



GIULIA LOMBARDI

**DAI DOCUMENTI UMANI
ALLE NOVELLE DI GUERRA**

La poetica delle contraddizioni
in De Roberto novelliere

Fondazione Verga / Euno Edizioni

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

N. 14

GIULIA LOMBARDI

DAI DOCUMENTI UMANI
ALLE NOVELLE DI GUERRA

La poetica delle contraddizioni
in De Roberto novelliere

© copyright 2018
Ristampa 2019

Fondazione Verga
Via Sant'Agata 2, 95131 Catania
Tel. 0935 7150623

Euno Edizioni
94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25
Tel. e fax 0935 905877

ISBN 978-88-6859-163-2

Finito di stampare nel mese di maggio 2019
da Fotograph - Palermo

INDICE

Ringraziamenti	7
Introduzione	9
Capitolo 1 Le novelle di Federico De Roberto	21
1. La vicenda storico-critica delle novelle di Federico De Roberto	21
1.1. Brevi cenni storici	21
1.2. Vicenda critica e stato attuale delle ricerche	25
2. Il corpus delle novelle di Federico De Roberto	33
2.1 La composizione tematica e formale	33
2.2 Le novelle tra incongruenze e contraddizioni terminologiche	40
Capitolo 2 Le prefazioni: riflessioni di poetica e dichiarazioni di metodologia	51
1. Da «Arabeschi» (1883) alla prefazione a «Documenti umani» (1888), il manifesto della poetica derobertiana	51
2. «Impersonalità assoluta» e «analisi psicologica»: «Processi verbali» (1890) e «L'albero della scienza» (1890) a confronto	79
3. Oltre la poetica: le altre prefazioni	111
Capitolo 3 La poetica dell'amore	125
1. Il grande libro sull'amore: dal fallimento della «scienza del cuore» al tentativo di storiografia del sentimento	125

2.	Le incongruenze dell'amore narrato	149
2.1	Disillusione leopardiana in «La morte dell'amore» (1892)	149
2.2	Contraddizioni e ironia ne «Gli amori» (1898)	173
Capitolo 4 La polisemia della guerra		207
1.	La teorizzazione della guerra e della pace: «Al rombo del cannone» (1919) e «All'ombra dell'olivo» (1920)	207
2.	De Roberto scrittore di guerra	216
2.1	L'eroe di guerra demistificato: «La "Cocotte"» (1919), «Due morti» (1919) e «L'ultimo voto» (1923)	220
2.2	La guerra tragicomica: «All'ora della mensa» (1919), «La retata» (1921) e «Il trofeo» (1922)	238
2.3	La guerra orribile: «La posta» (1919), Il rifugio» (1920) e «La paura» (1921)	257
Capitolo 5 Verso una sintesi: la "poetica delle contraddizioni" di Federico De Roberto		285
1.	La parabola delle novelle di Federico De Roberto	285
2.	La situazione narrativa: dalle contraddizioni della poetica alla "poetica delle contraddizioni"	294
Bibliografia		305
Indice dei nomi		327

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio molto cordialmente il Prof. Dr. Florian Mehlretter della Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera e la Prof.ssa Gabriella Alfieri dell'Università degli Studi di Catania che hanno seguito nel corso degli anni lo sviluppo di questa tesi di dottorato, discussa a Monaco di Baviera a luglio 2017.

Sono molto grata al Dott. Vincenzo Lombardi per le accurate correzioni e al Dott. Alessandro Achilli per i puntuali suggerimenti.

Desidero ringraziare Moritz per l'illimitata pazienza dimostrata nei miei confronti.

Questo libro è dedicato ai miei genitori e, con un pensiero commosso, alla memoria di mio padre.

Monaco, novembre 2018

INTRODUZIONE

Il presente libro nasce dal desiderio di mettere in luce una parte tuttora relativamente misconosciuta, seppure cospicua, dell'opera letteraria di Federico De Roberto (Napoli, 16 gennaio 1861 – Catania, 26 luglio 1927), ovvero alcuni aspetti della sua produzione novellistica.

Intervistato nel 1895 da Ugo Ojetti per un volume intitolato *Alla scoperta dei letterati*, che raccoglie colloqui avvenuti con alcuni tra i letterati italiani principali della fine del diciannovesimo secolo, e perciò incluso tra gli scrittori più significativi del suo tempo¹, Federico De Roberto viene menzionato accanto ai maestri del verismo Giovanni Verga e Luigi Capuana in una posizione subalterna: «È un giovane di appena trent'anni, bruno, elegante, ha il monocolo. Parla con accento siciliano, e nel valido manipolo dei romanzieri siciliani, sebbene così giovane, viene terzo, subito dopo il Capuana e il Verga»². Un destino, quello del «terzo», che De Roberto solamente da alcuni decenni sta riuscendo a scrollarsi

¹ Questa la motivazione, da parte di Ojetti, della nascita del volume: si tratta di un «viaggio di esplorazione letteraria [...] cercherò di quei venti o trenta scrittori che o per verace valore d'opera o per sola fama o per questa o per quella hanno ormai messo il capestro al calcitrante asinello chiamato pubblico, e loro domanderò quel che pensino su la odierna letteratura italiana; e se mi si dimostreranno ottimisti, loro domanderò le ragioni di quell'ottimismo e i sintomi del risorgimento sperato; e se mi si dichiareranno pessimisti, loro chiederò le cause di quel pessimismo, cercando pur di intendere se essi siano ciechi o se realmente il cielo sia tenebroso» (U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Roma, Gela Editrice 1987, pp. V-VI). Gli intervistati furono: Carducci, Panzacchi, Fogazzaro, Liroy, Verga, Praga, De Roberto, Cantù, Butti, De Amicis, Pascoli, Marradi, Antona-Traversi, Martini, Capuana, Pascarella, Bonghi, Graf, Scarfoglio, Serao, Colautti, Bracco, Gallina, Giacosa, Oliva, D'Annunzio.

² OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 83.

di dosso, liberandosi da quel ruolo di “minore” al quale la storia letteraria lo aveva relegato³. Una breve storia della ricezione tormentata dell’opera di Federico De Roberto sarà oggetto del primo capitolo di questo studio.

L’analisi condotta in questa sede tenta di inserirsi all’interno di quel filone critico che studia l’opera derobertiana indipendentemente da quella di Giovanni Verga e di Luigi Capuana, tentando perciò di porsi oltre i limiti stilistici e temporali del verismo siciliano. Alcuni riferimenti a questi due autori e alla corrente letteraria verista saranno ineludibili, ma si cercherà, nei capitoli successivi, di considerare l’opera derobertiana nel suo significato e valore assoluti, proiettata già verso il ventesimo secolo⁴. Ciò richiede una prima delimitazione epocale essenziale, già tracciata da una parte della critica letteraria: Federico De Roberto, sia per motivi anagrafici, sia dal punto di vista stilistico, non fu solamente verista⁵; le sue opere, in particolare quelle composte agli albori

³ M.G. GIORDANO, *Il Verismo. Verga e i Veristi minori. Storia, testi e critica*, Napoli, Conte 1992, pp. 62-66. La problematica del “minore” in letteratura non può essere affrontata in queste pagine; per un approccio a questo concetto si rimanda al volume di atti *Il “minore” nella storiografia letteraria*, Atti del convegno internazionale (Roma, 10-12 marzo 1983), a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editore 1984, in particolare agli interventi seguenti contenuti ivi: O. MACRÌ, “Maggiori” e “minori” o di una teoria dei valori letterari, pp. 13-53; M.R. RUGGIERI, *Convenzioni e convinzioni relative al “minore”*: per una verifica di certe categorie letterarie e artistiche, pp. 107-127; M. MARTI, *Il “minore” come crocevia di cultura*, pp. 131-153; A. DI BENEDETTO, *Considerazioni sui “minori”*, pp. 155-162 e R. SCRIVANO, *Generi minori e storiografia letteraria*, pp. 327-333.

⁴ Per approfondimenti sulle caratteristiche del verismo siciliano, cf. *Naturalismo e Verismo*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., nello specifico il contributo G. PIRODDA, *Le tecniche narrative del Verismo*, pp. 673-698; cf. ugualmente *Positivismismo Naturalismo Verismo. Questioni teoriche e analisi critiche*, Atti del convegno internazionale di studi (Cassino, 14-16 dicembre 1992), a cura di T. Iermano, Manziana, Vecchiarelli 1996, nonché H. METER, *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Studien zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*, Francoforte, Klostermann 1986, pp. 228-266; V. SPINAZZOLA, *Verismo e Positivismo*, Milano, Arcipelago 1993; E. BACCHERETI, *Il naturalismo. Storia e testi*, Firenze, Le Lettere 1995 e P. PELLINI, *Naturalismo e Verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori 2010, pp. 97-135.

⁵ Finché considerata minore, l’opera di Federico De Roberto è stata studiata sempre in rapporto con quelle di Giovanni Verga e di Luigi Capuana: Vittorio Spinazzola considera De Roberto il «terzo membro della triade verista siciliana» (V.

del ventesimo secolo, permettono di individuarvi delle tendenze moderniste⁶.

SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961, p. 9); lo stesso discorso vale per Ermanno Scuderi con la sua antologia E. SCUDERI, *I tre volti del verismo*, Palermo, Herbita Editrice 1985, con cui si intendono Verga, Capuana e De Roberto. Mario Gabriele Giordano considera, addirittura, fatta eccezione per Giovanni Verga, tutti gli altri scrittori veristi dei “minori”, così come già indicato nel titolo del suo studio GIORDANO, *Il Verismo. Verga e i Veristi minori*, cit., includendovi anche De Roberto. Helmut Meter studia *I Viceré* mettendolo a confronto con *I Malavoglia* di Verga e *Il Marchese di Roccaverdina* di Capuana, tutti osservati in prospettiva verista (cf. METER, *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman*, cit.). Sebbene si proponga di studiarlo da un punto di vista non strettamente verista, anche Gabriele Catalano finisce col considerare De Roberto il terzo dei «tre soldati veristi» (G. CATALANO, *Riflessioni sul primo De Roberto («Arabeschi» – «La sorte»)*, Napoli, Ferraro 1975, p. 14). Per altri – numerosi – studi in questa direzione, si rimanda a R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Roma, Bonanno 2010 e S. BOEZIO, *Derobertiana*, in «Revue des études italiennes», LVII (2011), nn. 3-4, pp. 309-330.

⁶ Come si avrà modo di osservare nei prossimi capitoli, si constata da appena pochi decenni una considerazione critica di Federico De Roberto ben oltre il verismo. Annamaria Pagliaro individua già per il primo De Roberto una posizione «post-verista as he reflects on those very issues which define verismo, such as the author’s relationship to the text, impersonality, objectivity and narrative techniques» (A. PAGLIARO, *The Novels of Federico De Roberto. From Naturalism to Modernism*, Londra, Troubadour Publishing 2011, p. 8). Numerosi sono i lavori che inseriscono l’opera derobertiana all’interno di una fase di passaggio tra la poetica verista e il modernismo. Si segnalano, inoltre, A. DI GRADO, *Un gentiluomo e i suoi mostri*, in EAD., *Scritture della crisi. Espressionismo e altro novecento*, Catania, Maimone Editore 1988, pp. 9-24, in cui si attribuisce a De Roberto una forte tendenza modernista già dalle sue prime prove, impernata sugli elementi seguenti: «una narrazione ellittica, scandita in quadri folgoranti da puntuali dissolvenze, fittamente dialogata [...] oppure tagliata dall’obliquo insinuarsi d’un discorso indiretto macerante come un monologo interiore e irrelato come un flusso di coscienza; una narrazione costantemente spiazzata dalla ricerca di inediti punti di vista, di prospettive stranianti, di strutture narrative e codici espressivi di più immediata e duttile presa, e infine contrassegnata da una plateale vocazione “metaletteraria”: e cioè dall’aspirazione a una scrittura di “secondo grado”, problematica e autoriflessiva, saggistica e disponibile alle più varie commistioni» (ivi, p. 10). In una direzione simile si muove Ernesta Pellegrini nella sua analisi modernista di *Ermanno Raeli* e de *L’illusione* (cf. E. PELLEGRINI, *La modernità invisibile di Federico De Roberto*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 92-107). Cf. ugualmente A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale, Bonanno 2007; L. SPALANCA, *Il martire e il disertore. Gli scrittori e la guerra dall’Ottocento al Novecento*, Lecce, Pensa Multimedia Editore 2010, p. 100 e N. VACANTE, *L’eclittismo della novellistica giovanile di Federico De Roberto: teorizzazioni e forme di poetica in atto*, in R. CAVALLUZZI (a cura di), «L’anima e le cose». *Naturalismo e antinaturalismo tra Otto e Novecento*, Roma-Bari, Laterza 2003, pp. 73-95, a pp.

La critica letteraria derobertiana ha prediletto l'analisi dei romanzi dell'autore catanese, in particolar modo di quei tre che compongono il cosiddetto «ciclo degli Uzeda»⁷ e ha lasciato ancora relativamente nell'ombra, salvo qualche eccezione, lo studio della sua vastissima produzione novellistica. L'analisi svolta nei capitoli seguenti, da una prospettiva principalmente narratologica,

77-78. Elena Salibra e Alessio Giannanti preferiscono parlare di «iper-realismo» (E. SALIBRA, *De Roberto: la guerra, la paura*, in «Critica letteraria», XVII (1989), n. 65, pp. 687-696, a p. 696 e A. GIANNANTI, *Lo stile "disertore". Appunti su lingua e ideologia bellica nelle novelle di guerra di Federico De Roberto*, in EAD., *Testi con-testi. Saggi su Chiari, De Roberto, Alvaro e altro*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore 2013, pp. 53-67, a p. 57). Ennio Rao sintetizza: «No Italian author epitomizes better than De Roberto the turmoil of those 40 years [from 1880 to 1920; G.L.]. He felt more than any other author the weight of those crises, and, whereas most other writers affiliated themselves permanently with a movement, De Roberto sampled all but was satisfied with none» (E. RAO, *The Short Fiction of Federico De Roberto: From Romanticism to Decadentism*, in «Romance Notes» 20 (1979), pp. 213-222, a p. 214) e aggiunge, in conclusione del suo articolo, per sottolineare le tensioni poetiche inevitabilmente assorbite dall'autore: «he had left behind him [...] a record of the various forces at work in the literary world in the crucial years that go from the decline of Romanticism to the beginning of Decadentism.» (ivi, p. 222). Margherita Ganeri, considerando la sistemazione dell'opera derobertiana, solleva il nucleo della questione che riguarda la critica attuale di De Roberto: «Oggi, il vero dilemma della critica sembra essere la collocazione della produzione non più verista di De Roberto sulla soglia o nel pieno del clima modernista. La maggior parte degli studiosi propende per la tesi della transizione.» (M. GANERI, *La posizione di De Roberto nel canone della letteratura italiana*, in «Revue des études italiennes», LVII (2011), nn. 3-4, pp. 299-308, a p. 305). Efficace la definizione fornita in M. MAUGERI SALERNO, *Espressionismo e figuratività, luce e colore nella novella derobertiana «La "Cocotte"»*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale, cit., pp. 69-76, a p. 67: «i tipi sono veristi e verista è il mondo borghese, non verista è il modo in cui De Roberto tende a trasfigurarne l'assiologia comportamentistica – insieme alla strumentalizzazione di valori semantici e narrativi classici [...] spia di un espressionismo *ante litteram*». Per alcuni cenni sull'espressionismo derobertiano, cf. *infra* n. 506. Per degli approfondimenti sull'utilizzo ancora poco diffuso – per quanto assolutamente lecito – della categoria di «modernismo» in ambito letterario italiano, cf. il volume R. LUPERINI/M. TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori 2012, in particolare i saggi ivi contenuti: R. LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, pp. 3-12 (di cui va notata l'affermazione decisa suggerita dal titolo) e R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, pp. 13-38, nonché la raccolta di saggi in M. MORONI/L. SOMIGLI (a cura di), *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated 2004.

⁷ Ciclo di tre romanzi nel quale vanno annoverati: *L'illusione* (1891), *I Viceré* (1894) e il postumo *L'imperio* (1929). Per i pertinenti rinvii bibliografici si rimanda a CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit. e BOEZIO, *Derobertiana*, cit.

verte su una minima parte di questa stessa produzione; la scelta dei testi letterari analizzati si concentra sulle novelle composte da De Roberto tra il 1892 e il 1923, sebbene vengano fatti degli accenni anche ad alcune novelle composte precedentemente, poiché considerate essenziali quali comprova dello sviluppo poetico e metodologico della sua scrittura.

La focalizzazione sul genere letterario della novella permette di verificare la poetica – già ampiamente rintracciata – dell'autore attraverso dei testi ancora poco conosciuti e studiati; essa rinsalda ugualmente la convinzione che la novella sia il genere più consono allo *studio* letterario di specifici fatti verosimilmente avvenuti. Questa necessità, più volte espressa dall'autore catanese in vista di un'imitazione globale di una realtà percepita come frammentaria e contraddittoria, si oppone nettamente all'ambizione del romanzo (o del ciclo di romanzi) che, invece, date le diramazioni narrative in esso contenute, tende maggiormente a rappresentare una totalità univoca⁸.

La storia del genere è travagliata e non può essere sottoposta qui a disamina⁹; si partirà, pertanto, da Cesare Segre, che propone la «definizione minima» seguente:

⁸ Per "imitazione" si intende qui "*mimesis*". Per alcuni cenni sulla traduzione – non poco problematica – di questo concetto aristotelico si rimanda al saggio di Guido Paduano che introduce la sua traduzione della *Poetica* di Aristotele: G. PADUANO, *Il valore della letteratura*, in ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Roma-Bari, Laterza 1998, pp. IX-XXIX, a p. X, nonché a R. BRINKMANN, *Wirklichkeit und Illusion*, Tübinga, Niemeyer 1966 e a A. KABLITZ, *Mimesis versus Repräsentation: Die aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption*, in O. HÖFFE (a cura di), *Aristoteles Poetik*, Berlino Akademie Verlag 2009, pp. 215-232 per la differenziazione tra "imitazione" (*mimesis*) e "rappresentazione". Il problema dell'imitazione realista, nella fattispecie verista o naturalista, è un tema molto vasto che non può essere affrontato qui. Per approfondimenti si rimanda pertanto a S. KOHL, *Realismus. Theorie und Geschichte*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag 1977 e a W. PREISENDANZ, *Wege des Realismus zur Poetik und Erzählsituation im 19. Jahrhundert*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag 1977.

⁹ L'interesse per la novella quale genere letterario si osserva a partire dal diciannovesimo secolo e ha prodotto, da allora, una bibliografia sconfinata, composta principalmente da studi storici. Benché essa rappresenti un genere di lunghissima tradizione nelle letterature romanze, studi critici molto puntuali vengono svolti nel mondo filologico tedesco. Si rimanda qui ad alcuni lavori che analizzano il genere letterario della novella e ne tentano una teorizzazione: T. DEGERING, *Kurze Geschichte der Novelle. Von Boccaccio bis zur Gegenwart. Dichter, Texte,*

[...] la novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza dal *fabliau*, dal *lai* e dalla *nova*), con personaggi umani (a differenza dalla favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza dalla fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dall'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dall'*exemplum*)¹⁰.

Questo chiarimento si configura come particolarmente funzionale per la trattazione dei testi che faranno oggetto dell'analisi contenuta nei capitoli seguenti, sebbene la distinzione evidenziata da Segre tra "novella", "aneddoto" ed "*exemplum*" verrà sospesa. Tuttavia, accanto alla brevità della narrazione e alla sua aderenza alla realtà raccontata, vengono considerate essenziali le caratteristiche che lo studioso attribuisce ai due sottogeneri "aneddoto" ed "*exemplum*": il primo è portatore di contenuti storici, il secondo trasmette una finalità moraleggiante. Questi rappresentano due connotati che si rivelano centrali per i testi che si è scelto di analizzare in questo studio.

La novella è un genere che fa prova di ampia flessibilità nel corso della storia letteraria. Riconoscendole una «immensa libertà [...] in grado di cogliere, del mondo, infiniti aspetti e giochi e combinazioni, e di potenziare le suggestioni insite in campioni o frammenti»¹¹, Cesare Segre le attribuisce delle caratteristiche difficilmente sovrapponibili al romanzo: l'idoneità a cogliere, a isolare e a rendere per via narrativa dei semplici momenti, a differenza del romanzo, che tende a concatenare e a organizzare i fatti, moltiplicando le possibilità del racconto. La frammentarietà

Analysen, Daten, Monaco, Wilhem Fink Verlag 1994; H. AUST, *Novelle*, Stoccarda/Weimar, Metzler 2012 e W. FREUND, *Novelle*, Stoccarda, Reclam 2006. Per quanto riguarda la critica italiana, studi sistematici vengono svolti da pochi decenni; si vedano, a questo proposito, i due utilissimi volumi di atti *La novella italiana*, Atti del convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989, 2 voll. e G. BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi 1985, nonché i più recenti M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana. Genesis e generi*, Lecce, Milella 1990 e E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storie della novella italiana*, Milano, Franco Angeli 2015.

¹⁰ C. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*, cit., pp. 47-57, a p. 48.

¹¹ Ivi, p. 57.

qui suggerita si rivela, allora, particolarmente efficace per affermare aspetti diversi della realtà a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, momento di rivoluzione epistemologica fondamentale, in quanto la realtà diventa «riferibile soltanto per frammenti dispersi e diversi»¹².

Nella sua brevità e aderenza al reale, la novella assume le peculiarità di un genere che, per naturale disposizione, si adatta a sperimentazioni narrative. Accanto al carattere di “novità” contenuto nell’etimologia del termine¹³, è proprio la tensione tra *veritas* e *fictio*, quella «robusta radice realistica»¹⁴ tendenzialmente intrinseca alla novella, a rendere quest’ultima un oggetto privilegiato delle poetiche realiste, un laboratorio essenziale per le forme narrative destinate poi a confluire nei romanzi.

Come si osserverà ancora nel primo capitolo, Federico De Roberto, confrontato alle possibilità che la novella offre, svolge una riflessione metapoetica attorno a questo e ad altri generi di narrativa breve. Pertanto, egli non compirà una vera distinzione tra queste diverse forme testuali e farà confluire sotto l’iperonimo “novella” anche altri componimenti brevi. Questo riguarda anche gli *exempla* e gli aneddoti, le due forme testuali del vasto panorama letterario derobertiano osservate in questo studio.

L’attenzione posta sullo specifico genere letterario della no-

¹² F. SPERA, *Il racconto come frammento*, in BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di), cit., pp. 231-245, a p. 244. Fondamentali, a questo proposito, sono gli studi di Michel Foucault, in particolare *Les mots et les choses* (1966), nel quale il filosofo francese sviluppa il concetto di formazione di *epistème* a partire dal diciassettesimo secolo, soffermandosi, nella seconda parte dell’opera, sulla storia del sapere occidentale nel diciannovesimo secolo (M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parigi, Gallimard 2008, pp. 229-298). Per il rapporto tra scienza e letteratura, con particolare attenzione al diciannovesimo secolo, si rimanda a T. KLINKERT/M. NEUHOFFER (a cura di), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien*, Berlino/New York, De Gruyter 2008, pp. 87-189 e T. KLINKERT, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlino/New York, De Gruyter 2010, pp. 130-221.

¹³ Questa la definizione contenuta in *DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M. Cortellazzo e P. Zolli, Bologna, Zanichelli 1999: «notizia, spec. recente».

¹⁴ MENETTI, *La realtà come invenzione*, cit., p. 39.

vella conduce alla delimitazione di due aree tematiche principali – all'apparenza antitetiche – alle quali De Roberto si dedicò in due fasi distinte della sua carriera letteraria: quella dell'amore e quella della guerra, osservate entrambe dalla prospettiva di un realismo non solamente assorbito come stile poetico, ma elemento gnoseologico fondamentale, costantemente rimesso in gioco e teorizzato dall'autore nelle prefazioni delle sue opere e in numerosi saggi, di cui si darà una panoramica nel secondo capitolo di questo libro. I due temi, infatti, non vengono considerati da De Roberto come due semplici soggetti letterari; essi, accompagnati da riflessioni teoriche condotte in copiosi volumi di saggi e passibili di essere formulati attraverso delle illustrazioni narrative all'interno delle novelle, compatibilmente con le metodologie poetiche elaborate nelle prefazioni, tendono a diventare, idealmente, oggetto di modellamento anche della realtà extratestuale.

Federico De Roberto non fornisce una definizione soddisfacente di “*exemplum*”; già presente nella letteratura antica e in quella medievale, questa forma testuale subisce degli sviluppi e delle modifiche nel corso dei secoli¹⁵. De Roberto lo comprende, pertanto, quale possibile sinonimo di “novella” con una vaga intenzione moralizzante. Si rivela, allora, particolarmente appropriata al caso derobertiano la definizione sintetizzata da Enrico Malato:

L'*exemplum* [...] è un racconto breve – che può essere un aneddoto, una parabola, una sentenza sviluppata narrativamente, una favola – inserito in un discorso più ampio, generalmente un sermone, dove ha la funzione di convalidare, con l'evidenza del fatto narrato, la verità affermata dal predicatore (*moralisatio*). Essenziale è dunque il fine didascalico e morale, che determina tutta una serie di connotati e condizioni [...]. Innanzitutto la *brevitas*, intesa propriamente come spazio narrativo limitato, essenziale, che consenta di giungere rapi-

¹⁵ Per approfondimenti sugli *exempla* medievali quali componenti di un sistema filosofico-morale e sul rapporto tra storia e narrazione che si instaura in essi, valido anche oltre le categorie di pensiero medievali, cf. K. STIERLE, *Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte*, in EAD., *Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag 2012, pp. 175-199.

damente alla conclusione del racconto, in cui è racchiusa la verità che si vuole affermare [...]. Poi l'*auctoritas*, l'autorevolezza della fonte alla quale si dichiara attinta l'informazione del fatto che viene narrato [...], che garantisce il valore paradigmatico del fatto stesso. Quindi la *veritas*, l'autenticità del fatto, sia in senso storico, come se realmente accaduto, sia [...] nel senso che lo si propone come paradigma di fatti realmente accaduti. Infine la *delectatio*, il divertimento, che tuttavia non è un fine della narrazione ma soltanto strumentale al fine che essa si propone, l'edificazione del destinatario, del quale perciò si preoccupa di stimolare e tenere avvinta l'attenzione¹⁶.

Come si vedrà nel terzo capitolo, i componenti evocati qui dallo studioso troveranno in parte conferma nelle numerose novelle incentrate sul tema dell'amore, qualificate come *exempla* dal loro autore.

Per quanto riguarda l'aneddoto, anche in questo caso De Roberto non ne fornisce una definizione poiché, non considerato propriamente un genere letterario, bensì una semplice notizia marginale, esso si distingue per un particolare di ordine prettamente contenutistico che lo rende degno di essere raccontato. Pertanto, l'aneddoto si mostra quale elemento costitutivo delle novelle derobertiane, poiché fornisce la base di ogni racconto, *exempla* compresi. Sembra allora appropriato rendere l'aneddoto derobertiano un genere e applicargli la definizione seguente, elaborata dalla studiosa Stéphanie S. Guez:

[L'anecdote] est le récit concis, relativement court et enchâssé dans un discours englobant dont elle vient parfois mais pas nécessairement troubler l'homogénéité, d'un évènement crédible. Sa crédibilité résulte autant de la "réalité" de ses référents que de la "figure" du narrateur qui invite à confiance. Ce micro-récit doit être révélateur, instructif en quelque manière – la connaissance qu'on en tire peut toucher aux événements relatés ou au narrateur lui-même, éle-

¹⁶ E. MALATO, *La nascita della novella italiana*, in *La novella italiana*, cit., pp. 3-45, a pp. 14-15. Indispensabile per l'avvio a uno studio approfondito su questo genere è C. BREMOND/J. LE GOFF/J.-C. SCHMITT, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols 1982, che, sebbene si concentri sull'*exemplum* medievale, menziona riferimenti sugli sviluppi storici di questo genere testuale e sulla sua struttura, essenziali anche per altre epoche letterarie.

vé au rang d'homme d'esprit. La pointe finale ou absence de clôture qui la caractérise et la rapproche du récit énigmatique fonctionne en outre comme un "ciment" social – dût-il ne durer que le temps d'une conversation¹⁷.

Se le differenze tra l'*exemplum* e l'aneddoto, presi come due generi testuali differenti, sono difficilmente circoscrivibili (entrambe le forme narrative sono brevi e si sviluppano da un'oralità primigenia, entrambe hanno la pretesa di riferire fatti presunti reali, entrambe sono trasmesse da un narratore che si rende garante della presunta verità raccontata; infine, entrambe vogliono intrattenere il pubblico¹⁸), quella determinante per l'aneddoto sembra consistere nell'ambientazione storica, in cui la Storia non rappresenta solamente uno sfondo narrativo, bensì un elemento funzionale alla vicenda narrata. Si rivela allora utile definire come aneddoti quei racconti derobertiani che Natale Tedesco battezzò le «novelle della guerra»¹⁹, di cui si tratterà nel quarto capitolo.

In entrambi i due generi testuali si noterà l'importanza accordata maggiormente al processo di narrazione che alla vicenda nar-

¹⁷ S. GUEZ, *L'Anecdote proustienne. Enjeux narratifs et esthétiques*, Parigi, Garnier 2013, p. 75. Per approfondimenti riguardo all'aneddoto, cf. *ivi*, pp. 25-89.

¹⁸ Stéphanie S. Guez sostiene che una differenza sostanziale tra i due generi è individuabile nell'effetto del testo sul lettore: «L'*exemplum* est didactique [...]. Il véhicule obligatoirement un message moral, idéologique et surtout univoque qui touche à la conduite, ou à la foi, du public visé. [...] L'anecdote, au contraire, préfère susciter le rire que la peur; elle est plus subversive en ce qu'elle se garde de conclure et d'enjoindre son public à changer de conduite. Loin de mettre en scène un monde et/ou une morale univoque(s), l'anecdote met en scène l'officieux, le scandaleux même, sans le condamner explicitement, sans du moins menacer des feux de l'enfer ceux qui suivraient la même voie.» (*ivi*, p. 79). Elisabetta Menetti si sofferma, invece, proprio sull'«oralità primigenia» quale caratteristica essenziale della novella (MENETTI, *La realtà come invenzione*, cit., p. 28).

¹⁹ L'espressione si riferisce alle novelle scritte tra il 1909 e il 1923 e che hanno come tema la guerra. Natale Tedesco afferma, in nota al suo testo: «Si tratta di quei racconti, ultimo cospicuo frutto del secondo sperimentalismo derobertiano, che dall'intitolazione del frontespizio della miscellanea ove apparve il primo di essi possiamo denominare come "le novelle della guerra"» (N. TEDESCO, *La tela lacerata*, Palermo, Sellerio 1983, p. 46). Tra queste si annoverano quelle che compongono le raccolte *Ironie* e *La «Cocotte»*, così come una serie di novelle pubblicate originariamente su giornali o riviste (cf. capitolo 4, 2). Per snellezza linguistica, si parlerà, nel corso di questo lavoro, di novelle *di* guerra.

rata. Osservando le forme derobertiane dell'*exemplum* e dell'aneddoto, nonché l'applicazione (non poco problematica) dei precetti poetici formulati dall'autore, sarà possibile tracciare la parabola delle novelle derobertiane individuando un'evoluzione delle loro strutture narrative, in particolare per quanto riguarda la loro situazione narrativa²⁰. Il tentativo di applicazione narrativa delle teorie sviluppate attorno ai nuclei tematici eterogenei dell'amore e della guerra verrà analizzato con il ricorso fondamentale agli esempi testuali. La terminologia utilizzata per descrivere le novelle è da ricondurre prevalentemente a Gérard Genette, in quanto le sue categorie, in particolare quelle attorno all'istanza narrativa elaborate in *Figures III*, si rivelano idonee per descrivere il *discours* derobertiano. Va notato, pertanto, che De Roberto non utilizza il termine "narratore", prediligendo quello di "scrittore". Non mancheranno, infine, riferimenti anche a terminologie e concetti proposti da altri teorici della letteratura, ferma restando la consapevolezza che la stessa terminologia critica letteraria è costantemente sottoposta a nuove definizioni²¹.

La lettura delle novelle di Federico De Roberto proposta in questa chiave vuole dimostrare l'esistenza di una "poetica dell'amore" e di una "polisemia della guerra" scaturite dalla riflessione teorica e poetica dell'autore catanese. Con questi due concetti si intendono indagare, in primo luogo, la connessione tra i testi teorici e quelli narrativi risultante nelle novelle dell'amore e, in secondo luogo, un possibile significato degli enunciati delle novelle di guerra. Si tenterà, così, di tracciare un profilo della parabola narrativa derobertiana, dalla quale sarà possibile individuare

²⁰ Con il concetto di "situazione narrativa" si intende qui quella situazione comunicativa instaurata tra un narratore quale origine del messaggio trasmesso e il lettore quale destinatario dello stesso messaggio.

²¹ Si rimanda pertanto a G. GENETTE, *Figures III*, Parigi, Éditions du Seuil 1972. Per le categorie "lettore" e "autore" quali strategie testuali ripetutamente evocate in questo lavoro cf. U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani 1979, pp. 50-66; per un approccio alla teoria del "lettore implicito" è ineludibile un riferimento a W. ISER, *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag 1994. Il testo di Umberto Eco è pertinente, inoltre, per la problematica dell'attualizzazione del testo in generale.

delle contraddizioni della poetica, ovvero delle incongruenze narrative passibili di dare luogo a una eventuale “poetica delle contraddizioni”, discussa nel capitolo quinto – conclusivo –, derivante proprio dall’attrito tra le teorizzazioni saggistiche e la pratica narrativa derobertiane.

CAPITOLO I

LE NOVELLE DI FEDERICO DE ROBERTO

1. La vicenda storico-critica delle novelle di Federico De Roberto

1.1 *Brevi cenni storici*

La produzione narrativa di Federico De Roberto consta, tra le altre opere, di un centinaio di novelle ed è compresa tra il 1887, quando esce la prima raccolta *La sorte* e il 1923, data di pubblicazione dell'ultima novella in rivista, *L'ultimo voto*²².

Attorno al 1890, più precisamente nel decennio 1888-1898, si delinea una ricca produzione di novelle, uscite in riviste, giornali o raccolte²³. Inoltre, sempre negli stessi anni, De Roberto com-

²² Cf. F. DE ROBERTO, *La sorte*, a cura di D. Fernandez, Palermo, Sellerio 1997. Altre novelle rinvenute e pubblicate postume sono: *Nella vetrina* (1927), *L'ebbrezza* (1928), *Vincitore!* (1978), *Adriana* e *Giornale di bordo* (tutte e due nel 1998) e, infine, *L'eredità* (2001), che però, secondo Carlo A. Madrignani sarebbe di «dubbia attribuzione» (in CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 64). L'insieme dei riferimenti bibliografici attorno alle opere di De Roberto citati in questo studio si deve a CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit.

²³ Una buona parte delle novelle che, successivamente, comporranno la raccolta *Documenti umani* (1888) escono tra il 1888 e il 1889 in due riviste, il «Fanfulla della domenica» e il «Giornale di Sicilia». Le novelle di *Processi verbali* (1890), eccetto *Il convegno* e *Donna di casa*, escono sparse in varie riviste e giornali tra il 1889 e il 1890; le novelle che comporranno *L'albero della scienza* (1890) escono prevalentemente nel 1889 nel «Fanfulla della domenica», ma anche in altre riviste; le novelle che poi comporranno la raccolta *Gli amori* (1898) escono tra il 1895 e il 1896 ne «Il Capitan cortese» e, successivamente, nel 1896 prevalentemente in «Roma di Roma». Per quanto riguarda le raccolte successive, le novelle usciranno in riviste e giornali prima di essere editate insieme, senza che tuttavia si riscontrino la stessa assiduità di pubblicazione presso una particolare rivista o un particolare giornale, così come era avvenuto attorno agli anni 1890.

pone e pubblica la maggior parte dei suoi romanzi, in particolare il suo capolavoro *I Viceré*²⁴. Questo decennio rappresenta dunque una fase di produzione particolarmente proficua per quanto riguarda la narrativa derobertiana.

Tra il 1898 e il 1911, il numero delle novelle cala decisamente²⁵; questi sono gli anni dei saggi su temi di attualità culturale (*Il colore del tempo*), dello studio su Giacomo Leopardi (*Leopardi*) e di alcuni studi sull'amore (il grande studio *L'amore. Fisiologia – Psicologia – Morale* e *Come si ama*) e sull'arte in generale (*L'arte*)²⁶.

L'attività di De Roberto saggista o critico non sorprende; addirittura, essa precede quella del De Roberto romanziere e novelliere. La datazione delle sue opere inizia ufficialmente nel 1883, quando esce il volume *Arabeschi*, grazie al quale il giovane De Roberto si presenta al pubblico in quanto critico letterario²⁷. La carriera giornalistica di De Roberto era già iniziata nel 1876, quando il quindicenne catanese aveva rivestito il ruolo di reporter locale²⁸.

²⁴ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, Milano, Galli 1894. Si tratta del terzo dei cinque romanzi che De Roberto pubblica in quegli anni. Viene preceduto da *Ermanno Raeli* (1889) e da *L'illusione* (1891) e seguito da *Spasimo* (1897) e da *La messa di nozze* (1911).

²⁵ Si segnalano, in questo periodo, poche novelle: *Nora, o le spie* e *La bella morte* (entrambe del 1909) e *Un sogno* (1910), uscite tutt'e tre in rivista. Successivamente, queste tre novelle verranno integrate in raccolte: *La bella morte e Un sogno* in EAD., *La messa di nozze. Un sogno. La bella morte*. Milano, Treves 1911; *Nora, o le spie* in EAD., *Ironie*. Milano, Treves 1920. Queste novelle vanno, inoltre, annoverate tra le cosiddette «novelle della guerra», su cui si tornerà nel capitolo 4.

²⁶ EAD., *Il colore del tempo*, Milano-Palermo, Remo Sandron Editore 1900; EAD., *Leopardi*, Milano, Treves 1898; EAD., *L'amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*, Milano, Casa Ed. Galli di C. Chiesa, F.lli Omodei Zorini e F. Guindani 1895; EAD., *Come si ama*, Torino, Roux e Viarengo 1901; EAD., *L'arte*, Roma-Torino, F.lli Bocca Editori 1901.

²⁷ EAD., *Arabeschi*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1883 (in seguito: *AR*). Lo stesso De Roberto definisce il suo *Arabeschi* un «volumetto di note critiche e bibliografiche» (Lettera di F. De Roberto a P. Barbèra da Catania, 31 marzo 1886, in P. MELI, *Lettere inedite di Federico De Roberto a Piero Barbèra*, in «Otto/Novecento. Rivista bimestrale di critica letteraria», VIII (1984), nn. 5-6, pp. 183-189, a p. 184). Per degli approfondimenti sull'attività di critico di De Roberto si rimanda a S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto critico e traduttore*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1973.

²⁸ Il suo debutto da giornalista avviene con un articolo sulla traslazione, nella cattedrale di Catania, delle ceneri di Vincenzo Bellini (*Le feste belliniane*, in

L'attività di giornalista di De Roberto rimarrà costante fino alla sua morte – vanno ricordate qui le numerose collaborazioni con varie testate giornalistiche italiane durante tutta la sua esistenza – e propenderà, nel corso degli anni, per temi culturali di ordine generale.

Durante questa fase di calo di produzione delle novelle, Federico De Roberto scrive due *pièces* di teatro, nate dall'adattamento teatrale di sue opere precedenti: nel 1899 esce *Il rosario*, tratta dalla novella omonima de *La sorte* e nel 1918 *La tormenta*, tratta dal romanzo *Spasimo*²⁹.

Tracciando quindi un primo profilo sommario all'interno della produzione dell'autore catanese, si noterà che egli si avvia alla narrativa scrivendo delle novelle e redigendo, contemporaneamente, quelli che saranno i suoi romanzi maggiori; in questo primo periodo, la sua produzione di opere e saggi di critica è ancora scarsa ma riprenderà nel periodo a cavallo tra i due secoli, quando De Roberto si distoglierà dalla narrativa per dedicarsi quasi esclusivamente agli studi di critica.

Particolarmente degni di nota all'interno dell'opera letteraria derobertiana sono gli anni che vanno dal 1913 al 1919: in quest'arco di tempo, infatti, la produzione narrativa di De Roberto è pressoché inesistente; si riscontra invece una modesta, seppur costante, attività giornalistica, principalmente per «Il Giornale d'Italia»³⁰. Questa assenza rappresenta un fatto curioso, se si considera

«L'illustrazione italiana» del 15 ottobre 1876). Interessante sarà, in seguito, la sua attività prima in quanto reporter locale nel Catanese e poi nelle vesti di critico letterario per le testate giornalistiche locali e nazionali (quali, ad esempio, il «Fanfulla della domenica» o il «Corriere della sera»), che gli vale la definizione datagli da Antonio Di Grado di «brillante *columnist* culturale, fra i primi nella storia del nostro giornalismo moderno» (A. DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica". Positivismismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron 1982, p. 25).

²⁹ F. DE ROBERTO, *Il rosario*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», 16 aprile 1899; EAD., *La tormenta*, in «Il Secolo XX», gennaio-marzo 1918. Si segnalano qui altre opere teatrali di De Roberto: *La Lupa* del 1919, tragedia lirica in due atti tratta dall'omonima novella del Verga e due *pièces* uscite postume: *Giustizia* (dramma in un atto) e *Tutta la verità* (dramma in tre atti).

³⁰ Gli articoli composti per questo giornale negli anni di guerra vertono su temi prima letterari, poi storici. In particolare durante gli anni del conflitto, De Ro-

che De Roberto fu uno scrittore estremamente dedito al suo lavoro, attaccato in maniera quasi patologica alla scrittura³¹. Sono questi, inoltre, gli anni della Prima Guerra Mondiale, alla quale De Roberto non partecipa, ma che segue con interesse. Ne è una forte testimonianza la sua produzione scritta, sia giornalistica che narrativa, successiva al conflitto mondiale e che lo accompagnerà fino alla sua morte, avvenuta nel 1927: buona parte delle novelle pubblicate dal 1920 in poi e la serie di saggi sul conflitto, usciti più o meno nello stesso periodo, denotano il fortissimo interesse portato al tema della Grande Guerra da parte dello scrittore catanese³². Si

berto non pubblica testi di narrativa (cf. A. NAVARRIA, *Le novelle di De Roberto del 1910 e della guerra*, in «L'osservatore politico letterario», XIV (1968), n. 11, pp. 58-73, a p. 68). Egli soffre, in questo periodo, di una sorta di incapacità a scrivere letteratura, così come ammette lui stesso in una lettera a Luigi Albertini («da oltre dieci anni non scrivo novelle [...] non so più scriverne»), lettera di F. De Roberto a L. Albertini da Catania, 16 aprile 1907, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del «Corriere della Sera»*, Roma, Bulzoni 1979, p. 297) e in un'altra indirizzata a Ferdinando Di Giorgi, in cui sostiene: «sospesi la mia attività, un poco per la malattia della quale fui lungamente travagliato, ma più ancora per la coscienza della incapacità a raggiungere l'eccellenza» (Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Catania, 26 gennaio 1924, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1974, p. 327).

³¹ In una lettera a Domenico Oliva, De Roberto afferma: «No, non posso riposarmi, non posso lasciare di lavorare, di pensare. È impossibile, ed è assurdo consigliarmelo. Io vivo di questo» (Lettera di F. De Roberto a D. Oliva da Catania, 24 ottobre 1895, in G. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini Editore 1972, p. 654). Ancora, si rimanda ai commenti di Nino Borsellino, che parla di una «coscienza professionale che non conosceva cedimenti» (N. BORSELLINO, *Introduzione a F. DE ROBERTO, Leopardi*, a cura di N. Borsellino, Roma, Lucarini 1987, pp. 1-10, a p. 1) e a Rosario Castelli che sottolinea la «strenua militanza letteraria» (CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 23), in cui l'aggettivo «letteraria» è da intendersi con un'intensa attività scrittoria in generale, anche oltre la narrativa; ancora, Sarah Zappulla Muscarà, che accenna a un'esistenza «tormentata, costantemente dedita al lavoro ed allo studio» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Aspetti della cultura in Sicilia*, Catania, Muglia 1974, p. 45).

³² Si segnalano qui i due volumi F. DE ROBERTO, *Al rombo del cannone*, Milano, Treves 1919 e EAD., *All'ombra dell'olivo*, Milano, Treves 1920, in cui sono raccolti articoli che De Roberto scrisse durante il conflitto. In una lettera del 1916, indirizzata all'amico Sabatino Lopez, De Roberto definisce *Al rombo del cannone* «un lavoro d'indole storica» (Lettera di F. De Roberto a S. Lopez da Catania, 18 gennaio 1916, in G. LOPEZ, *Lettere di Giovanni Verga e Federico De Roberto a Sabatino Lopez*, in «L'osservatore politico letterario», XV (1969), n. 6, pp. 65-90, a p. 84). I motivi che spingeranno De Roberto a non scrivere narrativa durante gli anni del conflitto e, ciononostante, il forte interesse portato al momento storico, verranno discussi nel capitolo 4.

tratta, pertanto, non solamente di una riflessione storica di fronte agli avvenimenti bellici e alla conseguente ridefinizione degli equilibri politici europei, bensì di una rielaborazione di ordine estetico e linguistico.

1.2 *Vicenda critica e stato attuale delle ricerche*

La vicenda critica dell'opera di Federico De Roberto è piuttosto controversa ed è solamente in tempi relativamente recenti che si segnala una rivalutazione dell'opera dello scrittore catanese.

Benché nel 1887 l'uscita della sua prima raccolta di novelle, *La sorte*, venga accolta con grande entusiasmo dai suoi colleghi e maestri Luigi Capuana e Giovanni Verga³³, né la critica letteraria, né il pubblico dell'epoca sembrano dividerlo. Parrebbe lasciarlo intuire lo stesso De Roberto due anni dopo, nella prefazione – in forma di lettera all'editore Treves – alla sua raccolta di novelle successiva, *Documenti umani*, in cui commenta la risonanza della sua prima opera:

Gentilissimo signor Treves, compiono oramai quasi due anni dacché Ella, rispondendo all'offerta che io le avevo fatta della mia *Sorte*, mi disse, con molte lusinghiere espressioni per la mia attitudine al novellare, di non potere pubblicare quei racconti perché non ne approvava il genere. [...] Quantunque mi rincrescesse di non poter affidare il mio libro ad una Casa come la sua, il rifiuto – Ella già lo prevedeva – non mi distolse dal pubblicarlo. Ma il successo dette ra-

³³ Luigi Capuana recensisce la raccolta di novelle sul «Fanfulla della domenica», lodando, in particolar modo, «la fermezza della mano, la precisione del tocco, la giusta misura» dell'autore. Similmente, Verga si congratula con De Roberto per la rappresentazione di quei «tipi [...] tanto veri ed umani», così come per la «schietta e sobria efficacia di colore e di disegno» (citati in R. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Roma, Bonanno 2012, p. 18). L'opera viene accolta come un esempio di letteratura verista a tutti gli effetti, così come si evince dalle parole del critico Felice Camerini, che, nel caso de *La sorte*, parla di un'opera di «evidenza zoliana» e di racconti «degni del Verga per l'obiettività verista dei temperamenti, dei costumi e dell'ambiente siciliano» (*ibidem*). Lo stesso De Roberto riconosce il riscontro positivo ottenuto dalla sua prima raccolta, quando, in una lettera a Piero Barbèra, scrive: «[le novelle de *La sorte*] sono state lette dal mio maestro ed amico Luigi Capuana, al quale non dispiacciono» (Lettera di F. De Roberto a P. Barbèra da Catania, 31 marzo 1886, in MELI, *Lettere inedite di Federico De Roberto a Piero Barbèra*, cit., p. 184).

gione a lei. Se Ella ebbe la curiosità di tener dietro ai giornali che parlarono delle mie novelle, poté vedere come la maggior parte di essi non facessero se non delle parafrasi del giudizio che, alla lettura del manoscritto, Ella ne aveva dato. “Uomo avvisato, mezzo salvato”, pareva che Ella avesse voluto dirmi; io non le diedi retta, ed accadde quel che doveva accadere³⁴.

Nella stessa prefazione, ricordando le fasi della pubblicazione del volume *La sorte*, De Roberto ricorda le «molte lusinghiere espressioni per la [sua] attitudine al novellare» (*DU*, p. 158) ricevute dall'editore Treves. E sempre riguardo alla stessa opera, è il commento di Luigi Capuana quello che sancisce la capacità narrativa di De Roberto: «In lei c'è una vera stoffa di novelliere»³⁵.

In generale, l'entusiasmo legato alla ricezione dell'opera robertiana si limiterà, effettivamente, quasi soltanto ai giudizi – in prevalenza positivi – dei suoi colleghi e di pochi critici³⁶. Non dimeno, è interessante soffermarsi brevemente sulla critica che si sviluppa attorno all'autore catanese dopo la sua morte.

³⁴ F. DE ROBERTO, *Documenti umani*, a cura di A. Di Grado, Roma, Bel-Ami Edizioni 2009, p. 158 (in seguito: *DU*). In una lettera ad Alessio Di Giovanni, De Roberto afferma, riguardo alla ristampa della raccolta: «I *Documenti umani*, con buona parte dei miei libri, dovrebbero essere pubblicati dal Treves; ma né lui né io abbiamo avuto finora molta fede nella ristampa di questa e d'altre mie cose: la Sua lode m'incoraggia e inorgoglisce, e spero di decidere l'editore a metter presto mano alla ristampa» (Lettera di F. De Roberto a A. Di Giovanni da Catania, 1° febbraio 1921, in G. RAYA (a cura di), *Capuana e D'Annunzio*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1970, p. 337).

³⁵ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto del 1883, citata in A. NAVARRIA, *I metodi d'arte di Federico De Roberto*, in «L'osservatore politico letterario», XI (1965), n. 7, pp. 33-36, a p. 34.

³⁶ Con tuttavia qualche eccezione, come, per esempio, la scrittrice Neera che, in una postilla scritta a mano accanto alla prefazione della sua copia di *Documenti umani*, scrive: «Avrà ragione, avrà torto, avrà un po' dell'uno e un po' dell'altro, non saprei. Ciò che è certo è che è terribilmente noioso» (A. ARSLAN/R. VERDIRAME, *Neera a De Roberto*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LXXVIII (1982), pp. 249-270, a p. 256). La scrittrice, in una lettera del 1890 indirizzata a De Roberto, invece, afferma, sempre al riguardo dello stesso volume e de *La sorte*: «I *documenti umani* mi piacciono assai, qual più qual meno – moltissimo per esempio quel piccolo capolavoro intitolato *Una dichiarazione*, che sembra una cosina da nulla, ma che contiene tanto spirito da far pagare dazio al libro [...]. Anche la *Sorte* merita, e molto. Quando penso poi ch'ella è così giovane concludo che può essere contenta dell'opera sua e guardare fidente l'avvenire» (Lettera di

Nel 1939 Benedetto Croce stronca il romanzo *I Viceré*, affermando che lo scrittore fa sì «prova di laboriosità, di cultura e anche di abilità nel maneggio della penna», ma lo definisce, al tempo stesso, «opera pesante [...] che non illumina l'intelletto come non fa mai battere il cuore»³⁷. Questa stroncatura aprirà un filone di pareri complessivamente negativi sull'opera derobertiana; infatti, al giudizio di Croce se ne affiancherà uno altrettanto scoraggiante di Natalino Sapegno, rimesso poi però in discussione da Leonardo Sciascia in un articolo apparso su *La Repubblica* il 14 e 15 agosto 1977, in cui viene lodato *I Viceré*, «[dopo] *I Promessi Sposi*, il più grande romanzo che conti la letteratura italiana»³⁸. Pertanto, ai suoi

Neera a F. De Roberto da Milano, 29 gennaio 1890, *ibidem*). Su *Processi verbali* Giovanni Verga dirà al collega che le sue novelle «farebbero tremare i ginocchi a dei maestri per davvero» (Lettera di G. Verga a F. De Roberto, 5 luglio 1890, citata in CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 20). Tuttavia, egli modificherà il suo parere nei confronti del collega nel corso degli anni; come ricorda Antonio Di Grado, Verga esprimerà dei «giudizi limitativi [...] sulle opere del "discepolo"», in particolare nei confronti de *I Viceré*, *L'amore e Leopardi* (DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*, cit., p. 79, in nota). Si ricordi qui, ancora, la stima per De Roberto espressa dallo scrittore Antonio Bruno, che, in una lettera, gli riporta addirittura l'apprezzamento di altri scrittori: «[Con Sibilla Aleramo si] parlò naturalmente di Verga e di Lei. Molta ammirazione per entrambi. A Catania non si ha idea precisa dell'enorme stima che hanno da Palermo in poi di Verga e De Roberto» (Lettera di A. Bruno a F. De Roberto da Roma, 4 marzo 1921, in F. GALLO, *Lettere di Antonio Bruno a Federico De Roberto*, in «Le ragioni critiche», X (1981), nn. 35-36, pp. 57-67, a p. 61). La fama piuttosto moderata di cui De Roberto gode a Catania, sebbene egli fosse stimato dalla critica, viene testimoniata ancora da Guido Lopez: «De Roberto era conosciuto più nel continente che a Catania per diversi suoi libri favorevolmente accolti dalla critica» (LOPEZ, *Lettere di Giovanni Verga e Federico De Roberto a Sabatino Lopez*, cit., p. 66). La considerazione per le novelle di De Roberto rimane costante fino alle sue ultime produzioni; Di Giacomo scrive nel 1919 a De Roberto, riguardo a *La posta*: «Ho letto la vostra vivace ed emozionante novella. Accettate vi prego tutte le mie congratulazioni, caro amico!» (Lettera di S. Di Giacomo a F. De Roberto da Napoli, 30 aprile 1919, in G. INFUSINO, *Lettere da Napoli. Salvatore Di Giacomo e i rapporti con Bracco, Carducci, Croce, De Roberto, Fogazzaro, Pascoli, Verga, Zingarelli*, Napoli, Liguori 1987, p. 69). Renato Serra, invece, nel 1914, esprime un giudizio poco felice su De Roberto, definendolo uno scrittore di coloro «a cui nessuno nega, quasi per consuetudine, rispetto e stima; ma che restano sempre un po' indietro, in una luce austera e discreta» (in CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 8).

³⁷ In *ivi*, pp. 10-11.

³⁸ Il solo titolo dell'articolo di Leonardo Sciascia, da cui è tratta la citazione, ha l'andatura di un *plaidoyer* in difesa di Federico De Roberto: *Perché Croce*

inizi, la critica derobertiana si sofferma prevalentemente sul voluminoso romanzo³⁹ e, in maniera minore, sugli altri romanzi che compongono il ciclo degli Uzeda, lasciando decisamente nell'ombra la produzione di altre opere, quali appunto le novelle o le *pièces* teatrali⁴⁰.

aveva torto, ora contenuto in F. DE ROBERTO, *I Viceré*, a cura di L. Baldacci, Torino, Einaudi 1990, pp. XXVI-XXVIII (la citazione è a p. XXVIII). Natalino Sapegno dirà, invece: «l'opera [di] Federico De Roberto ha piuttosto un significato storico e culturale, che non poetico» (in CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 11). Prima di Sciascia, una difesa dell'opera derobertiana era stata già abbozzata da Vitalino Brancati (che fu insegnante di Leonardo Sciascia) nel 1947 nella sua tesi di laurea dedicata a De Roberto e intitolata *Federico De Roberto critico, psicologo e novelliere* (oggi edita nel volume V. BRANCATI, *De Roberto e dintorni*, a cura di R. Verdirame, Acireale, Tringale 1988). Complessivamente, i critici non sembrano apprezzare particolarmente l'opera di De Roberto; gli scrittori, invece (suoi contemporanei e non), lo ammirano e lo considerano un modello. Rosario Castelli, ricordando altri letterati afferma: «altri scrittori [...] avrebbero guardato [a De Roberto; G. L.] come un modello inventivo-conoscitivo» (CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., 10).

³⁹ Si rimanda qui alle numerose indicazioni bibliografiche contenute nel primo capitolo di CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., in cui lo studioso ripercorre il tormentato cammino della critica derobertiana fino all'ingresso di Federico De Roberto nei manuali di storia di letteratura italiana e, di conseguenza, alla sua promozione a "classico" della letteratura, prevalentemente attraverso il romanzo *I Viceré*.

⁴⁰ La sfortunata ricezione dell'opera teatrale di Federico De Roberto non sarà oggetto di analisi del presente studio. È doveroso però ricordare che, come per le novelle, la ricostruzione della vicenda teatrale derobertiana è possibile quasi esclusivamente grazie alle critiche apparse sui giornali e riviste dell'epoca e ai numerosi carteggi intercorsi tra lo scrittore catanese e altri scrittori quali, per esempio, Nino Martoglio, Sabatino Lopez e Marco Praga. Dalla lettura dei carteggi si evince che De Roberto stesso non aveva molta fiducia nel successo della sua produzione teatrale, come quando definisce la trasposizione teatrale della novella *Il rosario* un semplice «drammettino» (De Roberto citato in A. BARBINA, *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma, Bulzoni 1983, p. 221. Si segnala, inoltre, il capitolo di questo volume dedicato al teatro di De Roberto e intitolato *L'amara vocazione teatrale di Federico De Roberto*) o ancora, quando ammette, scrivendo a Nino Martoglio: «Vi sono molto grato dell'amichevole lettera con le notizie sulle prove del *Rosario* e vorrei sperare che tutte le vostre cure e tutta la vostra fede fossero compensate da un buon successo; ma... ma io mantengo purtroppo le mie scettiche previsioni» (Lettera di F. De Roberto a N. Martoglio da Catania, 22 gennaio 1919, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Martoglio e De Roberto*, in *Nino Martoglio*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore 1985, pp. 159-205, a p. 177). Una parte dei carteggi con Martoglio, Lopez e Praga può essere letta in P. MELI, *Il teatro di De Roberto*, in «Le ragioni critiche», V (1975), n. 17, pp. 267-297. Vincent Cincotta ricorda come il teatro, per De Roberto, «restò sempre un'attività marginale, alla quale non rinunciò mai, neanche sotto le più opprimenti delusioni dell'insuccesso» (V.J.

Un primo tentativo di rivalutazione positiva di Federico De Roberto da parte della critica letteraria si deve a Carlo Bo che, elogiando *I Viceré*, tenta un inserimento del romanzo e del suo autore all'interno della prestigiosa *fin de siècle* europea⁴¹.

Il primo, vero, studio dedicato a Federico De Roberto esce nel 1950 con il titolo «Federico De Roberto narratore», sotto forma di saggio all'interno del volume, a cura di Gaetano Mariani, *Ottocento romantico e verista*⁴². Questo studio è seguito dal rilancio della figura di De Roberto che si svilupperà in due riprese: la prima, negli anni Sessanta, in concomitanza con il centenario dalla nascita di De Roberto; oltre alle riletture de *I Viceré*, che presentano il romanzo sotto una nuova ottica e lo espongono a nuovi ambiti di ricerca, sono in particolare i testi “minori” di De Roberto a destare un discreto interesse. La seconda ondata di studio inizia negli anni Ottanta: a partire da questo momento si dà avvio a una svolta nella ricerca intorno allo scrittore, con la volontà di apertura verso ulteriori suoi aspetti letterari⁴³. Da una ventina d'anni a questa parte,

CINCOTTA, «*Il Rosario*» di De Roberto tra novella e dramma, in «*Italica*», LV (1978), n. 2, pp. 197-210, p. 197). Per dei dati su un'edizione completa del teatro derobertiano, tuttora in fase di elaborazione, cf. R. CASTELLI, *Per un'edizione completa del teatro di Federico De Roberto: testi rappresentati, inediti e rari*, in «*Annali della Fondazione Verga*», n. s. VII (2014), pp. 221-230. Si rimanda, inoltre, a A. GIANNANTI, «*Una forma inferiore?*» *Il teatro di Federico De Roberto*, in EAD., *Testi con-testi*, cit., pp. 69-85.

⁴¹ Cf. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 12: «Il primo tentativo di eversione dai pregiudizi crociani si registrerà con Carlo Bo [che individua ne *I Viceré*] un fondamentale aspetto nella difficile sistemazione all'interno della scuola verista, e [confronta] coraggiosamente alcuni valori strutturali della poetica dello scrittore nel confronto con una narrativa di matrice europea».

⁴² Cf. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, cit.

⁴³ Rosario Castelli parla di un vero e proprio primo «spartiacque» tracciato nel 1961, quando «alcuni studiosi, come Luigi Baldacci, Gaetano Trombatore, Mario Pomilio, impugneranno il giudizio del filosofo napoletano, indicando l'esigenza di superare i pregiudizi idealistici e invocando un'attenzione di tipo più storicistico» (CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 13). Il «filosofo napoletano» in questione è, ovviamente, Benedetto Croce. Un «secondo spartiacque critico» (ivi, p. 18) si verifica durante gli anni Ottanta, quando viene sancita ufficialmente l'appartenenza di De Roberto al canone letterario nazionale in occasione dell'uscita del volume dei Meridiani a lui dedicato: F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1981, ristampato poi nel 1984. Sempre nel 1984, vengono pubblicati gli atti del primo convegno dedicato esclusivamente a De Roberto, tenutosi nel 1981 a Zafferana

accanto a riletture delle sue opere narrative, si denota un'intensa attività di ricerca, da parte di critici quali, ad esempio, Antonio Di Grado, Rosario Castelli e Sarah Zappulla Muscarà, sui materiali epistestuali derobertiani – come i numerosissimi carteggi con i suoi editori e colleghi –, i suoi scritti critici e gli articoli nati dalla sua attività giornalistica relativamente costante. Queste fonti permettono indubbiamente di allargare l'orizzonte di studio e di conoscenza sull'autore catanese. Per una lettura più approfondita e completa riguardo alla bibliografia derobertiana si rivela utilissimo e imprescindibile il lavoro di Rosario Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*⁴⁴, completato, negli ultimi anni, da due bibliografie commentate di Margherita Ganeri e Sara Boezio, entrambe contenute in un numero della rivista «Revue des études italiennes» uscito nel 2011 a seguito di una giornata di studi interamente dedicata a De Roberto⁴⁵.

Con l'uscita di questa rivista si definiscono i contorni di un'apertura della critica derobertiana che sta iniziando a svolgersi fuori dai confini italiani. Sebbene Margherita Ganeri lamenti una tuttora sussistente indifferenza, da parte di lettori e critici stranieri, nei confronti dell'opera di Federico De Roberto⁴⁶, si denota un lento, ma costante inizio di interessamento anche da parte di studiosi non italiani attorno all'opera del Catanese. Sono, in particolare, i lavori in inglese di Annamaria Pagliaro e quelli in francese di Michela Toppiano⁴⁷ quelli che, da circa un decennio,

Etna: *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale, cit. Rosario Castelli sostiene che questi atti «segneranno uno spostamento d'interesse proprio sugli aspetti meno affrontati dalla critica, collocando volutamente in secondo piano *I Vicerè*» (CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 18). Si segnala, infine, il volume v. s. XI-XII degli Annali della Fondazione Verga di Catania dedicato interamente a Federico De Roberto (1994-1995).

⁴⁴ R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit.

⁴⁵ BOEZIO, *Derobertiana*, cit. e GANERI, *La posizione di De Roberto nel canone della letteratura italiana*, cit.

⁴⁶ Ivi, p. 300. La studiosa è co-editrice di un volume del 2009 che raccoglie contributi, in italiano e in inglese, su nuove prospettive critiche attorno all'opera di De Roberto: J. DASHWOOD/M. GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Oxford et. al., Peter Lang 2009.

⁴⁷ Quelli presi in considerazione in questo studio verranno indicati più in avanti.

muovono i primi passi in vista di un'apertura internazionale della ricerca e della critica attorno a De Roberto e alla diffusione della sua opera e del suo pensiero anche all'estero.

La riscoperta di De Roberto presenta tuttavia alcune lacune: in effetti, quella larga parte di produzione artistica costituita dalle numerose novelle, non risulta essere stata ancora studiata e commentata in maniera esaustiva⁴⁸. Benché, effettivamente, esista un certo interesse – seppure piuttosto limitato, se paragonato a quello per i romanzi – per le prime raccolte di novelle, considerate delle opere a cavallo tra il verismo e lo psicologismo⁴⁹, le novelle a partire dal 1892 rimangono un campo di studio ancora poco sondato. Eppure è proprio la novella, il genere nel quale De Roberto da subito eccelle⁵⁰, che rappresenta al meglio le fasi del suo continuo

⁴⁸ Rosario Castelli riconosce che da circa una ventina di anni vi è una lenta riscoperta delle novelle di De Roberto e che, addirittura, queste sono il fulcro attorno al quale si svolge l'attuale ricerca sull'autore catanese (CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 35).

⁴⁹ Come indicano i soli titoli di alcuni di questi lavori: cf. E. SARNO, *I romanzi di Federico De Roberto tra primo e secondo sperimentalismo*, Salerno-Roma, Ripostes 1985, in cui la studiosa ricostruisce l'evoluzione dell'«interesse a sperimentare prima il naturalismo, poi nuove forme espressioniste, fino al meta-romanzo» (ivi, p. 98) attraverso i romanzi *Ermanno Raeli*, *Spasimo* e *Messa di nozze*, differenziando, quali forme del primo e del secondo sperimentalismo derobertiano, il «laboratorio iniziale» di *Ermanno Raeli* «fino alle microscritture linguistiche della *Messa di nozze*» (ivi p. 7). Cf. E. BACCHERETI, *Il piacere della ricerca: tradizione e sperimentalismo nei «Viceré» di Federico De Roberto*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale, cit., pp. 84-91, in cui si intende, per «duplice sperimentalismo [...], in direzione sia delle strutture narrative, sia delle tecniche artistiche» (ivi, p. 86), l'inquietudine derobertiana che «[contrappone] deliberatamente [...] il "metodo d'arte" oggettivo verista a quello analitico o psicologico conosciuto e apprezzato grazie alla lettura di Bourget.» (ivi, p. 85). In A. PAGLIARO, *Psychological Portraits of the Mechanism of Power*, in «Spunti e ricerche», 19 (2004), pp. 71-85, a pp. 71-73, si dà forse la sintesi più efficace della crisi del verismo di De Roberto e il suo affacciarsi verso lo psicologismo: «the author's growing sense of subjectivity drives him to delve more deeply into the psychology of his characters, exposing the breakdown of that particular kind of positivist thinking which recognises a solid, empirical reality that can be studied. [...] he works towards the advancement of the modern novel [...] an interplay of subjective and objective reality. The result is a novel which transcends the naturalist document and emphasizes the alienating power of subjectivity».

⁵⁰ Va ugualmente considerato che la novella conosce, nella seconda metà del diciannovesimo secolo, una rinascita inattesa dopo l'età romantica che ne aveva decretato quasi la sparizione, fino a diventare «la sola forma narrativa che è in alternanza con il romanzo» (GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana*, cit., p. 108).

iter artistico e che può fungere da sorta di barometro dello sviluppo letterario derobertiano. Nei prossimi capitoli si tenterà dunque di ricostruire la parabola letterario-novellistica di De Roberto, analizzando le sue novelle più pertinenti dal punto di vista dello sviluppo della sua poetica e sulle quali risulta che la critica non si sia ancora sufficientemente soffermata.

Un interesse portato in particolare sugli aspetti più biografici rispetto a quelli prettamente letterari del «*caso De Roberto*»⁵¹ ha messo in luce numerosi carteggi. Oltre a fornire curiosi e interessanti dettagli sulla biografia dello scrittore catanese, permettendoci di capire, in parte, le ragioni di alcune sue particolarità stilistiche, nonché di darci un'idea del suo pensiero artistico, questi carteggi permettono di comprendere la sua metodologia di lavoro e le preoccupazioni legate al suo lungo processo artistico. Inoltre, è proprio attraverso di essi che diventa possibile rintracciare, sommariamente, la vicenda storico-critica delle sue opere. I carteggi in questione sono innanzitutto quelli scambiati con i suoi editori, con i direttori delle testate giornalistiche per le quali lavorò e con altri scrittori; ma risultano molto utili anche quelli più personali intercorsi con le sue amanti o con sua madre⁵². Nel corso di questo studio, verranno fatti riferimenti puntuali ad alcuni di essi.

Da questa breve presentazione dello stato attuale della ricerca, si deduce che il ruolo delle novelle rimane ancora ben troppo mar-

Thomas Degering parla di una moda letteraria (DEGERING, *Kurze Geschichte der Novelle*, cit., p. 71); la critica italiana le attribuisce, invece, un ruolo decisamente più nobile, cf. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, cit., p. 47: «Nel Gotha dei generi letterari, la novella ha una posizione miserevole, forse una nota a piè di pagina. [...] essa incomincia a diventare oggetto di ricerca solo nel [diciannovesimo; G.L.] secolo».

⁵¹ È Giulio de Frenzi a esprimersi in questi termini nel 1904 (in CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 10, in corsivo nell'originale).

⁵² Di particolare interesse sono i carteggi con le due amanti che furono le più importanti per De Roberto, Ernesta Valle *alias* Renata Ribera e Pia Vigada. I carteggi con Ernesta Valle sono stati recentemente raccolti e pubblicati in volume: E. ZAPPULLA MUSCARÀ/S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto, Ernesta Valle. Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d'amore e di letteratura*, Milano, Bompiani 2014. Degni di interesse sono, ugualmente, gli appassionati e tormentati carteggi con la madre, dai quali si evince l'intensità di una relazione tutt'altro che semplice e serena: S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, Catania, Tringale 1978.

ginale all'interno della ricezione di Federico De Roberto. Se, per lo meno per quanto riguarda una parte delle novelle di guerra, è innanzitutto il loro aspetto linguistico a colpire – indubbiamente interessante e degno di nota e, di conseguenza, già ampiamente sondato⁵³ –, non si possono certo ignorare anche altri aspetti, prettamente narrativi, delle novelle derobertiane. L'obbiettivo di questo studio sarà dunque di mettere in luce alcuni di questi aspetti che rendono le novelle di interesse ben superiore a quello che finora si è considerato e di conferire loro almeno una parte del ruolo che meritano all'interno della complessa opera dello scrittore catanese.

2. Il corpus delle novelle di Federico De Roberto

2.1 *La composizione tematica e formale*

In vista di un'analisi tematica e formale delle novelle di Federico De Roberto si è, innanzitutto, reso necessario un lavoro di classificazione della sua produzione novellistica, a seconda di diversi criteri quali il costruito narrativo e i temi trattati, seguendo un ordine prettamente cronologico. Ne sono risultate una serie di ricorrenze, che verranno qui di seguito riportate e commentate e che permettono di delineare una prima strutturazione del corpus delle novelle derobertiane. Tuttavia, è importante ricordare che l'analisi contenuta in questo studio verte sulle novelle che usciranno a partire dal 1892. Le novelle precedenti sono quelle comprese nelle raccolte *La sorte*, *Documenti umani*, *Processi verbali* e *L'albero della scienza* e se ne terrà conto solamente quando l'accenno a determinati tratti della poetica di De Roberto lo renderà necessario; si considereranno invece con attenzione le loro prefazioni, indispensabili per ricostruire le caratteristiche d'insieme della poetica derobertiana.

Se la quantità delle novelle scritte dall'autore catanese colpisce innanzitutto per il numero – più di cento –, sarà interessante os-

⁵³ Per ulteriori approfondimenti, cf. *infra* n. 442.

servare come questa mole di testi si articola gradualmente e con costanza secondo un'evoluzione tematica, narrativa e linguistica⁵⁴, nella quale si possono riconoscere due filoni piuttosto compatti. La classificazione delle novelle permette di rilevare due tematiche centrali all'interno della produzione novellistica derobertiana, tematiche affrontate dall'autore in due momenti distinti della sua biografia e carriera e che egli tratterà con strategie narrative e linguistiche diverse, sviluppate nel corso degli anni e delle esperienze letterarie.

Dal punto di vista tematico, dunque, le novelle di Federico De Roberto possono essere suddivise in due gruppi: da una parte, vi sono le novelle incentrate sull'amore, dall'altra le cosiddette «novelle della guerra», che hanno come tema di fondo la Grande Guerra. La trattazione di queste due tematiche principali all'interno dell'opera di De Roberto avviene in maniera sistematica, accompagnandosi anche a un'evoluzione nella maniera di narrare dello scrittore; accanto a cambiamenti di tipo prettamente linguistico, si osserveranno delle variazioni dal punto di vista della strategia narrativa.

Una vera evoluzione nella maniera di trattare il tema sarà visibile nel caso delle novelle sull'amore: esaminandole, sarà possibile individuare gli aspetti più salienti della riflessione di De Roberto, nonché la sua maturazione, di uomo e di scrittore, di fronte a questo soggetto. L'analisi della trattazione derobertiana dell'amore risulterebbe incompleta se non si tenesse contemporaneamente conto della sua vasta produzione di testi non letterari dedicati allo stesso tema e ascrivibili a vari generi: vanno ricordati qui, a titolo di esempio, i saggi di carattere storico che compongono i volumi *Come si ama* o *Le donne, i cavalieri*⁵⁵ e, soprattutto, l'indispensabile trattato dall'*allure* scientifica *L'amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*. Questi non sono che alcuni

⁵⁴ Per un'analisi della coscienza linguistica di De Roberto si rimanda a R. SARDO, «Al tocco magico del tuo lapis verde...». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Catania, Fondazione Verga 2008.

⁵⁵ F. DE ROBERTO, *Le donne, i cavalieri*, Milano, Treves 1913. In questo lavoro si cita dall'edizione seguente: EAD., *Le donne, i cavalieri*, a cura di E. Ghidetti, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 1993 (in seguito: *LDIC*).

esempi e dimostrano la vera e propria ossessione nutrita da De Roberto per questo sentimento, che lo conduce, durante un'importante parte della sua esistenza, a tentare di trattare il tema in maniera più esaustiva possibile, ripercorrendone gli aspetti scientifici, psicologici, storici e scrivendo attorno a questi finzioni letteraria. Il tema dell'amore occupa, quindi, una parte preponderante all'interno della creazione derobertiana: non solamente esso non può e non deve essere ignorato, ma deve essere studiato ricostruendo i rapporti che esistono tra tutti i testi di De Roberto a esso dedicati, poiché i contenuti e le metodologie degli uni vengono riconfermati o confutati negli altri. Inoltre, questi stessi contenuti e metodologie evolvono e la loro evoluzione merita di essere osservata. Sarà d'altronde curioso notare che, nel 1913, con l'uscita di *Le donne, i cavalieri*, l'interesse dello scrittore per questo tema sembra improvvisamente cessare. L'amore non verrà più realmente trattato, se non in maniera marginale, sostituito da una tematica ben diversa, quella della guerra. Il titolo ariostesco, richiamando la protasi dell'*Orlando furioso*, con l'evocazione sia dell'amore («le donne»), che della guerra («i cavalieri»), è, allora, significativo⁵⁶.

Immediatamente dopo la Prima Guerra Mondiale, nel 1919 e dopo otto anni di silenzio narrativo⁵⁷, De Roberto inizia la pub-

⁵⁶ La notissima protasi dell'*Orlando furioso* recita: «Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese io canto» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori 1976, p. 1). Il richiamo intertestuale al poema non si limita solamente all'emistichio di apertura dell'opera di Ariosto; altri elementi, infatti, permettono di individuare delle analogie tra Ariosto e De Roberto. Innanzitutto, le scelte tematiche – benché di ampia tradizione letteraria – dell'amore e dell'eroismo; poi, la presenza di elementi psicologici strettamente correlati all'amore (la pazzia di Orlando), che in De Roberto troveranno riscontro nell'analisi delle reazioni psicosomatiche dei suoi personaggi; ancora, lo scetticismo degli autori che si traduce, all'interno delle loro opere, con le ambivalenze, le contraddizioni e il relativismo manifestati attraverso lo strumento dell'ironia; infine, questa stessa ironia che distrugge i modelli eroici rappresentati. Riguardo al titolo di questo saggio cf. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 204: «*Le donne, i cavalieri*», terza opera del trittico storiografico derobertiano, evoca nel titolo ariostesco una raccolta di racconti pubblicata, presso l'editore Lacroix, dal "parigino" Navarro della Miraglia durante il suo soggiorno francese, *Ces messieurs et ces dames*».

⁵⁷ Infatti, tra l'uscita, nel 1911, di *La messa di nozze. Un sogno. La bella morte* e quella, nel 1919, della novella *La «Cocotte»* in «Rivista d'Italia», risulta che

blicazione di quelle novelle passate alla storia della critica come le «novelle della guerra». Di numero gran lunga minore rispetto a quelle sull'amore, il loro studio è nondimeno indispensabile per cogliere l'evoluzione poetica dello scrittore catanese. La particolarità più evidente delle novelle di guerra è il loro aspetto linguistico: dopo avere provato, negli anni precedenti, strutture e forme narrative diverse e dopo i chiari tentativi di intertestualità (o intratestualità⁵⁸) volti a fare dei suoi scritti sull'amore un insieme omogeneo e compatto, De Roberto sembra abbandonare la sperimentazione puramente narrativa per mettersi alla prova anche dal punto di vista linguistico. Si noterà, quindi, che le novelle di questo periodo, compreso tra il 1919 e il 1923, mettono l'accento su un utilizzo molto marcato delle parlate regionali all'interno dell'esercito del Regno d'Italia, ambiente nel quale lo scoppio del conflitto mondiale obbligò i militari ad adattarsi a quella stessa lingua standard italiana ancora ignorata dai più⁵⁹. Se, con le novelle e con gli scritti vari sull'amore, De Roberto aveva tentato una rappresentazione quanto più esaustiva di un'entità così soggettiva come un sentimento, nel caso delle novelle di guerra egli sembra volere rappresentare, non senza critica, una realtà difficile riguardante l'intera società italiana di recente formazione. L'analisi delle novelle di guerra richiede ugualmente un'indagine dei

De Roberto non si dedichi alla narrativa, con l'eccezione di una sola novella, uscita nel 1913 nella rivista «Noi e il mondo» con il titolo *La tempesta*. Oltre a comporre i saggi di *Le donne, i cavalieri*, egli adatta per il teatro due testi narrativi, *La strada maestra* (1913), tratto da *La messa di nozze* e *La tormenta* (1918), tratto da *Spasimo*.

⁵⁸ Natalia Vacante preferisce parlare di «autocitazionismo» (VACANTE, *L'eclittismo della novellistica giovanile di Federico De Roberto: teorizzazioni e forme di poetica in atto*, cit., p. 84). Per il concetto di intertestualità si rimanda a Julia Kristeva, che la definisce nella maniera seguente: «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.» (J. KRISTEVA, *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Parigi, Éditions du Seuil 1969, p. 146).

⁵⁹ Cf. T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza 2011, p. 106: «la formazione di un esercito nazionale va rammentata fra i fattori che hanno modificato le condizioni linguistiche italiane. Il servizio militare, [...] allontanando per un certo periodo gli individui dai luoghi di origine e immettendoli in ambienti linguistici diversi ed eterogenei, ha concorso ad indebolire le tradizioni dialettali».

testi non narrativi redatti da De Roberto sul tema, in particolare i due volumi di saggi storici intitolati *Al rombo del cannone* e *Al'ombra dell'olivo*, già menzionati in precedenza, poiché, mettendo da parte l'evidente e preponderante aspetto linguistico dei testi narrativi, sarà interessante individuare le motivazioni ideologiche che ne accompagnano la genesi e ne influenzano lo sviluppo narrativo.

Una parte della critica suddivide, forse in maniera troppo semplicistica e a tratti equivoca, le novelle di Federico De Roberto in due fasi: la produzione novellistica del «primo De Roberto» e «l'ultimo De Roberto». Questa suddivisione si inserisce nella scia della catalogazione frequente delle opere in due tipi di «sperimentalismi»: da una parte ci sarebbero le opere del cosiddetto «primo sperimentalismo», comprendenti le raccolte *La sorte*, *Documenti umani* e *L'albero della scienza*, per le quali l'aspetto sperimentale corrisponderebbe al carattere verista di queste; dall'altra, quelle del «secondo sperimentalismo», in cui andrebbero annoverate le novelle di guerra, valorizzate principalmente per il *pastiche* linguistico che mettono in scena⁶⁰. Questa suddivisione, sebbene comprenda le novelle addirittura come i limiti dell'*iter* creativo derobertiano, rispecchia la difficoltà di inserire De Roberto all'interno di una scuola poetica⁶¹. Pertanto, gli elementi costitutivi di

⁶⁰ La suddivisione in due sperimentalismi appare già in alcuni titoli di opere critiche dedicate a De Roberto, come ad esempio, CATALANO, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., p. 31, che legge le opere del «primo» De Roberto in chiave veristica e intimistico-psicologica quali due facce dello stesso realismo (ivi, p. 26); ancora, G. MARIANI, *L'ultimo De Roberto*, in «Galleria» III, (1952), n. 1, senza pagine, dedicato esclusivamente alle novelle di guerra. Va osservata, inoltre, la scelta di termini scientifici per quanto riguarda alcuni titoli di opere dedicate a De Roberto: NAVARRIA, *I metodi d'arte di Federico De Roberto*, cit., che cita a sua volta il Federico De Roberto della prefazione di *Documenti umani*, cf. *infra* n. 103; N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981 e SARNO, *I romanzi di Federico De Roberto tra primo e secondo sperimentalismo*, cit.

⁶¹ Aurelio Navarra sottolinea i «due metodi diversi, [...] le due tecniche diverse» con cui De Roberto compone i suoi testi, ovvero quella naturalista e idealista, senza, tuttavia, arrivare a parlare di sperimentalismo, benché non lo includa in nessuna delle due scuole poetiche (NAVARRIA, *I metodi d'arte di Federico De Roberto*, cit., p. 34).

questa dicotomia rimangono troppo vaghi nelle loro definizioni; inoltre, questa stessa dicotomia esclude il gruppo di novelle sull'amore, non indifferente né per numero, né per carattere sperimentale. Così Gianni Grana:

Si parla sempre di uno «sperimentalismo» derobertiano, senza meglio specificare, ma non si è finora prestata sufficiente attenzione al lungo lavoro tecnico, dall'inizio al crepuscolo della sua esistenza di lavoro, che sul piano della tecnicità fu certamente non comune per novità di acquisizioni. Tutte le composizioni numerose, anche e proprio «minori» [...] formano un repertorio strutturale di notevole interesse tecnico e varietà ideativa. Si può riscontrarlo anche nelle diverse prove di calcolata esasperazione iper-oggettiva del racconto impersonale [...], ma specialmente nella estrema libertà di concezione strutturale delle novelle «psicologiche» o «ideali» che [...], per la stessa genesi riflessiva e problematica, si configurano naturalmente come moduli di strutture e anti-strutture «sperimentali»⁶².

Tralasciando qui la concezione di Grana, che, a sua volta, parla di un solo «sperimentalismo» derobertiano e sebbene il suo studio critico non appartenga ai più attuali, si deve riconoscere allo studioso di avere individuato che proprio la produzione «[minore]» dell'autore catanese si affaccia su «moduli di strutture e anti-strutture» assolutamente degni di nota. I prossimi capitoli tenderanno un avvicinamento proprio a questi «moduli» applicati a una parte della produzione derobertiana considerata ancora oggi come minore.

Esaminando le novelle sull'amore e sulla guerra, si può osservare che questi testi si suddividono in due generi: da un lato, vi sono le novelle del tipo *exemplum*, dall'altro, le novelle che vogliono essere degli *aneddoti*.

Per quanto riguarda gli *exempla*, essi rappresentano il tipo di testo adottato per trattare prevalentemente del tema dell'amore. Questo non sorprende se si considera che le novelle sull'amore nascono come sorta di complemento a uno studio molto approfondito e ramificato sul sentimento, studio che va ben al di là della creazione puramente letteraria (*L'amore*). Si vedrà, infatti, nel ca-

⁶² G. GRANA, «*I Viceré*» e la patologia del reale. *Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati Editore 1982, pp. 47-48.

pitolo 3, che, così come annunciato nelle loro prefazioni, le novelle comprese nelle raccolte *La morte dell'amore* e *Gli amori*, nascono come «capitoli»⁶³ in cui si vogliono trattare nella finzione, in maniera esemplare, le teorie espresse nel trattato.

Per quanto riguarda, invece, l'aneddoto, è questo il genere testuale scelto dall'autore per scrivere le novelle di guerra. Ognuna di queste novelle, infatti, vuole essere il resoconto di un episodio particolare, a sfondo storico ben definito, curioso perché portatore di un qualche aspetto inedito ma senza finalità morale.

È da segnalare, inoltre, una particolarità stilistica con la quale De Roberto concepisce le sue novelle, soprattutto quelle dedicate al tema dell'amore: molte di esse sono scritte sotto forma di dibattito; questo può essere la trascrizione di un dialogo avvenuto precedentemente (è, ad esempio, il caso della novella iniziale de *La morte dell'amore*, intitolata, per l'appunto, *Dibattimento*) oppure può svolgersi progressivamente, in un vivace scambio epistolare, così come avviene per la raccolta *Gli amori*, composta dalla corrispondenza tra un gentiluomo e una nobildonna attorno al tema dell'amore.

Infine, è interessante notare che alcune novelle di De Roberto rivestono un'importanza particolare all'interno dello sviluppo della sua poetica. Ciò riguarda in particolar modo alcune novelle del suo primo periodo creativo, quindi non direttamente inerenti all'oggetto di questo studio. Nondimeno, esse si rivelano essenziali per rintracciare gli elementi della poetica derobertiana ed è indubbiamente indispensabile tenerne conto in questo studio; verranno pertanto considerate accanto alle prefazioni delle raccolte alle quali appartengono. Novelle quali *Il rosario*, *Rimorso* e *Il paradiso perduto* rivestono un'importanza fondamentale, poiché in esse l'autore espone, con l'espedito del racconto, quelli che sono i «[metodi] d'arte»⁶⁴ che egli desidera adottare all'interno della sua narrativa. Il fatto che queste novelle siano state composte ancora all'inizio della carriera letteraria di De Roberto (ad ogni modo precedono le novelle sull'amore e sulla guerra), testimonia

⁶³ Cf. *infra* p. 44.

⁶⁴ Cf. *infra* n. 103.

probabilmente a favore del fatto che, prima di intraprendere le sue sperimentazioni letterarie e linguistiche, egli abbia voluto porre delle basi solide per lo sviluppo futuro della sua metodologia. Il successivo abbandono dei principi metodologici in quanto temi delle novelle può essere interpretato come sintomo dello zelo di un giovane scrittore che, ancora alle prime armi, si sforza di forgiarsi un metodo d'arte su misura, consapevole tuttavia del rischio che quest'ultimo possa rivelarsi un progetto troppo ambizioso.

2.2 *Le novelle tra incongruenze e contraddizioni terminologiche*

Il genere letterario della novella, di prestigio inferiore rispetto al romanzo, presenta una difficoltà di codificazione, benché esso abbia, soprattutto nelle letterature romanze, una lunga tradizione letteraria. Impostosi relativamente tardi come genere letterario a tutti gli effetti, gli sono state riconosciute le seguenti caratteristiche specifiche: la relativa brevità e compattezza; il fatto di contenere un'azione unica, sviluppata attorno a un *leitmotiv* e passibile di conoscere una svolta decisiva a un momento preciso e la presenza di un aspetto possibilmente incredibile, inedito⁶⁵. La novella non intende essere una semplice narrazione di fatti, ma mira a uno scopo didattico, spesso di ordine morale⁶⁶. Insomma, la no-

⁶⁵ Le categorie del *leitmotiv* e dell'inedito (è Goethe a indicare la presenza necessaria, all'interno di una novella, di una «unerhörte Begebenheit», Goethe citato in J.P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, a cura di R. Otto e P. Wersig, Monaco, Beck Verlag 1984, p. 195) sono considerate come elementi strutturalmente essenziali dell'azione narrativa della novella («einen bestimmten Gegenstand bzw. ein bestimmtes Motiv [...] das als Struktur- und Sinnträger zugleich fungiert.», FREUND, *Novelle*, cit., p. 35). Elisabetta Menetti afferma che la categoria dell'«inedito» è una particolarità della novella italiana primigenia (MENETTI, *La realtà come invenzione*, cit., p. 33), in quanto la novità della novella consisteva, inizialmente, non nell'originalità del fatto raccontato, bensì nel fatto che una stessa vicenda potesse essere raccontata più volte, venendo leggermente modificata di volta in volta (ivi, p. 26).

⁶⁶ Winfried Freund ricorda che la novella di tipo boccaccesco, considerata come prototipo della narrazione novellistica, ha un'evidente intenzione didattica. Infatti, dietro agli elementi grotteschi, la lettura delle vicende del *Decameron* deve condurre il lettore a una riflessione (FREUND, *Novelle*, cit., p. 47).

vella è sì un'opera di finzione letteraria, ma rivendica ugualmente un legame con la realtà, preponderante rispetto ad altre forme letterarie⁶⁷.

La difficile definizione di questo genere si rispecchia all'interno delle opere saggistiche e delle prefazioni delle raccolte di novelle di Federico De Roberto⁶⁸. In questi testi, infatti, è evidente una certa complessità terminologica, da parte dell'autore stesso, nel caratterizzare i suoi testi di finzione. La difficoltà non consiste solamente nella definizione testuale, bensì anche in quella concettuale legata alla novella, ed è annunciata nel saggio di *Arabeschi* intitolato per l'appunto *Novelle*:

Si discute [...] se la novella debba essere un vero piccolo romanzo, con la sua azione, con i suoi personaggi, con un principio ed una fine; oppure lo studio d'un sol momento, d'una sola situazione, d'un carattere solo; l'analisi d'un'impressione fuggevole⁶⁹.

⁶⁷ Ancora, in un paragone tra la novella e la favola, si ricorda che, così come per la favola è costitutiva l'ambientazione all'interno di un mondo fantastico, altrettanto importante è, per la novella, il legame con gli elementi della realtà (ivi, p. 51). Andrea Manganaro decreta il ruolo fondamentale della fiaba per il rinnovo della novella moderna, in quanto entrambe le forme brevi svolgono un intreccio attorno a un fatto senza perdersi in dettagli (A. MANGANARO, «La prima ispirazione della forma». *La genesi fiabesca delle novelle di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 115-123, a pp. 119-120).

⁶⁸ Cf. G. LOMBARDI, «In lei c'è una vera stoffa di novelliere.» *Federico De Roberto autore di novelle*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 205-214.

⁶⁹ *AR*, p. 145. Nel volume *L'arte* del 1901 la definizione sarà più sintetica e limitata all'etimologia del termine: «la novella, secondo dice lo stesso suo nome, riferisce gli avvenimenti nuovi ed insoliti» (DE ROBERTO, *L'arte*, cit., p. 46). Federico De Roberto non è il solo autore alle prese con il tentativo di definizione della narrativa breve; si pensi a Giovanni Verga, che designa *L'amante di Gramigna* «non un racconto ma l'abbozzo di un racconto» fino a definirlo, deridendo questa qualificazione: «un documento umano, come dicono oggi» (G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in EAD., *Tutte le novelle*, a cura di C. Ricciardi, Milano, Mondadori 1987, pp. 202-210, a p. 202). Un problema terminologico simile viene affrontato nella celebre prefazione al romanzo *I Malavoglia* (1881): questo viene designato quale «racconto», sinonimo di «studio sincero e spassionato» (G. VERGA, *I Malavoglia*, in EAD., *I grandi romanzi. «I Malavoglia». «Mastro-don Gesualdo»*, a cura di R. Bacchelli, F. Cecco e C. Ricciardi, Milano, Mondadori 1972, pp. 2-289, a p. 5).

Questo dubbio accompagnerà lo scrittore nell'arco di tutta la sua carriera letteraria e si esprimerà in una riflessione metanarrativa continua, di cui testimoniano le prefazioni delle sue opere. Le sue novelle – perlomeno quelle prese qui in considerazione – rappresentano un tentativo di scrittura delle due opzioni qui delineate: De Roberto scriverà, infatti, sia dei racconti dall'*allure* di «veri piccoli romanzi», ovvero gli aneddoti della guerra, sia degli «studi [di momenti]», vale a dire gli *exempla* sull'amore.

Si osserva, innanzitutto, una tendenza iniziale, da parte di De Roberto, a utilizzare i termini “novella” e “racconto” come sinonimi. Nella sua prima prefazione, quella a *Documenti umani*, scritta in forma di lettera rivolta all'editore Treves, riferendosi alla sua opera precedente, *La sorte*, egli, per definire i suoi testi, alterna i termini “racconti” e “novelle”: «Ella [...] mi disse [...] di non poter pubblicare quei *racconti* [...] Ella ebbe la curiosità di tener dietro ai giornali che parlarono delle mie *novelle*» (*DU*, p. 158; il corsivo è mio). Questo utilizzo sinonimico dei due termini lascia supporre che De Roberto li adoperi per descrivere innanzitutto un testo di volume piuttosto ridotto; in un secondo momento, invece, facendo un paragone tra i testi de *La sorte* e quelli di *Documenti umani*, egli opta per l'utilizzo di “novella” e ne arricchisce la denominazione, menzionandone alcune caratteristiche stilistiche: «Nelle *novelle realiste* della *Sorte* io dovevo descrivere delle varietà di costumi [...] in queste *novelle idealistiche* ho dovuto notare delle gradazioni di sentimenti» (ivi, p. 164; il corsivo è mio).

Riferendosi poi, nello specifico, ai testi di *Documenti umani*, De Roberto tenta una definizione ancora più precisa del loro contenuto: i testi sarebbero, infatti, delle «novelle ispirate alle più alte idealità» (*DU*, pp. 161-162). Infine, arriva addirittura a designarle in maniera sprezzante, prevedendo ciò che potrebbero dirne i critici trattandole di «favole [...] troppo romantiche» (ivi, p. 167; il corsivo è mio).

Nella prefazione di *Processi verbali*, decisamente più breve rispetto a quella del volume precedente, De Roberto definisce i suoi testi ancora in un'altra maniera; la prefazione, infatti, esordisce etichettando la raccolta come «un volume di *novelline*, che

vorrebbero essere delle *minuscole opere d'arte*⁷⁰. La denominazione in quanto “minuscole opere d'arte” rivela che, oltre alla loro lunghezza piuttosto ridotta, queste novelle vogliono distinguersi per la loro completezza e perfezione, compresa forse proprio nella loro brevità. Inoltre, le novelle di *Processi verbali* che, a detta dell'autore, devono avere, come caratteristiche stilistiche, la semplicità, la rapidità e la fedeltà ai fatti accaduti⁷¹, diventano delle “[trascrizioni]” di questi stessi fatti: «*Processi verbali*, io intitolo delle *novelle*, che sono la nuda e impersonale *trascrizione* di *piccole commedie* e di *piccoli drammi* colti sul vivo» (*PV*, p. 9; il corsivo è mio).

Così come era accaduto per le novelle di *Documenti umani*, anche qui De Roberto accenna brevemente a quelli che saranno i contenuti delle sue novelle, ossia queste “piccole commedie” e questi “piccoli drammi”, lasciando immaginare al lettore che cosa si possa celare dietro queste espressioni. Si noti infine che, nella prefazione a *Processi verbali*, De Roberto abbandona il termine forse troppo vago di “racconto” per adottare quello di “novella”, anche nella variante del diminutivo “novellina”.

Il termine “racconto” viene nuovamente adoperato per definire i testi de *L'albero della scienza*. La disposizione della raccolta viene descritta nella prefazione nella maniera seguente: «La composizione di questo volume non è forse molto omogenea. Accanto a *racconti* [...], si trovano *studii* [...] e *fantasie*»⁷². Oltre al termine generico “racconti”, De Roberto utilizza dei termini decisamente meno letterari e più astratti come “studii” e addirittura lo sprezzante “fantasie”. Ma non solo: a ognuno di questi termini viene

⁷⁰ F. DE ROBERTO, *Processi verbali*, a cura di G. Giudice, Palermo, Sellerio 1997, p. 9; il corsivo è mio (in seguito: *PV*).

⁷¹ De Roberto definisce l'espressione scelta da attribuire come titolo della raccolta: «processo verbale [...] significa una relazione semplice, rapida e fedele di un avvenimento, svolgentesi sotto gli occhi di uno spettatore disinteressato» e aggiunge: «*Processi verbali*, io intitolo delle novelle, che sono [...] trascrizioni [di] vive voci» (*PV*, pp. 9-10). Le caratteristiche di poetica menzionate in questa e nelle altre prefazioni saranno discusse nel capitolo 2.

⁷² F. DE ROBERTO, *L'albero della scienza*, a cura di R. Castelli, Caltanissetta, Edizioni Lussografica 1997, p. 49; il corsivo è mio (in seguito: *AS*).

abbinata una caratteristica contenutistica: i “racconti” saranno il luogo «dove si svolge un’azione» (AS, p. 49), invece gli “studii” saranno «psicologici» (*ibidem*), mentre le “fantasie” saranno «analitiche» (*ibidem*). Il termine “novella” viene anch’esso utilizzato («le presenti novelle», *ibidem*), ma non più come sinonimo di “racconto”, bensì come iperonimo comprendente le categorie “racconto”, “studio” e “fantasia”.

Si può quindi osservare un’evoluzione terminologica metanarrativa all’interno delle prime raccolte di novelle di Federico De Roberto. Il rapporto di sinonimia tra “racconto” e “novella” va attenuandosi fino a rendere “novella” il termine favorito dall’autore per indicare generalmente un breve testo narrativo. Del resto, lo stesso De Roberto accetta la qualificazione assegnatagli da Luigi Capuana di “novelliere”, colui impegnato a “novellare”; nel corso di questo studio quindi, per scrupolo di unitarietà, si utilizzerà il termine “novella” per riferirsi ai testi derobertiani, anche qualora l’autore li abbia definiti altrimenti.

Per quanto riguarda, invece, le novelle che l’autore comincia a comporre a partire dal 1892, oggetto dell’analisi condotta in questa sede, e che appartengono alla raccolta *La morte dell’amore*, la qualificazione dei testi è più articolata. La breve prefazione della prima edizione della raccolta vede di nuovo l’utilizzo del diminutivo “novelline”: «Riunisco sotto un titolo comune le tre *novelline* che formano il presente volumetto»⁷³. E qualche rigo sotto, utilizzato come sinonimo: «Nella prima di queste *note* psicologiche» (*ibidem*, il corsivo è mio). Interessante è sicuramente l’utilizzo dell’attributo “psicologiche” per qualificare il troppo vago “note”; ma non solo: ancora in questa brevissima prefazione – lunga circa una pagina e mezza –, De Roberto aggiunge un particolare che permette di incanalare la lettura di queste novelle verso una determinata interpretazione: «Questi che l’editore [...] vuole oggi pubblicare, non sono se non tre *capitoli*

⁷³ EAD., *La morte dell’amore*, Napoli, Luigi Piero Editore 1892, senza pagine; il corsivo è mio (in seguito: MAI). Nella prima edizione de *La morte dell’amore* si trovano le tre novelle *Dibattimento*, *L’assurdo* e *Lettere di commiato*; la seconda edizione, uscita postuma nel 1928, vedrà l’aggiunta di altre tre novelle: *Le prove*, *Ironie* e *L’amor supremo*.

staccati da un libro che verrà fuori a suo tempo» (*ibidem*, il corsivo è mio). L'utilizzo del termine "capitoli" come sorta di ulteriore sinonimo di "novelle" non è certamente casuale; inoltre, esso permette di sottolineare il collegamento e il rapporto di contiguità tra un testo e un altro. In queste poche righe, infatti, l'autore dichiara quello che stabilisce essere il suo progetto futuro, ossia la costituzione di una raccolta organica di testi – narrativi e non – incentrati sul tema dell'amore, testi tra di loro correlati e compresi all'interno di una grande, continua e interminabile riflessione dell'autore sul complicato tema dell'amore, risultanti in una sorta di macrotesto attorno a questo tema. Infatti, a proposito di questo «libro che verrà fuori a suo tempo», l'autore aggiunge ancora: «[nel] libro [...] si proverà di studiare, non solo la morte del sentimento, ma la sua nascita e le sue fasi» (*ibidem*, il corsivo è mio). Non è difficile immaginare che il «libro» al quale qui si accenna sia il voluminoso trattato *L'amore. Fisiologia – Psicologia – Morale* che uscirà nel 1895, ma di cui si può supporre che De Roberto avesse già avviato la stesura – o se non altro, la progettazione – nel 1892. Inoltre, in questa prefazione, l'autore anticipa i punti che desidera sviluppare nella trattazione del tema dell'amore: non solamente la morte del sentimento, quindi, ma anche la sua nascita, così come altre sue fasi. La raccolta di novelle *La morte dell'amore*, di cui il titolo contiene il tema evidentemente trattato, sarà dunque soltanto una delle parti del vastissimo campo di ricerca che l'autore si propone di percorrere a fondo.

La tesi secondo la quale le novelle sull'amore sono solamente una parte dei microtesti narrativi dedicati a questo tema, viene avvalorata dalla prefazione della raccolta successiva, intitolata, semplicemente, *Gli amori*⁷⁴. La prefazione a capo di queste novelle, scritte tutte in forma di epistole, è anch'essa redatta come una lettera, datata il 7 agosto 1897 e indirizzata a una «cara amica», la cui identità rimane celata⁷⁵. Le novelle che il lettore si appresta a

⁷⁴ EAD., *Gli amori*, Milano, Galli 1898. Il testo, difficilmente reperibile, è disponibile in linea su *Project Gutenberg*: <http://www.gutenberg.org/files/39289/39289-h/39289-h.html> [EBook #39289]: iv (in seguito: *GA*).

⁷⁵ Anche se molti indizi portano a identificarla con Ernesta Valle: cf. *infra* n. 306.

leggere sono definite semplicemente “lettere” o, poco più in là, “esempii” e hanno come scopo di illustrare «[le] astratte proposizioni enunziate in quello studio» (*GA*, p. iv). Lo “studio” in questione è, ovviamente, ancora una volta il trattato sull’amore, uscito qualche anno prima e che la «gentilissima Amica» (*ibidem*) sembra non avere gradito, così come lasciano supporre le parole seguenti:

Il suo giudizio sul mio libro dell’*Amore* si compendì in queste parole: «L’amore c’è soltanto nel titolo.» Le mie teorie la sdegnarono; ella si rifiutò di ammetterle, osservando che di teorie, di sistemi, di ipotesi, ciascuno può costruirne quanti ne vuole, ma che i fatti importano unicamente. Ecco come e perché mi sentii nell’obbligo di addurle alcuni esempii delle astratte proposizioni enunziate in quello studio⁷⁶.

