

CAPITOLO X

CENT'ANNI DI SOLITUDINE

Leopardi, lo so, (...) era pallido come me, soffriva più di me. Ma ci sono sofferenze che scavano nella persona come buchi di un flauto, e la voce dello spirito ne esce melodiosa, altre invece, come le mie, assorbono tutta l'attenzione e incantano l'intelligenza... Un uomo rimane chiuso nel cerchio del suo corpo, e non produce che sbadigli o silenzio...

(Brancati, *Paolo il caldo*)

Il 23 luglio 1898 Giovanni Verga scriveva a Federico De Roberto:

Cosa succede? Tuo fratello, poveretto, è corso tutto sossopra a chiedermi se io sapessi la verità vera del risultato di una certa polemica in cui ti sei lasciato prendere coll'*Avanti*, e io che tornavo da Tebidi, al buio di tutto, ho telegrafato a Pozza di cui attendo oggi la risposta. (...)

Lessi in campagna il tuo volume sul Leopardi, e te ne ringrazio. Ne parleremo più a lungo fra breve. Fin da ora ti dico che la tua analisi giusta e fine, mi ha fatto vedere in gran parte perché il Leopardi mi lasci quasi sempre freddo, e non *senta* la sua poesia.

Fra i motivi d'interesse offerti da questa lettera (primo fra tutti quel cenno di ostilità o d'indifferenza per Leopardi) v'è il riferimento alla polemica con l'"*Avanti!*": un episodio che merita di essere sottratto all'oblio, giacché coinvolge un momento significativo dell'itinerario intellettuale di Federico De

Roberto, della storia della critica leopardiana e insieme del dibattito non solo letterario, ma politico-culturale, di quegli anni. Il 1898 fu l'anno del centenario leopardiano. Cent'anni di solitudine, per Leopardi: alla sua opera non mancava certo una consacrazione istituzionale, testimoniata fra l'altro dal risalto "politico" dato ai festeggiamenti recanatesi del giugno di quell'anno e dalla tardiva ma importante pubblicazione dei sette volumi dei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*; e tuttavia non è difficile scorgere quanto pigra e mistificante fosse tale unanimità, frutto assai spesso di una vera e propria rimozione del nodo problematico rappresentato dalla lezione leopardiana.

Più che di "una mimesi per via di accapparramento immediato" di quella lezione, bisogna parlare perciò, con Lonardi, di "un possesso trasposto e metaforico"¹: di molteplici usi, cioè, della poesia e del pensiero di Leopardi, in funzione di altro. La "funzione" Leopardi veniva, insomma, disinvoltamente usata per diffondere - o viceversa osteggiare - nuovi miti e nuove correnti di pensiero. E come l'improbabile Leopardi in chiave eroica e tirtaica di tanta letteratura risorgimentale o quello *larmoyant* (e altrettanto falso) degli epigoni della gran febbre romantica avevano nutrito le generazioni precedenti, così nell'ultimo scorcio del secolo si poteva leggere Leopardi - nonostante l'autorevole dissenso manifestato già nel '58 da De Sanctis² - in chiave schopenhaueriana e "negativa": una chiave che facilmente poi autorizzava al confronto con la "cultura della crisi" che inquietava e affascina in quegli anni tanta parte dei nostri gruppi intellettuali e che, con generica e pro-

1 G. Lonardi, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze 1974, p. 4.

2 F. De Sanctis, *Schopenhauer e Leopardi* (1858), ora in *Opere*, a c. di C. Muscetta, vol. XIII, Torino 1960, pp. 417-467.

vinciale approssimazione, s'incarnava ai loro occhi nella triade Wagner-Ibsen-Nietzsche.

Fra tanti e così disparati connubi, stupisce il mancato incontro fra il materialismo leopardiano e quello positivistico, e fra la "protesta di Leopardi" e quella dei socialisti. Quanto a questi, e alla cultura democratica e *engagée*, il fastidio per tanto "leopardismo" deterioro e snervato ("*Leopardus autem genuit Aleardum*", come scriveva Carducci) può spiegare la loro indifferenza o il loro astio nei confronti dei *Canti*, spesso giudicati - con le sprezzanti parole di Mazzini - "sforzi d'un periodo di transizione, che il futuro cancellerà"³. Si trattava d'una rimozione drastica e preconcetta, d'una "evasione dai dubbi", come avvertiva Herzen, il rivoluzionario russo cui il nome di Leopardi era ben altrimenti caro, tanto da provocare accanite discussioni con Mazzini: "Agli uomini d'azione, agli agitatori, ai sommovitori di masse quelle riflessioni amare, quei dubbi distruttori riescono incomprensibili. Vi scorgono soltanto una sterile querimonia, un debole scoramento"⁴.

Lo stesso disprezzo nei confronti dell'"indistinto fastidio del presente" animerà Labriola, timoroso di possibili inquinamenti della "parte sana e verace del movimento socialista" da parte di "decadenti e leopardiani annoiati"⁵. Anche sul versante dei positivisti, che collaboravano con il socialismo pragmatico di Turati e della "Critica sociale" alla modernizzazione della cultura politica italiana, tentando di sgombrarla dei retaggi romantico-idealistici e d'immettervi le coeve tematiche europee delle nuove scienze storico-sociali, le querimonie tar-do-romantiche o d'importazione decadente suscitavano per-

3 G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, vol. VIII, Imola 1910, p. 369.

4 A. Herzen, *Passato e pensieri*, Milano 1970, p. 120.

5 A. Labriola, *Discorrendo di socialismo e di filosofia* (1897), in *La concezione materialistica della storia*, a c. di E. Garin, Roma-Bari 1973⁴, p. 285.

plessità, cui si associava una legittima ripulsa nei confronti della formazione retorico-umanistica largamente prevalente nell'*intelligenza* italiana. Di qui la necessità che molti di loro (pur non essendo letterati di professione) avvertirono, di irrompere cioè nell'*hortus conclusus* degli studi letterari per sottometerli a più rigorosi abiti scientifici: necessità tanto più sentita quanto più allarmanti si facevano i segnali di cedimenti, di oscure transizioni, provenienti per lo più dalla cultura letteraria e, più in generale, da tutto un mondo (si trattasse delle sfere subliminali della coscienza o delle ardite metafore con cui pensatori e poeti scandagliavano l'ignoto) recalcitrante alla formalizzazione scientifica.

Da tale intento discendevano le indagini leopardiane della scuola "clinica", che muovevano dalle congetture di Cesare Lombroso e dagli anatemi di Max Nordau. Lo psichiatra torinese, a partire dal celebre *Genio e follia* del '64 e poi nelle successive rielaborazioni di quel testo, ch'egli andò puntigliosamente aggiornando fino ai primi anni del Novecento, lavorò sull'ipotesi dell'identità di "genio" e "degenerazione", spesso piegata a forzature inaccettabili, ma pur sempre mantenuta su un piano di rigorosa avalutatività, come strumento di ricostruzione della genesi dell'opera d'arte e mai come alibi per avventurarsi sul terreno del giudizio di valore. I tentativi di Lombroso e della sua scuola di dar corpo, sangue e nervi ai fantasmi di un Tasso o di un Leopardi ebbero il merito, pur fra tante esagerazioni (che nei seguaci sfioravano il grottesco), di aprire alle irrispettose incursioni delle nuove scienze sperimentali il sacrario dell'estetica e di avviare quell'opera di demistificazione sistematica - e di disgregazione analitica dell'unità della coscienza - che consentirà a un Freud ben altri risultati. E se una lettura siffatta della realtà rischiava, sia nel campo della psicopatologia della cultura sia in quello dell'antropologia criminale cui Lombroso si dedicò con maggior impegno e

fortuna, di criminalizzare la devianza e anzi ogni scarto da una norma rigida e ipostatizzata, pure ne venivano utili contributi a una sorta di antropologia della transizione e del "disagio della civiltà" di fine secolo.

Su questa strada s'inoltrò più decisamente Max Nordau, autore nei primi anni Novanta del fortunato *Degenerazione*, aspra requisitoria contro tutto ciò che di nuovo s'agitava nella cultura europea in quegli anni intensi. Da Ibsen a Tolstoj, da Zola a Nietzsche, dai simbolisti ai preraffaelliti non v'è nome o movimento cui Nordau risparmi quel drastico giudizio che dà il titolo al suo libro significativamente diviso in *Sintomi, Diagnosi, Etiologia, Prognosi, Terapia*. Il salto nel campo minato del giudizio di valore era compiuto; l'eccezionalità della crisi, cui a ragione Nordau attribuiva i segni d'una traumatica cesura, d'un irreversibile "crepuscolo dei popoli", era tale da non consentire alibi di natura scientifica: e così, pur prendendo le mosse da Lombroso, lo scrittore-antropologo trasformava una formula (l'equazione genio-degenerazione) in un giudizio, demonizzando ogni opera e ogni tendenza in cui fosse possibile avvertire perfino il più remoto trasalimento prodotto da quell'oscura transizione: "Io non condivido l'opinione di Lombroso che i degenerati di genio siano una forza impulsiva del progresso dell'umanità. Essi corrompono ed abbagliano, esercitano, pur troppo, spesse volte una profonda influenza; ma questo è sempre nefasto". Su quella trincea il più avveduto Lombroso si guardò bene dal farsi trascinare: Nordau gli pareva "più alienista degli alienisti", giacché "gli basta trovare nevrotico, pazzesco un autore per credere (all'inverso di quanto io tentai provare) che la sua opera debba essere demolita"⁶.

6 M. Nordau, *Degenerazione* (1893), Torino 1896², p. 29; C. Lombroso, *La degenerazione del genio e l'opera di Max Nordau*, ivi, p. XXIV, e Nordau, in *Genio e degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie*, Palermo 1898, p. 269.

È questa la discriminante che attraverserà anche i successivi interventi di scolari ed epigoni: fra quanti mantennero un abito scientificamente avalutativo e quanti, invece, si lasciarono andare a insane cacce alle streghe, e quindi fra ricostruzione "clinica" e giudizio decisamente politico. Più saggi, più rigorosi i primi; ma più consapevoli (sia pure in negativo) della qualità nuova della congiuntura storico-culturale, più attenti ai segni dei tempi i secondi. Fra questi c'era anche Enrico Ferri, criminologo di scuola lombrosiana ma pure *leader* del giovane partito socialista e, come tale, particolarmente incline (ben più del tollerante e rispettoso Turati) agli esorcismi politici alla Nordau. Nel suo *Delinquenti nell'arte* egli passava in rassegna, da Shakespeare a Ibsen, "tutta una folla sanguinosa e mostruosa di delinquenti, a cui l'arte diede i sorrisi iridescenti della sua tavolozza, troppe volte deviando la pubblica emozione a pro di degenerati - sempre degni più di compassione che di odio - ma pur sempre meno degni di simpatica pietà di un'altra folla di sofferenti": la folla dei proletari, cui d'ora in poi l'arte dovrà rivolgersi per attingervi "ispirazioni e tormenti, imprecazioni ed augurii"⁷.

La posta in gioco era alta: si trattava di arginare l'erosione interna della cultura positivista, che aveva dato vita a numerose linee di fuga, peraltro autorizzate dal carattere composito di quella stessa cultura. Ma il generoso intento d'opporsi ai denigratori del metodo scientifico avrebbe avuto bisogno di ben altre pezze d'appoggio, soprattutto sul terreno ignoto della letteratura. Su quel terreno, anzi, quegli incauti scienziati continuavano a far riferimento a categorie estetiche di stampo neoclassico e ad imperativi ingenuamente parentetici, come nel caso del pretenzioso *Saggio di una filosofia del bello* di Paolo Mantegazza, che contro "l'orrendo *verismo* dell'arte moderna"

7 E. Ferri, *I delinquenti nell'arte*, Genova 1896, pp. 183-185.

invocava pudicamente l'uso delle "culottes"⁸. Nell'area socialista e nei suoi immediati dintorni non è questa, d'altronde, l'unica valutazione scandalizzata o infastidita della letteratura naturalista e verista. Per quanto Croce più tardi abbia voluto individuare nel verismo il "momento poetico del socialismo"⁹ (col palese intento di svalutare e l'uno e l'altro dei due termini), basterà citare ancora una volta Ferri, secondo il quale con opere come *Cavalleria rusticana* "i delinquenti (...) continuano ad accrescere il loro già largo possesso della scena melodrammatica"¹⁰, e lo stesso Nordau, che nel fascio di "isterici e degenerati" non esitava a includere i veristi. I quali costituivano, a suo dire, un "paradosso storico-morale": "ma come ha potuto sorgere - sotto lo splendido sole e il cielo sempre azzurro d'Italia, fra un popolo bello, allegro, che canta anche quando parla - il pessimismo sistematico (ammalati isolati, come Leopardi, se ne possono trovare dappertutto in via d'eccezione)?"¹¹.

Insolito ma tutt'altro che casuale, l'accostamento a Leopardi, accomunato nello stesso giudizio negativo perché reo, in definitiva, della stessa devianza: quel pessimismo che da privilegio di pochi *enfants du siècle* s'era intanto allargato, trovando decisive conferme storiche, a quei gruppi intellettuali che del leopardiano "arido vero" avevano più o meno consapevolmente fatto una bandiera, fino a bruciare ogni residua illusione storicistica, ogni residuo fondamento teoretico, al fuoco di una strenua fedeltà alla realtà e di una crescente disillusione sulla sua perfettibilità. L'itinerario di questi intellettuali e della loro

8 P. Mantegazza, *Epicuro. Saggio di una filosofia del bello*, Milano 1891, p. 222.

9 B. Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari 1928, p. 164.

10 E. Ferri, *op. cit.*, p. 69.

11 M. Nordau, *op. cit.*, p. 540.

sperimentazione può esser letto parallelamente alla storia della critica leopardiana: su entrambi i versanti assistiamo, infatti, al crescente affrancamento dall'ipoteca edificante e "progressiva" dell'Ideale, che aveva aduggiato sia il timido "verismo" post-risorgimentale sia la fruizione del messaggio leopardiano. Le stesse remore di natura idealistica che avevano consigliato un accorto uso della lezione realista d'oltralpe ("il reale ben temperato" di cui ha parlato Bigazzi) s'erano fatte valere, infatti, anche nei confronti del pessimismo leopardiano, ritenuto momento meramente negativo, fase provvisoria da superare per attingere certezze e formulare progetti.

Ed era stato De Sanctis, lo stesso cauto mediatore del "vero" zoliano, a esprimere meglio degli altri il suo disagio nei confronti del "vero" leopardiano e a tentare di debellarne gli effetti scettici e corrosivi, dando corpo alla fortunata formula della contrapposizione fra le intenzioni del poeta e un preteso "effetto contrario", prodotto *malgré lui* dalla sua opera ("Non crede al progresso e te lo fa desiderare; non crede alla libertà e te la fa amare..."¹²). In un clima di coniugazione moderata di storicismo idealistico e di certezze positivistiche (si pensi a Capuana e al suo credo ottimistico: "il dubbio, il dolore disperato del Leopardi, il ghigno dello Heine han fatto il loro tempo"¹³), quella formula era servita a salvare le speranze risorgimentali nell'illusione di riannodarvi l'entusiasmo per la scienza, per il romanzo, per le "magnifiche sorti e progressive" della società e della cultura. Ma quel tentativo s'incrinava irrimediabilmente sul finire del secolo, a partire da quegli anni Ottanta che segnano il confine fra "il primo verismo moderato" e quello più maturo ed estremo, che rispondeva al fallimento di

12 F. De Sanctis, *op. cit.*, p. 465.

13 L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano 1880, p. 171.

quegli ideali "chiudendosi nell'angoscia della testimonianza dei vinti, e mutando in strumento polemico della propria desolazione quel metodo realista così fiduciosamente impugnato"¹⁴.

È in quest'orizzonte che matura l'incontro di De Roberto con Leopardi, che registra - ben prima della monografia del '98 - il significativo precedente dell'articolo dell'86, per il "Fanfulla", su *Leopardi e Flaubert*. Già in quelle pagine giovanili era possibile leggere alcuni temi essenziali della riflessione derobertiana: l'analogia fra l'"*eternelle misère de tout*" e l'"infinita vanità del tutto" vi veniva fondata su una medesima *impasse* conoscitiva; e lo scetticismo irridente delle *Operette morali* e di *Bouvard et Pécuchet* vi veniva configurato come un'autocritica di quella razionalità moderna ch'era stata inaugurata dalla *Critica della ragion pura*. Si poneva, dunque, sin da quelle pagine la centralità del nodo problematico rappresentato dal rapporto arte-scienza e dall'esperienza dell'impatto con la modernità. Tale esperienza fu, per Leopardi e Flaubert, traumatica: testimoniato dal loro orrore per la mediocrità delle opinioni correnti e dall'autentico *choc* provocato nella loro sensibilità dalla presenza incalzante della folla sulla scena della società contemporanea, quel trauma è iscritto nella fisicità stessa del loro corpo, nella malattia che minò entrambi gli scrittori come una ineluttabile proiezione della loro inadattabilità al presente.

La malattia: null'altro che una figura del disincanto? De Roberto non lo dice esplicitamente; ma di quel processo di crisi dei fondamenti e di perdita dei valori fu a suo modo consapevole - e sia pure con quell'ineliminabile patina di diletterantismo mondano che caratterizzava la sua pubblicistica -. Attento al "colore del tempo" e al febbrile consumo di ideologie e di miti imposto dall'avvicinarsi sul mercato culturale di nuove *élites*

14 R. Bigazzi, *op. cit.*, p. 129.

e, dunque, di nuove domande, egli registrò quelle mode senza indulgere mai, tuttavia, alle avventure estetizzanti di chi quei processi si limitò a subirli. Anch'egli, certo, di fronte a quelle rapide e non sempre decifrabili trasformazioni sociali e culturali, viveva l'esperienza baudelairiana dello *choc* e s'interrogava preoccupato sull'"aspetto della città futura"¹⁵: ma "con animo diverso e opposto a quello con cui D'Annunzio seguiva, da esteta, la morte della bellezza nella volgare speculazione edilizia della Roma capitale"¹⁶, e rifacendosi semmai a Baudelaire. Tanto nei suoi interventi sul "Corriere della sera" quanto nelle pagine dell'*Arte* (1901), egli seppe quasi sempre accompagnare la consapevolezza dell'irreversibile dissoluzione dell'*aura* nell'opera d'arte ("Tutto ciò che è apparenza e contorno va a poco a poco veramente perdendosi nei prodotti della nostra civiltà") con la valutazione positiva di questo processo ("questi ritrovati dell'industria, questi adattamenti della scienza moderna simboleggiano il genio dell'uomo molto meglio che non facessero le cose antiche e primitive"), destinato a dissipare l'*aura* tardoromantica ed esoterica conferita all'arte da quanti "credono che l'ombra, il mistero, la stessa superstizione siano necessarie perché l'immaginazione poetica spicchi il volo"¹⁷.

Esperienza traumatica della modernità, perdita dell'*aura*, primato della ragione analitica sui sistemi onnicomprensivi e sulle utopie di largo consumo: i punti di riferimento ideali donde desumere tali tematiche non mancavano a un autodidatta geniale (e a un brillante *columnist* culturale, fra i primi

15 F. De Roberto, *L'estetica della strada*, "Corriere della sera", 28-29 aprile 1901.

16 F. Mattesini, *Federico De Roberto collaboratore del "Corriere della sera" (1897-1907)*, "Critica letteraria", a. IV, n. 1, 1976, p. 78.

17 F. De Roberto, *L'Arte*, Torino 1901, pp. 149 e 153.

nella storia del nostro giornalismo moderno) quale fu De Roberto, sia che li attingesse ai dibattiti coevi che agitavano la cultura che - a prezzo di una semplificante forzatura - chiamiamo positivista, sia che si rivolgesse ai grandi del passato, come appunto Leopardi o Baudelaire. Anche di quest'ultimo, del resto, egli aveva scritto, sul "Fanfulla", definendolo "un ammalato"; ma s'era affrettato ad aggiungere: "in questa malattia sta il segreto della originalità dei *Fiori del male*". Ancora una volta, dunque, il tema lombrosiano della "malattia" (con la relativa terminologia clinica) vale quale metafora d'un modo di rapportarsi con la realtà circostante e coi suoi mutamenti; e anche per tal via la singolare attrazione dei positivisti per gli stati morbosi e per il *monstrum* si rivela un nodo cruciale, come testimoniano le "controversie" leopardiane del '98 e l'eco degli interventi diversamente significativi di Patrizi o di Sergi, di De Roberto o di Graf.

Il ritratto del poeta di Recanati, che De Roberto elaborò nel volume leopardiano dato alle stampe da Treves nel '98, presenta in trasparente filigrana tutti i temi cui s'è venuto accennando. La sensibilità del poeta vi appare segnata dalla "esagerazione" (e naturalmente "gli eccessi della sensibilità determinano gli eccessi dell'immaginazione"), con le fatali conseguenze della devianza dalla norma dell'intelligenza e del comportamento medi ("ragiona al rovescio degli uomini comuni") e dell'ostinata negazione della realtà. Da questi "danni" dipendeva la predestinazione quasi genetica ("dalla nascita") alla poesia¹⁸. Fin qui, nulla di nuovo rispetto all'orizzonte terminologico e concettuale della scuola lombrosiana, confermato anche nella successiva disamina dei fattori familiari e ambientali e di quelli psicofisiologici.

18 Cfr. F. De Roberto, *Leopardi*, Milano 1898; ma qui (e d'ora in avanti) citiamo dalla seconda edizione (Milano 1921, pp. 4-5, 8-10).

I debiti sono anzi vistosi, sia rispetto all'elaborazione di Lombroso e dei suoi seguaci sia nei confronti della *vulgata* pseudoscientifica in auge nei salotti borghesi di fine secolo: si pensi a quella sorta di "positivismo per le dame" rappresentato dai numerosi volumi di casistica erotica e di igiene sessuale di Mantegazza, e a tutta una produzione che approfittava dell'interesse suscitato dagli studi di psicopatologia sessuale negli anni che videro apparire le ricerche di un Krafft-Ebing o di un Havelock Ellis, a onesti compiti divulgativi palesemente associando intenti d'intrattenimento mondano, di natura schiettamente commerciale. Ma se v'era un precedente immediato al Leopardi del '98, si trattava senza dubbio del *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia* pubblicato due anni prima da Mariano Luigi Patrizi, recanatese, docente di fisiologia a Modena, allievo (e genero) di Jakob Moleschott. Servendosi con eguale disinvoltura delle teorie di Lombroso e dei pettegolezzi di Antonio Ranieri, e pur ammettendo che "i risultati della sincera analisi psicologica non diminuiscono la pietà per l'uomo, né l'entusiasmo per lo scrittore"¹⁹, e dunque mantenendosi sullo stesso terreno "clinico" e avalutativo di Lombroso, Patrizi radicalizzava le teorie di quest'ultimo e compilava una serie di grottesche tavole teratologiche nell'intento di dimostrare l'origine epilettica del pessimismo leopardiano.

A questa tesi egli perveniva a forza di rilievi craniometrici, di indagini sulle genealogie dei Leopardi e degli Antici (in cui scovava un repertorio di malattie nervose e manifestazioni suicide da manuale), di improbabili dati sulla diffusione della pazzia nelle Marche e addirittura sul livello intellettuale medio dei Recanatesi, e infine accumulando sulla "biologia di

19 M. L. Patrizi, *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia*, Torino 1896, p. 8.

Giacomo Leopardi" un'impressionante mole di addebiti, che andavano dall'immatùrità dei genitori all'epoca del concepimento alla paura della notte e dei temporali, dai "disturbi nutritivi della rachitide" alla "nevrastenia cerebro-spinale d'origine degenerativa", e infine dal *surmenage* intellettuale all'onanismo. Le conclusioni, svolte sotto il segno del piú ferreo determinismo, coinvolgevano in realtà non solo Leopardi ma l'intera cultura pessimistica, sulle cui "stimmati degenerative" il giudizio era assai piú politico di quanto quell'armamentario clinico da obitorio o da manicomio lasciasse supporre.

Anche per De Roberto il nodo da sciogliere era quello del pessimismo (leopardiano ma anche, indirettamente, della cultura *fin de siècle*); e anch'egli, quanto a determinismo, non esitava a dichiarare che il pensiero "è rigorosamente determinato, in tutte le sue minime espressioni, dalla nostra natura, dalla nostra educazione, dalla nostra esperienza". Ma nel suo *Leopardi* egli andava ben oltre i tributi all'anamnesi e alle frettolose diagnosi della "scuola antropologica". C'è nelle sue pagine una vigorosa riabilitazione del pensiero leopardiano, nuova rispetto all'antitesi romantica fra cuore e intelletto, fra una indeterminata resa poetica e una intenzionalità intellettuale ritenuta secondaria e non determinante. Quell'antitesi pare sopravvivere nell'opposizione "poeta sensibilissimo"-"freddo speculatore": ma si trattava, secondo De Roberto, d'una indissolubile compresenza nella personalità leopardiana di fattori ugualmente determinanti, e tutt'altro che eterogenei, se è vero che "la concezione dell'ipotesi della quale lo scienziato si serve per ispiegare i fatti osservati è simile alla concezione poetica e romanzesca". Non è lecito, dunque, operare arbitrarie scissure nel corpo di quella personalità, privilegiando l'uno o l'altro dei due aspetti, poiché quella "incompatibi-

lità" è un'incessante tensione, è l'"urto continuo" fra le ragioni del poeta e l'impegno del filosofo che le analizza e le disperde²⁰.

L'opposizione sensibilità-speculazione è ricondotta, peraltro, a quelle età pagana-età cristiana e classicismo-romanticismo. Per De Roberto, come per Goethe e Sainte-Beuve (e Carducci), il romanticismo è malattia, rottura della norma, mentre il classicismo è ordine intellettuale, equilibrio, senso della tradizione. A quest'ultimo sarebbe incline la "razza latina", refrattaria a "quel che c'è di triste e dolente nella fede cristiana"; ma alla reazione e al predominio culturale della "gente del Nord", più portata all'esame di coscienza e alla mortificazione della carne, si deve la penetrazione di quelle tenebrose ideologie che, dal cristianesimo fino al recente "avvelenamento romantico", ebbero ragione dell'originaria cultura pagana e classicistica. Uno schema semplicistico, ma non privo di autorevoli ascendenze culturali, dai nomi citati fino a Nietzsche e a tutta una tradizione positivista di studi classici (si pensi, in Italia, al *Lucrezio* di Trezza); e inoltre non v'è traccia, in De Roberto, di nostalgia per quell'ipotetico paradiso perduto pagano e materialista: lo stesso Leopardi, che al "contagio romantico" - che l'insidiava - contrapponeva il costante e amoroso ripensamento del mondo antico, invano "fra le due retoriche cercava un accomodamento", ché quel dissidio rimaneva incomponibile sul duplice versante storico e autobiografico²¹.

Si torna, così, alle tensioni interne al pensiero leopardiano e soprattutto al tema dell'illusione, che De Roberto configura come eccedenza del desiderio sull'oggetto dell'amore e come illusorietà del desiderio stesso, sia che si riferisca alla sfera strettamente erotica ("insino nell'amplesso la creatura che noi

20 F. De Roberto, *Leopardi*, cit., pp. 194, 17, 11, 19.

21 Ivi, pp. 26-27, 49, 40, 50.

stringiamo tra le braccia non è tanto la vera, quella di carne e di sangue, quanto la figlia della nostra mente”), sia che si presenti come ambizione e desiderio di gloria (inevitabilmente destinato a spuntarsi contro l’indifferenza del pubblico e le leggi del mercato, a maggior ragione “nella nostra età, tarda, stanca, sovraccarica di troppe memorie”)²². Affine a Leopardi nel risentimento e nell’ironia, l’uno e l’altra a suo avviso conseguenti alla disillusione, alla demistificazione degli ideali e delle mitologie salvifiche e progressive, egli finiva infine con l’allontanarsene, rimproverando al poeta di Recanati un recupero *in extremis* di motivi totalizzanti di natura in ultima analisi religiosa: “L’appetito di scienza di Leopardi filosofo non resta appagato se dalle leggi particolari egli non assurge all’ultima, o alla prima, all’unica certamente dalla quale tutte le altre dipendono”. Ma la verità è inattuabile e, quel che più conta, costituisce un’ipotesi di lavoro astratta e dannosa: “Tutti i nostri giudizi sono parziali, partigiani, appassionati, monchi; ma chi si spaventasse di questa necessità dovrebbe continuamente tacere”. Leopardi, viceversa, “non dubita”: “tutta la forza della sua volontà è concentrata nella sua fede - negativa, ma incrollabile. Nel negare, egli mette lo slancio mistico dei suoi pii antenati”²³.

22 Ivi, pp. 204 e 208. A queste considerazioni non è estranea la lettura leopardiana proposta da Edouard Rod negli *Etudes sur le XIX siècle* (Paris 1888, pp. 1-45) compulsi e recensiti da De Roberto.

23 Ivi, pp. 295-298. E cfr. G. Finocchiaro Chimirri, *De Roberto studioso di Leopardi*, in *Tra Ottocento e Novecento*, Giannotta, Catania, 1973; A. Di Grado, *Federico De Roberto e la “scuola antropologica”*. Positivismo, verismo, leopardismo, Bologna 1982; M. Guglielminetti, *Le rose e l’asfodelo (note sul «Leopardi» di De Roberto)*, in AA. VV., *Federico De Roberto*, a c. di S. Zappulla Muscarà, Palermo 1984; N. Borsellino, Prefazione a F. De Roberto, *Leopardi*, Roma 1987; B. Stasi, *Prima dello Zibaldone: il Leopardi di De Roberto*, in *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna 1995, pp. 15-61.

Ciò che De Roberto rifiutava era dunque l'assolutezza del nichilismo leopardiano. Egli, al contrario, non si stancava di ribadire il più aperto relativismo: segno di un processo che, dentro il positivismo, apriva alla "crisi" e al Novecento non per via di clamori avanguardistici o di restaurazioni idealistiche, ma continuando a praticare la scienza con la consapevolezza della sua falsificabilità. È la linea che conduce al pensiero moderno e che in De Roberto resta sospesa, per un'intima *impasse*, fra l'inesausto rigore dell'impegno teorico e la pratica amabilmente scettica e mondana della *causerie* alla Sainte-Beuve. Ma sbaglierebbe chi ritenesse De Roberto incline alle chimerе dell'incipiente irrazionalismo e alle precipitose abiure dei transfughi: quanto a costoro, Huysmans gli pareva "eccessivo e squilibrato" e la conversione altrettanto clamorosa di Paul Bourget gli faceva nutrire più d'una perplessità, come ogni fidente adesione a un "fermissimo credo"; e a proposito dell'antitesi Zola-Bourget, proclamava: "Che cosa concludere quando si vedono spiriti altrettanto eletti, affermare con eguale vigore che la verità è quella da essi predicata, se non che la verità vera sta forse nel mezzo - ma più probabilmente in fondo all'antico suo pozzo?"²⁴.

Se un nome, dunque, va fatto per dare garanzia d'autorevolezza al positivismo derobertiano e stabilirne una diretta ascendenza, è quello di Herbert Spencer, per il quale lo scrittore trovò sempre parole di altissimo elogio e totale adesione, schierandosi con lui per una "politica di compromessi nelle istituzioni, nelle azioni e nelle opinioni", e approvando il suo materialismo sensistico relativista e aperto, in cui la rispettosa indifferenza kantiana per l'inconoscibile veniva forzata fino ad

24 F. De Roberto, *La conversione di J. K. Huysmans. A proposito del suo nuovo libro*, "Corriere della sera", 10-11 agosto 1901, e *L'evoluzione di Paolo Bourget*, ivi, 9 gennaio 1904.

attribuire ad esso un ruolo determinante. Ed è Spencer a insegnare che occorre essere “conservatore e radicale ad un tempo”²⁵; e ad insegnarlo tanto all’onesto e dubbioso De Roberto quanto allo spregiudicato Consalvo Uzeda, che al prezioso studio dei volumi spenceriani s’è ininterrottamente dedicato dall’apprendistato benedettino dei *Vicerè* alle *performances* parlamentari dell’*Imperio*.

