

VITTORIO PICA

Lettere  
a Federico De Roberto

con introduzione e note  
di GIOVANNI MAFFEI

CATANIA

1996

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CARTEGGI

3

CATANIA  
1996

VITTORIO PICA

Lettere  
a Federico De Roberto

con introduzione e note  
di GIOVANNI MAFFEI

CATANIA  
1996

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

© 1996 - FONDAZIONE VERGA

*Senza l'iniziativa e l'incoraggiamento del prof. Francesco Branciforti questo libro non sarebbe stato, e a lui va innanzitutto la mia gratitudine. Poi al prof. Antonio Saccone, per aver letto il dattiloscritto da cima a fondo, per il consenso confortante e per gli utili consigli.*

*Ringrazio inoltre il prof. Giorgio Fulco per i suoi suggerimenti nella fase dell'impostazione del lavoro e gli amici che mi hanno fornito o hanno cercato per me notizie e dati: Bruna Soravia, Nunzio Ruggiero, Giorgio Longo...*

*La persona che specialmente avrei voluto leggesse queste pagine non c'è più. De Roberto gli piaceva molto, fu lui a suggerirmi di studiarlo. Dedico il libro alla memoria di Giancarlo Mazzacurati.*

G. M.

Napoli, settembre 1995

## INTRODUZIONE

1. La figura di Vittorio Pica, così poco appariscente se al nostro tardo Ottocento letterario guardiamo per il filtro degli ampi disegni storici e con ossequio alle scale consacrate di valore, diviene visibilissima non appena alla stessa età ci accostiamo attraverso le pagine dei giornali e delle riviste letterarie che vi circolavano (come impone l'abito oggi invalso delle ricerche pazienti nel sommerso di tali preziose miniere d'informazione, per conseguenti restauri di stagioni e regioni della cultura). Pica fu infatti, molto tipicamente ed effusivamente, un *critico-giornalista* (o un *giornalista-critico*) e scrisse per un numero impressionante e tuttora imprecisato di testate, dalle più prestigiose alle tante minori e minime.<sup>1</sup> Aveva cominciato, giovanissimo, nella sua città, Napoli, dove fu fra i fondatori del «Fantasio».<sup>2</sup> Nel 1882

---

<sup>1</sup> Collaborò con la «Cronaca Bizantina», la «Cronaca Sibarita», il «Pungolo della Domenica», la «Domenica del Fracassa», la «Domenica del don Marzio», la «Domenica letteraria», la «Napoli letteraria», il «Fortunio», la «Battaglia bizantina», la «Letteratura», le «Conversazioni della Domenica», «Lettere e Arti», la «Tavola Rotonda», il «Capitan cortese», il «Mattino», il «Corriere della Sera», la «Lettera», il «Momento», il «Paese», il «Pungolo Parlamentare», la «Cronaca Rossa», la «Riforma», per dare solo alcune indicazioni, e senza uscire dall'area italiana. Inoltre chi abbia frugato nelle raccolte dei periodici letterari dell'ultimo ventennio dell'Ottocento (e nelle rubriche letterarie dei quotidiani) sa per esperienza quanto facile sia imbattersi in scritti di Pica mai individuati prima: a una registrazione metodica ancora nessuno si è impegnato, né sarebbe impresa facile; e d'altra parte chi si è occupato di Pica non ha mancato di portare il suo manipolo di titoli a virtuale contributo per un elenco generale, ciò che si farà anche nel corso di questa edizione.

<sup>2</sup> La rivista, fondata e redatta da un gruppo di giovani letterati napoletani fra i quali, oltre a Pica, c'era Di Giacomo, durò dall'agosto del 1881 al maggio

vinse un concorso bandito dal «Fanfulla della Domenica» per il miglior saggio critico, con un articolo sui Goncourt,<sup>3</sup> e per un po' proseguì come fautore di nuova generazione della poetica del naturalismo, lodatissimo dal più anziano Cameroni.<sup>4</sup> Agli anni 1885-86 risale la serie, che lanciò davvero il suo nome, degli articoli sui *Moderni bizantini* (Poictevin, Huysmans, Verlaine, Mallarmé: insomma scrittori 'decadenti') apparsi sulla «Gazzetta Letteraria»;<sup>5</sup> e da allora fu un susseguirsi di collaborazioni più o meno importanti e regolari, accompagnate e nutrite da un'attivissima vita di relazione: giacché Pica cercò ed ebbe la confidenza (oltre che di molti letterati italiani di varia levatura) di Zola, di Edmond de Goncourt, di Verlaine, di Mallarmé, coi quali si scrisse e s'incontrò anche di persona, e d'altri narratori, poeti e

---

dell'83. I titoli degli scritti che Pica pubblicò su di essa (rare le copie sopravvissute e difficili a consultarsi) sono forniti da E. Citro nella sua introduzione a F. CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica. 1883-1903*, a cura di E. Citro, Pisa, ETS 1990, pp. 18-19.

<sup>3</sup> V. PICA, *Edmondo e Giulio De Goncourt*, in «Fanfulla della Domenica», IV, 45, 5 novembre 1882.

<sup>4</sup> Il quale per alcuni anni pronosticò in Pica l'erede naturale del proprio apostolato, e fu deluso quando lo vide svoltare verso l'area del gusto decadente, anche se non smise mai di mostrargli affetto e di pubblicizzare i suoi lavori sui giornali per cui scriveva. La calda amicizia tra Pica e Cameroni, oltre che dal tenore delle lettere che il secondo scrisse al più giovane amico (cfr. F. CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica*, cit.), è testimoniata dalla dedica che il napoletano appose al suo primo libro, *All'avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea* (Napoli, Piero 1890): «A Felice Cameroni, critico sagace, sottile, profondo, difensore strenuo ed appassionato d'ogni ardita innovazione artistica».

<sup>5</sup> Si veda su questa serie la nota 6 alla prima lettera di Pica a De Roberto.



critici francesi di primo piano, presso i quali s'acquistò tanta simpatia e stima che pare fosse ascoltatisimo perfino da Parigi per la sua chiara intelligenza dei più nuovi codici letterari.<sup>6</sup>

Gli scritti per «Emporium» dal '96, per «Il Marzocco» dal '97 appartengono già alla storia di un Pica secondo. Negli anni estremi dell'Ottocento infatti egli si occupò sempre meno di letteratura — nel secolo nuovo smise o quasi di farlo, se non ripetendosi — e collocò altrove il baricentro della propria curiosità e operosità: come critico d'arte fiancheggiatore dell'impressionismo, del simbolismo, del modernismo, interessato alle esperienze artistiche esotiche dell'Estremo Oriente e del Nord Europa, studioso dei valori emergenti della decorazione, dell'arte applicata, della grafica pubblicitaria, attivo nell'organizzazione e poi nella direzione delle Biennali veneziane, animatore della rivista «Emporium» e di altre iniziative dell'Istituto Italiano d'Arti grafiche di Bergamo.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Si veda la testimonianza scherzosa e nondimeno significativa di F. FÉNÉON (*Petit Bottin des lettres et des arts*, Paris, Giraud 1886, p. 109), a cui hanno già fatto riferimento vari studiosi: «Devant un vers mallarméen, il arrive parfois que la perspicacité des disciples s'effare. Leur angoisse est brève: une dépêche à Naples — et Pica, d'un prompt télégramme, élucide le verbe de S. M.» (Le iniziali stanno ovviamente per Stéphane Mallarmé; cito da F. FÉNÉON, *Au-delà de l'impressionisme*, textes réunis et présentés par F. Cachin, Paris, Hermann 1966, dove il testo è riprodotto alle pp. 134-135). Sui rapporti di Pica con autori e ambienti della coeva letteratura francese si è scritto molto: cfr. i titoli contenuti nella bibliografia allegata da Citro alla riedizione di V. PICA, *Letteratura d'eccezione*, con presentazione di L. Erba e a cura di E. Citro, Genova, Costa & Nolan 1987, pp. 26-28.

<sup>7</sup> Su Pica critico d'arte, cfr. C. L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, Vallecchi 1973; P. BAROCCHI (a cura di), *Testimonianze e polemiche*

Quindi quando nel 1898 uscì *Letteratura d'eccezione*, la stagione di Pica come critico letterario si era sostanzialmente conclusa. Ma quel che c'è nel libro — i risultati maggiori del lavoro fino ad allora compiuto, il precipitato di alcuni anni di letture davvero pionieristiche — basta a dare all'autore diritto a un posto di rilievo nella storia della civiltà letteraria del nostro tardo Ottocento. Pica infatti per un periodo — grosso modo gli ultimi quindici anni del secolo — fu in Italia il critico, e anzi l'apostolo, di Mallarmé e della letteratura simbolista in genere (oltre che divulgatore attento dei volti svariati del decadentismo europeo). In difficile equilibrio fra semplificazione e banalizzazione, si sforzò di tradurre i nuovi scrittori dell'arduo e dell' 'incomprensibile' in termini familiari a un pubblico che altrimenti non li avrebbe digeriti. I suoi numerosi interventi — che si susseguivano e rimbalzavano da Napoli a Roma a Milano a Bologna, a Torino, a Firenze e altrove —

---

*che figurative in Italia dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, D'Anna 1974; Id., *La storiografia artistica*, in *Testimonianze per un centenario*, vol. II: *Contributi a una storia della cultura italiana 1873-1973*, Firenze, Sansoni 1974; gl'interventi di M. M. LAMBERTI: *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, serie III, V (1975), n. 3, pp. 1149-1201, *Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia: Vittorio Pica*, in «Bollettino d'arte», serie VI, LXXII (1987), n. 46, pp. 69-78, *Giapponeserie dannunziane*, in *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, vol. II, Napoli, Intercontinentalia 1985, pp. 295-319; M. PICONE PETRUSA, *Vittorio Pica e l'arte del manifesto*, introd. a V. PICA, *Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, a cura di M. Picone Petrusa, postfazione di A. Abruzzese, Napoli, Liguori 1994. Altri riferimenti bibliografici nella nota 13 di questa introduzione.

conferirono qualche efficacia al suo punto di vista, alla sua opera di promozione, e la sua si dimostrò una specializzazione pagante, capace di procurargli una nicchia sicura, con pochi competitori, nel sistema letterario dell'epoca.<sup>8</sup>

Agli studiosi che specialmente negli ultimi anni si sono occupati di lui,<sup>9</sup> Pica è parso testimone importante e simpatico rappre-

---

<sup>8</sup> Così U. OJETTI, *La critica della critica. Un libro di Vittorio Pica*, in «Corriere della Sera», XXIII, 14-15 dicembre 1898, a proposito dell'amore del napoletano per gli scrittori trattati in *Letteratura d'eccezione*: «Egli li ama perché sono rari o perché li crede rari. In Italia dove egli, primo o tra i primi, li ha annunciati e li ha commentati, questi scrittori a lui sembrano un po' cosa sua, proprietà sua. — Senza me *non erit in te Deus recens* — pare egli dica talvolta al lettore. E spesso in realtà non ha torto, e la cultura italiana deve essergli grata per avere in ogni articolo e in ogni libro speso con munificenza tanta rettitudine di gusto e tanta onestà di cultura».

<sup>9</sup> In alcune delle note di questa introduzione (e in quelle di commento alle lettere di Pica a De Roberto) si farà menzione di interventi critici brevi sul napoletano. Si elencano in questa nota i volumi specificamente o principalmente dedicati alla sua figura e alla sua attività, in chiave di ricostruzione critica o di riedizione di testi. Tranne quello di U. PISCOPO, *Vittorio Pica. La protoavanguardia in Italia*, Napoli, Cassitto 1982, gli altri sono comparsi tutti nell'ultimo decennio: V. PICA, *Letteratura d'eccezione*, a cura di E. Citro, cit.; F. FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Olschki 1988; F. CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica. 1883-1903*, a cura di E. Citro, cit.; V. PICA, *All'avanguardia*, ristampa con introduzione di T. Iermano, Roma, Vecchiarelli 1993; V. PICA, *Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, a cura di M. Picone Petrusa, cit. (solo quando ero già alla seconda correzione delle bozze ho potuto prender visione di V. PICA, «*Arte aristocratica*» e altri scritti su *naturalismo, sibaritismo e giaponismo (1881-1892)*, a cura di N. D'Antuono, Napoli, Edizioni Scientifiche

sentante (senza l'egotismo e la retorica che inquinano, ai nostri occhi, la volontà di rottura di un D'Annunzio) dell'assorbimento italiano dell'avanguardia francese più coraggiosa, del progresso netto e fino a pochi anni or sono insospettato fatto dal nostro paese, dall'Unità agli anni '80 e '90, verso i traguardi della cultura europea.<sup>10</sup> Inoltre — ancora in area di possibili paragoni col caso dannunziano — egli è un ottimo esempio d'intellettuale che dalla novità dei suoi oggetti deduce un atteggiamento nuovo e moderno nei confronti dell'industria culturale e del mercato. Il canale giornalistico, i *media* della promozione editoriale e della sollecitazione incessante dell'utenza sono percorsi in scioltezza, con stile e psicologia consentanei, come un'opportunità che si apre al letterato e non come una condanna comportata dai tempi dell'acculturazione 'di massa'; e tuttavia non c'è in Pica istrionismo alcuno, ché anzi a frequentare le sue scritture critiche — per la misura dell'esposizione e del giudizio, per l'oculatezza della polemica, per il taglio in generale di politica culturale — si ricava, di lui, l'immagine a suo modo proba e quasi dimessa dell'amministratore professionale di un sapere. Non era uno assorto nei propri fantasmi di lettore, un *artifex additus* preso da divina mania: eppure avrebbe potuto manifestare o

---

Italiane 1995. Il volume si raccomanda per il numero e l'importanza dei testi pichiani che vi sono riprodotti, per le ricche annotazioni del curatore che li accompagnano, per le pagine critiche su Pica che D'Antuono vi premette: esse per alcuni aspetti convergono con le linee interpretative di questa mia introduzione).

<sup>10</sup> Sul ruolo rilevante di Pica nel contesto piuttosto dinamico della diffusione tardo-ottocentesca del decadentismo in Italia, cfr. F. FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit.

simulare una condizione siffatta, dati gli oggetti esoterici e rivelatori a cui applicò principalmente, da un certo punto in poi, le proprie fatiche. Assai più che stupire, Pica intendeva, informando, mediare tra l'offerta 'scandalosa' dei nuovi produttori e la domanda di un pubblico certo più disponibile al nuovo che in passato, ma a cui bisognava, prima di tutto, e con le necessarie cautele, dar modo di conoscersi, di riconoscere la *modernità* dei propri bisogni estetici.

La forte specializzazione 'bizantina' e simbolista — congiunta a un'affabilità divulgativa che ammorbidiva i traumi, lo scandalo delle proposte — rese Pica, nel breve, insostituibile: ciò spiega l'ampio raggio d'azione della sua parola in quegli anni. Il fatto di aver mosso verso tale specializzazione senza radicalismo, con modi convenzionali d'intelligenza e linguaggio consueto, senza vera rottura della recente tradizione critica italiana (De Sanctis, Capuana, o i più vicini per età e genere di curiosità culturali Cameroni e Depanis), lo indebolì nei confronti di quanti gli sopravvennero, con ben diversa oltranza anche linguistica, in un'età di più concitato culto dell'avanguardia, a far tutt'uno delle cose e del discorso sulle cose, di critica e ispirazione, di giudizio e azione. Sicché, per la sua umiltà pedagogica, pel conseguente andar pedissequo della parafrasi e dell'elucidazione tecnica, per la chiarezza che pure era stata lodata anche da teorici francesi del simbolismo,<sup>11</sup> per lo scrupolo dell'informazione e la fede nei fatti — egli in fondo fu sempre, pur nelle incursioni più avventurose,

---

<sup>11</sup> Remy de Gourmont lo definì «esprit naturellement clair et clarificateur» (vedi la nota 98 di questa introduzione).

un positivista<sup>12</sup> — Pica si meritò a un certo punto la taccia di critico «burocratico» dal Soffici.<sup>13</sup> E d'altra parte la stessa specializzazione fu nociva al suo nome di là dal tramonto dei fermenti eversivi primonovecenteschi, nel clima della normalizzazione crociana. Non a torto si è addebitato proprio a Croce il cono d'ombra che fino a pochi anni fa ha occultato la presenza nella cultura *fin de siècle* di Pica: giacché il grande chierico, nonostante

---

<sup>12</sup> Dové esserne anche soggettivamente persuaso almeno fino al 1895, quando, recensendo il volume di Croce *La critica letteraria*, rimarcò la propria distanza dall'indirizzo del filosofo: «Io, che pure, molto di rado condivido le idee ed i principii manifestati in questo volume da Benedetto Croce, il quale è un fiero avversario di quel positivismo di cui io sono un modesto ma convinto seguace [...]» (V. PICA, *La Critica Letteraria*, in «Fortunio», VIII, 4, 2 febbraio 1895).

<sup>13</sup> Cfr. A. SOFFICI, *Arte e critici italiani in un libro straniero*, in «La Voce», IV, 39, 26 settembre 1912, dove si legge fra l'altro: «Questo critico è impassibile e freddo, e leggendo la sua prosa grigia, impersonale, spesso scorretta, e di carattere puramente burocratico, non si può fare a meno di pensare a un qualche pallido funzionario di prefettura visto per un giorno piovigginoso di sciagura domestica, macchinalmente applicato alle sue scritture, sotto la rubrica: Nascite, Nozze, Decessi». Ancor più rudemente Pica fu trattato da Marinetti, perché aveva escluso i futuristi da una delle edizioni della Biennale: *Vittorio Pica è un idiota!* s'intitolò un intervento del capo del movimento su «Roma futurista», III, 74, 14 marzo 1920. D'altronde è vero che il napoletano, apostolo precoce degli impressionisti e dei simbolisti, fu restio alle novità ulteriori dell'avanguardia: sulla sua opposizione ai *fauves* cfr. R. LONGHI, pref. alla trad. it. di J. REWALD, *Storia dell'impressionismo*, Firenze, Sansoni 1949, p. XX; sulla sua contrarietà al futurismo cfr. R. BOSSAGLIA, *Testimonianze critiche dell'età Liberty in Italia (1895-1910)*, in AA. VV., *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano 1966, p. 337. Un ampio quadro delle fortune e sfortune critiche di Pica nella cultura italiana del Novecento è delineato nell'introduzione di E. Citro all'ed. da lui curata di *Letteratura d'eccezione*, cit., pp. 11-17.

fossero stati amici e sodali ai tempi del Circolo Filologico e dei pranzi da Pallino, non poté che rimuovere il critico concittadino dall'aura avvalorante della poesia e della letteratura, insieme con tutti i disordini extrapoetici e irrazionali di cui quello si era fatto banditore.<sup>14</sup>

Oggi invece questa figura d'intellettuale la si va rivalutando, e così il suo operare 'di frontiera'. Ma una volta riconosciuti i meriti di Pica nell'ampiezza e tempestività e discrezione della sua propaganda decadente, sottolineata la sua modernità e l'efficacia nello sprovvincializzare e rinfrescare l'informazione media corrente da noi a fine Ottocento su quanto si faceva nella letteratura, e poi nelle arti, oltreconfine, non va taciuto un aspetto del suo prodigarsi per le più ardite espressioni del tempo che può persuadere meno. Si ha spesso l'impressione, leggendo i suoi testi, che Pica non cerchi e lodi e sospinga ciò che è innovativo, 'd'avanguardia', soltanto per il suo interno valore, per specifiche e per

---

<sup>14</sup> A dimostrare una rimozione o censura operata dal Croce maturo ai danni di Pica, Citro ha sottolineato: «Pica e Croce sono coetanei, “respirano” il medesimo clima intellettuale, sono maturati nella stessa città, [...] ascoltano ed incontrano gli stessi maestri, frequentano i medesimi circoli culturali». Tuttavia — continua lo studioso — è davvero marginale lo spazio che Croce riservò a Pica nel panorama famoso del 1909 *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, e colpisce che in esso non si faccia cenno del loro sodalizio a partire dal 1890: «Insieme i due erano stati animatori e direttori del Circolo Filologico di Napoli [...] e avevano influenzato le scelte culturali delle altre associazioni parallele» (cfr. l'introd. a *Letteratura d'eccezione*, ed. cit., pp. 15-16). Furono anche collegati nella conviviale Società dei Nove Musi, coi suoi pranzi rituali alla trattoria di Pallino al Vomero (questo per dire del grado d'intimità). Ma si veda, sui rapporti fra Croce e Pica, anche la nota 5 alla lettera n. 24 di Pica a De Roberto, e le lettere n. 51, nota 10, e n. 54, nota 4.

altre vie inaccessibili potenzialità gnoseologiche ed emozionali, ma anche perché ciò che è nuovo può godere, ovviamente e quasi tautologicamente, proprio perché nuovo, di una qualità distintiva rispetto a ciò che è vecchio, noto e accreditato. Il nuovo è nuovo e perciò si distingue dal vecchio, ce ne distingue e 'fa distinzione'. Il nuovo dice cose nuove, sollecita facoltà sopite, accorda d'un tratto la consunzione, il superamento della tradizione, un aggiornamento progressivo dell'intelligenza: ma, soprattutto, il nuovo — raro e segreto e difficile — è per pochi; il vecchio, il facile, il convenzionale è per tutti gli altri. Lo snobismo di Pica non è solo un dato esternamente biografico e psicologico,<sup>15</sup> ma un aspetto costitutivo del suo mestiere di critico-giornalista, del suo essere, in senso ampio, operatore culturale. Tutto l'impianto della sua critica (in quanto fautore del simbolismo, ma anche in quanto cultore delle espressioni più eccentriche e sofisticate del naturalismo) fu fortemente condizionato da una lettura di *A Rebours* in chiave di dandismo estetico.<sup>16</sup> Da Huysmans Pica riprendeva, con molti argomenti determinati per dire di Baudelaire, dei

---

<sup>15</sup> Quello che emerge dai suoi carteggi: quando, ad esempio, richiestone dagli amici come esperto di eleganze e squisitezze 'moderne', adempiva per loro l'ufficio di raffinate compere e commissioni. Procurava a De Roberto pregiate carte da lettera e biglietti con lo stemma aristocratico (come informano alcune delle missive comprese in questo volume); commissionava al pittore Mataloni, per una signora amica di Cameroni, i nuovissimi *ex-libris*: eleganza ch'egli contribuì a introdurre in Italia (cfr. F. CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica*, cit., n. LXXXVIII del 9 marzo 1897 e sgg., e poi n. CIX dell'11 marzo 1899 e sgg.).

