

## CAPITOLO IV

### SIGNORE E POPOLO

Come fa bene ogni tanto una di queste cordiali effusioni, senza la detestabile musoneria ufficiale, fra ammiragli, ufficiali, ciurme, autorità, signore e popolo!  
(De Roberto, *Le regate*, "Il Fanfulla", 16 luglio 1880)

Nello stesso volger d'anni in cui Paul Cézanne dava vita ai suoi *Joueurs de cartes*, fissando quell'innocuo passatempo plebeo in una massiccia e terrosa consistenza di volumi e in una rituale staticità di gesti, Federico De Roberto affidava il suo esordio letterario a un mazzo di carte, logoro ed unto feticcio cui si avvinghia con maniacale protervia un'indecorosa decadenza senile e di casta. In quell'oggetto-simbolo, caparbiamente impugnato dalla principessa di Roccasciano della novella *La disdetta*, nel suo impudico sparpagliarsi sul letto di morte della vecchia al culmine dell'estremo scacco ("Che... disdetta!..."), c'è già la riassuntiva trasparenza figurale che un analogo feticcio, il rosario della terribile baronessa di Sommatino, assumerà da qui a poco nell'iconografia del De Roberto più maturo.

E tuttavia è già adulto e smaliziato quest'esordiente che accortamente aggioga il proprio cigolante carro al collaudato e oliatissimo traino "verista" dei conterranei Verga e Capuana. Tanto da alimentare la persistente ed equivoca leggenda critica d'una "triade", buona ad impinguare pigri formulari per scolaresche svogliate. E invece De Roberto, sin dalla sua prima pagina di narratore, vergata con la risentita e furente spregiudicatezza che accompagnerà i suoi esiti migliori, è decisamente

te, coraggiosamente "oltre" Verga. E non solo perché la principessa di Roccasciano che inaugura e sinistramente illumina questa raccolta giovanile (*La sorte*, 1887), così come l'ideale consorella Sommatino del successivo *Rosario* (*Processi verbali*, 1890), incarna il *cupio dissolvi* di quell'aristocrazia rantolante, eppure parossisticamente vitale, che sarà compiutamente raffigurata nei *Viceré*; e non solo perché tali maschere esibiscono fin d'ora le stimmate di quell'ingloriosa decadenza nella medesima fissità di riti e di manie, negli stessi modi da ritrattistica carica ed espressiva, che De Roberto adotterà definitivamente all'altezza di quel suo capolavoro; ma piuttosto per la varietà e la modernità di tecniche e linguaggi già acquisiti dall'officina derobertiana.

C'è già, nel laboratorio del novelliere, l'intera batteria di affilati utensili, c'è l'identico spettro di insonni sperimentazioni, dell'autore dei *Viceré*. C'è una narrazione ellittica, scandita in quadri folgoranti da puntuali dissolvenze, fittamente dialogata o meglio avviluppata nell'amorfo cicaleccio d'un coro degradato e vaniloquente, oppure tagliata dall'obliquo insinuarsi d'un discorso indiretto macerante come un monologo interiore e irrelato come un flusso di coscienza. C'è una narrazione, ancora, costantemente spiazzata dalla ricerca di inediti punti di vista, di prospettive stranianti, di strutture narrative e codici espressivi di più immediata e duttile presa, e infine contrassegnata da una plateale vocazione metaletteraria: e cioè dall'aspirazione a una scrittura di secondo grado, problematica e autoriflessiva, saggistica e disponibile alle più varie commistioni, insomma - come ha affermato Tedesco - "impura"; disponibile, inoltre, a esibire i propri snodi e ingranaggi - e a imprimervi scarti inattesi - con antinaturalistica e novecentesca impudicizia, nonché a ostentare le proprie fonti mediante un incessante ricorso alla citazione, meglio se dichiarata, come quando il personaggio (da Raeli a Teresa o a Ranaldi: ma già,

nella *Sorte*, il patetico Salvatore Terlizzi del *Matrimonio di Figaro*) è definito dal catalogo delle sue letture di fervido dilettante o di smagato bibliofilo.

Titoli di libri altrui ricorrono con compiaciuta insistenza nella prosa di De Roberto, che del resto al giornalismo culturale e al censimento della cultura europea tra i due secoli già dedicava, e più e meglio dedicherà, le sue energie di vorace recensore e di affermato *columnist*. E su quel remoto esordio pseudo-verghiano incombeva come un'insegna squillante un titolo che è anch'esso una citazione, *La disdetta*: vale a dire *Le guignon*, quel "fiore del male" baudelaireiano che De Roberto tradusse e poi inserì tra i cimenti letterari della sua controfigura Raeli. Di Baudelaire, del resto, era stato De Roberto a rivendicare con orgoglio la "malattia" in anni di positivistico orrore per la patologia del dubbio e del dissenso, a dividerne l'intossicata radice di "disgusto" per il presente con la stessa coerenza con cui ora compita quei versi desolati e funerei, isolandone i temi della decadenza, della relatività, del *regret*: che può tradursi come nostalgia e rimpianto, ma meglio ancora come rancoroso disappunto e implacabile disapprovazione.

E tuttavia si sbaglia, a identificare *La sorte* con *La disdetta*, ossia l'intera raccolta con la sua squillante *ouverture*, col suo esito apparentemente più felice e compiuto. Intanto perché occorre valutare, conformemente all'intento derobertiano, l'insieme ovvero l'elaborata intelaiatura da ridotta e dimessa *comédie humaine*, e l'accorta reiterazione di personaggi e situazioni e più di *Grundthemen*, nell'accezione forte e consapevole mutuata da Wagner e dal wagnerismo: non quello italiano e dannunziano ancora di là da venire (e per giunta effimero e tributario degli alterni umori nietzscheani), semmai quello transalpino di Baudelaire e della "Revue wagnerienne". Diretta, quest'ultima, da Edouard Dujardin: che, nello stesso anno della *Sorte* derobertiana, in quella fucina al confine tra musica

e letteratura coniava il monologo interiore proto-novecentesco (e perciò affine alle coeve ricerche espressive del giovane De Roberto) di *Les lauriers sont coupés*.

Si è detto fino alla noia d'un De Roberto baudelairiano o flaubertiano, verghiano o zoliano o bourgettiano; ma poco o punto s'è parlato d'un De Roberto wagneriano, che del mito di Bayreuth fu in Italia uno dei più convinti e tenaci apostoli, dai precoci articoli sulla "Scena illustrata" fino al riassuntivo saggio dell'*Arte* sul *Gesamtkunstwerk*. E perciò incline, a fronte di problemi di strutturazione narrativa, a ricorrere anche alle risorse d'una dilettesca, ma risoluta, cultura musicale: e ad associare alla collaudata forma balzacchiano-zoliana del ciclo romanzesco, della saga concatenata dalle estrinseche ragioni dell'intreccio, la più seducente e coercitiva suggestione wagneriana d'una "forma motivico-ripetitiva"<sup>1</sup>, cioè d'una unità più segreta e immanente, affidata alla reiterazione di temi che non si manifestano come isolati segnali di richiamo, ma s'impongono addirittura come fondamento, e cemento, dell'edificio narrativo.

Non si spiegherebbe, altrimenti, l'insistenza derobertiana, sia nell'*Avvertenza* dell'edizione del '91 sia nell'*Avvertimento* premesso a quella del 1910, sull'unità di quei racconti, "quasi altrettanti capitoli d'un'opera sola"<sup>2</sup>. Quali sono, nella *Sorte*, quei temi fondanti? Sono, in primo luogo, quelli relativi al campo semantico aperto dai titoli della raccolta e della prima novella: quello della "sorte" e della "disdetta", e di varianti popolaresche come la "malanova", semiseria citazione verghiana, e la "jettatura", torva caricatura e grottesco inciampo - su cui s'innesterà ghignando Pirandello - di quel che fu la

1 A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna 1988, p. 16.

2 F. De Roberto, *Avvertenza* (30 giugno 1891) a *La Sorte*, Milano 1891.

seriosa *Bildung* sette-ottocentesca. Ma quel campo è sgomberato dalle epiche risonanze, romantiche e romanzesche, del motivo del destino o della fatalità, è diseroicizzato e sottoposto a un depauperamento programmatico.

E quell'opera esige una valutazione unitaria, come un romanzo scandito in "capitoli", anche per via della programmatica insignificanza in cui vegetano i personaggi e impercettibilmente si snodano le vicende, inaugurate e soprattutto concluse con noncurante arbitrio, quasi a caso rubate al flusso informe d'una quotidianità insensata e irredimibile. Quel grigio campionario di esistenze virtuali, senza storia e perciò senza "sorte", è omologato da una sorta di minimalismo tediato e impartecipe, che non tollera gerarchie d'eccellenza né scarti di stile tra quegli intercambiabili reperti e al di sopra di quel tracciato disperatamente piatto, e che assai meglio si manifesta nell'intenzionale squallore delle tranches de vie più opache e dimesse (*Nel cortile, La Malanova, Rivolta*) che non nell'indubbio vigore delle prove d'autore più elaborate e talentuose, da antologia, com'è appunto l'introduttiva *Disdetta*.

E perciò sbagliava Capuana quando, al giovane amico che gli sottoponeva già nell'83 *La Malanova*, rimproverava proprio quel "dramma (...) fiaccamente annodato"<sup>3</sup>; ma dando prova della consueta lungimiranza, e d'una inconsueta capacità di ricredersi, quando De Roberto pubblicherà la raccolta nell'edizione di Giannotta più in là ristampata e ampliata<sup>4</sup>, lo scrittore di Mineo finirà con l'identificare proprio in quella sconcertante "fiacchezza" (e cioè nella forma "calma e blanda del De Rober-

3 Lettera del 19-V-1883, in *Capuana e De Roberto*, cit., p. 78.

4 Cfr. G. Traina, *A proposito delle varianti a stampa della Disdetta di Federico De Roberto*, in AA. VV., *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, Roma 1996, pp. 541-555.

to che non si commove e non si appassiona di nulla"<sup>5</sup>) l'ardita innovazione dell'esordiente. C'è tutto, nella recensione di Capuana che farà "tremare la voce" all'incredulo De Roberto: l'implicita ma tenace unità del libro; la sorprendente sicurezza di quell'esordio; infine, quella poetica dell'*understatement*, quel verghismo crepuscolare e suburbano, quella maniera "calma e blanda" che, tuttavia, comprime a stento il furente ruggito dell'idea e della tesi polemica, il repentino inarcarsi di reni della metafora e dello stile.

Altri e più palesi raccordi sono quelli che, affidati piuttosto alla perentoria evidenza dei personaggi e dell'intreccio, ordiscono la mutevole realtà perlustrata dal mobilissimo sguardo derobertiano in una trama unitaria, nella compiutezza d'un disegno sociologico e d'un universo simbolico. L'uno e l'altro prendono forma nella "rovina lenta e continua" di casa Rocca-sciano:

Alla luce del giorno, i guasti prodotti nella casa della principessa apparivano da ogni parte. Sui divani, sulle poltrone, il grasso delle capellature aveva stampato sozze macchie nel rosso cupo, nel giallo, nell'azzurro delle stoffe, i cui piccoli strappi andavano allargandosi, scoprendo qua e là la ruvida tela; i tappeti erano costellati di sputacchiature, cosparsi di mozziconi di sigari calpestati, di fiammiferi spenti, di ogni sorta di residui; le dorature delle porte si discrostavano; le tende cadevano a lembi; le seggiole zoppicavano; nell'anticamera i mattoni rotti, distaccati, risonavano sotto i passi: una rovina lenta e continua<sup>6</sup>.

È la rovina non solo dell'aristocrazia impoverita e incarognita della *Disdetta*, ma d'un intero microcosmo ulcerato da

5 L. Capuana, *Novelle*, in "Fanfulla della domenica", 1° maggio 1887; poi in *Libri e Teatro*, Catania 1892 e, a c. di E. Scuderi, Catania 1972, pp. 141-154.

6 F. De Roberto, *La disdetta*, in *La Sorte*, cit., pp. 10-11.

segni e colori violenti, che allungheranno la loro sinistra traccia di "polvere livida" fino all'ultimo capitolo, quello delle "reliquie", del *Gattopardo*. È la palpabile dissoluzione, anzi, d'un universo socialmente composito (da una nobiltà degradata alla piccola borghesia artigiana, dall'*intelligenza* inurbata e sradicata - il "*pas-de-chance*" suicida di *Rivolta*, la cui insolente modernità Capuana difende, nella sua recensione, dalle ubbie dei moralisti - al popolo, anch'esso immiserito e degradato, di *Ragazzinaccio* e del "*Reuzzo*"), ma interclassisticamente assiepati, per contiguità urbanistica e per affinità antropologica, intorno all'*habitat* patrizio, al Palazzo o al "piano nobile" assediati, o meglio confortati, da quell'occhiuto e ciarliero accerchiamento. Insomma, "signore e popolo", come ottimisticamente scriveva il giovane cronista De Roberto a proposito dei patetici rituali mondani della Catania *d'antan*, inconsapevolmente coniano un archetipo destinato a sostanziare tutta l'opera successiva, imponendole quel duplice registro sociolinguistico che le sarà peculiare.

È lo stesso microcosmo che, verosimilmente, brulicava attorno agli "Asmundo di piazza Umberto", così fino a ieri sdegnosamente contrassegnati dai più blasonati parenti. È lecito, perciò, immaginare tanto i "capitoli" della *Sorte*, quanto gl'intrighi di quella sub-umanità di reietti, radicati e dipanati attorno al decoroso ma decentrato largo Principe Umberto dell'infanzia derobertiana, con l'appendice delle contrade suburbane di Monserrato e della Carvana (*Ragazzinaccio*, Il "*Reuzzo*"), in cui lo zio Luigi Asmundo vantava le sue concupite proprietà. È una Catania fuori mano, altra da quella, centrale e accentrata, anzi centripeta, dei *Vicerè*; e s'incardina nei cronotopi del cortile e della bottega, della strada e degl'interni domestici adibiti alla "vita d'inferno"<sup>7</sup> delle famiglie.

7 - F. De Roberto, *La Malanova*, in *La Sorte*, cit., p. 186.

È comunque l'altra faccia, urbana e "moderna", del verghismo rusticano e nostalgico. Solo l'eccentrico intermezzo di *San Placido* rievoca quell'universo provinciale e campagnolo, o meglio "paesano" à la manière d'un Capuana, il quale è addirittura riprodotto con affettuosa ironia in un sindaco alle prese con feste, tresche e colera: in realtà, una serie di drammi mancati, che degenerano in farsa, e che di quel concitato apologo - al pari dei bozzetti urbani che l'attorniano - fanno un laico *requiem* sulla mitografia populistica ottocentesca, suggellato da un miracolo pagano e non salvifico che fa pensare al Pirandello di *Lazzaro* e della *Sagra*. È l'altra faccia, anche, della "Catania moderna" e del mito affaristico-imprenditoriale degli anni '80. Basta seguire, per avvedersene, le sequenze narrative e le concatenazioni sociali che da casa Roccasciano si diramano.

La prima è quella che alla *Disdetta* lega *Il matrimonio di Figaro* (per il tramite di Agostino e Fanny, dal servizio della principessa passati alla rovina dell'ingenuo barbiere), *Nel cortile* e *La Malanova* (per via, entrambe, d'un marchese Motta, *habitué* della Roccasciano e fonte, nei due racconti e per le due dissestate famiglie, di commerci erotici e di millantate eredità). Un universo patetico, ma investito da un pessimismo antropologico radicale; una *physiologie du mariage* (e dell'amicizia, e delle relazioni umane) smagata e schifata, marchiata da sconcezze fisiognomiche e teratologici eccessi; un caos e uno sfacelo irreversibili, ma a ritmo di farsa (senza elegia e senza nostalgia, senza *lacrimae rerum*: già stride, semmai, il riso atrabiliare dell'"umorista"), e innescati dalla "crisi" del racconto eponimo dell'88. Quella crisi è avvertita, in primo luogo, come tracollo dei valori, dell'*ethos* collettivo, delle "culture" di classi e ceti spietatamente omologati. E servi, bastardi e parassiti fanno da collante, e da labile zona di confine, fra un'aristocrazia e un popolo estremamente contigui: e già qui, come nei *Vicerè*,

spiano quella "caduta degli dèi" dal buco della serratura, vituperandola e mimandola al tempo stesso, e prestando all'impartecipe narratore la loro ottica rancorosa e il loro degradante commento.

E i "vinti" primitivi e anzi primigenii, aurorali della "vita dei campi" e della "casa del nespolo"? Un'altra sequenza è quella che, ancora dalla *Disdetta*, reca a *Ragazzinaccio* e al "Reuzzo". Sullo sfondo delle proprietà dilapidate dalla Rocca-sciano, vi compaiono un Turiddu-'Ntoni con tanto di "berretto rosso fiammante" e "nappa azzurra"<sup>8</sup> da bersagliere (ma - e non è scarto da poco - ha evitato la leva; e per colmo di post-verghiana ironia è definito un "bonavoglia"), assatanato da una "lupa" anch'essa di esibita anagrafe (ma la "lupa" ora sorge querela: siamo ben oltre l'elementare antropologia verghiana, e dietro l'angolo c'è Pirandello, c'è la "sostificazione borghese-mafiosa" della morale sessuale "rusticana", di cui a proposito di Pirandello ha scritto Sciascia<sup>9</sup>), e nella seconda novella un figlio maschio agognatissimo, ma concepito quand'ormai la sua famiglia dal decoro operaio è piombata nella miseria, nell'abiezione della sottoproletarizzazione: la degradazione della cultura (con il suo ambivalente carico di valori e pregiudizi) d'un cetto artigiano-manovale impoverito e omologato dalla crisi, ovvero da una modernizzazione brutale e malgovernata, emblematicamente s'incarna nella pietosa storia del "reuzzo", dell'erede cencioso, del dileggiato re-daburla. È infatti la storia d'uno scoronamento, d'un *monde à l'envers* amaramente carnevalesco: un archetipo che reinterpreta la transizione in atto e la dialettica delle classi alla luce di un remoto folklore contadino, più in là destinato a riemergere nella pirandelliana *Favola del figlio cambiato*.

8 F. De Roberto, *Ragazzinaccio*, in *La Sorte*, cit., pp. 36-37.

9 L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma 1968<sup>2</sup>, pp. 48-ss.

Anche l'ultima sequenza, quella che dalla *Disdetta* a *Rivolta* sbatte due frequentatori di casa Roccasciano in uno squallido "giallo" metropolitano o misero avanzo di cronaca nera, nei ruoli di vittima sacrificale e di tediato inquirente, innesta nell'opaca oggettività del "processo verbale" e del profilo sociologico (le *illusions perdues* della piccola borghesia intellettuale inurbata, sradicata e disoccupata; il curriculum del suicida Filippo Mordina è lo stesso, del resto, dell'autore: "licenza della scuola tecnica, licenza dell'istituto tecnico, patente di lingua inglese..."<sup>10</sup>) l'accesa e febbricitante emergenza d'un universo simbolico ricco di suggestioni. Di quest'ulteriore tessitura tematica si può cogliere la sotterranea continuità a partire dal binomio cibo-denaro, ancora una volta enunciato nella *Disdetta*, e che per quanto riguarda il primo termine, esasperato nelle varianti d'una ripugnanza quasi anoressica ("mangiava per forza, si levava di tavola più disgustata di prima") e d'una devastante bulimia (il duca in preda a "un appetito insaziabile", che sprofonda in una digestione comatosa, "allentando le cinghie dei calzoni e del panciotto")<sup>11</sup>, culmina nell'ossessivo universo gastro-erotico, nella pervasiva e vorace sessualizzazione, nella messinscena dolorosamente esibizionistica della vendemmia di *Ragazzinaccio*:

Egli si contorceva, lentamente, come un serpente, in mezzo a quel bagno caldo, a quella spuma che gli sbavava sul corpo. I mucchi di pasta, sciolti, allargati, affondati, risalivano a galla e si aggruppavano nuovamente, più fitti, più folti. Egli dava loro la caccia, fendendo a stento il liquido pesante che lo sospingeva da tutte le parti, allungando le braccia e le gambe fatte sanguinose; scomponendo, arruffando l'intricata matassa degli innumerevoli grappoli calpesti e stecchiti. Curvo sulla tina, sfiorando la superficie bollente del mosto, l'acredine densa

10 F. De Roberto, *Rivolta*, in *La Sorte*, cit., p. 205.

11 F. De Roberto, *La disdetta*, cit., p. 7.

gli mozzava il respiro; allora si rialzava, anelante, volgendo intorno uno sguardo perduto, pieno d'angoscia, come se volesse invocare soccorso e non gliene restasse neppure la forza<sup>12</sup>.

Quanto al secondo termine, e cioè al denaro, a mezza strada fra "roba" verghiana e *argent* zoliano, lungi dalle maniacali ubbie d'una accumulazione pre-capitalisticamente fine a se stessa, ma ben al di qua delle speculazioni finanziarie immortalate nel ciclo dei *Rougon-Macquart* (*L'Argent* non è ancora uscito, ma è uscita da tempo *La Curée*), esso è fin dall'inizio associato all'altro feticcio del cibo e ricondotto a un'unica matrice. Che è questa: la "roba" non è più bene immobile; è cibo e denaro, e perciò fluisce e si consuma; e perciò soffoca o disgusta, comunque non appaga, non sazia; e incessantemente, impredibilmente, proditoriamente trasmuta: come attesta di volta in volta il marchese nelle successive dichiarazioni che prefigurano le patetiche manie dei "matti" di casa Uzeda, ma a maggior ragione riproducono opinioni correnti e *idées reçues* stimolate dal febbrile e fallimentare affarismo etneo degli anni '80: "Non vi è altro che lo zolfo, ora. Chi ha zolfare è ricco"; e più giù: "Gli zolfi sono finiti; non ci sono altro che gli olii; io ho piantato un oliveto"; e infine: "E andò via perché aveva un convegno con l'ingegnere per la condotta in città dell'acqua delle 'Settefonti': questa volta l'impresa era d'esito certo"<sup>13</sup>.

Nell'ideale staffetta Verga-De Roberto, quest'ultimo prende il testimone e va in fuga: e il segmento comune in cui la loro corsa s'affianca è questo, marcato dall'elaborazione delle novelle della *Sorte* a ridosso dell'uscita delle *Rusticane*, e dalla pubblicazione della raccolta derobertiana negli anni della ste-

<sup>12</sup> F. De Roberto, *Ragazzinaccio*, cit., p. 57.