Insomma, le novelle raccolte sotto il titolo de *Gli amori* intendono essere degli *exempla* a sostegno delle teorie molto astratte – e in parte discutibili – espresse nel trattato sull’amore.

Ancora una volta quindi, l’autore sottolinea l’imprescindibile legame tra le sue novelle e i suoi lavori di non-finzione letteraria, in particolare questo studio sull’amore che costerà tanta fatica a De Roberto e che rappresenterà un punto cardine all’interno della sua opera e, in generale, della sua riflessione. Il tentativo di descrivere e di analizzare un sentimento servendosi di tutti gli strumenti che, in quanto scrittore, sono a sua disposizione, alimenta il suo progetto di rappresentare la realtà del sentimento nella sua totalità.

In una lettera a Ferdinando Di Giorgi del 1891, De Roberto definisce le novelle de *Gli amori* delle «novelle filosofiche che forse avranno il titolo comune di *Parabole*»⁷⁷. Il 5 gennaio 1896, in un’altra missiva, indirizzata questa volta a Domenico Oliva,

⁷⁶ *GA*, p. iv. Questa affermazione ha un equivalente in *Come si ama*: «nell’espone un certo numero di fatti a sostegno delle teorie significate nel trattato dell’*Amore* [...] le mie storie hanno l’andatura delle novelle». F. DE ROBERTO, *Come si ama*, Torino, Roux e Viarengo 1920, p. 20 (in seguito: *CSA*).

⁷⁷ Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Catania, 7 marzo 1891, in NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l’opera*, cit., p. 264.

De Roberto definisce le stesse novelle degli «apologhi»⁷⁸ e rivela un ulteriore titolo pensato per la sua opera:

[...] [il] volume [...] sotto il titolo di *Le Confessioni*, integrerà *l'Amore*, comprendendo quelle esemplificazioni che io non potei unire alle teorie prima di tutto perché ne sarebbe riuscito un troppo spaventevole volume, secondariamente perché il carattere del libro sarebbe rimasto troppo ambiguo, perdendo di quella nuda semplicità che gli volli dare per distinguerlo dall'opera di Bourget e di altri⁷⁹.

Il titolo *Gli amori* verrà poi preferito a quello de *Le confessioni* o di *Parabole*, concetti semanticamente importanti se si considera l'intenzione del lavoro. Ciononostante, al posto di volere essere dei racconti-parabole, veicolanti un qualche significato morale, le novelle della raccolta hanno la pretesa di essere delle confessioni fatte al narratore che le riporta.

Pertanto, De Roberto afferma nuovamente la natura di *exemplum* di queste novelle, specificando il loro carattere di complementarità rispetto al trattato sull'amore e la necessità di leggerle in funzione di quest'ultimo e rendendo, così, "*exemplum*" un sinonimo di "apologo". Sempre in questa prefazione, De Roberto aggiunge: «non uno di questi esempj è inventato: io non ho fatto e non ho voluto fare opera di fantasia, ma di osservazione» (*GA*, p. iv). In questa maniera, egli attribuisce ai suoi *exempla* una rivendicazione di presunta realtà non esattamente propria a un testo letterario, tenuto a snodarsi entro i limiti della finzione.

Tuttavia, è proprio la prefazione del trattato a contraddire, in un certo senso, quel principio di presunta realtà che De Roberto vorrebbe valido per le sue novelle. In questo *Avvertimento*, egli, riprendendo ironicamente un'idea diffusa della critica, sostiene di avere scritto fino a quel momento, delle «semplici favole»⁸⁰ e di

⁷⁸ Sempre nella stessa lettera, De Roberto dirà: «sono contentissimo che i miei *Apologhi* non ti dispiacciano» (Lettera di F. De Roberto a D. Oliva da Catania, 5 gennaio 1896, in MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, cit., p. 655, in corsivo nell'originale).

⁷⁹ Ivi, pp. 655-656.

⁸⁰ F. DE ROBERTO, *L'Amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*, a cura di A. Di Grado, Sesto Fiorentino, Apice 2015 (in seguito: *Amore*).

essere passato da «fatti immaginati [...] ai fatti reali» (*Amore*, p. 3). Con «fatti immaginati» è possibile che egli intenda non solamente le sue novelle, ma in generale la sua produzione narrativa, comprendente quindi anche i suoi romanzi. In questa prefazione torna il termine «apologhi» (*ibidem*) a qualificare le novelle precedenti:

[...] poiché l'argomento delle opere narrative suol essere principalmente l'amore, l'autore non ha più creduto che una psicologia dell'amore possa essere esposta con una serie di apologhi; ha quindi lasciato da parte gli apologhi per un libro dove poter enunciare le teorie e risolvere i problemi che mal troverebbero posto fra descrizioni e dialoghi. (*ibidem*)

Oltre a essere degli “apologhi”, le sue novelle sarebbero il luogo della finzione, svalutata da queste «descrizioni» e dai «dialoghi» che la comporrebbero, non adatti alla enunciazione di teorie di portata scientifica. Le considerazioni di ordine poetico, stilistico o contenutistico verranno fatte in un secondo momento; interessante è qui il termine “apologhi”, visibilmente riferito alle opere precedenti dedicate all'amore, quindi, per quanto riguarda le novelle, a *La morte dell'amore*. Come si è visto, gli “apologhi” saranno anche le novelle de *Gli amori*, la cui stesura, forse, non è ancora prevista nel 1895. È questo un genere che, secondo la prefazione del trattato, l'autore non vorrebbe più utilizzare per trattare un tema tanto delicato («l'autore non ha più creduto che una psicologia dell'amore possa essere esposta con una serie di apologhi»). Però, evidentemente, così come dimostra la loro prefazione, De Roberto si vedrà, a posteriori, costretto a redigere degli “apologhi” per giustificare le tesi astruse esposte nel trattato. Infine, l'utilizzo di tale termine rinforza il carattere esemplare che De Roberto vuole assegnare alle sue novelle; l'apologo suole infatti essere una narrazione con intento morale e non semplicemente “descrizione” o “dialogo”.

Un'analisi delle novelle di guerra simile a quella appena compiuta per le novelle sull'amore risulta difficilmente conducibile. Ciò è dovuto soprattutto al fatto che le novelle di guerra escono in prevalenza in giornali o riviste e sono quindi obbligatoriamente

sprovviste di prefazioni. Soltanto alcune di queste vengono stampate in una raccolta: *La «Cocotte»*, *Due morti* e *All'ora della mensa* in *La «Cocotte»*, tuttavia priva di prefazione⁸¹; altre, uscite inizialmente su giornali, sono state raggruppate, insieme alle novelle de *La «Cocotte»*, solamente dopo la morte dell'autore⁸². La loro genesi non permette di affermare ciò che è invece stato possibile nel caso delle novelle sull'amore, ossia il carattere programmatico della loro stesura, da inserirsi all'interno di uno studio organico su un grande tema al fine di creare una trattazione analoga a quella compiuta attorno all'amore. L'unica eccezione è rappresentata dalla discussione metanarrativa avvenuta all'interno della novella *Due morti*, nella quale il narratore intradiegetico afferma esplicitamente di raccontare un apologo «di maniera»⁸³, racconto che dell'apologo presenta l'intenzione morale, in quanto contrappone schematicamente il Bene e il Male.

Le novelle di guerra escono per lo più sparse, ma anche gli studi che le accompagnano sono in quantità decisamente minore rispetto a quelli dedicati all'amore. Ciò può trovare una motivazione cronologica nel fatto che De Roberto vi si dedica nell'ultimo decennio della sua vita, quando già soffre di una salute cagionevole che lo obbliga a trascorrere lunghi periodi senza potere scrivere⁸⁴; un'ulteriore ragione sarà dovuta al trauma che la guerra rappresenterà, come si vedrà in seguito. L'amore invece,

⁸¹ EAD., *La «Cocotte»*, Milano, Casa Editrice Vitagliano 1920 (in seguito: *Cocotte*).

⁸² Le novelle di guerra usciranno raccolte, per la prima volta, in EAD., «*La «Cocotte» e altre novelle*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Curcio 1979. Accanto alle tre novelle sopra citate, verranno aggiunte: *La posta*, *Il rifugio*, *La retata*, *Il trofeo*, *L'ultimo voto* e *La paura*. Per le edizioni successive, cf. *infra* n. 382.

⁸³ Cf. *infra* p. 230.

⁸⁴ Federico De Roberto soffre, infatti, da decenni di una «dispepsia d'origine psichica» (Lettera di F. De Roberto a D. Oliva da Zafferana Etnea, 17 novembre 1905, in MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, cit., p. 662) che, regolarmente, gli impedisce di svolgere il suo lavoro. Già in un'altra lettera egli affermava: «io non ho più potuto lasciare la Sicilia, per un male implacabile che m'ha ridotto senza forza [...], incapace di lavorare ad opere di lunga lena, vicino anzi a perdere la stessa ragione» (Lettera di F. De Roberto a D. Oliva da Zafferana Etnea, 14 settembre 1904, in *ivi*, pp. 657-658). Le sofferenze dovute alla malattia e agli impedimenti conseguenti saranno moto frequenti anche in missive successive e negli epistolari con Ernesta Valle e con la madre.

così come si è visto, è una tematica che l'autore affronta ancora in quanto giovane uomo. Ciononostante, la lettura delle novelle e degli altri pochi testi sul conflitto rivela un interesse evidente da parte di De Roberto per questa tematica così diversa dalla precedente, che egli decide di trattare per mezzo di aneddoti, ognuno dei quali è tenuto a dare una rappresentazione di un quotidiano di guerra degno di nota.

È stato ripetutamente affermato che le prefazioni svolgono un ruolo preponderante nell'inquadramento delle novelle di Federico De Roberto. La loro funzione è decisiva non solamente per ciò che riguarda la denominazione dei testi derobertiani: esse sono alla base della costituzione della metodologia e della poetica dell'autore e meritano quindi di essere analizzate con particolare attenzione.

CAPITOLO 2

LE PREFAZIONI: RIFLESSIONI DI POETICA
E DICHIARAZIONI DI METODOLOGIA

1. Da «Arabeschi» (1883) alla prefazione a «Documenti umani» (1888), il manifesto della poetica derobertiana

Giuseppe Traina attribuisce alla prefazione un ruolo preponderante in quanto «uno dei “luoghi sacri” della teoresi verista»⁸⁵. Questo paratesto svolge, infatti, un ruolo di primo piano nell'esposizione delle idee di poetica degli scrittori della seconda metà dell'Ottocento. Federico De Roberto non fa eccezione; è addirittura possibile affermare che la prefazione rivesta un'importanza maggiore nella produzione letteraria derobertiana rispetto a quella dei colleghi Giovanni Verga e Luigi Capuana. Nel suo studio dedicato alle prime opere derobertiane, intitolato *Riflessioni sul primo De Roberto*, Gabriele Catalano, sebbene non conferisca loro una grande innovazione letteraria, riconosce, comunque, l'unicità delle prefazioni dello scrittore catanese in quanto «indicazioni d'un cammino intellettuale tra i più vari, eclettici, ambiziosi e tuttavia emblematici, che scrittore italiano abbia percorso sul finire del secolo»⁸⁶. In esse si delineano quelli

⁸⁵ G. TRAINA, *Il ruolo della novella nella sperimentazione derobertiana*, in «Spunti e ricerche», 19 (2004), pp. 123-138, a p. 127.

⁸⁶ CATALANO, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., p. 31. Più in là, lo studioso afferma: «è stato fin troppo ripetuto che le stesse Prefazioni che accompagnano i tre volumi di novelle hanno il carattere di “manifesti”; ma bisogna aggiungere che esse denotano sempre, oltre gli intenti espliciti, l'incidenza di un disciplinatissimo mestiere, che ha fatto di De Roberto una delle più probe, meticolose figure di letterato italiano dell'ultimo secolo» (ivi, p. 58-59). Gabriele Catalano lamenta, nondimeno, la mancanza di una «tendenza innovatrice sul piano teorico» (ivi, p. 69).

che saranno i principi alla base della poetica e della metodologia derobertiane, o, perlomeno, quelli che De Roberto si pone come obbiettivi⁸⁷.

Tra queste prefazioni, una tra tutte spicca per la sua densità, così come per la complessità e l'importanza dei principi espressi in essa ed è indispensabile soffermarvisi: si tratta della prima prefazione derobertiana, quella preposta alla raccolta di novelle *Documenti umani*⁸⁸.

In seguito alla pubblicazione, nel 1887, di *La sorte*, raccolta di novelle sprovvista di prefazione, nel 1888 esce *Documenti umani*, corredata dalla più lunga delle prefazioni derobertiane. Originariamente, questa nasce come lettera diretta all'editore Emilio Treves⁸⁹, scritta con la speranza che quest'ultimo pubblichi

⁸⁷ Nello studio della poetica di uno scrittore fecondo come lo fu De Roberto rivestono un ruolo essenziale anche i numerosi articoli che egli scrisse per le testate locali e nazionali; una parte delle idee di poetica ivi espresse convergeranno in seguito nelle prefazioni delle sue opere. In questo studio si è scelto di escludere – salvo poche eccezioni – l'analisi di questi saggi e articoli; pertanto, si rimanda alla bibliografia di CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit. e a PAGLIARO, *The Novels of Federico De Roberto*, cit., pp. 1-12, in cui la studiosa si serve di questi saggi per delineare alcuni aspetti fondamentali della poetica derobertiana. Originale e inedito, in questo lavoro della studiosa italo-australiana, è il ricorso all'influenza degli scrittori russi – in particolare Tolstoj – sullo sviluppo della poetica derobertiana, riportata nel paragrafo conclusivo del primo capitolo. Si segnala, inoltre, il volume A. LORIA, *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, Torino, Aragno 2012, che raccoglie per la prima volta articoli giornalistici composti da De Roberto tra il 1884 e il 1890; questi completano le idee di poetica espresse nei più celebri articoli contenuti in *Arabeschi*.

⁸⁸ In realtà, la prima prefazione derobertiana in assoluto è l'avvertimento al lettore in apertura della sua prima opera, *Rapisardi e Carducci. Polemica* (1881), che raccoglie e ripercorre la diatriba intercorsa tra Giosuè Carducci e Mario Rapisardi. Essa, tuttavia, non presenta alcun interesse estetico e, di conseguenza, non verrà trattata nel presente studio.

⁸⁹ Un'interessante ricostruzione della genesi di questa prefazione è da leggere in F. BRANCIFORTI, *Un manifesto contestato: la prefazione ai «Documenti umani» di Federico De Roberto*, in V. MASIELLO (a cura di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno Editrice 2000, 2 voll., II, pp. 1025-1033. Le novelle che compongono la raccolta escono tra il 1887 e il 1888 sul «Giornale di Sicilia». La stesura della prefazione (di cui i contenuti furono già elaborati in precedenza in altri due scritti, *Questioni d'arte e Altre questioni d'arte*, pubblicati entrambi sul «Giornale di Sicilia», nel novembre 1888) sarebbe da collocare nella seconda metà del 1888, secondo quanto affermato da Piero Meli che cita, a questo proposito, una lettera inviata da Verga a De Roberto:

la raccolta di novelle, per quanto lo stesso editore si fosse rifiutato, qualche anno prima, di pubblicare *La sorte*⁹⁰.

In questa prefazione Federico De Roberto si ritrova a difendere quei principi di poetica che lo avevano portato a pubblicare, malgrado l'ostilità dell'editore⁹¹, *La sorte*, principi ugualmente alla base della genesi di *Documenti umani* e ai quali De Roberto si attacca con fervore.

«Caro Federico, ti rimando, a volta di servitore, la tua prefazione, che mi piace assai...» (Lettera di G. Verga a F. De Roberto, 18 agosto 1888, in P. MELI, *Federico De Roberto: due prefazioni per «Documenti umani»*, in «Otto/Novecento. Rivista bimestrale di critica letteraria», XII (1988), n. 5, pp. 109-115, a p. 110). Meli accenna, inoltre, al fatto che l'elaborazione di questa prefazione sarebbe avvenuta nel periodo di stesura del romanzo *Ermanno Raeli* e che quindi alcuni elementi enunciati in essa troverebbero maggiore riscontro nel romanzo rispetto alle stesse novelle di *Documenti umani*. La corrispondenza tra De Roberto e Treves rivela il carattere programmatico della prefazione. In una lettera di ottobre 1887 l'autore annuncia: «Ho pure intenzione di scrivere una prefazione che, se mi riesce come spero, conferirà importanza al libro» (Lettera di F. De Roberto a E. Treves da Catania, 29 ottobre 1887, in D.T. LOMBARDO, *De Roberto-Treves: frammenti di un carteggio*, in «Annali della Fondazione Verga», v. s. XIV (1997), pp. 29-48, a p. 34). Questo proposito viene riconfermato a gennaio 1888, quando De Roberto ribadisce l'«importanza» che la prefazione assegnerà alla pubblicazione, nonché l'intenzione di aspettare una risposta da parte di Treves prima di redigerla («aspetterò a scriverla che Ella mi abbia favorito di una risposta». Lettera di F. De Roberto a E. Treves da Catania, 12 gennaio 1888, in *ivi*, p. 35). Una lettera di ottobre 1888, infine, conferma la tesi di Meli; in questa missiva viene infatti menzionata una «aggiunta» alla «lettera-prefazione» (Lettera di F. De Roberto a E. Treves da Catania, 26 ottobre 1888, in *ivi*, p. 37) richiesta da Treves.

⁹⁰ Federico De Roberto ricorda la giustificazione del rifiuto di pubblicazione da parte di Treves, citando lo stesso editore: «“Non si describe – diceva la sua lettera – che quel che vi è di brutto, di marcio, di sensuale nella società. Poi, tutti i personaggi sono antipatici. È possibile che una società sia tutta formata a quel modo? E lo fosse pure, è egli artistico dipingere i quadri tutti di un colore [...]? [...] Racconti simili – soggiungeva – non voglio più pubblicarne. Ho parecchi peccati editoriali sulla coscienza; non intendo aumentarli, diffondendo un genere che io considero assai pernicioso, non solo per il senso morale, ma anche per il buon gusto delle nuove generazioni. Una cucina letteraria composta tutta di droghe non può che rovinarlo.”» (*DU*, p. 158).

⁹¹ Ostilità che, almeno dal punto di vista economico dell'editore, si rivela vantaggiosa: *La sorte* non ottiene infatti il successo editoriale sperato dall'autore, così come ricorda quest'ultimo: «“[...] il successo dette ragione a lei. Se Ella ebbe la curiosità di tener dietro ai giornali che parlarono delle mie novelle, poté vedere come la maggior parte di essi non facessero se non delle parafrasi del giudizio che, alla lettura del manoscritto, Ella ne aveva dato. “Uomo avvisato, mezzo salvato”, pareva che Ella avesse voluto dirmi; io non le diedi retta, ed accadde quel che doveva accadere» (*DU*, p. 158). Cf. *supra* n. 34.

L'analisi della prefazione a *Documenti umani* si rivela particolarmente interessante, non solamente per i precetti in essa contenuti, ma anche in vista di un confronto con le idee che lo scrittore aveva prima di pubblicare quest'opera. Illustrando, quindi, le idee espresse nella prefazione di *Documenti umani*, sarà necessario soffermarsi contemporaneamente sulla raccolta di scritti critici del 1883 dal titolo *Arabeschi*⁹² e delineare, così, le prime tappe dello sviluppo della poetica derobertiana.

Arabeschi rappresenta un primo momento importante di riflessione poetica da parte del giovane autore. In quest'opera, infatti, vengono abbozzati alcuni dei concetti poetici e delle metodologie che De Roberto svilupperà oltre, a partire da *Documenti umani*⁹³. Nello stesso tempo vengono esposti e messi in discussione altri principi, che De Roberto riconsidererà solamente in seguito, fino a farli diventare dei punti fermi della sua poetica.

Nell'avvertimento al lettore che apre il volume, De Roberto cita integralmente una recensione anonima – molto probabilmente, e non senza ironia, scritta di suo pugno – dedicata ad *Arabeschi*⁹⁴.

⁹² Il volume raccoglie una serie di saggi, in parte usciti precedentemente come articoli sulla rivista *Don Chisciote*, in cui l'autore esprime delle considerazioni di ordine generale sulla letteratura. Per quanto riguarda la scelta del titolo, se "arabesco" indica, in senso proprio, un motivo ornamentale stilizzato a intreccio, in senso figurato l'"arabesco" indica una calligrafia poco leggibile; si potrebbe opinare che De Roberto abbia voluto attribuire un senso ancora più largo alla sua raccolta di saggi, ironizzando, forse sulla leggibilità di questi.

⁹³ Cf. C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato 1972, p. 40, in cui lo studioso sostiene che, in *Documenti umani*, «ritroviamo lo stile critico di alcuni *Arabeschi*, con in più un desiderio di sistematicità che trasferisce il discorso critico al livello – per così dire – "filosofico"». Questo marca la maturazione delle idee prima abbozzate in *Arabeschi*, poi rielaborate nella prefazione a *Documenti umani*.

⁹⁴ La vicenda sarebbe la seguente: il volume mandato in stampa per la prima volta era originariamente sprovvisto di prefazione. Resosi conto di un «grave errore di compaginazione» (*AR*, p. III), l'autore si vede costretto a inviare nuovamente alle stampe il suo libro. Nel frattempo, era uscita in una rivista letteraria una recensione al suo volume. De Roberto decide perciò, al secondo invio alle stampe, di accompagnarlo con una sorta di prefazione, in cui appare proprio questa unica recensione: «E perché l'autore suddetto, mentre da una parte non aveva creduto il suo volume così importante da corredarlo di una prefazione, si era, dall'altra, già pentito di metterlo in piazza senza due parole che ne giustificassero la pubblicazione, egli venne nel proposito [...] di ristampare l'articolo dello scrupoloso foglio [...]. Così l'autore [...] può pigliare tre piccioni con una sola fava:

Prescindendo dal valore attribuito all'opera in sé, sono qui degne di nota le idee derobertiane di poetica che il recensore ripropone; in particolare, il rapporto di De Roberto con il naturalismo:

Il signor Federico De Roberto [...] è un deciso oppositore di quella dottrina che fra i giovani, disgraziatamente per essi – e per essa – ha molti seguaci: vogliam dire l'applicazione dei processi scientifici all'arte. La pretesa, com'egli dice, d'un romanzo sperimentale, gli fa scollar le spalle; [...] egli ride delle esagerazioni in cui gli artisti ed i critici naturalisti cadono, e fanno cadere. La cultura più tecnica che classica di cui appare fornito, lo fa sdegnare quando sente parlare di biologia, di sociologia, di fisiologia, di chimica, applicate al romanzo [...]. (AR, p. VIII)

La prima reazione del De Roberto confrontato con le teorie naturaliste, sarebbe dunque di rigetto, così come appare in quel carattere di «deciso oppositore» attribuitogli dal presunto critico e che verrà effettivamente, in buona parte, confermato dai contenuti degli scritti di *Arabeschi*.

Arabeschi è il punto di partenza dello sviluppo artistico del giovane scrittore. Oltre a essere il luogo delle sue prime riflessioni poetiche, questi scritti rivelano l'identità di De Roberto in quanto lettore esigente e fine conoscitore della letteratura del suo tempo, in particolare di quella francese. Non solamente fruitore, ma anche grande ammiratore di alcuni dei suoi rappresentanti, primo fra tutti Gustave Flaubert: allo scrittore francese, infatti, è dedicato proprio il primo saggio di questa raccolta, come se, in questa maniera, Federico De Roberto avesse voluto rendere omaggio al suo autore prediletto, marcando, contemporaneamente, un punto di partenza

risparmiarsi una prefazione, mettere egualmente in guardia il lettore e corrispondere [...] alla cortesia del suo [...] critico» (ivi, p. VI). Va notata, da parte di De Roberto, l'utilizzo della terza persona singolare per indicare sé stesso («l'autore suddetto»), in cui si intensifica l'ironia. Anche Annamaria Pagliaro parla di un «fictitious anonymous critic» (PAGLIARO, *The Novels of Federico De Roberto*, cit., p. 15); in questa maniera, si potrebbe tentare di inserire questo *Avvertimento* all'interno della tradizione del manoscritto ritrovato o della *Herausgeberfiktion*, oppure, e questa potrebbe essere la spiegazione più plausibile, di fare una parodia di questa stessa tradizione; un espediente simile verrà ripetuto, in seguito, con *Gli amori*, cf. *infra* p. 176.

fermo nello sviluppo di una riflessione artistica che troverà i suoi modelli, in buona parte, nelle poetiche dei romanzieri francesi⁹⁵.

Il saggio dedicato a Flaubert, intitolato *Gustavo Flaubert*, propone una biografia del Francese dallo stile molto romanzato⁹⁶. Alcune delle caratteristiche proprie della narrativa flaubertiana vengono qui rilevate dal giovane De Roberto e prese quali punti di riferimento per la formazione della sua poetica futura. Il primo precetto flaubertiano che Federico De Roberto rileva è quello dell'«impersonalità» intesa, tuttavia, «alla maniera romantica», che definisce come segue:

[...] facendola consistere nel nessun interesse che un artista deve avere pei proprii soggetti, nella nessuna importanza che egli deve dare allo scopo, nel valore esclusivo della forma, in una parola: nel precetto dell'«arte per l'arte». (*AR*, p. 23-24)

Federico De Roberto ha una concezione particolare della nozione di “romanticismo”, per il quale prevale il «senso psicologico»⁹⁷, così come specificherà egli stesso più tardi, in un saggio

⁹⁵ Per un approfondimento sui rapporti tra De Roberto e la letteratura francese si rimanda a J-P. DE NOLA, *Federico De Roberto et la France*, Parigi, Didier 1975, in cui viene svolta un'analisi molto ampia sulla ricezione degli scrittori francesi da parte di De Roberto e l'influenza di questi ultimi sulla sua opera, in particolare Flaubert, Zola e Bourget. Cf. ugualmente J-P. DE NOLA, *Federico De Roberto et la France*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale, cit., pp. 42-44; METER, *Figur und Erzählaufassung im veristischen Roman*, cit.; M. GUGLIELMINETTI, *Baudelaire in casa De Roberto*, in *Les échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918 : polémiques et dialogues*, Actes du colloque (Caen, 3-4 octobre 1986), a cura di M. Colin, Caen, Presses universitaires 1988, pp. 79-84; EAD., *Il male di fine secolo e i suoi maestri*, in EAD., *Gertrude, Tristano e altri malnati. Studi sulla letteratura romantica*, Roma, Bonacci 1988, pp. 185-196; M. GANERI, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Firenze, Le Monnier 2005, pp. 7-22 e DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., pp. 63-86.

⁹⁶ Nelle pagine di questo saggio De Roberto mette in scena un “personaggio” Flaubert che espone le sue idee di poetica per via del discorso diretto in dialoghi fittizi con altri autori o “personaggi”. Il saggio è una parafrasi del capitolo di *Souvenirs littéraires* (1892) di Maxime Du Camp dedicato a Gustave Flaubert e all'incontro avvenuto tra i due autori francesi.

⁹⁷ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Federico De Roberto studioso di Leopardi*, in EAD., *Tra Ottocento e Novecento*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1974, pp. 57-65, a p. 58.

apparso il 22 agosto 1886 sul «Fanfulla della domenica», in cui metterà Flaubert e Leopardi a confronto intitolandolo, per l'ap-punto, *Leopardi e Flaubert*:

[...] due misantropi animati da una stessa ironia contro la vita. Sia qualsivoglia il significato della parola romanticismo applicata a designare una scuola letteraria, essa indica anche una situazione psico-logica, non certo unicamente manifestatasi fra le generazioni che si sono successe nella prima metà del nostro secolo. Ma lo stato d'ani-mo ha preso il nome della scuola letteraria, perché la più gran parte delle opere che questa produsse contribuirono a diffonderlo e ad acuirlo. Una specie d'ipertrofia dell'immaginazione che si compiace nel creare miraggi magnifici ed inafferrabili, che è sempre in attesa di avvenimenti straordinari e di sentimenti sovraumani, al confronto dei quali ogni realtà diventa sciatta e meschina: tale è il predomi-nante carattere di questa condizione di spirito, causa di disinganni continui e di uno scontento irrimediabile. Leopardi e Flaubert sono entrambi romantici, nel senso psicologico della parola⁹⁸.

Nell'ottica derobertiana il romanticismo non rappresenta un'epoca letteraria e culturale particolare; esso è piuttosto una ti-pologia atemporale, una «concezione di vita»⁹⁹, nella quale l'iro-nia e la disillusione occupano un ruolo di primo piano.

Così come si vedrà in seguito, De Roberto, nella prefazione a *Processi verbali*, svilupperà un concetto di impersonalità dell'ar-tista, di chiara matrice verghiana¹⁰⁰. È tuttavia interessante qui la

⁹⁸ F. DE ROBERTO, *Leopardi e Flaubert*, in EAD., *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 1589-1590, a pp. 1589-1590.

⁹⁹ Così scriverà l'autore in F. DE ROBERTO, *Una pagina della storia d'amore*, Milano, Treves 1898, pp. 213-214 (in seguito: *UPSA*): «Remoto cronologica-mente, perduto o trasformato come metodo letterario, il romanticismo vive anco-ra e opera come stato dell'anima, come concezione della vita. Poco o molto noi siamo ancora tutti romantici, come i nostri nonni. Anzi, se il disordine della sen-sibilità e dell'immaginazione è il carattere fisiologico della scuola, si deve dire che noi siamo più romantici degli avi e che i nostri nipoti saranno più romantici di noi, perché i disordini psichici vanno sempre crescendo col rapido crescere delle malattie nervose. Ma, lasciando stare la psicopatia, avvertiamo che il romanti-cismo non ha nulla inventato: esso vive ancora e vivrà finché ci saranno uomini, perché è uno dei modi di sentire e di concepire».

¹⁰⁰ Per il concetto verghiano dell'"impersonalità" è indispensabile rimandare alla novella *L'amante di Gramigna* (uscita nel 1880 in *Vita dei campi*), che, se-

menzione della «forma» dell'opera d'arte, che De Roberto vuole, per bocca di Flaubert, quale unica detentrica del valore di quest'ultima¹⁰¹. Sempre citando Flaubert, De Roberto aggiunge, più in là: «Il soggetto di un'opera d'arte, qualunque esso sia, è insignificante, l'esecuzione sola è importante» (*AR*, p. 25). L'importanza della forma sul soggetto e il fatto che a ogni forma corrisponda un tipo di contenuto, così come l'importanza dell'esecuzione di un intreccio, ben più dell'intreccio stesso, sono principi elaborati da De Roberto in *Arabeschi* e costituiscono delle massime artistiche alle quali egli tenterà di attenersi¹⁰². Essi possono

condo molti studiosi, rappresenta il manifesto della poetica di Verga (D. TANTERI, *Naturalismo e impersonalità*, in *Positivismo Naturalismo Verismo*, cit., p. 40), in cui l'autore sostiene: «io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo di creazione rimarrà un mistero [...] e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che [...] l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*» (VERGA, *L'amante di Gramigna*, cit., p. 203, in corsivo nell'originale). Sulla mimesi stilistica del parlato popolare quale caratteristica fondamentale dell'impersonalità del testo verghiano, cf. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, pp. 251-273. Sull'impersonalità quale espressione scientifica in letteratura e caratteristica specifica del verismo e del naturalismo, cf. D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, Fondazione Verga 1989 e EAD., *Naturalismo e impersonalità*, cit.

¹⁰¹ Gabriele Catalano sottolinea l'importanza che, secondo De Roberto, Flaubert attribuirebbe alla forma di un'opera; infatti: «“il suo realismo consiste nella fattura, nel processo” [...] nel valore esclusivo della forma [...] nel precetto dell'“arte per l'arte”». (De Roberto citato in CATALANO, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., p. 56). Si noti qui che Luigi Capuana sarà fautore della “forma” sul contenuto, così come postulato nel saggio *Per l'arte* del 1885: «non dobbiamo mai dimenticare che *arte* vuol dir *forma* [...] organismo vivente per l'eternità, legalmente iscritto nello stato civile dell'arte, insomma [...]: un'opera d'arte.» (L. CAPUANA, *Per l'arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Edizioni scientifiche italiane 1994, p. 39, in corsivo nell'originale), con cui intende il convergere del «fatto» (*ibidem*, in corsivo nell'originale) e dell'immaginazione dello scrittore al solo fine, appunto, della forma. A questo proposito, cf. C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, pp. 147-154.

¹⁰² Ancora una volta, citando Flaubert: «Ciò che si dice è niente, il modo in cui si dice è tutto [...] fuor della forma non v'ha nulla...» (*AR*, p. 92). Citando, invece, De Sanctis: «La forma [...] è [...] generata dal contenuto [...]: tal contenuto, tal forma...». (ivi, p. 93) e ancora: «Non è vero, [...] che nelle opere letterarie, commedie o romanzi, l'invenzione, l'intreccio sia tutto [...]. L'essenziale non è più l'intreccio, l'essenziale è l'esecuzione o [...] la verità dei caratteri, la fatalità delle situazioni, la particolarità degli ambienti, la necessità di ogni più piccola circostanza» (ivi, p. 200).

essere riassunti in quello che l'autore catanese chiamerà il «modo» di un'opera d'arte, ciò che sarà il primo criterio della poetica derobertiana esplicitato in *Documenti umani*. Infatti, all'inizio di questa lunga prefazione, viene fatta un'affermazione, riferita originariamente alle novelle de *La sorte*, ma valida anche per la produzione letteraria successiva dello scrittore catanese:

Io avevo avuto l'intenzione di fare un'opera d'arte. [...] L'interessante, ciò che costituisce il valore specifico dell'opera d'arte, non mi pareva la qualità del soggetto preso a trattare o dell'impressione da conseguire, bensì il modo con cui il soggetto era trattato e l'impressione conseguita. (*DU*, p. 159)

È quindi il «modo» l'elemento decisivo per la costituzione del valore artistico di un'opera, ossia la maniera in cui un artista decide di trattare un determinato soggetto. Tuttavia, un modo non può essere utilizzato arbitrariamente; ogni metodo specifico è, secondo De Roberto, applicabile a un tema altrettanto specifico e viceversa. A dimostrazione di questa tesi, De Roberto menziona le due poetiche considerate come opposte, sia per i contenuti da esse trattati che per le forme da esse adoperate:

[...] ogni metodo d'arte porta con sé la sua propria filosofia, [...] un modo di scrivere è anche un modo di vedere, [...] ad ogni contenuto s'impone una forma determinata – e reciprocamente. Un idealista, perché idealista, sceglie degli argomenti nobili, presenta dei caratteri elevati, perviene a conclusioni confortanti, attenua con la simpatia il suo pessimismo. Se egli si trova dinanzi a qualcosa di urtante, di brutale, lo modifica, lo purifica – lo *idealizza*. Reciprocamente: i personaggi simpatici dei naturalisti hanno tutti il loro lato debole, volgare, violento; le azioni generose i loro motivi indegni. Quando io ho scelto un argomento, mi trovo di aver scelto nello stesso tempo il mio metodo; viceversa: se io mi propongo di conseguire certi effetti, non sono più libero di scegliere un soggetto qualunque: il mio campo è circoscritto. [...] il fatto rettorico è connesso al fatto psicologico, [...] forma e contenuto s'impongono vicendevolmente [...] ¹⁰³.

¹⁰³ *DU*, pp. 160-163, in corsivo nell'originale. Questa presa di posizione derobertiana va paragonata al parere espresso da Verga nella celebre intervista a Ojetti: «Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere. E da questo deriva la mia

Federico De Roberto è consapevole del fatto che, con la scelta di un determinato tipo di soggetto di rappresentazione e, di conseguenza, con l'adattamento a un determinato metodo, la sua opera verrà bollata dai critici e dal pubblico come "naturalista"¹⁰⁴. Se all'epoca di *Documenti umani* egli sembra oramai accettare questa critica¹⁰⁵, non si deve, pertanto, dimenticare il suo marcato scetticismo nei confronti di questa stessa poetica, espresso appena pochi anni prima, all'epoca di *Arabeschi*.

teoria dello scrivere. Lo stile non esiste fuor della idea. Se lo stile consiste massimamente nella forma del periodo, esso deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla. Quanto maggiore sarà questa rispondenza, questa fusione, tanto migliore sarà lo stile.» (OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 65).

¹⁰⁴ *DU*, p. 159, in cui, discorrendo sulle critiche che accolsero *La sorte*, De Roberto dice: «Sapevo che mi avrebbero fatta una colpa del mio naturalismo». È interessante notare che De Roberto non sembra fare alcuna differenza tra i termini (e concetti) di "verismo" e di "naturalismo", anche se ha una propensione per l'utilizzo di quest'ultimo (del resto, egli si dedica in buona parte alla critica della letteratura francese). Menziona, infatti, il termine "veristi", utilizzandolo come sinonimo di "naturalisti" e facendo di questi due, automaticamente, degli iponimi di "realismo". Il termine, paragonato a quello di "idealisti", appare nel saggio *Critica idealista* ed è una citazione di Ruggiero Bonghi (*AR*, p. 81). Questo termine è quindi conosciuto da De Roberto e non «ignoto», così come sostenuto in NAVARRIA, *I metodi d'arte di Federico De Roberto*, cit., p. 33. Per dei paragoni tra le poetiche del naturalismo francese e del verismo italiano, cf. N. MINEO, *Teorie e poetiche del verismo sino ai «Malavoglia»*, in *Naturalismo e Verismo*, cit., pp. 451-502; D. BAGULEY, *Vers une poétique naturaliste*, in *ivi*, pp. 503-521; F. NICOLSI, *Naturalismo e Verismo: concordanze e divergenze*, in *ivi*, pp. 599-613.

¹⁰⁵ Del resto, che l'ironia, il sarcasmo e lo scetticismo siano aspetti caratteriali dello scrittore Federico De Roberto è risaputo e verrà osservato con più attenzione nel seguito di questo studio. L'ironia sarebbe presente, in *Documenti umani*, già dalle pagine della prefazione, così come confermerebbe il contenuto della lettera di De Roberto di ottobre 1888 indirizzata a Treves, in cui lo stesso autore evoca l'«intonazione satirica» in conclusione della «lettera-prefazione [...]» che mette in forse l'assolutismo dei concetti precedentemente sviluppati» (Lettera di F. De Roberto a E. Treves da Catania, 26 ottobre 1888, in LOMBARDO, *De Roberto-Treves: frammenti di un carteggio*, cit., p. 37). Anche Giuseppe Traina riconosce, basandosi sugli scambi epistolari tra De Roberto e Treves, il «tono scherzoso» (TRAINA, *Il ruolo della novella nella sperimentazione derobertiana*, cit., p. 128) con il quale la lettera-prefazione sarebbe scritta; lo studioso sostiene che è, addirittura «al ruolo dello scrittore, a se stesso scrittore, che De Roberto guarda con lenti deformanti e "umoristiche"» (*ivi*, p. 218). Secondo Laura Sannia Nowé, con *Documenti umani*, prefazione compresa, De Roberto avrebbe «[confezionato] una raccolta per esercitare una «vendetta letteraria» nei confronti di critici e di un pubblico che non lo stimano (e da lui non stimati), ma ritenuti indispensabili per la diffusione dei suoi testi (L. SANNIA NOWÉ, *Palese conformismo e connotazione occulta nei «Documenti umani» di Federico De Roberto*, in AA.VV., *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario*

L'atteggiamento iniziale derobertiano, prevalentemente critico nei confronti del naturalismo, si esprime, in *Arabeschi*, in un giudizio aspro nei confronti dell'espressione artistica più compiuta di questa scuola, ossia il romanzo sperimentale. Le critiche, decisamente sarcastiche, sono disseminate all'interno di vari saggi. Due in particolare si rivelano ben più pungenti rispetto agli altri: il primo, intitolato *Un naturalista*, è il secondo saggio della raccolta ed è una sorta di recensione del romanzo di Marc Monnier *La Famille du Naturaliste*, a sua volta caricatura dello scrittore naturalista. Il romanzo mette in scena le vicende maldestre di uno scrittore dichiaratamente naturalista. Ogni sua azione è compiuta con lo scopo di «istituire una nuova esperienza e procurarsi dei documenti umani» (*AR*, p. 44); è senza dubbio singolare, all'interno della recensione, la ripetizione all'eccesso dell'espressione «documenti umani», con il solo scopo di ridicoleggiarla¹⁰⁶. Pro-

sario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio, Palermo, Palumbo 1980, 2 voll., I, pp. 419-432, a p. 431). La prefazione fungerebbe quindi unicamente da «*captatio benevolentiae*» (ivi, p. 423) e le tecniche narrative utilizzate nelle novelle corrisponderebbero, dunque, a una «spinta agonistica fortemente polemica, un desiderio maligno di rivalsa sui critici e sul pubblico» (ivi, p. 431). Le presunte «novelle ideali» (*DU*, p. 164) di *Documenti umani*, con la scelta di rappresentazione di ambienti meno modesti rispetto a *La sorte* e con la metodologia che ne consegue, sarebbero un'apparente adesione ai valori di quella società», nella quale dovrebbe, invece, essere letta «la vendetta letteraria di De Roberto su un pubblico puerilmente romantico che aspira ad evadere dalle meschinità del quotidiano verso le incontaminate plaghe dell'Ideale» (SANNIA NOWÉ, *Palese conformismo e connotazione occulta nei «Documenti umani» di Federico De Roberto*, cit., p. 431). Ancora, De Roberto «sfrutta di proposito l'armamentario di rito, moltiplica situazioni scontate, esaspera ed ostenta lo stile» provocando, così, una «facile presa sul pubblico femminile del quale soprattutto sollecita l'approvazione» (*ibidem*). Anche Piero Meli afferma che l'ironia dà alla prefazione «una sfumatura piuttosto ambigua» (MELI, *Federico De Roberto: due prefazioni per «Documenti umani»*, cit., p. 111) e accenna alla presunta intenzione di De Roberto di accompagnare *Documenti umani* «con una giustificazione provocatoria, una sorta di canzonatura della critica» (*ibidem*). Ciò avvalorerebbe, inoltre, la tesi secondo la quale la prefazione a *Documenti umani* avrebbe un carattere programmatico. Così, questa prefazione riprenderebbe il carattere parzialmente polemico nei confronti dei critici letterari e dei lettori della prefazione di Maupassant a *Pierre et Jean* (cf. G. DE MAUPASSANT, *Le Roman*, in EAD., *Romans*, a cura di L. Forestier, Parigi, Gallimard, 1987, pp. 703-715).

¹⁰⁶ Gabriele Catalano evoca come De Roberto si cimenti con diletto nel «[ridicoleggiare] le utopie scientifiche della letteratura sperimentale» (CATALANO, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., p. 60). Per quanto riguarda la paternità dell'espressione “documents humains”, si rimanda a SANNIA NOWÉ, *Palese confor-*

prio questa stessa espressione, appena cinque anni dopo, diventerà non solamente il titolo di una raccolta di novelle di Federico De Roberto, ma, quegli stessi «documenti umani» verranno rivalutati e legittimati quali strumenti indispensabili per la sua arte¹⁰⁷. Infatti, i «documenti umani», tanto criticati in *Arabeschi*, diventeranno il risultato dell'osservazione attenta degli ambienti che lo scrittore elegge quale oggetto di rappresentazione dei «fatti che comprovano le realtà miserabili e lamentevoli» (*DU*, p. 161). Se, ancora, all'interno di *Arabeschi*, De Roberto critica la scelta, da parte degli autori naturalisti, di volere rappresentare degli ambienti sociali modesti¹⁰⁸, questo stesso parere verrà attenuato nella prefazione a *Documenti umani*. Egli è consapevole del fatto che la descrizione di una «società repugnante», nonché la messa in scena di «personaggi odiosi» e il «pessimismo» (ivi, p. 159) che ne consegue contenuti ne *La sorte*, rischiano di subire, da parte del pubblico e della critica, l'accusa di naturalismo; ciononostante, sono proprio questi i soggetti passibili di rappresentazione da parte dello scrittore naturalista. Dovendo dunque giustificare le accuse mossegli, egli si trova a difendere ciò che ancora qual-

mismo e connotazione occulta nei «Documenti umani» di Federico De Roberto, cit., pp. 420-421, nello specifico alle note 6 e 7.

¹⁰⁷ Cf. J-P. DE NOLA, *Federico De Roberto et la France*, cit., p. 89: «Le titre trompeur de *Documenti umani* semble évoquer la doctrine naturaliste, le documentarisme cher à Zola et aux Goncourt. Mais au lieu de documents matériels, il s'agit de documents moraux ou psychologiques». Henri Mitterand svolge un'analisi interessante della messa in pratica effettiva dei precetti espressi nel saggio zoliano *Le Roman expérimental*. Partendo dai tre punti cardini «document», «vie» e «style», lo studioso dimostra abilmente che la postura («posture») dichiaratamente scientifica del romanziere finisce con lo scontrarsi con le «expériences subjectives» dello stesso, mettendo così in discussione, nel momento stesso in cui il documento umano diventa romanzo, l'obiettività che quest'ultimo si era posta come scopo (H. MITTÉRAND, *Le naturalisme selon Zola : discours théoriques et genèse romanesque*, in L. SCHNEIDER/J. XUAN (a cura di), *Anfänge vom Ende. Schreibweisen des Naturalismus in der Romania*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2014, pp. 49-60, a pp. 51-54). Lo studioso conclude: «ce que Zola appelle le document est une réalité complexe et évolutive, et qui n'a pas grand-chose à voir avec l'usage qu'en propose le discours sur le roman naturaliste, en raison des transformations sémiotiques qu'elle subit à partir du moment où le romancier la retient comme une des pièces maîtresses de sa construction romanesque.» (ivi, p. 55).

¹⁰⁸ Cf. *AR*, p. 144: «Quanto alla materia, [...] poco importa; purché vi siano molte crudezze, qualche sudiceria e nessun costrutto».

che anno prima disapprovava: questi soggetti, improvvisamente, rappresentano dei «fatti significativi» portatori di una «più grande varietà» narrativa, nonché «una più grande particolarità di manifestazioni» rispetto a quelli di rappresentazione letteraria «più uniformi, più semplici, più [monotoni]»; lo scrittore naturalista può trovarli solamente «negli ambienti corrotti, nei tipi degenerati, nei casi patologici» (ivi, p. 163). La scelta di determinati soggetti passibili di rappresentazione non costituisce, tuttavia, una scelta meramente estetica da parte dello scrittore naturalista; si tratta, piuttosto, di una scelta metodologica quasi obbligata, così come spiega De Roberto:

Se i soggetti presi a trattare dai naturalisti non sono di quelli che più piacciono alla massa dei lettori, io vorrei dimostrare la ragione tecnica di questo fatto. Naturalista è chi vuol riuscire naturale, cioè chi cerca di dare alla finzione artistica i *caratteri* del vero. Ora, non tutti gli oggetti veri sono egualmente *caratteristici*, riconoscibili e starei per dire individualizzabili. È quindi evidente che lo scrittore naturalista darà la preferenza a quelli che, per avere dei tratti più salienti, un aspetto più distinto, più accidentato, assolutamente proprio, gli forniscono il mezzo di conseguire il suo intento. (*DU*, p. 163; in corsivo nell'originale).

Lo scrittore naturalista opera, quindi, una selezione di elementi da lui ritenuti più adatti alla rappresentazione; che poi questi elementi siano particolarmente “*caratteristici*” della realtà e, quindi, degni di essere rappresentati, da parte di un artista predisposto a queste tematiche, è un fatto puramente casuale¹⁰⁹.

Inoltre, è interessante notare che, in questo passaggio, De Roberto giunge a una definizione del concetto di naturalismo. Questo è un compito che, ancora in *Arabeschi*, aveva posto non pochi

¹⁰⁹ Riprendendo le parole dello stesso De Roberto: «È così, e basta» (*DU*, p. 163). La validità di questa riflessione attorno al naturalismo e alle sue caratteristiche poetiche, così come l'argomentazione, decisamente poco scientifica, né tantomeno convincente, è sicuramente opinabile; tuttavia, non è questo il luogo di discussione adatto poiché questo capitolo vuole limitarsi a esplicitare i contenuti delle prefazioni delle raccolte di novelle principali dell'autore, senza volerne dare un giudizio qualitativo.

problemi al giovane scrittore, fino a fargli constatare che «il naturalismo o non significa nulla o è una cosa perfettamente sbagliata» (*AR*, p. 60). Nell'arco di cinque anni, il parere di De Roberto non solamente cambierà, ma, affinandosi, diventerà più preciso, accompagnandosi a illustrazioni più lucide riguardo alla definizione di questa poetica.

Il secondo saggio di *Arabeschi* degno di nota segue *Un naturalista* e già dal titolo ne sembra la prosecuzione semanticamente più logica; intitolato, infatti, *Scienza ed arte*, i suoi contenuti sono particolarmente significativi se paragonati a quelli della prefazione di *Documenti umani*. In questo saggio, De Roberto sferra degli attacchi sprezzanti nei confronti del padre del naturalismo Émile Zola e ai suoi precetti artistici, determinati dal connubio scienza e arte, primo fra tutti il romanzo sperimentale. Sostenendo la «falsità delle vedute critiche di Emilio Zola», De Roberto afferma, in maniera dispregiativa: «questa di un romanzo sperimentale mi pare una pretesa così sciocca ed assurda da doversi accogliere soltanto con un scollar di spalle» (*AR*, p. 52). Questo saggio rivela il carattere da scienziato di De Roberto, rinvigorito dall'utilizzo della terminologia scientifica nell'attacco rivolto alla pretesa del romanziere sperimentale di utilizzare i metodi propri delle scienze esatte per creare delle vicende narrative¹¹⁰.

Il rapporto con Émile Zola è controverso. Dopo le dure critiche di *Arabeschi*, nell'arco di appena cinque anni, Federico De Roberto cambierà parere riguardo allo scrittore francese, fino a parlarne, in *Documenti umani*, come del «maestro dei maestri» (*DU*, p. 159). L'elogio di Zola da parte dell'autore catanese significa anche l'accettazione delle sue idee di poetica. Tuttavia, sarebbe errato pensare che nel momento in cui De Roberto ridimensiona le sue critiche nei confronti di Zola, egli diventi un discepolo di quest'ultimo; De Roberto manterrà infatti sempre una certa distanza da Émile Zola e dalla rigida poetica naturalista.

¹¹⁰ Per sminuire le pretese scientifiche dei naturalisti, De Roberto dice: «Chi parla così non deve aver posto piede in un laboratorio, non conosce a che cosa servono le carte di tornasole, non ha visto un cannello ferruminatorio, non crede ai reattivi e non sospetta neanche l'esistenza dello spettroscopio» (*AR*, p. 53).

Dai saggi *Un naturalista e Scienza ed arte*, da giudicare qui come centrali in vista dei concetti ripresi successivamente in *Documenti umani*, si desume una considerazione fondamentale: lo scetticismo di Federico De Roberto per la poetica naturalista non rappresenta una critica gratuita nei confronti di questa scuola; essa denota, piuttosto, un interesse molto profondo, quasi ossessivo¹¹¹ per la non semplice combinazione di scienza e letteratura. Gli attacchi di De Roberto diretti ad altri scrittori, presi dalle stesse preoccupazioni, dimostrano la riflessione continua che si cela dietro questa problematica. Le considerazioni in merito vanno ben al di là delle mode letterarie dell'epoca e sono compatibili, innanzitutto, con l'indole scientifica dell'autore¹¹². Tuttavia, come si vedrà in seguito, si tratta ugualmente di una riflessione rivolta in due direzioni: da una parte, intesa in maniera più generale sull'arte; dall'altra, focalizzata su un aspetto in particolare, ovvero la forma letteraria del romanzo.

Una delle questioni che preoccuperà De Roberto, infatti, riguarda la necessità di un «vero romanzo italiano» (*AR*, p. 51). Egli affronterà la discussione – comune anche ad altri scrittori coevi – in maniera più approfondita nella celebre intervista del 1895 rilasciata a Ugo Ojetti, e già presente, *in nuce*, negli scritti di *Arabeschi*¹¹³. Nel saggio dal titolo *Un romanzo italiano*, Fe-

¹¹¹ Ben più accentuato dello scetticismo rivolto alla poetica idealista, così come si può leggere nel saggio seguente, intitolato per l'appunto, *Critica idealista*.

¹¹² Ambito, del resto, a lui caro; si vedano qui le parole dell'anonimo recensore di *Arabeschi* che menziona come De Roberto sia maggiormente «fornito» di «cultura più tecnica che classica» (*AR*, p. VIII). Per dovere di cronaca, va ricordato che, nel 1847, De Roberto fu ammesso alla Sezione fisico-matematica del Regio Istituto Tecnico di Catania, diplomandosi geometra nel 1879 (cf. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 12).

¹¹³ Cf. *AR*, p. 156: «Gli è che noi cominciamo ad avere qualche buon romanzo, ricco di tanta vitalità da rassicurarci sulle sue sorti, ma non ne abbiamo ancora uno il quale ritragga l'ambiente nostro, la società nostra, dei tipi nostri, del quale si possa dire che conserva una schietta impronta d'italianità». Nell'intervista, che, citando l'intervistatore, acquisisce i connotati di «discussioni lunghe, diverse, appassionate» (OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 83), De Roberto lamenta la mancanza di una «letteratura italiana» (ivi, p. 86; in corsivo nell'originale) degna di questo nome. Giovanni Verga sostiene, ne *L'amante di Gramigna*: «io credo [...] [il] romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte» (VERGA, *L'amante di Gramigna*, cit., p. 203). Luigi Capuana vede sì «il romanzo

derico De Roberto, recensendo *Fantasia*, l'ultimo romanzo di Matilde Serao, critica la mancanza, all'interno della letteratura italiana, di una forma scritta degna di portare il nome di "romanzo", mentre nel saggio precedente, *Novelle*, egli deplora la cosiddetta «bozzettomania»¹¹⁴, ossia la tendenza, molto diffusa in Italia, a produrre narrativa breve, nella fattispecie, delle novelle. Ciononostante, la critica nei confronti degli autori dei bozzetti è attenuata in base alla finalità dei loro scritti, in quanto questi possono essere visti quali tentativi di una prima elaborazione del romanzo futuro:

[...] giacché la novella, seriamente fatta, artisticamente intesa, potrebbe compensarci, per ora, della mancanza del romanzo. [...] quando sia venuto il tempo per la produzione del vero romanzo italiano, potrà esser gettato in una forma veramente originale, moderna e nazionale. [...] [Consiste] nell'esser questa una forma letteraria essenzialmente italiana, ricca di gloriosissime tradizioni. (*AR*, pp. 150-151)

italiano [...] sopra una via ascendente» (OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 187), ma valorizza ugualmente la novella italiana, equiparandola al romanzo europeo: «la novella italiana è già riuscita ad essere un prodotto originale, una felice applicazione di quei canoni d'arte altrove adoperati più specialmente nel romanzo; qualcosa insomma da poter figurare benissimo in confronto delle tante ricchezze di arte: di quel genere che le altre nazioni posseggono da un pezzo.» (CAPUANA, *Per l'arte*, cit., pp. 30-31). Per una panoramica della situazione del romanzo europeo nella seconda metà dell'Ottocento si rimanda a due saggi contenuti in G. PETRONIO, *Romanticismo e Verismo. Due forme della modernità letteraria*, Milano, Mondadori 2003; EAD., *Il romanzo italiano nel quadro del romanzo europeo dell'Ottocento*, pp. 48-71 e EAD., *I romanzi catanesi di Giovanni Verga. Appunti per una storia e tipologia del romanzo italiano nel primo Ottocento*, pp. 279-301. Per un'analisi puntuale dello sviluppo in parallelo, nell'Ottocento, della lingua italiana parlata e di quella letteraria scritta, si rimanda a D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 9-82.

¹¹⁴ *AR*, p. 144, in corsivo nell'originale, poiché De Roberto cita qui, in realtà, «il signor Flerer». In particolare, egli dirige la sua critica nei confronti della «novella sperimentale», di cui lamenta «l'abbondanza morbosa». Per degli approfondimenti attorno al bozzetto, genere provvisorio, e di come dia nascita, nell'Ottocento, sia al romanzo (anche in forma di "ciclo"), sia alla narrativa breve, cf. R. FEDI, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, in *La novella italiana*, cit., pp. 597-606, in cui si sottolinea, inoltre, l'interessante passaggio, in Verga, dal «"bozzetto marinairesco"» al ciclo dei vinti (ivi, p. 602). Si rimanda, nello specifico, a ivi, p. 588 per il maldestro utilizzo sinonimico, da parte di De Roberto, di «bozzetto» e «novella».

La consapevolezza derobertiana per la mancanza, all'interno della letteratura italiana, del genere – ormai nobilitato – del romanzo non è da sottovalutare. Allo stesso tempo, la produzione letteraria sotto forma di novelle vuole essere un laboratorio in cui si modella proprio il romanzo, ossia quella che vuole essere la forma narrativa più compiuta.

Un romanzo italiano rappresenta, inoltre, una sorta di primo cedimento alla poetica naturalista. Riconoscendo il romanzo della Serao quale esempio, appunto, di «romanzo italiano», De Roberto ne ammette le qualità di «grande scrupolosità d'osservazione, [...] l'acutezza dell'analisi, [...] tipi veri ed interi [che si muovono] nel loro mondo» e lo accosta al «reportage», in quanto gli attribuisce un «grande coefficiente di realtà»¹¹⁵. In queste righe, De Roberto rivalorizza il metodo di osservazione scientifica della realtà proclamato dagli scrittori naturalisti e nei confronti del quale, in *Arabeschi*, è ancora globalmente scettico.

In un tentativo di dare una definizione al concetto di naturalismo abbozzato in questo volume, De Roberto cita Guy de Maupassant, che definisce questa poetica come «[la] natura vista a traverso un temperamento» (*ibidem*); a prescindere dal giudizio sprezzante con il quale De Roberto commenta questa affermazione («Disgraziato!», *AR*, p. 59) è interessante soffermarsi sul concetto di “temperamento”. Questo, infatti, verrà dichiarato in *Documenti umani* quale elemento alla base di ogni creazione artistica, e ciò ben al di là del naturalismo. Il temperamento è una «disposizione naturale dello spirito» (*DU*, p. 161) dell'artista, dalla quale dipendono la scelta del tema che si desidera rappresentare e, di conseguenza, il metodo adottato. De Roberto riconosce che questo temperamento varierà da un artista all'altro e, dal momento che ogni artista sarà, per indole specifica, portato a interessarsi a un soggetto piuttosto che a un altro, egli sarà costretto a utilizzare una certa metodologia di lavoro a dispetto di

¹¹⁵ *AR*, p. 156-157, in corsivo nell'originale. E aggiunge, qualche pagina più in là: «realtà – non il realismo, che è una cosa molto diversa» (ivi, p. 165), senza tuttavia specificare che cosa intenda per “realismo”.

un'altra. Ciò non riguarda unicamente lo scrittore naturalista, bensì l'artista in generale:

Io credo che tutto possa essere – ma credo del pari che l'artista, in mezzo all'infinita varietà dei fatti umani, abbia piena ed intera la libertà della scelta e della interpretazione. [...] Arrivati a questo punto, le teoriche non hanno più che farci: la scelta, il modo di vedere, sono quistioni di temperamento, di gusti, di educazione, di disposizioni permanenti o transitorie, di attitudini speciali: tutti elementi personali, variabilissimi. (*DU*, p. 162)

La selezione di elementi da rappresentare, così come il modo di rappresentazione che ne conseguirà, dipenderà perciò unicamente dalla disposizione caratteriale dell'artista. In questa maniera, il concetto del “temperamento” diventa per De Roberto un fondamento comune a tutte le forme poetiche.

Riconoscendo la differenza dei “temperamenti” come origine delle differenze nella rappresentazione artistica, Federico De Roberto sposta l'attenzione dall'oggetto della rappresentazione al soggetto rappresentante, a quell'«organismo» che osserva la realtà circostante, ovvero lo scrittore. Benché, nelle sue considerazioni, De Roberto si soffermi, innanzitutto su di un metodo di lavoro e su dei concetti inequivocabilmente naturalisti, egli ammette anche altre forme di poetica quali espressioni di arte letteraria¹¹⁶. Ancora dalla prefazione a *Documenti umani*:

In arte, si vogliono distinguere due scuole: la naturalista e l'idealista. Non badiamo [...] ai nomi; i nomi sono sciocchi, dicono molto di meno e molto di più di quello che dovrebbero dire. Badiamo ai

¹¹⁶ Gabriele Catalano menziona «la notevole apertura teorica» che, già dai suoi inizi letterari, permette a De Roberto di mantenere una certa equidistanza da una scuola di poetica e da un'altra (CATALANO, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., p. 54). Questa stessa «apertura» può, però, essere letta come un sintomo dello scetticismo che contraddistingue Federico De Roberto. Infatti, Catalano sostiene che la «lucidità intellettuale» è complicata e insoddisfatta» e si accompagna «d'uno scetticismo in sé coerente, teso a screditare per principio qualunque idea presuntiva di verità, e a indicare con gioco scrupoloso di antitesi e di deduzioni l'anormalità e la contraddittorietà [*sic*] di qualunque sistema esaustivo del sapere» (ivi, p. 55). Lo studioso conferma: «Questa elasticità sarà uno dei tratti costitutivi del suo scetticismo» (ivi, p. 69).

fatti. Nel fatto, i naturalisti sono accusati di veder tutto nero, di deprimere tutto; gl'idealisti di veder roseo e di esaltare ogni cosa. [...] Io dico che la realtà non avendo caratteri specifici, non essendo definibile assolutamente, le visioni contraddittorie delle due scuole sono egualmente legittime. [...] Quindi: se naturalisti e idealisti sono, per il loro modo di vedere, o entrambi nel vero, o entrambi nel falso, il loro modo di vedere è una qualità sopprimibile, come quantità sopprimibili, nei due membri di un'equazione, sono i termini eguali. Che cosa resta? Resta il *quid* artistico, l'x da trovare¹¹⁷.

Le affermazioni qui riportate vanno ben al di là di considerazioni relative a una poetica letteraria precisa. Queste mostrano il confrontarsi dell'autore con il tema dell'arte in generale e con l'attitudine di quest'ultima a essere la rappresentazione della realtà, una realtà che, egli ricorda, «non [ha] caratteri specifici»¹¹⁸. Pertanto, non essendo essa «definibile assolutamente», poco importa il soggetto che l'artista sceglierà di rappresentare; ciò che conta sarà, piuttosto, il metodo utilizzato per rappresentare tale soggetto: è questo il «*quid* artistico», secondo De Roberto. Accentuando questa particolarità, Federico De Roberto fa prova di una discreta capacità di astrazione; si ricordi che, nel 1888, De Roberto è uno scrittore ancora alle prime armi, lontano da una maturazione umana e poetica.

¹¹⁷ *DU*, pp. 159-160. Ancora in *Critica idealista* De Roberto considera le scuole la «negazione dell'arte» (*AR*, p. 74). L'idea dell'impossibilità di ogni conciliazione tra scienza e arte è qui ancora molto forte; questa verrà invece accettata in *Documenti umani*. Si noti che il termine «quid» viene utilizzato ugualmente da Zola – parafrasando Claude Bernard – nel *Roman expérimental* e sottintende la personalità dello scrittore, il genio che conferisce all'opera d'arte la sua peculiarità: «Du moment où le sentiment est le point de départ de la méthode expérimentale, où la raison intervient ensuite pour aboutir à l'expérience, et pour être contrôlée par elle, le génie de l'expérimentateur domine tout [...]. J'ai déjà cité ces lignes: "C'est un sentiment particulier, un *quid proprium* qui constitue l'originalité, l'invention ou le génie de chacun.»» (É. ZOLA, *Le roman expérimental*, a cura di A. Guedj, Parigi, Garnier-Flammarion 1971, p. 83).

¹¹⁸ Tanto che Laura Sannia Nowé sottolinea, addirittura, nel caso di *Documenti umani* (e similmente a MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 40), il «nucleo "filosofico" della raccolta», derivante dalla «estrema difficoltà di stabilire e di attingere il "vero"» (SANNIA NOWÉ, *Palese conformismo e connotazione occulta nei «Documenti umani» di Federico De Roberto*, cit., p. 428).

Accettando per sé il ruolo di scrittore con tendenze naturaliste, egli afferma, tuttavia:

Sapevo che mi avrebbero fatta una colpa del mio naturalismo, ma credevo – e credo tuttavia – che tutte coteste antipatie e simpatie di scuola dovrebbero essere perfettamente estranee al giudizio critico. L'arte è una, come una è la realtà che essa si propone di riprodurre; i metodi e gli obbiettivi sono diversi, come diversi sono i temperamenti degli artisti che li scelgono. (*DU*, p. 159)

Egli proclama, in questo passaggio, alcuni elementi essenziali: l'unicità dell'arte completata dalla varietà dei «metodi» e «obbiettivi», questi ultimi dipendenti dai temperamenti inclini a essi, così come il ruolo dell'arte, definita quale riproduzione della realtà: una realtà unica anch'essa, ma vasta e multiforme, comprendente anche ciò che è decisamente meno visibile e più soggettivo, ossia ciò che può essere prodotto dall'inconscio o, addirittura, immaginato. Del resto, questa idea accompagnava De Roberto già in *Arabeschi*, quando illustrava il modello flaubertiano, parafrasando lo scrittore francese: «Nulla di ciò che è prodotto dall'immaginazione è eccessivo, poiché una concezione ha il valore di un fatto»¹¹⁹. Sebbene all'epoca di *Arabeschi* ancora giovane e artisticamente immaturo, De Roberto introduce qui un elemento che sarà di gran peso nella sua poetica: si tratta della componente psicologica, riconoscibile dall'utilizzo dei termini “immaginazione” e “concezione”, ancora in forma di abbozzo in *Arabeschi* e sviluppata maggiormente nella prefazione a *Documenti umani*¹²⁰.

¹¹⁹ *AR*, p. 25. Maupassant difende un'idea simile, sostenendo che la realtà non è, in fondo, che la percezione di illusioni diverse e soggettive: «Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. [...] Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde [...] suivant sa nature.» (MAUPASSANT, *Le Roman*, cit., p. 709). La stessa idea verrà ripresa nella celebre – e poeticamente significativa – novella di De Roberto *Donato del piano* («Il vero reale è ciò che si passa nel mio spirito: la finzione, l'illusione, è il mondo esteriore. Nulla esiste fuor che l'idea...», *DU*, p. 110; in corsivo nell'originale), in cui Annamaria Loria vede «la teoria della relatività e dell'incomunicabilità universale» (LORIA, *Il tempo dello scontento universale*, cit., p. LI).

¹²⁰ Carlo A. Madrignani parla, nel caso di De Roberto, di una «naturale pro-

De Roberto non afferma che l'arte naturalista sia la maniera di rappresentazione più fedele possibile alla realtà di un soggetto dato, poiché questo è compito dell'arte letteraria in generale¹²¹; ciò che contraddistinguerà il naturalismo da un'altra scuola letteraria, sarà la rappresentazione di una realtà caratteristica. Pertanto, lo scrittore sostiene che, tra il processo di selezione dei soggetti passibili di rappresentazione e la rappresentazione stessa, sussiste la possibilità, di cui egli stesso dispone, di perfezionare il prodotto artistico, selezionandone e accentuandone alcuni aspetti a scapito di altri. Infatti, De Roberto ammette: «Non [...] nascondo [...] che in quei racconti io ho un poco qua e là calcata la mano, con un partito preso di distinzione, di lindura, di levigatezza *quand même*»¹²².

Diventa allora lecito chiedersi se la peculiarità degli elementi scelti per la rappresentazione sia, effettivamente, propria a questi stessi elementi – gli oggetti «*caratteristici*» del vero – oppure se essa non venga conferita loro dallo scrittore dedito alla «distinzione» di questi, nell'insieme dei tanti elementi passibili di rappresentazione. Inoltre, «[calcando] la mano», egli rischia di modificare la natura stessa di questi elementi, anche se in minima parte, e di arrischiarsi in un tipo di rappresentazione *verosimile* invece che *realista*. Ciò si oppone a quello che De Roberto affermava ancora in *Arabeschi* quando asseriva:

pensione all'introspezione» (MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 47).

¹²¹ Cf. *DU*, p. 159: «La vita che i romanzieri e i novellieri si propongono di ritrarre, è quella che è; la diversità consiste nell'organismo che la osserva.». Lo stesso Zola non sostiene il primato del naturalismo su altre teorie quando afferma: «Toutes les théories sont admises, et la théorie qui l'emporte est celle qui explique le plus de choses. Il ne paraît pas y avoir une voie littéraire et scientifique plus large ni plus droite. Tous [...] s'y meuvent librement, travaillant à l'investigation commune, chacun dans sa spécialité [...] dans le naturalisme, il ne saurait y avoir ni de novateurs ni de chefs d'école. Il y a simplement des travailleurs plus puissants les uns que les autres» (ZOLA, *Le roman expérimental*, cit., p. 90). Nella prefazione a *Pierre et Jean*, Maupassant sostiene di sviluppare una «théorie de l'observation» (MAUPASSANT, *Le Roman*, cit., p. 714).

¹²² *DU*, p. 162. Si noterà che l'ammissione viene evidenziata dall'utilizzo della congiunzione avversativa «*quand même*».

All'artista di operare la mirabile trasformazione; a lui di porre in luce e di lasciare nell'ombra, di abbellire, di correggere, di modificare; a lui la scelta dei suoi elementi, a lui di raggrupparli in vista di uno scopo da conseguire. Purché egli non alteri la natura della materia prima, purché, vale a dire, non rappresenti altro se non la vita, lasciategli pure la più ampia libertà. (*AR*, p. 64)

È allora necessario soffermarsi su due elementi introdotti nella prefazione a *Documenti umani* che segneranno, inevitabilmente, lo sviluppo della poetica derobertiana e marcheranno il seguito della sua produzione letteraria. Entrambi sono il risultato della «levigatezza» citata in precedenza: si tratta del cosiddetto «regionalismo» (*DU*, p. 164) e dell'analisi psicologica.

Una maniera di rappresentazione, riconosciuta già allora quale caratteristica dei naturalisti italiani, è racchiusa in un concetto che De Roberto, ancora in *Arabeschi*, spregiava, parlando di quel «[meschino espediente] [...] del color locale» (*AR*, p. 192). Nella prefazione a *Documenti umani*, volendo ribattere quella che è, verosimilmente, una critica diretta agli scrittori veristi italiani, egli lo menziona utilizzando appunto il termine di “regionalismo” e afferma: «lo scrittore non può conseguire una fedeltà di rappresentazione se non mettendosi innanzi dei modelli; ora, se io sono vissuto in Sicilia, non posso pigliare i miei modelli nel Friuli!» (*DU*, p. 164). I «modelli» sono, secondo l'ideale derobertiano, passibili di una selezione accurata da parte dello scrittore; pertanto, nel caso specifico, il fatto che questi modelli siano ricavati dall'universo siciliano dipende da una scelta quasi obbligata, poiché essi sono quelli che lo scrittore si trova ad avere a disposizione. Lo scrittore, applicandosi a rappresentarli nella maniera adatta al soggetto scelto, conferirà alla sua opera «quel che si potrebbe chiamare il *colore locale* della rappresentazione artistica» (*ibidem*), ossia la rappresentazione del parlato dei personaggi scelti per essere rappresentati. A partire dalle sue prime prese di posizione poetiche, De Roberto formula dei principi di ordine linguistico; si vedrà, infatti, che la problematica della lingua rappresenta un tema rilevante per la poetica di De Roberto.

Sarebbe però azzardato credere che la rappresentazione del

parlato dei personaggi naturalisti voglia essere aderente alla lingua effettivamente utilizzata dal popolo, poiché:

I popolani di Sicilia parlano un loro particolare dialetto; quando io li introduco in un'opera d'arte ho due partiti dinanzi a me: il primo, che è l'estremo della realtà, consiste nel riprodurre tal'e quale il dialetto [...] il secondo, che è l'estremo della convenzione, consiste nel farli parlare in lingua, con accento toscano e sapore classico. Ora, se nel primo caso io rischio soltanto di non farmi comprendere dai lettori che ignorano il dialetto, nel secondo rischio addirittura di farli ridere tutti. Fra i due partiti estremi, io tento, con l'esempio del Verga, una conciliazione; sul canovaccio della lingua conduco il ricamo dialettale, arrischio qua e là dei solecismi, capovolgo dei periodi, traduco qualche volta alla lettera, piglio di peso dei modi di dire, cito dei proverbi, pur di conseguire questo benedetto colore locale non solo nel dialogo, ma nella descrizione e nella narrazione ancora. (DU, p. 164)

La rappresentazione del parlato non intende essere fedele all'originale; ciò che conta è che la lingua utilizzata per scrivere (il «canovaccio») venga arricchita da elementi estratti dalla varietà siciliana. Il «*colore locale*» non vuole perciò essere l'aderenza perfetta al dialetto siciliano, bensì consiste nel conferire all'italiano standard delle sfumature dialettali che permettano al lettore una «*localizzazione*» (*ibidem*; in corsivo nell'originale) geografica di ciò che legge. Ancora, è interessante notare che ciò non riguarderà solamente i dialoghi tra i personaggi messi in scena, ma anche la cornice narrativa nella quale i personaggi si muovono; dunque, non solamente i personaggi useranno questa lingua per comunicare tra di loro, ma anche il narratore che li mette in scena ne farà uso.

Ponendo questa come una delle regole fondamentali della sua poetica, di chiara ispirazione verghiana¹²³, Federico De Roberto si allontana dall'idea che vede lo scrittore naturalista impegnato

¹²³ Si rimanda qui al concetto di «parlato "etnificato"» discusso in MOTTA, *La lingua fusa*, cit., pp. 57-62, ampliamento del concetto di «lingua etnificata» coniato da Giovanni Nencioni e analizzato come modello sociolinguistico in G. ALFIERI, *Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. III (2010), pp. 7-30.

nella rappresentazione analitica della realtà e di tutte le sue sfaccettature, previa osservazione. Addirittura, egli ammette la presenza e l'utilizzo di un elemento di finzione da non sottovalutare: una lingua letteraria ricavata dalla mescolanza dell'italiano standard e del dialetto siciliano; una lingua, quindi, puramente fittizia, creata al fine di dare un'impressione generale di sicilianità alla sua opera, rendendola sì verosimile, ma non facendone, per questo, una riproduzione esatta del vero. È in questo senso che egli leviga la sua opera, «[calca] la mano».

Questo, quindi, per quanto riguarda la forma dell'opera naturalista secondo Federico De Roberto, che, però, curiosamente, a detta dello stesso autore, non coinvolge tutte le novelle di cui queste pagine fungono da prefazione¹²⁴. I commenti, le affermazioni e le prese di posizione hanno voluto essere l'illustrazione della poetica delle «novelle realiste della *Sorte*»; ora, in conclusione di questa lunga prefazione, De Roberto affronta un ultimo aspetto fondamentale della sua poetica, messo in pratica per la prima volta nelle «novelle ideali» di *Documenti umani*, ovvero l'«analisi psicologica» (*DU*, p. 165). Innanzitutto, egli ne fornisce una definizione:

Essa consiste nell'esposizione di tutto ciò che passa per la testa ai personaggi, delle loro sensazioni, dei loro sentimenti e delle loro volizioni. Dato un personaggio con un certo carattere e messo in presenza di una certa situazione, l'analisi psicologica consiste nel rintracciare tutti i movimenti interiori di questo personaggio, come egli apprezzi questa situazione, che cosa essa gli suggerisca, quali partiti gli si presentino per uscirne, e per quale trafila di impulsi e di ragionamenti egli si apprenda all'uno piuttosto che all'altro. (*ibidem*)

È evidente qui il richiamo al metodo zoliano della «*observation provoquée*»¹²⁵, che consiste nel mettere un personaggio dato

¹²⁴ Cf. *DU*, p. 164: «Per venire ai presenti *Documenti umani* [...] questa che io chiamerei *localizzazione* artistica vi manca».

¹²⁵ ZOLA, *Le roman expérimental*, cit., p. 60. Questa osservazione prevede: «trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène» (ivi, pp. 60-61).

in una situazione data e di osservarne le reazioni che si produrranno. Tuttavia, mentre Zola circoscrive questo esperimento alle reazioni fisiche, quindi visibili¹²⁶, De Roberto vi aggiunge la componente psicologica, decisamente più ardua da ricostruire, poiché estremamente soggettiva, difficilmente quantificabile, spesso passibile di non essere rivelata e impossibile a essere rappresentata con precisione. De Roberto aggira il problema nella maniera seguente:

Ora, l'analisi psicologica è anch'essa il prodotto di un particolar genere d'immaginazione: l'immaginazione degli stati d'animo. In un sol caso essa può essere il prodotto reale dell'osservazione immediata, ed è quando lo scrittore fa argomento della propria analisi sé stesso. (*ibidem*)

Egli non approva completamente il metodo determinista, che consiste nell'attenta osservazione dei gesti esteriori al fine di interpretarli e dare loro una valenza psicologica, facendo affidamento, invece, sulla capacità immaginativa del romanziere che «si risolve nel prevedere simpaticamente ciò che, nella pelle dei suoi personaggi, egli stesso proverebbe e penserebbe» (ivi, p. 166).

I realisti, per contro, nel limitarsi alla rappresentazione dei gesti esterni dei personaggi, chiamano in causa il potere immaginativo dei lettori:

[...] presumendo di dar l'impressione del reale, fanno agire i loro

¹²⁶ Parlando di «manifestation des phénomènes» (*ibidem*), Zola specifica (citando direttamente Claude Bernard) che si tratta di «phénomènes [...] tels que la nature les lui offre [...] les phénomènes qu'il a sous les yeux» (ivi, pp. 62-63). De Roberto si oppone a questa concezione, poiché essa peccherebbe di precisione: «ciò che cade sotto la [...] diretta osservazione [dello scrittore; G.L.] non sono che gli atti, le parole, i gesti. Ora, se si riflette che non solamente il numero dei gesti, delle parole e degli atti non è proporzionato al numero infinito dei pensieri [...] ma che i medesimi atti, le medesime parole, i medesimi gesti servono a diversissimi uomini, per diversissimi motivi in diversissime circostanze, si veda quanta poco probabilità di successo vi sia nel desumere dagli indizii esteriori il processo latente che si svolge nelle singole coscienze. [...] Le ricostruzioni psicologiche dei romanziere, pertanto, sembrano poggiate sopra una base poco solida e risultanti da induzioni più o meno possibili» (*DU*, pp. 165-166).

personaggi, riproducono ciò che in essi è apparente, lasciando ai lettori l'immaginare quel che vi passa internamente; tal'è quale come nella realtà, in cui noi vediamo degli uomini e delle donne che parlano e che si muovono, e non delle anime messe a nudo [...]. Cercando di fare intravedere le modificazioni interiori dai segni esterni, rappresentando una situazione d'animo con un gesto o con una parola [...], si può ben dire che i realisti, invece dell'analisi psicologica, procedono per mezzo della sintesi fisiologica. (*ibidem*)

De Roberto non critica, pertanto, la tecnica realista, poiché ammette la sua conformità alla realtà, in quanto essa rappresenta proprio questa «realtà, in cui noi vediamo degli uomini e delle donne che parlano e che si muovono, e non delle anime messe a nudo». Tuttavia, egli prende le distanze da questa maniera di rappresentazione e dall'effetto che ne risulta, poiché ammette la possibilità di apportare delle modifiche dettate dalla soggettività dello scrittore nel processo di trasposizione della realtà all'interno dell'opera artistica. Insomma, il temperamento non si lascia semplicemente guidare dall'indole che gli è propria, ma esercita anche una modifica, nel momento in cui traspone in opera d'arte l'oggetto selezionato. Ciò riguarda anche un altro principio derobertiano, ovvero quello dell'immedesimazione¹²⁷. Si noterà, infatti, che, nel momento in cui uno scrittore immagina degli stati d'animo, la resa obbiettiva di una realtà data è passibile di essere rimessa in discussione, ciò che si scontra con le poetiche veriste più rigide.

¹²⁷ A questo stadio della produzione derobertiana, si possono riconoscere dei primi abbozzi di psicologia, che l'autore svilupperà in seguito. Nel caso di *Documenti umani*, Carlo A. Madrignani parla di: «[una] misura di un precoce interesse per lo scandaglio psicologico» (MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 48). Più critico, invece, il giudizio di Piero Meli, secondo il quale De Roberto non argomenterebbe, per lo psicologismo, con la stessa intensità che aveva usato per il naturalismo: «A differenza del metodo naturalistico, non pare [...] che il metodo psicologico trovi in De Roberto un buon difensore d'ufficio. Tutt'altro. Le argomentazioni dell'autore [...] a favore dell'analisi psicologica riescono in verità assai deboli rispetto ai varchi aperti dalle sue insistenti punzecchiature» (MELI, *Federico De Roberto: due prefazioni per «Documenti umani»*, cit., pp. 113-114). Giorgio Longo attribuisce a De Roberto «la definizione di positivista critico», per via dei «numerosi riferimenti alla tradizione illuministica» di cui l'autore siciliano farebbe prova (G. LONGO, *Appunti sul Naturalismo critico di Federico De Roberto*, in *Naturalismo e Verismo*, cit., pp. 127-142, a p. 142).

Infine, è, interessante notare che i principi espressi all'interno della prefazione di *Documenti umani* non verranno direttamente applicati nelle novelle della raccolta¹²⁸. Piero Meli ricorda:

Di fatto non troviamo in *Documenti umani* un preciso riscontro tra enunciati teorici e prassi narrativa; tanto che la prefazione appare collocarsi un passo più avanti, quasi una tirata conclusiva, rispetto all'esperimento narrativo [...]¹²⁹.

E aggiunge, poco dopo:

Nondimeno, nell'itinerario artistico derobertiano, la prefazione di *Documenti umani* ha un'importanza assai fondamentale, perché, mentre chiude il conto con gli impulsi dilettantistici dell'autore catanese, si pone allo stesso tempo come punto di partenza di una «coscienza» metodologica che lo scrittore scandaglierà a più riprese¹³⁰.

La prefazione di *Documenti umani* è un momento chiave della poetica derobertiana e dello sviluppo della metodologia che ne consegue. In queste pagine l'autore presenta quelli che sono i principi metodologici ai quali vuole e ai quali tenderà di attenersi nel corso di tutta la sua carriera letteraria¹³¹. Va ricordato che, oltre

¹²⁸ Cf. MELI, *Federico De Roberto: due prefazioni per «Documenti umani»*, cit., p. 109: «*Documenti umani* [...] costituisce di per sé un'evidente scelta di campo e, per conseguenza, del metodo subbiiettivo. Osservazione legittima che scaturisce tuttavia da un errore di fondo: quello di considerare le novelle della raccolta come la conseguente scelta e applicazione metodologica delle teorie esposte in premessa».

¹²⁹ MELI, *Federico De Roberto: due prefazioni per «Documenti umani»*, cit., p. 110. Pertanto, Carlo A. Madrignani ricorda: «*Documenti umani* [...] vuol essere la prova [della] sua autonomia e perfino, la sfida di chi va controcorrente: di contro alla narrativa naturalista più in voga che rappresentava gli aspetti degradati dell'esistenza, nella sua specificità materiale, fisiologica ed economica, ecco i «documenti umani» della vita dei ricchi [...] tutta riversata in quei problemi di introspezione psicologica che l'autore vuole riprodurre nelle sue pagine» (MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 40). Per alcune considerazioni sull'applicazione dei concetti espressi in *Documenti umani* nelle novelle della raccolta, si rimanda a VACANTE, *L'eclittismo della novellistica giovanile di Federico De Roberto: teorizzazioni e forme di poetica in atto*, cit.

¹³⁰ MELI, *Federico De Roberto: due prefazioni per «Documenti umani»*, cit., p. 114.

¹³¹ Nell'insieme, la critica non attribuisce un valore artistico particolare a que-

alle brevi prefazioni a *Processi verbali* e a *L'albero della scienza* – entrambe decisamente meno significative dal punto di vista poetico – non risulta vi siano ulteriori prese di posizione metodologica e poetica di tale fermezza da parte di De Roberto: la prefazione di *Documenti umani* rappresenta perciò un punto fermo e assolutamente ineludibile all'interno dell'opera derobertiana.

Inoltre, se si considera ancora l'«elasticità [del] pensiero»¹³² derobertiano, trova conferma la tesi della forte capacità di astrazione dello scrittore catanese rivelata in questa prefazione: egli si lascia andare a considerazioni di ordine generale sull'arte, sulla sua funzione e sulle sue innumerevoli sfaccettature. Sebbene De Roberto ammetta di avere un'inclinazione piuttosto verista, egli non si proclama rappresentante né di questa scuola, né di qualunque altra; la sua visione aperta e tollerante di fronte a diverse espressioni letterarie, dichiarata all'interno di questa prefazione, fanno di quest'ultima ben più di un mero saggio introduttivo a un'opera, bensì la pongono quale manifesto dell'opera derobertiana e forse, addirittura, come tentativo di manifesto di un tipo di nuovo realismo che lo scrittore eserciterà nel corso della sua lunga carriera letteraria.

sta prefazione, ma ne riconosce, all'unanimità, il rilievo all'interno dell'opera derobertiana, quale punto di partenza per riflessioni future. Se per Piero Meli si tratta di «un'evidente scelta di campo» (MELI, *Federico De Roberto: due prefazioni per «Documenti umani»*, cit., p. 114), Vittorio Spinazzola la definisce come «il momento decisivo delle meditazioni derobertiane intorno all'arte» (SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 24). Laura Sannia Nowé sostiene che, chiaramente, l'interesse della prefazione non risiede tanto nei principi espressi in essa, quanto nella fermezza della presa di posizione da parte di un giovane autore: «il suo valore sta proprio nel fatto che il giovane narratore voglia prender partito nella disputa, difendendo [...] l'autonomia dell'arte e della libertà dello scrittore dalle pressioni dei critici» (SANNIA NOWÉ, *Palese conformismo e connotazione occulta nei «Documenti umani» di Federico De Roberto*, cit., p. 422).

¹³² CATALANO, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., p. 69. Questa «elasticità» risulterebbe dalla «versatilità nel passare da uno stile all'altro» (ivi, p. 59) e da una forte letterarietà. Lo studioso individua, inoltre, nell'insieme dell'opera derobertiana, «l'oscillazione [...] tra orientamenti espressivi divergenti, guidati però da una vocazione letteraria alla cui serietà non si è forse badato abbastanza, la quale si applica all'abbattimento degli schemi tradizionali, non solo nelle tecniche narrative [...], ma anche nel pensiero e costume in generale.» (*ibidem*).

2. «Impersonalità assoluta»¹³³ e «analisi psicologica»¹³⁴:
«Processi verbali» (1890) e «L'albero della scienza»
(1890) a confronto

Un anno degno di nota nel corso della carriera letteraria dero-bertiana è il 1890, in cui l'autore pubblica due raccolte di novelle: *Processi verbali* e *L'albero della scienza*. Entrambe portano, in prefazione, l'indicazione «Milano, dicembre 1889».

La trattazione parallela di queste due opere deriva da un'esigenza posta dall'autore stesso; nella prefazione a *L'albero della scienza* egli, infatti, afferma:

È stato per me un raffinato godimento da dilettante il condurre di pari passo due serie di novelle opposte nella forma e nelle intenzioni; e il lettore che volesse paragonare i *Processi Verbali* a questo *Albero della Scienza* che li accompagna, vedrebbe subito, meglio che le più lunghe discussioni critiche non possano far vedere, come una diversa qualità d'arte s'imponga a una diversa qualità di fatti umani¹³⁵.

L'idea principale espressa da De Roberto già nella prefazione a *Documenti umani*, ossia la scelta di un determinato metodo di rappresentazione in base al soggetto selezionato per essere rappresentato, viene ripresa in queste due prefazioni. In questa maniera, egli ribadisce la sua generale assenza di propensione per un metodo in particolare. Le prefazioni delle due raccolte vogliono

¹³³ *PV*, p. 9.

¹³⁴ *Ivi*, p. 10.

¹³⁵ *AS*, pp. 49-50. Che De Roberto accordi molta importanza all'uscita separata delle due raccolte si evince da una lettera di maggio 1900 inviata a Treves: «Sono molto contento di sentire che non hai mai pensato di fondere in un solo volume l'*Albero* ed i *Processi*» (Lettera di F. de Roberto a E. Treves da Catania, 13 maggio 1900, in LOMBARDO, *De Roberto-Treves: frammenti di un carteggio*, cit., p. 40). Una riflessione simile si era già delineata in un articolo uscito nel 1888 sul «Fanfulla della domenica», nel quale De Roberto, paragonando *Pierre et Jean* di Guy de Maupassant e *André Cornélis* di Paul Bourget, evidenziava il «romanzo d'analisi» nel primo caso e la «[tavola] di anatomia morale» nel secondo (F. DE ROBERTO, *Il romanzo. A proposito di «Pierre et Jean»*, in LORIA, *Il tempo dello scontento universale*, cit., pp. 69-76, a pp. 72-73) e, senza dare un giudizio di valore dell'uno o dell'altro romanzo, affermava: «Sotto un'estetica diversa si nasconde una diversa filosofia della vita.» (*ivi*, p. 74).

perciò essere un'ennesima prova della capacità di astrazione de-robertiana. Infatti, anche in conclusione della prefazione a *Processi verbali* egli ribadisce con convinzione:

[...] sarà bene ricordarlo sempre, ogni soggetto si porta con sé la sua forma, e viceversa. Il compito dell'artista consiste appunto nel trovare, in ogni caso speciale, la pratica applicazione di questa legge d'intima, di assoluta, d'infrangibile convenienza. (*PV*, p. 10)

Nel caso di *Processi verbali*, espressione nella quale si risente l'eco del «procès-verbal»¹³⁶ zoliano, le novelle vogliono essere la «nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo» (ivi, p. 9), così come lascerebbe intendere il significato del titolo dato alla raccolta, su cui De Roberto si esprime nella maniera seguente:

Processi verbali potrebbe parere un titolo un po' troppo curialesco. [...] Processo verbale comune – i puristi ripudiano questa espressione – significa una relazione semplice, rapida e fedele di un avvenimento, svolgentsi sotto gli occhi di uno spettatore interessato. (*ibidem*)

La «trascrizione» dei fatti richiede l'adozione del metodo d'arte della «impersonalità»¹³⁷. Essa, similmente all'impersonalità

¹³⁶ Prendendo come esempio *La Cousine Bette* di Honoré de Balzac, Zola dice: «un roman expérimental [...] est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public» (*ZOLA, Le roman expérimental*, cit., p. 64).

¹³⁷ Carlo A. Madrignani ricorda come questo tentativo di «assoluto distacco dell'autore dall'opera» sia un influsso di Giovanni Verga: «il grande persuasore [...] è Verga, che non a caso elogerà molto queste novelle, vedendovi un'applicazione rigorosa del suo metodo che egli indica al giovane scrittore come argine alla sua dispersione sperimentale» (*MADRIGNANI, Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 50). Lo studioso sottolinea, inoltre, come De Roberto, «scolaro perfezionista, e un po' fanatico del rigore formale, non solo ha preso alla lettera il verbo del maestro, ma vuole andare oltre, essere più verghiano di Verga» (*ibidem*). Per approfondimenti sul metodo verghiano si rimanda qui a F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, in «Annali della Fondazione Verga», v. s. I (1984), pp. 41-97, a p. 54: «Verga respingerà l'importanza determinante che assumevano nel sistema dello Zola la fisiologia e le leggi ereditarie; egli accetterà il principio dell'impersonalità e dell'estraneità dell'autore alla sua opera affer-

flaubertiana, già citata in *Arabeschi*, mette a fuoco unicamente la forma dell'opera d'arte:

[...] L'impersonalità [...] mi pare che [...] sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. [...] L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella *scena* come si scrive per il teatro. (*ibidem*; in corsivo nell'originale)

De Roberto introduce, dunque, uno stile di scrittura («ideale») che vuole apparire simile a quello teatrale. Ciò non significa che egli scriverà delle *pièces* di teatro *stricto sensu*, ma si servirà di quelle che considera essere alcune tecniche teatrali importanti, adattabili, a suo avviso, anche alla narrativa, per raggiungere questa impersonalità, che «ha da essere un canone d'arte» (*ibidem*, p. 9). La tecnica principale, in questo senso, riguarderà la maniera in cui i personaggi si esprimono, poiché il narratore, resosi invisibile, lascerà loro il campo libero: «L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono» (ivi, pp. 9-10).

La resa esatta e non commentata¹³⁸ delle parole e azioni dei personaggi è dunque il risultato di un'osservazione precisa, minuziosa, esatta, un'«osservazione reale» (ivi, p. 10), una semplice registrazione della realtà circostante, ridotta al minimo intelligibile:

La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*. (*ibidem*; in corsivo nell'originale)

mando l'esigenza di un'opera d'arte in sé perfetta e conclusa, che non serbi “alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine”».

¹³⁸ Poiché uno scrittore che volesse essere impersonale per via della narrazione e della descrizione corre il rischio di «[tradirsi] inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri» (*PV*, p. 9).

E aggiunge, quale giustificazione per le novelle che seguono:

A questo ideale io ho procurato di avvicinarmi quanto più era possibile. Se il lettore sfoglierà anche rapidamente questo volume, vedrà che tutte le pagine sono piene delle linee e delle indicatrici del dialogo; due o tre volte appena ho adoperato il dialogo indiretto. Le mie più lunghe descrizioni non oltrepassano le cinque righe e credo che non mi si possa addebitare un sol tratto di narrazione psicologica. In quasi tutte queste novelle c'è unità di tempo e di luogo [...]. (*ibidem*)¹³⁹

L'esposizione di un metodo narrativo basato sulle categorie teatrali (la prevalenza del dialogo sulla descrizione e l'unità di tempo e di luogo) è sicuramente seducente; tuttavia, la sua applicazione si rivela difficoltosa e, in parte, incongruente¹⁴⁰.

Si prenda, per esempio, la novella *Il rosario*, che apre *Processi verbali* e che risulta essere, tra le novelle della raccolta, quella maggiormente degna di nota¹⁴¹. La novella narra la vicenda delle

¹³⁹ Carlo A. Madrignani segnala una novella precedente nella quale il criterio dell'impersonalità è già presente: si tratta di *La disdetta*, della prima raccolta di novelle dello scrittore catanese, *La sorte*. In questa novella, secondo l'analisi dello studioso, «il discorso indiretto libero [...] viene abbandonato e prevale un dialogo, spesso interiettivo, comunque svelto e scarno, che s'inserisce nel tessuto connettivo di una prosa secca, nervosa, scarnificata, nella quale si isolano pochi brani descrittivi [...]. È evidente la volontà di evitare la narrazione, di ridurre lo svolgersi dell'azione, di annullare ogni intreccio coi suoi poli tradizionali di un principio e di una fine» (MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 20).

¹⁴⁰ Cf. *ivi*, p. 47: «Le novelle si adeguano poi, per quanto è possibile, a questa tecnica teatrale, almeno in buona parte, ma dimostrano quanto povero sia questo ideale scenico nella sua, impossibile, versione narrativa, nella misura in cui si mostra sempre più difficile ridurre alle pure battute del dialogo una "storia" o meglio un'azione». Queste novelle diventerebbero allora una sorta di «teatro narrato», in cui i dialoghi sarebbero «l'elemento portante dell'azione, restringendo al massimo gli ingredienti tradizionali della novella, come le descrizioni o i commenti, per sostituirvi delle didascalie vere e proprie, sommarie e essenziali» (*ivi*, p. 53). Davvero troppo sbrigativa l'osservazione di Ennio Rao: «The stories [of *Processi verbali*; G.L.] are basically transcriptions of pure dialogues, with the author's spare commentary serving a function similar to that of stage directions in a play.» (RAO, *The Short Fiction of Federico De Roberto*, cit., p. 218).

¹⁴¹ Esce in «Vita Nuova» il 26 gennaio 1890, poi in *Processi verbali*. Carlo A. Madrignani lo definisce il testo «più coraggiosamente teatrale fra tutti» (MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 53). Per alcune proposte di lettura della novella si rimanda a SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., pp. 69-71 e a S. CAMPAILLA, *Verismo e straniamento nel «Ro-*

tre sorelle Sommatino e della loro anziana madre, una donna molto severa che ha il controllo assoluto sulle sue figlie¹⁴². Le sorelle sono, in realtà, quattro: l'ultima, Rosalia, non vive però più nella casa materna, poiché è andata in sposa, sfidando, così, la volontà della madre che l'ha ripudiata. Quando Rosalia rimane vedova e indigente, le sue tre sorelle fanno il timido tentativo, purtroppo invano, di addolcire la terribile madre nei suoi confronti perché acconsenta a riaccoglierla in casa.

Sin dalle prime righe, la novella si presenta come una *pièce de théâtre*: i dialoghi diretti primeggiano sulle descrizioni o su altre tracce di narrazione; tuttavia, già dal primo paragrafo, si registra quella che può essere un'incongruenza e che denota la presenza di un'istanza narrativa all'interno del testo: «Un leggiero colpo di martello all'uscio del giardino: tanto leggiero, da non poter essere udito se non dalle donne che stavano ad aspettare lì dietro» (*PV*, p. 11). Se il primo segmento dell'enunciato può essere assimilato a una didascalia di teatro in quanto privo di verbo, quello che segue i due punti scavalca la semplice «indicazione indispensabile all'intelligenza del fatto»: la classificazione del rumore («tanto leg-

sario) di De Roberto, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale, cit., pp. 12-26, in cui si afferma: «*Il rosario* è di gran lunga la novella più importante della raccolta, perché mentre vuol essere un'attuazione concreta del principio teorico del processo verbale, denota insieme la motivazione veristica dell'impegno letterario di De Roberto e la spinta corrosiva e malpensante, in sostanza moralistica, dunque al di là delle premesse "scientifiche" del verismo, che sta alla base della sua personalità.» (ivi, p. 15).

¹⁴² Giuseppe Traina individua, nella vicenda della novella, «il bisogno che De Roberto indubbiamente aveva di fare i conti con l'ingombrante figura materna», benché, tuttavia, «la valenza antropologica [della novella] s'allarga a tutto il gran tema siciliano del matriarcato femminile» (TRAINA, *Il ruolo della novella nella sperimentazione derobertiana*, cit., p. 131). All'interno dell'opera derobertiana, il «matriarcato femminile» siciliano raggiungerà il suo culmine qualche anno più tardi, impersonato nella spietata Teresa Uzeda, Principessa di Francalanza de *I Viceré*, figura centrale del romanzo benché concretamente assente dalla vicenda narrativa, poiché questa si apre proprio con la sua morte. Tuttavia, è attorno a Teresa che si costruisce la trama del romanzo, così come è attorno alla terribile madre Sommatino – presente nel testo solamente nel momento della recita del rosario – che si svolge la narrazione de *Il rosario*. Sulla figura della principessa Uzeda, «personaggio paradossalmente presente per assenza», si rimanda a R. GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Venezia, Marsilio 2017, pp. 106-109 (la citazione, di Leonardo Sciascia, è ivi riportata).

giero»), così come la doppia negazione («non poter essere udito se non dalle donne»), infatti, corrisponde a un livello di conoscenza molto preciso che solo un narratore con una pronunciata focalizzazione interna o *zéro* può possedere; oltretutto, sempre questa doppia negazione, lascia trasparire un commento: il rumore è sì lieve, ma viene chiaramente indicato che le uniche in grado di sentirlo sono le donne in attesa in giardino.

Altre indicazioni, nel corso della novella, marcano la presenza, anche se molto discreta, di un narratore, in particolare quando vengono espressi sentimenti per cui i dialoghi sembrano non essere sufficienti: «La maggiore, strettasi le mani con una rassegnazione *angosciata* [...]»; «[...] nell'*imbarazzo* in cui il cognato le metteva con la sua malattia»; «[le] sorelle, *ingelosite* della sua iniziativa» (*PV*, pp. 12-17; il corsivo è mio). La rappresentazione non è allora una semplice trascrizione, poiché l'indicazione di questi sentimenti non trapela dai dialoghi dei personaggi, bensì dal loro modo di agire *commentato* da parte del narratore. Oltretutto, proprio questi commenti rivelano una certa dimensione psicologica dei personaggi, che va ben al di là del loro semplice modo di comportarsi o di parlare, ma che fa riferimento a sentimenti ben più profondi: ad esempio, l'«*imbarazzo*» suscitato nelle sorelle dalla malattia del cognato, cela il terrore di comunicarne la morte alla madre, poiché esse temono il contatto con quest'ultima; ciò, però, è reso evidente dal narratore, poiché dalle sole parole delle sorelle non trapela nulla.

De Roberto non rispetta, quindi, pienamente la sua intenzione di fare parlare solamente e direttamente i suoi personaggi; nel momento in cui don Vincenzo porta alle tre sorelle l'annuncio della morte del cognato, dopo uno scambio tra i personaggi, segue questo passaggio di dialogo riportato, che, inoltre, provoca un'accelerazione all'interno dell'unità di tempo: «Adesso confabulavano tutt'e quattro sul da fare; don Vincenzo ripeteva che la vedova non poteva esser lasciata sola e le sorelle Sommatino si disperavano, dall'*imbarazzo*» (*PV*, p. 16). Il dialogo tra le sorelle e don Vincenzo non viene riportato con fedeltà ed esattezza scientifica, bensì ridotto a un sintetico «confabulavano tutt'e quattro sul da fare»; il ripetere di Don Vincenzo viene riassunto in un solo «ri-

peteva» e la disperazione delle sorelle rimane imprecisata, benché venga definito il motivo della loro disperazione, ossia «l'imbarazzo» di non sapere come annunciare la triste notizia alla madre. Inoltre, questo «[confabulare] sul da farsi» risulta goffo, creando un effetto di ridicolo.