Chiosando i *Fatti e commenti* del filosofo inglese, De Roberto ne prendeva spunto, fra l’altro, per un’altra delle sue ricorrenti professioni di scetticismo: “Troppe dottrine sono sorte e cadute, perché quella dell’evoluzione resti incrollabile; e quando anch’essa sarà caduta a sua volta, e quando un’altra e poi un’altra ancora l’avranno sostituita, la confessione della nostra ignoranza resterà sempre l’ultima parola della saggezza”. Disincantamento e avalutatività si determinavano, dunque, a vicenda, come nel dibattito contemporaneo sulle scienze della natura e sulla fondazione delle scienze storico-sociali: compito dello scienziato è predisporre strumenti interpretativi necessariamente falsificabili, non spiegare il mondo alla luce di presupposti fini, attinti alla prevaricante sistematicità di questa o quell’utopia. E compito del critico è, per De Roberto, “esaminare, spiegare, ricostruire: non giudicare, non sentenziare”²⁶. Non si vuole con ciò accreditare rigore di metodo scientifico all’attività critica di De Roberto, che tuttavia si documentava scrupolosamente e leggeva Ernst Mach e Henri Poincaré: si vuole solo affermare che anche nella sua opera si consumava quel processo per cui la scienza (o più in generale

25 F. De Roberto, *Un testamento filosofico. I “Fatti e commenti” di Erberto Spencer*, “Corriere della sera”, 21 marzo 1903, e *La dottrina di Herbert Spencer*, ivi, 9 dicembre 1903.

26 F. De Roberto, *La critica. A proposito di un critico*, “Corriere della sera”, 6-7 novembre 1897.

l'attività intellettuale) si estranea dal mondo dei valori, l'unico valore essendo ormai la scienza stessa, l'attività conoscitiva tanto più ostinata quanto più priva di presupposti e fondamenti, il puro metodo che sopravvive a ogni residua illusione sistematica e onnicomprensiva.

In nome di tali principi, De Roberto aveva attaccato Max Nordau sulle colonne del "Corriere", nei mesi immediatamente precedenti la pubblicazione del *Leopardi*. All'autore di *Degenerazione* e della recente *Psicofisiologia del genio e dell'ingegno* rimproverava di avere esteso le teorie di Lombroso ben oltre "le intenzioni del nostro insigne maestro", piegando quell'apparato ermeneutico a un uso valutativo, peraltro finalizzato a una battaglia oscurantista contro la cultura moderna e in specie contro l'arte. Nordau era dunque un "nemico dell'arte", ché "la sua ipotesi" mirava "a stabilire una gerarchia, per forza della quale la sensibilità e il sentimento sarebbero inferiori al raziocinio ed alla volontà. (...) Ma l'artista non lavora proprio ad altro che a procurarci un momento di piacere? Non può anch'egli parlare al nostro giudizio?"²⁷.

Una polemica che equivaleva a una scelta di campo: da lì a qualche mese su quei temi si sarebbe accesa una *querelle* che avrebbe coinvolto anche De Roberto. L'occasione fu offerta dal centenario leopardiano e la pietra dello scandalo furono i contributi della "scuola antropologica" sulla pretesa "degenerazione" del poeta di Recanati. Non altrettanto scalpore avevano suscitato, nel '96, gli impietosi referti di Patrizi, che anzi uno dei maestri della "scuola storica", Rodolfo Renier, aveva salutato come occasione di svecchiamento di logori abiti retorici e di collaborazione con le "ricerche fisiologiche e psichiatriche". Tuttavia Renier aveva avanzato alcune riserve: il pes-

27 F. De Roberto, *Un nemico dell'Arte*, "Corriere della sera", 23-24 dicembre 1897.

simismo leopardiano "è un sistema filosofico", non una forma di nevrosi; e inoltre "si deve definire, il che non è facile, l'uomo di genio, e si deve determinare, il che è meno facile ancora, ciò che si ha da intendere per uomo sano di mente"²⁸.

Dallo stesso ambiente - la Torino del "Giornale storico" e del "socialismo dei professori" - e dalla stessa cultura aperta ai contributi della scienza, provenivano i riconoscimenti e le riserve espressi da Arturo Graf, che al salutare sussidio della scienza opponeva una serie di obiezioni pregiudiziali: "Le anamnesi lunghe e complicate bisogna interpretarle col sussidio della storia nella quale si svolsero le vite e accaddero i fatti". Del resto, "molti sono i gradi intermedi tra il normale e l'anormale", e anzi "una certa ossession dell'idea e del fantasma è abituale, anzi necessaria, non meno allo scienziato che all'artista e (...) senz'essa non si darebbe nè scienza nè arte". Quanto al *mal du siècle*, Graf faceva notare "che c'è una corrente di pessimismo la quale ha nella scienza le prime sue scaturigini; che si danno esempi di pessimismo baldanzoso e giocondo alla maniera del Nietzsche"²⁹.

Il pessimismo dunque aveva, ai tempi di Leopardi come sul finire del secolo, profonde ragioni storiche; e poteva addirittura essere adoperato come gaia scienza, come suprema consapevolezza critica. L'accostamento a Nietzsche, ben più motivato che nelle dilettaesche esercitazioni superomistiche messe in scena in quegli anni, era più che mai opportuno: a prescindere dai vistosi tributi più d'una volta concessi a Leopardi e come poeta e come prosatore, nella seconda *Inattuale* il filosofo tedesco aveva preso le mosse proprio da Leopardi per

28 Cfr. "Giornale storico della letteratura italiana", fasc. 80-81, 1896, pp. 443-451.

29 Cfr. A. Graf, *Estetica e arte di Giacomo Leopardi*, in Foscolo, Manzoni, Leopardi, Torino 1898, pp. 165-397.

esporre le sue considerazioni *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Il poeta italiano gli appariva la più significativa incarnazione dell'uomo "sovrastorico", "il quale non vede la salvezza nel processo, e per il quale al contrario in ogni momento il mondo è completo e tocca il suo termine": da tale antistoricismo discendeva la superiore consapevolezza rispetto alle illusioni "progressive" dell'uomo "storico". Eppure, pur dimostrando di apprezzare quell'esempio supremo (cui sarebbe tornato, del resto, con la predicazione del "sovrastorico" Zarathustra), in quelle pagine Nietzsche preferiva piuttosto confondersi fra gli uomini "storici":

Ma lasciamo agli uomini sovrastorici la loro nausea e la loro saggezza: oggi vogliamo piuttosto allietarci della nostra mancanza di saggezza e concedere a noi stessi, come uomini attivi e progressivi, come adoratori del processo, una giornata buona. Sia pure la nostra valutazione della sfera storica soltanto un pregiudizio occidentale, purché almeno nell'ambito di questi pregiudizi progrediamo e non ci fermiamo! (...) Poi concederemo di buon grado ai sovrastorici che essi posseggono più saggezza di noi...³⁰

Nella meditazione del primo Nietzsche, operante sul duplice versante della cultura positivista e della critica dei valori, quella valutazione appare come il più coraggioso tentativo di fare i conti con il nichilismo leopardiano, accogliendone la contestazione contro le mitologie storicistiche senza desistere, per questo, dall'operare laicamente nella storia. Qualcosa di simile tentavano un Graf o un De Roberto. Il dibattito italiano, invece, rimaneva schiacciato nella morsa degli opposti estremismi d'un rifiuto scientifico della poesia leopardiana e d'una esaltazione della stessa in chiave mera-

30 F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), in *Opere*, vol. III, t. I, Milano 1972, pp. 270-271.

mente formalistica o patriottarda. Né sull'una né sull'altra delle due sponde poteva germogliare una valutazione coraggiosa: e le polemiche del '98 sono perciò riassumibili sotto il segno dell'arroganza dei fautori dell'indagine "clinica" e della reazione scomposta di retori turbati dalla minacciata erosione della loro gestione monopolistica delle patrie lettere.

Ad aprire le ostilità era stato Giuseppe Sergi, uno studioso siciliano, fra i più attenti allo sviluppo delle nuove scienze sociali e "cliniche", tanto da meritare la cattedra di antropologia nell'Università di Roma. Sul numero di aprile della "Nuova Antologia" egli si pronunciava con perentorietà sul dilemma dell'origine, psicofisica o filosofica, del pessimismo leopardiano. Ben al di là delle ingenuità "cliniche" di Patrizi, l'indagine "antropologica" di Sergi mirava a identificare la normalità con l'adattamento alla realtà; e chi, come Leopardi, muoveva viceversa dal rifiuto polemico di tale "adattamento", veniva sommerso da una valanga d'impetose diagnosi che andavano dall'impotenza visiva e auditiva alla povertà di fantasia, dall'abulia alla megalomania: tutte riconducibili, infine, alla "ambliopia mentale o percettiva", vale a dire a "quello stato ottuso ed oscuro nel percepire la natura esteriore, la realtà, nel significato generale, nelle sue manifestazioni fenomeniche". Un complesso di convinzioni veniva dunque ridotto a una sorta di disturbo visivo e a un problema di qualità delle rappresentazioni: quando queste sono chiare ne discendono, per Sergi, "affermazione della realtà" e "adattamento"; alle rappresentazioni "oscurate" si debbono, viceversa, il "pensiero negativo", il "pessimismo", l'incapacità di "adattamento"³¹.

Tra la fine di quel mese di aprile e i primi giorni di maggio, sia Patrizi che Sergi venivano invitati ad esporre le loro tesi nel

31 G. Sergi, *Le origini psicologiche del pessimismo leopardiano*, "Nuova Antologia", fasc. 632, 16 aprile 1898, pp. 588 e 591.

corso di un programma di conferenze leopardiane tenutesi nel Collegio Romano. E mentre il primo si teneva fermo all'equazione lombrosiana genio-malattia, e anzi dichiarava che proprio a quelle anomalie si doveva la "felice indeterminatezza" dei *Canti*, Sergi scorrazzava baldanzosamente nel campo del giudizio di valore, trascinato dal suo assunto polemico: "Il poeta suonava la sua lira con unica corda e senza variazione di sorta, anzi con grande monotonia, perché ripeteva la stessa nota, come in una musica primitiva composta di due o tre toni solamente"³². Sul "Fanfulla della domenica", che aveva attaccato perfino le caute aperture d'un Graf, uscirono numerose stroncature prima del saggio e poi della conferenza di Sergi; sul banco degli imputati era quasi sempre la scienza stessa e la nociva funzione di disgregazione dei miti ch'essa assolveva: colpa da addebitarsi alla "variopinta framassoneria dei razionalisti e degli atei"³³.

Una netta impronta politica caratterizzava, dunque, quelle polemiche: si trattava di un pretesto per una virulenta crociata antipositivistica, cui si associavano, sulla "Tribuna", Vincenzo Morello *alias* Rastignac, e sul "Marzocco", punta di diamante dello schieramento antipositivistico, Diego Garoglio: il quale, tuttavia, all'ipotesi dell'"arresto di sviluppo", pur invocando "la sferza" contro il suo fautore, finiva inconsapevolmente col cedere assimilando il poeta al "fanciullino" pascoliano. Non si trattava, perciò, d'una rivalutazione della maturità del pensiero leopardiano, bensì d'una giustificazione - in funzione d'una indeterminata resa poetica - di quella stessa minorità denunciata dal Sergi. Il sospetto leopardismo del "Marzocco" si

32 G. Sergi, *Degenerazione e genio in Leopardi. Lettura del 7 maggio 1898 ad invito del Comitato per il Centenario Leopardiano*, Torino 1898, p. 16.

33 E. Checchi, *Giacomo Leopardi e un libro di Giosuè Carducci, "Fanfulla della domenica"*, n. 28, 10 luglio 1898, p. 1.

esplicitava, per tal via, in senso decadente e antimaterialistico, non diversamente dall'uso spregiudicato di Leopardi che, negli stessi mesi, veniva proposto dal Fogazzaro della conferenza parigina sul *Grande poeta dell'avvenire*: un Leopardi ridotto a sensibilità e privato della sua filosofia, sì da farne un degno predecessore dei "cavalieri dell'Ideale" e della loro battaglia spiritualistica contro la scienza e il socialismo³⁴.

Da quest'ultima sponda Ferri, direttore dell'"Avanti!", chiedeva intanto a Nordau di replicare ai detrattori della critica scientifica; e lo studioso tedesco assolveva l'impegno con la consueta veemenza. Ma di fronte all'incalzare degli attacchi, lo stesso Ferri non esitava a scendere in campo, mettendo il peso della sua autorità politica sul piatto delle tesi di Nordau, definito "un atleta della critica scientifica nelle opere d'arte"³⁵. Nonostante ben altri e più rilevanti fossero allora i problemi che il giovane movimento socialista doveva affrontare, avendo subito in quei mesi non solo le cannonate di Bava Beccaris ma pure una spietata censura della propria stampa e l'arresto dei suoi *leaders* più prestigiosi, Ferri decideva dunque di far pesare il proprio carisma (grazie - del resto - a quella vacanza di potere, dovuta all'arresto del più aperto e pragmatico Turati), conferendo carattere di ufficialità ai suoi gusti e alle sue repulsiioni di adepto della scuola lombrosiana. In quello e in altri articoli egli associava, alla battaglia in favore delle nuove scienze, giudizi aspri e definitivi contro nomi prestigiosi della

34 Cfr. D. Garoglio, *La critica del nuovo dottor Pangloss*, "Il Marzocco", a. III, n. 16, 22 maggio 1898, e n. 17, 29 maggio; A. Fogazzaro, *Un grande poeta dell'avvenire*, "Rivista d'Italia", 15 aprile 1898, pp. 629-647. Lo stesso Pascoli, nel '96 (*Prose*, vol. I, Milano 1946, pp. 57-85), aveva definito Leopardi "il più fanciullo; sto per dire l'unico fanciullo che abbia l'Italia nel canone della sua poesia".

35 Cfr. M. Nordau, *Critici estetici e critica scientifica*, "Avanti!", 9 e 10 giugno 1898, e l'editoriale *Per la critica scientifica*, "Avanti!", 12 giugno 1898.

cultura contemporanea, da Zola che pure in quei frangenti aveva esaltato la propria tensione civile col *J'accuse* e con la relativa condanna (e che Turati rivendicherà più tardi, in un nobile e commosso necrologio, alla causa socialista) a Nietzsche, definito con disprezzo "un pazzo, niente altro che un pazzo", laddove sulla "Critica sociale" il turatiano Giuseppe Rensi proporrà una fruizione "di sinistra" della "volontà di potenza"³⁶.

E De Roberto? L'abbiamo fatto uscire di scena perché ogni primattore ha diritto a un intervallo di requie. Ma anche per preparargli una *rentrée* ad effetto, nel cuore d'una polemica da cui il suo *Leopardi* pareva dovesse restar fuori e d'un clan ideologico-politico in cui lo scrittore non aveva né avrebbe mai militato. E infatti, proprio sull'"Avanti!" lanciato da Ferri in questa campagna personalistica e dogmatica, Patrizi pubblicava il 3 luglio una "difesa-requisitoria" contro i suoi detrattori, che concludeva in questi termini:

Il signor Federico De Roberto stampa ora una così detta *Psicologia del Leopardi*, dove, senza che venga mai citata la fonte originale, ricorrono, accettate, ricerche, osservazioni e persino espressioni del mio *Saggio psico-antropologico su Leopardi* pubblicato tre anni or sono, e nel libro e in un articolo del *Corriere* svisa i nostri ragionamenti e scaglia male parole contro di noi, rei di essergli stati utili. Non le sembra, signor direttore, che siffatti episodi nulla hanno a vedere, né con la scienza, né con le lettere, né col positivismo, né con l'estetica; e che sono legati a sentimenti umani un po' meno ideali?³⁷

³⁶ Cfr. F. Turati, *Emilio Zola* (1902), in *Uomini della politica e della cultura*, a c. di A. Schiavi, Bari 1949, e G. Rensi, *Il Socialismo come "Volontà di Potenza"*, "Critica sociale", 1 marzo 1905, pp. 73-75.

³⁷ Ancora su *Leopardi*. *La difesa requisitoria di un imputato*, "Avanti!", 3 luglio 1898, pp. 1-2.

Di questa chiamata di correo De Roberto non era del tutto incolpevole, e non certo per il reato di plagio ascrittogli da Patrizi, bensì per aver contribuito egli stesso alla *querelle*, prima con l'articolo anti-Nordau del dicembre precedente e poi con un nuovo articolo sul "Corriere", in cui aveva polemizzato con durezza e sarcasmo contro i fautori dell'interpretazione clinica di Leopardi: "E a questi chiari di luna pensate di celebrarne il centenario? (...) Se fosse ancora al mondo lo chiuderebbero in una casa di salute e gli metterebbero la camicia di forza"³⁸. Ma perché schierarsi, e così nettamente? Di debiti verso la scuola antropologica ne aveva contratti, nel suo *Leopardi*, benché non così vistosi da sconfinare nel plagio; ed altrettanti ne aveva contratti con Lombroso nell'*Amore*, accompagnandoli peraltro - quella volta - con espliciti riconoscimenti nei confronti del maestro. Tali riconoscimenti vennero meno dopo queste polemiche del '98: nel raccogliere e rielaborare, più tardi, alcuni suoi interventi sul "Corriere" nel *Colore del tempo* (1900), alcuni di quegli elogi saranno depennati; e nell'articolo su *Lombrosiani e anti-lombrosiani* del marzo 1900, il suo interesse per quelle teorie ha fatto ormai posto a un categorico distacco³⁹.

Eppure Lombroso, già in occasione della pubblicazione dell'*Amore*, aveva scritto a De Roberto una lettera lusinghiera (e lo stesso aveva fatto Mantegazza), conferendo addirittura allo scrittore il mandato di "divulgare una quantità d'idee che mi hanno suscitato contro una tempesta di proteste e di impropri"; e nell'edizione del '98 di *Genio e degenerazione* aveva giustificato la polemica di De Roberto contro Nordau, e aveva inoltre segnalato, come il più significativo esempio d'interesse per le nuove scienze nel settore così impermeabile e recalcitrante

38 F. De Roberto, *Un matto*, "Corriere della sera", 24-25 giugno 1898, p. 2.

39 Cfr. F. De Roberto, *Lombrosiani e anti-lombrosiani*, "Corriere della sera", 29-30 marzo 1900.

te dei letterati, proprio "il De Roberto, che come abbiamo veduto non solo applicava queste idee nei suoi capolavori letterari, ma le difendeva - egli primo e solo in Italia - a viso aperto"⁴⁰.

Anche fra i socialisti non erano mancati a De Roberto importanti riconoscimenti. Giuseppe Rensi, in un saggio apparso nel '96 sulla "Critica sociale", aveva steso un accurato bilancio della letteratura contemporanea, di taglio radicalmente alternativo rispetto agli anatemi in voga presso l'asse Ferri-Nordau; quella letteratura, che "è il più fiero atto d'accusa contro la società stessa e, di conseguenza, è per il socialismo un alleato prezioso", era ricondotta da Rensi a due correnti principali, quella del "romanzo così detto sperimentale o naturalista" e quella del "romanzo di psicologia", che "va da Stendhal ai Goncourt, al Flaubert, a Bourget, e in Italia al De Roberto". A quest'ultimo era concessa la rappresentanza esclusiva di quella corrente, che costituiva "una splendida dimostrazione della degenerazione psichica che si compie nella classe dominante, che vive del lavoro altrui e che è quindi liberata dalla necessità del lavoro"⁴¹.

Verso il socialismo, del resto, De Roberto aveva manifestato interesse nell'intervista ad Ojetti ("non ho potuto studiarlo ancora per quanto ne abbia un intenso desiderio"); e più in là saranno gli "spettatori silenziosi" dell'*Imperio* a riproporre il complicato nodo di timorosa attrazione che egli provava nei confronti di quella presenza giudicante, ormai decisiva sulla scena politico-culturale. Ma nel '98 il riflusso della cultura positivista, di cui egli stesso si fece interprete, forse aveva

40 C. Lombroso, *Genio e degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie*, cit., p. 295, nota.

41 G. Rensi, *Il contributo della letteratura alla critica sociale*, "Critica sociale", 1 maggio 1896, pp. 137-39.

coinvolto anche quell'indeterminata simpatia nel medesimo sentimento di scacco e di disorientamento. Un anno prima lo scrittore aveva teatralizzato il dilemma istruendo il processo ideologico di *Spasimo*: il socialismo vi veniva ridotto alla torbida utopia del principe anarchico; ma, quel che più conta, in quelle pagine - come nel successivo saggio su Leopardi - pessimismo e nichilismo, leopardismo e palingenesi socialista venivano considerati complementari. E Vérod veniva messo sotto accusa come mandante morale del delittuoso Zakunin: come quando imputerà a Leopardi la sua "fede, negativa ma incrollabile" e si dissocerà dai possibili esiti, pericolosamente totalizzanti, di quella assoluta negatività, qui De Roberto ancor più palesemente associava al costume della scepsi sistematica la permanente potenzialità eversiva che egli credeva di ravvisare nel socialismo organizzato. Ma si trattava d'una potenzialità che egli stesso, certamente da quella scepsi e dallo "spirito d'analisi" tutt'altro che immune, sperimentava costantemente in se stesso e riversava, più o meno consapevolmente, nella sua narrativa.

Infine, per completare il quadro dei possibili moventi della polemica derobertiana contro il composito schieramento della scuola antropologica, si può ipotizzare pure il risentimento dell'intellettuale meridionale contro chi, come Giuseppe Sergi ed Enrico Ferri, di quella scienza si era servito per dare una spiegazione razzista dell'inferiorità del Mezzogiorno. Un risentimento analogo muoveva la vigorosa difesa della "razza maledetta" redatta, nello stesso '98, da Napoleone Colajanni, che si scagliava contro quell'interpretazione, largamente penetrata nel bagaglio teorico dei socialisti settentrionali, e contro i suoi fautori, ai quali pure era legato da affinità di formazione e di scelte politiche⁴².

42 Cfr. N. Colajanni, *Per la razza maledetta*, Palermo 1898.

È pur vero che in quelle polemiche De Roberto era stato tirato per i capelli dai suoi recensori. Forster lo aveva rimproverato “di aver preso un po’ sul serio le teorie del professor Patrizi e di qualche altro nella brigata difesa da Max Nordau nei giornali socialisti d’Italia”. Oliva, da appena un mese direttore del “Corriere della sera”, pur ribadendo quella *liaison dangereuse* (“Il De Roberto è un determinista convinto”), tentava però di salvare *in extremis* l’amico (“v’è in lui un amore possente pel poeta”). Ogni sospetto era dissipato, invece, nelle altre recensioni: “L’illustrazione italiana” consigliava il libro di De Roberto (“un romanzo vero, psicologico, condotto col metodo sperimentale più attraente”) come antidoto alle spregevoli incursioni positivistiche, D’Ancona sulla “Rassegna bibliografica” lo definiva “un libro ben fatto, e opportuno a rintuzzare colla solida scienza della vita qual’è, le morbose fantasticherie di una pseudo-scienza, che vorrebbe imporsi all’equità dei giudizi morali e letterari”. E Vittorio Pica, che pure con la sua *Letteratura d’eccezione* si dimostrerà attento sia alle novità della letteratura decadente d’oltralpe sia “al cammino in avanti dell’odierno spirito scientifico”, sul “Pungolo parlamentare” non esitava ad associarsi al coro e ad associarvi l’amico De Roberto e il suo *Leopardi*, tanto più meritorio per il suo intento divulgativo presso il largo pubblico, “alquanto impressionato dal sacrilego tentativo dei Lombrosiani, di far passare il glorioso poeta della *Ginestra* semplicemente come un maniaco e di attribuire il suo genio né più né meno che ad una inguaribile malattia viscerale”. Infine, in una rassegna di studi leopardiani sulla “Rivista d’Italia”, si riconosceva al volume derobertiano d’essere “manifestamente alieno dalle esagerazioni della scuola antropologica”; e si affermava, addirittura, che quel libro era “quella vera *Storia di un’anima*, che il Leopardi voleva scriver di sé”⁴³.

43 R. Forster, *Controversie leopardiane*, “Fanfulla della domenica”, n. 31, 31

La messinscena d'un De Roberto paladino della crociata antiscientifica era dunque successiva rispetto al volume in questione. In ogni modo Patrizi s'era risentito: e a quella brutta lettera all'"Avanti!" occorreva rispondere; e così, dopo aver chiesto invano ospitalità al quotidiano socialista, De Roberto si rivolse allo schieramento avversario, affidando la sua replica al "Marzocco". In una lunghissima lettera aperta, datata Milano 15 luglio⁴⁴, dopo aver protestato la propria scarsa dimestichezza con le autodifese e i narcisismi di tanti polemisti a tempo pieno, affrontava il tema della controversia:

Quantunque io pensi, come Cesare Lombroso ha dimostrato e come il buon senso aveva intuito, che il genio paghi con la deficienza di certe facoltà l'esuberanza di certe altre, pure non seguo la scuola antropologica in tutte le sue conclusioni. A riguardo del Leopardi, specialmente, non mi pare che la critica possa giovarsi della diagnosi: e nel mio libretto ho combattuto la confusione dei due processi (...), ho anche dimostrato (...) che non c'è bisogno di ricorrere alla degenerazione e alla pazzia.

E riportava per esteso due lettere, una di Patrizi a lui del 29 giugno, indispettita ma ancora urbana, e la risposta sua del 3 luglio: "(...) Non solamente io non condanno il metodo della scuola antropologica, ma lo approvo (...). Tuttavia mi sembra (...) che essa non si sia guardata abbastanza, segnatamente

luglio 1898, pp. 2-3; D. Oliva, *Leopardi*, "Corriere della sera", 30 giugno-1 luglio 1898, p. 1; R. B., *Un nuovo libro sul Leopardi*, "L'illustrazione italiana", a. XXV, n. 27, 3 luglio 1898, p. 7; *Leopardiana*, "Rassegna bibliografica della letteratura italiana", a. VI, n. 8, agosto 1898, p. 274; V. Pica, *Un libro di F. De Roberto su Giacomo Leopardi*, "Il pungolo parlamentare", 1-2 luglio 1898, pp. 1-2 (e la citazione da *Letteratura d'eccezione*, Milano 1899, è di p. 92); T. Casini, *Studi leopardiani*, "Rivista d'Italia", fasc. VII, 15 luglio 1898, pp. 550-51.

44 F. De Roberto, *Lettera aperta alla Direzione*, "Il Marzocco", 17 luglio 1898.

negli ultimi tempi, dalle esagerazioni, e che non sempre abbia proceduto con quel rigore che è la condizione di ogni ricerca scientifica". Prima di poter ricevere questa risposta, Patrizi aveva consegnato all'"Avanti!" la lettera-"requisitoria". Proseguendo nel racconto dei fatti, e dopo avervi aggiunto altre notizie, rampogne, giustificazioni (non tanto Patrizi quanto Sergi era il suo obiettivo polemico, come attestava l'articolo sul "Corriere" del 24 giugno), De Roberto concludeva affermando che anzi quell'articolo era "tanto obbiettivo che fece piovere all'ufficio del *Corriere* una quantità di lettere anonime e firmate, gli scrittori delle quali mi volevano lapidare perché non ero stato abbastanza esplicito (...): ci sono ancora molti che non mi perdonano, perché avrei dato ragione alla scuola antropologica". Fin qui la sua replica: troppo poco, in verità, per dissipare i dubbi crescenti su ogni formalizzazione scientifica della realtà che andavano sempre più incrementando il suo relativismo; troppo poco, anche, per chiudere i conti con Leopardi e con quanto della "malattia" leopardiana, con quanto di "negativo" e di torbidamente (e romanticamente) nichilistico il positivista De Roberto recava in se stesso.

CAPITOLO XI

“NERO SU NERO”: CRONACHE DEL MALCONTENTO

Ho fatto fare (...) un elenco dei condottieri delle idee (...); quest'altro qui è un ordine di battaglia; (...) questo un tentativo di identificare i depositi e gli arsenali donde si effettua il rifornimento delle idee. Ma se tu osservi uno dei gruppi di idee impegnati in combattimento, vedi subito (...) che cambia continuamente di fronte e senza nessun motivo combatte tutt'a un tratto col fronte rovesciato, contro le proprie posizioni; ma vedi altresì che le idee disertano tutti i momenti, di qua e di là, sicché le trovi ora in questa ora nell'opposta linea di battaglia. Insomma, non si può stabilire né un regolare piano di dislocamento, né una linea di confine, né niente, e il tutto è, parlando con rispetto, (...) quello che da noi ogni superiore chiamerebbe un branco di porci impazziti!
(Musil, *L'uomo senza qualità*)

Ancora una volta, invece, era stato Arturo Graf a replicare con equilibrio e autorevolezza alle teorie dell'asse Sergi-Patrizi e a chiudere i conti con quei temi inquietanti senza ricorrere agli anatemi della critica tradizionale, ma anche senza personalizzare, come De Roberto, la polemica. In un nuovo saggio, scritto per la "Nuova Antologia", egli faceva definitivamente il punto sulla *querelle* e ne enucleava, finalmente, la reale materia del contendere. Ribadita la scarsa scientificità dei risultati della scuola lombrosiana, fondati com'erano sulla precarietà d'un paradigma meramente indiziario ("un dire per

congettura e per approssimazione”), egli passava a discutere di ottimismo e pessimismo, di integrazione e disadattamento. Male aveva fatto il Sergi a conferire al disadattamento connotazioni negative: esso può verificarsi viceversa “per una qualche ragion positiva, quale una fede nuova o un nuovo proposito”. E quanto all’ottimismo, alla pacifica integrazione predicata dal Sergi, si trattava d’un fattore che può essere altrettanto patologico del pessimismo, derivando anch’esso “da una insufficiente percezione della realtà”.

E invece i “disadattati” non vanno esorcizzati, giacché “essi sono un lievito utile e necessario; tengon viva nell’organismo collettivo un’inquietezza nemica delle stagnazioni prolungate, e non avvien mutazione alla quale in qualche maniera non cooperino”. E Graf citava a proprio favore le autorevoli tesi di Achille Loria sugli “spostati” e sulla loro funzione mobilitante, e di Emile Durkheim sulle “benemerienze sociali dei nevrastenici”. Alle esercitazioni psichiatriche della “scuola clinica” egli contrapponeva, dunque, un suo positivismo più avveduto, dislocato su un terreno più incline alle trasformazioni sociali, e inoltre ancorato - più che alle ricerche degli psichiatri - agli assunti della nuova scienza sociologica, di cui appunto Durkheim aveva appena codificato le regole.