<sup>16</sup> Cameroni, scherzando ma non troppo, gli rimproverava un'infatuazione



Goncourt, di Verlaine, di Mallarmé, le parole — «squisito», «raffinato», «ultra-raffinato», «aristocratico», «d'eccezione»... — con cui era solito qualificare, con gli scrittori di cui vantava il valore, il pubblico eventualmente in grado di consumarli.<sup>17</sup> Ai suoi lettori, insomma, egli proponeva, con le informazioni e i giudizi e le 'istruzioni per l'uso' di certa letteratura, una sottintesa sociologia aristocratica del gusto, e il modello, quasi lo *status*

---

addirittura per il modello esistenziale proposto nel romanzo famoso, e lo assomigliava spesso al suo protagonista: «Come sei asiaticamente pigro, africanamente indolente, o sibarita, più *faisandée* [sic] dello stesso Des Esseintes!» (*Lettere a Vittorio Pica*, cit., n. LXXXIII del 16 settembre 1896). L'accusa si faceva aspra quando pensava ai costi comportati per gli altri suoi amici, Turati e la Kuliscioff, dall'impegno nel sociale: «mio raffinato Sibarita, non vedi, o non vuoi vedere, per non disturbarti le voluttà iperestetiche?» (n. LXXVII del 10 gennaio 1896).

<sup>17</sup> Il lessico 'aristocratico' di Pica aveva anche altri padri (penso ai Goncourt) e fu sollecitato dagli interventi di Edouard Rod sulla «letteratura d'eccezione» (ne parleremo fra breve); ma è altresì interpretabile come derivazione aberrante (in uno che prima di farsi profeta di Verlaine e Mallarmé era stato ardente zolista e goncourtista) dall'odio scapigliato e democratico di Cameroni per le produzioni dell'industria culturale troppo corrive e compiacenti al gusto piccolo-borghese massificato. Tale continuità è visibilissima nell'attenzione che sia Cameroni che Pica prestarono all'opera di Dossi, lodandolo entrambi per la nobile noncuranza del plauso effimero del grande pubblico: anche se il primo elogiava soprattutto lo specialissimo realismo dello scrittore, e il secondo certe qualità «suggestive» dello stile che lo rendevano accostabile, a suo dire, alla genia dei decadenti francesi. Cfr. la recensione cameroniana di *La desinenza in A* pubblicata in «L'Arte drammatica», VII, 34, 6 luglio 1878, e riprodotta in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida 1974, pp. 115-119; e V. PICA, *Carlo Dossi: a proposito di un suo nuovo libro (su Amori)*, in «Fanfulla della Domenica», IX, 27, 3 luglio 1887; poi in *All'avanguardia*, cit., pp. 437-447.

*symbol* di una fruizione privilegiata. Se consideriamo che la propaganda di Pica, anche la più 'bizantina', ebbe luogo su diffusi periodici letterari e sui quotidiani che leggeva la piccola borghesia, se consideriamo che essa restituisce l'immagine di destinatari piuttosto 'medi', un pubblico ampio e fundamentalmente moderato da tranquillizzare mentre lo si esorta alle letture trasgressive, alternando agli appelli ai «buongustai» (che assaggino le delizie del nuovo) i *distinguo* prudenti, l'ammissione eclettica della tradizione accanto all'innovazione, della norma accanto alle scritture eccentriche (di cui si rileva il fascino ma si ammette la patologia), allora il porsi programmatico di Pica in un punto intermedio, fra sperimentazione e avanguardia da un lato e divulgazione e mercato dall'altro, ci apparirà come schietto fenomeno e funzione del *Kitsch*, inteso da tutta una tradizione recente di studi come fattore immanente della cultura di massa. Pica *spiegava* Mallarmé e gli altri scrittori che chiamava «d'eccezione» ai suoi lettori piuttosto comuni; ma, prima ancora, offriva questi scrittori al *Midcult* come feticci prestigiosi, come garanzie d'accesso a una promozione estetica e sociale insieme.<sup>18</sup> Il suo operare, cioè,

---

<sup>18</sup> Emblematico quel che scrisse in nota a piè di una pagina sul suo poeta preferito: «I versi di Stefano Mallarmé esercitano un possente fascino su certa ristretta cerchia di lettori delicati, i quali, nel decifrarne le ascose idee, nello scovirne le raffinate sottigliezze psicologiche, nel cogliere le lontane e sapientemente scelte analogie fra pensiero e pensiero, fra visione e visione, nello squarciarne i simbolici veli e romperne gli ermetici suggelli, trovano un'intensa voluttà spirituale, lieti ed *anche un po' orgogliosi* di diventare in certo qual modo i collaboratori del poeta» (*All'avanguardia*, cit., pp. 370-71; c.vo mio).

secondava il meccanismo descritto da Eco in *Apocalittici e integrati*, per cui l'industria culturale, «stimolata dalle proposte dell'avanguardia, continuamente svolge opera di mediazione, diffusione e adattamento», e «si delinea come una continua dialettica tra proposte innovatrici e adattamenti omologatori, le prime continuamente tradite dai secondi: con la maggioranza del pubblico che fruisce dei secondi credendo di adire alla fruizione delle prime». <sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani 1977<sup>3</sup>, p. 76. Coerente con quest'immagine di Pica come intellettuale 'vocato' al *Midcult* è il genere d'attenzione — l'apprezzamento, anche qui, del «raffinato», dello «squisito» — ch'egli prestò sempre all'aspetto materiale e alla qualità merceologica dei libri. Nelle lettere a De Roberto vi sono molte tracce di questa passione, risalente al periodo giovanile da tali missive documentato, quando, da consulente dell'editore Pierro di Napoli — in una dimensione quindi molto artigianale del ruolo — Pica curava personalmente la veste dei volumi che pubblicava o dei quali consigliava la pubblicazione: per il testo, accattivante e divulgativo, della propria conferenza *Arte Aristocratica* (Napoli, Pierro 1892) andò a scovare, in *A Rebours*, il suggerimento dell'esoterico «formato quasi perduto di alcuni euologi» (così è vantata l'adozione del formato nel verso dell'occhiello del volumetto, senza però dichiarare la fonte della trovata). Quando più tardi si dedicò alla critica d'arte, la divulgazione dell'avanguardia degli impressionisti e dei modernisti, e della pittura giapponese, fu tutt'uno con l'attenzione per le arti applicate (dalla decorazione al cartellone pubblicitario): e Pica condivise insomma l'aspirazione *liberty*, esemplarmente *kitsch*, alla reintegrazione estetica, ornamentale e nobilitante, del panorama percettivo della nuova civiltà tecnologica e massificata.

2. Pur così attratto dai prediletti di Des Esseintes — gli autori ritrosi dalla fama come i Goncourt, i refrattari al mercato come Mallarmé — Pica non consentì che quest'ottica elitaria limitasse la sua presenza pubblica, e impacciasse o restringesse le sue scelte di animatore di dibattiti, di operatore inteso alla circolazione di testi e idee. Non solo mostrò francamente di lavorare, coi mezzi democratici del giornalismo, perché gli amati scrittori aristocratici avessero più vasta udienza; ma, anche, non visse le proprie predilezioni europee e decadenti come un filtro pregiudiziale quando gli si offrì di selezionare e proporre nell'ambito più ristretto e contiguo della provincia letteraria italiana: in tal caso, visibilmente, Pica volle soprattutto rendersi utile agli amici letterati, e renderseli utili, e rendere utili gli amici ad altri amici, nella costituzione di una rete pervasiva di reciproci favori di *réclame* (parola da lui molto adoperata), estesa per tutto il territorio nazionale.<sup>20</sup>

Tra i molti incontri, divenuti poi relazioni fatte di reciproca attenzione culturale e 'promozionale', ci fu quello con Federico De Roberto. Non mancavano le ragioni per un'amicizia che durò parecchi anni e fu abbastanza assidua e densa di prove di benevolenza. Ragioni d'anagrafe, innanzitutto. Le date di nascita, il 1861 per il siciliano e il 1862 per il napoletano, sono prossime (come del

---

<sup>20</sup> Tale pianificazione di rapporti non pare comunque aver troppo condizionato l'esercizio libero e l'effetto discriminante del giudizio: Pica seppe esser severo, all'occorrenza, anche recensendo opere di scrittori a lui molto vicini.

resto quelle di morte: 1927 e 1930).<sup>21</sup> Entrambi furono meridionali (e inoltre De Roberto, di padre napoletano, e nato e vissuto a Napoli da piccolo, era sentito da Pica, almeno un po', come concittadino).<sup>22</sup> Essere meridionali, intellettuali meridionali, significava quantomeno trovarsi distanti dai grandi centri della produzione libraria, e più lontani da Parigi di quanto lo si fosse a Milano, con ciò che questa condizione implicava, di rubricabile come *handicap* provinciale, e con la conseguente necessità di cercare, per una più estesa visibilità, i punti di riferimento settentrionali, e segnatamente milanesi (giornali, case editrici), e per l'aggiornamento europeo i rapporti di prima mano con la cultura francese e francofona, che sia Pica che De Roberto — altra affinità — tennero infatti a coltivare, e da cui furono, rispetto a tanti corregionali, avvantaggiati.

L'assimilazione può esser condotta innanzi, dal lato delle esperienze formative e delle pratiche culturali, non identiche ma

---

<sup>21</sup> Alcune importanti puntualizzazioni biografiche su Pica, fra cui l'esatta data di nascita e la vera paternità (nacque da Luigi De Anna e dall'inglese Annie James; il cognome poi adoperato sempre gli venne da Giuseppe Pica, che lo adottò quando si legò alla madre rimasta vedova del primo marito), si devono a E. CITRO, *Documenti per una biografia di Vittorio Pica. Lettere inedite di Cameroni Turati e Kulsciuff a Vittorio Pica*, in «Nuova Rivista Europea», IX, 65, ottobre 1985, pp. 27-36.

<sup>22</sup> E infatti Pica iniziava così un suo ritratto dell'amico: «Questo giovane scrittore napoletano — giacché Federigo De Roberto è figlio di padre napoletano ed egli stesso nato a Napoli [...]» (V. PICA, *La galleria di Fortunio. Federigo De Roberto*, in «Fortunio», IV, 4, 29 gennaio 1891).

comparabili. Sia De Roberto che Pica, dopo un tirocinio in periodici di minor nome e di circolazione locale,<sup>23</sup> ebbero il loro esordio nazionale, tutti e due come critici francesisti, sul «Fanfulla della Domenica», e quasi contemporaneamente,<sup>24</sup> e in seguito furono molte le riviste su cui scrissero entrambi. E se consideriamo nell'insieme gl'interventi di critica letteraria che l'uno e l'altro produssero nell'arco della loro vita, non solo vediamo che anche De Roberto, come Pica, riservava il meglio del proprio talento interpretativo, lo studio più approfondito, la riflessione più attenta soprattutto alla letteratura francese, ma che poi i due erano ulteriormente accomunati da analoghe competenze, di storici e giudici del realismo — dal romanticismo al naturalismo alle esperienze, sempre principalmente francesi, di superamento del medesimo — e di lettori di poesia post-romantica e parnassiana, sicché finirono col trattare, in varie occasioni, gli stessi autori:

---

<sup>23</sup> Abbiamo detto del «Fantasio» per Pica; ricordiamo, per De Roberto, il «Don Chisciotte» di Catania, di cui egli fu redattore per tutta la sua durata, dal 1881 al 1883.

<sup>24</sup> Nel 1882 il «Fanfulla della Domenica» aveva pubblicato il già menzionato studio sui Goncourt del napoletano, ma solo nel 1884 troviamo nelle pagine del settimanale romano altre collaborazioni di Pica (che cominciava a scrivere anche per la «Gazzetta Letteraria», per la «Cronaca Bizantina», per la «Domenica Letteraria»...). Al 1884 risale anche l'inizio della collaborazione di De Roberto col «Fanfulla» domenicale, con lunghi articoli su *Spiritismo?* di Capuana, gli *Essais* di Bourget, il *Graindorge* di Taine, e insomma temi importanti, capaci di dar d'acchito a chi ne scriveva l'aura di una certa autorevolezza di giovane critico promettente (mentre solo dopo tre anni, nell' '87, sarebbe venuto alla luce, con discreto plauso, il narratore della *Sorte*).

Flaubert, Goncourt, Zola, Daudet, Bourget, Maupassant, France tra i narratori; Baudelaire, Banville tra i poeti. Li trattarono ognuno dal proprio punto di vista, dandone interpretazioni diverse, in cui riconosciamo bene il marchio individuale di una formazione, le scelte fondamentali 'di tendenza'; ma secondo un linguaggio, un'intelligenza abbastanza comuni, tanto che su certi testi salienti, che entrambi interrogarono, ebbero a esprimere pareri assai simili.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Sono interessanti (perché segnalano, in entrambi, un anti-idealismo ed antimanticismo di fondo, molto da positivisti, ed il rifiuto comune delle espressioni artistiche eteronome ed edificanti) le posizioni che, nel tempo, Pica e De Roberto assunsero nei confronti di Bourget. Lo elogiarono finché parve loro inteso ad ampliare l'ambito dell'osservazione naturalista ai territori nuovi della psicologia e dell'interiorità, sicché, giudicando il romanzo *Mensonges* del 1887, Pica parlò di «applicazione spirituale del metodo sperimentale» e De Roberto di «studii di anatomia morale», di «romanziera psicologo» (cfr. V. PICA, *Mensonges*, in «Fanfulla della Domenica», IX, 51, 18 dicembre 1887, poi in *All'avanguardia*, cit., pp. 221-235; F. DE ROBERTO, *Letteratura contemporanea. Paolo Bourget*, in «Giornale di Sicilia», XXVIII, 19 febbraio 1888). Provarono per Bourget un fastidio crescente quando, dopo *Le Disciple* (1889), egli prese ad intridere di pedagogia idealistica e cattolica le proprie narrazioni, deteriorandone la qualità letteraria in direzione sentimentale e moralistica: reazione già netta in Pica e incipiente in De Roberto (ma cogli anni s'inasprirà) quando recensirono *Un cœur de femme* (cfr. F. DE ROBERTO, «Un cuore di donna» di Paolo Bourget, in «Fanfulla della Domenica», XII, 31, 3 agosto 1890; V. PICA, «Un cœur de femme», in «Lettere e Arti», II, 33, 30 agosto 1890, pp. 521-526). Vicini anche i giudizi sul «Parnasse»: lode della sapienza tecnica e dell'amore disinteressato per l'arte, condanna del culto esclusivo della forma, del virtuosismo, della sensualità fine a se stessa del verso: si vedano, per Pica, le pagine sul cenacolo che aprono *Letteratura d'eccezione* e, fra le sparse valutazioni derobertiane (del fenomeno considerato nella sua generalità, che il siciliano ne distingueva e poneva su gradini

Fin qui le ragioni, i tratti della convergenza e della vicinanza. Furono invece divisi dalle opposte valutazioni del decadentismo e del simbolismo, e vedremo il dissonare degli entusiasmi di Pica in proposito e degli spiriti polemici di De Roberto: ma è bene sottolineare subito che in quel dissenso si manifestarono eterogeneità profonde, contrasti di temperamento e di forma mentale che, s'intuisce, insidiarono il rapporto, anche se questo vi resisté a lungo.

Pica e De Roberto, infatti, a valutarne le scritture, gli atti nella vita e le movenze psicologiche nel privato quali emergono dalle lettere fino ad oggi a disposizione, ci si presentano come personalità assai diverse.<sup>26</sup> L'indole del napoletano corrisponde bene agli

---

più alti, coi 'tetrarchi' Banville e Leconte de Lisle, un Sully Prudhomme e un Coppée, entrambi in modi diversi non dimentichi del contenuto e del pensiero), l'ultima parte dell'articolo *I destini della poesia*, in «Fanfulla della Domenica», VII, 7, 15 febbraio 1885.

<sup>26</sup> Non è questa la sede per un elenco completo dei molti gruppi di lettere di e a De Roberto finora pubblicati in sedi disparate (v. per questo la bibliografia unita da S. ZAPPULLA MUSCARÀ al suo *Federico De Roberto*, Catania, C.U.E.C.M. 1988). Mi limito a menzionare le raccolte di maggior mole utili ad intendere il periodo della vita del siciliano in cui ebbe luogo la sua corrispondenza con Pica: le lettere a Ferdinando Di Giorgi contenute in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974; le raccolte, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ: *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, Catania, Tringale 1978; *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del «Corriere della Sera»*, Roma, Bulzoni 1979; *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1984; F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. E. Alaimo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1985; M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di N. Leotta, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1987. Di altre lettere edite o inedite spedite o ricevute da De Roberto dirò annotando quelle



strumenti di comunicazione giornalistica e ai registri informativi che adoperò — all'eco quotidiana che elesse a propria misura — per l'estroversione, per l'alacrità, per l'esuberanza servizievole ma un tantino superficiale che si coglie nel suo dialogo col pubblico e nel *savoir-faire* socievole e diretto degli scambi epistolari. Pare insomma che l'ammiratore del malinconico Verlaine e dell'ascetico Mallarmé fosse assai più solare del siciliano, il cui carattere ombroso, cavilloso, tormentato è facile dedurre dai dolenti sottofondi delle opere e da tanti momenti editi dei carteggi (penso a certe lettere al Di Giorgi, alla madre, all'Albertini).

Li divideva anche la diversa qualità d' 'ispirazione', la percezione diversa che ebbero del loro mestiere. Come si vede bene nei modi rispettivi di esercitare la critica. Anche De Roberto vi si dedicò intensamente, come Pica, sui giornali (si sobbarcò per anni il compito di scrupoloso recensore, per il «Corriere della Sera», delle importanti e anche delle ignobili novità librarie d'Italia e di Francia); ma egli riversò nell'ufficio — ciò che Pica non fece — una passione

---

inviategli da Pica, e nella stessa sede si farà menzione dei non molti gruppi minori di lettere picchiane che sono stati pubblicati (gl'insiemi di maggiore entità che lo riguardano sono le lettere di Cameroni a Pica curate da Citro, quelle di Pica a Neera unite da Finotti al suo *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., le lettere di Pica al Mezzanotte contenute in G. OLIVA, *Giuseppe Mezzanotte e la Napoli dell'Ottocento tra giornalismo e letteratura*, Bergamo, Minerva Italica 1976; si veda anche la raccolta recentissima delle lettere di Pica ad Alberto Martini, *Un'affettuosa stretta di mano: Vittorio Pica*, a cura di M. Lorandi, Monza, Viennepierre 1994).

di stile, una drammaticità della riflessione, l'ambizione totalizzante e problematica che caratterizzano anche le produzioni da lui più visibilmente destinate a dargli fama duratura.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Fino ad oggi non ci si è molto occupati del De Roberto critico e giornalista, ed è anzi probabile che molti suoi articoli e recensioni non siano mai stati registrati, benché l'elenco dei suoi testi editi messo a punto dalla Alaimo nel 1960 e allegato da A. NAVARRIA al suo *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., sia stato successivamente integrato da S. ZAPPULLA MUSCARÀ (cfr. *Federico De Roberto collaboratore del «Giornale di Sicilia»* (1888-1927), in «Galleria», XXI, 1-4, gennaio-agosto 1981, pp. 149-158, poi in *Letteratura teatro e cinema*, Catania, Tringale 1984) e ci si possa avvalere, per altre integrazioni, di F. MATTESINI, *Federico De Roberto collaboratore del «Corriere della Sera»* (1897-1907), in «Critica letteraria», V (1976), fasc. I, n. 10, pp. 71-88 (ora in *Letteratura e pubblico*, Roma, Bulzoni 1978). Ancora più deficitario è il bilancio propriamente critico di questo settore dell'opera derobertiana, sul quale abbiamo pochi studi brevi e pochissime monografie. Se si tace dei primi (qualche titolo verrà dato in note successive) l'elenco dei volumi dedicati per intero al De Roberto critico e saggista (o che gli riservino un ampio spazio) è presto fornito: G. CATALANO, *Riflessioni sul primo De Roberto*, Napoli, Loffredo 1965 (2ª ed. Napoli, Ferraro 1975), che però si ferma all'autore di *Arabeschi* (1883); A. DI GRADO, *Federico De Roberto e la «scuola antropologica»*. *Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Patron 1982 (fortemente orientato verso l'interesse del siciliano per il recanatese). Utili notizie e considerazioni anche in P. M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza 1988, ma coi limiti ovviamente imposti dalla collana divulgativa. E poi ci sono S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto critico e traduttore*, Catania, Giannotta 1973, e J. P. DE NOLA, *Federico De Roberto et la France*, Paris, Didier 1975, con molte pagine su De Roberto lettore e interprete di scrittori francesi; ma questi studi, senza entrare nel merito delle analisi e delle conclusioni che gli autori vi producono, soffrono di un difetto, che si rinviene del resto in tutti i libri ed articoli sull'attività critica di De Roberto ed anche nelle pagine (pregevoli ma sussidiarie) ad essa dedicate in decisivi volumi sull'attività narrativa (e nomino solo Spinazzola, Tedesco, Madrignani, Grana). Alludo al fatto

E poi l'impianto della critica di Pica era intimamente storico e anzi storicistico: per il rapporto dinamico ed 'evolutivo' ch'egli postulava, come vedremo, tra avanguardia e tradizione; e perché egli cercava il valore delle opere contemporanee di cui s'occupava nella loro *congenialità* storica, nel loro sussumere ed interpretare la temperie, i bisogni, le domande e insomma, nel modo più affascinante ed 'avanzato', la *sensibilità* del presente. Di qui l'ottimismo, la leggerezza di uno che sente di stare nel tempo, al passo dei tempi, e di poter accompagnare, operando e scrivendo come e dove possibile, un movimento generale, psicologico, morale, culturale. L'incalzare delle voghe e dei gusti è parte del divenire della civiltà, della società, e va testimoniato minutamente: ciò che esige la serietà, l'impegno di un aggiornamento continuo, plasticità e disponibilità al nuovo che emerge, nessuna cristallizzazione di giudizi e abitudini di lettura date; ciò che d'altra parte consente la fluidità corsiva d'una esposizione che punta a descrivere prima che a discriminare, d'una interpretazione più tenuta (positivisticamente) al profilo documentato e

---

che fino ad oggi coloro che hanno parlato del De Roberto critico si sono basati su una documentazione parziale: gli articoli ch'egli raccolse nei volumi *Arabeschi*, *Il colore del tempo* (1900), *L'Arte* (1901), alcuni di quelli che pubblicò sul «Fanfulla della Domenica» dal 1884 al 1890, pochi degli altri che uscirono sul «Corriere della Sera» dal 1896 al 1910; mentre ancora quasi nulla si è detto del collaboratore del «Giornale di Sicilia» (1888-89 e 1919-27), del «Giornale d'Italia» (1914-22), e di tante riviste o fogli quotidiani per più brevi periodi o solo sporadicamente frequentati (per non parlare del frutto che potrebbe venire dalla scoperta di testi non ancora registrati).