<sup>13</sup> F. De Roberto, *La disdetta*, cit., pp. 21, 29, 34.

sura del *Mastro-don Gesualdo*. La "rovina lenta e continua" di casa Roccasciano prende le mosse, cioè, dall'esperienza del dissesto economico e della perdita della "roba" patita, dai "galantuomini" verghiani, come un processo incontrollabile. In un mondo orfano d'essenze e fondamenti, nel quale è impossibile pedinare un significato o un valore che non siano labili parvenze perennemente in fuga, quella "roba" era l'unico surrogato capace di offrire un simulacro di senso e di consistenza. Ma si trattava, appunto, d'un surrogato: anzi - marxianamente - di un "feticcio". Ciò che i "galantuomini" non intendono (ed è questo a rovinarli, a farne in partenza dei "vinti") è appunto quello che Marx definiva l'"arcano" della merce, e cioè la deperibilità dell'oggetto-roba, il suo infinito sdoppiamento, lo slittamento della merce nella circolazione e nel mercato, le sue inevitabili "metamorfosi"<sup>14</sup>.

I prodotti del lavoro sono, per Marx, "apparenze di cose", mera "fantasmagoria": giacché, non appena rivestono la forma di merce, si sdoppiano assumendo la duplice immagine ora del loro valore d'uso ora del loro valore di scambio. E a tale "carattere di feticcio" della roba corrisponde l'atteggiamento sostanzialmente feticistico, questa volta nell'accezione freudiana, dei suoi detentori. Il feticista sovrappone un particolare valore simbolico all'uso normale dell'oggetto: un valore che, rimandando ad altro, lo rende ambiguo, inafferrabile. E come il possessore della merce non potrà mai goderne interamente per la sua duplicità, così il feticista non riuscirà a possedere integralmente il suo feticcio perché esso è il segno di due realtà irriducibili. Nell'uno e nell'altro caso trionfano l'infinita surrogabilità, la sostituzione metonimica, la circolazione indefinita del senso, i suoi frustranti slittamenti, la sua

<sup>14</sup> Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, I, I, vol. I, Roma 1977, pp. 103-115 (*Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano*).

inafferrabilità. Oltre il feticismo tracotante e sconfitto del verghiano Mazzarò, oltre la costellazione collassata della "roba", non v'è - nel firmamento "moderno" del capitalismo finanziario (e nel romanzo che più esplicitamente fa i conti con Marx) - che il sogno anacronistico (e altrettanto frustrante) dello zoliano Saccard: "gli era passato tra le mani un fiume di milioni, ma non aveva mai posseduto la ricchezza come una schiava, come una cosa di cui si dispone a proprio piacimento, che si tiene sotto chiave, viva e tangibile"<sup>15</sup>. E la tragicomica protervia dei "pas-de-chance" della *Sorte* derobertiana, che pateticamente arginano una cosmica "rovina" inseguendo le avvilite chimere del successo al gioco (o al lotto) e dell'attesa d'improbabili eredità.

La sconfitta di quel sogno di consistenza e di possesso ha costi elevati: è come se il ciclo delle successive trasformazioni desse luogo a una vistosa entropia, a un'irreparabile perdita vitale. A questi esiti estremi dà corpo De Roberto, correndo intero il rischio "moderno" dell'insignificanza, della perdita di senso (anche la morte, della blasonata Roccasciano, del proletario Alfio Balsamo, del borghese Mordina, subisce un'antieroica omologazione, ben distante dalla statuaria *ars moriendi* ancora adottata da don Gesualdo Motta) e perfino di consistenza, e dunque dello sfaldamento della compattezza narrativa (dissolta in un alternarsi frenetico di gesti insensati e di voci tendenti alla ciarla e al vaniloquio, al rumore di fondo): un romanzo smontato, si potrebbe dire della *Sorte*, già provvisto della polifonia, ma non del montaggio, dei *Vicerè*; meglio, quindi, una deriva di materiali da romanzo, di frammenti vaganti da una novella all'altra.

E un capitale dilapidato, un ottocentesco retaggio di salde certezze e di *great expectations*, a null'altro affidate che al mise-

15 E. Zola, *Il denaro*, intr. di A. Lolini, trad. di L. Collodi, Roma 1996, p. 26.

rabile azzardo d'un gioco di carte, e a un macabro campionario di feticci. A investire in un sogno di consistenza, e anzi di velleitaria moltiplicazione di quel fantasmatico "patrimonio", De Roberto dedicherà intanto le sue irrisorie speculazioni, da quando s'improvvisa azionista e amministratore della società ferroviaria a quando investirà i suoi talenti nel mercato delle lettere, senza trascurare la gestione delle rendite immobiliari ereditate dal padre a Napoli, e tentando perfino, e sempre febbrilmente consultandosi con la madre, l'alea del gioco in borsa. Ma nell'opera sua è a una reiterata serie simbolica, è a un catalogo di lugubri feticci, ch'egli consegna questa frustrata *rêverie* di possesso, stabilità, compattezza. E sono anzitutto le reliquie su cui si cristallizza, e sfogandovisi si strema, la corrente di desiderio che circola nei *Documenti umani*, editi da Treves nel 1888: fazzoletti muliebri braccati "carponi" e anelli nuziali tanto più bramati dall'amante in quanto "ribaditi" come nella *Messa di nozze*, lettere dissuggellate e violentate, specchi e soprattutto ritratti, che fungono da "doppi" rivelatori o spaesanti, comunque elettivamente preposti - da Poe a Wilde - a "scambi vampiristici fra arte e vita"<sup>16</sup>. Oppure è il caso d'una puerile collezione d'innocui "soldatini":

Bambino, la mia felicità consisteva nel possedere una scatola di soldatini di piombo, col comandante a cavallo, i tamburi e il portabandiera. Io li schieravo sopra un tavolo, e li facevo manovrare per due, per quattro, a plotoni contrapposti; ed il pensiero che tutte quelle piccole immagini di esseri mi appartenevano, mi riempiva di orgoglio e di contento. Ora, in cambio dei soldati, avevo una creatura di carne e d'ossa, e non v'era bisogno di spingerla per farla manovrare. Mia moglie non stava due minuti ferma in un atteggiamento, mutava di

16 S. Perosa, *L'isola la donna il ritratto. Quattro variazioni*, Torino 1996, p. 83.

abiti tre o quattro volte il giorno, si appoggiava al mio braccio, mi sedeva sulle ginocchia. Io possedevo una cosa nuova, meravigliosa, inapprezzabile: *una vita*<sup>17</sup>.

Il collezionista inappagato e uxoricida virtuale di questo *Memoriale del marito* è un dostoevskijano “uomo del sottosuolo”, un “uomo ridicolo” votato a miti manie e a succubi indolenze (“Figliuolo mio, tu sei della stoffa con cui si fanno i mariti disgraziati”: così tenta di dissuaderlo dalle nozze una madre cui mancano solo le generalità anagrafiche di Marianna Asmundo). Proprio in contraccambio di questa sua inerzia sacrificale, egli s’illude di poter appagare la sua brama di baloccarsi con “una vita” (“Come l’avevo acquistata? Dando in cambio la mia”); ma come lui, tutti i mariti e gli amanti derobertiani pagano per questo feticistico azzardo l’esoso interesse d’una devastante gelosia, a un tasso tanto più elevato quanto più remoto e aleatorio è l’oggetto di quell’investimento (“Geloso egli lo era, e tanto più tormentosamente, quanto più inafferrabile era l’oggetto della sua gelosia”)<sup>18</sup>.

Questa galleria di simulacri e reliquiari si prolunga e si estenua, fisicamente incarnandosi in viventi epifanie dal mortuario riverbero, nella baudelairiana *chevelure*, precocemente incanutita, della protagonista di *Studio di donna*: mortificante insegna d’una “inutile onestà” e d’una “virtù ridicola” ma, anche, palpitante oggetto del desiderio del feticista di turno. Quei capelli, al pari dell’agognata “mano nuda” di *L’orgoglio e la pietà* (e, nell’*Albero della Scienza*, della *Scoperta del peccato*), rimandano ovviamente a Poe, ai carnali, perturbanti feticci (i denti “senzienti” e seviziati di Berenice, l’“enorme massa di

17 F. De Roberto, *Il memoriale del marito*, in *Documenti umani*, Milano 1890, p. 107.

18 F. De Roberto, *Il passato*, in *Documenti umani*, cit., p. 43.

lunghe capelli scarmigliati" di Ligeia)<sup>19</sup> su cui si concentra la perversa cupidigia dei suoi sovraccitati personaggi: così come a Poe, del resto devotamente citato, rimandano l'altrettanto sovraccitata scrittura di questi *Documenti umani*, già tanto lontana dalla "forma calma e blanda" della *Sorte*, e il concitato soliloquio, l'ininterrotto e interminabile farnetico che li attraversano come una scarica d'elettrizzante nevrosi. Al Poe, naturalmente, mediato (come Wagner) da Baudelaire, e adattato su misura a De Roberto: "Vi sono destini fatali; esistono nella letteratura d'ogni paese uomini che recano la parola 'disdetta' vergata in caratteri arcani nelle pieghe sinuose della fronte"<sup>20</sup>.

E rimandano, quelle capigliature recise o adulterate, e quelle mani denudate dei guanti, al macabro esito di questa *rêverie* oggettuale e anatomica nelle novelle *La morta* (manipolandone febbrilmente le lettere e i ritratti, il feticista continua ad amare la donna morta, la preferisce alla viva, e alla vita; e in tal modo esorcizza altresì lo spettro dell'impotenza intellettuale e creativa, pari - in De Roberto e nei suoi personaggi-por-tavoce - allo stendhaliano terrore del "fiasco" sessuale) e *Una voce* (una *contemplatio mortis* ormai affrancata dal ricatto degli oggetti terreni, su cui s'allungano le lugubri ombre delle "tombe disposte in lunghissime file, come colonne miliari"; e sferzata da gelide ventate di nichilismo):

Interrogate, interrogate la storia, chiedete ad ogni religione la sua filosofia, aspirate ad un olimpo, ad un nirvana, ad un paradiso. Mille risposte si son date all'enigma, e chi sarà tanto ardito da dire: Io solo sono nel vero?

Qualcuno esiste.

Qualunque sia il nome dato alla sovrana potenza, essa permane,

<sup>19</sup> E. A. Poe, *I racconti*, trad. di G. Sardelli, Milano 1970, pp. 183 e 200.

<sup>20</sup> Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, la vita e le opere* (1852), in *Per Poe*, cura e trad. di G. Bufalino, Palermo 1988, p. 21.

eternamente immutabile. Microscopici insetti annaspanti sopra un grano di miglio, noi siamo nella sua piena balia. Un soffio ci disperde, un turbine travolge col nostro miriadi di mondi, di su, di giù, per gli spazii infiniti... La notte è formidabile; nell'oscurità formicolante di astri uno sguardo pertinace, inflessibile, sembra pesar su di noi<sup>21</sup>.

La verità ("invocando come una liberazione la morte temuta, ansioso di entrare finalmente nel Vero"<sup>22</sup>), o comunque l'unica "risposta" laicamente attendibile, è la morte. E il feticismo, che la corteggia e l'addita, è conoscenza. O almeno, è un sapere della perdita, è la mimesi dell'entropia, della "crisi". E allora non stupirà, o non parrà solo uno scanzonato *divertissement*, il conclusivo approdo orientaleggiante di *L'orgoglio e la pietà* (intravisto nel "cielo di Brahma" di *Una voce*), e cioè i semiseri conciliaboli dei "tre amici buddisti" Eisenstein (Ferlito), von Rödrich (De Roberto) e Köpfliche (Capuana) intorno alla "parola"-sesamo ("la Donna") e, per il tramite della "poesia della rinuncia" che sublima il "fiasco", alle "quattro grandi verità" e al "Nirvana". E non solo perché quelle suggestioni, maliosamente esotiche ed epidermicamente eretiche, erano attingibili nel catalogo delle *idées reçues* ottocentesche, da Schopenhauer a Pierre Loti; ma più perché fanno fede d'una forma di eclettica e sincretistica *religio* che è peculiarmente deroberiana. E che si prolunga - e si chiarisce - nella novella specularmente conclusiva dell'*Albero della Scienza* (1890), intitolata *Quesiti* e animata anch'essa dalla "Trimurti" amicale del "tempo dei nostri concilii buddhistici".

Lungo la linea che dall'*Orgoglio* a *Quesiti*, in forza degli stessi personaggi e degli stessi *tópoi*, innerva e anzi fonda la successiva produzione di "apologhi" di critica della ragione

21 F. De Roberto, *Una voce*, in *Documenti umani*, cit., p. 292.

22 Ivi, p. 296.

erotica, s'instaura non soltanto la verbosissima conversazione galante derobertiana (e la topica brancatiana "del discorrere sulla donna": e infatti quei buffi prestanome mitteleuropei non altri-  
menti vivono che per parlarne, e per scriverne), ma soprattutto una timida teoresi che, "in fatto di psicologia, di morale, di scienza del cuore", oscilla fra i tormenti d'una ricerca che "romperebbe le braccia" e i piaceri del "buon senso" (ancora un lascito per Brancati!); e approda al domestico Nirvana di un probo relativismo, teorizzato in chiusura da Köpfliche-Capuana:

I vostri quesiti sono interessanti appunto perché sono quesiti; vuol dire: perché non hanno una risposta. Il giorno che questi, come tanti altri, fossero risolti, la vita non varrebbe la metà di quel che vale ora. Non dite che è male il non poter apprendere il vero. Prima di tutto: il vero assoluto forse non esiste. Poi, il poter credere, volta per volta, a tanti veri approssimativi è veramente provvidenziale. Senza contare il piacere della ricerca, che è, almeno per me, il più grande<sup>23</sup>.

Tra il nichilismo di *Una voce* e la gaia scienza di *Quesiti* (e del resto le novelle dei *Documenti umani*, dei *Processi verbali* e dell'*Albero della Scienza* vengono redatte, e prima disseminate sui periodici, poi raccolte in volume, nello stesso concitato volger d'anni, e cioè dall'estate del 1887 a quella del '90), v'è già - nata adulta e armata, come una periferica Minerva, dal cervello della provincia etnea e della "conversazione" verista - la disposizione intellettuale, ed esistenziale, dell'autore dei *Vicerè* e dell'*Imperio*, del *Leopardi* e dell'*Arte*. Ma a quei *Quesiti* prende parte, e sia pure evocato a rispettosa distanza, pure un invitato di pietra: è Hans Ruthe, ovvero il grande vecchio, e scettico contraddittore, Giovanni Verga, "indegno di appartenere ad un cenacolo di filosofi tedeschi" per via di quel "sorriso

23 F. De Roberto, *Quesiti*, in *L'Albero della Scienza*, Milano 1890, pp. 299-300.

mefistofelico con cui egli spegne sul nascere le confidenze degli amici", riducendo "a semplici intrighi di pianerottolo" le elucubrazioni psico-patologiche, e demolendo "con una scettica osservazione" gli ammiccamenti a *Sex and Zen*, dell'infervorata e casereccia "Trimurti"<sup>24</sup>.

Uno scetticismo, quello verghiano, gonfio d'amarrezza e di disincanto, di diffidenza e d'orgoglio, e prossimo alla scelta estrema del silenzio, perciò assai diverso dal laico relativismo, ricco di curiosità eterogenee ed estrose congetture, di Capuana e De Roberto. Altrettanto scettico, e sempre più distante dai revisionistici esperimenti dell'allievo, il Verga che s'intrattiene per lettera con De Roberto, a proposito della prefazione ai *Documenti umani*, e che nei *Processi verbali* privilegia le sopravvivenze verghiane a dispetto del cipiglio mondano ("Hai saputo proprio metterti nella pelle di Brasi Spataro e di Amaddio, e non farmi vedere la tua caramella e il colletto alto 15 cent.ri") affettato dal disinvolto "discepolo", mentre fa le bucce, pagina per pagina, all'"impersonalità" derobertiana<sup>25</sup>; e che infine, intorno all'*Albero della Scienza*, improvvisa una perfida cicalata ferroviaria:

L'ho letto subito in ferrovia. Tu non sai che vi passo la vita ormai e l'ho assaporato proprio come va fatto per questo genere di scritti suggestivi. Ti predico che avrai, o meglio che il tuo *Albero della scienza* avrà un gran successo colle donne, le quali amano questi titillamenti voluttuosi sotto l'apparenza della ricerca psicologica. (...) Tu sei un vero Professore. E un professore furbo e lader come dicono qui, - perché sai che i due volumi di cui si pavoneggiano adesso contemporaneamente le vetrine del Galli, così diversi e tanto forti in uno, devono mettere in un bel posto il nome dell'autore<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 292-293.

<sup>25</sup> Lettera del 5 luglio 1890: A. Ciavarella, *op. cit.*, pp. 120-121.

<sup>26</sup> Lettera del 26 ottobre 1890: ivi, pp. 122-123; "i due volumi" di cui si parla sono i *Processi verbali* e *l'Albero della scienza*.

Più brutalmente esplicite, e forse più inaspettate, le opinioni espresse, intanto, da Capuana: "Mi pare che tu vada in un eccesso, dove l'arte non trova più posto"<sup>27</sup>. A spiazzare i due scrittori è l'esibito eclettismo, sono le contaminazioni saggistiche, sono le improvvise e depistanti oscillazioni fra lucidità analitica e concitazione espressiva, fra pacatezza raziocinante e stridulo delirio, sono insomma gli esperimenti e le eccentriche innovazioni, di cui De Roberto fa scialo; a turbarli è anzitutto la svolta, il nuovo salto di qualità impresso alla narrativa derobertiana già a partire dai *Documenti umani*. Ai quali occorre tornare, e precisamente alla novella *Una dichiarazione*, per intendere appieno la caustica divagazione ferroviaria di Giovanni Verga. Un bizzarro *pastiche*, quella *Dichiarazione*, a metà fra la bravata goliardica e la sperimentazione d'un ardito mistilinguismo; a farne le spese è proprio Verga, cui De Roberto calza un nuovo pseudonimo (Guglielmo Valdara) e gli abiti, peraltro congeniali, di pervicace seduttore: una dama frivola e cosmopolita prende amabilmente in giro le sue *avances* ricorrendo proprio al lessico ferroviario e al campo metaforico fruibile da una *table d'hôte* con vista su "diciotto treni al giorno, oltre i facoltativi".

Ritorna, e in un contesto imprevedibilmente burlesco, l'ossessione ferroviaria di De Roberto: e sono puntigliosi orari di "treni omnibus" e ironiche *rêveries* di case cantoniere con geranii, in cui amarsi "in fondo a una linea poco frequentata"; sono irridenti comparazioni ("Nel secolo dei treni-lampi, voi metteste un mese a dirmi che siete innamorato di me!") e trasparenti metafore: "E voi partite di qui, per buttarvi a occhi chiusi sotto il tunnel dell'analisi psicologica (...). Lanterna rossa: ferma!". Ma c'è di più e di peggio: c'è il piano inclinato, anzi la china rovinosa, d'un tracciato metaforico che, dal discutibile avvio

27 Lettera del 23 settembre 1890, in *Capuana e De Roberto*, cit., p. 329.

d'un paventato incidente ferroviario-amatorio ("Voi non vedete il pericolo, e finalmente: patatrac... eccovi andato a gambe per aria!"), che già De Roberto avrebbe dovuto evitare per via delle notorie implicazioni - e complicazioni - autobiografiche, precipita in questa sconcertante esplicitazione:

Vi ricordate che era en grand deuil? Era per suo padre, buttatosi per la vergogna - dicono - e pel dolore, sotto un treno diretto. Si deve esser fatto un male orribile! Aussi, che modo selvaggio di spedirsi all'altro mondo! Ne peut-on s'y prendre con più garbo?<sup>28</sup>

"Si deve esser fatto un male orribile!": la citazione stordita e civettuola della "disgrazia orribile" del '73 non avrebbe potuto essere più ingiuriosa e, anzi, sacrilega: qualcosa, insomma, come l'empio oltraggio consumato ai danni dell'effigie paterna dalla proustiana Mademoiselle Vinteuil, in modo talmente (e così volutamente, forzatamente) turpe che nessuno avrebbe mai fatto ricorso a "un acte d'un symbolisme aussi rudimentaire et aussi naïf"<sup>29</sup>. Un inspiegabile sacrilegio, un beffardo parricidio, o che altro? O è piuttosto il padre-Verga che De Roberto simbolicamente sacrifica, sulle stesse rotaie su cui stramazza il padre carnale, ma nei modi scanzonati d'un solipsistico risarcimento meta-letterario, ovvero d'un arguto messaggio in bottiglia, riservato agli *happy few* del clan etneo e solo da loro decrittabile? In gioco sarebbe, dunque, piuttosto quell'esigente paternità putativa, e l'*anxiety of influence* patita dall'irrequieto discepolo<sup>30</sup>. Non solo: l'irriverente liquidazio-

28 F. De Roberto, *Una dichiarazione*, in *Documenti umani*, cit., p. 86.

29 M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, cit., I, p. 163 ("un atto d'un simbolismo altrettanto ingenuo e rudimentale": *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., I, p. 199).

30 "L'angoscia dell'influenza verghiana non lo lascerà mai" (A. M. Cavalli Pasini, *De Roberto*, cit., p. 20).

ne, oltre che come ammiccante esercizio di meta-letteratura (e infatti la "dichiarazione" respinta altro non era che una "novellina" fraintesa; ma come tale, come saggio di mera letteratura e non di vita vissuta, riesce accetta alla dama e, adesso sì, la seduce!), va intesa anche nell'ambito d'un implicito dialogo sulla seduzione, e sulla letteratura come seduzione, il cui interlocutore d'obbligo è ancora una volta il "fatale" Verga:

Gli occhi lucenti di un azzurro cupo, d'un taglio da statua antica, il colorito abbronzato, i folti capelli già brizzolati, i baffi morbidi e castani, egli era per noi non soltanto il siciliano leggendario, misterioso e fatale, gelo e fuoco come sull'Etna, ma era lo stesso eroe dei suoi primi appassionati racconti (...). Non aveva ucciso nessuno in duello, non s'era per fortuna ucciso; ma che fosse anche allora, sui cinquanta, capace di suscitare tragedie e d'abbandonare tutto, anche l'arte sua, per una donna, di seguirla in capo al mondo, di seppellirsi con lei in solitudine fino alla morte, di questo nessuno dei suoi amici milanesi dubitava...

Parola di Ugo Ojetti, che così ritrae Verga fra l'una e l'altra delle *Cose viste*<sup>31</sup>. E certo "leggendaria" era l'aura dell'illustre *tombreur de femmes*, del silente ma irresistibile magnetismo da lui esercitato nei salotti continentali, ma anche l'eco di recenti scandali stracciadini come l'adulterio consumato, sull'altare di quel mito, dalla doppiamente sventurata Giselda Fojanesi Rapisardi: alla quale verosimilmente allude non solo il Pirandello dell'*Esclusa* ma, forse, anche il De Roberto "rappresentante"<sup>32</sup> e *go-between* dell'*Amicizia di Eva*, nell'*Albero della Scienza*. Ma Ojetti, in quel ritratto dello scrittore-seduttore, va oltre: e anzi riesce, con un bel colpo ad effetto, a legare alla pratica

31 U. Ojetti, *Cose viste*, VI, Milano 1934, pp. 37-ss.

32 F. De Roberto, *L'Amicizia di Eva*, in *L'Albero della Scienza*, p. 156.

dell'*amour fou* la qualità stessa e il senso più segreto della scrittura verghiana:

E che a un certo punto egli si fosse volto al verismo, a rappresentare nei romanzi la vita così duramente, con uno stile concitato, tutto fatti, (...) sembrava anche questo un dramma che gli andasse a pennello, la scena dell'innamorato che chiude la porta a chiave, si pianta dinnanzi all'amante che trema, e le domanda: "dimmi tutta la verità. Poche parole; la verità".