E infatti Graf, di quegli arcigni scienziati, scriveva: “Fa loro difetto (...) il criterio sociologico. Se così non fosse, essi dovrebbero riconoscere che c’è un pessimismo immediatamente prodotto da fenomeni di disintegrazione sociale, dal fatto che la società non appaga più, o non appaga abbastanza, quei bisogni intellettuali, affettivi o morali che essa medesima fece nascere”¹. E a riprova citava ancora Durkheim, e in particolare *Le suicide*, uscito in Francia un anno prima. Citazione tutt’altro

1 A. Graf, *A proposito del Leopardi e di pessimismo*, “Nuova Antologia”, fasc. 635, 1 giugno 1898, p. 516.

che peregrina: si può dire, infatti, che con *Il suicidio* le nuove scienze nate dall'*humus* della cultura positivista fornivano una loro risposta fiera e argomentata agli interrogativi inquietanti già posti da Plotino e Porfirio nell'operetta leopardiana. Del suicidio Durkheim, in polemica fra l'altro con la scuola italiana di Lombroso e Ferri, sosteneva la socialità delle cause e della fenomenologia; e anche nelle sue forme più esasperatamente individualistiche, esso veniva ricondotto alla crisi dei fondamenti, al vacillare delle credenze e delle istituzioni tradizionali. C'era del resto, nelle pagine di Durkheim, un'aperta coincidenza fra la nozione stessa di crisi (e la consapevolezza delle trasformazioni in atto) e la fondazione delle scienze sociali, che si verificava proprio a partire dal confronto con il momento "negativo" rappresentato dal suicidio. Il confronto con il "leopardismo" poteva dunque valere, nella linea Durkheim-Graf (o nel Nietzsche della seconda *Inattuale*), a rispondere alla crisi non ignorandola o condannandola, ma spiegandone le motivazioni storiche e analizzandone le dinamiche sociali, mettendola in relazione con quello che Weber chiamerà il "disincantamento del mondo", apprestando modelli scientifici aperti che fossero capaci d'interpretare la crisi dei valori di fine secolo e di assecondarne le caratteristiche di laicità critica e di pluralismo culturale.

Secondo Durkheim non era la scienza, come volevano i neo-irrazionalisti, a determinare la crisi e la varia fenomenologia del disagio di fine secolo; era viceversa la crisi stessa a favorire l'affrancamento da autorità ormai prive di credibilità e a vanificare il tradizionale ruolo di coesione sociale assolto dalle istituzioni religiose. Non più, dunque, il rimpianto leopardiano dei vitali "errori" degli antichi: a quel mito veniva opposto un progetto di società aperta e di politeismo culturale al quale, come abbiamo visto, fu sensibile (prima che la restaurazione idealistica del primo Novecento facesse piazza pulita,

nel bene e nel male, della cultura positivistica) parte dell'*intel-lighenzia* italiana, dal più avveduto Graf all'eclittico, ma talvolta assai lucido, Federico De Roberto. Al quale abbiamo fatto il torto di un'altra digressione, ma per offrire uno sfondo alle sue idee e ai suoi disagi: anche a quel male oscuro, dunque, ch'era la croce d'un nevrotico di genio ma pure il nodo più significativo (e dibattuto) di quella tormentata transizione. Ma il torto lo faremmo a Verga se, sia pure in margine, non ci occupassimo di quell'imprevedibile moto di antipatia per Leopardi che gli sfuggiva - complici il tono familiare e il carattere privato della scrittura - nella lettera a De Roberto del 23 luglio '98.

Del sottile rapporto che lega le sorti di leopardismo e verismo, s'è detto; ben più arduo sarebbe il compito di rintracciare nelle opere di Verga tracce di più consapevoli fruizioni della "funzione Leopardi". A leggere il "caso Verga" in termini di pessimismo e di ottica "negativa" ci ha abituati, ormai, una copiosa letteratura critica; qualche stralcio recentemente esibito dei suoi carteggi ("veggo sempre più l'infinita vanità del tutto"), accredita con l'inoppugnabilità della citazione diretta il sospetto d'un leopardismo consapevole come frutto tardivo, come estremo approdo della crisi verghiana. E nel '98 Verga era già dentro quell'*impasse* narrativa e conoscitiva, che già da tempo egli metteva lucidamente in relazione, come testimonia un'altra lettera, al "vento di reazione idealistica" che stava per abbattersi sulla cultura italiana e che avrebbe travolto l'opera sua, quella dello stesso De Roberto e la cultura da cui erano nate². Eppure, scrivendo all'amico ("... perché il Leopardi mi lasci quasi sempre freddo, e non *senta* la sua poesia"), esprimeva un evidente fastidio, una netta ostilità: ma è probabile che

2 Le due lettere citate, e indirizzate a Treves, sono del 21-XI-1905 e addirittura del 21-II-1887: cfr. C. Musumarra, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia 1981, pp. 99 e 167-168.

si trattasse d'una personalizzazione esemplificativa d'un fenomeno più ampio, quello del leopardismo tardo-romantico *ofin de siècle*, che Verga non poteva non sentire estraneo e fastidioso. Troppo di quel veleno egli stesso aveva assorbito sin dalla sua prima formazione, e quei furori romantici e pseudo-leopardiani egli aveva visto incarnarsi nella patetica figura del suo maestro Antonino Abate, nei tanti "vinti" di provincia che avevano tradotto il loro destino di vati mortificati nella uggiosa retorica del binomio "genio e sventura", cui pareva loro che presiedesse la sconsolata musa del Recanatese.

Alla crisi della cultura positivistico-verista (e a quel "tramonto della cultura siciliana" su cui, più tardi, Giovanni Gentile infierirà con maramaldesca tracotanza) Verga reagì identificandosi *in toto*, dunque scegliendo il silenzio. De Roberto andava esplorando altre vie d'uscita: non il silenzio, ma una intrepida e instabile scrittura della transizione, nella quale la lezione leopardiana è più consapevolmente assunta a dare spessore ideologico alla coscienza della crisi, ma viene al tempo stesso messa in questione e relativizzata. Tali nuove vie non piacevano a Verga, che non perdettesse mai l'occasione di sottolineare le "infedeltà del discepolo"; e chissà se nella sua dichiarata indifferenza per il Leopardi riletto da De Roberto non giocasse anche l'ostinata rimozione di un certo versante oscuro del positivismo, di quell'"altro" ingombrante e minaccioso cui alluderà Savinio a proposito di Maupassant, di quel "doppio" cui Lombroso attribuì le ripugnanti stimate del *monstrum* ma che, negli stessi anni, Freud battezzava con il nome d'inconscio. Quel "compagno segreto" (il romanzo di Conrad è successivo d'un decennio, ma le rappresentazioni del "doppio" pullulano, in questo scorcio di secolo) De Roberto l'aveva già imbarcato a bordo, per traghettarlo come un clandestino e per consegnarlo come un'indeterminata inquietudine intellettuale

(di cui il *Leopardi*, tra *Spasimo* e *L'Imperio*, è un esempio vistoso) alla cultura del nuovo secolo.

La stessa inquietudine serpeggia tra le austere colonne di piombo del "Corriere della sera", nei fondi culturali e nelle rassegne librarie firmate da De Roberto a partire dal febbraio 1897; e redatte, su quel plumbeo *menabò*, con adeguata gravità e scorata diligenza, "nero su nero" - come Sciascia dirà dei suoi scritti, e delle sue inquietudini -: "la nera scrittura sulla nera pagina della realtà". Il battesimo fu l'uscita in appendice di *Spasimo*, dal novembre '96 al gennaio '97; da allora, il puntuale e accreditato *columnist* firmò più di duecento articoli, fino al 1905, e ancora una manciata dal 1907 al gennaio dell'11: prevalentemente recensioni e rassegne, ma con un taglio che potremmo dire "epocale", e cioè nobilitate dalla smania deroberbertiana di cogliere ovunque, e fin nel più insignificante dei volumi censiti, un segno dei tempi e una tessera del mosaico di quella sparpagliata fenomenologia della transizione ch'egli andava idealmente componendo fin dai tempi della collaborazione al "Fanfulla".

Qualcosa di mezzo tra una degradata e risibile enciclopedia alla *Bouvard et Pécuchet* e una meticolosa mappa della cultura *entre deux siècles*: ecco l'impressione che si avverte facendosi largo fra accurati editoriali e accorati pronunciamenti, fra interventi di varia letteratura (o filosofia, storiografia, etnografia, sociologia, economia e così via rubricando, con particolare attenzione ai nuovi saperi, alle discipline sollecite "degli ordinamenti umani, dello stato presente della società e dei suoi rimedi"³) e indigesti pastoni che assemblano su commissione titoli e nomi degni del successivo oblio, libercoli di preti e generali, spazzatura di redazione. Trattata, si badi, con analoga ed equanime serietà: chi sfogliasse gli altrettanto indi-

3 F. De Roberto, *Sociologia*, "Corriere della sera", 8-9 gennaio 1900.

scriminati zibaldoni messi insieme da un Borgese o da un Ogetti, ovvero (i patrii penati ci perdonino) da un Croce o da un Gramsci, non avrebbe motivo d'incarcar le sopracciglia al cospetto dei censimenti derobertiani. La predilezione per le mappe e i bilanci, naturale *hobby* d'ogni "secolo agonizzante" e di quello che l'incalza, inevitabilmente si associa alla sindrome stendhaliana di Fabrizio del Dongo disperso a Waterloo, e incapace di distinguere, come chiunque scruti tra fumo e furore dall'interno della mischia, le insegne degli schieramenti e l'esito della battaglia. E altrettanto inevitabilmente culminerà nello sgomento dell'esilarante generale Stumm di Musil: il quale, incaricato di compilare "il foglio catastale della cultura moderna", finirà con il concludere, con una semplificazione rozzamente militaresca e tuttavia efficace e sincera, d'essersi trovato di fronte a "un branco di porci impazziti"⁴...

Entrato nel "Corriere" di Torelli Viollier e poi dell'amico Domenico Oliva, è soprattutto col successivo direttore-dittatore Luigi Albertini che Federico De Roberto instaura una duratura collaborazione e un'amicizia affettuosa e tempestosa, come tutte le sue. E in quel decennio che è, dopo quello della frenetica attività scrittorica, il tempo del disinganno e della malattia, De Roberto si dedica interamente al "Corriere", leggendo e commentando migliaia di libri, alternando slanci e delusioni, cesure e riprese, illusioni e alterchi: fra l'altro, spera invano d'essere assunto come redattore della neonata "Lettera" diretta da Giacosa, e perciò di trasferirsi stabilmente a Milano; poi sognerà d'associarsi, anche con capitali propri racimolati a fatica, ad altre imprese editoriali. E incessantemente contratta con l'amico-committente, tra abbandoni alla querimonia e impennate di sdegno, le modalità e i compensi

4 R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino 1972², vol I, pp. 360-362.

della sua collaborazione, tanto prestigiosa e remunerativa quanto logorante e, in fin dei conti, mortificante:

Dacché cominciai a lavorare per te, io abbandonai tutta l'altra mia attività, i risultati della quale erano stati anch'essi mediocri. Sperai di cogliere buoni frutti dal nuovo lavoro, e particolarmente di poter effettuare l'antica aspirazione a sradicarmi da questo detestato soggiorno. Avevo trovato in te un buon amico che faceva di tutto per assecondarmi: le cose si volsero in modo che non fu possibile conseguire l'intento. Da lontano continuai a dedicare tutto ciò che mi restava di forza al *Corriere*; non feci più altro, letteralmente, che cercare argomento di articoli, che leggere libri, che consultare cataloghi, che scrivere agli editori; non ebbi altra cura se non di mandarti gli scritti meno futili che io sapessi scrivere; non ebbi altra ambizione fuorché quella di contentarti, non altri piaceri fuorché quelli che mi venivano dal cogliere i frutti di questo lavoro - e neanche per questa via sono riuscito⁵.

Ora sarebbe meglio tornare "alla vita" d'"un tempo", e a "scrivere un romanzo" dopo anni che non butta giù "una sola riga originale", e magari provare, anche se non ha più "la produzione facile come una volta", a riprendere *L'Imperio* "cominciato": tanto, "l'importante non è finirlo: è mettersi tutte le mattine alla scrivania e dimenticare la realtà ed il mio signor Io". Ma è un vuoto miraggio, il suo, così com'è vano ogni "disperato tentativo di rompere" la catena (il "cerchio che mi serra") dei giorni "passati infernalmente in questi luoghi che abbagliano": "Io non posso stare a Milano - mentre qui mi par d'impazzire"⁶. L'amara verità è che tra il 1897 e il '98 il trentasettenne De Roberto è già un uomo e uno scrittore pres-

5 Lettera del 16-II-1904, in *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del "Corriere della Sera"*, cit., p. 221.

6 Lettere datate 8-V-1902, 30-VI-1902, 1-II-1905, 6-X-1902: ivi, pp. 87, 89, 283, 95.

soché finito: nel senso, almeno, che ha concepito e che ha espresso quasi tutto, che troppo ha bruciato nella sua smania di dire e di contare, che ha perfino e generosamente anticipato nodi problematici e tensioni espressive meglio spendibili nei decenni successivi, infine che nell'ultimo trentennio della sua esistenza poco o nulla gli resterà da aggiungere e molto da patire; e, ancora, che tanto la collaborazione al "Corriere" quanto lo snervante cimento teatrale (uniche occupazioni e anzi ossessioni del decennio a cavallo fra i due secoli) saranno sì la causa, ma pure l'effetto, d'una crisi creativa e d'un silenzio d'autore che d'ora in poi solo isolati titoli, talora sorprendenti ma più spesso ripetitivi, interromperanno.

Tant'è che il "caso De Roberto" nasce addirittura nel 1904, quando lo scrittore già obliato è poco più che quarantenne. Di quel "caso" si sa che fu sollevato, nel secondo dopoguerra, da critici e scrittori (Mariani e Tedesco, Sciascia e Pomilio, Spinazzola e Madrignani) coraggiosamente impegnati a sottrarre quel nome e quell'opera all'oblio, a rimuoverli dagli scaffali più inaccessibili e impolverati dell'archivio verista, dell'Ottocento "minore" e regionalista. Meno o nient'affatto si sa che i primi a sollevarlo consapevolmente furono, per l'appunto agli albori del secolo, Giulio de Frenzi (dalle cui raffinate spoglie di letterato, e dal cui pseudonimo, sarebbe presto balzato fuori il *leader* nazionalista e fascista Luigi Federzoni), col suo libro *Candidati all'immortalità*, e Renato Simoni (il già autorevole critico teatrale succeduto a Pozza nel "Corriere"), con la recensione a quel volume pubblicata il 9 ottobre 1904, data ufficiale di nascita del "caso" in questione.

Il primo infatti esaltava, e candidava "all'immortalità", opere come *L'Illusione* e *I Vicerè*, ma era piuttosto il secondo a rubricare fra le "grandi ingiustizie" l'insufficiente attenzione, sincera sì "ma poco attiva", prestata all'opera derobertiana; e anzi, chiosando de Frenzi, affermava: "Leggendo queste pagi-

ne si è spinti a molte e varie considerazioni sulla vita e sulla fortuna letteraria in Italia. Per conto mio ho pensato una volta di più e con tristezza al *caso De Roberto*". E ai successivi elogi, fervidi e compunti come in un prematuro necrologio (come i "coccodrilli" che De Roberto stesso preparava, per le imminenti uscite di scena di Tolstoj e Zola, Spencer e Carducci), Simoni aggiungeva un congedo che chiudeva quel "caso" nell'atto stesso d'aprirlo: "Eppure, bisogna confessarlo, e confessarlo è doloroso, un libro nuovo di De Roberto non è in Italia un avvenimento come dovrebbe"; anzi "sono troppo pochi" quelli che se ne curano, "mentre un così austero artista, pieno di malinconia taciturna, vive tra molti libri nella lontana Catania, lontano dagli uomini e dalle borse dove la notorietà si giuoca al rialzo e al ribasso"⁷.

Per parte sua De Roberto, con funerea autoironia, aveva già commentato con Albertini, e archiviato, la trovata editoriale di de Frenzi: "parla di molti nati-morti, compreso me"⁸. Ma intanto legge e scrive, continua a documentarsi febbrilmente e ad accumulare progetti, disparati e disperati: il fantasma dell'impotenza creativa non vestirà mai, per tormentare De Roberto o per spegnerlo, il lugubre manto del silenzio verghiano; piuttosto, calzerà i panni più confortevoli (ma quanto meno tragici!) d'una proba laboriosità, d'un incessante ma sempre più inascoltato monologo. Ed è tutt'altro che anonima e *routinière*, quell'operosa consuetudine, anzi è visitata da intuizioni e giudizi di sicuro rilievo critico, e del resto è suffragata ancora da un'*audience* nazionale, finché si produce sulla ribalta del "Corriere". Per avvedersene, basta riprendere in

7 R. Simoni, *Candidati all'immortalità*, "Corriere della sera", 9 ottobre 1904.

8 Lettera del 17-VI-1904, in *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., p. 241.

mano gli articoli salvati, nel 1900, nello zibaldone significativamente intitolato *Il colore del tempo*.

E un criterio epocale, mutuato più dagli sviluppi e dai dibattiti della cultura d'oltralpe da Taine a Brunetière che non dallo storicismo desanctisiano, presiede in effetti alla valutazione e alla sistemazione operate dal De Roberto saggista, recensore, opinionista. Che allestisce un teatro della memoria dove a incontrarsi e a scontrarsi sono per l'appunto le epoche, le generazioni, le grandi tendenze, le scansioni secolari animate al limite dell'antropomorfismo. I secoli o meglio il secolo, quello presente: protagonista assoluto, sulla scena, è il "secolo agonizzante", tenuto a battesimo da Napoleone (archetipo "dell'umanità moderna: egoista per istinto, democratico per educazione"), educato dai giornali e dalla democrazia, attraversato dalla spasmodica corrente delle rivoluzioni scientifiche e tecnologiche che "accorciano lo spazio ed il tempo" e disintegrano le categorie e i valori, infine silurato dai "bombardatori". Dal naufragio non ci salvano le tradizionali "tavole di salvezza": dell'amore fanno strame "misogini" e "femministi", dell'arte non restano che un senso di "disagio" a fronte dell'omologazione e l'inutile pratica del "paradosso", perfino la scienza è "triste" e muta, mentre i manipolatori del sacro "celebrano riti folli"⁹.

Ma De Roberto non è certo un misoneista e un nostalgico. È un laico figlio e un laborioso operaio della transizione. Crede nelle provvisorie e non salvifiche risorse dell'analisi e nell'esercizio disilluso, ma per ciò stesso fruttuoso, della critica. E va a caccia di "contraddizioni", negli autori che tratta così come nei più accreditati ispiratori del "colore del tempo"; e a cominciare da Tolstoj e Nietzsche, ch'egli situa quali antitetiche Scilla e

9 F. De Roberto, *Il secolo agonizzante*, in *Il colore del tempo*, cit., pp. 16 e 18-21.

Cariddi sul limitare del secolo, riduce ogni idea e ogni fede alla contraddizione che la fonda, all'afasia e al nulla come "ultimo termine" ("il vuoto, il silenzio, l'immobilità, la morte, il niente") di quelle babeliche costruzioni intellettuali; e inevitabilmente conclude i suoi scritti all'insegna, ridimensionante e perciò deludente, dell'"umile buon senso antico". Come quando fa sua una versione, se non anti-nietzscheana, sicuramente estranea a Nietzsche del "Ritorno eterno", equiparato a un incessante e vanificante bilanciarsi di forze, e a una monotona ripetizione che ribadisce il fatalismo ("tutto ciò che sarà, è già stato; tutto ciò che è stato, sarà") del *Proverbio italiano* e dei *Vicerè*, giustifica l'equilibristica pratica del "buon senso", vanifica la stessa teoria del Superuomo coinvolgendola in quel turbine d'illusorie epifanie e repentine eclissi: e "allora, perché tanto sdegno e tanta impazienza?"¹⁰.

A una penetrante analisi delle idee si unisce, perciò, uno sconcertante relativismo: e dietro il defatigante cimento della scepsti si cela la tentazione della rinuncia. Ma tra rimasticature anti-femministe e paginette di psicopatologia del comportamento, nel cuore stesso di quel fatalismo si fa strada, ribaltandolo, l'imperativo pascaliano del "fare come se si credesse", la necessità di ripetere "gli atti esteriori della fede" come se si potessero ancora motivare: ed è in quel disincantato atto di fede, in quell'umile e ostinato come se, il segreto dell'operosità derobertiana, la chiave del suo progetto conoscitivo, il suo laico credo; suo e della gaia scienza, e dei saperi felicemente affrancati, dell'incipiente Novecento. Alla sfiducia epocale e alla stanca ripetizione si affianca perciò, in queste pagine, una vivificante curiosità per l'"altro": che non è solo la donna, ma sono anche le altre culture, e lo straniante impatto con le

¹⁰ Cfr. *Il tolstoismo, La filosofia di un poeta, Il Superuomo*, ivi, pp. 38, 117, 56-57.

tradizioni e i codici extra-europei, e per esempio la civiltà cinese con la sua superiorità "morale" e civile, con la sua consapevolezza della "destinazione", con la sua sapiente ignoranza e il suo solare scetticismo, in cui si ricongiungono e s'accordano il giovane De Roberto, semiserio neofita "buddista" (*L'orgoglio e la pietà, Quesiti*), e l'austero editorialista laico-liberale del "Corriere"¹¹.

La stessa curiosità, la stessa disponibilità intellettuale, gliele ispirano i valori vitali e gl'interminati spazi d'America, e quella lezione di libertà divulgata da Tocqueville e magari ritrovata fra le pagine d'un insolito Giacosa: mentre gl'intelletuali europei, in testa il chiassoso Loti, nel conflitto ispano-americano tifavano Spagna, obbedendo per pigrizia al pregiudizio eurocentrico e al retaggio della tradizione controriformistica, viceversa De Roberto polemicamente opta per la civiltà della frontiera e dell'"individualismo". Alla quale non augura gli impacci dell'"estetica tradizionale", ché anzi ne apprezza "quella particolare idea del bello non disturbata da preconcetti storici, quell'*estetica sociale* adattata al benessere e confacente allo sviluppo della razza umana"; alla quale, infine, accredita una provvidenziale attitudine a osare ma poi a ricredersi, a non credere ma ciò nonostante a operare: "mentre i discepoli del Renan e gli ammiratori di Anatole France sono increduli e impotenti, l'incredulità degli Americani non attenua il consenso e la fede in quanto è oggi tenuto in conto di verità". E dice a sé, al discepolo di Renan e all'incredulo erede della grande tradizione europea laica e borghese, ma pure al laborioso intellettuale che continua a ricercare e a vagliare idee, opinioni, verità, e le smaschera ma altre ne insegue, "come se si credesse": "Ogni verità, anche se transitoria, è una forza"¹².

11 Cfr. *La timidezza, La volontà, Due civiltà*, ivi, pp. 246, 267, 167.

12 Cfr. *Vincitori e vinti*, ivi, pp. 185, 187-188.

Anche negli innumerevoli articoli rimasti fuori dalla raccolta, De Roberto va svolgendo lo stesso coerente discorso: e per esempio in quelli dedicati all'"uomo forte", laddove la "forza" non risiede nello sfoggio di superomistiche doti né nella negazione dei dilemmi o del dolore, ma "consiste appunto nell'operare nonostante i timori, nel perseverare nonostante i dubbî, nel vincere prima che gli altri se stesso". Pagine ispirate da un unico e coerente disegno, queste sulla "psicologia dell'uomo forte" o dell'"uomo debole", o quelle sulla "noia" che s'affiancano ai capitoli del *Colore del tempo* su *La timidezza* e *La volontà*, o ancora quelle sull'"efficacia sociale del riso" che introducono a Bergson e preannunziano Pirandello: e che completano, perciò, quell'antropologia della transizione e quella "psicologia" sociale - ma fortemente autoanalitica - accennate nella silloge del 1900. Lo stesso si dica del ricorrente epicedio su *La malattia del secolo morto*, in cui la scansione epocale d'impronta organicistica muove, esattamente come nell'articolo sul "Fanfulla" di quindici anni prima, dall'imprescindibile binomio Leopardi-Flaubert: "Che vogliono da noi questi morti di una morta età? Vogliono ammonirci, vogliono insegnarci che le età non muoiono a un tratto quando scocca una certa ora, che il secolo nuovo è ancora troppo simile al vecchio, e che il loro male è anche il nostro..."¹³.

Dei numi tutelari del secolo trascorso, l'unico che s'affacci sul nuovo con freschezza d'ispirazione pare, grazie al miracolo di *Resurrezione*, il vecchio Tolstoj; ma grava su di lui un peso più grave dell'enfasi predicatoria che l'aduggia, ed è "quella religione della sofferenza" che l'accomuna addirittura

13 F. De Roberto, *Psicologia dell'uomo forte. Il principe di Bismarck*, "Corriere della sera", 28-29 settembre 1900; *Psicologia dell'uomo debole. Luigi II di Baviera*, ivi, 7-8 ottobre 1900; *L'undecimo comandamento*, ivi, 12-13 aprile 1900; *Il filo d'oro*, ivi, 3-4 luglio 1900; *La malattia del secolo morto*, ivi, 19-20 marzo 1901.

all'anarchico Kropotkin, affetto dal medesimo "misticismo", da quell'inumana e nichilistica ascesi della rinuncia e del "sacrificio", che dal più puro "amore dell'umanità" può pure far derivare "delitti inumani"¹⁴. Quanto a Zola, si comincia nel '97 con le critiche: "Zola non è sereno", ma è De Roberto che non è più lui, e quella "serenità" invocata è l'abiura dei furori polemici ed espressivi dei *Viccrè*, dello zolismo eterodosso (senza fede, senza progetto) del primo De Roberto. Della fede e del progetto zoliani il recensore tratta, con spirito più favorevole, nel 1901, a proposito del *Travail*, il romanzo utopistico ch'è il secondo dei *Quatre Evangiles*. Ma all'utopia oppone l'insaziabilità degli appetiti umani, fomento eterno di scontento, anche quando le contraddizioni materiali saranno risolte, ma non si sarà bloccato il moto perpetuo dell'infelicitante macchina del "desiderio".

E tuttavia fa bene Zola - arruolato anche lui tra gli apostoli del *come se* - a non scoraggiarsi e anzi ad ostinarsi nella sua scommessa, ad "affrontare" le "complicazioni" anziché lasciarsene sopraffare. Infine, nel 1903, è la volta della postuma *Verité*: in quest'occasione, ch'è anche quella della morte del grande scrittore, il bilancio critico definitivamente pende verso una totale adesione, e testimonia d'una riconciliazione con quest'altro padre negato, che dev'essere maturata nel fuoco del caso Dreyfus, "nella difesa d'una causa generosa assunta e sostenuta con indomito coraggio". A differenza di un Flaubert o di uno Spencer, che nelle rispettive discipline furono campioni di quel problematismo e di quella obiettività che De Roberto continua a fissare come stelle polari, "Emilio Zola ebbe

14 F. De Roberto, *I due Tolstoj. A proposito di "Risurrezione"*, ivi, 16-17 gennaio 1900; *Romanzi stranieri. I drammi di famiglia*, ivi, 4-5 maggio 1900; *Intorno a una vita. Le "Memorie" di Kropotkine*, ivi, 28-29 marzo 1902; *Il dramma dell'anima tolstoiana*, ivi, 17 novembre 1910.

straordinarie qualità d'artista e di cittadino, di lavoratore e di apostolo: non ebbe quelle del filosofo. Fu un operoso, un milite, una tempra d'eroe capace di morire fra le pieghe della sua bandiera; ma, appunto perché tale fu l'indole sua, gli mancarono le doti che fanno il pensatore spassionato, il ricercatore sereno". Questo, dunque, il bilancio: e non è poco, se leggendolo non si può fare a meno di chiedersi, e senza trovare risposta, se De Roberto fu "pensatore spassionato" ovvero, anche lui, "un operoso" e "un milite", capace se non "di morire", di lungamente patire senza riparo di "bandiera"¹⁵.

Una singolare milizia, certo, quella derobertiana: non per quest'opinione contro quella, ma per "tutte le opinioni"; anzi, per le opinioni in quanto tali, per l'azzardo dell'idea, qualunque essa sia: "Per me", scrive De Roberto ad Albertini, "tutte le opinioni sono legittime, anche quelle che sembrano più audaci e propriamente folli. Non avrei quindi nessuna difficoltà a lodare il pensiero d'un anarchico"¹⁶. E allora *Un nemico dell'arte* sarà chi, come Nordau, tende a delegittimarle, quelle opinioni, in forza d'una grossolana ermeneutica del sospetto, insomma chi all'arte e al suo patrimonio d'idee non presta fede, non ne tiene conto se non per sbugiardarle. E del titolo di *Un amico dell'arte* viceversa è insignito, in data primo gennaio 1903, Benedetto Croce, nella cui "mirabile" *Eстетica*, finalmente, "l'arte è conoscenza"¹⁷.

Amico dell'arte, Croce, ma non di De Roberto. Che non si darà mai pace del "silenzio" crociano intorno all'opera sua; ma almeno non subirà l'affronto della stroncatura, che sarà postu-

15 F. De Roberto, *Zola contro Zola*, ivi, 19-20 agosto 1897; *Il "Lavoro" di Emilio Zola*, ivi, 16-17 maggio 1901; *La "Verità"*, ivi, 1-2 marzo 1903.

16 Lettera del 16-IV-1904, in *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., p. 234.

17 F. De Roberto, *Un amico dell'arte. Benedetto Croce e la sua "Eстетica"*, "Corriere della sera", 1 gennaio 1903.

ma (nel 1939 sulla "Critica", l'anno dopo nel sesto volume della *Letteratura della Nuova Italia*) e gonfia di sprezzante albagia. Eppure, s'erano conosciuti a Napoli nel '91, grazie a Vittorio Pica, e prima della recensione derobertiana dell'*Estetica* avevano pure intrecciato una "conversazione" a distanza, e indiretta, recentemente ricostruita da uno studioso¹⁸, a proposito d'un libro del latinista Constant Martha (*La Délicatesse dans l'art*, 1884), sul quale Croce aveva scritto un articolo nell'86 e De Roberto, nel 1901, un capitolo dell'*Arte*. Tema: la morale nell'arte, la moralità dell'arte. E non è che De Roberto citi Croce, ma la contrapposizione è netta. Di Martha e della più divulgata saggistica transalpina, a Croce ripugnava, e tanto più "in questioni di natura scientifica", proprio il ricorso al "senso comune", proprio la "forma di *Causerie*", che De Roberto intanto adottava come stile della conoscenza. E all'autore dell'*Arte*, che già nella prefazione aveva dichiarato: "una scienza dell'arte è impossibile", quel metodo seguito da Martha sembrerà invece "buono", "anzi il solo buono": "oggi non è più possibile fondare l'estetica sopra astratte speculazioni e sopra una metafisica oscura e screditata; conviene invece appoggiarsi alla psicologia, osservare direttamente e personalmente gli effetti dell'opera artistica, e da questi risalire alle qualità da richiedere all'arte"¹⁹.

Contro l'arroganza "scientifica", dunque, non è solo il "senso comune" a fare argine e a proporre alternative, ma le nuove scienze umane avversate da Croce: è una psico-sociologia della genesi e della ricezione dell'opera d'arte, ed è una

18 A. Manganaro, *Croce, De Roberto e "una vecchia quistione"*, "Annali della Fondazione Verga", 9, 1992, pp. 113-133, con appendice di testi alle pp. 134-166.

19 G. Colline (B. Croce), *Una vecchia quistione*, "Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti", vol. III, 1886, 4, pp. 51-54; F. De Roberto, *L'Arte*, cit., pp. 9 e 51-52.

concezione della "moralità dell'arte" tutta immanente e giammai "al servizio" di etiche o ideologie contingenti, la duplice trincea dalla quale De Roberto rintuzza il contenutismo e il moralismo di Martha. La distanza dall'astro nascente di Croce è siderale; e i saggi dell'*Arte*, estetica derobertiana *in nuce*, preludono piuttosto al Borgese anti-crociano di *La vita e il libro* (e del "Corriere della sera", per una di quelle fortunate staffette da cui è scandita la storia della cultura e delle generazioni intellettuali).