perspicuo degli oggetti che alla coerenza sistematica dei giudizi. In buona parte degli interventi critici del siciliano, invece, notiamo un modo tortuoso ed esitante di comprendere e valutare ed esporre (per continuo incaglio, si direbbe, nella filosofia e nell'analisi razionale), un'incapacità di vie brevi e dirette all'inquadramento dei testi e al giudizio su di essi, il rifiuto delle comode semplificazioni storico-sociologiche di cui invece Pica si avvaleva con facilità: rifiuto dovuto certo a rigore di ragionatore scrupolosissimo, ma, ancor più, segno di profonda sfiducia nella storia e in qualsivoglia accezione di progresso.<sup>28</sup> Se il discorso critico derobertiano ci appare così spesso impacciato in ardue disquisizioni logiche e gnoseologiche, imbarazzato da una sorta di possibilismo delle formule, da una prudenza prossima alla paralisi nelle valutazioni, e tanto più attento alla fattura tecnica e stilistica delle opere esaminate (come passibile di una verifica

---

<sup>28</sup> Dell'antistoricismo e antiprogressismo derobertiani hanno detto molti studiosi, e il tema è alluso nei titoli d'importanti monografie che su di esso hanno puntato per interpretazioni persuasive non solo dei fondi ideologici ma anche delle strutture dell'opera narrativa, e segnatamente dei *Viceré*: cfr. C. A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972; N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981 (che in parte aggiorna lavori precedenti, fra cui *La concezione mondana dei «Viceré»*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1963); G. GRANA, "I Viceré" e la patologia del reale, Milano, Marzorati 1982; V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti 1990 (dopo trent'anni dall'ancora utile *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961). Preziose osservazioni sul pessimismo di De Roberto in rapporto alla sua poetica anche nell'introd. di G. GIUDICE a *I Viceré e altre opere di Federico De Roberto*, Torino, UTET 1982.

interna, del pregio immanente della coerenza e dell'oggettività del 'sistema') che ai processi contestuali di cultura, alla dialettica sociale di tradizione, fruizione, innovazione, ciò è proprio perché, negando valore alla storia, De Roberto s'inibiva alla radice la possibilità di leggere un senso nell'evoluzione letteraria: ogni esperienza dell'arte, prossima o remota, era per lui un punto ugualmente distante dall'insondabile e sempre imperiosa Verità, e solo nel miracolo della forma — ogni volta come fosse la prima volta a fatica sottratta al caos del divenire, alle insensatezze del reale, alla lacerante molteplicità dei punti di vista — poteva a suo credere cercarsi l'urgenza e il valore paradossale di quella che al Di Giorgi ebbe un giorno a definire «supremo inganno e ultima superfetazione».<sup>29</sup>

L'adesione poco problematica al tempo mondano dell'editoria, del consumo, dell'informazione spiega perché Pica ci si mostri in ogni momento del suo comunicare, pubblico e privato, in attitudini dialogiche disinvolute, agili, efficaci. Lo spazio 'assoluto' ritagliato da De Roberto alla letteratura rinvia a un rapporto col proprio esser scrittore molto più esigente e inquieto. In lui s'era stretto, inestricabile ed esclusivo, un nodo di scrittura e vita al quale dobbiamo probabilmente l'arte intensa e originale che siamo disposti a riconoscergli; ma questa dedizione, questo calore era pagato, sul piano psicologico, in moneta di ansie e ossessioni,

---

<sup>29</sup> Così è definita l'arte nella lettera al Di Giorgi n. 35 del 7 marzo 1891, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit.

e ne risentì anche la gestione derobertiana — nel mondo, in società — del proprio ruolo e mestiere: si pensi agli eccessi, alle suscettibilità, ai crucci con cui molti di quelli che ebbero a che fare con lui furono costretti a misurarsi. I fenomeni sono netti anche là dove De Roberto avrebbe dovuto sentirsi meno autorizzato ad alonare emotivamente l'esercizio della scrittura. Così non sdegnò il giornalismo, ebbe il senso della funzione, vi si accostumò con umiltà e realismo (ma senza scapitarci troppo), lo praticò con giusta preoccupazione dei guadagni, non dimenticando nemmeno il risvolto della ricerca delle relazioni utili, delle amicizie redditive, degli scambi di cortesie profittevoli; ma, con tutto ciò, si vedano le laboriose strategie di circuizione (fatte di sofisticati lamenti e irrigidimenti orgogliosi, entrambi intimamente ricattatori) adoperate con l'Albertini, per potersi assicurare e vedersi quanto più a lungo possibile confermato, in quello col direttore del «Corriere della Sera», un legame simbolico con una Milano 'dell'anima'.<sup>30</sup> Anche dalle lettere di Pica che stiamo per presentare il carattere difficile del siciliano emerge con chiarezza.<sup>31</sup> S'intuiscono l'irri-

---

<sup>30</sup> Cfr. soprattutto, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., le lettere del maggio 1902 e mesi successivi, quando ormai De Roberto disperava di potersi trasferire a Milano, a lavorare nell'editoria.

<sup>31</sup> Dobbiamo accontentarci del riverbero delle spigolosità derobertiane — peraltro efficace — nelle repliche dell'amico, essendo le lettere di De Roberto a Pica, probabilmente, andate perdute come tutte le carte del napoletano. Sul destino di queste c'è ampio consenso fra gli studiosi, e anzi alcuni hanno espresso l'opinione precisa che furono distrutte durante l'ultima guerra; cfr. I. GOTTA, *Notes pour une bibliographie italienne de J.-K. Huysmans*, in «Bulletin de la société

tabilità, i puntigli, i dubbi ritornanti dell'uomo, la 'dismisura' del letterato nei confronti degli obblighi, dei luoghi, dei codici comportamentali della professione; e s'intuiscono gli attriti che dovè superare, per durare, il rapporto di De Roberto col suo più pragmatico e assai meno complicato corrispondente.

Eppure il rapporto durò, abbastanza costante, almeno finché vi furono ragioni perché durasse, di reciproca convenienza e di affinità d'interessi e ambizioni. Le prime lettere furono scambiate nel 1887; è del 1901 l'ultima cartolina postale che ci è stata conservata. Pare che i due abbiano avuto rapporti anche oltre questa data,<sup>32</sup> ma è verosimile che col nuovo secolo il carteggio si sia diradato. Perché ormai Pica si occupava quasi esclusivamente di critica artistica, e De Roberto non aveva ragione di cercare, anche pel tramite delle molte conoscenze dell'amico, promozione per volumi che non pubblicava più. Perché entrambi, l'uno sulle pagine del «Corriere della Sera», l'altro in quelle di «Emporium», avevano trovato un impegno assorbente che lasciava loro poco tempo e dava loro poca urgenza di procurarsi commissioni e allogare scritti e recensioni. Perché, infine, uno screzio nella sfera

---

J.-K. Huysmans», numéro hors série, 1955, p. 34; e O. RAGUSA, *Vittorio Pica, First Champion of French Symbolism in Italy*, in «Italice», XXXV, 4, Dec. 1958, p. 259. Anche i miei tentativi di trovare le risposte di De Roberto alle lettere di Pica non hanno avuto esito.

<sup>32</sup> De Roberto scriveva all'Albertini, nel 1903, di alcune lettere ricevute da Pica (cfr. *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., nn. 79 e 96). Alla madre, il 31 gennaio 1909, raccontava di un incontro col napoletano a Roma (cfr. *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, cit., p. 159).

del 'personale' — ma emblematico d'altro, e cioè di circostanze di pensiero e di cultura per noi del maggiore interesse — aveva raffreddato l'amicizia: se ne dirà alla fine di questa introduzione.

3. Le ottantacinque fra lettere e cartoline postali spedite da Vittorio Pica a Federico De Roberto che qui si presentano possono interessare per varie ragioni.

Innanzitutto esse traboccano di nomi e titoli e testate; sono, cioè, in alto grado documentarie. L'informazione che contengono potrà utilmente integrare le nostre conoscenze sulla vita e l'attività dei corrispondenti, e inoltre esse paiono offrire un buon numero di indici e indizi utili per una più esatta valutazione degli anni e degli ambienti che questa attività attraversò e da cui trasse occasioni e alimento. V'è notizia di scrittori e direttori di giornali e riviste, ed editori, con cui Pica e De Roberto furono in contatto, con cui si misero reciprocamente in contatto, per scambiarsi il favore di una recensione o l'attenzione di un giudizio, per tentare la possibilità di una pubblicazione od ottenere una collaborazione giornalistica: desiderosi com'erano entrambi, il distinto dilettante siciliano e il bizantino napoletano (con timidezze e asperità o con franca intraprendenza, secondo quel che il temperamento di ciascuno dettava), di farsi largo negli apparati dell'editoria di massa, nell'industria della letteratura. E v'è l'eco dell'oggettivarsi di questa ambizione, dal tempo dei primi successi e riconoscimenti agli ingressi diversamente intonati nella fase matura della loro carriera: i segni del definirsi progressivo delle rispettive fisionomie e della conquista, per intessute reti di rapporti, e studio ed elaborazione di strumenti, e molta produzione di scrittura, di



uno spazio proprio nel contesto culturale; l'affiorare, come notizia di suscitati interessamenti e dissensi, in recensioni e giudizi sparsi nella vasta pubblicistica dell'epoca (e che senza la guida delle carte picchiane avremmo qualche difficoltà a rintracciare), delle reazioni dei diversi *milieux* alle loro opere: con la possibilità, per De Roberto, di uno sguardo privilegiato a un capitolo inedito della sua biografia, a un momento *napoletano* dello scrittore, che certamente esisté ed ebbe caratteri peculiari.

Quando si dice del valore documentario di queste lettere, si pensa soprattutto a questa opportunità, che esse offrono, di ricostruire con precisione i rapporti di De Roberto con Napoli, i suoi giornali, i suoi editori, i suoi intellettuali. Procurati o consolidati grazie ai buoni uffici di Pica, tali rapporti si diradarono col raffreddarsi dell'amicizia fra lui e il siciliano e col graduale sopravvento, dopo la conversione alla critica d'arte, di pittori, grafici, scultori nelle sue preoccupazioni 'promozionali' (inoltre ai primi del '900 Pica cambiò residenza, e andò a vivere a Milano). Finché durò, il capitolo napoletano fu secondario ma non irrilevante nella biografia intellettuale di De Roberto. Quasi ogni suo aspetto e momento lascia tracce in queste lettere: le soste del siciliano in città,<sup>33</sup> le vicende editoriali che vi visse, le collabora-

---

<sup>33</sup> Che avvenivano anche perché Napoli era una tappa obbligata dei frequenti spostamenti di De Roberto a Milano. Almeno fino al 1895 (mancando una linea ferroviaria tirrenica) per andare da Catania al Nord si doveva raggiungere Napoli per mare, e poi si poteva proseguire in treno o in nave per l'alta Italia. Modellato sull'esperienza di tali tragitti il viaggio in piroscalo da Napoli alla Sicilia, colle sue belle vedute, descritto da De Roberto nella novella *L'amicizia di Eva* in *L'Albero della Scienza*, Milano, Galli 1890.

zioni giornalistiche, gli incontri, la fortuna di pubblico e di critica in questa zona particolarmente sensibile di ricezione della letteratura di fine secolo.<sup>34</sup> Ci è dato risalire alle recensioni e ai giudizi

---

<sup>34</sup> Sull'ambiente letterario napoletano nel secondo Ottocento vanno visti innanzitutto B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900* (1909), in *La letteratura della Nuova Italia*, vol. IV, Bari, Laterza 1915, e L. RUSSO, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana (1860-1885)* (1928), n. ed., Bari, Laterza 1943. Utili le testimonianze di alcuni protagonisti, come F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani* (1881) e *Ricordi giornalistici* (1920), ripubblicati parzialmente in unico volume a cura da E. Craveri Croce, Firenze, Le Monnier 1949; O. FAVA, *Un cinquantennio di vita letteraria a Napoli*, Napoli, Edizione del "Gruppo di cultura Angiulli" 1930; V. DELLA SALA, *Ottocentisti meridionali*, Napoli, Guida 1935. Fra gli studi recenti si vedano quelli di A. PALERMO; *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori 1972 (1987<sup>3</sup>); *Napoli fra libri e giornali*, in AA. VV., *Storia arte e cultura della Campania*, a cura di M. Donzelli, Milano, Teti 1976 (poi in *La tessera e il «puzzle». La letteratura della sociologia*, Napoli, Guida 1979); *Mezzo secolo di letteratura a Napoli*, in AA. VV., *Il secondo Ottocento e il Novecento*, vol. V della *Storia della civiltà letteraria italiana* diretta da G. Barberi Squarotti, Torino, UTET 1994; *Il Vero, il Reale e l'Ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori 1995. Cfr. anche R. FRANCHINI, *La cultura a Napoli dal 1860 al 1890*, in AA. VV., *Storia di Napoli*, vol. X, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli 1971; M. JEULAND-MEYNAUD, *La ville de Naples après l'annexion (1860-1915). Essai d'interprétation historique et littéraire*, Aix-en-Provence, Editions de l'Université de Provence 1973; G. OLIVA, *Giuseppe Mezzanotte e la Napoli dell'Ottocento tra giornalismo e letteratura*, cit.; F. BRUNI (a cura di), *Un filosofo e la città. Benedetto Croce e la cultura a Napoli nel secondo Ottocento. Continuità e rotture. 1902-1915*, Napoli, Macchiaroli 1983; R. GIGLIO, *Una stretta di mano*, Napoli, Loffredo 1984 e *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni 1993; E. GIAMMATTEI, *Il grande romanzo di Napoli*, in AA. VV., *Napoli*, a cura di G. Galasso, Roma-Bari, Laterza 1987 (poi in *L'immagine chiusa. Percorsi nella cultura napoletana dell'ottonovecento*, Cosenza, Periferia 1990), e della stessa studiosa *La cultura*

che molti letterati napoletani, e specialmente Pica, produssero sulle sue opere: interventi quasi tutti poco memorabili, ma significativi nel loro insieme, di cui si dirà ancora analiticamente nelle note di commento alle lettere, anticipando in questa introduzione solo alcune considerazioni al loro riguardo.

Come fu recepito De Roberto nell'ambiente letterario napoletano nel tempo, dalla *Sorte* a *Leopardi*, in cui la sua presenza in esso poté giovare della promozione pichiana? La prima cosa da rilevare è che i recensori erano spesso contrariati — a Napoli come del resto altrove — dal forte peso, sia nel settore analitico-erotico della narrativa derobertiana che in quello 'oggettivo' e verista, della riflessione e della critica, e dall'intenzione evidente di esemplificare, nei testi, metodi, logiche, funzioni d'introspezione e rappresentazione che sembravano nate da freddo rovello intellettuale e non dal calore dell'ispirazione.<sup>35</sup> Il disappunto divenne per

---

della regione 'napolitana', in AA. VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi*, vol. X: *La Campania*, a cura di P. Macry e P. Villani, Torino, Einaudi 1990; F. FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit.

<sup>35</sup> Una formulazione assai chiara (e particolarmente severa) della perplessità che suscitava in molti critici l'intellettualismo derobertiano (avvertito specialmente nelle opere che precedettero *L'Illusione*) è quella di Giuseppe Depanis in un articolo per la torinese «Gazzetta Letteraria» sui volumi di novelle *Processi verbali* e *L'Albero della Scienza*. Tra i giovani autori, comincia Depanis, De Roberto merita uno dei primi posti: «egli ha ingegno raffinato ed ha intelletto e coscienza di artista. Direi quasi che in lui l'arte predomina troppo così da diventare artificio. I suoi due volumi sotto questo rapporto si riattaccano ai precedenti in ciò che non sono un'emanazione diretta del temperamento individuale dello scrittore, ma sono altrettanti esperimenti letterari». Dopo aver illustrato con lunghe citazioni

alcuni viva irritazione quando proprio a Napoli, presso l'editore Piero, nel '92, uscì *La Morte dell'Amore*: breve raccolta di novelle introducendo le quali De Roberto pareva voler usurpare i diritti della letteratura, a vantaggio della filosofia e della psicologia, senza nemmeno il tono amabile della provocazione ironica già tematizzata nella prefazione a *Documenti umani*, ma anzi per un'ambizione di «studio» scientifico e complessivo — era già in embrione *L'Amore* — rispetto al quale l'esigua offerta narrativa andava intesa come stralcio provvisorio.<sup>36</sup> Ventilare la scienza,

---

tratte dalle due prefazioni di De Roberto l'esperimento *oggettivo* di *Processi verbali* e quello *sogettivo* di *L'Albero della Scienza*, ed aver notato che nelle novelle dell'una e dell'altra raccolta «è rimasto alcunché di rigido, di compassato, d'incompleto; in arte, la logica spinta oltre ad un certo grado raggiunge l'effetto opposto», Depanis conclude ammonendo: «Ma se egli ha voluto stabilire un precedente o bandire una specie di manifesto letterario in duplice originale, è dovere della critica di metterlo in sull'avviso. [...] Badi [...] a non scherzare troppo col fuoco e badi soprattutto che l'estetica non soffochi l'arte e che il dilettantismo o la maniera non uccidano in lui la natura» (G. DEPANIS, *Fra romanzieri e novellieri. XCHI. Bersezio — De Roberto — Petrucci*, in «Gazzetta Letteraria», XIV, 44, 1° novembre 1890).

<sup>36</sup> Si legge nella prefazione alla *Morte dell'Amore*: «Riunisco sotto un titolo comune le tre novelline che formano il presente volumetto perché, malgrado la diversità degli argomenti, unico è il fenomeno del quale vi si considerano alcune varietà: vo' dire l'agonia della passione, la *morte dell'amore*». E dopo aver dichiarato in poche parole il contenuto delle brevi «note psicologiche»: «I lettori troveranno forse soverchia questa esposizione preventiva [...]. Io vorrei soltanto evitar loro un disinganno, nel caso che essi si aspettassero uno studio completo od organico sull'argomento annunziato dal titolo. Questi [...] non sono se non tre capitoli staccati da un libro che verrà fuori a suo tempo e nel quale si proverà di studiare, non solo la morte del sentimento, ma la sua nascita e le sue fasi». Della

parlar di «note psicologiche» in quella prefazione parve al Ricciardi, al Moschino, alla Serao (e forse davvero era) fuor di luogo: alla Serao soprattutto («Prima d'essere psicologi, i letterati devono essere letterati»), molto polemica in un «moscone» che pare utile riproporre per intero in appendice al lettore odierno, come testimonianza del piccolo scandalo sollevato allora dall'oltranza 'psicologista' derobertiana, in un ambiente che pure apprezzava molto Bourget.<sup>37</sup> Ma Bourget poteva essere amato in vari modi: per ciò che continuava di Fouillet e di Dumas *fils*, e questo era probabilmente il caso della Serao, o per ciò che i suoi romanzi, almeno i primi, parevano inverare della psicologia tainiana dei *petits faits* di coscienza: ed è questo il Bourget, suscettibile di declinazione scientifica e psicologico-deduttiva, che De Roberto ritenne di poter elevare a modello della propria sperimentazione analitica.<sup>38</sup>

---

*Morte dell'Amore* è disponibile un'edizione recentissima, a cura di M. D'Onofrio, Roma, Salerno Editrice 1994.

<sup>37</sup> Il testo della Serao apparve nella rubrica *Api, Mosconi e Vespe* del «Corriere di Napoli», XXI, 11-12 gennaio 1892. In calce lo pseudonimo *gibus* che la scrittrice adoperava sempre per tale rubrica. Sulle altre recensioni napoletane alla *Morte dell'Amore* cfr. le note 2 e 3 alla cartolina postale n. 30.

<sup>38</sup> Scrisse di Bourget, un anno prima che la 'conversione' testimoniata dal *Disciple* cominciasse a renderglielo invisibile: «Mostrare delle serie di idee che conducono alle azioni determinando le volontà: tale è lo scopo del romanziere. Il suo sistema è questo: presentare tre o quattro personaggi e metterli di fronte ad una certa situazione; studiare quindi in che modo — dato il loro carattere iniziale — quella situazione è apprezzata da ciascuno di quei personaggi, e, di analisi in analisi, pervenire ad uno scioglimento che l'enumerazione di tutti gl'impulsi e di

È notevole comunque che proprio il De Roberto filosofo dell'amore, l'analista-psicologo, il più attaccabile e già allora più attaccato, fosse anche quello più 'visto' dal pubblico e dalla stampa napoletani. Giornali e riviste accarezzavano l'immagine reclamistica del «Bourget italiano», coincidente con una diffusa persuasione critica (per lo più in chiave diminutiva: De Roberto come «piccolo» Bourget). E Pica alludeva a questo De Roberto registrandone nel '91 il successo di pubblico, lui che era riuscito «in brevissimo tempo» «a conquiderne le simpatie e a diventarne uno degli *enfants gâtés*, specie della parte femminile di esso». <sup>39</sup> Del resto non solo i critici che lodavano, ma anche quelli che opponevano riserve ai frutti della poetica analitica derobertiana (fino al molto discusso *La Morte dell'Amore*) riuscivano a cogliere e descrivere tutto sommato correttamente il succo intenzionale e i ritrovati tecnico-formali di questa narrativa: segno che essa rientrava compatibilmente nel loro orizzonte. Invece i pochissimi articoli (anche questa rarità è significativa) che sono riuscito a trovare nei giornali napoletani sul De Roberto maggiore dell'*Illusione* e dei *Viceré*, col loro travisare o banalizzare il senso e la struttura di queste opere, tradiscono sostanziale incomprensione di quel che di meglio, per novità e rigore ed originale assorbimento dei modelli del grande realismo europeo, realizzavano i più

---

tutte le ragioni dimostri l'unico possibile» (F. DE ROBERTO, *Letteratura contemporanea*. Paolo Bourget, in «Giornale di Sicilia», XXVIII, 19 febbraio 1888).

<sup>39</sup> V. PICA, *La galleria di Fortunio*. Federigo De Roberto, in «Fortunio», IV, 4, 29 gennaio 1891.

ambiziosi romanzi del siciliano.

Sappiamo che dell'intervento pur favorevole di Giulio Massimo Scalinger sull'*Illusione*<sup>40</sup> De Roberto si lamentò moltissimo col Di Giorgi: «*Ermanno Raeli* più organico dell'*Illusione*! Un paragone qualunque tra *Ermanno Raeli* e *L'Illusione*! Ma perché non fanno i lustrascarpe, i vuotacessi, i ruffiani?». <sup>41</sup> Né era di quelli che potevano davvero lusingare le sue ambizioni d'artista l'apprezzamento di Onorato Fava, quando si chiedeva se il pessimismo finale dell'eroina del romanzo fosse condiviso dall'autore:

No, la rivelazione ultima di un affetto vero e non compreso, che giunge troppo tardi per Teresa, è il vivido raggio di sole che illumina la vigorosa opera d'arte. Federigo De Roberto ha studiato le tempeste della vita, ma non ne nega l'azzurro e non ha saputo trattenersi, nelle ultime quattro pagine, dal mostrarcene un lembo.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> G. M. SCALINGER, *L'Illusione di Federigo de Roberto*, in «Fortunio», IV, 29, 10 luglio 1891. Su Scalinger e sui suoi rapporti con De Roberto si vedano anche le cartoline postali n. 15, nota 3, e n. 30, con la nota 4.