Chiudere a chiave, come l'amante infedele, la vita, e intimarle la rivelazione dolorosa a costo di far precipitare la crisi in un traumatico *climax*, è in effetti il segreto del Verga noveliere: lo stesso Verga che approda a Trezza al culmine d'una *Fantasticheria* erotico-mondana e al braccio d'una "donna di lusso"; e che in principio esibisce le sue dimesse creaturine alla stregua di *souvenirs* e di bizzarri feticci, di esche allettanti, di distrazioni *larmoyantes*, di sorprendenti e insoliti strumenti della seduzione: della donna - e delle donne, ossia del pubblico. Ridurre il verismo a una mossa della seduzione sarebbe, oltre che irriverente, arbitrario: meno illecito è alludervi come a una matrice remota, e scherzarci su in una novella (*Una dichiarazione*, dove De Roberto sbeffeggia l'amore-passione subito dopo averlo, nel *Passato*, esaltato) tutta giocata, fino al duplice ribaltamento finale, sul reciproco e illusionistico riverbero fra l'universo della seduzione e quello della letteratura.

Tanto più che, rispetto alla scoperta dei "vinti" ad opera del Verga scapigliato e salottiero di *Eva* e di *Eros*, De Roberto percorre un itinerario inverso: dal verismo minimalista e crepuscolare della *Sorte* alla "realità elegante"<sup>33</sup>, al *milieu* aristocratico-cosmopolita, alle sottili casistiche erotiche, agli artificiosi

33 F. De Roberto, Prefazione a *Documenti umani*, cit., p. 1634.

rovelli intellettuali delle raccolte successive; dalla sociologia del “documento umano” ad altri e più intricati rami dell’“albero della scienza”. Un itinerario, quello derobertiano, non solo inverso, ma centrifugo, di fuoruscita e di liberazione dalla mitografia veristica e insulare, e di iniziazione al problematismo e alla complessità, tanto quanto era centripeto il percorso verghiano, abbarbicato allo “scoglio”-*Heimat*, infine a un risentito silenzio.

La lettera-prefazione ai *Documenti umani* (datata ottobre 1888 e dichiaratamente ricalcata sulla coeva prefazione di Maupassant a *Pierre et Jean*) si può considerare, perciò, un tentativo di fondazione epistemologica dell’eclettismo, ossia di pratiche scritte eterogenee e intercambiabili, affrancate da opzioni ideologiche. In coerenza coi suoi interventi critici e teorici ospitati, negli stessi anni, dal “Fanfulla della domenica”, lo scrittore vi afferma che la realtà non possiede “caratteri definiti e immutabili” e che, dunque, “le visioni antagonistiche delle due scuole” (la naturalista e l’idealista) sono “egualmente legittime” ed entrambe praticabili, dal momento che “ad ogni contenuto s’impone una forma determinata”<sup>34</sup> (“ogni soggetto si porta con sé la sua forma”, dirà a distanza di un anno, e quasi con le stesse parole, nella più nota e citata prefazione ai *Processi verbali*<sup>35</sup>). Di questa riconquistata libertà, di questa erratica ed eterodossa ricerca d’una sintesi o meglio d’un *tertium*, della “forma” imposta dal “contenuto” di turno, che è nei *Documenti umani* “lo spirito d’analisi, grandezza e tormento dell’uomo moderno”<sup>36</sup>, fanno fede due novelle-manifesto quali *Il ritratto del maestro Albani* e *Donato del Piano*.

34 Ivi, pp. 1629-1630.

35 F. De Roberto, Prefazione a *Processi verbali*, cit., p. 5.

36 F. De Roberto, *Il sacramento della penitenza*, in *Documenti umani*, cit., p. 175.

Nella prima De Roberto convoca un amico, quell'Anastasio Natali che altri non è che il pittore catanese Natale Attanasio, a dibattere il tema che più gli sta a cuore, e cioè "l'espressione", a fronte delle impervie sollecitazioni d'un "orrido" paesaggio leopardiano e, meglio ancora, degli spettri della follia e dell'impotenza creativa. Autentiche ossessioni personali, queste ultime, per la già provata psiche del giovane scrittore; ma pure motivi d'interesse e di ricerca per il pittore, solo che si rovesti nel suo *atelier* e ci s'imbatta in una malnota e inquietante tela di quegli anni, dal titolo - maliziosamente post-verghiano - *Sunt lacrimae rerum*<sup>37</sup>: dalla quale occhieggiano spiritate larve muliebri, devastate dall'alienazione mentale e dalla segregazione manicomiale. Pittura (ancora il tema del ritratto), letteratura e musica sono parimenti convocate a cimentarsi con quegli spettri, a misurare l'inadeguatezza dei rispettivi linguaggi.

Ma più e meglio la riflessione sul linguaggio, e la vocazione autoriflessiva dell'arte derobertiana, si manifestano in quel *Donato del Piano* che di quell'arte è, anche, uno dei vertici assoluti, per quanto lo straziante farnetico dell'io narrante possa esservi contaminato da enfatiche sovrabbondanze tardo-romantiche e da manierate accensioni simboliste. Due, i protagonisti che vi si fronteggiano: "la paralisi della mente" e la ricerca della "parola"; e dal loro irresolubile conflitto sprizzano incandescenti aforismi:

No, la Parola non esiste! Esistono delle parole, degli accostamenti di sillabe, delle successioni di suoni più o meno rapidi, che presumono di esprimere l'idea, mentre ne sono separati da un abisso. (...)

37 Cfr. *Per lustro e decoro della città. Donazioni e acquisizioni al museo civico di dipinti dei secoli XV-XIX*, Catania 1997, p. 81 (e l'intr. di C. Guastella, pp. 15-16).

Impressione ed espressione sono due termini fra i quali non sarà mai possibile stabilire il segno dell'eguaglianza. Le più semplici percezioni del mondo materiale sono immateriali, e nessuna materia potrà mai rappresentarle. (...)

“Nessuna creatura umana è compresa da nessuna creatura umana” (Taine). L'impossibilità di una tale comprensione deriva unicamente dall'impossibilità dell'espressione. In un'ora di raccoglimento interiore, a centinaia e a migliaia le aspirazioni, gl'impulsi, i propositi nobili od abietti; le persuasioni, i giudizi, i concetti fondati o falsi; le immagini fantasmagoriche, i ricordi e le previsioni col loro corteggio di pentimenti, di rammarichi, di delusioni, di speranze, di compiacenze, sorgono nella mente, brillano più o meno a lungo e si spengono nelle tenebre dell'incosciente. Quanti di siffatti momenti psicologici, la cui serie costituisce il mio *io*, sono da me manifestati - ammesso che la manifestazione sia adeguata? Una parte infinitesimale. Di me non si conosce se non quello che io faccio - ed un'azione apparentemente generosa può essere determinata da ignobili moventi - e quello che io dico. Ora, le mie parole non rispondono mai al mio pensiero - perché sono parole: vuol dire qualcosa di determinato, di concreto, di fisso, di immutabile; ed il pensiero possiede le qualità perfettamente opposte; esso non è, ma *diviene, si fa*, in una gestazione perenne... Le parole non rappresentano se non un fuggevole istante di questa rapidissima successione - ed è come se uno, per dare l'immagine del movimento, rappresentasse il mobile fermo in diversi punti della sua traiettoria<sup>38</sup>.

“Impressione” ed “espressione” marcano il confine fra il vecchio e il nuovo, l'inautentico e l'autentico: De Roberto indica - e percorre egli stesso - questo tragitto dal naturalismo estenuato e in decomposizione, che senza abdicare alla pregiudiziale realistica s'attesta sull'estremo avamposto della visività sgranata e pulviscolare dell'impressionismo, alla ricerca - “moderna”, anzi antipatrice di novecentesche oltranzes - d'una espressività dirompente, eversiva di forme e norme

38 F. De Roberto, *Donato del Piano*, ivi, pp. 213, 215-216, 219-220.

consacrate, decisamente anti-naturalistica e anti-realistica. E fa leva, per approdarvi, sui nomi e sui modi di Poe e di Wagner, insomma della costellazione baudelairiana; e infatti è la musica il veicolo privilegiato di quella ricerca espressiva: “Quest’arte dei suoni è l’unica che sappia conseguire una diretta espressione dei moti dell’anima”, fa dire De Roberto al suo anonimo diarista, non a caso reduce dall’ascolto del *Tannhäuser*, e lo fa riflettere sull’affinità fra la sintassi del periodo musicale e “lo svolgimento del pensiero”, salvo poi fargli ripudiare la “profanazione” di cui sarebbe rea l’“opera in musica”, che “non rinuncia abbastanza alla materia” (insomma, perfino il prediletto Wagner si collocherebbe al di qua della barriera impressionistica, permanendo “ancora schiavo del reale”), e fargli scoprire infine il linguaggio assoluto, e perturbante, dell’organo di Donato del Piano, nel consueto teatro psicodrammatico del monastero benedettino, con i suoi “corridoi lunghi come strade” e le sue “corti vaste come piazze”. Sulla cui “porta aerea”, dall’alto della cupola, si consuma senza scarti né impennate, anzi con una consequenzialità che è tutt’uno con la convergente deriva dei linguaggi, il trapasso dal magmatico flusso di coscienza del protagonista, e dall’onda sonora imperiosa (“Impara questo linguaggio; che tu mi comprenda, che tu mi risponda. In alto! in alto! in alto!...”), all’impervio volo suicida<sup>39</sup>.

E il virtuosistico mimetismo delle pagine dedicate alla resa verbale del suono dell’organo, in un wagneriano anelito al *Gesamtkunstwerk*, multimedialmente attinge tanto al dominio musicale quanto a quello figurativo. E del resto, se abbiamo parlato di espressività, avremmo pure potuto, e sia pure forzando i tempi, azzardare il riferimento all’espressionismo, giacché l’“urlo rauco, selvaggio, lacerante” delle prime pagine,

39 Ivi, pp. 223-225, 227 e 234.

così come i "soli lividi, senza raggi, spaventosamente immobili nel cielo tenebroso" delle ultime, evocano suggestioni sprigionate da un'area pre-espressionista che svetta nei nomi di Munch e di Van Gogh. Ma quel che conta è ribadire la centralità del linguaggio e della sua autoriflessività come baricentro dell'opera derobertiana: che può significare astratta e indiretta riflessione sui codici espressivi e sui modi di formare (quanti personaggi-lettori, lo si è detto, ma anche scrittori!), oppure, ed è il caso delle opere più celebri e audaci, effettuale e diretta manipolazione dei linguaggi, sperimentalismo, innovazione. E dunque saggismo da una parte, e dall'altra furore espressivo: al limite, appunto, espressionistico *avant lettre*. Su ambedue i fronti De Roberto indaga, sonda la materia, mette a fuoco ottiche diverse: e così anche questo registro uniformemente raziocinante e loquacemente analitico al suo interno si differenzia, sposando ora le forme dell'*exemplum* sentenzioso ora della *causerie* salottiera, ora del memoriale ora dell'epistolario, ora del dibattito colto ora dell'impudica e straziante confessione da "sottosuolo". E alternando, come al solito, il dialogo con il monologo, la narrazione coinvolta in prima persona con il resoconto a freddo in terza persona e con il taglio trasversale e farneticante dell'indiretto libero.

Perciò, se nella prefazione (dicembre 1889) ai *Processi verbali* c'imbattiamo non senza una certa sorpresa nella consueta utopia dell'impersonalità verista, si tratta piuttosto di un'estremistica e teorica, ipotetica "impersonalità assoluta", quale solo "può conseguirsi nel puro dialogo", anzi "nella scena come si scrive per teatro", con l'unica aggiunta d'autore rappresentata dalle indispensabili "didascalie"<sup>40</sup>. Nient'altro che un nuovo artificio espressivo, o meglio una tecnica (non più un'ideologia) da collaudare con più radicale oltranza, da consumare fino

40 F. De Roberto, Prefazione a *Processi verbali*, cit., p. 4.

in fondo prima di sacrificarla ad altre curiosità, ad altre sperimentazioni. Il risultato dell'esperimento è l'ulteriore vertigine, è il prodigioso esito del *Rosario*: fin dall'inizio, un martellante incalzarsi di battute e didascalie altrettanto nude, secche come spari; un'essenzialità assoluta, ottenuta per sottrazione, tragicamente scolpita nel remoto e orroroso silenzio che avvolge le solitudini afasiche e irredimibili, e i feroci rituali che scandiscono la segregazione familiare, nell'immoto microsmo di un'arcaica provincia e di una nobiltà decaduta e grifagna. Insomma, quella "violenza muta" che in pieno Novecento procurerà il capogiro al laureando Vitaliano Brancati, tanto da fargli sostenere con giovanile baldanza il primato dei *Processi verbali* nel *corpus* derobertiano, e non a caso (e non a torto) da farlo parlare di piccoli, sincopati "drammi eschilei"<sup>41</sup>.

Una ben moderna tragedia, in cui la statuaria presenza scenica di donn'Antonia, baronessa di Sommatino, si erge e svetta in tutta la sua inumana ferocia su un contesto, viceversa, come nella *Sorte* appiattito in una dimessa e passiva insignificanza; dunque, a contrasto della banale drammaticità dell'ordinario, del consueto, del quotidiano, delle comunicazioni prosaiche sulle "robe d'inverno" e sul cibo per le galline. Ma anche del dramma autentico che si recita fuori scena (la morte del genero e la perdita della figlia) e che il ferreo rito espunge, confina nell'indicibile e nell'irrapresentabile. E la straordinaria trovata della recita del rosario, del calibratissimo contrappunto fra quelle formule svuotate e le stranianti intrusioni della vita esterna (le incombenze quotidiane, ma anche il dramma negato della figlia), intercalate da una scansione ora alternata ora chiasmica, è frutto sì di un geniale montaggio, di

41 Cfr. V. Brancati, *De Roberto e dintorni*, a c. di R. Verdirame, Catania 1988 (è la tesi di laurea, su *Federico De Roberto critico, psicologo e novelliere*, discussa il 30-X-1929).

un procedimento destinato d'ora in poi a sempre più scaltrite fruizioni, ma implica ben altri e più epocali orizzonti.

Quel rosario, infatti, non è solo un rito consunto o un virtuosistico cimento: è una bestemmia, è la messinscena decisamente *outrée* d'una sconsecrazione, che non denuncia solo l'inadeguatezza degli oranti ma in primo luogo l'inermità del rito, la sua logora e mendace convenzionalità; e perciò lo svuota, ne fa mero contrappunto, ma polemico e demistificante come nell'esplicito finale, che a partire dalla preghiera per eccellenza coinvolge in una spietata condanna due millenni di storia ecclesiale, di devozione popolare, di recitazione liturgica:

- Venga a noi il vostro regno, sia fatta la vostra santa divina volontà... Io non ho figlie di nome Rosalia. Mia figlia è morta... Così in cielo come in terra... - E suggerendo la ripresa alle figliole, che restavano mute, con le schiene sulle seggiole, continuò sola sino in fondo: - Dateci oggi il nostro pane quotidiano... perdonate i nostri peccati, come noi perdoniamo i nostri nemici...<sup>42</sup>

E non solo. Tra l'arcigna e nerovestita baronessa e il pavido coro delle incartapecorite zitelle di casa Sommatino, oltre alla sorte della figlia transfuga e perciò rinnegata, è in gioco il discorso più radicalmente critico mai pronunciato (e proprio agli albori di quel mito duraturo!) sulla sicilianità, sulla mitografia della diversità e dell'arretratezza come valore da difendere dall'omologazione e come fonte di moralità e d'intelligenza critica, infine sull'oleografia delle case del nespolo: e invece, dentro il guscio, l'ostrica verghiana è ben marcia; e donn'Antonia non è che il polemico *remake* di padron 'Ntoni, ché al pari di lui difende la terribile sacralità della casa e della famiglia dalla trasgressione d'un fuggiasco, d'un disertore che intendeva "mutar stato". E

42 F. De Roberto, *Il Rosario*, in *Processi verbali*, cit., p. 23.

coinvolge, quella critica, l'istituzione peculiarmente isolana del matriarcato, cui Vittorini consacrerà il monumento della sua *Conversazione in Sicilia* e che, viceversa, Brancati e Sciascia amaramente deploreranno, rievocando le madri possessive e voraci della pigra Natàca o dell'aspra Regalpetra.

Ma quella matriarca, che governa autocraticamente la clausura domestica officando rituali di arcana ferocia, e divora i figli impedendo loro di sposarsi, di uscire dal guscio familiare e di maturare, non è anche un'implicita, sofferta controfigura di donna Marianna Asmundo? E il rosario? Una traccia, anche quella, d'interminabili vespri trascoloranti nella polverosa penombra di casa De Roberto, nella solitudine esaltata dall'incombente e salmodiante presenza materna e dall'innominabile assenza del padre. Un rosario, perciò, percepito non solo come il "brusio ondeggiante", da cui sbocciano "i fiori d'oro di parole inconsuete: amore, verginità, morte", della prima (e derobertiana) pagina del *Gattopardo*, ma in primo luogo come un oggetto, enigmatico e minaccioso, tra sferza e redini, in cui si materializza l'odiosamato carisma materno.

Allo stesso modo quell'insegna non più di devozione ma di potere alligna nelle mani della Sommatino, affiancandosi al mazzo di carte della Roccasciano, e alla galleria di ritratti e specchi, monili e capigliature, insomma ai sinistri feticci che popolano la turgida *imagerie* derobertiana, fino al macabro reperto serbato da Chiara Uzeda nei *Vicerè*, come simulacri e totem innalzati per circoscrivere un vuoto, per arginare una perdita, per surrogare un lutto. E forse si dovranno leggere le due raccolte del '90, i *Processi verbali* e *L'Albero della scienza*, di là dall'evidente ed esibita dissonanza, come un unico testo, come una corda tesa fra il dissimulato ritratto della madre e quello, altrettanto cifrato e forse altrettanto colpevolizzante, del padre sacrificato nella messinscena ferroviaria del *Paradiso perduto*.

## CAPITOLO V

### “FLEMME E FIAMME”: STUDI DI DONNA

... senza la speculazione non ci sarebbero grandi imprese, vive e feconde, come non ci sarebbero bambini, senza il piacere. Ci vogliono gli eccessi della passione, lo spreco delle forze vitali, per la continuazione stessa della vita.

(Zola, *L'Argent*)

Se nei *Processi verbali* De Roberto perviene a un risultato di audace sperimentazione e di raggelata angoscia come *Il rosario* (che nella successiva trascrizione per le scene sarà ulteriormente scarnificato fino al limite del più astratto e irredimibile orrore), altrettanto crudamente registra l'ordinaria follia di più quotidiane e sommesse odissee suburbane e rurali. E si tratta di autentiche *tranches de vie*, arbitrariamente ritagliate nell'indistinta e insignificante continuità del vivere, opportunamente spogliate di qualsivoglia esemplarità da "documento umano". Brandelli di vita e rifiuti di conversazione: come quei frammenti di dialogo irrelati e insensati che le due donne del picaresco *Viaggio a San Vito* rubano qua e là, nel risibile intento di decodificarvi inappellabili messaggi ultraterreni.

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

scaturiranno, nientemeno, quella teoria e quella tecnica delle "epifanie" destinate a scardinare e a rifondare il romanzo.

Certamente l'autore dei *Processi verbali* si attesta al di qua di quella soglia e di quella vertigine: e tuttavia c'è in queste pagine qualcosa di più che un fortuito presagio. C'è la scoperta - o, se si vuole, la conferma - d'un metodo: la scelta, cioè, di avvolgere la narrazione nella trama serrata d'un interminabile vaniloquio, anzi di attraversarla e compenetrarla con quel banalizzante cicaleccio, di identificarla con quello snervante rumore di fondo, che sostituisca l'ingiustificata onniscienza del narratore-demiurgo con le voci sincopate e nevrotiche, tendenziose e demistificanti, casuali e tanto più realistiche, del senso comune, della strada, della chiacchiera. C'è, di più, l'adozione d'una tecnica che De Roberto sfrutterà da virtuoso, e cioè quella del contrappunto: come a dire un *mixage* di suoni e linguaggi eterogenei, un'accorta contrapposizione di tonalità e tematiche stridenti, in funzione di amaro e smitizzante controcanto o di spaesante e relativistica polifonia. E se per ora lo scrittore si affida alle sviliate formule del rosario, al petulante brusio della via oppure (in *Pentimento*) ad una prosaica lista della biancheria, insomma a brillanti trovate e a sconcertanti ma estemporanei espedienti, nei *Vicerè* tali processi informerranno la materia narrativa così estesamente e in profondità da organizzarla nei moduli eversivi e compiutamente novecenteschi d'una moderna sinfonia politonale.

Ma "ogni soggetto si porta con sè la sua forma", aveva avvertito il laico e scettico autore di quei racconti: tanto laico, tanto affrancato da qualsivoglia ipoteca, e sia pure la più ardita e innovativa, da gestire simultaneamente numerose e divergenti linee di ricerca, sicchè la sua produzione narrativa è un continuo sperimentare e mutare punti di vista e strumenti d'analisi, linguaggi e strutture. E dunque, anche, dà luogo a un percorso tutt'altro che univoco e rettilineo, bensì tortuosamen-

te digressivo, ricco di ripensamenti e di antitesi e - ovviamente - di risultati difformi e clamorosamente sperequati: anche all'interno d'una medesima raccolta. Come questa, dove al verismo elegiaco, minore ed epigonico di tante pagine (quelle che più garbavano, e *pour cause*, a Verga), si oppongono ben altre oltranzes: la brutale animalizzazione, la mortificazione sordida e ossessiva del *Convegno* e di *Lupetto* (plateale omaggio-oltraggio, quest'ultimo, all'antropologia verghiana, contaminata - come, nel finale, l'amica della Lupa - dalla maleodorante violenza d'un universo contadino ormai alienato e imbestiato); e la degradazione della storia vista da *I vecchi*, dal basso del loro commento banalizzante e qualunquistico, ma capace d'offrirci una rilettura straniante (e sdrammatizzante) dei fatti del '60 a Bronte (e dunque della verghiana *Libertà*) e un assaggio della teorica derobertiana del trasformismo: "Questi che adesso vedete consiglieri e commendatori, prima erano borbonici più di Satriano"<sup>1</sup>.