L'arte, nell'*Arte*, è una sorta di *tertium* fra "l'immagine psichica" e l'"oggetto sensibile che la produsse"; ma, come si legge più in là, per "oggetto" s'intende "non la cosa in sé, sibbene la media delle diverse impressioni che gli uomini normali ne ricevono", il che ulteriormente ridimensiona ogni ambizione mimetica: "l'arte che riproduce il vero non lo rifà; ne dà soltanto l'illusione, ne offre un'immagine". È "impressione estrinsecata": ritorna l'antitesi impressione-espressione di *Donato del Piano* e non c'è bisogno di dire che De Roberto propende per quest'ultima, delle due contrapposte polarità; e anzi la qualifica come "adattamento del morale al fisico", come "trasmissione al morale delle qualità dei caratteri fisici" (qualcosa di simile a quel "riporto interno dei dati esterni" di cui parlerà Tedesco, e proprio per definire l'"espressionismo" derobertiano). E tra le associazioni psichiche sospese fra impressione ed espressione, "fra il mondo esterno e l'intimo, tra il fisico e il morale", rubrica con sorprendente anticipo una tecnica affine alla "memoria involontaria" proustiana, per cui "non solamente risorgono le sensazioni e le idee passate - *che sarebbe la reminiscenza pura e semplice* - ma sono colti i rapporti anche più lontani fra le passate e le presenti"²⁰.

20 Ivi, pp. 18, 24, 30, 80, 86, 83 (il corsivo è nostro).

De Roberto come degustatore di primaticce *intermittences du coeur*? No di certo: ch  la *rêverie* oggettuale che attraversa l'opera sua non anima a tal punto quei sinistri feticci da farli schiudere in efflorescenze divisionistiche, da farne germogliare inedite epifanie. E anzi, se nell'"antica (...) lotta che si combatte fra i partigiani del contenuto e quelli della tecnica, tra i fanatici dell'idea (...) e i zelanti della forma",   per quest'ultima che lo scrittore prende partito (e per il primato delle tecniche, anzi dello "sforzo"), questa consapevolezza non lo spinge certo a proclamare l'indifferenza del contenuto e a sfiorare le poetiche dell'insignificanza che imperverseranno nel secolo a venire: "diremo che l'artista debba scegliere, per darne un'immagine nell'opera sua, le cose brutte, comuni, volgari ed insignificanti? No, certamente"; e sbaglia chi pensa che un Maupassant corra dietro a "qualunque cosa, senza badare alle qualit  della cosa rappresentata":

Quando l'artista pare pi  indifferente, allora   pi  vigile. Le cose narrate dal Maupassant non sono, come sembrano, fatti di cronaca, volgari, senza significato: riflettono, al contrario, certi lati oscuri della vita e della natura umana, racchiudono una filosofia o amara o ironica, hanno una loro propria bellezza. Tranne che questa bellezza non   riconoscibile da tutti, immediatamente...²¹

Nelle meditazioni estetiche consegnate all'anno primo del secolo nuovo, De Roberto dunque si misura con sfide intellettuali e nodi problematici all'altezza della transizione, ma non per sposare il "nuovo" ovunque si manifesti, sibbene per provare a razionalizzarlo, facendo uso del suo pressoch  immutato bagaglio di categorie e di principi, come pure di pregiudizi e ossessioni. Come quando si cimenta col tema

21 Ivi, pp. 38, 40, 45, 46.

dell'*Analogia delle arti*, ovvero della moderna "tendenza all'invertimento dei processi e allo scambio degli effetti" fra linguaggi e codici diversi; e si sforza di dare un fondamento razionale alle altrimenti ineffabili pratiche simboliste, di uscire dall'"impressionismo" (ovvero dagli effetti illusionistici del "wagnerismo" e del "divisionismo") per "stabilire razionalmente le analogie", e insomma tenta (per dirla con le parole della lettera a Di Giorgi) di "mettere ordine in questa pazzia". E conclude che "ogni arte ha il suo linguaggio", che "assolutamente irriducibili" ne sono "i motivi"²², cioè le forme elementari e peculiari: ed è come se ergesse un estremo argine, a evitare o comunque a regolamentare gli sconfinamenti, una diga ch'è uno spartiacque fra due epoche. E non sarà un caso che De Roberto, che pure legge epistemologi e cultori d'estetica di netta impronta novecentesca, continui a citare come facendosene scudo il suo vecchio Sully Prudhomme.

Non è un caso nemmeno che nei due saggi conclusivi, e più significativi, dell'*Arte*, vale a dire *Gerarchia delle arti* e *Il destino dell'arte*, l'autore riproponga e solo in parte riscriva, rispettivamente, i due articoli "per la musica" e per Wagner apparsi sulla "Scena illustrata" nell'ultimo scorcio degli anni Ottanta e quello su *I destini della poesia* pubblicato sul "Fanfulla" addirittura nell'85: dei quali s'è detto all'altezza di quegli anni, quando risultavano singolarmente precorritori, se ora, a distanza di sedici anni, possono ancora apparire moderni per quelle intuizioni sullo specifico dei linguaggi artistici o sulla "convenzionalità dei segni", per quella ferma consapevolezza della relatività storica e dell'incessante mutevolezza dei canoni estetici, del "destino" di democratizzazione ma non di decadenza dell'opera d'arte, e addirittura della necessità dell'"adattamento delle arti ai prodotti industriali". Ma quel che conta è

22 Ivi, pp. 93, 103, 104, 106.

che De Roberto, al culmine della sua stagione creativa e a conclusione della sua produzione teorica (*L'Arte* ne è l'ultimo titolo), finisca così come aveva cominciato, con le stesse parole e le stesse idee degli anni dello "scontento universale".

Il cerchio si chiude. O, per meglio dire, non c'è stata vera e propria evoluzione, bensì l'inalterata programmazione e la miracolosa tenuta d'un *curriculum* inaugurato con un'improvvisa maturazione e confermato, e arricchito, in virtù d'uno spasmodico "sforzo" creativo e intellettuale. E si chiude, anzi si chiuderà da qui a poco, la collaborazione con il "Corriere" di Albertini: Federico non ne ha lucrato incarichi di prestigio né laute prebende, né se n'è saputo servire per mollare gli ormeggi patrii e materni. Ha goduto, questo sì, di rapporti intellettuali al massimo livello della cultura italiana e anzi, grazie al "Corriere", s'è trovato al centro d'una rete, della "grande conversazione" che - parola di Croce - s'era accesa da un capo all'altro del paese nel ceto dei colti. E tutt'al più ha ottenuto piccoli favori, come una corrispondenza per Diego, giusto "per distoglierlo dal giuoco, dalle donne, dai duelli"²³: ma poi anche Diego s'affrancherà dalla tutela, purtroppo solo per ribadire in tono inevitabilmente minore, e come per un'infemale coazione a ripetere, l'esempio e gli interessi del fratello più grande, più famoso, più amato dalla madre (le lauree in lettere e in lingue dopo quella pressoché inutilizzata in giurisprudenza, la partecipazione a riviste letterarie locali, la pubblicazione ovviamente patrocinata da Federico dei volumi - tutt'altro che indegni - su Renan, su Carlyle, sui *Poeti francesi contemporanei*, infine il cupo riflusso nella *routine* didattica e nella nevrosi). Quanto al rapporto tra Federico De Roberto e l'ormai autorevolissimo senatore Luigi Albertini, anche questo si chiuderà, per una delle solite impennate d'orgoglio del

23 *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., p. 21, lettera del 18-IX-'98.

catanese, ma soprattutto per un insolito sussulto di coscienza politica, tanto da parte di lui quanto del più schivo e retrico Verga, al cospetto dell'intollerante, strumentale interventismo sfoggiato nel 1915 dal "Corriere" e dal suo onnipotente direttore²⁴.

Non si chiude, anzi proprio ora si apre come una ferita, la lunga parentesi teatrale derobertiana. Un miraggio di successi mondani e facili guadagni, nato nei luccicanti *foyers* dei teatri meneghini e incoraggiato, direttamente o indirettamente, da amici e tutori che volentieri fornicavano con le scene, da Rovetta a Giacosa, da Pozza a Marco Praga: con quest'ultimo, fecondo commediografo nonché direttore, dal '96, della Società Italiana degli Autori, De Roberto intrattenne un trentennale carteggio e una calorosa amicizia, troncata solo dalla notizia della morte di Federico, che il vecchio Praga, "fratello d'anima", accolse come "un dolore acerbissimo" e "un lutto di famiglia"²⁵. Il carteggio con Praga, così come quelli con gli altri consulenti o interlocutori di quell'ardua impresa (autori, critici, capocomici, come Lopez e Pozza, Boutet e Talli), e perfino con la madre e le amanti in quegli anni tormentati, non tratta che di teatro, anzi trabocca di dubbi irrisolti e prolisse spiegazioni, di minuziosi resoconti di dilemmi compositivi, di richieste di pareri e d'aiuto da parte d'un tremebondo esordiente che non si trova per nulla a suo agio nel mondo teatrale, che conosce poco, ma che tanto più esita nella scrittura per le scene, che controlla e intende ancor meno. Nemmeno l'ombra della sicurezza che aveva segnato l'esordio dello scrittore: il quale mai s'era mostrato insicuro e bisognoso di consigli nella stesura di romanzi, novelle o saggi, dei cui travagli di gestazione

24 Ivi, pp. 326-ss.

25 M. Praga, *Lettere a Federico De Roberto*, intr. e note di N. Leotta, Catania 1987, p. 45.

non mise mai a parte neanche maestri del rango di Verga e Capuana.

Il cimento con quella "forma inferiore" (così aveva incautamente definito il teatro nell'intervista ad Ojetti) non procurò a De Roberto che fallimenti e angosce; e un solo esito degno di nota: *Il Rosario*, un prodigio di nuda, arcaica essenzialità, dove la "pratica inautentica" del rito lo secolarizza, "trasformandolo in evento teatrale"²⁶ e ribaltandone il senso nei termini d'una denuncia estrema, d'una ferocia algida e afona: "Le cose esistono, i fatti accadono, ma gridano se gridano, risuonano se risuonano, nel silenzio delle coscienze"²⁷. Ma a far sortire tanto prodigio bastava una novella, quella appunto dei *Processi verbali*, di teatralissima sostanza: a ispirarla, a strutturarla come un *exemplum*, era stata l'idea del "puro dialogo", sostenuta nella prefazione della raccolta del '90 come fatale esito dell'"impersonalità assoluta", incarnata con esemplare rigore nel ritualizzato delirio di casa Sommatino, assunta con tale consequenzialità da ridurre l'intervento dell'autore (era sempre De Roberto a scriverlo, nella stessa prefazione) alla formulazione di asettiche "didascalie".

Bastava, dunque, enucleare quel "dialogo" e registrare a parte quelle "didascalie", e tutt'al più aggiungere "due o tre effetti nuovi"²⁸, per trovarsi in mano bell'e pronto quello straordinario atto unico. Oltre il quale, le prove teatrali derobertiane non meritano che d'esser rapidamente elencate: *La tormenta* (già *Zakunine*) è un'uggiosa trascrizione per le scene

26 D. Perrone, Introduzione a F. De Roberto, *Il rosario*, Marina di Patti 1989, p. 16.

27 N. Tedesco, *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Palermo 1989², p. 59.

28 Lettera di De Roberto a Sabatino Lopez del 5-X-'98, in G. Lopez, *Lettere di Verga e De Roberto a Sabatino Lopez*, "Osservatore politico-letterario", giugno 1969, pp. 71-72.

di *Spasimo*, da intrigante "giallo" trasformato (la morte di Fiorenza non avviene più all'inizio ma in coda al second'atto) in un bolso melodramma, poi verrà *La strada maestra* dalla *Messa di nozze*, e ancora *Il cane della favola*, un *vaudeville* d'irritante banalità, e altri titoli come *Tutta la verità* e *La prova del fuoco*, incredibilmente dispersi, o *Giustizia*, fortunatamente ritrovato ma tutto sommato trascurabile²⁹.

Merita invece qualche cenno la dolorosa scansione di quel calvario, di quella vera e propria tragedia in tre atti: il primo dei quali si svolge negli ultimi anni del secolo (nel '98 De Roberto scrive *Il Rosario*, ma già dal '97 scrive e riscrive la riduzione di *Spasimo*, e sul punto di farla rappresentare precipitosamente la ritira nel '99), il secondo nel biennio '11-'12 (nel 1911 sceneggia tanto *Il cane della favola* quanto *L'anello ribadito*, poi intitolato *La strada maestra*, nel '12 finalmente va in scena con *Il rosario* e *Il cane* nella stessa serata rigurgitante di "fischi e schiamazzi", e quanto alla *Strada maestra* in ben due occasioni l'autore subisce lo *choc* della lettura in teatro, delle titubanze dei teatranti, infine della rinuncia e della fuga), e il terzo ed ultimo, purtroppo per noi illeggibile, è quello che riguarda (oltre a qualche incursione altrettanto sfortunata nel mondo del cinema) la dispersa *Tutta la verità*, messa in prova nel '17 dal Talli ma ancora ritirata dall'autore, ancora in preda alla "follia del dubbio", e finalmente rappresentata fra il '21 e il '22.

Dov'erano andate a finire la determinazione, la consapevolezza dei propri mezzi e dei propri fini, la capacità di giocare da virtuoso su più d'un tavolo, esibite nella stagione della precoce maturità derobertiana? Forse in un pozzo di oscura

29 F. De Roberto, *Giustizia*, intr. di A. Di Grado, Catania 1975. Sul teatro cfr. pure G. Nicastro, *Il teatro di Federico De Roberto*, in *Scene di vita e vita di scene in Sicilia*, Messina 1988, nonché l'intr. di N. Tedesco e le note ai testi di V. Licata, in F. De Roberto, *Teatro*, Milano 1981.

nevrosi, invaso dalle limacciose putredini che troppo a lungo erano state compresse nel fondo di quella solitudine indaffarata e irredimibile. Forse nella confortevole e tediosa penombra d'un interno domestico, svettante sul salotto cittadino della via Etna satura di sole e di pettegolezzi, e conteso tra il candore immacolato del foglio bianco eternamente da scrivere e il nero luttuoso della vigile sagoma di "mammarella", spietata Erinni e premurosa Eumenide di quel sacrario del tempo perduto, che scorre senza senso né scopo mentre "tutto è uguale".

Ugo Ojetti, con il quale frattanto De Roberto si contendeva gli spazi del "Corriere" e il ruolo di editorialista, nei primi mesi del secolo scriveva a De Roberto d'aver ricevuto *Il colore del tempo*, d'aver apprezzato quei saggi "come belli spettacoli ginnastici dell'intelligenza", e d'avervi ritrovato, "limpidissime", tutte le "qualità di scettico equilibrato" dell'amico-rivale: "Il tuo scetticismo non si riassume più nel *Tutto è niente* ma nel *Tutto è uguale* più umano, più enciclopedico, e nuovo. No?". "Sì, caro Ugo", risponde De Roberto, "le intenzioni del mio libretto sono quelle (...). La formula *tutto è uguale* è quella che io vorrei dimostrare in un libro filosofico-umoristico al quale penso da molto tempo - ma che probabilmente non scriverò"³⁰.

Non lo scriverà, infatti.

30 Lettere del 21-VIII e del 25-VIII-1900, in "Galleria" 1981, cit., pp. 34-35.

CAPITOLO XII

QUELL'OSCURO OGGETTO DEL DESIDERIO

Quando, per un decreto dei supremi poteri,
il Poeta appare in questo mondo tediato,
stringe sgomenta i pugni e bestemmia
sua madre verso Dio che la commiserà (...).
Così lei inghiotte la schiuma del suo odio
e senza intendere gli immortali disegni
concorre a erigere in fondo alla Geenna
i roghi consacrati ai delitti materni.
(Baudelaire, *Bénédiction*)

Marianna Asmundo espìò i suoi *crimes maternels* spegnendosi il 22 novembre 1926, novantunenne e da anni inferma, costretta all'immobilità e vigilata dal vecchio figlio, che le sopravviverà per pochi mesi e che l'oleografia tratteggiata da amici e discepoli mostra devotamente chino sull'inferma e, purtroppo, da nessun'altra cura sottratto al suo compito filiale. Quel triangolo affettivo Marianna-Federico-Nennella (la nipotina idolatrata, primogenita di Diego, che De Roberto riuscirà a condurre personalmente all'altare, sancendo il suo ruolo paterno, poco prima di morire), voluto più che dal caso (le ristrettezze di Diego, i contrasti fra i due nuclei familiari) dalla ferrea volontà programmatrice della vecchia signora De Roberto Asmundo, ristabiliva una parvenza familiare e anzi rifondava un nucleo, risarcendo la vedova esacerbata e il celibe appassito, regalando alla loro irrequieta convivenza il miracolo d'una figlia da allevare e vezzeggiare.

Nel 1908, da Roma, De Roberto ingiunge alla madre e al fratello di non iscrivere la bambina, e la sorellina più piccola, "alle scuole comunali, con le figlie dei ciabattini e dei macellai"; e qualche giorno dopo insiste: "Le femminucce devono essere educate in casa: è un pericolo ed una sconvenienza mandarle in quei formicai di cenciosi. Le nostre bambine non hanno una salute di ferro, ed è pericoloso esporle ai contagi di quelle folle sudicie"¹. Ma prima d'arricciare il naso al cospetto di siffatte espressioni, ci si chiede se considerarle radicate convinzioni reazionarie o piuttosto istintivi retaggi del "galantomismo" arcigno e spagnolesco di marca isolana, o ancora morbose insorgenze d'un disagio psico-fisico che si manifesta, anche, come ripugnanza al contatto e alla compromissione, alla contaminazione del quotidiano commercio civile, della folla (la "vertigine" di Consalvo!), del pubblico: una fobia che contribuirà all'orgoglioso isolamento derobertiano (dalla scena nazionale e dalle sue *hit parades*, ma anche dal più modesto agone cittadino), e che una vicenda di quegli anni, di tutt'altro tenore e di pubblico rilievo, drammaticamente conferma.

Nel settembre 1910, a rivolgersi a De Roberto per coinvolgerlo in un'avventura politica, è Giuseppe De Felice, il "vicerè socialista", artefice e simbolo della *belle époque* etnea, della stagione di fervori modernizzanti che, da qui a poco e per un breve volger d'anni, faranno di Catania un laboratorio politico-imprenditoriale-artistico, e dall'Esposizione del 1907 all'effimera esplosione d'una pionieristica industria cinematografica e alla capillare propagazione di ricerche e riviste simboliste e futuriste, comporranno le tessere sgargianti di quel mito *liberty* che trasmigrerà, a sua volta, nella leggenda della *Catania felix* ("Catania, oh Catania era bella al principio del Novecen-

1 F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna...*, cit., pp. 96 e 100 (lettere del 2-XI e dell'8-XI-1908).

to!”) formulata e divulgata da Vitaliano Brancati. De Felice arruola De Roberto nella lista del “Fascio Democratico delle Organizzazioni Politiche e Professionali Autonome”, in lizza per le elezioni comunali. Fanno da intermediari alcuni amici, fra cui l'avvocato Vincenzo Finocchiaro e il professore Francesco Guglielmino, l'illustre e amabile grecista (e poeta)² che fu sodale della vecchiaia derobertiana e maestro del giovane Brancati. Vanno a trovare De Roberto nel suo eremo montano di Zafferana; con loro c'è lo stesso De Felice, che strappa all'attonito scrittore qualche monosillabo dubbioso, qualche espressione d'impacciata gratitudine che, tradotta nel lessico decisionistico del politico, viene scambiata per consenso.

E così può accadere che De Roberto Federico, quarantottesimo su sessanta eletti, con voti 3891, venga insediato nella carica di consigliere comunale, in data 30 settembre 1910, dal commissario prefettizio Castrucci. Si dimetterà, naturalmente; ma prima del voto, ha già consumato numerosi tentativi, tutti vani, di convincere i suoi caparbi interlocutori a lasciarlo in pace. Scrive lettere a De Felice, a Finocchiaro, e riempie minute su minute, tutte tormentatissime³: la politica lo mette visibilmente a disagio, l'agone elettorale lo precipita nel panico. Su una lunga lettera del 19 settembre a De Felice, pubblicata anni fa da Madrignani, conviene soffermarsi:

2 E sarà proprio De Roberto a scrivere la prefazione a F. Guglielmino, *Ciuri di strata*, Catania 1922 (ora Palermo 1978, con le prefazioni di De Roberto, Brancati, Sciascia).

3 Cfr. C. A. Madrignani, *Pensiero politico e "vissuto politico" in Federico De Roberto*, in AA.VV., *Letteratura e società*, vol. I, Palermo 1980, pp. 407-417 (contiene, fra l'altro, l'intero testo della lettera a De Felice che citiamo più avanti). Altre lettere in S. Zappulla Muscarà, *Aspetti della cultura in Sicilia*, Catania 1974, pp. 44-56, e nella busta n. 50 del fondo derobertiano della Società di Storia patria.

Date le presenti condizioni dello spirito pubblico, io temo che, con le migliori intenzioni, il bene della città non possa raggiungersi da nessuna delle parti che se ne contendono il governo. Il contrasto dei principii e l'opposizione dei programmi sono la stessa ragion d'essere dei liberi reggimenti, e i partiti combattono ovunque per la conquista del potere, ma la lotta riesce feconda, è anzi la stessa condizione d'una sana vita pubblica, quando resta contenuta nei limiti che la ragione e la prudenza consigliano e impongono. (...) Con le passioni esasperate al grado del parossismo il senso della misura si smarrisce, e quella che dovrebbe essere un'ordinata battaglia si muta in una barbara mischia. (...) Catania è come un adolescente giunto al periodo critico della crescita, quando nuovi atteggiamenti, nuovi istinti, nuovi bisogni si manifestano ed urgono. Il suo rapido e costante sviluppo dev'essere disciplinato, favorito ed assicurato con una serie propriamente innumerevole di provvedimenti intorno ad ogni ordine di pubbliche necessità. Qui c'è tutto un mondo da creare, e c'è da creare, che è il più difficile, i mezzi con i quali crearlo: vasta ed ardua impresa, da spaventare i più arditi ed esperti. Com'è possibile compierla, quando le parti che si contendono il pericoloso onere di assumerla sono intente a dilaniarsi e distruggersi? (...) Oggi, (...) mentre ciascuno si compiace di enumerare le colpe altrui, nessuno pare disposto a riconoscere le proprie, (...) e tutti sono senza peccato perché tutti scagliano pietre. Con questa presunzione si lapidano le persone, ma non si edificano case. Per edificare o per rafforzare le case che minacciano rovina, bisogna che tutti si volgano (...) all'opera fruttuosa: opera di risoluzione e di esecuzione da parte di chi sarà chiamato al governo, di critica e di verifica da parte di chi resterà all'opposizione.

È la pagina più "politica" di Federico De Roberto. E non sai se si defila o si propone (è davvero un "logogrifo", il linguaggio problematico dell'intellettuale, per l'univoca intelligenza del politico!), se il giovanile *ethos* militante, e magari la più tarda e contrastata attrazione per l'utopia socialista, tornino provvisoriamente a tentarlo o vengano, viceversa, definitivamente esorcizzati. Ma quel ch'è certo è che lo scrivente dà prova d'un coerente e argomentato corredo di convinzioni

garantiste e *liberal*, da sincero e sereno democratico, offuscate ma non contraddette da un altrettanto radicato disgusto per la politica come rissa e prevaricazione, e per i cruenti rituali delle incombenti società di massa: venature "impolitiche" da addebitare alla vocazione intellettuale al distacco e al dissenso, o piuttosto a un motivato (ieri come oggi) sgomento per l'insostenibile e grossolana violenza, da "barbara mischia", della contesa politica. O, ancora, a "uno sfondo di resistenze nevrotiche", d'inveterate idiosincrasie e croniche fobie: e infatti, se "da una parte c'è la visione democratica 'all'inglese' di un ideale stato politico che neutralizza lo scontro violento", dall'altra c'è ancora, a opporle un argine di disincanto e di dubbio, il fatalismo dei *Vicerè*, e cioè "l'opposta consapevolezza che tale non può essere la prassi politica reale, che tale non è, non è mai stata e mai lo sarà"⁴.

C'è, di più, il male, che s'impadronisce di lui ogni volta che rimpatria, che sempre più l'invade via via che la rassegnazione e il rancore prevalgono: come un doppio che gli s'insinua dentro e lentamente lo sostituisca, o un torvo "compagno segreto", simile a quello, rozzo ed esigente, che lo stesso De Roberto scorderà alle spalle di Verga negli ultimi giorni di vita del grande scrittore (e poi, come in un racconto *noir* di Maupassant, lo cercherà invano, "col bastone sotto il braccio e il cuore ribollente d'ira"⁵). C'è il male che l'estranea, l'atterrisce, lo schifa del mondo esterno e soprattutto del "nuovo": di quegli scomposti fermenti e di quelle insostenibili tensioni che De Roberto aveva intuito e perfino assecondato, ma che non ama e perciò si rifiuta d'intendere. Una dissociazione che nell'arco teso fra i suoi estremi contiene e illustra il "caso De

4 C. A. Madrignani, *Pensiero politico...*, cit., p. 413.

5 V. Brancati, *Gli ultimi giorni di Giovanni Verga* (1947), in *Il borghese e l'immensità*, cit., pp. 220-222.

Roberto"; uno sdoppiamento di cui il solitario autore recava le stimmate, palesi a chi lo frequentava e a lui stesso. Rodolfo De Mattei, il giovane intellettuale e futuro politologo che fu uno degli ultimi *habitués* dello scrittore, acutamente intravedeva, nel suo anziano interlocutore, "due fratelli siamesi e avversari destinati a urtarsi contemporaneamente dal primo all'ultimo giorno, due che oltr'Alpe, mettiamo dalle parti della prediletta Francia, sarebbero stati, rispettivamente, un sorboniano oppure un monaco di Cluny e un proustiano osservatore della società di Saint-Germain"; e lo stesso De Roberto, in una delle sue ultime pagine, scriveva: "la persona dell'artista - come ogni persona umana - non è forse una e indivisibile? Essa può tuttavia assumere aspetti diversi e vari atteggiamenti, dietro ai quali non è sempre agevole ritrovare la nativa identità"⁶.

Federico De Roberto "uno e due". Fin nel nome, scomponibile in un'antitesi alla Jekyll: Feder più Rico, ossia il *nom de plume* del sorvegliato intellettuale, del severo notomizzatore della transizione al moderno, più il nomignolo dell'amante assatanato, preda inerme d'un oscuro retaggio d'istinti. Una scomoda coabitazione, una devastante dissociazione, della cui natura e dei cui effetti Federico era ben consapevole: "l'origine della mia malattia è tutta morale"⁷. Eppure, nell'estate del 1905, illudendosi di vincerla, s'era recato a Berna dal Dubois, s'era prestato alle sue cure psicosomatiche, ne aveva pure ricavato qualche effimero beneficio. Anche Proust pensava di recarvisi, di far curare da Dubois la sua leggendaria asma: un incontro mancato? Forse; certo, un corollario al teorema su "genio e follia", o meglio patologia, sorvegliata e produttiva.

6 R. De Mattei, *Ragguaglio su Federico De Roberto*, "Il Mattino", 27 febbraio 1931; F. De Roberto, Introduzione a O. Profeta, *L'amante dell'amore*, Milano 1928, pp. 1-2.

7 F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna...*, cit., p. 60 (5-VII-1905).

Solo che Proust, segregato nel suo ovattato eremo di boulevard Haussman, scriverà la *Recherche*. De Roberto no. Altre passioni lo travagliano, sullo sfondo boschivo e lacustre del paesaggio elvetico:

Stamani, prima di uscire di casa, a Berna, ebbi una magnifica chiamata, come non ne avevo da molti mesi: anche nei periodi di migliona le feci erano caprine, bitorzolute: questa volta tornarono ad essere come quelle delle persone sane - dopo tutta quella roba che ho mangiata! Facendo la passeggiata nei dintorni, ebbi ancora un bisogno; ma si trattava del resto delle feci non tutte espulse: talché ora mi sento leggero e sollevato come non mi accadeva da un pezzo⁸.

Non sembrano irriverenti, l'accostamento e la citazione. Si vuol dire che De Roberto è troppo preso da un mal di vivere che gli soffoca la mente e il corpo, per dar retta a quel conculcato "gemello" che, a detta di De Mattei, guardava *du côté des Guermantes*. L'ultimo sguardo incuriosito lo scrittore lo riserverà ai salotti mondani e ai circoli politici della capitale, nel corso della parentesi romana che fu, dopo quello prescritto dal Dubois, l'ultimo placebo concesso alle traumatiche e infeconde doglie derobertiane. È vero che "Roma sembra Catania, moralmente"; anzi, e a fronte della prediletta Milano, gli si configura come un sudicio specchio di pubbliche corrottele e nausee private: "L'Italia è una putredine, e Roma è il cancro che la distrugge. Questo è un paese che il diavolo dovrebbe portarselo via. Tutta la nostra vita è uno schifo, uno schifo, uno schifo"⁹. Ma è a Roma che Federico s'inebria di Pia Vigada, e si smemora e si sfianca a tentar le scene, a dettare articoli per il "Giornale d'Italia", dove l'aveva preceduto e cooptato Oliva,

8 Ivi, p. 66 (19-VII-1905).

9 Ivi, pp. 148, 151 (11-I e 17-I-1909).

e a concepire narrazioni esotiche, sature di sogni. E solcate da tante navi.

Quante navi, nell'estrema maturità e nella vecchiaia dello scrittore. Spedite nell'oceano dal reclusorio etneo, verso l'avventura o lo spaesamento. Il "Sagittario" della *Tempesta* e la "Siracusa" della *Bella morte*, il "Tritone" e la "Nereide" dell'*Ebbrezza* e l'"Argonauta" dell'*Arcipelago della Fortuna*: nomi d'un sogno sognato dal meno insulare degli scrittori siciliani, stregato da un miraggio di fuga, da una curiosità d'altro e d'altrove, da un "Oriente" che sfuma nel cuore di tenebra della morte, ma infine nuovamente vincolato allo "scoglio" verghiano da un destino di "vinto" che lo trascendeva. E tra quegli scafi è il "Senegal" ad approdare tra le pagine della *Messa di nozze*.

Quella nave rimpatria il marito di Rosanna, l'adultera pentita, indotta perciò non soltanto a troncare la relazione con Lodovico ma a sublimarla in un'apoteosi del sacrificio cavalleresco e della rinuncia cristiana, costringendo l'amante al ruolo di testimone del matrimonio "ribadito": ma liberando, così, la vocazione artistica di lui, debitamente alimentata dalla *libido* sublimata. Questa, in breve, la *fabula* di quella *Messa* che, pubblicata nel 1911, non si saprebbe se definire "novella" (come fa De Roberto) o piuttosto romanzo breve, pregnante e allusivo alla maniera di quelli d'un Henry James. Che tale cimento, l'ultimo del romanziere maturo, coinvolgesse tortuose ragioni autobiografiche, era fino ad oggi una sensazione netta ma priva di conferme. E comunque bastava attingere alla miniera doviziosa e lutulenta delle lettere alla madre, nelle quali De Roberto coniugava una volontaristica e autopunitiva venerazione con torbidi rancori e repentine ripulse, per collocare quell'opera nell'ombra lunga della separazione dalla genitrice possessiva e ossessiva, dalla famiglia querula e disunita, dalla città pigra e avara. Lo scrittore fa le valigie di furia nell'ottobre 1908, sull'onda di una palese rottura:

Tu mi dici di pensare alla mia vecchia mamma, ed io vi pensai il giorno che rinunziai alla vita di Milano; ma bisognerebbe che anche tu pensassi al tuo vecchio figlio. Dicono che per le mamme i figli sono sempre bambini: e questa è l'origine di tanti nostri guai, miei e di Diego. Io sono un ragazzo vicino a compiere cinquant'anni; ed a cinquant'anni, nello stato di avvilitamento intellettuale e di abbattimento nervoso in cui sono ridotto, è una cosa terribile non avere neppure in casa un poco di libertà e di quiete¹⁰.