<sup>41</sup> Cfr. A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., lettera n. 40 del 18 luglio 1891. De Roberto era contrariato soprattutto perché Scalinger riconduceva il suo romanzo al modello bourgettiano: «Corpo del diavolo, è una cosa da far vomitare!». Ma l'assimilazione dei due scrittori s'era fatta consueta, e la troviamo anche in una recensione ammirativa dell'*Illusione* apparsa in un altro periodico napoletano: «È un romanzo della nuova scuola psicologica alla cui testa sta il Bourget; il più bel romanzo della scuola» (G. ZUPPONE-STRANI, *Romanzi e racconti. "L'Illusione" di F. De Roberto*, in «Bios», I, 27, 16 agosto 1891).

<sup>42</sup> O. FAVA, «*L'Amante*» e «*L'Illusione*», in «Cronaca partenopea», II, 27, 5 luglio 1891.

Quanto al Fava giudice dei *Viceré*, egli criticò come difetti quelli che per De Roberto erano certo alcuni dei migliori risultati conseguiti nell'opera: il movimento 'casuale' dell'azione (e della «vita») ammirato nei *Malavoglia* e nell'*Education sentimentale*; l'abolizione, nell'impersonalità flaubertiana e verghiana, della drammaturgia tendenziosa e moralizzatrice. Fava invece scriveva:

Soggiogato da quegli avvenimenti, trasportato nella compagnia di quei personaggi, il lettore non ha il tempo di riflettere, tutto assorto nell'osservazione di quel mondo multiforme, rapito dalla febbrile vitalità di tutta quella gente.

Ma viene il momento della riflessione, l'istante in cui chi legge sente che l'A. tarda far sentire la sua mano, non vede raggruppare e dirigere quella folla verso una meta determinata. Allora gli viene quasi l'irresistibile domanda sulle labbra: — Voi che volete? dove mi conducete? verso quale dramma terribile, o verso quale gaia commedia?<sup>43</sup>

Un altro napoletano, Amilcare Lauria, trattò *I Viceré* (ma per una rivista di Roma) dicendo di un'«impressione insopportabile di pesantezza, che dura per tutta la prima metà del libro: tal che

---

<sup>43</sup> O. FAVA, *I Viceré di De Roberto*, in «L'Occhialeto», XXII, 33, 22 dicembre 1894. Molti anni prima che sull'*Illusione* e sui *Viceré*, Fava aveva scritto sul primo libro di De Roberto, *Arabeschi*, per «La Nuova Rivista» di Torino, 16 dicembre 1883.



non sembra più di leggere un solo volume, ma un'intera biblioteca». De Roberto avrebbe fatto meglio a realizzare con la stessa materia «non uno, ma più romanzi, legandoli insieme, come i *Rougon Macquart*», sì che in ciascuno «una sola figura sarebbe emersa». Infatti la struttura 'modulare' del capolavoro derobertiano, il tessuto diegetico fitto e molteplice — tanto apprezzato dai critici odierni — pareva al Lauria errore esiziale: «il De Roberto, ha avuto la peggiore idea nel voler rappresentare i vari episodi della storia di questa popolosa famiglia Uzeda, d'ogni membro di essa, concatenandoli insieme», mentre, scissi i drammi individuali in libri distinti, «l'opera non avrebbe risentito di ponderosa sproporzione, di squilibrio, di nessun condensamento; l'A. non avrebbe dovuto spezzar le varie storie per lasciar libero il prosieguo ad ognuna di esse, vicendevolmente; provocando, da principio, vera fatica nel lettore per seguirle tutte; [...] né la confusione, per mezzo volume, avrebbe minacciato di guastare interamente l'opera d'arte».<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Cfr. A. LAURIA, *Tra i Libri Italiani. I Viceré*, in «La Vita Italiana», vol. I, fasc. VI, 15-30 gennaio 1895, pp. 529-530. Va detto però che anche critici molto più attrezzati di Fava e Lauria non seppero riconoscere il valore e l'originalità dei *Viceré*. Ojetti lodò il romanzo, ma gli sembrò poco nuovo, un «romanzo sperimentale, puro e semplice», seppure abilissimo, chiuso all'evoluzione «simbolica» da lui pronosticata per la letteratura europea, ché l'autore non vi aveva subordinato «con metodo deduttivo» le «descrizioni pazienti e sapienti» a un'«Idea centrale», a «uno di quegli assiomi che governano l'anima umana e sociale alti e immutabili come astri vigilanti» (cfr. U. OJETTI, *I Viceré*, in «Fanfulla della Domenica», XVI, 41, 14 ottobre 1894). Anche Cameroni, che pure era di formazione materialistica

Forse l'unico a Napoli che potesse ben valutare De Roberto, per ampiezza di visuale critica e per affinità di formazione, era proprio Pica. Purtroppo non scrisse sull'*Illusione* e sui *Viceré*; ma attraversò tutta la produzione precedente, nel suo lungo ritratto dell'amico siciliano pubblicato sul «Fortunio» nel gennaio del 1891.<sup>45</sup> Lo riproduciamo in appendice, e vale ancora la pena di leggerlo. Non solo vi fanno buona prova il senno e l'intuizione del critico, la sua capacità di afferrare ed esporre persuasivamente il senso di una ricerca letteraria, inquadrandola nel contesto delle espressioni coeve, e l'acutezza delle analisi e l'equilibrio dei giudizi; ma questo articolo contiene pure taluni suggerimenti che possono tuttora risultare preziosi. Vi troviamo notizie per le quali certamente Pica si avvaleva delle confidenze orali intercorse tra lui e De Roberto in occasione delle soste di quest'ultimo a Napoli. Oggi tutti concordano sulla radice autobiografica di *Ermanno Raeli* — cosa che però all'epoca della prima edizione del romanzo poteva non esser risaputa — e la testimonianza di Pica in proposito ad altro non servirà che a dare idea del tipo di conoscenza 'interna'

---

e amava le opere dei naturalisti, non ebbe buon naso col capolavoro di De Roberto, ed espresse delle riserve che oggi sembrano poco opportune e alquanto miopi: sospettò nei *Viceré* una sopravvivenza del superato genere storico, non gradì l'«esagerazione nelle tinte» che gli pareva dovuta a incauta imitazione di Zola, scrisse che «il De Roberto avrebbe meglio appagato i propri lettori, col dare maggiore importanza ai costumi ed ai tratti caratteristici delle diverse classi della sua Catania» (cfr. F. CAMERONI, *Appendice. Rassegna bibliografica*, in «Il Sole», XXXII, 26 settembre 1894).

<sup>45</sup> V. PICA, *La galleria di Fortunio. Federigo De Roberto*, cit.

ch'egli aveva del laboratorio derobertiano. Più inedita è la circostanza del ripudio, all'altezza del 1891, di *Arabeschi*, raccolta critica di cui De Roberto, a detta di Pica, non apprezzava più lo spirito animatore, di una «pretensione ingenua e un po' dottoreggiante» a rintuzzare, con l'orgoglio di chi era stato appassionato e competente della scienza degli scienziati, quella dei romanzieri della scuola sperimentale. Le vaste conoscenze di letteratura francese consentivano poi a Pica di proiettare le ricerche di De Roberto nel campo del «metodo» contro uno sfondo non solo nazionale di esperienze affini o convergenti. È una prospettiva ampia che ai nostri occhi, dopo aver tanto percorso e ripercorso le linee che risalgono da De Roberto a Verga e a Capuana, può risultare appannata. Così Pica poteva cogliere la parentela tra l'esperimento 'ultra-obiettivo' di *Processi verbali* (racconti ottenuti col solo montaggio di segmenti di discorso diretto e di scarse didascalie, a dare quel genere d'oggettività 'inoppugnabile' che si può pretendere dal teatro) e i tentativi analoghi di un Caze e di un Méténier — due minimi esponenti della categoria che Brunetière chiamava dei «piccoli naturalisti»<sup>46</sup> — mentre a noi questa parentela tende a sfuggire, per l'abitudine che abbiamo d'inserire ogni estremismo derobertiano nel campo dell'«osservazione» nel solco dell'impersonalità verghiana: acuita ed esagerata, supponiamo, per radicalismo o maniera da epigono.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Con intento spregiativo: cfr. F. BRUNETIÈRE, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy 1892 (è in questa edizione, non nella prima del 1882, che fu inserito il capitolo sui *Petits Naturalistes*).

<sup>47</sup> Oltre alle recensioni ricordate fin qui, ne ho trovate altre sulle opere di De

4. V'è poi parola, in queste lettere di Pica a De Roberto, di libri e testi che i due lessero, che si suggerirono o s'imprestarono: spie della loro formazione, dei modelli accarezzati, degli universi di discorso retrostanti alle loro scritture di critici-giornalisti; autori, opere su cui avevano o avrebbero avuto anche ad esprimersi pubblicamente, e la cui semplice menzione rilevata fa intuire dietro queste carte — pur avere di argomentate opinioni, di scoperto dibattito — come un dialogo fra scelte complessive di cultura e di gusto. Restituire visibilità a questo dialogo, quale nelle lettere si accenna e quale si sviluppò fuori di esse, in alcuni punti caldi della produzione critica dei due corrispondenti, è l'altro partito che converrà trarre da questi documenti.

Un primo dato che emerge dalle lettere di Pica è il sentimento di un'affinità culturale ch'egli dovè ritenere, almeno negli anni iniziali, fosse riconosciuta anche dall'amico. In una cartolina del 1888 gli consiglia di occuparsi di un poema del classicista napoletano Luigi Conforti perché, dice, «io credo che a te appassio-

---

Roberto nella stampa napoletana del periodo in cui egli fu in corrispondenza con Pica. Ecco i titoli che non si sono detti finora e che non avrò occasione di menzionare più avanti, nell'annotazione delle lettere: M. SERAO, *Nuove novelle* (su *Documenti umani*, con firma *gibus*), nella rubrica *Api, Mosconi e Vespe* del «Corriere di Napoli», XVIII, 4-5 gennaio 1889 (nella recensione si dice di un precedente intervento di *gibus* su *La Sorte*, in un numero del «Corriere di Napoli» che non sono riuscito a vedere); G. ROVETTA, *Cronache letterarie. Un bel romanzo* (su *Ermanno Raeli*), in «Il Piccolo», XII, 25-26 ottobre 1889; rec. non firmata a *Processi verbali* e all'*Albero della Scienza* in «Cronaca partenopea», I, 35-36, 9 novembre 1890; ancora su queste due raccolte di novelle MARCHESI AZZURRO, *Due libri di F. De Roberto*, in «L'Occhialeto», XVIII, 33, 6 dicembre 1890.

nato di modernismo il *Pompei* piacerà poco assai, come poco assai è piaciuto a me». <sup>48</sup> Nel febbraio del 1890 scrive: «ho incominciato iersera il tuo romanzo *Ermanno Raeli* ed i 4 primi capitoli letti mi hanno fatto un'ottima impressione. Da essi appare evidentemente che la tua è un'anima d'artista curiosa (nel senso elevato della parola), che s'interessa ad ogni nuova tendenza, ad ogni nuova influenza del mobilissimo e multiforme spirito moderno». <sup>49</sup> E nel ritratto del «Fortunio» De Roberto è definito, «tra i giovani scrittori italiani, uno degli spiriti più aperti a tutte le innovazioni e a tutte le aspirazioni dell'arte poliforme ed inquieta di questa fine di secolo». Proprio qui, sul terreno del «moderno», nella «curiosità» per le espressioni nuove e «inquiete» della cultura di fine secolo, pare che i due potessero incontrarsi. E infatti Pica incoraggiava De Roberto ad approfondire la conoscenza di Mallarmé, <sup>50</sup> gl'inviava una delle *Fêtes Galantes*, <sup>51</sup> gli prestava un libro di Villiers de l'Isle-Adam; <sup>52</sup> e De Roberto chiedeva volumi di Verlaine, <sup>53</sup> spediva a Pica un libro di Margueritte, <sup>54</sup> gl'indicava una pagina di Maupassant. <sup>55</sup> Ma non ci sono molti altri segni di esperienze in comune; e mai ce ne sono che facciano pensare a una

---

<sup>48</sup> Cartolina postale n. 13, del 1° aprile 1888.

<sup>49</sup> Cartolina postale n. 19, del 4 febbraio 1890.

<sup>50</sup> Cfr. lettera n. 8, del 28 luglio 1887.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Cfr. cartolina postale n. 60, del 23 luglio 1897.

<sup>53</sup> Cfr. cartolina postale n. 68, del 13 gennaio 1899.

<sup>54</sup> Cfr. cartolina postale n. 34, del 23 ottobre 1892.

<sup>55</sup> Cfr. cartolina postale n. 37, del 6 agosto 1893.

vera condivisione d'entusiasmi, a letture capaci di far emergere, nella soddisfazione di entrambi, una consanguineità di attese ed esigenze. Il tono più autentico del confronto fra i due corrispondenti sul terreno della modernità è dato piuttosto da questa rampogna di Pica, in una delle prime comunicazioni, a proposito di una critica particolarmente negativa dell'amico: «L'articolo sui *decadenti*, superficiale, leggiero, inesattissimo, è indegno di te, e mi è dispiaciuto molto che tu l'abbia scritto, come molto mi spiace di doverlo così severamente giudicare». <sup>56</sup>

I percorsi di Pica e De Roberto, come lettori 'schierati' di letteratura francese, si divaricarono infatti, e vistosamente, sul tema dell'avanguardia decadente e simbolista. Questo dissenso, dopo lo sfogo che si è riportato, è sempre sottaciuto da Pica nelle lettere successive, e c'è da dubitare che De Roberto vi si soffermasse nelle sue repliche irrecuperate. Forse ne parlarono qualche volta incontrandosi a Napoli, ma è probabile che anche allora il sentimento dell'inconciliabilità dei rispettivi punti di vista condizionasse una comunicazione che, non avendo risolto certe distanze di fondo, non assurse mai al calore del sodalizio, o alla volontà di mettersi in gioco che contraddistingue le vere dialettiche intellettuali.

Eppure Pica non era certo un fanatico estremista della sua avanguardia; né De Roberto muoveva da tanto lontano — per generazione, per formazione, per gusto — da dover opporre

---

<sup>56</sup> Cartolina postale n. 15, del 26 dicembre 1888.

fatalmente una così forte riluttanza alle predilezioni pichiane. Le biografie intellettuali dei due corrispondenti si prestano fino a un certo punto, lo abbiamo visto, a una lettura 'in parallelo', e abbiamo detto degli interessi letterari in comune: i due potevano magari dissentire, ma parlavano la stessa lingua, e dovevano ben intendersi, quando si muovevano nella zona 'moderna' delle narrazioni riconducibili alle tradizioni di realismo codificate da Stendhal o da Flaubert, dai Goncourt o da Zola, fino alle derive psicologiche e analitiche — 'bourgettiane' — meditate particolarmente da De Roberto, e alle forme di romanzo-saggio di un France. Potevano intendersi anche su Baudelaire e sulla poesia parnassiana. Ma Pica assunse nel proprio quadro la perversione decadente e la sovversione simbolista, mentre De Roberto oppose sempre a Huysmans come a Verlaine e a Mallarmé un' incomprensione talvolta astiosa, un rifiuto irriducibile che verrebbe voglia di squalificare *tout court*, come forma di misoneismo viscerale e non razionalizzabile, se l'uomo non fosse stato tutt'altro che incline ai pregiudizi e alle crociate polemiche, e così duttile ed aperto alle espressioni differenziate della cultura, da parer talvolta irresoluto per eccesso d'ecllettismo. Probabilmente, a ben guardare nelle sue resistenze e nei suoi dinieghi, si troverà quantomeno il filo di una logica, la coerenza di un sistema di persuasioni che spieghi, con la cecità di De Roberto verso certa letteratura, l'amore, la penetrazione, la feconda congenialità di cui altri scrittori, nelle pagine di una critica acuta e vibrante, poterono avvantaggiarsi.

5. Il raffronto fra le opinioni dei nostri autori è davvero istruttivo, indicative come esse paiono di possibilità distinte e

coerenti di discorso sulla letteratura, offerte allora dal contesto culturale. Soffermiamoci analiticamente sulle costanti, sulla 'linea' ideologica di Pica. Dopo un esordio di critico zoliano e desanctisiano del naturalismo, che poco lasciava prevedere le future predilezioni decadenti,<sup>57</sup> in seguito ad alcune letture, incontri, esperienze decisive intervenute nella prima metà degli anni '80,<sup>58</sup> egli giunse a elaborare una nozione dell'avanguardia

---

<sup>57</sup> L'esempio maggiore dell'iniziale ortodossia 'zolistà' di Pica è il lungo saggio *Romanticismo, Realismo, Naturalismo*, comparso dapprima in «Fantasio» (II, 10, 15 luglio 1882; II, 13, 24 settembre 1882; III, 1, 1° gennaio 1883) e poi raccolto in *All'avanguardia*, cit., pp. 13-38. Pica vi esprimeva un netto assenso per Zola; non solo per l'artista, ma anche per il teorico e lo storico del romanzo naturalista, da cui citava e ricalcava con ampiezza, nonostante le dichiarate riserve sulla denominazione «sperimentale». Benché certi argomenti a favore del progetto zoliano gli venissero verosimilmente, e come superiormente legittimati, dai piani storici prospettati da De Sanctis nella conferenza sull'*Assommoir*, colpisce nel futuro *faisandé* l'adesione all'ottica progressiva e all'ottimismo programmatico del francese, la cui previsione, del naturalismo come «principio d'un'immensa evoluzione, che, durante secoli, si compierà e si estenderà» (*All'avanguardia*, p. 38), è citata a concludere lo scritto, come «miglior risposta» alla domanda se il naturalismo sia «una formula stabile e definitiva». Se è vero che la conversione 'bizantina' di Pica non fu esclusiva di altri interessi, ed egli fece salvi certi diritti del romanzo naturalista, tuttavia le nuove predilezioni lo portarono a selezionare, nel campo narrativo dissodato un tempo con criterio filo-zoliano, le esperienze che gli sembravano aggettare verso il decadentismo, magari evitandone taluni eccessi: i Goncourt, Daudet etc.

<sup>58</sup> Tra il 1883 e il 1884 uscirono i primi *Essais* di Bourget, *Une vie* di Maupassant, il *Journal intime* di Amiel, *Les Poètes maudits* di Verlaine, *Chérie* di Edmond de Goncourt (con la relativa importante prefazione), *A Rebours* di Huysmans, per non citare che alcuni eventi: la cultura letteraria francese virava verso quella regione tormentata della sensibilità che siamo soliti oggi — per



decadente e simbolista che poi rimase sostanzialmente invariata per tutta la durata della sua opera di critico letterario: un organicismo d'idee già attivo in alcuni degli scritti raccolti in *All'avanguardia* nel 1890, che ispira il breve quadro storico-critico tracciato in *Arte Aristocratica* nel '92,<sup>59</sup> ed è infine convalidato, quasi alla svolta del secolo, nell'imminenza della conversione definitiva alla critica d'arte, in *Letteratura d'eccezione*.

In questo libro<sup>60</sup> confluirono varie scritture precedenti, rifuse a formare lunghi saggi sulla personalità, l'opera e i dintorni culturali di sei autori (Verlaine, Mallarmé, Barrès, France, Poictevin, Huysmans) accomunati o per la «suggestiva oscurità dello stile», o per «sottigliezze» e «preziosità bizantine», o per qualche altro aspetto di «aristocratica originalità» — come l'«arguto ed elegante ma corrosivo pirronismo» di France, pur lontano da «una troppo spiccata anormalità estetica» — non apprezzabile che «da un pubblico eletto e di speciale cultura».<sup>61</sup> La costanza negli anni delle persuasioni critiche di Pica (a partire

---

comoda quanto sommaria convenzione — riassumere tutta nella parola «decadentismo». Agli anni '80 risalgono pure gl'influssi esercitati su Pica (come si dirà più avanti in questa introduzione) da due interpreti importanti del decadentismo europeo come Rod e Wyzewa.

<sup>59</sup> V. PICA, *Arte Aristocratica*, Napoli, Piero 1892. Era il testo di una conferenza letta al Circolo Filologico di Napoli il 3 aprile 1892.

<sup>60</sup> V. PICA, *Letteratura d'eccezione*, Milano, Baldini & Castoldi 1898. Ma si citerà dalla già menzionata edizione recente a cura (e con ricche note) di E. Citro.

<sup>61</sup> Come si legge in una nota apposta al capitolo su France, a p. 169 di *Letteratura d'eccezione*.

almeno dal 1885) è dimostrata dal fatto che all'altezza del '98 egli potesse montare in un tutto coerente e che mostra poche stonature testi scritti in tempi anche molto diversi (vi sono pagine su Mallarmé che risalgono al 1886, altre del '96) e senza sentire il bisogno di intervenire, in occasione della nuova pubblicazione, se non per minimi cambiamenti lessicali, e per un riordino dei segmenti variamente datati del discorso nella semplice struttura dei capitoli e dei paragrafi. Sicché *Letteratura d'eccezione* ci si presenta, insieme, come lo stato definitivo dell'elaborazione critica pichiana in ambito letterario, e come riepilogo 'antologico' della sua attività precedente.

La nozione di 'avanguardia' proposta nel libro — diciamo sinteticamente — si fonda su di un'idea storicistica della letteratura, e insiste su alcuni valori, soprattutto d'ordine stilistico, da essa in qualche modo illuminati. La storia è coefficiente dell'avanguardia perché fornisce le condizioni esterne e sociali del suo prodursi: versante sociologico della diagnosi pichiana, che interessa i livelli della produzione e del consumo del testo letterario. Ma la storia è anche coefficiente *interno* dell'avanguardia: la storia presente, l'attualità 'decadente' è la polpa dei frutti più inediti; essa riempie di contenuti congrui e peculiari le espressioni dell'arte più sensibili alla temperie del moderno. Questo aspetto che possiamo dire *psicologico* del discorso del napoletano, come non starebbe senza l'attigua sociologia, così è la premessa di conseguenti giudizi sullo stile: dalla storia e dalla società, alle patologie dell'anima e della sensibilità, e di qui ai trattamenti difformi ed eversivi della lingua: sulle orme, insomma, già impresse da Huysmans nelle pagine critiche di *A Rebours*...