Per quanto riguarda l'unità di tempo, questa viene in parte rispettata, così come richiesto dal teatro: l'azione dura l'arco di una giornata, iniziando all'alba e concludendosi con la sera, delimitata, questa, dal momento del rosario. Non mancano, pertanto, delle accelerazioni del ritmo del racconto, anche nel momento clou della novella, ossia la recita del rosario. Queste accelerazioni, per quanto l'unità di tempo venga salvaguardata, modificheranno leggermente il suo ritmo, falsificando quindi l'intenzione della trascrizione del fatto «[colto] sul vivo»: «Così, fra un *ave* e un *pater*, sfilavano uno dopo l'altro tutti gli argomenti della cronaca paesana e domestica [...] Adesso, mentre recitava il terzo *pater* [...]» (*PV*, p. 21). L'ellissi delle preghiere del rosario, ridotte a degli indistinti «*ave*» e «*pater*», così come «gli argomenti della cronaca paesana e domestica», riassunti in un generico «tutti» e che si intercalano alle preghiere allungando, presumibilmente, il tempo effettivo del rosario, escludono una parte considerevole del tempo impiegato per questa azione, concentrandolo nel riassunto di pochi momenti.

La recita del rosario, dunque, occupa complessivamente la seconda metà del racconto. La vicenda dell'intera novella è destinata a confluire in questo momento quotidiano, che è l'unico istante della giornata in cui le tre sorelle Sommatino si ritrovano confrontate con la madre¹⁴³.

¹⁴³ Durante la lettura del testo, il lettore viene preparato al momento centrale della novella: «Con mamma, lo sapete, non si può parlare. Tutto il giorno chiusa nelle sue stanze [...]. La sua conversazione è la sera, quando diciamo il rosario... Stasera, vedremo...» (*PV*, p. 16). Vittorio Spinazzola riconosce, nel momento della preghiera, una «tecnica complessa» che vede il fondersi di due piani narrativi: la recitazione della preghiera alternata ai commenti e soggetti della cronaca paesana. Pertanto, la fusione tra i due piani non si conclude, poiché: «la recitazione delle preghiere [...], proprio con il peso materiale delle parole fa passare in sottordine i vari discorsi; i vari pettegozzetti, [...] hanno scarsa incisività» (SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 70).

La recita del rosario viene introdotta dalla madre, dopo che essa ha preso posto nella stanza dove le figlie la stavano attendendo; la donna fa la sua entrata in scena («l'uscio di mezzo si schiuse e comparve donn' Antonia»), le luci sembrano accendersi («Come il lucignolo gettò una luce più viva, ella esclamò: - Così va bene!...») e, preparatasi («Si mise il bastone a fianco, tossì un poco, prese tabacco e disse [...]»), annuncia: ««Adesso recitiamo il santo rosario»». L'indicazione temporale è precisa e seguono dei gesti altrettanto precisi: le sorelle che si inginocchiano e la loro preparazione alla preghiera. E' la madre a stabilire i tempi e il ritmo della preghiera («La madre cominciò»); il tempo non è solamente scandito dalla cadenza delle preghiere, ma anche dalla precisione dei piccoli gesti che il narratore riporta qui scrupolosamente: «Donn' Antonia fece scorrere la prima pallottolina rossa, e cominciò» (*PV*, pp. 18-19).

Per quanto riguarda lo spazio in cui si svolge l'azione della novella, si può confermare l'unità del luogo ricercata dall'autore. Lo spazio in cui si muovono le tre sorelle è la casa nella quale vivono con la madre; questo spazio è delimitato, da una parte, dal cancello del giardino che esse oltrepassano raramente, se non con grande ansia («l'uscio era aperto a metà e [...] la maggiore delle vecchie zitelle, ci teneva sopra una mano, per poterlo subito richiudere, come in tempo di peste», *PV*, p. 11) e di fronte al quale esse attendono le notizie che le collegano con il mondo esterno¹⁴⁴; dall'altra parte vi è l'interno della casa, confinante con quella zona insormontabile in cui vive la madre: «Tutto il giorno chiusa nelle sue stanze: mangia sola, non vuol vedere nessuno». Infatti, anche il tentativo eccezionale di renderle visita nelle sue stanze per annunciarle la morte del genero rimane senza risultato; la soglia di quella stanza è invalicabile: «Ho bussato tre volte; non risponde... Per lei, è tempo perduto; non le potremo parlare prima del rosario» (*PV*, pp. 16-17).

Il luogo è lo spazio protetto da cui le sorelle cercano di tenere il mondo esterno a distanza, rispettando così, probabilmente, il vo-

¹⁴⁴ Cf. *PV*, p. 12: «si contendevano [...] il sacrificio di restare in sentinella dietro al cancello».

lere superiore della madre. Dall'esterno non trapelano rumori (le voci dei conoscenti che vengono a portare notizie vengono fatte abbassare con dei ripetuti «Pst!... pst!...», *PV*, p. 14) e l'idea di abbandonare il luogo per recarsi fuori è difficilmente realizzabile. Nel momento in cui, subito dopo la morte del cognato, una delle sorelle, Caterina, si fa coraggio e annuncia di volere raggiungere la quarta sorella, le altre «la guardarono, stupite» (ivi, p. 17). Pertanto, questa decisione inaspettata e altamente rischiosa nel loro universo¹⁴⁵, viene accolta con una certa invidia da parte delle altre due; esse sono «ingelosite dalla sua iniziativa» (*ibidem*). Il rigetto dalla famiglia di origine della quarta sorella, Rosalia, è risultato proprio dal fatto di avere abbandonato la casa materna, opponendosi così alla volontà della madre-padrone e ciò suscita timore, ma evoca, allo stesso tempo, il fascino della libertà. Si risente qui «l'ideale dell'ostrica» verghiano, ossia quel concetto secondo il quale la famiglia dei vinti è un insieme coeso, retto da abitudini ancestrali e che funge da barriera contro i pericoli dell'esterno e nell'eventualità in cui uno dei suoi membri sentisse il desiderio di allontanarsi dall'insieme e dalle abitudini (per «vaga bramosia dell'ignoto»¹⁴⁶), ciò lo porterebbe, inevitabilmente, alla catastrofe¹⁴⁷. La forza dell'individuo consiste proprio nella sua appartenenza al nucleo familiare¹⁴⁸. A dimostrazione di questo fatto, si veda la cinica risposta

¹⁴⁵ Cf. ivi, p. 17: «State attente, per carità... [...] che non s'accorga di niente».

¹⁴⁶ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 5.

¹⁴⁷ Il concetto viene formulato nella novella *Fantasticheria*, che apre la raccolta *Vita dei campi* uscita nel 1880: «l'ideale dell'ostrica [...] il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere [...] questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano [...] fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita [...] che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui.» (G. VERGA, *Fantasticheria*, in EAD., *Tutte le novelle*, cit., pp. 135-136).

¹⁴⁸ Natale Tedesco, infatti, dice: «*Il rosario* risulta una potente rappresentazione di precisa e ferma denuncia nel delinearsi dei ritratti individuali, nel contrasto che essi impersonano tra il persistere trionfante di un'antica psicologia sociale dominante e l'affiorare di una diversa psicologia» (N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981, p. 170).

della madre, non appena le si nomina la figlia ribelle: «Io non ho figlie di nome Rosalia. Mia figlia è morta...» (PV, p. 23).

La ribellione della quarta sorella e le conseguenze di questo gesto, sottolineano un aspetto interessante e singolare di questa novella, in aggiunta ai principi espressi da De Roberto, ossia ciò che si potrebbe chiamare l'unità dei personaggi. Le tre sorelle Sommatino formano un insieme compatto; benché siano tre personaggi diversi, esse parlano e si comportano come se fossero una cosa sola: quando una di loro parla, lo fa anche a nome delle altre due; spesso non si sa chi effettivamente tra loro si esprima: «“Che notizie?” – chiesero tutte, a bassa voce. [...] fecero tutt'e tre lo stesso gesto di stupore doloroso [...]» (PV, p. 11, il corsivo è mio). Le sorelle sono dunque unite da una simbiosi che si fonda sull'imitazione reciproca dei loro atteggiamenti («Agatina Sommatino alzò di nuovo gli occhi al cielo, e le altre fecero come lei», ivi, p. 12), un'interdipendenza incondizionata che le porta, ad esempio, a compiere un unico gesto in comune, in tre momenti, quasi il loro fosse un comportamento di squadra: «Filippina guardava inquieta verso la casa [...]; Agatina faceva segno alla donna di andarsene, ma Caterina la tratteneva» (*ibidem*). L'effetto è comico, quasi ridicolo; si noti, inoltre, che i nomi delle sorelle finiscono tutti con il suffisso in -ina, a differenza del nome della quarta sorella, Rosalia, che, essendosi ribellata, non appartiene più a questo gruppo¹⁴⁹.

Il narratore non distingue quelli che sarebbero tre personaggi diversi: «Restavano un poco in silenzio, *le une* in giardino, *l'altra* nella via [...]» (ivi, p. 11; il corsivo è mio), o ancora: «A un tratto, cessarono *insieme* di parlare [...]» (ivi, p. 15; il corsivo è mio), in cui «insieme» accentua la perfetta e ridicola sintonia tra le sorelle.

¹⁴⁹ Così come affermato anche da Sergio Campailla, che aggiunge: «Le tre sorelle si chiamano Caterina, Agatina e Filippina: e l'omoteleuto tende ad accomunarle e a confonderle anche nel nome. Nella versione scenica De Roberto apporgerà una variazione: chiamerà la maggiore Agatina invece che Caterina, e le altre due Caterina e Carmelina [...], confermando perciò l'omoteleuto, consapevole della sua funzione. L'altra sorella, la quarta, che è uscita dall'orbita familiare [...] si chiama Rosalia, dimostrando la sua estraneità anche in questo non partecipare della magia del nome.» (CAMPAILLA, *Verismo e straniamento nel «Rosario» di De Roberto*, cit., p. 17). L'omoteleuto contenuto nei nomi delle sorelle trova, inoltre, un eco nel suffisso -ino del cognome “Sommatino”.

Del resto, esse costituiscono un insieme anche solo attraverso il loro aspetto fisico perfettamente omogeneo, così come tiene a precisare il narratore:

[...] la comare Angela, venendo e tornando dalla casa dell'agonizzante, poteva credere di trovar sempre la *stessa* persona, tanto le tre zitellone, l'età delle quali era compresa tra i quarantanove e i cinquantacinque anni, si rassomigliavano: con la *stessa* corporatura grassa, le stesse guancie rosse, le *stesse* fronti strette sotto gli stessi capelli grigi. (*PV*, p. 13; il corsivo è mio)

Questa citazione rileva un'incongruenza rispetto a ciò che De Roberto aveva stabilito nella sua prefazione: i personaggi delle tre sorelle non agiscono da soli. Addirittura, la loro espressione, le loro azioni e la loro esistenza hanno senso solamente se compiute in gruppo. Inoltre, proprio nel momento in cui le presenta come un insieme compatto, il narratore cade nella trappola del commento: l'ironia suscitata da questa descrizione quasi caricaturale, sottolineata dalla ripetizione e declinazione dell'aggettivo dimostrativo "stesso", denota che la strategia narrativa qui adottata non è impersonale e spassionata, così come l'autore si proponeva di fare. Certo, l'impressione di vedere la «stessa persona» è percepita dalla comare Angela, ma il narratore precisa subito quali sono gli attributi che conducono a questa impressione: la «stessa corporatura», «le stesse guancie», «le stesse fronti» e «gli stessi capelli».

Al gruppo impeccabilmente compatto delle sorelle si oppone la figura della madre, che si distingue nettamente dalle tre figlie, innanzitutto per il suo aspetto fisico: la sua apparizione teatrale, nella stanza in cui le figlie l'aspettano e in cui le luci sono accese, viene descritta in perfetta opposizione con la descrizione delle figlie già accennata in precedenza:

Malgrado l'età, si manteneva sempre dritta e ferma; era vestita tutta a nero, con un fazzoletto nero in capo che le chiudeva il viso magro, ossuto, dal naso ricurvo e dagli occhi scintillanti. Con un mazzo di chiavi, le pendeva dalla cintura la corona del rosario¹⁵⁰.

¹⁵⁰ *PV*, p. 18. Carlo A. Madrignani ricorda: «siamo in un mondo dominato da rigidi riti religiosi a carattere legislativo e l'autore utilizza il rosario proprio in

La corporatura della madre, «dritta e ferma», si oppone a quella «grassa» delle figlie; il suo «viso magro, ossuto» è l'opposto delle «guancie rosse» delle sorelle ed è messo in risalto dal severo «fazzoletto nero» che lo chiude e nel quale scintillano i suoi occhi, contrariamente ai tre visi identici delle figlie, sofferenti sotto il peso degli «stessi capelli grigi». Inoltre, gli oggetti simbolici che la madre porta con sé, ovvero il «bastone», le «chiavi» e il «rosario», sottolineano in modo inequivocabile la sua posizione di potere: lei è la padrona indiscussa («bastone»), possiede il potere economico¹⁵¹; la sua figura è associabile a quella di un carceriere (con le «chiavi» che pendono dalla cintura), nonché a quella di un'istanza che stabilisce lo scorrere del tempo, poiché è lei che tiene in mano il rosario e decide quando recitare le preghiere e con quale ritmo. Addirittura, la vicinanza tra le chiavi e il rosario enfatizzano maggiormente l'assoluto potere che la donna ha: lei sola gestisce il tempo delle figlie (indicato nella recita del rosario e nell'organizzazione della giornata che converge in questo momento) e il luogo nel quale esse si muovono (la casa). L'unità di tempo e di luogo, in buona parte rispettate, confluiscono nella figura della madre; è lei il fulcro attorno al quale si organizza la struttura narrativa della novella, che consiste sostanzialmente nella recita del rosario, ritmata dalla madre¹⁵².

questo senso per creare un effetto altamente drammatico, per il lettore-spettatore, attraverso la ieraticità delle formule religiose e il contrasto che nasce dallo scontro fra queste parole pietose e l'uso «politico» che ne viene fatto. [...] De Roberto raggiunge, in questa mescolanza di sacro-legislativo-economico, un altro effetto (già evidente nel fatto che la Madre si esprime quasi sempre per proverbi), di dare il massimo dell'espressività oggettiva alla figura della dominatrice, evitando però di caricarla di caratteristiche soggettive, psicologiche [...]: proprio perché parla [...] per proverbi [...] la Madre raggiunge l'effetto teatrale di esprimersi al di là del significato delle parole». (MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 55). Vi è tuttavia un elemento che alleggerisce il personaggio della madre, ovvero proprio l'utilizzo costante dei proverbi, caratteristica che l'accomuna a Padron 'Ntoni del verghiano *I Malavoglia*. Riguardo alla funzione dei proverbi quale forma di espressione dei personaggi e la loro funzione all'interno del (con)testo letterario verghiano, cf. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei Malavoglia*, Catania, Fondazione Verga 1985.

¹⁵¹ Cf. *PV*, p. 17: «“Denari non ne abbiamo [...] tiene tutto mamma...”».

¹⁵² Carlo A. Madrignani ricorda come la compattezza del luogo e del tempo influenzano il ritmo del racconto, attribuendone uno molto rapido alla vicenda fino al suo confluire nel momento del rosario, istante chiave che marca la ciclicità

Il rosario rivela, malgrado il tentativo di rendere la vicenda impersonale, una presenza del narratore, anche se molto discreta e forse inevitabile all'interno di un testo narrativo, così come un, seppur lieve, spessore psicologico da parte dei personaggi. Del resto, l'affinità di De Roberto con il teatro e le sue tecniche è destinata a raccogliere più insuccessi che successi: si è già accennato, nel capitolo 1, al fiasco delle sue poche opere teatrali¹⁵³. Se a ciò si associa la difficoltà effettiva di utilizzare la tecnica teatrale in narrativa, si può comprendere la reazione di De Roberto nella celebre intervista a Ugo Ojetti del 1895, ormai disilluso e forse consapevole delle contraddizioni nelle quali è caduto producendo racconti quali *Il rosario*. Alla domanda se mai egli avrebbe scritto un'opera teatrale, De Roberto risponde: «Credo il teatro una forma inferiore»¹⁵⁴. Con questa affermazione così diretta e inequivocabile, De Roberto demolisce l'«ideale» ancora affermato nella prefazione a *Processi verbali* e ne ammette, indirettamente, l'impossibile realizzazione.

All'«osservazione reale», della quale si nutrono le novelle di *Processi verbali*, si oppone l'«analisi psicologica»¹⁵⁵; nella prefazione a questa raccolta, De Roberto se ne discostava:

dell'esistenza dei personaggi («“tempo” senza sviluppo [e] civiltà chiusa», MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 55), in quanto «la “storia” che sta prima [...], superato l'episodio particolare della morte del genero, sembra destinata a continuare immutabile.» (ivi, p. 54). Sebbene il momento del rosario sia «il simbolo di questo “tempo” senza sviluppo ed insieme di questa civiltà chiusa», il suo interesse maggiore risiede proprio «nello svilupparne tutti i significati e la potenzialità drammatica» (*ibidem*).

¹⁵³ Da *Il rosario* venne tratta, nel 1898, una *pièce* teatrale («fra gli esiti più alti della sua opera», TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 167, cf. *supra* nn. 29 e 40), che presenta alcune differenze con il testo narrativo, differenze dovute alle esigenze sceniche, così come ricorda Vittorio Spinazzola: «la sostanza drammatica riappare per così dire diluita nel più lungo giro di pagine richiesto dalle esigenze della rappresentazione; l'opera ha perso varie asperità e durezza, ma con ciò stesso ha anche visto diminuire parte della propria efficacia» (SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 71, nota 23). Per una ricostruzione della sfortunata storia della messa in scena teatrale della novella, cf. V.J. CINCOTTA, «*Il Rosario* di De Roberto tra novella e dramma», cit.

¹⁵⁴ OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 87. Nel 1898 cambierà idea: «La gran novità la sai? Mi do al teatro!» (Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Catania, 6 ottobre 1898, in NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 323).

¹⁵⁵ *PV*, p. 10. Vittorio Spinazzola parla, in quanto alle due prefazioni, di «gio-

L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale. [...] credo che non mi si possa addebitare un sol tratto di narrazione psicologica. [...] Io ho cercato di rappresentare [...] un momento del vero [...]. (*PV*, p. 10)

Questo metodo sarà, invece, al centro dell'altra raccolta di novelle, *L'albero della scienza*, così come afferma l'autore nella prefazione al volume:

[...] le presenti novelle sono condotte con quel metodo d'arte che attribuisce la maggiore importanza al mondo interiore dell'anima, che ne narra le vicende, che ne studia i fenomeni, che ne spiega le azioni e le reazioni. A questo metodo corrisponde necessariamente un particolare genere di contenuto. (*AS*, p. 49)

Similmente alla prefazione di *Processi verbali*, anche quella de *L'albero della scienza* è piuttosto breve¹⁵⁶. Entrambe non sono particolarmente innovative, poiché riprendono, in buona parte, principi già ampiamente sviluppati nella prefazione di *Documenti umani*. Vi è, tuttavia, un principio metodologico, appena accennato in *Documenti umani*, su cui si fonda l'analisi psicologica al centro delle novelle de *L'albero della scienza*: si tratta dell'«immedesimazione» dello scrittore con i personaggi scaturiti dalla sua fantasia, principio correlato all'analisi psicologica o, semplicemente, «psicologia»:

[...] la psicologia si riduce, per lo scrittore, a immaginare ciò che egli stesso proverebbe quando fosse al posto dei suoi personaggi. Il patto è, dunque, che egli possa mettersi nella loro pelle; che essi siano fatti a sua immagine e somiglianza, e che le circostanze nelle quali sono chiamati a agire sieno a lui note e famigliari. In altre pa-

vanile desiderio di far sfoggio della propria abilità» (SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 31).

¹⁵⁶ Dopo la pubblicazione di *Documenti umani*, De Roberto sembra sviluppare un certo scetticismo per quanto riguarda l'utilità delle prefazioni, così come si evince da quella a *Processi verbali*, quando sostiene: «Due parole di spiegazione mi sembrano dunque indispensabili, quantunque io abbia imparato a mie spese, qual poco conto ci sia da fare sulle prefazioni lunghe o corte che siano» (*PV*, p. 9).

role, non si possono studiare situazioni nè analizzare caratteri senza una disposizione simpatica [...]. (AS, p. 49)

Una novella in particolare funge da complemento alla brevissima prefazione de *L'albero della scienza*, illustrando il principio di immedesimazione secondo Federico De Roberto. Si tratta di *Rimorso*, pubblicata il 2 gennaio 1890 sul «Fanfulla della domenica», prima di uscire nella prima edizione de *L'albero della scienza*; successivamente, questa novella verrà espunta dalla raccolta¹⁵⁷.

L'immedesimazione non è semplicemente presente all'interno di questa novella: essa ne è il centro strutturale e tematico¹⁵⁸. In una sorta di *mise en abyme* delle sue teorie, De Roberto costruisce una vicenda grazie alla quale egli tenta di dimostrare la validità dei suoi precetti.

Il personaggio principale di questa novella è Ettore Baglioni, uno scrittore a corto di ispirazione, allorché vorrebbe rappresentare lo «sviluppo di un tristissimo stato d'animo, determinatosi nel suo protagonista in seguito ad una catastrofe da lui stesso causata» (RI, p. 37). Baglioni vaga per la città in cerca di ispirazione, finché non incontra un uomo, della quale moglie fu l'amante. L'aspetto sofferente dell'uomo, rassegnato al suo dolore, fa sorgere nel protagonista un rimorso per il comportamento avuto in passato nei suoi confronti. Una volta rientrato a casa, si rimette a lavorare «di lena» (ivi, p. 43) al suo manoscritto: egli è riuscito a *immedesimarsi* in uno stato d'animo compatibile con quello che

¹⁵⁷ Cf. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 223. La novella dalla quale si cita qui è F. DE ROBERTO, *Rimorso*, in «L'osservatore politico letterario», XI (1965), n. 7, pp. 33-36 e verrà indicata in seguito con RI.

¹⁵⁸ Aurelio Navarra menziona, a proposito di *Rimorso*, una delle idee fondamentali di De Roberto, ossia la convinzione della «originaria unità dell'anima umana. Gli uomini posseggono le stesse facoltà iniziali, subiscono un'eguale vicenda di istinti comuni, non differiscono se non per il grado di sviluppo di questi istinti e per le varie combinazioni di queste facoltà: sotto apparenze diverse hanno un fondo uniforme e immutabile. La conseguenza è che i casi di coscienza analizzati, le crisi psicologiche studiate non saranno inverosimili: ciò non vuol dire che siano per se stessi veri» (NAVARRIA, *I metodi d'arte di Federico De Roberto*, cit., p. 36).

voleva che tormentasse il suo personaggio e può finalmente portare a compimento, con successo, il suo capitolo.

Già dalla prima pagina di questa novella, il personaggio dello scrittore si fa portavoce e difensore di quelle che sono le teorie e la metodologia artistica derobertiane. Innanzitutto, per quanto riguarda la scelta del soggetto da rappresentare e le implicazioni legate a quest'ultimo:

Il capitolo a cui doveva mettersi [...] consisteva nello sviluppo di un tristissimo stato d'animo, determinatosi nel suo protagonista in seguito ad una catastrofe da lui stesso causata. Bisognava dunque prendere quel personaggio all'annuncio della sciagura, e seguire uno dopo l'altro i pensieri, le immaginazioni, gli impulsi che avevano dovuto svolgersi nel suo cervello [...]. (RI, p. 37)

Segue, poi, l'esposizione del metodo da adottare per la rappresentazione di tale soggetto, metodo che sarà necessariamente conforme al tipo di soggetto scelto da trattare:

[...] il suo metodo d'arte supponeva, come patto essenziale, il perfetto accordo tra l'oggetto da trattare e la disposizione soggettiva. Egli si studiava di riprodurre le crisi psicologiche, di analizzare i casi di coscienza [...]. (*ibidem*)

Poiché questo metodo potrebbe essere soggetto a critiche, il narratore non esita a giustificarlo, sfidando così possibili giudizi negativi riguardo alle presunte «inverosimiglianza» e «impossibilità» risultanti da questo metodo:

[...] contro coloro i quali sostenevano l'inverosimiglianza di quelle sue riproduzioni, adducendo l'impossibilità di penetrare nella mente dei personaggi diversi per seguirvi la elaborazione dei pensieri, egli affermava l'originaria unità dell'anima umana. (ivi, p. 38)

Partendo da queste premesse, dettate chiaramente dall'autore in carne e ossa, si sviluppa perciò il «metodo d'arte» di Baglioni. Esso prevede, principalmente:

[...] far nascere in sé, artificialmente, quei casi di coscienza dei quali [lo scrittore] poteva così seguire sperimentalmente il processo, e che attribuiva poi ai suoi personaggi. Prescindendo dalle modalità accidentali, il meccanismo psicologico, le leggi dello spirito sono sempre eguali: se dunque egli non poteva penetrare nell'altrui cervello per seguirne le operazioni, poteva bene osservare le operazioni che si svolgevano nel proprio, e arguire quelle da queste. (*ibidem*)

La novella è costruita in maniera analitica; all'esposizione della teoria segue l'esempio pratico. Infatti, dopo avere illustrato quello che è lo scopo dell'opera d'arte e il metodo necessario a raggiungerlo, il narratore racconta come Ettore Baglioni capiti, casualmente, in una situazione che lo conduce in una disposizione d'animo particolare, permettendogli così di immedesimarsi perfettamente nel suo personaggio.

Nello sviluppo narrativo della vicenda rappresentata si riscontra, pertanto, una lieve incongruenza tra l'esposizione delle basi necessarie allo sviluppo della metodologia derobertiana e la sua applicazione effettiva. Sebbene il narratore sottolinei la necessità provata – tipicamente decadente –, da parte di Baglioni, di provocare «artificialmente» all'interno della sua psiche la «disposizione» alla quale vuole che il suo personaggio sia soggetto, al fine della creazione poetica, egli stesso, dopo vani tentativi, lo cala nella suddetta «disposizione» in maniera assolutamente casuale; proprio questa «disposizione» è decisiva per lo svolgimento della vicenda.

La novella esordisce con il personaggio principale Ettore Baglioni che, in preda a una «sottile contrarietà [...] nel sentirsi così serenamente equilibrato» mentre, compatibilmente al suo personaggio, vorrebbe trovarsi in un «tristissimo stato d'animo», cerca di provocare in sé stesso, tuttavia invano, una tale «agitazione»:

Egli aveva tentato di produrla con la lettura, con l'evocazione di certi ricordi; ma come spesso avviene quando si vuole a forza dirigere l'immaginazione per vie dalle quali essa ripugna, i suoi sforzi riuscivano vani e si spezzavano contro una specie di ostacolo materiale, come vi fosse nel suo cervello una barriera infrangibile. (*RI*, p. 38)

Accanto alla menzione di metodi all'apparenza psicanalitici, è interessante qui la percezione di una «barriera» mentale che impedirebbe l'insorgere artificiale dello stato psichico desiderato. Baglioni si decide dunque a uscire di casa, alla ricerca di una fonte d'ispirazione, poiché, del suo metodo di lavoro fanno parte altre strategie complementari, quali «lo studiare [...] i tipi nei quali s'imbatteva», «l'intuire un temperamento dietro una fisionomia» o, ancora, «l'indovinare il soggetto di un discorso dalla mimica che lo accompagnava». Ammesso che «studiare» possa essere compatibile con l'analisi precisa di uno stato d'animo, si riconoscerà che la natura aleatoria delle altre due tecniche («indovinare» e «intuire») è poco conciliabile con un metodo d'analisi che voglia essere minuzioso e, nel limite delle possibilità, scientifico (l'insieme del processo di creazione deve svolgersi «sperimentalmente», *RI*, pp. 38-39).

Come si è già menzionato, Ettore Baglioni si ritrova a provare un sentimento di rimorso in maniera assolutamente accidentale. Uscito dunque di casa, per strada si imbatte in un suo conoscente dall'aspetto particolarmente trasandato e sofferente; la sorpresa è talmente forte, che egli si sente «vittima di una allucinazione» (*RI*, p. 39). Pertanto, lo stupore iniziale dinanzi a tanta sofferenza svanisce rapidamente di fronte all'evidenza:

Ettore Baglioni non era sincero nel farsi quella domanda. La mentita ignoranza della causa, che aveva così trasformata la persona che gli stava dinanzi, nascondeva il bisogno di non credere alle cause che egli sapeva molto bene. Quel vecchio apparsogli improvvisamente, era stato da lui, tanti anni addietro, offeso nel modo più atroce. (*RI*, p. 39)

L'offesa nei confronti del povero uomo consiste nel tradimento al quale Baglioni aveva indotto sua moglie, tradimento al quale ne seguirono altri. Tuttavia, è solamente adesso, a distanza di tempo, trovandosi, inaspettatamente, di fronte a un uomo abbattuto¹⁵⁹, che Baglioni acquisisce la consapevolezza dell'offesa fat-tagli e arriva a provare un sentimento di contrizione:

¹⁵⁹ Ancora, per sottolineare la visione impreveduta: «ed ecco che, quasi uno spettro, gli sorgeva dinanzi la sua figura distrutta» (*RI*, p. 40).

[...] egli si sentiva accusare, sordamente ma inflessibilmente, di essere stato l'origine prima della distruzione di quella famiglia, della rovina di quell'uomo, [...] del male che lo travagliava. Il suo tentativo di attribuire tutto questo a un'altra causa non era dunque la prima forma del rimorso, ancora incosciente, complicato ancora d'egoismo – poiché egli voleva considerarsi innocente? (*RI*, p. 40)

Per la prima volta appare qui il termine che dà il titolo alla novella, il "rimorso". Si noterà come il sorgere del sentimento avviene in maniera graduale all'interno del personaggio e come le sue tappe vengono minuziosamente presentate grazie a un lungo monologo interiore, nel quale il personaggio principale si ritrova a dovere fare i conti con la sua coscienza: la sorpresa di fronte alla sofferenza del marito tradito; il rifiuto iniziale di qualunque responsabilità e poi la lenta presa di coscienza di essere la causa di tanto dolore; il risultato doloroso, infine, di questa consapevolezza:

Così la propria colpa gli appariva in tutta la sua gravezza, restava anche senza scusa. [...] dinanzi a quel vecchio, [...] lo prendeva quasi un disgusto di sé [...]. A che cosa egli era dunque riuscito? A consumare la rovina di quell'uomo per creare a se stesso lo scontento più insoffribile che possa immaginarsi: il riconoscere come ciò a cui fu dato un gran prezzo, a cui si è tenuto come un vanto, fosse una miserabile cosa!... (*RI*, p. 41)

Il senso di colpa provato è, sì, molto intenso («Come distruggere il già fatto? [...] E questo cozzo contro l'irreparabile, questo sentimento dell'impotenza umana, era la causa che accresceva a mille doppi il suo tormento...», *RI*, pp. 41-42), ma ciò non impedisce a Ettore Baglioni di provare contemporaneamente una decadente «attrazione quasi magnetica [...] un bisogno morboso di contemplare ancora la rovina di cui egli stesso si sentiva la causa» (*ivi*, p. 42), a cui si accompagna il terrore di fronte alla probabilità di essere visto e riconosciuto dall'altro uomo. La contraddizione di cui Baglioni è vittima viene amplificata dalla reazione psicosomatica del personaggio: «Non mai come in quel momento la tentazione di fuggire era stata più forte; ma in quel momento stesso le sue gambe quasi gli si piegavano sotto» (*ivi*, p. 43). Il

sentimento di rimorso raggiunge l'apice quando il marito dell'adultera rivolge i suoi sguardi e la parola a Baglioni, provocando in quest'ultimo una forte vergogna accompagnata da una sorta di mutismo:

Ettore Baglioni rispondeva con monosillabi alle sue domande, non potendo sostenere l'espressione di quegli sguardi, le strette di quella mano, preferendo delle percosse, un insulto, a quelle dimostrazioni d'interessamento simpatico in cui l'altro insisteva, umilmente [...]. (*RI*, p. 43)

Il fatto che Baglioni sia sedotto da questa situazione, malgrado l'intensità del suo senso di colpa, risiede nel suo inconscio ed è svelato dall'esito della novella; non va dimenticato, infatti, che egli si trovava per strada alla ricerca dell'ispirazione per rappresentare lo stato d'animo difficile del suo personaggio. Durante tutto l'episodio dell'incontro con l'altro uomo, questo motivo viene sospeso da parte del narratore, che invece si focalizza sulle tappe del sentimento provato da Baglioni; solamente al suo rientro a casa, immemore delle cause che lo avevano spinto a uscire¹⁶⁰, il personaggio si sovviene del motivo per il quale aveva deciso di farlo:

Adesso ricordava il suo imbarazzo di poche ore prima, i tentativi fatti per mettersi in una disposizione d'animo simile a quella che doveva descrivere. Restò un pezzo abbandonato sopra un divano, col capo fra le mani. Poi, passatosi un abito di casa, si mise al lavoro, e cominciò quel capitolo, dinanzi al quale la mattina s'era arrestato. Lo scrisse di lena; lo finì alla luce fosca, quasi tragica, di un tramonto nuvoloso. (*RI*, p. 43)

Il narratore non afferma, in questa fase conclusiva della novella, che Baglioni sia riuscito a provare ciò che avrebbe voluto che il suo personaggio di finzione provasse, ma gli impulsi d'animo ambiti per il suo personaggio (ricordiamo il «tristissimo stato

¹⁶⁰ Il personaggio, stordito dall'emozione provata, «si avviava verso casa sua, meccanicamente, per istinto» (*RI*, p. 43). Lo stesso «istinto» lo porta a entrare nelle sue stanze, benché «senza sapere perché vi fosse tornato» (*ibidem*). Interessante è quindi questo movimento involontario, provocato dall'inconscio del personaggio, che lo riporta al punto di partenza del suo lavoro e della novella stessa.

d'animo, determinatosi nel suo protagonista in seguito ad una catastrofe da lui stesso causata») corrispondono esattamente a ciò che lui sperimenta incontrando l'uomo. Infatti, egli pretende dal suo personaggio di essere in preda «[all'] angoscia, [alla] paura, [all'] incertezza dolorosa, col ricordo straziante dello stato felice, con l'impossibilità [...] di prestar fede all'accaduto, col sentimento accasciante della propria impotenza di riparare al mal fatto» (*RI*, p. 37); insomma, sentimenti ai quali Baglioni si trova confrontato nel breve incontro con il marito tradito. L'immedesimazione tra lo scrittore e il personaggio di finzione è quindi avvenuta e il primo si ritrova ora perfettamente in condizione di «seguire uno dopo l'altro i pensieri, le immaginazioni, gli impulsi che avevano dovuto svolgersi nel [...] cervello» (*ibidem*) del secondo.

Benché il racconto sia un tentativo interessante, da parte di De Roberto, di comprovare l'efficacia di un suo metodo, esso presenta un'incongruenza di base che mette in discussione la validità del metodo stesso. Infatti, la necessità narrativa che impone al narratore di modificare un aspetto decisivo del racconto (il passaggio dalla stimolazione artificiale di un sentimento alla nascita casuale di questo stesso sentimento) ha un riscontro negativo sul metodo artistico in sé: l'immedesimazione nello stato d'animo del personaggio è sì possibile, ma non può che appartenere al campo della casualità e non dell'invenzione dello stato d'animo in questione. La novella, dunque, malgrado la sua originalità, pecca di un difetto strutturale che si ripercuote sull'efficacia del metodo promosso dallo scrittore¹⁶¹.

¹⁶¹ Vittorio Spinazzola dà il giudizio seguente all'insieme delle novelle che compongono *L'albero della scienza* (giudizio estensibile anche a *Rimorso*): «[lo scrittore] vuole simpatizzare con coloro di cui narra le vicende, e la sua pagina riesce falsa, stanca, convenzionale, costantemente oppressa dalla programmaticità di tale intenzione» (SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 75); nel tentativo, da parte dello scrittore, di «mettersi nella loro pelle [dei suoi personaggi; G.L.]» (*AS*, p. 49), «egli li schematizza, li spoglia di ogni determinazione personale [...] e finisce per farne dei semplici punti di riferimento per il dispiegarsi di un'astratta analisi dei sentimenti, fuori del tempo e dello spazio, priva di vigore e di concretezza umana» (SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 75). Qui si rivela, dunque, una contraddizione: «proprio quando De Roberto porta in primo piano le sue convinzioni teoriche, esse rivelano tutta la loro insufficienza, la loro incapacità di dar vita sia ad una narrazione artisticamente valida, sia ad una costruzione di pensiero arditamente innovatrice» (*ibidem*).

L'applicazione della tecnica della pura immedesimazione risulta essere, infatti, molto complessa. A dimostrazione di questo fatto, è opportuno osservare una novella de *L'albero della scienza: Il paradiso perduto*¹⁶².

La vicenda della novella è molto semplice: un uomo viaggia in treno; ha appena lasciato la sua famiglia per raggiungere la sua amante. Durante tutto il suo viaggio, egli è in preda ai tormenti e ai rimorsi e non riesce a trovare pace. L'epilogo del viaggio è drammatico e consiste nella morte dell'uomo, investito da un treno¹⁶³.

La novella presenta molti passaggi in discorso indiretto libero che sottolineano l'evidente prospettiva interna del personaggio principale e riportano i suoi pensieri più intimi, così come i tormenti ai quali è in preda. Accanto a questi lunghi passaggi che, evidenziando i pensieri più profondi e nascosti del personaggio, costituiscono il fulcro della novella, è da segnalare la contrapposizione del mondo esterno con quello interno al personaggio, risultando in un gioco

¹⁶² Esce in «Vita moderna» il 14 febbraio 1892, poi ne *L'albero della scienza*. Vittorio Spinazzola lo considera «il miglior racconto de *L'albero della scienza* e forse il più interessante frutto di tutta l'esperienza psicologista di De Roberto anteriore ai *Viceré*» (SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 83); Natale Tedesco ne riconosce l'interesse e il valore «in questa figura moderna di un uomo alienato, in questa concreta rappresentazione di uno stato d'animo, che è poi il segno di una condizione esistenziale.» (TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 64).

¹⁶³ Non si può non pensare qui all'epilogo tragico della vicenda dell'eroina tolstojana Anna Karenina. Giuseppe Traina, basandosi su affermazioni di Rosario Castelli e di Antonio Di Grado, sostiene che la vicenda della novella ha un evidente spunto biografico, in quanto il padre di De Roberto morì «in circostanze molto simili a quelle narrate». La novella, dunque, «[ri]elaborerebbe] fantasticamente la tragedia paterna» (TRAINA, *Il ruolo della novella nella sperimentazione derobertiana*, cit., p. 133). Sempre partendo dall'elemento biografico, Rosario Castelli attribuisce al racconto «un tono da *mise en abîme*» (CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 72). L'immagine del treno (ridiscussa successivamente: cf. *infra* n. 169) ricorre spesso all'interno della narrativa derobertiana, si ricordino qui *La messa di nozze* o *Spasimo*, nel quale viene evocata una scena di suicidio sotto a un treno: una «disgrazia, ma deliberatamente [...] che [il personaggio; G.L.] avesse cercato la morte tremenda sotto le ruote d'un convoglio.» (F. DE ROBERTO, *Spasimo*, Torino, Marco Valerio Editore 2012, p. 96). Per un'analisi della simbologia del treno in *La messa di nozze* e *Un sogno* cf. M. TOPPANO, *Le train du désir dans trois nouvelles de Federico De Roberto*, in «Cahiers d'études romanes», X (2004), pp. 129-152.

continuo d'impersonalità e di analisi psicologica¹⁶⁴. L'«immedesimazione» dell'autore nel personaggio non sembra trovare conferma all'interno di questa novella, ma lascia spazio all'alternarsi costante dell'obiettività e della soggettività.

All'esordio della novella, il narratore extradiegetico-eterodiegetico presenta la situazione di partenza, facendo innanzitutto una breve panoramica dell'ambiente e focalizzandosi, progressivamente, sul personaggio principale:

Il convoglio correva, nella notte. Fioca e fumosa, col piccolo fondo d'olio verdastro diguazzante nel cavo cristallo, la lampada illuminava cupamente il vagone, dove il viaggiatore, con la schiena curvata, i gomiti sulle ginocchia e la testa nelle mani, restava solo ed immobile¹⁶⁵.

Il ruolo di questo primo paragrafo consiste nel presentare il luogo, il momento e i personaggi della vicenda: il luogo è il «convoglio», nel quale si svolgerà tutta l'azione, nonché l'elemento che ne produrrà il tragico epilogo, in quanto, alla fine della novella, il personaggio troverà la morte proprio sotto un treno; il momento è la «notte», che sarà insonne e tormentata per il personaggio principale, questo «viaggiatore» in una posizione apparente di riposo («solo ed immobile»). Quella che però è una posizione di riposo, appunto, apparente, viene esplicitata nel paragrafo immediatamente successivo:

Vi era come una cadenza nel frastuono del treno [...]. Tratto tratto lo strepito si rinforzava, saliva ad acuti violenti e laceranti sotto le gallerie; e con lo sguardo fiso al muro fuggente, al quadrato di luce tagliato nella penombra del muro, il viaggiatore provava un momento l'illusione che il treno corresse in direzione contraria alla vera, che retrocedesse vertiginosamente, come anch'esso preso dall'orrore di cui egli si sentiva pieno... (AS, p. 145)

¹⁶⁴ Vincent Cincotta ricorda che «[l'] impersonalità non escluderebbe delle analisi, degli svolgimenti quali risultati di motivazioni psicologiche, a patto però che vengano messe in evidenza dallo scrittore solamente per via di “segni esteriori, visibili”, rilevanti, e “non a furia di intuizioni più o meno verosimili.”» (V.J. CINCOTTA, «*Il Rosario*» di *De Roberto tra novella e dramma*, cit., p. 198).

¹⁶⁵ AS, p. 145. L'utilizzo dell'avverbio «cupamente» sottintende una lieve soggettività.

La menzione esatta dei sentimenti («l'orrore di cui si sentiva pieno») marca l'inizio di un passaggio di introspezione e pone al centro dell'attenzione quello che sarà il vero tema della novella, ossia la penetrazione all'interno dell'animo del personaggio. Questo passaggio viene indicato anche graficamente nel testo grazie ai puntini di sospensione che chiudono questo paragrafo e aprono quello successivo, isolando così i passaggi di osservazione esterna da quella interna. Questo utilizzo dell'interpunzione è una costante all'interno del testo e aiuta il lettore a orientarsi tra i cambiamenti repentini di prospettiva narrativa.

L'intenzione dell'analisi psicologica viene sottolineata, inoltre, dal fatto che il viaggiatore non è solamente il personaggio principale della novella, ma ne è l'unico; egli, inoltre, è chiuso in un ambiente ristretto, lo scompartimento del treno, senza via di fuga possibile e appena illuminato: queste sono condizioni esterne che invitano alla concentrazione. Vi è, tuttavia, un'altra presenza, un deuteragonista¹⁶⁶ all'interno della novella: si tratta proprio del treno. La macchina «[lanciata] a tutto vapore» domina la novella dall'inizio alla fine. Essa è la cornice all'interno della quale i pensieri del personaggio prendono forma, cornice non solamente narrativa, ma anche spaziale: con l'immagine del treno si apre la novella («Il convoglio correva, nella notte») e con essa si richiude, nel tragico epilogo della morte del personaggio «investito dalla macchina» (*AS*, p. 156).

Il treno non è il mero ambiente in cui il personaggio riesce a sviluppare i suoi pensieri: esso, infatti, li determina. Innanzitutto, vi è una connessione metonimica tra il treno e il personaggio: il treno, in quanto luogo in cui si svolge l'azione della novella, è il contenitore del personaggio. Questa contiguità provoca un'analogia tra la frenesia della corsa e i tormenti che sconvolgono il protagonista.

¹⁶⁶ L'intera vicenda della novella ruota attorno ai timori, dubbi e problemi di coscienza di fronte al distacco del personaggio dalla sua famiglia, dopo avere tradito sua moglie. Gli altri personaggi menzionati (la moglie tradita e l'amante) appaiono unicamente in una serie di incubi che egli ha durante il viaggio; il personale del treno che, a tratti lo distoglie dai suoi dubbi, funge da elemento che, regolarmente, riporta alla vicenda narrativa ed interrompe il flusso digressivo dei sogni e delle visioni del personaggio.

Si noti la presenza costante, nell'arco di tutta la novella, dell'isotopia del rumore provocato dal treno («fracasso», *AS*, p. 146; «cadenza nel frastuono del treno [...] il ritorno d'una frase fatta di sbattimenti, di stridori e di cigolii nello straziante concerto dove la macchina metteva i suoi fischi rauchi, gli sbuffi [...]», *ivi*, p. 145; «fragore del treno», *ivi*, p. 151; «strepito [...] acuti violenti e laceranti [...] tremolii dei vetri», *ivi*, p. 145) associata allo stato confusionale del personaggio. È proprio nel susseguirsi di questi rumori incessanti che i suoi pensieri sconnessi e drammatici hanno avvio e prendono forma, così come viene, del resto, confermato dal narratore stesso: «Quel treno viaggiante nella notte diventava per lui il simbolo di ciò che gli era serbato»¹⁶⁷. I pensieri confusi del personaggio culmineranno nella morte, avvenuta sotto un treno in corsa. Insomma, il suo spasimo si sviluppa in maniera sempre più tragica e inesorabile, gradatamente con la corsa e può terminare solamente con la morte sotto un treno in arrivo in stazione.

Questa macchina presenta ancora un aspetto che sottolinea ulteriormente i tormenti del personaggio, ossia la sua personificazione nella figura di una donna: «l'ansimante respirazione dei fianchi poderosi» (*AS*, p. 145) presente dalla prima pagina ricalca l'immagine erotica di un corpo femminile nel mezzo di un amplesso. Si pensi al tormento del personaggio, causato dai sensi di colpa in seguito all'adulterio compiuto con una donna descritta quale «bella come una statua, fredda fredda» (*ivi*, p. 151) – curiosamente in opposizione all'immagine della macchina che sbuffa vapore – una donna che egli non ama, ma da cui si sente profondamente attratto. Questa donna verrà definita addirittura «perversa» (*ivi*, p. 147), quasi a volerla qualificare esclusivamente quale elemento disturbatore che sconvolge gli equilibri, in questo caso, la distruzione di una famiglia, ossia la perdita di quel «paradiso» indicato nel titolo¹⁶⁸. I tormenti del personaggio con il

¹⁶⁷ *AS*, p. 149. L'analogia del susseguirsi dei pensieri del personaggio con la corsa di un treno viene ulteriormente sottolineata verso la fine della novella: «Come un treno dopo uno scambio, il suo pensiero, messo sulla nuova via, la seguiva sino in fondo.» (*AS*, p. 156).

¹⁶⁸ Vittorio Spinazzola si esprime negativamente riguardo all'effetto della funzione psicologica che regge i racconti de *L'albero della scienza*; quello che lui

mondo femminile vengono, quindi, messi in rilievo dalla presenza ingombrante e rumorosa della macchina mostruosa¹⁶⁹, associabile all'immagine della donna, ammaliatrice pericolosa e manipolatrice, di cui ci si libera solamente con la morte.

chiama «didascalismo moralistico e pseudoscientifico» va oltre la rappresentazione diretta degli stati d'animo dei personaggi e la «romantica esaltazione» di questi ultimi «inzeppa i racconti di finte ingenuità, di enfasi, di leziosaggini, di effetti stucchevolmente patetici o banalmente melodrammatici»; ciò che, in «contrasto con sé stesso», lo porta ad «abbandonare i procedimenti dell'analisi psicologica, riprendendo pedissequamente i vecchi, disprezzati moduli espressivi romantici come gli unici in grado di soccorrerlo» (SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 76). Diverso il parere di Carlo A. Madrignani, che attribuisce una certa originalità ai racconti derobertiani, grazie all'utilizzo dell'indiretto libero: «proprio in certe pagine De Roberto fa un decisivo passo avanti nell'approfondimento del metodo psicologico, e cioè impara ad utilizzare e far suo uno strumento stilistico-narrativo che già conosceva a livello naturalista e verista, il discorso indiretto libero, che d'ora in poi diventerà il mezzo per eccellenza per trasformare una storia psicologica in una visione dall'interno del personaggio, senza per questo imporre l'identificazione con l'autore» (MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 84).

¹⁶⁹ Si ricordi qui che il treno è, alla fine dell'Ottocento, il simbolo della modernità, della velocità e del progresso e alimenta l'immaginario degli scrittori veristi e naturalisti. Si riconoscono qui analogie con alcuni romanzi di Émile Zola; la più evidente, è quella con *La Bête humaine*, uscito nello stesso anno delle due raccolte di novelle qui trattate, in cui la ferrovia è la protagonista del romanzo (cf. É. ZOLA, *La Bête humaine*, in EAD., *Œuvres complètes*, a cura di H. Mitterand, Parigi, Gallimard 2010, 15 voll., IV, pp. 995-1336). Si possono però ugualmente menzionare delle similitudini tra il treno derobertiano e le macchine rappresentate ne *L'Assommoir* del 1877. All'interno di questo romanzo vi sono, infatti, due congegni che ricoprono un'importanza notevole: la prima è la macchina a vapore della lavanderia, che domina sul luogo di lavoro della lavandaia Gervaise; simbolo compiuto del progresso scientifico, con la sua stanza la macchina protegge le lavoratrici, in quanto apporta notevoli miglioramenti tecnici al loro lavoro. La seconda è l'alambicco, di cui il prodotto del lavoro condurrà la grande lavoratrice Gervaise alla perdizione, alla dipendenza dall'alcol, culminante in una morte miserevole proprio per le conseguenze dell'alcolismo; questa seconda macchina vuole essere il simbolo dell'altra faccia del progresso, ossia la miseria (cf. EAD., *L'Assommoir*, in EAD., *Œuvres complètes*, cit., II, pp. 371-796). A questo proposito, si rimanda a PELLINI, *Naturalismo e Verismo*, p. 113: «C'è un tema centrale nell'universo di Zola, che assume coloriture metaletterarie: quello della macchina, che è modernissima messa in scena delle perturbanti innovazioni tecnologiche, ma è anche immagine della macchina narrativa costruita dallo scrittore. [...] le macchine dei *Rougon-Macquart* [...] sono tutte animalizzate, personificate, a volte perfino divinizzate; tutte sono sovralimentate, lanciate in un movimento parossistico; e quasi tutte, prima o poi, scoppiano, disperdono l'energia accumulata, volano in mille pezzi. Sono macchine reali [...] o metaforiche, evocate come termine di paragone per elementi importanti del romanzo [...] Nel romanzo naturalista si alternano dunque l'immobilità abulica di molti personaggi e la frenesia

La macchina è l'unico elemento rappresentante il mondo esterno. Tuttavia, questo è ingannevole poiché viene percepito e reso distorto dalla soggettività turbata del personaggio: i rumori sono a volte spaventosi («un clamore come di voci, un coro di grida, di urli, di imprecazioni pareva echeggiasse dintorno», *AS*, p. 146), a volte, invece, impercettibili («quel fracasso così persistente che finiva col passare inavvertito», *ivi*, p. 148) e le forme che si intravedono dai finestrini del treno in corsa, nel buio della notte, diventano «[strane] forme indecise» (*ivi*, p. 146). Anche l'esterno viene dunque assorbito, quasi nella sua totalità, dalla personalità disturbata del personaggio, portando così a un'amplificazione di quest'ultima.

Vi sono, pertanto, alcune eccezioni che ricollocano la prospettiva della narrazione a un punto di vista esterno al personaggio, decisamente più neutro. Innanzitutto, le rare incursioni del personale del treno, vere e proprie interferenze del mondo esterno che interrompono il corso dei pensieri del personaggio, distogliendolo brevemente dal suo tormento. Si riscontrano, in secondo luogo, alcune, brevi, rappresentazioni psicofisiche dell'agitazione del personaggio. Il ricorso a queste immagini dimostra che il piano psicologico e fisico sono strettamente interconnessi. La sofferenza scaturita da sentimenti contrastanti provoca una reazione sul piano fisico, sul quale il piano psichico prende progressivamente il sopravvento. La progressione è graduale: si passa, infatti, da un senso di soffocamento¹⁷⁰, a «una

meccanica di numerose vicende, immagini, passioni. Due poli opposti, accomunati tuttavia dall'assenza di un'energia produttiva; la forza e il desiderio o mancano, o si avvolgono su se stessi, disperdendosi in un parossismo insensato». Per un'analisi del rapporto di contiguità tra il mezzo di locomozione e l'interiorità del personaggio, cf. TOPPANO, *Le train du désir dans trois nouvelles de Federico De Roberto*, cit., in cui il treno è interpretato come rappresentazione simbolica della «descente aux Enfers» (*ivi*, p. 130) del personaggio. La studiosa sostiene: «Le train fournit le cadre où se célèbrent des rituels transgressifs par rapport aux valeurs bourgeoises valorisées. Ses compartiments, ses errances, ses *déviances*, pour utiliser un terme cher à la science positiviste, le rapprochent de façon inquiétante des lieux d'un plaisir périphérique sévèrement censuré. [...] À [tout cela] s'oppose la maison, qui survit dans la mémoire du voyageur comme le siège d'une innocence originaire [...]» (*ivi*, pp. 132-133, in corsivo nell'originale).

¹⁷⁰ Cf. *AS*, p. 146: «Egli si alzò, in cerca d'aria, soffocando».

contrazione sarcastica che gli sformava il viso» (ivi, p. 149), fino alla «fronte in fiamme [...] dalla febbre» (*AS*, p. 156) e raggiunge il suo culmine con la morte, graduale anch'essa, poiché egli, «orribilmente sformato» in seguito all'incidente sotto il treno, non muore subito, bensì «dopo ventiquattro ore di tormenti inumani» (*ibidem*), nei quali si confondono il dolore psichico e quello fisico fino all'annullamento totale. Il tormento psichico del personaggio viene perciò doppiamente messo in rilievo da caratteristiche esterne: da un lato, alcune delle sue reazioni fisiche; dall'altro, il rumore e le vibrazioni del treno, che nella loro quasi mostruosità, amplificano il dolore.

I sentimenti contrastanti che dominano il protagonista vengono sottolineati anch'essi tramite la descrizione del suo aspetto fisico. Il contrasto tra l'apparenza tranquilla del personaggio («solo ed immobile», *AS*, p. 145) e lo struggimento di cui è preda risulta in maniera particolare nel passaggio seguente: «Egli non gridava, non smaniava, non si strappava i capelli; se ne stava immobile e tranquillo: nessuno avrebbe potuto leggergli in volto la violenza della sua ambascia»¹⁷¹. Quelli che potrebbero essere i sintomi evidenti di una crisi isterica (il gridare, lo smaniare, lo strapparsi i capelli) vengono qui negati. La negazione non significa, pertanto, l'assenza di afflizione, tutt'altro; essa sottolinea, da una parte, l'imprevedibilità dei movimenti psicologici, dall'altra, forse, semplicemente, lo sfinimento del personaggio.

Infine, all'interno di questa novella, vi sono cambi di prospettiva costanti su più livelli: sul piano narrativo, con il narratore che mette a fuoco, alternandoli, sia l'aspetto esterno, sia quello interno al personaggio; sul piano diegetico, con il personaggio che, preso dai sensi di colpa, tenta una valutazione delle due situazioni – e

¹⁷¹ *AS*, p. 146. Celando, così, il vero stato d'animo del personaggio dietro un'apparente tranquillità, De Roberto compie proprio ciò che Guy de Maupassant, nella prefazione a *Pierre et Jean*, critica: «au lieu d'expliquer longuement l'état d'esprit d'un personnage, les écrivains objectifs cherchent l'action ou le geste que cet état d'âme doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée. Et ils le font se conduire de telle manière [...] que tous ses actes, tous ses mouvements, soient le reflet de sa nature intime, de toutes ses pensées, de toutes ses volontés ou de toutes ses hésitations. Ils cachent donc la psychologie au lieu de l'étaler» (MAUPASSANT, *Le Roman*, cit., p. 710).

delle due donne – tra le quali è incastrato; e, nuovamente sul piano narrativo, con l'intervento, nel paragrafo conclusivo della novella, di un terzo punto di vista, accanto a quello del narratore esterno e del personaggio: quello di terzi. L'ultimo paragrafo della novella rappresenta, infatti, l'apice del gioco di alternanze tra le prospettive e merita di essere analizzato: «Da lontano si udì un fischio lungo [...] ad un tratto apparve il fumo bianchiccio del treno arrivante, il disco nero della macchina rapidamente ingrandentesi» (AS, p. 156). Il «disco nero» è visto dal punto di vista del personaggio: è davanti ai suoi occhi che appare gigante. La sua posizione viene sottolineata dalla battuta che segue immediatamente e che conferma che il personaggio, richiamato da altri, si trova appunto davanti a questo «disco nero»: ««Indietro!... A voi!»» (*ibidem*). Infatti, il narratore precisa, subito dopo: «egli restava inchiodato in mezzo alle rotaie, affascinato dalla vista del treno che correva verso casa sua» (AS, p. 156). La seduzione provata di fronte alla macchina in avvicinamento, così come la conoscenza che il lettore ha acquisito, nel corso della novella, del supplizio del personaggio, lasciano propendere per l'idea che egli si sia suicidato. Tuttavia, a questa ipotesi se ne affianca un'altra, trasmessa dai giornali che riportano l'accaduto: ««[...] un viaggiatore che era sceso imprudentemente sul binario e che non fece a tempo a trarsi indietro, fu investito dalla macchina e orribilmente sformato.»» (*ibidem*). Quella che l'articolo definisce «un'imprudenza», culminata nella mancanza di tempo per «trarsi indietro» di fronte all'arrivo del treno, non ha lo stesso valore per il lettore. Quest'ultimo ha accompagnato costantemente il personaggio nell'alternarsi drammatico dei suoi sentimenti ed è stato testimone di alcuni suoi pensieri e affermazioni che lasciano intendere una plausibile intenzione di suicidio. Nel corso della notte, in preda ai suoi incubi, egli aveva sognato un incidente¹⁷², valutato subito con: «Sarebbe stato meglio! [...] egli provava un rammarico amaro: avrebbe preferito che la catastrofe sognata fosse avvenuta realmente» (ivi, p. 152). Vi è poi un'affermazione apocalittica nella pagina precedente la notizia della morte del personaggio,

¹⁷² Cf. AS, p. 152: «un urto spaventevole mandava tutto in frantumi...».

ovvero che quella mattina «era l'ultima luce d'un giorno tramontato per sempre» (ivi, p. 155).

Tuttavia, l'articolo di giornale non contempla l'ipotesi del suicidio, ma si ferma all'apparenza dell'incidente. L'articolo prosegue – e chiude la novella – nella maniera seguente: «“Più terribile a dirsi, il disgraziato non morì sul colpo; è spirato oggi, dopo ventiquattro ore di tormenti inumani...”» (ivi, p. 156). L'articolo si riferisce, molto probabilmente, ai «tormenti inumani» dell'innegabile sofferenza fisica del personaggio; al lettore, invece, resta il dubbio che i tormenti siano da attribuirsi ai pensieri che lo attanagliano fino all'ultimo.

Quest'ultimo paragrafo in conclusione della novella, introducendo la prospettiva di terzi e situandosi in disparte rispetto al resto del racconto, separato da esso e introdotto dalla congiunzione “e”¹⁷³ in apertura di frase, accentua il gioco delle prospettive di cui si nutre la novella. Sebbene l'alternanza dei punti di vista sia precisa ed efficace, bisogna rilevare un'incongruenza rispetto ai propositi esposti in prefazione al volume: se risulta difficile (se non addirittura impossibile) affermare o confutare la piena adesione di De Roberto alle pene del suo personaggio, si riconoscerà che, all'interno della novella, lo studio dei «fenomeni, [delle] azioni e [delle] reazioni» del personaggio è reso possibile grazie a elementi opposti al «mondo interiore dell'anima» (ivi, p. 49), ossia il movimento del treno e le reazioni psicofisiche, e non grazie al solo ripiego nella psicologia del personaggio. L'«immaginazione degli stati d'animo» e, in modo particolare, la resa di questi, è allora possibile esclusivamente con l'aiuto di elementi esterni che possano ispirarla o rappresentarla.

L'albero della scienza presenta, rispetto alle altre due raccolte di novelle finora discusse, un interesse a parte, poiché qui appare, trattato per la prima volta in maniera sistematica, il tema dell'amore quale *fil rouge* di un'opera. Quello che, come si vedrà in seguito, sarà uno dei temi prediletti¹⁷⁴ di Federico De Roberto,

¹⁷³ Cf. ivi, p. 156: «E l'articolo di cronaca, intitolato *Disgrazia orribile*, diceva così [...]».

¹⁷⁴ Si può asserire che *L'albero della scienza* esce posteriormente a *Processi*

viene introdotto nell'opera dell'autore da una raccolta di racconti in cui, a detta dell'autore stesso:

In tutti, [...] si discorre di qualche caso di coscienza sentimentale, in tutti si presenta qualche problema dell'amore; e questo nesso appunto ho procurato di mettere in evidenza intitolando il mio volume dal simbolico *Albero della scienza*. (AS, p. 49)

Il titolo della raccolta è, infatti, significativo in quanto richiama alla mente l'albero biblico della conoscenza del Bene e del Male, nonché il suo significato associato al corso dell'esistenza. Sono da considerare, in questo contesto, i titoli delle singole novelle: essi, articolandosi in una sequenza progressiva e semanticamente logica, sottolineano la lenta consapevolezza dell'essere umano che, confrontato con un peccato iniziale e involontario (*Il serpente*), si ritrova a doverne pagare le conseguenze, ciò che tuttavia non lo lascerà indifferente poiché egli sarà costretto a interrogarsi (*Quesiti*) sul suo destino. Complessivamente, dunque, i titoli contribuiscono a formare quell'insieme espresso dal titolo generale

verbali, benché entrambe le raccolte portino la stessa data. Gli elementi a sostegno di questa tesi sarebbero: l'impronta verista presente nei titoli delle due raccolte *Documenti umani* e *Processi verbali* (nonché i relativi contenuti), che svanirà dal titolo *L'albero della scienza*; l'allusione all'«inutilità delle prefazioni, lunghe o corte che siano» nella prefazione a *Processi verbali*, con il chiaro riferimento alla lunga prefazione a *Documenti umani* e che potrebbe fungere da indicazione cronologica, sistemando *Processi verbali* immediatamente dopo *Documenti umani*; il fatto che, per la particolarità, sia del titolo che della tematica, *L'albero della scienza* apre il filone delle opere dedicate all'amore. Tuttavia, i prossimi capitoli escluderanno le novelle de *L'albero della scienza* dall'analisi, eccetto per alcuni riferimenti. Riguardo all'importanza di questa raccolta di novelle in quanto primo testo derobertiano sull'amore, affrontato «da un punto di vista gnoseologico, domandandosi che cosa [l'amore] sia e come lo si debba giudicare, piuttosto che soffermandosi a descrivere quello che si prova o si crede di provare nel momento in cui si ama», si rimanda a R. CASTELLI, *Anatomie del cuore: De Roberto e il "tormento simpatico"*, in F. DE ROBERTO, *L'albero della scienza*, a cura di R. Castelli, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 1997, pp. 9-36, saggio introduttivo dell'edizione de *L'albero della scienza* da cui si cita qui (la citazione è a p. 23). Lo stesso saggio viene successivamente ripreso e leggermente modificato in R. CASTELLI, «*L'albero della scienza*»: *Federico De Roberto e le anatomie del cuore*, in DASHWOOD/GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, cit., pp. 67-79.

della raccolta, tanto diverso dalle precedenti, chiare espressioni di stampo naturalista, “documenti umani” o “processi verbali”, ovvi richiami all’idea del catalogo composto da elementi distinti riuniti sotto uno stesso titolo¹⁷⁵.

L’albero della scienza è dunque la prima vera prova derobertiana dedicata al vasto tema dell’amore e lascia presagire, oltre all’evidente interesse dell’autore portato a questo tema, l’esito della sua riflessione; così come l’albero della conoscenza simboleggia un mondo divenuto oramai inaccessibile all’uomo e perciò fonte di disperazione e di rimpianto, l’amore è un ambito che provoca altrettanta disperazione nell’animo dell’essere umano e lo condanna a un’eterna disillusione.

Riguardo a questa prima prova sull’amore, Carlo A. Madrignani sostiene che:

[...] si ritrova [...] [un] motivo «politico», secondo cui l’amore si configura come il peccato per eccellenza, il quale prende poi il nome terribile di «adulterio» con tutto lo sconvolgimento [...] che esso comporta nei concetti di «famiglia» o di «dovere»¹⁷⁶.

Ciò viene esemplificato, per esempio, ne *Il paradiso perduto*. Vittorio Spinazzola segnala la fragilità nella trattazione della te-

¹⁷⁵ Lo svolgimento del ciclo annuale dell’albero della conoscenza è, infatti, associato, secondo il cristianesimo, al ciclo della vita quale successione di vita, morte e risurrezione. Nella scelta dei titoli del volume e delle novelle si può allora leggere un richiamo a un ciclo dei sentimenti. I titoli sono, nell’ordine: *Il serpente*, *La scoperta del peccato*, *Il gran rifiuto*, *Menzogne*, *L’amicizia di Eva*, *Il paradiso perduto*, *La salvezza*, *Le stagioni*, *Quesiti*. Per approfondimenti, cf. CASTELLI, *Anatomie del cuore*, cit. e EAD., «*L’albero della scienza*», cit. Si segnala qui un articolo di Françoise Gaillard poco convincente, ma ciononostante interessante in questo contesto, che, attribuendo alla scrittura zoliana delle caratteristiche proprie del simbolismo, si sofferma su una possibile analogia tra i concetti di “genesi” e “genetica”, “albero della scienza” e “albero genealogico”, sostenendo la tesi seguente: «Zola [...] sait [...] que l’origine est le point de fuite du réel et [...] l’on ne peut donc en parler qu’au singulier, dans la langue du mythe.» (F. GAILLARD, *Entre mythe et savoir: le naturalisme de Zola*, in S. CIGADA/M. VERNA (a cura di), *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo*, Milano, Vita e Pensiero 2003, 129-137, a p. 131) e prendendo, dunque, il peccato originale come sfondo, volutamente sfocato, delle vicende zoliane.

¹⁷⁶ MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell’opera di Federico De Roberto*, cit., p. 58.

matica specifica, poiché: «[i] protagonisti [...] finiscono per apparire un po' tutti come delle marionette oscillanti fra il Dovere e il Peccato; e una spinta è sufficiente per farli cadere»¹⁷⁷. Senza volere dare un giudizio di ordine critico sulla trattazione della tematica in sé e sull'opposizione tra il "Dovere", convenzione della società, e il "Peccato", stabilito anch'esso dalla società, è indiscutibile l'interessamento portato dall'autore, ancora all'inizio della sua carriera letteraria, a questo tema specifico, che marcherà una parte molto cospicua della sua produzione testuale.

L'innegabile valore delle prime, giovanili raccolte di novelle *Documenti umani*, *Processi verbali* e *L'albero della scienza* consiste, quindi, da una parte, nell'esposizione e nell'illustrazione di quelli che De Roberto pone quali strumenti di lavoro indispensabili alla sua arte; dall'altra parte, esse diventano il laboratorio in cui lo scrittore abbozza i primi tentativi di trattazione di quello che sarà uno dei suoi temi favoriti.

La prefazione a *L'albero della scienza* è dunque il punto d'incrocio tra due fasi della creazione narrativa di De Roberto: da un lato, essa si pone come *pendant* psicologico alla rigida produzione verista, dall'altra, essa rappresenta il vero e proprio inizio dell'ostinata analisi dell'amore. Questi due aspetti sono da reputarsi correlati. Oltre all'evidente assonanza tra "l'albero della conoscenza" e "l'albero della scienza", è interessante segnalare qui il connubio che De Roberto crea unendo il mito evocato dall'"albero" con il richiamo all'esattezza della "scienza".

3. Oltre la poetica: le altre prefazioni

L'albero della scienza dà avvio al grande progetto derobertiano dedicato al tema dell'amore, così come menzionato nella prefazione a quest'opera.

Le opere narrative a noi note, che tratteranno questo tema, sono le raccolte di novelle *La morte dell'amore* (1892), *Gli amori*

¹⁷⁷ SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 76.

(1898), i romanzi *Spasimo* (1897) e *La messa di nozze* (1911) nonché varie novelle sparse. A integrare la finzione verranno pubblicate anche altre opere: *L'amore* (1895), il saggio *Una pagina della storia d'amore* (1898), *Come si ama* (1900) e *Le donne, i cavalieri* (1913).

La prefazione a *La morte dell'amore* è concisa, diretta e non lascia spazio a malintesi. In una paginetta e mezza, De Roberto espone precisamente la sua intenzione: nell'opera che segue, composta unicamente da «tre novelline», verrà trattato il «fenomeno» dell'amore agonizzante, condannato a spegnersi («l'agonia della passione, la *morte dell'amore*», *MAI*, senza pagina). Esso verrà studiato in maniera analitica e articolata attorno alle sue «varietà» (*ibidem*):

Nella prima [...] si discute quale fra le più comuni forme di essa morte sia maggiormente penosa; la seconda consiste nell'osservazione d'una particolar causa di esaurimento sentimentale; nella terza sono notate le convulsioni che accompagnano ordinariamente la fine delle passioni. (*MAI*, senza pagina)

I titoli attribuiti alle tre novelle sono, conformemente ai tre argomenti: *Dibattimento*, *L'assurdo* e *Lettere di commiato*.

Sono da notare i verbi utilizzati in questo breve passaggio della prefazione per introdurre la trattazione degli argomenti oggetto delle tre novelle: per la prima, sarà una “discussione” («si discute»; il suo titolo, *Dibattimento*, è, infatti, significativo), la seconda sarà un’“osservazione” (e il titolo *L'assurdo* vuole forse indicare l'irrazionalità di cause e comportamenti che possono condurre alla fine di una storia d'amore), nell'ultima, invece sono “notate” le reazioni dolorose che accompagnano la fine di un amore (contenute nelle *Lettere di commiato* oggetto della novella). Il passaggio dalla discussione all'annotazione, attraverso un'osservazione, è un procedimento di chiaro stampo sperimentale: lo scienziato pone un'ipotesi (“si discute”) che cerca di comprovare mediante un’“osservazione” descritta nel dettaglio (“notare”) e dalla quale trarrà delle conclusioni passibili di dimostrare o di confutare la sua ipotesi di partenza. Interessante è, perciò, la scelta dell'utilizzo di una terminologia e di un metodo di

osservazione scientifico applicato a un tema tanto astratto quanto un sentimento. È ugualmente degno di nota il fatto che l'esito dell'esperimento rimanga aperto: a quali conclusioni è giunto l'autore-sperimentatore dopo avere osservato tre maniere possibili della morte dell'amore? O, forse, la conclusione dell'esperimento consiste proprio in questo, ossia dimostrare la fine del sentimento, avendo posto a priori come base che, comunque vada, il sentimento è destinato a concludersi?

Prudentemente – e ciò a dimostrazione della chiara lungimiranza e valutazione derobertiane che accompagnano la pubblicazione delle sue opere –, l'autore legittima la stesura di questa prefazione, «forse soverchia» agli occhi dei lettori, nei termini seguenti: «Io vorrei soltanto evitar loro un disinganno, nel caso che essi si aspettassero uno studio completo od organico sull'argomento annunziato dal titolo» (*MAI*, senza pagina). Sebbene De Roberto distingue chiaramente la finzione narrativa dalla realtà, egli anticipa qui quello che sarà il complemento teorico delle sue novelle, opere di finzione narrativa: lo «studio completo ed organico», che prenderà forma tre anni dopo con il trattato sull'amore, un robustissimo lavoro teorico dall'*allure* psicologista e scientifica, dal titolo *L'amore*, completato dal sottotitolo significativo: *Fisiologia – Psicologia – Morale*. Infatti, in conclusione della prefazione, egli aggiunge: «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» (*ibidem*). Il riferimento al trattato è ovvio; tuttavia, nel momento in cui egli sostiene l'appartenenza delle tre novelle de *La morte dell'amore* all'analisi condotta nel trattato («tre capitoli staccati da un libro»), egli unisce la finzione narrativa alla speculazione teorica. Questo, però, potrebbe essere ugualmente letto come una chiara dichiarazione di volersi dedicare a uno studio generale e complesso, suddiviso su vari livelli, attorno al sentimento, scomposto e anatomizzato in funzione dell'analisi non solamente della sua “morte”, ma anche della sua “nascita” e delle sue varie “fasi”.

Nel panorama delle prefazioni derobertiane, un caso a parte, ma assolutamente degno di nota, è quello dell'*Avvertimento* che

funge da prefazione proprio al trattato. Non trattandosi, nel caso di quest'opera, di finzione letteraria, potrebbe sembrare scorretto parlare qui di poetica vera e propria. Pertanto, De Roberto accenna anche in questo avvertimento alla sua metodologia di scrittore di finzione narrativa, distanziandosene chiaramente per quanto riguarda l'analisi di cui sarà oggetto il poderoso trattato ma, soprattutto, dando una spiegazione e così una ragione d'essere alle prefazioni in generale.

«[Fu] ben detto che un libro senza prefazione rassomiglia ad un uomo escito di casa senza cappello [...]» (*Amore*, p. 3): questa affermazione parafrasata da De Roberto, senza indicazione di fonte, apre l'avvertimento del trattato *L'amore*. Se questa vuole forse giustificare la necessità, da parte di un'opera, di contenere una prefazione, lo stesso autore ridimensiona questa affermazione con le parole seguenti:

[...] mettere innanzi a un'opera il suo commento è fare quasi come quei ragazzi che, disegnato un albero o un monte, sentono il bisogno di scrivere sui loro disegni: albero, monte. Quando il disegno ed il libro sono chiari, quando rappresentano e dicono ciò che hanno da rappresentare e da dire, non c'è bisogno d'altri discorsi. Inutile allora, la prefazione è inabile nell'ipotesi peggiore, nel difetto cioè di chiarezza e d'evidenza. [...] Meglio dunque [...] presentare il libro senz'altro [...]. (*Amore*, p. 3)

La presunta "chiarezza" del libro vorrebbe rispecchiare l'intenzione dell'autore propenso a rappresentare, nelle sue opere, la realtà così come essa si presenta agli occhi di tutti, senza bisogno quindi di dettagli aggiuntivi. Come egli stesso afferma, egli si trova di fronte alla «necessità di fare, a sgravio di coscienza, una dichiarazione» (*Amore*, p. 3). In questa maniera, con l'aggiunta della «dichiarazione», la prefazione acquisisce una portata semantica differente: essa non vuole semplicemente presentare l'opera che segue, ma si carica di un significato aggiuntivo, una specificazione che vuole probabilmente guidare il lettore verso un certo tipo di lettura. Inoltre, la scelta del termine "avvertimento" anziché "prefazione", tende a sottolineare una certa prudenza da parte dell'autore. Si ricordi in proposito che, dopo l'esito della pefa-

zione a *Documenti umani*, l'atteggiamento dello scrittore nei confronti dell'utilità delle prefazioni è notevolmente mutato. Infatti, questo avvertimento vuole essere principalmente una «dichiarazione» di onestà, con la quale De Roberto desidera abbandonare temporaneamente il ruolo di novelliere e romanziere, per legittimare le sue considerazioni di ordine scientifico. Questo è forse un tentativo di conferire una maggiore serietà a tutta la sua opera.

Una prima demarcazione tra il De Roberto novelliere da quello teorico è qui rappresentato dall'utilizzo della terza persona singolare per indicare quelle che sono le sue intenzioni autoriali¹⁷⁸. Facendo ciò, egli qualifica le sue opere di finzione narrativa quali «semplici favole» per poi specificare che, invece, nel caso del trattato, «non ha scritto stavolta sotto la dettatura della fantasia.» (*Amore*, p. 3). Non si tratta, pertanto, di screditare il valore delle sue opere precedenti, bensì di separare, il più chiaramente possibile, la finzione narrativa dalla realtà, giustificando, forse, contemporaneamente, i contenuti di tale sua finzione narrativa, ma soprattutto quelli di un'opera che vuole essere una «[speculazione] intorno ai fatti reali» (*ibidem*).

La scelta di compiere uno studio di stampo scientifico per la trattazione di un determinato tema viene esplicitato da De Roberto nella maniera seguente:

[...] dopo aver fatto della psicologia nell'arte [è parso all'autore] che l'arte dovrebbe essere arte e psicologia la psicologia, ed ha dubitato del vantaggio che dalla mescolanza di queste due cose ciascuna di esse trarrebbe. (*Amore*, p. 3)

Aggiungendo:

Se, a ogni modo, le narrazioni psicologiche potranno ancora esser difese, la psicologia non può rinunciare, senza perder valore e carattere, ai metodi proprii. E poiché l'argomento delle opere narrative suol essere principalmente l'amore, l'autore non ha più creduto che una psicologia dell'amore possa essere esposta con una serie di apologhi; ha quindi lasciato da parte gli apologhi per un libro dove po-

¹⁷⁸ Cf. *Amore*, p. 3: «a questo prudente consiglio l'autore si sarebbe attenuto [...] Concesso che non vi sia presunzione da parte sua».

ter enunciare le teorie e risolvere i problemi che mal troverebbero posto fra descrizioni e dialoghi. (*ibidem*)

Questa citazione contiene due elementi importanti: il primo è la scelta di confrontarsi con un tema, quello dell'amore, non solamente da un punto di vista narrativo, ma anche in maniera concettuale e organica («interamente e metodicamente», *Amore*, p. 4). Il secondo è costituito dalla dichiarazione di quella poetica che De Roberto avrebbe adottata nella sua opera di finzione, ovvero quelle “descrizioni” e quei “dialoghi” che comporrebbero la sua opera letteraria e che non sarebbero più adatte a considerare metodicamente le «dimostrazioni [...] le idee e le prove» (*ibidem*) che l'autore desidera elucidare attorno all'amore.

Sarebbe tuttavia falso volere considerare *L'amore* un'opera meramente scientifica per quanto, in parte, la sua pretesa lo sia¹⁷⁹; infatti, lo stesso autore tiene a precisare:

[L'autore] è certo pertanto di dispiacere così ai filosofi che lo giudicheranno troppo frivolo, come ai non filosofi che lo giudicheranno troppo pesante. [...] Tanto più che per compensare la gravezza di alcune parti egli ha troppo futilmente ragionato in certe altre e per farsi perdonare le noiose ricerche ha talvolta sconvenientemente scherzato. (*Amore*, p. 4)

E sottolinea, ancora una volta, che non si tratta di un'opera di finzione: «in questo libro si potranno trovare molte e forse anche troppe cose, ma non un rigo di novella» (*ibidem*).

Tornando, invece, alla finzione, va osservata nuovamente la prefazione che apre la raccolta di novelle *Gli amori* (1898). Questa, datata 1897, è, ancora una volta, scritta sotto forma di lettera

¹⁷⁹ Lo stesso De Roberto afferma che il trattato nasce quale «[dimostrazione]»; progressivamente, questa prende però l'aspetto di uno studio più completo, «cominciando dal primo principio, cioè dall'amore come fenomeno del mondo organico, e via via passando alla critica, all'analisi» per arrivare infine al suo scopo vero e proprio, ossia «allo studio di tutta la passione umana», diventando così «libro [...] prendendo qua e là sapore di trattato scientifico e tanfo di manuale filosofico» (*Amore*, p. 4). Per semplificazione, in questo studio si è deciso di usare l'aggettivo “scientifico” con un'accezione molto generale.

indirizzata a una «gentilissima Amica» di cui si ignora l'identità esatta¹⁸⁰. Così come indicato in questa breve prefazione, *Gli amori* vuole essere una sorta di complemento al trattato sull'amore. De Roberto, infatti, riprende una critica della destinataria della prefazione riguardo a *L'amore*¹⁸¹. Basandosi su questa critica, egli introduce le novelle che compongono *Gli amori* giustificando quella che è la ragione d'essere di quest'opera, ovvero essere gli «esempii» (*GA*, p. vi) pratici atti a illustrare le teorie espresse nel trattato. Pertanto, in quanto questi spiegano quelle «dimostrazioni», «idee» e «prove» che compongono l'analisi condotta nel trattato, l'autore ribadisce la sua pretesa di avere compiuto un lavoro di «osservazione» (*ibidem*).

Il riferimento al trattato e, soprattutto, la necessità di creare quest'opera in quanto *pendant* pratico alle teorie astruse del trattato, sottolineano l'intenzione espressa da De Roberto nella prefazione a *La morte dell'amore*, ovvero quella di scrivere un grande «libro» dedicato allo studio dell'amore in tutte le sue manifestazioni. Certo, il «libro» in questione è il trattato *L'amore*; ma, forse, con la dovuta distanza storica e avendo a disposizione una buona parte delle opere derobertiane, non sarebbe del tutto scorretto considerare il «libro» in un senso molto più ampio, metonimico, in quanto opera comprendente l'insieme della produzione derobertiana attorno al tema dell'amore, sia essa svolta dal punto di vista puramente letterario o da una prospettiva più teorico-speculativa. Insomma, una sorta di «poetica dell'amore»¹⁸².

Vanno considerate ora, brevemente, le prefazioni alle altre opere derobertiane, ossia quelle a *Una pagina della storia d'amore* (1898), *Come si ama* (1900), *Le donne, i cavalieri* (1913), *Al rombo del cannone* (1919) e *All'ombra dell'olivo* (1920)¹⁸³. Sebbene, nell'insieme, esse siano più brevi e di interesse poetico e metodologico decisamente minore rispetto alle

¹⁸⁰ Cf. *infra* n. 306.

¹⁸¹ Cf. *supra* n. 76.

¹⁸² Poetica avviata sulla falsariga della «poetica del cuore» verghiana (cf. A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga 2000, p. 99).

¹⁸³ *L'arte* (1901) non verrà qui considerato.

prefazioni precedenti, sono tuttavia degne di nota in quanto, anche se nella loro brevità e apparente insignificanza, rappresentano fasi ulteriori dello sviluppo del pensiero derobertiano.

Innanzitutto, è evidente la bipartizione delle opere nelle aeree tematiche seguenti: l'amore (*Una pagina della storia dell'amore; Come si ama; Le donne, i cavalier'*) e la guerra (*Al rombo del cannone, All'ombra dell'olivo*).

Una pagina della storia d'amore vuole essere la prima prova di un genere nel quale De Roberto si cimenterà più in là, ovvero le indagini biografiche di tipo storiografico. Prendendo come esempio tra tanti l'aneddoto del triangolo amoroso George Sand – Alfred de Musset – Fryderyk Chopin, De Roberto, nella prefazione, annuncia l'intenzione di studiarlo dalla prospettiva dell'«anatomista» (*UPSA*, p. VI) e afferma:

[...] né io solo penso che questo episodio, forse insignificante per i letterati e gli artisti, offra grandissimo interesse agli studiosi di psicologia e di morale e sia uno dei più istruttivi capitoli della storia d'amore. (*ibidem*)

Mettendo la finzione narrativa da parte, De Roberto – nella breve prefazione a un volume pressoché misconosciuto – formula i punti essenziali che guideranno le opere successive: l'interesse portato alle conclusioni di ordine psicologico e morale dell'aneddoto considerato e l'esigenza di costituire una «storia d'amore» articolata in vari «capitoli».

La prefazione a *Come si ama* consiste in uno scambio epistolare, di cui la data rimane ignota, tra Luigi Capuana e Federico De Roberto. Nella prima missiva, Capuana narra all'amico l'episodio di «uno strano caso di amore» (*CSA*, p. 7), svoltosi in «circostanze proprio incredibili» ma assolutamente vere («Ti prego di credere che non si tratta di uno scherzo di novelliere», *ivi*, p. 10) e che riguarda la morte di una giovane donna per pene d'amore. Nella sua risposta, De Roberto, giudicando questo stesso episodio, invece, «[una] storia d'amore [...] molto comune e quasi scialba»¹⁸⁴, si sof-

¹⁸⁴ *CSA*, p. 17. E aggiunge: «non vedo nel fatto che mi hai narrato niente di straordinario» (*ivi*, p.18).

ferma, per un'ennesima volta, sulla forma che l'arte dovrebbe assumere per la trattazione di un determinato tema, sottolineando nuovamente il ruolo del modo in funzione del tema e ponendo l'attenzione sull'importanza primaria della metodologia da adottare, riconoscendole un valore maggiore rispetto al tema trattato. Tuttavia, si può riconoscere qui un'evoluzione rispetto alle affermazioni presenti nelle prime prefazioni. Infatti, dopo essersi dilungato sulle solite questioni metodologiche, egli giunge a una conclusione vagamente disillusa:

L'arte, è vero? deve dare, non può far altro che dare un'immagine della vita, del vero, della realtà; e l'artista è naturalmente libero di scegliere i soggetti che più gli aggradano [...]; se non che, attenendosi egli ai soggetti semplici e ai casi frequenti, è creduto senz'altro; ma appena [...] tenta di cogliere i casi rari e di riprodurre le cose insolite, tosto gli spettatori [...] affermano che l'opera sua è falsa e bugiarda. [...] Ora io credo che, per questa ragione, la scelta del soggetto dell'opera artistica non sia tanto libera quanto pare, e che l'arte non possa dare l'immagine di tutta quanta la vita. (*CSA*, pp. 18-19)

E, abbandonando brutalmente le considerazioni di ordine teorico per tornare sul tema dell'amore:

[...] il mio libro degli *Amori* sarà senza dubbio giudicato favoloso; perché, quantunque io mi sia attenuto strettamente alla realtà nell' esporre un certo numero di fatti a sostegno delle teorie significate nel trattato dell'*Amore*, nondimeno [...] le mie storie hanno l'andatura delle novelle. (*CSA*, pp. 19-20)

Disingannato, quindi, dalla scarsa risonanza della sua metodologia adottata in narrativa («sarà senza dubbio giudicato favoloso», in cui «favoloso» è da intendersi con il senso di 'proprio della favola'), ma pur sempre convinto della serietà e utilità delle sue intenzioni¹⁸⁵, egli esplicita il suo progressivo metodo di analisi adottato allora per «casi veramente tipici, accaduti a persone reali» (*CSA*, p. 20) e che faranno l'oggetto di *Come si ama*:

¹⁸⁵ Cf. *infra* p. 147.

Noi osserveremo dapprima gli avvenimenti, poi cercheremo d'intenderne il significato e di cavarne la moralità. Vedremo come si ama, in quali condizioni nasce e muore l'amore, che cosa lo alimenta o lo insidia, per quali caratteri la passione degli uomini si distingue da quella delle donne...¹⁸⁶

In questa prefazione, dunque, De Roberto tenta un'ennesima, ostinata, legittimazione della sua trattazione del tema dell'amore, abbandonando definitivamente la narrativa e cedendo alla presunta maggiore serietà della saggistica. Per introdurre il suo volume egli si serve di una missiva di Capuana nella quale quest'ultimo ricorda come De Roberto sia un «gran professore di questa materia» e come egli abbia «parlato con serietà scientifica intorno all'*Amore*» (*CSA*, p. 8). Capuana riconosce qui il valore del trattato, benché i risultati dell'analisi svolta possano essere deludenti, poiché privi di fondamento empirico, data l'astrattezza della materia. Egli, ad ogni modo, loda l'analisi svolta da De Roberto:

Più che uno scienziato, tu sei un curioso dell'Amore; ne hai parlato servendoti di tutto il materiale di osservazione accumulato dagli altri, aggiungendovi il tuo, traendo spesso conseguenze inattese da premesse comuni; [...] non hai ceduto alla tentazione di sistemare osservazioni e fatti; e al momento di venire a una conclusione, hai avuto la sincerità e il buon senso di confessare che dell'essenza dell'Amore ne sappiamo quanto prima, forse meno di prima, e che probabilmente non sapremo mai niente di più. [...] in fatto di amore non c'è niente di assoluto, niente di provato, [...] dobbiamo rassegnarci e non sperare di andare oltre la presente nozione superficiale, incerta, empirica, nonostante la sua aria di pretesione scientifica. (*CSA*, pp. 8-9)

Capuana ricorda qui come De Roberto sia uno dei tanti studiosi che si sono dedicati al tema dell'amore; pertanto, egli riconosce l'innovazione dell'analisi derobertiana («traendo [...]

¹⁸⁶ *CSA*, p. 20. L'utilizzo di verbi propri al campo semantico della vista («osservaremo», «vedremo»), così come l'intenzione di spiegare «come si ama», ricordano l'ambizione dello Zola di spiegare il «comment» dei fenomeni e non, necessariamente, il «pourquoi», attribuendo così una dimensione prevalentemente descrittiva all'analisi del fenomeno. Cf. *infra* p. 134.

conseguenze inattese da premesse comuni»). Si potrebbe inoltre pensare che questa prefazione, inclusa in una delle ultime opere derobertiane dedicate all'amore, voglia, forse, fungere da primo bilancio generale alla trattazione del tema dell'amore: Capuana cita qui una conclusione, riferita sì al trattato, ma applicabile alla trattazione del tema in generale («dell'essenza dell'Amore ne sappiamo quanto prima [...] probabilmente non sapremo mai niente di più»). Nella sua risposta, De Roberto non commenta questa affermazione, ciò che permette di sostenere che egli l'accetti, per quanto amaramente («dobbiamo rassegnarci»), come inizio di conclusione valida al suo studio, giunto quasi al termine.

Le donne, i cavalieri, uscito nel 1913, rappresenta l'ultimo lavoro derobertiano dedicato al tema dell'amore. La prefazione (composta ancora una volta da una lettera, indirizzata all'editore Treves, che, così come indicato dal suo titolo, *Invece di prefazione*, non vuole essere una prefazione, ma risulta comunque esserlo) vuole giustificare, innanzitutto, la tendenza di De Roberto a trattare, nei suoi «vari capitoli di psicologia amorosa e di analisi sentimentale»¹⁸⁷ episodi legati alla vita di personaggi francesi¹⁸⁸. Egli si giustifica ricordando la ricchezza della «letteratura francese documentale, biografica, epistolare, aneddotica», nonché «la più gran messe di notizie, di documenti e di commenti» (*LDIC*, p. VI) svolti in francese. Ci si può quindi azzardare a considerare le novelle de *La morte dell'amore* e de *Gli amori* quali un tentativo, da parte di De Roberto, di dare avvio a una tradizione italiana di questo genere letterario, forse da comprendersi nell'ottica della progettazione del «romanzo italiano» a cui si si è accennato precedentemente. Inoltre, De Roberto risponde qui a Treves sostenendo di avere analizzato anche episodi amorosi riguardanti altre nazioni, aprendo, forse con una punta di ironia, verso altri progetti futuri sempre attorno al tema dell'amore: «E questo che oggi tu

¹⁸⁷ *LDIC*, p. V. Questi «capitoli [...] sparsi» (*ibidem*) compongono i saggi prima usciti in vari giornali e riviste e poi raccolti nel volume.

¹⁸⁸ De Roberto riprende la critica rivolta da Treves: «tu mi hai fatto osservare che questi scritti hanno un comune difetto: concernono dal primo all'ultimo personaggi stranieri, e precisamente francesi. [...] l'appunto è giustissimo» (*LDIC*, p. V).

pubblici non potrebbe costituire una specie di contributo ad una *Geografia sessuale* di là da venire?...» (ivi, p. VI, in corsivo nell'originale). Tuttavia, indubbiamente, l'interesse maggiore di questa prefazione risiede nell'ulteriore amara constatazione che, essendosi egli dedicato a una scienza troppo astratta e soggettiva, i risultati concreti saranno alquanto deludenti:

Avendo infatti tentato di narrare la storia di certi personaggi e di giudicarne gli atteggiamenti e le azioni, mi si potrà obiettare che la storia, diversamente dall'aritmetica, è una semplice opinione [...] che i documenti sui quali ho fondato i miei giudizi non sono definitivi [...] che le stesse prove qui addotte possono essere interpretate altrimenti e portare a conclusioni opposte, e che per conseguenza le sentenze ora pronunziate sono tutte soggette a revisione e passibili di revoca. (*LDIC*, p. VII)

Certamente, egli qui si riferisce agli episodi contenuti in *Le donne, i cavalieri*; tuttavia, se si vuole considerare questa ultima prefazione dedicata all'amore quale bilancio ultimo della trattazione del tema in generale, si potranno applicare le affermazioni qui presenti all'analisi complessiva dell'amore. Infatti, il paragrafo conclusivo di questa prefazione riprende anche le opere di finzione attorno all'amore precedenti il 1913 e merita di essere riportato quasi integralmente:

[...] io me ne accorgo forse un poco tardi. Esercitatomi a comporre romanzi e novelle che solo in parte sono frutto di osservazione, considerando per conseguenza che il loro valore dimostrativo, ai fini della scienza del cuore, è mediocre, ho voluto narrare storie vere, delle quali non si potesse dire che sono frutto d'immaginazione e di arbitrio; e invece ho visto che anche queste possono essere confutate e rifiutate, e che la verità vera è purtroppo inafferrabile. Conclusione, come vedi, alquanto malinconica [...]. (*LDIC*, p. VIII)

In queste poche righe, De Roberto scompone i principi enunciati nelle prefazioni precedenti. A distanza di anni egli riconosce che le prove delle novelle giovanili si rivelano una contraddizione, in quanto esse sono «solo in parte frutto di osservazione», nonché di «valore dimostrativo [...] mediocre»; addirittura le «storie vere»

sono passibili di controbattuta e di critica. Insomma, l'apparato teorico e pratico sul quale l'autore catanese aveva fondato la sua metodologia empirica viene qui smontato e ne viene riconosciuta la sua effettiva impossibilità di applicazione per l'analisi di un sentimento. Con questa «conclusione [...] alquanto malinconica» si chiude la trattazione pluridecennale di Federico De Roberto dedicata al tema dell'amore. Essa rappresenta l'abbandono definitivo di questo tema da parte dell'autore, disilluso e consapevole di avere raggiunto dei risultati tutto sommato deludenti.

Le ultime prefazioni qui esposte sono dedicate a tutt'altro soggetto. Dal 1915 in poi, De Roberto si interesserà al tema della guerra, scaturito dagli avvenimenti della Grande Guerra. Benché le raccolte di novelle dedicate al tema (*La «Cocotte»*, 1919 e *Ironie*, 1920) siano sprovviste di prefazioni, si segnalano due opere saggistiche dotate di due brevi «avvertimenti»: si tratta degli studi *Al rombo del cannone* e *All'ombra dell'olivo*.

Entrambe le opere contengono saggi scritti durante la Prima Guerra Mondiale¹⁸⁹ che l'autore dedica a episodi e personaggi attinenti al conflitto in corso, ma anche a conflitti precedenti. L'evidente tendenza interventista¹⁹⁰ di Federico De Roberto non vuole essere qui oggetto né di analisi, né di commento; ciò che, invece, risulta particolarmente degno di nota, è il motivo per il quale De Roberto afferma di dedicarsi al tema bellico: «Mentre si decidevano le sorti della Patria e del mondo non era possibile distrarre la mente dalla immane tragedia, al paragone della quale ogni opera di fantasia sarebbe rimasta priva di senso» (*ARC*, p. senza pagina).

È pertanto interessante osservare ancora una volta il metodo adottato dall'autore; egli, infatti: «si volse alla storia per cercarvi

¹⁸⁹ L'autore stesso afferma: «Gli scritti raccolti nel presente volume furono composti e pubblicati a parte durante la guerra», in F. DE ROBERTO, *Al rombo del cannone*, Milano, Treves 1919, senza pagina (in seguito: *ARC*).

¹⁹⁰ Esplicitata nella breve prefazione in cui egli accenna all'«auspicio di vittoria» (*ARC*, senza pagina) che lo spinse a scrivere i saggi, così come nell'affermazione che la guerra, per l'Italia, sia «gloriosamente finita», oltre che nello stile iperbolico propagandistico. Per un accenno sulle posizioni politiche di De Roberto, cf. *infra* n. 370.

ammaestramenti e conforti, studiò memorie di soldati, di diplomatici e di politici, e tra i libri di bella letteratura esaminò quelli che avevano per tema la grande crisi» (*ARC*, p. senza pagina). Anche nel caso della guerra, dunque, De Roberto non può fare a meno di considerare attentamente («studiò») il “documento umano” fornito dagli elementi biografici, quindi presumibilmente reali, delle «memorie di soldati, di diplomatici e di politici»¹⁹¹. Va comunque segnalata una leggera incongruenza: l'autore vuole sì discostarsi dalla finzione, «priva di senso» e ciononostante si ritrova egli stesso a esaminare la «bella letteratura» che ha come soggetto la guerra.

All'ombra dell'olivo completa *Al rombo del cannone*, in quanto quest'ultima opera vuole essere una raccolta di saggi dedicati, in parte, alla nuova situazione di pace successiva al conflitto mondiale¹⁹². Anche nel brevissimo *Avvertimento* a questo volume, De Roberto sottolinea l'esigenza di scrivere dei saggi e non della narrativa, bollandola come «[operazione] della fantasia» (*AOO*, senza pagina).

In entrambi questi avvertimenti vi è dunque, da parte dell'autore, un evidente intento di distanziamento dalla finzione, dovuto al fatto che la gravità del tema non si presta alla trattazione narrativa; tuttavia, De Roberto scriverà delle novelle sul conflitto e proprio questi testi di finzione si riveleranno particolarmente significativi e decisamente più meritori dei due volumi di saggi, così come si avrà modo di vedere nei capitoli successivi.

¹⁹¹ Per quanto Rosario Castelli asserisca: «nonostante l'intento di indossare i panni dello storico, lo scrittore preferisce comportarsi da sagace manipolatore e invece di affrontare documenti di prima mano, preferisce attingere a una doviziosa editoria a lui coeva» (CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 193).

¹⁹² Cf. F. DE ROBERTO, *All'ombra dell'olivo*, Milano, Treves 1920, senza pagina (in seguito: *AOO*): «I lettori del volume che porta per titolo *Al rombo del cannone* si daranno facilmente ragione di questo che viene oggi ad integrarlo». Infatti, egli stesso definisce questi saggi quali «nuovi capitoli», nati «durante le trattative della pace» e dedicati dunque «alla grata ombra [...] della fronda che la simboleggia» (*ibidem*), facendo chiaro riferimento qui all'allegoria che l'«olivo» menzionato nel titolo dell'opera sta a significare.

CAPITOLO 3

LA POETICA DELL'AMORE

1. Il grande libro sull'amore: dal fallimento della «scienza del cuore»¹⁹³ al tentativo di storiografia del sentimento

La trattazione dell'amore¹⁹⁴ occupa una parte preponderante all'interno dell'opera di Federico De Roberto, sia dal punto di vista narrativo che dal punto di vista saggistico. La ricchezza e l'eterogeneità dell'analisi contribuiscono a formare di una «scienza del cuore» costituita dai numerosi testi attorno al tema del sentimento al quale l'autore si consacrerà con dedizione per buona parte della sua carriera. Tutti questi testi, evidentemente correlati tra loro, concorrono alla connessione di unità testuali minori in vista di una unità maggiore, un grande libro sull'amore, che forma una sorta di poetica del sentimento. Pertanto, se le considerazioni finali contenute nella prefazione a *Le donne, i cavalieri* possono essere lette come una chiusura generale della carriera di De Roberto analista dell'amore, l'insieme della produzione letteraria derobertiana attorno al sentimento apparirà come una ricerca organica volta non solamente alla costituzione di una scienza del sentimento, bensì a un tentativo di modellamento narrativo del sentimento stesso¹⁹⁵.

¹⁹³ *Amore*, p. 199.

¹⁹⁴ Nel trattato – e nel corso di questo studio – per “amore” si intende esclusivamente il sentimento di affezione tra uomo e donna.

¹⁹⁵ Al di là delle influenze culturali dell'epoca, che, per quanto riguarda gli studi attorno alla sessualità, sono debitrice dei lavori di Paolo Mantegazza, le ipotesi sulle ragioni che spingono De Roberto a trattare incessantemente questa tematica sono numerose. Una di queste, sostenuta da Enrico Ghidetti, vede una possibile giustificazione nella nevrosi della quale soffrì l'autore (cf. E. GHIDETTI, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Le donne, i cavalieri*, cit., p. XII, tesi ripresa in CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 35). L'ossessione per il tema

Federico De Roberto inaugura il tema dell'amore nel 1890 con la raccolta di novelle *L'albero della scienza*, a cui succederanno, prima pubblicate in giornali o riviste, la maggior parte delle novelle che verranno, in seguito, incluse nelle raccolte *La morte dell'amore* (1892) e *Gli amori* (1898), nonché i romanzi *L'illusione* (1891), *Spasimo* (1897) e *La messa di nozze* (1911)¹⁹⁶; contemporaneamente, egli comporrà una serie alquanto variegata di studi sul sentimento, avviata dal trattato scientifico *L'amore. Fisiologia – Psicologia – Morale* (1895), seguito prima dallo studio delle tumultuose relazioni amorose di George Sand intitolato *Una pagina della storia d'amore* (1898), poi dallo scritto di costume *Come si ama* (1900) e completata, infine, dallo studio storiografico *Le donne, i cavalieri* (1913): sono queste le tappe di una *quête* continua e multiforme, alla ricerca minuziosa, ostinata e pedante di una spiegazione più esaustiva possibile delle forme e manifestazioni del sentimento amoroso.

La ricerca non raggiungerà risultati particolarmente innovativi; la *quête* si concluderà, infatti, con una disillusione, forse già programmata prima dell'inizio stesso della ricerca: l'amore è un fenomeno inesorabilmente destinato a morire¹⁹⁷. È pertanto

sembra acquisire maggior rilievo negli anni della fitta corrispondenza tra Federico De Roberto e la sua amante Ernesta Valle, così come testimonia l'epistolario scambiato tra il 1897 e il 1916 (cf. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto, Ernesta Valle*, cit.). Cf. GRANA, «*I Viceré*» e *la patologia del reale*, cit., p. 49, in cui si afferma che l'insieme degli scritti sull'amore «formano tutti insieme integrandosi un corpo narrativo e dottrinale». Le stesse lettere d'amore con Ernesta Valle che, durante la relazione (durata fino al 1902), vengono redatte con una cadenza pressoché quotidiana, possono essere annoverate, in quanto frutto di «strenuo esercizio scrittorio» (E. ZAPPULLA/S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Che cosa fare delle lettere d'amore prima di morire?*, in EAD. (a cura di), *Federico De Roberto, Ernesta Valle. Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d'amore e di letteratura*, Milano, Bompiani 2014, pp. 11-51, a p. 49) tra le novelle e i testi di altro genere, sommandosi, quindi, al grande "libro" amoroso.

¹⁹⁶ Si segnala, in questo periodo, un solo scritto narrativo di argomento non amoroso: si tratta della novella *Un proverbio italiano*, uscita in «*Vita moderna*» nel 1892.