Un "ragazzo" di "cinquant'anni": per dirla con Jacques Brel, "*il faut bien du talent, pour être vieux sans être adultes*"... Gli archetipi del *puer aeternus* sempre irrisolto e disponibile e del *senex* saggio e smagato si danno dunque la mano, a definire la formazione tutt'altro che lineare e progressiva, anzi avvitata circolarmente su se stessa, senza *Bildung* né sviluppo né risoluzione, ma scandita solo da fughe e ritorni, di Federico De Roberto. Infantili sono pure le giustificazioni fornite alla madre e le illusioni offerte dallo scrittore a se stesso. A Roma (lo promette alla madre offesa e alle altrettanto risentite Erinni del rimorso filiale) immagazzinerà nozioni ed esperienze mondane e politiche da riversare nella magmatica fucina dell'*Imperio*, il libro "terribile" che fu, in quegli anni tardi, più oggetto di torbide fantasticherie di vendetta sul mondo, e di risarcimento dalla "disdetta" pubblica e privata, che non effettivo e documentabile *work in progress*. A Roma attende, tuttavia, alla stesura della *Messa di nozze*, che continuerà nell'estate del 1909 sullo sfondo dei metafisici scenari vulcanici di Zafferana Etnea, che ispireranno anche Brancati e perfino lo Sciascia di *Todo modo*.

E può accadere di scoprire, rovistando fra le carte derobertiane, che quella scrittura ricavi spunti e moventi da un vissuto

10 F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna...*, cit., p. 95 (lettera del 2-XI-1908).

di febbrile (e a tratti esaltante) intensità: comunque, ben più ricco e mosso di quanto le acrimoniose e tediate lettere alla madre vogliano lasciar intendere. De Roberto intrattenne, infatti, in quegli anni un'incandescente *liaison* affettiva e sessuale, e un altrettanto appassionato carteggio, con Pia Vigada Moschet, una volitiva e disinibita dama romana, debitamente coniugata, nonché sua affittacamere al civico 7 di via del Quirinale. E accanto alle curiosità del biografo, quel carteggio appaga pure i dubbi di chi aspiri a intendere l'ardua ed estrema prova romanzesca della *Messa*, difficilmente etichettabile ed "elaborata sino ai limiti del sofisma"¹¹.

E conferma certe premonizioni degli studiosi. Come Tedesco: "Un vero e proprio materiale autobiografico, composto non di meri dati biografici, ma di condizioni esistenziali, di atteggiamenti intellettuali, di pratiche sociali, di pulsioni e rimozioni inconse, 'precipita' nella scrittura della *Messa di nozze*, dove lo scrittore lo reinventa, interpretandolo, giudicandolo e, anche, facendosene dominare"¹². Anche di "meri dati biografici". Come lavorava De Roberto, saccheggiando dalla vita vissuta "qualche dato" e costruendovi intorno *à la manière de Cuvier*, il naturalista "che con un osso metteva insieme uno scheletro", l'abbiamo già appreso dalla lettera dell'89 a Di Giorgi. E a Pia scrive, in una lunghissima lettera d'una trentina di facciate (senza data, ma compilata nell'arco d'un mese, dal 19 agosto 1909 al successivo 16 settembre):

Ti rammenti quando mi chiedesti come si fa a scrivere una novella? Ecco, come si scrive: prendendo le mosse da una cosa sentita, da una situazione per la quale si è passati. (...) Ora, una tua parola, l'annuncio del ribadimento che tu volevi affrettare, mi fece concepire

11 P. M. Sipala, *Introduzione...*, cit., p. 116.

12 N. Tedesco, *La norma...*, cit., p. 160.

il piano d'una nuova narrazione, ma io non ho potuto mettermi al lavoro se non quando ho provato ciò che farò dire al mio protagonista.

Ed ecco l'"osso", per non dire delle ferite, altrettanto autentiche ed eloquenti; ecco *L'anello ribadito*, prima titolazione della *Messa*, concepita a ridosso dell'occasione contingente; ecco, anche, gli scrupoli di chi al fuoco di quell'occasione teme di bruciarsi: "con questa novella bisogna stare attenti al pericolo che riesca trasparente per chi ci conosce...". E un anno dopo, quando ormai attende febbrilmente la pubblicazione in rivista ("La Nuova Antologia", novembre-dicembre 1910), e resiste flebilmente ai reiterati reclami dell'imperiosa ispiratrice, dichiara:

Dire che tu sei l'ispiratrice di quel racconto è dire troppo poco: non c'è un pensiero, non c'è un'immagine, non c'è un rigo, non c'è una parola che non mi siano stati suggeriti da te, che non si riferiscano a te. Quella donna sei tutta tu, come ti ho vista, come ti ho compresa, come ti ho amata, come ti adoro, da morirne. Nulla ho inventato, nella favola, tranne l'ultima parte; ma anche questa ha richiesto poco sforzo d'immaginazione: è stata la visione anticipata di ciò che sarebbe accaduto, di ciò che accadrebbe se quel tuo proponimento si attuasse. Io ho scritto, ho trascritto per meglio dire la nostra storia: mi è bastato guardare dentro di me, per trovare tutte le vicende dell'intreccio, tutti gli effetti e tutti gli affetti che vi si producono e vi si agitano¹³.

Scrupoli e dichiarazioni che Pia ribadirà, con ben altro compiacimento, nei tempi della sventurata trascrizione teatra-

13 Lettera del 20-X-1910. Anche il carteggio inedito De Roberto-Vigada, che consta d'una sessantina di lettere redatte fra il gennaio 1909 e l'agosto 1914 (e cfr. A. Di Grado, *Ragguagli derobertiani: "la vera chiave della Messa di nozze"*, "Le forme e la storia", 1, 1996), farà parte, come quello con la Ribera, dell'epistolario amoroso prossimamente pubblicato dalla Fondazione Verga, a c. di S. Zappulla Muscarà.

le della *Messa*, quella *Strada maestra* da lei stessa caparbiamente commissionata e scrupolosamente sorvegliata. E infatti, parlando come fa sovente (e in modo sfacciatamente ricattatorio) di questo o quel corteggiatore fra le cui "braccia" le converrebbe riparare, racconta d'uno di costoro (ma aggiunge: "Spero, Mafiuso che sei, che ora che sai il peccato, non pretenderai di sapere il peccatore") che, letta la *Messa*, avrebbe esclamato: "ho capito chi è quest'altro! ho capito chi è Rosanna!! Ebbene, adesso che conosco la protagonista, non sono più del parere dei critici, una donna come quella è reale, ha veramente tutte le qualità che l'autore le attribuisce: voglio scriverne anch'io una critica intitolata *La chiave della Messa di nozze*"¹⁴. Una narrazione, dunque, a chiave? Non proprio. Ma quella "chiave" disserra più d'un uscio, apre più d'un varco all'interpretazione. E intanto è palese l'analogia fra le due vicende: ma non tanto quella fra Rosanna Lariani e Pia Vigada, giacché la supremazia ferrea e capricciosa di quest'ultima nella tempestosa e squilibrata *partnership* con lo scrittore viene, nella *Messa*, sublimata nell'astratta determinazione con cui la protagonista persegue il suo disegno. Che è, per l'appunto, il "ribadimento" del suo legame nuziale, concepito nel duplice intento di salvare l'istituzione matrimoniale e familiare preservando, al tempo stesso, l'*amour fou* che la lega a Lodovico Bertini dall'appagamento degradante nella prosa quotidiana e borghese.

Il sottile gioco di tentazioni e minacce tramato da Pia si muta qui in un disegno ideale, in un ingegnoso teorema, in un sacrificio virtuoso. L'adultera Rosanna Lariani non è la Teresa Uzeda dell'*Illusione*, vittima sacrificale che gode sì della comprensione dell'autore, ma in virtù dei convincimenti di costui, allora (e fino all'*Amore* del '95 e agli *Amori* del '98) inflessibilmente misogini: e per ciò stesso indulgenti, inclini alla *pietas* a

14 Lettera s. d., ma probabilmente del 29-VI-1912.

fronte dell'acclarata (ed espiata) trasgressione. Viceversa, Rossana è la protagonista e l'artefice del macchinoso disegno; e De Roberto, d'altronde, non giura più su positivisticci assiomi attestanti l'inferiorità della donna. Anzi, negli scritti (1903-'09) confluiti nel '13 nell'elegante silloge *Le donne, i cavalieri*, imprevedibilmente si attesta sull'opposta trincea dell'"eccellenza del sentimento muliebre"¹⁵: e mentre in accordo con i rituali dell'amore-passione riconosce alle donne, protagoniste ed eroine di quei racconti-saggio, ineguagliabili capacità d'abbandono e di sacrificio, in ottemperanza ai codici dell'*ethos* borghese demistifica quello stesso sentimento, nelle forme consacrate dell'eroticismo libertino, del naturismo russoviano, del sentimentalismo romantico.

E un De Roberto dimidiato fra estetismo libertario ed etica borghese, fra relativismo scettico e normalizzazione istituzionale, è quello che ad apertura di libro si presenta, nella *Messa di nozze*, sotto le spoglie dello scultore Lodovico Bertini. Già nel primo di quei quadri che scandiscono la narrazione (suggerendo subito un esito teatrale che infatti fu vanamente tentato), Bertini dialoga con l'amico Perez di letteratura, di teatro e (per il tramite dell'adulterio, tema d'obbligo sulle scene *entre deux siècles*) soprattutto d'amore: "La nostra civiltà ha preteso disciplinare l'indisciplinabile"; e ancora: "il matrimonio (...) è il più bel tentativo di correggere la realtà". E tuttavia "la natura non vuole amori unici ed eterni" (è l'antico *refrain* dell'erotologo mondano, dell'"amante dell'amore") e tra uomo e donna non v'è né può esservi altro, ad onta di "codici scritti" e privata moralità, "se non cercarci per sedurci"¹⁶. All'esteta Bertini ripugnerà, più avanti, assistere all'edificante spettacolo del

15 F. De Roberto, *Le donne, i cavalieri*, Milano 1913, p. 148: e cfr. la ristampa (Pordenone 1993) con l'intr. di E. Ghidetti.

16 F. De Roberto, *La messa di nozze*, cit., pp. 21-22.

ricongiungimento familiare, che all'arrivo del "Senegal" e del marito "invisibile" egli spia con un astio addebitabile non solo alla gelosia: è "il nucleo umano primordiale, il cardine d'ogni consorzio"¹⁷ che si offre alle sue elucubrazioni darwiniane, ma anche alla sua rabbia di escluso, di *outcast*.

De Roberto formalizza quell'esclusione nella figura del "cerchio" che, riconsacrando la famiglia riassetata, ne estromette ritualmente intrusioni e trasgressioni. Ben altra, infatti, da quei pronunciamenti scapigliati sarà la conclusione del sofferto e cavilloso apologo, orchestrata dall'algida Rosanna; ma di mezzo, fra la morale "aperta" *d'antan* e quella conclusiva apoteosi della sublimazione, si pongono non solo nuove esperienze e riflessioni lungo il crinale fra i due secoli, ma in primo luogo la coinvolgente, addirittura trasfigurante, relazione con Pia Vigada. E sotto il segno della trasfigurazione, e perfino del ringiovanimento ("tutta una nuova giovinezza"), è descritta da Bertini la storia della sua passione, a fronte d'un desolante passato: "Attraversavo una crisi terribile, col cuore vuoto ed il cervello esausto; non sapevo fare più nulla, mi sentivo vecchio ed inutile, avevo un cimitero dentro di me e la morte dinanzi"¹⁸. Allo stesso modo gli effetti della relazione con Pia sono descritti nel carteggio: "la felicità che mi risplende negli occhi mi illumina il viso, riscalda la carnagione, mi ringiovanisce effettivamente"; e poi: "che mutamento, dentro di me! Tu non puoi rendertene esattamente conto, perché non sai a qual segno era giunta la mia rinuncia alla vita"¹⁹.

Rosanna, come s'è detto, è una Pia convenientemente idealizzata; eppure di quel modello incombente sopravvivono nel romanzo vistose tracce. E intanto quel marito latitante ("così

17 Ivi, p. 44.

18 Ivi, p. 34.

19 Lettere del 15-IV e del 29-VIII-1909.

lontano, invisibile, introvabile"; "mi parve sul principio che un marito di questa fatta fosse un personaggio da pochade, inventato per coonestare una situazione illegale"), il cui minacciato ritorno (dall'Africa nella *Messa*, in realtà dall'America) insidia i destini tanto di Rosanna e Lodovico quanto di Pia e Federico. Poi v'è la "vita dura", v'è l'"esperienza precoce", che l'hanno scaltrita e inasprita, l'hanno resa indulgente ("capace di comprendere tutto") e scoperta: "Una donna che si mostri a te come tu ti mostri a lei, senza veli, fino all'ultimo fondo del cervello e del cuore"²⁰. È proprio questa disinibita condiscendenza a turbare Lodovico, a forzarne la riservatezza ("potrei io esser severo con lei dopo averle rivelato la feccia del mio pensiero e del mio sentimento?"), a indurlo a gesti ed accenti estremi ("come dinanzi a una creatura cara i cui giorni sono contati, per la quale daremmo tutto il nostro sangue, alla quale ci afferriamo con l'ardore della disperazione")²¹: proprio come accadde a De Roberto, strappato al suo abituale *aplomb* da galantuomo ottocentesco e alla verecondia dei suoi costumi diligentemente repressi, e trascinato dall'amante fino ai parossismi del tormento amoroso e del desiderio frustrato.

E ancora nel secondo quadro le tracce e le ferite di quella vicenda convivono con la ripresa di motivi e stilemi collaudati: come nel primo prevaleva il registro colloquiale e divulgativo di certa "antropologia" derobertiana, così in quest'episodio ritroviamo l'ambientazione ferroviaria e il ritmo mimeticamente concitato che De Roberto aveva efficacemente sperimentato nel *Paradiso perduto*. L'attenzione come al solito scrupolosa per l'esattezza del dettaglio (tecniche, ingranaggi) potrebbe anche far pensare al coevo e sferragliante transito del futurismo, non fosse che l'*imagerie* ferroviaria (vagoni sfrec-

20 F. De Roberto, *La messa di nozze*, cit., pp. 29-32.

21 Ivi, pp. 32-33.

cianti nella notte, scambi inesorabili come destini, incidenti fatali) è tutt'altro che ignota a De Roberto. Inevitabile, d'altronde, quel "ritorno del rimosso", e cioè l'irruzione della *bête* meccanica e della memoria paterna, in un coinvolgente psicodramma qual è la scrittura della *Messa di nozze*.

Anche quest'episodio, che culmina in un cupo e febbrile *voyage au bout de la nuit*, si presta a una moltitudine di riscontri col carteggio De Roberto-Vigada. Si veda, ancora, la lunga lettera dell'agosto-settembre 1909:

Non ti lagnerai, leggendo questa novella, di trovartici troppo poco (...)! Tutto quello che ho provato per te dalla notte dello sleeping a Spezia, dalla tua partenza per Vichy al tuo ritorno, è qui consacrato, in questa parte alla quale sto lavorando. Non ho bisogno di rammentarti quel che provai allora, perché è ancora la situazione dell'animo mio in questi giorni, mentre mi sei portata via ancora una volta, come allora.

L'attesa di notizie dell'amante, "presa da altri affetti, distratta da altre cure" e tentata da viaggi misteriosi come fughe, è un *leit-motiv* del carteggio: qui, suscita il bruciante ricordo d'un furtivo incontro in treno, che anzi viene riversato nel testo in cantiere; e insieme con i tormenti del pensiero sono quelli altrettanto affannosi del linguaggio a confluire nel testo, incrementando la sovraccitata espressività della scrittura derobertiana. Si vuol dire che la prosa epistolare tracima in quella narrativa, caricandola d'intensità emotiva e di concitati stilemi. Ma c'è in comune, fra le due scritture, dell'altro; e cioè i leggendari scrupoli, le ossessive revisioni, i tormenti espressivi che non furono solo dello scrittore ma pure dell'epistolografo. Ne fa fede quella stessa lettera:

Scriverti anche poco è cosa che mi porta via delle ore; perché, fra un periodo e l'altro, io mi arresto a pensare, a ricordare, a immaginarti,

a prevedere le impressioni che tu proverai leggendo ciò che ti ho scritto, le risposte che mi potrai dare. Mi prendo la testa fra le mani, chiudo gli occhi, ti vedo, ti parlo, ti odo; poi riprendo a scrivere; ma, sul punto di cominciare un periodo, mi arresto ancora, per paura di non esprimere bene il mio pensiero, di essere frainteso, di incorrere nella tua collera. In queste condizioni, una paginetta non si compie in un'ora, per finire una letterina di quattro facciate occorre una mezza giornata.

A documentare questa fitta partita doppia letteratura-vita, ecco un altro esempio, anch'esso risalente all'incontro in treno. Nella *Messa di nozze*, dopo avergli esposto il suo inumano teorema, Rosanna convince l'amante a lasciarla sola: "Rientra nella tua cabina. Ho bisogno di restar sola"²². E nella lettera più volte citata, Federico ricorda a Pia lo stesso episodio: "Ti rammenti nello sleeping, in viaggio per Genova, quando compresi di doverti lasciar sola?". Nel terzo quadro, poi, appaiono la "piccola Rita", nome e vezzi della figlia di Pia, e la "neurastenia" e "dispepsia nervosa"²³, ovvero il male oscuro sofferto (e mitizzato) dallo scrittore, e sovente negato dall'impaziente (e forse lungimirante) amica. Ma nella scena lacustre la novella finalmente s'affranca dall'occasione biografica e dalla vigile committenza (anche se alla crescente tortuosità e dell'assunto e dell'intreccio non è estranea una nuova, più indiretta ma più tormentata, forma di proiezione autobiografica). Allo stesso modo, è superato il divagante registro filosofico-mondano dell'*incipit*, attraversato da brividi novecenteschi (quel metafisico "stupore", corredato da domande sulla consistenza del reale e sull'identità individuale) e intorbidato dalla nuova complicazione imposta da Rosanna al suo disegno di coercitiva spiritualizzazione (Lodovico deve non solo subire il "riba-

22 Ivi, p. 82.

23 Ivi, pp. 94-95.

dimento" delle nozze, ma addirittura assistervi, e da testimone della sposa).

Quell'"anello ribadito" è al centro d'un rovello anagrafico (Mattia Pascal è già transitato) e d'una argomentazione paradossale ("non potendo disfare questo nodo, bisogna rinsaldarlo") di sapore pirandelliano, che precipitano - apparentemente acquietandovisi - verso l'esito d'un velleitario progetto di sublimazione cristiano-cortese:

Tu che studi il cuore umano, studia questo caso: ella mi sfugge perché mi ama. Questa è, dice, la più gran prova d'amore che m'abbia data. Ascolta (...): io le dissi un giorno, ai primi tempi dell'amor nostro, che bisognava fare una cosa bella di questo nostro amore, che bisognava salvarlo dalla corruzione, dalle volgarità... (...) dal momento che ci saremo uniformati alla necessità, che avremo sacrificato il nostro piacere al dovere, che avrò assistito alla benedizione del suo anello nuziale, la nostra fiamma purificata arderà più alta, la stessa memoria dell'amor nostro sarà benedetta²⁴.

Tutto sembra precipitare, della vita e delle idee e delle ossessioni derobertiane, in questo sacrificio rituale: la contraddittoria ricerca di disincarnate "immagini di bellezza" e di tangibili surrogati di quell'ideale, il rovello intellettuale e il panico emotivo che raggelano una disperata vitalità, la dialettica di "flemme e fiamme" che tende l'affettività, la riflessione, la scrittura di Federico De Roberto, il quale invoca infine il privilegio e la condanna d'una improbabile ascesi creativa. E la conclusione di questo progetto esistenziale e di questo congegno narrativo, così come del tortuoso processo mentale con il quale l'autore si propone di "metter dell'ordine" nella "pazzia" del suo morboso legame con la Vigada (e della sua impetuosa e conculcata *libido*), è non a caso il Rito.

24 Ivi, p. 91.

Delle "preferenze decisamente sovrastrutturali" di De Roberto, per cui "l'economicità di fondo" sottolineata da un Verga è piuttosto "ritradotta nei rituali", ha scritto Madrignani²⁵. E non solo l'autore della *Messa* frequentava un orizzonte etno-antropologico d'interessi e di letture, ma è in questo medesimo orizzonte che la sua opera apparentemente dispersiva va collocata e interpretata per recuperare una "chiave" unitaria, che non releghi più *I Vicerè* nel ruolo d'inspiegabile e ineguagliabile *unicum* né la produzione amorosa in quello di eccentrico *divertissement*. E magari quell'opera può essere provvisoriamente definita come una psico-antropologia o un'autobiografia letteraria della crisi, delle modalità e dei codici ("la tecnica e il rito", come recitava il bel titolo d'un film), ma anche delle *impasses* e degl'incubi, d'una transizione interminabile come l'incompiuta "formazione" derobertiana, e come gli sviluppi sempre precari, congenitamente labili e malfermi, di quell'acerbo Novecento, secolo senza formazione, senza certezze su cui incardinarla né finalità a cui orientarla.

Si è detto, inoltre, della frequenza in quell'opera di formulari liturgici, citazioni arcaizzanti, cerimoniali politico-mondani, gerghi e dialetti, in qualità di grottesco controcanto o di stridente drammatizzazione: una consuetudine contrappuntistica o, addirittura, politonale che è ormai ascritta dalla critica in favore della dirompente modernità del plurilinguismo derobertiano. Eppure, se De Roberto compulsa con acribia ottocentesca, e contamina con novecentesca anarchia, il *Teatro genologico di Sicilia* (il "famoso Mugnós" dei *Vicerè*) così come *Il Matrimonio cristiano, con l'aggiunta della Messa per gli sposi* (fonte e falsariga di questo capitolo della *Messa di nozze*), se insomma il procedimento è analogo, ben diverso è tuttavia l'esito: adesso il linguaggio "altro" e il rituale, col suo corredo

di formule, assumono un rilievo inedito, non figurano più come meri frammenti e non fungono più da mero controcanto come le formule del *Rosario* e le citazioni dei *Vicerè*, ma viceversa balzano in primo piano, conquistano la pagina, meritano un pensoso commento se non una palese devozione, determinano risoluzioni e comportamenti.

E inedita, per il laico De Roberto, è la disponibilità con cui si pone egli stesso (oltre alla fragile controfigura Bertini) di fronte a quel rito e a quelle formule, al loro contenuto di fede e più d'ordine, di rassicurante e imperiosa disciplina, e vi commisura con accorata sincerità il triste bilancio dei "suoi amori fuori legge" e "senza frutto, spasimi vani, adulterazioni dell'ufficio di natura"²⁶. Se s'indagasse (parafrasando un titolo di Sciascia) su "De Roberto e le fedi" (e le istituzioni: e non solo il cattolicesimo; anche, nel decennio successivo, il fascismo), emergerebbe al centro di quell'opera multiforme un analogo bisogno di decantazione, di sublimazione, di normalizzazione di un'urgenza istintuale imprevedibilmente bruciante e d'un travaglio intellettuale segnato dalle stimmate del disincanto e del dubbio.

Dalla sublimazione della *libido* scaturisce l'esito canonico della realizzazione artistica: come quella che Bertini, artista inoperoso e a corto d'ispirazione, al culmine dell'angoscia (e del rito), concepisce in forme enfaticamente ascetico-penitenziali; come quella che la rimaritata Rosanna gli suggerisce (gl'impone?) a chiusura di libro: "Siamo intesi, Bertini!... Al lavoro!... Buon lavoro!..."²⁷. Di siffatte esortazioni le lettere di Pia Vigada allo scrittore sono piene; per tornare alla conclusione della *Messa*, basterà sottolinearne le affinità con il rassicurante *happy end* matrimoniale che, in plateale contrasto con le

26 F. De Roberto, *La messa di nozze*, cit., pp.110-111.

27 Ivi, p.123.

precedenti fantasticherie eversive, conclude *L'Imperio* e, con esso, la vicenda (anch'essa autobiografica) di Federico Ranaldi. Ma quella subìta da Lodovico Bertini è una normalizzazione imperfetta, vicaria, coattiva, è sì una "forma" con cui pirandellianamente imbrigliare la "vita", ma non quella dell'artista, che assiste e patisce mantenendo intatta la sua estraneità, rispetto a quel "cerchio" rituale. Perciò è vero che il destino del protagonista, "conformemente alla cifra contraddittoria che gli aveva assegnato circa un decennio prima Thomas Mann nel *Tonio Kröger*", è infine il "disadattamento", è la solitudine che discende dal "rifiuto delle convenzioni"²⁸: ma anche dall'impossibilità di aderirvi e acquietarvi.

Anche l'artista De Roberto, come Bertini, è impegnato in un disperato sforzo di sublimazione. Ne fa fede, oltre alla *Messa di nozze*, la sua ulteriore produzione di erotologo, che si prende (e vuol esser preso, a costo di far dimenticare perfino *I Vicerè*) sempre più sul serio; e che, infatti, ripubblicando in pieno Novecento i suoi vecchi libri, finisce con il privilegiare titoli come *Ermanno Raeli* o *L'Albero della Scienza*. E da trattatista che era, o da autore di "apologhi" impuri, e cioè di cerebrali novelle-saggio, s'improvvisa storiografo, si cimenta in un impegno di divulgazione "alta" e di scrittura biografica che già allora veniva disdegnato dalle élites e dirottato verso un consumo medio-basso. Tale impegno si sviluppa e si affina da *Una pagina della storia dell'amore* (1898) a *Come si ama* (1900) e infine a *Le donne, i cavalieri* (1913), e più convince in quest'ultimo volume, pregevole nella veste impreziosita dal corredo iconografico, ma pure per l'autentico *pathos* narrativo, per la felicità espressiva a tratti ritrovata, per l'ammiccante sicurezza con cui il cinquantenne De Roberto si muove da *detective* fra carteggi e cronache, e solleva con leggerezza la pietra dell'ipocrisia

28 N. Tedesco, Introduzione, ivi, p.13.

sociale e della finzione letteraria su grovigli di nefandezze, non solo erotiche ma latamente umane:

La cupidigia degli storici e dei biografi che frugano tra le vecchie memorie, che rimuovono le pietre dei castelli diroccati e cadenti, che rimescolano le carte ingiallite e tarlate dei polverosi archivii, è forse ancora più avida che non quella dei ladri scoperciatori di tombe; ma quanta differenza nelle intenzioni e nei risultati! Un senso di grave rispetto e di profonda pietà anima i dotti ricercatori; le loro mani tremano di commozione sollevando i veli che nascondono la storia; nessun appetito fuorché quello della verità li spinge, né d'altro si appagano se non di conoscerla e divulgarla²⁹.

Basterà, questa dichiarazione autoassolutoria del De Roberto profanatore di memorie e di carteggi, a giustificare chi si accinge a propria volta a rovistare nel suo incandescente epistolario? E comunque, in *Come si ama*, prima d'indagare su vizi privati e pubbliche virtù d'amanti celebri, era all'antico mentore Capuana che De Roberto rendeva conto, in una lunga prefazione epistolare, del suo intento di "lasciar l'arte da parte" a pro delle storie, per ciò stesso riannodandole al filo remoto, intatto nel ricordo, delle "nostre belle conversazioni di una volta"³⁰: e cioè di quel cenacolo etneo dal quale, come i giardini dalla tazza di tè proustiana, davvero tutto o quasi De Roberto germoglia, dall'affabulatore erotico delle novelle o di questo *Come si ama*, al malpensante politico dei *Vicerè* e dell'*Imperio*. In *Le donne, i cavalieri*, è piuttosto alla "letteratura francese documentale, biografica, epistolare, aneddotica, (...) la più ricca del mondo"³¹, che De Roberto fa riferimento (da specialista qual è e sa di

29 F. De Roberto, *Le donne, i cavalieri*, cit., p. 192.

30 F. De Roberto, *Come si ama*, Torino 1900, p. 20.

31 F. De Roberto, *Invece di prefazione*, in *Le donne, i cavalieri*, cit., p. XLVII.

essere: "vorrei farti presente", aveva scritto ad Albertini, "che la mia specialità è la letteratura francese contemporanea"³²).

Ma c'è, in queste *Donne* del '13, una pesante bardatura di *ethos* borghese, che vincola lo storiografo-moralista ai canoni d'una crociata poco generosa, e talvolta poco intelligente, non solo contro le stucchevoli ipocrisie della *sensiblerie* romantica (i saggi su Bernardin de Saint-Pierre o sul funesto triangolo che legò Sainte-Beuve ai coniugi Hugo), ma contro il codice libertino "del Settecento pervertito e corrotto", che pure aveva nutrito *Gli Amori* di maliosi elisir e perfidi veleni. E tuttavia la nuova forma dell'*essai* derobertiano, più complessa e più ariosa, prodiga di squarci di ottima narrativa (*Ditta "Joseph et Marion de Lorme"*, *La terza Eloisa*, *Psicologia di un Don Giovanni*: quest'ultimo, sul duca di Lauzun, carico di proiezioni autobiografiche), distanzia il modello angustamente parenetico e compensativo degli *Amori*; e, quel che più conta, veicola una considerazione diversa, più rispettosa e talvolta addirittura encomiastica, della diversità femminile, come quando lo scrittore tratta dell'amore di Mirabeau e Sofia di Monnier:

(...) quello di lei per lui fu senza fine maggiore e migliore, e (...) il primato sentimentale spettò alla donna, non all'uomo (...); ma chi, vedendo gli uomini sovrastare alle donne per forza di muscoli e capacità di mente, li crede altrettanto superiori nel calore e nella durata degli affetti, deve riconoscere che la deduzione non è fondata, o che non è tale in tutti i casi, e additar questo di Sofia di Monnier come prova singolarissima dell'eccellenza del sentimento muliebre³³.

Un'autocritica radicale, rispetto a quanto De Roberto aveva ostinatamente sostenuto dall'*Amore* del '95 al recente *Come si ama*: frutto, forse, di quella stessa consapevolezza morale che,

32 Federico De Roberto a Luigi Albertini, cit., p. 286 (lettera del 10-II-1905).

33 F. De Roberto, *Le donne, i cavalieri*, cit., pp. 147-148.

oltre che dei furori libertini e delle pose da *dandy*, sbarazzava l'incanutito "amante dell'amore" anche della maleodorante retorica maschilista che a quei vezzi s'accompagnava. Un nodo tutt'altro che facile, quello intricato nella mente e nella carne dal contrasto insanabile fra un lugubre retaggio d'istinti e pregiudizi e una razionalità vigile, tanto caparbia quanto impotente: Brancati, mezzo secolo più in là, ne morirà, con le pagine bianche e gl'irrisolti dilemmi di *Paolo il caldo* pateticamente squadernati sullo scrittoio. E De Roberto, che forse proprio allora impegnava - e avvilliva - il Consalvo dell'*Imperio* in una truculenta sequenza di violenza sessuale (consumata, guarda un po', ai danni d'una inerme e inerte Renata!), ripubblicando nel '23 l'*Ermanno Raeli* v'incollava una giustificazione storicistica di quel pleonastico *repêchage*, che avrebbe dovuto valere da documentazione e da denuncia del "dilettantismo analitico" in cui "stagnavano i giovani entrati nella vita quando la storia pareva essersi fermata"³⁴, ma pure vi aggiungeva un capitolo (*La vera fine di Ermanno Raeli*) in cui il protagonista violenta l'amata in preda a un *raptus* di sordida profanazione e di cieca brutalità.

Due stupri, due pagine atroci del De Roberto più audace e impietoso: verso se stesso, prima di tutto. Ha ragione Ghidetti: "l'eros non è soltanto uno dei temi del repertorio narrativo e saggistico suggerito a De Roberto dalla 'coscienza sporca' della borghesia di fine secolo, ma, prima di tutto, un segreto assillo, una condizione di sofferenza, la radice patologica del male di vivere". Nei confronti di questo demone imperioso è come se l'autore mettesse in atto "un meccanismo di difesa, positivisticamente tarato, per 'desessualizzare' (...) la forza di Eros"³⁵. È

34 F. De Roberto, *Avvertimento*, in *Ermanno Raeli* (1923), cit., p. 10.

35 E. Ghidetti, Introduzione a F. De Roberto, *Le donne, i cavalieri*, cit., p. XIII; e cfr. G. Barberi Squarotti, *I due "Ermanno Raeli"*, e P. M. Sipala, *De Roberto e lo scacco dell'eros*, cit.

in forza di quel meccanismo che l'animoso antifemminista si piega all'egemonia muliebre; e la subisce e anzi la consacra nella *Messa di nozze*.