A riprova dell'eclettismo derobertiano si legga, del resto, quell'*Ermanno Raeli* che, pubblicato tra i *Documenti umani* e i *Processi verbali*, a quelle prove appare inaccostabile, tale è l'insostenibile carico di enfasi, di borioso diletterismo che ne trabocca. Pare, quel romanzo giovanile e ingenuamente autobiografico, un gremito ricettacolo, una sovraffollata vetrina ove De Roberto abbia riversato, liberandosene, gli astratti furori e le mal digerite letture dell'adolescenza, insomma tutti quei materiali di scarto che aveva dovuto assimilare ed eliminare per presentarsi, come in effetti appare, improvvisamente maturo e sorprendentemente attrezzato all'appuntamento della *Sorte* e dei successivi *Documenti umani*.

Un'impetita esibizione di posticce muscolature da consumato *homme de lettres*, enfiate ad arte da sovrabbondanti cita-

1 F. De Roberto, *I vecchi*, in *Processi verbali*, cit., p. 54.

zioni; e una prova d'inguaribile snobismo, di smaniosa attrazione per "tutte quelle storie di marchesati e di ricchezze"<sup>2</sup> che ubriacavano i plebei della *Sorte* ma, al tempo stesso, esaltavano la nobiltà virtuale del giovane De Roberto-Asmundo. È in scena un complicato e stucchevole *enfant du siècle*, imbottito di veleni analitici e intossicato di letture puntualmente dichiarate e riassunte, che dai limpidi cieli dell'astrazione finisce col precipitare nel gorgo della passione, del sesso vissuto baudelairianamente come disfacimento. Non v'è apparenza né idealità che non sveli al disgusto di Raeli voragini di marciume, che egli tuttavia contempla senza compiacimenti scapigliati, anzi con un moralismo acre e totalizzante ("poichè la miseria è egualmente profonda da una parte e dall'altra, nelle coppie accanite sopra i letti rischiosi"), cui fa riscontro - all'altro polo d'una impraticabile *partnership* - la frigidità della donna amata, in preda a un analogo "ribrezzo" per aver sofferto una remota ma incancellabile violenza sessuale. E infatti, come a sancire una legge spietatamente livellante, è proprio all'insegna della turpe e beluina "forza del maschio" a esprimersi, a ridosso del sovraccitato finale, la tormentata affettività di Raeli.

Su quel finale l'autore tornerà nel tardo rifacimento del 1923, fornendone addirittura una duplice e più cruda versione, affine a una pagina anch'essa tarda dell'*Imperio*, nel quadro d'una interessante operazione autocritica. Trascinando fin dalla nuova prefazione sul banco degli imputati il "dilettantismo analitico" della sua generazione, De Roberto infatti intenderà radicalizzare i toni della requisitoria, anche per il tramite di quel doppio finale canagliesco e un po' *Kitsch*. Ma soprattutto intenderà problematizzarla, e cioè distanziarne lo scoperto autobiografismo e, insieme, iniettarvi una densa sostanza metaletteraria, assemblando alla materia del romanzo recensioni

2 F. De Roberto, *La Malanova*, cit., p. 176.

e traduzioni, versi giovanili e successive suggestioni, insomma codici e materiali "altri" che valessero a relativizzarne la "formula" acerba e perentoria<sup>3</sup>.

Quei materiali, e cioè le prove del poeta adolescente e dell'infervorato traduttore di Bourget (un *hobby*, questo, giocosamente condiviso con il correligionario Di Giorgi, e poi ritorto a sfavore dell'autore, se De Roberto dovette discolarsi dall'accusa d'aver plagiato *Le disciple*), ci consentono di frugare sullo scrittoio dell'aspirante-letterato gremito di ritagli d'autore; e fra l'altro, come nei *Quesiti dell'Albero della Scienza* apprendiamo che De Roberto-von Rödrich lavora a un'*Estetica del sentimento*, già nel *Raeli* dell'89 sorprendiamo De Roberto-Raeli mentre attende a una più effimera impresa poetica, dal significativo titolo *Flemme e fiamme*, che potrebbe adottarsi come sintesi del temperamento e dello stile dell'autore. E nelle appendici del '23 *il senex* scaltrito e disincantato squaderna, addirittura, l'intero album d'esercizi redatti dal *puer* indocile e inesperto<sup>4</sup>: e sono - oltre ai sonetti di *Encelado*, ripescati come per autenticare l'autobiografismo del *Raeli* - versioni da Baudelaire, Prudhomme, Bourget, ma anche apocrifi, esercizi *à la manière*, dominati dal diletterantismo mondano e dalle ibridazioni positivistico-estetizzanti *à la* Claude Larcher, il protagonista bourgettiano delle *Mensonges* e della *Physiologie*.

3 F. De Roberto, *Ermanno Raeli*, nuova ediz. riveduta con l'aggiunta di un *Avvertimento* e di un' *Appendice* in due parti, Milano-Roma 1923; e cfr. G. Barberi Squarotti, *I due "Ermanno Raeli"*, in AA. VV., *Letteratura lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo 1989, pp. 349-366, e P. M. Sipala, *De Roberto e lo scacco dell'eros*, in AA. VV., *Letterature e lingue nazionali e regionali*, cit., pp. 453-460.

4 Cfr. *Versi di Ermanno Raeli*, in F. De Roberto, *Ermanno Raeli* (1923), cit., pp. 271-307, e F. Branciforti, *De Roberto e il suo doppio: il canzoniere apocrifo di Ermanno Raeli*, "Annali della Fondazione Verga", 11, 1994.

Ma dietro e oltre quello scrittoio e quelle carte, il *Raeli* dell'89 ci consente piuttosto di lanciare uno scandaglio, meno ortodosso ma assai più rivelatore, nella tormentata psicologia dell'autore: insomma, come all'iniziale e poi distrattamente liquidato narratore-testimone, di "studiare a fondo quel caso curioso d'impotenza artistica", che Federico scruta in se stesso, disperando di riuscire "malgrado l'assiduo proseguimento di uno scopo preciso", e presta ad Ermanno, quel mezzosangue "senza accento nella pronunzia e senza risoluzione nella vita", o peggio "quel destino abortito, quell'ingegno potenzialmente forte ma non espresso del tutto"<sup>5</sup>.

Quella paura, quel blocco, da allora fissati e ricorrenti nell'*imagerie* derobertiana, vi si associano qui come altrove all'incubo della paralisi psichica, della sterilità affettiva, dell'inadempienza sessuale. E a una gamma di sentimenti, ispirati dalla frequentazione dell'altro sesso, che vanno da "una specie di vaga paura" all'*horror vacui* al limite della voragine predace, sull'"orlo indifeso" di "un abisso spaventevole". Perché la donna è scissa, a norma d'un codice non solo rigidamente "maschile" ma peculiarmente siculo e feudale, in due antitetiche figure: la prima è una disincarnata e asessuata epifania, un simulacro d'immacolato splendore (ed è Massimiliana, cioè "una pura Idea, armoniosa, impersonale ed intangibile"), un'icona da contemplare devotamente, pena la profanazione che si consuma nel dominio inevitabilmente brutale del sesso ("ciò che egli conosceva fin là dell'amore, era l'intollerabile"; "ciò che egli non poteva ammettere, era la macchia al liliale candore, l'offesa alla purezza della fronte adorata"); l'altra, più umana e abbordabile, è la donna matura e coniugata, amante maternamente complice o consigliera esperta e compiacente, di declinante e contaminabile beltà (ed è, sempre

5 F. De Roberto, *Ermanno Raeli. Racconto* (1889), cit., pp. 21, 67, 105.

nel *Raeli*, Rosalia di Verdara: inutile dire che De Roberto amerà sempre e solo Rosalie di Verdara). Nei confronti della prima, "per custodirne solo l'idea imperitura", non v'è che l'uscita di sicurezza del "gran rifiuto": e cioè quell'estetica della rinuncia e dell'astensione che De Roberto elaborerà nella novella eponima dell'*Albero della Scienza*; e cioè quella sublimazione dell'impossibilità o dell'inadempienza nel sacrificio cavalleresco-cristiano che si celebrerà nella *Messa di nozze*. Ed è una forma deviata, cerebrale di possesso, che restituisce al mittente una sua proiezione fantasmatica, un sogno ch'è soltanto suo: "nell'impossibilità in cui ella era di appartenere a nessun uomo, non era forse quello l'unico modo di appartenere a lui?"<sup>6</sup>.

Quanto alle altre, alle signore, al privilegio della saggezza e della disponibilità esse uniscono l'altrettanto vantaggiosa funzione di guide e tramite alla frequentazione del bel mondo su cui regnano. Si tratta di "quel mondo raccogliaccio popolante gli alberghi e le case di salute", sul quale - dal *Raeli* all'*Albero della Scienza* e agli *Amori*, fino alle *Ironie* del 1920 - De Roberto amerà puntare il suo monocolo da *dandy*, affettando d'indignarsi per "i compromessi delle *flirtations*, le vergogne dei falsi legami, le miserie degli intrighi quotidiani, tutte le sozzure di una società accozzata, senza casa, senza rispetto". È il microcosmo d'apolidi, dame, giocatori e *viveurs* che gravita a Palermo attorno all'*Hotel des Palmes*: "Una società cosmopolita (...); la stessa a Palermo come a Nizza o ad Ostenda... Dei tipi sempre eguali, abitudini comuni e perfino uno stesso modo di vedere e di giudicare..."<sup>7</sup>. Mutato il *milieu*, non può che mutare la scena urbana: rispetto alla Catania borghese, faccendiera e politicante, è la Palermo dei fatui nipotini dei

6 Ivi, pp. 45, 51, 217, 219.

7 Ivi, pp. 187-188 e 205.

Gattopardi a offrirsi ora come teatro ideale; ed è appena il caso di ricordare come altrimenti la guardasse Verga, con gli occhi severi di don Gesualdo Motta, sgomento ospite del bolso e parassitario duca di Leyra...

Ma è proprio l'atmosfera torbida e morbida di quella città, "porta dell'Oriente" e "lembo d'Arabia", a regalare al romanzo le impressioni e le espressioni più preziose: vale a dire quello "snervamento molle" e quel sospenso "dormiveglia" che torturano i nervi e allettano i sensi, evocando "sensazioni di avidi dissetamenti, di abbandoni profondi", suscitando "il turbamento fisico, prodotto dal dardeggiare d'un sole infuocato sopra quella natura quasi tropicale"<sup>8</sup>. Un canto di sirene marliosamente decadenti, un richiamo decisamente irresistibile: e infatti lo scontato suicidio di Raeli non è che il sacrificio d'una impacciata controfigura sulla soglia del tempio del *demi-monde*, che un De Roberto adulto e smaliziato, che si è in tal modo liberato di ubbie adolescenziali e remoti traumi o quanto meno li ha rimossi, varcherà col passo sicuro - e studiatamente svogliato - del *dandy*, nelle novelle dell'*Albero della scienza*.

Silloge di "studii quasi astratti" e di "fantasie analitiche", a mezza strada fra l'algido "godimento da dilettante"<sup>9</sup> e la calorosa adesione ad una metodologia simpatetica, fra l'invenzione narrativa delle precedenti raccolte e il raziocinante sag-gismo della successiva psicopatologia dell'eroticismo, quell'"albero" si radica in un terreno di moralismo biblicamente cupo, esplicitato dalla titolazione interna (*Il serpente, La scoperta del peccato, L'amicizia di Eva, Il paradiso perduto, La Salvazione*), piuttosto che in quello scientifico-sperimentale dello zoliano *arbre de la science* (*Le docteur Pascal* uscirà, del resto, nel '93).

<sup>8</sup> Ivi, pp. 231-232.

<sup>9</sup> F. De Roberto, Prefazione a *L'Albero della Scienza*, Milano 1890, pp. V-VII.

Nell'*Albero della scienza*, che pur proviene dal medesimo laboratorio dei coevi *Processi verbali* ed occupa con questi la medesima vetrina (e sono "i due volumi di cui si pavoneggiano adesso contemporaneamente le vetrine del Galli", nella lettera affettuosamente irridente di Verga), è come se mutasse tutto: gli scenari sono quelli, aristocratici e cosmopoliti, della mondanità e del dandismo. Ma c'è pure, anzi predomina, il rigore perfino eccessivamente verboso e raziocinante con cui l'autore e i suoi personaggi passano in rassegna i luoghi comuni della cultura più corriva e divulgata del tempo, tra positivismo e decadentismo, e con cui scrupolosamente notomizzano le passioni e i comportamenti, facendo scialo dello "spirito d'analisi, grandezza e tormento dell'uomo moderno".

Seduttori-*detectives*, loici pre-pirandelliani, osservatori implacabili e scienziati dilettanti, prontuari viventi di citazioni, quei personaggi prodotti in serie battono in lungo e in largo campi tematici e tragitti concettuali contigui alla trattatistica amorosa e alla letteratura d'intrattenimento da qui a poco praticate dallo stesso De Roberto, e di quella produzione debitori quanto a conclusioni sconsolatamente scettiche e misogine. E "studi di donne" sono quelli condotti dall'autore ovvero dai suoi portavoce (Vico Dastri della *Scoperta del peccato*, il protagonista del *Gran rifiuto*, Ettore Baglioni di *Rimorso*), che come consumati giocatori o compassati matematici s'affidano al "calcolo delle probabilità" per venire a capo dei segreti muliebri (e della seduzione, che è lo stesso: "Il modo più adatto di studiare una donna è quello di farle la corte"<sup>10</sup>). Una vera e propria *detection*, un paradigma indiziario che tenta di "adattare il sistema d'indagine del Poe ad un argomento

<sup>10</sup> F. De Roberto, *La scoperta del peccato*, in *L'Albero della Scienza*, cit., pp. 39 e 42.

elegante"<sup>11</sup>, braccando con feticistica ostinazione esche arcane e perverse come "una mano guantata e l'altra no"<sup>12</sup>.

Oppure, ribadito ancora una volta come forma suprema del possesso, e comunque come unica alternativa praticabile alla *quête* infinita e frustrante del seduttore-feticista, v'è *Il gran rifiuto*: ossia quell'ascesi della rinunzia teorizzata da "un giovane la cui reputazione si venne fondando più sugli atti da lui omessi che su quelli commessi"<sup>13</sup>. Un teorico, dunque, di sospettabile malafede, oltre che troppo sospettabilmente autobiografico; e del resto smascherato dalla *femme savante* di *Menzogne*, che questo e altri alibi del dongiovanni di turno fa risiedere "nell'indegna, nella miserabile, nella vigliacca ricerca di un'apparenza di ragione con cui mascherare il suo egoismo di maschio". O nella prosaica *impasse* dello stendhaliano Octave de Malivert: il circuito rifiuto-omissione-impotenza è non a caso ribadito da una donna sapiente e maliziosa; e anzi, nell'occasione, De Roberto tiene a battesimo l'interlocutrice degli "apologhi" amorosi, la polarità femminile e aristocraticamente femminista dell'erotologia degli anni '90. Alla quale fin d'ora, autocriticamente, assegna il compito di demistificare "questa letteratura pessimista, analitica e meso... misa... come si dice? misogina!"<sup>14</sup>. Inoltre quella dama esibisce tratti e letture settecenteschi, da *conte philosophique* e da romanzo libertino, inconsapevolmente additando un sentiero nascosto che si snoda dal capolinea rischiarato da quei "lumi", costeggia lo Stendhal dianzi evocato dell'*Armance* e dell'*Amour* e, oltre De Roberto, culminerà nell'accorata elegia, nei contrappunti salaci, nella

11 Lettera a Di Giorgi del 14-IV-1889 (A. Navarria, *op. cit.*, p. 223): De Roberto si riferisce alla *Scoperta del peccato*, allora appena pubblicata sul "Fanfulla della domenica" col titolo *Il peccato della Valcresi*.

12 F. De Roberto, *La scoperta del peccato*, cit., p. 43.

13 F. De Roberto, *Il gran rifiuto*, in *L'Albero della Scienza*, cit., p. 71.

14 F. De Roberto, *Menzogne*, in *L'Albero della Scienza*, cit., pp. 125, 106.

tragica - e smisuratamente simbolica - impotenza del *Bell'Antonio* brancatiano.

Stendhal e Michelet, nonché Balzac "con la sua *Fisiologia del Matrimonio*"<sup>15</sup>, sono del resto citati; Bourget, poi, è un po' da per tutto, con la sua teoria del "dilettantismo" come "*une sorte de dialectique d'un genre nouveau, grâce a laquelle l'intelligence participe à l'infinie fécondité des choses*"<sup>16</sup>. E tuttavia, già nell'86, lo scrittore catanese aveva scritto che sì, "la vita dello spirito è quella che importa di determinare, ma non narrando il pensiero, alla maniera del Bourget, bensì cogliendo i segni esteriori: atti, parole, minimi gesti che lo esprimono"<sup>17</sup>. Voci e gesti; al limite, dunque, epifanie: trasalimenti, intermittenze. Ancora una volta è la costellazione-Baudelaire a suggerire temi e mo-venze:

Senza avere quel sentimento della folla che ebbero Poe e Baudelaire, era per lui un oggetto d'interesse lo studiare, per le vie, i tipi nei quali s'imbatteva, l'intuire un temperamento dietro una fisionomia o una andatura, l'indovinare il soggetto di un discorso dalla mimica che lo accompagnava. Più d'una volta egli aveva dovuto a quella osservazione curiosa e sparpagliata, dei motivi importanti, dei dati originali<sup>18</sup>.

Scrittori come comari, cioè come le donnette del *Viaggio a san Vito*? La chiacchiera e il vaniloquio occupano, si è detto, uno scanno di prima fila nella dissonante orchestra dei linguaggi derobertiani: ma non qui. Non nell'*Albero della Scienza*, dove una scrittura più matura, se così si può definire la prosa

15 F. De Roberto, *La salvazione*, in *L'Albero della Scienza*, cit., p. 218.

16 P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, in *Oeuvres complètes. Critique*, vol. I, Paris 1899, pp. 42-43.

17 Lettera a Capuana del gennaio 1886: *Capuana e De Roberto*, cit., p. 180.

18 F. De Roberto, *Rimorso*, in *L'Albero della Scienza*, cit., p. 243.

elegantemente colloquiale del giornalismo culturale e della divulgazione "alta", e comunque sorvegliata e lontana dalla sovraccitata frenesia espressiva dei *Documenti umani*, dà vita al registro derobertiano peculiarmente "analitico": nell'accezione che distinguerà il "realismo" derobertiano dai modelli ottocenteschi, vale a dire di "una rappresentazione artistica realisticamente fondata e psicologicamente condotta e proposta"<sup>19</sup>. In esso non si danno eventi, ma solo argomentazioni e tutt'al più *exempla* agilmente funzionali, giacché tutto è avvenuto e razionalizzato, nella forma d'un compiuto saggismo (e addirittura le novelle - e le situazioni - dei *Documenti umani* possono riapparire, nell'*Albero della Scienza*, alla stregua di esemplificazioni, epitomizzate e notomizzate).

E così può accadere che, in questo florilegio di teoremi sull'incomunicabilità o sull'inermità dell'amore, prepotentemente emerga quel capolavoro di concitata veemenza che è il già ricordato *Paradiso perduto*, in cui il registro teorico-mondano e quello realistico-inventivo si fondono al calore insostenibile d'un delirio struggente ma tesissimo, popolato di allucinazioni e prese di coscienza, di ponderati bilanci e di orrori pre-espressionistici dettati dall'ambientazione lividamente "moderna" e ossessivamente meccanica. Non vi si discetta più dell'amore, ma se ne patisce la furia devastante: un isolato vertice, *Il paradiso perduto*, nel contesto dell'*Albero della Scienza*, e per la qualità del risultato e per le modalità della scrittura, che rimandano piuttosto al furore "espressionistico" di *Donato del Piano* e dei più vibranti fra i *Documenti umani*.

Una vetta solitaria, quindi: non fosse che altre notevoli prove d'autore sono rimaste imprigionate nei cassetti derobertiani e tra le maglie d'una spietata autocensura. E tra queste un altro "studio di donna", *Adriana*, fino ad oggi inedito, scovato

19 N. Tedesco, *La norma...*, cit., p. 58.

assieme ad altri preziosi reperti da un sagace ricercatore, Rosario Castelli, che ne parla come di una singolare "sintesi dei metodi - oggettivo e soggettivo - perseguiti nelle contemporanee raccolte *Processi verbali* e *L'Albero della Scienza*"<sup>20</sup>. Quel racconto figurava, col titolo *Miss* poi corretto nel manoscritto, in un progetto di sommario dell'*Albero*, anch'esso rinvenuto fra le carte dello scrittore, traboccanti di progetti e di titoli.

Dunque, un memorabile *portrait of a Lady*, colta anch'ella sulla linea d'ombra del "maestoso declinare della sua bellezza matura", così come la protagonista precocemente incanutita di *Studio di donna*, ma insidiata da altre minacce: "Non un filo bianco, non uno! Per contro, quell'indecente grossezza, l'alterazione ora appena sensibile, più tardi profonda, delle sue forme perfette!". A quei turgori disdicevoli, ma carezzati da uno sguardo che v'indugia in preda a un miraggio di *luxe, calme, volupté*, si somma il peso del pari opprimente "di una noia immensa, sconfinata, a cui aveva cercato invano di resistere", sullo sfondo d'una provincia inerte e ottusa, maligna e assatanata: "una pesantezza codarda l'inceppava ad ogni istante ...". E la narrazione, avvolgendosi nelle spire di quel languore meridiano, si fa mimeticamente torpida e torbida:

La trovò sola, accovacciata sopra una poltrona, colle gambe distese sopra un'altra sedia e le braccia penzoloni. Era vestita interamente di bianco (...). I balconi erano aperti, colle stuoie rigorosamente abbassate dalle quali trapelava la luce incerta dei raggi spezzati. Tutto era sapientemente disposto, come da una volontà previdente. Vera la luce discreta senza il caldo delle ore meridiane, e la solitudine, e il

20 R. Castelli, *Contratto e trasgressione in un racconto inedito di De Roberto*, intr. a F. De Roberto, *Adriana e altri "studi di donna"*, postfaz. di A. Di Grado, Catania 1998. Il racconto in questione, e il sommario dell'*Albero* in cui era stato provvisoriamente inserito, sono stati rinvenuti nelle buste 91 e 40 del Fondo De Roberto della Società di Storia Patria di Catania.

silenzio, e un profumo indescrivibile e penetrante sparso nell'aria. (...) Allora lei volle fare uno sforzo per sollevarsi, per guardarlo in faccia, per togliersi al calore fastidioso del suo soffice giaciglio; ma non vi riuscì. Il torpore della siesta la teneva avvinta, colla fronte leggermente imperlata, il seno palpitante e gli occhi socchiusi, incapace di scuotersi, di pensare, di volere. (...) Ma egli non era impacciato per nulla. L'aveva prima guardata, a lungo, afferrando con un solo sguardo tutte le ricchezze di quel corpo procacemente disegnato in quella posa abbandonata, più nudo che se la garza leggera non lo avesse ricoperto, ne aveva seguito la linea flessuosa, come d'un lontano profilo di colline lievemente ondulate, dai piedini imprigionati nelle scarpette matte, ricamate d'argento, alle gambe tornite, colle calze di seta rossa, di cui una piccola vampa sporgeva dall'orlo della veste, alle anche opulente, ai seni arditi, al collo bianco marmorizzato d'azzurro. Poi, comodamente, allungandosi con una mossa graziosa sulla sua sedia, le prese il braccio nudo, vi appoggiò la faccia e dette un bacio lungo sulla carne umida e calda della fossetta del gomito. Lei sentì passarsi un brivido freddo, delizioso per tutte le fibre, che le impedì di ribellarsi a quell'atto, come per un momento avrebbe voluto. (...) Il silenzio del meriggio regnava. A tratti, dei moscerini turbinavano intorno, con un concerto di ronzii e di sussurri sommessi che si spegnevano come per incanto. Qualche rara vettura passava per la via scottata dal sole allungando un'ombra fantastica, che pareva girasse lentamente intorno a sé stessa, sul tetto della stanza. Nella casa non si levava alcun rumore. Non vi fu che il *croa-croa* rauco del pappagallo verde che sbadigliava sulla sua gruccia. Dopo, le restò un senso di disgusto, un'ondata di amarezza che le saliva continuamente alla bocca, l'acciamento della carne indolenzita, la stupefazione del fatto compiuto, con la disillusione che si fosse compiuto in quel modo.