Ma scendiamo a un'analisi più dettagliata. Il Pica sociologo oscillava tra un'impostazione vicina a quella di Cameroni ed un'altra prossima invece a Rod. Nel primo c'era (compatibile colla fede zoliana nella perfettibilità del pubblico, destinato a consapevolezza crescente dall'onda montante della scienza e della democrazia) l'idea di un rapporto fisiologico e progressivo tra avanguardia e tradizione, per cui quella rinnova e riassetta continuamente questa, e all'isolato, all'incompreso di oggi sarà domani accreditato il merito di aver sospinto un linguaggio destinato ad ampia diffusione e universale reputazione. Pica ripeté in sostanza per il decadentismo e il simbolismo quel che Cameroni aveva detto dell'innovazione naturalista.<sup>62</sup> Però sul

---

<sup>62</sup> Cameroni ad esempio aveva scritto, già nel 1875: «Tra noi, il romanzo di Zola [...] vien degnamente apprezzato da quei pochissimi, i quali professano la ghiottoneria delle temerità letterarie. Oggi, non lo si conosce; domani, avverrà di Zola quanto successe a Balzac, la cui fama, nonché resistere all'azione del tempo, crebbe cogli anni» (*I realisti. Emilio Zola*, in «L'Arte drammatica», IV, 23 e 24 del 17 e 24 aprile 1875; cfr. ora in *Interventi critici sulla letteratura francese*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida 1974, p. 37). Egli biasimava soprattutto la lunga incomprendione sofferta dai Goncourt, e si compiacque quando la *Germinie Lacerteux* ebbe un tardivo successo, trascinato da quello, clamoroso, dell'*Assommoir*: «Ciò che è avvenuto per la *Comédie humaine* di Balzac (derisa dai principi della critica, come Janin), per la processata *Madame Bovary* di Flaubert, pei *Rougon-Macquart* [...], ora si va verificando anche pei De Goncourt» (*La ristampa delle opere dei fratelli De Goncourt*, in «La Farfalla», nn. 16 e 17 del 17 e 24 ottobre 1880; cfr. ora in *Interventi critici sulla letteratura francese*, pp. 101-103). Si veda ora come l'impostazione 'progressiva' di Cameroni resisteva in Pica: «Del resto sempre così: si chiami Naturalismo o Preraffaellismo, Wagnerismo od Impressionismo, tutto ciò che rappresenta un'innovazione od un progresso in

napoletano agiva anche il modello diverso di Edouard Rod. Questo scrittore e critico della Svizzera francese fu corrispondente da Parigi per il «Fanfulla della Domenica» e per la «Gazzetta Letteraria» dal 1882 al 1887, e tramite, negli stessi anni, per tutta la cultura italiana, dei maggiori eventi letterari che si succedevano in Francia, con una tempestività che rendeva preziosa e assai seguita la sua opera d'informazione.<sup>63</sup> Egli parlava molto di «letteratura d'eccezione», e in una corrispondenza così intitolata sul «Fanfulla» domenicale diede del fenomeno una descrizione che troviamo ripresa, quasi alla lettera, da Pica:

Noi assistiamo, da un mezzo secolo, alla spezzatura monetaria della letteratura: ha cominciato dal ribasso nei prezzi dei volumi, ha continuato col giornale d'un soldo e col romanzo d'appendice. Di qui è nata una letteratura mercantile, per l'uso dei bisogni volgari, una letteratura che oggi è in auge, che si allarga spampanandosi nella seduzione del suo grosso successo. Perché dunque meravigliarsi che fra gli scrittori si veggia una separazione ben distinta, da una parte i commercianti, dall'altra gli artisti? Più i commercianti sminuzzano la loro merce per metterla al livello di tutte le intelligenze e di tutte le borse, e più gli artisti, per odio della volgarità, si adoprano a costituire una specie di setta ristretta e chiusa,

---

arte deve sempre incominciare con l'essere posto in caricatura ed ignominiosamente osteggiato, e non è che dopo anni ed anni, allorquando la sprezzante indifferenza del pubblico e la beffarda insolenza dei giornalisti hanno ucciso o ferito a morte gli iniziatori della nuova formola artistica, che a questa sorride allfine il successo!» (*Letteratura d'eccezione*, p. 139).

<sup>63</sup> Su Rod v. anche la nota 9 alla lettera n. 52.

complicando le difficoltà della loro estetica per distinguersi meglio dagli altri. È un movimento del tutto logico, di cui le conseguenze sono deplorabili: e verrà il momento in cui lo scrittore sarà agguantato da questo dilemma implacabile: o la fabbrica dell'appendice a un tanto la linea, o la lingua inintelligibile, la poesia artefatta, il tecnicismo dei «Maestri Cantori». <sup>64</sup>

La progenie degli scrittori «d'eccezione» individuata da Rod era, più o meno, la stessa di Pica: da Flaubert e soprattutto dai Goncourt a Huysmans e ad altri rampolli devianti del ceppo naturalista per la prosa; per la poesia Baudelaire, i parnassiani (antesignani e seguaci), fino ai decadenti e ai simbolisti, a Verlaine e a Mallarmé. <sup>65</sup> Nella visione di Rod l'avanguardia non era, come

---

<sup>64</sup> E. ROD, *Corrispondenza da Parigi. La letteratura d'eccezione*, in «Fanfulla della Domenica», VI, 29, 20 luglio 1884. Così Pica: «Questa tendenza ultra-aristocratica, che trova ogni giorno nuovi proseliti, a creare un'arte che sia destinata ad un ristretto numero di clette intelligenze, pur rimanendo incomprensibile per la folla, è forse dannosa, è forse riprovevole, ma rappresenta, siccome osserva Edouard Rod, una naturale e non ingiustificabile reazione contro certa malintesa democratizzazione dell'Arte; più i commercianti di letteratura o di pittura o di musica sminuzzeranno la loro merce per metterla al livello di tutte le intelligenze e di tutte le borse e per lusingare tutti i gusti, e sempre più gli artisti veri, in odio all'imperante mediocrità, si adopereranno a costituire una specie di setta ristretta e chiusa, complicando le difficoltà della loro estetica per distinguersi dagli altri» (*Letteratura d'eccezione*, pp. 90-91). Sui numerosi riecheggiamenti, in testi pichiani, delle *Corrispondenze* di Rod, cfr. A. CALEGARI, *Vittorio Pica e Edouard Rod tra naturalismo e simbolismo*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», tomo CXLII (1983-84), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 399-425.

<sup>65</sup> Rod accusava di eccesso, di patologia, di solipsismo l'eccezione simbolista,

per Cameroni, funzione fisiologica del mercato, ma anzi dimensione di un antagonismo drammatico e 'bloccato' ad esso. La storia che può unire Flaubert a Mallarmé non è quella di una progressiva e sempre più ampia accettazione da parte dei lettori, ma la storia di un rifiuto reiterato, di una resistenza sempre più netta opposta dagli autori al pubblico. Questa resistenza si spiega, si capisce che gli spiriti eletti stiano sulla difensiva, giacché il mercato è espressione delle stesse forze epocali che hanno prodotto la democrazia politica e la cultura positivista, e il Rod delle corrispondenze, pur non nutrendo ancora le velleità di riscatto idealistico e pedagogico-autoritario che sarebbero state tra breve del visconte de Vogüé e di altri, già travedeva nel complesso di questi fenomeni «moderni» (sulla scorta di Edmond Schérer) l'annuncio e il seme di rischiose turbolenze sociali:

Chiedere quale sarà, in tal confusione, l'avvenire delle nostre lettere, è la stessa cosa che domandare quale sarà lo scioglimento della crisi

---

ed anche Pica si mostrò perplesso per talune esagerazioni di Mallarmé: «Io trovo giusto che il Mallarmé richiegga da coloro che vogliono gustarlo una preparazione ed un certo paziente lavoro di interpretazione [...]; ma egli si è troppo di sovente lasciato trascinare da un eccessivo bisogno di sottigliezza e di complicazione, che trasforma addirittura in indovinelli e in rompicapi vari suoi brani poetici e che rende irrimediabilmente incomprensibili parecchi suoi versi e parecchie sue metafore» (*Letteratura d'eccezione*, p. 120). L'accusa, peraltro poco insistita, non pregiudicava comunque nel napoletano il gradimento di massima, giacché perfino le esagerazioni di Mallarmé gli parevano encomiabili, come segno di nobile noncuranza della fama effimera decretata dal grosso pubblico.

sociale che ci opprime [...]. Fors'anche realmente noi siamo al tramonto di una civiltà. Fors'anche le agitazioni della democrazia, che ce la nascondono agonizzante, faranno capo ad un nuovo moto, ad un mondo nuovo. Comunque sia per essere, il passaggio è penoso, l'Europa intera e l'America anche, ne risentono le scosse. Né saranno avventurati coloro, ai quali manchi la pieghevolezza per far loro pro dei bisogni, delle esigenze, delle soddisfazioni della mediocrità, potente e prepotente in questo tristo tempo.<sup>66</sup>

Il *pathos* di profezie siffatte è decisamente attenuato nelle formulazioni di Pica: se i riluttanti al mercato depongono per un'interpretazione 'apocalittica' del presente che può occasionalmente tornargli utile per accrescere il fascino dei letterati «d'eccezione»,<sup>67</sup> più recisa è l'accusa ch'egli rivolge loro, di «non vedere il progresso scientifico e sociale del nostro secolo che sotto un aspetto ultra-pessimista», e di protestare «contro il telegrafo, le strade ferrate, il giornale»; protesta «puerile», «perché a volersi opporre al cammino in avanti dell'odierno

---

<sup>66</sup> E. Rod, *Corrispondenza da Parigi. La letteratura e la democrazia*, in «Fanfulla della Domenica», V, 44, 4 novembre 1883.

<sup>67</sup> Capita ch'egli accenni ad assumere in proprio quest'ottica apocalittica («il dissidio fra una letteratura democratica e una letteratura aristocratica si va sempre più affermando, forse perché attraversiamo un angoscioso periodo di transizione, un periodo di dubbio e di scoraggiamento morale», *Letteratura d'eccezione*, p. 91) e in ogni caso riconosce l'interesse psicologico, la fecondità artistica delle moderne anime d'eccezione.

spirito scientifico non si ottiene nulla e si rischia di rimanere miserevolmente schiacciati». <sup>68</sup> Pica non demonizza il «progresso scientifico e sociale» del suo secolo, e ciò è onesto da parte sua. Anch'egli scorge che l'ampliamento della circolazione letteraria è un aspetto della moderna civiltà «democratica», ma di tale fenomeno vive professionalmente, ed ha tutte le ragioni per compiacersi: egli, lo si è detto, non voleva tanto attestare coi suoi scritti la distanza definitiva dal mercato estetico di massa degli artisti d'eccezione, quanto invece, da vero operatore del *Midcult*, additare in ciò che non ha prezzo (perché non è nato per il mercato) la merce più appetibile e pregiata; vantare l'*inconsumabile*, proprio perché tale, ai suoi possibili consumatori.

Una tendenza a sdrammatizzare le indicazioni di Rod si nota anche sull'altro versante, quello 'interno' e psicologico, della visione storicistica che Pica aveva della letteratura. Per Pica, come già per lo svizzero, le opere dei decadenti rispecchiano l'età di crisi da cui sono prodotte; il loro valore estetico integra i pregi della testimonianza e del documento. Documentario all'epoca era per molti, per esser più precisi, in Italia come in Francia e altrove in Europa, ciò che pareva certificare un'illusione corrente e pervasiva: l'ipotesi, o il mito, dei tempi più alti e disincantati, della civiltà massima e terminale della fine del secolo, del presente ammalato eppure in certo senso superlativamente progressivo, perché capace di riassumere, nel proprio decadere, tutta intera la

---

<sup>68</sup> *Letteratura d'eccezione*, pp. 73-74.



parabola, tutto lo sviluppo dello spirito ora esausto e per questo più acutamente consapevole, sofferente e per questo più sottile, dubbioso e per questo più profondo. Il quadro diagnostico, col suo tipico intreccio di clinica positivistica, di fatalità storicistica e di ambigue esigenze d'ordine, lo troviamo limpidamente stilato in queste proposizioni rodiane: « [...] la nostra salute intellettuale e morale è molto compromessa. Ma non ci sono forse delle piante malsane che fioriscono stupendamente? Certe malattie dovevano manifestarsi necessariamente in un certo periodo della civiltà. Esse rodono e corrodono intorno a sé, esse corrompono la società e preparano terribili catastrofi». <sup>69</sup> Abbiamo visto che Pica evitava i toni apocalittici. Epperò della fioritura delle piante malsane parlava, da sociologo e psicologo, come di un dato saliente della sua età. Dice, a proposito di Verlaine e degli spiriti a lui affini, di smarrimento, di «nevrosi» dilagante. Nota che il tumulto democratico, la competizione sempre più feroce, il regno dell'utile positivistico, l'incombere della forza anonima delle «masse» e l'incertezza del futuro inducono uomini così — troppo delicati, o malati, o comunque a disagio per incompatibilità dell'ingegno educato ai valori aristocratici del bello e dell'ideale — a stati di «fosco pessimismo», di «atonìa volitiva», di «assidua, ostinata, irrazionale aspirazione verso cieli fantastici», a tutta una sensibilità sovraeccitata e morbosa: «Ma come dolci suonano le

---

<sup>69</sup> E. ROD, *Corrispondenza da Parigi*. Paul Bourget, in «Fanfulla della Domenica», V, 39, 30 settembre 1883.

lamentazioni, come ammalante è il fievole grido di dolore di questi vinti, di questi decadenti!». <sup>70</sup> Questa sensibilità va studiata, perché è un interessante fenomeno contemporaneo e perché, «più squisita, più acuta, più intensa», produce l'arte più speciale e nuova; quella che Des Esseintes predilige, quella stessa di cui è stato «esempio tipico» il volume *Idées et sensations* dei Goncourt: «In esso si raccoglie il fiore dello spirito francese odierno, uno spirito che va nel fondo delle cose e degli esseri, che ne mette a nudo l'intimità palpitante e dolorosa, che esprime, con sottile ironia o con squisite delicatezze di chiariscuri, tutte le malinconie, tutte le ebbrezze, tutti i vacillamenti di un'intelligenza o di una coscienza». <sup>71</sup>

Il decadentismo, deprecato sul piano della ragione, della morale, della politica, <sup>72</sup> è recuperato come forma eccellente della sensibilità — quasi un'irritabilità — e c'è un'eccellenza della letteratura che di questa sensibilità estrema sia tutta tramata: come Pica verifica quando sfiora, palpa, degusta la manifattura «squisita» delle opere d'eccezione. È alla superficie dello stile, più ancora che nei contenuti, che esse manifestano la sensibilità splendida e ammalata dei loro autori. Siamo alla critica stilistica

---

<sup>70</sup> Cfr. *Letteratura d'eccezione*, pp. 42-45.

<sup>71</sup> Cfr. *Letteratura d'eccezione*, pp. 228-229.

<sup>72</sup> «Ma [...] non è vano, non è stolto il volersi opporre al fatale cammino dello spirito umano, non vale meglio uniformare, per quanto è possibile, le opere d'arte alle odierne tendenze scientifiche e positive, tentare un compromesso fra l'Arte e la Democrazia? Certo che sì [...]» (*Letteratura d'eccezione*, p. 91).

di Pica, all'esercizio di lettura ch'egli curò soprattutto, o con più amore, secondo un'inclinazione del gusto denunciata, più chiaramente che dalle esplicite argomentazioni, dall'uso continuo di certe parole, specialmente aggettivi, che costellano ogni sua pagina, dando alla sua scrittura una tinta generale piuttosto omogenea e riconoscibile. C'è l'ideologo snob del consumo aristocratico nei ricorrenti «raro», «squisito», «raffinato», «prezioso», «delizioso», «delicato», adoperati a qualificare le opere di valore. E c'è tutta un'aggettivazione tra clinica, sensoriale e psicologica a denotare, insieme, il patologo positivista dell'anima contemporanea e il lodatore dei sensi resi più acuti dalla decadenza, dell'intelletto fattosi più esigente e sofisticato, dei trasalimenti ognora più vaghi e spirituali: di tutta una sensibilità modernissima e inquieta che avrebbe nello stile degli scrittori d'eccezione — volta a volta «nervoso», «morboso», «vaporoso», «plastico», «colorito», «musicale», oppure «suggestivo» e «ambiguo», o anche «complicato» e «profondo» — il luogo migliore per esprimersi, per depositarsi in attesa di essere attivamente compartecipata da un tipo ideale di lettore, anch'esso sensibile ed eletto.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Ecco la formulazione più chiara del modello di lettura cooperativa che Pica prevedeva per la «letteratura d'eccezione», e specialmente per la poesia simbolista: «Certo è che le opere che si rileggono sempre e con diletto sono quelle le quali, piuttosto che esprimere esplicitamente le idee e le emozioni dell'autore, si accontentano di accennarle a metà e le avvolgono quasi in un velo di nebbia, lasciando al lettore l'ufficio di ricercarsele complete; sono quelle che, con sapienti omissioni, indeterminanze ed anche ambiguità, suscitano sempre nuove idee,

Costui, questo lettore ideale, chi come Pica faceva opera di proselitismo col mezzo affatto democratico delle gazzette non poteva certo configurarlo negli aspetti estremi del refrattario o dell'esteta o del sognatore, bensì come uomo genericamente duttile e raffinato, capace di apprezzare l'offerta di un salotto esclusivo dove abbandonarsi, nel caso, ad emozioni «squisite». Nella scrittura d'eccezione egli degusterebbe la dissoluzione contemporanea e, insieme, le sue contropartite prestigiose: le accensioni dei nervi irritati, la visione, il sogno, o il rovello sottilissimo del pensiero. Pica gli addita lo scandalo e la musica di questa scrittura come un'alternativa ristoratrice — se non riparo, spaesamento — alla storia e alla società, al tumulto progressivo e ai condizionamenti del secolo. Ma la storia in cui Pica viveva, la società a cui si rivolgeva lasciano, nel salotto della fruizione privilegiata, il segno più ovvio. Il lettore è invitato a chiudersi col suo libro «eccezionale» nel cerchio di un'empatia intima e inef-

---

sempre nuove emozioni nell'animo di chi legge, idee ed emozioni, che cangiano secondo il diverso stato d'animo in cui egli si trova; sono quelle infine che creano in certo qual modo fra autore e lettore una simpatica spirituale collaborazione» (*Letteratura d'eccezione*, p. 100). Nel suo concetto del lettore come *ricreatore* dell'opera, Pica rielaborava, oltre che spunti di Huysmans in *A Rebours*, alcuni suggerimenti di Théodor de Wyzewa, divulgatore di Wagner e Mallarmé, direttore dal 1884 al 1886 della «Revue Wagnérienne», poi alla «Revue Indépendante», riviste che il napoletano certamente leggeva. Sui rapporti fra Pica e Wyzewa (con una certa esagerazione, mi pare però, del ruolo di «guida» del secondo) cfr. M. R. RONZI, *Tra De Sanctis e Croce: lo spazio culturale di Vittorio Pica*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. XXII, fasc. III, settembre-dicembre 1969, pp. 245-270.

fabile: però la solitudine dell'esoterico rapporto è anche una proposta di distinzione elegante, Verlaine e Mallarmé possono benissimo coronare un'educazione positivisticamente aggiornata e liberale; e l'isolamento, la magia, l'estasi esser «centellinati» — si veda quest'invito alla mallarméana *Hérodiade* — come condimenti trasgressivi di un decoro alla fine molto rassicurante e borghese:

Per chi abbia superata la prima impressione sospettosa e siasi già abituato all'eccezionalità dell'Opera mallarmiana, è una intensa e raffinata voluttà il lasciarsi cullare dalla dolce musica di questo frammento poetico, il centellinarne sapientemente, in un ambiente propizio, lontano da rumori disturbatori, i versi squisiti, l'esaltarsi nella contemplazione delle magiche visioni, che, quasi per incanto, fa nella mente sorgere il suggestivo linguaggio della bella Erodiade.<sup>74</sup>

6. Se ora guardiamo alla produzione critica di De Roberto nel suo complesso, e specialmente a quel ch'egli scrisse su autori, opere, stati psicologici e culturali che Pica riportava, in un modo o nell'altro, alle categorie della «decadenza» e dell'«eccezione», vediamo che il siciliano tese sempre a rifiutare o screditare proprio i piani di lettura su cui l'amico impiantava le proprie valutazioni, e cioè lo storicismo, la sociologia del gusto aristocratico e l'apprezzamento delle qualità patologiche e «squisitamente» sug-

---

<sup>74</sup> *Letteratura d'eccezione*, p. 113.

gestive dello stile *fin de siècle*. Gli indici, le griglie d'analisi con cui Pica — sulla scorta di Huysmans, di Rod, di altre autorità ancora — giustificava la propria interpretazione in chiave di decadentismo non solo di determinate sperimentazioni contemporanee, ma anche della tradizione letteraria passata, almeno da Flaubert e Baudelaire in poi, a De Roberto parevano frutto di prospettiva avventizia o aberrante, strumenti deboli incapaci di dar legittimità e pertinenza a fisionomie 'epocali' del genere di quella che profilava l'amico. Inficiare il decadentismo come generalità storica e critica consentiva di sottrarre al rischio di esservi assimilati autori che De Roberto gradiva, e ai quali preferiva assegnare altri spazi: sarebbe interessante osservare più da vicino come, da un'impostazione diversa da quella di Pica, egli ricavasse — di Baudelaire ad esempio o dei Goncourt o di Daudet o di France — caratterizzazioni assai diversamente accentate.<sup>75</sup> Altre volte — facendo mostra di accettare l'esistenza della cosa, ma come moda senza sostanza, fenomeno effimero e marginale della 'confusione' contemporanea — De Roberto visibilmente mirò a squalificare, col decadentismo, autori e pratiche d'arte che lo contrariavano, e che alla parola si richiamavano o erano associati. Ciò che possiamo verificare, nel modo più limpido, nell'intervento sui simbolisti — *Decadenza* — che tanto deluse Pica. L'articolo comincia così:

A considerare la storia dell'attività umana, torna a mente la leggenda di Penelope. Distruggere stasera quello che si è fatto stamane,

---

<sup>75</sup> Si farà cenno più avanti alle differenze tra i giudizi che Pica e De Roberto diedero della poesia baudelaيرية.

rifare e ridistruggere domani, e così via, continuamente, con la illusione di essere nel vero, sempre, tanto nell'edificare quanto nell'abbattere: tale sembra l'opera degli uomini.<sup>76</sup>

Per avviare il proprio intento, ossia la demolizione della novità sperimentale di quello che chiama «simbolismo dei decadenti», De Roberto mette subito in campo la convinzione, da lui così drammaticamente sentita, dell'inesistenza, o almeno *inessenzialità* della storia. Avrebbe raccontato, in una delle più belle lettere al Di Giorgi, di aver voluto rendere nell'*Illusione* la propria cognizione della vita come «succedersi di evanescenze», «continuo *passare* di fatti, di impressioni, delle quali nulla resta, il cui ricordo non ha nulla che lo distingua dal ricordo delle impressioni e dei fatti sognati, *inesistiti*». <sup>77</sup> E nella stessa lettera avrebbe complimentato il destinatario per aver capito, lui solo fra i critici del romanzo, che esso era stato condotto secondo il «metodo dei piccoli fatti» di Taine.<sup>78</sup> Una certa lettura 'eraclitea' di Taine — autorizzata da Bourget — fu infatti tra i principali modelli filosofici dello scrittore.<sup>79</sup> Egli ne traeva — ovviamente senza farne sistema o

---

<sup>76</sup> HAMLET (pseud. di De Roberto), *Decadenza*, in «Giornale di Sicilia», XXVIII, 12 dicembre 1888.