E nella vita. Il primo incontro fra lo scrittore e la Vigada, come si apprende dalle lettere, è avvenuto il 23 novembre 1908, nella capitale ove De Roberto s'aggira, in cerca di dimora e ispirazione, all'indomani della traumatica fuga del 18 ottobre. Federico (da qui a poco, "Ricuccio" o "Rico tuo") è subito folgorato. Pia, invece, prima di cedere alterna lusinghe e ripulse, ambigue *avances* e repentini sdegni, come del resto farà nei quattro anni di quella tormentata relazione, che governerà dispoticamente proprio in virtù di questo gioco sapiente e malizioso, di quest'imprevedibile e logorante avvicinarsi d'alterni umori. Dapprima lo scrittore mondano e francesizante ricorre addirittura all'idioma transalpino, e al trovarobato parnassiano-decadente, per cavarne ingenui traslati e scolastiche ebbrezze ("*vos mains... vivantes, charnelles*"; "*tu me devore, je me meurs de toi*"), forse buoni comunque a far breccia nel *côté* non coltissimo di via del Quirinale, ma decisamente sintomatici d'una resa, d'una incondizionata soggezione piuttosto che d'una seduzione incalzante e vittoriosa: "*tu a fait de moi une chose vivante, ta chose*"³⁶.

Quando De Roberto così scrive e si consegna all'amata, siamo presumibilmente all'indomani di un altro giorno canonico, il 25 marzo 1909, data d'una risolutiva passeggiata in pineta d'ora innanzi consegnata al rituale degli anniversari. Ma è il 7 aprile, anzi la mitica "notte del 7 aprile", a realizzare il culmine del possesso e a coagulare, in futuro, il desiderio e il rimpianto. Pia la rievoca con stordita e consumata *verve*: "Quando venne la sarta per misurarmi il vestito, mi accorsi che le mie braccia erano tutte peste, non seppi come giustificare

36 La lettera, s.d., è probabilmente del 26-III-1909.

quei lividi, sopra tutto uno che aveva tutta l'impronta di un morso". E tuttavia questa lettera dell'11 aprile resterà l'unica, in quel fitto carteggio, scritta da Pia "nel modo più tenero, fra i baci, le strette"; ma con una prima stilla di veleno in coda: "Guarda che per una persona che non ama scrivere a lungo e su certi argomenti, questi son miracoli. Prendine nota". Ben altrimenti coinvolta ed enfatica è la replica di De Roberto:

Come la notte del 7 aprile mi desti tutta la tua forma di statua vivente, così in questa lettera mi hai data tutta l'anima tua. Io mi struggevo di sapere che cosa avevi provato la mattina dell'8, destandoti (...). E m'hai detto tutto, m'hai fatto assistere, spettatore invisibile e postumo, al tuo risveglio dopo la notte insonne (...), tutta illividita, morsa e gonfia (...), mi hai fatto palpitare d'orgoglio sovrumano e di superbia pazzo.

Tuttavia Pia l'ha fatto passare e ancora lo trascina "per tante alternative di gioia e di dolore", accompagnandosi con altri uomini e perciò suscitando la sua gelosia, che intorbida anche questa lettera pur così colma di tripudio. Seguono lettere di lei fin troppo sobrie e prudenti, oppure agitate da capricci meschini e da mortificanti sospetti: come quando, il 22 aprile, esaminata la pianta di casa De Roberto, Pia insinua che il povero scrittore debba passare per il bagno occupato dalla madre o dalla nipotina, e gli rammenta "che Stendhal era sensuale al segno di turbarsi in famiglia nello scorgere qualche nudità delle donne che avrebbero dovuto essergli sacre"! E ai morsi della gelosia aggiunge anche i tormenti inflitti da periodici e prolungati silenzi: tant'è che, già dal 30 aprile, il sentimento dominante delle lettere derobertiane è "l'angoscia" ("Ho l'anima chiusa, come il cielo d'oggi; mi sento salire il pianto alle ciglia, come la pioggia minaccia di cadere"). Oppure è il desiderio: sfrenato, accecante, addirittura (perché non dirlo, se il castigato scrittore non ha altri lessici erotici a disposizione?) dannunziano. 30 agosto 1909 (di ritorno dalle "notti beate di Anzio"): "Ho l'im-

pressione delle tue labbra sulle mie: l'impressione fisica, materiale, poiché mi hai attaccato quel piccolo male che ti molestò alla bocca. Non può venirmi se non da te questa infiammazione che mi serpeggia per il labbro inferiore; e se non me l'attaccasti con la bocca grande, dev'essermi venuta da una delle più piccole...". E ancora, il 15 settembre dello stesso anno:

Stanotte ti ho sognata. (...) Durante questo sogno, la mia carne si è arroventata nel bisogno di penetrare nella tua, di confondersi con la tua. Nello stato di veglia, tutte le volte che le immagini delle tue nudità mi sono passate per la mente, io ho lavorato a dissiparle, a distrarmi, per la paura d'impazzire, se mi eccitassi senza potermi dissetare bevendo dalla bocca e da tutti i pori l'umore di tutte le tue bocche.

E come non bastasse, più giù le ricorda certe impetuose sessioni erotiche dopo le quali, "esausto, sfinito", ma tornato in camera sua ancora in preda a un'implacabile tensione, "poco mancava che non portassi la mano su me stesso". Al centro dello scambio erotico, di quello praticato in via del Quirinale o in fugaci vacanze così come di quello rievocato o programmato per lettera, campeggia un'enigmatica epifania, un oscuro Oggetto, un fantasma o un feticcio che assurge al ruolo di protagonista d'un gustoso romanzetto libertino. 10 febbraio 1910: "...io ti dovevo portare qualche cosa: (...) ciò che ti promisi. Non trovai l'oggetto in quistione...". 18 settembre: "Un'altra tua antica voglia ho fatto il possibile di appagare. Ho avuto in mano il catalogo degli oggetti tra i quali c'è quello che tu desideri". E fin qui nulla di strano: ma il sospetto, in chi oggi irrispettosamente legge, è Pia a insinuarlo: "Ti ringrazio d'esserti interessato per avere quell'oggetto (...), ma come lo adopereremo se tu non sarai vicino a me?"³⁷.

37 Lettera del 2-X-1910.

E ancora Pia, il successivo 5 novembre, in una chiusa che è un'amara epigrafe sull'intero carteggio De Roberto-Vigada: "Vieni presto, non dimenticare quel tale strumento, e teatro, teatro, teatro". L'Oggetto vi diventa Strumento: il che non contribuisce a chiarirne la natura, ma ne fa intendere la funzione, o almeno il campo cui s'applica. E la scaltra amante all'amicciamento erotico significativamente abbina il pressante invito a scrivere per il teatro: un invito in queste lettere a tal punto reiterato, da offrire una risposta a chi si fosse chiesto perché lo scrittore abbandonasse più meritorie imprese per dedicarsi piuttosto a questa produzione decisamente minore, e oltre tutto foriera di tormenti e fallimenti. Federico pazientemente aggiorna Pia non solo sugli sviluppi di quegli sfortunati tentativi, ma pure sui dettagli e sulle difficoltà della scrittura scenica, questuando i suoi suggerimenti quanto e più di quelli di Praga e Talli, Lopez e Pozza, cui ansiosamente sottoponeva quei vani cimenti. E alle gelose insinuazioni della sua insoddisfatta committente ("l'ispirazione l'avrai avuta costi") risponde rassicurandola ("Sai che non leggo altro se non opere teatrali, da un certo tempo in qua, per allenarmi, per farmi sempre più la mano al genere che tu preferisci?") e blandendola ("... sei stata tu la Maga, la Musa, l'Ordinatrice e l'Ispiratrice..."). Drammaturgo per amore? Anche per denaro, certo, come spiegherà all'altra esigente Ordinatrice che è la madre, in un carteggio fitto di rendiconti finanziari. Non per vocazione, comunque. E quel conclusivo "teatro, teatro, teatro" della lettera di Pia fa *pendant* con il virtuoso "Al lavoro!... Buon lavoro!" di Rosanna Lariani. Semmai, l'accostamento alla lusinga sessuale ("non dimenticare quel tale strumento") gli sottrae quella severa e nordica aura di sublimazione per conferirgli un più familiare sottinteso d'amabile ricatto, di piccante mercimonio.

Ma torniamo all'Oggetto, che rimane misterioso. Viene in mente, irresistibilmente, una sequenza (anzi, un oggetto) che

impegnò (e divertì) il grande Buñuel di *Belle de jour*: e cioè quell'enigmatica scatoletta il cui arcano contenuto è esibito dal grasso cliente cinese alle turbate inquiline d'una casa d'appuntamenti. Al posto delle "belle di giorno", saranno dame scandalizzate e bambini impertinenti ad animare la scenetta, anch'essa indecifrabile quanto al suo inanimato protagonista ma godibile quanto alla sua dinamica, che si svolgerà in una casa romana nell'aprile 1913. È Pia a narrarla:

Quell'istrumento fu trovato in camera tua dal bimbo dei padroni di casa, che lo portò alla Signorina sua zia, domandando cos'era, la Signorina lo mostrò alla cameriera per avere spiegazioni, la cameriera lo fece vedere al conte L... il quale è venuto da me e con molte reticenze mi ha raccontato il fatto... Io mi sono mostrata incredula, dicendo che era impossibile tu potessi essere in possesso d'una cosa simile, a meno che non ti servisse per studio³⁸.

"A me non importa niente di ciò che avranno potuto pensare," ribatte a caldo uno smagato De Roberto (ma siamo ormai nella fase declinante, quella della "morte dell'amore"), "e il tuo cruccio non dipende da un altro motivo, dall'impossibilità di servirti un'altra volta di quell'arnese?". Eppure su quell'episodio, e sul "famoso oggetto" o Strumento o Arnese, i due amanti almanaccheranno (e recrimineranno) ancora a lungo, dedicando intere missive alla ricostruzione delle circostanze del furto e del rocambolesco ritrovamento. Sono le ultime repliche d'un logorato copione, sono gli ultimi bagliori d'un crepuscolo che De Roberto s'illude d'illuminare con incandescenti ritorni di fiamma ("quando cancellerò con la mia umida bocca tutte le tracce degli altri baci che ti hanno dati, quando ti udrò gridare ancora una volta che la tua carne non

38 Lettera del 9-IV-1913.

ha spasimato come al contatto della carne mia; quando le anime e i corpi nostri torneranno ad avere un'anima e un corpo nel brivido sacro") e Pia si studia di spegnere con le sue lettere laconiche e malevole, con quei raggelanti *explicit*: "Per ubbidirti eccoti la frase che desideri: Sono l'anima tua"³⁹.

Non spetta allo studioso scervellarsi su quell'Oggetto oscurato per ovvia e necessitata autocensura, ma per ciò stesso caricato d'intriganti valenze simboliche; al più gli resta la soddisfazione di recensire quell'involontario apologo a quattro mani (con quel "conte L..." che fa tanto Sade o Crébillon *films*), ovvero d'inseguire le suggestioni evocate da quel simbolo. Si tratterebbe, perciò, di tornare a enumerare una serie di feticci, d'oggetti animati, di sinistri reperti messi in campo dallo scrittore con funzioni paradigmatiche: dalle carte da gioco della Roccasciano al rosario della Sommatino, dalla "boccia polverosa col mostriciattolo partorito" da Chiara Uzeda ai "sacchi del parapetto" lordati dai cruenti resti del milite Morana di *La paura*. Tutte insostenibili figure d'una mostruosa ostinazione a resistere alla morte, e insieme d'un *horror vacui*, d'un bisogno d'abbarbicarsi a un surrogatorio fondamento, che forse risalgono alla cieca tenacia delle "ostriche" verghiane aggrappate al loro anacronistico "scoglio", forse discendono dall'attaccamento di quei "vinti" all'aleatorio feticcio della "roba".

E derivano ancora una volta da Zola, dalla sua visionaria oggettività e dalla sua poetica *du regard* (per troppo tempo ignorate dalla critica *engagée* e contrabbandate per opaco realismo), dall'incredibile energia sprigionata da quegli oggetti, latori di senso e motori di storia. Ma anche da qualcosa di più segreto e inconfessabile: proprio da quella materia "sporca"

39 La prima delle lettere citate è s. d., ma dell'aprile 1913; le altre due sono del giugno successivo.

cui allude Nigro⁴⁰, dagli esiti di quella contraffatta gravidanza sulla cui sconcia morfologia De Roberto quotidianamente aggiorna la madre. E Orlando, brillante catalogatore d'"oggetti desueti", accumulati alla rinfusa da narratori e poeti, riconduce sulle tracce di Freud quelle enigmatiche "reliquie" proprio all'"ambivalenza più antica", quella che governa il rapporto della prima infanzia con la materia fecale, "primo dono simbolico agli adulti", prima occasione di "scambio o ricatto sociale", prima di suscitare ribrezzo e reticenza⁴¹.

Quanto a quella materia, di cui le lettere del compunto Federico all'occhiuta Marianna in effetti traboccano, è stato Norman O. Brown a sviscerare gl'inconfessabili nessi tra la pratica della sublimazione e la sfera escrementizia: "sollevarsi al di sopra del corpo significa identificare il corpo con gli escrementi"; e con esso "il circostante mondo degli oggetti", ridotto "a materiale inerte e a quantità inorganiche"⁴². Ma se quella *rêverie* oggettuale si radica in siffatte latebre, è a un altro "rimosso", e di natura ovviamente sessuale, che allude l'Oggetto: anzi, per valerci ancora d'una suggestione buñueliana, "quell'oscuro oggetto del desiderio". L'Oggetto più oscuro e sfuggente cui si sia applicata la possente macchina del desiderio messa in moto nella "sociologia erotica"⁴³ derobertiana, è ovviamente la donna. Una donna quasi sempre adescatrice e subdola, signora del gioco e somministratrice di "disdetta" e di morte; una e anzi cento replicanti del diabolico archetipo della marchesa di Merteuil delle *Liaisons dangereuses*. Ma v'è,

40 S. Nigro, *Corrispondenze rubate*, cit.

41 F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino 1993, p. 16.

42 N. O. Brown, *La vita contro la morte*, Milano 1968, p. 422-423.

43 Così la definiva lo stesso scrittore: F. De Roberto, *Gli Amori*, cit., p. 80.

negli *Amori* del '98, una pagina rivelatrice, sulla natura di quella donna e più del desiderio che la evoca e reinventa.

È quella, di cui s'è già detto, in cui campeggia l'inquietante epifania della venere acefala del museo (e del bordello) di Siracusa, insomma della *donna-senza-testa*: un *monstrum* che s'iscrive nella nutrita teratologia derobertiana, ma che si presta al vagheggiamento maschile come mera fisicità, come corporeità assoluta ("un corpo di donna che esprime tutta la poesia reale dell'amplesso"), decapitata in virtù d'una chirurgica sineddoche. Il corpo-per-il-tutto, al posto della donna intera: così come l'Oggetto presumibilmente fallico, grazie a un'altrettanto drastica sineddoche, surroga il corpo invalido (il "male" patito e ingigantito da De Roberto, aggravato dal timor panico dell'inadempienza sessuale, del "fiasco" più volte evocato e paventato) del *partner* maschile. E in quel feticcio, diligentemente ricercato e doviziosamente utilizzato, si perpetua l'ingenuo "dono simbolico" del bambino agli adulti e dello scrittore, in fogge "caprine" e "bitorzolute"⁴⁴, alla madre vorace.

Quel risibile attrezzo rappresenta, dunque, l'uomo amputato e dimidiato, ridotto a mera funzione e anzi ad "arnese", a patetico "fantoccio" (*La femme et le pantin*, come Pierre Louys intitolò nel 1898 il romanzo trascritto, fra gli altri, per lo schermo dal Buñuel di *Cet obscur objet du désir*). Tale menomazione è patita in cambio della reciproca e conveniente rinuncia della donna alla testa (l'archetipo siracusano della donna acefala), insomma della sua abdicazione all'egemonia cui una scaltrita intelligenza e la lungimiranza dei suoi disegni la candidano. Se l'amore si riduce per tal via all'amplesso, nelle varianti d'una sorda colluttazione o d'un pacifico meretricio, siamo perciò sul versante opposto rispetto all'ambizioso progetto di

⁴⁴ Lettera del 19-VII-1905, in F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna...*, cit., p. 66.

sublimazione, di disincarnata razionalizzazione, imposto da Rosanna Lariani a Lodovico Bertini: ed è precisamente questo l'intento che governa quella cruenta fantasticheria erotica, è questo il profitto del mortificante baratto.

È questo l'intento che De Roberto, nelle sue lettere verbose e accorate all'amante, a costo di sostenere il ruolo della vittima e del *pantin*, costantemente persegue: eludere ed esorcizzare l'analogo progetto, altrettanto razionale, di Pia di disciplinare i sensi infermi e i disordinati affetti dello scrittore. Perché Pia non è soltanto (chissà? una lettura "al femminile" potrebbe dirci: non è affatto) la *femme fatale* capricciosa e malevola che le straziate missive derobertiane implicitamente delineano; e nelle lettere di lei, il crescente disappunto e perfino le minacce si possono pure leggere come le reazioni d'una donna fin troppo normale al fallimento del proprio progetto sentimentale, dal quale l'ormai cinquantenne De Roberto evita accuratamente di farsi mettere in discussione, e sia pure moltiplicando in contraccambio le stremanti *performances* sessuali e le vieppiù ardite accensioni verbali.

Intanto, c'è il problema dell'assillante tutela materna, da cui Federico non s'è mai affrancato e alla quale, anzi, è sul punto di soccombere definitivamente. E quel ricatto lo scrittore lo fa pesare su Pia, e anzi utilizza sovente le gravose esigenze materne come un alibi per sottrarsi a lei, per non raggiungerla: "Tu mi rammenti che tre anni addietro scappai da casa: è vero (...), e benedico quella fuga", e tuttavia "da allora la salute della poveretta è subordinata alla calma assoluta, alle cure più attente. Come lasciarla in mano delle persone di servizio e d'una bimba (...)?". E ancora: "Finché la mia colpa consisterà nell'osservare il dovere filiale, tu non potrai, tu non vorrai rinfacciar-mela". E di rimando Pia, con sconfortata lucidità: "Lottare con un figlio che sente il dovere di star presso la sua Mamma avanzata negli anni, non si può. Meglio è avere per rivale una

bella donna che una mamma. (...) La prospettiva non puoi negare che non è delle migliori, è fatta tutt'altro che per incoraggiare"⁴⁵.

Al ricatto materno De Roberto associa quello del male oscuro che l'affligge (e con cui affligge per via epistolare, e con equanimità, tanto la madre quanto l'amante); e all'enfatica rappresentazione del suo stato fa seguire altrettanto opinabili proponimenti: "Persiste, anzi si è aggravato il mio male intestinale, ma da stasera ricorro al rimedio eroico: non berrò altro che latte e ova (...); se non guarisco, dirò tutto a mia madre perché capisca che, nonostante questo male, io non posso, non debbo e non voglio lasciarti sola". E sì che Pia aveva provato e proverà ancora ad attaccare anche su quel fronte. Infatti gli scrive, con la consueta franchezza: "sono mali finti e tu li fingi, o per farti accarezzare, o per dispensarti dal far carezze". Inoltre, nel tentativo di mettere ordine nel *ménage* domestico di Federico (la convivenza con la madre e l'idolatrata nipotina, la separazione non solo logistica dal fratello e dal resto della sua famiglia), l'algida Pia si piega a inedite tenerezze: come quando idealmente adotta l'altra nipotina ingiustamente negletta, e scrive e chiede di lei⁴⁶. E che lo scrittore, infine, non sia la vittima inerme che parrebbe, lo dimostrano fra l'altro le sue dissimulate manovre parallele per riannodare i fili della relazione con Renata Ribera, di cui Pia è gelosissima e che Federico, proprio mentre spedisce messaggi a Milano o vi tenta caute sortite, ipocritamente ridimensiona o vigliaccamente irride nelle imbarazzate lettere a Pia.

Sulla gelosia motivata e come al solito schietta di Pia possiamo pure chiudere il sipario: "D'ora in poi, non ti farò più proibizioni, scrivi pure, fa le visite che desideri, i confronti che

45 Lettere del 17-XII-'11 e del 30-I-'12.

46 Lettere del 10-II-'10, 5-X-'11, e s.d. - ma del gennaio 1912 -.

immagini; ma siccome non son sicura di riuscire vittoriosa dal confronto, nella tema d'una possibile sconfitta, per distrarmi, farò io pure un confronto nell'aspettativa. Vuoi? Sei sicuro d'uscirne trionfante?"⁴⁷. Di tant'altro c'informa quel carteggio: e in primo luogo dell'elaborazione delle opere derobertiane di quegli anni. Qui se n'è parlato, piuttosto, per illustrare un libro, e per raccontare una storia, in cui il tema e il simbolo dell'"anello ribadito" alludono al drastico ribadimento d'una condizione esistenziale, a una scelta di vita d'ora in poi non più in discussione, a un definitivo e sconsolato ritorno (nel 1913: e in quell'anno si estingue anche il carteggio con Pia) al grembo ospitale e alla trappola letale della provincia e dei suoi riti.

A ribadire con un rito espiatorio il legame nuziale era stata, nella *Messa di nozze*, la deliberazione demiurgica di Rosanna; a ribadire nella vita quel nodo di amara rinuncia e d'egotistica introversione è viceversa Federico, che sulle ceneri di quell'estrema *chance* romana officierà d'ora in poi il rito dell'operosa e proba sopravvivenza a se stesso dell'autore "postumo"⁴⁸.

47 Lettera del 22-XI-'11.

48 Nozione, questa, per la quale si rimanda a G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino 1996.

CAPITOLO XIII

EBBREZZA DI NAUFRAGI

... la nave è fulmine, torpedine, miccia,
scintillante bellezza, fosforo e fantasia,
molecole d'acciaio, pistoni, rabbia,
guerra-lampo e poesia;
e in questa notte elettrica e feroce,
in questa croce di Novecento,
il futuro è una palla di cannone accesa
e noi lo stiamo raggiungendo.
Il capitano dice al mozzo di bordo:
"Signor mozzo, io non vedo niente:
c'è solo un po' di nebbia che annuncia il sole,
andiamo avanti tranquillamente"...

(De Gregori, *Titanic*)

Della stagione romana non restano che un pugno di pagine, un ricordo di "notti beate" e, soprattutto, la collaborazione con il "Giornale d'Italia". Il quotidiano diretto da Alberto Bergamini, oggi celebrato come l'inventore della "terza pagina"¹ e allora considerato il portavoce di Sonnino e Salandra, militava sul fronte della destra anti-giolittiana più tradizionalista. E alle giovani generazioni, già alla vigilia della guerra, e cioè nella fase più intensa della collaborazione derobertiana, appariva un rispettabile club di sopravvissuti: "Ci collabora tutta la più brava gente d'Italia, dalle cattredre e dalle provin-

1 Cfr. A. Briganti, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della terza pagina*, Padova 1972.

cie; (...) è gente che ha ottenuto un gran successo di stima, che tutti rispettano ma che nessuno andrebbe a cercare. Se c'è dei solitari, degli incompresi, dei mezzo dimenticati, il Giornale è fatto apposta per loro". Parole ben tristi, queste di Renato Serra, ribadite più crudamente, qualche anno dopo, a proposito di De Roberto, collocato "più in disparte e più in alto" dei suoi contemporanei, ma anche "un po' indietro, in una seconda luce austera e discreta"².

De Roberto esordisce, sul "Giornale", pubblicando nel febbraio 1909 il racconto *Nora, o le spie*, ispirato a un caso di cronaca (lo scandalo Saletta-Siemens, un intrigo giallo-rosa tra un capo di stato maggiore e un'attraente spia tedesca, che aveva sedotto perfino il San Giuliano) e giuocato nelle tonalità un po' frivole del racconto spionistico ridimensionato e irroso, piegato al *divertissement* e al grottesco per inadeguatezza dell'oggetto: insomma, alla Graham Greene *avant-lettre*. Pubblica poi, e fino al '22 (quando romperà per via d'una malevola recensione su *Tutta la verità*), una cinquantina di pezzi: naturalmente sull'amore e gli amori, ma anche contributi letterari (novelle e recensioni), e infine interventi, analisi, divagazioni storiche e letterarie sul tema obbligato della guerra, che intanto imperversa e coinvolge l'Italia.

Questi ultimi scritti saranno raccolti nel '19, da Treves, nel volume intitolato *Al rombo del cannone*, cui seguirà l'anno seguente, sollecitato da un mercato ovviamente sensibilizzato alla letteratura bellica, *All'ombra dell'olivo*. In questo secondo volume confluiranno, invece, gli articoli che intanto De Roberto ha ripreso a inviare, a distanza di vent'anni, al "Giornale di Sicilia". Accanto al nucleo bellico e alle solite effimere recensioni, è su quelle colonne che egli scriverà gran parte dei suoi

2 R. Serra, *Il "Giornale d'Italia" (1909) e Le lettere (1914)*, in *Scritti letterari morali e politici*, Torino 1974, pp. 79 e 436.

articoli verghiani; e vi scriverà copiosamente, fino alla fine, addirittura al 27 luglio 1927, data della morte di De Roberto ma anche dell'uscita, sul quotidiano palermitano, del suo ultimo pezzo, con il titolo sinistramente allusivo, ancorché involontario, *Memorie di un mondo inabissato*.

Due libri, *Al rombo del cannone* e *All'ombra dell'olivo*, tutt'altro che centrali e risolutivi, nel contesto della produzione e della riflessione derobertiana: ma ancora una volta sbaglierebbe, chi li relegasse al rango di disimpegnate divagazioni. Si leggano le pagine di *Moralità e immoralità della guerra*, nell'ultimo dei due volumi. Già il titolo dice a chiare lettere quale sia l'approccio alla materia. E infatti De Roberto inizia il suo scritto rivolgendo un perentorio atto d'accusa all'*intelligenza* tedesca: dietro la logica cinica e brutale dell'imperialismo guglielmino starebbero, infatti, "la predicazione di Zarathustra" e la cultura che circola in quelle università. Tale asserzione, ancorché schematica, coglie le corresponsabilità politiche degli intellettuali, non più disinteressati creatori, ma mediatori del consenso e diffusori di miti riconoscibili e praticabili. E comunque si spiega con l'antica sottovalutazione, per non parlare d'incomprensione, del pensiero di Nietzsche, e con un *background* di gusti e d'interessi scarsamente orientati verso l'area mitteleuropea e centrati, piuttosto, su quella francese, tutt'al più trascinanti su quella anglo-americana: uno schieramento d'idee e d'autori, dunque, che è il corrispettivo letterario delle potenze dell'Intesa. Ovvero: *civilisation* contro *Kultur*.

Ma subito l'argomentazione scivola nel moralismo più scoperto e manicheo: tranne laddove lo scrittore si dimostra consapevole delle valenze politiche del dibattito coevo sulla guerra e coglie i limiti di certa mitologia interventista: contro ogni tentativo di estetizzazione del conflitto, non esita a definire "orrenda" la guerra, e in margine a uno scritto di Gustave Le Bon, da cui emergeva la tesi del conflitto come legge uni-

versale e benefica, avverte che, "insistendo su questi concetti, si potrebbe finire col dare ragione alla concezione germanica della giustizia biologica"³. E discettando sugli opposti principi della lotta e della solidarietà, conclude che "la storia del genere umano non consiste nel trionfo di quella e nelle sconfitte di questa, ma in un'alternativa di sconfitte e di vittorie dell'una e dell'altra ed in un continuo, seppur lento e non sempre fortunato sforzo di accrescere il credito e il regno della concordia"⁴; che è la concezione della politica come "movimento fatale delle idee" che abbiamo visto presiedere all'*Imperio*. È proprio su questo relativismo, su questo metastorico "trasformismo" e su questa constatazione della reversibilità degli estremi, che si fondano gli scritti di De Roberto, in sintonia con tutto un filone della letteratura bellica italiana.

È il caso, perciò, di considerare questa produzione nell'ambito dell'"uso intellettuale della guerra" e dell'"uso politico degli intellettuali", di cui parlò Isnenghi nel suo libro sul "mito della grande guerra". Ed è superfluo ribadire i significati palinogenetici di cui tanti intellettuali italiani avevano caricato lo storico appuntamento del '15, che consentiva alfine a vociani e futuristi, a nazionalisti ed interventisti democratici di verificare, in un concreto rapporto con le masse in armi, nonché con l'opinione pubblica, quelle velleità egemoniche che erano maturate nell'opposizione al trasformismo giolittiano. E tuttavia, "essi possono accettare il ruolo di mediatori subordinati del potere costituito oppure farsi del popolo una leva per un'operazione disgregatrice in vista del ricambio dell'*élite*"⁵. Quest'ultimo è il caso del filone ribellistico - rappresentato

3 F. De Roberto, *All'ombra dell'olivo*, Milano 1920, pp. 72-73.

4 Ivi, p. 74.

5 M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Roma-Bari 1970.

soprattutto dal Malaparte de *La rivolta dei santi maledetti* -, che prefigura, se non ineluttabilmente il fascismo, certo esiti qualitativamente diversi dal logorato assetto liberale; tra i casi, viceversa, di uso politico degli intellettuali in funzione della gestione del consenso, andrebbero piuttosto annoverati un Jahier o un Lombardo Radice.

È alle posizioni di quest'ultimo, tipiche dell'intellettualità democratico-riformista postasi al servizio della guerra con un'attività di propaganda svolta sotto il segno del paternalismo illuminato e d'un cauto riformismo, che si possono avvicinare quelle espresse da De Roberto nei suoi scritti: e il paragone risulta tanto più fondato ove si pensi all'attività, pedagogicamente assai incisiva, svolta in quegli anni da Lombardo Radice nell'università di Catania, dove pronunciò tra l'altro, all'indomani di Caporetto, un discorso celebre, certamente il più emblematico della sua concezione cautamente giustificativa del conflitto⁶. Quest'affinità, proposta come ipotesi, da chi scrive, or sono vent'anni⁷, è oggi dimostrabile: la attestano i carteggi derobertiani (anch'essi inediti, come la maggior parte delle corrispondenze dello scrittore) con il "Comitato catanese di preparazione" e con lo stesso Lombardo Radice, che ne fu autorevole portavoce. L'attiva collaborazione di De Roberto con le campagne del Comitato (lesse pubblicamente, fra l'altro, il 27 giugno del '15, un suo patriottico prologo a una recita di beneficenza del *Romanticismo* di Rovetta) e con il "Bollettino di mobilitazione civile" dà ragione non solo del rapporto De Roberto-Lombardo Radice, ma pure del ripensamento dero-

6 Cfr. *La difesa morale del soldato dopo Caporetto*, lezione universitaria pubblicata prima nell'"Educazione Nazionale" (1919), poi in *Accanto ai maestri*, Torino 1925.

7 Cfr. A. Di Grado, *L'ultimo De Roberto*, in AA. VV., *Società e letteratura a Catania tra le due guerre*, a c. di C. Musumarra, Palermo 1978, pp. 207-221.

bertiano rispetto a quell'iniziale anti-interventismo che l'aveva già indotto a dissentire fermamente dall'amico Albertini, e che ora si tramutava in un interventismo accortamente moderato, sulla linea di quel revisionismo democratico-socialista sostenuto, tra gli altri, dall'onnipresente De Felice.