Un'abbacinante *rêverie* mediterranea, sul filo smagante della controra e del fatale scacco della carne, nel pigro gioco d'ombre e di sussurri su cui svetta la straniante epifania d'un pappagallo flaubertiano, oppure preso in prestito dall'accidiosa *Femme au perroquet* dipinta da Courbet. E non c'è solo il

seduttore cinico e arido, asetticamente professionale, a popolare l'universo erotico di Adriana: l'altro è il ragazzo, desiderabile in forza di quel candore che lo rende, tuttavia, goffo e brutale: "Adriana lo lasciava fare, fiacca, distratta appena dalla sua cupa preoccupazione da quelle arti del maschio in caldo". Non a caso, a fronte degli stilizzati manichini su cui De Roberto appende i panni maschili del dongiovanni e del *raisonneur*, sono femminili gli unici personaggi veri, palpitanti del De Roberto "mondano"; e dell'uomo, della sua rapacità maldestra, hanno solo ribrezzo. E la nostalgia d'un oltre e d'un altrove visita i loro febbricitanti dormiveglia: come quando gli attori girovaghi piombano nell'indolente provincia, risucchiando Adriana nel gorgo turbinoso del "ritorno inatteso di tutto il suo passato". Ovvero, vedi alla voce Pirandello, *Leonora addio!* (poi, sulle scene, *Questa sera si recita a soggetto*): sorprendente, l'analogia, ribadita e dilatata nella frettolosa parafrasi di un'intera opera lirica all'inizio dell'*Illusione* (*I puritani* nel romanzo di De Roberto, *Il trovatore* nella novella e nel dramma pirandelliani), tanto da far pensare a una fonte comune.

Si tratta, invero, d'un tema ricavabile dal vissuto provinciale oltre che dal melodramma, per non dire di certa topica su comici di giro, lustrini e belletti, e verghiani "artisti da strapazzo", fra scapigliatura e verismo. E comunque è impossibile sottrarsi, leggendo *Adriana* e altre pagine derobertiane, alla prepotente suggestione che rimanda ad ambienti e motivi del verismo iberico: al Clarín della *Regenta* (la sequenza notturna in cui il marito di Adriana la cerca invano, barcollando fra gli oggetti della stanza abbandonata), al Perez Galdós di *Tristana*. Quel vischioso grumo di sensualità e sacralità, soprattutto il decisivo ricorso alle formule e agli apparati della ritualità controriformistica, impongono insomma di dirimere il nodo del rapporto fra De Roberto e la Spagna: un nodo inestricabile in assenza di documentazione probante, ma anche perché

partecipa d'un più vasto mistero, su cui Sciascia s'è lungamente interrogato. E cioè quello di due culture, la siciliana e l'ispanica, di comuni radici e di comune sentire (*l'hispanidad*, o meglio il *vivir desviviéndose* codificato da Américo Castro<sup>21</sup>), che almeno apparentemente non comunicano, che procedono in sintonia ma ignorandosi, ovvero occultando - per dirla alla Braudel - "i giochi dello scambio". In virtù di quel mistero, per dirne una, l'arcigno matriarcato e la segregazione familiare, i rituali e le nevrosi del *Rosario* derobertiano trasmigreranno, a distanza di mezzo secolo e nell'assoluta inconsapevolezza del destinatario, nella *Casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca.

Ma dalle pagine roventi di *Adriana* è soprattutto la Donna derobertiana a divincolarsi come in balia d'uno spasimo, a stagliarsi con impellente evidenza: una donna sposata e smagliata, onusta d'anni e di forme, indolente e curiosa, saggia e fragile, austera e tentata. De Roberto amò solo donne siffatte: sbiadite controfigure della madre astiosamente subita e sofferatamente venerata (alle quali, infatti, egli presta letture, memorie e predilezioni materne)? Ovvero ignare vittime d'una scelta obbligata, necessitata dall'interdetto nuziale pronunziato da quella possessiva e onnipotente genitrice (e dalle sue replicanti: "Figliuolo mio, tu sei della stoffa con cui si fanno i mariti disgraziati", nel *Memoriale del marito*; "Io non ho figlie di nome Rosalia. Mia figlia è morta...", nel *Rosario*)?

Poco importa, giacché quella scelta, quand'anche obbligata, finisce comunque con l'assumere i limpidi tratti d'una scelta di civiltà, dell'opzione eticamente motivata in favore d'un

21 Cfr. A. Castro, *La Spagna nella sua realtà storica* (1953), Milano 1995. L'unico riferimento al "naturalismo iberico", a proposito di De Roberto e sia pure dell'*Imperio*, è nell'intr. cit. di C. A. Madrignani a F. De Roberto, *Romanzi...*, p. LIII.

modello, non solo di donna ma di relazioni umane, di costumi sociali, di forme della conoscenza. Quella donna, che conversa in francese come una principessa di Tolstoj e si circonda di *bric-à-brac* e di cineserie come un'Odette de Crécy, è infatti la signora del gioco, è la sovrana dell'*intérieur* (nella duplice accezione dell'interiorità e degl'interni), è l'altra faccia dell'*ethos* borghese del lavoro e della produttività: quella domestica della tenerezza familiare e quella mondana del *loisir*, della seduzione, della conversazione; dell'alcova e del *boudoir*, dei salotti traboccanti di note suonate con grazia e di parole scelte con cura, insomma dell'universo delle arti e del desiderio. Mentre il coniuge si aliena alla società e alla dannazione del lavoro (l'anatema biblico, all'ombra dell'"albero della scienza"), ella si consegna, si restituisce unicamente a se stessa, al suo mondo e al suo tempo. E mentre il *bourgeois* s'ingegna a inseguire e a sfruttare il tempo, a razionalizzarlo e a monetizzarlo, la donna, quella donna, ha ancora, ha sempre tempo: da dedicare alla lettura o all'imitazione dei romanzi, da dissipare nell'affabulazione e nell'ascolto, da convertire in piacere, in tempo libero - e, a suo modo, liberato. È l'incontrastata padrona del tempo, e ciò la fa libera, e sia pure sotto le fittizie spoglie d'inerte vittima del focolare e d'inerte oggetto del desiderio.

E tuttavia: perché lo scrittore abbandonò quel racconto fra vecchie carte e patetici cimeli, decidendo di non più pubblicarlo? Non basta imputare il "gran rifiuto" a ragioni di mera *pruderie*, o meglio a un legittimo dubbio sulla ricezione di qualche pagina *osée*, e più in generale di quelle affatturate atmosfere, presso un pubblico ritroso. E perciò è ancora una volta nel "sottosuolo" d'una vita occultata e delle tormentatissime carte che occorre inoltrarsi, scrutare, frugare. E la curiosità ancora una volta è premiata da scoperte che s'incalzano a valanga. Ultimo, e prezioso, il ritrovamento d'un singolare documento, vergato con la grafia minuta ed elegante, pignola

e *old style* (che differenza, dalla sciatta grafia verghiana, da quelle righe malferme e giustapposte!) di Federico De Roberto. L'*incipit* fa pensare a una lettera:

Tu sei troppo discreto per prendertela, ed io ne sono dolente, mentre vorrei darti tutto tutto, ancora più di quanto ti ho dato... R. vieni presto per carità, per pietà, rimproveri quanti ne vuoi, ma non privarmi della tua presenza, il castigo è forte, fortissimo!!...<sup>22</sup>

Ma la mano che scrive è femminile; e R. è Rico, come più avanti s'intende, e come anche le future amanti, Renata e Pia, chiameranno Federico. Ed è un Federico "adorabile appunto per questi capricci infrenabili, dispotici": quel dispotismo si esercita tanto nella veemenza amorosa ("ci sarebbe da dubitare proprio della realtà di quest'oggi, se non sentissi bruciate le labbra dai tuoi baci, e addolenzito il mento dai tuoi morsi") quanto nella furente gelosia ("Ma quei dubbi, R., come mi torturano!..."), amplificata dall'"opera devastatrice" d'un coro maldicente di "sedicenti amici", nonostante le reiterate proteste di "innocenza" ("la tua conquista è come quella di Roma, intangibile. Che lo sappiano, lo scrivano, lo stampino, lo gridino"). Ma più avanti l'interpretazione di quelle carte si complica. E intanto: perché De Roberto trascrive le lettere dell'amante?

La risposta è semplice, nella sua terribile evidenza: perché intende farne letteratura. Infatti lo scritto è sovente interrotto da chiose: promemoria, citazioni, appunti di scrittura, propositi di poetica ("Trattare il verismo, ma non trascurare i sentimenti e i moti dell'anima"). E i lacerti epistolari ritagliati e

22 Anche questo manoscritto giace nel Fondo De Roberto della Società di Storia Patria ed è stato rinvenuto e trascritto da Castelli: cfr. F. De Roberto, *Adriana...*, cit.

provvisoriamente assemblati si rivelano, perciò, tessere e schegge riciclabili dal narratore. Ne è ben consapevole la donna: che, debitamente malmaritata ma "pronta ad una rottura", si sigla V. e si chiama - come più in là apprendiamo - Vannina. E partecipa, compiaciuta, al gioco:

Questa tale signora che mi somiglia deve portare al braccio (sinistro o destro che sia) un braccialetto in oro inglese con medaglia antica, in cui è scritta una data, etc, etc... al quale ella tiene molto e da cui non si separa mai - I fiori che ella preferisce dovranno essere le viole, ti prego di non mancare questi due particolari. (...)

La correggerai dopo, senza adoperarla ad uso e consumo tuo, mentre me li sciupi mettendo quasi in caricatura i miei poveri sentimenti!! (...) Non sono la Val. nella mia mente ondeggiano due o tre figurine di donne, e sulle labbra ho altrettanti nomi, che non voglio, sì, non *voglio* pronunziare.

Un bell'esempio di come lavorava De Roberto: più che di autobiografismo, si dovrebbe parlare di vampirismo, di scrittura parassitaria, d'un istinto predace esercitato su persone, eventi, dettagli, sentimenti, rubati alla vita e consegnati alla letteratura; ovvero, d'un vivere precario (il *vivir desviviéndose* di Castro!) e mediato, d'un vivere per scriverne: per raggelare e disporre, nella mortuaria compostezza della pagina, dissanguati *revenants* e polverosi feticci. Fra questi, monili e *mises* femminili, arredi e decori, dal *Raeli* in poi scrupolosamente catalogati e frivoltamente chiosati: e non stupirà, allora, che quelle viole predilette e raccomandate da Vannina ricompaiano in mano alla signora Valcresi (*Il peccato della Valcresi*, poi - nell'*Albero - La scoperta del peccato*), "la cui passione per le violette era celebre":

Se Edgardo Poe ha ragione di dire che gli sguardi hanno uno stile, con altrettanta verosimiglianza si può soggiungere che i modi di odorare

i fiori sono diversissimi e molto significativi. La Valcresi aveva dunque preso a fiutare il mazzolino delicatamente, quasi timidamente; lasciava un poco le violette vicino alle labbra, senza che un muscolo del suo viso cangiasse di posto, e già stava per allontanarle; ma allora, ad un tratto, le appressava di nuovo, le schiacciava quasi sulla bocca, ne respirava, ne beveva avidamente il profumo, con le narici dilatate, gli occhi socchiusi, in una specie d'inebbriamento... Così, nell'esprimere le sue opinioni intorno a certi soggetti, sull'arte, sugli artisti, sulla bellezza, la Valcresi cominciava sempre con una riserva quasi timida, che finiva talvolta, quando il Dastri astutamente la secondava, in certi entusiasmi, in certi *Dio!...* caldamente *appassionati*<sup>23</sup>.

Ad autenticare quelle viole, e quel ritratto, e sia pure protestandosene estranea, è la stessa amante-modella: "Non sono la Val.", ovvero la Valcresi... Certo il gioco rischiava di degenerare in un rituale sadico, se a tirarne le fila era un De Roberto o meglio un Vico Dastri (Vico per Rico?), che "ricercava il consorzio del simile" per "l'unica ragione" di studiarvi "il dietro scena delle anime", e che sulla malcapitata Valcresi, "una signora insospettabile, un modello di moglie, il figurino della virtù", sperimentava il "calcolo delle probabilità" e il metodo indiziario appreso dal Dupin di Poe. Il ricalco del *Delitto della Rue Morgue*, a partire dalle considerazioni di Poe sull'"analista", calcolatore o giocatore che sia, è d'imbarazzante evidenza; e gl'indizi freddamente carpiti vanno dal modo di calzare un guanto (ma uno solo, e a caso, sì da enfatizzare il denudamento piuttosto che l'occultamento) a quello, dissimulatamente bramoso, d'odorare i fiori, o di trasalire e d'accendersi, tutte spie malcelate del "desiderio di cedere alla tentazione"<sup>24</sup>. Fino allo smascheramento finale, che mortifica la Valcresi e certo non entusiasma neppure Vannina, cavia solo

23 F. De Roberto, *La scoperta del peccato*, cit., pp. 46-47.

24 Ivi, pp. 35, 38-39, 47.

in parte volontaria d'un esperimento che le sfugge e la sovrasta.

Ma da quell'esperimento non è che letteratura che vien fuori: patetiche proiezioni, precari risarcimenti, pose e pronunciamenti. Nei fatti Federico si mostrò ben altrimenti coinvolto se, come s'indovina da queste pagine, dovette perfino affrontare, oltre ai tormenti della gelosia, l'improvvido cimento d'un duello. Quella *liaison*, di cui è lecito datare almeno la fase apicale al 1887-'88, ebbe per protagonisti una dama sicuramente più matura, "disavvezza ormai a questa vita, con la vecchiaia alle porte", e un amante che, ad onta del minor peso d'anni, appare "una persona triste, triste, profondamente scoraggiata ed indifferente". Vi domina, ed è ancora Federico ad imporlo e Vannina a subirlo, il rituale feticistico; e infatti è lei a scrivergli: "Ho pregato, ho riletto la tua ultima lettera, e l'ultimo bigliettino, ho baciato con tenerezza il tuo ritratto, i tuoi capelli!!!... Sono stata là nel *Santuario* accoccolata dinanzi lo scrittoio che racchiude le reliquie tue..."

Il transito dell'oggetto dalla vita alla letteratura, dove gode d'una sorta di de-reificazione, di animistica vitalizzazione, tanto da affermarvisi come simulacro di pienezza e d'essenza, definisce il feticismo di De Roberto - e dei suoi docili personaggi, e delle sue disponibili interlocutrici - come il risarcimento d'una perdita: che è inscenata (le epifanie oggettuali come piacevoli replicanti d'una penosa esperienza, nel teatrino di scomparse e riapparizioni d'una presenza e d'una pienezza originarie), agita (ripetendone l'esperienza, vi si assume un ruolo interattivo e anzi si recupera "il senso di una sfida"<sup>25</sup>), e perciò surrogata e provvisoriamente riparata. Perdita non solo nell'accezione più corvivamente freudiana: ché anzi quella del padre è altrettanto - benché diversamente - bruciante; ché anzi

25 S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), Torino 1975, p. 30.

più latamente abbiamo già parlato di perdita di *status* e di "roba", di perdita vitale, di perdita di senso rielaborata, nei momenti più felicemente creativi, come sapere - e linguaggio - della privazione e della "disdetta", dell'entropia e della "crisi". Questa l'offesa remota, questa la "ferita narcistica" che per prima è la materna Vannina a curare, con un impegno e un abbandono che "non hanno bastato a guarire il tuo animo malato", come lei stessa scrive con intelligenza d'amore ma non di grammatica.

Che costei abbia prestato i suoi tratti e i suoi vezzi pure alla protagonista di *Adriana*, poco conta appurarlo: più giova far conto che De Roberto, in quell'inedita novella implicato nel duplice ruolo dell'insensibile gígolò e del novizio maldestro, avvertisse troppo recenti o dolenti aderenze, o allusioni facilmente leggibili e perciò compromettenti, comunque tali da indurlo a stipare in un cassetto quelle pagine e quei ricordi. Oppure semplicemente accadeva che ricordi e chimere, e scelte stilistiche ed esistenziali, e Vannina e con lei la piccola folla di replicanti di casa De Roberto e dintorni, s'andassero intanto disponendo in un nuovo, più ambizioso e coinvolgente, teatro della memoria ("Il nonno! Il nonno!... Arriva!... Eccolo qui!...")<sup>26</sup>, tra strilli e scalpicci infantili, sulla decisiva soglia dell'"illusione".

E nell'*Illusione* (1891), successiva prova e secondo romanzo derobertiano, ulteriore e più compiuto "studio di donna" o "ritratto di signora", è la giovanissima Teresa Uzeda (figlia del conte Raimondo, dunque della razza dei "vicerè") a scalpitare e garrire, a irrompere di corsa "a mezza scala" come la Natascia di *Guerra e pace*. Capricciosa, intelligente, vitale al pari di quell'indimenticabile fanciulla, Teresa tuttavia travalica questo ed altri archetipi femminili del romanzo ottocentesco: e non

26 F. De Roberto, *L'illusione*, cit., p. 3.

solo i vietati modelli della pavida preda o della perfida adescatrice, ma finanche le memorabili anti-eroine dell'adulterio alla Emma Bovary o alla Anna Karenina o alla Effi Briest, trepide vittime sacrificali delle convenzioni e tuttavia fatalmente marchiate da un ineluttabile destino d'espiazione. A quella piccola Bovary della provincia siciliana, di cui De Roberto declina con scrupolo flaubertiano le letture romanzesche e le mitologie tardo-romantiche che ne avevano nutrito l'inquietudine, è offerta una possibilità inedita: quella di sfruttare le risorse analitiche (in questo caso autoanalitiche) dell'"indiretto libero" derobertiano, appropriandosi di quel tormentoso ma lucidissimo rovello per motivare le successive fasi della propria trasgressione e per affidargli tematiche di sconvolgente modernità, tanto più liberali e assolutorie rispetto alla scettica e risentita pubblicistica erotica firmata da Federico De Roberto.

Il fatto è che il precoce disinganno e l'incombente risentimento del futuro autore dei *Vicerè* aderiscono qui come una forma in cavo al progressivo disincantamento della protagonista nei confronti dell'altro sesso (i maschi sono tutti "volgari", "brutali", "egoisti"), dell'istituzione matrimoniale e, infine, persino del mitico *amour fou* extra-coniugale. Da una parte la legittima "ansietà di sapere" della donna, dall'altra il suo sventurato ma inappellabile destino genetico ("la passività impotente del sesso") e il sordido conformismo degli ambienti in cui si consuma la penosa disillusione (l'isola pigramente adagiata nei suoi pregiudizi, come quella "buffa gelosia di Arabi andati a male"; la capitale con i suoi salotti e le aule parlamentari, già scrutate con la schifata curiosità dell'*Imperio*): la caduta di Teresa non cessa di essere giustificata sulla logorattissima soglia della delusione coniugale e del fatale adulterio, ma lo è anche oltre, quando sarà dettata solo da residue curiosità o da ottenebranti abbandoni o dalla logica stessa, perversa e autodistruttiva, della *liaison* erotica. Non soltanto,

dunque, all'ambiente e ai suoi pregiudizi, o alla predatoria natura maschile, quell'amore può appellarsi per ottener venia delle sue perversioni, ma a se stesso e alle sue inique leggi: di più, all'inestricabile complessità della psiche, dove "tanti istinti, tanti moventi, tante idee si nascondono, si mascherano"<sup>27</sup>.

Adriana, Vannina, Teresa... De Roberto ha iniziato *Adriana* titolandola *Miss*, ma poi ha preso un'altra strada e scritto d'altro, e quel titolo è stato cassato con un frego di penna; ma quella *Miss* riappare, col suo francese petulante e un po' scolastico a far da contrappunto in capo all'*Illusione*, nel vivace e mosso concertato di quell'*incipit* che ci fa piombare nel cuore d'una penosa crisi familiare, scrutata con gli occhi d'una bambina irrequieta e precoce. Lo scrittore adotta il punto di vista della piccola Teresa: e che non si tratti soltanto d'un nuovo espediente ce lo dicono la sofferta ricezione di quei traumi familiari e la ribadita catena dei lutti, e la rappresentazione tutt'altro che convenzionale (tetra, anzi, e popolata d'incubi) dell'infanzia, ma soprattutto l'ambientazione a Milazzo, che tanto nei suoi aspetti onirici (le "fiammelle" dei "soldati morti nella battaglia del Sessanta e seppelliti lì, dentro grandi fosse, tutti insieme") quanto in quelli realistici e fin troppo documentari (la visita al castello) riconduce alle memorie infantili dell'autore e alla figura di Federico De Roberto *senior*, comandante di quella piazza ("ed ella era tutta superba vedendo i soldati presentare le armi al comandante che la teneva per mano": e Federico De Roberto *junior* arriva, addirittura, a sdoppiarsi affiancandole "il figliuolo del comandante")<sup>28</sup>.

L'*Illusione*, del resto, è un affollato crocevia e un nodo di smistamento: di traumi e di *tópoi*, di letteratura e di vita vissuta, di reminiscenze giornalistiche (le regate del "Fanfulla", affluite

27 Ivi, p. 285.

28 Ivi, pp. 19-21.

nel romanzo con tanto di "signore e popolo"), infine di "studi" dal vero così come di personaggi di romanzo, che vi transitano sbadatamente come il cugino Consalvo, futuro protagonista della saga familiare degli Uzeda, o che senza comparire vi sperimentano movenze e scenari, come il Ranaldi dell'*Imperio*, di cui si anticipa il "disinganno" al cospetto dell'aula "buia" e soffocante di Montecitorio. Quell'aula, per ora, è Teresa a contemplarla; e tutto suo è il disincanto, che coinvolge sia gli ambienti pur dianzi mitizzati del bel mondo, stemperati in icastiche *gouaches* che preludono alla ritrattistica "carica" dei *Vicerè* ("La duchessa di Martorino le parve un facchino della Kalsa, (...) l'elegante marchese di San Fiorenzo una caricatura da *Journal amusant*"), sia il mito stesso del blasone patrizio, finora accarezzato da Teresa - e da Federico! - con lo stesso accanimento con cui adesso è svilito, insieme con quel "*Teatro genealogico di Sicilia* del Mugnòs" che il fatuo Duffredi già qui sbandiera con la medesima protervia di donna Ferdinanda, l'incartapecorita depositaria dell'anacronistico *ethos* nobiliare nell'antinobiliare requisitoria dei *Vicerè*<sup>29</sup>.