¹⁹⁷ L'inesorabilità della fine dell'amore è stata largamente studiata dalla critica derobertiana. Si vedano, ad esempio, Antonio Di Grado, per il quale «l'immane "morte dell'amore", che per De Roberto non coincide con l'interruzione di uno status o con una vicenda contingente, bensì opera *a priori*, è una misura e un limite, una categoria e una chiave» (A. DI GRADO, *Eros, potere e altri mostri*.

probabile che l'indagine parta proprio da questo presupposto; non va dimenticato, infatti, che l'opera dal titolo significativo *La morte dell'amore* costituisce non un punto d'arrivo, bensì una delle prime tappe di quella che è la parabola dell'amore, nonché *fil rouge* tra le diramazioni della ricerca derobertiana. Antonio Di Grado attribuisce all'analisi dell'amore di De Roberto una funzione sineddochica di evidente influenza leopardiana: così come l'amore è inevitabilmente destinato a morire, l'umanità è ineluttabilmente destinata alla sofferenza¹⁹⁸.

Nel 1895, con la pubblicazione del trattato *L'amore*, Federico De Roberto apre alla trattazione da una prospettiva scientifica, spingendo, così, l'analisi del sentimento e delle sue sfaccettature oltre il limite della mera finzione letteraria¹⁹⁹. Definito dallo stesso autore, nell'intervista rilasciata a Ojetti nel 1895 – in cui ne anticipava l'imminente pubblicazione – «un lungo studio fisiopsicologico su *L'Amore*»²⁰⁰, il trattato è il risultato di lunghe riflessioni; inoltre, esso è, tra le opere derobertiane, quella in cui spicca maggiormente l'innegabile *forma mentis* metodica del letterato catanese²⁰¹. Questo

Federico De Roberto tra feticismo e polemica, in «Spunti e ricerche», 19 (2004), pp. 7-12, a p. 10) o ancora, Gianni Grana, che vede in questo «tema ricorrente e quasi ossessivo in tutta l'opera [...] un evento non fortuito ma "naturale" e quasi fisiologico, che prende a insegnare la "disperata fiducia" di Taine» (GRANA, «*I Viceré*» e la patologia del reale, cit., p. 77).

¹⁹⁸ Cf. DI GRADO, *Eros, potere e altri mostri*, cit., p. 11: «Archetipo [...] ideologia [...] leopardianamente solidale nei confronti di un'umanità votata all'illusione e alla disdetta. [...] quella *morte dell'amore*, che come per sineddoche riproduce una cosmica entropia» (in corsivo nell'originale); cf. anche GHIDETTI, *Introduzione* a F. De Roberto, cit., p. XIII: «l'eros non è soltanto uno dei temi del repertorio narrativo e saggistico suggerito da De Roberto [...] ma, prima di tutto, un segreto assillo, una condizione di sofferenza, la radice patologica del male di vivere».

¹⁹⁹ Per un'analisi del trattato si rimanda a MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., pp. 123-146, a M. D'ONOFRIO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *La morte dell'amore*, a cura di M. D'ONOFRIO, Roma, Salerno Editrice 1994, pp. 7-26, a GANERI, *L'Europa in Sicilia*, cit., pp. 7-22 e a CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., pp. 123-173.

²⁰⁰ Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 85 (in corsivo nell'originale). Ugo Ojetti riporta, inoltre, le parole di De Roberto: «uno studio [...] al quale attendo da molto tempo».

²⁰¹ Cf. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 176, in cui si parla di una «convivenza di due anime dello scrittore: quella del filosofoscienziato, educato alla scuola del positivismo e impegnato in uno sforzo teorico di applicazione dei principi materialistici delle scienze sperimentali al tema eter-

aspetto prevalente dell'indole derobertiana, sollecitato dalle mode ed espressioni letterarie della fine del diciannovesimo secolo, trova sostegno nella sua costante «ansia di sperimentazione»²⁰² e si rispecchierà sia nella vasta produzione narrativa che in quella teorica pur considerevole, rendendo De Roberto degno del ruolo di maestro *fin de siècle*²⁰³.

Scritto durante gli stessi anni della composizione de *I Viceré*²⁰⁴, il trattato rappresenta un punto di svolta gnoseologico all'interno dell'opera derobertiana. In una celebre lettera indirizzata a Ferdinando Di Giorgi nel luglio 1895, De Roberto scrive, riguardo alla natura di questo suo nuovo scritto di prossima pubblicazione:

Il nuovo libro [...] non è nient'affatto un romanzo: è una fisio-psicologia, tra lo scientifico, il filosofico e il mondano, sull'Amore A, M, O, R, E,: capisci? Non c'è un rigo di novella: l'ho avvertito nella prefazione, ed a scanso di equivoci ho messo, sotto il titolo: *L'Amo-*

no, e quella del narratore cui indubbiamente si devono le pagine più felici e tutto sommato più convincenti delle tesi organicamente esposte». Si veda anche G. MAFFEI, «*L'illusione*» di Federico De Roberto: il romanzo delle «evanescenze», in M.R. ALFANI/P. BIANCHI/S. DISEGNI (a cura di), *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*, Napoli, Marchese Editore 2009, pp. 117-131, a p. 117, in cui si parla, nel caso di De Roberto, di una «mentalità geometrica e deduttiva».

²⁰² CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 39.

²⁰³ Cf. GRANA, «*I Viceré*» e la patologia del reale, cit., p. 54; GUGLIELMINETTI, *Il male di fine secolo e i suoi maestri*, cit.; DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*, cit., pp. 9-25; EAD., *Un gentiluomo e i suoi mostri*, cit.; EAD., *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit. e LORIA, *Il tempo dello scontento universale*, cit., pp. IX-LXXIV; quest'ultimo ricostruisce come De Roberto abbia riconosciuto una crisi nel positivismo invece di una crisi di questo (nello specifico, pp. XXIII-XXIX).

²⁰⁴ *I Viceré* uscirà un anno prima del trattato, nel 1894. I commenti di De Roberto riguardo alla stesura parallela delle due opere possono essere letti nel carteggio tra De Roberto e Di Giorgi contenuto in NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., pp. 213-342, in particolare nella lettera del 7 marzo 1891. In questa, De Roberto evoca ulteriori progetti letterari, che ricordano vagamente, a partire dai titoli, la contrapposizione tra *Processi verbali* e *L'albero della scienza*: «Ho cominciato un nuovo romanzo da fare il paio con *l'illusione* e che dovrebbe intitolarsi *Realtà*. Ma è un libro così triste, che dopo avere scritto metà del primo capitolo, la paura mi ha arrestato. In secondo luogo vagheggio un volume di novelle filosofiche che forse avranno il titolo comune di *Parabole*» (Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Catania, 7 marzo 1891, in NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 264, in corsivo nell'originale).

re, un altro rigo dove dico: *Fisiologia – Psicologia – Morale*. Anche la morale c'è dentro: capisci? Se non mi accoppiano questa volta non mi accoppiano più²⁰⁵.

Il distacco fortemente voluto dalla narrativa, dichiarato qui con fermezza («non è nient'affatto un romanzo»), verrà ribadito nell'avvertimento del trattato²⁰⁶. Nondimeno, i propositi dell'autore verranno in parte smentiti dai contenuti dello stesso trattato, mettendo in luce alcune contraddizioni. Infatti, sebbene il trattato voglia essere innanzitutto scientifico, esso non riuscirà ad abbandonare totalmente schemi di evidente impronta narrativa.

Tuttavia, è proprio l'intenzione scientifica – benché attenuata da altre caratteristiche stilistiche quali «il filosofico» e «il mondano» – a volere essere preponderante all'interno dell'opera, così come l'autore tiene a sottolineare a più riprese. Ancora in una lettera del 1895, questa volta indirizzata a Domenico Oliva, De Roberto dice:

[...] *L'Amore* non è un libro d'arte, ma quasi di scienza. D'una cosa credo di non poter dubitare: che se non è scritto con molta scienza, vi ho messo dentro molta coscienza e tutto l'intimo, sincero e doloroso pensiero mio sui problemi umani²⁰⁷.

L'autore è, allora, consapevole degli eventuali limiti della sua trattazione scientifica; ciononostante, la costruzione e lo scopo prestabilito del trattato, così come annunciati nell'avvertimento preliminare e nella corrispondenza dell'autore con i colleghi, confluiscono in una trattazione di evidente stampo scientifico e rivelano l'aspirazione, da parte di De Roberto, a prendere posizione all'interno dei dibattiti scientifici del diciannovesimo secolo²⁰⁸.

²⁰⁵ Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Regoledo, 30 luglio 1895, in *ivi*, p. 310.

²⁰⁶ Cf. *supra* p. 48.

²⁰⁷ Lettera di F. De Roberto a D. Oliva da Catania, 4 settembre 1895, in MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, cit., pp. 651-652.

²⁰⁸ Gianni Grana attribuisce a *L'amore* le qualità di uno «[scritto] in tono conversativo di buona divulgazione [...] molto partecipato nell'interesse attivo del-

La volontà di difendere il proprio lavoro porta l'autore ad asserire di avere composto un «libro scientifico»²⁰⁹. Sebbene le tesi esposte al suo interno siano indubbiamente discutibili dal punto di vista del loro empirismo²¹⁰, diventa interessante soffermarsi sull'assetto di quest'opera complessa, situata a metà strada tra le scienze e altre discipline; del resto, questo è quello che afferma lo stesso autore in un'altra lettera a Domenico Oliva, in cui parla del trattato come di un «saggio mezzo scientifico mezzo letterario»²¹¹.

L'intenzione scientifica del trattato è dichiarata già a partire dal suo sottotitolo, che include due discipline centrali a partire dalla seconda metà dell'Ottocento: la fisiologia e la psicologia moderne. Composto da nove capitoli e da quarantasette paragrafi, il trattato derobertiano è attraversato da numerosissime citazioni ed evocazioni di nomi di studiosi e di scrittori, che non solamente testimoniano della vastità delle letture di De Roberto, delle sue conoscenze e del suo profondo interesse per i dibattiti scientifici della sua epoca, ma soprattutto rivelano la sua aspirazione a prendere posizione all'interno di questi stessi dibattiti.

L'amore non passa quindi inosservato negli ambienti positivisti, così come dimostrano le ammissioni fatte – non senza una punta di fierezza – all'amico Domenico Oliva in una lettera del settembre 1895:

l'autore, che [...] discute le sue fonti con “competenza” (GRANA, «*I Viceré*» e la *patologia del reale*, cit., p. 70). Si rimanda, inoltre, a L. BOCCA, *Federico De Roberto erotologo: intorno ad alcune fonti letterarie e scientifiche dell'«Amore»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXV (2008), fasc. 610, pp. 186-213 per i riferimenti puntuali, nel trattato, sia alla trattatistica degli scienziati e degli scrittori contemporanei a De Roberto, sia alla loro influenza all'interno della narrativa dell'autore.

²⁰⁹ Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Catania, 7 dicembre 1895, in NARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 315.

²¹⁰ Come dimostrano i pareri degli scienziati che lo leggono, così come riportati in P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza 1988, pp. 99-100. Paolo Mantegazza definirà il volume un «[libro] pieno di difetti e di virtù» (ivi, p. 100). Sulla ricezione difficile de *L'amore* negli ambienti positivistici, cf. ancora MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., pp. 123-146.

²¹¹ Lettera di F. De Roberto a D. Oliva da Catania, 24 ottobre 1895, in MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, cit., p. 654.

Ho avuto finora due sole lettere, ma straordinariamente lusinghiere, una del Lombroso e l'altra del Mantegazza. Quest'ultimo mi ha fatto più piacere, perché, come avrai visto, io non sono molto d'accordo in molte cose col Mantegazza. E sentirmi dire da lui che il mio libro merita d'essere non letto ma studiato solletica la mia piccola vanità²¹².

L'antropologo Cesare Lombroso loda il lavoro derobertiano di divulgazione di quelle stesse idee che, a suo tempo, gli avevano «suscitato contro una tempesta di proteste e di impropri»²¹³. Tuttavia, egli non promuove il volume a trattato scientifico; anzi, ritiene che la divulgazione delle idee sia possibile proprio grazie alla «forma letteraria»²¹⁴ dello scritto.

²¹² Lettera di F. De Roberto a D. Oliva da Catania, 16 ottobre 1895, in *ivi*, p. 653. Paolo Mantegazza scriverà il 4 ottobre 1895 una lettera a De Roberto, in cui si esprimerà riguardo a *L'amore*: «Caro collega – collega nella penna collega nell'amore [...] Dovrei quindi essere un giudice competente, ma [...] come potrò io essere giusto, avendo in voi un alleato e un rivale? Ogni scrittore (per quanto grande egli sia) scrivendo dell'amore, non ne fa la storia naturale, ma lo studia come fenomeno umano, anzi di tutto il mondo animale, non lo vede sempre attraverso i propri amori e credendo di fare la fisiologia dell'amore di tutti, non ci dà che la storia dell'amore di sé stesso. Per ora non posso dire altro che non quanto, che il vostro libro è privo di difetti e di virtù e merita di essere non letto, ma studiato.». La lettera è custodita presso la Fondazione Verga di Catania. I rapporti con Paolo Mantegazza sono, nell'insieme, complessi: si rimanda a SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, cit., pp. 92-109. Enrico Ghidetti ricorda come la ricezione, da parte degli scienziati, fu «cortese, ma piuttosto tiepida» (GHIDETTI, *Introduzione a F. De Roberto*, cit., p. XIV). Per una ricostruzione dei rapporti tra De Roberto e gli antropologi della sua epoca cf. DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*, cit. e GUGLIELMINETTI, *Il male di fine secolo e i suoi maestri*, cit.

²¹³ Questa la breve lettera scritta da Lombroso: «Egregio Signore, La ringrazio vivissimamente per l'invio del bello e poderoso volume di cui mi affretterò di fare una bibliografia nel mio Archivio. Io sono certo ch'Ella potrà con questo suo volume che la forma letteraria rende più leggero divulgare una quantità di idee che mi hanno suscitato contro una tempesta di proteste e di impropri. Con una viva stretta di mano mi creda Dev.mo C. Lombroso» (Lettera di C. Lombroso a F. De Roberto da Torino, 1° settembre 1895, in ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., p. 32, in nota). Cesare Lombroso considererà Federico De Roberto sempre un letterato, come si evince dall'edizione del 1898 di *Genio e degenerazione* in cui lo citerà come esempio: «"il De Roberto, che [...] non solo applicava queste idee nei suoi capolavori letterari, ma le difendeva – egli primo e solo in Italia – a viso aperto"» (C. Lombroso citato in DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*, cit., p. 55).

²¹⁴ Lettera di C. Lombroso a F. De Roberto da Torino, 1° settembre 1895, in

Allo stesso tempo, però, De Roberto combatte con i pareri decisamente negativi della critica letteraria nei confronti dello scrittore improvvisatosi scienziato, come si evince da un'altra lettera indirizzata sempre a Domenico Oliva:

Una sola cosa m'ha sdegnato [...] il dire che ho scritto un libro scientifico sull'amore [...] per «trovarmi alla portata d'un maggior numero di lettori» è una [...] cretineria [...]. Da un cantastorie tutti volevano delle storielle. Ed io non ne volli dare neppure una, per far vedere loro che i cantastorie sanno anche parlare di cose serie²¹⁵.

Il critico letterario Felice Cameroni, che, invece, recensendo *La morte dell'amore* aveva evidenziato una «estrema acutezza stendhaliana di psicologia sentimentale»²¹⁶, in una sua lettera avanza le sue riserve sulla scelta audace compiuta da De Roberto di affrontare una tematica già largamente trattata da numerosi altri scrittori: «Mi spaventa l'argomento che hai prescelto. Oltrepasano l'altezza del Monte Bianco le opere sull'Amore!»²¹⁷.

Si delinea, pertanto, già da allora una stretta interdipendenza che si verificherà tra il trattato e le altre opere attorno al soggetto amoroso; del resto, l'autore annunciava già nella prefazione a *La morte dell'amore*, parlando dei «tre capitoli», l'intenzione di comporre un vasto «libro» dedicato al tema. Sarà allora interessante tentare di mettere a confronto il trattato con i testi di finzione che, da questo punto di vista sembrano più significativi, ossia le raccolte di novelle *La morte dell'amore* e *Gli amori*.

Non mancano, però, anche vivi apprezzamenti da parte dei letterati che lodano il lavoro di analisi derobertiano. Domenico Oliva eleva l'autore a «vero e proprio scienziato, dalla dottrina vasta e sicura di prima mano, dal maneggio sicuro delle idee generali e

ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., p. 32, in nota.

²¹⁵ Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Catania, 7 dicembre 1895, in NARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 315.

²¹⁶ Felice Cameroni citato in R. CASTELLI, *L'amore e gli amori di Federico De Roberto*, in «Spunti e ricerche», 19 (2004), pp. 29-42, a p. 39, in nota.

²¹⁷ Lettera di F. Cameroni a F. De Roberto, 3 ottobre 1895, in SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, cit., p. 95.

di quegli strumenti difficili e delicati che sono l'induzione e la deduzione» e sentenza: «De Roberto ha voluto scrivere un libro di scienza e l'ha scritto»²¹⁸.

Sebbene gli scienziati più rappresentativi del positivismo italiano, Mantegazza e Lombroso, avessero letto il trattato e fatto pervenire all'autore catanese le loro considerazioni, il testo non suscitò l'apprezzamento e, forse, lo scalpore che l'autore aveva sperato di stimolare negli ambienti non letterari. Uno dei motivi di questo fallimento parziale risiede, come ha dimostrato Antonio Di Grado, nel fatto che De Roberto si discosta dal pensiero lombrosiano orientandosi verso un più pronunciato psicologismo, relegando gli aspetti biologici del fenomeno amore in secondo piano e concentrandosi maggiormente, invece, su quelli filosofici, morali e psicologici²¹⁹. Infatti, malgrado l'assetto dello scritto, le scienze naturali occupano un posto tutto sommato marginale nella composizione del trattato, limitandosi, in fondo, al capitolo di apertura – dal titolo altamente positivista *L'amore nel mondo organico* – per poi esser messe da parte a favore di altre discipline di impostazione decisamente meno scientifica. Tutt'altro discorso

²¹⁸ Domenico Oliva citato in BOCCA, *Federico De Roberto erotologo*, cit., p. 197.

²¹⁹ Il fallimento è dovuto, in parte, a uno sfasamento, poiché, come ricorda Enrico Ghidetti, i lettori italiani «già sono educati all'amore morale “alla Cortis” teorizzato e analizzato da Fogazzaro, o incantati dal “piacere” illustrato da D'Annunzio» (GHIDETTI, *Introduzione* a F. De Roberto, cit., p. XV). Anche se l'esperimento scientifico fallisce, è dovuto riconoscere a De Roberto il tentativo di importare il dibattito scientifico in corso in Europa anche in Italia. Per i rapporti tra De Roberto e la cultura francese, cf. *supra* n. 95. Felice Cameroni lodava, in De Roberto, la capacità di fine analisi psicologica, definendolo «penetrante psicologo dell'Amore» (Lettera di F. Cameroni a F. De Roberto, 1° maggio 1895, citata in CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 123). È particolarmente significativo sottolineare che il fermento attorno agli studi psicologici, in particolare attorno alla psicologia femminile, che muove Federico De Roberto sulla scia dell'«educazione sentimentale» (E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1973, 3 voll., I, pp. IX-LVI, a pp. XXIII-XXIV) e dell'interesse per la casistica psicologica da parte di Luigi Capuana, si sviluppa esattamente un ventennio prima degli studi freudiani che troveranno in *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, uscito nel 1905, una prima base teorica valida (cf. S. FREUD, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, a cura di R. Reiche, Francoforte, Fischer Verlag 2007) A questo proposito, cf. GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni*, cit., p. 239, nota 240.

vale, invece, per la «moralità» inclusa nel sottotitolo dell'opera, benché nelle pagine del trattato non occupi lo spazio che le spetterebbe; infatti, anch'essa si ritrova relegata al capitolo conclusivo – il più breve – e si chiude, come si vedrà in seguito, con un esito tutt'altro che soddisfacente. Carlo A. Madrignani ricorda che il ricorso derobertiano alla morale non presenta, in fondo, alcuna novità, anzi, esso «ricapitola tutta la tematica all'interno di un'ideologia e di un metodo positivistic [...] ormai démodés»²²⁰.

L'analisi dell'amore condotta all'interno del trattato vuole ribaltare il metodo sperimentale influenzato dalle teorie espresse da Claude Bernard nel suo studio del 1865 *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Fin dall'apertura del trattato, infatti, De Roberto, facendosi portavoce di una corrente volta a capire il funzionamento del sentimento, dichiara di non volersi limitare a descriverne il meccanismo (il “come”), bensì di volerne indagare anche – e soprattutto – il “perché”:

[...] a noi non basta affermare l'esistenza d'una cosa, vogliamo anche saperne il perché e il come; né questa seconda curiosità è, come potrebbe parere, capricciosa, ma direttamente legata alla prima, visto che, se manca la seconda indagine, facciamo presto a cadere nell'errore. (*Amore*, p. 60)

De Roberto riprende e completa l'affermazione di Émile Zola, ispirata, com'è noto, al modello di Claude Bernard: «La science expérimentale ne doit pas s'inquiéter du *pourquoi* des choses; elle explique le *comment*, pas davantage»²²¹. L'indagine del “perché” dell'amore contribuisce a rendere l'inchiesta derobertiana ben più di una semplice registrazione delle manifestazioni del sentimento (il “come”); procedendo in questa maniera, l'autore non si contenta di replicare l'oggetto della sua trattazione, ma gli attribuisce

²²⁰ MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 133.

²²¹ ZOLA, *Le roman expérimental*, cit., p. 61, in corsivo nell'originale. Cf. C. BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, a cura di F. Dagognet, Parigi, Flammarion 2008, p. 57: «si notre sentiment pose toujours la question du *pourquoi*, notre raison nous montre que la question du *comment* est seule à notre portée», in corsivo nell'originale.

un'ulteriore funzione: non quella di semplice oggetto di imitazione letteraria, ma, possibilmente, quella di modello gnoseologico, applicabile, in un secondo momento anche alla narrativa. Ciò non si limiterà a *L'amore*, ma riguarderà l'insieme degli scritti derobertiani attorno a questo tema e finirà per rivelare delle evidenti contraddizioni tra la teoria saggistica e la pratica narrativa.

Modellare la foggia del sentimento non rappresenta un compito semplice e l'affanno di questa indagine si rivela a partire dalla difficoltà di definire l'oggetto della ricerca, fin dal secondo capitolo del trattato. Proprio nel paragrafo intitolato *Definizione dell'amore*, l'autore si contraddice affermando che «[le] definizioni non sono soltanto difficili, ma anche inutili» (*Amore*, p. 69) e riducendo tutto a un processo soggettivo: «Così l'amore è l'amore: o voi sapete che cos'è per averlo provato, e allora questa laconica definizione vi basta; oppure non sapete» (ivi, p. 70). Riconoscendo, dunque, l'evidente impossibilità di definire il sentimento amoroso in maniera unitaria, De Roberto giunge alla conclusione provvisoria che «esistono una quantità di diversissimi amori» (*ibidem*) e si propone di indagarli accuratamente con la sua analisi. Il trattato è, perciò, in partenza, retto da una contraddizione: incapace di definire l'oggetto della sua analisi e sostenendo, di conseguenza, l'inutilità di una definizione («definire l'amore è non solo poco utile ma molto difficile», *ibidem*), l'autore è costretto a modificare, nei fatti, la prospettiva del suo lavoro, che non potrà più essere analitico, ma diventerà meramente descrittivo²²².

Il trattato, infatti, volendo contemplare le dimensioni fisiologica, psicologica e morale del sentimento, contiene molti tentativi di specificazione dell'amore. A più riprese, De Roberto arricchisce il sostantivo "amore" con aggettivi o attraverso sinonimi che,

²²² Le intuizioni prefreudiane di De Roberto lo avevano spinto precedentemente nella stesura delle novelle de *L'albero della scienza*, «documenti non più materiali ma morali, psicologici», così come definite da Rosario Castelli (CASTELLI, *Anatomie del cuore*, cit., p. 25. Lo stesso parere verrà ripreso successivamente, cf. *infra* n. 361). Tuttavia, sebbene De Roberto tenti di non compiere una descrizione del sentimento, l'analisi condotta nel trattato non riuscirà a superare la barriera della descrizione, come già riconosciuto dalla critica; Lorenzo Bocca parla allora di una «razionalità, portata all'eccesso» che sfocia in «una paralisi» (BOCCA, *Federico De Roberto erotologo*, cit., p. 213).

invece di semplificare il ragionamento, lo complicano ulteriormente, poiché implicano accezioni diverse del concetto: l'amore sarà allora «sensuale» (*Amore*, p. 136), «fisico [...] morale» (ivi, p. 117), «psicologico» (ivi, p. 138), «integrale»²²³, nonché «passione fatale» (ivi, p. 305), ma anche «bugiarda [...] esageratrice» (ivi, p. 117, in corsivo nell'originale), «simpatia» (ivi, p. 182), sentimento combinato con la «solidarietà, [...] la vanità, la pietà, la gratitudine, la proprietà e la curiosità» (ivi, p. 177), «amor proprio»²²⁴, inesorabilmente condannato all'implacabile «disamore» poiché «l'amore perfetto è metafisicamente impossibile» (ivi, p. 341). Pertanto, sebbene De Roberto tenti, passando da discipline diverse e spesso contraddittorie, una descrizione esaustiva del concetto solido di amore, egli non giunge a una configurazione compatta della nozione. Del resto, ben al di là di ogni possibile definizione, l'amore è portato a diventare disamore poiché, «come gli organismi, i sentimenti possono morire» (ivi, p. 341).

Il capitolo indubbiamente più metodico del trattato – nonché il più lungo – è il terzo, intitolato *Analisi dell'amore*. Particolarmente degno di nota è il suo ultimo paragrafo, dal titolo *Sintesi e formule*. In queste pagine, De Roberto, riprendendo Herbert Spencer, evoca gli elementi che fanno dell'amore un «composto» (ivi, p. 189) paragonabile alla composizione chimica del caffè²²⁵ e propone una formula applicabile all'amore per sintetizzarne la formazione, «la formula generale dell'Amore [...] come dovrebbe essere»²²⁶, così come una serie di formule risultanti dalle grada-

²²³ Ovvero «l'amore fatto di senso e di sentimento» (*Amore*, p. 201).

²²⁴ Ivi, p. 80. Alla differenziazione tra amore e amor proprio De Roberto deciderà un paragrafo del trattato in cui sosterrà: «L'amor proprio non è una passione; è la somma di tutte le passioni, è tutta la passione umana. [...] L'amore puro e semplice rientra anch'esso nell'amor proprio [...] quindi l'amore non è altro che una forma dell'amor proprio» (ivi, p. 87, in corsivo nell'originale).

²²⁵ Cf. ivi, pp. 192-193: «Non è la quantità, ma la qualità dei fattori che dà carattere ai composti; e una o due parti di caffeina su cento fanno distinguere il caffè dalla cicoria o dall'orzo; così parimenti basta che il sentimento dell'amor morale, la coscienza della solidarietà e della reciproca convenienza esista negli amanti perché tutti gli altri loro sentimenti acquistino sapor d'amore. [...] e le diverse proporzioni dei fattori danno diverse qualità di prodotti; così ci sono svariatissime qualità d'amore, dall'amore Moka all'amore Malto Kneipp».

²²⁶ Ivi, p. 194, in corsivo nell'originale. Nel suo articolo *De Roberto e lo scac-*

zioni diverse degli elementi volti a comporre il sentimento. Sebbene la fede nell'analisi e nella sintesi muova le intenzioni del trattato²²⁷, l'autore si contraddirà in un altro capitolo del volume, forse quello centrale, intitolato *La morte dell'amore*. Nel paragrafo dal titolo *La volontà di disamare*, De Roberto affermerà, confutando la validità delle sue stesse formule: «abbiamo più volte visto che sulla logica, in questo soggetto, c'è da far poco insegnamento» (ivi, p. 353). Ancora, qualche pagina più in là, l'autore prenderà le sue distanze da quello stesso metodo determinista che egli tenta invano di applicare, poiché riconosce la sua inadattabilità allo studio delle azioni mosse dalla psiche umana e afferma che:

Il determinismo è una bella teoria; ma tali e tante e così lunghe ed intricate serie di cause determinano gli atti umani, che non è soltanto impossibile prevederli quando non si sa quali cause sono intervenute ed interverranno; ma riesce anche impossibile spiegarli se una sola, la più futile in apparenza, è sfuggita all'indagine. (*Amore*, p. 362)

co dell'Eros, Paolo Maria Sipala tenta di ricostruire un'applicazione – risultante scorretta – della formula in due episodi celebri all'interno della narrativa derobertiana: si tratta di due scene tratte dai romanzi *Ermanno Raelli* (sia nella prima edizione del 1889 – il primo romanzo in assoluto di De Roberto –, sia nella seconda edizione del 1923) e dal postumo *L'imperio* (1929). Entrambe descrivono degli episodi di violenza sessuale e vengono scelte da Sipala a dimostrazione de «l'ineluttabile crollo dell'Illusione-Amore» (P.M. SIPALA, *De Roberto e lo scacco dell'Eros*, in S. SGROI/S. TROVATO (a cura di), *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, Roma, Editrice Il Calamo 1996, pp. 453-460, a p. 457), in cui «la addizione», ossia la formula posta da De Roberto nel trattato, viene «lacerata» (ivi, p. 460). Nell'articolo si discutono ugualmente le modifiche tra le due edizioni di *Ermanno Raelli*, nello specifico per la revisione della scena della violenza, modificata in seguito alle riflessioni svolte da De Roberto nel trattato.

²²⁷ Il capitolo, infatti, si chiude con l'osservazione seguente: «Credeva [il lettore] possibile che la psicologia, la scienza del cuore facesse suoi i metodi della chimica? Con un po' di pazienza e, sia detto senza modestia, d'abilità, noi crediamo d'esservi riusciti. Questo secolo è santifico e positivo: bisogna che tutto sia misurato, pesato e analizzato. Anche la psicologia, se vuol essere tenuta da conto, deve avere le sue formule. Con dieci lettere e i dieci segni dell'abaco noi definiamo e misuriamo tutte le varietà dell'amore» (*Amore*, p. 199). Interessante è l'evo-cazione della psicologia quale disciplina di riferimento in questo capitolo.

È altresì interessante notare che, a più riprese nel corso del volume, De Roberto menziona altre discipline e ne cita le metodologie, distanziando tuttavia volutamente il suo testo da queste. Egli sottolinea, così, che il suo testo non è «un manuale di storia naturale» (ivi, p. 56), né un «trattato filosofico» (ivi, p. 64), né un «trattato di morale» (ivi, p. 85), ma cade nuovamente in contraddizione, poiché proprio queste sono le discipline annunciate dal sottotitolo dell'opera²²⁸.

L'unica materia dalla quale De Roberto prende volutamente le distanze sia nell'avvertimento al trattato che negli epiteti gravitanti attorno a esso – come, ad esempio, le già citate lettere –, è invece quella che si rivelerà essere uno dei fulcri dello scritto: si tratta, ovviamente, della letteratura²²⁹.

L'evidente impossibilità di separarsi dal sostrato letterario e dalla finzione, al di là di ogni premessa, non è da leggersi solamente nei numerosi riferimenti fatti a letterati – in prevalenza francesi²³⁰ –, bensì anche nell'esposizione del soggetto trattato.

²²⁸ Quando, ad esempio, afferma: «Un trattato filosofico e una storia della filosofia sarebbero, in verità, più adatti alla discussione di questi temi. Noi abbiamo qui da svolgerne uno più modesto e frivolo» (*Amore*, p. 64-65), affermazione con la quale De Roberto sminuisce il valore del suo lavoro e annulla la «filosofia» contenuta nel sottotitolo. Rosario Castelli, nell'ultima narrativa derobertiana dedicata all'amore, vede nella difficile applicazione di una metodologia specifica, una «corrosione delle tecniche naturalistiche» (CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 236). La stessa osservazione può essere diretta alla metodologia di lavoro del trattato e sottintende pertanto una difficoltà profonda, di tipo gnoseologico.

²²⁹ Gianni Grana parla di «una confusione o indistinzione teorica tra psicologia e forma letteraria, tanto più se imperniata sull'elemento congiunto dell'illusione estetica o esageratrice» (GRANA, *«I Viceré» e la patologia del reale*, cit., p. 75).

²³⁰ Come, ad esempio Stendhal, Balzac o Bourget, i quali si occuparono anch'essi dell'amore non solamente in maniera letteraria. I lavori di Stendhal e Balzac sono rispettivamente, il trattato psico-sociologico *L'amour* (1822) e lo scritto dissacratore *La physiologie du mariage* (1834). È curiosa un'affermazione contenuta in una lettera del 1895 di De Roberto indirizzata a Di Giorgi, in cui l'autore catanese, a proposito del suo trattato, sostiene, non senza fare prova di arroganza: «Stendhal può andare a nascondersi! Balzac è annichilito! Bourget, poveromo, è polverizzato!» (Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Catania, 27 novembre 1895, in NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 313). Per un accurato paragone con gli autori francesi si consigliano SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, cit., pp. 92-109 e BOCCA, *Federico De Roberto erotologo*, cit., in cui viene precisato: «Nonostante il titolo stendhaliano, nel saggio di De Roberto non c'è alcuna influenza dell'*Amour*, cui l'aveva costantemente avvicini-

Innanzitutto la disposizione della materia può sorprendere per la sua incongruenza metodologica, in quanto la “critica dell’amore” precede la vera e propria “analisi” del sentimento, quando, in un ragionamento consequenziale, ci si aspetterebbe un altro tipo di assetto con, eventualmente, un capitolo critico in conclusione. Ma sarà lo scetticismo dello scrittore a condurlo a sistemare la sua materia a modo suo. Il titolo del secondo capitolo, subito successivo a *L’amore nel mondo organico*, consisterà dunque in una “critica” dell’amore; si noterà, poi, la densa presenza di “quesiti” nonché l’inevitabile menzione de “la morte dell’amore”²³¹. Ed è proprio quest’ultimo punto a servire da *trait d’union* tra il De Roberto letterato e il De Roberto trattatista scientifico. La raccolta di novelle intitolata, per l’appunto, *La morte dell’amore*, precede il trattato, che sembra perciò esserne una sorta di giustificazione. Pertanto, è proprio la narrativa a rendersi indispensabile per spiegare le tesi del trattato, così come dimostrano i numerosi esempi portati a loro sostegno e presi dalla finzione narrativa²³², nonché

nato la coeva critica giornalistica, forse anche per alcune consonanze, per così dire programmatiche, tra l’*Avvertenza dell’Amore* e la *Première Préface* premessa da Stendhal al proprio studio: “Quoiqu’il traite de l’amour, ce petit volume n’est point un roman, et surtout n’est pas amusant comme un roman. C’est tout uniment une description exacte et scientifique d’une sorte de folie très rare en France”» (ivi, pp. 192-193), dove apparirebbero evidenti le analogie con la prefazione de *L’amore*. Si veda ugualmente il parere di Rosario Castelli: «il modello stendhaliano è operante in De Roberto più di quanto si sia ritenuto, ma nel suo valore di presupposto gnoseologico, per cui non sembra, in definitiva, essere l’Amore il vero oggetto della ricerca di entrambi, bensì “un oggetto psicologico” [...] valido per tutti gli aspetti della particolare visione della vita dello scrittore» (CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 165).

²³¹ I capitoli del trattato sono, per ordine: *L’amore nel mondo organico*, *Critica dell’amore*, *Analisi dell’amore*, *Quesiti*, *Patologia dell’amore*, *L’amore comprato*, *La nascita dell’amore*, *La morte dell’amore*, *Moralità*. Lo stesso De Roberto è consapevole della disposizione alquanto originale della sua materia. Infatti, sostiene, in apertura del capitolo dedicato alla morte dell’amore: «La ragione per la quale abbiamo messo, subito dopo il capitolo relativo alla nascita, quello che riguarda la morte, saltando a piè pari lo studio delle fasi e delle varietà dell’amore, è che queste fasi e queste varietà non si possono studiare in un capitolo, e neppure in un volume, e neppure in una biblioteca, perché sono infinite», ammettendo, involontariamente, l’impossibilità di studiare il sentimento nella sua interezza (*Amore*, p. 341).

²³² Un esempio tra tanti, quando De Roberto tenta di illustrare la situazione, secondo la quale, un amante tradito o abbandonato cerca in un nuovo amore tracce del vecchio: «Non si sono visti molti disperati amanti come l’Andrea Sperelli

la stesura della raccolta successiva, *Gli amori*, che nasce come illustrazione narrativa delle teorie elaborate nel trattato²³³. La narrativa diventa allora uno strumento indispensabile al servizio dello studio derobertiano, così come tradisce il lessico adoperato nel trattato quando si afferma: «L'arte ha studiato uno di questi casi» (*Amore*, p. 114). Tuttavia, il ricorso alla finzione quale esemplificazione di teorie scientifiche diventa problematico per quanto riguarda l'autenticità proprio delle teorie espresse nel trattato e contraddice la ferma rivendicazione dell'autore di non volere più scrivere «apologhi»²³⁴.

Accanto all'evidente riferimento intertestuale alla raccolta di novelle omonima, il titolo *La morte dell'amore* sottolinea soprattutto la centralità di questo tema all'interno della riflessione derobertiana. Del resto, la prospettiva critica di De Roberto nei confronti del sentimento appare fin dall'ordine dei capitoli; va notato, peraltro, che il capitolo *La morte dell'amore* è tra i più consistenti del trattato. Federico De Roberto, dunque, considera la fine del sentimento come una parte sostanziale e inevitabile del sentimento amoroso in quanto essa evidenzia quell'«*inganno di natura*»²³⁵ a cui l'essere umano (nella fattispecie di sesso maschile) è condannato. Tuttavia, questa stessa disillusione²³⁶ verrà

di Gabriele d'Annunzio, cercare in un'altra persona la persona perduta, chiamare il nuovo amante col nome dell'antico?» (*Amore*, p. 359).

²³³ Cf. *supra* p. 117.

²³⁴ Cf. *supra* p. 48.

²³⁵ CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., pp. 131-132, in corsivo nell'originale e definito come «l'illusione provocata dagli istinti sessuali e l'indifferenza della Natura alla felicità dell'uomo, a vantaggio dell'esclusivo interesse riservato alla perpetuazione della specie».

²³⁶ Rosario Castelli, Antonio Di Grado, Giuseppe Traina, Carlo A. Madrignani e altri leggono questo pessimismo quale ovvia conseguenza della biografia amorosa sfortunata dello scrittore catanese. Più vasta l'interpretazione di Enrico Ghidetti che, accanto all'indispensabile richiamo alla biografia dell'autore, conclude: «la sua teoria e storiografia dell'amore, affidate a generi insospettabili, come la trattatistica scientifica e l'erudizione, costituiscono un meccanismo di difesa, positivamente tarato, per "desessualizzare" e "deaggressivizzare" la forza di Eros» (GHIDETTI, *Introduzione* a F. De Roberto, cit., p. XIII). Per alcuni dati biografici e curiosità si rimanda a DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit. e a CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., nonché, ovviamente, ai carteggi di De Roberto.

momentaneamente sospesa nel capitolo conclusivo, intitolato *Moralità*; infatti, in queste poche pagine a conclusione del suo trattato scientifico, De Roberto esordisce con un pensiero da scrittore naturalista e confonde il suo ruolo di romanziere con quello di trattatista di materia non-letteraria:

Mettere tutto l'universo in una pagina è tentazione degli scrittori, e uno grandissimo, Emilio Zola, ne parla; ma se una pagina non può contenere l'universo, cinquecento potranno essere bastevoli alla trattazione di quella parte del Tema universale che riguarda la passione erotica. (*Amore*, p. 379)

Assegnando un'ennesima denominazione all'amore, ossia quella di 'passione erotica', lo scrittore affronta, in maniera interrogativa e come ultima possibilità, l'esistenza di un bisogno di amare (*Bisogna amare?*), nonché la maniera per la giusta espressione del sentimento (*Come bisogna amare?*), possibile solamente rispettando le proporzioni enunciate nella formula elaborata dall'autore.

La lunga analisi derobertiana culminerà in un ultimo pensiero espresso proprio nella frase conclusiva della corposa opera. In questa, l'autore, giunto alla fine della sua faticosa trattazione, riconoscendo infine l'impossibilità di trattare in maniera empirica il soggetto, afferma: «la più grande ed ultima verità sarebbe questa: che tutto è relativo; ma poiché il relativo non avrebbe senso se non s'opponesse all'assoluto, anche ciò è vero – fino ad un certo punto»²³⁷.

²³⁷ *Amore*, p. 408. È interessante, a questo proposito, uno scambio epistolare tra De Roberto e Ogetti: a una lettera nella quale Ogetti scrive: «[I] tuo scetticismo non si riassume più nel *Tutto è niente*, ma nel *Tutto è uguale* più umano, più enciclopedico e nuovo», De Roberto risponde: «le intenzioni del mio libretto sono quelle che [...] tu hai messo in evidenza. La formula *tutto è uguale* è quella che io vorrei dimostrare in un libro filosofico-umoristico al quale penso da molto tempo – ma che probabilmente non scriverò» (Lettera di U. Ogetti a F. De Roberto da Roma, 21 agosto 1900 e Lettera di F. De Roberto a U. Ogetti da Catania, 25 agosto 1900, entrambe in ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto, Ernesta Valle*, cit., pp. 1092-1093, in corsivo nell'originale). Il relativismo derobertiano culminerà ne *L'imperio*, il romanzo uscito postumo, per il quale Gianni Grana sostiene che il personaggio di Federico Ranaldi, «idealista deluso», porta, forse non a caso, lo stesso nome del nostro autore (GRANA, «*I Viceré*» e *la pato-*

Il risultato è «disarmante»²³⁸ e la sua ovvietà cela un artificio performativo forse involontario: in quest'ultima frase, De Roberto rimette in discussione l'analisi svolta nelle cinquecento pagine precedenti. Essa, infatti, non solamente nega l'analisi appena conclusa, ma le conferisce una funzione supplementare: senza volere affermare che una delle intenzioni del trattato possa essere l'elaborazione di una sorta di parodia della trattatistica di tipo positivista, non si può negare la manifestazione di uno degli elementi stilistici dello scritto: si tratta dell'ironia. Essa appare sin dalle prime righe dell'*Avvertimento* e rimane costante in tutto il trattato. Oltre a volere accentuare la disillusione dell'essere umano di fronte all'amore – rivestendo l'aspetto dell'autoironia –, essa diventa interessante dal punto di vista strategico. L'ironia, infatti, difficilmente può trovare il suo spazio in uno scritto che voglia fare fede di obiettività scientifica; essa, è, invece uno strumento essenziale della narrativa. Il vasto utilizzo che De Roberto ne fa all'interno del trattato sottolinea di nuovo, da un lato, la pervasività del sostrato narrativo; dall'altro, esso vuole forse, in minima parte, deridere quella stessa trattatistica scientifica che lo scrittore tenta di emulare²³⁹. Nel momento in cui l'ironia fa il suo ingresso

logia del reale, cit., p. 84); anche Rosario Castelli vi vede «una delle molteplici controfigure letterarie di Federico De Roberto» (CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 13). Il titolo di un altro romanzo, *L'illusione*, è altrettanto significativo e trova una sintesi in ciò che De Roberto scrive a Di Giorgi nel 1891: «L'illusione, nel mio concetto è [...] l'amore; ma, più che l'amore, è la stessa vita, l'esistenza» (Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Milano, 18 luglio 1891, in NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 276).

²³⁸ CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 67. La questione di un presunto nichilismo derobertiano, quale conseguenza del suo relativismo, è stata già oggetto della critica, in particolare da Antonio Di Grado (DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*, cit., pp. 27-44 e EAD., *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., pp. 219-241), ma anche A. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, Palermo, Palumbo 1996, pp. 69-80; C.A. MADRIGNANI, *Abyssus abyssum clamat*, in EAD., *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quolibet 2007, pp. 103-119 e LORIA, *Il tempo dello scontento universale*, cit., pp. IX-LXXIV.

²³⁹ Lorenzo Bocca dice, a proposito della frase finale del trattato: «potrebbe sembrare, con il suo inciso e il suo buon senso d'accatto, quasi una battuta; ma è certamente, invece, una dichiarazione [...] di [...] involontaria tragicomicità, dell'unica vera fede di De Roberto, scrittore del dubbio per eccellenza» (BOCCA, *Federico De Roberto erotologo*, cit., pp. 212-213). Se Antonio Di Grado ricono-

in un trattato di tipo scientifico, la pretesa di quest'ultimo di spiegare la realtà subisce delle conseguenze notevoli. Infatti, i presupposti scientifici espressi tendono a essere messi in discussione. La stessa ironia costituisce un filo conduttore centrale dell'opera derobertiana; essa troverà una illustrazione nello scritto *Leopardi*²⁴⁰ e diventerà strumento, nonché oggetto di narrazione, all'interno delle novelle de *Gli amori*.

Nell'anno in cui esce il trattato, De Roberto inizia a pubblicare nelle riviste «Il Capitan Cortese» e «Roma di Roma» una parte delle novelle che confluiranno nella raccolta *Gli amori* del 1898. Queste rappresentano un ritorno alla finzione narrativa e, come si è già accennato, fungono da complemento al trattato. L'esemplificazione di teorie scientifiche attraverso la narrativa è, come ricorda giustamente Rosario Castelli, una strategia già adottata da Honoré de Balzac con la pubblicazione delle *Scènes de la vie privée*, i romanzi antecedenti il ciclo della *Comédie humaine*, che vogliono essere, appunto, «un'illustrazione narrativa degli assiomi»²⁴¹ del suo studio *Physiologie du mariage* del 1829²⁴².

Sebbene, dunque, De Roberto avesse dichiarato, nel trattato, un allontanamento dalla finzione narrativa, saranno invece proprio

sce che, da una parte «sotto il tessuto apparentemente astratto delle formule, dei grafici, delle equazioni matematiche, delle coppie di termini antitetici [...] [vive] una passione etica e intellettuale sempre disponibile a mettere in crisi quelle formule alla luce d'un radicale pessimismo e a dubitare della loro presunta validità universale», dall'altra svela un'ambiguità, in quanto il finale rivela una «malcelata autoironia, pronta a convertire di tanto in tanto il rigore del metodo in un arbitrario – e divertito – gioco col lettore» (DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*, cit., p. 34). Ancora per quanto riguarda il gioco con il lettore, si ricorda una tesi analoga sostenuta da Laura Sannia Nowé a proposito delle novelle di *Documenti umani*: laddove il lettore crede di cogliere la «complice adesione dello scrittore al [suo] sistema di valori» si sviluppa, invece, una impercettibile «sottile beffa implicita» (SANNIA NOWÉ, *Palese conformismo e connotazione occulta nei «Documenti umani» di Federico De Roberto*, cit., p. 430).

²⁴⁰ L'ultima parte del lavoro si intitola, per l'appunto, *L'ironia* e ripercorre gli scritti leopardiani, dai quali De Roberto desume che il riso, in fondo, è «pieno di dolore», DE ROBERTO, *Leopardi*, cit., p. 169 (in seguito: *Leopardi*).

²⁴¹ CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 31.

²⁴² Anche se, come ricorda Paolo Maria Sipala: «L'opera di Balzac si presenta come un'applicazione ai fatti di principi delle scienze esatte, ma è dominata da uno spirito dissacratore di tutte le convenzioni borghesi» (SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, cit., p. 96).

degli apologhi i testi che tenteranno di sostenere le sue teorie. Infatti, se il capitolo del trattato intitolato *La morte dell'amore* riprende, in un'intenzione di legittimazione maggiore – poiché contenuta in un testo non-letterario – un tema che l'autore aveva originariamente iniziato a trattare nella raccolta di novelle omonima, il bisogno di illustrare proprio attraverso quella stessa finzione letteraria – la stessa che l'avvertimento al trattato aveva svalutato – i contenuti di un'opera postasi come scientifica è significativo. Accanto agli ovvi collegamenti e riferimenti esistenti tra le due tipologie di testo, ciò dimostra che, se le novelle possono avere ragione di esistere anche indipendentemente dal trattato, la giustificazione di essere di quest'ultimo è strettamente connessa all'esistenza delle novelle.

L'ambizioso progetto del trattato, che nasceva dalla necessità di «enunciare le teorie e risolvere i problemi che mal troverebbero posto fra descrizioni e dialoghi» (*Amore*, p. 4), riscuoterà un successo esiguo; forse, il desiderio di completarlo con delle novelle è un ultimo tentativo di attribuzione di una qualche validità alla faticosa e contorta riflessione derobertiana attorno a una materia che, in fondo, non può trovare risposte definitive, poiché, alla fine «tutto è relativo». Il relativismo che chiude il trattato è da leggersi, ugualmente, nel titolo della raccolta *Gli amori*, un titolo neutrale, che però lascia trasparire, nell'utilizzo del plurale opposto al singolare de *L'amore*, la consapevolezza acquisita dell'impossibilità di trattare il sentimento come un insieme compatto e giustifica le «infinite specie e qualità d'amore» (ivi, p. 341).

La difficoltà dimostra che un modellamento del sentimento può funzionare solamente sul piano della finzione narrativa. Lo stesso De Roberto è costretto, già nelle pagine del trattato, a riconoscere la sua parziale sconfitta quando, afferma: «Lasciamo dunque ai romanzieri descrivere le fasi dell'amore» (ivi, p. 341) e affida, così, allo scrittore di romanzi o novelle il dominio della materia.

Tuttavia, malgrado le intenzioni, *Gli amori* non saranno un'illustrazione metodica delle tesi del trattato, bensì un catalogo di studi su casi singoli ed eccezionali di esperienze amorose che vogliono confermare alcune delle tesi sostenute nel trattato e che

trovano nel genere letterario della novella la forma più consona alla loro espressione.

Con *Gli amori* si concluderà, perlomeno temporaneamente, una tappa fondamentale nella trattazione derobertiana dell'amore, ovvero quella narrativa. De Roberto, infatti, non abbandonerà la tematica, ma modificherà il suo metodo di studio. Dopo le prove della finzione narrativa e della trattatistica di stampo scientifico, egli si dedicherà a un tipo di scrittura aneddotica-storiografica, prima con *Una pagina della storia d'amore* (1898), poi con la raccolta di saggi *Come si ama* (1900) e infine con il volume *Le donne, i cavalieri* (1913)²⁴³.

Mentre *Una pagina della storia d'amore* presenta, così come il titolo lascia presagire, un esempio di relazione amorosa degna di essere raccontata²⁴⁴, l'utilizzo dell'avverbio di maniera "come"

²⁴³ Quest'ultimo lavoro viene definito in MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 134: «una mescolanza fra la documentazione storica, la ricreazione mondana e la ricostruzione scientifico-psicologica». L'attenzione di De Roberto per la Storia si accompagna a uno spiccato interesse per il tema del potere, che trova la sua espressione maggiore nei romanzi *I Viceré* e il postumo *L'imperio*. Questo tema, molto vasto, non può essere affrontato in questo studio. Si rimanda pertanto a: PAGLIARO, *Psychological Portraits of the Mechanism of Power*, cit.; DI GRADO, *Eros, potere e altri mostri*, cit.; EAD., *Il critico "senza qualità": appunti su una polemica di fine secolo*, in EAD., *L'isola di carta: incanti e inganni di un mito*, Siracusa, Ediprint 2014, pp. 79-86 e ai due saggi conclusivi contenuti in GANERI, *L'Europa in Sicilia*, cit. Interessante, in questo contesto, l'analisi condotta da Rosalba Galvagno, in cui viene individuato un nesso essenziale tra l'amore e il potere, i due grandi temi derobertiani, inesorabilmente fondati, secondo la studiosa, sul modello dell'illusione, di cui la «molta profonda [è; G.L.] sempre e comunque l'amore» (GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni*, cit., p. 152; per quanto riguarda il «paradigma dell'illusione», sempre elaborato da Rosalba Galvagno, cf. *infra* n. 350). Infine, Gianni Grana: «L'Amore segue immediatamente *I Viceré* e prima *L'illusione*, precedendo *L'Imperio*: lotta, violenza, potere e prepotere, sono questi per De Roberto i lineamenti reali del mondo, fatalmente iscritti nell'ordine naturale; tutto il resto – Bene Amore Poesia – non è che *illusione*» (GRANA, «*I Viceré*» e *la patologia del reale*, cit., p. 103, in corsivo nell'originale).

²⁴⁴ Degna di attenzione perché particolarmente complicata. Si tratta di un «racconto-pamphlet» (DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 210) delle vicende amorose tra la scrittrice francese George Sand e i suoi amanti – tra i quali i più celebri furono Alfred de Musset e Fryderyk Chopin –. Sarà interessante notare che, oltre al resoconto – alquanto romanizzato – delle vicende amorose della Sand, De Roberto svolge in quest'opera un'analisi psicologica della donna, giustificando le sue intricate questioni personali con il suo carattere stravagante. Sebbene non privo di commenti di natura mi-

nel titolo del volume del 1900 *Come si ama*, evoca lontanamente i principi del “come” e “perché” dell’amore presenti nel trattato²⁴⁵. Se in quest’ultimo l’autore si proponeva di indagare innanzitutto il “perché” del sentimento, la scarsità dei risultati raggiunti lo portano a cambiare prospettiva e a soffermarsi sul “come”; del resto, si ricorda che l’ultimo paragrafo del trattato si intitolava proprio *Come bisogna amare?* e questo stesso quesito verrà riformulato nella proposizione affermativa che sarà, appunto, il titolo del successivo *Come si ama*. Tuttavia, sebbene suggerito dal titolo, il saggio non vuole essere un decalogo con il quale l’autore ambirebbe a istruire il lettore-amante riguardo a un eventuale comportamento da adottare; deplorando l’inefficacia della finzione narrativa nella trattazione del tema²⁴⁶, lo scopo derobertiano ri-

sogina, lo studio sulla Sand non manca di ammissioni di ammirazione nei confronti di quest’ultima. Gianni Grana considera questo lavoro il «culmine dell’anti-romanticismo misogino [...] libello biografico e quasi *pamphlet* [...] doveva fare parte di una grande *Storia dell’Amore*, realizzata solo in parte [...] qui si trovano insieme accentuati, rispetto all’apparente equilibrio di *L’amore*, una “audace” rivendicazione sessuologica e un anti-femminismo esacerbato» (GRANA, «*I Vice-ré*» e *la patologia del reale*, cit., pp. 79-80). Nelle lettere del 1897 alla Valle, De Roberto accenna alla sua intenzione di riformulare alcuni passaggi di *Una pagina della storia d’amore*, proprio per mitigarne il carattere misogino («Un anno addietro, quando scrivevo intorno agli amori della Sand con Musset, io ero al colmo del mio odio, del mio disprezzo contro tutto il genere femminile. Questi brutti sentimenti io li sfogavo acutamente in quello scritto [...] Orbene: ora, rileggendo quello scritto, pensando a te, alla conversione che tu hai operato in me, ho avuto rimorso di ciò che dissi allora, e dove ho potuto, ho attenuato le espressioni sdegnose, ne ho portate via alcune di peso. [...] fin dove mi è stato e mi sarà possibile, io eviterò giudizi troppo crudi. [...] non ho potuto lasciar correre certe cose, pensando che tu le avresti lette...»). Lettera di F. De Roberto a E. Valle da Catania, 16 marzo 1898, in ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto, Ernesta Valle*, cit., p. 558).

²⁴⁵ Una efficace trasposizione narrativa dell’assurda ricerca del “come” e del “perché” dell’amore può essere letta nella novella verghiana *La coda del diavolo*, contenuta nella raccolta del 1877 *Primavera e altri racconti* e preceduta da una breve prefazione nella quale l’autore dedica il racconto a «coloro che cercano il pelo nell’uovo e il motivo per cui tutte le cose umane danno una mano alla ragione e l’altra all’assurdo [...] per tutti coloro che considerano col microscopio gli uncini coi quali un fatto ne tira un altro [...] e [...] [decompongono] le unità più semplici della verità nelle [loro] idee, nei [loro] principii, e nei [loro] sentimenti» (G. VERGA, *La coda del diavolo*, in EAD., *Tutte le novelle*, cit., pp. 46-59, a p. 46). Per una puntuale indagine intratestuale sui testi verghiani dedicati alla «“poetica del cuore”», cf. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore*, cit., la citazione è a p. 99).

²⁴⁶ Cf. *supra* p. 122.

mane la spiegazione della realtà amorosa, questa volta, però, sotto forma di descrizione storica²⁴⁷. Infatti, come afferma all'inizio di *Come si ama*, sottolineando per un'ennesima volta il tormento nonché la convinzione della validità della sua ricerca: «se voglio esser creduto, debbo lasciar l'arte da parte, e far opera che non possa menomamente esser creduta fantastica, ma che sia puramente e semplicemente storica» (CSA, p. 20). Il passaggio dall'analisi empirica fallita alla rappresentazione narrativa per approdare, infine, al procedimento descrittivo di tipo storico, denota un cambiamento essenziale di messa a fuoco e di metodologia all'interno dell'opera derobertiana. Del resto, proprio il giudizio conclusivo del trattato sottolinea l'inadeguatezza del metodo empirico per l'analisi del sentimento e offre, nella sua prevedibilità, un'apertura verso una nuova legittimazione della realtà veicolata da altri tipi di scrittura, ferma restando, tuttavia, la consapevolezza acquisita che «la verità vera è purtroppo inafferrabile» (LDIC, p. 8).

Il ritorno alla scrittura illustrativa avviene dunque con l'apertura dell'autore a un genere di tendenza storiografica. Affidandosi a dati biografici di personalità storiche, De Roberto descrive dei fatti verosimilmente accaduti, presentandoli come aneddoti esemplari di particolarità legate all'amore. Tuttavia, sebbene le vicende coinvolgano personaggi realmente esistiti, non si può parlare propriamente di una storiografia dell'amore. Innanzitutto, benché verosimili, le vicende riportate appartengono alla sfera biografica dei personaggi e non hanno ripercussioni sul corso della Storia; in secondo luogo, lo stile adottato dall'autore conserva quella traccia romanzesca nell'esposizione dei fatti che ricorda vagamente l'opera giovanile *Arabeschi*. Questo ultimo particolare denota,

²⁴⁷ Severa la lettura di Gianni Grana che vede nel volume «il solito campionario anche squallido di nomi celebri, amanti “esemplari” le cui “cronache” formano un quadro umano piuttosto severo, nella specola di un moralismo più rigido» (GRANA, «*I Viceré*» e la *patologia del reale*, cit., p. 83). Rosario Castelli, invece, osserva come lo studio, considerato dalla critica come il lavoro di uno scrittore in crisi, non possa essere ridotto alla funzione di mera raccolta di «[aneddoti biografici]», in quanto, invece «notevole per la sua «temperatura di scrittura che non può avvalorare l'ipotesi di uno scrittore ormai finito» (CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 205).

ancora una volta, l'ovvia incapacità di abbandono di una scrittura di tipo narrativo da parte di De Roberto, malgrado i numerosi tentativi e le affermazioni di distacco da questa.

Se l'applicazione di una casistica empirica del sentimento si rivela nella sua impossibilità materiale, i generi narrativo, scientifico e storico-biografico manifestano – accanto a una notevole vivacità e capacità intellettuale dell'autore catanese – l'ostinata ricerca di nuove prospettive di teorizzazione²⁴⁸. Laddove la scienza ha fallito, la narrativa e la storiografia narrativizzata possono tentare di offrire nuovi modelli descrittivi e interpretativi nel tentativo di riproduzione della realtà²⁴⁹.

Federico De Roberto rimane ligio alla contrapposizione aristotelica tra storia e poesia e alle implicazioni che questa comprende²⁵⁰. Infatti, accanto agli aneddoti storici sull'amore, sono le novelle a essere maggiormente interessanti nella loro funzione di *exempla*, in quanto ambiscono a essere degli esempi paradigmatici e generalizzabili dell'amore. Pertanto, la loro esistenza, intesa come necessariamente funzionale al trattato, sottolinea un'incongruenza con quest'ultimo: se esse vogliono illustrare i casi esemplari dell'amore "come dovrebbe essere", l'amore non può assoggettarsi al relativismo che invece conclude il trattato.

²⁴⁸ E. SCUDERI, *Federico De Roberto e la letteratura d'oggi*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1972, p. 23: «La perplessità di cui ci appare dominata la figura del De Roberto, il continuo mutamento di angolazione della realtà che egli venne facendo, costituiscono certamente un limite, ma testimoniano l'amore profondo di lui per quella realtà, e costituiscono altresì un segno non facilmente ricusabile della sua modernità di scrittore».

²⁴⁹ Enrico Ghidetti legge, nella trattazione storica dell'amore derobertiana, con la scelta di determinati esempi storici spesso criticati, «frammenti della coscienza sporca borghese» (GHIDETTI, *Introduzione* a F. De Roberto, cit., p. XXIV).

²⁵⁰ «[...] il compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire, vale a dire ciò che è possibile secondo verosimiglianza o necessità. Lo storico e il poeta non differiscono tra loro per il fatto di esprimersi in versi o in prosa [...] ma differiscono in quanto uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. Per questo motivo la poesia è più filosofica e più seria della storia, perché la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta i particolari.» (ARISTOTELE, *Mimesis*, a cura di G. Paduano, Roma-Bari, Laterza 1998, a pp. 19-21). Per la contrapposizione *factio* vs. *veritas* nella novella, cf. MENETTI, *La realtà come invenzione*, cit., p. 40; invece, per la distinzione tra verosimiglianza e menzogna, ivi, pp. 43-44.

Inoltre, esse si riveleranno essere delle esemplificazioni di fenomeni eccezionali, alterando così, in parte, la loro natura stessa di *exempla* di fatti generali.

Le novelle delineano, infine, uno sfasamento dell'intenzione autoriale premessa nelle prefazioni e nei titoli delle raccolte. Se le novelle de *L'albero della scienza* volevano essere la trattazione molto generale di «qualche problema dell'amore» (*AS*, p. 49), quelle de *La morte dell'amore* vogliono rappresentare solamente un segmento del fenomeno amoroso, esplicito nel titolo; *Gli amori* nasce, invece, come complemento narrativo del trattato e desidera analizzare episodi amorosi più disparati. L'analisi condotta in questo studio si sofferma su queste due ultime raccolte e ne osserva le particolarità tematiche e narrative, nonché le corrispondenze o discordanze con il trattato.

2. Le incongruenze dell'amore narrato

2.1 *Disillusione leopardiana in «La morte dell'amore» (1892)*

La prima edizione de *La morte dell'amore* esce nel 1892. Nel 1928 uscirà, postuma, la seconda, arricchita di tre novelle. Nella prima edizione vanno annoverate le novelle *Dibattimento*, *L'assurdo* e *Lettere di commiato*; alla seconda verranno aggiunte: *Le prove*, *Ironie* e *L'amore supremo*. Queste ultime appaiono anche nella raccolta *Gli amori* del 1898²⁵¹ e, riproposte nella seconda edizione de *La morte dell'amore*, presentano alcune modifiche lessicali e sintattiche. Infine, tutte le novelle che compongono la seconda edizione de *La morte dell'amore* sono contenute, anch'esse leggermente modificate, ne *Gli amori*.

Accanto a questi brevi accenni sulla genesi de *La morte dell'amore*, l'intento di questo paragrafo risiede nell'osservare l'articolazione del "costrutto amore" da un punto di vista narrativo,

²⁵¹ *Le prove* era stata pubblicata su «Vita Nuova» nel 1891 con il titolo *La prova*; *Ironie* su «La Tavola Rotonda» nel 1891 con il titolo *Come siamo*; *L'amore supremo* usciva per la prima volta su «Roma di Roma» nel 1896.

confrontandola con gli esiti del trattato, uscito tre anni dopo *La morte dell'amore* e tre anni prima de *Gli amori*²⁵². Nelle pagine seguenti, si desidera indagare i metodi messi in atto da De Roberto in vista della costruzione di un modello del sentimento universalmente valido.

Nell'edizione del 1892 de *La morte dell'amore* l'autore intende soffermarsi, come il titolo lascia presagire, sulla fine del sentimento, osservata sotto diversi punti di vista, corrispondenti alle eventualità con carattere esemplare che si possono presentare quando un amore giunge al termine. Vi è, allora, innanzitutto, un dibattito nel quale i personaggi scambiano pareri sulla maniera più dolorosa in cui l'amore può spegnersi (*Dibattimento*); segue il racconto di un episodio dimostrativo in cui un'assurda fatalità conduce lentamente al disamore (*L'assurdo*); infine, l'ultima novella presenta una gamma di lettere esemplificative volte a sancire la fine di un amore (*Lettere di commiato*). Le tre novelle che verranno aggiunte all'edizione uscita postuma sono degne di nota in quanto presentano certamente attinenza con il tema di fondo; tuttavia, esse aprono a una tematica che l'autore, ancora nel 1892, non prende in considerazione. Infatti, sebbene *Le prove* sia ancora il resoconto di un amore «perduto»²⁵³, così lo è pure *Ironie* con tuttavia, sul finale, un accenno di apertura a un eventuale ravvivamento del sentimento. Tutt'altro discorso vale, invece, per la novella intitolata *L'amore supremo*; essa si chiude, infatti, sull'immagine di un'«avventura» di una sola notte tra due individui che «non si sono riveduti mai più» e proprio questo amore «[troncato] bruscamente» sul nascere viene introdotto dal narratore quale esempio tra gli «amori migliori, quelli dei quali serbiamo una tutta pura e tutta dolce memoria» (*MA*, pp. 97-99). Pertanto, questo «amore migliore» (ivi, p. 87) non è da confondersi con il sentimento illustrato dall'esempio di una coppia ostinatamente

²⁵² Monica D'Onofrio definisce *La morte dell'amore* «un anello di congiunzione tra i volumi di narrativa e quelli di impegno giornalistico-saggistico» (D'ONOFRIO, *Introduzione*, cit., p. 18).

²⁵³ F. DE ROBERTO, *La morte dell'amore*, a cura di M. D'Onofrio, Roma, Salerno Editrice 1994, p. 72 (in seguito: *MA*).

ligia al sentimento «dell'onore, del rispetto, della dignità [...] in una sola parola, il Dover» malgrado la passione sedata dal passare del tempo e dalle tentazioni, insomma, quello che «sarebbe l'amore supremo» (ivi, pp. 89-90). L'utilizzo del condizionale, oltre a suggerire la plausibile non esistenza di questo tipo di amore, ricorda quell'«amore *come dovrebbe essere*» definito nel trattato. Il fatto che un amore considerato come «migliore» muoia ancora prima di essersi veramente manifestato, mette in discussione proprio l'esistenza dell'amore stesso. Del resto, l'inizio del capitolo del trattato, formulato successivamente e intitolato *La morte dell'amore*, in cui l'autore sostiene la metafisica impossibilità²⁵⁴ del sentimento, conferma questa ipotesi. Il sentimento acquisisce allora una funzione di ideale di impronta vagamente romantica, al quale l'uomo istintivamente tende ma che rimane difficilmente raggiungibile.

La novella che inaugura questa serie di testi si intitola *Dibattimento*²⁵⁵ e annuncia, in maniera emblematica, il carattere di un tema soggetto a discussioni e ragionamenti. Essa mette in rilievo l'aspetto dialogico di alcune delle novelle dedicate all'amore, aspetto ripreso successivamente e incrementato ne *Gli amori*, in cui il dialogo scritto, costituendo la cornice narrativa all'interno della quale si svolgono i racconti, sostituisce il dialogo autentico²⁵⁶. La dialettica, intesa come *ars dialogica*, è fondamentale all'interno della produzione novellistica derobertiana. Infatti, il dibattito diventa la struttura prediletta per la trattazione narrativa del tema amoroso, in cui si può leggere un riferimento al *Simposio* di Platone o agli *Asolani* di Bembo, entrambi dialoghi durante i

²⁵⁴ Cf. *supra* p. 136.

²⁵⁵ La novella esce per la prima volta nel 1890 con il titolo *Fine d'amore. Bozzetto* su «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti».

²⁵⁶ Per un approfondimento sull'ermeneutica del genere letterario del dialogo e sul dialogo quale strategia di argomentazione narrativa, cf. K.W. HEMPFER, *Lektüren von Dialogen*, in EAD. (a cura di), *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*, Stoccarda, Franz Steiner Verlag 2002, pp. 1-38 e EAD., *Zur Einführung*, in EAD./A. TRANINGER (a cura di), *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit. Von der Antike bis zur Aufklärung*, Stoccarda, Franz Steiner Verlag 2010, pp. 9-23.

quali i partecipanti esprimono opinioni diverse attorno all'amore²⁵⁷.

Dibattimento è il resoconto scritto di un dibattito orale²⁵⁸ avvenuto tra i tre gentiluomini Ludwig Kopffliche, Fritz Eisenstein e Franz von Rödrich, in cui la critica ha voluto riconoscere, rispettivamente, Luigi Capuana, Francesco Ferlito (un amico co-

²⁵⁷ Per questo motivo, Bernd Häsner definisce il dialogo quale «[komplexer] oder sogar [überkomplexer Text]» (B. HÄSNER, *Der Dialog: Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung*, in K.W. HEMPFER (a cura di), *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, Stoccarda, Franz Steiner Verlag 2004, pp. 13-65, a p. 15), in cui l'autore non si manifesta direttamente («der Autor, anders als im Traktat und trotz seiner textimmanenten Omnipräsenz [...] nicht unmittelbar spricht, sondern [...] ungreifbar bleibt», *ibidem*), ciò che è asseribile in questo dialogo nel quale appare sì un personaggio identificabile con De Roberto, ma che, come si vedrà in seguito, non difende, nella finzione, le posizioni del De Roberto trattatista. La funzione del dialogo è, pertanto, di solo diletto («der Dialog [wird] nicht als argumentatives Genus behandelt [...], das mit Elementen des fiktionalen Diskurses angereichert ist, sondern als fiktionales Genus, das in ein nicht-fiktionalen Diskurszusammenhang eintritt», *ivi*, p. 18). Häsner si sofferma ugualmente sui problemi relativi al *medium* utilizzato per il dialogo, sia esso parlato o scritto (*ivi*, pp. 23-27). Si rimanda ugualmente a MOTTA, *La lingua fusa*, *cit.* per i rapporti tra il parlato e lo scritto e se ne segnala l'affermazione seguente: «la novella è il genere che vive un più stretto legame con il parlato, che in essa diventa elemento genetico e costitutivo» (*ivi*, p. 19). Cf. ugualmente P. KOCH/W. ÖSTERREICHER, *Gesprochene Sprache der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*, Berlino/New York, De Gruyter 2011, pp. 70-80 per le caratteristiche linguistiche della narrazione orale.

²⁵⁸ Come hanno evidenziato Rosario Castelli e Natalia Vacante, un precedente di questo dibattito orale si era avuto nella novella che chiudeva *L'albero della scienza*, intitolata *Quesiti*, anticipata, a sua volta da *L'orgoglio e la pietà* che concludeva *Documenti umani* (cf. CASTELLI, *Anatomie del cuore*, *cit.*, pp. 33-34 e VACANTE, *L'eclittismo della novellistica giovanile di Federico De Roberto: teorizzazioni e forme di poetica in atto*, *cit.*, pp. 82-83). In quest'ultima, gli stessi tre personaggi che appaiono in *Dibattimento*, si ritrovano in uno scenario molto simile per discorrere della donna e dell'amore; in quella precedente, gli stessi argomenti vengono affrontati in un tono decisamente più leggero all'interno di un dibattito epistolare tra i tre uomini. Vengono abbozzati, in entrambi i testi, temi quali l'inevitabilità della fine dell'amore, l'egoismo e il relativismo che regge le riflessioni (così si esprime Ludwig Kopffliche/Luigi Capuana: «I [...] quesiti sono interessanti [...] perché non hanno risposta. [...] Prima di tutto: il vero assoluto non esiste», *AS*, p. 197). In *Quesiti*, Franz von Rödrich – l'*alter ego* di De Roberto – sostiene di essere alle prese con la stesura di una *Estetica del sentimento*, nella quale non si può non leggere un accenno al trattato *L'amore*. Il relativismo viene trattato in *Documenti umani* anche nella novella *Le due facce della medaglia*; a questo proposito, cf. A. LORIA, *Per una rivalutazione di «Documenti umani»: documenti di un discorso sulla crisi di fine secolo*, in DASHWOOD/GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, *cit.*, pp. 45-66, a pp. 56-63.

mune di Capuana, Verga e De Roberto) e lo stesso Federico De Roberto che, per puro *divertissement*, discutono attorno all'amore. Secondo Aurelio Navarria, infatti:

Il Ferlito ospitava gli amici scrittori in una sua casa sul mare, e la sala in cui pranzavano e conversavano è la scena [...] del potente *Dibattimento*. [...] Nei ritratti morali dei «filosofi tedeschi» non si ritrovano certo fatti autobiografici del Capuana e del De Roberto. [...] Ludwig Kopfliche, Franz von Rödrich e Fritz Eisenstein non narrano le loro vicende ma rappresentano degli stati d'animo, e danno un piacere squisitamente intellettuale. Il Capuana è definito «un raffinato dilettante, capace di lasciare un brano del proprio cuore in fondo a una esperienza pur di notare delle sensazioni nuove, o rare, o complesse». [...] ed è suo il teorema della *gamma delle sensazioni*, ossia la coesistenza di più passioni nello stesso animo purché abbiano tonalità diverse e procurino diverse impressioni; e gli si addice perfettamente la risposta, insieme scettica e saggia, su la soluzione delle questioni d'amore. [...] Anche i lineamenti di Franz von Rödrich debbono essere raccolti [...] per averne l'idea. È una coscienza sensibilissima, complicata, fuor del comune. L'abito di riflettere su tutte le cose [...] lo fa vivere in uno stato di continua alternativa [...] Han [sic] Ruthe rimane in disparte e lontano. In fondo egli sdegnava tanta riflessione, tanta psicologia, là dove occorrono soltanto fantasia e arte²⁵⁹.

²⁵⁹ NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., pp. 52-54. Hans Ruthe è l'*alter ego* di Giovanni Verga. Nella novella *Dibattimento* compresa in *La morte dell'amore*, i tre personaggi vengono indicati solamente con il loro nome, mentre, nella versione contenuta ne *Gli amori*, verranno aggiunti anche i cognomi. Dopo avere individuato in questo trio De Roberto, Capuana e Ferlito, Aurelio Navarria ricostruisce le identità di alcuni personaggi derobertiani risalendo ai presumibili modelli reali (Cf. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., pp. 51-55), ma limitandosi, tuttavia, a giustificare queste identità con dei dati essenzialmente biografici. Si rimanda, inoltre, alla nota seguente di CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 222: «Nella copia dell'*Albero della Scienza* donata a Capuana [...] si legge la dedica: "A Luigi Capuana altrimenti detto Ludwig Kopfliche ricordo di Franz von Rödrich"; i nomi Ludwig, Fritz e Franz ricorrono anche in una lettera di Verga». Si intravedono tuttavia, vagamente, delle concordanze reali con la maniera di concepire l'arte dei tre catanesi: Capuana/Kopfliche, volto sì al puro «piacere della ricerca» (*AS*, p. 197) intellettualeistico attorno al fatto – anche parapsicologico –, ma per fornire una lettura estetico-formale e non conoscitiva; De Roberto/von Rödrich, disincantato relativista, che si trova ad asserire: «Approfondire i problemi [...] non è risolverli; tutt'al contrario: quanto più si studia, tanto meno se ne sa.» (ivi, p. 193) e, infine, Verga/Ruthe, artista pragmatico e poco incline a lunghe riflessioni teoriche. Per

Un periodo nominale funge da didascalia introduttiva alla novella:

Il tramonto d'una scura giornata di novembre, col cielo coperto di tediose caligini fra le quali l'ultima luce filtrava livida e triste; l'agonia del giorno e dell'anno, un senso di freddo in tutte le cose, nella campagna silenziosa e deserta, negli alberi dai rami sfrondatai, nel mare d'un grigio metallico flagellato dal vento, nel cuore degli uomini che avevano visto cadere ad una ad una le loro illusioni... (MA, p. 25)

La «luce [...] livida e triste» a cui fa contrasto il bagliore del «grigio metallico» del mare, il «senso di freddo» diffuso, l'angosciante silenzio, nonché la situazione temporale della vicenda a novembre, il mese dei morti, sineddoche di questa «agonia [...] dell'anno», trasportano il lettore immediatamente in un'atmosfera cupa e lugubre, vagamente romantica, e annunciano il tema del dibattito. Quale ambientazione migliore, dunque, per discutere dell'ultima delle «illusioni» di questi tre uomini, ovvero l'amore provato, ma, purtroppo, contrariamente a ogni attesa, definitivamente spento.

Lo spazio lugubre funge non solamente da sfondo, bensì da

quanto riguarda, nello specifico, la trattazione della tematica amorosa da parte di Verga e di Capuana, essa si distingue in maniera radicale: mentre il narratore verghiano mantiene uno sguardo più distaccato sui “casi” (cf. C.A. MADRIGNANI, *L'“altro” femminile e la golosità del giudice*, in EAD., *Effetto Sicilia*, cit., pp. 63-72, a p. 66: «per Verga trattare dell'amore significa prendere atto della diversità della donna, del significato del suo ruolo e delle implicazioni che comporta a livello comportamentale»), il narratore capuaniano mette in mostra il livello introspettivo di questi, accentuandone, pertanto, gli aspetti dell'eccezionale patologico (cf. EAD., *Pazzia e colpa*, in ivi, pp. 75-85, a p. 77: «Su tale materiale immenso e di travolgente attualità Capuana lascia il segno dell'inesauribile inventore di storie capace di dotare di una paradossale persuasività la stranezza di situazioni comunemente definite non-normali.»). Non si può non menzionare, in questa sede, il libello scherzoso – dal titolo malizioso e con chiaro riferimento intertestuale, con funzione parodica, a Tasso (cf. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori 1995, p. 3) – scritto da Capuana, De Roberto e Ferlito e edito per la prima volta nel 2007: L. CAPUANA/F. DE ROBERTO/F. FERLITO, *Saghe e seghe col senno e con la mano*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Associazione culturale la Cantinella 2007, ludica «evasione intellettuale» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Il gran sole delle Saghe & seghe*, in ivi, pp. V-XII, a p. V) non priva di oscenità, *pendant* parodico dei dialoghi delle novelle.

cornice strutturale alla discussione: la scena, infatti, si apre con l'evocazione dell'ambientazione desolante e si chiude nell'oscurità della notte in cui si affievoliscono le voci degli interlocutori²⁶⁰. All'interno di questa cornice si svolge il «dibattimento» tra i tre personaggi maschili; si noterà che, invece di essere un dibattito in cui i partecipanti tentano di difendere le loro tesi, questa è, piuttosto, una conversazione in cui vengono sistematicamente esposte tre maniere diverse in cui l'amore può morire.

I tre protagonisti maschili entrano *in medias res* nella vicenda narrativa, introducendosi attraverso le loro parole che denotano tre pareri diversi, in quanto, a una prima tesi espressa da Ludwig, Franz risponde con un parere divergente²⁶¹, al quale Fritz si contrappone ulteriormente. La differenza di opinioni dei tre uomini si rispecchia, inoltre, fisicamente:

Gli sguardi dei tre uomini avevano espressioni diverse. Ludwig guardava il mar grigio con i suoi grigi occhi profondi, e sembrava cercare qualcosa di là dalla linea in cui l'acqua e le nubi si confondevano; Franz, con una mano fra i capelli, mirava come affascinato un punto del pavimento ai suoi piedi, e Fritz batteva rapidamente le palpebre, girando il capo, quasi per sottrarsi ad una molesta visione²⁶².

Questa scena richiama alla memoria i tre personaggi di un'altra novella derobertiana, ovvero le tre sorelle Sommatino de *Il rosario*; tuttavia, mentre nella novella precedente le tre donne compivano gli stessi gesti seguendo un'involontaria ma naturale sintonia²⁶³, in questa novella, la scelta del dettaglio degli sguardi, diretti in tre direzioni diverse e rappresentati con tanta delicatezza dall'autore, rivela tre personalità diverse e anticipa le tre posizioni che costituiranno il dialogo, incentrato su un'affermazione sinte-

²⁶⁰ Cf. *MA*, p. 36: «La notte era fonda e la voce moriva».

²⁶¹ Cf. *ivi*, p. 25: «Il nostro egoismo si ribella a questo pensiero».

²⁶² *Ivi*, p. 26. Cf. HEMPFER, *Lektüren von Dialogen*, cit., pp. 21-22: «nicht nur Propositionen [werden] ausgesagt, sondern zugleich deren Proponenten "dargestellt" und damit in spezifischer Weise inszeniert [...] Die Inszenierungsmodalitäten der Darstellungsebene sind zugleich Konstitutionsbedingungen des propositionalen Gehalts.».

²⁶³ Cf. *supra* p. 88.

tica pronunciata da Franz e subito ripetuta «a fior di labbra» dai suoi colleghi: «I morti amori» (*MA*, p. 26). A questa affermazione determinante segue l'inizio vero e proprio del dialogo, aperto da «Ludwig, il curioso» (*ibidem*) che, rivolto ai suoi due interlocutori dai quali pretende una reazione attorno a un tema che lui stesso impone, esordisce in maniera socratica: «“Sapete voi dirmi in quanti modi può morire l'amore?...”»²⁶⁴. Dando quindi per scontato che il sentimento è comunque destinato a morire e volendo incitare i suoi compagni a discutere sulla maniera più drammatica di questa morte, Ludwig dà avvio alla discussione. Conforme alla metodologia espressa in *Processi verbali* e similmente a *Il rosario*, il testo della novella è, nell'insieme, quasi esclusivamente dialogico, fatta eccezione per i pochi interventi del narratore, che servono da didascalia in cui vengono indicate le reazioni fisiche dei tre personaggi; si noterà, in particolare, l'importanza attribuita agli sguardi dei tre uomini, persi «nella contemplazione del mare» o intenti «sempre a guardare l'orizzonte» mentre il paesaggio, «nella sera già calante», li avvolge in un'oscurità sempre maggiore. Notevole è, però, ugualmente, la delicatezza di altri gesti che denotano le incertezze dei personaggi e la loro riflessione che accompagna lo svolgersi del dibattito, come quando, ad esempio, Ludwig, prendendo la parola per ultimo, introduce la sua argomentazione. Fritz, avendo esposto la sua assunzione per secondo, come ribattuta a quella di Franz, tace; Ludwig contempla l'orizzonte e poi, «portandosi le mani alla fronte e passando le palme sulle sopracciglia», afferma di conoscere «una fine d'amore più triste ancora di tutte coteste» (ivi, pp. 28-32) presentate in precedenza. Non solamente la sua esposizione sarà la più lunga delle tre, ma essa servirà da conclusione e chiuderà l'argomentazione, sottolineando, così, la sua predominanza rispetto alle altre due. Infatti, accanto all'illustrazione della sua teoria, il narratore concede a Ludwig, dopo una breve pausa, di riprendere la parola e di affermare la superiorità della sua opinione rispetto a quelle dei suoi colleghi²⁶⁵. Inoltre, egli

²⁶⁴ *MA*, p. 26, ribadendo, poi, con la precisazione successiva alla domanda: «Ma qual morte è più trista?» (*ibidem*).

²⁶⁵ In quanto egli, per corroborare la validità della sua tesi, afferma ancora:

chiude la sua replica con l'espressione «amore perduto» (ibid., p. 36), evidenziando ancora una volta la drammaticità del tema.

La novella si chiude sull'immagine sinestetica dell'oscurità che inghiotte la voce di Ludwig e le sue ultime parole, quasi a volerle sancire la validità assoluta. Il procedimento narrativo, orientato ad aprire e chiudere la novella – e, di conseguenza, il dibattito – con la voce e il parere di un personaggio sugli altri due, permette proprio a questo parere di acquisire una validità che non verrà concessa agli altri; inoltre, l'esposizione della teoria di Ludwig e la conclusione trattane rendono l'intero dialogo una sorta di esercizio di retorica al quale egli sottopone Fritz e Franz, poiché egli solamente è consapevole del fatto che, alla fine, il suo parere primerreggerà sugli altri due. La sua potrebbe considerarsi una funzione quasi didattica: il «[sapete] voi» in apertura del dialogo, con il suo riferimento al rapporto socratico tra maestro e discepolo, nonché lo svolgimento della sua riflessione marcata da momenti riasuntivi («Tu dunque credi che [...]», ivi, p. 28) danno avvio a un ragionamento, di cui Ludwig conosce già l'esito, ma che serve a mettere alla prova le capacità intellettive e argomentative dei suoi colleghi e, in fondo, a comprovare le sue tesi²⁶⁶.

I contenuti *in nuce* delle tre tesi e le loro relative argomentazioni esposte in questa novella verranno ripresi e ampliati successivamente nel capitolo *La morte dell'amore* del trattato *L'amore*. Partendo dal presupposto della metafisica impossibilità del sentimento amoroso nonostante le sue diverse varietà, l'autore si propone di analizzare i diversi casi di morte dell'amore. Innanzitutto, sarà interessante notare che l'ordine di presentazione di questi, all'interno del trattato, si discosta dall'ordine adottato nella novella: se i casi della fine dell'amore sono, nella novella, legati alle

«– Chi non ha conosciuto questo – riprendeva Ludwig –, non sa nulla delle agonie sentimentali» (*MA*, p. 35).

²⁶⁶ Ludwig è il fulcro attorno al quale si organizza lo svolgimento del dialogo, sebbene egli non sia l'*alter ego* di De Roberto, bensì di Capuana. Si potrebbe leggere, in questo stratagemma, un omaggio al “teorico” Luigi Capuana, già accennato nella novella analoga *Quesiti*. Ad ogni modo, è interessante notare che l'*alter ego* dell'autore della novella, Franz, non trasmette il parere più valido, creando una certa ambiguità tra finzione narrativa e realtà teorica derobertiane.

conseguenze dovute alla morte di uno dei due amanti, alla cessazione dell'amore da parte di una delle persone coinvolte, oppure, ancora, alla lenta attenuazione del sentimento con il passare del tempo, la trattazione del tema all'interno del trattato sarà diversa. Ne *L'amore*, infatti, la morte del sentimento si riduce a due sole possibilità, poste come ipotesi di base per lo sviluppo successivo dell'argomentazione: «Come gli organismi, i sentimenti possono morire in due modi: di morte o naturale o violenta» (*Amore*, p. 341). In particolare la «morte [...] naturale», ovvero «[l'] esaurimento lento e progressivo del sentimento» (ivi, p. 342), sarà trattato per primo. Si noterà, infatti, che proprio questa tesi, nonché un'argomentazione simile, compongono il pensiero espresso dal personaggio di finzione Ludwig; pensiero che, come si è visto, vuole essere preponderante rispetto agli altri due e la sua validità viene sottolineata in quanto è esso a chiudere la novella. Proprio per ribadire l'efficacia del pensiero e dell'argomentazione, la stessa tesi verrà, invece, presentata nel trattato in prima posizione.

Il confronto tra il testo letterario e quello trattatistico, nonché lo sviluppo di tesi espresse precedentemente nelle novelle, intende rafforzare la validità delle tesi derobertiane riguardo alla morte dell'amore. Si noteranno, naturalmente, delle differenze all'interno dei due testi, legate all'esposizione della materia e dovute in parte allo stile proprio del genere ai quali questi appartengono. Se, infatti, la novella si caratterizza per un lirismo maggiore nella presentazione delle tesi (si vedano, a questo proposito, le reazioni fisiche dei personaggi o il largo utilizzo dei punti esclamativi che evidenziano l'enfasi dei loro sentimenti), il capitolo del trattato segue una linea di esposizione dichiaratamente scientifica.

Dato dunque per scontato che l'amore è destinato a morire, il narratore cede la parola ai tre personaggi. Il primo, Franz, sostiene che «[vi] è una potenza terribile, misteriosa, fatale [...] contro la quale non v'ha riparo che valga [...]». Questa potenza è la Morte». Il decesso, quale fattore di separazione definitiva degli amanti verrà ripreso nell'ottavo capitolo del trattato, prima qualificato, accanto al tradimento, come un episodio di «morte violenta»²⁶⁷

²⁶⁷ Cf. *Amore*, p. 350: «È un'altra forma di separazione, più terribile».

nel caso della morte accidentale di uno dei due amanti e poi ampliato ai casi delle cosiddette «catastrofi»²⁶⁸, ossia i finali drammatici delle relazioni amorose come «omicidio, suicidio, pazzia» (*Amore*, p. 360). La seconda posizione è espressa da Fritz, che, in un impeto lirico, considera il tradimento il motivo principale di morte dell'amore:

Tu accusi la morte! Non sai tu dunque di che cosa è capace la vita? [...] V'è una creatura che t'ha detto: «Sono tua, per sempre». Chi è che distrugge il senso di queste parole? Ella stessa!... Ella t'ha detto che t'ama, e un bel giorno ti dice: «Non t'amo più!» [...] ella ama un altro. E la terra ti manca sotto i piedi. (*MA*, pp. 29-30)

Ma mentre il tradimento è accompagnato dal rancore provato dall'amante tradito, la morte fisica dell'amante lo conduce, invece, a una sorta di sollievo:

La morte ha questo di buono: uccide la speranza [...] Per la creatura morta, tu provi una infinita pietosa dolcezza, una soave malinconia rassegnata; per questa creatura viva il rancore, il livore si mescola alla tua passione e la intorbida e la corrode e ti strugge... (*ivi*, pp. 31-32)

Questo tipo di morte dell'amore verrà ripreso nel trattato e sarà l'esempio che De Roberto addurrà al paragrafo intitolato *La morte violenta*. Quest'ultimo si apre, infatti, proprio con la definizione data a questa tipologia di morte: «C'è morte violenta tutte le volte che uno degli amanti continua ad amare mentre l'altro non ama più e si stanca di fingere, o peggio nutre un nuovo amore» (*Amore*, p. 349). Analizzando poi le varie diramazioni di questa possibilità (ovvero i casi in cui «abbiamo da una parte uno che non ama più o ama altrove, e uno che continua o ricomincia ad amare», *ibidem*), il trattatista De Roberto giunge alla conclusione matematica che:

[...] potremo esser certi di non errare affermando che, in ogni amante, il rimorso per un amore che egli stesso ha ucciso sta al dolore per un amore che l'altro amante gli ha sottratto, come zero sta all'infinito. (*Amore*, p. 352)

²⁶⁸ *Le catastrofi* è il titolo di un paragrafo dell'ottavo capitolo del trattato.

Tuttavia, è ben altra la morte dell'amore in assoluto più drammatica e acquisisce un'importanza fondamentale sia nella novella, che nel trattato; questa viene fatta corrispondere all'opinione di Ludwig e, in generale, alla definizione di morte del sentimento a partire dalla quale il narratore avvia la lettura della novella e l'attenzione del lettore:

La fine d'amore più triste, più tormentosa, più tragica, è un'altra. Non è la brutale che segue alla morte, o all'abbandono, al tradimento: è la fine lenta, lunga e quotidiana, l'esaurimento continuo prodotto dall'azione del tempo, dal fatale svanire d'ogni cosa umana. (MA, p. 32)

L'opinione di Ludwig è, tra le tre espresse, quella di maggior importanza e il narratore tiene a valorizzarla particolarmente. Si noterà, infatti, che Ludwig prende la parola dopo una breve pausa volta a sottolineare la solennità del momento e, nel calare dell'oscurità, esprime la sua opinione. La validità di quest'ultima verrà enfatizzata dai rapporti mutevoli di luminosità e oscurità gradatamente con il divenire più drammatico dell'argomentazione, resa proprio per questo più convincente:

L'ultima luce agonizzava, un chiarore verdastro si diffondeva sotto le nuvole pesanti, illividiva i volti dei tre uomini al cui sguardo la desolata campagna e il mare flagellato formavano come un paesaggio appartenente ad un altro mondo, più vuoto, più freddo, più lugubre. (ivi, p. 35)

Con un'ampia isotopia della morte, qui potenziata («ultima», «agonizzava», «illividiva», «un altro mondo», «freddo», «lugubre»), queste righe fanno da eco al paragrafo di apertura della novella e predispongono il lettore ad accettare la tesi di Ludwig. Infatti, il suo intervento si chiude senza lasciare spazio a eventuali commenti o ribattute da parte degli altri due partecipanti al dialogo e si impone, in questa maniera, come unico parere davvero valido all'interno di questo dibattito. La novella si conclude sulle parole di «amore perduto»²⁶⁹ rese definitive dalla

²⁶⁹ Cf. *supra* p. 157.

voce morente del personaggio, che svanisce nella notte oramai calata.

Lo stesso concetto viene ripreso anche nel trattato, in apertura del paragrafo intitolato *La morte naturale*: «prodotta, come tutte le morti naturali, dall'esaurimento lento e progressivo»²⁷⁰. Indipendentemente, ora, dal contenuto espresso nella finzione narrativa e ricalcato, in seguito, nelle pagine scientifiche, è il suo valore generale a essere degno di nota. Infatti, il logorarsi graduale del sentimento è da comprendersi quale episodio particolare, ma non unico, del «fatale svanire di ogni cosa umana»²⁷¹. Proprio come per il «tutto è relativo»²⁷² che chiudeva il trattato, anche nel caso delle novelle de *La morte dell'amore* la riflessione derobertiana si estende oltre l'ambito dell'oggetto trattato concretamente nel testo, tentando, così, di dare una spiegazione metapoetica dei fenomeni umani.

Un ulteriore esempio di astrazione è da leggersi nel titolo della novella che segue *Dibattimento*, intitolata *L'assurdo*²⁷³. Decisamente più breve rispetto alla novella precedente e strutturalmente meno congegnata, inizia anch'essa *in medias res* e narra, attraverso il monologo del personaggio principale Ettore Baglioni, «fra l'attenzione simpatica dei suoi giovani amici», un episodio amoroso da cui risulta una certa assurdità. Baglioni, infatti, racconta del forte amore provato per una donna, sentimento paragonato a un «divino nepente» (*MA*, p. 37), e del timore provato allora nell'immaginarsi che questo amore avesse potuto spegnersi. La paura aumenta nel giorno in cui in società appare un signore in cui Baglioni vede un possibile rivale in amore:

[...] era più giovane, aveva fatto parlare di sé come d'un ingegno pieno di promesse, e – qualità che doveva agire più d'ogni altra sullo spirito di quella donna – era stato più fortunato di me nell'amore. Io l'avevo sedotta pei miei dolori, ma le fortune di lui dovevano ben al-

²⁷⁰ Cf. *supra* p. 158.

²⁷¹ Cf. *supra* p. 160.

²⁷² Cf. *supra* p. 144.

²⁷³ Pubblicata per la prima volta nel 1890 in «Vita intima».

trimenti far lavorare la sua immaginazione. E col cuore sempre più chiuso, io riconoscevo che l'effetto temuto si produceva... (*MA*, p. 40)

In effetti, l'amante di Baglioni non sembra rimanere indifferente di fronte a quest'uomo²⁷⁴. Tuttavia ella non si lascia tentare dalle sue visite frequenti, che il narratore percepisce come una minaccia. Il punto di svolta si ha nel momento in cui viene reso noto che il gentiluomo scompare con un'altra dama; a questa notizia, il personaggio-narratore descrive la sua sorprendente, nonché inattesa reazione. Il personaggio si interroga allora sul valore della donna amata, sdegnata dal giovane gentiluomo che ne preferisce un'altra a lei, con la conseguente:

[...] idea che un conoscitore come lui non apprezzasse la creatura in cui io avevo riposto tutto il mio vanto, tutto il mio orgoglio, il cui possesso mi aveva fatto credere oggetto dell'invidia del mondo – questa era l'origine del mio scontento. [...] mi sentivo umiliato scoprendo che il mio concetto intorno a lei non era diviso da chi gli avrebbe conferito autorità. (*MA*, p. 43)

L'assurdità consiste allora nella contraddizione alla quale il personaggio è in preda: da un lato, egli teme che un altro corteggiatore porti la donna ad allontanarsi da lui; dall'altro, il non-interesse provato da altri verso la sua donna inasprisce l'egoismo dell'uomo. Baglioni giunge così alla conclusione che la sua assurda reazione è l'inizio del lento logoramento a cui è destinato ogni amore: «fu questo il primo sintomo d'una lenta evoluzione che s'operò nel mio spirito e che finì per togliermi quella donna dal cuore!...» (*ibidem*).

Accanto al titolo della novella, rilevante se paragonato al paragrafo omonimo del trattato, è il suo sostrato psicologico a essere particolarmente interessante. Pressoché assente dalla novella di apertura de *La morte dell'amore*, lo psicologismo è invece filtrato

²⁷⁴ Cf. *MA*, p. 40: «L'amore di lei per me non era già intiepidito [...] ma da certe domande che mi faceva intorno a quell'uomo, da una certa espressione che il suo sguardo prendeva quando si parlava di lui, da certi segni ancora più tenui, io comprendevo che quella figura s'imponeva all'attenzione di lei». Va notata qui la lettura psicologica della donna amata da parte del narratore-personaggio-analista.

dalle novelle seguenti, prima fra tutte *L'assurdo*. Del resto, questa era stata proprio l'intenzione dell'autore, che nella prefazione sosteneva di avere scritto delle «note psicologiche». La forma del monologo predispone il personaggio parlante a dare libero sfogo ai suoi tormenti e, in effetti, la novella si rivela una sorta di monologo con intento analitico, quasi una seduta psicanalitica di Baglioni che, confrontato agli imprevisti dell'amore «in un periodo molto oscuro della [sua] esistenza»²⁷⁵, parte da un aneddoto concreto per interrogarsi, in generale, sulla fuggevolezza della felicità umana: «se la felicità ci sfugge, il più grande ostacolo al suo conseguimento procede da noi stessi, dalle intolleranze, dalle contraddizioni di questa nostra inesplorabile natura...» (*MA*, p. 37).

Il racconto dell'aneddoto amoroso ha senso nel momento in cui viene riferito a un pubblico disposto ad ascoltarlo e a studiarne, insieme al personaggio narrante, la specificità. La folla indefinita («i suoi giovani amici»²⁷⁶) che circonda il narratore viene, infatti, interpellata a più riprese da quest'ultimo²⁷⁷. Queste forme di *captatio benevolentiae*, oltre a sottolineare lo svolgimento orale della vicenda, proiettano l'episodio in una dimensione diversa da quella del semplice resoconto di un aneddoto; il personaggio, infatti, desidera raccontare ciò che gli è accaduto al fine di documentare una sorta di esperimento compiutosi – spontaneamente – nella sua psiche. L'aneddoto e, soprattutto, il suo resoconto, acquisiscono allora il valore dell'esperimento scientifico osservato e descritto.

Come spesso accade nei testi derobertiani, vi è un forte utilizzo del campo semantico psicologista: «metempsicosi», «condizioni dell'animo», la «febbre» quale reazione somatica al tormento, «[reprimendo] [...] l'ansietà», «prevedevo» e «consideravo» (*MA*, pp. 37-42). Sono proprio gli ultimi tre concetti a rivelare un

²⁷⁵ *MA*, p. 37. Poco oltre il narratore specifica il motivo del suo stato d'animo cupo; egli, infatti, sta «uscendo da prove funeste, con la dolorosa esperienza dei tristi processi sentimentali che finiscono per distaccare un'anima da un'altra» (ivi, p. 40).

²⁷⁶ Cf. *supra* p. 166.

²⁷⁷ Cf. *MA*, p. 37: «Io v'ho ben detto che»; ivi, p. 39: «Voi che sapete leggere nel vostro pensiero».

aspetto particolarmente interessante: il personaggio sottopone la donna, a sua insaputa, a una sorta di inganno psicologico (di cui non vengono forniti i dettagli), nel quale, «ricorrendo a sottili artifizii» (ivi, p. 41), tenta di scoprire se essa abbia ceduto a una relazione con l'altro uomo. Tuttavia, è proprio il narratore a finire nelle trame del suo stesso gioco mentale, in quanto la sua «inquietudine» aumenta e lo conduce a prevedere scenari immaginati; in preda al tormento, egli si sente vittima di un presunto «calcolo» (ivi, p. 42) ordito dal suo supposto rivale in amore:

Era dunque un calcolo raffinato che egli metteva in opera? [...] Non dovevo rassicurarmi? [...] Supporre che il calcolo durasse ancora, era un po' difficile; e il calcolo poteva anche essere sbagliato, produrre effetti del tutto contrarii! (*ibidem*)

Accanto alla discrepanza risultata dall'attrito tra i timori del personaggio e l'esito effettivo delle sue paure, ciò che colpisce maggiormente in questa novella è la minuziosa osservazione che il personaggio narrante attribuisce alle sue reazioni. Questa rivela una vera e propria vivisezione dei sentimenti operata dal personaggio con l'intento di analizzarle e concatenarsi e la portata delle sue reazioni di fronte a un determinato fattore scatenante, e ciò indipendentemente dalla qualità dei sentimenti provati²⁷⁸. Questo si denota dal solo utilizzo di una certa retorica da parte del protagonista; rivolto ai suoi amici – raccolti attorno al narratore come un consiglio di scienziati di fronte a un organismo destinato alla vivisezione –, Baglioni acquisisce il ruolo di didatta. Facendo affidamento sulla loro attitudine distaccata e obbiettiva di fronte alla materia trattata, quale presupposto indispensabile a uno studio di tipo scientifico, egli introduce nella maniera seguente l'illustrazione del suo esperimento: «Voi [...] che non soffrite più di vertigini nel discendere in fondo all'abisso della coscienza, che non avete paura di riconoscerne le più tenebrose latebre, comprenderete ciò che io vi dirò» (ivi, p. 39). E, poco più in là, per

²⁷⁸ È questo uno degli esempi in cui, secondo Gianni Grana, «la psicologia analitica [...] diventa [essa stessa] oggetto d'indagine, come un bisogno assillante di "studio" per chiarirsi» (GRANA, «*I Viceré*» e la patologia del reale, cit., pp. 48-49).

rafforzare il suo intento didattico e, contemporaneamente, vincolare l'attenzione del suo uditorio a un aspetto particolarmente rilevante che non deve essere interpretato in maniera scorretta: «Ora bisogna che io insista un poco su questo punto, perché voi non comprendiate più di quel che dico» (ivi, p. 40).