Il senso di operazioni come quella attiva di Lombardo Radice o quella più defilata, elzeviristica, di De Roberto non va oltre l'illusorio recupero di un mandato sociale e di una funzione pedagogica: né l'uno né l'altro sanno leggere gli eventi bellici altrimenti che dal punto di vista della classe dirigente e dei Comandi. Ma si legga subito, per avvertire fino in fondo il contrasto, la novella *La paura*, la più cruda di quelle di argomento bellico e uno dei momenti più alti di tutta l'opera derobertiana: un canto del cigno, meglio ancora un ruggito, di rabbia impotente, di sorda protesta. Già l'*incipit* saggistico, valutativo, accoratamente sentenzioso ("Nell'orrore della guerra l'orrore della natura...")⁸, è segno d'un mutamento d'approccio e di registro, che s'avvale dell'esperienza del pubblicista e dello storiografo, ma che subito si scioglie nel fitto dialogo mistilingue che serpeggia nelle trincee. La rappresentazione dei fanti che vi marciscono è impietosa, aliena da concessioni alla retorica patriottarda o populista: il protagonista non è il tenente Alfani, l'ufficiale-intellettuale che, anzi, vede vanificato il suo ruolo di mediazione paternalistica dalla logica assolutamente cieca - e in nessun modo giustificabile - d'una guerra che è solo insensato massacro. A reclamare il ruolo di protagonisti sono, viceversa, quegli "spettatori silenziosi" la cui ombra avevamo visto profilarsi nell'*Imperio*, che allora erano operai e ora sono soldati, gli stessi che Emilio Lussu descriveva in *Un anno sull'altipiano*. Questo spaccato estremamente veritiero del paese reale non ha certezze da

8 F. De Roberto, *La paura* (1921), in *Romanzi ...*, cit., p. 1557.

difendere né messaggi da diffondere, e di un solo sentimento è depositario: quello della "paura" più atroce, vale a dire "di un orrore smisurato di fronte alla guerra e alle sue leggi, di fronte alla disciplina militare, all'obbligo di uccidere e di farsi uccidere"⁹.

L'"orrore" è, del resto, una parola-tema, un *leit-motiv* esplicitamente modulato, in apertura, dallo stesso De Roberto: con la stessa disperata consapevolezza con cui l'aveva gridato il Conrad di *Cuore di tenebra* ("The horror! the horror!") e lo ripeteva, nello stesso anno - il 1921 - della *Paura* derobertiana, l'Eliot della *Terra desolata*. Quanto alla vicenda, è scarna come la scrittura, e finalmente libera dell'ingombrante presenza di personaggi giudicanti: il fuoco inesorabile di un cechino nemico uccide, uno ad uno, i soldati che tentano di raggiungere un posto di vedetta sguarnito; col numero dei morti cresce il panico dei vivi che lo scrittore rende facendo ricorso alle immagini della più cruda fisiologia, nonché alle diverse tipologie dei fanti e soprattutto alle diverse parlate regionali. La consueta tecnica contrappuntistica qui è affidata ai dialetti, come altrove alle avemarie, agli scrittori d'araldica o agli oratori parlamentari: ma in funzione, questa volta, di una tensione a dare la parola a chi ne è privo, a testimoniare una realtà regionale, ad onta della propaganda ufficiale, tutt'altro che omogenea e integrata. L'ultimo dei prescelti è Morana: ma è proprio il giovane aitante e pluridecorato, il tipo di eroe mitico dell'agiografia bellicista, a rompere il cerchio apparentemente invalicabile di quella folle corsa verso la morte, prima col suo fermo rifiuto, poi con l'impudica esibizione del proprio terrore, infine tirandosi "il colpo che fece schizzare il cervello contro i sacchi del parapetto"¹⁰.

9 V. Spinazzola, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano 1961, pp. 207-208.

10 F. De Roberto, *La paura*, cit., p. 1585.

Un ultimo quadro d'irredimibile orrore; un ultimo sinistro feticcio, quel "moschetto" stretto come un rosario, e appoggiato "sotto il mento", per celebrare la macabra (e novecentesca) gloria del gesto inconsulto, che non chiede né concede ombra di giustificazioni, né velo di compassione. Su quest'immagine si chiude la galleria dei personaggi e delle invenzioni del nostro eterodosso naturalismo: sul "vinto" Morana, sulla sua tragica e primitiva ostinazione che è la stessa di Rosso Malpelo, su questo personaggio che è, come già suggeriva Luigi Russo, "l'ultimo dei cocciuti, che, come tutti gli ossessi dei *Vicerè*, conduce fino all'estremo limite la sua logica testarda". E ancora Russo scriveva che il drammatico epilogo del racconto è tutt'uno con la "catastrofe dello scetticismo dello scrittore", anche lui, come Morana, "tragico eroe testardo"¹¹. Di fronte a una realtà brutale come quella della guerra di trincea, così come di fronte alla pura negatività del Potere sperimentata nell'*Imperio*, si ripete lo scacco dell'impegno conoscitivo di De Roberto. La conoscenza non può servire a modificare una realtà assunta come immutabile, ma, appunto, a conoscere soltanto. Nell'impatto, crolla il sistema e resta il puro metodo, privo di ogni riferimento. Con un destino che è comune a quello di tanti tentativi tardo-ottocenteschi o primo-novecenteschi di formalizzazione della realtà sociale (da Mosca a Pareto e a Sorel), il tentativo d'instaurare un approccio scientifico conduce, paradossalmente, al relativismo più assoluto, alla scoperta della tendenziale illogicità e antiscientificità del reale.

Resta, in De Roberto, il metodo, e cioè il crudo realismo dei *Vicerè* affrancato da ogni intenzione ideologica o tensione gno-seologica ("Il realismo", conclude Madrignani, "smentisce l'ideologia"¹²) e anzi abbinato, in una stridente dissociazione,

11 L. Russo, Prefazione all'antologia *De Roberto*, Milano 1950, p. XIX.

12 C. A. Madrignani, Introduzione a F. De Roberto, *Romanzi ...*, cit., p. LXVII.

a un moralismo rinunciatario e legittimistico: contraddizione, questa, che abbiamo visto interna alle pagine dell'*Imperio* e che si riconferma negli scritti di guerra. Il problema della dissociazione, più o meno avvertita e conflittuale, "fra l'artista intento a rappresentare la vita e il moralista ansioso di diffondere un insegnamento" è al centro della riflessione derobertiana sui "romanzi di guerra"¹³. Ma è nei racconti che la contraddizione è palese. È così nella novella *La posta*, che pure rappresenta assai bene, nell'oscura guerra del contadino siciliano analfabeta, che pensa assai più alla ciclica vicenda delle semine e dei raccolti nei suoi campi lontani che a quella a lui estranea del conflitto, l'avversione alla guerra delle masse contadine dell'isola; è così nell'altra novella *L'ultimo voto*, efficace nella straniata figurazione del cadavere dell'ufficiale, che emerge come "un grosso insetto" in un'atmosfera allucinata e irreale, ma estremamente convenzionale nella contrapposizione dell'indifferenza della moglie, "una piccola Uzeda cinica e insensibile al sacrificio del caduto"¹⁴.

È così, infine, nei tre racconti ambientati nelle retrovie, gli unici raccolti in volume (*La "Cocotte"*, 1920). Di questi ultimi, piuttosto che il vieto tema dell'amore coniugale svolto nella "Cocotte" o l'insopportabile manicheismo di *Due morti*, va ricordato il *divertissement* solo apparentemente disimpegnato di *All'ora della mensa*. Vi si racconta di un'indagine su un presunto caso di spionaggio in un tranquillo e sonnecchiante Comando di tappa: ma l'atteso smascheramento finale diviene una scoperta da burla, e la novella si rivela una divertita satira dei militari delle retrovie, patetici piccolo-borghesi come il

13 F. De Roberto, *Il senso della morte e La famiglia Valadier*, in *Al rombo del cannone*, Milano 1919, e *Il romanzo di Clemenceau*, in *All'ombra dell'olivo*, cit.

14 G. Grana, *Federico De Roberto*, in AA. VV., *Letteratura italiana. I Minori*, vol. IV, Milano 1962, p. 3362.

presunto traditore Galvagni o borghesi tronfi e adiposi come il maggiore Costarica, ex procuratore della ditta "Figli di Saverio Cosimo - cuoi e pellami", personaggi nelle cui vicende, ritratte con gusto macchiettistico, si celebra la continuità fra l'Italietta prebellica e una guerra antieroica, tutt'altro che salvi-fica, scandita solo dai piccoli espedienti e dalle nevrosi della più domestica quotidianità.

Una volta perduta - a partire dall'esperienza traumatica dell'*Imperio* - la possibilità di attingere una visione unitaria del reale, e dunque di ricorrere all'unica struttura adatta a veicolare (e cioè il romanzo naturalistico), De Roberto ormai ha scelto le forme più impressionistiche della novella e del saggio, aderendo in ciò a quella rimozione del genere-romanzo che dominò la cultura letteraria italiana dagli anni della "Voce" a quelli della "Ronda". Particolare importanza acquistano, in tal senso, quelle ricerche verghiane cui De Roberto dedicò gran parte del suo tempo negli ultimi anni; ma gli mancò la lena necessaria alla composizione del libro che pure avrebbe voluto scrivere; e così non lasciò altro che numerosi articoli, sparsi su fogli nazionali e locali¹⁵. Il valore di questi scritti è nella pluralità di livelli che offrono all'interpretazione: brillanti elzeviri, attente rivisitazioni dell'opera verghiana (e dunque, indirettamente, della natura della narrativa, negli anni del dibattito sul romanzo, della sua rifondazione sotto il segno d'un nuovo "tempo di edificare", e dei primi, tutt'altro che casuali, "ritorni a Verga" che punteggeranno il Novecento), infine privatissimo omaggio, e resa dei conti esistenziale, con un Padre tradito e ritrovato, nella comune vecchiezza, come discreto fratello maggiore e accigliato compagno di pena.

15 Pubblicati dal '20 al '25, poi raccolti da C. Musumarra in F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit.

Verga si spegne il 27 gennaio 1922, nella casa di via sant'Anna incastonata, come ha scritto Vincenzo Consolo, "fra il teatro greco murato dalle case, il Monastero della Capinera, il Castello svevo, le quinte barocche dei Crociferi, il sacello dello scrigno, del busto mutilato, delle mammelle d'oro, fra vicoli di pannerie all'ingrosso, corredi, abiti da sposa che sbocciano, come gigli fra le lave, dietro vetrine, su balconi, fra il chiasso dei richiami e il brusio dei contratti"¹⁶. E ancora Consolo ha rievocato le solenni onoranze catanesi del '20 per l'ottantesimo compleanno dello schivo scrittore, celebrato da Pirandello in contumacia del festeggiato: questi fu rappresentato da un De Roberto cupo ma carico d'ansia e d'emozione, dietro lo schermo del monocolo luccicante e del severo profilo aquilino. Anche ora, al capezzale dell'agonizzante, è un sollecito e silente De Roberto a interpretare, con la sofferta discrezione che gli è abituale, il ruolo dell'erede, dell'orfano, del sopravvissuto. E tra quegli scritti che dedicherà all'autore dei *Malavoglia*, ce n'è uno che ripercorre l'agonia del "gran Vecchio", *Le ultime ore di Giovanni Verga*, un pezzo di bravura in cui De Roberto sfrutta le sue algide frequentazioni di strazi d'infermi e crudelzze operatorie, ma in quei desolati referti infonde una *pietas* velata di filiale pudicizia. Come quella del patriarca morente, già incosciente ma tanto più ostinato, automaticamente coatto, nel suo costume rusticano, nel suo riserbo da arcigno *rentier* o da terragno mastro-don-Gesualdo: "Quando occorre scoprire il suo corpo, la mano ancora valida ricerca il lembo delle lenzuola e stira quello della camicia, con un gesto di pudore"¹⁷.

16 V. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Milano 1994, p. 59.

17 F. De Roberto, *Le ultime ore di Giovanni Verga* (1923), in *Casa Verga ...*, cit., p. 256.

In questo e negli altri saggi su Verga, De Roberto fa confluire la consueta ricerca scrupolosa del documento e l'altrettanto abituale gusto per la cronaca di sapore stendhaliano, il tributo della "bella pagina" pagato alla temperie rondista e l'impegno critico che "anticipa quell'indagine sui precedenti letterari delle opere verghiane, sull'ambiente, sui primi tentativi d'arte, che soltanto la più recente critica ha riconosciuto doversi considerare come necessaria premessa allo studio del Verga"¹⁸. Da una parte, allora, abbiamo la raffinata ironia, il gusto della *sotie* e della citazione irridente, con cui De Roberto ritrae gli enfatici e provinciali santoni dell'*intelligenza* catanese preverghiana, dall'altra gli appunti sulla genesi di questa o quell'opera, che si collocano in quella generale rivisitazione di Verga che, dalla "Voce" al Russo, dall'invito di Borgese ad "edificare" al regionalismo espressionistico di Tozzi, e ancora da Puccini a Garrone e ai "realisti" in camicia nera degli anni Trenta, accompagnò la riflessione sul destino del romanzo e la gestazione di nuove formule narrative.

Ma più utili, a seguire la sotterranea diramazione del magistero verghiano per i mille rivoli della sperimentazione novecentesca, e anche per il tramite del vigile De Roberto, sono allora certi carteggi, o meglio certe costellazioni di corrispondenze epistolari che travalicano i decenni e le generazioni. Non altrimenti si presenta l'intreccio di lettere fra il trepido esordiente Mario Puccini (che nella letteratura di guerra merita, fra l'altro, accanto a De Roberto e a *La paura*, un posto di primo piano grazie al suo picaresco *Il soldato Cola*) e Giovanni Verga (a partire dal 1907), poi fra lo scrittore marchigiano e De Roberto (dal '20 al '25), infine (dal '27) fra un Puccini a sua volta maturo e affermato e un altro esordiente, il candido *puer*

18 C. Musumarra, *De Roberto critico di Verga*, in *Saggi di letteratura siciliana*, Firenze 1973, p. 20.

dell'iconografia giovanilista, e "fascista di sinistra", Dino Garrone: la posta in gioco è sempre l'eredità verghiana, la "questione del realismo", che Puccini trasmette alle generazioni intellettuali di primo Novecento (ed esporta perfino in Spagna) e Garrone alle nuove leve d'adolescenti scalpitanti tra i ceppi del regime¹⁹. E così un'accanita, inattuale fedeltà, da epigoni d'una stagione trascorsa e obliata, si trasfigura nel tempo, passato di mano in mano il testimone, in un giovanile emblema, addirittura in una scommessa avanguardistica.

A questo quadro non molto aggiungono due frammenti pubblicati nel '28, postumi, dalla "Fiera letteraria"²⁰, cartoni preparatori o frammenti residuati da più complesse prove narrative. Sono due racconti di mare. *L'Ebbrezza* narra la navigazione del "Tritone" e del suo equipaggio fra il Mediterraneo e l'Egeo. Nella nave, che viaggia senza scopi apparenti né incarichi specifici, tra l'ostilità delle genti costiere e la castità maniacale del comandante che inibiscono alla truppa ogni rapporto esterno, si consuma un'esperienza di regressione collettiva, nell'infanzia (le esclamazioni dei marinai all'avvistamento della boa vagante, e lo sfrenato gioco di ragazzi del successivo cannoneggiamento) e nel mito (le Cicladi popolate di dei e d'eroi e l'epifania della "Nereide", sorta di "vascello fantasma", e della bella turista americana, evocata dai versi di Pindaro). Da qui un gioco di rimandi e allusioni tra la geografia del mito e la topica della sessualità adolescenziale, e un'atmosfera sospesa d'attesa del vagheggiato momento "in cui una

19 Cfr. A. Di Grado, *Tre carteggi, quattro generazioni, e Scrivere "a destra": Ricci e i suoi fratelli*, in *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, Catania 1988, pp. 55-82. Il carteggio di Puccini con Verga e De Roberto è ora pubblicato nel n. 9, 1992, degli "Annali della Fondazione Verga", pp. 7-88, con intr. di G. Traina.

20 F. De Roberto, *L'Ebbrezza*, "La Fiera letteraria", 15 e 22 gennaio 1928, e *L'Arcipelago della Fortuna*, ivi, 1° luglio 1928.

creatura di carne ed ossa avrebbe preso (...) il luogo delle statue mutilate e delle immagini incorporate". Torna, in quelle "statue mutilate", la chirurgica *rêverie* delle veneri decollate degli *Amori*: la fantasticheria infantile e regressiva di possedere, svuotare e smontare l'altro-da-sè, di reificarlo e di goderne come un deresponsabilizzante surrogato. Un sogno, questo, che non può e non sa culminare in quel liberatorio processo di autocoscienza su cui si fonda la vicenda affine della *Gradiva* di Wilhelm Jensen, analizzata da Freud nel 1906.

Nell'*Arcipelago della Fortuna* un'altra nave, con un'epidemia a bordo, è costretta a fare scalo in una terra ignota. Da qui doveva prendere avvio una serie di considerazioni swiftiane sulle istituzioni e sui costumi degli indigeni: ci resta solo la descrizione del sistema politico di quel paese, in cui tutte le elezioni sono affidate unicamente alla sorte. Ma De Roberto non sa resistere al riferimento al presente e alla tentazione di presentare, sia pure ambigualmente, quel grottesco assetto istituzionale come alternativa ai trucchi e al carattere formale della democrazia rappresentativa. Certo non è facile, per chi ha seguito l'intero arco della riflessione derobertiana, dalla critica corrosiva dei *Vicerè* al pessimismo dell'*Imperio* e al pietrificato sgomento della *Paura*, accettare come definitiva questa conclusione, che un lettore onnivoro e coatto come Gramsci non esitò a definire "di carattere retrivo"²¹. Ma occorre ricordare che alle spalle di quest'ultimo De Roberto stanno le elezioni-truffa del '24 (e pertanto non si potrebbe escludere un riferimento a quella svilita immagine delle istituzioni democratiche), e che quello che qui appare come un'utopia forcaiola era già stato il programma espresso nel *Memorandum* del '94 dai radicali di Palermo, cui De Roberto era idealmente legato

21 A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a c. di V. Gerratana, Torino 1975, vol. III, p. 2291.

dalla comune fede positivistica e in questo caso, forse, anche dal riferimento - tipico dell'ideologia "sicilianista" - alle antiche formule delle autonomie comunali²².

Con miglior lena veleggiava il De Roberto della *Tempesta*, un altro racconto di mare, pubblicato nel '20 nel volumetto *Ironie*. Non è un caso, forse, che l'ultimo De Roberto affidi al mare e alle navi i suoi messaggi estremi, e le metafore che condensano il senso d'una vita all'epilogo, tornando perciò ancora una volta agli inizi, chiudendo il cerchio intorno alle fantasticherie nautiche del ragazzo De Roberto e all'ambientazione marinara del primo romanzo progettato e abbozzato dall'adolescente: *Una vita*, quella del padre smarrito. Una vistosa eccezione, apparentemente, quella derobertiana, alla soffocante claustrofilia, alla coazione centripeta, alla fobia o all'oblio dei letterati siciliani per il mare, ove non v'è da sognare avventure e conquiste ma da temere invasioni e naufragi. Oppure è una riprova di quel teorema, se è vero che il mare di De Roberto non è quello che circonda l'isola, e che potrebbe sradicarne i rassegnati e autoreclusi inquilini, ma è quello preso a prestito dalle vitalistiche letterature d'oltremarica e d'oltreoceano, è un *tópos* che sbuca dai libri e poi vi si rimpiastra, è un generico e imprecisabile altrove, un'"utopia" (aveva ragione Gramsci) ma nella nuda accezione etimologica di luogo assente, inesistente.

La tempesta è un'impennata, un felino inarcarsi di reni che prelude al balzo dello stile, alla zampata d'autore: che non giungono, tuttavia. E così, alla sapiente atmosfera di sospensione, alla magistrale rappresentazione d'un microcosmo composito (e marcato dai contrasti di classe e di fede: gli emigranti, gli anarchici), forzatamente festoso ma insidiato da un oscuro

22 Cfr. S. Lanaro, *op. cit.*, p. 201, e G. Manacorda, *I Fasci e la classe dirigente liberale*, in AA.VV., *I Fasci siciliani*, vol. I, Bari 1975, pp. 91 e 97-98.

pericolo, alla bella sequenza del ballo, traboccante di ostentata sensualità tra gli allarmi dell'incendio e della tempesta, insomma a una promettente e ben apparecchiata metafora da "gaia apocalisse" absburgica, o da catastrofe tecnologica alla "Titanic", non corrisponde nella conclusione che un'incongruente strozzatura: e cioè la consueta, banalizzante "minima moralità" femminile, l'artificiosa ricerca dell'*explicit* brillante e del motto di spirito alla maniera degli *Amori*.

La conclusione rimossa, lo scenario evocato, ma poi maldestramente esorcizzato da quella sforzata futilità, sono quelli della "bella morte", come s'intitolava l'enfatico racconto del 1909, poi pubblicato (con *Un sogno*) in coda alla *Messa di nozze*: vale a dire la morte in mare, la smemorante regressione prenatale, il liquido disfacimento che già Federico e Renata avevano vagheggiato come fatale esito del loro sogno impossibile, o l'"ebbrezza" di derive e di naufragi evocata dall'incompiuto racconto eponimo. Sulla stesura delle pagine marinaresche di Federico De Roberto vigilava, come s'è già detto, in veste d'affettuoso consulente il comandante Adolfo Ferretti: ma non sarà solo un caso se quell'intenso rapporto di collaborazione nasceva in una clinica, quella svizzera del Dubois in cui entrambi erano in cura, e finiva troncato da un *raptus* suicida, quello dell'ufficiale "travolto orribilmente da un turbine fisico e morale"²³.

Travolto da un analogo vortice di disagi e perfino di stenti è il sessantenne De Roberto: il documento più pietoso che ce li riveli è l'estrema appendice del lungo carteggio, e della lunga amicizia, con Ferdinando Di Giorgi. Un carteggio colmo di tenerezza e di dolore, un triste dialogo fra sopravvissuti; e quella di De Roberto è una ben tragica *fin de partie*:

²³ *Lettere inedite di Arrigo Boito a Federico De Roberto*, cit.; ma sulla collaborazione con Ferretti, cfr. i numerosi cenni nelle *Lettere a donna Marianna...*, cit.

(...) la mia esistenza è sempre circoscritta attorno al letto della mia povera Mamma, che mi vuol sempre accanto a sé e mi chiama ad alta voce non appena mi allontano un momento, anche per le imprescindibili necessità della vita fisica. Passo così interi giorni senza toccare la penna, mentre per l'altra crisi senza fine più grave, quella economica, della quale io, *nuovo povero* in tutta l'estensione del termine, sento la terribilità - per la crisi economica, dico, dovrei cavare il maggior partito possibile da questo nostro sciagurato mestiere.

(...) Illusioni non ne abbiamo più né tu né io - io meno di te, che ho compiuto giorni addietro 63 anni, e che sospesi la mia attività, un poco per la malattia della quale fui lungamente travagliato, ma più ancora per la coscienza della incapacità a raggiungere l'eccellenza. C'è, senza dubbio, molta gente che, valendo molto meno di noi, è quotata meglio di noi; ma vogliamo prendercela con la Fortuna? Mi era parsa saggezza non insistere e desistetti, come tu sai, e - come tu non sai - sognavo di raggranellare una sommetta per riscattare gli *stocks* delle edizioni invendute dei miei libri per darli al fuoco. Poi venne la guerra e con essa, non che metter quattrini da parte, nacque l'imperiosa necessità di batter moneta. Ti giuro - e tu mi devi credere - che se avessi saputo e potuto, se mi avessero preso, avrei fatto il contabile, il magazziniere, lo scaricatore, il lustrascarpe (guadagnano 40 lire quotidiane); per forza di cose, dovetti, invece di bruciare le edizioni invendute, accettare che si ristampassero quelle esaurite da venti e trent'anni, e ricominciare a metter nero sul bianco. È la sola cosa ch'io sappia e possa fare, e dalla quale riesca a cavare qualche poco di denaro²⁴.

A offrire qualche tardivo e parziale conforto a quelle ristrettezze da "nuovo povero" sarà la municipalità etnea, e cioè i pubblici amministratori d'una città solitamente immemore e ingrata, avvezza piuttosto a divorare i suoi figli migliori (nel migliore dei casi, ad espellerli) che non ad onorarne la grandezza o, quanto meno, a sfruttarne le competenze. L'anziano ex-bibliotecario, già nel '99 nominato per regio decreto mem-

24 Lettera di De Roberto a Di Giorgi del 26-(?)-1924, in A. Navarra, *op. cit.*, pp. 325-329.

bro della commissione conservatrice dei monumenti per la provincia di Catania, e nel 1906 d'una commissione incaricata di studiare e attuare l'istituzione d'un Museo Nazionale, alloggiandovi le collezioni dei Biscari e altre donazioni (il museo civico sarà inaugurato, nei saloni federiciani del castello Ursino, cinque anni dopo la morte dello scrittore), era stato gratificato con il prestigioso incarico (ma, si badi, "onorario") di sovrintendente alle Belle Arti, che forse non alleviò i suoi stenti ma arricchì quegli ultimi anni con la laboriosa appendice d'un interesse e d'un amore ritrovati per la città, la sua storia, il suo patrimonio artistico.

Il 1907 è l'anno della monografia riccamente illustrata su Catania, che fa perno su quelle ricchezze e quei fasti, ma li prolunga e li fa culminare nell'immagine ottocentesca della città, consegnata ai posteri come misura di civiltà signorilmente festosa e di devoto teatro della memoria, l'una e l'altro figurati nelle opere pubbliche degli anni '80-'90: "il grazioso giardino pubblico, il monumento scolpito da Giulio Monteverde, e il teatro dello Scala e del Sada echeggiante di melodie immortali"²⁵. Un anno dopo è la volta del catalogo dell'Esposizione, curato da De Roberto, e nel 1909 di *Randazzo e la valle dell'Alcantara*. E sono infine del '27, da maggio a luglio, dunque contigui alla morte dell'autore, i nove articoli sul *Patrimonio artistico di Catania* (fra gli altri, gli scenari ricchi di memorie private del monastero dei Benedettini) pubblicati dal locale "Giornale dell'Isola".

Un amore ritrovato, dunque, se si pensa alle battaglie ingaggiate quasi mezzo secolo prima dal giovane cronista. Un amore tutto nuovo, se invece si bada a quel groviglio d'attrazione e d'astio per la "bicocca" etnea solo in ultimo, forse, sciolto in favore d'una rasserenata sollecitudine. Comunque,

25 F. De Roberto, *Catania*, Catania 1907, p. 146.

un amore non ricambiato. Catania non amava De Roberto, così come non era riuscita ad amare né ad intendere Verga:

La casa di Federico De Roberto dava sul giardino pubblico, e nelle serate di estate, chi percorreva il viale d'ingresso vedeva al disopra degli alberi, nel riquadro di un balcone un signore dal colletto duro, curvo sopra un libro e con la lampada blu quasi sulla fronte. Per le strade, Federico De Roberto andava vestito con molta eleganza, la caramella nell'occhio destro, pensieroso, assente, con la testa sempre alla massima altezza, quasi scivolasse sopra un lago tranquillo, essendogli impossibile, a causa di una malattia, staccare i piedi dal suolo. I signori di Catania lo avrebbero preferito a Verga, per la sua ariamondana e la buona conoscenza del francese, ma, avendo saputo che il preferirlo a Verga era un errore di grammatica letteraria, e non riuscendo d'altra parte a innalzare la figura del buono e onesto Verga nella loro ammirazione, risolvevano questo caso di coscienza col tenerli tutti e due nello stesso grado di cortese indifferenza²⁶.

Una testimonianza d'eccezione, questa di Vitaliano Brancati, che aveva vent'anni quando morì De Roberto. E ricorda la superficialità chiassosa dei propri coetanei, la loro indifferenza per quell'impervio magistero:

I giovani letterati, in generale, non ammiravano De Roberto. Sembrava molto vecchia e inutile quella mania di consultare cento riviste e monografie prima di iniziare un romanzo; quegli scrupoli nell'usare il proprio nome e cognome; quell'andare coi piedi di piombo nelle questioni letterarie; quel leggere due volte un libro prima di parlarne. I nuovi tempi s'iniziavano con più "lieti auspici" per l'uomo di lettere, che pareva di un tratto esonerato da ciò che in letteratura si chiama fatica e rimorso. Il Verga era più amato; non tanto, io credo, per il suo genio, ma perché in lui sembrava dimostrata la nuova regola che, in

26 V. Brancati, *Un letterato d'altri tempi*, "Il Tempo", 18 dicembre 1947, poi in *Il borghese e l'immensità*, cit., pp. 223-225.

arte, basti affidarsi all'istinto. In verità, il Verga non era affatto uno scrittore di puro istinto, e aveva forse più dubbi, esitazioni e rimorsi che non lo stesso De Roberto; ma in Verga era più facile non vedere questa pesante armatura di onestà. In De Roberto, invece, le fatiche, gli scrupoli, le esitazioni si leggevano con troppa chiarezza. Al di sopra delle magnolie del giardino pubblico, quella testa di signore calvo, chinata sopra un libro e illuminata da una lampada blu, nelle sere di estate, in cui era così gradevole andare per i viali, sembrava l'ultimo avanzo di letterato ottocentesco, il cui esempio fosse insieme fastidioso, intimidatorio e sballato. Si spiavano in quell'opera, con un'ansia non cattiva ma certo egoistica, i segni del fallimento; e quando essi apparivano netti, venivano festeggiati, non per il male che si volesse a De Roberto ma per il bene che si voleva alla cara tesi che un lavoro così leopardiano riesce del tutto inutile.

Pagine splendide, che già nel '47 dicevano tutto o quasi, del "caso De Roberto". Più e meglio delle pur affettuose commemorazioni dei discepoli: Patanè e Villaroel, De Mattei e Pettinato, Berretta e Profeta, Guglielmino, Centorbi, Navarra. E Brancati vi aggiunge lo strazio d'un ricordo: "Una sera, Federico De Roberto, ritiratosi nell'angolo buio del suo balcone col vecchio amico Francesco Guglielmino, diede sfogo alla sua amarezza: 'Nulla resterà di me!' si mise a dire. 'Nulla! Sono uno scrittore fallito!' (...) De Roberto morì poco più tardi, in una giornata caldissima, sbattendo la testa sopra un gradino". Quella disperazione e quegli "scrupoli d'altri tempi", quell'inestricabile viluppo d'onestà intellettuale e di nevrosi del dubbio, quell'"intimidatoria" effigie di letterato curvo sui libri che si riverbera "al di sopra delle magnolie del giardino pubblico", rappresentano per Brancati qualcosa di più che il caso d'un grande scrittore dimenticato. Di cosa si tratti, ce lo spiegano i protagonisti del romanzo brancatiano *Singolare avventura di viaggio*, "singolare" documento delle inquietudini della gioventù fascista alle soglie del disinganno:

Noi abbiamo la fanciullezza lontano, molto lontano, in un secolo diverso. I novantenni d'altri tempi avevano la fanciullezza assai più vicina di quanto non l'abbiamo noi, oggi... È lontano, molto lontano, la nostra fanciullezza! È laggiù, in fondo, dove c'è il lume a petrolio e c'è ancora la diligenza, e c'è un grande silenzio. Ho pensato che noi giovani d'oggi siamo degli esseri strani, mai visti; che non abbiamo nulla a che vedere con gli altri... Questo silenzio dell'Ottocento!... Noi lo portiamo in fondo alla vita: esso sale, in certi momenti, sale piano piano, ci fa girare la testa... Questo silenzio profondo, etereo, lontano, in esseri come noi, pieni di tante forze, spinti ad agire come gli uccelli a volare, è un fatto grave (...), un fatto molto grave²⁷.