E infatti, con Teresa, è l'autore a cambiare ottica, a subire la sconfessione del suo sogno snobistico, a bruciare in poche pagine l'immensa distanza che intercorre fra il dilettantismo mondano del *Raeli* e l'empito polemico dei *Vicerè*. Assai più a ragione che Flaubert per la *Bovary*, Federico avrebbe potuto pronunciare quel celebre ma ambiguo *c'est moi* a proposito di Teresa: alla quale può pure prestare tracce di vissuto raccattate nei reliquiari di Marianna Asmundo o della povera Vannina, o vezzi letterari sottratti alla corrente mitografia del personaggio femminile, ma tanto di più, di vitalità e verità, dà di sé, mettendo in scena una disillusione amorosa che si fa veicolo d'un epocale, weberiano "disincantamento del mondo". E del-

29. Ivi, pp. 216, 147, 150.

la politica, che in questa pur impolitica *love story* è ben presente; e viene dialogizzata e problematizzata negli alterchi fra la protagonista, conservatrice e legittimista come il giovane De Roberto, e l'amante-deputato, uno smagato e cinico progressista come sarà Consalvo, ma dubbioso e incline al nichilismo com'è già lo scrittore sulla soglia dei trent'anni:

A furia di sentir parlare di partiti, di leggi, di idee di governo, ella cominciava a interessarsi alla cronaca parlamentare, alle grandi questioni di politica interna ed estera. Però sosteneva contro di lui il prestigio dell'autorità, la forza del potere; e quando gli sentiva esprimere qualche teoria troppo liberale, gli dava, scherzosamente, del rivoluzionario. (...)

"(...) Non rinunzieresti alle tue idee, se io te ne pregassi?"

Allora egli scrollava il capo:

"Un'idea, insomma, vale quanto un'altra..."

E le confessava che, scrivendo o pronunciando un discorso in sostegno delle proprie teorie, le teorie contrarie gli si affollavano nella mente; che quando udiva un contraddittore, pensava: "insomma, anche lui ha ragione... se è sincero, se non pensa anche lui che ho ragione io!..."<sup>30</sup>

Cos'è accaduto, all'ex-cronista schierato e partigiano? Intanto la vecchia *élite* cittadina cui faceva riferimento si è estinta, o agonizza, all'ombra dell'astro nascente del socialista De Felice (non solo uomini nuovi, dunque, ma nuove ideologie e nuove tentazioni intellettuali, con le quali De Roberto ingaggerà un tormentato corpo a corpo, fatto di galantomistiche ripugnanze e nichilistica attrazione) e, su scala nazionale, dei successi parlamentari del marchesino di San Giuliano detestato da De Roberto. Ma più risolutiva, nel mutare orizzonti e categorie, è stata la scelta derobertiana della professione lette-

30 Ivi, pp. 295-296.

raria e del "lavoro intellettuale", abbracciati con un rigore, con una carica di determinazione e di fiera autoconsapevolezza, che hanno ben più a che fare col moderno *Beruf* weberiano che con la zavorra retorico-umanistica che aduggiava l'Italietta carducciana. E inoltre, dopo avervi sgomitato con insofferenza, il trentenne scrittore è finalmente sul punto di travalicare l'angusto reclusorio della cultura provinciale: cessano le collaborazioni giornalistiche locali o insulari, mentre s'intensificano i rapporti con i grandi centri culturali e con la grande editoria; e al culmine di divaganti contributi a testate quali la "Nuova Antologia", "Lettere e arti" di Panzacchi e la "Gazzetta letteraria" di Bersezio, si profila ormai il decollo, sempre più orientato sulla rotta della Milano di Treves e Verga, di Boito, Praga, Gualdo, Rovetta, Giacosa, Albertini. Nella quale, nel marzo del 1891, De Roberto si recava per sorvegliare di persona la stampa dell'*Illusione*.

Ma c'è di più: le prime tormentate traversie amorose, così come quei partecipi "studi di donna", offrono a De Roberto un paradigma, decisivo nel determinare l'asse solo apparentemente incoerente della sua produzione successiva: la "morte dell'amore", ovvero il suo deperire non sotto i colpi d'avverse e fortuite vicissitudini, ma *naturaliter* e *iuxta principia sua*, è il tema derobertiano per eccellenza, a partire dal fascio di pagine dell'*Illusione* (le migliori) in cui il disamoramento fra Teresa e Arconti è indagato con squisita e inedita sensibilità, fino e oltre gli apologhi d'argomento amoroso - inaugurati, un anno dopo *L'Illusione* e prima dei *Vicerè*, proprio da *La morte dell'amore*. Di quella impercettibile perdita di senso, degl'impalpabili indizi che la manifestano, De Roberto non solo è il più raffinato analista, ma ne fa il suo specifico narrativo: nel trasognato *pianissimo* di quell'agonia, nell'affievolirsi di quel sentimento e di quel legame, non c'è più, infatti, "romanzo" nella tradizionale accezione d'accadimenti esemplari e di clamorosi muta-

menti, ma solo minimi moti ed indizi, e un realismo minuzioso e opaco, una poetica deliberatamente minimalistica: insomma, i “piccoli fatti” la cui “sovrapposizione paziente” era stata intravista, e situata a fondamento del romanzo, dal più affine e lungimirante dei recensori, ovvero da quel docile e complice “doppio” che era Ferdinando Di Giorgi.

Non altrettanto accorto il Capuana, che a quel libro rimproverava proprio i “troppi fatti spiccioli” e tutt’altro che “indispensabili”, nonché la “babilonia” del plurilinguismo<sup>31</sup>, strada maestra del De Roberto maturo. Il quale, intanto, dà ragione al Di Giorgi quanto al “metodo dei piccoli fatti di Ippolito Taine” e, di più, dilata quel “passaggio relativo alla tecnica” nella più vasta scala d’un pronunciamento epistemologico:

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 continuo *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*<sup>32</sup>.

Si può mettere l’accento sulla tematica dell’“illusione”, come ha fatto Madrignani, oppure su quelle “evanescenze”, sull’insignificanza o peggio sull’irrealtà di quel vano trascorrere d’un greve carico d’istanti ed eventi irredimibili, ridotti a vuote spoglie e mute reliquie, e ancora sulle tecniche che ne mimano il riflusso e la deriva, e infine sulla filosofia negativa, sull’incipiente “cultura della crisi” (e magari, per ora, mutuata da Leopardi e Schopenhauer, da Baudelaire e Flaubert), che al tempo stesso pedinano e incalzano quell’inarrestabile declino,

31 Lettera del 7-IX-1891, in *Capuana e De Roberto*, cit., p. 332.

32 Lettera di De Roberto a Di Giorgi (18-VII-1891), in A. Navarra, *op. cit.*, p.276.

ispirano e deprecano quel morbido sfacelo. La "morte dell'amore" è tutt'uno con la vanificazione del "grande stile" e dell'esemplarità romanzesca, e con il disinganno nei confronti della politica e della storia: e il legame tenace fra *eros* e *polemos*, fra le frustrazioni inflitte dalla donna e dal sesso e le smentite subite dalle ingenuie idealità politiche *d'antan*, insomma fra disamoramento e "disincantamento del mondo", dovrebbe far ricredere chi ancora si chiede come l'autore di quei terribili *Vicerè* si sia anche - e anzi prevalentemente - dedicato alla trattazione della psicologia erotica.

E naturalmente, in quel "progredire di ripetute smitizzazioni"<sup>33</sup>, gran parte spetta alla mortificazione della bellezza muliebre, all'accuratissima semiotica del decadimento fisico, che in Teresa coniuga la pinguedine di Adriana con i "fili d'argento" della protagonista di *Studio di donna*. Al culmine, nel dialogo-bilancio con l'amica Giulia, v'è la parafrasi, sottilmente ironica, del memorabile scambio di disincantate battute ("È quello che abbiamo avuto di meglio! - Sì, può darsi davvero. È quello che abbiamo avuto di meglio!")<sup>34</sup> fra Moreau e Deslauriers in coda all'*Education sentimentale*:

"Però, convieni che l'abbiamo fatta grossa!"

"Ah, sì!... Se potessi tornare indietro, t'assicuro che non ricomincerò!..."

"Ed io?"

Adesso conoscevano gli uomini, il loro egoismo, la loro mancanza di cuore<sup>35</sup>.

Incredibile e addirittura miracolosa, la sensibilità femminile attestata dagli scrittori veristi e post-veristi nella remota e

33 C. A. Madrignani, Introduzione cit., p. XXVI.

34 G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, cit., p. 590.

35 F. De Roberto, *L'illusione*, cit., p. 351.

marginale latitudine della loro isola arcaica: basta, per avvedersene e stupirsi, sfogliare l'album di famiglia che alle verghiane Bianca Trao e Diodata affianca la Giacinta di Capuana, ma pure l'Eugenia di *Profumo* e gli altri "profili di donne", e via via questa Teresa e gli "studi di donna" derobertiani, la Nana di Navarro della Miraglia, la protagonista del *Signore di Maqueda* di Ragusa-Moleti, quella dell'*Esclusa* di Pirandello... E tanto più in De Roberto e in quest'*Illusione*: in questo "monologo di 450 pagine" (così scrive l'autore all'amico Di Giorgi)<sup>36</sup>, nella coerentissima e al limite monotona compagine d'un romanzo "centripeto e unidimensionale"<sup>37</sup>, è installata e attivata una poderosa macchina del desiderio, surriscaldata e auto-alimentata, tanto più accelerata in quanto gira al massimo ma a vuoto, dissipando la sua smisurata energia ("lo spreco delle forze vitali"<sup>38</sup>, per Zola essenziale alla perpetuazione così dell'*argent* come dell'eros e della vita stessa), e avvitando intorno alla voragine aperta dall'"assenza dell'oggetto del desiderio"<sup>39</sup>, narcisisticamente o feticisticamente surrogato.

Su quell'assenza, sul vuoto lasciato da quella fuga senza fine e da quella perdita inarrestabile, non resta che elaborare il lutto e officiare il rito riparatorio, edificandovi il reliquiario dei successivi oggetti del desiderio e del rimpianto, come il cimiterino di *souvenirs* padronali in cui la serve Stefana (la Félicité flaubertiana di *Un coeur simple*, con qualche incrostazione tolstoiana) inscena e risarcisce la propria "morte dell'amore", ma anche quella della venerata Signora:

36 Lettera del 16-X-1891, in A. Navarria, *op. cit.*, p. 285.

37 C. A. Madrignani, Introduzione cit., p. XXII.

38 E. Zola, *Il denaro*, cit., p. 164.

39 E. Pellegrini, Introduzione a *L'illusione*, Milano 1993, p. 30.

Quando ella l'aprì, quando ne trasse le cose che vi erano dentro, le sue mani cominciarono a tremare. C'era una vesticciola che ella aveva portato a dieci anni, un ramoscello del fior d'arancio del suo abito nuziale, i vecchi quaderni delle sue lezioni, una pupattola con la quale aveva giocato bambina, i *carnets* dei suoi balli, gl'imbuti di carta ricamata dei mazzi offertile per le sue feste, le immagini di santi ricevute in premio al tempo delle prime comunioni. Nel considerare ad uno ad uno quegli oggetti sformati e scoloriti, i rottami della sua vita che un affetto cieco aveva serbato come reliquie, il cuore le sanguinava. (...)

Le reliquie le stavano ora tutte dinanzi: ella le contemplò con occhio arido e fisso. (...) riconosceva troppo tardi, come sempre, che nessuno, mai, l'aveva amata così<sup>40</sup>.

40 F. De Roberto, *L'Illusione*, cit., p. 409.

CAPITOLO VI  
UN PROVERBIO ITALIANO

Ministro postremo / del cadente Borbone di Napoli /  
additavi l'esilio al tuo re / e aprivi la reggia al dittatore  
inerme. / (...) / Accettavi l'unità / senza protesta senza  
condizioni / e dal vecchio al nuovo principato / pas-  
savi / come se due anime ti possedessero / e due leggi  
moralì. / Ma (...) la servata incolumità pubblica / e il  
diritto nazionale / testimoniano / che i peccati tuoi /  
furono i destini della patria.

(da un epitaffio per Liborio Romano, citato da Leonardo  
Sciascia)

Ma *L'Illusione* non finisce qui. Imprevedibilmente si pro-  
lunga oltre il libro, nasconde un'appendice. Anzi due: una  
ancora nei libri, l'altra nella vita. Nella vita, o meglio in quelle  
reliquie, anch'esse di carta, che a cent'anni di distanza ne  
serbano labilissime impronte: un impercettibile - ma quanto  
prezioso! - profumo di polvere e d'oblio, di umide penombre  
e di cassetti gremiti, di vecchio inchiostro e di polpastrelli  
bruscamente riscaldati dal sangue.

Cominciamo dalla prima di quelle due appendici: e perciò  
da un libro, *Gli amori*, 1898. Settimo capitolo, *Un'intenzione della  
Duffredi*. Che nasce, però, nel '96, secondo degli *Apologhi* che  
De Roberto va pubblicando sul "Roma di Roma" diretto da  
Capuana. C'è di mezzo una scommessa, con la blasonata inter-  
locutrice degli "apologhi" in questione, intorno alle "realità  
dell'amore", ovvero a quel complesso d'istinti primordiali che

i maschi non si curano di dissimulare mentre le donne “danno a intendere di non apprezzarli”: ma sono davvero “così indifferenti come esse dicono?”. La posta, neanche a dirlo, è un “guanto”; e lo sfidato, neanche a dirlo, si precipita “a raccogliere il morbido e odoroso involucro”, pretendendolo “come trofeo”<sup>1</sup>.

L’argomentazione è quella, ostentatamente misogina, del De Roberto milanese, inacidito *poseur*, dell’ultimo scorcio del secolo. E ostinatamente convinto della “miglior qualità dell’amore maschile”:

Gli uomini, come maschi, obbediscono sempre a un istinto solo: quello della conquista. Essi sono coerenti, logici, sinceri; vedono la donna, la desiderano; desiderandola, fanno di tutto per ottenerla. (...) Le donne invece, dibattendosi fra la repulsione e l’inclinazione, disvogliono e vogliono, dicono una cosa e ne pensano un’altra, si ritraggono mentre starebbero per cedere, cedono quando stanno per ritirarsi, non sanno che cosa sentano veramente (...). E l’insistenza degli uomini non è soltanto lodevole ma provvidenziale; giacché grazie ad essa le incoscienti creature escono finalmente dall’ambiguità e, cedendo nonostante le prime dichiarazioni di repugnanza, se la cavano col fingere, all’ultimo, una vergogna e un rimorso poco sinceri<sup>2</sup>.

La prova? Spiace dirlo, facendo torto all’intelligenza e alla sensibilità dello scrittore, ma eccola:

È Donna Teresa Uzeda Duffredi di Casaura. La vita di questa donna fu per me altra volta argomento d’un lungo studio. (...) Non starò neppure a difendere qui Donna Teresa e non dirò che fosse vittima inconsapevole dell’eterna illusione e che non volle e non meritò il suo

1 F. De Roberto, *Un’intenzione della Duffredi*, “Roma di Roma”, I, 69, 7 luglio 1896, poi in *Gli Amori*, Milano 1898, p. 50.

2 Ivi, p. 51.

triste destino. Certo fu una disgraziata. (...) Madame Bovary, alla quale taluno volle immeritevolmente paragonare Teresa Duffredi, ebbe dopo il primo un secondo amante. Quante non sono le donne che ne hanno avuto tanti che non saprebbero neppure esse noverarli? (...) Certamente molte, e se vuole dirò anche la quasi totalità di simili donne, sono incapaci d'ogni più fugace sentimento, e le meccaniche loro cadute, potendo forse interessare gli scienziati delle cliniche, non hanno nulla che attiri l'attenzione dell'artista; alcune tuttavia, e siano pure pochissime, obbediscono a qualche sentimento, comprendono il rimorso, non cadono senza qualche lotta, invidiano quelle che restarono pure, sono insomma degne di studio. La Duffredi ebbe, da ventisei a quarant'anni, cinque amanti (...). Tutto sta che in questa serie di avventure ci sia qualcosa che importi, che commuova le nostre viscere umane con la rivelazione d'un aspetto nuovo od insolito dell'umana natura!<sup>3</sup>

Che dire? Eccole, le tormentate "450 pagine" dell'*Illusione*, smentite e sviliate in una pagina sola. De Roberto, ancora una volta, ha cambiato ottica. Radicalmente, e decisamente in peggio. Il fatto è che questa cieca volontà di auto-confutazione e di auto-profanazione si coniuga con un ulteriore slittamento nel vortice del disincanto, e fa tutt'uno con l'intenzione di confutare e profanare mitologie, idealità, retaggi comportamentali di matrice romantica. Che valgono, a Teresa, appena qualche attenuante:

Tutte le perverse e abominevoli creature che sono vissute nel male per istinto, per genio, dicono che la storia di Teresa Duffredi è la loro, presumono ottenere come lei indulgenza e perdono; ma (...) la storia della loro vita, soggetto buono per qualche pornografo, non rivela altro che una spaventevole ipocrisia. Ma il romanticismo di Donna Teresa, quella sua velleità di distinguersi, quella sua idea d'esser fatta a un modo tutto particolare, di dover provare e far provare cose

3 Ivi, pp. 52-53.

arcane e ineffabili; quel suo concetto della vita esagerato e falso che la faceva parlare ed agire come sopra un palcoscenico dove tutto è dramma, giuramenti infrangibili, fatalità tenebrose, spasimi sovrumani, questo suo romanticismo, dico, questa forza di un'illusione che la sottraeva alla realtà e la poneva in urto con la logica, fu la sua scusa ed è ciò che può interessarci a lei<sup>4</sup>.

Tutto qui. Inutile riferire il finalino ammiccante e ancora una volta avvilito, non a caso ambientato in una casa d'appuntamenti, crocevia dell'immaginario deroberthiano di quegli anni. Meglio rifarsi, per capire, alla seconda di quelle fortunate appendici: alla vita, alle carte private. E ancora una volta è il carteggio con Renata Ribera, l'amante milanese, a offrirci un indizio. Renata sta rileggendo *L'illusione*:

... cerco confortarmi leggendo i tuoi libri, ma spesso devo smettere perché con gli occhi pieni di lagrime; mi perdoni Rico se sono gelosa anche del passato? Che dolci, che belle cose hai scritto per quella donna! La tua *illusione* mi ha ancora entusiasmata, nella lettura ricercai l'impressioni d'allora che m'eri ignoto, e t'ho amato in ogni pagina in ogni linea; il caro libro m'è doppiamente prezioso, ho cercato in esso le tracce di quel che avrà provato la mamma leggendolo; nei punti più buoni più belli ho posate le labbra cercando quelle di Lei e meglio t'ho ammirato, più dolce ho avuta *l'illusione* d'essere vissuta della vita di mamma<sup>5</sup>.

La lettera è del febbraio 1898. E oltre l'incombente presenza di donna Marianna, è quella fugace d'una ispiratrice dell'*illusione*, d'una donna appassionatamente amata in quegli anni, che improvvisamente balza fuori da quelle righe, e che un'altra lettera di Renata ripropone, a distanza d'una settimana:

4 Ivi, pp. 55-56.

5 Lettera del 12-II-1898.

Non credo alla tua asserzione riguardo all'*Illusione*; mi hai confessato altre volte che questa illusione conteneva molta, molta realtà!! (...) Io non *devo* essere gelosa del passato, e perché? Potrai tu amarmi quanto e come hai adorata quell'altra? Io non possiedo la sapiente esperienza sua, tu non credi più come allora!<sup>6</sup>

Che De Roberto "non creda più come allora", è palesemente vero: lo dimostra, fra l'altro, l'incarognito apologo-requisitoria contro il tipo di donna ch'egli aveva prediletto e continuava (ultima, la sprovveduta Renata) a cercare. Ma chi era "quell'altra"? È ancora fra le lettere inedite che occorre snidarla. Fino ad imbattersi in questa, di mano femminile:

Catania, 23 Novembre 1890. Amico Gent.<sup>mo</sup> Grazie! Nessuna manifestazione di deferenza commuove tanto, quanto quella che meno si attende, o meno si sente di meritare. I suoi auguri sono stati oltremodo graditi, ancora più perché furono i *soli* in questo mio giorno natalizio, il quale *per le ali del tempo* comincia ad esser triste: la vecchiezza fa capolino!

Siamo a ridosso dell'*Illusione*, per l'appunto; e subito "fa capolino" quella paventata senilità che è la medesima "vecchiaia alle porte" lamentata da Vannina (e patita da Adriana, da Teresa, dalle altre dame derobertiane). La donna che scrive, questa nuova (ma siamo certi che lo sia?) epifania femminile, seguita così (e intanto apprendiamo, grazie a lei, che è dall'89 che De Roberto periodicamente si reca a Milano):

Immagino che come lo scorso anno (...) il suo viaggio, oltre allo svago, avrà uno scopo letterario. Forse ella va a consegnare il manoscritto del suo nuovo romanzo, di cui abbiamo parlato molto insieme, in altri tempi. (...)

6 Lettera del 18-II-1898.

Non ho distrutti quei documenti che ha creduto restituirmi, con rara delicatezza: vi è un passato che può distruggersi, darlo alle fiamme sperando di purificarsi; come ve n'è un altro che si custodisce gelosamente, di cui la distruzione sarebbe pari al delitto. Quello è vero. Tutte le volte che vorrà ricordarsi di questa sua povera amica, sarà sempre, per me, una festa.

Quei "documenti" restituiti, e un "passato" da custodire nella memoria: che siano le lettere di Vannina, trascritte e sintetizzate da De Roberto, e non più fra le sue carte, e si tratti dunque di quella *liaison*, trascorsa a un di presso da un biennio? Chi scrive si firma, dopo "una stretta di mano", come l'"aff.<sup>ma</sup> G.<sup>na</sup> di Santelia Cali." Ma i suoi biglietti da visita, cui affida altri messaggi, più estesamente la denunziano come la marchesa Giovannina di Santelia nata Cali Paternò Castello. Giovannina, e cioè Vannina. E marchesa, anzi per nascita una Paternò Castello, e cioè la famiglia patrizia egemone nella storia della città e del potere locale: quella dei principi Biscari, i "vicerè", e dei marchesi di San Giuliano (il sindaco e poi deputato Antonino, modello di Consalvo), quella dal cui ceppo si ramificano perfino i baroni Asmundo. E dunque è una Uzeda, e dunque è Teresa.