L'attenzione viene dunque posta proprio sull'«assurdo» del titolo della novella. Esso risulta dall'inaspettata reazione del personaggio, laddove egli credeva di tenere sotto controllo le sue emozioni: «Di che forza non mi sentivo animato! Come guardavo sicuramente all'avvenire!... E come m'ingannavo!» (ivi, p. 39). La stessa absurdità è rivelatrice dell'inganno. Prima di considerare questo concetto, è necessario soffermarsi su un'ulteriore caratteristica strutturale di questa novella, ossia l'imprevisto. La consapevolezza dell'assurdità agisce come un elemento inatteso, proprio come prevede la formula goethiana dell'inedito («unerhörte Begebenheit»²⁷⁹), indispensabile alla definizione di una novella come tale. Nel racconto di Baglioni, appunto, l'elemento scatenante l'assurdo si manifesta in maniera del tutto inattesa: «Un bel giorno, una notizia scoppiò come una bomba [...]» (ivi, p. 42). Ed è proprio questo episodio, che dovrebbe essere, idealmente, liberatorio per il personaggio, ad agire, oltre ogni attesa, in maniera diversa e a dare una svolta alla vicenda della novella:

Avrei dovuto trarre un sospiro di liberazione, non è vero? [...] Però, in fondo alla mia coscienza [...] avveniva qualcosa d'imprevisto, che metteva in ogni mio pensiero come un lievito di scontento: un'assurdità che mi colmava di stupore. (*MA*, p. 42)

Il resoconto di questo episodio può essere letto in maniera metanarrativa e ripropone la funzione sineddochica degli scritti robertiani già individuata da Di Grado²⁸⁰, poiché la spiegazione

²⁷⁹ Cf. *supra* n. 65. L'intera vicenda narrativa della novella tende a questo momento, che ne è il centro. Questo corrisponderebbe allora a quella «contrazione stilistica» tesa al raggiungimento dell'«effetto centrale» del racconto (GUGLIEMINETTI, *Sulla novella italiana*, cit., p. 126) che, secondo Marziano Guglielminetti, ancora nel caso di *Processi verbali*, caratterizzati dall'importanza dei dialoghi e delle didascalie, avveniva in maniera troppo semplice (*ibidem*).

²⁸⁰ Cf. *supra* n. 198.

dell'esempio è funzionale alla rivelazione di un particolare tipico dell'uomo: si tratta dell'inganno al quale l'essere umano è condannato, in quanto vittima delle «contraddizioni di questa nostra inesplorabile natura» (ivi, p. 37).

La novella parte da un presupposto che il resoconto dell'episodio vuole verificare, ovvero la fuggevolezza della felicità umana²⁸¹. L'idea generale, nonché l'utilizzo di espressioni e concetti quali «inganno», «la felicità ci sfugge» (*ibidem*) e le «contraddizioni di questa nostra inesplorabile natura», danno un'impronta decisamente leopardiana alle affermazioni del narratore derobertiano.

Proprio nel 1898, nello stesso anno di uscita de *Gli amori*, Federico De Roberto pubblica un'opera dedicata a Giacomo Leopardi nel centenario della nascita e intitolata, per l'appunto, *Leopardi*, in cui, accanto ad alcuni dati biografici, egli indagherà *L'indole, L'educazione, L'esperienza, Il pessimismo e L'ironia*²⁸² del Recanatese.

Nell'introduzione al volume riedito nel 1987, Nino Borsellino, definendo il lavoro un «breviario»²⁸³, sostiene che, sebbene la data di pubblicazione del *Leopardi* possa farlo sospettare, esso «non è un lavoro di circostanza. Riflette una pratica di lettura e l'assimilazione di un'esperienza poetica e filosofica con cui da tempo certamente lo scrittore aveva familiarizzato»²⁸⁴. *Leopardi*, pertanto, non è solamente un tributo al poeta di Recanati, ma si posiziona all'interno di una polemica nata in quegli anni attorno alla poetica e al genio leopardiani, riportata scrupolosamente da Antonio Di

²⁸¹ Cf. *MA*, p. 37: «noi siamo fatti a un modo assai strano [...] se la felicità ci sfugge, il più grande ostacolo al suo conseguimento procede da noi stessi, dalle intolleranze, dalle contraddizioni di questa nostra inesplorabile natura».

²⁸² Sono questi i sottotitoli delle due parti *L'uomo e Il pensiero* in cui è suddivisa l'opera.

²⁸³ BORSSELLINO, *Introduzione*, cit., p. 6. Antonio Di Grado ricorda che *Leopardi* non rappresenta il primo momento di studio derobertiano sul Recanatese; lo scrittore catanese se n'era, infatti, già occupato in un articolo apparso sul «Fanfulla della domenica» nel 1886 (cf. DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*, cit., p. 22).

²⁸⁴ BORSSELLINO, *Introduzione*, cit., p. 6.

Grado nel suo libro *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*. *Positivismo, verismo, leopardismo*²⁸⁵.

Alcuni contenuti di *Leopardi* presentano delle analogie con le idee espresse anni prima nel trattato. Il presupposto alla base dell'opera leopardiana è, notoriamente, la «miseria della condizione umana» (*Leopardi*, p. 132) e viene ricalcato da De Roberto quando sostiene che «l'uomo è contraddittorio in sé» (*Amore*, p. 64) e perciò, in maniera involontaria, contemporaneamente artefice e vittima della sua infelicità²⁸⁶.

De Roberto traccia un profilo di Leopardi nel quale vuole fare apparire una serie di paralleli biografici inconfutabili tra sé stesso e il Recanatese²⁸⁷, in particolare, i rapporti famigliari difficili e gli amori sfortunati, dai quali scaturirebbe l'atteggiamento – comune ai due uomini – inevitabilmente disilluso e scettico²⁸⁸. Se la morte

²⁸⁵ A. DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*. *Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron 1982. Per un'analisi approfondita della polemica, accanto al volume di Antonio Di Grado (di cui si segnalano in particolare, per la loro utilità in vista del posizionamento dello studio derobertiano all'interno del dibattito e della ricezione del volume, i capitoli 2 e 3), cf. M. GUGLIELMINETTI, *La rosa e l'asfodelo (note sul «Leopardi» di De Roberto)*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale, cit., pp. 5-11; GUGLIELMINETTI, *Il male di fine secolo e i suoi maestri*, cit., pp. 190-191 e B. STASI, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, Il Mulino 1995, pp. 15-61.

²⁸⁶ L'idea dell'universalità del dolore è da leggersi in una delle sentenze conclusive del lavoro: «il dolore è retaggio d'ogni uomo» (*Leopardi*, p. 187). Secondo Antonio Di Grado, che evoca Nietzsche, Leopardi rappresenta, per De Roberto, «la più significativa incarnazione dell'uomo "sovraistorico", "il quale non vede la salvezza nel processo, e per il quale al contrario in ogni momento il mondo è completo e tocca il suo termine"» (DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*, cit., p. 74).

²⁸⁷ Cf. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 93: «De Roberto avrà modo di palesare la congenialità leopardiana in quell'esercizio di "algebra sentimentale" che è la monografia sul recanatese [...] così intensamente e organicamente meditata da indurre a ritenere "che l'artista, il pensatore, lo interessassero come una proiezione dei suoi problemi"», in corsivo nell'originale.

²⁸⁸ Si rimanda, a questo proposito, al capitolo di *Leopardi* intitolato per l'appunto *Lo scetticismo*. Per dei richiami di leopardismo nell'opera di De Roberto, cf. *infra* n. 291. Si rivelano ugualmente una latente misoginia, derivata probabilmente dalle delusioni amoroze vissute dai due uomini e la convinzione della vanità della felicità, a scapito della disillusione costantemente imperante. Un passaggio del *Leopardi* è significativo: «persino nell'amplesso la creatura che noi stringiamo tra le braccia non è tanto la vera, quella di carne e di sangue, quanto la

diventa, quindi, una delle poche prospettive plausibili, in quanto «rimedio radicale [...] Finite le speranze di felicità, spente le illusioni, nient'altro resta fuorché la morte»²⁸⁹, De Roberto indovinerà nell'ironia un aspetto a lui congeniale dell'indole leopardiana. Infatti, lo stesso De Roberto fa dell'ironia uno dei suoi strumenti stilistici prediletti.

Lo scrittore cerca delle analogie tra il modello leopardiano e sé stesso ed è interessante osservare che un residuo naturalista del suo pensiero riappare proprio nello studio sul poeta romantico. De Roberto si rifà ai precetti positivisti di Claude Bernard e, riprendendo la sua tesi secondo la quale l'immaginazione è parte integrante della realtà e perciò strumento indispensabile, sia dell'arte che della scienza, attribuisce a Leopardi un'attitudine simile, situandolo a metà strada tra lo scrittore naturalista e lo psicanalista:

La facoltà che agguaglia i poeti e gli artisti agli uomini di scienza è l'immaginazione. Il Leopardi [...] fa opera simile a quella del naturalista, che da alcuni frammenti fossili ricostruisce tutto l'ignoto essere vivente al quale questi appartennero. La concezione dell'ipotesi della quale lo scienziato si serve per spiegare i fatti osservati è simile alla concezione poetica e romanzesca²⁹⁰.

figlia della nostra mente. Il disinganno è pertanto da attribuire all'immaginazione degli uomini, non già alle donne; ma la colpa è anche della natura che ha fatto gli uomini troppo immaginosi ed ardenti, e le donne troppo fredde e pigre.» (*Leopardi*, p. 134). Lorenzo Bocca rivaluta questa stessa misoginia, qualificandola come «[un] anti-femminismo non del tutto [...] fine a se stesso, quanto funzionale ad un'interpretazione totalmente pessimistica del sentimento amoroso» (BOCCA, *Federico De Roberto erotologo*, cit., p. 205), in quanto essa rivela gli inganni dell'immaginazione.

²⁸⁹ *Leopardi*, p. 154. Si rimanda al passaggio di *Dibattimento*, in cui Fritz sostiene che la morte dell'amante comprende la morte della speranza e dunque degli inganni legati a essa (cf. *supra* p. 158).

²⁹⁰ *Leopardi*, p. 21. Cf. STASI, *Apologie della letteratura*, cit., p. 52: «De Roberto, assimilata alla scienza la filosofia definita "scienza delle scienze" secondo il tipico modello epistemologico del positivismo, arriva a proporre Leopardi non solo come esempio, ma anche come consapevole sostenitore della teoria che riconosce nell'immaginazione il punto d'incontro fra genio artistico e genio scientifico-filosofico» (cf. anche *ivi*, pp. 53-54). Del resto, lo stesso Claude Bernard situa il ragionamento, quale forma di "immaginazione", alla base del metodo sperimentale: «La méthode expérimentale, considérée en elle-même, n'est rien autre chose qu'un *raisonnement* à l'aide duquel nous soumettons méthodiquement nos idées à l'expérience des *faits*.» (BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, cit., p. 33, in corsivo nell'originale).

Considerate le corrispondenze biografiche tra i due scrittori, nonché l'analogia che Federico De Roberto costruisce tra la sua figura di artista e quella di Giacomo Leopardi, diventa allora lecito parlare di un "leopardismo derobertiano", che trova nell'utilizzo dell'ironia, quale compensazione alla disillusione di fronte agli amori e alla vita, la sua forma più compiuta²⁹¹. Il capitolo conclusivo di *Leopardi* è dedicato interamente alla «naturale disposizione all'ironia» (*Leopardi*, p. 160) del poeta. Rilevando come l'ironia lo accompagni costantemente, De Roberto tratteggia l'evoluzione di questa, prima come *pendant* naturale della desolazione («Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso», *ivi*, p. 161), poi come manifestazione dell'amara rassegnazione esistenziale («il riso del Leopardi è più disperato della sua stessa disperazione», *ivi*, p. 175).

Accanto all'ironia, vi è il potere taumaturgico dell'arte. Nelle ultime riflessioni del volume, soppesando per un'ennesima volta l'infelicità dell'uomo, De Roberto pronuncia un'arringa nei confronti dell'arte, in quanto essa, frutto del connubio tra realtà e immaginazione e portatrice di un ultimo residuo di speranza, permette di fuggire dalla desolante realtà:

²⁹¹ Come già sostenuto in DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica"*, cit., pp. 32-33 e in GRANA, *«I Viceré» e la patologia del reale*, cit., p. 48: sono questi gli «interrogativi "leopardiani" più insistiti e continui, veramente ossessivi nell'intera opera derobertiana». Per un'analisi del leopardismo specificatamente derobertiano, si rimanda a FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Federico De Roberto studioso di Leopardi*, cit. e, soprattutto, STASI, *Apologie della letteratura*, cit., pp. 15-61. Per un avviamento al concetto di "leopardismo" e all'influenza che l'ideologia e l'opera di Giacomo Leopardi ebbero sulla letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento, cf. G. LONARDI, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni Editore 1990. Attorno all'importanza del riso e dell'ironia in Leopardi, si rimanda alla rassegna dedicata al lessico del riso leopardiano in P. PAOLINI, *Osservazioni sull'uso dei vocaboli collegati al campo semantico del riso e della derisione nei "Canti" leopardiani*, in «Otto/Novecento. Rivista bimestrale di critica letteraria», XX-XXI (1996-1997), pp. 5-39 e a *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Congresso internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), a cura di R. Garbuglia, Firenze, Olschki Editore 1998. Riguardo all'ironia specificamente derobertiana, cf. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 149, in cui si afferma che essa è «la più efficace panacea del dolore conseguente al disinganno sentimentale».

Giudicata «inevitabile» l'umana infelicità, egli trova un conforto negli «studi del bello». Se la vita degli uomini è tutto un ozio perché tutto è vanità, l'arte, che pare esercitarsi intorno a cose vane, è invece la sola attività utile, perché essa sola compensa la tristezza della realtà con la letizia delle fantasie. Questo è un sovvertire il giudizio comune: che importa, se l'infelice ottiene per esso un sollievo e si riconcilia con la vita e quasi benedice quella natura che aveva già maledetta? (*Leopardi*, p. 191)

In questa affermazione conclusiva, che non riguarda solamente Leopardi, bensì il ruolo dell'artista in generale, De Roberto include anche sé stesso, tentando, forse, un'ennesima convalida delle sue opere di fantasia.

Il lavoro su Leopardi si chiude su un quesito di ordine generale che rimanda alle riflessioni contenute nel trattato: «Quindi tutte le filosofie non sono relative e, per qualche lato, false?»²⁹². Sostenendo il relativismo, che comporta uno scetticismo costantemente vigile di fronte a tesi e filosofie presentate come veritiere, De Roberto corre il rischio di rimettere in discussione la stessa «filosofia» che lui stesso aveva sviluppato nel trattato. La sua ostentata «follia del dubbio»²⁹³, manifestata dal relativismo dei suoi scritti teorici, dà luogo allo scetticismo venato di pessimismo espresso nella narrativa, che non si limita, quindi, a essere una semplice disposizione caratteriale, un «temperamento»²⁹⁴, ma di-

²⁹² *Leopardi*, p. 190. Del resto, come riconosce Antonio Di Grado, la particolarità di De Roberto consiste, malgrado i tentativi di assimilazione bio-bibliografica con il Recanatese, nel rifiutare «l'assolutezza del nichilismo leopardiano» a favore del relativismo che, se da un lato «[apre] alle “filosofie della crisi”» (DI GRADO, *Federico De Roberto e la “scuola antropologica”*, cit., p. 33), dall'altra potrebbe essere interpretata come una vaga speranza sulla condizione dell'essere umano. Cf. anche CAVALLI PASINI, *De Roberto*, cit., p. 71, in cui si dice, riguardo al trattato *L'amore*, ma facendo riferimento ugualmente a *Leopardi*: «col trionfo del pessimismo, che dal piano amoroso si estende a quello più generale del rapporto tra uomo e natura, si celebra qui anche quello del relativismo, che in parte smorza l'effetto negativo del primo».

²⁹³ Così De Roberto a Luigi Albertini a proposito del suo «carattere indeciso, e a giorni una vera e propria follia del dubbio per la quale nego talvolta la stessa evidenza, mi fa sempre ammettere la possibilità d'essere in inganno» (Lettera di F. De Roberto a L. Albertini da Catania, 2 febbraio 1915, in ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., p. 329).

²⁹⁴ Cf. *supra* p. 67.

venta una scelta poetica, il motore della creazione letteraria²⁹⁵, così come dimostra la predilezione per i racconti scritti sotto forma di dibattito, e ciò indipendentemente dall'esito a cui possono condurre queste discussioni narrative messe in scena.

Il pessimismo, che trova nell'utilizzo dell'ironia il suo contrappeso, scaturisce dalla contraddittorietà della natura umana e dall'assurdità dei sentimenti che questa stessa natura produce. *L'assurdo* è, dunque, il titolo di una novella, ma così s'intitola ugualmente un paragrafo del trattato *L'amore*, in cui De Roberto proietterà in una dimensione generale l'idea esemplificata attraverso l'aneddoto della novella omonima. Esso apre il secondo capitolo del trattato, intitolato *Critica dell'amore*. L'autore introduce questo suo nuovo capitolo come segue: «noi ragionammo finora dell'amore nel mondo organico in generale; dobbiamo ora considerarlo particolarmente nell'umanità»²⁹⁶. Accanto all'affermazione di una delle tesi centrali del trattato, ovvero la rilevanza del «perché» e del «come» delle cose²⁹⁷, il capitolo si chiude sulle parole seguenti, che anticipano le considerazioni finali:

[...] il sottilmente curioso ed amaramente vero Chamfort poté dettar la sentenza che si dovrebbe iscrivere, come un ammonimento, sulla

²⁹⁵ E ribadisce, poco più in là: «L'uomo è già contraddittorio; quindi tutti i suoi ragionamenti risentono della sua contraddizione originale» (*Amore*, p. 68). Cf. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 137, in cui, evocando la «impossibilità o illusorietà» dell'amore ideale, si ottiene uno «scetticismo [...] che non mira a sciogliere le contraddizioni bensì a esaltarle, a ricomporle in un sistema formale, in un discorso che è di natura esistenziale come anche artistica». Secondo Rosario Castelli, il pessimismo derobertiano «altro non è se non una precisa scelta di metodo, una visione critica della vita e dell'uomo [...] una fatalità del male avvertita come predeterminazione originaria [...] tutto quello che riguarda l'uomo si configura come un coacervo di contrasti e antinomie generanti forme di acuto pessimismo e scetticismo. Questa conclusione [...] porterà [De Roberto] alla formulazione di un relativismo assoluto, ossia alla concezione che il mondo non è altro che un miraggio della nostra coscienza e la realtà un'illusione» (ivi, pp. 115-116).

²⁹⁶ *Amore*, p. 59. In questo capitolo viene menzionato addirittura il concetto del «pessimismo geniale del Leopardi» (ivi, p. 62). Infatti, Carlo A. Madrignani osserva che lo «studio sull'amore si identifica come uno studio sulla felicità, dal quale l'autore ricava il pessimismo leopardiano» (MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 130).

²⁹⁷ Cf. *supra* p. 134.

prima pagina d'ogni libro sull'amore: «En amour, tout est vrai, tout est faux, et c'est la seule chose sur laquelle on ne puisse pas dire une absurdité». Non si potrà dire niente che sia assurdo – perché tutto sarà assurdo... (*Amore*, pp. 68-69)

L'amore è, agli occhi di De Roberto, assurdo, in quanto il sentimento effettivo tra un uomo e una donna si manifesta in un'altra maniera rispetto all'«amore ideale»²⁹⁸ che essi cercano di emulare quando entrambi aspirano all'«unione [...] delle anime» (*Amore*, p. 68):

Perché ciò fosse possibile, bisognerebbe: o che l'anima dell'uomo migrasse nel corpo della donna, e allora il corpo di lui resterebbe senz'anima; o che l'anima della donna migrasse nel corpo dell'uomo, e allora resterebbe senz'anima il corpo di lei; oppure che tutt'e due le anime migrassero e si fondessero, o in un terzo corpo, o fuori dei corpi, nell'aria, non si sa dove... Non c'è dunque né fusione, né unione, né congiunzione d'anime; non v'è neppure accostamento, perché l'anima, come immateriale, non va soggetta a nessuna operazione materiale; quindi la conclusione che in ogni amore non c'è altro che una semplice e momentanea adesione di organi; quindi l'affermazione che l'amore consiste in questo fatto organico; che la speranza della fusione, dell'intima compenetrazione dei due amanti è illusoria, folle o ridicola²⁹⁹.

L'assurdità dell'amore, secondo De Roberto, consisterebbe dunque nell'impossibilità fisica di un'unione delle anime amanti. Sebbene il ragionamento non manchi di logica, stupisce il fatto che l'autore si arroveli – e qui apparentemente senza ironia – at-

²⁹⁸ *Amore*, p. 66. Poi aggiunge: «[L'] idea della loro reciproca convenienza, [la] coscienza e [il] sentimento della loro mutua dipendenza, è l'amore, cosa tutta morale» (*ibidem*, in corsivo nell'originale).

²⁹⁹ *Ibidem*. Si rimanda a una lettera di De Roberto a Ernesta Valle, nella quale, riferendosi a *Notre cœur* di Maupassant, scrive: «Nessuna creatura umana è compresa da nessuna creatura umana: ciascuno di noi è impenetrabile. [...] Il libro del Maupassant mi pare [...] uno dei più grandi che si possano mai leggere: perché definisce con mano maestra la fatalità per la quale due creature che si amano, che pur dovrebbero fare una vita sola, non riescono a contentarsi, a compenetrarsi, a comprendersi» (Lettera di F. De Roberto a E. Valle da Milano, 14 luglio 1897, in ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto, Ernesta Valle*, cit., pp. 69-70).

torno a un problema che rivela, in fondo, l'utilizzo diffuso di una metafora più che un vero e proprio dato di fatto. Infine, il fatto che il capitolo si risolve nella conclusione scontata che «tutto sarà assurdo», rende il ragionamento poco efficace. Sono, queste, probabilmente, tra le pagine meno brillanti della produzione deroberbertiana, ma dimostrano, per un'ennesima volta, l'avidità di spiegare il perché delle cose da parte dell'autore catanese, quando anche correndo il rischio di cadere egli stesso nella rete dell'assurdo delle sue stesse teorie. Se la novella precedente, *Dibattimento*, può essere letta in parallelo con il capitolo *La morte dell'amore* del trattato, in quanto i testi combaciano, questo non può essere affermato per la finzione e le teorie intorno all'assurdo. L'aneddoto narrato in maniera ancora plausibile all'interno della finzione de *L'assurdo*³⁰⁰ non trova conferma nel ragionamento artificioso del capitolo omonimo del trattato. Il progetto deroberbertiano di una spiegazione metodica della realtà giunge, in pagine come queste, ai suoi limiti e tradisce l'inizio del declino dell'ambizione scientifica deroberbertiana.

2.2 *Contraddizioni e ironia ne «Gli amori» (1898)*

La seconda raccolta di novelle rilevante per quanto riguarda la trattazione dell'amore è quella del 1898, dal titolo alquanto sintetico *Gli amori*³⁰¹. Scritta sotto forma di carteggio tra un gentiluomo e una nobildonna³⁰², essa vuole mettere in pratica, nella

³⁰⁰ La novella risulta, inoltre, interessante in quanto essa concentra in poche pagine alcune delle tesi riprese e sviluppate più tardi nel trattato: tra queste, oltre all'assurdo, l'«amor proprio o «egoismo» (GA, p. cxlvii) e la misoginia latente.

³⁰¹ I titoli delle novelle, comprendenti anche i testi de *La morte dell'amore*, sono: *La muta comunione*, *L'indiscreta domanda*, *L'omonimo*, *La veglia*, *Il sospetto*, *La certezza*, *Un'intenzione della Duffredi*, *L'indovinello*, *Fino a morirne*, *Omissioni*, *Uno scrupolo di Don Giovanni*, *Un giglio*, *La Venere di Siracusa*, *L'estro*, *Anacronismo*, *Il gran rapporto*, *L'affare dei quattrini*, *Un'equazione morale*, *Le cicatrici*, *La Toscanina*, *Lo scandalo*, *La jettatrice*, *La consolatrice*, *Le prove*, *Dibattimento*, *Ironie*, *L'assurdo*, *Lettere di commiato*, *L'amor supremo*, «Nessun maggior dolore...».

³⁰² Si potrebbe vedere qui un riferimento – molto temperato – a *Les Liaisons dangereuses* di Pierre Choderlos de Laclos del 1782: la messa in scena di due personaggi, rappresentanti della nobiltà, che corrispondono attorno al tema del-

finzione, le teorie espresse nel trattato. Secondo Carlo A. Madri gnani, la raccolta conseguirebbe uno dei momenti più originali della produzione letteraria derobertiana, sebbene non priva di contraddizioni:

Gli *amori* [...] vuol essere lo sviluppo e la dimostrazione concreta delle teorie avanzate nell'*Amore*. *Gli amori* è il manuale di una immaginaria casistica amorosa, nel quale non si narrano «storie» sentimentali con tutti gli ingredienti del caso, ma si tende a dimostrare, con sottigliezze ricercate e godute, la tesi finale dell'*Amore*, che «tutto è relativo» in ogni campo e più che mai in quello dei sentimenti. Questa esplosione di interesse sofisticato è forse la prova più pura dell'intellettualismo di De Roberto, e cioè di quel gusto per le contraddizioni che egli sa trovare in ogni situazione; solo che in pagine compiaciute come queste si perde il senso drammatico di tale irrequietezza e viene meno ogni forza polemica nei confronti delle certezze o delle ipocrisie borghesi [...] i lettori potevano vedere gradevolmente ironizzati i luoghi comuni del loro credo morale senza che questi fossero menomamente intaccati. [...] Tale tono mondano [...] riduce la tensione problematica [...] dell'*Amore* a una sequela di indovinelli³⁰³.

L'opera è effettivamente attraversata dal carattere dell'"indovinello" – questo sarà anche il titolo di una delle novelle – teso a individuare una definizione valida per l'amore, ciò che giustifica la forma della raccolta, ovvero un dibattito tra un uomo e una donna con la messa in scena dell'impossibilità di accordo tra i punti di vista maschile e femminile attorno al soggetto amoroso³⁰⁴.

La raccolta riprende e traduce in forma narrativa alcune tesi sostenute nel trattato. L'interesse maggiore risulta, ciononostante,

l'amore, e il carattere di sfida che si instaura nel continuo dialogo, richiama vagamente il rapporto epistolare tra il visconte di Valmont e la marchesa di Merteuil (cf. P.A.F. CHORDERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, a cura di C. Seth, Parigi, Gallimard 2011). Margherita Ganeri avvicina, infatti, *Gli amori*, a «una sorta di romanzo epistolare» (GANERI, *L'Europa in Sicilia*, cit., p. 18).

³⁰³ MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., pp. 135-136 e cf. BOCCA, *Federico De Roberto erotologo*, cit., p. 187 che parla di «lavoro di travaso di temi tessere e momenti delle opere maggiori».

³⁰⁴ Intesa come "ricerca dell'X", che ricorda la *quête* derobertiana del «*quid* artistico» (cf. *supra* p. 69) e si potrebbe dire, nello specifico, del *quid* amoroso.

a livello del *discours* dell'opera, nella forma del dialogo epistolare di lunga tradizione letteraria e in uno spiccato uso dell'ironia³⁰⁵.

A differenza de *La morte dell'amore*, in cui la successione di novelle non direttamente correlate tra loro – se non per l'appartenenza a una stessa raccolta – permette un'analisi dei testi compiuta singolarmente, nel caso de *Gli amori* si dovrà tenere conto dell'insieme organico delle novelle. *Gli amori* si compone di trenta testi, introdotti per la maggior parte da un titolo nominale, particolarità stilistica che sottolinea l'intenzione della raccolta di presentare diverse sfaccettature dell'amore riassunte nel titolo generalizzante dell'opera. Come è stato detto in precedenza, la raccolta riprende, inoltre, con delle leggere modifiche, le novelle che compongono *La morte dell'amore* e ne anticipa quelle che riappariranno nella riedizione postuma. Il fatto che le novelle dedicate alla morte del sentimento si trovino in chiusura della raccolta denota, forse, uno sviluppo logico delle fasi legate allo studio del sentimento, contrariamente a quanto si era potuto constatare per la trattazione svolta nello scritto scientifico. Sarà interessante, pertanto, soffermarsi sugli elementi comuni all'insieme della raccolta che costituiscono il suo vero centro d'interesse, partendo dalla breve prefazione.

Questa, alludendo a una discussione avvenuta in precedenza tra il gentiluomo e la contessa, ma di cui noi lettori ignoriamo il

³⁰⁵ Rosario Castelli traccia brevemente la parabola dell'ironia derobertiana «appena [suggerita] in *Documenti umani*, più intenzionale nell'*Albero della scienza*, evidente negli *Amori*, fino a proporsi come cifra peculiare o registro stilistico privilegiato, già dal titolo, in una delle ultime raccolte di racconti a carattere erotico-galante, *Ironie appunto*» e riconosce, nell'utilizzo del registro ironico un «atteggiamento [...] disincantato e impietoso [...] nel tentativo frustrante di approssimarsi alla verità, di smascherare, leopordianamente, le ragioni dell'umana felicità» (CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 70). Cf. ugualmente G. TRAINA, *Ironia e umorismo nella narrativa breve di Federico De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 215-220, in cui lo studioso vede nel connubio riso-paura due poli di riflessione essenziali della poetica derobertiana, da cui si snodano diverse sfumature di riso. Si ricorda la tesi di Laura Sannia Nowé, secondo la quale l'utilizzo, da parte di De Roberto, dell'«armamentario di rito» (SANNIA NOWÉ, *Paese conformismo e connotazione occulta nei «Documenti umani» di Federico De Roberto*, cit., p. 431) gradito dal pubblico di lettori borghesi cela, in realtà, la già citata «sottile beffa implicita» (ivi, p. 430). Questa era stata abbozzata anche nella presunta recensione evocata nella prefazione di *Arabeschi*, cf. *supra* n. 94.

contesto, ripropone un ulteriore dibattito tra i due avvenuto nello scambio epistolare composto dai testi della raccolta che il lettore si appresta dunque a leggere.

La forma epistolare della prefazione, accanto alle novelle scritte anch'esse come delle lettere, le conferisce un'andatura diversa da quella di semplice prefazione in apertura di un'opera letteraria. Sebbene l'identificazione della «gentilissima Amica» (*GA*, p. iv) con Ernesta Valle sia plausibile, così come chiarito da Sarah Zappulla Muscarà³⁰⁶, questa lettera è un elemento di finzione letteraria e, in quanto tale, acquisisce una funzione particolare. Rivolgendosi, dunque, alla sua «cara amica», il narratore «F. De Roberto»³⁰⁷ indica la dama non solamente quale destinataria delle missive, ma anche come lettrice ideale dell'opera. Infatti, la lettera si apre con le parole seguenti:

Questo volume è suo. Dirò anzi di più: come senza di lei non lo avrei scritto, così senza il suo permesso non lo potrei pubblicare. Le lettere che lo compongono le appartengono; raccogliendole insieme io mi uniformo al suo desiderio – al suo comandamento. (*GA*, p. iv)

³⁰⁶ Forse si può leggere qui un'allusione a una passata storia galante tra il gentiluomo e la contessa, come potrebbe lasciare intendere il commento conclusivo della novella *La consolatrice* dopo avere raccontato una storia d'amore finita tra i due personaggi: «Egli [...] è rimasto amico sincero e devoto, come di Lei, contessa, io mi onoro di essere». Gli indizi che conducono all'identità di Ernesta Valle sono piuttosto evidenti: si veda la lettera che Guido Ribera, il marito di Ernesta Valle, indirizza a De Roberto: «Lessi ieri sera la prefazione degli *Amori*, e pare che quel libro e quella lettera di dedica-prefazione siano dirette alla signora R.V. senza il “contessa” cioè alla signora Ribera-Valle; potrò ingannarmi, ma siccome quella lettera non è che il riassunto di una disquisizione letteraria tra lei e la mia signora, e contiene una frase detta da mia moglie a proposito dell'*Amore* (libro) così mi formai quel convincimento, il quale lusinga il mio amor proprio e la vanità femminile della mia Ernesta» (Lettera di G. Ribera a F. De Roberto da Milano, 22 dicembre 1897, in ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto, Ernesta Valle*, cit., pp. 349-350). Nell'epistolario tra De Roberto e la Valle esiste un ulteriore richiamo alla possibile identità della «contessa», quando Ernesta Valle scrive a De Roberto dell'incontro casuale avvenuto con Di Giorgi: «“Risi allegramente, non era tutta una rivelazione quella domanda? Io Senese? E perché, se non perché è di Siena la intellettuale C.ssa alla quale Rico dedicò i *Suoi Amori*?”» (Lettera di E. Valle a F. De Roberto da Milano, il 21 marzo 1898, in *ivi*, p. 566).

³⁰⁷ Si tratta qui, evidentemente, di un Federico De Roberto fittizio ricalcato dal reale, che si firma, in chiusura della lettera, nella maniera seguente: «dev.mo ed obb.mo F. De Roberto» (*GA*, p. iv).

Attraverso questa presunta dedica, il narratore prende le distanze da eventuali critiche suscitate dalle affermazioni scritte in seguito alle tesi esposte nel trattato. Le novelle, infatti, vogliono essere gli «esempi delle astratte proposizioni enunciate in quello studio» (*ibidem*), con cui si intende, ovviamente, *L'amore*; facendo ricadere la responsabilità sulla dama, in quanto il «per-messo» della pubblicazione sarebbe stato impartito da questa, il narratore afferma la sua neutralità riguardo ai contenuti sia delle novelle che del trattato. Il relativismo risultante dalle opere saggistiche di De Roberto stride con il carattere particolarizzante di *exempla* che egli vuole attribuire alle sue novelle. Attraverso la situazione finzionale creata da questa prefazione, l'autore tenta un ennesimo rafforzamento della validità delle sue tesi, nonché del fondamento narrativo della raccolta, menzionando la clemenza riservata dalla dama alle sue opere: «Ma ella già sapeva che non è un'impresa disperata quella di persuadere a un autore che l'opera sua vale qualcosa... Mi lasci ora sperare – per me e per lei – che il pubblico non sia del parere contrario»³⁰⁸. Questo artificio narrativo evoca la funzione attribuita alle prefazioni dei romanzi epistolari che nel diciottesimo secolo conoscono la massima fioritura. Questi, infatti, si aprono con una prefazione in cui un narratore – che vuole confondersi con l'autore reale del testo – racconta della maniera per la quale è venuto a disporre della storia che ha poi trasformato in testo letterario. L'autore utilizza questo procedimento, di norma, per conferire un'autenticità maggiore alle vicende narrate o per sottrarsi dalla responsabilità di contenuti che egli si limiterebbe, perciò, semplicemente a redigere³⁰⁹.

³⁰⁸ *GA*, p. iv. La presenza di una cornice è un procedimento narrativo di lunga tradizione; con la successione, all'interno della cornice, di vicende e di personaggi diversi, il narratore principale scarica ogni responsabilità di fronte alle storie vissute e ai pareri espressi da questi personaggi. Di conseguenza, l'autore reale non è passibile di essere giudicato di difendere un determinato parere (M. FLUDERNIK, *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt, WBG 2008, p. 71).

³⁰⁹ Per un'analisi molto puntuale sulla genesi dell'editore finzionale (*Herausgeberfiktion*) e sulla strategia narrativa che questa cela, cf. A. TAKEDA, *Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2008, nello specifico ivi, pp. 11-49.

Presentata così la materia della raccolta ed espresso un auspicio a favore della ricezione dell'opera (con cui forse l'autore vuole scongiurare gli insuccessi delle altre raccolte), De Roberto dà avvio alla narrazione. Le novelle vogliono sì essere una raccolta di lettere scambiate tra il narratore e la Contessa, tuttavia si noterà che, eccetto per la lettera-prefazione, a nessuna novella viene apposta una data. Se questa mancanza, da una parte, indebolisce l'effetto del reale inteso nello scambio finzionale di missive, è proprio questa che, d'altra parte, attribuisce un fondamento atemporale alle novelle, ribadendo così la validità intesa come assoluta delle affermazioni espresse in esse e, per estensione, all'interno del trattato.

La prima novella, intitolata *La muta comunione*, è tra le più lunghe della raccolta e ciò può essere spiegato dalla sua funzione proemiale. In una prima parte, infatti, si legge l'entrata in materia della raccolta; in una seconda parte, che non sarà qui oggetto di analisi, si legge un aneddoto attorno al tema dell'amore.

Lo scambio epistolare nasce nel momento in cui la donna scrive al narratore per criticare le tesi espresse da quest'ultimo nel trattato. Infatti, sebbene questo non venga menzionato direttamente, i riferimenti a esso sono evidenti. Ecco dunque che il narratore si trova a giustificare, di fronte alla «furibonda amica» (*GA*, p. iv), la «freddezza», nonché lo «scetticismo» scientifici utilizzati nell'esposizione delle «teorie più sconfortate», e questo a scapito di «ogni poesia e ogni idealità» (ivi, p. v), queste ultime considerate dalla dama, evidentemente, più consone alla trattazione del tema amoroso. Nelle prime pagine traspare una certa rassegnazione da parte del narratore per questo tentativo di esposizione delle sue tesi (e vi si può leggere, chiaramente, la frustrazione dell'autore reale De Roberto di fronte alla ricezione piuttosto negativa del suo trattato): «non m'è valso riferire il giudizio d'un filosofo come Taine, non m'è giovato citare un poeta come Baudelaire, è stato inutile tentare lunghe e minute e pazienti dimostrazioni: sono stato giudicato!»³¹⁰. Degna di nota è la menzione di «un filosofo come Taine» e di «un poeta come Baude-

³¹⁰ *GA*, p. v. La frustrazione legata alla ricezione de *L'amore* solca l'insieme della raccolta, poiché evocata in numerosi passaggi.

laire», citati ed evocati, accanto ad altri nomi, numerose volte all'interno del trattato e ripresi qui quasi a volere sancire l'importanza cruciale di questi due punti di riferimento. Si noterà, pertanto, che, ridotto ai nomi del poeta e del filosofo francesi, il trattato perde la sua intenzione scientifica per acquisire, invece, un carattere maggiormente filosofico e letterario.

La funzione proemiale di questa prima novella viene corroborata da alcune caratteristiche formali comuni ad altre novelle presenti nella raccolta; in questo senso, dunque, la novella proemiale ha ugualmente una funzione di archetipo per le novelle che seguiranno³¹¹. Appare, inoltre, in questo testo introduttivo, una strategia narrativa di cui il gentiluomo farà largamente uso all'interno del suo epistolario: le novelle dovrebbero costituire lo scambio tra la contessa e il gentiluomo; il lettore però usufruisce unicamente delle epistole composte dall'uomo, mentre le lettere della donna rimangono ignote. Il narratore accenna comunque ai contenuti di queste; ogni sua lettera, infatti, è una risposta a una lettera precedente della contessa, di cui l'uomo menziona i contenuti nella sua risposta. Le lettere sono costruite, per la maggior parte, in maniera analoga: in una prima parte il gentiluomo riprende argomenti o tesi esposti dalla donna, spesso sotto forma di citazioni³¹², ma anche integrandoli brevemente nel suo discorso («ella critica con tanta vivacità le affermazioni», *GA*, p. lxxxii), il più delle volte criticando le posizioni della donna e ammonendola («Invece d'immaginare [...] ascolti piuttosto il fatto che voglio narrare», *ivi*, p. xx), se non addirittura attribuendole possibili risposte e reazioni («Ella sorride; anzi, non sorride, deride. Ella pensa [...] e dice tra sé [...]», *ivi*, p. xxii; «Pare che l'avventura [...] l'abbia scossa, almeno, e indotta a dubitare di ciò che prima asseriva con troppa fermezza.», *ivi*, p. xix) e ben poche concessioni («Credo, mia cara amica, che ella abbia ragione», *ivi*, p. cxxxix),

³¹¹ Questo testo è un esempio di «*hypertexte*» secondo Gérard Genette, ovvero un testo di cui la struttura viene riprodotta da testi successivi. Cf. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Parigi, Éditions du Seuil 1982, p. 13, in corsivo nell'originale.

³¹² Accrescendo così l'impressione che ci sia effettivamente un'interlocutrice.

procedimenti attraverso i quali viene accentuato lo scambio epistolare *in absentia* dell'interlocutrice. Segue poi una seconda parte, in cui l'uomo espone la tesi, già sostenuta nel trattato, che egli cercherà di illustrare in una terza parte con un esempio concreto. Alcune lettere si concludono con una frase di commento, di ultima parola sull'aneddoto da parte del gentiluomo; altre, invece, rimangono aperte, prive di ulteriore commento. Il contenuto delle lettere è dunque veicolato dal personaggio maschile alla prima persona singolare, ma, riportando le parole della contessa, egli fa apparire la donna in sottofondo.

Benché non direttamente sottoposte al lettore, le lettere della contessa confluiscono in quelle del narratore, poiché è proprio l'allusione alla loro presenza e la loro ricezione da parte del narratore a rilanciare costantemente il dibattito tra i due personaggi e a mantenerlo vivo. La forma del dibattito era già stata adottata da De Roberto in una novella precedente dal titolo indicativo, *Dibattimento*, in cui a discutere oralmente erano tre gentiluomini; nel caso de *Gli amori* è possibile osservare un'evoluzione nella forma del dibattito derobertiano. Innanzitutto, gli interlocutori, ridotti a due sole persone – a sottolineare l'etimologia del termine “dialogo”³¹³ –, un uomo e una donna, entrambi intenti a farsi portavoce del loro genere e a difendere le loro posizioni destinate a rimanere divergenti³¹⁴. Il narratore concede sì alla donna la possibilità di esprimere i suoi pareri, ma li sottopone a una continua svalutazione. Ci si potrebbe allora nuovamente interrogare sulla latente misoginia derobertiana, che sembra acquisire forza maggiore in questo dialogo scritto, in cui le posizioni della donna vengono sistematicamente contraddette e a cui vengono contrapposti

³¹³ Cf. la definizione in *DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, cit.: «discorso alternativo tra due o più persone» oppure «componimento dottrinale in cui la materia è esposta e discussa da due o più persone».

³¹⁴ Nel trattato De Roberto sosteneva la superiorità dell'amore maschile rispetto a quello femminile, sia dal punto di vista biologico («fisiologicamente, la sensazione d'amore importa più all'uomo che non alla donna», *Amore*, p. 284), sia da quello prettamente sentimentale («l'uomo [...] ama meglio della donna», *ivi*, p. 174). Ne *Gli amori*, egli ribadirà: «l'amore degli uomini è una passione fortissima, uno struggimento ineffabile, un impeto veemente, senza fine maggiore di quello delle donne» (*GA*, p. lxx).

i pareri dichiaratamente misogini del trattato. Tuttavia, concedere a una donna la possibilità di partecipare, da pari all'uomo, a un dialogo su una materia tanto delicata, nonché renderla responsabile (anche se nella finzione) della pubblicazione e quindi della diffusione delle riflessioni contenute nelle novelle, nobilita la sua posizione agli occhi del narratore, mettendo così un freno alla pretesa misoginia derobertiana³¹⁵. Del resto, è proprio il narratore a esprimersi in una maniera progressista che denota una disponibilità al cambiamento di atteggiamento: «Ma se oggi gli uomini si comportano verso le donne con troppo mal garbo, giova sperare che un giorno le tratteranno come meritano, senza cortigianesca viltà e senza volgare arroganza»³¹⁶.

Un'ulteriore differenza sostanziale tra le due raccolte è la forma ricercata per il dialogo, che comporta uno slittamento della strategia narrativa. In *Dibattimento*, il narratore veicola un dialogo svolto oralmente; il dialogo continuo de *Gli amori* è invece condotto per iscritto. Sono numerosi, tuttavia, i passaggi in cui il narratore si esprime come se stesse parlando realmente, in particolar modo quando vuole richiamare l'attenzione della dama («ascolti piuttosto il fatto che voglio narrarle», *GA*, p. xx). Questa strategia narrativa conferisce al dialogo una vivacità e un'impressione di immediatezza maggiori.

La trasmissione dell'impressione di verosimiglianza dei fatti raccontati è uno dei punti cardine del narratore derobertiano e la scelta della forma del dialogo epistolare con dedica vuole esserne una prova. Inoltre, si noterà che i testi delle novelle sono disseminati di segnali, da parte del narratore, tesi ad assicurare la consistenza della veridicità dei fatti narrati; ecco, dunque, che già dalla prima novella, il narratore afferma una verità che vuole valida per l'insieme delle novelle:

³¹⁵ Antonio Di Grado parla prudentemente di «ambivalenza nei confronti della donna» (DI GRADO, *Eros, potere e altri mostri*, cit., p. 8). Cf. anche CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 35.

³¹⁶ *GA*, p. li. Questo nuovo atteggiamento viene confermato nelle lettere alla Valle, quando De Roberto è alle prese con la riscrittura di *Una pagina della storia d'amore* (cf. *supra* n. 244).

[...] dopo la sua lettera, ho rammentato un fatto [...] «Una storiella?» mi par d'udirle esclamare, con una scrollatina di spalle, con un sorrisetto canzonatorio, come per significarmi che ella non crede ai fatti narrati dai narratori di professione. Io vorrei pregarla di credere che non invento. Potrà anche darsi che il fatto non sia vero; garantisco soltanto che m'è stato riferito, dagli stessi protagonisti, così come gli lo racconterò³¹⁷.

In questo passaggio appare evidente il tentativo, da parte di De Roberto, di conferire al narratore una legittimazione di portavoce del “vero”; egli afferma di non potere certo garantire l'acertabilità dei «fatti» accaduti, mentre, invece, non sussistono dubbi sulla veridicità del loro essere stati narrati, così come sulla ritrasmissione di questi stessi «fatti» da parte del narratore. Si risente qui l'impronta delle tesi sostenute nella prefazione a *Documenti umani*³¹⁸. Il narratore pone allora in primo piano il suo ruolo di semplice mediatore; in maniera analoga alla prefazione alla raccolta, in cui egli respingeva ogni eventuale responsabilità connessa alla ricezione delle tesi esposte nel trattato e riprese in queste novelle, nella prima novella, sottolineando il suo ruolo, egli vuole allontanare da sé ogni eventuale critica, qualora i contenuti dei «fatti»³¹⁹ potessero essere rimessi in dubbio.

³¹⁷ *GA*, p. vi. Si rimanda qui all'analisi del *Decameron* compiuta in J. KÜPPER, *Affichierte "Exemplarität", tatsächliche A-Systematik. Boccaccios «Decameron» und die Episteme der Renaissance*, in K.W. HEMPFER (a cura di), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – bildende Kunst*, Stoccarda, Franz Steiner Verlag 1993, pp. 47-93, in cui viene asserito che, nel momento in cui il narratore sottolinea lo svolgimento di fatti «“avvenuti”», egli ne afferma incontestabilmente la realtà (ivi, p. 56, il corsivo è mio).

³¹⁸ Cf. *supra* p. 63.

³¹⁹ Interessante è la precisazione che il narratore darà prima di iniziare a narrare l'aneddoto che compone la novella intitolata *Un'intenzione della Duffredi*: «Il fatto ch'io voglio narrarle si riferisce appunto a questa situazione. Dico *fatto* perché ho preso l'abitudine di dire così; ma ella troverà qui narrata un'idea, un'intenzione, l'indizio d'uno stato d'animo, più che un vero e proprio avvenimento» (*GA*, p. xxxv), a riconferma del fatto che anche il frutto dell'immaginazione, proprio per essere stato immaginato, appartiene al reale. Gli stessi «fatti» vengono talora sminuiti in «[fatterelli]», (ivi, p. lxvi) o «[storielle]» (ivi, pp. vi, xxvi, lxxxviii, cx e cxxii), oppure chiamati «[storie]» (ivi, p. lxxxix), «[casi]» (ivi, p. lxxxiv), «anodine narrazioncelle» (ivi, p. lvii), «[storielline]» (ivi, pp. lviii, cx);

Pertanto, il narratore di queste novelle non è un mero intermediario di aneddoti; egli è il confidente dei protagonisti di questi stessi aneddoti, una sorta di confessore (e si ricordi qui il titolo originariamente destinato a questa raccolta, *Le confessioni*, nonché i numerosi passaggi, all'interno del testo, in cui viene sottolineato il carattere iniziale dei racconti quali confidenze fatte al narratore); infatti, egli aggiunge:

Noi cantastorie siamo spesso presi a confidenti dalla gente che ha qualcosa sullo stomaco. La confessione non fu detta molto propriamente Sacramento della penitenza; prima che penitenza è sollievo. I nostri segreti ci rodono, ci opprimono, ci soffocano; il pensiero assiduo, cocente, tende ad esprimersi, spinge all'azione ed alla rivelazione. La psicologia fisiologica spiega molto bene questo rapporto tra la funzione ideatrice e la motrice; ma noi lasceremo da parte la scienza e le sue spiegazioni. Io voglio soltanto dirle che, come i confessori, i narratori ne odono spesso d'ogni colore. Oltre l'istintivo e spesso incosciente bisogno di comunicare l'invasante pensiero, un interesse tutto personale, la salute dell'anima, spinge i credenti a confessarsi. L'egoismo che spinge a noi i confidenti si chiama vanità. Essi vengono a narrarci i fatti loro perché, presumendo che questi fatti siano straordinari e che a nessuno mai potrebbero capitare altrettanti, noi riveliamo al gran pubblico e tramandiamo ai posteri i rari e fatali avvenimenti. A onor del vero, non tutti sono così vani; alcuni, più modesti, più semplici, vengono a noi immaginando che la nostra scienza sappia leggere là dov'essi non comprendono; altri ancora – e sono quelli che ci fanno maggior piacere – non vengono a noi, ci mandano le loro confessioni scritte, dentro una busta. Uno per applaudirci e confermare le nostre idee, un altro per dimostrarci che siamo semplicemente idioti, ci narrano una quantità di cose, ci forniscono una quantità di documenti umani ai quali facciamo sempre feste. [...] Io ne ho da parte una cartella, e qualche volta la vuoterò. (*GA*, p. vi-vii)

tutte derivano da «subitance, impreviste, imprevedibili e quasi direi intempestive rivelazioni» da cui il narratore trae «curiosissimi esempi» (ivi, p. lxxxii). Le «rivelazioni» sono «[confessioni anonime], ma [...] tutte [...] autentiche» (ivi, p. clxv), ma anche «risultati» (ivi, p. clxix) di «inchieste sentimentali e psicologiche esperienze» (*ibidem*), che sottolineano le intenzioni da analista del narratore. Egli sostiene di comporre, attraverso lo scambio epistolare, una «serie di apologhi», (*ibidem*), a sostegno delle sue tesi, che lui stesso riduce a «quelle quattro idee che io sono venuto enunciando» (ivi, p. cxv).

Ironizzando sull'eventuale critica poco lusinghiera di "cantastorie" e contrapponendole un ruolo più nobile, analogo a quello di "confidente", ma anche di "confessore"³²⁰ e – particolare maggiormente degno di nota – di "psicanalista", il gentiluomo sottolinea ulteriormente l'importanza e la veridicità dell'atto di narrare; i contenuti della narrazione vengono invece sminuiti e questo non per la loro eventuale inautenticità, bensì per la loro banalità³²¹.

Il testo derobertiano è, qui, volutamente ambiguo: se i fatti di cui il narratore diviene depositario sono spesso «vani» e quindi non per forza degni di essere raccontati, la loro forza risiede, allora, proprio nel fatto di essere narrati, quindi nella licenza che ottiene il narratore di disporre di questi fatti. Sebbene egli confermi la sua buona fede nel riproporli, rimane il dubbio dell'esattezza osservata nel narrare questi fatti, compresi sotto l'etichetta dei «documenti umani». Si noterà, inoltre, come questo passaggio ripropone, condensandoli, gli elementi chiave del trattato: la *fi-siologia* e la *psicologia*, confluenti in quella «psicologia fisiologica» qui accennata e subito accantonata, con l'attenzione posta principalmente sulla psicologia³²²; e, soprattutto, la *morale*, anti-

³²⁰ Sono numerose le espressioni che rivelano le confidenze fatte al narratore: «fra le molte amare confidenze che io ho udite» (*GA*, p. cxv); «Hauptig di Mannheim [...] mi riferì una volta» (ivi, p. cxxi); «mi confidò una donna con la quale ragionavo un giorno di queste cose» (ivi, p. cxxv); «il mio confidente [...] la confidenza della quale egli mi onorò» (ivi, p. xx).

³²¹ Evidenziando l'importanza dell'atto del narrare rispetto al fatto narrato, il narratore derobertiano ribalta la tradizione del narratore, che spende sempre «qualche parola introduttiva sull'eccezionalità del fatto che [sta] per raccontare» (MENETTI, *La realtà come invenzione*, cit., p. 38).

³²² Infatti, Rosario Castelli rivela il «gioco a nascondersi che [...] comporta una frammentazione e moltiplicazione dell'io attraverso l'utilizzazione di numerose controfigure che salvaguardano il bisogno confessionale dell'autore»; sono queste «situazioni che conferiscono all'espedito narrativo dello scambio epistolare [...] una funzione analoga a quella del lettino psicanalitico, per via della continua interferenza tra l'ottica del narratore e quella del personaggio [...] sorta di terapeutico *training* autogeno» (CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., pp. 166-168). Il sostrato psicanalitico è evocato a più riprese all'interno della raccolta e si rivela essenziale attraverso l'opera derobertiana. In *Lettere di commiato*, uno dei due personaggi femminili ricalca il comportamento del paziente sottoposto a ipnosi, «con gli occhi immoti come attirati magneticamente da qualche visione, con le mani strettamente afferrate ai braccioli della poltrona» (*GA*, p. cliv). Del resto, la novella è costruita proprio come se fosse una se-

doto contro il solito «egoismo», che, come rilevato dal trattato, condiziona l'uomo nel suo rapportarsi con gli altri, e che trova qui, finalmente, dopo il tentativo fallito del trattato, il suo posto.

Nella lettera di apertura della raccolta, dunque, il narratore cita lungamente una critica piuttosto esplicita espressa nei confronti della teoria derobertiana secondo la quale una perfetta concordanza tra le anime amanti sarebbe impossibile. La dama lo accusa di enunciare «eresie» e di fare prova di «fiato sprecato» e lo esorta, quindi, a «[starsene] zitto» (*GA*, p. v). De Roberto compie una lunga entrata in materia (qualificata, dal narratore stesso come «già troppo lungo esordio») a cui segue, immediatamente, un «faterello» introdotto dalla formula fiabesca «C'era dunque una volta», *ivi*, p. vii), indispensabile per giustificare la forma degli *exempla* che seguono³²³. La prima novella funge, allora, da proemio alla raccolta e da apertura della cornice narrativa che si chiuderà con la novella finale, intitolata «*Nessun maggior dolore...*»³²⁴.

La novella conclusiva riassume le tematiche dell'intera raccolta. Essa chiude il cerchio aperto dalla prima novella e suggella, in questa maniera, la cornice narrativa generale. Contrariamente alla prima novella, questa è relativamente breve; esordisce annunciando la prossima partenza del narratore e, con essa, la sospensione del dibattito epistolare tra il gentiluomo e la nobildonna,

duta di ipnosi, con la duchessa di San Severo che, di fronte a Emilia di Scáfani, «come una pazza», (*ivi*, p. cliii), riesce a placare la disperazione dell'amica facendola parlare. Vanno ricordati qui anche gli artifici psicologici e le analisi evocate nelle novelle di *La morte dell'amore* (cf. *supra* p. 163). Benché l'influenza delle teorie e degli esperimenti freudiani degli anni Ottanta sia palese, non risultano esserci riferimenti espliciti al neurologo austriaco da parte di De Roberto.

³²³ Sull'importanza dell'«oralità primigenia» di questo genere letterario cf. MENETTI, *La realtà come invenzione*, cit., p. 28. Per delle considerazioni generali su questa caratteristica della novella quale elemento strutturale fondamentale, si rimanda a G. BALDISSONE, *La novella e l'ascolto*, in G. BARBERI SQUAROTTI (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi 1985, pp. 33-51.

³²⁴ Esce per la prima volta nel 1896 su «Roma di Roma» con il titolo *Non c'è maggior dolore*. La citazione che compone il titolo è da leggersi nel celebre canto V della *Divina Commedia*, in cui Francesca racconta a Dante il drammatico esito del suo amore con Paolo (cf. D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori 1991, p. 161: «E quella a me: "Nessun maggior dolore/che ricordarsi del tempo felice/ne la miseria [...]»).

dibattito che potrebbe riprendere dal vivo e che non sembra possa avere un seguito scritto, come lascia intendere, non senza una vena di tristezza, il narratore:

Oggi ho chiuso il mio grosso baule; domani, all'ultim'ora, farò le valigie; indi: partenza! [...] non so ancora bene quale itinerario seguirò; ma è certo che, all'andata o al ritorno, passerò da lei. Quantunque io stia per rivederla, un senso di malinconia mi occupa nell'atto di scriverle questa che è, per l'anno corrente, l'ultima mia lettera. [...] mi duole che la nostra corrispondenza abbia ora a mancare. Chi sa quando la riprenderemo e se la riprenderemo? (*GA*, pp. clxvii-clxviii)

Menzionando qui una delle rare indicazioni cronologiche presenti all'interno della raccolta, viene delimitata, anche se approssimativamente, la dimensione temporale dello scambio epistolare³²⁵; il narratore, infatti, evoca «le discordie e le liti» svolte «durante circa sei mesi» (ivi, p. clxviii) di corrispondenza. Sarà, inoltre, interessante notare che la sospensione della comunicazione tra i due personaggi dipende dalla contessa, che, stando alle parole del narratore, avrebbe impartito il «comandamento di concludere» (*ibidem*), al quale il narratore, prima di obbedire, vuole, per un'ultima volta, ribattere.

Prima di introdurre l'ultimo apologo della raccolta, egli tenta un'enumerazione delle conclusioni risultanti dal dibattito epistolare, dalle quali, come egli stesso dice, la contessa «non avrà da far altro che scegliere la più gradita» (ivi, p. clxviii); pertanto, l'enumerazione consiste in una successione di contraddizioni, in quanto:

[...] l'amore sarebbe la più grande illusione se non fosse anche la massima verità: l'origine d'ogni male e la fonte del solo bene; la passione più forte e salda ma anche più debole e peritura. E le dirò che questo amore importerà più dell'amor proprio, ma che l'amor proprio importa sopra ogni altra cosa. E soggiungerò che i senti-

³²⁵ Le lettere sono senza data, ma, accanto ai «sei mesi» qui menzionati, era apparsa, precedentemente, un'altra indicazione temporale, quella dei «circa due mesi» trascorsi dall'inizio della corrispondenza (*GA*, p. lxix).

menti dell'anima vincono gl'istinti corporali quando questi non vincono quelli. E finalmente le concederò che le donne amano meglio degli uomini, avvertendo tuttavia che gli uomini amano meglio delle donne... (*ibidem*)

Queste trovano la loro giustificazione nel paragrafo successivo, quando il narratore ribadisce il pensiero derobertiano che accompagnava il lettore già dalla conclusione del trattato e che trova diverse riformulazioni nelle pagine di questa raccolta, ovvero che «tutto è relativo», ma ripreso qui quale unica sentenza definitivamente valida: «Tutte le opinioni sono legittime [...] Quale sentenza, in mezzo [al] vertiginoso caleidoscopio delle opinioni umane, sarà così larga, così profonda, così immutabile da meritare l'universale consenso?» (*GA*, p. clxviii). Se, allora, non esiste una definizione generalmente valida per l'amore – così come non esiste una sola verità – il narratore non può che dare «l'esempio d'un amore che sia sommamente raro e ineffabile» (ivi, p. clxvi). E proprio questo amore idealizzato, di ovvia reminiscenza romantica, diventa problematico perché si pone in contraddizione con la natura di *exempla* dei testi, nonché con la ragione d'essere dell'insieme della raccolta e del trattato.

Ancora per sottolineare l'impossibilità di un'unica verità dal valore assoluto, il narratore derobertiano conclude la sua lettera – nonché la raccolta – con il resoconto di un dialogo avvenuto tra tre uomini, «giunti tutti e tre insieme a quell'età quando il cuore ed i sensi entrano nella calma foriera della morte» (ivi, p. clxvi). La fonte del racconto non viene indicata, lasciando il lettore nel dubbio sull'origine dell'aneddoto – e contraddicendo il ruolo del narratore, destinatario di confidenze – dubbio rafforzato dall'entrata in materia attraverso la formulazione fiabesca e atemporale: «C'erano una volta tre uomini» (ivi, p. clxix), comune anche all'aneddoto narrato nella prima novella. Il richiamo alla novella di apertura de *La morte dell'amore, Dibattimento*, è, pertanto, evidente. Similmente al testo della raccolta del 1892, infatti, i personaggi della vicenda sono tre uomini, avvolti in un'atmosfera di desolazione e di morte, intenti a parlare dell'amore con parole «piene di tristezza» (ivi, p. clxix). Interrogati da un giovane visi-

tatore sul perché di tanto dolore, essi rispondono, a turno, sui motivi del loro stato d'animo. Il dibattito che si apre tra i tre uomini ripete la struttura del dialogo presente in *Dibattimento*, con il susseguirsi di tre pareri diversi sui motivi della tristezza legata all'amore: il primo interlocutore racconta della disperata rinuncia alla speranza di potere essere amato; il secondo del doloroso ricordo di un amore finito e mai più ritrovato; il terzo, infine, narra della sua attitudine a essere costantemente avido di nuovi amori. Ancora una volta, è il terzo parere a essere preponderante rispetto ai due precedenti, diventando così «l'ultima verità» (ivi, p. clxix). L'ultimo interlocutore, infatti, espone il suo parere isolandolo innanzitutto dagli altri due («Tutt'altra è la ragione della mia tristezza», ivi, p. clxx); la sua battuta è la più lunga delle tre ed egli non si limita al resoconto di un'esperienza triste vissuta in gioventù (l'avidità costante di nuovi amori che lo conduce a uno stato di semi-follia), bensì ne ricava una sorta di morale degna di essere trasmessa ad altri; ed è proprio questa morale a rappresentare il vero contenuto della sua presa di posizione:

Guarii [...] forse perché potessi dire a te, a costoro ed a tutti gli uomini una verità spesso intuita, ma troppo spesso disconosciuta. [...] quando io conobbi l'amore, ne godetti, sì, molto; ma paragonando il godimento ottenuto con quello che avevo immaginato e che m'avevano promesso, trovai che la realtà non raggiungeva l'immaginazione [...] ³²⁶.

Il risultato dello sfasamento tra immaginazione e realtà provoca disillusione e giustifica il relativismo filtrato nelle opere de-robertiane. Il terzo personaggio non si limita a esprimere un parere: egli pronuncia, in conclusione, un verdetto valido per l'insieme dell'opera e applicabile all'esistenza in generale:

³²⁶ *GA*, p. clxx-clxxi. Significativo anche il passaggio seguente di *Una pagina della storia d'amore*: «L'illusione ha veramente troppa parte nell'amore. Come ogni amante spera e quasi crede di raggiungere la felicità per opera dell'amato, così questa persuasione, che la realtà ha distrutto nel corso della prova, torna a regnare non appena l'esperienza è interrotta. Durante la prova si vede che la comprensione reciproca delle anime, che l'accordo della volontà, che la fusione delle due vite non sono possibili; anzi il cuore sanguinò per il dissidio e la discordia» (*UPSA*, p. 104).

[...] questo fu ed è il maggior dolore: d'aver tanto amato senza apprezzar mai giustamente l'amore. Perché, o giovane, l'immaginazione distende nei cieli dell'anima questi miraggi, e quando tu ti guardi intorno vedi tutto povero e arido come in un deserto; ma se spingi dinanzi a te lo sguardo o se ti volgi indietro [...] tu vedi solamente spettacoli degni. Diffida dunque delle speranze troppo grandi, guardati dalle memorie troppo abbellite; e, nell'amore come in tutta la vita, non esagerare. (GA: clxxi)

A queste parole non segue nessun commento da parte del narratore, ciò che mette in rilievo il carattere sentenziale di quest'ultima considerazione; inoltre, questa è anche la conclusione dell'intera raccolta, lasciata così in sospeso quasi a riprova del difficile accordo tra l'anima maschile e quella femminile³²⁷. Del resto, si noterà che il titolo attribuito a questo apologo deriva proprio dalla battuta del terzo personaggio, il quale, giunto alla fine della vita (o perlomeno, della giovinezza), desidera impartire un insegnamento a chi è più giovane di lui («Ascolta, o giovane, e impara»³²⁸). La novella, con la sua morale conclusiva, riveste allora il ruolo della parabola che, con l'espedito dell'episodio amoroso come esempio particolare, vuole istruire il giovane interlocutore sulla fuggevolezza della vita in generale³²⁹.

Si potrebbe allora considerare «*Nessun maggior dolore...*» come il seguito di *Dibattimento*, riproposto a distanza di alcuni anni, quando le riflessioni del Federico De Roberto scrittore,

³²⁷ Stéphanie S. Guez sostiene che l'assenza di un commento conclusivo da parte del narratore è una caratteristica dell'aneddoto: «Chaque anecdote soulève [...] d'autres questions et d'autres réponses, mais ce qui importe c'est que le doute [...] définit l'anecdote comme un 'récit ouvert', entendons un récit qui ne doit ou ne devrait pas être suivi d'une 'explication' ni d'une morale. [...] un récit énigmatique, un récit qui ne livre pas son secret et laisse à son auditoire le soin d'y réfléchir.» (GUEZ, *L'Anecdote proustienne*, cit., p. 74).

³²⁸ GA, p. clxx. La traccia leopardiana è ovvia: il personaggio ricorda il poeta che si rivolge al «garzoncello scherzoso» de *Il sabato del villaggio* e lo incita a non avere fretta di vedere passare gli anni della giovinezza e di godere delle illusioni che essi portano con sé (cf. G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Milano, Mondadori 1987).

³²⁹ Benché De Roberto utilizzi i termini "apologo" e "parabola" come sinonimi. In conclusione della raccolta, il narratore sostiene: «voglio concludere questa non breve serie di apologhi con un apologo nuovo» (GA, p. clxix).

«scienziato del cuore»³³⁰, lettore avido e critico, nonché uomo, giungono a maturazione. Sebbene nelle due novelle i tre uomini dibattano intorno all'amore, esse presentano alcune lievi differenze: nel caso della prima, i tre erano intenti a riflettere in generale sulla morte del sentimento data, in partenza, per scontata, mentre nella seconda novella, essi discorrono sulle infelicità legate all'amore, derivate da esperienze vissute. Non si intende qui aprire alle esperienze biografiche dell'autore, che evidentemente influiscono sulla trattazione della tematica; in questa sede si desidera osservare questo fenomeno da un punto di vista prettamente narrativo.

Un ultimo accenno va infine fatto al valore dell'affermazione espressa in chiusura di novella e di raccolta. Sebbene il gentiluomo-narratore sostenga di non potere esprimere sentenze conclusive valide sull'amore, egli compie invece proprio il contrario: dando, infatti la parola al suo personaggio e permettendogli di chiudere l'ultima epistola, il narratore gli lascia la responsabilità di concludere il dialogo epistolare con la contessa. Contrariamente a ogni intenzione, quindi, queste parole rappresentano una sentenza.

Il narratore è, allora, al centro di una contraddizione performativa, artificio che regge l'insieme della raccolta. Il relativismo che, alla fine della raccolta, riassume e commenta le «confidenze» e altre affermazioni che la compongono, nega queste stesse nel momento in cui viene formulato. In questa maniera, il narratore non diffonde il messaggio contenuto nelle novelle, bensì ne dispone a piacimento, riformulando e modificando i contenuti di queste. I contributi al dialogo della destinataria finzionale delle lettere, che rimangono ignoti al lettore reale, mettono in dubbio l'attendibilità, sia dei contenuti dei racconti, sia della realizzazione effettivamente avvenuta di questi e compromettono, di conseguenza, la validità delle tesi del trattato. Le novelle nascono come esemplificazioni pratiche delle teorie astratte contenute ne *L'amore*; nel momento in cui viene individuata una probabile inaffidabilità del narratore di questi *exempla*, ne risente ugualmente

³³⁰ Cf. *supra* p. 125.

la plausibilità delle teorie di cui lo stesso narratore sostiene di essere garante³³¹.

Vi è un'ulteriore novella contenuta ne *Gli amori* passibile di un parallelo con *Dibattimento* e con «*Nessun maggior dolore...*»: si tratta de *L'affare dei quattrini*. Esordendo con il paragone dell'amore provato dagli uomini, somigliante «ai biglietti veri», e quello provato dalle donne «ai biglietti falsi» (*GA*, pp. lxxxv-lxxxvi), il narratore guida il lettore attraverso il lungo prologo in cui non risparmia analogie decisamente impertinenti, servendosi di una metafora dell'amore inteso come valore economico. Del resto, già il titolo della novella allude al denaro ed esso sarà, effettivamente, il tema attorno a cui si svolgerà la vicenda.

Il narratore narra dunque un episodio del quale è stato testimone; addirittura, è lui a dare avvio al dialogo che costituisce il nucleo centrale della novella, in quanto, trovatosi in compagnia di amici, li incita a parlare e a spiegare che cosa intendono quando affermano che ««[...] tutto si paga... Anche l'amore! Specialmente l'amore!»» (ivi, p. lxxxix).

Ancora nel prologo della lettera, egli sosteneva, di fronte alla contessa: «[...] la verità non sta tanto nell'acqua dei pozzi quanto nel vino delle bottiglie» (ivi, p. lxxxviii). Quest'affermazione solleva nuovamente un problema relativo alla veridicità dei fatti narrati e mette in dubbio, ancora una volta, le intenzioni del narratore. Così, mentre nel prologo della prima missiva il narratore affer-

³³¹ Secondo Wayne C. Booth, infatti, subentra nella narrazione un narratore inattendibile quando la risposta alle attese del lettore diverge da quelle che lo stesso lettore aveva attribuito al suo autore implicito; grazie a questa strategia narrativa, non solamente si crea una discrepanza di vedute tra le due istanze coinvolte nella comunicazione testuale, ma l'autore prende ugualmente il completo controllo della ricezione del testo da parte del lettore: «authors are in effect exercising careful control over the reader's degree of involvement in or distance from the events of the story, by insuring that the reader views the materials with the degree of detachment or sympathy felt by the implied author.» (W.C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-Londra, University of Chicago Press 1961, p. 200). Wayne C. Booth fornisce la definizione seguente di narratore inaffidabile: «[...] I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not. [...] It is most often a matter of [...] *inconscience*; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him.» (ivi, pp. 158-159, in corsivo nell'originale).

mava di volere rendere la contessa partecipe di trascrizioni di confidenze fattegli, senza che potesse, tuttavia, garantire della veridicità dei fatti confidati, in quest'altra non solamente si ritrova a essere un personaggio della vicenda, ma addirittura il suo protagonista. Infatti, benché il narratore stesso non parli all'interno di questa novella, costruita in buona parte come un dialogo, egli diventa l'elemento scatenante di quest'ultimo. Approfitando dello stato di inebriamento di suoi tre amici di vecchia data, ritrovati per caso in un albergo di montagna, il narratore dice: «Allora io li feci parlare. Erano mezzo ubbriachi: dissero la verità, la verità vera, quella che alle volte non confessiamo neppure a noi stessi» (ivi, p. lxxxix). Questa citazione denota un'intenzione sperimentale da parte del narratore. Egli, infatti, non dice di incitare i suoi amici a parlare, bensì di «[farli]» parlare, ciò che evidenzia la volontà di estorcere loro una confessione servendosi spudoratamente della disinibizione dovuta all'alcol. Il narratore provoca qui un esperimento, che conduce alla narrazione di storielle le quali, appunto, «dimostrano» (ivi, p. lxxxviii) l'origine della verità.

Il dialogo che si sviluppa tra i personaggi maschili, sotto l'occhio vigile e scrutatore del narratore, presenta alcune analogie con i dialoghi già oggetto di analisi. Innanzitutto, ancora una volta, i partecipanti sono tre uomini e il dialogo è incentrato su un aspetto legato all'amore, benché decisamente meno profondo rispetto ai temi affrontati nei dialoghi precedenti. Il tema del dibattito è, molto prosaicamente, la «*question d'argent*» (ivi, p. lxxxviii, in corsivo nell'originale) che implica la corte fatta a una dama. Partendo dalla mera constatazione che «[anche] l'amore» si paga, ogni personaggio adduce un aneddoto vissuto a riconferma di questa tesi. In questa sede non saranno presi in considerazione i contenuti degli esempi; basti sapere che tutti e tre fanno prova di un certo materialismo, apparentemente attribuibile alle donne, che dà luogo a espressioni di evidente misoginia, risultante, da ultimo, in un paragone irriverente tra la donna amata e una mercenaria³³².

³³² Le donne, considerate qui futili e venali vengono irrisate e trattate in maniera irrispettosa; infatti: «Ciascuno vantavasi di aver detto alle signore [...] le cose più incongrue di questo mondo» (GA, p. lxxxix).

È dunque interessante osservare la maniera in cui la discussione viene messa in scena. Ogni narrazione viene accolta con grande ilarità da parte degli altri interlocutori, escluso il narratore, impassibile e freddo osservatore della scena da lui stesso provocata. In un crescendo di ilarità, il narratore si eclissa dalla discussione e, considerando la situazione con distacco, si limita a riportare i comportamenti fisici dei tre signori e non giudica i contenuti, peraltro assurdi, del loro discorso. Si delinea il carattere grottesco della novella che diventa, allora, una parodia delle due novelle analoghe analizzate precedentemente.

Paragonando, nello specifico, *Dibattimento* e *L'affare dei quattrini*, si noteranno delle corrispondenze formali e delle somiglianze contenutistiche che confermano il carattere parodistico della seconda novella. Innanzitutto, il tempo e il luogo del racconto: *Dibattimento* si svolge in novembre, il mese dei morti, mentre *L'affare dei quattrini* si svolge in estate³³³; poi, i luoghi: la prima scena si svolge in un luogo di campagna anonimo vicino al mare, al termine di un giorno uggioso³³⁴, la seconda in un albergo presso una località di montagna di fantasia chiamata Valsorrisa³³⁵ – quasi a volere anticipare il carattere irrisorio della novella –, in una serata di «buon umore» (ivi, p. lxxxviii), dovuto a una ricca cena e a un'abbondante bevuta. Nella prima novella, ogni intervento da parte degli interlocutori viene accolto con lunghi e profondi silenzi; nella seconda novella, vi è, a seguito di ogni battuta, un'esplosione di risa che, così come registrate dal narratore, si protraggono disposte in un climax: «ridendo sgangheratamente [...] Le risa salirono al cielo [...] E allora le risate [...] mi assordarono» (ivi, pp. xc-xci). Ugualmente degna di nota è la messa in rilievo, da parte del narratore, di alcuni dettagli fisici e comportamentali dei personaggi. In *Dibattimento* egli evidenzia gli sguardi profondi e contemplativi³³⁶ del personaggio principale

³³³ Cf. ivi, p. lxxxviii: «L'estate scorsa, girando per le stazioni di montagna».

³³⁴ Cf. *supra* p. 154.

³³⁵ Lo stesso nome riapparirà nel romanzo del 1911 *La messa di nozze* per indicare ugualmente una località di montagna.

³³⁶ Cf. *supra* p. 156.

della novella, Ludwig, immerso nelle sue tormentate riflessioni prima di prendere la parola; ne *L'affare dei quattrini*, invece, dominano i comportamenti goffi dei personaggi: «Gabotti e Castelli picchiarono coi pugni sulla tavola [...] Grolla, specialmente, pestava coi piedi per terra, si dimenava sulla seggiola come sul punto di scoppiare» (ivi, pp. xc-xci). Inoltre, questo passaggio contiene una costruzione simile a quella che, in *Dibattimento* o ne *Il rosario*, lascia evincere l'esistenza di una sintonia tra i tre personaggi della novella³³⁷.

La conversazione qui svolta non è certamente un dialogo finalizzato a uno scambio costruttivo di opinioni, ma solamente un susseguirsi di aneddoti volti a mantenere alto il livello di allegria della compagnia. Tuttavia, anche all'interno della parodia, è presente una venatura di dolore. Infatti, benché circondato dalle risate, uno dei personaggi racconta la sua esperienza «con un' enfasi e una stravagante preziosità di linguaggio dentro alla quale si sentiva uno sdegno amaro» (ivi, p. xci). Se la «preziosità di linguaggio» può alludere all'esercizio di retorica che il Ludwig di *Dibattimento* pretende dai suoi compagni, l'ilarità generale si rivela una sorta di reazione isterica, dovuta forse anche all'assunzione di alcol, di fronte alla solita disillusione amorosa. Irridendo il tema dell'amore, ma soprattutto, facendosi scherno della figura dell'uomo amante caduto nella trappola dell'amore, questa parodia anticipa l'avvertimento che l'ultimo personaggio a esprimersi in questa raccolta darà al suo giovane interlocutore, ossia «il moderarsi, l'essere diffidente»³³⁸ perché tanto, l'amore e la vita non portano che disillusioni.

È stato già accennato in precedenza che alcune novelle edite ne *La morte dell'amore* usciranno con delle leggere modifiche ne *Gli amori*. Un'analisi delle differenze non sembra essere di grande interesse; vi sono comunque alcuni elementi che meritano di essere menzionati.

³³⁷ Cf. *supra* p. 88.

³³⁸ La situazione comunicativa de *L'affare dei quattrini* anticipa il dialogo di «*Nessun maggior dolore...*». In entrambe le novelle, infatti, un gruppo di tre personaggi viene incitato da un interlocutore esterno a discorrere di un problema legato all'amore.

Il principale riguarda la situazione narrativa. Il narratore sostiene a più riprese, nel corso delle epistole, di riproporre vicende raccontate da altri, e questo riguarda anche la riscrittura de *L'assurdo*, consistente in un aneddoto che, citando il narratore, «mi narrò una volta una persona» (ivi, p. cxlix). Nella riscrittura di *Dibattimento*, invece, egli diventa narratore intradiegetico-omodiegetico della storia, che nella prima versione, veniva proposta da un narratore extradiegetico-eterodiegetico. Questo si evince dal prologo dell'aneddoto, quando il narratore riporta alla contessa «una strana conversazione alla quale [assistette] una volta»³³⁹ e che ripropone qui con distacco, senza manifestare oltrémmodo la sua presenza. Infine, nella riscrittura di *Lettere di commiato*, il narratore, concludendo il suo lungo prologo con l'affermazione di volere raccontare una vicenda per comprovare la tesi espressa appunto nel prologo³⁴⁰, sostiene: «voglio narrare

³³⁹ GA, p. cxxxii. L'aneddoto rimane quasi invariato rispetto alla versione del 1892, se non per poche modifiche, irrilevanti a livello contenutistico. Vanno comunque segnalate alcune differenze linguistiche. Esse sono innanzitutto di ordine stilistico e grammaticale, in quanto De Roberto sostituisce alcuni lessemi («assaporato» con «assaggiato»; «l'amore muore in tanti modi quante vi sono anime amanti» risulta, grazie alla assonanza dei suoni [a], [m] e [n] sicuramente più fluido rispetto a «l'amore muore in tanti modi quante sono anime che lo nutriscono»). Paragonando le due versioni della novella si segnala che è stata soprattutto la seconda concezione dell'amore, quella difesa da Franz, a essere oggetto di maggiori rimaneggiamenti da parte dell'autore. Ciò è rilevante se si considera che questo personaggio è la messa in scena narrativa di De Roberto stesso; la rielaborazione delle tesi sull'amore sottolineano nuovamente – se ce ne dovesse essere ancora bisogno – la continua riflessione derobertiana sul tema.

³⁴⁰ Presentandola nella prospettiva di una quantificazione del sentimento, il narratore vuole dimostrare che, in situazione di abbandono, la donna soffre più dell'uomo perché si vede colpita nel suo amor proprio, ferita difficilmente rimarginabile: «Consideriamo infatti una coppia amante. Se con la cifra 10 esprimeremo l'amore complessivo di questa coppia, io dico che l'amore dell'uomo è rappresentato da 7, e quello della donna da 3 – meno della metà! – Or dunque, se quest'uomo perde un bel giorno – bello per modo di dire! – l'amore di questa donna, il suo dolore sarà grande, ma non tanto grande come quello che proverebbe invece la donna, se fosse costei abbandonata dall'uomo. Infatti, dato che l'uomo ami come 7 e sia riamato come 3, anche durante il tempo felice egli prova un segreto scontento ed è morso da un qualche dolore, perché l'amor suo non è ripagato esattamente; perché questa donna non è tanto sua quanto ei vorrebbe e quanto egli stesso è di lei. Nel perderla del tutto il suo dolore cresce senza dubbio oltre misura; pure egli non è stupito; egli è quasi preparato alla perdita di una creatura che non ha mai sentita tutta sua. Per averla – in parte! – egli ha dovuto pregare, supplicare, tendere la mano: ella gli ha fatto quasi un'elemosina [...] Se noi con-

piuttosto la storia» (ivi, p. cliii) e, senza definire l'origine dell'aneddoto che si appresta a narrare, rimane nel ruolo di narratore extradiegetico-eterodiegetico che restituisce un episodio avvenuto tra le due donne Emilia di Scláfani e la duchessa di San Severo.

L'aggiunta del personaggio di Emilia di Scláfani nella riscrittura di *Lettere di commiato* è interessante in quanto mette in luce un ulteriore aspetto curioso di questa raccolta, ovvero l'intertestualità. Si noterà, infatti, che questo non è un fenomeno isolato, ma comune ad altre novelle presenti in questa raccolta.

Il personaggio di Emilia di Scláfani, difatti, era già apparso nella novella intitolata *Il serpente* contenuta nella raccolta *L'albero della scienza*³⁴¹. Il narratore non utilizza solamente il nome del personaggio quale segnale di intertestualità, bensì si riferisce proprio all'episodio di adulterio narrato in quella novella, richiamandolo alla memoria della contessa con delle parole che ne evocano il titolo e alludono ai suoi contenuti, trasformando così il testo della novella in questione in un *fait divers*: «Emilia di Scláfani, spinta alla colpa da un serpente del quale non so se ella più si rammenta» (ivi, p. cliii). Anche altri personaggi già apparsi in altri testi torneranno nelle novelle de *Gli amori*, spesso con delle aggiunte rispetto ai contesti di origine: ecco dunque riapparire Franz von Rödrich in *La Venere di Siracusa*, conosciuto in *Dibattimento* e probabile messa in scena dello stesso Federico de Roberto, personaggio di cui il narratore aggiunge la professione,

sideriamo invece la donna, vediamo che le cose stanno precisamente al contrario. Costei ha visto sempre l'uomo, tutti gli uomini, pregare, supplicare, tendere la mano: come potrà rassegnarsi a essere trascurata e sdegnata? [...] Poiché amando come 3 ella è ripagata d'un amore come 7, la sua soddisfazione – di vanità più che d'amore, ma la vanità importa più che l'amore! – è stata immensa; ella non può prevedere che il sovrabbondante amore di quest'uomo abbia a un tratto da ridursi minore del suo e da cessare del tutto. Abbandonata, pertanto, ella darà in ismanie convulsive, e molto difficile sarà l'opera di chi vorrà sedarla.» (GA, p. cliii).

³⁴¹ La novella era uscita, prima ancora, nel 1889 su «Lettere e Arti». Nello scambio tra le due dame, di cui una chiaramente più giovane dell'altra e inesperta in amore, si legge nuovamente un richiamo alla corrispondenza tra la marchesa di Merteuil e Cécile de Volanges de *Les Liaisons dangereuses*. Alessandro Gaudio ricorda che, nella versione originaria della novella, intitolata *Bozze di lettere*, il protagonista era maschile, cf. A. GAUDIO, *Pica, De Roberto e il campo letterario fin de siècle*, in DASHWOOD/GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, cit., pp. 121-135, a p. 123.

ossia «un pittore»³⁴²; anche Hauptig di Mannheim viene qui ripreso e qualificato quale «celebre artista tedesco»³⁴³; ancora, «il mio amico Baglioni»³⁴⁴. Pertanto, il procedimento di intertestualità diventa particolarmente valido se associato a due personaggi chiave all'interno dell'opera derobertiana: Ermanno Raeli e Teresa Uzeda. Sono, infatti, numerosi i passaggi all'interno de *Gli amori* in cui questi due personaggi – o le vicende delle quali sono i protagonisti – vengono menzionati.

Indicato dal narratore de *Gli amori* come «povero amico mio» (*GA*, p. lxx), Ermanno Raeli, personaggio derobertiano inetto e drammatico, verrà invece deriso all'interno della raccolta di novelle. Il narratore, depositario delle carte del defunto Raeli³⁴⁵, trascrive, «senza mutare una sillaba, senza alterare neppure la disposizione dello scritto» alcune pagine del suo diario, giustifi-

³⁴² Per la precisione: «Un pittore tedesco amico mio» (*GA*, p. lxxviii). Proprio l'importanza del *fait divers* o del *petit fait*, avvenimento all'apparenza banale, viene sostenuta da Rosalba Galvagno quale fattore scatenante della scrittura derobertiana, «scrittura che, attraverso i *petits faits*, anticipa il testo del sogno che Freud consigliava di ritagliare in piccole [...] sequenze, senza trascurare alcun dettaglio considerato fondamentale per la costruzione delle costellazioni significanti cui esso dà luogo» (GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni*, cit., p. 177).

³⁴³ *GA*, p. cxxi. Hauptig di Mannheim è, insieme a Ludwig Kopfliche, un probabile *alter ego* di Luigi Capuana (il nome “Mannheim” sarebbe stato scelto per la sua assonanza con “Mineo”). Verrà ripreso anche nella novella *Anacronismo*. È singolare che De Roberto attribuisca ai due personaggi letterari ricalcati sugli scrittori realmente esistenti Federico De Roberto e Luigi Capuana la professione di pittore e di artista, quindi di altre forme del mestiere dell'artista.

³⁴⁴ *GA*, p. cx. Già personaggio ne *L'assurdo de La morte dell'amore*, nella riscrittura di questa novella il suo nome viene omissso. Aurelio Navarra legge in Baglioni – sia Ettore che Guglielmo – un *alter ego* di De Roberto, senza pertanto giustificare questa chiave di lettura (NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 52); simile la conclusione di Margherita Ganeri riguardo a Teresa Uzeda, equiparata all'autore reale per la sua «visione leopardiana dell'esistenza» (M. GANERI, *Le cicatrici dell'adulterio. Il romanzo italiano pre-modernista e il caso di Federico De Roberto*, in R. LUPERINI/M. TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori 2012, pp. 59-80, a p. 73).

³⁴⁵ Il personaggio di Ermanno Raeli, innamorato di Massimiliana di Charmory, morirà suicida per passione. Nella novella de *Gli amori* intitolata *L'estro*, il narratore e la contessa sono al corrente della vicenda, presentata anch'essa come un *fait divers*. Per una lettura del romanzo, cf. TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., pp. 38-39. Per dei riferimenti sull'inefficienza di questo e altri personaggi derobertiani, cf. *infra* n. 519.

candosi per alcune eventuali stranezze stilistiche, in quanto Raeli, «come mezzo tedesco, scriveva spesso in un italiano tutto suo» (ivi, p. lxxi). I brevissimi passaggi del finto diario risultano ridicoli poiché si limitano a riportare fatti irrilevanti e avvicinano l'aneddoto a una parodia del romanzo *Ermanno Raeli*³⁴⁶.

Teresa Uzeda Duffredi di Casaura, discendente della famiglia rappresentata ne *I Viceré*, viene anch'essa evocata a più riprese attraverso *Gli amori* mantenendo, contrariamente a Ermanno Raeli, il suo ruolo di eroina tragica, «una disgraziata»³⁴⁷. Addirittura, il narratore segnala, nella novella che già nel titolo la evoca, ossia *Un'intenzione della Duffredi*, che la stessa Uzeda è stata altrove «argomento d'un lungo studio»³⁴⁸, sottintendendo il romanzo derobertiano *L'illusione* ed equiparandolo a uno studio scientifico attorno a una personalità realmente esistita e riconfermando un particolare dell'identità del nostro narratore (e confondendolo, di conseguenza, con l'autore reale): egli, già autore di un trattato sull'amore, è uno studioso, un analista dell'amore.

L'utilizzo di questa intertestualità (o meglio, intratestualità³⁴⁹), oltre a svelare, accanto a un gioco proposto al lettore, un relativo compiacimento di De Roberto per le sue opere precedenti, sotto-

³⁴⁶ Secondo molti critici, tra i quali Marziano Guglielminetti e Aurelio Navarra, De Roberto «veste i panni di Ermanno Raeli» (NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 52 e GUGLIELMINETTI, *Il male di fine secolo e i suoi maestri*, cit.).

³⁴⁷ *GA*, p. xxxvi. Riproponendo brevemente le vicende della donna, il narratore aggiunge qui un aneddoto alla sua vicenda. Indipendentemente dai contenuti di questa, ciò che qui risulta particolarmente interessante è l'interrogativo del narratore, evidente difesa del romanzo di De Roberto: «Perché mai, dunque, l'arte non avrebbe da studiare una di queste vite tanto avventurose?» (*ibidem*).

³⁴⁸ Ivi, p. xxxv. Facendo sostenere alla contessa di non avere apprezzato i due romanzi («le dispiacque», *ibidem*), De Roberto riveste i panni del suo narratore e si scaglia verso la critica che aveva bocciato *L'illusione*, paragonando, tra l'altro, Teresa a Emma Bovary («Madame Bovary, alla quale taluno volle immeritevolmente paragonare Teresa Duffredi», ivi, p. xxxvi). Cf. GANERI, *L'Europa in Sicilia*, cit., pp. 23-38.

³⁴⁹ L'inter- o intratestualità è un procedimento ricorrente anche in altre opere di De Roberto, cf. GRANA, «*I Viceré* e la patologia del reale», cit., p. 36. Lorenzo Bocca parla di «personaggi che ritornano [...], riecheggiamenti, [...] trapianti», focalizzandosi poi su Teresa, «personaggio che ritorna ossessivamente, pur senza venire mai esplicitamente nominato» (BOCCA, *Federico De Roberto erotologo*, cit., pp. 187-188).

linea l'importanza primordiale che i personaggi di Ermanno Raeli e, soprattutto, di Teresa Uzeda rivestono all'interno della sua opera. Non per niente, l'eroina de *L'illusione* è stata riconosciuta come personaggio derobertiano più emblematico³⁵⁰ e il romanzo è, tra i testi narrativi derobertiani, come si evince dal titolo, quello maggiormente rivelatore dell'inganno di cui è vittima l'essere umano³⁵¹.

Si segnala, infine, una modifica di ordine semantico comune a tutte le riscritture di novelle de *La morte dell'amore* che può risultare parzialmente significativa per la ricezione delle opere di Federico De Roberto dedicate all'amore. Si tratta della sostituzione del termine "sarcasmo" con "ironia". Ciò riguarda *Dibattimento* e

³⁵⁰ Cf. GANERI, *L'Europa in Sicilia*, cit., pp. 20-21; PAGLIARO, *The Novels of Federico De Roberto*, cit., pp. 69-87 e soprattutto GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni*, cit., che situa il personaggio di Teresa – e, in posizione subalterna, quello di Ermanno Raeli – al centro di un vero e proprio «paradigma dell'illusione» (ivi, p. 144), sul quale si regge l'insieme dell'opera derobertiana, fondato prima sull'illusione dell'amore e poi su quella del potere. Il paradigma si snoda attorno a tre elementi fondamentali: l'essere umano quale «soggetto attivo e passivo dell'illusione», proietta su un «velo» un'immagine alla quale tende («l'idolo [...] molteplici e spesso sorprendenti sinonimi»). Questo modello è presente dalle origini della letteratura, «si da far ascrivere l'illusione a un tipo di relazione particolare dell'uomo col proprio desiderio e col mondo, e non soltanto a un errore di percezione» (ivi, p. 287).

³⁵¹ Si veda la lettera a Di Giorgi del 1891, in cui "inganno" diventa sinonimo di "illusione": «L'arte è il supremo inganno e l'ultima superfetazione: ma bisogna metter dell'ordine in questa pazzia» (Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Catania, 7 marzo 1891, in NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 263). L'illusione amorosa acquisisce un significato metonimico dietro al quale va individuata l'illusione che regge l'esistenza umana in generale. Rosario Castelli sostiene, infatti: «Quella dell'amore-illusione è una tesi che De Roberto aveva già enunciata nella novella *Il gran rifiuto* [...], ma nel romanzo, con il titolo-tema si intende non solo la mancata corrispondenza tra quello che si immagina per amore e ciò che la vita ci offre, bensì una scissione più profonda tra l'io e il reale. La derobertiana "filosofia delle illusioni" non nasce quindi da un esasperato e aprioristico scetticismo ma piuttosto dalla consapevolezza della complessità e dal biasimo per l'ingannevole attitudine di chi ricerca verità assolute e dogmatiche asserzioni, laddove anche la più rigorosa ricerca non necessita alcuna scoperta sicura» (CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 96). Secondo Rosalba Galvagno, dalla presenza di questa illusione scaturisce il lavoro dello scrittore: «L'interesse, nonché il dovere del romanziere, risiede [...] nell'indagare le ragioni che hanno reso possibile la "fatale persistenza dell'illusione"» (GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni*, cit., p. 227, che cita lo stesso De Roberto), protratta ben oltre l'illusione meramente amorosa.

Lettere di commiato in cui si riscontrano: un «sorriso sarcastico» (*MA*, p. 29) che diventa un «ironico riso» (*GA*, p. cxxxv); laddove «la pietà si mescola al sarcasmo» (*MA*, p. 53) adesso «la pietà si mescola [...] all'ironia» (*GA*, p. cxxxviii); «un sottile sarcasmo» (*MA*, p. 50) diventa «una sottile ironia» (*GA*, p. clvii); infine, una «espressione del sarcasmo sprezzante» (*MA*, p. 56) si trasforma in «espressione della sprezzante ironia» (*GA*, p. clx).

Può essere allora interessante soffermarsi sull'utilizzo del concetto di "ironia", ma soprattutto sulla sua preminenza rispetto a quello di "sarcasmo". Se il sarcasmo indica un'attitudine di derisione maligna volutamente rivolta a qualcun altro, l'ironia, potenziata nell'autoironia, rivela da un lato l'atteggiamento rassegnato di fronte all'impossibilità di raggiungimento di un ideale, dall'altro riveste una funzione apologetica. Nel caso derobertiano, l'ironia, che, secondo il narratore, si sviluppa su più livelli (passando, dalla semplice ironia per arrivare, infine, alla «più sottile di tutte, perché noi ridiamo – di noi stessi», *GA*, p. cxli) dopo essere stata, in passato, oggetto di studio³⁵², diventa essa stessa soggetto narrativo, con una novella all'interno de *Gli amori* e poi un volume del 1920, entrambi intitolati, per l'appunto, *Ironie*³⁵³.

È perciò interessante soffermarsi brevemente sulla novella omonima, notando, innanzitutto, il posizionamento di questa: essa si situa tra *Dibattimento* e *L'assurdo*, diventando, così, il *trait d'union* con il quale il narratore commenta l'esito di *Dibattimento* e, contemporaneamente, prepara il lettore alla ricezione de *L'assurdo*.

La novella *Ironie* si apre, infatti, con un riferimento del narratore in risposta a un'osservazione fatta dalla contessa, proprio riguardo ai contenuti della discussione riportata in *Dibattimento*

³⁵² Si rimanda qui, in particolare, all'ultimo capitolo del volume *Leopardi*.

³⁵³ Proprio nel 1920 Luigi Pirandello pubblica una seconda edizione, ampliata, del suo saggio del 1908 *L'umorismo*, nel quale, distinguendo l'umorismo dal comico e dall'ironia, ne dà un'illustrazione storica e ne tenta una definizione sistematica (cf. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori 1965, pp. 17-160). Per dei cenni sul concetto del "sentimento del contrario" sviluppato nello stesso saggio e parzialmente pertinente anche nel contesto derobertiano, cf. *infra* n. 559.

attorno alle maniere in cui il sentimento amore può morire. Approvando il parere della donna, il gentiluomo-narratore lo ripete per rafforzarne ulteriormente la validità:

Credo, mia cara amica, che ella abbia ragione. Quantunque tutte le forme di morte dell'amore siano dolorose e strazianti, se esso muore soffocato, strozzato violentemente dalla persona che noi amiamo e che non ci ama più, il dolore e lo strazio sono massimi e veramente insopportabili. Ciò accade perché allora non solamente l'amor nostro è disdegnato e respinto, ma tutto il nostro amor proprio è ferito e calpestato. (*GA*, p. cxxxix)

Vi è, tuttavia, un rimedio che può fare risollevar l'amor proprio dell'amante ferito. Infatti, il narratore aggiunge: «Alcuni credono che il riso sia un buon revulsivo, e non è infatti da disprezzare»³⁵⁴. Ecco, dunque, che il narratore fa notare alla duchessa l'esistenza di una correlazione, presente a più livelli, tra l'amore e il riso, un riso ironico, così come già affermato nel trattato: «Il riso è funesto alla passione; uno dei migliori rimedi contro di essa è l'ironia» (*Amore*, p. 368). Vi è, innanzitutto, il riso del «sorriso beffardo» (*GA*, p. cxxxix) o, addirittura, dell'«umorismo» (ivi, p. cxl) suscitato in alcuni alla vista della felicità di una coppia; vi è, poi, il riso utilizzato come balsamo per guarire l'amor proprio dopo una delusione d'amore. Quest'ultimo si ritrova nella capacità dell'amante, privato del suo oggetto del desiderio, di superare l'offesa subita nell'amor proprio. Il raggiungimento di questo obiettivo provoca riso, «un'ironia, ed è la più sottile di tutte, perché noi ridiamo – di noi stessi...» (ivi, p. cxli).

Il narratore riporta allora un aneddoto anonimo, ricavato da un «curioso documento» (*GA*, p. cxli) pervenutogli, narrato in prima persona singolare da un gentiluomo abbandonato dalla donna amata. Come già era accaduto precedentemente, anche questa volta il narratore riduce l'aneddoto per sottoporne all'attenzione

³⁵⁴ *GA*, p. cxxxix. Oltre a essere un «revulsivo», il riso deve diventare un'arma di rivalse: «Se è vero [...] che l'amor proprio è massimamente offeso nel tradimento e nell'abbandono, bisogna, per guarire radicalmente, che l'amor proprio ottenga la sua rivincita.» (ivi, p. cxl).

della contessa solamente una parte, quella che lui stesso ritiene essere maggiormente degna d'interesse³⁵⁵.

Il personaggio principale, spinto dalla «disistima» nei confronti della donna, poiché suppone che ella lo abbia lasciato «per correre a nuove avventure» (*GA*, p. cxlii) ferendolo «crudelmente» (ivi, p. cxliii) nell'orgoglio, si abbandona al «cordoglio»³⁵⁶ costituito dal pensiero fisso della fine dell'amore. Il giorno del compleanno della dama, egli decide di scriverle un biglietto di auguri nel tentativo di riallacciare i contatti con lei. Tuttavia, poiché nel biglietto, involontariamente, lascia trasparire i sentimenti che ancora prova nei confronti della donna, egli non riesce a darsi pace:

[...] quando cercai in tasca la lettera mia, parvemi che qualcuno m'afferrasse per tirarmi indietro. [...] Nella mia lettera io mi davo vinto, dicevo a quella donna che l'amavo ancora, imploravo ancora da lei il ricambio dell'amor mio – ed ella forse l'avrebbe letta fra le braccia d'un altro. Ella avrebbe riso di me, m'avrebbe risposto due righe di ricevuta – forse non m'avrebbe risposto neppure! Era stata così malvagia, m'aveva fatto tanto soffrire; ed io le davo ancora quest'altra soddisfazione!... Tutto ciò fu pensato nel tempo che la mia mano andò dalla tasca alla buca – perché vi andò, e vi lasciò scorrer dentro la lettera. (*GA*, p. cxlv)

Ricevuta l'agognata risposta³⁵⁷, questa lo sorprende alquanto, poiché è completamente diversa da come egli se l'era immaginata³⁵⁸, così come evidenziato dalle conseguenti reazioni del personaggio:

Orbene; quando io ebbi finito di leggere questa lettera me ne andai al caffè, perché avevo fame. Fu la prima volta, dopo tanto tempo,

³⁵⁵ Cf. ivi, p. cxli: «Eccole a questo proposito un curioso documento che mi fu mandato una volta: sopprimo l'esordio e le comunico la parte più degna della sua attenzione».

³⁵⁶ Ivi, p. cxliv. Anche quest'attesa rivela gli inganni orditi dall'immaginazione.

³⁵⁷ L'attesa della risposta è intensa: «Al quinto giorno ebbi la sua risposta. L'ebbi alla posta, la lessi per via, tra le spinte della gente, lo strepito delle vetture, gli squilli delle cornette dei *tram*» (ivi, p. cxlvi).