Il "silenzio dell'Ottocento": quella memoria di virtù borghesi (l'onestà e il pudore, la lealtà e il buon senso), quel nodo di scrupoli e indolenze, di spazi inviolabili e di tempi dilatati, quel grumo di sbiaditi ricordi, di rassicuranti abitudini e innocenti pregiudizi, da rimpiangere per il fatto stesso d'essere trascorsi, tutto ciò fa peso, di flemmatica inerzia e di civile disapprovazione, sullo scomposto attivismo del secolo nuovo, e providenzialmente ne inceppa la precipite corsa *au bout de la nuit*, verso il fanatismo iconoclasta, la violenza delle ideologie, il suicidio totalitario. E tutto ciò s'incarna, agli occhi del giovane Brancati, nella figura *démodée* e nella patologica coscienziosità di Federico De Roberto, che nel fragoroso e turbolento Novecento sembrerebbe insinuarsi come un intransigente invitato di pietra, come un inattuale modello di liberale laicità, e come l'erede e l'emblema del "mondo di ieri", della *Catania felix* rappresentata (e rimpianta) nel *Bell'Antonio* dallo zio Ermenegildo, antico sodale e trasparente contropagina dell'autore dei *Vicerè*.

27 V. Brancati, *Singolare avventura di viaggio* (1934), in *Opere 1932-1946*, a c. di L. Sciascia, Milano 1987, pp. 49-50.

E sì che in quell'angusto Ottocento De Roberto ci stava stretto, e faceva di tutto per divincolarsene. E sì che s'era affacciato, sugli abissi d'"orrore" e sugli azzardi "geoclasti" del Novecento, con presaga consapevolezza, con trepidante curiosità. Ma la scelta d'annetterlo all'Otto o al Novecento, all'ortodossia naturalista o alle intemperanze espressioniste, finisce per alimentare una sterile contesa; e per occultare il tempo e lo spazio in cui effettivamente si muove Federico De Roberto, che è piuttosto *l'entre-deux*, quella zona franca di tortuose ricerche e feconde contraddizioni ch'è sospesa tra i due secoli e pretende d'essere finalmente perlustrata, e valutata, per se stessa.

Così come attende d'essere inteso De Roberto, che sgomita nell'Ottocento verista e patisce nel Novecento delle avanguardie. E nel primo semina le mine della sperimentazione, apre le vie di fuga delle "culture della crisi"; al secondo consegna un monito severo, una lezione di moralità e di stile, un'ambivalente esortazione alla tolleranza e al rigore, infine un'inflessibile consapevolezza della responsabilità individuale e della professionalità intellettuale. Una lezione - inutile ripeterlo e incrementare la lamentazione rituale sulla sfortuna critica dello scrittore - inascoltata e inascoltabile. Il fraintendimento e l'indifferenza sono il destino inevitabile d'una scommessa intellettuale e umana che rimane sospesa fra il libero pensiero (e perciò attende lettori felicemente liberi: fra l'altro, dalle catene di trasformistica corruttela dei "vicere" ma anche dal fazioso *ressentiment* ideologico dei "geoclasti") e l'atto mancato.

E un atto mancato è perfino la morte di Federico De Roberto, che lo fulmina il 26 luglio 1927 al culmine d'una proditoria vertigine, e che segue di soli otto mesi quella di donna Mariana e precede d'un anno quella di Diego, travolto da uno stordimento altrettanto abbacinante. Mancata, quell'occasione, anzitutto per una beffa della sorte: la coincidenza con il

decesso della più nota Matilde Serao. E così gli italiani distratamente seguirono, come lo Zeno Cosini di Svevo, un altro funerale, disertando quello derobertiano. Del quale, a livello locale, tentarono d'impadronirsi i fascisti. Un manifesto proveniente dalla Casa delle Corporazioni, e ovviamente esortante a "fasciare di nero" i soliti torvi "vessilli", additava nel povero De Roberto il "lavoratore, nel senso più italiano e più fascista che la parola ha", e lo salutava "coll'alalà funebre della morte e della gloria". Sugli ululati delle squadracce ebbe comunque la meglio (ma chissà se fu meglio!) la tronfia concelebrazione ad opera delle autorità civili e religiose, che a un onesto miscredente riservarono gli esorcistici incensi d'una solenne cerimonia religiosa, a un intellettuale critico e sdegnosamente impolitico somministrarono l'insopportabile retorica in lode "del cittadino e del patriotta"²⁸. Era il trionfo di don Cono Canalà, l'enfatico cerimoniere delle esequie di donna Teresa Uzeda.

Quanto alla tentata manipolazione fascista delle spoglie derobertiane, c'è poco da dire. Si può discutere all'infinito del fascismo pirandelliano, per non dire di quello assodato e inevitabile delle successive generazioni, e cioè dei giovani del *Garofano rosso* e di *Singolare avventura di viaggio*; ma di De Roberto non si conoscono manifestazioni di propensione che non siano la ricorrente ossessione di "mettere ordine" nella "pazzia" che minaccia la coscienza individuale e la compagine sociale, nonché l'innocua frequentazione del giovane zaffarenese, e futuro gerarca, Peppino Privitera, poi una certa scontroso vicinanza agli ambienti dei fratelli Carnazza, che avevano traghettato la *leadership* moderata catanese nel nuovo ordine fascista, infine (ed è scoperta d'ora) due lettere inedite di Lombardo Radice del '23, da cui apprendiamo d'una visita a

²⁸ Cfr. le notizie riportate nella Cronologia, a c. di C. A. Madrignani, in F. De Roberto, *Romanzi ...*, cit., pp. LXXXI-LXXXII.

Catania di Giovanni Gentile, accolto da De Roberto con "squisita cortesia", e d'un successivo conferimento allo scrittore, invero a stretto giro di posta, della "onorificenza di Commendatore nell'Ordine della Corona d'Italia"²⁹. Troppo poco, per issare i labari della "rivoluzione" in camicia nera. Dichiaratamente antifascista, peraltro, fu Diego, e forse al punto da averne compromessa la carriera di docente, e da trarne ulteriore alimento alla deriva della nevrosi, che lo trascinerà, cieco e indifferente, alla morte.

La morte di Federico somiglia fin troppo, invece, a quella del borghesiano Filippo Rubè, ignaro, in mano uno stendardo rosso e uno nero. È una morte "novecentesca", "senza qualità", in balia d'un destino capriccioso e più degli usi disinvolti e strumentali della cosiddetta società civile. È un vuoto, dal quale per nostra fortuna emergono ancora carte ingiallite e minutamente vergate, messaggi in bottiglia che si arenano nelle secche d'una nuova *fin de siècle*, anzi di millennio. E tra questi forse il più sorprendente è quello in cui c'imbattiamo proprio mentre stiamo per licenziare l'ultima pagina di questo libro. Si tratta d'un lungo racconto inedito e senza titolo (titoli probabili, annotati a parte, *Il testamento* o *L'eredità*; protagonista, tal Gerolamo Lamola), datato in calce "Marzo '84", vale a dire ben prima della *Sorte* e dell'esordio ufficiale del narratore, semmai all'altezza dei raccontini consegnati al "Don Chisciotte". E invece, e a riprova d'un esordio consapevole e adulto, in quelle paginette ci sono movenze e motivi del De Roberto maturo: c'è un'eredità contesa, c'è un viluppo di rapaci interessi e di orrori familiari, c'è soprattutto (e marchio fin dall'inizio, come una lugubre insegna, l'opera di Federico De Roberto) la sconcertante epifania d'un feticcio, d'un *monstrum* che campeggerà nei *Vicerè* ma

²⁹ Lettere del 7-IV e del 19-V-1923. Il carteggio con Privitera si trova, invece, in "Galleria" 1981, cit., pp. 58-63.

che, in queste pagine, irrompe dalla dichiarata genesi d'un atroce ricordo d'infanzia. Ecco:

La vista dei ferri l'aveva sempre sconvolto, e non era stato mai buono neanche a veder strappare un dente o scorrere una goccia di sangue da un dito bucato. Ora, (...) si ricordava della visita al museo anatomico, dove, una volta, l'avevano trascinato, per forza, e dello sconcerto che per tanti giorni la vista di tutte quelle porcherie gli aveva lasciato. C'erano specialmente certi pezzi di cera lucida, lisci e freddi, tinti d'un rosso così sgranato, con certe slabbrature ed aggrovigliamenti così ributtanti, che gli avevano tolto l'appetito, e lo facevano rabbrivire (...).

Era finito. Genoveffa era liberata, ma la creatura era venuta fuori morta. (...) Gerolamo, profittando della confusione, s'era rinchiuso nello stanzino di toletta, dove la mammana aveva riposto il feto. Egli restava a considerarlo sulla poltrona, dove era stato messo fra un fagotto di panni. (...) Gerolamo provava un istante d'intenerimento, dinanzi a quel corpicino miserabile, dalle carni floscie e bagnate, su cui i ferri del dottore avevano lasciata la loro impronta, come su cera molle; che teneva le braccia stranamente incrociate sul petto, quasi si accingesse ad una pugna. (...)

Allora, tutto in faccende, andò a pigliare nel riposto, una gran boccia di vetro, che serviva per conservarvi lo strutto, e si mise a risciacquarla, con la cenere, per levarne via l'unto; intanto che chiamava il portinaio, per mandare a comprare due litri di spirito. Come ogni cosa fu pronta, mise il feto dentro la boccia, la riempì di spirito, la chiuse ermeticamente e la nascose dietro un armadio. (...)

Quando le visite stavano per andarsene, nell'anticamera, Gerolamo faceva un segno con la mano, che aspettassero, e andava a prendere la boccia. Nello spirito, il feto messo di traverso, con la faccia contro il vetro, prendeva una tinta giallastra, come quelli che aveva visto conservati al museo anatomico. Ma questo non gli faceva schifo, lo mostrava ai visitatori, girava la boccia da una parte e da un'altra, per dimostrare che era già tutto sviluppato, con la soddisfazione almeno di averlo fatto lui³⁰.

30 Il manoscritto, di 52 pagine, è stato trovato tra le carte della Società di

Una nascita matura, quella dello scrittore, ma all'insegna d'un parto prematuro: anzi, d'un aborto cruento e ripugnante. Il senso di quest'inesplicabile ossimoro De Roberto lo farà svelare, molti anni dopo, a Federico Ranaldi, nell'*Imperio*: "La vita finiva con la morte perché era tutta un morbo dalle sue prime e più semplici fasi". È la pagina terribile sul "tumore del mondo": "Tutte le forme dell'esistenza (...) erano forme maligne. Ogni atomo della inerte materia era il prodotto d'una irritazione, d'una infezione, d'un processo morboso. La terra (...) gli appariva come un enorme neoplasma, una mostruosa ipertrofia, una terribile sclerosi..."³¹.

C'era bisogno d'abbeverarsi alle inquinate fonti d'un Céline o d'un Genet, agl'incubi degli espressionisti o alle violenze del *noir*, per rubare siffatti brividi a un ripetitivo Novecento? Bastava frugare fra i polverosi appunti d'un gentiluomo intento ad allevare mostri, d'un ragazzo che durante un'inquietante visita al museo anatomico rabbrivì riconoscendosi, in quei sinistri reperti, marchiato dal destino, condannato all'incompiutezza e all'impotenza, lasciato orfano di certezze e valori al cospetto del male del mondo sui binari della stazione di Piacenza, il 24 agosto 1873.

Storia Patria da Rosario Castelli, che l'ha ricostruito e trascritto. Quanto al tema della "nascita mostruosa" nell'immaginario ottocentesco, cfr. il bel saggio di N. Valis, *On Monstruous Birth: Leopoldo Alas's La Regenta*, in AA.VV., *Naturalism in the European Novel*, New York-Oxford 1992, pp. 191-209 ("the female body of the nineteenth century becomes the allegorized conduit, a kind of birth channel for the larval, the monstrous, the inchoate").

31 F. De Roberto, *L'Imperio*, cit., pp. 1350-1351.

INDICE DEI NOMI

- Abate, A. 69, 191, 331
Alaimo, M.E. 96
Alas, L. (Clarín) 149, 224, 235
Albertini, L. 161, 205, 290-291, 333,
336, 342, 347, 375, 394
Alfieri, G. 62
Aprile di Cimia, P. 66
Arbasino, A. 258
Ardizzone, A. 96
Ardizzone, G. 96
Asmundo, L. 109
Asmundo, M. 19
Attanasio, N. 127
Auerbach, B. 80
- Baccarini, A. 277
Bacchelli, R. 286
Bachtin, M. 89, 270
Bakunin, M. 285
Baldacci, L. 219
Balzac, H. de 145, 189, 255, 261
Banville, Th. de 85
Barberi Squarotti, G. 139, 376
Barnes, J. 14
Baroli, M. 9
Barone, G. 22, 68, 69
Barthes, R. 31
Battiato, F. 287
Baudelaire, Ch. 38, 85-86, 91, 101, 105,
118, 139, 145, 162, 231, 306-307, 353
Bava Beccaris, F. 274, 319
Bellini, V. 55
Benjamin, W. 92
Bergamini, A. 389
Bergson, H. 340
Berman, M. 9
Bernardin de Saint-Pierre, J. 375
- Berretta, A. 208, 236-237, 408
Bersezio, V. 161
Bigazzi, R. 212, 304-305
Bismarck, O. von 246
Bizzoni, A. 205
Böcklin, A. 177
Boito, A. 94, 161, 199-202, 229, 250
Borgese, G.A. 55, 232, 289, 333, 344,
400
Borri, G. 197
Borsellino, N. 311
Bourget, P. 83, 85, 88-89, 95, 100, 139,
145, 173, 194, 261, 291, 312, 322
Boutet, E. 348
Brancati, R. 55
Brancati, V. 33, 51, 55, 67, 77, 98, 120,
131, 133, 187, 199, 217, 227, 297,
355, 357, 361, 376, 407-409
Branciforti, F. 5, 139
Braudel, F. 150
Brel, J. 361
Brett Harte, F. 80
Briganti, A. 389
Brin, I. 258
Broch, H. 179
Brooks, P. 12, 241, 251
Brown, N.O. 383
Brunetière, F. 337
Bruni, F. 229
Bufalino, G. 118
Buñuel, L. 381, 384
- Calzari, A. 205
Cameroni, F. 199, 204-205
Campailla, S. 195
Camus, A. 189
Cantelmo, M. 229

- Capuana, L. 57, 73-79, 82, 96, 99, 103,
 107-110, 119-122, 145, 164, 167,
 192, 201, 208, 212, 304, 349, 374
 Carducci, G. 14, 75, 299, 310, 336
 Carlyle, Th. 347
 Carnazza, C. 411
 Carnazza, G. *sr.* 71
 Carnazza G. *jr.* 71, 411
 Carnot, S. 293
 Casalotto, D. 66, 68, 226
 Casini, T. 325
 Castelli, R. 5, 8, 15, 147, 152, 237, 414
 Castro, A. 150, 153
 Catalano, G. 82
 Cattermole E. (Contessa Lara) 96
 Cavalli Pasini, A.M. 36, 123-124
 Céline, L.F. 414
 Centorbi, G. 98, 408
 Cernizevskij, N. 285
 Cervellati, P. 53
 Cesareo, G.A. 9
 Ceserani, R. 9
 Cézanne, P. 103
 Chamfort, N. de 189-190, 243-244
 Chiesa, C. 204
 Ciavarella, A. 101, 121, 192, 206, 213,
 290
 Cincotta, V.J. 198
 Colajanni, N. 323
 Compagnon, A. 178
 Conrad, J. 53, 286, 331, 395
 Consolo, V. 13, 399
 Coppée, F. 85
 Courbet, G. 148
 Courier, P.L. 189
 Crébillon (*films*), C.P. de 382
 Crispi, F. 277-279, 282
 Croce, B. 204, 232-233, 303, 333, 342-
 344, 347
 Curcio, G. 56
 Cuvier, G. 12, 36, 362
 D'Ancona, A. 324
 D'Annunzio, G. 79, 290-291, 306
 Da Pozzo, G. 201
 Darwin, Ch. 12, 187
 Daudet, A. 261
 D'Azeglio, M. 187, 191
 De Amicis, E. 11, 71, 237
 Debenedetti, G. 56, 80
 Debussy, C. 94
 De Felice, G. 53, 160, 227, 354-355,
 394
 De Gregori, F. 389
 De Mattei, R. 358-359, 408
 De Nola, J.P. 82
 Depretis, A. 46, 74, 277, 283
 De Roberto, D. 18, 21, 30, 41-43, 207,
 265-266, 347, 353, 361, 410, 412
 De Roberto, F. *sr.* 16-30, 39-41, 158,
 202, 266
 De Roberto, L. 20-21, 41, 51, 63, 68
 De Roberto, M. 21-22, 51, 68
 De Roberto, N. 267, 353
 De Roberto Asmundo, M. 16, 19, 20,
 25, 30, 37, 117, 133, 159, 170, 265-
 267, 276, 353, 383, 410
 De Sanctis, F. 298, 304
 Di Blasi, C. 74
 Dickens, Ch. 11
 Di Giorgi, F. 12, 35-36, 89, 96-100, 139,
 144, 162, 164, 180, 196, 198-199,
 204, 249-250, 263, 273, 346, 362,
 404-405
 Di Grado, A. 15, 69, 79, 147, 192,
 224, 311, 350, 363, 393, 401
 D'Onofrio, M. 208
 Dostoevskij, F. 102, 288-289
 Dreyfus, A. 274, 341
 Dubois, P. 201-202, 358-359, 404
 Dujardin, E. 105
 Durkheim, E. 293, 328-329
 Dusmet, G.B. 193

- Eliot, Th. 248, 395
 Ellis, H.H. 308
 Ensor, J. 177
- Federzoni, L. 335-336
 Ferlazzo, E. 20-21, 46
 Ferlito, F. 77, 119
 Ferrero, G. 260
 Ferretti, A. 202, 404
 Ferri, E. 302-303, 319-320, 322, 323, 329
 Ferroni, G. 387
 Finocchiaro, V. 355
 Finocchiaro Chimirri, G. 43, 52, 65, 311
 Flaubert, G. 7, 10, 14, 17, 81, 87, 89-91,
 159, 162-163, 188, 213, 245, 305,
 322, 340-341
 Fogazzaro, A. 95, 290, 319
 Forster, R. 324
 Foucault, M. 251-252
 France, A. 339
 Francica Nava, G. 193
 Freud, S. 155, 185-186, 252, 300, 331,
 383, 402
- Gadda, C.E. 58
 Garibaldi, G. 232
 Garin, E. 299
 Garoglio, D. 318-319
 Garrone, D. 400-401
 Gemmellaro, C. 50, 52, 57
 Genet, J. 414
 Gentile, G. 51, 331, 412
 Gentile Cusa, B. 22, 53
 Ghidetti, E. 365, 376
 Giacosa, G. 161, 199-200, 333, 339, 348
 Giannotta, N. 74-76, 81, 107, 240
 Giarrizzo, G. 53-54, 66, 69, 192, 227, 245
 Giolitti, G. 277, 284
 Giudice, G. 68, 220
 Goethe, W. 310
 Goncourt, E. e J. de 261, 322
 Goya, F. 257
- Graf, A. 307, 315-316, 318, 327-330
 Gramsci, A. 333, 402-403
 Grana, G. 397
 Greene, G. 390
 Gualdo, L. 73, 161, 199, 204
 Guarnieri Corazzol, A. 106, 194
 Guastella, C. 127
 Guastella, S.A. 186
 Guglielminetti, M. 311
 Guglielmino, F. 355, 408
- Hardy, Th. 224
 Haussmann, G. 102, 231
 Heine, H. 304
 Heisenberg, W. 287
 Hérédia, J.M. de 85
 Herzen, A. 299
 Hillman, J. 288
 Hoffmann, E.T.A. 237
 Hofmannsthal, H. 60
 Hugo, V. 375
 Huret, J. 210
 Huysmans, J.K. 312
- Ibsen, H. 261-263, 281, 299, 301-302
 Isnenghi, M. 392
- Jahier, P. 393
 James, H. 360
 Jensen, W. 402
- Kafka, F. 79
 Kierkegaard, S. 254
 Krafft-Ebing, R. 308
 Kraus, K. 245
 Kropotkin, P. 285, 293, 341
 Kurosawa, A. 286-287
- Labriola, A. 299
 Lacos, Ch. de 253
 Lanaro, S. 281, 403
 Landolfi, T. 14

- Lavater, J.K. 258
 Le Bon, G. 391
 Leconte de Lisle, Ch. 85
 Leopardi, G. 38, 91, 162, 244-245, 247,
 285, 293, 297-300, 303-311, 315-
 326, 330-331, 340
 Leotta, N. 348
 Licata, V. 350
 Lombardo Radice, G. 393-394, 412
 Lombroso, C. 184, 258, 260, 300-301,
 308, 314, 321-322, 325, 329, 331
 Lonardi, G. 298
 Lopez, S. 198, 265, 348-349, 380
 Lorca, F.G. 150
 Loria, A. 328
 Loti, P. 119, 339
 Louys, P. 384
 Lussu, E. 394
 Luzzatti, L. 284

 Macchia, G. 189-190
 Mach, E. 313
 Madrignani, C.A. 8, 36, 82, 99, 150,
 162-164, 229, 271, 279, 335, 355,
 357, 371, 396, 411
 Maffei, G. 78
 Magris, C. 60
 Majorana, A. 57
 Malaparte, C. 393
 Mallarmé, S. 7
 Manacorda, G. 403
 Manet, E. 251
 Manganaro, A. 343
 Mann, Th. 182, 373
 Mantegazza, P. 302-303, 308, 321
 Mariani, G. 242, 335
 Martha, C. 343-344
 Marx, K. 114-115
 Mattesini, F. 306
 Maupassant, G. 12, 88-89, 126, 212,
 255, 261, 331, 345, 357
 Mazzini, G. 299

 Meli, P. 182
 Mendès, C. 85, 261
 Michelet, J. 145
 Minghetti, M. 277
 Mirabeau, G.H. de 375
 Moleschott, J. 308
 Mommsen, Th. 230
 Moncada, C. 265
 Moncada, L. 265
 Monnier, S. de 375
 Monteverde, G. 406
 Morello, V. 318
 Mosca, G. 192, 223, 281, 295, 396
 Mosse, G.L. 295
 Munch, E. 25, 130, 177
 Muscetta, C. 298
 Musil, R. 58, 327, 333
 Musset, A. de 259-260
 Musumarra, C. 5, 51, 69, 75, 330, 393,
 398, 400

 Navarra, A. 16, 36, 54, 79, 89, 99-100,
 144, 162, 164, 180, 197-198, 249,
 273, 405, 408
 Navarro della Miraglia, E. 164
 Nicastro, G. 350
 Nicotera, G. 277
 Nietzsche, F. 179, 189, 269, 293, 299,
 301, 310, 315-316, 320, 329, 337-
 338, 391
 Nigro, S. 222, 383
 Nijinskij, W. 287
 Nitti, F.S. 281
 Nizan, P. 45
 Nordau, M. 92, 95, 280, 286, 300-303,
 314, 319, 321-322, 324, 342

 Ojetti, U. 124, 198, 201, 210-212, 281,
 322, 333, 349, 351
 Oliva, D. 204, 242, 260, 324-325, 333,
 359
 Orlando, F. 383

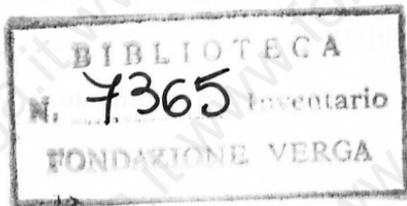
- Paccagnini, E. 200
 Palermo, A. 221
 Pancrazi, P. 198
 Panzacchi, E. 161
 Pareto, V. 223, 396
 Pascoli, G. 319
 Patanè, G. 16, 91, 98, 408
 Patrizi, M.L. 307-308, 314, 317, 320-321, 324-327
 Pellegrini, E. 10, 164
 Pelloux, L. 284
 Perez Galdós, B. 149
 Perosa, S. 116
 Perrone, D. 349
 Pettinato, C. 98, 408
 Pica, V. 78, 198, 207-208, 324-325, 343
 Pierro, L. 208
 Pirandello, L. 24, 51, 79, 106, 110-111, 124, 149, 164, 177, 187, 223, 232, 270, 340, 399
 Poe, E.A. 116-118, 129, 143, 145, 153-154, 182, 261
 Poincaré, H. 313
 Pomilio, M. 335
 Portinari, F. 204-205
 Pozza, G. 261-262, 297, 335, 348, 380
 Praga, M. 161, 348, 380
 Privitera, G. 411-412
 Profeta, O. 358, 408
 Proust, M. 7, 32-33, 123, 358-359
 Puccini, G. 198
 Puccini, M. 400-401
- Raboni, G. 32
 Ragusa Moleti, G. 164
 Ranieri, A. 308
 Rapisardi, M. 57, 74-75
 Rapisardi Fojanesi, G. 74, 124
 Renan, E. 73, 83-84, 87, 89, 102, 245, 291, 339, 347
 Renier, R. 314
 Rensi, G. 320, 322
- Restucci, A. 228
 Ribera, R. 14-15, 20, 23-24, 27, 170-171, 174, 206, 222, 237-238, 250-251, 255, 256, 260-266, 274, 288, 290-291, 363, 386, 404
 Rod, E. 95, 194, 286, 311
 Rossi, F. 206, 239
 Rousseau, J.J. 240-241
 Rovetta, G. 95, 161, 202-204, 207, 348, 393
 Rudinì, A. di 282, 284
 Russo, L. 80, 396, 400
- Sada, C. 406
 Sade, D.A.F. de 255, 382
 Sainte-Beuve, C.A. 310, 312, 375
 Salandra, A. 389
 Sand, G. 259-261
 San Giuliano, A. di 54, 64, 102, 160, 172, 192-193, 226-227, 246, 273, 283-284, 289, 390
 San Giuliano, B. di 54, 193
 Santelia, G. di 172-174, 176, 241
 Sardou, V. 288
 Savinio, A. 12, 331
 Scala, A. 406
 Schopenhauer, A. 119, 162, 245
 Sciascia, L. 5, 7, 51, 60, 77, 85, 111, 133, 150, 167, 189, 191, 195, 217, 219, 233, 289, 332, 335, 355, 361, 372, 409
 Scinà, D. 51
 Scuderi, E. 108
 Serao, M. 65, 411
 Sergi, G. 307, 317-318, 323, 326-328
 Serra, R. 390
 Serres, M. 12
 Shakespeare, W. 302
 Silvestri, O. 52, 57, 74
 Simoni, R. 335-336
 Sipala, P.M. 5, 82, 139, 287, 362, 376
 Sonnino, S. 284, 389
 Sorel, G. 396

- Spencer, H. 187, 279, 289, 312-313, 336, 341
- Spera, F. 13, 215
- Spinazzola, V. 335, 395
- Stasi, B. 311
- Stendhal 65, 87-89, 91, 144-145, 239, 244, 253, 322, 378
- Sterne, L. 17
- Stevenson, R.L. 53, 182
- Strindberg, J.A. 177
- Studeny, C. 9
- Sue, E. 62
- Sully Prudhomme, R. 85, 94, 139, 346
- Svevo, I. 177, 411
- Taine, H. 128, 162, 337
- Talli, V. 91, 348, 350, 380
- Tanner, T. 241
- Tasca, P. 198
- Tasso, T. 300
- Tedesco, N. 5, 8, 30, 34, 36, 65, 86, 104, 146, 186, 212, 223, 272, 287, 296, 335, 344, 349-350, 362, 373
- Tempio, D. 191, 224-226
- Thibaudet, A. 83-84
- Timpanaro, S. 179
- Tocqueville, A. de 339
- Tolstoi, L. 11, 14, 63, 102, 151, 261, 288, 291, 301, 336-337, 340
- Tomasidi Lampedusa, G. 51, 179, 218, 270
- Torelli Viollier, E. 204, 333
- Tornabene, F. 52, 57
- Tozzi, F. 400
- Traina, A. 77
- Traina, G. 107, 401
- Treves, E. 55, 74, 116, 161, 204, 307, 330
- Trewhella, R. 71
- Trezza, G. 310
- Tronconi, C. 205
- Truffaut, F. 83
- Turati, F. 299, 302, 319-320
- Turgenev, I. 80, 223, 285
- Vaccarini, G.B. 232
- Vadalà Papale, G. 57
- Valis, N. 414
- Van Gogh, V. 130
- Vasta Fragalà, A. 66
- Verani, E. 205, 249
- Verdirame, R. 131
- Verga, G. 10, 13, 38, 56, 58, 69, 73-77, 79-80, 85, 96, 99-101, 103-104, 113, 120-125, 137, 142-143, 161, 181, 191-192, 198-199, 201, 205-206, 209-210, 212-213, 229, 254, 265, 270, 279, 290, 297, 330-331, 348-349, 357, 371, 398-400, 407-408
- Verne, J. 62
- Viani, U. 265
- Vigada, P. 14, 31, 174, 251, 359, 362-364, 366-370, 372, 377-382, 385-387
- Vigny, A. de 9
- Villa, A.I. 200
- Villaroel, G. 408
- Vittorini, E. 133
- Wagner, R. 94, 105, 118, 129, 299, 346
- Weber, M. 211, 329
- Wedekind, F. 177
- Weininger, O. 245
- Whitman, W. 80
- Wilde, O. 116, 182
- Zago, N. 193, 203, 220
- Zanardelli, G. 277
- Zappulla Muscarà, S. 14, 57, 96, 196, 230, 291, 311, 355, 363
- Zola, E. 11-12, 31, 71, 82, 88, 115, 135, 164, 179-181, 190-191, 204, 224, 252, 261, 274, 301, 312, 320, 336, 341, 382

INDICE GENERALE

Una premessa, qualche ringraziamento, una dedica	5
1. Se una notte d'inverno un viaggiatore	7
2. Per un ritratto dell'artista da giovane	45
3. Il cervello di Stendhal	73
4. Signore e popolo	103
5. "Flemme e fiamme": studi di donna	135
6. Un proverbio italiano	167
7. Eros, potere e altri mostri	195
8. "Un detrito grigio ed arido, una specie di cenere"	235
9. Nichilisti, geoclasti, "spettatori silenziosi"	269
10. Cent'anni di solitudine	297
11. "Nero su nero": cronache del malcontento	327
12. Quell'oscuro oggetto del desiderio	353
13. Ebbrezza di naufragi	389
Indice dei nomi	415

Finito di stampare nel mese di Aprile 1998
presso la Tipografia Coniglione s.n.c.
Via Luigi Galvani, 21 - Catania



Serie Convegni

1. *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, 1981.
2. *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, 1981.
3. *I Malavoglia*, 1982, voll. 2.
4. *Capuana verista*, 1984.
5. *Naturalismo e Verismo. I Generi: poetiche e tecniche*, 1988, voll. 2.
6. *Il centenario del Mastro-don Gesualdo*, 1991, voll. 2.
7. *I verismi regionali*, 1996, voll. 2.

Serie Studi

1. C. CUCINOTTA,
Le maschere di Don Candeloro, 1981.
2. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei Malavoglia*, 1985.
3. R. PETRILLO,
Itinerario del primo Verga. 1864-1874, 1987.
4. G. PATRIZI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, 1989.
5. D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, 1989.
6. R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, 1990.
7. A. DI GRADO,
La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo, 1998.

Serie Carteggi

1. F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, introduzione e note di M. E. ALAIMO, 1985.
2. M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, introduzione e note di N. LEOTTA, 1988.
3. V. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, introduzione e note di G. MAFFEI, 1996.

Annali

- vol. I (1984),
- vol. II (1985),
- vol. III (1986),
- vol. IV (1987),
- vol. V (1988),
- vol. VI (1989),
- vol. VII (1990),
- vol. VIII (1991),
- vol. IX (1992),
- vol. X (1993).