Di Giovannina di Santelia, De Roberto conservò, e noi perciò leggiamo, dieci missive, dal 16 novembre 1890 al 20 maggio '91. Tutte severe e discrete, come si conviene a un rapporto finito e solo per avventura, ma in ben altra forma, riannodato: salvo qualche castigata accensione, qualche timida intermittenza del cuore. Lei gli scrive a Milano, dove lo scrittore sverna (lo leggiamo nella lettera del 7 dicembre '90) per "studiare la inesauribile fonte della grande commedia umana": del resto, "qui come fare? Se pur un qualche soggetto si presterebbe allo studio, è sempre unico, raro, schiacciato dalla mediocrità generale" (sembra proprio d'ascoltare Teresa); nel salotto della marchesa non si fa che parlare di De Roberto, ma

lei dice che “farebbe meglio a scegliere i suoi soggetti nel campo del sentimento” (ed esalta la superiorità dei *Documenti umani*), ad azionare “la grande leva dell’anima: l’Amore: ritenti la prova, s’innamori, e scriva” (la “prova” è il loro trascorso amore, che l’apparentemente compassata marchesa pare aspiri a rinverdire, per il tramite di ricordi e d’inviti). Vuole conoscere Bourget che è a Palermo: “nessuno meglio di lei sa quanta parte egli ha avuto nella mia vita, indirettamente, ma indimenticabilmente!...”. E si rileggano, a fronte, le carte di (e su) Vannina: “*Ecoutez: j’aime trop Bourget pour lui en vouloir...*”.

Dunque, dopo averla fatta posare per i suoi “studi” e “ritratti”, dopo averle rubato segreti e misteri (il cimentato pudore e la patetica ipocrisia della Valcresi, l’opulenta decadenza e i torpidi cedimenti di Adriana, che di Vannina riproduce pure ubbie confessionali e sfondi liturgici), a relazione finita ancora, proditoriamente, Federico ne ha saccheggiato e riciclato le illusioni, anzi le ha sacrificate sull’altare dell’*Illusione*: ricalcandovi eventi e sentimenti, descrivendo il decadimento dell’amata e rivelandone le trasgressioni, di cui lui stesso ha goduto. E dopo averla ritrovata e nuovamente frequentata, ancora si ritrae e anzi drasticamente le impone il silenzio, guardandosi perfino dall’esaudire il suo ingenuo sogno bourgettiano (la celebre coppia transita da Catania il 1° maggio ’91, ma la Santelia non viene ricevuta).

Ma se Vannina è Teresa (è anche Teresa), Federico non è che uno dei suoi squallidi amanti (un po’ Sartana, un po’ Arconti, un po’ il ragazzo Maurizio), il che implica un singolare meccanismo di scambio fra vita e scrittura: sensibile a quella natura e a quel destino femminili nel romanzo, lo scrittore non esita a condannarvi la viltà di quei *partners* maschili, laddove nella vita li affiancò e li imitò. È come se due morali autonome e divergenti presiedessero all’universo della vita reale e a quello della sua trasfigurazione letteraria; o come se nel più

profondo “sottosuolo” dello scrittore colto ed europeizzante, dell’intellettuale relativisticamente aperto ad altre logiche e culture, si sia installato ed alberghi un “doppio” invadente, un “galantuomo” isolano gonfio di pregiudizi, avvezzo a privilegi di casta e di sesso e a remote consuetudini predatorie. E può anche prendere il sopravvento, quest’arcigno *rentier* trasformato in smaliziato *viveur*, come accade in quegli *Apologhi* e in certa “scienza dell’amore” del De Roberto *fin de siècle*.

L’ambivalenza nei confronti della donna è forse da ricondurre a quella patita nei confronti della madre. E perciò della propria *anima*, palpitante d’incompresa femminilità. Già, perché Federico ficca nel tritacarne della sua peculiare e tortuosamente mediata scrittura autobiografica, oltre alle sembianze d’inermi amanti e di vindici ombre familiari, in primo luogo se stesso, le sue spoglie ulcerate e precocemente avvizzite, ma animate e dolenti a dispetto delle plateali professioni di un’improbabile “impassibilità”. E mortifica anzitutto se stesso, comprime e macina un vissuto ben altrimenti tormentoso nell’omologante macchina della scrittura, e prim’ancora nel vessatorio e volontaristico *diktat* esistenziale del “gran rifiuto”, in cui convergono ragioni ideologiche e ancestrali terrori. E si fa obbligo di demistificare impietosamente la mendace mitologia, ma pure la coinvolgente esperienza, dell’*amour fou*.

Di quella travolgente passione, e d’una propensione alle accensioni degli affetti e dei sensi, in assenza delle lettere derobertiane a Giovannina Santelia e ben prima dei roventi carteggi con Renata Ribera e con Pia Vigada, fa fede un altro eccezionale documento: un inedito *Giornale di bordo*<sup>7</sup>, non a caso serbato assieme alla rielaborata trascrizione delle missive di Vannina, ma questa volta redatto in prima persona dall’au-

7 Anche questo documento viene ora pubblicato in F. De Roberto, *Adriana...*, cit.

tore, a testimonianza d'una rapinosa infatuazione e d'uno strazio senza fine:

Ore 9. Per istrada. Cerco di vedere Diletta al suo passaggio. Ecco la carrozza della sua compagna che corre a prenderla. (...) Quando sono giunto al preciso punto in cui la sera del Martedì 22 di Marzo 1887 la incontrai per accompagnarla a casa, La scorgo. Scorgo, come in un baleno, la sua Figura atteggiata in una posa piena di abbandono, scorgo il suo corpo nudo, scorgo le sue labbra che dicono qualche cosa. (...) La carrozza è passata: e io mi sento prostrato, accasciato, e una tentazione mi suggerisce di buttarmi, un'altra volta, sotto la sua carrozza, perché Ella almeno s'accorga di me.

Ore 10. Al Caffè, cogli occhi fissi al quadrante dell'orologio. (...) L'assenzio, il verde liquore, riscalda un poco il sangue agghiacciato. Bisognerebbe raddoppiarne la dose. Ella non vuole...

Ore 11. (...) Delle carrozze sfilano al trotto; poi, silenzio. Lascio di tanto in tanto di scrivere, mi prendo il capo fra le mani e mi inabisso in una meditazione lunga, errabonda. A quest'ora, altri uomini le sono a fianco!

Mezzanotte. (...) Sono stato un'ora in piedi, fermo dinanzi alla finestra, con la fronte sul refrigerio del vetro. Ho visto la carrozza ritornare. In quale era Ella? Pensò Ella che passava vicino a me, e che io vegliavo, aspettandola? (...)

Vado fuori di buon mattino, non potendo tollerare l'oppressione delle mura. Vado a contemplare lo spettacolo superbo del mare, del mare immenso, libero, palpitante, mormorante come una cosa viva. (...) Rincaso per mezz'ora, e torno per le vie. Ho bisogno d'aria, di luce, di moto, ho bisogno di stancarmi fisicamente, per non sentire la stanchezza morale. Saluto con premura della gente che prima non guardavo neppure. Ho bisogno di vedere dei visi umani, di udire delle voci, di addormentare il pensiero assiduo, cocente, intollerabile...

A casa. Spalanco la finestra, faccio irrompere il sole. C'è troppa oscurità dentro di me, perché io possa respirare nelle penombre. Rimescolo delle carte, trovo qualche cosa che scrissi il 23 di Marzo: c'è la data al margine. È come se una morsa mi spremesse il cuore, pensando a quel tempo felice.

Le date sono quelle della relazione con Vannina, ad onta di quello pseudonimo ("Diletta") che fa pensare a una materia che già s'avvii, anch'essa, verso la letteratura. E si fa cenno a un'opera in cantiere, in cui quella materia effettivamente si va riversando. Meglio delle ultime frasi, ci aiuta ad orientarci quella precedentemente cassata e da esse sostituita. Sotto la cancellatura, fra l'altro, si può leggere:

Prendo il manoscritto del libro a cui ho lavorato per cinque mesi, tutti i giorni un poco. (...) Nell'impossibilità di intraprendere oggi il lavoro di correzione, mi metto a ricopiare un capitolo, il I° della Terza Parte. Ciascun giorno, quando riprendevo il lavoro, scrivevo a margine la data; questo capitolo è stato scritto il 23 di Marzo.

Il manoscritto in questione è, evidentemente, quello dell'*Illusione*: dove il primo capitolo della parte terza evoca gl'incanti aurorali dell'innamoramento fra Teresa e Arconti, il loro inferorato e patetico "viaggio di nozze". Qualcosa del genere dovettero vagheggiare Federico e Vannina, che è - ormai al riparo d'ogni dubbio - più che mai Teresa. Ma non basta: fuori dalla partita doppia letteratura-vita, c'è in queste pagine inedite un episodio degno d'autonoma valutazione in forza d'una folgorante scrittura, e ha luogo a sera di quel secondo giorno di furore:

Mi conducono al caffè cosiddetto *chantant*. Uno steccato tinto di grigio, con dei pennoni intorno, dei lumi fumosi, a petrolio, e una fila di seggiole dinanzi a un palco scenico di legno grottescamente decorato. L'orchestra è composta di una diecina di persone; la dirige un vecchio che per pochi soldi è esposto tutta la sera ai lazzi del pubblico. (...) Le risate salgono al cielo. Si alza il sipario. Sei donne, con le stimate della più triste decadenza sulla persona, sgambettano fra le esclamazioni degli spettatori. Due altre biasciano con voce fioca e rauca, pigliando tratti tratti degli acuti striduli, laceranti, che restano soffocati sotto i *bravo!* e i battimani. Delle parole feroci sono rivolte a quelle

disgraziate; si ride sempre, ridono anch'esse. I suonatori raschiano cogli archetti sui violini, soffiano dentro i clarinetti e le trombe; si sentono dei sbuffi che sembrano colpi di tosse cavernosa; qualcuno lascia di suonare; il pubblico chiama il *bis* delle canzoni e dei balli, raddoppia la dose dei dileggi. È, in piccolo, l'immagine della miseria universale.

Magnifico esempio di quella forzatura, figurativa e tematica, che s'è voluto definire espressionistica: e la prefigurante iconografia di questo *café chantant* etneo, "immagine della miseria universale", certamente fa pensare all'espressionismo novecentesco, alle sue torbide atmosfere e alle sue sconvolte geometrie, a quei sinistri ritrovi rigurgitanti di angosciati *habitués* e di bistrate *entraineuses*. E tuttavia è più corretto e più utile ricondurla, piuttosto, alle emergenze pre-espressioniste che prefigurano quelle oltranzze e quelle ambientazioni fra l'estremo scorcio degli anni '80 e l'ultimo decennio dello scorso secolo, e nelle arti figurative svettano nella violenza cromatica e nelle larve di Ensor, oppure (di Munch s'è detto) nei funerei simbolismi di Böcklin, mentre in letteratura si forgiavano nelle incandescenti temperature di Strindberg e di Wedekind. Un *côté* tutt'altro che disertato, che perciò fa corpo se non scuola, che comunque addita una storicizzabile tendenza piuttosto che un'essenza metastorica, che marca infine una frontiera e un valico fra un naturalismo esagitato o estenuato e un espressionismo di là da venire: una frontiera o un laboratorio, o ancora un composito e ricco campo di forze, nel quale opere come *I Vicerè* e *L'Imperio* derobertiani o, pur nell'eterogeneità degli esiti, *Una vita* e *Senilità* di Svevo, *L'esclusa* e *Il turno* di Pirandello, trovano la loro collocazione e spiegazione assai meglio che quando vengono trattate alla stregua di perturbanti creature aliene, di acerbe primizie, di portentosi esiti d'inesplicabili congiunzioni alchemiche.

Una terra di nessuno, questa zona franca di ricerche e di fughe in avanti lungo il crinale degli anni Novanta: è lo spazio aperto e ambiguo dell'*entre-deux-siècles*, ovvero della duplicità e della compresenza, "non della contraddizione risolta e della sintesi dialettica, ma della simmetria claudicante o difettosa, dello squilibrio e della sproporzione"<sup>8</sup>. Proprio in quest'area sperimentale, in questo fascio di tendenze ancora innominato nella pur gremita mappa degli "ismi", si deve cercare e si può trovare il fondamento, il senso delle eclettiche ricerche cognitive ed espressive avviate da Federico De Roberto. E fra l'altro può trovarvi spiegazione (e cioè un movente più credibile di quanto non sia la mera *sensiblerie*) anche la perlustrazione curiosa ed inquieta non solo di tecniche ma pure di campi tematici e di punti di vista "altri", antagonistici o semplicemente inediti, com'è quello della donna.

E dopo aver sposato, anche forzando le proprie convinzioni, quell'ottica "altra" e storicamente subalterna, non stupisce perciò che De Roberto adotti nei *Viceré*, il capolavoro pubblicato nel '94, il punto di vista vieppiù avvilito e straniante dei servi. La ricerca ossessiva e scrupolosa del metodo, la tempra affilata d'un realismo analitico più resistente di qualunque ideologia, lo smagato relativismo dell'intellettuale che oltre i labirinti d'una oscura transizione s'affaccia con impavida curiosità a indagare le forme proto-novecentesche della "crisi": tutto questo congiura a consegnare De Roberto alla modernità nonostante i suoi modi da galantuomo ottocentesco, i suoi vezzi da *dandy* invecchiato e le sue risentite convinzioni pubbliche, incrementate da lancinanti (e debitamente soffocati) traumi privati.

8 A. Compagnon, *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella Recherche*, Torino 1992, pp. XI-XII.

Anzi è proprio quel risentimento (già, il *ressentiment* deprecato da Nietzsche come movente della torva “morale degli schiavi”), è quell’ottica subalterna o servile (che infatti gli frutterà gli aristocratici rimbrotti del principe di Lampedusa), ad alimentare il furore espressivo e la polemica anti-nobiliare dei *Viceré*. E a trasformare radicalmente quella saga familiare e dinastica, che avrebbe potuto comporsi nell’organica ciclicità naturalistica alla *Rougon-Macquart*, e servire da ennesima riprova delle tesi positivistiche sulla “razza” e sulla “degenerazione”; e invece si frantuma nelle parabole spezzate e nella narrazione ellittica del romanzo genealogico novecentesco, da *I Buddenbrook* a *I vecchi e i giovani*, fino a *I sonnambuli* di Broch. E del resto è il risentimento, con buona pace di superuomini e gattopardi, a nutrire da sempre le più feconde eresie e le culture dell’opposizione e della “crisi”, soprattutto in quella fucina del malcontento alimentata dallo *choc* ottocentesco della “modernità”.

Il “ciclo” storico-social-familiare alla *Rougon-Macquart*, è come se De Roberto l’avesse prodigiosamente concentrato in un romanzo solo, stipandovi la folla di personaggi e l’ingorgo di vicende che uno Zola distribuiva, viceversa, nei ben venti romanzi che dalla *Fortune des Rougon* (1871) culminavano proprio allora (1893) nel *Docteur Pascal*. Zoliano è certamente il nucleo originario del progetto: un gruppo sociale e un grumo d’interessi, sviscerati alla ricerca della “forza motrice di un’epoca”, con pari attenzione alla “somma delle volontà di ciascuno” e all’“impulso generale dell’insieme”; un peculiare - e parossistico - caso di “eccesso degli appetiti” che, intrecciando quelle smodate ambizioni a una raccapricciante degenerazione (e sempre citiamo dalla prefazione a *La fortune des Rougon*)<sup>9</sup>, “diviene la raffigurazione di un regno estinto, di un’epo-

9 E. Zola, *La fortuna dei Rougon*, trad. di S. Timpanaro, Milano 1992, pp. 3-4.

ca eccezionale di follia e di vergogna". Tant'è che, abbandonato il progetto d'un romanzo da intitolare *Realtà* e contrapporre all'*Illusione*, è dalle suggestioni d'un titolo e d'un programma, l'uno e l'altro modificati nel corso d'una stesura concentrata e determinata, ma "senza piano"<sup>10</sup> e perciò ricca di ripensamenti, che De Roberto si lascia sedurre, come già il 16 luglio del '91, da Milano, scrive al confidente Di Giorgi:

Quando sarò tornato a casa, attaccherò i *Vicerè* (...), che sarà un romanzo... come? Non lo so ancora. Ti posso dire soltanto l'idea: 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. Il primo titolo era *Vecchia razza*: ciò ti dimostri l'intenzione ultima, che dovrebbe essere il decadimento fisico e morale d'una stirpe esausta<sup>11</sup>.

Al mito-Zola il giovane e permeabilissimo scrittore aveva già bruciato incensi, e più di quanti il critico impettito e maldicente non desse a vedere, nel breve ma intenso volger d'anni sui quali, dalla *Sorte* ai *Vicerè*, si proietta l'ombra lunga dei tomi coevi del ciclo zoliano, e in primo luogo della *Terre* (1887) e della *Bête humaine* (1890): dunque della Beauce del primo romanzo, e cioè di quella "terra" archetipica e numinosa, sordamente intenta a "compiere la sua duplice opera: fecondare le sementi ed inghiottire i cadaveri"<sup>12</sup> (così De Roberto in un articolo dell'88, in cui la popolosa e industrie provincia transalpina si scambia risonanze mitiche e parametri socio-economici con la Piana di Catania), donde trascorre fra l'altro ai *Vicerè* il motivo del parto cruento e mostruoso, simulacro di decadenza

10 De Roberto a Di Giorgi, 16-X-'91: A. Navarria, *op. cit.*, p. 285.

11 Ivi, p. 273.

12 F. De Roberto, *Intermezzi. Invece di un articolo*, "Il Giornale di Sicilia", a. XXVIII, 26 aprile 1888.

e di morte; e della simbolica topografia dell'universo ferroviario che, nel caso invece della *Bête humaine*, abbiamo visto accamparsi nel cuore dell'immaginario derobertiano e forgiare gli strumenti di produzione dell'officina romanzesca, dalla quale or ora sbuca, fra sbuffi di fumo e stridor di ferri, la "machine poderosa" (così parlò Verga) dei Vicerè.

Eppure, evidentemente sollecitato, non era stato incoraggiante il riscontro (unico documento di corrispondenza fra De Roberto e Zola) pervenuto dalla mitica Médan, il 15 gennaio 1889:

*Mon cher confrère, je retrouve dans mes papiers une carte de vous, à laquelle je ne comprends rien. Elle n'est pas datée, et je ne sais plus comment elle est là, ni quand elle y est venue. Vous m'y demandez à me serrer la main. Etes-vous donc à Paris? Allez-vous y venir? A tout hasard, je vous écris en Italie, en vous disant, - ce que vous savez, - que certes j'aurais le plus grand plaisir à vous voir. Affectueusement, Émile Zola<sup>13</sup>.*

"Je ne comprends rien": suona come una delusione e anzi una beffa, per lo scrittore italiano francofono e francofilo, l'imbarazzata e tuttavia amabile perplessità del gigante di Médan, effimero segnale d'un incontro mancato nella costellazione ove si congiungono le intelligenze ancor prima che sull'agenda dei *rendez-vous*. Ma si sbaglierebbe, così come ad appiattirlo sul filone zoliano, identificando l'onnivoro De Roberto con le sue pur marcate ed esibite predilezioni in favore delle *belles lettres* d'oltralpe. A persuadercene, concorre un'ignorata - e invero sorprendente - prova d'autore del '92,

13 "Caro Collega, trovo tra le mie carte una vostra lettera, della quale non comprendo nulla. Non è datata, e non so più come si trovi qui né quando vi sia arrivata. Mi chiedete di stringermi la mano. Siete dunque a Parigi? State per arrivare? In ogni caso, vi scrivo in Italia, dicendovi - come già sapete - che certo mi farebbe molto piacere vedervi. Affettuosamente, Emile Zola."

fra le prime a esportare il nome dello scrittore siciliano sulla stampa periodica milanese. Il titolo è *Un proverbio italiano*; e si tratta per l'appunto d'una suggestiva incursione nel versante anglosassone della vorace cultura letteraria d'un De Roberto che riproduce Poe e costeggia Wilde e Stevenson. Si tratta, pure, d'un esercizio di letteratura virtuale, d'un racconto-saggio denso d'implicazioni. C'è un "doppio", un "celebre novelliere" americano, che per l'io narrante, un più modesto intellettuale (addirittura) australiano, vale come l'Adrian Leverkühn di Thomas Mann, cioè come "altro", come irraggiungibile modello d'ispirata e anzi invasata, sovrumana superiorità; e infatti è autore di scritti (puntualmente, fantasiosamente elencati) "dove l'indagine psichica arriva a tal punto di sottigliezza che la ragione vacilla"<sup>14</sup>.

È il doppio-scrittore che l'uomo De Roberto alleva e nutre nell'anima, e nel quale si proietta e risarcisce, affidandogli il suo sogno di concepire "allucinazioni straordinarie" e creare "*Dreams and Dramas*" mentre egli, per parte sua, come l'io narrante continua a praticare l'*understatement*, a coltivare il buon senso e l'intelligenza critica, a frequentare insomma più sobrie e vereconde idealità. Fra i due s'instaura un rapporto vampiresco; e non si saprebbe se ritenere più parassitario l'investimento compensativo dell'uomo comune (oscuro critico australiano o represso "galantuomo" siciliano che sia) sul superdotato scrittore, o viceversa il subdolo sfruttamento che quest'ultimo opera ai danni della realtà quotidiana, del vissuto di quegli uomini comuni. Infatti, oltre la scena fittizia della divinazione in serie di dati, eventi, figure a lui ignoti, orchestrata dallo scrittore ai danni dell'interlocutore "preso da una

14 F. De Roberto, *Un proverbio italiano*, "Vita moderna", 14 febbraio 1892 (riedita da P. Meli in "L'osservatore politico-letterario", aprile 1975, pp. 39-51: cfr. ivi, pp. 41-42).

vertigine", c'è la divertita rivelazione del suo metodo, del suo prosaico segreto: suo e dello scrittore De Roberto. Ecco:

- Volete sapere come ho fatto a indovinare tutte queste cose? È semplicissimo. (...) Sappiate dunque che i drammi e le commedie da voi credute particolari al vostro paese, si ripetono tutti i giorni da per tutto, con le sole piccole differenze esteriori prodotte dal vario grado di latitudine. In ogni parte del mondo vi sono legislatori immorali, mercanti disonesti, maestri ignoranti, pusillanimi millantatori, cattivi sacerdoti. Dovunque s'incontrano uomini e donne che si degradano per donne e per uomini indegni; dovunque si vedono mogli colpevoli, padri sciagurati, fanciulle compromesse, vergognose famiglie. Se voi volete ch'io continui a sbalordirvi con la mia divinazione, vi dirò che qui debbono trovarsi persone rovinatesi per fare del bene, altre venute dal basso e piene di goffa ostentazione, altre la cui smania è di criticar tutto e tutti. (...) Non si vedono passare per queste vie le giubbe rivolte della politica, le vittime della prepotenza, i buoni disconosciuti?... In ogni angolo della terra, mio caro amico, l'umanità è sempre la stessa. Quando io viaggiavo in Italia, udii ripetere un proverbio che definisce molto bene questa grande verità: *The whole world is but one country*. Tenetelo a mente: vi potrà sempre giovare<sup>15</sup>.