³⁵⁸ Cf. ivi, p. cxlv: «Prima che potessi avere risposta dovevano passare cinque giorni. Impiegai questo tempo a immaginare la risposta».

che mangiai con gusto. Tutto il giorno fui in giro al Museo [...]. Prima di desinare visitai una bella signora che avevo conosciuto di fresco. La sera andai al teatro con amici, dopo cenammo allegramente. Tornai a casa alle tre della notte e dormii d'un fiato sino alle due del domani. Svegliandomi, mi rammentai della lettera ricevuta la vigilia, la rilessi. (ivi, p. cxlvi)

Dopo tanto dolore, dunque, evidenziato dalla congiunzione conclusiva “orbene” – qui con valenza contrastiva – il personaggio viene colto da reazioni psicosomatiche catartiche (la grande fame, il sonno profondo, la propensione a distrarsi)³⁵⁹ che sottolineano, accanto all'evidente sollievo, una sorta di rivincita del suo amor proprio precedentemente ferito. Da una rilettura e analisi della lettera della dama, per la quale egli stesso sostiene che «[non] c'era bisogno di molta penetrazione psicologica per comprenderne l'intimo significato» (*ibidem*), egli interpreta:

Il suo rammarico, il suo pentimento, la sua solitudine: ella diceva apertamente tutto ciò; non diceva: «Tornate!» ma questa parola era come scritta su tutte le altre, io quasi la leggevo attraverso la grana della carta. (*ibidem*)

Ed è proprio la reazione dell'uomo a costituire l'ironia della situazione, in quanto denota il sollievo del personaggio, non per avere ricevuto una risposta dalla sua amata, bensì perché, vedendosi ancora amato nelle parole di lei, può guarire il suo amor proprio frustrato. Nell'esempio specifico, l'ironia risulterebbe, allora, nella discrepanza tra le attese legate all'amore e il risultato effettivo di questo, che altro non è se non la discordanza tra l'immaginazione e la realtà effettiva, similmente a quella discrepanza tra la convinzione di possedere un amore invidiabile e la constatazione del contrario, che regge *L'assurdo*. Tuttavia, non si tratta

³⁵⁹ Il procedimento catartico è menzionato anche altrove: «come i medici riserbano per i casi disperati certi pericolosi rimedii che, se non affrettano la morte, riescono ad eccitare una crisi salutare nelle fibre vicine a distruggersi» (ivi, p. cxlii).

qui semplicemente di portare sollievo all'amor proprio ferito, bensì di rafforzarlo, così come lascia intendere una delle ultime affermazioni del personaggio, nella quale è filtrato il sentimento di amore, ormai sedato: «Per una settimana non trovai il tempo di scriverle» (*GA*, p. cxlvi). Trascorsa la settimana, lui le scriverà, offrendole la sua disponibilità («Se potessi giovarvi in qualche cosa, disponete pure di me: mi farete sempre un regalo...»), *ibidem*) e lasciando il lettore nel dubbio riguardo al tipo di rapporto tra i due personaggi, oscillante tra il ravvivamento dell'amore e il consolidamento dell'amor proprio del personaggio maschile. Un commento a questo aneddoto viene formulato nella novella successiva, la riscrittura de *L'assurdo*, e lascerebbe propendere per la seconda soluzione: tentando di giustificare «“l'incredibile scetticismo”» (ivi, p. cxlvii) del quale la contessa lo accusa, il narratore ribadisce il ruolo dell'amor proprio riparato nella fine dell'amore, insomma, il «predominio dell'[...] egoismo»³⁶⁰ necessario per fare fronte al processo del disamore.

L'amore ideale di vaga impronta romantica, calcolato nel trattato ed espresso negli scritti con i condizionali si rivela impossibile³⁶¹, in quanto l'indole umana, con la sua prevalente natura egoistica, ne impedisce il raggiungimento. L'ammonimento con il quale il vecchio, leopardianamente, avverte il giovane in «*Nessun maggior dolore...*» acquisisce allora una funzione generale: è

³⁶⁰ Ivi, p. cxlvii. Cf. ivi, p. cxlviii: «La soddisfazione dell'amor proprio è pertanto fatale all'amore». Cf. M. TOPPANO, *Passion et intérêt dans la trilogie des Uzeda*, in «Revue des études italiennes», LVII (2011), nn. 3-4, pp. 201-211, a p. 206: «la relation amoureuse se présente comme une lutte entre l'homme et la femme, incessante, épuisante et humiliante pour l'amour de soi.»

³⁶¹ Cf. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 69: «Identici [all'interno di ogni testo; G.L.] sono il distacco amaro e la malinconia, la consapevolezza che i sentimenti autentici, riposando il più delle volte altrove, cedono il posto a seduzioni e sottigliezze ipocrite che l'autore si compiace di dissimulare, allo scopo di dimostrare che l'amore non può esistere, se non come ragione dialettica, come motivo su cui argomentare. Ogni [testo; G.L.] è come un tassello di un mosaico che svela poco per volta la verità finale: la natura fallace e illusoria dell'amore, matematicamente dimostrata sulla base di prove, di documenti non più materiali, ma morali e psicologici». Non si può non rimandare qui a una delle pagine conclusive di *Una pagina della storia d'amore*, in cui De Roberto sintetizza il suo lavoro affermando di avere voluto «[Dimostrare] come fosse malsano il concetto romantico dell'amore» (*UPSA*, p. 211).

lo scrittore che parla all'umanità intera e che, basandosi sulla sua esperienza letteraria e biografica, vuole renderla consapevole dell'evidente nichilismo a cui la Natura la destina³⁶².

³⁶² E vuole rendersi portavoce di questa umanità destinata allo sconforto: «bisognerebbe [...] che [...] tutti quanti siamo ad una voce, ce la prendessimo con la vita, con la natura, con quella Necessità dalla quale le cose sono state ordinate» (*GA*, p. cxlvii).

CAPITOLO 4

LA POLISEMIA DELLA GUERRA

1. La teorizzazione della guerra e della pace: «Al rombo del cannone» (1919) e «All'ombra dell'olivo» (1920)

Tra il 1909 e il 1923, in fasi in cui alterna momenti di scrittura ad assenze dalla scena narrativa³⁶³, De Roberto compone e pubblica dodici racconti di tema bellico³⁶⁴, per i quali la critica ha adot-

³⁶³ Nella sua bella introduzione al volume *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Mondadori, Milano 1998 e intitolata *Fra le parentesi della storia*, Andrea Cortellessa si sofferma su una particolarità del periodo di guerra, applicabile anche all'esperienza derobertiana: «la guerra è ormai un asintoto mentale: un concetto-limite, qualcosa che, malgrado abbia perso e sempre più perda reale *visibilità*, resta l'estremo, l'emblema stesso dell'assoluta negatività concepibile.» (A. CORTELLESA, *Fra le parentesi della storia*, in EAD. (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, cit., pp. 9-60, a p. 60, in corsivo nell'originale). Di conseguenza, gli anni del conflitto vengono percepiti da molti intellettuali come una cesura, una «*parentesi*» (ivi, p. 54, in corsivo nell'originale) all'interno del normale corso del tempo e possono comportare delle conseguenze, come per esempio l'inattività letteraria. Aurelio Navarra attribuisce al silenzio narrativo derobertiano durante gli anni di guerra un «senso di riserbatezza e di pudore, proprio di chi, durando la guerra [...] i pericoli di essa e le stragi e i combattimenti li conosceva per testimonianza altrui. Lo stesso pudore e riserbo si nota nel fatto che lo scrittore raccolse in un volumetto soltanto le novelle che trattano di episodi delle retrovie e degli ospedali da campo, e lasciò dimenticate in rassegne le narrazioni che hanno potenti visioni di lotta e di morte» (NAVARRIA, *Le novelle di De Roberto del 1910 e della guerra*, cit., p. 68).

³⁶⁴ Nella recente raccolta F. DE ROBERTO, *La paura e altri racconti di guerra*, a cura di G. Pedullà, Garzanti, Milano 2015, le novelle vengono suddivise nella maniera seguente: le tre novelle tratte dalla raccolta *La «Cocotte»*, pubblicata dall'autore nel 1920, i nove «racconti dispersi» ambientati durante la Prima Guerra Mondiale e usciti sparsi in giornali e riviste tra il 1919 e il 1923 e gli «altri racconti di guerra» composti successivamente al conflitto. In questo studio si è deciso di omettere dall'analisi le novelle: *Nora, o le spie* (uscita in «Il Giornale d'Italia» l'8 febbraio 1909; poi con il titolo *Una spia* in «La Lettura» il 1° gennaio 1915, poi come racconto in *Ironie* nel 1920); *La bella morte* (uscita in «L'Illustra-

tato unanimemente l'etichetta di «novelle della guerra»³⁶⁵ e tra i quali vanno annoverati i nove testi ambientati durante la Prima Guerra Mondiale che vogliono essere qui oggetto di analisi.

All'interno di questi testi, la Grande Guerra prende i connotati di un'esperienza totalizzante di disillusione, a riconferma delle massime leopardiane che avevano condotto le riflessioni attorno all'altra esperienza, quella dell'amore³⁶⁶. La guerra rappresenta, inoltre, un ulteriore sviluppo della poetica derobertiana, di cui la critica sta scoprendo il valore solamente da pochi decenni, in parte anche grazie alla ricorrenza del primo centenario della Grande Guerra, che sta vedendo riedizioni di letteratura di tema bellico, nonché la pubblicazione di innumerevoli antologie e lavori attorno agli scrittori di guerra, tra i quali appare sempre più spesso, a giusto titolo, il nome di Federico De Roberto³⁶⁷.

zione italiana», il 16 maggio, il 30 maggio e il 16 giugno 1909; poi in *La messa di nozze. Un sogno. La bella morte*, 1911) e *Un incontro* (in «Il Giornale d'Italia», numero straordinario a beneficio della Croce Rossa del 4 gennaio 1915). Per dei cenni editoriali riguardo alle novelle ambientate durante la Grande Guerra – qui oggetto di analisi – cf. *infra* n. 382. Le citazioni utilizzate in seguito sono tratte dal volume di Gabriele Pedullà e contrassegnate con *Paura*.

³⁶⁵ Cf. *supra* n. 19.

³⁶⁶ Interessante e calzante la transizione tra le due tematiche compiuta nel capitolo di SPALANCA, *Il martire e il disertore*, cit., pp. 99-115, con il titolo suggestivo “*Le donne, i cavalieri*”. Dalla *guerra dei sensi al nonsenso della guerra*, dove la studiosa, partendo da un'analisi de *La «Cocotte»* quale testo «che fonda la sua tessitura narrativa sulla contrapposizione fra [...] amore e guerra» (ivi, p. 100), ribadisce il «caos “ordinabile” della guerra» a cui si sovrappone «l'impari guerra dei sensi» e ciò perfettamente nel rispetto della «metafora guerra-sessualità» in uso nella psicanalisi (ivi, pp. 103-105).

³⁶⁷ Se ancora in CORTELESSA, *Fra le parentesi della storia*, cit. – uscito quindi prima della ricorrenza del centenario – vengono ignorate le novelle di De Roberto, benché questa antologia di poesia evochi anche opere di narrativa dedicate al tema della Grande Guerra (lo stesso studioso scriverà una quindicina di anni dopo un saggio proprio su De Roberto novelliere di guerra: A. CORTELESSA, *Illusione volontaria e autenticità involontaria. Federico De Roberto e la Grande Guerra*, in AA.VV., *Una d'arme, di lingua, d'altare, di memorie, di sangue e di cor*, Palermo, Duepunti Edizioni 2013, pp. 25-56), in G. CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, Bologna, CLUEB 2013 sono dedicate ben undici pagine al De Roberto scrittore di guerra. La bibliografia sulla Prima Guerra Mondiale in generale e sugli aspetti più specifici quali la letteratura di guerra è di dimensioni molto vaste ed è naturalmente impossibile delinearne un elenco in questa sede, compito reso maggiormente arduo dalle pubblicazioni o riedizioni attualmente in corso. Uno studio fondamentale attorno al conflitto, osservato da una prospettiva italiana, è costituito da M. ISNENGI/G. ROCHAT, *La Gran-*

Come ricordano Gabriele Pedullà e Giovanni Capecchi, Federico De Roberto fu uno scrittore di guerra «*sui generis*»³⁶⁸. A differenza dell'esperienza assolutamente soggettiva dell'amore, infatti, egli visse il conflitto mondiale di "seconda mano", in quanto, sia per ragioni anagrafiche, sia perché geograficamente distante dai campi di battaglia, non vi partecipò, ma lo seguì con profondo interesse, così come testimonia una citazione tratta da un saggio del 1916, poi inserito in *Al rombo del cannone*: «noi abbiamo sete di conoscere quanto avviene sui campi della gran guerra attuale, [...] non abbiamo quasi altro bisogno»³⁶⁹.

Lo scoppio del conflitto mondiale ma, soprattutto, l'inaspettata drammaticità del suo svolgimento, riscossero De Roberto dal suo torpore letterario, imponendogli una presa di posizione ideologica³⁷⁰. Prima della stesura delle novelle – che usciranno preva-

de Guerra 1914-1918, Bologna, Il Mulino 2008, a cui si rimanda anche per l'eccellente *Nota bibliografica*; per una prospettiva più ampia, comprendente vari aspetti della guerra e puntuali osservazioni anche sulle contingenze degli altri paesi impegnati nel conflitto, si rimanda, invece alla raccolta di atti *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Atti del convegno (Rovereto, 26-28 settembre 1985), a cura di D. Leoni e C. Zadra, Bologna, Il Mulino 1986.

³⁶⁸ G. PEDULLÀ, *L'orrore da lontano: la Grande Guerra di Federico De Roberto*, in F. DE ROBERTO, *Paura*, cit., pp. 5-96, a p. 31. Lo studioso aggiunge: «De Roberto – semplicemente – è l'unico scrittore italiano ad aver creduto già all'indomani del conflitto che soltanto le geometrie inesorabili dell' intreccio consentissero di raccontare in maniera efficace un evento delle proporzioni di quello che si era appena concluso» (*ibidem*). La posizione *sui generis* non è, allora, unicamente dovuta alla narrazione di "seconda mano". Per una suddivisione della letteratura di guerra a seconda del periodo immediatamente precedente, contemporaneo o successivo al conflitto si rimanda a CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., pp. 113-124. La letteratura di guerra presenta un insieme vastissimo di testi eterogenei ed è impossibile, in questa sede, svolgere un paragone sistematico tra De Roberto e altri scrittori di guerra.

³⁶⁹ ARC, p. 127. Una prova dell'interesse derobertiano per il conflitto viene fornita da un testimone, Alfio Berretta: «[Federico De Roberto] visse gli anni della grande tragedia in istato d'orgasmo: era una preoccupazione che non gli dava requie, che a volte lo rendeva nervoso» (in P. MELI, *Introduzione*, in «Le ragioni critiche», IV (1974), n. 11, pp. 1-14, a p. 13).

³⁷⁰ Non si desidera analizzare qui nel dettaglio il Federico De Roberto politico, alcuni cenni sono tuttavia necessari. Rosaria Sardo ricorda che all'inizio del conflitto De Roberto svolge una «riflessione storico-politica, purtroppo non originale»; in un secondo momento, invece, «comincia a guardare l'aspetto umano della vicenda e ricomincia a raccogliere notizie, con il consueto scrupolo da vecchio verista» (R. SARDO, *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto tra «La Sorte» e le novelle di guerra: dall'ideale unitario alla realtà plurilingue*, in

lentamente a conflitto concluso – egli scriverà degli articoli e saggi, composti, questi, durante gli anni della guerra. In questi testi, globalmente allineati all'ideologia propagandistica ufficiale, De Roberto tenta una teorizzazione dei concetti di “guerra” e, in misura minore, di “pace”. Questi testi verranno raccolti in due volumi dai titoli enfatici e assonanti tra loro che vedranno la luce anch'essi dopo il conflitto: *Al rombo del cannone* (1919) e *All'ombra dell'olivo* (1920).

Al rombo del cannone nasce con l'intento dichiarato di essere un'opera di storia, poiché, come afferma lo scrittore nell'*Avvertimento*, di fronte alla «immane tragedia [...] ogni opera di fantasia sarebbe [...] priva di senso»³⁷¹. Tuttavia, così come era successo per il trattato *L'amore*, anche nel caso di questa serie di saggi l'au-

«Spunti e ricerche», 19 (2004), pp. 96-106, a p. 99). Sarà proprio questa seconda fase a essere determinante, almeno dal punto di vista letterario, per la concezione delle novelle di guerra. Natale Tedesco, invece, afferma che da subito De Roberto, «pur intralciato da un'ideologia conservatrice in cui [...] l'interventismo statale e nazionalistico era concresciuto stranamente sul vecchio antiparlamentarismo [...] manifesta una schietta adesione alle sofferenze dei proletari buttati nel gran rogo guerresco» (TEDESCO, *La tela lacerata*, cit., p. 47). Nella stessa direzione si orienta il ragionamento di Gabriella Congiu Marchese la quale sostiene che, in seguito al conflitto, pur riconoscendo «la disarmonia di sentimenti contrastanti che la realtà bellica gli aveva suscitato [...] cresce in De Roberto l'esigenza di una adesione non più, o non solo, istintiva alla congerie di avvenimenti testé verificatesi, ma di compatta partecipazione alle esigenze di una classe proletaria duramente provata nella sua inorganica crescita all'insorgere del conflitto», ciò che giustificherebbe la scelta del tema bellico e la messa in scena, nelle novelle di guerra, di giovani soldati di estrazione modesta (G. CONGIU MARCHESE, *Appunti storico-linguistici sulle novelle di guerra derobertiane*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale, cit., pp. 58-68, a pp. 58-61). Ulteriori accenni sull'esperienza politica derobertiana e sulle sue contraddizioni ideologiche possono essere lette in MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., pp. 185-207; C.A. MADRIGNANI, *Pensiero politico e "vissuto politico" in F. De Roberto*, in *Letteratura e società*, cit., pp. 407-417; DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., pp. 315-333 e GIANNANTI, *Lo stile "disertore"*, cit., nonché nella corrispondenza del 1915 con l'interventista Luigi Albertini. Per un'analisi più ampia e generale della reazione degli intellettuali al conflitto, cf. M. ISNENGI, *Il mito della grande guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza 1970, pp. 92-93; V. CALI/G. CORNI/G. FERRANDI (a cura di), *Gli intellettuali e la Grande guerra*, Bologna, Il Mulino 1998 e F. TODERO, *Pagine della Grande Guerra. Scrittori in grigioverde*, Milano, Mursia 1999.

³⁷¹ Cf. *supra* p. 123. Federico De Roberto è consapevole dell'eccezionalità di questa guerra; infatti, nel saggio «L'Austria nei giudizi d'un suo alleato», egli menzionerà questa «nuova serie di guerre più sanguinose e tremende» (ARC, p. 30).

tore non può prescindere dalla finzione narrativa: non solamente perché l'ispirazione per la stesura dei suoi saggi gli giunge, in parte, dai libri di «bella letteratura»³⁷² in cui si parla di guerra, ma soprattutto perché, più dei saggi, saranno le novelle a esprimere, a posteriori, il parere di De Roberto riguardo al conflitto mondiale e questo mettendo in discussione alcuni contenuti saggistici.

Il concetto di “guerra” trattato in *Al rombo del cannone* va inteso in senso lato e non riferito specificatamente alla Prima Guerra Mondiale, sebbene essa, data la sua attualità e la sua rilevanza, venga presa costantemente come metro di paragone. Nei suoi saggi, infatti, De Roberto non si limita a fare delle considerazioni attorno alla guerra in corso; egli spazia tra quelli che considera gli episodi bellici e politici più significativi del diciottesimo e diciannovesimo secolo, soffermandosi sui loro protagonisti. Si potrebbe allora affermare che De Roberto, più che uno studio del fenomeno bellico in sé, tenti un'osservazione dei comportamenti attorno alla «scienza militare» (*ARC*, p. 141), sostenuta dall'analisi di testi pubblicati da altri circa questi episodi e personaggi, in vista di una comprensione degli «avvenimenti [...] odierni»³⁷³ e attorno alla quale egli tenta di fondare una sorta di psicologia di guerra per lo studio di quello che viene compreso quale ulteriore «fenomeno umano»³⁷⁴.

Composti tra il 1915 e il 1918³⁷⁵, poi riordinati – non cronolo-

³⁷² Cf. *supra* p. 124.

³⁷³ *ARC*, p. 143. In queste pagine, analizzando lavori precedenti il primo conflitto mondiale, De Roberto trova delle analogie con il momento storico coevo: «il libro, che in altri tempi avrebbe interessato soltanto pochi studiosi, si raccomanda oggi ad un maggior numero di lettori ed ha pagine che parrebbero scritte per noi» (ivi, p. 30). E ancora, studiando il congresso di Berlino del 1878, egli vi situa il «germe della guerra» attuale (*AOO*, p. 18).

³⁷⁴ Ivi, p. 59. Nel volume precedente, De Roberto aveva tentato una sorta di «diagnosi della mentalità austriaca» (*ARC*, p. 41). È interessante segnalare qui il filo che di nuovo lega De Roberto a Freud; proprio nel 1915, infatti, il medico austriaco pubblica uno studio sulla psicologia di guerra, intitolato *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, nel quale esprime la sua indignazione riguardo al conflitto mondiale e si interroga su una concezione della morte in guerra. Cf. S. FREUD, *Zeitgemäß über Krieg und Tod*, in EAD., *Warum Krieg? Zwei Schriften*, a cura di H.M. Lohmann, Stoccarda, Reclam 2012, pp. 6-51.

³⁷⁵ Questi i saggi e la data della loro prima uscita: *Vigilia italiana* (ottobre 1916), *Una Absburgo in Italia: Maria Carolina di Napoli* (maggio 1916), *L'Austria nei giudizi di un suo alleato* (settembre 1917), *Un condottiero francese a*

gicamente – per la pubblicazione in volume avvenuta nel 1919 (l'*Avvertimento* porta la data del 31 dicembre 1918), i testi che compongono *Al rombo del cannone* riportano episodi legati alle biografie di personaggi storici particolarmente significativi e ne analizzano alcune caratteristiche psicologiche, individuate come fattori responsabili di averli condotti a prendere determinate decisioni, rivelatesi fondamentali per i mutamenti del corso della Storia. In questo senso, dunque, i saggi sono paragonabili alle opere di tipo storiografico di *Come si ama* e *Le donne, i cavalieri*, in quanto imperniati sull'analisi di personaggi storici, presi come modelli per esemplificare la trattazione di un determinato tema. Mostrando così la sua conoscenza di importanti avvenimenti storici, De Roberto li indica quali condizioni indispensabili per una comprensione esaustiva della situazione politica nel momento in cui egli scrive. Pertanto, è interessante notare che, eccetto il solo articolo del 1918, dal titolo *L'Imperatore liberale: Federico III*, tutti i saggi vengono scritti e pubblicati prima della disfatta di Caporetto, che rappresentò per l'opinione pubblica italiana una cesura e determinò un mutamento di paradigma attorno alla percezione collettiva della Grande Guerra³⁷⁶.

La seconda raccolta di saggi è dedicata al tema della pace. Tuttavia, se nel volume precedente, la Prima Guerra Mondiale era

Napoli (settembre 1917), *L'Adriatico e le due Sicilie a Campofornio* (marzo 1916), *Italia e Grecia nelle lettere di Giorgio Byron* (dicembre 1916), *Il Protocollo della «Giovine Italia»* (gennaio 1917), *Maestri di guerra: Il principe di Ligne* (luglio 1916), *Maestri di guerra: Lazzaro Carnot* (aprile 1917), *Gli inimmi di Waterloo* (gennaio 1916), *Thiers, Bismarck e la guerra* (agosto 1916), *Un profeta del pangermanesimo: Edgardo Quinet* (novembre 1917), *L'Imperatore liberale: Federico III* (gennaio 1918), *La battaglia della Marna* (settembre 1917), *Romanzi di guerra: Il senso della morte* (novembre 1915), *Romanzi di guerra: La famiglia Valadier* (dicembre 1915) e *Paesaggi di pace e paesaggi di guerra* (senza data).

³⁷⁶ Cf. G. PROCACCI, *Aspetti della mentalità collettiva durante la guerra. L'Italia dopo Caporetto*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, cit., pp. 261-289. Si rimanda anche a A. GIBELLI, *La Grande Guerra degli Italiani (1915-1918)*, Milano, Sansoni 1998, pp. 251-316. Mario Isnenghi e Giorgio Rochat puntualizzano: «Caporetto [...] non solo non rappresenta l'esito finale, come è ovvio, ma neppure la chiave della guerra. Eppure tale immediatamente apparve, e a molti. [...] quella sconfitta assume il valore di una rivelazione fulminea e consequenziale. Non cioè semplicemente una battaglia perduta, ma [...] una dissociazione di massa» (ISNENGI/ROCHAT, *La Grande Guerra 1914-1918*, cit., p. 394).

stata il pretesto per introdurre delle riflessioni sulla guerra in generale, sono, invece, considerazioni incentrate specificatamente sul primo dopoguerra a essere al centro di *All'ombra dell'olivo*³⁷⁷.

Questo volume nasce, nelle intenzioni di De Roberto, come *pendant* a quello precedente, così come specificato nell'*Avvertimento*, quando l'autore afferma: «I lettori del volume che porta per titolo *Al rombo del cannone* si daranno facilmente ragione di questo che viene oggi ad integrarlo» (AOO, senza pagina). De Roberto ribadisce nuovamente la forza maggiore legata alle contingenze storiche che, avendolo necessariamente distolto «dalle operazioni della fantasia», lo hanno portato a concentrarsi sui «libri di storia e di politica» (*ibidem*). Tuttavia, *All'ombra dell'olivo* si presenta in maniera diversa rispetto a *Al rombo del cannone*: il volume del 1920 non si concentra più su eroi di guerra, ma su momenti storici nei quali si cercano spiegazioni storico-politiche concrete per gli accadimenti degli anni del conflitto. Se questa differenza può essere letta, da una parte, come prova di una vasta comprensione del tema bellico e delle sue implicazioni, essa acquisirà, dall'altra, i connotati di una sorta di amaro bilancio

³⁷⁷ Si segnala una curiosa analogia con Italo Svevo: coetaneo di Federico De Roberto (entrambi nascono nel 1861), anche Svevo sperimenta la guerra indirettamente, sebbene, a differenza di De Roberto, egli si trovi in prossimità delle zone di combattimento. Anche lui scrive narrativa in cui la guerra appare, benché in sottofondo (è noto l'ultimo capitolo de *La coscienza di Zeno*, ma vanno ricordati ugualmente i racconti quali *Una burla riuscita*, 1926, o *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, 1929; cf., rispettivamente, I. SVEVO, *Una burla riuscita* in EAD., *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di M. Lavagetto e C. Bertoni, Milano, Mondadori 2004, pp. 197-264 e EAD., *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, in *ivi*, pp. 441-498) e, particolarmente degno di nota, perfino Svevo redige tra il 1917 e il 1919 un breve trattato sulla pace intitolato *La Lega delle Nazioni* (riportato con il titolo [*Sulla teoria della pace*], cf. I. SVEVO, [*Sulla teoria della pace*], in EAD., *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Milano, Mondadori 2004, pp. 859-877), rimasto inedito fino a tempi recenti, nel quale formula le condizioni – utopiche – di una pace globale e duratura. Potrebbe rivelarsi interessante un'analisi delle convergenze e divergenze delle opere di guerra dello scrittore triestino e di quello catanese. Il saggio PELLEGRINI, *La modernità invisibile di Federico De Roberto*, cit., si muove in questa direzione, individuando delle corrispondenze (in particolare per quanto riguarda la «distanza ironica» quale sintomo di modernità letteraria, cf. *ivi*, p. 95) tra le opere di entrambi gli scrittori, anche di quelle composte prima della guerra. Qualche cenno sulle analogie tra De Roberto e Svevo viene fatto anche in GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni*, cit., p. 209.

a ridosso dell'esito del primo conflitto mondiale. Si potrebbe ipotizzare che De Roberto tenti qui una presa di posizione, parzialmente fallita, all'interno del movimento pacifista, germinato già nel diciannovesimo secolo e diffusosi ulteriormente a partire dai primi decenni del ventesimo³⁷⁸. Nell'ottica derobertiana, la guerra, che ancora nei saggi del primo volume veniva esaltata, in quelli del secondo viene ridimensionata a evento traumatico e rivelatore di disillusioni: in particolar modo, l'esclusione dell'analisi dei «maestri di guerra», ossia degli eroi, è un primo indizio in direzione del dissolvimento della figura dell'eroe e della sua aura, ancora difeso veementemente nel saggio del 1918 incluso ne *Al rombo del cannone*: «Negano i deterministi [...] l'efficacia dell'intervento personale dell'Eroe sul corso della storia» (*ARC*, pp. 185-186). Invece, nei saggi di *All'ombra dell'olivo*, mettendo a tacere il ruolo dell'eroe bellico, egli apre a una nuova concezione della Storia e, soprattutto, della guerra, che verrà esemplificata narrativamente nelle novelle attraverso un gioco di negazioni e assenze, come si dimostrerà nei prossimi paragrafi.

Degno di nota è il saggio *Moralità e immoralità della guerra*, contenuto in *All'ombra dell'olivo*. Partendo da considerazioni di Gustave Le Bon e Paul Gaultier, De Roberto si discosta da una visione darwinistica del conflitto (o dei conflitti in generale) per attendere alla questione della moralità della guerra e indagarne, quindi, gli aspetti che la rendono un «fenomeno umano» (*AOO*, p. 59). Sostenendo l'ipocrisia e l'egoismo – all'interno del quale egli fa confluire anche il patriottismo – quali fattori scatenanti dei conflitti e limitando fermamente le idealità o moralità che potrebbero giustificare le guerre (in particolar modo, quel ben «più vasto e complesso problema: la qualità della guerra per sé stessa considerata, sia essa combattuta per la più santa o la più diabolica delle cause», *ivi*, pp. 69-70), De Roberto si serve della celebre sentenza dello scienziato e filosofo Blaise Pascal per affermare l'evidente immoralità della guerra: «Potrebbe darsi [...] che fosse immorale

³⁷⁸ Sul pacifismo, cf. B. BIANCHI, *I pacifisti*, in N. LABANCA (a cura di), *Dizionario Storico della Prima Guerra Mondiale*, Roma-Bari, Laterza 2014, pp. 241-252.

appunto perché ragionevole, o meglio perché la morale, come il cuore che la concepisce ed esemplifica, ha sue particolari ragioni che la ragione non conosce»³⁷⁹. Egli giunge perciò a una conclusione da considerare controcorrente nell'immediato dopoguerra italiano, attraversato dalla delusione della «vittoria mutilata»³⁸⁰ e anticipa vagamente il pensiero su cui si fonderanno le novelle; il saggio, infatti, si chiude su queste parole, che, in parte, contrastano il senso interventista e patriottico dei saggi di *Al rombo del cannone*:

La storia del genere umano non consiste nel trionfo di quella e nelle sconfitte di questa [della «legge della lotta» o di «quella della solidarietà»; G.L.], ma in un'alternativa di sconfitte e di vittorie dell'una e dell'altra ed in un continuo, se pur lento e non sempre fortunato sforzo di accrescere il credito e il regno della concordia. E quest'opera è meritoria. (AOO, p. 74)

La tendenza pacifista che trapela da queste righe si oppone all'atteggiamento interventista che animava i testi di *Al rombo del cannone* e diventa, forse involontariamente, sintomo della negazione della guerra.

Fatta eccezione, dunque, per *Moralità e immoralità della guerra*, le opere saggistiche di Federico De Roberto attorno ai temi della guerra e della pace si rivelano essere, nell'insieme, alquanto mediocri. Contraddicendo le chiare intenzioni formulate negli avvertimenti di entrambe le raccolte di saggi, saranno pro-

³⁷⁹ AOO, p. 72. Il richiamo al «cuore che non conosce ragioni» sembra sancire, ancora una volta, il fallimento dello studio sistematico compiuto attorno all'amore. Pure per Italo Svevo la moralità è oggetto di discussione: «La guerra è e resta una cosa turpe per ogni uomo equilibrato e morale». L'edizione dalla quale si cita è I. SVEVO, *La Lega delle nazioni (sulla teoria della pace)*, a cura di S. Butto e R. Cepach, Trieste, Stella Arti grafiche 2015, alla quale si rimanda ugualmente per i saggi dei due curatori che introducono la lettura del trattato sveviano (la citazione è a p. 63).

³⁸⁰ L'espressione venne notoriamente coniata da Gabriele d'Annunzio ed è sintomatica di quella «crisi del dopoguerra» diffusasi in Italia a partire dalla fine del conflitto (A. FAVA, *Tra nation building e propaganda di massa. Riflessioni sul "fronte interno" nella Grande Guerra*, in D. ROSSINI (a cura di), *La propaganda nella Grande Guerra tra nazionalismi e internazionalismi*, Milano, Unicopli 2007, pp. 156-192, a p. 165).

prio le «[opere] di fantasia», considerate dall'autore inadatte alla trattazione di un tema tanto grave³⁸¹, a dare un'ulteriore prova dell'originalità delle vedute dell'autore. Queste si articolano attorno a dei fulcri tematici e strutturali dai quali si delineano, in netta contrapposizione con la retorica patriottarda dei saggi, degli elementi volti a smitizzare la Grande Guerra e i suoi protagonisti.

2. De Roberto scrittore di guerra

Se con la ricchezza e la varietà di testi letterari e non letterari dedicati all'amore De Roberto aveva tentato di costruire un modello narrativo e gnoseologico universalmente valido per l'analisi del sentimento, i testi dedicati alla guerra vogliono limitarsi all'imitazione della realtà bellica³⁸².

Una caratteristica interessante delle novelle sulla guerra risiede indubbiamente nel fatto che De Roberto – a differenza di altri scrittori di guerra – narra delle vicende di cui non ebbe un'esperienza diretta, né ebbe tantomeno la possibilità di osservare sul campo o nelle retrovie il verificarsi di determinati sviluppi; i “documenti umani” a partire dai quali egli avvia una narrazione sono, pertanto, frutto della mera «immaginazione degli stati d'animo»³⁸³.

Benché De Roberto dipinga le situazioni più disparate verificatesi sui campi di battaglia, nei campi di prigionia, nelle retrovie, negli ospedali da campo o nell'intimità delle famiglie che aspettano il ritorno del figlio soldato o, ancora, presso la donna diventata vedova e sebbene egli metta in scena un microcosmo di

³⁸¹ Al punto che, come si è già riferito, le novelle che mettono in scena dei combattimenti escono dopo la guerra.

³⁸² Tutte le novelle ambientate durante gli anni della Prima Guerra Mondiale vengono raccolte per la prima volta in DE ROBERTO, «*La “Cocotte” e altre novelle*», cit., cf. *supra* n. 82; successivamente in F. DE ROBERTO, *Novelle della Grande Guerra*, a cura di R. Abbaticchio, Bari, Progremit 2010. Una selezione di quattro novelle (*La paura, Il rifugio, La retata, L'ultimo voto*) esce nel 2014 in F. DE ROBERTO, *La paura e altri racconti della Grande Guerra*, a cura di A. Di Grado, Roma, Edizioni e/o 2014. L'insieme delle dodici novelle di guerra, esce per la prima volta in *Paura*, cf. *supra* n. 364.

³⁸³ Cf. *supra* p. 75.

personaggi ruotanti attorno all'attività bellica, dal soldato, al burocrate, alla *cocotte*, fino al disertore, egli non si limita a fornire al lettore una rappresentazione verosimile globale dell'universo bellico che sia fedele alla resa di fatti «colti sul vivo». Nel caso derobertiano, infatti, si noterà una messa a fuoco diretta su alcuni elementi abilmente selezionati del quotidiano di guerra; l'imitazione di aspetti specifici del conflitto mette allora in luce una funzione aggiuntiva che De Roberto sembra assegnare a questi suoi aneddoti, ovvero quella di smantellamento del mito che si era formato in Italia attorno alla Grande Guerra e ai suoi protagonisti³⁸⁴. Questa è rintracciabile nell'implicazione della disillusione risultante dal conflitto e nella rielaborazione dell'orrore che la guerra comporta. I suoi aneddoti di guerra acquisiscono allora un significato nuovo rispetto al ruolo abitualmente attribuito a questo genere: essi non mettono più in scena momenti futili con lo scopo di dilettere il lettore, bensì raccolgono ed espongono delle vicende drammatiche, esclusivamente proprie dell'esperienza di guerra, con lo scopo di denunciare una realtà orribile. Inoltre, proprio attraverso la messa a fuoco di aspetti specifici del quotidiano di guerra a scapito di altri, si rende problematico acconsentire al parere di chi attribuisce a questi testi derobertiani un ultimo bagliore di sperimentalismo verista, in cui il testo letterario propenderebbe a rappresentare una realtà nel suo insieme³⁸⁵.

³⁸⁴ Se, ancora, in un primo saggio, Pasquale Guaragnella giustifica la rappresentazione «demisitificante» della guerra da parte di De Roberto, in quanto «la guerra non è più scuola di vita, maestra di patriottismo, palestra di eroismo bensì un'esperienza diretta, di inequivocabile semplicità» (P. GUARAGNELLA, *Il teatro della Grande Guerra nel De Roberto postremo*, in «Belfagor: rassegna di varia umanità», LXIV (2009), n. 4, pp. 393-418, a pp. 394-395), lo stesso studioso tratta, in un secondo momento, la sua affermazione: «Le novelle di specifico argomento bellico muovono da un interesse documentario e nascono sotto il segno della propaganda, quando ormai la guerra si era trasformata in una sorta di mito, quello della guerra per il compimento dell'unità nazionale.» (ivi, p. 29). Per uno studio del «mito» della Prima Guerra Mondiale veicolato dagli intellettuali e scrittori che la vissero, è fondamentale M. ISNENGI, *Il mito della grande guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza 1970.

³⁸⁵ Cf. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., pp. 203-204 e EAD., *Potere, guerra, paura*, in EAD., *Effetto Sicilia*, pp. 121-133, a p. 125, in cui si sostiene: «predomina un realismo "regolare" al limite del bozzetto, improntato ad una verosimiglianza accuratamente ricreata in laborato-

Nel suo ricchissimo saggio intitolato *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto tra «La Sorte» e le novelle di guerra. Dall'ideale unitario alla realtà plurilingue*³⁸⁶, la linguista Rosaria Sardo sostiene l'inaggirabile necessità di considerare le novelle di guerra derobertiane come un insieme compatto di testi³⁸⁷. L'intenzione della seconda parte di questo capitolo risiede proprio in un'indagine svolta su ogni singola novella, ognuna osservata in quanto tassello irrinunciabile per una comprensione globale di questa importante parte – tuttora relativamente sottovalutata – della produzione letteraria derobertiana. L'analisi qui condotta sarà impostata da un punto di vista prevalentemente narratologico, poiché le evidenti particolarità linguistiche sono state già largamente indagate³⁸⁸. Naturalmente, i lavori linguistici finora svolti su queste novelle non potranno essere esclusi dall'analisi.

Innanzitutto, si noteranno, all'interno di questi testi, delle evidenti ricorrenze tematiche e stilistiche, a cui si aggiungeranno degli elementi semantici e lessicali che creano degli inequivocabili richiami tra le novelle. Dal punto di vista strettamente tematico, le novelle ruotano attorno a elementi quali il sacrificio degli umili soldati, le difficoltà materiali della vita al fronte, la profonda empatia e i legami di fratellanza che si sviluppano tra i soldati im-

rio.». Secondo Natale Tedesco il “secondo sperimentalismo” derobertiano, che include le novelle di guerra, consisterebbe, sostanzialmente, in un «realismo “verbale”» (TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 181), in quanto imperniato sul «nodo storico-linguistico» (ivi, p. 11) e con una forte prevalenza del piano psicologista (ivi, pp. 139-178). Elena Salibra sostiene che le particolarità, principalmente linguistiche, delle novelle di guerra le rendono un esempio «estremo di naturalismo linguistico» (SALIBRA, *De Roberto: la guerra, la paura*, cit., p. 693). In tempi più recenti, anche Pasquale Guaragnella ha parlato, per queste novelle, di «ripresa di moduli stilistici del primigenio verismo» (P. GUARAGNELLA, *Scene da un teatro di guerra. Su «La paura» di Federico De Roberto*, in EAD., *I volti delle emozioni. Riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2015, pp. 27-58, a p. 28), individuabile prevalentemente nel narratore documentato sull'ambiente di cui narra e nell'utilizzo delle parlate dialettali e arriva alla conclusione: «tutta la carriera di De Roberto risulta improntata a una fedeltà di fondo a quel metodo che [...] l'autore chiamava il suo metodo “tainiano”, dei piccoli fatti e dell'osservazione diretta.» (ivi, p. 30).

³⁸⁶ SARDO, *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto*, cit.

³⁸⁷ Ivi, p. 100.

³⁸⁸ Cf. *infra* n. 442.

pegnati in prima linea, la nostalgia di casa, l'avversione per il nemico e per il superiore non empatico, elementi che De Roberto evidentemente attinse dai resoconti dei soldati³⁸⁹ e che sono diventati soltanto successivamente dei *topoi* della letteratura di guerra³⁹⁰. Dal punto di vista stilistico, si riscontrano delle evidenti caratteristiche linguistiche manifestate soprattutto nell'utilizzo di diverse varietà, a cui fanno riferimento gli studi linguistici compiuti sulle novelle.

Può rivelarsi allora proficuo suddividere le novelle in tre gruppi differenti, catalogandole secondo tematiche e scelte stilistiche analoghe; questi gruppi mostrano, da un lato, l'intreccio delle riflessioni derobertiane sulla guerra conclusa da poco, dall'altro essi permettono di enfatizzare tre aspetti che si rivelano fondamentali per la smitizzazione della guerra. Nel seguito di questo studio ci si propone di svolgere un'analisi sincronica di queste novelle, osservando la demistificazione dell'immagine dell'eroe bellico, la funzione rivelatrice del tono tragicomico e la rielaborazione dell'«orrore», parola-chiave di De Roberto scrittore di guerra³⁹¹. Si cercherà pertanto di dimostrare che la guerra non è solamente lo sfondo storico degli aneddoti, bensì la *conditio sine qua non* della narrazione e che l'immagine del reale che ne risulta è quella di una verità profondamente «deformata»³⁹², percepita da un narratore alquanto disilluso.

³⁸⁹ Cf. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, cit., p. 138. In una lettera del 1919 indirizzata all'amico Giuseppe Privitera, De Roberto scrive: «Qualche altro argomento ho trovato conversando con altri reduci. Tu rammentati di cercarne qualcuno. E se ti capita qualche oggetto [...] mi farai cosa molto gradita. Un amico mi ha portata una baionetta nemica...» (Lettera di F. De Roberto a G. Privitera da Zafferana Etnea, 18 gennaio 1919, in N. ZAGO, *Introduzione a F. DE ROBERTO, Novelle della Grande Guerra*, cit., pp. 1-14, a p. 7).

³⁹⁰ Cf. CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., pp. 21-29; CORTELLESA, *Fra le parentesi della storia*, cit. e TODERO, *Pagine della Grande Guerra*, cit. Molti testi considerati oggi giorno dei "classici" della letteratura della Prima Guerra Mondiale e scritti per la maggior parte da chi visse di prima persona i combattimenti contengono questi *topoi*. Buona parte di questi testi usciranno, a differenza delle novelle di De Roberto, parecchi anni dopo la fine del conflitto.

³⁹¹ CORTELLESA, *Illusione volontaria e autenticità involontaria*, cit., p. 23. La novella in cui la parola "orrore" ricorre più spesso è *Il rifugio*.

³⁹² SPALANCA, *Il martire e il disertore*, cit., p. 139.

2.1 *L'eroe di guerra demistificato: «La “Cocotte”» (1919), «Due morti» (1919) e «L'ultimo voto» (1923)*

Le due raccolte di saggi uscite nel 1919 e nel 1920 vengono generalmente qualificate come mera propaganda³⁹³. A una valutazione simile sono assoggettate le novelle di guerra considerate quali espressione di un «acceso patriottismo senile»³⁹⁴ derobertiano, ossia *La «Cocotte»*, *Due morti* e *L'ultimo voto*. Con il ricorso alla lingua enfatica propria degli scritti propagandistici³⁹⁵, viene messa in scena la figura dell'eroe bellico e dell'universo gravitante attorno a lui.

³⁹³ I saggi vengono menzionati regolarmente all'interno della letteratura critica dedicata alle novelle di guerra, considerati all'unanimità «entusiastiche germinazioni d'un patriottismo retorico» (CATALANO, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., p. 36-37); tuttavia, salvo qualche eccezione (riscontrabile in *ivi*, pp. 36-40; CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit.; DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., pp. 315-333 e pochi altri), non risultano essere stati ancora valutati dalla critica.

³⁹⁴ MELI, *Introduzione*, cit., p. 1. Simile il parere espresso in MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., che attribuisce al De Roberto delle novelle di guerra la denominazione di «scrittore-patriota» (*ivi*, p. 196), di cui le novelle di ambientazione militare avrebbero per «primo compito [...] di esaltare la vita e i valori della guerra '15-'18, e cioè di autorizzare e diffondere fra il “popolo” le “illusioni” non più individuali o minoritarie o antagonistiche, ma quelle volute dalla classe dominante [...]. Siamo al livello della propaganda e dell'apologia spicciole, dove si magnifica l'“amore onnipotente” della patria e il sublime sacrificio dei nostri soldati, per i quali l'autore scomoda perfino [il] populismo [...]. Questo è il tema di fondo delle novelle scritte fra il '19 e il '23» (*ivi*, pp. 202-203). Cf. anche SPALANCA, *Il martire e il disertore*, cit., che a proposito de *La «Cocotte»* dice: «L'esibizione del tipico bagaglio interventista costituisce l'emblema del volontarismo ideologico dell'autore», benché vi riconosca una «non omogeneità ideologico-stilistica» (*ivi*, pp. 101-109). Simile, anche se eccessivamente schematica, la qualificazione fornita in RAO, *The Short Fiction of Federico De Roberto*, cit., pp. 221-222: «Before World War I, De Roberto was an “interventista” and he later used that conflict as the setting for several short stories full of emotional appeals to the sacred duty to defend the fatherland.»

³⁹⁵ Ci si riferisce al linguaggio adoperato ne *La «Cocotte»* per veicolare la prospettiva del personaggio Raimondo Parisi. Alcuni esempi: «dovere sacro» (*Paura*, p. 106), «volontà maschia» (*ivi*, p. 107), «pace gloriosa» (*ivi*, p. 119), «vestire il bianco camice crociato» (*ivi*, p. 120). Carlo A. Madrignani individua, nella produzione novellistica di guerra di De Roberto i «motivi e argomenti tipici del [...] discorso sulla guerra che inserisce nelle sue novelle militari, di cui esalta l'aspetto esortativo e persuasivo» (MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 196). Per degli approfondimenti sul linguaggio propagandistico attorno agli anni della Prima Guerra Mondiale si rimanda a A. VENTRONE, *La seduzione totalitaria: Guerra, modernità, violenza politica*, Roma, Donzelli 2003.

Tuttavia la diegesi e le strategie narrative adottate all'interno di queste tre novelle evidenziano alcuni aspetti che non risultano essere stati ancora considerati dalla critica e che mettono queste novelle in una luce diversa da quella prettamente patriottarda.

All'ora della mensa (trattata nel prossimo paragrafo), *La «Cocotte»*, *Due morti* e *L'ultimo voto* sono le novelle che mettono in scena delle vicende ambientate nelle retrovie del conflitto in corso. *La «Cocotte»*, *Due morti* e *All'ora della mensa* sono le uniche novelle che usciranno in una raccolta curata dallo stesso autore nel 1920, intitolata *La «Cocotte»*³⁹⁶. La scelta di raccogliere in volume proprio queste tre novelle è stata letta da alcuni critici come una testimonianza di pudore da parte di Federico De Roberto che, fortemente impressionato dalla guerra, considera la letteratura, come si è visto precedentemente, una forma scrittoria non adatta al momento storico in atto, risentendo forse una sorta di disagio nel narrare di un'esperienza indubbiamente drammatica che lui stesso non visse in prima persona³⁹⁷.

La novella *La «Cocotte»* narra la vicenda della moglie di un soldato che, per vedere almeno una volta il marito impegnato sul fronte, si finge prostituta pur di raggiungerlo in zona di guerra; in *Due morti* il narratore racconta le agonie di due giovani soldati, uno degno degli onori della patria, l'altro reo confesso di diserzione; in *L'ultimo voto*, il narratore autodiegetico, rispettando l'estrema volontà di uno suo commilitone morto in battaglia, porta la notizia della sua morte alla moglie.

Le vicende narrative delle tre novelle sono diverse e tuttavia si sviluppano attorno a un sostrato tematico comune: esse sono, infatti, racconti nei quali si esprimono ideali di guerra eroici; tuttavia, essi, manifestati nella figura dell'eroe³⁹⁸, subiscono una

³⁹⁶ *La «Cocotte»* esce in due puntate su «Rivista d'Italia» il 28 febbraio e il 31 marzo 1919, poi in *Cocotte; Due morti* esce su «Il Secolo XX. Rivista Popolare Illustrata» nel marzo 1920, poi in *Cocotte; L'ultimo voto* esce sull'inserito «La Lettura del Corriere della Sera» il 1° febbraio e il 1° marzo 1923.

³⁹⁷ Cf. *supra* n. 363.

³⁹⁸ Angelo Ventrone menziona il concetto dell'"eroico contemporaneo", con cui si intende l'uomo moderno che, grazie ai veloci sviluppi tecnici della fine del diciannovesimo e dell'inizio del ventesimo secolo, tenta di appagare il suo desiderio di dominazione della natura (VENTRONE, *La seduzione totalitaria*, cit., p. 23).

svalutazione e una negazione evidenziata dalla situazione narrativa.

L'inizio *in medias res* de *La «Cocotte»*, la prima delle novelle ambientate durante la Prima Guerra Mondiale, introduce il lettore in una serata di svago dei soldati impegnati sul fronte; finito di cenare, il capitano Raimondo Parisi si appresta a salutare i suoi commilitoni che, invece, lo conducono contro la sua volontà in un locale notturno. Attorno a Parisi, a disagio in questo ambiente, si sviluppa una lunga analepsi nella quale il narratore extradiegetico-eterodiegetico, con focalizzazione interna, trasmette, attraverso l'utilizzo del discorso indiretto libero, le considerazioni di Parisi, uomo in situazione di guerra. Nelle sue riflessioni da eroe, egli attribuisce alla guerra una funzione purificatrice³⁹⁹; ma la guerra è anche una realtà concreta, il suo quotidiano e diventa rivelatrice di differenze tra gli uomini:

Venti mesi di campagna, tre stagioni di trincea, gli avevano appreso quanto pochi e come facilmente appagabili sono i bisogni essenziali. [...] Molte consuetudini della vita civile, qualche dettame del galateo ed alcuni precetti igienici per giunta si erano dimostrati inutili. [...] non riusciva a comprendere come avesse stimate vitali, necessarie o semplicemente giovevoli tante cose delle quali provava la totale vanità. [...] Fra tante verità semplici e sane che la nuova esistenza gli aveva rivelate, c'era anche questa, predicata bensì, ma non praticata nelle società umane: l'eguaglianza delle creature umane. [...] ufficiali e soldati erano vestiti tutti dello stesso saio [...] anche per imparare ad amarsi come figli di una sola Madre⁴⁰⁰.

Nella rappresentazione degli stenti subiti dai soldati in guerra⁴⁰¹, i desideri borghesi appaiono come superficiali; questo

³⁹⁹ Sull'idea della funzione purificatrice della guerra, propria degli interventisti, che videro in essa l'unico rimedio di fronte alla dissoluzione decadentistica dell'Occidente, si rimanda a VENTRONE, *La seduzione totalitaria*, cit., pp. 6-7 e ISNENGGHI, *Il mito della grande guerra*, cit., p. 26. La funzione purificatrice della guerra fu, come è noto, uno dei punti cardine del manifesto dell'estetica e poetica futurista (cf. F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in EAD., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori 1983, pp. 7-14).

⁴⁰⁰ *Paura*, pp. 102-103.

⁴⁰¹ Cf. *ivi*, p. 102: «Una gamella di rancio, talvolta un pezzo di pane ed una sca-

motivo latente nelle novelle di guerra derobertiane serve a mettere in luce una critica dell'ambiente borghese⁴⁰².

La guerra è intrinseca alla natura umana e rappresenta, freudianamente, una inspiegabile e inevitabile condizione⁴⁰³; è un dovere naturale e morale, nonché un aspetto dello *struggle for life* – poi confutato in *All'ombra dell'olivo* – ma qui presentato come conseguenza della delimitazione geografica naturale della patria:

Atroce, certamente, la necessità di armarsi per uccidere e non essere uccisi, ma imposta anch'essa dalla natura, che ha sollevato montagne e disteso mari e solcato fiumi a distinguere una nazione dall'altra, e reso quindi sacro il dovere di ricacciare oltre il confine le nazioni usurpatrici⁴⁰⁴.

È dunque questa la cornice di sacrifici giustificabili per il bene della patria in cui prende forma la vicenda di Parisi e della *cocotte*.

Parisi è il prototipo dell'eroe e coniuga, nella sua persona, l'obbedienza ai doveri militari e a quelli familiari. Il campo di battaglia è il suo ambiente naturale, come specifica il narratore che, dopo avere elencato gli stenti ai quali sono sottoposti i soldati, aggiunge, volendo evidenziare la presunta funzione igienica della guerra:

toiletta di carne conservata; un bicchiere di vino ed a giorni qualche sorso di neve strutta; un saccone di paglia con una coperta bastavano al nutrimento e al riposo».

⁴⁰² Cf. SANNIA NOWÉ, *Palese conformismo e connotazione occulta nei «Documenti umani» di Federico De Roberto*, cit.

⁴⁰³ Cf. FREUD, *Zeitgemäß über Krieg und Tod*, cit., p. 26: «Warum die Völkerindividuen einander eigentlich geringschätzen, hassen, verabscheuen, und zwar auch in Friedenszeiten, und jede Nation die andere, das ist freilich rätselhaft. Ich weiß es nicht zu sagen. Es ist in diesem Falle gerade so, als ob sich alle sittlichen Erwerbungen der Einzelnen auslöschten, wenn man eine Mehrheit oder gar Millionen Menschen zusammennimmt, und nur die primitivsten, ältesten und rohesten, seelischen Einstellungen übrig blieben».

⁴⁰⁴ *Paura*, p. 103. Un'idea del diritto territoriale di delimitazione dei confini nazionali verrà menzionata a più riprese in *All'ombra dell'olivo*, prima sotto forma di quesito («il diritto storico non trova la sua origine e il suo fondamento nella geografia?», *AOO*, p. 137), poi nell'affermazione risoluta: «il posto dell'Italia è quello assegnatole dalla natura e dalla tradizione» (ivi, p. 159).

[...] l'aria libera e pura ed il continuo esercizio dei muscoli facevano da aperitivo e da digestivo, miracolosi, e il sangue batteva più rapido nei polsi e il viso si tingeva dei colori della salute. Fisicamente, mai egli era stato così bene⁴⁰⁵.

Parisi fa ugualmente prova di forza morale, quando, condotto dai compagni nel locale notturno, considera l'ambiente «con un senso di disgusto»⁴⁰⁶:

Che faceva ancora lì? Perché non si levava ed andava via? I suoi compagni erano scapoli, liberi, indipendenti: egli aveva un dovere, un sentimento, uno scrupolo da rispettare: non offendere la memoria di Adriana con immagini impure. (*Paura*, p. 108)⁴⁰⁷

La durezza dell'esperienza di guerra, ma soprattutto il senso del dovere nei confronti della moglie lontana, domani l'istinto dell'uomo. Era stato il contrario in una novella precedente, *Il paradiso perduto*, in cui l'uomo, divorato dalla scelta tra l'istinto che lo spinge verso l'amante e il senso di responsabilità che lo richiama verso la moglie e i figli, risolve il dubbio togliendosi la vita, dando così prova di debolezza e venendo meno ai suoi doveri di padre di famiglia⁴⁰⁸. Invece, temprato dalla difficile esperienza

⁴⁰⁵ *Paura*, p. 102. Ferito in battaglia, egli, addirittura, non se ne accorge, ciò che evidenzia la sua totale e quasi naturale partecipazione all'azione di guerra: «Un urto, uno spintone, sulle prime, e neanche il sospetto d'essere rimasto ferito» (ivi, p. 103).

⁴⁰⁶ *Paura*, p. 108. Come tutte le novelle di guerra, anche *La «Cocotte»* esce dopo la disfatta di Caporetto, in un periodo in cui i comandi vedono la necessità di risollevarne il morale delle truppe, introducendo, ad esempio, nelle retrovie, postriboli e una rete di cosiddette "Case del Soldato" (cf. G. MUSUMECI, *La Grande Guerra nelle retrovie*, Novale Valdagno, Rossato 2007, pp. 55-70).

⁴⁰⁷ Secondo Michela Toppiano, il disagio provato dal personaggio dipenderebbe da una scala di valori valida per quest'ultimo e rimessa in discussione dall'eccezionalità della situazione nella quale si trova. L'ordine al quale il personaggio si orienta verrà trasgredito nel momento in cui apparirà Adriana nelle sembianze di una *cocotte*. Cf. M. TOPPIANO, *Il doppio in due novelle di guerra di Federico De Roberto*, in *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale (Dubrovnik, 8-11 settembre 2004), a cura di M. Čale, A. Iovinelli, T. Peruško e S. Roić, Zagabria, FF Press 2008, pp. 239-252, a pp. 241-245.

⁴⁰⁸ Cf. *supra* p. 111.

bellica, il personaggio Raimondo Parisi rimarrà ligio al dovere familiare.

Adriana, il personaggio femminile della novella, nonché finta *cocotte* evocata tra le virgolette del titolo, è il *pendant* femminile del capitano Parisi. Menzionata dall'inizio della novella, il suo coraggio viene valutato dal marito nella lunga analessi che precede il momento centrale nello svolgimento della vicenda:

[...] ad un tratto l'imprevisto, l'impossibile era accaduto: [...] le loro vite appena confuse erano state violentemente disgiunte. [...] La giovane sposa, la creatura di tenerezza [...] aveva chiuso gli occhi, all'improvvisa notizia, impallidendo e giungendo le mani; ma subito dopo, riacquistata la piena padronanza di sé: «Che cosa ti occorre?» gli aveva domandato, con voce e mossa di pronta risoluzione. Ed egli la vedeva ancora, l'avrebbe eternamente riveduta nell'atto che gli preparava la cassetta di ordinanza, attenta e provvida come una mamma che componga il corredo di suo figliuolo. [...] Non doglianze, non paure, non una sola parola di debolezza: qual altro soldato avrebbe potuto trovare una simile sposa, altrettanto compresa del dovere sacro e rassegnata all'ineluttabile necessità? (*Paura*, pp. 105-106)

L'interesse maggiore della novella risiede non tanto nella vicenda – che si considera qui secondaria – bensì nel susseguirsi di diversi piani narrativi e nell'intrecciarsi dei punti di vista dei due personaggi principali⁴⁰⁹. La novella, divisa in quattro parti, sviluppa in ognuna di esse, attraverso il ricorso all'analessi, un filone narrativo parallelo agli altri tre; la quarta parte, ricomponi i pezzi della storia, dando una conferma alle ipotesi narrative del lettore.

Diventa allora interessante soffermarsi sulle idee di patriottismo e di dovere rappresentate dai due personaggi. Raimondo è

⁴⁰⁹ Gabriella Congiu Marchese parla di «allargamento di prospettiva con l'inserimento di una storia interrelata alla storica vicenda italiana e che tutto sommato concorre a costruire un diverso sistema narrativo» (CONGIU MARCHESE, *Appunti storico-linguistici sulle novelle di guerra derobertiane*, cit., p. 59). Anche Lavinia Spalanca, accanto alla «contrapposizione stridente fra [...] amore e guerra», riconosce una «[immagine] idealizzata della realtà bellica», scaturita dallo «[scarto] tra idealizzazione narrativa e realtà empirica» (SPALANCA, *Il martire e il disertore*, cit., pp. 100-101).

eroe per vocazione ed è ligio al dovere; egli stima in Adriana ugualmente la sua spinta al sacrificio e al dovere. Adriana ama nel marito l'aspetto eroico – fortemente eroticizzato dalla sua prospettiva –; inoltre, anche lei sembra essere persuasa della necessità della guerra:

Che Raimondo, soldato, partisse per la guerra allo scoppiare della guerra, era una cosa naturale, doverosa e inevitabile. Ella lo aveva amato, fra tanti altri motivi, anche per la forza del braccio e dell'animo, per la vocazione irresistibile che lo aveva spinto alla vita militare, per la maschia prestanza con la quale vestiva la divisa e portava la sciabola al fianco: giunta l'ora, quell'arma doveva essere snudata, quella forza doveva essere adoperata. Come nutrire gelosia perché un altro sentimento era più potente nel cuore di lui, perché un altro amore era onnipotente, se quello stesso sentimento e quello stesso amore infiammavano anche il suo proprio cuore? La Patria! L'Italia! Prima Lei, prima la gran Madre comune! Egli andava a dare il suo sangue per Lei: ella aveva il dovere di lasciargli libero il passo, di non turbarlo col pianto, di incitarlo alla mèta gloriosa. (*Paura*, p. 118)

Il susseguirsi dei punti di vista differenti rivela, tuttavia, una contraddizione. Preoccupata dal silenzio del marito, Adriana lo vuole raggiungere nella zona di guerra. Segue una formazione da infermiera, superando tutte le prove, anche quelle più impressionanti perché la sua forza di volontà e il desiderio di raggiungere il suo sposo sono insuperabili. La sua intenzione viene lodata dal marito che vuole vedervi una forte spinta patriottica e che cerca di celare quello che è, in realtà, il vero progetto di Adriana, ossia, semplicemente, stare con lui:

Il suo cuore aveva dato un balzo, il suo sguardo si era velato d'un velo di lagrime, a quella notizia che gli rivelava il gran cuore e la maschia volontà di Adriana sua. E per lunghi e lunghi mesi [...] si era venuta addestrando al pietoso ufficio di medicare i piagati per poter partecipare, nel solo modo possibile, alla guerra nazionale, e poi anche – e sia pure prima – per avvicinarsi a lui, per rivederlo⁴¹⁰.

⁴¹⁰ *Paura*, p. 107. La formazione da infermiera non porterà, tuttavia, Adriana al fronte: «Ma come? Non ho il diritto, non sono in dovere di recarmi a visitare mio marito, dopo che è rimasto ferito, dopo che per due anni, a momenti, si è aste-

In questa incongruenza di sentimenti, evidenziata dai punti di vista paralleli ma discordi tra l'uomo e la donna, si può leggere un accenno della misoginia derobertiana; ma è soprattutto lo stridere tra questi due punti vista e la concezione diversa del "dovere" nei confronti della patria a essere rilevante: gli ideali dei quali è convinto l'eroe non sono pienamente condivisi da chi non si trova al fronte. È questa una prima constatazione che crea una cesura⁴¹¹ tra l'universo bellico e tutto ciò che si trova all'esterno di questo stesso universo, motivo alla base delle novelle di guerra di De Roberto e che contribuisce a smitizzare l'idea della necessità di una guerra totale dalla funzione purificatrice.

La novella *Due morti* è quella maggiormente intrisa di retorica patriottica. Essa consiste nel resoconto di un episodio vissuto da un cappellano militare e raccontato da lui stesso, probabilmente dopo la guerra, a un interlocutore – che rimane ignoto – su richiesta di quest'ultimo. La vicenda narrata contrappone i destini di due giovani soldati che il cappellano incontra in una corsia dell'ospedale militare. Il primo è un valoroso «semplice soldato»⁴¹², che richiede costantemente la sua assistenza religiosa e che, dopo l'estrema unzione e un'agonia vissuta serenamente, muore, non prima di avere volto al prete «lo sguardo illuminato da un ultimo guizzo della fiamma vitale» (*Paura*, p. 177). Il secondo è un giovane aggressivo, che rifiuta ogni cura e, facendo riferimento al codice militare, aspetta di morire possibilmente giustiziato; egli stesso si dichiarerà, nel momento dell'estrema unzione dell'altro soldato, «Giuda»⁴¹³. In preda al delirio della febbre, infatti, svelerà l'atto di diserzione di cui è colpevole.

nuto dal chieder licenze?" "Ha fatto benissimo! Le ha dato l'esempio!" "Dopo che ho preso il diploma d'infermiera..." "Ottimamente!" "... appunto nella speranza d'essere destinata in un posto vicino al suo?" "Male! Bisognava farsi infermiera per esercitare l'ufficio pietoso semplicemente."» (ivi, p. 123).

⁴¹¹ Sul concetto di "cesura" e le sue accezioni in periodo di guerra, cf. *supra* n. 363.

⁴¹² *Paura*, p. 168. Egli viene qualificato, nel corso della novella come «uno dei migliori dell'ospedale, un valentissimo giovane a cui tutto il personale, dal direttore all'ultimo piantone, voleva un gran bene» (*ibidem*); «giovane ammirevole» (ivi, p. 169), modello per altri soldati.

⁴¹³ Cf. ivi, p. 176: «Tentai [...] di dirgli qualche parola di perdono, di fede, di

Accanto alla contrapposizione di questi due destini, dove il cappellano si schiererà apertamente a favore del giovane eroe⁴¹⁴, è il tormento del disertore a costituire l'aspetto più interessante della novella, in quanto funzionale a evidenziare gli atti di eroismo dell'altro soldato. Il suo non è semplice rimorso, ma un'ossessione che lo porta, complice lo stato febbrile, prima al delirio⁴¹⁵ e poi alla evidente pazzia, rappresentata nella scena della morte plateale del giovane:

Improvvisamente rialzatosi sul letto, col braccio teso e il pugno chiuso, l'altro, il colpevole, l'invasato, rivolgeva la parola ai fantasmi sorgenti nell'egra sua mente. [...] La faccia, la voce, i gesti esprimevano un furore selvaggio, un odio feroce: rovesciate le coperte, emerso col dorso nudo nella camicia aperta, parve ad un punto che volesse slanciarsi dal letto. [...] il forsennato gridava ancora. [...] a un tratto, ergendosi quanto più poté, con una mano appoggiata al guanciale e l'altra imperiosamente distesa, con una voce nuova, una voce di freddo comando, breve, secca, stridula, fischiante tra i denti, una voce che diede i brividi a tutti i circostanti: «Lanciafiamme!» ordinò. [...]. E come lambito dalle vive fiamme, come preso alla gola da una zaffata di vapori letali, si contorse, si rovesciò, schiuse enormemente la bocca e le nari, annaspò con le mani, si fece di piombo, cadde riverso, diede l'ultimo tratto e s'irrigidì. (*Paura*, pp. 177-178)

speranza: o non udiva, o non voleva udire, e ripeteva sordamente il nome maledetto».

⁴¹⁴ Sono numerosi i passaggi che denotano un'affezione particolare sviluppata dal prete nei confronti del ragazzo, che egli chiama affettuosamente «mio soldato» (ivi, p. 169). A questa simpatia nei confronti dell'uno corrisponde il disprezzo nei confronti dell'altro, così come dimostrato dalla scena finale della novella: «dalla parte opposta giunse, essendone l'ora, il carro [...] che doveva trasportare l'altro cadavere. Ripassando nella deserta sala mortuaria [...] io vidi un ramo di palma avanzato [...]. Il mio primo pensiero fu di chinarmi per raccogliere quella fronda e deporla sul feretro del sergente. Ma una forza ed una voce interiore me lo impedirono» (ivi, p. 179). Lavinia Spalanca parla, nel caso di questa novella, di «eccessivo schematismo ideologico» (SPALANCA, *Il martire e il disertore*, cit., p. 120).

⁴¹⁵ Interessante è, da questo punto di vista, la rappresentazione dello sdoppiamento della personalità del malato, esplicitamente espresso dal narratore: «Il delirio della febbre alterava qualche circostanza della realtà; egli parlava di sé alla terza persona, come per uno sdoppiamento della coscienza; ma il fondo della narrazione rispondeva al vero [...]. Nulla si sarebbe risaputo, se lo stesso infedele alla consegna non si fosse denunziato» (ivi, p. 174). Sulla patologia dello sdoppiamento della personalità da parte dei soldati in guerra, cf. *infra* p. 278.

La scena della morte del disertore è più lunga di quella del buon soldato e il narratore, evidenziandone lo strazio, la rende particolarmente teatrale. La morte del traditore, occupando tanto spazio narrativo, mette in scena, da un lato, la punizione dovuta a chi decide di tradire la patria, dall'altro – e questo è più conforme ai precetti derobertiani – indica il tormento patito dal colpevole ribellatosi al suo dovere e richiama, ancora una volta, il protagonista angosciato de *Il paradiso perduto*. Tuttavia, benché i destini dei due soldati corrano, apparentemente, come due rette parallele, il finale della novella, inevitabilmente, li accomuna, così come l'esercito li aveva uniti sotto una stessa bandiera in difesa di una stessa causa. Inoltre, il titolo della novella, il molto generico *Due morti* (che richiama, lontanamente, il tolstojano *Три смерти*, 'Tre morti'), vuole probabilmente significare proprio l'ineludibile uguaglianza dei due personaggi, sia in guerra, sia di fronte alla morte:

Avevo già preparato [...] i biglietti con le generalità dei due giovani, e chiuso quelle carte dentro due boccette vuote, suggellate poi con la ceralacca. Erano le carte d'identificazione che si seppellivano con ogni salma per poterla riconoscere in caso di esumazione. Portai meco quelle fialette e le appesi al collo dei due trapassati. [...] Senza distinzione di colpe e di meriti, senza sceverare i cattivi dai buoni, la Patria accoglie nel grembo tutte le sue creature con la stessa materna pietà. (*Paura*, pp. 178-179)

L'ultima frase chiude la novella fungendo da morale per l'insieme del racconto. L'antitesi del bene e del male, impersonata dai due soldati e svolta attraverso l'intero testo, è un motivo scontato del genere dell'apologo; similmente, il ricorso a immagini con un forte connotato religioso⁴¹⁶, di cui l'ultima frase della novella è rivelatrice, evidenziano la presunta portata morale che il racconto vuole avere, avvicinandolo a un racconto di agiografia

⁴¹⁶ A partire proprio dal narratore della vicenda, un cappellano, e la contrapposizione tra il buon soldato, qualificato come «umile eroe della Carità» e l'altro, un «Giuda» (*Paura*, pp. 174-176). Per una lettura della simbologia cristologica nelle novelle derobertiane si rimanda a PEDULLÀ, *L'orrore da lontano: la Grande Guerra di Federico De Roberto*, cit., pp. 56-60.

bellica, motivo retorico piuttosto abusato all'interno della letteratura di guerra con fini propagandistici⁴¹⁷.

Vi è un elemento interessante all'interno del racconto che stride con la logica patriottarda. Questo è da leggersi negli accenni di discorso metanarrativo evocati proprio dal narratore in apertura e in chiusura di novella. Prima di iniziare il suo racconto, egli, infatti, avverte il suo interlocutore:

[...] il quadro potrà sembrarle composto di maniera, per produrre un certo effetto e raggiungere una particolare dimostrazione. Ma Ella mi ha onorato della Sua fiducia e crederà che nulla avrò aggiunto alla narrazione di questi due avvenimenti, che non m'impressionarono tanto se non, precisamente, per la loro singolare e quasi voluta contrapposizione. (*Paura*, p. 167)

E, alla fine della narrazione dell'aneddoto, egli conclude, dicendo:

Ho io ben fatto, Signor mio, ad avvertirla sin dal principio di quel che può sembrare ricercato ed artefatto in questo racconto? Non dirà Ella che le ho dipinto due quadretti del genere di quelli, venduti per le fiere, esposti sui muriccioli, nei quali sono rappresentate le morti del peccatore e del giusto? (ivi, p. 178)

Sostenendo la presunta verità del fatto raccontato, il narratore si affida alla fiducia del suo interlocutore (e, per estensione, del lettore). Tuttavia, è proprio l'insistenza espressa dal narratore nell'assicurare la veridicità dell'aneddoto a non convincere il lettore; la ripetizione dei termini "quadro" e del diminutivo "quadretti", completata dalla proposizione verbale "le ho dipinto", nonché la menzione di "singolare e quasi voluta contrapposizione" e "quel che può sembrare ricercato e artefatto", conseguono l'effetto opposto a quello ricercato dal narratore e sottolineano proprio quell'artificiosità della vicenda che egli tenta di negare. Ancora una volta dunque, il lettore si trova di fronte a un narratore poco affidabile. La sua intenzione, soffocata dalla retorica e dalla professione del narratore – a cui si tenderebbe ad attribuire una certa

⁴¹⁷ Cf. ISNENGI/ROCHAT, *La Grande Guerra 1914-1918*, cit., p. 494.

imparzialità di fronte alla sofferenza umana –, viene svelata da una delle frasi che introducono l'aneddoto e riportata in una delle due citazioni precedenti: «il quadro potrà sembrarle composto di maniera, per [...] raggiungere una particolare dimostrazione». Si ritrova, in questa proposizione, il principio zoliano che prevede di provocare un esperimento per studiarne l'effetto; quest'ultimo diventerà, in un secondo momento, il nucleo della narrazione:

[...] l'expérience n'est au fond qu'une observation provoquée. [...] L'observateur chez [le romancier; G.L.] donne les faits tels qu'il les a observés [...]. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, [...] fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude⁴¹⁸.

Questa citazione mette in rilievo l'aspetto della costruzione dell'aneddoto, prima costituito e poi trasmesso dal narratore. Con la contraddizione performativa che stabilisce, il racconto acquisisce una nuova chiave di lettura: esso è messo a punto per veicolare un'evidente moralità, ma, attraverso le parole artificiose dello stesso narratore, viene svuotato della sua intenzione moralizzatrice. Ciò accade, di conseguenza, con la sua esplicita retorica agiografica, che risulta allora falsa, mettendo in dubbio, infine, la stessa portata patriottica dell'aneddoto.

L'ultima novella – nonché ultima novella di guerra pubblicata da De Roberto – che fa emergere delle contraddizioni all'interno del presunto patriottismo derobertiano è *L'ultimo voto* e si rivela paradigmatica per questa parte della produzione letteraria dell'autore, in quanto sintesi efficace dei temi e delle implicazioni attribuiti da quest'ultimo al conflitto appena concluso.

⁴¹⁸ ZOLA, *Le roman expérimental*, cit., pp. 62-64. Zola riprende qui le parole di Claude Bernard quando afferma: «l'expérience n'est au fond qu'une observation provoquée [...] L'observateur [...] constate purement et simplement le phénomène qu'il a sous les yeux. [...] l'expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène. L'expérimentateur [...] institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique de ses prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue», BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, cit., pp. 64-65, in corsivo nell'originale.

L'inizio catapultava il lettore nella durezza dell'inverno alpino, in una natura ostile, che riprende lo scenario nel quale si era svolta *La paura*, la novella di guerra derobertiana più celebre⁴¹⁹. Al capitano Tancredi, personaggio principale, assegnato a un reparto di combattenti in montagna, tocca il triste compito di portare alla moglie del capitano Colombo, che risiede a Roma, la notizia della morte dell'ufficiale, rinvenuto cadavere durante il disgelo; l'"ultimo voto" cui allude il titolo rappresenta il desiderio espresso per iscritto dal soldato morto, ossia comunicare alla vedova, dopo il ritrovamento del suo cadavere, che «andando incontro alla morte le [sue] labbra si sono posate sull'effigie che [ha] portato sempre nel cuore»⁴²⁰. Così il capitano Colombo diventa a tutti gli effetti

⁴¹⁹ È interessante paragonare gli *incipit* di entrambe le novelle: «L'inverno, sulla montagna, fu terribile: oscurità di nebbie, furie e ridde di venti, squassi di bufere, rabbie di tormenti, diluvi di piogge, sassaiole di grandinate, e sopra ogni altra cosa neve, neve e poi neve. Venne giù come Dio la mandava, tranquillamente e vorticosamente, ad aghi, a bioccoli, a falde, dalla bioscia della fine d'ottobre al sinibbio del dicembre e del gennaio, ai folli mulinelli del febbraio e del marzo; si distese a lenzuoli, s'ammontò nelle conche, incappucciò le cime, precipitò in valanghe, agguagliò tutti gli accidenti del terreno. Dovunque l'occhio si volgesse, quando l'orizzonte era libero, non si scorgeva altro che il candido manto, dorato al primo e all'ultimo sole, inargentato dalla luna, intatto, immacolato e impenetrabile» (*L'ultimo voto*, in *Paura*, p. 345) e «Nell'orrore della guerra l'orrore della natura: la desolazione della Valgrebbana, le ferree scaglie del Montemolon, le cuspidi aguzze e taglienti delle due Grise, la forza del Palato e del Palbasso, i precipizii della Fòlpola: un paese fantastico, uno scenario da Sabba rampante, la porta dell'Inferno» (*La paura*, ivi, p. 271). Lavinia Spalanca parla, per quest'ambientazione di montagna, di «paesaggio desolato» che diventa «allegoria dell'innaturalità della guerra [...] un non-luogo dominato dall'eterna ripetitività del castigo» (SPANLANCA, *Il martire e il disertore*, cit., p. 125); sulla monotonia della vita in trincea, che suggerisce il ritmo imposto dalle pene nell'Inferno dantesco, cf. CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., pp. 97-111. Alessio Giannanti attribuisce al paesaggio de *La paura* una funzione che potrebbe essere definita romantica, in quanto «rappresenta lo stato d'animo collettivo» (GIANNANTI, *Lo stile "disertore"*, cit., p. 60). In maniera analoga, Pasquale Guaragnella legge, nel secondo *incipit*, dei chiarissimi riferimenti al *Tramonto della luna* leopardiano (cf. LEOPARDI, *Poesie e prose*, cit.). Notevole è la conoscenza derobertiana della topografia di montagna (già riconosciuta in L. SANNIA NOWÉ, *Le voci dell'onore e della paura. Le novelle di guerra di Federico De Roberto (1919-23)*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XI (1982), nn. 2-3, pp. 301-326, a p. 319. Va pertanto ricordato che la località montana Valgrebbana è immaginaria) e del lessico legato alla neve, a quella «guerra bianca» (CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 98) temuta dai soldati assegnati in montagna. Sul mito della guerra combattuta in montagna si rimanda a TODERO, *Pagine della Grande Guerra*, cit., pp. 7-83.

⁴²⁰ *Paura*, pp. 359-360. Il nome Tancredi è molto comune all'interno della

deuteragonista della novella, dapprima come disperso, e poi ritrovato morto, ma costantemente presente in quanto ragione dello svolgimento della vicenda narrativa.

La novella, suddivisa in sei paragrafi, presenta due movimenti narrativi principali: la prima parte si svolge sul campo di battaglia; la seconda, invece, all'interno di un elegante salotto liberty romano, presso la vedova del soldato caduto. La suddivisione del racconto in due ambientazioni diverse è essenziale, in quanto evidenzia le contrapposizioni su cui si regge la vicenda.

Sin dai primi paragrafi della novella, il narratore extradiegetico-eterodiegetico sottolinea l'eroismo del capitano Colombo, evidentemente caduto in battaglia:

Si sapeva solo [...] che l'ultimo attacco era stato d'una violenza inaudita [...]: più grave di tutti l'episodio della 5a compagnia del 2° battaglione. Il capitano Colombo, che la comandava, aveva ricevuto l'ordine di occupare quella vetta, ma in condizioni disperate, senza conoscere la via, senza promessa di rinforzi, sprovvisto di bombe, di tubi di gelatina, di mitragliatrici, di tutto fuorché della risoluta volontà di riuscire. Né lui né uno solo dei suoi trecento uomini aveva fatto ritorno. (*Paura*, pp. 345-346)

Infatti, non appena arriverà il disgelo, il corpo del capitano emergerà dalle nevi, apparendo, da lontano, kafkianamente, come «un mucchio di cenci [...] un grosso insetto» (ivi, p. 349), e poi, osservato da vicino da Tancredi che ne recupera le spoglie, scolpito nella sua posa eroica:

La salma era piegata contro la siepe, col braccio sinistro, mutilato della mano, attorno al paletto; il ginocchio a terra; il braccio destro disteso e la pistola ancora spianata; il capo eretto e la mascella fracassata; l'elmetto tutto acciaccature, il petto crivellato come il disco d'un bersaglio; il viso mummificato, bianco come una maschera di cera, ma

tradizione del poema epico e viene attribuito, come dimostra per esempio *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, a personaggi esemplari della virtù cavalleresca. Ciononostante, nel Tancredi di questa novella, si potrebbe leggere ugualmente un richiamo al messaggero – spietato – boccaccesco della prima novella della quarta giornata del *Decameron* (cf. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori 1985).

incorrotto; le palpebre chiuse, l'uniforme lacera. Stoffa, cuoio, membra, tutto era irrigidito e solidificato: pareva un'opera di scultura, un simulacro intagliato nella pietra e nel legno. Ma l'innumerabilità dei colpi, le mutilazioni, la fierezza dell'atteggiamento nella stessa caduta attestavano l'eroismo dell'immolazione. (ivi, p. 356)

Egli non è, quindi, un semplice cadavere, ma la rappresentazione plastica della morte eroica in guerra. Il capitano Tancredi mostra un'affinità particolare con il capitano Colombo, che non conosceva, ma che gli è vicino per il semplice fatto di essere stato un soldato impegnato nella stessa causa che lui stesso sta difendendo; sono, infatti, numerosi i passaggi in cui il narratore evoca un'immedesimazione di Tancredi con il commilitone caduto e questa empatia rimane costante fino all'esito finale della novella, rendendo Tancredi una sorta di *alter ego* del capitano Colombo e quindi, necessariamente, per analogia, altrettanto eroico⁴²¹.

A questi due personaggi, di cui il narratore sottolinea i meriti, se ne opporranno altri due, presenti nella seconda parte della novella, ovvero la vedova Colombo e un altro soldato, Laurana, di cui colpisce la descrizione fisica, contrapposta a quella del cadavere:

[...] straluccicando dai gambali, dai polsini, dal manico del frustino, dalla caramella; portava guanti freschissimi, pareva uscisse dalle mani del parrucchiere e aveva sul petto un solo nastrino: quello di cavaliere della Corona d'Italia. (ivi, p. 363)

Un'affermazione di Tancredi riportata poco dopo segna una differenza essenziale tra Laurana e il binomio Tancredi-Colombo:

[Laurana; G.L.] cominciò a parlare di sé, degli incarichi avuti dal Comando supremo e dal Ministero, di certi speciali uffici, delicatis-

⁴²¹ Sono da citare qui come esempi, il momento in cui il cadavere di Colombo viene trascinato verso la sua linea: «Un senso di pena atroce fece rabbrivire Tancredi, [...] quasi che egli stesso si sentisse strascinato al suolo in quel modo inumano, come un sacco» (*Paura*, pp. 357-358) e ancora, il rimpianto di Tancredi di non avere conservato, in memoria del commilitone, un suo oggetto: «Di non posseder nulla che gli attestasse il ricupero delle povere ossa [...] si voleva» (ivi, p. 373). I temi dell'affratellamento e dell'interscambiabilità tra i soldati, *topoi* fondamentali della letteratura di guerra, verranno ripresi nel capitolo 4, 2.3.

simi, importantissimi, non precisati, compiuti all'interno e all'estero: in linea non c'era ancora stato [...]. (ivi, p. 364)

Ciò suggerisce che, dal punto di vista del personaggio principale, l'eroe da considerarsi veramente tale è colui che combatte in prima linea, sottoposto al fuoco nemico e alla durezza concreta della vita di guerra, non il burocrate che sperimenta la guerra come una pratica da evadere. Infatti, il personaggio di Laurana – di cui rimane ignoto il grado – viene connotato in maniera decisamente negativa all'interno della novella: egli è sfacciato, superficiale e, alla fine, si rivela opportunistista, in quanto sposerà la ricca vedova Colombo. È questo uno degli accenni che Federico De Roberto farà ai cosiddetti “imboscato”, ossia i militari impegnati in compiti amministrativi e di approvvigionamento, disprezzati dai commilitoni impegnati in trincea che consideravano la loro guerra, condotta dalle scrivanie, non autentica, in quanto non erano soggetti agli stessi traumi e privazioni. Tutti i personaggi derobertiani nel ruolo di burocrati di guerra vengono rappresentati sotto questa luce negativa⁴²².

Il confronto tra i due mondi di guerra non opposti, ma paralleli e perciò non convergenti rappresentato in *L'ultimo voto*, si esprime nella descrizione degli ambienti diversi in cui si svolgono simultaneamente le vite dei personaggi e soprattutto nella loro percezione distinta della guerra. All'asprezza del clima di montagna si oppone il lusso del salotto della residenza romana di Colombo; questa realtà parallela a quella della vita in trincea stride

⁴²² Per un'illustrazione del concetto di “imboscato” durante la Grande Guerra, si rimanda a CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., pp. 181-186; per quanto riguarda l'etimo, cf. M. VOLPI, «Sua maestà è una pornografia!». *Italiano popolare, giornalismo e lingua della politica tra la Grande Guerra e il referendum del 1946*, Padova, Libreria Universitaria 2014, p. 44. Per la rappresentazione di questa figura all'interno delle novelle di De Roberto, si ricordano qui, accanto a Laurana, i personaggi de *La «Cocotte»*: l'«avvocato vestito da guerriero, ma sommerso [...] tra gli scartafacci» (*Paura*, p. 121) e il «capitano territoriale, con le mostrine rosse al colletto e la tracolla azzurra sulla pancetta protuberante» (ivi, p. 126). Nella novella *All'ora della mensa* la rappresentazione di questa particolare figura dell'universo bellico diventerà impietosa (cf. il capitolo 4, 2.2).

nella percezione di Tancredi, soldato sul fronte ormai estraniato dal mondo civile:

Volgendo [...] lo sguardo intorno, osservando l'ordine e la ricchezza dell'apparato, calpestando i soffici tappeti, respirando l'aria pregna del forte sentore delle stoffe mescolato a un sottile profumo, egli rivedeva dentro di sé la salma mutilata, crivellata, agghiacciata, di colui che era stato padrone di tutte quelle confortevoli cose. (ivi, p. 365)

La contessa Colombo, invece, non prova dolore per la morte del marito, che già sospettava; la conferma portata da Tancredi non rappresenta per lei che uno dei tasselli burocratici per la domanda di pensione di guerra. La moglie dell'eroe, qui nel delicato ruolo di vedova, perde allora i connotati di degna compagna del valoroso soldato e si rivela una creatura opportunistica e superficiale e, vivendo la vedovanza di guerra come mero atto amministrativo⁴²³, essa potenzia l'egoismo che aveva spinto Adriana de *La «Cocotte»* verso il fronte.

Gli elementi portanti della novella sono innanzitutto le considerazioni di ordine morale svolte dal narratore usando la prospettiva di Tancredi⁴²⁴ – che, rilevando le contraddizioni tra l'immaginazione degli stati d'animo e la realtà dei fatti è soggetto a una disillusione tipicamente derobertiana – e le velate critiche rivolte alle donne, rare apparizioni all'interno dell'universo bellico prevalentemente maschile. Ma il motivo decisivo è la valutazione dell'eroismo bellico, visto da chi è geograficamente lontano dalle zone di battaglia. La guerra condotta dai lontani uf-

⁴²³ Cf. E. LEED, *La legge della violenza e il linguaggio della guerra*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, cit., pp. 19-48, a p. 21: «si può individuare l'emergere di un atteggiamento inedito, e singolarmente "asettico", nei confronti della sofferenza umana. Quest'ultima divenne qualcosa di quantificabile, misurabile, qualcosa che poteva essere indicizzato, specificato e pagato. Si cominciò a dare per scontato che questa sofferenza fosse fonte di diritti». Leed riconosce questa tendenza a partire dagli anni Venti.

⁴²⁴ Cf. *Paura*, pp. 367-368: «Il suo stupore, dopo aver paragonato le parole e gli atti di lei alle parole ed agli atti immaginati – impeto di pianto, mancare dei sensi, irrompere delle memorie – diveniva sbalordimento e quasi terrore», o ancora, l'incredulità: «egli dubitò della realtà dell'avventura» (ivi, p. 372).

fici della capitale si oppone alla concretezza della guerra combattuta in prima linea; i protagonisti della prima vivono lontanamente le impressioni della dura esperienza sperimentata dai protagonisti della seconda e, proprio per questo motivo, difficilmente possono essere elevati al ruolo di eroi.

Nella spietata rappresentazione della «vedova allegra» (*Paura*, p. 372) emergono alcuni elementi essenziali: se ancora ne *La «Cocotte»* il tema del “dovere” aveva una valenza etica solida, i «*doveri*» intesi dalla contessa Colombo si riducono a mere faccende di sostentamento economico, ben distinte dagli «affetti» (ivi, p. 369, in corsivo nell’originale) familiari. Inoltre, colui che, sempre ne *La «Cocotte»* era il prototipo dell’eroe di fronte al quale la nazione si inchina, subisce una banalizzazione dei suoi meriti in *Due morti*, fino a diventare un eroe profondamente incompreso⁴²⁵ ne *L’ultimo voto*.

Evidenziando la dura contraddizione tra l’immagine propagandistica dell’eroe e quella che lui stesso crea, nonché mettendo in dubbio la serietà dei “doveri”, De Roberto assesta un colpo sia all’iconografia (o agiografia) bellica patriottica, sia ai presunti valori della borghesia. La rappresentazione di ideali bellici e patriottici scontati è funzionale alla messa in scena di un antieroe, personaggio decisamente più simile all’inetto sveviano che al superuomo dannunziano⁴²⁶.

Inoltre, introducendo i temi della fratellanza e della mutua comprensione tra i soldati impegnati al fronte, anche indistintamente dai loro gradi, egli sposta l’attenzione sull’universo della guerra combattuta sul campo o sperimentata nelle dirette retrovie delle zone di battaglia, *milieu* ideale nel quale osservare, come si vedrà con le novelle trattate in seguito, la natura umana nella ge-

⁴²⁵ Incompreso, perché si muove negli spazi fisici e psicologici di quella “terra di nessuno” che rappresenta l’esperienza-limite della guerra. A questo proposito, cf. E. LEED, *No Man’s Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge et. Al., Cambridge University Press 1979, pp. 12-33.

⁴²⁶ Tuttavia, Antonella Santoro sostiene che, contrariamente a quanto generalmente asserito, il superuomo dannunziano sia una maschera per celare la debolezza, operando così una riflessione simile a quella derobertiana postulata in questo studio (A. SANTORO, *D’Annunzio o Svevo*, Napoli, Guida Editori 2015).

nuinità delle sue manifestazioni antropologiche, morali e psicologiche e questo ben al di là di ordinarie rappresentazioni patriottarde⁴²⁷.

2.2 *La guerra tragicomica: «All'ora della mensa» (1919), «La retata» (1921) e «Il trofeo» (1922)*

Proprio perché la guerra diventa il *milieu* ideale per uno studio comportamentale, le altre novelle saranno tutte ambientate prevalentemente nelle zone di combattimento. Le loro vicende avranno come protagonisti soldati al fronte e altri impegnati nelle retrovie immediate dei campi di battaglia. A differenza delle novelle trattate precedentemente che, mettendo in scena degli aneddoti straordinari, trasmettono vagamente un ideale dell'eroe di guerra – anche se spogliato della sua aura mitica –, le altre sei novelle vogliono rappresentare dei momenti della vita quotidiana al fronte. I personaggi non saranno allora più eroi, ma semplici soldati.

In un saggio del 1915, poi incluso in *Al rombo del cannone*, De Roberto, recensendo il romanzo di Abele Hernant *Heures de guerre de la Famille Valadier*, sosteneva, contrariato:

Sarebbe altrimenti possibile scherzare intorno all'argomento tre-

⁴²⁷ La riflessione di De Roberto può allora essere ritrovata in quello che Eric Leed formulerà nei termini seguenti: «La consapevolezza dell'universalità della morte, la consapevolezza dell'immanenza della cancellazione del nostro essere, potrebbe divenire la condizione essenziale di una concezione nuova, peculiare all'era industriale, della vita comunitaria, una vita comunitaria radicata nella coscienza concreta delle nostre possibilità obiettive di vita e di morte. La nostra Grande Guerra [...] può indicare un nuovo passaggio della storia umana, un suo stadio diverso nello sviluppo di un'autentica coscienza di sé della specie. Per la prima volta nella storia umana esiste una reale ed incombente minaccia all'esistenza della specie, una minaccia chiaritasi nella nostra Grande Guerra e sviluppatasi dai nostri stessi strumenti, dalle nostre stesse forme di organizzazione economica, sociale e militare» (LEED, *La legge della violenza e il linguaggio della guerra*, cit., pp. 46-47). Per un'analisi complessiva di *L'ultimo voto* cf. ugualmente G. LOMBARDI, *Federico De Roberto novelliere di guerra: Prima Guerra Mondiale e disillusione ne «L'ultimo voto»*, in *La fictio sul palcoscenico della storia. Fikcija na pozornici istorije*, Atti dell'VIII Convegno internazionale AIBA (Kragujevac, 25-26 novembre 2016), a cura di D. Janjić, V. Fiore e R. Russo, University of Kragujevac Press, Kragujevac 2018, pp. 15-29.

mendo? Come trovare materia di sorriso e di riso nell'ora paurosa del pericolo, nell'ora sublime dell'olocausto? Chi avrebbe l'animo di indugiarsi a rilevare i lati comici della tragedia immane^{428?}

Eppure, proprio nel 1919, nello stesso anno in cui escono le novelle considerate come più patriottiche, *La «Cocotte»* e *Due morti*, De Roberto inizia a pubblicare, proseguendo nei due anni successivi, tre novelle accomunate dall'utilizzo di un tono decisamente comico: si tratta di *All'ora della mensa*, *La retata* e *Il trofeo*⁴²⁹, racconti nei quali vengono messe in scena situazioni equivoche o decisamente buffe.

In questi tre testi appare il *nemico*, naturalmente disprezzato e, addirittura, ridicolizzato⁴³⁰. Una considerazione riguardo alla sua rappresentazione era stata fatta in un saggio poi incluso in *All'ombra dell'olivo*: «A guerra aperta, l'odio e il bisogno di mostrare ai cittadini, agli alleati ed al mondo il torto e l'infamia del nemico impediscono naturalmente di darne un giudizio sereno»⁴³¹. Questa impossibilità di dare «un giudizio sereno» al nemico si tradurrà, nelle novelle derobertiane, in una rappresentazione caricaturale di quest'ultimo. *Il trofeo* è, da questo punto di vista, la novella più significativa e vede il nemico nel ruolo del deuter-

⁴²⁸ ARC, p. 212. Qualche pagina più in là, egli confermerà questa possibilità, definendo il romanzo una «indovinatissima mescolanza di comico e di drammatico, la riproduzione integrale degli aspetti ridicoli e patetici dell'esistenza» (ivi, p. 220).

⁴²⁹ *All'ora della mensa* esce in «Novella: rivista letteraria», il 10 ottobre 1919, poi in *Cocotte. La retata* esce in due puntate su «L'illustrazione italiana», il 3 e il 10 aprile 1921; la quasi totalità degli articoli della rivista esprimono evidente amarezza per la vittoria mutilata e una misurata soddisfazione per l'annessione di Capodistria. *Il trofeo* esce in «Le opere e i giorni», nel volume di marzo-giugno 1922, riedita poi postuma in «Le ragioni critiche» IV (1974), n. 1.

⁴³⁰ Un'ulteriore novella nella quale il nemico sarà presente è *La paura*, nella quale si materializzerà sotto forma dell'invisibile cecchino che stermina, uno dopo l'altro, i soldati italiani. La novella è oggetto di analisi nel capitolo 4, 2.3.

⁴³¹ AOO, pp. 48-49. Infatti, nelle pagine successive dello stesso volume, De Roberto aggiungerà il suo parere poco incline nei confronti dell'Austria: «Non dunque la nobile aquila che portavano impressa nello scudo, ma un più volgare rapace diede il nome alla Casa d'Austria [...] tanto maestoso quello quanto orrida l'altra. [...] Bicefala, l'aquila dovrebbe possedere uno sguardo doppiamente acuto: essa svolazza invece malcerta più che un pipistrello sorpreso dalla piena luce» (ivi, pp. 75-76).

gonista. La novella mette in scena una convivenza obbligata, per causa di prigionia, tra i soldati italiani e quelli austriaci⁴³². In questa novella, la più lunga delle novelle di guerra, la presenza del nemico, costante, viene sottolineata a più riprese, dando luogo a un'immagine globale dell'Austriaco goffo e ridicolo.

Laura Sannia Nowé ha osservato, giustamente, che lo stile comico di questa novella e di quella precedente, *La retata*, risulta, in parte, da un «fattore ideologicamente [...] qualificante»⁴³³ della vicenda narrata, ovvero dal fatto che il narratore extradiegetico-eterodiegetico neghi al nemico di essere osservato da un ufficiale, preferendo, invece, la prospettiva del subalterno⁴³⁴. Percepito dal modesto soldato, il nemico si manifesta per il suo aspetto «[slavato]»⁴³⁵ e per la sua «lingua [...] peggio della turca»⁴³⁶, che il narratore si diletta a storpiare. L'alterazione del tedesco e della sua pronuncia è, infatti, lo strumento narrativo principale utilizzato per ridicolizzare il nemico. Il tedesco farà generalmente oggetto di derisione da parte dei narratori e dei parlanti italiani delle novelle sotto molteplici aspetti.

Innanzitutto, sono da menzionare i tentativi, fatti attraverso lo scritto, di resa fonetica dell'italiano pronunciato da nativi di lingua tedesca, che, se in alcuni casi vengono sentite come delle alterazioni fonetiche, ma non contenutistiche («E boi, cossa tare àngora, fostro Coferno? Àngora macarona?»), *Paura*, p. 265), in altri possono condurre a malintesi, come nell'esempio seguente, in cui la confusione tra le due occlusive sonora [b] e sorda [p] di “bene” approda a un caso di quasi omonimia con conseguente fraintendimento:

⁴³² Cf. CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., pp. 160-165.

⁴³³ SANNIA NOWÉ, *Le voci dell'onore e della paura*, cit., p. 315.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Paura*, p. 327. Interessante sarà, ne *La paura*, una qualificazione distanziata e tuttavia rispettosa espressa dal soldato modesto nei confronti dei nemici, chiamati «li signori Ostrèci» (ivi, p. 211).

⁴³⁶ *Paura*, p. 336. In *All'ombra dell'olivo*, De Roberto parla apertamente di «ignobile gergo» (*AOO*, p. 25). Nelle novelle, i nemici vengono registrati dai personaggi come Austriaci, ma anche come «Todeschi» o «Tudischi» (*Paura*, p. 302), «Boemmi» (ivi, p. 274), «[croati]» (ivi, p. 276).

«Gome ghiamare foi?»

«Ciccarino... Agostino», rispose, con un fil di voce.

«Pene! Pene! Velche glasse?»

«Classi ottantanovi...»

[...] «Pene! Pene!»

Il poveretto aspettava di sentire quali fossero queste pene da scontare [...] ⁴³⁷.

Ciccarino, del resto, viene chiamato dagli Austriaci «Tschekrinnen» (ivi, p. 321), che oltre a enfatizzare la pronuncia germanica denota l'utilizzo – abusato, e quindi con effetto comico – del suffisso in -en solitamente attribuito ai termini tedeschi.

Pertanto, il *foreigner talk* ⁴³⁸ funziona qui in duplice direzione, in quanto non mancano passaggi in cui sono i soldati italiani a servirsi di un tedesco fortemente italianizzato e, in alcuni casi addirittura dialettizzato, per comunicare con gli Austriaci. L'esempio più lampante riguarda ancora Ciccarino, che, innamorato di una cameriera austriaca, tenta di proporle un convegno notturno:

[...] la sola cosa veramente difficile consisteva nel far capire a Marta che quella notte egli sarebbe tornato da lei, e che lei doveva lasciarli aperta la finestra. Allora, appuntando ripetutamente l'indice verso il basso, egli cominciò: «Nacchiti, nacchiti!... Questa nacchiti, io venir qua». Poi, tagliando l'aria col mignolo, per designare la metà: «A menzanotti, a menzanacchiti!...» [...]. Poi, picchiando con la nocca del medio contro la palma della mano sinistra: «Io tuppuliani, io bussari alla vitriata...» [...]. In altre circostanze, Marta non avrebbe potuto capire quella mimica, né che *nacchiti* voleva dire *nacht*, cioè *stanotte*; né che *fenster* si dice in italiano *finestra*; ma la prima lezione di lingua, pratica e speditiva più di quelle impartite nelle scuole alla Berlitz, le aveva fatto compiere tali progressi, che subito rispose, scrollando il capo, spalancando gli occhi e congiungendo le mani: «O nein!... O nein!». «No, nàini: ja, ja! Questa nacchiti!...» «Bitte!... Nein!...» «Nacchiti! Nacchiti! Ja, ja!» ⁴³⁹.

⁴³⁷ Ivi, p. 322. Sulle intenzioni linguistiche tra lingua scritta e parlata si rimanda a KOCH/ÖSTERREICHER, *Gesprochene Sprache der Romania*, cit., pp. 3-19.

⁴³⁸ Cf. SARDO, *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto*, cit., p. 99, che deduce da questa varietà una «rappresentazione davvero realistica» della parlata del tedesco. Per l'utilizzo, in tempo di guerra, della parlata teutonica in chiave satirica, cf. VOLPI, «Sua maestà è una pornografia!», cit., pp. 78-79.

⁴³⁹ *Paura*, pp. 338-339, in corsivo nell'originale. I sostantivi tedeschi sono in

In questo *code mixing*⁴⁴⁰ si nota l'influsso del dialetto d'origine del parlante, manifestato sia nel lessico – per esempio nel suo parlato italiano con l'intercalazione di termini vernacolari (il verbo “tuppuliari”, siciliano, o il fantasioso «menzanàcchiti» per “mezzanotte”, ibrido tra il siciliano “menzanotti” e il tedesco “Nacht”, sicilianizzato, questo, in «nàcchiti») – sia nella fonetica, nel parlato tedesco con forte pronuncia italiana o vernacolare («nàcchiti» per “Nacht”, con accentuazione dell'occlusiva velare [k] e il suffisso tipico siciliano in -i)⁴⁴¹. Accanto alle interazioni, nel parlato dei personaggi, tra varietà linguistiche differenti e lingua standard, caratteristica più evidente delle novelle di guerra e campo di studio già indagato⁴⁴², è sicuramente degna di nota la riflessione me-

minuscolo nell'originale. Sono da segnalare ugualmente «*Taanchi sera*» (“Danke sehr”) e «*Gutti morchi*» (“Guten Morgen”), entrambi in ivi, p. 334.

⁴⁴⁰ Secondo la definizione fornita in T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai nostri giorni*, Roma-Bari, Laterza 2014, p. 119: «[mescolare] parole [di] due idiomi diversi».

⁴⁴¹ Ancora all'inizio della novella, il narratore informa il lettore che Ciccarino «da quando era sotto le armi si studiava infatti di raffinare il suo dialetto» (ivi, p. 307).