<sup>77</sup> Cfr. in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., la lettera n. 40 del 18 luglio 1891.

<sup>78</sup> Cfr. F. DI GIORGI, *Cronache letterarie. L'Illusione*, in «Giornale di Sicilia», XXXI, 15-16 luglio 1891.

<sup>79</sup> «Considérez dans ce qu'il a d'essentiel, ce système se ramène à concevoir le moi comme constitué par une série de petits faits qui sont des phénomènes de

dogma, ma come un ingrediente che fu sempre attivo nella sua cultura e nella sua scrittura — un'idea del «mondo fisico e morale» come «flusso e riflusso di fenomeni passeggeri». <sup>80</sup> Di qui passava agevolmente all'altro suo strumento, del relativismo e diletterantismo di Renan, a volte (si pensi a certe novelle) declinato con spirito leggero da *blasé*, a volte (in luoghi più meditati, meglio rispondenti al fondo grave e problematico dell'intelligenza robertiana) avvertito come chiave di una critica seria e scientifica della «verità», in quanto oggetto di conoscenza e criterio dell'azione. <sup>81</sup> Comunque anche il relativismo era funzione del suo

---

conscience, et la nature comme formée par une série parallèle de petits faits qui sont des phénomènes de mouvement. [...] M. Taine n'admet une substance permanente et cachée qui soutienne les qualités, et qui survive, identique et durable, aux événements accidentels et passagers. Des fusées de phénomènes caducs, qui montent quelques minutes ou quelques heures, puis s'abîment irréparablement, — tel est pour lui le monde. C'est, comme on voit, une réapparition de l'antique hypothèse d'Héraclite sur l'écoulement universel» (P. BOURGET, *Œuvres complètes. Critique. I. Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup> 1899, p. 171).

<sup>80</sup> Così De Roberto parafrasando *De l'intelligence* di Taine nell'articolo *Un tipo di umorista. Graindorge*, in «Fanfulla della Domenica», VI, 50, 14 dicembre 1884.

<sup>81</sup> Si vedano le pagine sulla «verità» in *Leopardi* (Milano, Treves 1898), dove ad esempio leggiamo: «Tale è veramente la condizione dell'intelletto umano: che esso, o deve rinunciare a comprendere tutta quanta la verità, o deve appagarsi di una verità non tutta vera»; «Tutti i nostri giudizi sono parziali, partigiani, appassionati, monchi; ma chi si spaventasse di questa necessità dovrebbe continuamente tacere» (pp. 295-296). Ha osservato Di Grado, proiettando verso problematiche novecentesche la figura intellettuale di De Roberto (come ormai si tende a fare secondo una vecchia indicazione di Tedesco): «È la linea del "disincanto" che



antistoricismo: «i sistemi si succedono, si confondono, si trasformano, si presentano sotto una luce diversa, ma nulla v'ha di nuovo sotto il sole». <sup>82</sup>

L'argomentare derobertiano contro la storia in *Decadenza* provoca uno svuotamento della nozione di avanguardia antitetico al 'pieno' di ragioni storicistiche ed evolutive postulato da Pica. I simbolisti e i decadenti non fanno nulla di nuovo. Le innovazioni in letteratura sono sempre esistite, che è come dire che non accadono mai: «Il fenomeno si ripete costantemente, da per tutto; è l'eterna, fatale vicenda delle cose umane». Nella prosa, alla rivoluzione dei naturalisti è seguita la controrivoluzione degli idealisti: «voi negate un'anima alle cose? E noi ce la mettiamo!». In poesia, i romantici rivendicarono «la priorità delle quistioni di tecnica contro l'importanza esuberante data al pensiero», poi divennero «codini peggiori dei classici», e «dettero il posto ai parnassiani, che proclamarono: non importa se un verso non dice niente, l'essenziale è che suoni bene»:

«Abbiamo cangiato tutto ciò!», diceva il medico di Molière, quando gli facevano osservare che il cuore è posto al lato manco. Anche i

---

conduce al grande 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» (*Federico De Roberto e la «scuola antropologica»*, cit., pp. 33-34).

<sup>82</sup> F. DE ROBERTO, *Romanzi e racconti*. "La Corsa alla Morte" di E. Rod, in «Fanfulla della Domenica», VII, 33, 16 agosto 1885. Frequenti le sentenze consimili in tutta l'opera derobertiana.

simbolisti hanno cangiato tutto ciò, hanno posto il cuore a dritta. Con quali precetti hanno sostituito quelli dei parnassiani? Con quelli di prima! Voi dite che la metrica è tutto e che l'idea è niente? E noi vi diciamo che l'idea è tutto, e che se le sillabe non tornano non importa! Voi vi fareste tagliare un braccio piuttosto che commettere un errore di prosodia? E noi ci faremmo tagliare una gamba piuttosto che rispettare la vostra stupida prosodia! Il vostro ideale è un verso che non dica niente purché sonoro? E il nostro è un verso sbagliato, purché dica qualche cosa!...

Probabilmente aveva ragione Pica: l'articolo tradisce fraintendimento e grossolana ignoranza della poetica e della poesia dei simbolisti. Ma a noi interessa capire perché, dati i fondamenti della sua idea della letteratura, De Roberto *non potesse* degnare di una seria volontà d'intelligenza le opere, le ricerche d'arte a cui l'amico dedicava tante cure. Il fatto è che a De Roberto, per rifiutarle, bastava e avanzava il carattere per lui indubitabile (e sul quale anche Pica conveniva, però valutandolo diversamente) della loro *oscurità*:

Poi, quando i lettori dichiarano umilmente di non capire, i decadenti rispondono che non hanno bisogno d'esser capiti! «Le ammirazioni sommarie o le comprensioni intelligenti, a che serve tutto ciò? Perché la poesia dovrebbe essere gettata agli appetiti facili dei passanti?... Essa deve essere allontanata, un altare raro della gioia ultima!» Così dice il signor Paolo Verlaine, sacerdote celebrante su quest'*altare della gioia*, e per appoggiare tale concetto, canta i *Poeti maledetti*, cioè i poeti troppo poeti per essere amati o soltanto compresi dal *volgo*. E allora non si ha ragione di dire che la riforma dei simbolisti

finisce per essere una ciurmeria se [...] non sanno produrre se non delle opere che nessuno capisce, e chiamano *volgo* chi non li può capire, cioè tutti?

La quistione era di fare precisamente l'opposto, e di cantare i *Poeti benedetti*, quelli che guadagnano tutti i cuori, i più grandi come i più umili...

È evidente l'intolleranza dei fatti di retorica e di linguaggio in cui Pica riconosceva le qualità interessanti dell'esoterico e del suggestivo, e in cui anche Rod, nonostante le perplessità, aveva visto un segno rilevantissimo dei tempi, l'amore della «sfumatura». <sup>83</sup> È evidente altresì il fastidio dei crismi 'aristocratici' adottati dal napoletano, come da molti teorizzatori decadenti, per avvalorare i fenomeni dell'avanguardia: De Roberto augurerebbe piuttosto poeti capaci di guadagnare tutti i cuori, «i più grandi come i più umili».

La forma specifica, la sostanza passionale del culto derobertiano dell'arte danno ragione di così vivi dispareri. Perché Pica poteva stornare storicisticamente o sbrigare giornalisticamente (in nome dei «fatti», della loro inappellabile realtà) certe questioni di principio: che il «dissidio fra una letteratura democratica e una letteratura aristocratica» si vada «sempre più affermando» — egli scriveva ad esempio — è un «fatto», e «ogni considerazione pro o contro è superflua». <sup>84</sup> Ma De Roberto *doveva* scegliere, essere

---

<sup>83</sup> Cfr. E. ROD, *Corrispondenza da Parigi. La letteratura d'eccezione*, cit.

<sup>84</sup> *Letteratura d'eccezione*, p. 91.

«pro o contro», perché filosofo più tenacemente inquisitivo e perché, artista e creatore egli stesso, era necessitato dal suo centro di persuasioni primitive e vitali, condizionato dall'imprescindibile parzialità della sua vocazione e delle sue mosse d'arte, ancorché essa comportasse pregiudizi e cecità relative anche nell'astrazione critica e teorica.

Per lui — come si evince, più che da distese dichiarazioni, da passaggi illuminanti disseminati nelle lettere, e da allusioni, sentenze, giudizi reperibili sparsamente nei testi critici — l'arte era un'intima e sofferta esperienza noetica, un modo paradossale di estraniamento dal senso comune e di costruzione di un'oggettività altrimenti inconseguibile; un esercizio quasi ascetico, doloroso e solitario, da condursi nella dimensione fabbrile dello stile, nella scena mentale ossessiva e avventurosa della pagina (come aveva fissato esemplarmente l'obliosa religione letteraria di Flaubert), e nondimeno (suggeriva un altro maestro della generazione derobertiana, Schopenhauer) avvalorato dall'esser via privilegiata alla comprensione del mondo: l'arte come sottrazione sommamente conoscitiva alle coazioni del volere, conforto del rispecchiamento, rapimento 'geniale' nell'oggettività disinteressata. Se il suo flaubertismo inclinava De Roberto ai valori della forma esatta ed evidente (e lo faceva ostile alle «nebbie» che invece affascinavano Pica), la lezione di Schopenhauer, dell'arte come intuizione-conoscenza, pure lo sollecitava in direzione opposta a quella pichiana: lontano dall'emotivo, dal vago, dalla sensualità impressionistica e musicale, e lontano dalla cronaca breve (perché tale doveva sembrargli) di scrittori e lettori d'eccezione, di sociologie aristocratiche ed estetizzanti; verso i valori di

chiarezza e universalità senza i quali, a suo parere, non poteva darsi all'arte la dignità che le spettava per quel tanto che era, oltre che una «pazzia», una scienza e una rivelazione.<sup>85</sup>

Forse solo cinque scrittori ammirò incondizionatamente: Leopardi, Flaubert, Baudelaire, Maupassant e Verga. Verificò nelle opere di tutti uguali funzioni dell'arte: come asceti dello stile, e gloria indefettibile della forma, a consolare lo scrittore delle offese della vita;<sup>86</sup> e come dono agli uomini della stessa possibilità

---

<sup>85</sup> Alla definizione dell'arte partecipata al Di Giorgi nella lettera del 7 marzo 1891, come «supremo inganno» e «ultima superfetazione», De Roberto faceva seguire: «ma bisogna metter dell'ordine in questa pazzia». «Ordine» stava per logica, razionalità, rigore astratto del metodo, come ha visto Madrignani, che ha usato queste formule derobertiane per spiegare l'«insistenza sistematica» del «narrare *more geometrico*» del romanzo maggiore, «come se l'arte del narratore avesse [...] il primo compito di dare un ordine convenzionale ad una materia di per sé varia e multiforme» (*Illusione e realtà*, cit., pp. 111-112). Ma «ordine convenzionale» evoca la cognizione moderna di «scienza», e allora certe modalità costruttive di De Roberto potrebbero essere associate alla tipologia europea e post-naturalista, proposta da Mazzacurati, del «romanzo tecnomorfo», «mimetico non più della vita illuminata dalla scienza ma dei meccanismi della scienza stessa» (cfr. G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino 1987, p. 89 e sgg.). Certo il nesso arte-scienza, nella formazione e nell'operare del siciliano, fu stretto e decisivo, e l'analisi tecnica dei testi induce a credere che esso si risolvesse, come Madrignani suggerisce, in un'esaltazione dell'aspetto strutturale, 'grammaticale' del fare narrativo. Resta però che altre circostanze e fatti depongono per un De Roberto nella stessa misura convinto che l'arte dovesse fornire intuizioni del mondo, visioni, e insomma «vita» (come aveva detto Capuana). Il problema è spiegare contestualmente i due aspetti, quello «tecnomorfico» o «geometrico» e quello realistico-demiurgico, della poetica derobertiana.

<sup>86</sup> Scrisse ad esempio di Leopardi: «Questo pessimismo suo, per quanto

di riscatto: nell'«esattezza, nella 'visione', nell'oggettività composta in cui era da quei grandi risolta esteticamente la realtà immediata. Le loro «rappresentazioni» — De Roberto annota spesso — hanno un contenuto «triste», il loro mondo è fatto di dolore, vane illusioni e ridicola insensatezza. Ma egli ci tiene altrettanto a chiarire che l'arte dei suoi autori, rispetto alla realtà difettiva ch'essi riproducono, occupa uno spazio in certo modo antagonistico. Chiarissima è la formulazione adoperata per Flaubert: «i romanzi che egli scrive sono la scrupolosa riproduzione di cotesto vero meschino, ingrato, doloroso; ma lo strumento di cui egli si serve per riprodurlo, la lingua e lo stile, sono di una bellezza assoluta; la forma in cui si getta un tale contenuto è d'una modellatura perfetta»; e poco più sotto, a circostanziare l'esem-

---

sembri totale e insanabile, ammette un temperamento ed offre un conforto. Egli preferisce la morte alla vita, ma la morte non consola la vita, la distrugge: la consolazione è nell'Arte» (*Leopardi*, cit., p. 299). La matrice schopenhaueriana dell'idea dell'arte come consolazione fu rilevata da Pica in un articolo sul volume dell'amico (*Un libro di F. De Roberto su Giacomo Leopardi*, in «Il Pungolo Parlamentare», V, 1-2 luglio 1898). Ma in De Roberto quest'idea corrispondeva anche a una vera intima esperienza di risarcimento e terapia, nell'esercizio creativo, delle proprie sofferenze. Scrisse al Di Giorgi in un periodo di acuto disagio, mentre anche l'amico era avvilito per suo conto: «Caro Nando, dammi buone notizie tue. Dimmi che ti sei vinto, o che vuoi vincerti — il che è tutt'uno. Assicurami che torni, o che tornerai presto all'Arte, la grande consolatrice» (A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., lettera n. 59 del 4 novembre 1898). E all'Albertini, avendo deciso di riprendere l'interrotta scrittura dell'*Imperio*: «Non so ancora se e quando lo finirò; ma l'importante non è finirlo; è mettersi tutte le mattine alla scrivania e dimenticare la realtà ed il mio signor Io!» (*Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., lettera n. 58 del 30 giugno 1902).

plare «bellezza» flaubertiana, si appropria di una domanda retorica proprio di Flaubert: «dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe?...».<sup>87</sup> Al «vero meschino, ingrato, doloroso» si contrappone un'arte fatta di precisione, nettezza e armonia. E di «evidenza», come aggiungeva De Roberto elencando i meriti di quegli altri descrittori di realtà «tristi» che furono Maupassant («La finitezza dell'esecuzione, la cura dei minimi particolari, la forza dello stile, l'evidenza d'una rappresentazione che rivaleggia con quella della realtà»)<sup>88</sup> e Verga («l'evidenza delle descrizioni, la convenienza delle immagini, la verità del dialogo, la concitazione degli affetti, la potenza degli effetti ottenuti con una sobrietà di mezzo che non potrebbe essere maggiore, la coerenza tanto stretta ed organica di tutti gli elementi fantastici e verbali che non è possibile né aggiungere né togliere un minimo particolare ed una sola virgola»)<sup>89</sup>. Certo riteneva che l'«evidenza» fosse una virtù essenziale,

---

<sup>87</sup> F. DE ROBERTO, *Gustavo Flaubert. L'Opera*, in «Fanfulla della Domenica», XII, 15, 13 aprile 1890. Cito da F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, p. 1614.

<sup>88</sup> F. DE ROBERTO, *Guy de Maupassant. I. Le novelle*, in «Il Capitan cortese», I, 21, 29 settembre 1895, p. 3. Si veda anche la seconda parte del lungo saggio che De Roberto dedicò al narratore francese: *Guy de Maupassant. II. Osservazione ed analisi*, in «Il Capitan cortese», I, 22, 6 ottobre 1895.

<sup>89</sup> F. DE ROBERTO, *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*, in «La Lettura», XXI, 1, 1° gennaio 1921. Cito dal testo contenuto in F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, p. 189.

davvero necessaria alla costituzione del valore estetico. Nel volume *L'Arte* c'è un'affermazione molto precisa e interessante. Commentando un ragionamento di Sully Prudhomme sul bello in natura,<sup>90</sup> De Roberto ha condiviso la conclusione dell'autore francese, dell'indeterminatezza e relatività della bellezza nel mondo reale. Quest'idea era del resto omogenea al relativismo con cui sempre il siciliano considerava le opinioni e i gusti, le filosofie e le teorie morali ed ogni forma di conoscenza storica della realtà umana. Ma questa volta De Roberto prosegue il discorso individuando (con piglio in lui insolitamente deciso e categorico) un luogo speciale, di oggettività e di certezza, di «assoluto» addirittura, nel fluire illusorio e mutevole dell'universale relatività :

Si vede dunque che la bellezza, nel mondo reale, è indeterminata e relativa. Nel mondo dell'arte, invece, cioè nel mondo delle immagini create dall'arte, è assoluta e determinata. Se l'immagine è fedele, totale, nitida, vivace, animata, è bella senz'altro. Pare dunque che la bellezza da chiedere all'arte sia quella della rappresentazione, e non quella dell'oggetto rappresentato, la quale non si può propriamente dire quale è e come è.<sup>91</sup>

Di contro all'«indeterminato e relativo» della bellezza «reale» (come di ogni altro giudizio e valore del mondo) c'è una cosa che

---

<sup>90</sup> Svolto nel volume *L'Expression dans les Beaux-Arts*, Paris, Lemerre 1884.

<sup>91</sup> F. DE ROBERTO, *L'Arte*, Torino, Bocca 1901, p. 37.



in sé sussiste, ed è la bellezza dell'arte; identificata, si noti, colle qualità dell'«immagine» evidente. Entro un'architettura sistematica che De Roberto non sottoscrisse esplicitamente in nessuno dei suoi testi — e che tuttavia, agendo dal fondo della sua formazione, improntò di sé, come le frasi sopra citate, anche molte altre proposizioni e pagine, del teorico come del narratore — anche Schopenhauer aveva indicato il pregio dell'arte nei caratteri della visione chiara e totale; di una conoscenza prodotta sì per effetto 'innaturale' dell'intelletto, e perciò distinta dal senso comune del bello naturale, ma proprio per la sua straordinarietà (anche De Roberto parlava di «miracolo» dell'arte) tanto più completa ed adeguata:

L'arte si deve necessariamente considerare come il grado più alto, come l'evoluzione più perfetta di quanto esiste; ci offre infatti essenzialmente la stessa cosa che il mondo visibile; ma più concentrata, più perfetta, con scelta e con riflessione: possiamo quindi, nel senso vero della parola, chiamarla il fiore della vita. Se il mondo come rappresentazione non è che volontà divenuta visibile, l'arte è precisamente tale visibilità resa più chiara; è la *camera obscura* che rende più distinti gli oggetti, e permette di abbracciarli meglio e con una sola occhiata [...].<sup>92</sup>

7. Si capisce come il fautore del «nitido», del «determinato», dell'«evidente» non potesse capire le degustazioni pichiane dello

---

<sup>92</sup> A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, trad. it., Milano, Mondadori 1992<sup>2</sup>, p. 385.

«sfumato» e del «suggestivo». La distonia si coglie bene nei giudizi che i due critici diedero di Baudelaire. Per De Roberto egli è un «realista», che salva la poesia dal «vago», dall'«indefinito», dal «nebuloso» del «romanticismo boccheggiante»; «egli cerca le sue scene e i suoi tipi nel vero, e dal vero li ritrae», se dipinge delle passioni, «le sue passioni sono reali», e «questo contenuto così preciso si cristallizza nella forma più esatta. Il cavo in cui egli getta le sue idee è del più fino lavoro».<sup>93</sup> Mentre nello stesso anno (e sullo stesso giornale) Pica encomiava in modo ben diverso chi aveva dotato il genere del poemetto in prosa «di quella sotterranea corrente di pensiero non appariscente ed indefinibile, che ne forma la grande malia segreta»: «tutto il merito [...] devesi a Carlo Baudelaire, il penetrante analizzatore degli stati morbosi dell'anima umana, il magico evocatore di sensazioni raffinate e perverse, l'ordinatore sapiente di musiche di parole squisitamente angosciose».<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> F. DE ROBERTO, *Poeti francesi contemporanei. Carlo Baudelaire*, in «Fanfulla della Domenica», X, 17, 22 aprile 1888. Cito da *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 1603-1604.

<sup>94</sup> V. PICA, *Poemucci in prosa. Aloisius Bertrand — Charles Baudelaire — Stéphane Mallarmé*, in «Fanfulla della Domenica», X, 39, 23 settembre 1888 (poi in *All'avanguardia*, da cui si cita dalle pp. 364-365). Si noti in questo scritto il giudizio di eccessiva minuziosità di alcuni poemetti di Baudelaire (*All'avanguardia*, p. 370), e in *Letteratura d'eccezione* (p. 107) il rilievo della «immediata contemplazione» e della «riproduzione del vero materiale» baudelairiani, «che lo hanno fatto a torto da alcuni proclamare realista»: dove è esplicita l'opposizione all'immagine critica di Baudelaire per la quale De Roberto, come altri interpreti,

Altrettanta era la distanza tra chi, come Pica, proponeva al suo pubblico di leggere gli scrittori d'eccezione perché così avrebbe potuto fruire di una sensibilità nuova ed esclusiva, e partecipare ai decorsi prestigiosi della modernità decadente (anche se poi questa partecipazione era proposta quasi come un'evasione, nelle ambagi compiaciute dell'aggiornamento «squisito»), e chi invece, come De Roberto, riteneva che l'arte, quando grande e geniale, valesse più della storia, del divenire, costituendone la discontinuità «assoluta», l'eccesso «miracoloso». Nel napoletano un distinguere da storico e da sociologo (di fenomeni complessi del gusto, meritevoli di cronaca minuziosa) e da prescrittore, ai suoi lettori, di consumi letterari 'distinti'; mentre De Roberto dal culto antistorico dell'arte e dalla connotazione assoluta di essa era piuttosto sollecitato a un pensiero 'per universali' della comunicazione estetica: a concepirne, anche, se non democraticamente in termini anti-aristocratici gli ambiti e le finalità, quantomeno per contromisura polemica nei confronti delle poco filosofiche riduzioni sociologiche. Ciò che si vede bene — come già nella lode dei «Poeti benedetti» accetti a «tutti i cuori» che aveva concluso

---

optava. Un altro indice dell'indigeribilità per il siciliano dei linguaggi 'oscuri' che ammalavano Pica è il fatto che, dei sei autori a cui sono dedicati i capitoli di *Letteratura d'eccezione*, il solo France piaceva davvero anche a lui: non a caso il più 'chiaro' del gruppo, l'unico letterato «d'eccezione» la cui qualifica Pica sentì il bisogno di giustificare (cfr. la nota a p. 169 di *Letteratura d'eccezione*) sul piano dei temi e delle idee «argute», «eleganti» e «corrodenti», non potendo derivarla da oscurità o «anormalità» dello stile.

nell' '88 l'articolo *Decadenza* — in un intervento che il siciliano scrisse dieci anni dopo coll'intento dichiarato di difendere la legittimità della categoria pichiana dell'arte d'eccezione, e che svolse invece (ma in modo tanto sottile e discreto che Pica non poté adombrarsene) come una confutazione della stessa categoria.