Un proverbio, appunto, italiano; e infatti trascritto in nota: "*Tutto il mondo è paese*". Questa la genesi, volutamente banalizzata nella logora sentenziosità d'un popolarissimo adagio, dell'ispirazione derobertiana; questa la fonte cui attinge lo scrittore entro quel composito arsenale di modelli che si è soliti assemblare con il marchio della "realtà": scartata subito l'ipotesi metapsichica d'una improbabile divinazione (improbabile, s'intenda, per il laico De Roberto, non per quei "cavalieri dell'Ideale" che proprio allora prendevano le armi, sulla scorta degli apostati francesi del "Manifesto dei cinque"), non è tanto all'immediato vissuto, ricavato dall'autobiografia o dall'"os-

15 Ivi, p. 51.

servazione", né a quello mediato dalla letteratura, che lo scrittore rimanda, bensì - oltre e a monte dell'uno e dell'altro, di letteratura e vita - all'eterna ripetizione degli archetipi, ovvero all'incombente e livellatrice omologazione di tutti i livelli e i domini del reale.

Quella "realtà" ripetitiva e quegli archetipi onnipresenti sono, già in queste singolari pagine (ma non provengono, solo che si badi alle date, dal cantiere dei *Vicerè*?), ritratti "in nero", assimilati da un monocromatico e totalizzante pessimismo alle tonalità più cupe e tenebrose della tavolozza derobertiana, come una prova di colore o un cartone preparatorio di quell'immane - ma altrettanto monocromatico - ritratto di società in nero che saranno *I Vicerè*. E infatti l'io narrante del *Proverbio italiano* confessa di voler scrivere, facendo tesoro di quella folla apparentemente varia di "tipi", una "*Galleria dei personaggi in cera*":

Come nei musei girovagli una serie di statue spettrali rappresenta le creature che più han fatto parlare di loro nel mondo, così io volevo ritrarre in un'opera unica le figure più strane del mio paese, le più comiche e le più tragiche, e mi pareva che quel titolo fosse molto suggestivo, che mettesse bene in luce non so qual carattere di difformità fisica e morale ad un tempo...<sup>16</sup>

Eccoli, *I Vicerè*. Non un "ciclo" né una saga, residue forme d'un Ottocento storicista e teleologico che non è il secolo di De Roberto, ma una "galleria", forma quant'altre mai barocca; o peggio un carrozzone di *freaks* girovagli, o ancora una mostra di reperti "di difformità fisica e morale" come quelle messe in voga dalla scuola psico-antropologica di Cesare Lombroso: l'uno e l'altra attualizzanti l'archetipo secentesco della "galle-

<sup>16</sup> Ivi, p. 48.

ria" all'altezza d'una crisi epocale che al progresso e alla storia oppone la serialità e l'"eterno ritorno", e alle "magnifiche sorti" delle idealità illuministiche, romantiche e risorgimentali contrappone l'orrore e il caos, lo scandalo irredimibile del *monstrum*, le larve neo-barocche d'un teatrino di maschere di cera. La ricorrente *querelle* sulla natura del romanzo derobertiano (storico o anti-storico o altro ancora, ovvero - come più saggiamente, e problematicamente, concede l'autore - "romanzo critico e satirico di costume") sembra ignorare che ad altre forme, ad altri modelli epistemologici, incompatibili con il *Bildungsroman* ottocentesco e con le forme della *ratio* classica, andava orientandosi un intellettuale inquieto come De Roberto; e che l'occorrenza del lemma-"romanzo" più prossima all'uso derobertiano è forse quella che da lì a poco sfoggerà Freud, intitolando un suo saggio *Il romanzo familiare dei nevrotici*.

Non sembri paradossale l'accostamento: quella formula brillante serviva a Freud a definire il progressivo "estraniamiento dai genitori", accompagnato - nei nevrotici, dotati di "talento superiore" e di eccezionali attività immaginative - dall'elaborazione di fantasticherie intese a "correggere la vita", a "sostituire entrambi i genitori con altri più nobili", a "mettere la madre (...) in condizione di segreta infedeltà", e così via rubricando intorno al "motivo della vendetta e della ritorsione"<sup>17</sup>. Motivo, questo, tutt'altro che estraneo all'*imagerie* di Federico, equanimemente incline a punire un genitore incolpevolmente assente e una genitrice fin troppo presente, esponendo nel suo museo d'ombre le sue matriarche-piovre, oppure inscenandovi la cruenta cacciata dal "paradiso perduto" e dall'eden infantile ad opera d'un padre irresoluto e fedifrago.

17 S. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in *Opere 1905-1908* (vol. V), Torino 1972, pp. 471-474.

E radicando in quel truculento "romanzo familiare" una sorda guerra di *élites*, che pervade tutti gli ambienti e le istituzioni ma è in primo luogo una guerra fra "padri" e "figli", traboccanti d'odio e di reciproco livore; e ambientando, infine, quel "romanzo familiare" sullo sfondo di quinte aristocratiche (e vedi ancora Freud, sul desiderio di nobilitare i genitori), di scenari patrizi che blandiscano l'inguaribile snobismo del *déraciné*, ma che al tempo stesso cedano al furore dell'iconoclasta che li lacera, in preda a un analogo *raptus* punitivo: nei confronti di genitori non all'altezza, e nei confronti d'un ceto che li ha giudicati tali, escludendoli dai suoi rituali.

Per non dire che quella trascuratissima novelletta ci suggerisce pure, fin dal titolo, un'ulteriore forma da adattare al romanzo derobertiano: quella appunto del "proverbio" ovvero dell'*exemplum*, dell'"apologo" (De Roberto comincerà a scriverne nel '95)<sup>18</sup> o della "parità morale" (in auge grazie allo splendido romanzo-saggio di Guastella sull'altrettanto infero microcosmo dei "villani")<sup>19</sup>: dunque, della massima come immutabile sapere e infalsificabile modalità cognitiva, come antitesi all'ingannevole fluire degli eventi, come smentita d'ogni pretesa di perfettibilità o perfino di mero mutamento, come regesto delle costanti che ineluttabilmente muovono l'umano operare. Come quella "immagine della miseria universale" intravista nel *café chantant* dell'inedito *Giornale di bordo*; come la flaubertiana "*éternelle misère de tout*" e la leopardiana "infinita vanità del tutto" specchiate nell'articolo dell'86 sul "Fanfulla". Ovvero, se vogliamo ulteriormente manipolare quell'aspra

18 Cfr. F. De Roberto, *Gli Apologhi. La muta comunione*, "Il Capitan cortese", I, 28, 17 novembre 1895 (confluirà, come i successivi, nel volume *Gli Amori* del 1898).

19 Cfr. S. A. Guastella, *Le parità e le storie morali dei nostri villani* (1884), intr. di N. Tedesco, Palermo 1995.

moralità da Ecclesiaste (*nihil novum sub sole*)<sup>20</sup>, autoironicamente traslata in un logoratissimo adagio (*tutto il mondo è paese*) e beffardamente trascritta nella lingua di Darwin e di Spencer, e tradurla in un linguaggio più attualizzante e politicizzato, ecco sveltare nel cuore dei *Vicerè* un autentico (anzi il) “proverbio italiano”: “Ora che l’Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri”<sup>21</sup>.

La storpiatura della massima di D’Azeglio, perpetrata dal cinico duca d’Oragua, è anzi di tal portata da travalicare il romanzo, da inaugurare un vero e proprio filone di letteratura e di pensiero isolani, da rimbalzare dai *Vicerè* all’*Imperio*, ove si coniuga con il concetto e con la pratica del trasformismo, e ben oltre: nel desolato bilancio post-unitario formulato dal Pirandello di *I vecchi e i giovani*, redatto ben oltre il crinale fra i due secoli ma ambientato in quei decisivi anni Novanta, dei Fasci siciliani e degli scandali nazionali, in cui De Roberto scrive e da cui giudica il trentennio precedente; e poi nella lettura laica e disincantata della storia proposta da Brancati nel secondo dopoguerra, spostando il fuoco dal bersaglio dell’unità d’Italia a quello del post-fascismo, ugualmente disatteso da un’*élite* trasformisticamente votata alla diserzione e alla rimozione; e ancora nel fortunatissimo *refrain* lampedusiano (“Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi”), tributario dell’analisi derobertiana ma ideologicamente antitetico, tronfio com’è di gattopardesco compiacimento (e destinato a tralignare nel fatalistico senso comune, nell’*idée reçue* da prontuario giornalistico); infine nell’antistoricismo sciasciano, computato sui testi prediletti di De Roberto e Brancati, e applicato a demistificare più d’una millantata rivoluzione, dal “qua-

20 “In verità aveva ragione Salomone quando diceva che non c’è niente di nuovo sotto il sole” (F. De Roberto, *I Vicerè*, cit., p. 1100).

21 Ivi p. 864.

rantotto" del racconto eponimo giù giù fino al "professionismo dell'antimafia".

Il *tópos* ricorrente - ovvero la chiave di lettura dei destini nazionali che questi scrittori si tramandano come in un'incessante staffetta, alimentata dal comune sentire antistoricistico e antiidealistico, scettico e laicamente critico, della cultura siciliana sette-otto-novecentesca - è quello dell'ininterrotto trasformismo delle oligarchie dominanti, pronte come gli Uzeda dei *Vicerè* ad abbandonare frettolosamente le vecchie insegne (borboniche, fasciste, mafiose o quant'altro) per saltare agevolmente sul carro del vincitore, pur di perpetuare quell'ininterrotto dominio che, a scorno dell'apparente mutar di regimi e d'ideologie, e a smentita d'ogni cesura storica e svolta epocale, è l'unico dato concreto e significante del divenire storico e l'unica insegna, l'unico progetto, l'unica fede delle *élites* che lo determinano.

Certamente "italiano", dunque, quel "proverbio"; ma non unicamente, non del tutto autoctono né fresco di conio. Altre risonanze vi riecheggiano, a partire dall'"immenso Flaubert" dell'*Education sentimentale*: dal trasformismo di Dambreuse alla simbolica sequenza dell'uccisione del popolano Dussardier ad opera del "socialista" Sénécal. Anzi nell'*Education* è la democrazia a figurare come sciocchezzaio (e le ideologie come *idées reçues*), e il dibattito nei *club* ("i vecchi tenori del centro sinistra, i paladini della destra, i burgravi del giusto-mezzo, gli eterni burattini della commedia")<sup>22</sup> a prestare sarcastiche movenze ai *meetings* e alle concioni derobertiane.

Ma ben prima che il flaubertiano Frédéric Moreau incespicasse sulle barricate parigine, assorto nella sua "questione privata", un altro nome e un'altra opera s'impongono all'autore dei *Vicerè*, che li elegge nel Gotha delle proprie predilezio-

22 G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, cit., p. 502.

ni e ne mutua umori e rancori: il settecentesco Nicolas de Chamfort e i suoi *Produits de la civilisation perfectionnée*, citatissimi nel quasi coevo trattato su *L'amore. Fisiologia - Psicologia - Morale* (1895). Nella storia della precaria fortuna di quello sfortunato moralista libertino, tra gli *happy few* che da Balzac a Nietzsche e a Camus gli tributarono un culto iniziatico, va inserito il capitolo-De Roberto: quelle *Maximes et pensées*, ispiratrici (e vittime) della Rivoluzione, dovettero fungere per lui da *livre de chevet* nella stessa misura in cui un altrettanto risentito e obliato libellista della Restaurazione, Paul Louis Courier, servirà a Leonardo Sciascia ad affilare le lame dello stile e della critica.

Da Chamfort, De Roberto ricava la peculiare qualità del suo astioso moralismo, del suo *ressentiment* anti-nobiliare, del suo coerentemente esercitato *droit de mépris*. La riduzione de-robertiana della società, e delle limitate dinamiche di classe (e monopolizzate da un'angusta e occhiuta *élite* clerico-patrizia), a un unico scenario, ripetitivo e soffocante, è la stessa operata da Chamfort, e a suo dire dal *philosophe* e dal moralista, che inevitabilmente guardano al *milieu* storico-sociale "come i tartari guardano alle città, cioè come a una prigionia. È un cerchio in cui le idee si comprimono, si concentrano, togliendo all'anima e alla mente la loro estensione e la loro capacità di sviluppo"<sup>23</sup>. E come Nietzsche riconduceva il livore anti-aristocratico di Chamfort, ma anche le ambiguità da cui era ibridato, alla "composizione stessa del suo sangue"<sup>24</sup>, così si può ricondurre alle stesse contraddizioni genetiche la polemica anti-nobiliare di De Roberto, stimolato dal sangue materno ad innalzarsi in

23 N. de Chamfort, *Massime, pensieri, caratteri e aneddoti*, a c. di B. Nacci, Firenze 1997, p. 61.

24 G. Macchia, *Il suicidio di Chamfort* (1984), in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a c. di M. Bongiovanni Bertini, Milano 1997, p. 1548.

quella remota costellazione, e magari a conquistarla impugnando l'arma della letteratura, ma nutrito con pari vigore da "un istinto di vendetta ereditato dagli anni dell'infanzia", scornato dalle degradanti vicissitudini di quel blasone e di quella famiglia, animato da "una violenta frenesia d'espiazione" (è Macchia a parlare, ma a proposito di Chamfort): la stessa che spingerà lo snobistico scrittore-dandy dell'*Albero della Scienza* a scagliarsi nei *Vicerè* con totalizzante acrimonia contro quel mondo che lo respinge e delude, e successivamente indurrà il moderato e anzi conservatore De Roberto addirittura a corteggiare torbide fantasie nichiliste.

La qualifica di moralista dà ragione dell'atteggiamento, del punto di vista derobertiani, ma anche dell'inspiegabile compresenza, nell'opera dell'autore dei *Vicerè* e dell'*Amore*, di quei due registri apparentemente divaricati, e cioè l'analisi della società e quella dell'amore, che sono proprio i temi d'obbligo e le due tensioni cui s'applica la smagata scienza di Chamfort e della letteratura libertina; ma quella qualifica e quel modello non esauriscono il catalogo delle fonti, delle ascendenze intellettuali e letterarie di De Roberto, del suo romanzo, della sua diagnosi trasformistica. E come ignorare, tra gli altri, l'ingombrante Zola?

Si rileggano i romanzi iniziali, fortemente politicizzati, della grottesca saga dei Rougon-Macquart e del secondo Impero. Dalla *Fortune des Rougon* alla *Conquête de Plassans* si consuma la caduta dallo schema ottocentesco dell'"ascesa" a quello della spartizione della preda, della "curée", assai più prossimo ai *Vicerè*. E anche nella *Fortune des Rougon* c'è una svolta, e cioè l'emergenza dal '48 al colpo di stato, e anche lì c'è una famiglia, ch'è un laido viluppo d'interessi, sordidamente intenta ad "usarla", ma per emergere, per assurgere ad élite (e anche lì, come nei *Vicerè*, il registro idillico, affidato a Miette e Silvère, convive accanto all'analisi impartecipe e impietosa,

agli intrighi del "salotto giallo", all'ascesa dei Rougon consumata "nel sangue", alla diabolica intelligenza della matriarca Félicité, al turpe tradimento di Macquart). Ma c'è, soprattutto, un sinistro adagio sussurrato da Rougon alla moglie, al culmine delle loro cruenti trame, che prepotentemente rimanda ai *Vicerè* e al "proverbio" del duca d'Oragua: "... *va, nous ferons nos petites affaires ensemble*"<sup>25</sup>.

Da "faremo i nostri piccoli affari" a "dobbiamo fare gli affari nostri": abile e irridente operazione di montaggio, questa che giustappone all'ottimistico D'Azeglio il sarcastico Zola, anzi il turpe Rougon. Allo stesso modo, leggendo in chiave trasformistica la storia dei gruppi dirigenti locali e poi i più ampi scenari della politica nazionale, De Roberto assembla e ricicla materiale ideologico di scarto, *bêtises* e luoghi comuni, contumelie da cronaca politica stracciadina e sberleffi da fatalismo plebeo (curioso destino, ma non troppo, quello di nascere e morire nell'immondezzaio degli stereotipi, per un affilatissimo strumento d'analisi, quale insostituibilmente quel punto di vista si rivela da De Roberto a Sciascia!).

E risentimenti nobilitati dalla letteratura indigena. È il caso del citato Abate, astioso lettore della politica cittadina e della storia patria nei riduttivi termini d'una metastorica congiura, ordita da un'onnipotente e tentacolare "*camarilla*" (e due volte l'insolito lemma - che squillava nel titolo dell'opera più nota del maestro di Verga - ricorre nei *Vicerè*, come una spia o addirittura una citazione, a designare e non a caso la fazione benedettina del bieco don Blasco e l'*entourage* clientelare dell'altrettanto losco duca d'Oragua). Ma è il caso d'un intero filone, d'una tradizione che fa capo al geniale poeta libertino Domenico Tempio, al ciclico carnevale della sua berciante

25 E. Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, vol. I, Paris 1960, p. 294.

sommossa sottoproletaria<sup>26</sup>, e seguendo i più imprevedibili percorsi tra le secche del libellismo più corrivo e le vette della scienza consacrata, può perfino culminare - negli stessi anni dei *Vicerè* di De Roberto - nella teoria elitista della "classe politica" elaborata dal conterraneo e coetaneo Gaetano Mosca, frutto d'una analoga scepsi sul consorzio civile, sulle sue strumentali dinamiche e sulle sue impervie istituzioni.

Quanto ai detriti convogliati dalla politica cittadina, non può più apparire iperbolica né maligna l'attestazione a futura memoria d'un Capuana: "dovresti mandarmi una chiave, coi nomi veri, perché parte non li rammento". Il primo di quei nomi è lui stesso a suggerirlo: "Quel Consalvo (stavo per dire quel *Marchese di S. Giuliano*) è una meraviglia addirittura!". E non è il solo, ché Verga sta al gioco anche lui: "... ti sei fatto un bel cuscinetto costì a Catania, fra tutti cotesti Uzeda che si riconosceranno allo specchio, deputati, senatori o semplici minchioni che sieno!"<sup>27</sup>. Perciò è tutt'altro che irrilevante, aver smarrito quella "chiave", a meno di voler rubricare De Roberto fra i fautori di paradisi artificiali o d'improbabili metafisiche e non, come dovrebbe apparire ovvio, di opinioni correnti e di nette scelte di campo: anzi, d'una "lettura tendenziosa e provocatoria", che produsse "urti e reazioni tanto violenti da non essere assorbiti senza residui nella palude del pettegolezzo"; e tanto più in quanto, nel caso-San Giuliano, il fazioso *chroniquer* "ribadiva, da destra, la sua avversione al trasformismo denunciando nella conversione di Consalvo Uzeda alla democrazia radicale il cinismo opportunistico della *vecchia razza*"<sup>28</sup>.

26 Cfr. A. Di Grado, *Domenico Tempio e la poesia "libertina" nella Sicilia del Settecento*, in *Dissimulazioni. Alberti, Bartoli, Tempio*, Caltanissetta-Roma 1997.

27 Lettera di Capuana del 3-X-'94, in *Capuana e De Roberto*, cit., p. 348; e di Verga del 21-X-'94, in A. Ciavarella, *op. cit.*, p. 129.

28 G. Giarrizzo, *op. cit.*, pp. 123-ss.

Su quelle identità rimosse si può avanzare, tutt'al più, qualche congettura, oltre l'acclarata identificazione Consalvo-San Giuliano: il padre di costui, cioè il marchese Benedetto, borbonico e senatore del nuovo Regno, è un attendibile prototipo del trasformistico duca Gaspare, così come al livore untuoso e alla resistibile ascesa del priore Lodovico si potrebbe trovar riscontro nelle biografie del cardinale benedettino Giuseppe Benedetto Dusmet (un mito di santità e di apostolato, per la Catania *fin de siècle*, ma per ciò stesso incappato nell'ottica ingenerosamente demitizzante dell'autore dei *Vicerè*) o del suo più "politico" successore a capo della diocesi etnea (e proprio nel '94), Giuseppe Francica Nava. Per non dire, come sopra s'è detto, del peso esercitato dall'esperienza, dalla memoria, dai giudizi paterni intorno ai fatti del '60-'61, alle acrobazie dei tornaontisti, ai dubbi degl'incerti, ai rancori dei reduci, ai risentimenti dei "vinti" e degli onesti.

Ultimo grande romanzo realista dell'Ottocento, primo grande romanzo sperimentale del Novecento, *I Vicerè* serba e anzi esacerba i rumori e i furori della cronaca nell'atto stesso di divincolarsene per attingere inaudite arditezze espressive, per assurgere all'insostenibile trasparenza della metafora, per praticare il taglio obliquo e la deformazione polemica in una materia che pure aspira ancora a rappresentare in guisa totalizzante. Ma è la nozione stessa di totalità a problematizzarsi, a superare la sua accezione organica e ciclica - della quale De Roberto, è stato detto, "si serve (...) come se stesse parodiandola"<sup>29</sup> - per assumere, semmai, inflessioni wagneriane, alla maniera di quel *Gesamtkunstwerk* esaltato negli articoli giovanili pubblicati sulla "Scena illustrata".

29 N. Zago, *Il realismo allegorico dei Vicerè*, "Le forme e la storia", 1, 1996, p. 7.

In quelle prove da musicologo dilettante, De Roberto chiosava gli *Etudes* di Edouard Rod, mediatore del verismo italiano nella cultura franco-elvetica ma anche “wagnerista intelligente” e collaboratore della mitica “Revue” (quegli *Etudes*, compulsati e citati da De Roberto almeno quanto gli *Essais* di Bourget, cementarono un’affinità e un’amicizia cui potrebbe aver fatto da collante il credo wagneriano). E affermava “che ogni arte tende a una estensione indefinita della propria potenza, che questa tendenza la porta finalmente al proprio confine”, e infine “che ogni arte domanda, quando è ai limiti della propria potenza, di dar la mano all’arte vicina”: che non solo è (nel 1887) una rara attestazione di corretta ricezione del wagnerismo (e si pensi che questi scritti, rielaborati e rifusi nel 1901 nel volume *L’Arte*, sono apparsi avanzati anche per quella data così tardiva!<sup>30</sup>), ma palesa altresì la via maestra dell’eclettica sperimentazione derobertiana, in direzione di un’orchestrazione polifonica, di un’esplorazione delle frontiere fra i linguaggi, della ricerca di forme inedite di “estensione” della “potenza” espressiva del grande romanzo realistico-borghese verso nuovi, imprevedibili azzardi.

30 Cfr. A. Guarnieri Corazzol, *Tristano...*, cit., pp. 51-52. I due articoli dell’87 confluiscono nel capitolo *Gerarchia delle arti*, in *L’Arte*, cit., pp. 113-143.