⁴⁴² Il vernacolo fa la sua entrata in scena in *All'ora della mensa* e sarà una costante di tutte le novelle di guerra successive. Sono essenziali a questo proposito: SANNIA NOWÉ, *Le voci dell'onore e della paura*, cit.; CONGIU MARCHESE, *Appunti storico-linguistici sulle novelle di guerra derobertiane*, cit.; SALIBRA, *De Roberto: la guerra, la paura*, cit.; SARDO, *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto*, cit., e SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde...*», cit., pp. 369-384. Secondo Rosaria SarDO, la scelta stilistica del dialetto rappresenta un «momento eversivo» all'interno della poetica di De Roberto (SARDO, *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto*, cit., p. 99); la studiosa commenta in maniera seguente l'utilizzo dei dialetti: «De Roberto non teme [...] l'incomprensione linguistica da parte dei suoi lettori [...] poiché ciò che gli preme è mostrare il dramma lacerante della guerra nella sua duplice maschera comica e tragica» (SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde...*», cit., p. 379). Gabriella Congiu Marchese sostiene che «il pastiche linguistico ottenuto grazie alla mistione di lingua e dialetto» costituisce «una sorta di compromesso fra le due forme linguistiche che preannuncia una significativa scelta di campo per la parlata gergale» (CONGIU MARCHESE, *Appunti storico-linguistici sulle novelle di guerra derobertiane*, cit., p. 63). Indubbiamente, l'interesse portato da Federico De Roberto per i modi di espressione nell'esercito si spiega con le mutazioni sociolinguistiche che interessano gli Italiani al momento dell'inizio della Prima Guerra Mondiale (SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde...*», cit., p. 362). È doveroso segnalare qui l'imprescindibile DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit., pp. 105-110, dove il linguista ricorda che, durante la Prima Guerra Mondiale, nei rapporti tra ufficiali e truppe l'uso del dialetto era consueto e specifica: «attraverso l'incontro di popolazioni di vario dialetto, durante la Grande Guerra si profilò per la prima

talinguistica svolta dal narratore in questo passaggio, nella quali egli, oltre a fornire delle spiegazioni utili al lettore, fa prova di conoscenze linguistiche. Questo viene confermato in altri passaggi della stessa novella, in cui dando la parola agli ufficiali austriaci, egli riporta correttamente, con focalizzazione zero, i dialoghi avvenuti tra loro in tedesco. In questi passaggi, la comicità risultante dalla lingua deformata viene temporaneamente sospesa a favore della serietà più realistica del momento e conferma l'imparzialità assoluta del narratore.

In generale, la lingua del nemico subisce un deprezzamento. Ne *Il trofeo*, la novella che vede una presenza maggiormente marcata del nemico, nel ruolo di carceriere, egli viene caratterizzato attraverso un vasto utilizzo del lessico animalesco⁴⁴³. Un richiamo

volta un livello linguistico popolare e unitario, ricco di regionalismi ma non regionale», concludendo che si trattò del «primo costituirsi dell'italiano popolare unitario» (ivi, pp. 108-109). Si vedano anche, a questo proposito, gli interventi raccolti in R. FRESU (a cura di), «*Questa guerra non è mica la guerra mia*». *Scritture, contesti, linguaggi durante la Grande Guerra*, Roma, Il cubo 2015, che analizza il contesto linguistico durante la guerra. Natale Tedesco tematizza il deroberbiano «bisogno di formalizzare letterariamente in modo nuovo i mutamenti profondi avvenuti nella condizione sociale, nella qualità psicologica che quel linguaggio va rispecchiando» (TEDESCO, *La tela lacerata*, cit., p. 51); si vedano anche NAVARRIA, *Le novelle di De Roberto del 1910 e della guerra*, cit., p. 73 e N. TEDESCO, *Federico De Roberto e la linea analitica e plurilinguistica del realismo siciliano*, in R. ROMEO (a cura di), *Storia della Sicilia. Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, Roma, Editalia 2000, 11 voll., VIII, pp. 39-64. Elena Salibra attribuisce all'utilizzo del dialetto un «[segnale sicuro] della "non finzione"» che conferisce ai testi degli «esiti di iperrealismo» (SALIBRA, *De Roberto: la guerra, la paura*, cit., pp. 693-696). Più critico il parere di Carlo A. Madrignani, secondo il quale l'utilizzo dei dialetti è «fin troppo programmatico», tanto da risultare «al limite dell'artificioso» (MADRIGNANI, *Potere, guerra, paura*, cit., p. 125). Interessante è, infine, la considerazione di Alessio Giannanti, il quale individua che il dialetto è la «lingua del subordinato e dell'ubbidienza», mentre i dinieghi e le trasgressioni vengono formulati in italiano oppure silenziosamente (GIANNANTI, *Lo stile "disertore"*, cit., p. 63).

⁴⁴³ L'animale può essere feroce («mastini», *Paura*, p. 328; «cerbero», ivi, p. 322; «cani», ivi, pp. 222; 249; 250) e quando parla emette dei suoni animaleschi («si mise a latrare», ivi, p. 321, «abbaiò un ordine», ivi, p. 270), ma può essere anche pauroso («coniglia», ivi, p. 208; «lepri», ivi, p. 250) o connotato in maniera decisamente peggiorativa («porci», ivi, p. 323; «grugno», ivi, p. 330). Si ricorda che la metafora dell'animale per qualificare il nemico era già apparsa negli scritti teorici (cf. *supra* n. 431). Per degli approfondimenti sui sentimenti antiaustriaci e antitedeschi, nonché sulla «disumanizzazione del nemico» si rimanda qui a VENTRONE, *La seduzione totalitaria*, cit., pp. 193-211 (la citazione è a p. 210).

al mondo animale con intenzione peggiorativa si ritrova ugualmente nel soprannome dato al colonnello austriaco, direttore dell'ospedale nel quale si svolge l'azione della novella, lo «Chefartz», che diventa, in una serie di passaggi lessicali, fonetici e semantici, «Scifazzo», così come precisato dal narratore:

[...] colui a cui tutti davano il titolo di *Chefartz* ma che, un poco per incapacità di pronunziare quella parola stravagante, un poco a bello studio, Ciccarino non chiamava altrimenti che *Scifazzo*. Scifazzo sarebbe il peggiorativo di scifo; lo scifo è il truogolo dove si dà da mangiare ai maiali, e quel grugno austriaco era degno di truogolo [...]. (*Paura*, p. 330, in corsivo nell'originale)

L'animalizzazione del nemico, che vede in questo passaggio la sua rappresentazione più spietata, accompagna un ritratto miserevole degli Austriaci, quando questi vengono dipinti fisicamente. Essi, infatti, soprattutto se paragonati all'elegante ufficiale medico italiano, al quale «le donne si rivoltavano al passaggio», sono «scialbi, slavati e frigidi» (ivi, pp. 325-327). Ancora, ne *La retata*, essi verranno irrisi per le loro abitudini alimentari, che, anche all'infuori del tempo di penuria di guerra, prevede l'uso di un pane insipido, «[un] pezzo de creta scura e tosta, 'na specie de straccaganasse, de quelli che ce se ròmpeno li denti» (ivi, p. 264).

Si rileva, pertanto, un solo momento in cui la lingua tedesca riceve una connotazione positiva, percepita favorevolmente attraverso la focalizzazione interna del personaggio Ciccarino e resa grazie all'indiretto libero. Nell'istante in cui egli incontra, per la prima volta, la cameriera Marta, la lingua diventa il complemento di un'immagine radiosa e subisce una rivalutazione iperbolica:

[...] quando [...] ebbe picchiato al portoncino della villa [...] Ciccarino restò. [...] gli apparve un angelo, una madonnina scesa da un quadro d'altare [...]. Peggio perdetto la bussola quando cominciò a parlar lei, in una lingua che non gli parve più rustica ed ostica come quando l'aveva udita in bocca a tant'altra gente, ma tutta soave e melodiosa. [...] Ora, se la cameriera pareva una madonna, che cosa doveva essere la padrona? [...] Quell'Austria dell'inferno era dunque un paradiso? (ivi, p. 330)

L'incontro del semplice soldato, assistente personale dell'elegante medico italiano, con la bella cameriera, il conseguente innamoramento e l'effetto comico risultante dall'utilizzo, da parte di Ciccarino, di un tedesco alquanto stentato, evocano vagamente le maschere della tradizione teatrale comica italiana. In particolare *La retata* e *Il trofeo* presentano alcuni elementi tipici della commedia: l'utilizzo di una forte mimica; quello del plurilinguismo e di una lingua standard sgrammaticata che, sia essa segnale della bassa estrazione dei parlanti oppure ricorso a un *foreigner talk*, dà luogo a un effetto comico; uno sviluppo narrativo attorno a vicende dominate da equivoci e beffe. Questo è il caso de *Il trofeo*, in cui la scena finale evidenzia una canzonatura subita dal colonnello austriaco, della quale egli, però, rimarrà ignaro, amplificando così la comicità della situazione. Ciccarino è al corrente del fatto che il medico italiano, suo padrone, ha una relazione con la moglie dell'austriaco, e sa che la coppia ha Marta al suo servizio come cameriera; il trofeo, che dà il titolo alla novella, è costituito da un paio di corna di un camoscio ucciso da Ciccarino, oggetto invidiato da tutti gli altri soldati, in quanto gli attribuiscono poteri speciali. Questo avviene anche con il colonnello austriaco che, sollecitando Ciccarino perché gli ceda il presunto amuleto, si sente rispondere, non capendo il doppio senso dell'affermazione, invece chiara al lettore: «obbedendo ad un improvviso impulso del cuore, Ciccarino rispose [...] porgendo con bel garbo le corna allo Scifazzo [...], rispettosamente: “Lei resta servuto!”»⁴⁴⁴. Su questa battuta si chiude *Il trofeo*. Ne *La retata*, accanto ai fitti dialoghi, ai

⁴⁴⁴ *Paura*, p. 344. Oltre alla beffa amorosa, si può leggere qui una sorta di rivincita del semplice soldato-contadino italiano di fronte al superiore austriaco e, di conseguenza, una ulteriore caratterizzazione del nemico. L'inizio della novella narra come Ciccarino viene in possesso del paio di corna e dei tentativi, da parte dei suoi commilitoni e superiori, di sottrarglielo, facendo ricorso anche a insulti personali che offendono il giovane siciliano: «Ciccarino impallidi. Un altro, non avendo moglie, come non ne aveva egli stesso, si sarebbe messo a ridere. Ma, anche immeritato, anche destituito di ogni possibilità di fondamento, quello era, per il Siciliano, il massimo insulto che si potesse fare ad un uomo» (ivi, p. 312). Attribuendo lui stesso l'insulto allo «*Chefartz*», egli vince una piccola battaglia personale e si impone di fronte al nemico austriaco con il narratore che, impercettibilmente, dà del “cornuto” al nemico.

monologhi tenuti in romanesco dal personaggio principale Giambattista Frascalani e alla mimica eccessiva, è soprattutto il tema attorno al quale si svolge la narrazione ad avvicinare la novella a una commedia: un equivoco nato attorno al cibo, tema volgare, tipico del repertorio della commedia.

La retata è, tra le novelle di guerra, la più breve e la meno riuscita. Essa consiste in un lungo dialogo tra il sergente Frascalani, il suo tenente e il suo capitano, durante il quale il sergente narra come, caduto prigioniero degli Austriaci, riesce a tendere loro, involontariamente, un'imboscata, prendendoli per la gola. Infatti, riportando in romanesco⁴⁴⁵ il dialogo assurdo avvenuto tra lui, in dialetto e un ufficiale austriaco, «“che se credeva de parlà italiano”» (*Paura*, p. 264), Frascalani racconta come, davanti ai soldati austriaci provati dagli stenti e dalle privazioni, egli, per deridere il suo nemico e la qualità delle sue scarse risorse alimentari, fosse riuscito a spacciare l'Italia come il «paese della cucagna»⁴⁴⁶ che nutre con abbondanza i soldati al fronte. Pertanto, l'evidente menzogna viene esclusivamente raccontata per antipatia e reazione nei confronti del nemico, che considera il Regno d'Italia già tra i perdenti del conflitto: «“Non era mica vero [...], signor capitano; [...] del resto, mica avevo da da' tanti conti a quer ciufeco!...”» (ivi, p. 267). La novella si conclude con la scena della truppa degli Austriaci che, spinta dall'istinto della fame patita in guerra, involontariamente, si rende al soldato nemico⁴⁴⁷:

⁴⁴⁵ Cf. *Paura*, p. 261: «[...] riprese, cominciando a mescolare qualche espressione vernacola in mezzo al suo discorso».

⁴⁴⁶ GIANNANTI, *Lo stile "disertore"*, cit., p. 66. L'immagine dell'Italia veicolata da Frascalani, chiaramente una parodia della situazione reale drammatica del paese, oltre a trasmettere l'immagine propagandistica che il Regno d'Italia dava di sé e a contrapporsi alla propaganda negativa che l'Austria veicolava dell'Italia, può essere letta in chiave psicanalitica: Antonio Gibelli ricorda come le «dilatazioni iperboliche di fatti reali», a cui si potrebbe associare questa immagine dell'Italia trasmessa da Frascalani agli Austriaci, rappresentassero una patologia frequente dei soldati traumatizzati dalla realtà sperimentata (A. GIBELLI, *L'esperienza di guerra. Fonti medico-psichiatriche e antropologiche*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, cit., p. 69). Inevitabile è qui il richiamo al paese di Bengodi di Boccaccio (VIII, 3, cf. BOCCACCIO, *Decameron*, cit.).

⁴⁴⁷ Il nemico viene, infatti, caratterizzato anche come «[morto] di fame» (*Paura*, p. 270): «“Le facce, bisognava vedere, signor capitano! [...] Facce de me-

«[...] io me credevo soltanto di sfogarmi, di vendicarmi per esseje cascato ne le mano, e mai più me sarebbe immaginato quer che stava per succéde. Perché quelli morti de fame, a un certo punto, nun me diedero più retta [...]. Se vedeva chiaro che ce l'aveveno con quarcuno, [...] co' quelli der suo paese, co' li giornalisti, li deputati, li ministri, co' tutti quelli che ce l'avevano data a 'ntenne su l'Italia strafinita, sui soldati italiani che nun ne poteveno più dai patimenti. Ed ecco che a un certo punto [...] tutti quanti s'ariunischeno con armi e bagaglio intorno ar commandante; lui me vie' 'ncontro, alza 'na mano, appunta un dito da le nostre parte, e me fa: "Alora, tiedrefronde! Andare dutti Italia!"»⁴⁴⁸.

Con il dialogo strampalato de *La retata*, in cui si alternano l'italiano incerto dell'ufficiale austriaco⁴⁴⁹ e il romanesco del sergente italiano, nonché con la beffa che Frascalani costruisce proprio sulle precarie possibilità di comunicazione⁴⁵⁰, la vicenda acquisisce un aspetto surreale. Questa impressione viene confermata dalle abbondanti enumerazioni di pietanze che compongono i contenuti del dialogo e dalla mimica utilizzata dal narratore Frascalani, il quale riporta ai suoi due interlocutori, divertiti, le sue prodezze:

Ora il capitano non frenava più le risate, alla vista dei gesticolamenti di Frascalani, e Brucati rideva più di lui [...]. Come quando si era ingegnato di farsi intendere dai nemici, le mani del sergentino impastavano, mungevano, affettavano, frullavano, mescevano, pelavano, dividevano, e le sue dita prendevano delicatamente immaginari boc-

loni mosini, verd'e mézze, che pareveno er ritratto der malanno; facce de gente tenuta a la stecchetta chi sa da quanto tempo; facce d'allancati che je sbatteva er trentadue e che avrebbero magnato la suola de le scarpe e le cinghie de li fucili!...» (ivi, pp. 267-268).

⁴⁴⁸ Ivi, p. 270. Paolo Maria Sipala scrive, a proposito di questa novella: «*La retata* registra il trionfo di un'operazione linguistica che diventa operazione militare», attribuendo così una funzione performativa al dialogo (SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, cit., p. 140).

⁴⁴⁹ Si segnalano qui l'italianizzazione fonetica e, di conseguenza, grafica di "Was ist?" in «"Vassisti?"» (*Paura*, p. 264) e l'associazione fonetica che vuole rendere la successione «"Tassisti vassisti, prascisci sbrunzof..."» (ivi, p. 268) un'imitazione caricaturale del tedesco.

⁴⁵⁰ Infatti Frascalani prende apertamente in giro i suoi interlocutori, sicuro di non potere essere capito.

concini e li portavano alle nari che ne fiutavano il balsamico profumo, e poi alla bocca che li assaporava, mentre gli occhi si socchiudevano dalla golosità⁴⁵¹.

Benché trattato in maniera più moderata rispetto a *La retata*, il tema del cibo era stato già presente nell'equivoco al centro di una novella del 1919, *All'ora della mensa*. Il tenente Galvagni è sospettato di tradimento; il suo commilitone Ciro Pupalino scopre, infatti, che ogni giorno, mentre i suoi compagni pranzano alla mensa, Galvagni, con il pretesto di non potervi prendere parte a causa di un disturbo intestinale, si chiude a chiave nell'ufficio del comando. In questo stesso ufficio sono custodite informazioni strategiche di ripartizione delle truppe e la cassa del comando, ragione per cui in Pupalino e nel maggiore Costarica si fa strada il sospetto che Galvagni sia un ladro o, peggio, un «delatore» (*Paura*, p. 155). Nella scena conclusiva della novella, quando il maggiore, dopo avere elaborato un piano che, se permettesse di scovare il tradimento, gli varrebbe sicuramente una medaglia, crede di cogliere in flagrante Galvagni, si trova, invece, davanti a uno spettacolo miserevole: Galvagni si chiude ogni giorno in ufficio, all'ora della mensa, per consumare un pasto frugale, in quanto non può permettersi il pranzo della mensa. Alla domanda del comandante, perché egli mangi il suo pasto di nascosto, egli risponde di farlo «[per] vergogna» (ivi, p. 166). La novella mette,

⁴⁵¹ *Paura*, p. 269. A questa si potrebbe aggiungere: «tra le risa di Brucati e i sorrisi di Tessi, Frascalani si alzò la gamba e si diede con la palma della mano un colpo sulla natica» (ivi, p. 267). La teatralizzazione del racconto in chiave comica può essere letta come un'evocazione del «*folle* [...] soldato impazzito, smemorato, che [...] fa la sua comparsa clamorosa e inquietante sulle pagine di psichiatria europea. [...] non riguarda solo le osservazioni cliniche [...], ma investe la narrativa e la poesia» (GIBELLI, *L'esperienza di guerra*, cit., p. 66, in corsivo nell'originale). Il disertore impazzito di *Due morti* ne sarebbe, invece, la riproduzione in chiave drammatica. Molto calzante si rivela allora la tesi secondo la quale la follia diventa una forma di diserzione, sia essa volontaria o spontanea: «cresce l'ossessione della fuga come malattia e della malattia come fuga, mentre il binomio guerra-follia si fa più stretto [...] Di fronte alla natura [...] totalitaria di questa mobilitazione, fuggire (sottrarsi, nascondersi, evadere, far perdere le tracce della propria identità) è diventato via via più difficile se non impossibile: le forme praticabili della diserzione si riducono, e così i territori possibili di fuga.» (ivi, p. 67).

infatti, in luce una triste realtà della guerra che, ripresa, poi, in chiave parodistica in *La retata* (e in minima parte anche ne *Il trofeo*) rappresentava un flagello primario dell'esercito: la fame. Uscita nello stesso anno delle novelle patriottiche *La «Cocotte»* e *Due morti* e imperniata sui temi degli stenti subiti dall'esercito e della povertà dei soldati, *All'ora della mensa* propone un ritratto d'insieme desolante dell'esercito italiano, all'esatto opposto di quella presunta propaganda che, invece, si riscontrerebbe nelle altre due novelle del 1919⁴⁵².

La fame di Galvagni, quella di Frascalani, ma anche la superstizione di Ciccarino e, come si vedrà nel paragrafo seguente, la paura provata dai protagonisti delle novelle nelle quali la guerra viene rappresentata in tutto il suo orrore, attribuiscono a questi personaggi un aspetto profondamente *umano*. All'eroe impavido e incorruttibile, militare di professione e vocazione, dedito alla difesa della patria, si sostituisce il semplice soldato, il contadino ignorante guidato dall'istinto più primordiale, quello della sopravvivenza. Federico De Roberto, mettendo in bocca a questi modesti

⁴⁵² Per una panoramica sul funzionamento della propaganda di guerra e sui suoi sviluppi nell'arco degli anni del conflitto, cf. N. DELLA VOLPE, *Esercito e propaganda nella Grande Guerra (1915-1918)*, Roma, Fusa Editrice 1989 e VENTRONE, *La seduzione totalitaria*, cit. Alessio Giannanti attribuisce alle novelle una «tragica essenzialità» che evidenzia la «paura della morte e della fame»; quest'ultimo aspetto è rappresentato, in chiave tragicomica, in *La retata* e *All'ora della mensa*. Del resto, la paura della morte e della fame sono «pulsioni vitali» che non possono piegarsi alla retorica. In questo modo, De Roberto mette in luce l'irragionevolezza del conflitto (GIANNANTI, *Lo stile "desertore"*, cit., p. 67). Federico De Roberto deride, in *All'ora della mensa* un fatto realmente accaduto: mettendo comicamente in scena il tema del cibo e dell'elevato consumo di riso («Riso in brodo, riso e verdura, riso e patate, risotto giallo, risotto bianco, risotto rosso, risotto di tutti i colori, mattina e sera, tutti i santi giorni [...]» “Dice che ce n'era un sacco da consumare!” “A quest'ora del sacco non dev'esserci rimasta neanche la tela!”», *Paura*, p. 148), egli tematizza il cosiddetto “sacrificio del riso” a cui fu costretto l'esercito italiano nel 1918: sprovvisti di derrate alimentari, i militari poterono nutrirsi unicamente di riso (cf. A. SEMA, «Cose piccole» e «piccole cose». *Momenti e concetti della propaganda di guerra italiana nel primo conflitto mondiale*, in *L'arma della persuasione. Parole ed immagini di propaganda nella Grande Guerra*, Catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Dornberg-Tasso, 29 giugno-4 novembre 1991), a cura di M. Massau Dan e D. Porcedda, Gorizia, Edizioni della Laguna 1991, pp. 41-71, a pp. 67-68). Nella stessa novella vengono ugualmente menzionati i tristemente celebri «fornitori di scarpe di cartone» (*Paura*, p. 162).

soldati un italiano stentato e sgrammaticato, evidenzia sì le differenze sociali, culturali e geografiche che esistono tra i militari di diversa estrazione, ma non per questo li deride: infatti, anche il personaggio più deplorabile tra questi, il tenente Frascalani, prima di essere impiegato come sottufficiale al Vettovagliamento, ha conosciuto l'orrore della vita di trincea e ne è ancora sinceramente provato⁴⁵³; all'inizio della novella che lo vede protagonista, Ciccarino era in prima linea ed è grazie ad una esenzione nella quale rientra la sua classe che può, con grande sollievo, abbandonarla⁴⁵⁴. Insomma, il narratore rende onore, senza nessuna forma di ironia, al loro passato di combattenti in prima linea.

Sarebbe tuttavia scorretto sostenere che Federico De Roberto renda un omaggio imparziale agli umili, facendosi così fautore appassionato dei *vinti*⁴⁵⁵. Essi hanno sì il merito di avere combattuto una guerra spietata; ciò non li rende, pertanto, degli eroi, poiché, in fondo, compiono il loro dovere. Il giudizio del narratore è, infatti, pronto a punirli non appena essi si muovono oltre i limiti di combattenti obbedienti ai quali la Storia li ha assegnati. Scrive, giustamente, Alessio Giannanti che il «protagonismo degli umili soldati italiani è fatto oggetto di sottile derisione da parte del narratore»⁴⁵⁶; infatti, Frascalani, per la sua «smania di figurare»

⁴⁵³ Così come appare dal passaggio seguente: «“Racconta dunque, racconta un po' al signor capitano la bella prova che ti valse il tuo bravo nastrino!” Ma il subordinato scosse brevemente il capo, nascondendo dietro l'espressione della modestia il turbamento al quale era ancora in preda e che gl'impediva di parlare» (*Paura*, p. 258).

⁴⁵⁴ Cf. *ivi*, p. 314: «Ciccarino [...] restò un bel pezzo stordito dalla notizia. Finiti, dunque, i disagi e le fatiche della trincea, le guardie, le perlustrazioni, gli allarmi – e la pioggia delle pallottole? [...] pelle al sicuro, quieto vivere, lavoro agevole, miglior nutrimento: una specie di Paradiso, finché la guerra durava, finché non si poteva tornare al Paradiso vero: la casa!». Sempre ne *Il trofeo* verrà ancora evocato «l'inferno della linea» (*ivi*, p. 315) e la voce del medico ufficiale, distinta tra le voci degli Austriaci, risuona alle orecchie di Ciccarino «più dolce di quella dell'Angelo che scende a trarre dalle fiamme le anime del Purgatorio per accompagnarle su, nel Paradiso» (*ivi*, p. 323). Per l'utilizzo della terminologia cristiana cf. *supra* n. 416.

⁴⁵⁵ Cf. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, geniluomo*, cit., p. 320, che paragona i militari ai vinti veristi. Cf. *infra* p. 280.

⁴⁵⁶ GIANNANTI, *Lo stile “disertore”*, cit., p. 65. Silvia Dai Prà parla, addirittura, di «ferocia descrittiva, quel delirio glaciale e convulso» del narratore derobertiano (S. DAI PRÀ, *Federico De Roberto: tra Naturalismo ed Espressionismo. Lo*

(*Paura*, p. 255) e nella teatralità della narrazione del suo assurdo aneddoto, si rende un pagliaccio; una sorte simile tocca anche al caporalmaggiore Cirino Pupalino de *All'ora della mensa* che, similmente a Ciccarino de *Il trofeo* presenta alcune caratteristiche arlecchinesche: è sbadato («il maggiore gli aveva lasciato detto di consegnare [...] un ordine scritto [...] senonché, mangiando, bevendo, facendo quattro chiacchiere, l'ordine gli era uscito di mente», ivi, pp. 141-142), interessato ai beni materiali («sognò che la cassetta d'ordinanza con i fondi della Tappa e tutti i portafogli degli ufficiali e degli uomini di truppa prendevano il volo», ivi, p. 145), si esprime prevalentemente in dialetto o in un italiano scorretto (si noti, in particolare, l'utilizzo del pronome allocutivo “lei”, retto dal verbo coniugato alla seconda persona plurale, nel tentativo di rendere in italiano la forma di cortesia in uso in alcuni dialetti centro-meridionali: «“Ci state lei, signor tenente?” [...] “Lei permettete?...”»); si segnala, ugualmente, il suo frequente e abusato utilizzo dell'avverbio “regolarmente”⁴⁵⁷).

Questi militari impegnati sul fronte in compiti amministrativi rappresentano gli “imboscati”⁴⁵⁸ e confluiscono in Galvagni de

stile della provocazione, Palermo, Istituto siciliano di studi politici ed economici 2003, p. 7). La studiosa attribuisce queste caratteristiche a *I Viceré*, ma, facendo un paragone tra il «pluristilismo» (ivi, p. 52) del grande romanzo e le novelle di guerra, rende individuabili le stesse caratteristiche anche all'interno della narrativa bellica derobertiana. Laura Sannia Nowé confersisce al narratore di questa novella, particolarmente “faceto, ironico, stranamente, ma non troppo, dissacratore”, se paragonato a quelli delle altre, una “ampia funzione informatrice”. (SANNIA NOWÉ, *Le voci dell'onore e della paura*, cit., p. 314). Pertanto, la funzione dissacratrice del narratore risulta ben più importante di quanto asserito da Laura Sannia Nowé, come si vedrà in seguito.

⁴⁵⁷ Cf. *Paura*, pp. 143-144: «“Il signor maggiore... regolarmente... ha rimasto un polizino ‘ncoppa alla scrivania... lasciando detto così... regolarmente... che per la mezza l'aggio da consegna’ al Comando del carreggio, regolarmente...”». L'utilizzo spropositato degli avverbi è una caratteristica dello scritto del cosiddetto “italiano dei semicolti”, esponenti dei ceti umili, che si esprimono in una missione di parlata vernacolare di origine e nozioni stentate di italiano standard. Questo fenomeno si riscontra segnatamente durante il primo conflitto mondiale nelle epistole – per buona parte di protesta antibellica – inviate al re. Cf. VOLPI, «*Sua maestà è una pornografia!*», cit., pp. 21-54.

⁴⁵⁸ Cf. il capitolo 4, 2.1 Interessante è il paragone tra le «dita grosse come rocchi di salsicce» (*Paura*, p. 148) del capitano Costarica, decisamente non adatte al maneggio delle armi, e la più svelta «mano ossuta dalle dita grosse con le unghie larghe e piatte» (ivi, p. 290) del soldato in trincea.

All'ora della mensa, un disgraziato padre di famiglia, che trova nella guerra l'unica e indispensabile forma di sostentamento⁴⁵⁹.

L'insieme dei personaggi de *All'ora della mensa*, impiegati nel Comando di Tappa, costituisce una galleria di mostri, ai quali il narratore non risparmia nessuna critica. Infatti, già dall'inizio della novella, presentando i componenti del comando, tutti «non molto brillanti», egli spiega: «perché al servizio di Tappa, come a tutte le altre funzioni sedentarie, erano destinati naturalmente gli scarti» (ivi, p. 139). Ecco allora che, partendo dal comandante Evaristo Costarica, dall'«aspetto poco marziale» e scendendo nella gerarchia, si passa al capitano Gerolamo Pascucci, talmente sovrappeso che il narratore si chiede «come mai, pur col bisogno di far gente, non l'avessero riformato», al tenente del genio Minozzi, che «sarebbe stato immancabilmente scartato in tempi normali, perché oltrepassava appena il metro e cinquanta, tacchi compresi»; non manca l'imboscato nobile, «elegantissimo», di cui «l'affetto dei genitori e la protezione dei pezzi grossi gli avevano assicurato l'igienico soggiorno della Tappa»; si arriva, infine, a Galvagni, «senza meno il più scalcinato di tutti», di cui il miserevole aspetto fisico e malaticcio viene sottolineato da quella divisa

[...] sciatta, una giubbettina corta di vita, corta di maniche, la cui tinta grigio-verde dava nel gialliccio, dal lungo uso, o dalla cattiva qualità, e forse per tutt'e due le ragioni. Quel giallume gli s'era diffuso fin sulla pelle del viso e delle mani, ed un catarro gastroenterico non gli consentiva di prender parte alla mensa costituita dai suoi compagni e superiori [...]⁴⁶⁰.

La menzione di un'indisposizione corporale legata all'apparato digerente, nonché l'evocazione del cibo che attraversa la no-

⁴⁵⁹ È il personaggio stesso ad ammettere: «“Ci sono tanti, sono anzi i più, che la guerra ha dissestati... Per me, è stata un grande aiuto... Il governo mi paga bene; io ho il dovere di dargli tutto il mio lavoro...”» (ivi, p. 165).

⁴⁶⁰ Ivi, pp. 139-140. In questo passaggio appare la differenza con il capitano Raimondo Parisi de *La «Cocotte»*, che, vestito della sua divisa, è il prototipo dell'eroe. Si segnala una curiosità: De Roberto attribuisce qui al suo personaggio una patologia (la dispepsia) di cui egli stesso era affetto.

vella e l'equivoco che vi si costruisce attorno, rappresentano degli elementi indubbiamente comici passibili di rendere leggero il tono del testo.

I ritratti dei soldati burocrati sono delle caricature non meno spietate di quelle degli Austriaci de *Il trofeo*; l'aspetto grottesco di questi personaggi viene particolarmente esaltato in coloro che ricoprono i ruoli di superiori⁴⁶¹. Il comandante Costarica de *Al-l'ora della mensa* diventa allora rappresentativo di questa categoria. Caratterizzato dal «gran sciabolone imbrunito al fianco ed un eterno virginia in bocca»⁴⁶², il comandante, reduce da altri conflitti e sostenitore di quello in corso, vive tuttavia la guerra attuale con una certa «inquietudine», in quanto non ne padroneggia i «nuovi metodi» (*Paura*, p. 153), seppure egli debba proprio alla Grande Guerra la sua ascensione. Egli è avido di onorificenze e sfrutta ogni occasione passibile di conferirgli una medaglia aggiuntiva. La rivelazione fattagli da Pupalino sul sospetto di tradimento di Galvagni, viene trasmessa dal narratore filtrata dalla prospettiva del personaggio Costarica:

Alla rivelazione del caporal maggiore, nel preciso momento che le circolari dell'Alto Comando lo impegnavano a raddoppiare di zelo per scoprire i traditori, egli se le vide [le onorificenze; G.L.] luccicare tutte davanti. (ivi, p. 154)

La stessa metafora verrà ripresa nel momento in cui Galvagni confesserà la sua miseria al comandante, rivelandosi non punibile e togliendo quindi all'ambizioso ufficiale qualunque aspirazione

⁴⁶¹ Una composizione simile appare ugualmente in *La retata*, nel confronto tra capitano e sergente: «Tessi abbondava in altezza quanto Frascalani ne difettava [...]. Uno dirimpetto all'altro, il graduato piccolo piccolo e l'ufficiale lungo lungo, parevano l'articolo *il* di un rebus plastico» (*Paura*, p. 256, in corsivo nell'originale). Si rimanda qui a B. BIANCHI, *Delirio, smemoratezza e fuga. Il soldato e la patologia della paura*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, cit., pp. 73-104, che analizza l'insofferenza dei soldati per i superiori insolenti e i disturbi mentali derivati dai rapporti di subordinazione che, in alcuni casi, sfociarono in forme di mania di persecuzione.

⁴⁶² *Paura*, p. 139. Anche qui si delinea un parallelo con Raimondo Parisi de *La «Cocotte»*, segnalato dalla sciabola che pende sul fianco del soldato (cf. ivi, p. 118).

a essere premiato: «Costarica, non volendo lasciarsi commuovere dalla pietà del caso, né potendo rassegnarsi a veder dileguare i nastrini e i galloni, ebbe un lampo di speranza» (ivi, p. 165). Speranza che verrà spenta di fronte alla drammaticità del caso. Questo passaggio denota un altro aspetto dell'avidio superiore, ovvero la sua insensibilità, risultante da un eccesso di autorità: egli non *vuole* provare empatia per il suo disgraziato subordinato, perché ciò stridrebbe con il suo ruolo di comandante. Il contrasto tra la sua bramosia e i suoi sentimenti – ciò che nelle novelle successive verrà sospeso a favore di un livellamento dell'empatia reciproca tra soldati superiori e subordinati – rende Costarica una caricatura di memoria gogol'iana: è, infatti, difficile non leggere nella novella *All'ora della mensa* un richiamo a *Шинель* (*Il cappotto*) di Nikolaj Vasil'evič Gogol', pubblicata nel 1842 e quindi verosimilmente nota a De Roberto⁴⁶³. Costarica diventa, allora, la riproduzione italiana del «personaggio importante»⁴⁶⁴ che esercita la sua autorità, conferitagli solamente attraverso un titolo, in maniera impietosa; similmente, il tenente Galvagni, nella sua miseria e con la sua uniforme sgualcita, richiama lo sciagurato Akakij Aka-

⁴⁶³ Sebbene un elenco della biblioteca derobertiana, custodito presso la Fondazione Verga di Catania e compilato, molto probabilmente, dal Prof. Francesco Branciforti non includa opere di Gogol'. Il racconto di Gogol' esce tra i celebri «racconti di Pietroburgo» che, più tardi, riuniti dai posteri, comporteranno anche la raccolta di racconti e saggi critici dal titolo *Арабески* (*Arabeschi*), di cui si nota il curioso parallelo con l'*Arabeschi* derobertiano. Una conoscenza degli scrittori russi e di Gogol' in particolare da parte di Verga è attestata in M. GIUFFRIDA, *Nella biblioteca di Verga: suggestioni e modelli*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 125-134, p. 130, in cui si sostiene l'importanza di prim'ordine dell'opera dello scrittore russo per il Catanese. In un articolo del 1888 uscito sul «Giornale di Sicilia» e intitolato *Letteratura contemporanea. La corrente russa*, l'ancora giovane De Roberto individua nei romanzi russi (bollati di «letteratura esotica») proprio quello «strano miscuglio del realismo con l'idealità, la tendenza mistica e la metafisica conciliata, anzi sviluppata col metodo dell'osservazione naturale» (F. DE ROBERTO, *Letteratura contemporanea. La corrente russa*, in LORIA, *Il tempo dello scontento universale*, cit., pp. 63-67, a pp. 64-65) a cui lui stesso si orienterà successivamente. La conoscenza della letteratura russa – letta rigorosamente in francese – nell'ambiente letterario catanese non è stata ancora adeguatamente studiata; un'analisi in tal senso è auspicabile e potrebbe condurre a nuove prospettive interessanti.

⁴⁶⁴ Così viene tradotto «značitel'noe lico» («значительное лицо») in N. GOGOL', *La mantella*, in EAD., *I capolavori*, a cura di S. Prina, Milano, Mondadori 2008, pp. 313-353 (la citazione è a p. 341).

kievič, possessore del pietoso cappotto⁴⁶⁵; infine, un sogno di Pupalino – introducendo così il livello onirico presente anche nella novella di Gogol’ – rivela la parola-chiave che indica l’evidente riferimento al pre-testo gogol’iano: «sognò che la cassetta d’ordinanza con i fondi della Tappa e tutti i portafogli degli ufficiali e degli uomini di truppa prendevano il volo, dentro il *cappotto* del tenete Galvagni»⁴⁶⁶. Si riscontrano somiglianze anche dal punto di vista narratologico: in entrambi i racconti, il narratore extradiegetico-eterodiegetico è un osservatore distante, divertito e feroce nei confronti dei personaggi che mette in scena e non si lascia impietosire dalle loro disgrazie.

La caricatura del soldato burocrate si rivela ugualmente nella sua ignoranza⁴⁶⁷ e, soprattutto, nella solerzia eccessiva, ridondante, e, in parte, contraddittoria, che muove il maggiore Costarica, così come indica il narratore dall’inizio della novella: «Nonostante l’aspetto poco marziale, il maggiore era un ufficiale molto compreso dell’importanza della sua missione e zelantissimo nel compierla» (ivi, p. 139). Per esprimere la meticolosità eccessiva del personaggio, ancora una volta De Roberto gli attribuisce delle determinate caratteristiche linguistiche. Guardingo, diffidente ed estremamente severo, ricorrendo costantemente alla formula superlativa di disciplina «la prima cosa è la massima...», quest’ultimo spinge fino al contraddittorio le pretese ridondanti esposte ai suoi sottoposti, arrivando a negare, involontariamente, le sue stesse regole: «“la prima cosa è la massima fiducia. Ma non so nulla di preciso. Bisogna stare attenti. Tenga bene a mente che la prima cosa è la massima diffidenza.”» (ivi, p. 161). Il narratore si mostra, quindi, irriverente nei confronti dei militari cosiddetti imboscati, siano essi esenti dal servizio in prima linea per motivi

⁴⁶⁵ Personaggio «di statura bassina, parecchio butterato [...] e un colore del viso che si è soliti definire emorroidale» (ivi, p. 315), egli porta una divisa «non [...] verde, ma d’un color rossiccio e farinoso» (ivi, p. 319).

⁴⁶⁶ *Paura*, p. 145, il corsivo è mio.

⁴⁶⁷ Cf. ivi, p. 158: «“Caro dottore”, esclamò, traendo con pena il fiato, “bisogna che lei mi visiti, uno di questi giorni”. [...] “Soffre di emorroidi?” Non sapeva che cosa fossero: ma, ad ogni buon fine, rispose: “Un poco”.». L’evocazione di questa malattia è un altro richiamo al testo gogol’iano (cf. *supra* n. 465).

anagrafici, come Costarica, o fisici, come gli «scarti» di questa novella e irride la serietà del loro lavoro svolto nelle retrovie.

Una rappresentazione irriguardosa dei militari superiori, seppure non caricaturale, era stata data anche nella novella *La «Cocotte»*, con un accesso di tosse che colpisce un maggiore nel momento in cui deve punire il suo sottoposto e viene enfatizzata nelle scelte tematiche (il cibo) e nello stile comico delle novelle considerate in questo paragrafo, a cui si aggiunge il ruolo del soldato “imboscato”. Deridendo alcuni ruoli bellici, De Roberto compie una dissacrazione di alcuni aspetti di un avvenimento globalmente e innegabilmente tragico⁴⁶⁸, esprimendo, così, il suo bisogno sofferto di «[disumanizzare] la tragicità e [...] spostarla [...] nella dimensione dell'assurdo»⁴⁶⁹ in vista di cogliere meglio proprio questa tragicità. Questo, tuttavia, da parte di un autore che non conobbe la guerra in prima linea, può funzionare solamente con l'immagine del soldato burocrate, unanimemente considerato una macchietta.

Pertanto, come ha riconosciuto Lavinia Spalanca, la comicità delle vicende in cui sono coinvolti i personaggi grotteschi fa da contrappeso agli aspetti tragici del conflitto come la fame, la po-

⁴⁶⁸ Come del resto aveva già fatto con il Risorgimento, tanto che è unanimemente riconosciuto dalla critica il «risorgimentalismo critico» (A. GIANNANTI, *Il Risorgimento critico di un italiano scettico: Federico De Roberto*, in EAD., *Testi con-testi*, cit., p. 42) di De Roberto. A questo proposito, cf. C.A. MADRIGNANI, *Federico De Roberto, l'inattuale*, in «Belfagor: rassegna di varia umanità», XXXVI (1981), n. 3, pp. 334-342; L. BANI, *La retorica del dissenso in Federico De Roberto*, in «Italiens. Revue d'études italiennes», XV (2011), pp. 55-79, <<http://italies.revues.org/3043>> e A. PAGLIARO, *Il Risorgimento e la frammentarietà del processo storico ne «I Viceré» di Federico De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. III (2010), pp. 305-327. Giovanni Maffei compie un'analisi dei cosiddetti «registri [dell'ordine] del realismo [...] [e] dell'idealismo» (G. MAFFEI, *Federico De Roberto e le retoriche del Risorgimento*, in ivi, pp. 185-200, a p. 187) all'interno dei romanzi politici *I Viceré* e *L'imperio* «con preterintenzionali inflessioni parodiche, eccessi e dorature d'ironia flaubertiana» (ivi, p. 196) e lascia intendere che un'analisi simile può essere condotta anche attraverso le novelle di guerra; Vittorio Spinazzola legge *I Viceré* come romanzo-negazione della storia (cf. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Milano, CUEM 2012).

⁴⁶⁹ CORTELLESA, *Illusione volontaria e autenticità involontaria*, cit., p. 29. Giovanni Capecchi individua un filone di letteratura di guerra più leggera, nella quale la banalizzazione del conflitto avrebbe come funzione di rendere la tematica accettabile alla popolazione (CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 64).

vertà e l'orrore della prigionia⁴⁷⁰. L'atrocità della guerra e la realtà della vita in trincea sono, infatti, sempre presenti in sottofondo, insieme all'orrore di cui sono portatrici. Quest'ultimo, in particolare, sarà apertamente il tema delle novelle che vogliono essere considerate per ultime.

2.3 *La guerra orribile: «La posta» (1919), «Il rifugio» (1920) e «La paura» (1921)*

È noto che la Prima Guerra Mondiale fu avvertita dai contemporanei come un avvenimento di un'ampiezza eccezionale e che l'introduzione di nuove armi e, di conseguenza, di nuovi metodi di combattimento, cambiarono la percezione del concetto di guerra. Sebbene geograficamente lontano dal fronte di combattimento e non coinvolto nello svolgimento del conflitto, Federico De Roberto sviluppò negli anni la consapevolezza dell'immane e inaudita efferatezza degli avvenimenti, così come testimoniano alcune pagine de *All'ombra dell'olivo*, in cui l'autore si esprime riguardo al conflitto, non più «ora sublime dell'olocausto» (*ARC*, p. 212), bensì «immensa guerra» di fronte alla quale altre guerre sono «[brevi scaramucce]» (*AOO*, p. 26). Si noterà che, in generale, all'interno dei saggi de *All'ombra dell'olivo*, derivati dal primo dopoguerra mondiale, la guerra appena conclusa viene considerata con la certezza di essere stata un grande avvenimento traumatico, in disaccordo con le illusioni interventiste che ancora avevano ispirato la stesura dei saggi di *Al rombo del cannone*. Per evidenziare la sua disillusione, De Roberto ricorre a numerose metafore e iperboli, ma l'apice viene raggiunto nell'«orrore di Caporetto» (ivi, p. 105). Le novelle di guerra derobertiane escono tutte dopo Caporetto, teatro di un doloroso episodio bellico che, nel 1917, scuote l'immaginario collettivo e propagandistico del Regno d'Italia e introduce, anche oltre il confine delle trincee e delle dirette retrovie, la cognizione del terribile massacro in corso⁴⁷¹. Di fronte alla evi-

⁴⁷⁰ SPALANCA, *Il martire e il disertore*, cit., p. 21.

⁴⁷¹ Gli aspetti della "guerra totale" sono riportati in MUSUMECI, *La Grande*

dente tragedia, diventa allora riduttivo attribuire alle novelle di Federico De Roberto una mera intenzione propagandistica. Le novelle dall'apparenza patriottiche, così come quelle di tono tragicomico hanno una funzione rivelatrice, in quanto, mettendo in scena un patriottismo abusato e situazioni nelle quali il tono comico si alterna al tragico, negano sé stesse nella loro funzione patriottica o comica; le novelle che, invece, intendono mostrare di proposito l'orrore della guerra, palesano il «raccapriccio [...] dinanzi [alla] [...] inutile strage»⁴⁷² dei personaggi, laddove gli ideali patriottici e il tono comico devono lasciare il posto semplicemente all'espressione dell'orrore.

La guerra è per De Roberto, così come negli anni di fine secolo era stato l'amore, un oggetto di minuziosa osservazione, possibile questa, unicamente attraverso la lettura dei giornali e dei resoconti di conoscenti impegnati nel conflitto. Stupisce perciò alquanto la domestichezza, di cui fanno prova tutte le novelle, nell'utilizzo di un lessico molto ampio attinto dall'universo della guerra: si segnalano, in particolare, le frequenti enumerazioni che denotano una sicura conoscenza dei tecnicismi della guerra in trincea (la frequente menzione di lessemi quali, per esempio, “*shrapnel*”, “cavalli di Frisia”, “fucile a spallarm”, “*bilanciarm*”, “tubi di gelatina”, “bombarde”, “lanciafiamme”, nonché di nomi esatti di varia artiglieria), dell'organizzazione della comunicazione all'interno dell'esercito, delle restrizioni della vita in trincea (si rimanda qui agli esempi citati da *La «Cocotte»*), delle condizioni sanitarie nelle retrovie (si vedano *Due morti* e *Il trofeo*), di una delle piaghe maggiori per i soldati in trincea, ossia il rumore (essenziale in *La paura*) e dei paesaggi e climi ostili del fronte

Guerra nelle retrovie, cit., pp. 33-42, nonché in ISNENGI/ROCHAT, *La Grande Guerra 1914-1918*, cit. Il senso di disillusione per una guerra che si rivelerà ben più lunga di quanto previsto e quello dell'orrore per la violenza inaudita dei combattimenti, venne particolarmente risentito in Italia dopo la rovinosa disfatta di Caporetto nel 1917. La letteratura attorno a questo tema è molto vasta; cf. PROCCACCI, *Aspetti della mentalità collettiva durante la guerra*, cit. e DELLA VOLPE, *Esercito e propaganda nella Grande Guerra (1915-1918)*, cit. per gli aspetti della propaganda dopo Caporetto.

⁴⁷² *Paura*, p. 291. È noto che la qualificazione della Prima Guerra Mondiale come «inutile strage» si deve a Benedetto XV.

orientale (si rimanda qui alla descrizione della neve evocata in apertura de *L'ultimo voto*, ma anche all'incipit de *La paura* e alle descrizioni climatiche e ambientali in *Il rifugio*)⁴⁷³.

Nelle tre novelle che saranno indagate in questo paragrafo, *La posta*, *Il rifugio* e *La paura*⁴⁷⁴, il paesaggio e il clima acquisiscono un ruolo chiave; essi non sono solamente lo sfondo delle vicende narrate, ma diventano il luogo in funzione del quale vicende e personaggi intrecciano i loro destini e li legano indissolubilmente ai scenari di guerra.

La fusione tra i luoghi e la vicenda bellica compone il primo paragrafo de *La paura*, la novella di guerra derobertiana più celebre, considerata spesso dalla critica come l'unica meritoria⁴⁷⁵:

Nell'orrore della guerra l'orrore della natura: la desolazione della Valgrebbana, le ferree scaglie del Montemolon, le cuspidi aguzze e taglienti delle due Grise, la forca del Palalto e del Palbasso, i precipizii della Fòlpola: un paese fantastico, uno scenario da Sabba ro-

⁴⁷³ Sia i lessemi che le informazioni trasmesse nelle novelle possono essere verificati in ISNENGI/ROCHAT, *La Grande Guerra 1914-1918*, cit. e in LABANCA (a cura di), *Dizionario Storico della Prima Guerra Mondiale*, cit. Si rimanda a GIBELLI, *L'esperienza di guerra*, cit. per riferimenti puntuali di letteratura medica sui reduci della Prima Guerra Mondiale. Cf. BIANCHI, *Delirio, smemoratezza e fuga*, cit., p. 74: «soprattutto il rumore è il contenuto dei deliri dei soldati».

⁴⁷⁴ *La posta* esce in aprile 1919 nel volume a cura di Ettore Moschino, *Le sette rose*, presso L'Editrice Italiana; *Il rifugio* esce in varie puntate tra settembre e ottobre 1920 ne «L'illustrazione italiana» (nn. 37, 38, 39, 40). *La paura*, invece, oltre a essere la novella di guerra più celebre, è quella ad avere una storia editoriale più complessa. Esce, per la prima volta, in «Novella: rivista letteraria» il 15 agosto 1921, per essere poi riedita (data come inedita e postuma), con qualche variante, in la «Fiera Letteraria» il 31 luglio 1927; poi nell'edizione del 1963 de *La messa di nozze*.

⁴⁷⁵ Benché Vitalino Brancati, sebbene la sua tesi voglia rendere il giusto merito all'opera di De Roberto, concluda il suo lavoro commentando il valore di questa (e delle altre novelle di guerra) nella maniera seguente: «Solo in una novella, scritta durante la guerra, *La paura*, ritroviamo il maggior De Roberto. Ma era troppo tardi per sperare un ritorno sulla via dei capolavori.», BRANCATI, *De Roberto e dintorni*, cit., p. 94). Per altre critiche de *La paura*, cf. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., pp. 204-207; EAD., *Potere, guerra, paura*, cit., pp. 127-131; CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 111; PEDULLÀ, *L'orrore da lontano: la Grande Guerra di Federico De Roberto*, cit., p. 60 e GUARAGNELLA, *Scene da un teatro di guerra*, cit. Si segnala, inoltre, che *La Paura* è l'unica, tra le novelle di guerra, a essere stata inclusa nel volume dei Meridiani a cura di Carlo A. Madrignani dedicato a De Roberto.

mantico, la porta dell'Inferno. Non una macchia d'alberi, non un filo d'erba tranne che nel fondo delle vallate: lassù un caotico cumulo di rupi e di sassi, l'ossatura della terra messa a nudo, scarnificata, dislogata e rotta⁴⁷⁶.

La prima, lunga frase nominale, con la connessione, attraverso una doppia interpunzione, di tre sequenze consecutive che approda alla personificazione del paesaggio in un corpo martoriato dalla violenza, mostra l'accostamento della guerra e della natura fino a formare una sola entità, un unico ambiente omogeneo, di cui l'«orrore» sarà il denominatore comune e l'elemento caratterizzante, inevitabilmente presente in tutte le novelle, ora dichiaratamente evocato, ora apparentemente sospeso e espresso proprio attraverso la sua negazione. Il paesaggio, *signifiant* dell'universo bellico nel suo insieme, acquisisce una valenza infernale di cui le novelle di guerra presentano numerosi richiami. Si pensi qui a Ciccarino de *Il trofeo* che, dalla sua prospettiva di semplice contadino, arriva a considerare la retrovia una specie di paradiso se confrontato all'inferno della trincea; ma vi è un riferimento intertestuale fondamentale, citato ne *La posta*, che allude al calvario della prima linea e all'analogia con l'entrata agli Inferi: quando i compagni del giovane soldato siciliano Valastro narrano al superiore Malvini il coraggio con il quale quest'ultimo ha affrontato la missione che gli era stata affidata, il commilitone toscano aggiunge: «“Un passo avanti e due indietro, *sicché il pie'fermo gli era sempre quello più basso*...Valastro gli era avanti a tutti, e dava

⁴⁷⁶ *Paura*, p. 271. La critica si è lungamente soffermata su questo *incipit*: Antonio Di Grado lo definisce «saggistico, valutativo, accoratamente silenzioso» (DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 318); secondo Pasquale Guaragnella, la descrizione del paesaggio, «che ha fatto pensare al rinnovato naturalismo» (GUARAGNELLA, *Il teatro della Grande Guerra nel De Roberto postremo*, cit., p. 397), dà una «percezione “cinematografica” delle scene di guerra» (ivi, p. 405). Elena Salibra parla di «un'equazione iniziale: orrore della guerra=orrore della natura. [...] La natura è [...] funzionale allo svolgersi della narrazione [...] determina esiti fortemente teatralizzanti» (SALIBRA, *De Roberto: la guerra, la paura*, cit., p. 688). Per le considerazioni attorno all'inferno, cf. *supra* n. 454. L'apertura di questa novella, con la descrizione del paesaggio in forma nominale, ricorda l'entrata in materia di *Dibattimento*, cf. *supra* p. 155.

la mano a quelli che un ce la potevano”» (*Paura*, p. 207, in corsivo nell’originale). Accanto alla trasmissione della parlata del Toscano, la citazione, richiamando la necessità di tenere i piedi obliqui e fermi in un cammino in pendenza, evidenza, da un lato, le asperità topografiche del luogo (e questa è probabilmente l’unica intenzione comunicativa della locuzione del semplice soldato), dall’altra, ed è questa la constatazione decisiva, essa conferma inconfutabilmente l’entrata dalla «porta dell’Inferno», citata precedentemente e espressa dalla straziante vita in trincea⁴⁷⁷.

L’ambientazione infernale di ispirazione mitologica si trova non solamente nel confronto – in fondo scontato – tra il «fuoco»⁴⁷⁸ sperimentato durante gli assalti e il tormento materiale che, secondo la concezione cristiana, raffigura l’inferno come luogo in cui è presente il fuoco, ma anche nella costante presenza della neve, antitetica al fuoco, che, conferendo al paesaggio alpino il suo elemento caratteristico, diventa un ulteriore ostacolo alla permanenza nelle trincee, e non può non evocare il Cocito⁴⁷⁹.

Nel richiamo della porta dell’Inferno dantesca, la trincea acquisisce la funzione di frontiera. Da un lato, essa diventa un limite spaziale bidimensionale: con l’immagine dei soldati che si calano nello scavo di terra, geograficamente lontano dai luoghi della vita civile, essa stabilisce un confine verticale e un confine orizzontale; dall’altro, proprio per la sua funzione delimitativa orizzontale

⁴⁷⁷ Va ricordato qui il celebre passo del primo canto della *Divina Commedia*, in cui Dante inizia il suo cammino sulla via della virtù: «Poi ch’èi posato un poco il corpo lasso,/ripresi via per la piaggia diserta,/sì che ’l pie’ fermo sempre era ’l più basso.» (cf. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, cit., pp. 15-17). La pendenza preannuncia in Dante il monte del purgatorio, quindi la speranza della felicità dell’uomo; questo significato non può essere trasmesso alla conformazione del territorio montagnoso su cui si muovono i soldati impegnati in guerra nella novella di De Roberto.

⁴⁷⁸ Cf. *Paura*, p. 173: «Giornata di fuoco, sole di fuoco, terra riarsa, fuoco nostro, fuoco nemico, fuoco da tutte le parti... fresco il tunnel, invece, [...] ah, che refrigerio!». Si nota, inoltre, il ricorrere frequente della metafora della pioggia associata al rumore e al fremito delle armi: accanto alla “pioggia di fuoco”, dunque, si segnalano «le granate: [...] spruzzando in giro i loro mille frammenti roventi e taglienti» (ivi, p. 222) e il «grandinare della mitraglia» (ivi, p. 291).

⁴⁷⁹ Ne *Il rifugio*, entrambi gli elementi si fonderanno in un’unica «tempesta di fuoco e di neve» (ivi, p. 350).

tra il mondo di guerra e quello civile, essa diventa un limite psicologico, una cesura, amplificata dalla sospensione temporale che la guerra rappresenta⁴⁸⁰. La trincea in zona di montagna diventa, allora, un contesto isolato dal resto della realtà, in cui si incrociano personaggi e si sviluppano vicende narrative possibili solamente all'interno di questo ambiente racchiuso, campo d'osservazione ideale per studiare i caratteri e i rapporti tra gli uomini – e “uomo” è qui da intendere proprio nel senso di essere umano di sesso maschile, in quanto il contesto è esclusivamente maschile – presi nella loro genuinità.

I protagonisti di questo microcosmo sono, dunque, i giovani e semplici soldati combattenti delle trincee, provenienti da tutt'Italia⁴⁸¹. La vicenda narrativa di ogni novella mette in luce tre fun-

⁴⁸⁰ Accanto all'idea di “cesura”, menzionata in precedenza (cf. *supra* n. 363), si segnala qui uno studio di Daniela Kirschstein, in cui la studiosa illustra un paradosso risultato proprio dalla resa per iscritto dell'esperienza di guerra: questa può essere spiegata solamente attraverso la letteratura, data l'insufficienza, a questo scopo, delle categorie descrittive “classiche”. La cesura diventa allora materiale letterario, creando così una nuova prospettiva etnologica, una “cultura di guerra” («Kultur des Krieges», cf. D. KIRSCHSTEIN, *Writing war. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*, Würzburg, Königshausen und Neumann 2014, p. 12). È, inoltre, indispensabile menzionare qui il concetto da cui deriva l'idea della cesura, ovvero quello di “No Man's Land” formulato da Eric Leed. Il concetto fisico di “terra di nessuno”, con cui originariamente si intende lo spazio compreso tra due trincee nemiche, diventa una sineddoche per caratterizzare una dimensione psicologica: «The most lasting memory of war [...] is of the very image of the marginal, the liminal, the “betwixt-and-between” – No Man's Land. [...] This was a term that captured the essence of an experience of having been sent beyond the outer boundaries of social life, placed between the known and the unknown, the familiar and the uncanny. The experience of war was an experience of marginality, and the “change of character” undergone by the combatant could adequately be summarized as marginalization.» (LEED, *No Man's Land*, cit., pp. 14-15).

⁴⁸¹ Laura Sannia Nowé afferma che il plurilinguismo adottato da De Roberto sottolinea «simbolicamente, il contributo di tutte le regioni d'Italia al compimento dell'unità» (SANNIA NOWÉ, *Le voci dell'onore e della paura*, cit., p. 321); tutt'altro il parere espresso da Antonio Di Grado, secondo il quale «l'attitudine plurilinguistica della scrittura derobertiana [...] [testimonia] di una unità nazionale irrealizzata» (A. DI GRADO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *La paura e altri racconti della Grande Guerra*, cit., p. 13). Gabriella Alfieri riconosce, nei dialoghi delle novelle derobertiane, «dei cenni di ipercaratterizzazione» in quella «strategia dell'intercomprensione, per cui, in caso di lingue affini, ciascuno parla la sua lingua e l'altro capisce e risponde nella sua» (G. ALFIERI, *L'italiano regionalizzato de «La grande guerra» di Monicelli (1959)*, in G. MARCATO (a cura di), *Dialetto parlato, scritto, trasmesso*, Padova, CLEUP 2015, pp. 149-160, a p. 155).

zioni diverse attribuite ai personaggi principali delle novelle: il soldato valoroso de *La posta*, Siciliano che accetta il suo ruolo di combattente del Regno d'Italia e, dotato di una ferrea disciplina, compie il suo lavoro fino alla morte avvenuta durante un assalto; il soldato disertore de *Il rifugio*, che dopo l'ennesimo atto di defezione, verrà punito con la pena capitale; infine, il soldato dimostratosi coraggioso in altre azioni, ma che di fronte a un'operazione particolarmente delicata e destinata al fallimento, spinge il suo ammutinamento fino al gesto estremo del suicidio (*La paura*). Queste situazioni particolari costituiscono degli esempi di contingenze realmente registrate tra le truppe italiane⁴⁸² ed è interessante che De Roberto le metta in scena immediatamente dopo il conflitto, proprio negli anni in cui l'opinione pubblica italiana è impegnata ad assorbire la portata della cosiddetta «vittoria mutilata» e a risollevarne il morale generale⁴⁸³. Ognuno dei tre protagonisti è quindi destinato a una morte certa, avvenuta in modalità distinte, ma annunciata in ogni testo da elementi quali il paesaggio tetto, comune alle tre novelle, simboli (come gli avvoltoi che ruotano sui cadaveri dei caduti in *La paura* preannunciando nuovi morti) e dal pericolo sempre in agguato, rappresentato, ovviamente, dal nemico.

Se, come si è precedentemente visto nelle novelle tragicomi-

⁴⁸² Cf. BIANCHI, *Delirio, smemoratezza e fuga*, cit.; GIBELLI, *L'esperienza di guerra*, cit.; MUSUMECI, *La Grande Guerra nelle retrovie*, cit. e *Dizionario Storico della Prima Guerra Mondiale*.

⁴⁸³ Di fronte al tentativo di pubblicazione della novella nel «Corriere della Sera», De Roberto riceverà, da parte del collaboratore Renato Simoni, come risposta: «Mi hai dato un gran piacere e un gran dolore. Il piacere, è quello che ho provato leggendo la tua novella, che mi pare una cosa ammirabile; il dolore, [...] lo hai preveduto anche tu [...], perché, purtroppo questa tua magnifica novella, tocca un argomento di una grandezza così profondamente umana, ma così scabroso, che a pubblicarla, correremmo il rischio di trovare nei nostri lettori, molte opposizioni» (Lettera di R. Simoni a F. De Roberto da Milano, 15 marzo 1921, in ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., pp. 342-343). Attorno allo «scandalo» suscitato da questa novella, cf. GUARAGNELLA, *Scene da un teatro di guerra*, cit., p. 57. Cf., inoltre, SANNIA NOWÉ, *Le voci dell'onore e della paura*, cit., p. 321: «l'eversione reale rispetto al codice culturale della società bellica e postbellica [...] sta nel fatto che, con efficaci strumenti narrativi sapientemente orchestrati, De Roberto ha osato affrontare uno dei tabù più solidi, resistente a qualsiasi ideologia: quello della paura».

che, il nemico veniva raffigurato come una caricatura, si noterà che nelle tre novelle qui considerate esso si manifesta attraverso la sua *assenza*⁴⁸⁴. In zona di trincee il nemico non può non esserci; ciononostante egli non viene mai scorto⁴⁸⁵. La sua presenza viene ribadita con frequenza dalle scariche di armi da fuoco che penetrano nella desolazione del paesaggio e rompono il silenzio – paradossalmente assordante – che completa lo scenario e denota le estenuanti ore di attesa in trincea⁴⁸⁶.

Il primo conflitto mondiale è ritenuto la prima guerra dell'età moderna e industrializzata, in quanto si distinse dai conflitti anteriori, tra i vari aspetti, per la diffusione di un piano uditivo di un'intensità mai sperimentata precedentemente⁴⁸⁷. Questo deve essere stato noto a Federico De Roberto, in quanto la percezione uditiva si rivela fondamentale all'interno di queste novelle, in cui

⁴⁸⁴ Cf. CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., pp. 153-156. L'invisibilità del nemico, confuso con l'arma di cui si serve, è un tema ricorrente all'interno della letteratura di guerra. A questa invisibilità si contrappone il sentimento freudiano di *unheimlich* provocato nel momento in cui il nemico appare e viene registrato in quanto *uomo* (LEED, *No Man's Land*, cit., p. 20).

⁴⁸⁵ La distanza spaziale con il nemico è molto ridotta, così come indicato dal passaggio seguente tratto da *La paura*: «Dirimpetto, a mezzo chilometro a volo d'uccello, la linea nemica; che poi s'accostava alla nostra verso sinistra [...] e quasi la radeva, a segno che se gli uomini di guardia avessero parlato la stessa lingua, avrebbero potuto attaccar discorso» (*Paura*, p. 272).

⁴⁸⁶ *La paura* è la novella in cui il silenzio occupa lo spazio maggiore, in quanto ogni percezione acustica che lo rompe segnala la presenza invisibile del nemico. Sottolineano il profondo silenzio passaggi come: «non udi altro che il silenzio della montagna [...] non si udiva più nulla. La linea nemica pareva morta» (*Paura*, pp. 275-277). La novella si apre con l'immagine del tenente Alfani che, avvilito da «quei giorni eternamente uguali» (ivi, p. 273), spera in un'azione o assalto, non per provare il suo eroismo, ma per sfuggire all'estenuante e infinita attesa: «Il pericolo era lontano; ma cento e mille volte meglio il pericolo, meglio le avanzate sotto il fuoco nemico, meglio gli urti contro i reticolati, meglio le ferite come quelle delle quali portava i segni sulla manica e i premi sul petto; meglio la morte in campo, che quell'inerzia snervante, quella sospensione nel vuoto, lo stillicidio di quel tedio, le mille punture dei disagi di tutti i giorni e di tutte le ore» (*ibidem*). L'improvvisa entrata in azione costerà un gran numero di vite umane alla sua compagnia e Alfani proverà rimorso per avere desiderato l'azione.

⁴⁸⁷ Cf. BIANCHI, *Delirio, smemoratezza e fuga*, cit., che analizza le patologie dipendenti, in parte, dall'esperienza con tipi di rumori nuovi, assordanti: «Il fragore della esplosione è il simbolo della lacerazione operata dalla guerra sulla coscienza» (ivi, p. 74).

l'autore tenta la riproduzione del boato della battaglia o degli scoppi isolati di armi.

La rappresentazione viene tradotta in maniere distinte, in base alla focalizzazione dalla quale il rumore viene percepito. Così, il rumore prodotto dal nemico, avvertito dai semplici soldati al riparo nella loro trincea, viene reso onomatopeicamente – non senza una lieve irrisione – dalla loro prospettiva limitata, personificando addirittura l'oggetto che ne è all'origine:

Petulantissima [...] era particolarmente una mitragliatrice invisibile, che i soldati chiamavano ora «la lavandaia», per significarne la molta loquacità, ora la «vecchia sdentata», perché emetteva un *blo-blo-blo* lento e bleso invece del *tatatatata* rapido e secco delle armi italiane⁴⁸⁸.

Invece, l'arma adoperata dal cecchino nemico che, ne *La paura*, colpisce meticolosamente uno dopo l'altro i soldati senza scampo, produce un «sordo crepitio» (*Paura*, p. 274) e questa volta, utilizzando nuovamente una onomatopea, il suo suono corrisponde semplicemente al «sinistro *ta-pum* d'una fucilata» (ivi, p. 276, in corsivo nell'originale). Il piano acustico è, in generale, determinante ne *La paura*; si segnalano, accanto alle secche fucilate nemiche che con precisione annientano i giovani soldati italiani, l'alternarsi con l'improvvisa irruzione del silenzio, con il gracchiare degli avvoltoi attirati dal sangue dei caduti (manifestatisi attraverso «un sibilo, uno strido, e poi, più netto, un crocchiar cadenzato», ivi, p. 283), con i «sibili, rombi ed esplosioni» (ivi, p. 291) dell'avanzata italiana, con gli agghiaccianti lamenti dei soldati feriti dal cecchino e destinati a morire («nel silenzio tornato sovrano [...] ricominciarono a venire, dal gruppo dei caduti, le voci di lamento, più forti e più lugubri, gli *Ahi!... Ahi!...* prolungantisi invano in *Aiuto!...*», *ibidem*, in corsivo nell'origi-

⁴⁸⁸ *Paura*, p. 205, in corsivo nell'originale. Un'ulteriore differenziazione onomatopeica tra il «*ta* netto e staccato, ben distinto dal *ta-pum* austriaco» viene riproposta più in là (ivi, p. 206, in corsivo nell'originale). In generale, l'onomatopea ricorre spesso nelle novelle per indicare i rumori propri dell'universo di guerra: «Il silenzio fu rotto dal zaffe-zaffe dello strumento che recideva il fil di ferro» (ivi, p. 357).

nale) e con il suono, contrastante ma drammaticamente umano «[dei] cucchiai e [delle] mascelle» (ivi, p. 283) e del mosaico linguistico che caratterizza la comunicazione nella trincea.

Trasmesso, invece, dalla focalizzazione zero del narratore, il rumore è evocato nella sua globale intensità: «il rombo di una cannonata fece passare un fremito tra le file. [...] il fragore delle cannonate cresceva divenendo assordante» (ivi, p. 221). Nella scena di questo assalto, il rumore viene accompagnato da un piano visivo che, ricorrendo alla metafora della pioggia di fuoco, racchiude indissolubilmente il movimento bellico in un insieme compatto con il paesaggio:

[...] immediatamente il fuoco si propagò, cielo e terra ne furono scossi. [...] un primo shrapnel piovve [...] mentre la pioggia di fuoco cresceva [...] agli shrapnel si aggiungevano le granate: [...] spruzzando in giro i loro mille frammenti roventi e taglienti. (ivi, pp. 221-222)

La fusione delle impressioni acustiche del livello paesaggistico e di quello bellico caratterizza ugualmente la novella *Il rifugio*. Trascorsa la giornata che ha visto compiersi l'esecuzione del soldato disertore, il cielo annuncia, in una «convulsione della natura», un temporale quale degna conclusione del «giorno nefasto» (ivi, p. 241). Pertanto, la percezione dell'evento climatico da parte del personaggio principale, ancora impressionato dall'effetto della condanna a morte del sottoposto, è disturbata dall'interferire delle impressioni sempre vive degli assalti:

Ma ecco: un sordo fragore... No: sono carri di munizioni... Sul Faggeto, un balenio precede ora le cannonate, Ecco: raddoppia d'intensità... Uno schianto...Ma questa è una più formidabile voce: è il tuono! E non sono più le fiammelle dei colpi: sono i lampi che incendiano il velario del cielo. Una battaglia vi s'impegna, e quella degli uomini ne resta come annullata. La terra trema allo scroscio dei fulmini, il cielo si squarcia al guizzo delle saette. Che cosa valgono più i nostri piccoli arnesi di morte^{489?}

⁴⁸⁹ *Ibidem*. Un disturbo della percezione simile si ha anche ne *La posta*: «uno sparo, o un inganno del senso?» (ivi, p. 273). Indicando la natura come potenza

La percezione deformata del personaggio sottopone all'attenzione del lettore il suo aspetto psicologico, rivelatore di un possibile trauma che coinvolse, nella realtà, un elevato numero di soldati al fronte, lasciando delle tracce indelebili nella loro psiche, così come documentato da Giuseppe Musumeci e Bruna Bianchi⁴⁹⁰. La sua considerazione finale, invece, svela un dubbio che va al di là della mera constatazione sulla forza della natura più potente anche della Grande Guerra; essa racchiude le perplessità legate all'utilità del conflitto in corso, maturate da chi lo vive di persona. Un'incertezza simile, con un'implicazione più profonda, verrà formulata in *La paura* dal tenente Alfani, che, durante le lunghe ore di attesa, caratteristica della vita in trincea, osserva, riflettendo sulla vicinanza spaziale con il nemico invisibile:

[...] se gli uomini di guardia avessero parlato la stessa lingua, avrebbero potuto attaccar discorso. E già qualche parola si veniva scambiando, laggiù: qualche pagnotta volava dai nostri posti ai posti austriaci, e qualche pacchetto di tabacco faceva la strada inversa, mentre ci stavano dinanzi truppe boeme, fin da allora poco disposte a lasciarsi ammazzare per i begli occhi di Casa Asburgo. (*Paura*, p. 272)

Il nemico concreto viene qualificato e riconosciuto, allora, per quello che è: semplicemente un uomo, mosso dallo stesso istinto di sopravvivenza e dagli stessi sentimenti di sconforto dei giovani Italiani costretti nelle trincee, mandato al fronte a difendere un inafferrabile concetto di patria⁴⁹¹; il nemico politico, evocato nel

assoluta, l'autore mette qui in dubbio il concetto nato nella modernità – e celebrato dai futuristi – secondo il quale la guerra sarebbe la massima espressione della forza (cf. VENTRONE, *La seduzione totalitaria*, cit., p. 23).

⁴⁹⁰ Cf. BIANCHI, *Delirio, smemoratezza e fuga*, cit. e MUSUMECI, *La Grande Guerra nelle retrovie*, cit.

⁴⁹¹ Infatti, questi sono soldati boemi, con cui si presume che fosse stato stipulato un accordo di convivenza civile, così come traspare dalle parole di uno dei personaggi: «Hanno cagnato 'e truppe, signor tenente. Chelli Boemmi l'avevano ditto, che nun avressono sparato!» (*Paura*, p. 274). La letteratura attorno al tema dell'affratellamento tra soldati di eserciti diversi è anch'essa molto vasta, come si può leggere in CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., pp. 165-181. Valastro non afferra il concetto di patria. In un primo passaggio, parlando dell'arruolamento di suo fratello, la patria viene personificata: «“Vol dir ca si la Patria have

nome degli Asburgo, si cela dietro l'arma micidiale che, da una postazione invisibile, abbatte ogni singolo soldato italiano impassibilmente e con precisione.

L'evocazione degli Asburgo non è da leggersi come una critica compiuta nei confronti degli Austriaci nello specifico (in fondo, un tentativo di convivenza civile, questa volta con i medici austriaci delle retrovie, era stato già rappresentato ne *Il trofeo*⁴⁹²), bensì nei confronti dei comandi in generale, di coloro che hanno voluto sì la guerra, ma che vivono estranei dalla realtà del fronte. Una critica simile, infatti, viene formulata, qualche pagina più in là, anche nei riguardi dei comandi italiani:

[...] nessuno rispondeva nulla, e contro i lontani Comandi, contro i pezzi grossi ben tappati al sicuro da ogni pericolo, andavano le mormorazioni dei soldati esposti a morte certa, inutile e ingloriosa. [...] gli umili fanti che si logoravano nei fossi delle trincee, che sostenevano tutte le fatiche, che affrontavano tutti i pericoli, che pativano le torture, esprimevano il cruccio e lo sdegno contro i fieri proponimenti ostentati dagli imboscato, dagli eroi da poltrona, dagli speculatori che lucravano sulla grande sciagura. (*Paura*, p. 286)

Per la prima volta nelle novelle di guerra derobertiane, appare qui il termine “imboscato”. Lavinia Spalanca ha visto, giustamente, nella vicenda di questa novella, ma soprattutto nella critica esplicita ai “pezzi grossi”, un «*j'accuse*»⁴⁹³ proferito da De Roberto nei confronti di quella che, dalla focalizzazione del personaggio Alfani, si cristallizza in una «lenta, metodica e inutile strage» (ivi, p. 291). Questa trova la sua espressione più incisiva nell'ultimo paragrafo della novella, in cui, il soldato Morana, am-

bisogno d'aiuto, com'ha chiamato a mia, daccossi chiamirà puranchi a lui.» (ivi, pp. 189-190); in un altro passaggio, invece, è Malvini a interrogarsi riguardo alla comprensione di questo concetto per il suo soldato: «Ignorando la storia, i confini e le ragioni della patria, si rassegnava più degli altri alla necessità che lo aveva divelto dai boschi dell'isola remota: il suo merito non era più grande, a proporzione della distanza che egli aveva percorsa e della forza dei suoi affetti domestici?» (ivi, p. 201).

⁴⁹² Cf. CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., pp. 165-181.

⁴⁹³ SPALANCA, *Il martire e il disertore*, cit., p. 18.

mutinosi seppure consapevole dell'impossibilità di uscire vivo dalla situazione in atto, stretto tra la morte come bersaglio del cecchino austriaco o la punizione capitale degli alti comandi italiani, in un raptus estremo, si toglie la vita:

[...] prima che nessuno avesse tempo di comprendere che cosa [...] stesse per fare, [Morana] corse lungo il fosso, fino al cunicolo, si chinò ad afferrare il moschetto, ne appoggiò al ciglio di fuoco il calcio, se ne appuntò la bocca sotto il mento, e trasse il colpo che fece schizzare il cervello contro i sacchi del parapetto⁴⁹⁴.

In questa scena, culmine dell'orrore che De Roberto vuole rappresentare in queste novelle, Alessio Giannanti ha individuato la «icastica metafora della follia collettiva a cui conduce la guerra»⁴⁹⁵, a cui si deve aggiungere la disperata disillusione risultante dalla realtà del conflitto, così diversa da quella che il lavaggio di cervello propagandistico interventista aveva propugnato. In generale, l'ultima parte della novella, ancora prima dell'ammutinamento di Morana che condurrà inevitabilmente alla tragica scena conclusiva, rappresenta la negazione categorica di tutti gli ideali bellici. Tutti i soldati che verranno presi come bersagli dal cecchino sono umili e non si distinguono certo per il loro aspetto marziale; tuttavia, essi svolgono il loro compito, pur sapendo di andare incontro a una morte certa⁴⁹⁶. Morana, invece, dispone di una certa esperienza militare, nonché della prestanza fisica dell'eroe:

Era un prode, un veterano d'Africa: aveva il petto fregiato del na-

⁴⁹⁴ *Paura*, p. 295. Antonio Di Grado commenta la manifestazione psicosomatica della paura e il terribile esito della novella quali «immagini della più cruda fisiologia» (DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 319). Interessante l'osservazione di Pasquale Guaragnella, che individua la radice *mors*, "morte", nel cognome del soldato (GUARAGNELLA, *Scene da un teatro di guerra*, cit., p. 55). Infatti: «è dunque per scaramanzia e, a un tempo, per paura, che i commilitoni non pronunciano il nome.» (*ibidem*).

⁴⁹⁵ GIANNANTI, *Lo stile "disertore"*, cit., p. 59.

⁴⁹⁶ Toccante questo breve dialogo tra due soldati in trincea, uno chiamato dal tenente a uscire: «"Ti voli u tinenti, Ricciu." Il chiamato, un marchigiano [...] alzò in viso al compagno gli occhi chiari e lucenti e scosse il capo, tacitamente denegando. "Da veru, Ricciu! T'ha chiamatu u tinenti!" L'altro negò ancora con la mano; poi disse: "N'è vera niente, Gulissia. Mi chiama la morte."» (*Paura*, p. 288).

strino azzurro per una medaglia di bronzo guadagnatasi in Libia con una motivazione degna di quelle d'argento. Bel giovane, alto, forte, animoso: Alfani lo aveva sperimentato in molte occasioni, e sempre se n'era lodato, predicendogli che quel nastrino ne avrebbe presto figliato altri⁴⁹⁷.

Tuttavia, l'immagine eroica si disintegra nell'istante in cui, fattosi avanti, Morana afferma, con una disarmante sincerità: «Signor tenente, io non ci vado» (ivi, p. 292), asserzione che egli ripeterà più volte di fronte ai commilitoni e al tenete esterrefatti.

Lo «[stravolgimento della] retorica del soldato-eroe»⁴⁹⁸, culminante in questo ultimo paragrafo di una delle novelle di guerra più tardive, viene annunciata in ognuna di queste tre novelle con una scelta narrativa inconsueta per la trattazione dell'immagine dell'eroe bellico: il narratore tradisce l'ideale dell'ardito eroe in quanto si sofferma sulla valutazione dei suoi stati d'animo, del suo sentimento di orrore e di quella paura che darà il titolo alla novella omonima. I soldati personaggi delle novelle di Federico De Roberto, siano essi sottoposti o superiori, provano egoisticamente, ma comprensibilmente, angoscia di fronte a un avvenimento di cui conoscono l'esito. Ecco, allora, che il «prode» Morana, confrontato alla sua scelta di ribellione agli ordini,

[...] fu preso da un tremore che dalle mani alle braccia si diffuse in tutta la persona. [...] Gli occhi smarriti, le labbra paonazze dicevano [...] che egli aveva paura, tanta paura, una paura folle, ora che non si doveva combattere in campo aperto, ora che l'orrida morte era accovacciata lassù. [...] le guance livide, investite dalla pioggia, furono rigate da grosse gocce che parevano lagrime. [...] Il tremore del

⁴⁹⁷ Ivi, p. 292. Si legge qui nuovamente un richiamo a Raimondo de *La «Cocotte»*.

⁴⁹⁸ SALIBRA, *De Roberto: la guerra, la paura*, cit., p. 687. Questo stravolgimento viene impersonato dal soldato-eroe stesso, nel momento in cui il tenente superiore Alfani, in un gesto d'ira, «[parve] che si desse un pugno in petto; ma col gesto violento si strappò i nastrini e li buttò a terra. “Via, questi stracci, se han da portarli i vili!”» (*Paura*, p. 295). Con questo gesto egli ammette la sua viltà in quanto anche lui è in preda al sentimento di paura e, soprattutto, arriva a ripudiare l'intero universo bellico e le sue regole. Va ricordato qui il comandante-caricatura Costarica de *All'ora della mensa*, avido, invece, di questi stessi «nastrini» (ivi, p. 295), cf. *supra* p. 253.

soldato crebbe, spaventosamente; le stesse labbra scomparvero dalla faccia cadaverica⁴⁹⁹.

Del resto, anche i compagni e il tenente sono in preda a un turbine di sentimenti che, se ancora all'inizio dell'azione veniva qualificato da Alfani come banale «fifa», diventa nel corso del concatenarsi degli eventi: «paura», «angoscia», si manifesta in un «nodo [...] [in] gola» per poi risultare in «raccapriccio», «[agghiacciamento] [...] terrore» e sciogliersi, infine, in «disgusto [...] corrucio [...] ribrezza»⁵⁰⁰. Questi sentimenti sono amplificati dal sentimento di ingiustizia provato di fronte agli imboscate e, risentiti indistintamente da soldati di ogni provenienza geografica e di grado differente, li affratellano indissolubilmente⁵⁰¹.

Il tema dell'ammutinamento e della diserzione appare anche ne *Il rifugio* e si risolverà nell'esecuzione del disertore, a riprova del fatto che Federico De Roberto aveva acquisito una certa conoscenza degli ordinamenti militari e, soprattutto, dell'introduzione della pena capitale per i disertori⁵⁰². Sebbene il codice militare sia intransigente, il narratore di questa novella, un capi-

⁴⁹⁹ *Paura*, pp. 293-295, a cui va affiancato lo stesso sentimento noto anche al tenente: «Alfani lo conosceva anch'egli, il brivido tremendo dinanzi al pericolo certo, presente, inevitabile. Finché la minaccia è imprecisata [...] il coraggio riesce ancora facile; ma se la morte è lì, acquattata, vigile, pronta a balzare e ghermire; se bisogna andarle incontro fissandola negli occhi, senza difesa, allora i capelli si drizzano, la gola si strozza, gli occhi si velano, le gambe si piegano, le vene si vuotano, tutte le fibre tremano, tutta la vita sfugge» (ivi, p. 282).

⁵⁰⁰ Ivi, pp. 282-292. L'espressione di questi sentimenti è, come dimostrerà il finale della novella, la reazione opposta a quei discorsi ufficiali – di cui si ha una traccia ne *Il rifugio* – tenuti presso le truppe per distogliere i militari da intenzioni traditrici (cf. SEMA, «*Cose piccole*» e «*piccole cose*», cit., p. 69). Per delle considerazioni riguardo allo sviluppo di questo sentimento, cf. GUARAGNELLA, *Scene da un teatro di guerra*, cit.

⁵⁰¹ Riguardo al tema dell'affratellamento, cf. CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., pp. 165-181. Si segnala qui un passaggio da *All'ombra dell'olivo*, dove De Roberto, citando Georges Clemenceau, scrive: «“Bisogna che i soldati morti colmino dei loro corpi il fosso, perché si possa sferrare l'assalto della vittoria”. Parole bellissime, alle quali noi Italiani avremmo tuttavia da aggiungere queste altre: che non bisogna trascurare, nel tripudio del trionfo, i compagni d'arme e i fratelli di sangue...» (*AOO*, p. 102).

⁵⁰² Questa fu introdotta a seguito di un decreto luogotenenziale nell'ottobre 1916 (cf. MUSUMECI, *La Grande Guerra nelle retrovie*, cit., p. 55).

tano che racconta i fatti dal proprio punto di vista, mette a nudo i sentimenti provati. Questa introspezione colpisce maggiormente in quanto la narrazione avviene proprio dalla prospettiva di un superiore; pertanto, proprio lui prova «orrore» (ivi, p. 235) di fronte alla rigidità della legge marziale e tenta, addirittura, un'immedesimazione con il soldato su cui è caduto il verdetto:

Che cosa accadeva in quel momento nell'anima del soldato che non avrebbe visto sorgere il sole di domani né tramontare quello di oggi?... Come può il cuore d'un uomo reggere a quest'idea: "Fra un'ora io sarò morto e sepolto?"⁵⁰³

Rappresentando l'introspezione dei soldati – di qualunque grado essi siano – Federico De Roberto si riallaccia ai precetti esposti nella prefazione de *L'albero della scienza*; tuttavia, la specificità del *milieu* dal quale egli attinge per compiere la sua analisi rappresenta un'esperienza talmente totalizzante, che lo studio non risulta più in un'analisi di singoli caratteri e di singole personalità, bensì si dirige verso una sorta di analisi psicologica collettiva, una forma di abbozzo di psicologia delle masse considerate nella situazione straordinaria della guerra, con la consapevolezza, così come lui stesso formulava in *Al rombo del cannone*, che essa costituisce una «condizione eccezionale e violenta, durante la quale le ordinarie norme della convivenza civile sono abolite» (*ARC*, p. 119). Esemplificando le situazioni tipicamente belliche della diserzione, della paura e dell'ammutinamento, De Roberto tenta allora una sobria e implicita presa di posizione all'interno della discussione che, negli anni immediatamente successivi al primo conflitto mondiale, si sviluppa attorno alla psicanalisi delle nevrosi di guerra⁵⁰⁴. Degna di nota è, ancora una vol-

⁵⁰³ *Paura*, p. 237.

⁵⁰⁴ Come indica Bruna Bianchi, la diserzione, l'ammutinamento e la simulazione della pazzia sono tre forme di fuga volontaria dallo sclerosato universo bellico e di «negazione della realtà», cf. BIANCHI, *Delirio, smemoratezza e fuga*, cit., p. 86. Ognuna di queste forme può essere applicata a un personaggio derobertiano: il disertore de *Il rifugio*, l'ammutinato de *La paura* e la follia, sia quella patologica del traditore di *Due morti*, sia quella esibita da Frascalani de *La retata* (cf. *supra* n. 451). Si veda anche GIBELLI, *L'esperienza di guerra*, cit., p. 59, in cui si

ta, la strategia scrittoria adottata da Federico De Roberto: se con i saggi raccolti successivamente nei volumi *Al rombo del cannone* e *All'ombra dell'olivo*, il contributo al dibattito si rivelava maldestro, benché il genere testuale fosse più consono alla gravità del tema, saranno, invece, di nuovo le novelle, le «[opere] di fantasia», a dare un impulso più ragionato e decisamente più interessante alla riflessione derobertiana, portando l'autore, per l'ennesima volta, a contraddirsi tra l'intenzione teorica e la messa a punto pratica del suo ragionamento. Questo denota, da una parte, la costante impossibilità, da parte dell'autore, di abbandonare completamente il sostrato letterario; dall'altra, questo stesso sostrato viene nobilitato per la trattazione di temi socialmente rilevanti.

L'avvio all'analisi della psicologia dell'uomo in guerra non avviene unicamente attraverso una messa in scena psicologista di procedimenti di introspezione o con la descrizione dal «gusto positivista»⁵⁰⁵ delle reazioni psicosomatiche dei soldati. Ricorrendo a immagini distorte come quelle delle caricature del nemico o del

parla di «patologia del rifiuto» e di «patologia della paura», espressioni sintomatiche del paese idealmente impegnato al servizio della guerra, ma, in realtà, attraversato da sentimenti contrastanti e ribelli (e di cui il disertore impazzito di *Due morti* sembra essere la rappresentazione, in quanto coniuga in una persona le due patologie). Cf. ivi, pp. 67-68: «Di fronte a questa macchina, che è insieme stato e guerra, tecnologia e razionalità, la rottura, la resistenza, il rifiuto, quando non hanno altre strade, trovano espressione nella follia, nella sragione, nella malattia. Riducendosi le possibilità (psicologiche e pratiche) della fuga reale, diventa tanto più estesa quella forma di fuga interiore, di diserzione virtuale, che è la malattia mentale o (che è lo stesso) la sua simulazione [...]. La figura del soldato folle non è dunque un incidente nell'ordinato processo di mobilitazione e di organizzazione delle masse, ma l'incarnazione estrema della sua antitesi.». Tra gli studi di maggior rilievo in quegli anni, si segnalano quello sulla psicologia del soldato italiano di Agostino Gemelli, *Il nostro soldato. Saggi di psicologia militare* (1917) e quello di Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921). Non risulta tuttavia noto, anche se può essere ritenuto probabile, che De Roberto abbia avuto accesso a questi studi. Lesse, invece, di Gustave Le Bon, sia *La psychologie des foules* (1895) che *Enseignements psychologiques de la guerre européenne*, poiché li commenta ne *All'ombra dell'olivo*. Istruttivo attorno al ruolo dello psichiatra e dello psicologo negli anni di guerra: V. LABITA, *La psicologia militare italiana (1915-1918)*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, cit., pp. 237-243.

⁵⁰⁵ GIANNANTI, *Lo stile "disertore"*, cit., p. 59.

superiore, ai linguaggi “periferici” rappresentati dai dialetti e ai gerghi tecnici dell’universo bellico, così come a immagini incisive, De Roberto si avvicina a una forma di espressionismo⁵⁰⁶. L’universo bellico delle novelle di guerra, benché trasmesso principalmente da narratori extradiegetici-eterodiegetici, è immaginato e percepito dalla prospettiva dei personaggi impegnati in guerra. In generale, il narratore delle novelle di guerra ha una conoscenza dei fatti globale, ben superiore a quella dei personaggi; la sua prospettiva acquisisce una validità maggiore quando il narratore diventa intradiegetico-omodiegetico, come nel caso della novella *Il rifugio*. Inoltre, è doveroso segnalare che, in questi casi, il narratore ricopre sempre un ruolo di militare superiore; gli si può, perciò, attribuire una valutazione del pericolo e dell’orrore maggiore rispetto a quella di un ingenuo soldato subordinato⁵⁰⁷.

Il rifugio consiste in una lunga analessi rinchiusa all’interno di una cornice ben definita: il capitano Evangelisti, interrogato da suoi amici riguardo a un ramoscello d’olivo in suo possesso, ne narra l’origine, che costituisce il fulcro della vicenda narrativa. Incaricato dal suo colonnello di recarsi al comando d’armata nelle

⁵⁰⁶ Cf. PAGLIARO, *The Novels of Federico De Roberto*, cit., p. 193: «[De Roberto] illustrates the passage from a nineteenth century positivist belief in a concrete solid reality which is objective reproducible, to a dialectic vision of reality which exposes its relativity and the impossibility of determining any concrete truths. [...] his works represents the transition from objectivity to subjectivity: a moving away from positivist certainties to a subjective realm of solitude, fragmentation of the self and loss of authenticity, resulting in a progressive sense of disconnection with reality». Antonio Di Grado, nella sua introduzione alla raccolta di quattro novelle di guerra, qualifica la scrittura derobertiana di questo periodo come una «pittura proto-espressionista» (DI GRADO, *Introduzione*, cit., p. 13); Mirella Maugeri Salerno opta per «espressionismo ante litteram» (MAUGERI SALERNO, *Espressionismo e figuratività, luce e colore nella novella derobertiana «La “Cocotte”»*, cit., p. 67). L’espressionismo derobertiano viene definito da Romano Luperini attraverso la «tecnica del montaggio, che giustappone voci e commenti fra loro anche opposti, e si serve della dissipazione, della frantumazione e della descrizione all’interno di un’orditura complessa e unitaria organizzata allegoricamente intorno a una tesi-chiave di natura etico-politica» (R. LUPERINI, *Prefazione a S. DAI PRÀ, Federico De Roberto: tra Naturalismo ed Espressionismo. Lo stile della provocazione*, Palermo, Istituto siciliano di studi politici ed economici 2003, pp. 5-7, a pp. 5-6). Cf. pertanto DAI PRÀ, *Federico De Roberto: tra Naturalismo ed Espressionismo*, cit., che studia il ciclo degli Uzeda in chiave espressionista.

⁵⁰⁷ SANNIA NOWÉ, *Le voci dell’onore e della paura*, cit., p. 308.

retrovie, Evangelisti viene sorpreso, per strada, da un temporale. Cercato rifugio presso una fattoria, viene calorosamente accolto dalla famiglia che vi vive e, al momento di congedarsi, la madre di famiglia gli chiede di portare i suoi saluti e un ramoscello d'olivo a suo figlio, anch'egli impegnato al fronte. Pronunciato il nome del soldato, il capitano riconosce quello del disertore del suo reggimento giustiziato lo stesso giorno e, sconvolto, lascia la fattoria, senza informare la famiglia della morte del soldato.

La novella è costruita su un sistema di dualità, parallelismi, contrasti e ripetizioni che non possono essere analizzati qui nel dettaglio⁵⁰⁸, ma che concorrono a individuare e amplificare un aspetto ripetuto anche nelle altre novelle: l'uguaglianza dei soldati di prima linea di fronte all'avvenimento bellico e alla sua più drammatica estrema conseguenza, la morte, nonché la depersonalizzazione di ogni singolo individuo a vantaggio dell'insieme, della massa⁵⁰⁹. Questa novella suggerisce una sorta di interscambiabilità tra il narratore capitano Evangelisti e il disertore, proprio per significare la loro uguaglianza di fronte al destino in cui il sopravvivere della guerra li ha collocati⁵¹⁰. Il tentativo di immedesimazione di Evangelisti nei pensieri del condannato a morte, già citato precedentemente, sembra realizzarsi nell'istante in cui il capitano si trova a casa della famiglia del disertore: indossato un vestito del figlio, «comodo quasi [gli] fosse stato fatto su misura», egli viene nutrito e accudito proprio come se fosse il figlio di casa, usufruirà della biancheria dell'altro nonché del suo letto, nel quale si sente

⁵⁰⁸ Si rimanda pertanto a TOPPANO, *Il doppio in due novelle di guerra di Federico De Roberto*, cit., pp. 245-249.

⁵⁰⁹ Cf. LEED, *La legge della violenza e il linguaggio della guerra*, cit., pp. 41-42: «la guerra annullò il loro [dei soldati; G.L.] essere nei numeri delle statistiche, imponendo condizioni arbitrarie e impersonali di impiego da cui traspariva in tutta la chiarezza la loro inessenzialità per la "patria", nonché la completa mancanza di significato del loro sacrificio». Antonio Gibelli parla di «standardizzazione degli uomini, loro riduzione a materiale di consumo e poi di scarto della macchina bellica» (GIBELLI, *L'esperienza di guerra*, cit., p. 57).

⁵¹⁰ Un esito simile chiude l'altra novella in cui appare il disertore, *Due morti*, l'unica, assieme a *Il rifugio*, a essere raccontata da un narratore intradiegetico. Qui, tuttavia, il narratore prova una forma di rimpianto per il commilitone, mentre in *Due morti* il cappellano ne provava disprezzo.

«accarezzare dalle lenzuola bianche e odorose», in una lugubre analogia con ciò che egli, appena qualche ora prima, aveva osservato, morbosamente attratto dalla manifestazione della morte, ossia «la salma avvolta in un velo da tenda, sulla barella [...] [la] forma del cadavere rigido nell'involto di tela» (*Paura*, pp. 240-251).

La casualità che regge la vicenda della novella ha un carattere di quasi inverosimiglianza, marcata addirittura, da parte del narratore stesso, dalla presenza di un elemento proprio della tradizione discorsiva tipica della favolistica: la casa, persa nel bosco, a cui il capitano si avvicina perché attratto dalla luce che illumina il buio della tempesta: «[come] nelle fiabe: “Cammina, cammina, ecco risplendere un lumicino...”»⁵¹¹. L'elemento fiabesco stride certamente con la cruda realtà della guerra, ma l'insieme della novella contrappone il piano dei fatti verosimili a quello dei fatti inverosimili. Invitato a leggere a voce alta le lettere mandate dal figlio al fronte, il capitano Evangelisti pronuncia le imprese di un valoroso soldato, premiato al fronte, insomma, un giovane e umile eroe, a cui egli dà voce nel momento in cui articola le parole delle missive, ma di cui i contenuti si riveleranno falsi nell'istante in cui Evangelisti (e il lettore assieme a lui) riconoscerà il disertore. La realtà del disertore si sovrappone all'immagine dell'eroe e il narratore diventa, involontariamente, depositario della scomoda verità.

La risoluzione, da parte di Evangelisti, di tacere alla famiglia che lo accoglie la tremenda notizia della morte del figlio giustiziato, è la *mise en abyme* di un procedimento narrativo frequente nelle novelle di Federico De Roberto, ossia quello dell'utilizzo di un narratore inaffidabile, attuato anche a livello della comunicazione intradiegetica; si riscontrano, infatti, alcuni episodi, anche nelle novelle di guerra, in cui i personaggi pronunciano parole benché il narratore sottolinei che avrebbero preferito dirne altre,

⁵¹¹ *Paura*, p. 245. Si può leggere qui (così come nella scena dell'avvicinamento a una proprietà) un riferimento al «[e] cammina e cammina» del viandante della novella verghiana *La roba*, contenuta nella raccolta del 1883 *Novelle rusticane* (G. VERGA, *La roba*, in EAD., *Tutte le novelle*, cit., pp. 279-285, a p. 279). Per un'analisi del rapporto – non antitetico, ma complementare, in quanto entrambe le forme studiano il mondo popolare – tra fiaba e novella in Verga, cf. MANGANARO, «*La prima ispirazione della forma*», cit.

omettono di raccontare la verità o modificano la realtà dei fatti. È questo, ad esempio, il caso de *La posta*, la novella che con un'intensità maggiore rappresenta il rapporto di fratellanza e di cordialità instauratosi tra i soldati in trincea⁵¹². Il tenente Malvini legge al giovane siciliano Cirino Valastro, analfabeta, la corrispondenza che gli arriva da casa; superate le difficoltà linguistiche iniziali, il tenente prende confidenza con la lingua stentata e la calligrafia incomprensibile delle missive⁵¹³ fino a diventare il confidente del soldato, umile contadino disciplinatamente dedito al compito che la patria gli ha assegnato. Quando le notizie che arrivano dalla Sicilia diventano cattive, Malvini, mosso dalla pietà nei confronti della bontà e dell'ingenuità del soldato, inizia a farne una lettura alterata, modificando i contenuti o omettendo notizie che rattristerebbero il giovane e introducendo all'interno della vicenda l'alternarsi tra l'immaginazione del soldato e la realtà dei fatti:

[...] Malvini non si pentiva delle omissioni né delle alterazioni della verità. Il destino era ingiusto col giovane, col soldato modello, insidiandolo da lontano, negli affetti, negli interessi, mentre egli si prodigava. O piuttosto il destino era cieco, come sempre, distribuendo indifferentemente i favori e le contrarietà⁵¹⁴.

⁵¹² Cf. *Paura*, pp. 201-218: «Un sentimento complesso, non bene definibile, non tutto cosciente, lo legava a lui. [...] tutta la pietà che gli aveva fatto tacere o svisare le notizie delle avversità lo stringeva ora a lui, come ad un fratello minore, come ad un figlio. In quell'ora, mentre già la morte ordiva i suoi agguati, quel rustico era l'essere umano verso il quale egli si sentiva più cordialmente attratto, al quale avrebbe voluto gettare le braccia al collo e stampare un bacio in fronte».

⁵¹³ Le lettere sono infatti scritte in una forma che presenta il regionale siciliano intercalato all'italiano popolare e risultano in un effetto comico nei passaggi in cui il tenente, non siciliano, si cimenta nella lettura ad alta voce: «*Ti consigliassi di darcila perché il fiele... perché il piede ci ha gunfiato tutto, e la vestia non pote più anduri al vosco, e avemo dovuto chiamari zara carina... tosse canina... Qui torno a perdermi!... E abbiamo dovuto chiamare Fara Sabina...*» (*Paura*, p. 190, in corsivo nell'originale). Significative anche le sue riflessioni di ordine metalinguistico: «*Cosa vuol dire glicato?*» «*Vol diri rivato, ca la notizia ci arrivò...*» «*Oh, bene! Llegar... Questo ve l'han lasciato gli Spagnuoli*», osservò, intanto che il soldato restava a bocca aperta, incapace di comprendere la parentesi filologica» (ivi, p. 210); «*piantar "zappini", come chiamava nel suo vernacolo, con parola evidentemente lasciata dai Francesi, i pini*» (ivi, p. 200).

⁵¹⁴ Ivi, p. 215. Recentemente, Gabriella Alfieri ha dimostrato l'influenza parziale che le novelle di guerra di De Roberto e, nello specifico *La posta*, hanno

Similmente a *Il rifugio*, un solo personaggio, insieme al narratore e al lettore, è custode della verità narrata. Oltre a evidenziare la distanza tra il militare in prima linea e chiunque altro non viva concretamente l'esperienza di guerra combattuta, questo passaggio annuncia un ulteriore aspetto notevole che la letteratura attorno alla Prima Guerra Mondiale ha messo in luce. I soldati al fronte, sradicati dalle loro esistenze e scaraventati nella dimensione bellica, sperimentano uno sdoppiamento di personalità che si accentua particolarmente nei momenti in cui essi leggono la posta da casa o scrivono a loro volta; sono questi, assieme ai rari permessi, gli unici istanti in cui i due mondi, quello immaginato di casa e quello onnipresente della guerra si incrociano, con effetti difficilmente controllabili. Studi sul conflitto hanno confermato che la permanenza in trincea provocò nei combattenti una sospensione della nozione temporale durante gli anni della guerra, fenomeno osservabile nella letteratura bellica composta da scrittori che vissero in prima persona l'esperienza del conflitto⁵¹⁵.

In ogni novella derobertiana è latente la nostalgia di casa provata dal soldato e, con l'espedito delle lettere scambiate ne *La posta*, la contrapposizione e la sovrapposizione tra le due dimensioni viene esplicitata narrativamente, in quanto diventa un elemento strutturale chiave, determinante nel legare i destini dei due personaggi principali e la dipendenza del subordinato dal suo superiore:

Presente col corpo all'accampamento dove compiva egregiamente il suo dovere, [Valastro] era con lo spirito laggiù, nelle sue vigne, nel suo bosco, tra la sua gente. [...] Egli viveva realmente due vite: una materiale, nel fosso della trincea, con le armi in pugno, il viso alle feritoie, gli occhi alla linea nemica; l'altra tutta morale, fra le persone e le cose che avevano formato prima della guerra, che

avuto nella genesi del film *La Grande Guerra* (1959) di Mario Monicelli. Cf. ALFIERI, *L'italiano regionalizzato de «La grande guerra» di Monicelli (1959)*, cit.