*Letteratura d'eccezione* era uscito da pochi mesi quando, all'inizio del '99, Pica propose a De Roberto di collaborare con «Flegrea», una rivista napoletana che cominciava allora a pubblicarsi, con qualche ambizione.<sup>95</sup> De Roberto decise d'intervenire proprio sul libro dell'amico, e consegnò un lungo articolo — *Quistioni di estetica. La regola e l'eccezione nell'Arte* — che ne discuteva le implicazioni teoriche.<sup>96</sup> Lo scopo visibile era complimentare l'autore, e controbattere un'obiezione mossa al titolo del volume da Remy de Gourmont (interprete e teorizzatore già famoso del simbolismo, redattore del «*Mercure de France*», anche lui in ottimi rapporti con Pica).<sup>97</sup> Ma il testo aveva altresì un intento più celato: di riduzione, di svalutazione dell'«eccezione» al rango di fenomeno estetico *sui generis*, mentre la «regola» viene elevata a metro dell'arte vera, senza aggettivi.

---

<sup>95</sup> La proposta di Pica nella cartolina postale n. 69 del 3 febbraio 1899; su «Flegrea» v. la nota 1 a tale cartolina.

<sup>96</sup> *Quistioni di estetica. La regola e l'eccezione nell'Arte* fu pubblicato in «Flegrea», a. I, vol. I, fasc. III, 5 marzo 1899, pp. 260-269.

<sup>97</sup> Su Remy de Gourmont v. la nota 2 alla cartolina postale n. 78.

Il senso dell'obiezione di Gourmont — inserita in una recensione peraltro molto elogiativa dell'operare picchiano<sup>98</sup> — è tutto in queste frasi:

Littérature d'exception rend fort mal le sentiment littéraire que l'on éprouve devant les œuvres de Mallarmé, de Verlaine ou de Huysmans; d'exception, elles les furent; tout ce qui est original est exceptionnel [...]. Toute la littérature digne de nom, en somme, est exceptionnelle; toute œuvre d'art est un miracle. Le contraire d'exceptionnel est: vulgaire, commun, coutumier, ordinaire, normal. Normal, est-ce normal qu'a voulu dire M. Pica? Il y a une littérature normale? C'est difficile à comprendre. Suppose-t-on que Victor Hugo soit plus normal que Verlaine, ou moins exceptionnel?

L'intera strategia polemica derobertiana poggia su di una «lode» piena d'implicazioni sottili:

Il Pica, non che biasimo, merita lode proprio per questo: per avere bene affermato che gli scrittori dei quali ragiona sono solitarii ed

---

<sup>98</sup> Cfr. R. DE GOURMONT, *Letteratura d'eccezione*, in «Mercure de France», tome XXIX, n. 109, Janvier 1899, pp. 197-198. Vi si legge tra l'altro: «C'est qu'il connaît notre littérature, oui, mieux que nous-mêmes. Il la voit et la suit avec un recul qui débrouille des lignes pour nous maladroitement enchevêtrées; de plus, c'est un esprit naturellement clair et clarificateur: son Mallarmé est un chef-d'œuvre de mise au point et de mise en lumière».

insoliti. [...] questo più mi piace, e mi pare più meritorio da parte sua: che, naturalmente inclinato a gustare le eccezioni artistiche, egli riconosce pure, ed avverte, che sono eccezioni; e spiega come e perché sono tali.

L'approvazione, come certa evasività di giudizi tra il diplomatico e lo statistico-neutrale («noi possiamo chiamar sommi quei genii che ottengono la maggioranza dei suffragi tra i capaci di giudicare, i quali sono la minorità. Quelli che restano, la minorità della minorità, si apprendono all'eccezione»), tradisce una volontà di sordina (per amicizia verso il recensito) più che un'avvenuta decantazione della vecchia ostilità a Mallarmé e al decadentismo-simbolismo. Tuttavia nel difendere da Gourmont la categoria pichiana dell'«eccezione» De Roberto a suo modo era sincero. Della posizione 'a favore' dell'amico coglieva probabilmente l'aspetto snobistico ed estetizzante, ma essa sopportava di essere inquadrata nella logica tutta diversa con la quale il siciliano assegnava alla letteratura valori e disvalori. Pica — argomentava De Roberto — sa bene che gli scrittori trattati nel suo libro sono «anormali», «singolarissimi» e — suggeriva — malati. Sa che le loro opere sono insane e bizzarre, gradite solo a pochi eccentrici (e sottintendeva: non hanno i caratteri di universalità e necessità dell'arte vera). Poi a lui piacciono, io le riprovo: ma *de gustibus...* Il ragionamento di Gourmont non poteva così facilmente essere inteso (o frainteso) come mera espressione di un gradimento soggettivo e minoritario. Esso era più pericoloso, perché risaliva ai principî, non si fermava ai «fatti», e, carico d'intenzione normativa, finiva coll'agguagliare risolutamente alla tradizione,

al 'classico', all'Arte *tout court* l'opera di Mallarmé e l'altra letteratura difforme e oscura che tanto poco De Roberto gradiva, sottraendole alla cautelante classificazione pato-sociologica dell'«eccezione».

Per controbattere il punto di vista del francese, De Roberto mette in campo le convinzioni sull'arte su cui già ci siamo soffermati, organizzate in una struttura dimostrativa 'per antitesi' che gli era abituale.<sup>99</sup> Pone a un capo l'ideale democratico di Tolstoj, di un'arte accessibile a tutti, e lo confuta («Che l'opera d'arte sia intesa dal *popolo*, da *tutti*, è il desiderio secreto e il massimo premio dell'artista. [...] Se non che, il desiderabile è egli possibile?»). Può così, simmetricamente, passare a confutare al capo opposto, negli argomenti di Gourmont, la teoria dell'«eccezione» aristocratica come stato privilegiato dell'arte. Tra i due estremi, dice De Roberto, Pica «ragionevolmente sta nel mezzo»: ma è un Pica docilissimo, quello che De Roberto alquanto strumentalmente raffigura, e a cui — per sapienti accentuazioni e ombreggiature del discorso svolto in *Letteratura d'eccezione* — fa dire cose che il Pica vero non direbbe, o direbbe in modo diverso; finendo col ritorcergli contro, incorporate nel commento al volume, nelle parole dell'apprezzamento e del

---

<sup>99</sup> Una logica 'antitetica' De Roberto adoperò anche per dar ordine ai capitoli del *Colore del tempo*, molti dei quali sono associati in modo che risalti, dal contrasto dei titoli, l'opposizione dei temi e delle prospettive problematiche: *Il tolstojismo* e *Il superuomo*, *La poesia di un filosofo* e *La filosofia di un poeta*, *La timidezza* e *La volontà*.

consenso, le vecchie e forti riserve. S'invita alla lettura diretta di *Quistioni di estetica* chi voglia rendersi conto della strategia avvolgente adoperata da De Roberto per costruire nel testo, da frasi e idee davvero pichiane, ma decontestualizzate, ordinate, esposte in modo tendenzioso, un'immagine dell'autore con cui poter concordare, mentre un altro Pica, con cui De Roberto più cripticamente polemizza, è come sottinteso nella figura di Gourmont.<sup>100</sup>

È di un certo interesse che gli argomenti rivolti in questo articolo contro la letteratura d'eccezione e i suoi fautori ricordino tanto quelli che erano stati adoperati in *Decadenza* contro il «simbolismo dei decadenti»: anche allora senza fare il nome dell'amico napoletano, e tuttavia lasciandone indovinare la propaganda mallarmeana fra le righe polemiche. Più di dieci anni di amichevoli colloqui e sollecitazioni e letture consigliate non hanno potuto evidentemente scalfire un'avversione, una refrattarietà che a questo punto paiono quasi costituzionali nella personalità artistica e culturale di De Roberto. I punti principali di un dissenso che nasceva da una complessiva visione del mondo, da un concetto fondamentale dell'arte, sono, nello

---

<sup>100</sup> Tutti i testi della breve polemica fra De Roberto e Gourmont sulla «letteratura d'eccezione» sono pubblicati, a cura di chi scrive, nel numero speciale degli «Annali della Fondazione Verga» dal titolo *De Roberto minimo*, pubblicato come «corollario» del convegno tenutosi a Catania nel novembre 1994 per celebrare il centenario dei *Viceré*.



scritto per «Flegrea», espressi in maniera quanto mai chiara.

Riconosciamo quasi subito il culto derobertiano della «evidenza», in forma di decisa e dirimente petizione a favore dell'intelligibilità: «Che l'arte debba essere intelligibile, non pare che si possa mettere in dubbio da nessuno. Ciò che non si capisce non solo non è arte, ma non è niente». E la frase acquista un peso particolare, se teniamo conto dell'insistenza, in apparenza solo diagnostica e neutrale, ma in realtà poco benevola, che vien fatta scaturire poi, dall'abile montaggio di alcune citazioni da *Letteratura d'eccezione*, circa l'ostico, l'oscuro, l'equivoco dovuti al «feticismo» verbale dei decadenti, alla prevalenza «anormale», in essi, dell'elemento musicale sul letterario; e circa l'ermetismo di Mallarmé, le «smanie» di concisione e suggestione che rendono così difficili da intendere i suoi messaggi.

C'è poi una nuova formulazione della sfiducia antistorica di De Roberto, questa volta applicata — senza l'*allure* del metafisico schopenhaueriano — all'ambito concreto e tipicamente pichiano del mercato e dell'avanguardia. L'obiettivo apparente è sempre Gourmont:

egli crede che tutte le opere d'arte, dapprima, urtino, dispiacciano e siano giudicate strane e stravaganti; ma che poi conquistino il pubblico, lo facciano ricredere. [...] È bensì vero che ogni opera nuova comincia con eccitare diffidenza e raccogliere scherno; ma, se tutto ciò che è grande è nuovo, la reciproca, come si dice in matematica, non è vera, e non tutto ciò che è nuovo è grande. Le opere che il Pica esamina possono anche essere, e sono, ammirate;

ma non perderanno il loro carattere particolarissimo, e chi non le ammirerà non sarà perciò da confondere col volgò.<sup>101</sup>

La frase che conclude la citazione contraddice esplicitamente la teoria aristocratica che condizionava, in Gourmont, il concetto evolutivo dell'«eccezione». Questa — egli riteneva — è fattore dinamico, matrice della tradizione, meccanismo necessario dell'innovazione e della vitalità dell'arte. Ma tale vitalità non sarà mai autenticata — come invece pensavano Cameroni o Zola — dal finale consenso della maggioranza, ché anzi ad esso le opere di valore possono arrivare solo per equivoco, accettate o rifiutate come sono dai più «per ragioni che nulla hanno da vedere con l'arte», per inerzia di conformismo o per aberrante seduzione dei contenuti. A leggere quel che il francese controreplicò agli argomenti derobertiani,<sup>102</sup> si evince una classificazione dei lettori —

---

<sup>101</sup> De Roberto, per dar forza alle proprie obiezioni contro l'«eccezione» in letteratura, addusse che anche Mallarmé, tardivamente, aveva compreso esser necessaria una maggiore popolarità di linguaggio e d'intenti: conversione presunta dal siciliano per netto equivoco di alcune affermazioni del poeta riportate dal Wyzewa, sicché Gourmont ebbe buon gioco a rintuzzare l'argomento (quando su «Flegrea», come si dirà appresso, rispose a *Quistioni di estetica*).

<sup>102</sup> La risposta di Gourmont a *Quistioni di estetica* comparve dapprima, col titolo *Fraasi su l'Arte*, in «Flegrea», tradotta in italiano da Pica (a. I, vol. II, fasc. II, 20 maggio 1899, pp. 133-139; da questo testo provengono, colle altre citazioni dalla replica gourmontiana, le parole fra virgolette che precedono di poco l'esponente di questa nota), e poi anche, in francese, sul «Mercur de France» (*Phrases sur l'Art*, tome XXXI, n. 116, Août 1899, pp. 564-569). Che proprio Pica avesse tradotto lo scritto di Gourmont lo sappiamo da una lettera di ringraziamento

da una parte il «popolo» interessato e perciò negato all'arte, che è puro «disinteresse»; dall'altra il «cuore» e l'«intelligenza» di coloro che capiscono il bello, e posseggono la verità — ancor più compromessa di quanto fossero Pica o Rod con una visione della società tutt'altro che disinteressata, ed anzi assai ideologica e classista: giacché, se gli eletti che «adorano» il «genio originale» sono «cenacolo che, poco a poco, diventa la chiesa universale», pare che in questa «chiesa» — patente sublimazione del pubblico borghese — il popolo non debba entrar mai: «Bisogna dunque lasciar il popolo da banda; il popolo non è fatto per l'arte né l'arte per il popolo».

La posizione di De Roberto, invece, pur nettamente estranea al populismo tolstoiano, potrebbe ben definirsi, come annunciato, *anti-aristocratica*, e in un senso che eccede l'ambito letterario. Egli 'leggeva' infatti la sostanza politica dell'ideologia gourmontiana della letteratura, e vi opponeva — a neutralizzare la distinzione bloccata di «volgo» ed «eletti»: e cioè, anche, di materia e ideale, di passività ed iniziativa, di minorità e dominio — la radicalità di un relativismo che accettava sì di distinguere gli

---

di quest'ultimo, senza indicazione di data ma risalente certo al 1899, pubblicata da E. CITRO fra le *Lettere inedite di alcuni corrispondenti francesi a Vittorio Pica (Hennique, Alexis, Rod, Tailhade, Dierx, Remy e Jean de Gourmont)*, in «Revue des Études Italiennes», nouvelle série, tome XXXVI, nn. 1-4, Janvier-Décembre 1990, pp. 105-124. In buoni rapporti, oltre che con Pica, col direttore di «Flegrea» Riccardo Forster, Gourmont diede vari suoi scritti alla rivista napoletana, e vi tenne anche una rubrica, *Rassegna artistica e letteraria francese*, che durò, abbastanza regolare, fino all'agosto del 1900.

uomini, ma «filosoficamente», e non in due o in poche categorie, ma in innumerevoli e incommunicabili individualità. Una molteplicità irrisarcibile che evoca i «giudizii» sempre «parziali, partigiani, appassionati, monchi» attribuiti da De Roberto, in *Leopardi*,<sup>103</sup> a tutti gli uomini, e «l'eterna, fatale vicenda delle cose umane», la tela di Penelope di credenze cangianti e di certezze sempre fallaci, ogni giorno inutilmente tessuta e ogni giorno disfatta, di cui aveva detto in *Decadenza*, a proposito proprio delle rivoluzioni dell'arte. Più in generale, avvertiamo nella pagina conclusiva di *Quistioni* i connotati di una visione del mondo, e della letteratura, tanto chiusa alla speranza quanto riluttante allo schieramento e all'assunzione — ciò che fecero invece molti altri intellettuali dell'epoca — di ideologiche e assai politiche milizie 'ideali'.<sup>104</sup>

Per concludere filosoficamente come si è cominciato: la scuola critica alla quale appartiene il Gourmont fa una gran distinzione tra gli uomini: da una parte il volgo, la folla bruta, il gregge anonimo; dall'altra gli eletti, i capaci, gli abili; ma, fatta questa prima

---

<sup>103</sup> F. DE ROBERTO, *Leopardi*, cit., p. 296.

<sup>104</sup> Sul confliggere in Italia come in Francia, a fine Ottocento, di un decadentismo ideologico, idealistico, politicamente compromesso in senso conservatore e autoritario, e di una linea alternativa (di naturalismo analitico e di decadentismo «critico») più autenticamente problematica ancorché sovente pessimistica e depressiva, d'indagini spregiudicate sulla coscienza e sull'«io» in rapporto al sociale (con De Roberto in primo piano fra gli autori 'critici' italiani), cfr. l'appendice *Da Verga a Svevo. Polemiche sul romanzo* in R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1978<sup>2</sup>.

distinzione, si ferma: non concede che tra il volgo vi possa essere gente più o meno volgare, e vuole che gli eletti sieno tutti eguali tra loro. Ora queste due categorie così definite non credo che nessuno le abbia ancora viste; e mi pare anche che, se dovessimo e potessimo crearle, saremmo poco logici.

Infatti: o noi ammettiamo che gli uomini non siano eguali, e allora dovremo dividerli non già in due, sibbene in un numero grandissimo di categorie; dovremo riconoscere che ciascun individuo ha i suoi particolari caratteri per i quali si distingue da tutti gli altri. Tra individuo e individuo non potremo ammettere che vi sia identità, ma soltanto una simiglianza più o meno grande. [...] Se no, se vogliamo escludere queste distinzioni sottili, dobbiamo astenerci anche dalle grandi; allora avrà ragione il Tolstói, il quale vuole che l'opera d'arte piaccia a tutti gli uomini perché giudica che questi siano in tutto eguali.

In *Fraasi su l'Arte* Gourmont ribadì con una certa asprezza la propria «distinzione»: a De Roberto che aveva detto, non certo per fargli un complimento, che anche lui era un' «eccezione letteraria» e perciò apprezzava Mallarmé, il francese rispose riaffermando le discriminanti aristocratiche che l'avversario aveva calorosamente negato: «Sono infatti volgo per eccellenza, tutti quelli che non amano né Mallarmé, né Verlaine, né Villiers, né Laforgue, né alcuni altri, che non sono ancora scesi fra le ombre». Stava a De Roberto — Gourmont suggeriva poco implicitamente — decidere le proprie affinità, il proprio 'luogo' morale, nel pubblico e nella società...

Lo scambio polemico finì lì, ma anche De Roberto non cambiò idea. Trascorso qualche anno, lodò molto la prima *Eстетica*

crociana e chiamò Croce «amico dell'arte» perché gli sembrò inteso a salvaguardarne i diritti insidiati da Nordau — il denigratore positivista di poeti, pittori e musicisti che anch'egli aveva bersagliato in varie recensioni — e, su altro fronte, da «alcuni filosofi» che De Roberto non specificava ulteriormente, ma fra i quali è lecito pensare ponesse l'esteta decadente Gourmont:

alcuni filosofi hanno voluto staccare l'arte dalla comune vita spirituale, e farne una funzione singolare ed un circolo aristocratico. Anche questo è stato ed è un errore. L'arte, la grande arte, coglie senza dubbio espressioni molto più vaste e complesse che non siano quelle degli uomini comuni; ma non c'è uomo nel quale manchi l'attività artistica, espressiva, intuitiva. Tra il genio artistico e l'uomo comune non esiste differenza di qualità, ma di semplice quantità; il genio non è disceso dal cielo; è anzi la stessa umanità pervenuta al sommo della sua potenza.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> F. DE ROBERTO, *Un amico dell'arte. Benedetto Croce e la sua "Estetica"*, in «Corriere della Sera», XXVIII, 1° gennaio 1903. L'articolo è stato riprodotto per intero, insieme a una lettera e a un biglietto di Croce a De Roberto (del 6 gennaio 1903 e del 21 marzo 1904), da G. BRESCIA, *Croce e Federico De Roberto*, in «Realtà del Mezzogiorno», XVIII, 12, dicembre 1978. Nell'articolo sono anche riepilogati i noti giudizi negativi di Croce sull'opera derobertiana e segnatamente sui *Viceré*. Il filosofo li rese pubblici quando De Roberto era morto da più di dieci anni (cfr. E. Castelnuovo — F. De Roberto — «Memini», in «La Critica», XXXVII, 4, 20 luglio 1939; poi in *Letteratura della Nuova Italia*, vol. VI, Bari, Laterza 1940), mentre, vivendo lo scrittore, aveva mantenuto sulle sue produzioni un silenzio eloquente, di cui De Roberto s'era molto dispiaciuto, lui che ammirava sinceramente l'edificio sistematico dell'*Estetica* (ma pare opinabile che negli ultimi anni risentisse dell'influsso di essa nella misura descritta da G. CATALANO

8. Si può concludere che, seppure Pica ebbe qualche valida ragione per supporre, fra sé e De Roberto, una contiguità nel «moderno», nella curiosità per il moderno, i due abitarono la regione controversa e tormentata della modernità letteraria con occhi e con spirito profondamente diversi. Lo si è visto nei modi, nelle forme, negli argomenti che adoperarono nella professione critica: l'uno cercando, nei testi dei suoi scrittori, preferibilmente il frutto congeniale e malioso di un terreno di coltura attossicato; l'altro nutrendo l'ideale di un'arte, rispetto alle contraddizioni e alle inadempienze del reale, antagonisticamente chiarificatrice. Nella compiacenza *fin de siècle* dei veleni e delle «nebbie» non potevano incontrarsi, e non s'incontrarono.

Tra le lettere di Pica a De Roberto ve ne sono due, del 1900, che testimoniano di uno screzio grave,<sup>106</sup> e suggeriscono una possibile spiegazione del fatto che non si siano trovate, tra le carte conservateci del siciliano, più di un paio di brevi comunicazioni inviate da Pica in tempi successivi: forse lo screzio fu causa di un netto raffreddamento dei rapporti, tale che i due, col nuovo secolo, potrebbero aver smesso o quasi di scriversi. Diego, il fratello minore di Federico, aveva proposto, perché fosse pubblicato su «Emporium»,

---

in *De Sanctis e De Roberto: due età a confronto*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, vol. I, Napoli, Giannini 1978, pp. 653-655).

Come De Roberto, però con minor fervore ammirativo, anche Pica recense l'*Estetica* di Croce (sul «Giornale d'Italia», II, 23 settembre 1902), encomiando la serietà di studi e l'originalità dell'opera, ma evitando, forse diplomaticamente, di sbilanciarsi in giudizi di merito sulla teoria.

<sup>106</sup> Le nn. 81 e 82, del 28 aprile e dell'11 maggio 1900.

uno studio su Rimbaud. Pica, redattore autorevole della rivista, aveva impedito che il testo vi comparisse. Di qui l'aspra rampogna epistolare di Federico, che non credeva all'innocenza ed anzi all'altruismo da cui — Pica assicurava — la scelta sarebbe stata ispirata. Non c'è interesse ovviamente distribuire il torto e la ragione. Maha un certo sapore simbolico quest'episodio di crisi interpersonale: quasi cifra riassuntiva di una lunga incomprendione culturale, provocato come fu da un autore le cui opere erano parse a Pica «veri piccoli capolavori»,<sup>107</sup> che Federico aveva deriso per il sonetto sul colore delle vocali,<sup>108</sup> e a cui anche Diego — più interessato sì di quanto fosse il fratello alle innovazioni poetiche, ma assai dipendente da lui per gli orientamenti fondamentali del giudizio — non riservò una sorte migliore del «brancolare» da ciechi attribuito a conclusione dei *Poeti francesi contemporanei* a tutti i simbolisti:

Il rinnovamento poetico, da tutti presentito, non è dunque da sperarsi nell'asprata ricerca di originalità che affanna i simbolisti, la quale può solo paragonarsi allo scomposto brancolare dei ciechi verso la luce; colui che darà nuove forme di poesia non è fra costoro, giacché [...] le letterature di decadenza non hanno domani.<sup>109</sup>

GIOVANNI MAFFEI

---

<sup>107</sup> V. PICA, *Arte Aristocratica*, cit., p. 44.

<sup>108</sup> Cfr. HAMLET, *Decadenza*, cit., nonché F. DE ROBERTO, *L'Arte*, cit., p. 95.

<sup>109</sup> D. DE ROBERTO, *Poeti francesi contemporanei*, Milano, Cogliati 1900, p.

174. Su Diego, sul suo *Rimbaud*, sui dissapori provocati dalla mancata pubblicazione del saggio cfr. anche le note alle lettere nn. 81 e 82.



LETTERE A  
FEDERICO DE ROBERTO

## NOTA AI TESTI

La presente raccolta comprende 17 lettere, 64 cartoline postali, un biglietto postale, un paio di cartoncini e un biglietto da visita (per un totale di 85 comunicazioni) indirizzati da Vittorio Pica a Federico De Roberto dal 1887 al 1901. Questo materiale è conservato nella Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Fondo De Roberto, sotto la segnatura: Ms. U.238.3046-3150.

Le lettere sono su carta di vario tipo e formato. Quasi sempre la scrittura minuta e ordinata di Pica occupa le quattro facce di un foglio ripiegato, e talora risale lungo i margini dell'ultima, avendo lo scrivente mal calcolato lo spazio che gli serviva e risultandogli scarso sul finire. In due casi (nn. 8 e 42) l'ultima faccia è attraversata nei sensi orizzontale e verticale. Due volte Pica ha utilizzato solo le prime tre facce (nn. 1 e 63), una volta ha scritto solo sulla prima (n. 65). La lettera n. 81 è di otto pagine; la n. 43 è scritta su un foglio non ripiegato, come la n. 71 che occupa solo la prima delle due facce disponibili. Di altre particolarità delle lettere si darà conto nelle descrizioni in calce ai singoli pezzi.

Le cartoline postali spesso contengono testi paragonabili per lunghezza a quelli delle lettere. Pica sopperisce in molti casi all'esiguità dello spazio occupando anche i margini e gli angoli, e talvolta sovrapponendo strato a strato la scrittura: le cartoline nn. 4, 9, 19, 51 sono scritte nel senso della larghezza e della lunghezza, la n. 7 anche in diagonale.

L'inchiostro adoperato per lettere e cartoline è per lo più violetto fino alla missiva del 27 maggio 1892, poi, tranne poche eccezioni, verde.

Quale che sia il mezzo cartaceo utilizzato, la scrittura di Pica appare sempre piuttosto sicura: pochi i ripensamenti, le sovrascritture, le aggiunte tra rigo e rigo e tra parola e parola, che, inoltre, non denotano mai pentimenti di sostanza o 'interessanti'; piuttosto, allo scrivente capitava di accorgersi di sviste banali subito dopo esservi incorso o rileggendo il testo, e vi rimediava immediatamente e con semplicità. Sui rari fenomeni

correttori pichiani non varrà pertanto la pena di soffermarsi annotando i singoli documenti.

Veniamo ai criteri seguiti per la trascrizione. Si è posta l'indicazione cronotopica sempre in alto a destra (come del resto usava Pica). Quando tale indicazione è incompleta o assente nell'originale, si è provveduto a integrazioni fra parentesi quadre, sulla base del bollo postale o di altro genere di deduzioni (in quest'ultimo caso l'integrazione è motivata in nota). Si sono indicati per omogeneità i mesi della data in lettere e gli anni per intero, anche quando Pica si regolò altrimenti (indicando i mesi in cifre romane o arabe e gli anni colle forme ellittiche, del tipo «87» o «'87» per «1887»). Sono state abolite le sottolineature spesso apposte da Pica nell'indicazione cronotopica, senza sostituirle col corsivo.

Il testo è stato riprodotto fedelmente, solo normalizzando gli accenti e altre particolarità grafiche secondo l'uso corrente (i quattro punti sospensivi di Pica diventano tre, il trattino che vale punto fermo viene reso col punto fermo). Si è mantenuta l'oscillazione presenza/assenza del punto o della virgola in apertura e chiusura del testo (più chiaramente: dopo il prevalente «Caro Federigo» e prima della sottoscrizione).

Spesso nelle cartoline postali Pica, per risparmiare spazio, usava il trattino lungo dopo il punto fermo in luogo dell'«a capo». In tali casi il trattino è stato abolito e si è realizzato senz'altro l'«a capo».

Delle numerose abbreviazioni, sono state sciolte solo le poche di nomi di giornali e riviste, per uniformare il modo della loro menzione: «Gazz. Letteraria», «*Fanf. della domenica*», «*Fanf. d. domenica*» nella lettera n. 8; «T.» per «Tribuna» e «*Corr. d. sera*» nella cartolina n. 51. Alle altre abbreviazioni è stato messo il punto, anche quando Pica ne fece a meno: per esempio «fasc.<sup>o</sup>» e non «fasc°» per «fascicolo». Le abbreviazioni dovute a reticenza sono esplicate in nota. Quelle, rituali, del tipo dell'«aff.mo» che precede sovente la firma sono state rese interponendo un punto, mentre Pica scriveva «affmo», «gentmo» e così via (ma c'è anche «ms» per «manoscritto», qui reso «ms.», e «mscritto», «mscritti»,

che qui divengono «m.scritto», «m.scritti»).

Pica usava criteri vari e discontinui per isolare i titoli di libri, poesie, racconti, e i nomi di giornali e riviste. I titoli a volte li sottolineava e in più li poneva tra virgolette; i nomi di giornali e riviste erano nella maggior parte dei casi, ma non sempre, sottolineati; talora erano sottolineati anche i nomi degli autori. Qui si è adeguata la trascrizione ai criteri moderni del corsivo per i titoli di libri e testi in genere, delle virgolette 'a sergente' per i nomi di riviste e giornali, del tondo per i nomi degli autori.

Le altre sottolineature pichiane sono state rese col corsivo; quando la sottolineatura è multipla (doppia o tripla) il fenomeno viene segnalato in nota. Tale avvertenza però manca quando sottolineati due volte (capita in rari casi) sono gli indirizzi forniti da Pica al suo destinatario (di letterati con cui lo voleva mettere in contatto, o i suoi propri recapiti quando soggiornava in altre città...).

I *lapsus calami* sono corretti nel testo e segnalati in nota. Gli errori di fatto (p. e. nella grafia dei nomi propri) sono stati lasciati nel testo: in nota la forma corretta.

Quanto alle parole mal decifrabili negli autografi, ho proposto per esse delle congetture (fra parentesi quadre) o, non riuscendovi, le ho segnalate con tre punti fra parentesi quadre.

La sottoscrizione è articolata su linee diverse, secondo l'uso prevalente di Pica, anche quando per economia di spazio egli dispose sullo stesso rigo dei saluti, distanziandoli però sensibilmente, sia l'«aff.mo» o il «Tuo» di rito che la firma. Quest'ultima è trascritta in maiuscoletto e posta sempre in basso a destra.

Nella descrizione che correda la trascrizione di ogni 'pezzo' si dice se si tratta di lettera o di cartolina postale o di altro. Quando è una lettera, se si è ritrovata anche la busta. Si registrano tra virgolette eventuali intestazioni a stampa, con ausilio di barre verticali per indicarne la scansione su linee diverse. Si descrivono tutti gli altri aspetti salienti dell'oggetto (decori, bolli, marchi della carta o della busta, disposizioni particolari del testo...).

L'indirizzo è riprodotto fedelmente, anche quando erroneo (Pica spesso sbagliava il numero civico del suo destinatario). Si usano barre verticali per significarne la distribuzione su linee diverse. Si riportano fra virgolette le sollecitazioni al personale delle poste, come «preme». Si trascurano le sottolineature dell'indirizzo e delle suddette sollecitazioni.

Pica associò alle sue lettere a De Roberto, in distinte occasioni, altri materiali: due comunicazioni del cugino avvocato De Sangro, un biglietto dell'amministratore della rivista «Flegrea», una lettera dell'editore Chiesa, delle carte su cui di sua mano aveva copiato per l'amico siciliano versi di Verlaine e di Bouilhet. Si sono riportati tali testi in nota alle lettere picchiane a cui erano uniti, trascrivendo dagli originali con gli stessi criteri adoperati per la trascrizione delle missive di Pica. A tali criteri mi sono attenuto anche nel riprodurre per intero o in parte alcune lettere inedite inviate a De Roberto da altri mittenti, pure conservate nel Fondo De Roberto della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, e che è parso bene proporre, come utili documenti complementari, nelle note alle lettere di Pica.

L'annotazione di queste ultime è fitta e piuttosto estesa: in qualche caso parrà ipertrofica. Ma non ho voluto lasciar cadere le due opportunità che tali lettere offrono in modo speciale (oltre a quella di una migliore conoscenza genericamente culturale e psicologica dei corrispondenti): l'occasione di documentare analiticamente aspetti e momenti non sempre ben conosciuti della vita letteraria a Napoli negli ultimi anni dell'Ottocento (coi rapporti che non solo Pica ma anche De Roberto ebbe con essa); la possibilità di uno sguardo privilegiato alla presenza dei due nel giornalismo letterario del periodo, italiano e non solo italiano, in quanto autori-collaboratori e anche in quanto autori recensiti (poiché molto di articoli da scrivere e di recensioni da ricevere su questo o quel giornale o rivista si parlò nel loro carteggio).

L'estensione dei cenni biografici inseriti nelle note è inversamente proporzionale, in genere, alla notorietà dei personaggi a cui si riferiscono.

Li si sono evitati solo nel caso di alcune figure nominate da Pica molto incidentalmente, di pochi scrittori conosciutissimi (Capuana, Verga, D'Annunzio...), nonché di quelli la cui menzione nelle lettere è d'indole tutta culturale, e non connota rapporti personali col mittente o col destinatario.

L'indice analitico che chiude il volume comprende solo i nomi, le testate, i titoli e le altre cose notevoli che compaiono nelle lettere di Pica.

In appendice, ai fini documentari e critici che si sono detti nell'introduzione, si trovano riprodotti l'articolo più lungo e interessante che Pica scrisse su De Roberto e la recensione che la Serao dedicò a *La Morte dell'Amore*. La trascrizione è conforme agli originali; mi sono limitato a correggere gli errori di stampa e ad adeguare all'uso odierno gli accenti, talune particolarità della punteggiatura e della grafia (ho reso sempre colla maiuscola il «De» del cognome del siciliano) e il modo di far menzione dei titoli di libri e testi (da Pica citati in corsivo e fra virgolette, mentre io ho mantenuto solo il corsivo).

1.

Napoli: 12, Salita San Potito  
li 4 febbraio 1887

Gent.mo Signor De Roberto

È già da parecchio che io leggo suoi articoli nel «Fanfulla della domenica»<sup>1</sup> ed in altri giornali letterarii,<sup>2</sup> ciò che vale dirle che è da tempo che io la conosco e stimo il suo non comune talento e le sue squisite doti di scrittore e di critico perspicace.

Leggerò dunque col più vivo interesse il suo volume di novelle,<sup>3</sup> rimessomi or ora dalla Posta e che ha nella mia libreria il suo posticino bello e pronto accanto ad *Arabeschi*,<sup>4</sup> il precedente suo libro, donatomi, qualche anno fa, dall'editore Giannotta.

Se a Lei può riuscire gradito, parlerò delle sue novelle nella «Napoli Letteraria»:<sup>5</sup> però desidero che Ella me ne assicuri, giacché, trattandosi di un'edizione di 200 esemplari fuori commercio, Ella forse può desiderare che non se ne occupino in modo alcuno i giornali.

Spero di potere ricambiare, di qui ad 8 o 10 mesi, il suo dono, mandandole copia del mio prossimo volume critico sui *Moderni Bizantini* (Mallarmé, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Bourget, Huysmans, Loti, Mendès, Poictevin, Péladan, Rollinat etc.), di cui alcuni saggi Ella avrà forse letti nella «Gazzetta Letteraria» di Torino o nell'ex-«Cronaca Azzurra» di Firenze.<sup>6</sup>

Se vede o scrive al carissimo Capuana, me lo saluti affettuosamente.

mente e gli dica che presto risponderò all'ultima sua lettera.<sup>7</sup>

Mi scriva qualche volta e mi creda

suo dev.mo VITTORIO PICA

1. — Descr.: lettera con busta. La busta è chiusa sul retro da un sigillo di cerallacca.

Ind. dest.: Signor Federigo de Roberto I presso l'editore Niccolò Giannotta | 271-273, via Lincoln I (già Quattro Cantoni) Catania.

<sup>1</sup> Gli scritti di De Roberto per il «Fanfulla della Domenica» (vi collaborò dal 1884 al 1890) sono tutti registrati nella *Bibliografia* unita da A. NAVARRIA al suo *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit. Ecco l'elenco degli articoli firmati da Pica che apparvero sul settimanale negli stessi anni (ma egli vi scrisse anche prima e dopo): *Gustavo Flaubert e Giorgio Sand*, VI, 10, 9 marzo 1884; *Giuseppe De Nittis*, VI, 35, 31 agosto 1884; *Romanzi e racconti. "Happe-Chair" di Camillo Lemonnier*, VIII, 28, 11 luglio 1886; *Carlo Dossi. A proposito di un suo nuovo libro (su Amori)*, IX, 27, 3 luglio 1887; *Watteau e Verlaine*, IX, 36, 4 settembre 1887; *"Mensonges" di Paolo Bourget*, IX, 51, 18 dicembre 1887; *Poemucci in prosa. Aloisius Bertrand — Charles Baudelaire — Stéphane Mallarmé*, X, 39, 23 settembre 1888; *Poeti dialettali: S. di Giacomo "Zi" Munacella — F. Russo "Rinaldo"*, X, 43, 21 ottobre 1888. Per le notizie generali sul periodico, cfr. *Fanfulla della Domenica*, a cura di A. Arslan e M. Raffele, Treviso, Canova 1981.

Prima che col «Fanfulla della Domenica» De Roberto aveva collaborato col «Fanfulla» quotidiano, dal 1880 al 1883, con le corrispondenze da Catania firmate con lo pseudonimo *Hamlet* raccolte ora in *Cronache per il Fanfulla*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Quaderni dell'Osservatore, Milano 1973.

<sup>2</sup> Sappiamo che De Roberto era stato fra i redattori del settimanale «Don Chisciotte» di Catania (non recava indicazione di direttore e uscì dal 13 febbraio 1881 al 9 settembre 1883), per il quale scrisse vari articoli che uscirono o anonimi o con lo pseudonimo *Cardenio* in calce. Alcuni di questi articoli confluirono nel volume *Arabeschi* del 1883, insieme ad altri che — c'informa senza ulteriori ragguagli A. NAVARRIA in *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit. — De Roberto aveva pubblicato sul quotidiano palermitano «Lo Statuto». Per la neces-



sità di supporre altre ancora (e tuttora non identificate) collaborazioni di De Roberto con giornali e riviste siciliane prima dell' '87, v. lettera n. 8, nota 7.

<sup>3</sup> *La Sorte*, Catania, Giannotta 1887. Un'edizione recente, con intr. di D. Fernandez, è stata pubblicata dall'ed. Sellerio di Palermo nel 1977.

<sup>4</sup> *Arabeschi*, Catania, Giannotta 1883.

<sup>5</sup> Il settimanale di cultura «Napoli letteraria» era nato per iniziativa di un gruppo di giovani, con l'ambizione di dar lustro alla cultura napoletana rappresentandola a un alto livello qualitativo. Il primo numero uscì il 17 febbraio 1884. La rivista fu diretta all'inizio da M. Mandalari, che lasciò nel gennaio del 1885. Nell' '86 cominciò a pubblicarsi una *Nuova serie*, diretta da D. Zuccarelli (anche se formalmente egli era solo il redattore-capo, e il consiglio direttivo risultava composto dai nomi prestigiosi di Angiulli, Bovio, Kerbaker, Zumbini). Nell' '87 si aggravarono i problemi di gestione incontrati sin dall'inizio, lasciarono i membri del consiglio direttivo e poi anche Zuccarelli, e nell'estate la rivista finì. «Napoli letteraria» fu un episodio culturale importante, per la serietà degli interventi letterari e filosofici che ospitò e per le aperture al positivismo e in particolare alla nuova scienza antropologica: tuttavia, per quanto abbia cercato nelle maggiori biblioteche italiane, non sono riuscito a prender visione di tutti i numeri della rivista che furono pubblicati, ed è possibile che molti di essi siano andati perduti irrimediabilmente. Ho trovato i nn. 1-7 e 31 del 1884, i nn. 2, 3, 10, 17 del 1885, l'intera annata 1886, i nn. 1-6, 8, 9, 11, 13-21 del 1887 (l'ultimo numero con data 15 giugno). È probabile quindi che l'elenco che segue degli articoli dati da Pica al periodico sia incompleto: *La virtù di Checchina* (rec. al romanzo breve della Serao: I, 4, 9 marzo 1884); *Note bibliografiche*. G. Miranda, *Gli Orfani* (rec. non firmata, ma attribuibile per varie ragioni a Pica: I, 7, 30 marzo 1884); *Un pittore della vita clericale*. Ferdinando Fabre (III, 2, 10 gennaio 1886); *Recensioni*. Camille de Sainte-Croix, *La Mauvaise Aventure* (firmato V. P., III, 6, 1<sup>a</sup> dom. febbraio 1886); *Tatiana Leilof* (sul romanzo di Rod: III, 10, 1<sup>a</sup> dom. marzo 1886); *Sonettisti napoletani* (su A. Fiordelisi, *Nuovi sonetti napoletani*, III, 28, 11 luglio 1886) e, nello stesso numero, con firma V. P., *Recensioni*. Emilia Pardo Bazan. *Le Naturalisme*; infine *Strenne* (IV, 2, 9 gennaio 1887).

<sup>6</sup> Sulla «Gazzetta Letteraria» (si veda per le notizie generali l'ottimo G. MIRANDOLA, *La «Gazzetta Letteraria» (1877-1902)*, Firenze, Olschki 1974) Pica aveva pubblicato una serie di articoli, intitolata appunto *I moderni bizantini*, su autori di 'aura' decadente: Francis Poictevin (IX, 18, 2 maggio 1885), Joris Karl Huysmans (IX, 30, 25 luglio 1885), Paul Verlaine (IX, 46, 47, 48 del 14, 21 e 28 novembre 1885), Stéphane Mallarmé (X, 47, 48, 49 del 20 e 27 novembre e 4

dicembre 1886). Sulla «Cronaca Azzurra» di Firenze (I, 9, 23 maggio 1886) era apparso invece l'articolo *Un romanziere cattolico. Joséphin Péladan*, sul romanzo *Le Vice Suprême* (il quindicinale, sottotitolato «Giornale artistico-letterario» e dal n. 8 «Giornale umoristico letterario», dopo i primi nove numeri si era fuso con «La Civetta» di Roma, intitolandosi da allora «La Civetta. Cronaca Azzurra»: perciò Pica lo chiama «ex-Cronaca Azzurra»). Quanto agli altri autori elencati fra parentesi nella lettera, di alcuni Pica aveva già scritto nelle «Conversazioni della Domenica» (cfr. la sua *Rassegna letteraria* del 4 luglio 1886, dove è recensito *Un crime d'amour* di Bourget, quella del 5 settembre 1886, dove si parla di *L'Abîme* di Maurice Rollinat e delle opere di Mendès *Richard Wagner* e *Contes choisis*, mentre *Les monstres parisiens* e *Zo' har* dello stesso scrittore sono discussi nel numero del 6 marzo 1887); di Villiers de l'Isle-Adam pensava di scrivere presto (esprese l'intenzione direttamente al francese, in una lettera del 18 gennaio 1887 pubblicata da E. DE GIOVINE, *Bibliographie de Corbière, Lautreamont et Laforgue en Italie*, Firenze-Paris, Sansoni-Didier 1962, p. 91).

Il progetto di Pica era allora di fare un volume, in tempi brevi, su tutti gli scrittori non classificabili come naturalisti di cui si era occupato. Poi le cose andarono diversamente. Il suo primo libro uscì solo nel 1890, e fu *All'avanguardia*, dove sono raccolti articoli su autori naturalisti ma anche su autori 'bizantini' (v. cartolina postale n. 18, nota 1). Nel verso dell'occhiello di *All'avanguardia* si annunciava, come imminente, il più unilaterale *I moderni bizantini* (con elenco degli autori trattati: lo stesso confidato a De Roberto, con in più Rimbaud, Corbière, Laforgue, Dujardin, e senza Rollinat, senza Mendès, senza Bourget: per i possibili motivi di quest'ultima esclusione, v. la nota 25 dell'introduzione). Ma l'opera attese ancora la pubblicazione: uscì solo nel 1898, molto diversa dal presumibile progetto originario, col titolo di *Letteratura d'eccezione*. Pica vi ripropose, in alcuni capitoli, gli articoli apparsi molti anni prima sulla «Gazzetta Letteraria»: ma come nuclei intorno ai quali il suo discorso si era nel frattempo ispessito e ampliato.

<sup>7</sup>Pica quindi già conosceva Capuana, ed era in corrispondenza con lui. Si può pensare anzi che fosse stato proprio Capuana a suggerire a De Roberto di mandare a Pica il volume *La Sorte*, ciò che diede inizio al rapporto fra i due. Va notato poi che, se naturalmente De Roberto scrisse su quasi tutte le produzioni dell'amicissimo di Mineo (molti articoli sono stati elencati dai curatori di bibliografie derobertiane; qualche altro titolo registrerò nella nota 3 alla cart. postale n. 14), anche Pica prestò a Capuana, fra gli scrittori italiani di cui si occupò, un'attenzione speciale: fu lui, significativamente, il solo 'oggetto' italiano — coll'«eccezionale» Dossi e i poeti

conciatadini Di Giacomo e Russo — che incluse nella silloge *All'avanguardia*, come autore di *Ribrezzo* e di *Giacinta* (l'ed. dell' '86 del romanzo e il dramma). Capuana intervenne sulla traduzione pichiana del poema *Belkiss* di Eugenio de Castro (*Un poema drammatico portoghese*, in *Gli «ismi» contemporanei*, Catania, Giannotta 1898, pp. 263-271) e su *Letteratura d'eccezione* (*Cronache letterarie*. Vittorio Pica, «La Tribuna», XVII, 6 febbraio 1899, poi in *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899, pp. 173-182).