⁵¹⁵ In maniera analoga al sentimento di "cesura" (cf. *supra* n. 363), Giovanni Capecci individua, come determinatore comune per gli scrittori impegnati sul fronte: «la consapevolezza di essere stato sbalzato fuori dal flusso della vita e un senso costante di morte» (CAPECCI, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 75).

avrebbero tornato a formare dopo tutto il suo mondo. La posta era il filo collegante tra la casa di sassi e di fango, aperta all'acqua e al fuoco, con la casa sicura sotto il solido tetto; era la voce dei cari, l'aria del paese natale, la memoria del passato, la promessa dell'avvenire [...]⁵¹⁶.

L'aderenza dell'immaginazione alla realtà si protrae fino alla fine della novella, con la morte ambigua di Valastro, colpito ma non visibilmente ferito: «Dov'era stato colpito? Il viso era sbiancato, ma intatto: non una macchia sul petto, nei fianchi, alle spalle. [...] Gli occhi del morto, spalancati, affissavano ancora la valle del suo paese» (*Paura*, p. 223). Valastro, non più onorato in vita da un destino crudele e morto come un eroe in battaglia in difesa della patria, non riceve gli onori che spetterebbero all'eroe. La scena della sua morte è un episodio isolato all'interno della scena di una battaglia che, naturalmente, continua malgrado i caduti. Il paragrafo conclusivo della novella riprende il tema della fusione tra il paesaggio e la guerra che vi si combatte, rendendone il caduto un elemento accessorio:

Ripassando ancora per la valletta, Malvini non la riconobbe. Il fuo-
co nemico vi si era accanito, stupidamente, anche dopo lo sgombro:

⁵¹⁶ *Paura*, pp. 197-209. Sulla funzione essenziale della posta tra i soldati al fronte e i cari rimasti a casa, si rimanda al volume I. CATI, *Cara mamma ti scrivo. Le cartoline dei soldati della Grande Guerra*, Udine, Gaspari 2006, che raccoglie e analizza vari esempi di cartoline postali mandate dal fronte; è doveroso citare ugualmente l'ormai "classico" e imprescindibile studio L. SPITZER, *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1914-1918*, a cura di L. Renzi, Milano, Il Saggiatore 2016, che analizza le cartoline dal punto di vista linguistico. Per un'ulteriore analisi linguistica, questa volta delle missive scritte dagli Italiani "semicolti" durante la guerra, cf. VOLPI, «*Sua maestà è una pornografia!*», cit., pp. 21-54, che individua nella corrispondenza e altri testi scritti (principalmente propagandistici e satirici) il «primo esempio italiano di esperienza di scrittura di massa» (per gli scritti satirici cf. ivi, pp. 55-99, la citazione è a p. 66). Un dato significativo sull'organizzazione postale militare, unico canale di comunicazione tra il ristretto universo bellico e quello esterno al fronte, è riportato in SEMA, «*Cose piccole cose*», cit., p. 48: «si pensava di dover far fronte alle esigenze postali di 500.000 uomini ma fin dall'inizio la massa umana da servire era salita a 1.500.000 soldati affamati di corrispondenza, che spedivano mediamente 900.000 messaggi e ne ricevevano almeno 700.000 ogni giorno».

era ridotta tutta buche, crepacci, crateri, mucchi di pietrame e di terra smossa. Sul nevaio, grigio, sporco, chiazzato di larghe macchie nere, la salma non si distingueva più⁵¹⁷.

Alcuni critici sostengono che i personaggi delle novelle di guerra sono una riproposizione dei *vinti veristi*⁵¹⁸. Sebbene le vicende mettano indubbiamente in scena, per la maggior parte, dei personaggi umili destinati a una sorte infausta, non risulta qui essere rappresentata la categoria dei vinti, bensì un'anticipazione dell'*inetto* che troverà ampio riscontro nella letteratura del ventesimo secolo, decisamente contrapposto all'esaltato superuomo, ma dotato di maggiore soggettività rispetto al vinto⁵¹⁹.

L'antieroe derobertiano si manifesta nella desacralizzazione dell'immagine patriottarda dell'eroe e nella distruzione metodica del suo *milieu*⁵²⁰. La guerra, che ancora nei saggi veniva, in parte, presentata attraverso il filtro estetizzante a fine propagandistico⁵²¹,

⁵¹⁷ *Paura*, p. 224. La fusione del cadavere con il paesaggio ricorda la salma-insetto del capitano Colombo de *L'ultimo voto*.

⁵¹⁸ Ennio Rao sostiene che *La paura* rappresenta «a brief return to the realistic formula» (RAO, *The Short Fiction of Federico De Roberto*, cit., p. 221); Antonio Di Grado afferma che i personaggi di guerra derobertiani sono dei «tentativi [...] di formalizzazione della realtà sociale» (DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 320) e considera il «vinto» Morana quale capitolo finale di quella «galleria dei personaggi e delle invenzioni del nostro spietato naturalismo» (DI GRADO, *Introduzione*, cit., p. 16). Similmente Lavinia Spalanca, che accosta Valastro a un «vinto» verghiano» (SPALANCA, *Il martire e il disertore*, cit., p. 111). L'analogia con i vinti veristi sussisterebbe nel loro destino fatalmente legato – loro malgrado – alle conseguenze dell'Unità d'Italia, al loro attaccamento alla “roba” lasciata nelle regioni di origine (questo si profila nelle lettere di Valastro) e nell'utilizzo del vernacolo.

⁵¹⁹ Questa caratteristica può essere applicata anche ad altri personaggi derobertiani: cf. SANTORO, *D'Annunzio o Svevo*, cit. Per un commento sull'inetitudine di Ermanno Raeli, personaggio del romanzo eponimo, già menzionata a p. 166, cf. TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., pp. 38-50.

⁵²⁰ Luca Bani analizza la dissacrazione e la conseguente ridicolizzazione del personaggio principale Consalvo de *L'imperio*. L'analisi verte, in particolare, sui discorsi politici tenuti da quest'ultimo, intrisi di retorica e quindi falsi, dai quali emerge una smitizzazione dell'eroe (BANI, *La retorica del dissenso in Federico De Roberto*, cit.). Alessio Giannanti parla di «realtà prosaica, spesso antieroaica, a discapito di quell'immagine edificante e gloriosa che si voleva veicolare attraverso la costruzione del mito di una guerra “santa” perché patria» (GIANNANTI, *Lo stile “disertore”*, cit., pp. 57-58).

⁵²¹ A titolo di esempio: «questi giorni tremendi» (*ARC*, p. 199), «ora paurosa

subisce una negazione all'interno dei testi narrativi, riflettuta e compresa oramai dai suoi stessi protagonisti per quello che è, ossia un «[massacro]» (*Paura*, p. 278), una «via crucis» (ivi, p. 285), una «inutile strage» (ivi, p. 291), insomma, un «modo inumano» (ivi, p. 357)⁵²².

La guerra non ha più niente di estetico⁵²³ e la rappresentazione degli stenti e di scene raccapriccianti ne è la prova. Risulta allora difficile attribuire a De Roberto una qualche vicinanza alla corrente dell'estetismo di Gabriele d'Annunzio o, addirittura, avvicinare la sua narrativa bellica alle composizioni dei futuristi⁵²⁴. Sebbene in alcune novelle si riscontrino degli aspetti attribuibili ugualmente alla poetica futurista, non risulta che De Roberto esalti in modo particolare né la guerra, né la modernità. Al contrario, egli tenta una svalutazione proprio di questa poetica. Benché il «tempestoso oceano aeriforme sull'oceano di sasso» (ivi, p. 287) percepito dal protagonista de *Il rifugio* sembri anticipare il *Manifesto della aeropittura* futurista del 1929⁵²⁵, altri elementi propri della modernità vengono svalutati proprio dallo stesso personaggio: le armi della guerra non diventano altro che dei «piccoli arnesi di morte», così come l'automobile e il suo «rombo, il fiato della bestia ansimante su per l'erta, il chiarore fuggente [dei] fari

del pericolo, [...] ora sublime dell'olocausto» (ivi, p. 212), «gigantesca avventura» (*AOO*, p. 61).

⁵²² Tancredi viene infatti descritto nella maniera seguente: «Era un militare professionale, ligio allo stretto dovere, invecchiato nel mestiere, indurito dalla guerra, quasi disumanato» (*Paura*, p. 361).

⁵²³ Cf. *ARC*, p. 32: «Non fu dunque, questa volta, la bella guerra: fu la guerra civile, con tutti i suoi orrori».

⁵²⁴ Cf. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, cit., p. 93, in cui si attribuisce alle novelle di guerra una retorica «enfatica, a volte dannunzianeggiante». Laura Sannia Nowé vede, attraverso dei motivi attribuibili a d'Annunzio (da leggere nell'esaltazione della macchina e della velocità), un vago influsso futurista (SANNIA NOWÉ, *Le voci dell'onore e della paura*, cit., p. 315, in nota).

⁵²⁵ Questo manifesto consolida le prime prove di esaltazione lirica e figurativa del volo avvenute dall'inizio del ventesimo secolo (cf. F.T. MARINETTI, *Manifesto della aeropittura*, in EAD., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 197-201). Va ricordato, in questa sede, ugualmente, il manifesto fondatore del futurismo, pubblicato su «Le Figaro» nel 1909, in cui, come è noto, vengono celebrate la velocità e la modernità in tutte le sue forme (cf. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit.).

[...] occhi di fuoco ardente che rompono il buio della notte [...] sorgenti di vivida luce»⁵²⁶, si rivela essere un semplice «fragile guscio» (ivi, pp. 241-243); in entrambe *La posta e La paura*, il fragore delle cannonate, equiparato alla musica, semina una morte spogliata di qualunque eroismo; la “r” arrotata del capitano in *La retata* non vuole riprodurre l’eco dei suoni di battaglia, bensì essere semplicemente una caricatura.

La narrazione di Federico De Roberto si allontana volutamente da queste forme espressive avanguardistiche e belliciste: egli rappresenta l’antieroe e condanna l’universo bellico anche attraverso il poliprospektivismo dei personaggi, marcato dal loro plurilinguismo, procedimento di tendenza modernista⁵²⁷.

L’eroe di guerra sottoposto a un orrore inaudito, si interroga sul senso della guerra che sta combattendo, spesso in nome di un’entità pressoché sconosciuta. Allontanato geograficamente e psicologicamente da casa, egli trova nel suo commilitone e, paradossalmente, nel nemico, quando esso si manifesta concretamente per quello che è – un uomo –, il suo simile; nella peggiore delle ipotesi egli viene dimenticato dagli amori lontani e spesso, confrontato alla mostruosità e spinto dall’istinto di sopravvivenza, diventa disertore. Nemmeno la sua morte in battaglia può essere onorata, perché è semplicemente una fra le tante. Da questo punto di vista, lo stravolgimento dell’immagine dell’eroe trova la sua massima espressione nell’ultima novella derobertiana di guerra, *L’ultimo voto*, in cui riappare in miniatura tutto il microcosmo di

⁵²⁶ Non si può non associare questo passaggio al «ruggire [...] [degli] automobili famelici» (ivi, p. 8) postulato dai futuristi, così come al celebre quarto punto del *Manifesto del Futurismo*: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall’alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*» (ivi, p. 10). Si noti l’utilizzo del sostantivo “automobile” al maschile, da parte dei futuristi, notoriamente fautori di una virilità assoluta.

⁵²⁷ Questo corrisponderebbe a ciò che Riccardo Castellana, rifacendosi a Erich Auerbach, ha definito il «paradigma “orizzontale”» quale forma della «“rappresentazione della coscienza pluripersonale” in un ampio e variegato quadro “polifonico”» (Auerbach citato in R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un’idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXIX (2010), n. 1, pp. 23-45, a pp. 31-32).

guerra narrato da De Roberto nelle novelle belliche: la morte; la profonda comprensione reciproca tra i soldati al fronte; l'ineludibile divergenza tra la vita in trincea e quella in retrovia e di conseguenza, tra i combattenti e gli imboscati; l'impossibilità di afferrare il concetto di guerra quando questa è geograficamente distante.

È perciò alquanto sorprendente constatare la profonda comprensione che Federico De Roberto, necessariamente dalla sua prospettiva di imboscato, dimostra riguardo al tema della guerra, scrivendo di un universo che gli fu estraneo, ma del quale riesce a dare una visione d'insieme molto suggestiva, a riprova del fatto che la Grande Guerra impressionò fortemente anche i civili. Sebbene le scelte tematiche rispecchino quelli che oggi vengono ammessi incontestabilmente quali *topoi* della letteratura di guerra, va riconosciuta a Federico De Roberto una abilissima e tempestiva capacità di rappresentazione icastica e introspettiva di circostanze che egli non sperimentò sulla propria pelle.

Egli rientra, pertanto, a tutti gli effetti tra gli scrittori della Prima Guerra Mondiale e fornisce ai posteri dei meritevolissimi "documenti umani" storici, che andrebbero sicuramente riconsiderati, non solamente per il loro valore in quanto prove di letteratura bellica, bensì in quanto tappa fondamentale nello sviluppo dei metodi e della poetica di De Roberto⁵²⁸.

⁵²⁸ Andrea Cortellessa, riprendendo Remo Ceserani, rimanda alla distinzione, necessaria, tra "documento" e "monumento": «[i monumenti sono] opere che si presentano come valide in sé: quest'ultime possono naturalmente anch'esse, con la dovuta cautela, essere usate come documenti storici, ma hanno la propria ragione di esistere soprattutto in se stesse, nella propria ricchezza e densità di significati, nello splendore della realizzazione formale, nelle proprie qualità estetiche» (Ceserani citato in CORTELLESA, *Fra le parentesi della storia*, cit., p. 11, in nota). Può rivelarsi interessante applicare qui la tesi espressa in KIRSCHSTEIN, *Writing war*, cit., secondo la quale i testi letterari bellici (nello specifico dell'analisi svolta nello studio: *In Stahlgewittern* di Ernst Jünger, *Voyage au bout de la nuit* di Louis-Ferdinand Céline e *Kaputt* di Curzio Malaparte) non sarebbero solamente degli artefatti, bensì contribuirebbero alla formazione di una verità storica della guerra: «[Diese Texte teilen miteinander] [...] das Zusammenspiel von Wirklichkeitserwartung/Wirklichkeitseffekten und radikaler Unterwanderung dieser Erwartungen, ohne jedoch den Anspruch darauf aufzugeben, nicht "reine Fiktion", sondern ein relevanter Beitrag zur "historischen Wirklichkeit", eben "Etnographie des Krieges" zu sein.» (ivi., p. 36). Gabrielle Pedullà sostiene, riguardo alle novelle, che si tratta di un «corpus quanto mai disomogeneo dal punto di vista della qualità letteraria» (PEDULLÀ, *L'orrore da lontano: la Grande Guerra di Federico De Roberto*, cit., p. 60).

CAPITOLO 5
 VERSO UNA SINTESI:
 LA “POETICA DELLE CONTRADDIZIONI”
 DI FEDERICO DE ROBERTO

1. La parabola delle novelle di Federico De Roberto

Come si è visto nel primo capitolo, Federico De Roberto tenta a più riprese, ma con difficoltà, la formulazione di un termine omogeneo comprendente l'insieme della sua narrativa breve, difficoltà che si accompagna alla definizione del genere della novella, a cavallo tra il «vero piccolo romanzo» e l'«analisi di un'impressione fuggevole» (*AR*, p. 145), così come enunciato in *Arabeschi*, una delle sue prime prove scritte. Se si denota una tendenza abbastanza costante, da parte dell'autore, nell'utilizzo indeterminato del termine “novella” quale iperonimo comprendente diverse forme di narrativa breve (tendenza adottata, per comodità, anche all'interno di questo studio), non si può certamente ignorare la riflessione metanarrativa su questo genere specifico che accompagna la produzione novellistica derobertiana nel suo insieme, riscontrabile soprattutto nelle prefazioni alle raccolte delle novelle. Partendo, dunque, dai generici “novelle” e “racconti”, l'autore catanese passa dal più particolare “studii” o dal peggiorativo “fantasie” – adoperato, quest'ultimo, a più riprese – all'adozione dell'espressione di “note psicologiche” per le novelle de *La morte dell'amore* e quello di “esempi” per *Gli amori*. Invece, per una delle novelle di guerra – sulle quali De Roberto non svolgerà nessuna discussione metapoetica – egli utilizzerà la denominazione di “apologo”. Quest'ultimo termine, apparso in *Due morti* ed evidenziato dal narratore omodiegetico-intradiegetico per qualificare la natura dell'aneddoto raccontato, difficilmente può essere applicato all'insieme delle novelle di guerra. Queste sono piuttosto aneddoti a fondo storico emersi dall'esperienza

globale della guerra, che trasmettono vicende particolari, degne di essere raccontate.

Le riflessioni sulla novella e sul suo rapporto con il romanzo vengono compiute in maniera analoga anche da altri scrittori contemporanei a Federico De Roberto⁵²⁹. Esse si inseriscono all'interno della discussione sulla necessità di un romanzo *italiano* che, con l'utilizzo di questo aggettivo, non indichi solamente il ricorso a una lingua letteraria standard, bensì, ugualmente, a delle caratteristiche stilistiche e, verosimilmente, contenutistiche passibili di rendere questo ipotetico romanzo un contrappeso degno delle forme del romanzo europeo già in circolazione.

Per quanto riguarda, nello specifico, la riflessione derobertiana, il genere della novella, data la sua brevità e compattezza, risulta idoneo per un tentativo di messa in scena narrativa delle teorie espresse nelle prefazioni delle opere e dei saggi. La novella, infatti, si rivela particolarmente funzionale all'esposizione di fatti che rivendichino una qualche universalità⁵³⁰. Del resto, la narrazione breve si fonda su una lunga tradizione di testi anche a valenza esemplificativa e il rigoroso Federico De Roberto sceglie i sottogeneri dell'*exemplum* e dell'aneddoto, il primo per la trattazione narrativa di una tematica alla quale egli tenta di dare un'illustrazione generalmente valida, l'amore; il secondo per la rappresentazione di episodi inediti, presi sotto osservazione proprio per la loro particolarità all'interno di un quadro generale storico chiaramente delimitato, la Grande Guerra. È senza dubbio significativo che la scelta testuale sia stata fatta su due generi solitamente compresi in raccolte, proprio a volere sottolineare la tendenza e la necessità, da parte dell'autore, a studiare singolarmente i molteplici e possibili aspetti che compongono la realtà, invece di darne una rappresentazione unica e globale così come richiede la forma del romanzo⁵³¹.

⁵²⁹ Cf. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit.

⁵³⁰ Cf. *supra* p. 13.

⁵³¹ Rischia di porsi qui, pertanto, un problema che andrebbe sicuramente indagato all'interno dei romanzi di Federico De Roberto (e non solamente): nel momento in cui la novella viene considerata quale fucina del romanzo, si attribuisce una funzione analoga ai due generi e la traslazione di moduli narrativi da un ge-

Tuttavia, la lettura dei testi narrativi rileva alcuni contrasti con l'ambizione derobertiana di rappresentazione incondizionata della realtà: gli *exempla* dell'amore non risultano essere i paradigmi narrativi delle regole esposte nel trattato e non si traducono in una «ricostruzione intellettuale»⁵³² letteraria di questo, bensì ne diventano delle eccezioni, rappresentazioni di singoli casi particolari che, invece di narrativizzare il trattato, contraddicono in buona parte i suoi contenuti e rafforzano l'idea dell'impossibile realizzazione delle teorie pseudo-scientifiche ivi espresse⁵³³.

Gli aneddoti storici, invece, sebbene intesi quali resoconti di quotidianità, banali “piccoli fatti”, *faits divers* passibili di garan-

nere all'altro diventa sì possibile. Tuttavia, lo studio delle novelle derobertiane, nonché le difficoltà legate alla loro denominazione e definizione, mostrano che, eventualmente, lo stesso Federico De Roberto mette in discussione la possibile aderenza di un genere con l'altro.

⁵³² Giovanni Verga citato in PELLINI, *Naturalismo e Verismo*, cit., p. 120. L'espressione appare in una lettera che Verga scrive a Capuana nel 1879, nella quale egli esprime il rimpianto di non avere potuto cogliere sul vivo i caratteri dei personaggi progettati per *Padron 'Ntoni*, ma di averli dovuti, per buona parte, immaginare: «avrei desiderato andare a rintanare [...] sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza [...]. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?» (Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 marzo 1879, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 80). Un'affermazione simile, in cui Verga riprende l'idea dell'opera che deve sembrare «essersi fatta da sé» conclude, come è noto, la prefazione a *I Malavoglia*: «Chi osserva [...] non ha il diritto di [giudicare]; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori dal campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.» (VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 7). Secondo Pierluigi Pellini, anche Zola rifiuta la strategia verghiana della «ricostruzione intellettuale» di un'esemplarità tipica» (PELLINI, *Naturalismo e Verismo*, cit., p. 120).

⁵³³ Joachim Küpper riconosce un effetto analogo per le novelle boccaccesche: «jedes Ereignis (“avvenimento”) ist zunächst ein “caso”, jedoch nicht im epistemologischen, sondern in erzähltheroetischem Sinn [...]; Exzeptionalität erst fundiert Informationshaftigkeit und diese wiederum Narrabilität. So ist das Exemplum als Paradigma des mittelalterlichen Diskurses nicht etwa aufzufassen als Stilisierung eines Handelns, das in der Reichweite der Möglichkeiten von jedermann läge, vielmehr als außergewöhnliches und insofern singuläres Beispiel für eine in ihrer Normalstufe zur Nachahmung empfohlene Handlungstugend» (KÜPPER, *Affichierte “Exemplarität”*, cit., p. 57).

tire fedeltà realistica, finiscono col mettere in scena «l'eccezionale nella normalità, il romanzesco che irrompe nel quotidiano [...] sono una *tranche de vie*, ma eccezionale»⁵³⁴, diventando, così, specifici momenti poetici in cui l'intenzione di realtà oggettiva viene abolita. Inoltre, proprio nella rappresentazione di momenti caratteristici di una realtà inedita quale fu la Prima Guerra Mondiale, la proprietà insita dell'aneddoto viene stravolta: esso non può più essere un racconto dilettevole, ma diventa espressione di profondo orrore di fronte a un momento storico eccezionalmente drammatico.

L'*exemplum* e l'aneddoto provocano, allora, una certa ambiguità per ciò che riguarda la tensione tra *veritas* e *fictio*, in quanto entrambi i generi, pensati per illustrare una verità, finiscono col mettere in dubbio quest'ultima, rendendola plurima e, di conseguenza, non univocamente afferrabile. L'esemplarità e la particolarità di entrambi i generi testuali confluiscono in un gioco ambivalente tra la realtà e la finzione, manifestato proprio nella narrazione: laddove la pretesa di cogliere e di rappresentare la verità fallisce, resta la scrittura poetica, con le possibilità che offre, la libertà di cui dispone e la sua portata. Nel caso specifico derobertiano questa si traduce prevalentemente in un gioco ben calibrato con i moduli narrativi, primo tra tutti, il ruolo dell'istanza narrativa.

Nel corso dei capitoli precedenti si è osservato che sia i narratori degli *exempla* che quello dell'apologo di guerra *Due morti* non solamente ribadiscono la natura esemplare e veritiera delle vicende che essi stessi trasmettono, ma sottolineano proprio i caratteri rispettivi dell'*exemplum* e dell'apologo di cui essi sono all'origine. Si constata, in questa manovra di Federico De Roberto, un'interessante analogia con quanto riscontrato da Joachim Küpper quando parla di «affichierte "Exemplarität"»⁵³⁵ («pretesa

⁵³⁴ PELLINI, *Naturalismo e Verismo*, cit. p.122.

⁵³⁵ Cf. KÜPPER, *Affichierte "Exemplarität"*, cit., p. 47. Lo studioso tedesco sostiene che, all'interno delle novelle del *Decameron*, si assiste, per la prima volta, a una forma di stilizzazione dell'evidenza manifesta dell'*exemplum*, proprio per richiamare l'attenzione del lettore sulle differenze in realtà esistenti tra l'*exemplum* e la verità extratestuale di cui questo vuole essere paradigmatico. Ciò

di evidente esemplarità') a proposito del *Decameron*. La situazione narrativa diventa allora il fattore determinante della presunta esemplarità delle novelle e della contraddittorietà che ne scaturisce. Infatti, i narratori derobertiani, tenuti a trasmettere le vicende costituenti gli *exempla*, si rivelano contraddittori, poco affidabili e manipolatori, benché assicurino il lettore della verità dei fatti trasmessi. Non sono certamente questi i requisiti per racconti che vogliano avere validità universale. La funzione originaria degli *exempla* si scontra allora con la forma che De Roberto accorda loro; del resto, lo stesso trattato non-finzionale *L'amore*, nella sua conclusione che apre al relativismo, contraddice l'insieme delle ipotesi enunciate nelle pagine precedenti. Di conseguenza, i testi narrativi de *Gli amori*, composti successivamente al trattato in vista di esserne l'illustrazione narrativa, difficilmente possono riuscire a darne un'esemplificazione attendibile. Contemporaneamente, le novelle de *La morte dell'amore* riconfermano il loro ruolo non meglio definito di "note" o "capitoli" accessori del grande libro attorno all'amore.

L'impossibilità risultante dalle novelle di essere degli *exempla* nel significato generalmente ammesso del termine conduce necessariamente l'autore a svolgere un lavoro più espositivo che sistematico, espresso prima attraverso il resoconto di casi eccezionali legati all'amore e poi attraverso la propensione per il genere storiografico, una sorta di compromesso tra la trattazione teorica e la pura finzione narrativa, in quanto prevede, alla base, un aneddoto degno di essere riportato.

All'interno di questo studio si dunque è deciso di chiamare la "poetica dell'amore" l'insieme delle diverse unità che costituiscono la travagliata ricerca di De Roberto attorno al tema complesso del sentimento e del ruolo descrittivo di queste, nonché l'analisi delle loro possibili connessioni e la loro collocazione al-

non può manifestarsi che attraverso le strategie messe in atto dall'istanza narrativa; pertanto, sono proprio queste strategie a rivelare la manifestata evidenza "artificiale" dell'*exemplum*: «[die] Stilisierung der Geschichten zu Exempeln ist konsequent in die Verantwortlichkeit der Erzähler-Figuren verlagert, deren Sicht als ein analytisch vordergründiges Paradigma der Konzeptualisierung denunziert wird [...]» (ivi, p. 68).

l'interno del contesto del grande libro dell'amore fortemente voluto dall'autore.

Per quanto riguarda, invece, le novelle di guerra, il sostrato teorico e i risultati narrativi si discostano nettamente l'uno dagli altri e difficilmente possono essere considerati come un insieme coeso. Il tentativo di teorizzazione della guerra e della pace, a seguito delle prove poco convincenti dei volumi *Al rombo del cannone* e *All'ombra dell'olivo*, non viene veramente perseguito. Gli aneddoti bellici non nascono per essere la ragione narrativa dei due volumi di saggi; essi sono delle rappresentazioni del quotidiano di guerra. Pertanto, come si è visto, la loro scelta tematica e stilistica riveste una portata semantica più generale.

Si delinea allora, all'interno di questi testi, un cambiamento di prospettiva della riflessione derobertiana⁵³⁶: la narrativa perde la sua funzione giustificativa di speculazioni teoriche e si rende maggiormente incisiva e valida di quanto lo siano i saggi dedicati alla guerra. Dietro questo nuovo paradigma, si cela una percezione della realtà diversa, di tendenza vagamente nominalistica, scaturita prima dalle incertezze *fin de siècle* e potenziata poi dalla straordinaria e distruttiva esperienza totale della guerra; infatti, accanto alla devastazione materiale del mondo tradizionale, si sgretolano le certezze fino a quel momento acquisite.

La distruzione totale rende i metodi tradizionali di conoscenza della realtà superati e impone lo sviluppo di una nuova epistemologia. Nascendo come illustrazioni di momenti del quotidiano di guerra, tanto notevoli da dovere essere raccontati, gli aneddoti bellici di De Roberto acquisiscono, involontariamente, una portata più generale. Questi, benché mettano in scena delle vicende ambientate all'interno del ristretto universo delle operazioni di guerra, creano un messaggio globalmente valido, riassumibile nel-

⁵³⁶ Nunzio Zago considera le novelle di guerra derobertiane «un passaggio abbastanza delicato, una specie di catalizzatore e di svolta» (ZAGO, *Introduzione*, cit., p. 4); Mirella Maugeri Salerno riconosce, per questi testi, «una forma di espressionismo letterario che non è solo [...] elaborazione formale [...] ma epistemologia proiettata in nuove strutture espressive. [...] scopre [...] un sistema inesauribile di possibili *signifiés*» (MAUGERI SALERNO, *Espressionismo e figuratività, luce e colore nella novella derobertiana «La "Cocotte"»*, cit., p. 70).

l'orrore di una violenza incomprensibile. Ma soprattutto, questi aneddoti mettono in discussione una morale precedentemente acquisita e rivelatasi fallace. Nelle novelle di guerra si leggono le vicende non di eroi, ma di personaggi che si dimostrano, loro malgrado, degli antieroi; inoltre, il senso celebrativo dell'aneddoto bellico si perde nell'ironizzazione di situazioni drammatiche o nell'espressione psicosomatica e fisiologica dell'orrore e della paura. Per questo motivo si è scelto di parlare di "polisemia della guerra", in quanto nei testi narrativi dedicati al conflitto, il concetto di guerra derobertiano deriva da una concatenazione di *signifiants* che lasciano spazio a interpretazioni plurime.

Il modellamento della realtà extratestuale attraverso la narrativa si rivela allora impossibile proprio a causa della plurivocità e della molteplicità di possibili interpretazioni di cui essa stessa è portatrice. Una percezione della fattualità oltre la frontiera del visibile e dello sperimentabile era apparsa già dalle prove de *L'altero della scienza* e benché nelle novelle dell'amore e della guerra i narratori si facciano garanti di veridicità, essi ricorrono a strategie narrative che rimettono in discussione proprio la fattualità stessa che essi sarebbero tenuti a trasmettere. Ciò è ben visibile nelle novelle di guerra, nelle quali i fatti si fondono con la soggettività del narratore e dei personaggi. Si delinea allora il passaggio da una poetica di stampo verista a una di tipo modernista⁵³⁷ e lo spazio per una trattazione scientifica e teorica di una realtà univoca si riduce drasticamente. Il ritorno definitivo di De Roberto alla sola narrativa preclude ulteriori possibilità di acquisizione della verità attraverso l'utilizzo di una prospettiva scientifica e sancisce il fallimento di un modello narrativo scatu-

⁵³⁷ Si potrebbe apporre alla produzione dell'ultimo De Roberto l'etichetta calzante di «realismo modernista», elaborata in CASTELLANA, *Realismo modernista*, cit., pp. 27-29, secondo la quale il romanzo modernista può essere letto da una prospettiva realista. Natale Tedesco predilige l'espressione «realismo analitico» (TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 12), Gianni Grana, invece, quella di «"realismo" satirico» (GRANA, *I Viceré e la patologia del reale*, cit., p. 480), Mirella Maugeri Salerno parla di «metarealismo» (MAUGERI SALERNO, *Espressionismo e figuratività, luce e colore nella novella derobertiana «La "Cocotte"»*, cit., p. 72).

rito da speculazioni teoriche e applicabile successivamente alla realtà extratestuale.

La «bozzettomania»⁵³⁸ disprezzata da De Roberto, ma considerata, contemporaneamente, una tappa provvisoria indispensabile nel lungo processo di sperimentazione per la formazione del «vero romanzo italiano» (*AR*, p. 151), si rivela ineludibile «nella sua funzione di crisalide»⁵³⁹. Dapprima, dal punto di vista linguistico-espressivo; poi, il bozzetto, in quanto tecnica letteraria perfettibile, produttrice di testi cui i contorni rimangono sfumati, si presta a marcare la presenza di un'istanza narrativa in continuo fermento e a creare, così, una sorta di dialogo con il lettore⁵⁴⁰. Del resto, forme dell'*ars dialogica* sono disseminate all'interno delle novelle derobertiane, sia essa condotta sul piano della comunicazione interna del testo (la pluridialogicità⁵⁴¹ di alcune novelle ne è l'esempio paradigmatico, così come i riferimenti alla oralità originaria dei dialoghi), sia sul piano della comunicazione esterna nel gioco con il lettore, quasi in un tentativo di attualizzazione proprio della oralità primigenia dei "bozzetti". Le novelle di Federico De Roberto, nell'elaborazione assidua di una forma letteraria compiuta che tenda verso il romanzo e con il ricorso costante all'enfasi della presenza narrativa, crea un'affinità con quello che diventerà, più tardi, il genere del bozzetto⁵⁴².

⁵³⁸ *AR*, p. 144. Citando *Arabeschi* («produzione di novelle, e bozzetti, e scenette, e schizzetti, e raccontini [...] abbondanza morbosa di tal genere di produzione», ivi, pp. 141-144, in corsivo nell'originale), Roberto Fedi riconosce, da parte di De Roberto, quel «lapsus polemico», consistente in una «iniziale e impropria confusione fra le "novelle" e i "bozzetti", poi [...] almeno in parte corretta dal susseguirsi incalzante di [...] sinonimi» (FEDI, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, cit., pp. 588-589), confusione mai veramente accantonata.

⁵³⁹ Ivi, p. 587.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 594: «ricercare con il lettore un rapporto di confidenza, di sintonia».

⁵⁴¹ Rosario Castelli dimostra l'interesse di De Roberto per la «dialogicità "pura"» (CASTELLI, *Per un'edizione completa del teatro di Federico De Roberto*, cit., p. 226) già dalla prefazione di *Processi verbali* e attraverso le – sfortunate – prove teatrali fino alla «fitta e plurivoca tessitura dialogica» (ivi, p. 227) delle novelle di guerra.

⁵⁴² Cf. FEDI, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, cit. per le caratteristiche del genere del bozzetto.

L'idea della «insufficienza»⁵⁴³ del De Roberto novelliere andrebbe allora ridiscussa, nuovamente indagata e definitivamente accantonata. Similmente, andrebbe ridimensionato quel presunto «rientro – anche narrativo – nell'ordine dei valori dominanti e condivisibili dal moralismo del suo pubblico borghese»⁵⁴⁴ attribuito ai romanzi dello scrittore catanese: è stata, infatti, già dimostrata la critica ai valori borghesi condotta da De Roberto all'interno delle sue novelle⁵⁴⁵. È lecito attribuire all'autore un modo di procedere simile anche all'interno dei suoi romanzi⁵⁴⁶.

Potrebbe allora rendersi particolarmente proficuo osservare il ruolo dell'insieme delle novelle di De Roberto quali laboratorio e limite narrativo del romanzo derobertiano preso, a sua volta, come esempio paradigmatico della genesi del romanzo italiano⁵⁴⁷. Le novelle rappresentano, innanzitutto, la cornice cronologica della sua esperienza narrativa: lo scrittore esordisce scrivendo le novelle de *La sorte* e conclude la sua carriera di letterato con l'ultima redazione de *L'ultimo voto*. Ma come si osserva nelle novelle sull'amore e sulla guerra, queste diventano, ugualmente, il luogo privilegiato della sperimentazione derobertiana, sia essa linguistica, stilistica o narrativa e andrebbero sicuramente inglobate in un'analisi sistematica di più largo respiro.

⁵⁴³ G. SPAGNOLETTI, *De Roberto novelliere*, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», CVII (1972), fasc. 514, pp. 358-371, a p. 368.

⁵⁴⁴ CAVALLI PASINI, *De Roberto*, cit., p. 80. Si rimanda, inoltre, all'introduzione di Romano Luperini in DAI PRÀ, *Federico De Roberto: tra Naturalismo ed Espressionismo*, cit., in cui si compie un paragone – forse eccessivo – tra De Roberto e gli «scrittori neri» della borghesia, scrittori che si rifiutano di offrire al lettore pietà e consolazione e rivelano la loro volontà di rottura non contrapponendo all'orrore storico un'alternativa concreta o ideale, ma limitandosi a presentarlo senza illusioni nella sua totale e assoluta negatività.» (LUPERINI, *Prefazione*, cit., p. 5).

⁵⁴⁵ Si rimanda alla tesi discussa nel saggio SANNIA NOWÉ, *Palese conformismo e connotazione occulta nei «Documenti umani» di Federico De Roberto*, cit..

⁵⁴⁶ Cf. *supra* n. 242.

⁵⁴⁷ Si solleva qui, pertanto, una questione complessa che andrebbe sicuramente indagata all'interno dell'insieme dell'opera narrativa di Federico De Roberto (e, eventualmente, anche di altri scrittori coevi): questa riguarda la presunta analogia delle funzioni dei generi novella e romanzo (con conseguente possibilità di traslazione o di interscambiabilità dei moduli narrativi da un genere all'altro) nel loro rapporto con la realtà extratestuale.

2. *La situazione narrativa: dalle contraddizioni della poetica alla “poetica delle contraddizioni”*

La vasta produzione novellistica di Federico De Roberto mette in luce una prassi narrativa difficilmente pensabile indipendentemente dalle numerose, continue e spesso tortuose riflessioni teoriche e metanarrative, avviate già dal 1888 con l'uscita di *Documenti umani*. A essa è infatti preposta quella prefazione che può essere considerata il manifesto della poetica di Federico De Roberto, in seguito ampliato o modificato dalle prefazioni delle opere uscite in contemporanea nel 1890 – *Processi verbali* e *L'albero della scienza* – e costantemente sottoposto a perfezionamento dal resto dell'opera derobertiana, letteraria e non.

Come hanno riconosciuto alcuni critici in passato, la poetica complessa e versatile di De Roberto difficilmente può essere collocata all'interno di schemi letterari prestabiliti. Citando Natale Tedesco, la sensibilità e l'originalità derobertiane consistono «nell'aver tra i primi avvertito il lento maturare di un nuovo atteggiamento intellettuale»⁵⁴⁸ che egli metterà in pratica – non senza andare incontro a decenni di incomprensioni e di dissidi – ponendo delle premesse teoriche a cui non corrispondono necessariamente i suoi esiti narrativi. Alla luce delle contraddizioni della poetica derobertiana emerse dall'attrito tra le teorie poste dall'autore e i risultati ottenuti nei suoi testi narrativi, si delinea una ricerca continua, seppure ardua, volta all'individuazione del «*quid artistico*» (*DU*, p. 159) e ontologico che vuole essere qui brevemente riassunta.

Partendo dal presupposto generale di matrice verghiana che prevede la necessaria aderenza di un metodo alla scelta di un soggetto⁵⁴⁹, Federico De Roberto dà avvio allo sviluppo di alcune caratteristiche che diventeranno i suoi punti di forza narrativi: innanzitutto, l'osservazione analitica di fatti e di personaggi che, invece di essere una semplice trascrizione di vicende, diventa una rappresentazione psicologista, incentrata sui personaggi; ma, so-

⁵⁴⁸ TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 18.

⁵⁴⁹ Cf. *supra* n. 103.

prattutto, l'instaurazione di un'istanza narrativa che si rivela fondamentale, non solamente quale canale di trasmissione dei fatti narrati, bensì come strategia attraverso la quale si manifestano le contraddizioni con cui le novelle rispondono alle rigide teorie espresse nelle prefazioni e nei trattati.

Riferendosi a un saggio di Rosario Contarino intitolato *Gli inganni della letteratura dall'«Illusione» ai «Viceré»*⁵⁵⁰, Rosario Castelli attribuisce a Federico De Roberto una considerazione della letteratura «come flaubertiano desiderio parossistico di superamento del reale, come strumento di rivelazione del non-senso della letteratura»⁵⁵¹. Si potrebbe modificare questa definizione asserendo che, secondo De Roberto, la letteratura non scopre il suo «non-senso», bensì definisce proprio un suo senso nuovo, diventando il mezzo di rivelazione delle contraddizioni del reale. In questo supera il reale e ciò è reso possibile, in parte, grazie allo strumento più delicato, complesso, potenzialmente equivoco e potente a sua disposizione, ovvero l'istanza narrativa.

Le ripetute teorizzazioni narrative, oltre ad avere delle evidenti conseguenze stilistiche, forniscono all'autore, ugualmente, degli spunti tematici che egli utilizza largamente all'interno delle sue novelle e dei suoi romanzi.

L'istanza narrativa, infatti, non limitandosi solamente a trasmettere un fatto, si manifesta materialmente all'interno dei testi analizzati precedentemente: ne *Il rosario*, quando commenta, impercettibilmente, ma non senza una lieve ironia, l'affaccendarsi delle sorelle Sommatino; ne *Il paradiso perduto*, quando illustra lo stato d'animo desolato del personaggio principale; in *Rimorso*, facendo una *mise en abyme* dell'istanza dello scrittore e della situazione scrittoria in generale. In queste novelle, inoltre, De Roberto introduce l'analisi delle reazioni psicofisiche dei personaggi e l'interpretazione dei loro sentimenti, aprendo a quella «immedesimazione» negli stati d'animo postulata già ne *L'albero della*

⁵⁵⁰ R. CONTARINO, *Gli inganni della letteratura dall'«Illusione» ai «Viceré»*, in *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» fra storia e finzione*, Atti del congresso celebrativo del centenario de *I Viceré* (Catania, 24-26 novembre 1996), Catania, Fondazione Verga 1998, pp. 93-114.

⁵⁵¹ CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 20.

scienza e che conoscerà il suo culmine ne *La paura*; «immedesimazione» che se, da una parte, non può che venire trasmessa da un narratore con forte focalizzazione interna, dall'altra non può che rimanere allo stato immaginativo, rendendo così l'immaginabile parte integrante del fattuale⁵⁵².

Nelle novelle che compongono *La morte dell'amore* e *Gli amori* la situazione narrativa diventa più raffinata e congegnata. Nella prima raccolta, il narratore, ricalcando il procedimento naturalista, osserva minuziosamente i personaggi, che preferisce fare apparire in dialoghi. Ne *Gli amori*, il narratore, redattore di lettere, con l'espedito di essere un semplice intermediario di vicende narrategli da altri, si rende, invece, addirittura protagonista degli aneddoti che riporta alla sua amica, veicolando, insieme a questi, i suoi pensieri, valutazioni e commenti che rischiano di compromettere la fedeltà ai fatti narrati. In maniera analoga, in alcune novelle di guerra si delineano prese di posizione distanziate del narratore nei confronti di personaggi, di vicende o del sistema di valori che essi rispecchiano (*All'ora della mensa*); in altre, il personaggio narrante viene avvicinato alla figura poco seria del buffone (*La retata*) o diventa contraddittorio (*Due morti*). In altre ancora, vengono presentate situazioni comunicative ambigue (*La posta*, *Il rifugio*). Gli artifici narrativi messi in pratica in questi testi sottolineano un aspetto che, nelle pagine precedenti, si è deciso di accostare alla teoria del *unreliable narrator*, così come postulata da Wayne C. Booth.

Nel momento in cui l'istanza narrativa prende le sue distanze dalla vicenda narrata, diventando poco affidabile, è lecito interrogarsi, a livello della comunicazione interna del testo, sulla veridicità

⁵⁵² Natale Tedesco riconosce, per quanto riguarda *I Viceré* e aprendo così a un interessante paragone con Svevo: «è la grande prova dell'originale formula narrativa derobertiana [...]. Basata sul psicologismo, tuttavia non è più un'analisi tutta mentale, piuttosto è il modo di portare a galla, come avrebbe detto Svevo, dal fondo delle esistenze anatomizzate, la parte più interna della realtà che s'intende rappresentare e che, perciò, si dimostra alla fine la più concretamente autentica, anche la più veridica, rispetto alle forme del sociale storico di cui si costituisce e risulta esemplare.» (TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., pp. 136-137). Per un breve confronto tra De Roberto e Svevo, cf. *supra* n. 377.

propria dei fatti trasmessi; la mera rappresentazione della realtà si rivela, allora, problematica e si rende necessario dare un senso nuovo alla realtà raffigurata. In questa direzione si muovono le novelle di guerra nelle quali il narratore bandisce il suo protagonismo e, osservatore di situazioni delicate, decide di metterne in rilievo aspetti particolarmente salienti. Il narratore non è il freddo osservatore metodico congegnato dalla dottrina verista, bensì un'istanza che filtra le vicende attraverso il poliprospektivismo e una soggettività molto pronunciata. La realtà così veicolata non è il risultato di una rappresentazione spassionata, ma diventa oggetto di critica, in quanto in essa vengono evidenziate le sue contraddizioni, le false speranze e le disillusioni di cui è rivelatrice.

La rappresentazione di una realtà non oggettiva, bensì alterata dalla soggettività dell'istanza narratrice, è una scelta stilistica che, in fondo, già si intravedeva nella prefazione a *Documenti umani*, quando De Roberto ammetteva di fare volontariamente uso di una certa «levigatezza» (*DU*, p. 162), a significare, dunque, che già allora lo scrittore aveva intuito la potenza dello strumento narrativo.

La presenza preponderante dell'istanza narrativa nei testi robertiani permette di sottolineare l'attrito tra le teorizzazioni saggistiche e la prassi narrativa di Federico De Roberto, nonché le contraddizioni che ne conseguono⁵⁵³. Queste sono in primo luogo tematiche e si leggono nelle situazioni (come in quella esemplare già dal titolo de *L'assurdo*, oppure nella contrapposizione del bene e del male in *Due morti*) e nei sentimenti dei personaggi messi in scena. In secondo luogo – e questo è l'aspetto di maggior interesse –, le contraddizioni sono strutturali e si manifestano in modi differenti.

La forma che meglio si presta all'illustrazione di tesi opposte e al loro progressivo svilupparsi e scontrarsi è, indubbiamente,

⁵⁵³ Sempre secondo Wayne C. Booth, marcando la sua presenza, il narratore entra nella storia narrata, acquisendo uno status paragonabile a quello di un personaggio («the narrator has made of himself a dramatized character to whom we react as we react to other characters», BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, cit., p. 212) e instaurando anche un nuovo tipo di rapporto con il lettore. Per le incongruenze e contraddizioni narrative scaturite dalla presenza di un narratore inaffidabile, cf. *ivi*, pp. 311-336.

quella dell'*ars dialogica*. Come si è precedentemente visto, Federico De Roberto ne fa un largo uso all'interno della sua produzione novellistica, nella quale introduce delle trascrizioni di dibattiti avvenuti oralmente, ma anche lo svolgersi di un lungo dibattito scritto attorno al tema dell'amore.

Si è riscontrato, poi, il ricorso alla contraddizione performativa, di cui l'esempio più ostentato risiede nel narratore che si dichiara garante di fatti veridici che, però, corrono costantemente il rischio di rivelarsi inattendibili. La tecnica che si manifesta quale cardine della contraddizione derobertiana è il frequente utilizzo della tipologia dell'ironia; benché Vittorio Spinazzola parli, nel caso di De Roberto, di «un'ironia stanca, come chi non sa veramente più credere a nulla»⁵⁵⁴, questa dimostra di essere il vero e proprio *fil rouge* all'interno della poetica del Catanese, sia essa considerata come una caratteristica stilistica, sia essa oggetto di studio da parte dell'autore (e si rimanda qui al capitolo dedicato all'ironia del volume *Leopardi*). Nella sua intrinsecità, l'ironia è subdolamente rivelatrice di discordanze e il suo utilizzo, avvalorato da artifici narrativi complementari quali l'*ars dialogica* o le contraddizioni performative, che ne potenziano l'effetto, conduce a rilevare dei contrasti.

In alcuni testi, l'ironia viene spinta fino alla parodia e alla caricatura. È il caso della novella *L'affare dei quattrini*, una chiara parodia di *Dibattimento* o di «*Nessun maggior dolore...*» e dei numerosi aspetti caricaturali che caratterizzano alcuni personaggi delle novelle di guerra, convergenti tutti in *All'ora della mensa*, dove la caricatura è da leggersi come critica rivolta agli imboscati e ai superiori arroganti appartenenti alla realtà extratestuale⁵⁵⁵.

Gianni Grana ha individuato nella polifonia de *I Viceré* dei connotati che ha accostato al concetto bachtiniano di carnevalizzazione della letteratura, in cui, come è noto, il riso acquisisce un

⁵⁵⁴ SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 45.

⁵⁵⁵ Aurelio Navarra sostiene, riguardo ai personaggi de *La sorte*, ma in fondo, applicabile ai personaggi derobertiani in generale: «Nell'osservazione del vero, e nel renderlo nettamente, icasticamente, con le sue luci e i suoi colori, De Roberto ha un'intensità feroce, un'avidità di visione che giunge sino a essere crudele» (NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 37).

ruolo decisivo⁵⁵⁶. Si rivela efficace attribuire delle caratteristiche analoghe anche alle novelle di De Roberto: si è visto precedentemente che la polifonia scaturita dalla narrazione è un tratto caratteristico anche delle novelle di guerra e, soprattutto, che il riso provocato da alcune di esse è un segnale di polivalenza. Il riso non sarebbe allora semplicemente comicità fine a sé stessa, ma una categoria alla base di una semantica ulteriore di questi testi⁵⁵⁷.

L'ironia, alternata al sarcasmo nelle novelle dell'amore e trasformata deliberatamente in tragicomico nelle novelle di guerra, rivela una finalità a lungo raggio: la sua funzione quale palliativo

⁵⁵⁶ Gianni Grana legge la teoria bachtiana della carnevalizzazione della letteratura in chiave di «ideologia del contrasto demistificante, del potere smascherato, come "sentimento del mondo" ribaltato, dell'inferno-realtà quotidiano, secondo gli indirizzi "realistici" serio-comici e parodici propri della satira» (GRANA, «*I Viceré*» e *la patologia del reale*, cit., p. 19). Per un approfondimento sugli effetti comici e l'ironia risultanti dalla pluridiscorsività ne *I Viceré*, cf. ivi, pp. 470-525 e PAGLIARO, *Il Risorgimento e la frammentarietà del processo storico ne «I Viceré» di Federico De Roberto*, cit., pp. 311-327, la quale svolge un'analisi simile anche per *L'imperio*. Per quanto riguarda la polifonia testuale o dialogicità del testo, così come analizzata da Bachtin, prima attraverso l'opera di Dostoevskij e poi quella di Rabelais e Gogol', i lavori di riferimento sono *Проблемы поэтики Достоевского* del 1963 (l'edizione qui utilizzata è la traduzione in italiano di Giuseppe Garritano, cf. M. BACHTIN, *Dostoevskij*, a cura di G. Garritano, Torino, Einaudi 2002) e *Вопросы литературы и эстетики* del 1975 (per la traduzione, cf. EAD., *Estetica e romanzo*, a cura di R. Platone, Torino, Einaudi 2001). In EAD., *Dostoevskij*, cit., viene, inoltre, introdotto il concetto di carnevalizzazione della letteratura (ivi, pp. 159-172). Secondo Guido Guglielmi, il ricorso all'umorismo è una conseguenza naturale di fronte a una realtà difficile: «La realtà non è più un oggetto, ma un problema. Non è più qualcosa che la conoscenza possa abbracciare, ma l'incognita di ogni conoscenza. [...] Lo scrittore novecentesco, insomma, non guarderà più ai modelli della tradizione epica o epizzante, ma si volgerà piuttosto a quell'altra tradizione che Pirandello ha chiamata, nel suo famoso saggio del 1908, umoristica, e Bachtin, qualche decennio dopo, carnevalesca.» (G. GUGLIELMI, *Esiti novecenteschi della novella italiana*, in *La novella italiana*, cit., pp. 607-625, a p. 607).

⁵⁵⁷ Per un approfondimento sulle quattro categorie fondamentali del carnevale elaborate da Bachtin (il «*libero contatto familiare tra gli uomini*», «l'*eccentricità*», «*le mésalliances carnevalesches*» e «*la profanazione*»), cf. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., pp. 160-161, in corsivo nell'originale. Queste conducono a una leggerezza che provoca un riso ambivalente, diretto ai potenti (il «*riso carnevalesco*», ivi, p. 165, in corsivo nell'originale). Per gli effetti del comico sulla narrazione da parte di un narratore inaffidabile, cf. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, cit., pp. 224-229. Natale Tedesco sostiene che «la mimesi a livelli plurimi» di De Roberto «è il frutto di una premeditata volontà espressionistica» (TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 14).

della sfortuna personale («un'ironia [...] sottile [...] perché noi ridiamo – di noi stessi...», *GA*, p. cxli), elaborata nelle novelle de *Gli amori*, acquisisce, di fronte alla catastrofe universale della guerra, il ruolo bidimensionale di rivelatore della sciagura e di antidoto di fronte alla disperazione e al relativismo della condizione umana. Lo stesso relativismo, del resto, è costantemente passibile di contraddittorietà, in quanto, nel momento in cui viene stabilita la possibile confutazione di una presunta verità, proprio perché relativa, il senso dell'imposizione stessa della verità viene rimesso in discussione⁵⁵⁸.

Il relativismo e la contraddittorietà diventano, allora, i motori della creazione narrativa di Federico De Roberto e confluiscono nella constatazione, abusata ma veritiera, che «l'uomo è contraddittorio in sé» (*Amore*, p. 64), stabilita ne *L'amore* e realizzata nelle vicende narrative.

Si potrebbe, allora, affermare che Federico De Roberto compie un passaggio studiato dalle molteplici contraddizioni della sua poetica a una vera e propria globale “poetica delle contraddizioni” la quale, se anticipa il ben più celebre modello pirandelliano del «“sentimento del contrario”»⁵⁵⁹, va oltre i semplici “norma del ne-

⁵⁵⁸ Annamaria Loria parla di «legittimità delle “complicate soluzioni”»: «Non casi di “contraddizione” che annullano la verità delle conclusioni negative, piuttosto casi di “complessità” che affondano le proprie radici in una nuova concezione delle dinamiche epistemologiche dell'uomo.» (LORIA, *Il tempo dello scontento universale*, cit., p. XXXII).

⁵⁵⁹ GANERI, *La posizione di De Roberto nel canone della letteratura italiana*, cit., p. 306. Luigi Pirandello definisce l'espressione nel suo saggio *L'umorismo* come segue: «nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosi; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, [...] il sentimento del contrario.» (PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 127, in corsivo nell'originale). Questo sentimento è, secondo Pirandello, alla base dell'umorismo. Per dei paralleli tra l'ironia di De Roberto e l'umorismo di Pirandello, cf. GRANA, «*I Viceré*» e la patologia del reale, cit., pp. 480-481 e PAGLIARO, *The Novels of Federico De Roberto*, cit., pp. 41-44; per altre convergenze stilistiche e tematiche tra i due autori, cf. G. GRANA, *De Roberto e Pirandello*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani* (Venezia, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier 1967, pp. 559-598 e I. PUPO, *La verità in fondo al pozzo: De Roberto e Pirandello a confronto*, in DASHWOOD/GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, cit., pp. 83-109.

gativo” o “dissenso” individuati precedentemente dalla critica. La prima espressione ricalca l’omonimo studio di Natale Tedesco, ampiamente utilizzato nel corso di questo studio ed evocato già precedentemente, in cui lo studioso definisce i lineamenti della «letteratura impura»⁵⁶⁰ derobertiana, aperta verso il realismo critico; Luca Bani e Margherita Ganeri, applicano entrambi l’espressione pirandelliana della «retorica del dissenso»⁵⁶¹ a De Roberto. Margherita Ganeri la definisce come segue:

[...] De Roberto va oltre il relativismo, e quello che teorizza è propriamente l’aporèma, il sillogismo paradossale secondo cui di due affermazioni di senso contrario si può affermare simultaneamente la verità e la falsità. [...] la contraddizione è consustanziale al pensiero, che si risolve sempre in retorica. La tensione dialettica spinta fino all’aporèma brucia molta energia senza potersi liberare da una condizione di doppio legame. In questo quadro, l’unica possibilità resta quella di rappresentare il fallimento, l’*impasse*⁵⁶².

La tesi di Luca Bani, elaborata per il rapporto tra De Roberto e la situazione politica dell’Italia postunitaria sulla base dei romanzi dell’autore, risulta nell’«amaro disincanto»⁵⁶³ esprimibile solamente attraverso la «*fictional irony*»⁵⁶⁴, ampiamente utilizzata nei testi narrativi derobertiani. Una tesi analoga può essere applicata ugualmente alla difficile metabolizzazione, da parte di De Roberto, della Grande Guerra, altro stravolgimento storico fondamentale e ingannevole di cui l’autore catanese è testimone e in

⁵⁶⁰ TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 11.

⁵⁶¹ BANI, *La retorica del dissenso in Federico De Roberto*, cit., p. 56.

⁵⁶² GANERI, *La posizione di De Roberto nel canone della letteratura italiana*, cit., pp. 305-306. E ancora, in EAD., *Le cicatrici dell’adulterio*, cit., p. 79: «Contrariamente a quanto si potrebbe pensare a prima vista, infatti, la *coincidentia oppositorum* di De Roberto non è pacificante, ma angosciante, proprio perché introduce un dettame costante di destabilizzazione. Nel suo universo letterario, l’antagonismo è una forza tanto primaria quanto inefficace, che tocca alla radice la frizione tra l’identità cosciente dello scrittore e quelle virtuali dei suoi modelli-ber-sagli».

⁵⁶³ BANI, *La retorica del dissenso in Federico De Roberto*, cit., p. 57.

⁵⁶⁴ Carlo A. Madrignani citato *ibidem*.

cui l'ironia risulta in un tono tragicomico stridente con il tema drammatico della guerra⁵⁶⁵.

Si rendono, allora, necessari una precisazione, nonché un ampliamento, del concetto di "sperimentalismo" finora attribuito a De Roberto⁵⁶⁶. Questo potrebbe comprendere, da una parte, considerazioni più mirate e sistematiche proprie della situazione narrativa alla base dell'insieme della sua opera⁵⁶⁷; d'altra parte, si potrebbe optare per un allargamento della suddivisione delle forme sperimentali narrative di De Roberto, includendovi anche le novelle sull'amore, per quanto riguarda il loro sperimentalismo ricavato da – discutibilissime – basi teoriche, e le novelle di guerra, per il loro sperimentalismo "di protesta"⁵⁶⁸. Puntualizzando questo "sperimentalismo", si supererebbero, almeno in parte, le difficoltà legate alla definizione ancora poco diffusa di un romanzo italiano modernista.

⁵⁶⁵ Vittorio Spinazzola parla di «antistoricismo positivista di Federico De Roberto» (SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 193). Carlo A. Madrignani, invece, prima di «presupposta filosofia della storia in negativo» (MADRIGNANI, *Pensiero politico e "vissuto politico" in F. De Roberto*, cit., p. 414), poi anch'egli di «antistoricismo» (MADRIGNANI, *Federico De Roberto, l'inattuale*, cit., p. 337).

⁵⁶⁶ Cf. *supra* p. 37.

⁵⁶⁷ In questa direzione si muove l'analisi svolta in PAGLIARO, *The Novels of Federico De Roberto*, cit., in considerazione dei romanzi di De Roberto. Cf. inoltre VACANTE, *L'eclittismo della novellistica giovanile di Federico De Roberto: teorizzazioni e forme di poetica in atto*, cit., p. 78: «De Roberto [...] un vero e proprio *trait-d'union* posto a collegare agli estremi di una identica traiettoria Verga e Pirandello, come un'apertura cioè verso la piena modernità» (in corsivo nell'originale).

⁵⁶⁸ Oppure, per riprendere un'espressione di Gianni Grana, una «disposizione all'"anarchismo intellettuale"» (GRANA, «*I Viceré* e la patologia del reale», cit., p. 462). Margherita Ganeri ha visto nella scrittura dei romanzi derobertiani una chiara accusa politica: «*I Viceré* and *L'Imperio* are not nihilistic novels, as many have maintained, because they stand as historical-political accusations: well-documented and highly committed accusations that depict the dominant and intellectual classes of turn-of-the-century Sicily as the architects of a hopeless moral and human deterioration» (M. GANERI, *Federico De Roberto: A Contemporary Perspective*, in DASHWOOD/GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, cit., pp. 9-17, a p. 9). Questa accusa guiderebbe l'intenzione, da parte dello scrittore, di provocare una reazione critica presso il lettore (*ibidem*); un proposito simile potrebbe essere postulato per la lettura delle novelle di guerra. Natale Tedesco attribuisce effettivamente al «realismo analitico» (TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 12) di De Roberto un'apertura verso una forma di «realismo critico» (ivi, p. 180).

Sembra, infine, doveroso segnalare una curiosa coincidenza che ha involontariamente guidato la scelta dell'analisi qui condotta su testi narrativi dedicati ai temi specifici dell'*amore* e della *guerra*: questi, infatti, ricalcano due concetti chiave delle considerazioni di stampo darwinistico della sopravvivenza della specie che, riletta da De Roberto in chiave prefreudiana⁵⁶⁹, inseriscono inequivocabilmente l'autore catanese al centro dei dibattiti e delle riflessioni del suo tempo⁵⁷⁰. Ma sono questi anche i due temi *par excellence* della tradizione del genere dell'epica, evocati nel titolo *Le donne, i cavalieri*, che, richiamando il poema ariostesco, offrono un'ulteriore prospettiva sull'opera derobertiana, meritevole, quindi, di essere integrata a tutti gli effetti all'interno della tradizione letteraria italiana. Il contributo di De Roberto all'evoluzione della narrativa italiana si dirama in varie direzioni: tematico, linguistico e metapoetico. Questi sono aspetti tutt'altro che secondari. Si spera che questo studio sia un ulteriore passo avanti in vista di una rivalutazione critica dello scrittore Federico De Ro-

⁵⁶⁹ SANNIA NOWÉ, *Le voci dell'onore e della paura*, cit., p. 319: «Lo scrittore che nel 1895 aveva sondato con serietà scientifica il fenomeno dell'amore nel grosso trattato *L'amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*, pare ridestarsi alla creatività artistica a contatto con altri due istinti, radicati nella realtà biologica dell'uomo, come l'amore positivisticamente inteso: l'universale, materiale, necessità del cibo e l'universale, fisica paura della morte si rivelano così i temi capaci di stimolare ancora felicemente il vecchio materialista». L'istinto di sopravvivenza è, logicamente, egoistico: «Chez De Roberto [...] toutes les passions sont condamnées sans appel. Même la passion amoureuse [...] partage selon De Roberto la nature conflictuelle et égoïste des autres passions [...] l'égoïsme [...] est inné et fait partie de la nature humaine.» (TOPPANO, *Passion et intérêt dans la trilogie des Uzeda*, cit., pp. 205-211). Nella stessa direzione ragiona anche Rosario Castelli: «[l'] egoismo è una parola-tema che De Roberto declina quasi in ogni sua opera, ma che trova una sua precisa articolazione tematica nell'*Amore* divenendone un'idea cardine» (CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, cit., p. 115).

⁵⁷⁰ Cf. GUGLIELMINETTI, *Il male di fine secolo e i suoi maestri*, cit., pp. 187-188: «[Quella di De Roberto] è una testimonianza pressoché inconsapevole d'una vicenda ideologica [...] venuta [...] ad una nuova fase di maturazione. Ciò non toglie che, se si guarda nel complesso al resto dei suoi interventi critici e militanti, si avverte che l'intenzione di capire bene in quale quadro generale si sviluppasse la letteratura contemporanea fu preoccupazione costante del suo impegno. Mera vigilia [...] la straordinaria maturità di questo procedere critico e creativo nel tempo».

berto, a cui si aggiunge l'impellente necessità di riconsiderare le sue riflessioni teoriche e la sua opera narrativa all'interno del più ampio universo letterario europeo.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

Scritti di Federico De Roberto

- L. CAPUANA/F. DE ROBERTO/F. FERLITO, *Saghe e seghe col senno e con la mano*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Associazione culturale la Cantinella 2007.
- F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984.
- EAD., *Leopardi e Flaubert*, in EAD., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, pp. 1589-1590.
- EAD., *Arabeschi*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1883.
- EAD., *Letteratura contemporanea. La corrente russa*, in A. LORIA, *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, Torino, Aragno 2012, pp. 63-67.
- EAD., *Il romanzo. A proposito di «Pierre et Jean»*, in A. LORIA, *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, Torino, Aragno 2012, pp. 69-76.
- EAD., *La sorte*, a cura di D. Fernandez, Palermo, Sellerio 1997.
- EAD., *Documenti umani*, a cura di A. Di Grado, Roma, Bel-Ami Edizioni 2009.
- EAD., *Processi verbali*, a cura di G. Giudice, Palermo, Sellerio 1997.
- EAD., *L'albero della scienza*, a cura di R. Castelli, Caltanissetta, Edizioni Lussografica 1997.
- EAD., *Rimorso*, in «L'osservatore politico letterario», XI (1965), n. 7, pp. 33-36.
- EAD., *La morte dell'amore*, Napoli, Luigi Pierro Editore 1892.

- EAD., *La morte dell'amore*, a cura di M. D'Onofrio, Roma, Salerno Editrice 1994.
- EAD., *Ermanno Raelli*, Milano, Christian Marinotti Edizioni 2010.
- EAD., *L'illusione*, a cura di N. Zago, Milano, BUR 2011.
- EAD., *I Viceré*, a cura di L. Baldacci, Torino, Einaudi 1990.
- EAD., *L'amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*, Milano, Casa Ed. Galli di C. Chiesa, F.lli Omodei Zorini e F. Guindani 1895.
- EAD., *L'amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*, a cura di A. Di Grado, Sesto Fiorentino, Apice Libri 2015.
- EAD., *Spasimo*, Torino, Marco Valerio Editore 2012.
- EAD., *Gli amori*, Milano, Galli 1898.
- <<http://www.gutenberg.org/files/39289/39289-h/39289-h.html>>
- EAD., *Leopardi*, Milano, Treves 1898.
- EAD., *Leopardi*, a cura di N. Borsellino, Roma, Lucarini 1987.
- EAD., *Il colore del tempo*, Milano-Palermo, Remo Sandron Editore 1900.
- EAD., *Come si ama*, Torino, Roux e Viarengo 1900.
- EAD., *L'arte*, Roma-Torino, Fratelli Bocca Editore 1901.
- EAD., *La messa di nozze. Un sogno. La bella morte*, Milano, Treves 1911.
- EAD., *La messa di nozze*, Torino, Marco Valerio Editore 2012.
- EAD., *Le donne, i cavalieri*, Milano, Treves 1913.
- EAD., *Le donne, i cavalieri*, a cura di E. Ghidetti, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 1993.
- EAD., *Al rombo del cannone*, Milano, Treves 1919.
- EAD., *All'ombra dell'olivo*, Milano, Treves 1920.
- EAD., *La «Cocotte»*, Milano, Casa Editrice Vitagliano 1920.
- EAD., *L'imperio*, a cura di N. Zago, Milano, BUR 2009.
- EAD., *Un proverbio italiano*, in «L'osservatore politico letterario», XXI (1975), n. 4, pp. 39-51.
- EAD., *Vincitore!*, in «Le ragioni critiche», VIII (1978), nn. 27-28, pp. 127-131.
- EAD., *Adriana. Un racconto inedito e altri "studi di donna"*, a cura di R. Castelli, Catania, Giuseppe Maimone Editore 1998.
- EAD., *«La "Cocotte"» e altre novelle*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Curcio 1979.
- EAD., *Una parentesi*, in «Il tempo», 3 ottobre 1980, pp. 17-18.

- EAD., *Novelle della Grande Guerra*, a cura di R. Abbaticchio, Bari, Progreedit 2010.
- EAD., *La paura e altri racconti della Grande Guerra*, a cura di A. Di Grado, Roma, Edizioni e/o 2014.
- EAD., *La paura e altri racconti di guerra*, a cura di G. Pedullà, Milano, Garzanti 2015.

Epistolari di Federico De Roberto

- Lettera di Paolo Mantegazza a Federico De Roberto, 4 ottobre 1895 (custodita presso la Fondazione Verga di Catania).
- F. GALLO, *Lettere di Antonio Bruno a Federico De Roberto*, in «Le ragioni critiche», X (1981), nn. 35-36, pp. 57-67.
- G. INFUSINO, *Lettere da Napoli. Salvatore Di Giacomo e i rapporti con Bracco, Carducci, Croce, De Roberto, Fogazzaro, Pascoli, Verga, Zingarelli*, Napoli, Liguori 1987.
- D.T. LOMBARDO, *De Roberto-Treves: frammenti di un carteggio*, in «Annali della Fondazione Verga», v. s. XIV (1997), pp. 29-48.
- G. LOPEZ, *Lettere di Giovanni Verga e Federico De Roberto a Sabatino Lopez*, in «L'osservatore politico letterario», XV (1969), n. 6, pp. 65-90.
- P. MELI, *Lettere inedite di Federico De Roberto a Piero Barbèra*, in «Otto/Novecento. Rivista bimestrale di critica letteraria», VIII (1984), nn. 5-6, pp. 183-189.
- G. RAYA (a cura di), *Capuana e D'Annunzio*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1970.
- G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, Catania, Tringale 1978.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del «Corriere della Sera»*, Roma, Bulzoni 1979.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Martoglio e De Roberto*, in *Nino Martoglio*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore 1985, pp. 159-205.

E. ZAPPULLA/S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto, Ernesta Valle. Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d'amore e di letteratura*, Milano, Bompiani 2014.

Altra letteratura primaria

- D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori 1991.
- ARISTOTELE, *Mimesis*, a cura di G. Paduano, Roma-Bari, Laterza 1998.
- L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori 1976.
- H. DE BALZAC, *Physiologie du mariage, ou méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*, Bruxelles, Cans et Comp. 1834.
- C. BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, a cura di F. Dagognet, Parigi, Flammarion 2008.
- G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori 1985.
- L. CAPUANA, *Per l'arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Edizioni scientifiche italiane 1994.
- P.A.F. CHORDERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, a cura di C. Seth, Parigi, Gallimard 2011.
- J.P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, a cura di R. Otto e P. Wersig, Monaco, Beck Verlag 1984.
- S. FREUD, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, a cura di R. Reiche, Francoforte, Fischer Verlag 2007.
- EAD., *Zeitgemäß über Krieg und Tod*, in EAD., *Warum Krieg? Zwei Schriften*, a cura di H.M. Lohmann, Stoccarda, Reclam 2012, pp. 6-51.
- N. GOGOL', *La mantella*, in EAD., *I capolavori*, a cura di S. Prina, Milano, Mondadori 2008, pp. 313-353.
- G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Milano, Mondadori 1987.
- F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in EAD., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori 1983, pp. 7-14.

- EAD., *Manifesto della aeropittura*, in EAD., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori 1983, pp. 197-201.
- G. DE MAUPASSANT, *Le Roman*, in EAD., *Romans*, a cura di L. Forestier, Parigi, Gallimard, 1987, pp. 703-715.
- U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Roma, Gela Editrice 1987.
- L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori 1965, pp. 17-160.
- STENDHAL, *De l'amour*, a cura di D. Muller e P. Jourda, Parigi, Champion 1926.
- I. SVEVO, *Una burla riuscita*, in EAD., *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di M. Lavagetto e C. Bertoni, Milano, Mondadori 2004, pp. 197-264.
- EAD., *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, in EAD., *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di M. Lavagetto e C. Bertoni, Milano, Mondadori 2004, pp. 441-498.
- EAD., *[Sulla teoria della pace]*, in EAD., *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Milano, Mondadori 2004, pp. 859-877.
- EAD., *La Lega delle nazioni (sulla teoria della pace)*, a cura di S. Buttò e R. Cepach, Trieste, Stella Arti grafiche 2015.
- T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori 1995.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, in EAD., *I grandi romanzi. «I Malavoglia». «Mastro-don Gesualdo»*, a cura di R. Bacchelli, F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 1972, pp. 2-289.
- EAD., *Tutte le novelle*, a cura di C. Ricciardi, Milano, Mondadori 1987.
- EAD., *La coda del diavolo*, in EAD., *Tutte le novelle*, a cura di C. Ricciardi, Milano, Mondadori 1987, pp. 46-59.
- EAD., *Fantasticheria*, in EAD., *Tutte le novelle*, a cura di C. Ricciardi, Milano, Mondadori 1987, pp. 129-136.
- EAD., *L'amante di Gramigna*, in EAD., *Tutte le novelle*, a cura di C. Ricciardi, Milano, Mondadori 1987, pp. 202-210.
- EAD., *La roba*, in EAD., *Tutte le novelle*, a cura di C. Ricciardi, Milano, Mondadori 1987, pp. 279-285.
- É. ZOLA, *Le roman expérimental*, a cura di A. Guedj, Parigi, Garnier-Flammarion 1971.
- EAD., *L'Assommoir*, in EAD., *Œuvres complètes*, a cura di H. Mitterrand, Parigi, Gallimard 2007, 10 voll., II, pp. 371-796.

EAD., *La Bête humaine*, in EAD., *Œuvres complètes*, a cura di H. Mittérand, Parigi, Gallimard 2010, 10 voll., IV, pp. 995-1336.

Letteratura critica

Naturalismo e Verismo, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll.

La novella italiana, Atti del convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989, 2 voll.

«Annali della Fondazione Verga», v. s. XI-XII (1994-1995)

G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei Malavoglia*, Catania, Fondazione Verga 1985.

G. ALFIERI, *Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. III (2010), pp. 7-30.

G. ALFIERI, *L'italiano regionalizzato de «La grande guerra» di Monicelli (1959)*, in G. MARCATO (a cura di), *Dialecto parlato, scritto, trasmesso*, Padova, CLEUP 2015, pp. 149-160.

G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016.

A. ARSLAN/R. VERDIRAME, *Neera a De Roberto*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LXXVIII (1982), pp. 249-270.

H. AUST, *Novelle*, Stoccarda/Weimar, Metzler 2012.

E. BACCHERETI, *Il piacere della ricerca: tradizione e sperimentalismo nei «Viceré» di Federico De Roberto*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 84-91.

E. BACCHERETI, *Il naturalismo. Storia e testi*, Firenze, Le Lettere 1995.

M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di R. Platone, Torino, Einaudi 2001.

M. BACHTIN, *Dostoevskij*, a cura di G. Garritano, Torino, Einaudi 2002.

D. BAGULEY, *Vers une poétique naturaliste*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., II, pp. 503-521.

G. BALDISSONE, *La novella e l'ascolto*, in G. BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi 1985, pp. 33-51.

- L. BANI, *La retorica del dissenso in Federico De Roberto*, in «Italies. Revue d'études italiennes», XV (2011), pp. 55-79.
<<http://italies.revues.org/3043>>
- G. BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi 1985.
- A. BARBINA, *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma, Bulzoni 1983.
- B. BIANCHI, *Delirio, smemoratezza e fuga. Il soldato e la patologia della paura*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Atti del convegno (Rovereto, 26-28 settembre 1985), a cura di D. Leoni e C. Zadra, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 73-104.
- B. BIANCHI, *I pacifisti*, in N. LABANCA (a cura di), *Dizionario Storico della Prima Guerra Mondiale*, Roma-Bari, Laterza 2014, pp. 241-252.
- L. BOCCA, *Federico De Roberto erotologo: intorno ad alcune fonti letterarie e scientifiche dell'«Amore»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXV (2008), fasc. 610, pp. 186-213.
- S. BOEZIO, *Derobertiana*, in «Revue des études italiennes», LVII (2011), nn. 3-4, pp. 309-330.
- W.C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-Londra, University of Chicago Press 1961.
- N. BORSELLINO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Leopardi*, a cura di N. Borsellino, Roma, Lucarini 1987, pp. 1-10.
- V. BRANCATI, *De Roberto e dintorni*, a cura di R. Verdirame, Acireale, Tringale 1988.
- F. BRANCFORTI, *Un manifesto contestato: la prefazione ai «Documenti umani» di Federico De Roberto*, in V. MASIELLO (a cura di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno Editrice 2000, 2 voll., II, pp. 1025-1033.
- C. BREMOND/J. LE GOFF/J-C. SCHMITT, *L'«exemplum»*, Turnhout, Brepols 1982.
- R. BRINKMANN, *Wirklichkeit und Illusion*, Tubinga, Niemeyer 1966.
- V. CALÌ/G. CORNI/G. FERRANDI (a cura di), *Gli intellettuali e la Grande guerra*, Bologna, Il Mulino 1998.
- S. CAMPAILLA, *Verismo e straniamento nel «Rosario» di De Roberto*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 12-26.

- G. CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, Bologna, CLUEB 2013.
- R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXIX (2010), n. 1, pp. 23-45.
- R. CASTELLI, *Anatomie del cuore: De Roberto e il "tormento simpatico"*, in F. DE ROBERTO, *L'albero della scienza*, a cura di R. Castelli, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 1997, pp. 9-36.
- R. CASTELLI, *L'amore e gli amori di Federico De Roberto*, in «Spunti e ricerche», 19 (2004), pp. 29-42.
- R. CASTELLI, «*L'albero della scienza*»: *Federico De Roberto e le anatomie del cuore*, in J. DASHWOOD/M. GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Oxford et. al., Peter Lang 2009, pp. 67-79.
- R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Roma, Bonanno 2010.
- R. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Roma, Bonanno 2012.
- R. CASTELLI, *Per un'edizione completa del teatro di Federico De Roberto: testi rappresentati, inediti e rari*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 221-230.
- G. CATALANO, *Riflessioni sul primo De Roberto («Arabeschi» – «La sorte»)*, Napoli, Ferraro 1975.
- I. CATI, *Cara mamma ti scrivo. Le cartoline dei soldati della Grande Guerra*, Udine, Gaspari 2006.
- A. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, Palermo, Palumbo 1996.
- V.J. CINCOTTA, «*Il Rosario*» di *De Roberto* tra novella e dramma, in «*Italica*», LV (1978), n. 2, pp. 197-210.
- G. CONGIU MARCHESE, *Appunti storico-linguistici sulle novelle di guerra derobertiane*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 58-68.
- R. CONTARINO, *Gli inganni della letteratura dall'«Illusione» ai «Viceré»*, in *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» fra storia e finzione*, Atti del congresso celebrativo del centenario de *I Viceré* (Catania, 24-26 novembre 1996), Catania, Fondazione Verga 1998, pp. 93-114.
- A. CORTELESSA, *Fra le parentesi della storia*, in EAD. (a cura di), *Le*

- notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 9-60.
- A. CORTELLESA, *Illusione volontaria e autenticità involontaria. Federico De Roberto e la Grande Guerra*, in AA.VV., *Una d'arme, di lingua, d'altare, di memorie, di sangue e di cor*, Palermo, Duepunti Edizioni 2013, pp. 25-56.
- DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M. Cortellazzo e P. Zolli, Bologna, Zanichelli 1999.
- M. D'ONOFRIO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *La morte dell'amore*, a cura di M. D'Onofrio, Roma, Salerno Editrice 1994, pp. 7-26.
- S. DAI PRÀ, *Federico De Roberto: tra Naturalismo ed Espressionismo. Lo stile della provocazione*, Palermo, Istituto siciliano di studi politici ed economici 2003.
- J. DASHWOOD/M. GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Oxford et. al., Peter Lang 2009.
- J-P. DE NOLA, *Federico De Roberto et la France*, Parigi, Didier 1975.
- J-P. DE NOLA, *Federico De Roberto et la France*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 42-44.
- T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza 2011.
- T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai nostri giorni*, Roma-Bari, Laterza 2014.
- N. DELLA VOLPE, *Esercito e propaganda nella Grande Guerra (1915-1918)*, Roma, Fusa Editrice 1989.
- T. DEGERING, *Kurze Geschichte der Novelle. Von Boccaccio bis zur Gegenwart. Dichter, Texte, Analysen, Daten*, Monaco, Wilhem Fink Verlag 1994.
- A. DI BENEDETTO, *Considerazioni sui "minori"*, in *Il "minore" nella storiografia letteraria*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 10-12 marzo 1983), a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editore 1984, pp. 155-162.
- A. DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica". Positivismismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron 1982.
- A. DI GRADO, *Un gentiluomo e i suoi mostri*, in EAD., *Scritture della crisi. Espressionismo e altro novecento*, Catania, Maimone Editore 1988.
- A. DI GRADO, *Eros, potere e altri mostri. Federico De Roberto tra fetichismo e polemica*, in «Spunti e ricerche», 19 (2004), pp. 7-12.

- A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale, Bonanno 2007.
- A. DI GRADO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *La paura e altri racconti della Grande Guerra*, a cura di A. Di Grado, Roma, Edizioni e/o 2014.
- A. DI GRADO, *Il critico "senza qualità": appunti su una polemica di fine secolo*, in EAD., *L'isola di carta: incanti e inganni di un mito*, Siracusa, Ediprint 2014, pp. 79-86.
- A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga 2000.
- R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. LUPERINI/M. TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori 2012, pp. 13-38.
- U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani 1979.
- Il "minore" nella storiografia letteraria*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 10-12 marzo 1983), a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editore 1984.
- A. FAVA, *Tra nation building e propaganda di massa. Riflessioni sul "fronte interno" nella Grande Guerra*, in D. ROSSINI (a cura di), *La propaganda nella Grande Guerra tra nazionalismi e internazionalismi*, Milano, Unicopli 2007, pp. 156-192.
- R. FEDI, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, in *La novella italiana*, Atti del convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989, 2 voll., I, pp. 597-606.
- G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Federico De Roberto studioso di Leopardi*, in EAD., *Tra Ottocento e Novecento*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1974, pp. 57-65.
- M. FLUDERNIK, *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt, WBG 2008.
- M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parigi, Gallimard 2008.
- R. FRESU (a cura di), *«Questa guerra non è mica la guerra mia». Scritture, contesti, linguaggi durante la Grande Guerra*, Roma, Il cubo 2015.
- W. FREUND, *Novelle*, Stoccarda, Reclam 2006.
- F. GAILLARD, *Entre mythe et savoir: le naturalisme de Zola*, in S. CIGADA/M. VERNA (a cura di), *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo*, Milano, Vita e Pensiero 2003, 129-137.

- R. GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Venezia, Marsilio 2017.
- M. GANERI, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Firenze, Le Monnier 2005.
- M. GANERI, *Federico De Roberto: A Contemporary Perspective*, in J. DASHWOOD/M. GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Oxford et. al., Peter Lang 2009, pp. 9-17.
- M. GANERI, *La posizione di De Roberto nel canone della letteratura italiana*, in «Revue des études italiennes», LVII (2011), nn. 3-4, pp. 299-308.
- M. GANERI, *Le cicatrici dell'adulterio. Il romanzo italiano pre-modernista e il caso di Federico De Roberto*, in R. LUPERINI/M. TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori 2012, pp. 59-80.
- Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), a cura di R. Garbuglia, Firenze, Olschki Editore 1998.
- A. GAUDIO, *Pica, De Roberto e il campo letterario fin de siècle*, in J. DASHWOOD/M. GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Oxford et. al., Peter Lang 2009, pp. 121-135.
- G. GENETTE, *Figures III*, Parigi, Éditions du Seuil 1972.
- G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Parigi, Éditions du Seuil 1982.
- E. GHIDETTI, *Introduzione a L. CAPUANA, Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1973, 3 voll., I, pp. IX-LVI.
- E. GHIDETTI, *Introduzione a F. DE ROBERTO, Le donne, i cavalieri*, a cura di E. Ghidetti, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 1993.
- A. GIANNANTI, *Testi con-testi. Saggi su Chiari, De Roberto, Alvaro e altro*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore 2013.
- A. GIANNANTI, *Il Risorgimento critico di un italiano scettico: Federico De Roberto*, in EAD., *Testi con-testi. Saggi su Chiari, De Roberto, Alvaro e altro*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore 2013, pp. 41-52.
- A. GIANNANTI, *Lo stile "disertore". Appunti su lingua e ideologia bella nelle novelle di guerra di Federico De Roberto*, in EAD., *Testi con-testi. Saggi su Chiari, De Roberto, Alvaro e altro*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore 2013, pp. 53-67.
- A. GIANNANTI, «Una forma inferiore?» *Il teatro di Federico De Roberto*, in EAD., *Testi con-testi. Saggi su Chiari, De Roberto, Alvaro e altro*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore 2013, pp. 69-85.

- A. GIBELLI, *L'esperienza di guerra. Fonti medico-psichiatriche e antropologiche*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Atti del convegno (Rovereto, 26-28 settembre 1985), a cura di D. Leoni e C. Zadra, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 49-72.
- A. GIBELLI, *La Grande Guerra degli Italiani (1915-1918)*, Milano, Sansoni 1998.
- M.G. GIORDANO, *Il Verismo. Verga e i Veristi minori. Storia, testi e critica*, Napoli, Conte 1992.
- M. GIUFFRIDA, *Nella biblioteca di Verga: suggestioni e modelli*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 125-134.
- G. GRANA, *De Roberto e Pirandello*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani* (Venezia, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier 1967, pp. 559-598.
- G. GRANA, *«I Viceré» e la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati Editore 1982.
- P. GUARAGNELLA, *Il teatro della Grande Guerra nel De Roberto postremo*, in «Belfagor: rassegna di varia umanità», LXIV (2009), n. 4, pp. 393-418.
- P. GUARAGNELLA, *Scene da un teatro di guerra. Su «La paura» di Federico De Roberto*, in EAD., *I volti delle emozioni. Riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2015, pp. 27-58.
- S. GUEZ, *L'Anecdote proustienne. Enjeux narratifs et esthétiques*, Parigi, Garnier 2013.
- G. GUGLIELMI, *Esiti novecenteschi della novella italiana*, in *La novella italiana*, Atti del convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989, 2 voll., I, pp. 607-625.
- M. GUGLIELMINETTI, *La rosa e l'asfodelo (note sul «Leopardi» di De Roberto)*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 5-11.
- M. GUGLIELMINETTI, *Baudelaire in casa De Roberto*, in *Les échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918 : polémiques et dialogues*, Actes du colloque (Caen, 3-4 octobre 1986), a cura di M. Colin, Caen, Presses universitaires 1988, pp. 79-84.
- M. GUGLIELMINETTI, *Il male di fine secolo e i suoi maestri*, in EAD., *Ger-*

- trude, Tristano e altri malnati. Studi sulla letteratura romantica*, Roma, Bonacci 1988, pp. 185-196.
- M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Millella 1990.
- B. HÄSNER, *Der Dialog: Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung*, in K.W. HEMPFER (a cura di), *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, Stoccarda, Franz Steiner Verlag 2004, pp. 13-65.
- K.W. HEMPFER, *Lektüren von Dialogen*, in EAD. (a cura di), *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*, Stoccarda, Franz Steiner Verlag 2002, pp. 1-38.
- K.W. HEMPFER, *Zur Einführung*, in EAD./A. TRANINGER (a cura di), *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit. Von der Antike bis zur Aufklärung*, Stoccarda, Franz Steiner Verlag 2010, pp. 9-23.
- Positivismo Naturalismo Verismo. Questioni teoriche e analisi critiche*, Atti del convegno internazionale di studi (Cassino, 14-16 dicembre 1992), a cura di T. Iermano, Manziana, Vecchiarelli 1996.
- W. ISER, *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag 1994.
- M. ISNENGI, *Il mito della grande guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza 1970.
- M. ISNENGI/G. ROCHAT, *La Grande Guerra 1914-1918*, Bologna, Il Mulino 2008.
- A. KABLITZ, *Mimesis versus Repräsentation: Die aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption*, in O. HÖFFE (a cura di), *Aristoteles Poetik*, Berlino Akademie Verlag 2009, pp. 215-232.
- D. KIRSCHSTEIN, *Writing war. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*, Würzburg, Königshausen und Neumann 2014.
- T. KLINKERT, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlino/New York, De Gruyter 2010.
- T. KLINKERT/M. NEUHOFFER (a cura di), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparative Fallstudien*, Berlino/New York, De Gruyter 2008.

- P. KOCH/W. ÖSTERREICHER, *Gesprochene Sprache der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*, Berlino/New York, De Gruyter 2011.
- S. KOHL, *Realismus. Theorie und Geschichte*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag 1977.
- J. KRISTEVA, *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Parigi, Éditions du Seuil 1969.
- J. KÜPPER, *Affichierte "Exemplarität", tatsächliche A-Systematik. Boccaccios «Decameron» und die Episteme der Renaissance*, in K.W. HEMPFER (a cura di), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – bildende Kunst*, Stoccarda, Franz Steiner Verlag 1993, pp. 47-93.
- N. LABANCA (a cura di), *Dizionario Storico della Prima Guerra Mondiale*, Roma-Bari, Laterza 2014.
- V. LABITA, *La psicologia militare italiana (1915-1918)*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Atti del convegno (Rovereto, 26-28 settembre 1985), a cura di D. Leoni e C. Zadra, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 237-243.
- E. LEED, *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge et. Al., Cambridge University Press 1979.
- E. LEED, *La legge della violenza e il linguaggio della guerra*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Atti del convegno (Rovereto, 26-28 settembre 1985), a cura di D. Leoni e C. Zadra, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 19-48.
- La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Atti del convegno (Rovereto, 26-28 settembre 1985), a cura di D. Leoni e C. Zadra, Bologna, Il Mulino 1986.
- G. LOMBARDI, «*In lei c'è una vera stoffa di novelliere.*» *Federico De Roberto autore di novelle*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 205-214.
- G. LOMBARDI, *Federico De Roberto novelliere di guerra: Prima Guerra Mondiale e disillusione ne «L'ultimo voto»*, in *La fictio sul palcoscenico della storia. Fikcija na pozornici istorije*, Atti dell'VIII Convegno internazionale AIBA (Kragujevac, 25-26 novembre 2016), a cura di D. Janjić, V. Fiore e R. Russo, University of Kragujevac Press, Kragujevac 2018, pp. 15-29.
- G. LONARDI, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni Editore 1990.

- G. LONGO, *Appunti sul Naturalismo critico di Federico De Roberto*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., I, pp. 127-142.
- A. LORIA, *Per una rivalutazione di «Documenti umani»: documenti di un discorso sulla crisi di fine secolo*, in J. DASHWOOD/M. GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Oxford et. al., Peter Lang 2009, pp. 45-66.
- A. LORIA, *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, Torino, Aragno 2012.
- R. LUPERINI, *Prefazione a S. DAI PRÀ, Federico De Roberto: tra Naturalismo ed Espressionismo. Lo stile della provocazione*, Palermo, Istituto siciliano di studi politici ed economici 2003, pp. 5-7.
- R. LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in EAD./M. TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori 2012, pp. 3-12.
- R. LUPERINI/M. TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori 2012.
- O. MACRÌ, “Maggiori” e “minori” o di una teoria dei valori letterari, in *Il “minore” nella storiografia letteraria*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 10-12 marzo 1983), a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editore 1984, pp. 13-53.
- C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970.
- C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell’opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato 1972.
- C.A. MADRIGNANI, *Pensiero politico e “vissuto politico” in F. De Roberto*, in AA.VV., *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell’insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo 1980, 2 voll., I, pp. 407-417.
- C.A. MADRIGNANI, *Federico De Roberto, l’inattuale*, in «Belfagor: rassegna di varia umanità», XXXVI (1981), n. 3, pp. 334-342.
- C.A. MADRIGNANI, *Introduzione a F. DE ROBERTO, Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984.
- C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quolibet 2007.
- C.A. MADRIGNANI, *L’“altro” femminile e la golosità del giudice*, in EAD., *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quolibet 2007, pp. 63-72.

- C.A. MADRIGNANI, *Pazzia e colpa*, in EAD., *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quolibet 2007, pp. 75-85.
- C.A. MADRIGNANI, *Abyssus abyssum clamat*, in EAD., *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quolibet 2007, pp. 103-119.
- C.A. MADRIGNANI, *Potere, guerra, paura*, in EAD., *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quolibet 2007, pp. 121-133.
- G. MAFFEI, «L'illusione» di Federico De Roberto: il romanzo delle "evanescenze", in M.R. ALFANI/P. BIANCHI/S. DISEGNI (a cura di), *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*, Napoli, Marchese Editore 2009, pp. 117-131.
- G. MAFFEI, *Federico De Roberto e le retoriche del Risorgimento*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. III (2010), pp. 185-200.
- E. MALATO, *La nascita della novella italiana*, in *La novella italiana*, Atti del convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989, 2 voll., I, pp. 3-45.
- A. MANGANARO, «La prima ispirazione della forma». *La genesi fiabesca delle novelle di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 115-123.
- G. MARIANI, *L'ultimo De Roberto*, in «Galleria» III (1952), n. 1, senza pagine.
- G. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini Editore 1972.
- M. MARTI, *Il "minore" come crocevia di cultura*, in *Il "minore" nella storiografia letteraria*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 10-12 marzo 1983), a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editore 1984, pp. 131-153.
- M. MAUGERI SALERNO, *Espressionismo e figuratività, luce e colore nella novella derobertiana «La "Cocotte"»*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 69-76.
- P. MELI, *Introduzione*, in «Le ragioni critiche», IV (1974), n. 11, pp. 1-14.
- P. MELI, *Il teatro di De Roberto*, in «Le ragioni critiche», V (1975), n. 17, pp. 267-297.
- P. MELI, *Federico De Roberto: due prefazioni per «Documenti umani»*, in «Otto/Novecento. Rivista bimestrale di critica letteraria», VIII (1988), n. 5, pp. 109-115.

- E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storie della novella italiana*, Milano, Franco Angeli 2015.
- H. METER, *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Studien zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*, Francoforte, Klostermann 1986.
- N. MINEO, *Teorie e poetiche del verismo sino ai «Malavoglia»*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., II, pp. 451-502.
- H. MITTÉRAND, *Le naturalisme selon Zola : discours théoriques et genèse romanesque*, in L. SCHNEIDER/J. XUAN (a cura di), *Anfänge vom Ende. Schreibweisen des Naturalismus in der Romania*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2014, pp. 49-60.
- M. MORONI/L. SOMIGLI (a cura di), *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated 2004.
- D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Acireale-Roma, Bonanno 2011.
- G. MUSUMECI, *La Grande Guerra nelle retrovie*, Novale Valdagno, Rosato 2007.
- A. NAVARRIA, *I metodi d'arte di Federico De Roberto*, in «L'osservatore politico letterario», XI (1965), n. 7, pp. 33-36.
- A. NAVARRIA, *Le novelle di De Roberto del 1910 e della guerra*, in «L'osservatore politico letterario», XIV (1968), n. 11, pp. 58-73.
- A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1974.
- F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, in «Annali della Fondazione Verga», v. s. I (1984), pp. 41-97.
- F. NICOLOSI, *Naturalismo e Verismo: concordanze e divergenze*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., II, pp. 599-613.
- G. PADUANO, *Il valore della letteratura*, in ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Roma-Bari, Laterza 1998, pp. IX-XXIX.
- A. PAGLIARO, *Psychological Portraits of the Mechanism of Power*, in «Spunti e ricerche», 19 (2004), pp. 71-85.
- A. PAGLIARO, *Il Risorgimento e la frammentarietà del processo storico*

- ne «*I Viceré*» di Federico De Roberto, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. III (2010), pp. 305-327.
- A. PAGLIARO, *The Novels of Federico De Roberto. From Naturalism to Modernism*, Londra, Troubadour Publishing 2011.
- P. PAOLINI, *Osservazioni sull'uso dei vocaboli collegati al campo semantico del riso e della derisione nei "Canti" leopardiani*, in «Otto/Novecento. Rivista bimestrale di critica letteraria», XX-XXI (1996-1997), pp. 5-39.
- G. PEDULLÀ, *L'orrore da lontano: la Grande Guerra di Federico De Roberto*, in F. DE ROBERTO, *La paura e altri racconti di guerra*, a cura di G. Pedullà, Milano, Garzanti 2015, pp. 5-96.
- E. PELLEGRINI, *La modernità invisibile di Federico De Roberto*, in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 92-107.
- P. PELLINI, *Naturalismo e Verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori 2010.
- G. PETRONIO, *Romanticismo e Verismo. Due forme della modernità letteraria*, Milano, Mondadori 2003.
- G. PETRONIO, *Il romanzo italiano nel quadro del romanzo europeo dell'Ottocento*, in: EAD., *Romanticismo e Verismo. Due forme della modernità letteraria*, Milano, Mondadori 2003, pp. 48-71.
- G. PETRONIO, *I romanzi catanesi di Giovanni Verga. Appunti per una storia e tipologia del romanzo italiano nel primo Ottocento*, in EAD., *Romanticismo e Verismo. Due forme della modernità letteraria*, Milano, Mondadori 2003, pp. 279-301.
- G. PIRODDA, *Le tecniche narrative del Verismo*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., II, pp. 673-698.
- W. PREISENDANZ, *Wege des Realismus zur Poetik und Erzählsituation im 19. Jahrhundert*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag 1977.
- G. PROCACCI, *Aspetti della mentalità collettiva durante la guerra. L'Italia dopo Caporetto*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Atti del convegno (Rovereto, 26-28 settembre 1985), a cura di D. Leoni e C. Zadra, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 261-289.
- I. PUPO, *La verità in fondo al pozzo: De Roberto e Pirandello a confron-*

- to, in J. DASHWOOD/M. GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Oxford et. al., Peter Lang 2009, pp. 83-109.
- E. RAO, *The Short Fiction of Federico De Roberto: From Romanticism to Decadentism*, in «Romance Notes» 20 (1979), pp. 213-222.
- M.R. RUGGIERI, *Convenzioni e convinzioni relative al "minore": per una verifica di certe categorie letterarie e artistiche*, in *Il "minore" nella storiografia letteraria*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 10-12 marzo 1983), a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editore 1984, pp. 107-127.
- E. SALIBRA, *De Roberto: la guerra, la paura*, in «Critica letteraria», XVII (1989), n. 65, pp. 687-696.
- L. SANNIA NOWÉ, *Palese conformismo e connotazione occulta nei «Documenti umani» di Federico De Roberto*, in AA.VV., *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo 1980, 2 voll., I, pp. 419-432.
- L. SANNIA NOWÉ, *Le voci dell'onore e della paura. Le novelle di guerra di Federico De Roberto (1919-23)*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XI (1982), nn. 2-3, pp. 301-326.
- A. SANTORO, *D'Annunzio o Svevo*, Napoli, Guida Editori 2015.
- R. SARDO, *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto tra «La Sorte» e le novelle di guerra: dall'ideale unitario alla realtà plurilingue*, in «Spunti e ricerche», 19 (2004), pp. 96-106.
- R. SARDO, *«Al tocco magico del tuo lapis verde...». De Roberto novelliere e l'officina verista*, Catania, Fondazione Verga 2008.
- E. SARNO, *I romanzi di Federico De Roberto tra primo e secondo sperimentalismo*, Salerno-Roma, Ripostes 1985.
- L. SCIASCIA, *Perché Croce aveva torto*, in F. DE ROBERTO, *I Viceré*, a cura di L. Baldacci, Torino, Einaudi 1990, pp. XXVI-XXVIII.
- R. SCRIVANO, *Generi minori e storiografia letteraria*, in *Il "minore" nella storiografia letteraria*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 10-12 marzo 1983), a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editore 1984, pp. 327-333.
- E. SCUDERI, *Federico De Roberto e la letteratura d'oggi*, Catania, Nicolò Giannotta Editore 1972.
- E. SCUDERI, *I tre volti del verismo*, Palermo, Herbita Editrice 1985.
- C. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*, Atti del

- convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989, 2 voll., I, pp. 47-57.
- A. SEMA, «Cose piccole» e «piccole cose». *Momenti e concetti della propaganda di guerra italiana nel primo conflitto mondiale*, in *L'arma della persuasione. Parole ed immagini di propaganda nella Grande Guerra*, Catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Dornberg-Tasso, 29 giugno-4 novembre 1991), a cura di M. Masau Dan e D. Porcedda, Gorizia, Edizioni della Laguna 1991, pp. 41-71.
- P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza 1988.
- P.M. SIPALA, *De Roberto e lo scacco dell'Eros*, in S. SGROI/S. TROVATO (a cura di), *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, Roma, Editrice Il Calamo 1996, pp. 453-460.
- G. SPAGNOLETTI, *De Roberto novelliere*, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», CVII (1972), fasc. 514, pp. 358-371.
- L. SPALANCA, *Il martire e il disertore. Gli scrittori e la guerra dall'Ottocento al Novecento*, Lecce, Pensa Multimedia Editore 2010.
- F. SPERA, *Il racconto come frammento*, in G. BARBERI SQUAROTTI (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi 1985, pp. 231-245.
- V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961.
- V. SPINAZZOLA, *Verismo e Positivismo*, Milano, Arcipelago 1993.
- V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Milano, CUEM 2012.
- L. SPITZER, *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1914-1918*, a cura di L. Renzi, Milano, Il Saggiatore 2016.
- B. STASI, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, Il Mulino 1995.
- K. STIERLE, *Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte*, in EAD., *Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag 2012, pp. 175-199.
- A. TAKEDA, *Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, Fondazione Verga 1989.
- D. TANTERI, *Naturalismo e impersonalità*, in *Positivismo Naturalismo Verismo. Questioni teoriche e analisi critiche*, Atti del convegno in-

- ternazionale di studi (Cassino, 14-16 dicembre 1992), a cura di T. Iermano, Manziana, Vecchiarelli 1996, pp. 37-54.
- N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981.
- N. TEDESCO, *La tela lacerata*, Palermo, Sellerio 1983.
- N. TEDESCO, *Federico De Roberto e la linea analitica e plurilinguistica del realismo siciliano*, in R. ROMEO (a cura di), *Storia della Sicilia. Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, Roma, Editalia 2000, 11 voll., VIII, pp. 39-64.
- F. TODERO, *Pagine della Grande Guerra. Scrittori in grigioverde*, Milano, Mursia 1999.
- M. TOPPANO, *Le train du désir dans trois nouvelles de Federico De Roberto*, in «Cahiers d'études romanes», X (2004), pp. 129-152.
- M. TOPPANO, *Il doppio in due novelle di guerra di Federico De Roberto*, in *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale (Dubrovnik, 8-11 settembre 2004), a cura di M. Čale, A. Iovinelli, T. Peruško e S. Roić, Zagabria, FF Press 2008, pp. 239-252.
- M. TOPPANO, *Passion et intérêt dans la trilogie des Uzeda*, in «Revue des études italiennes», LVII (2011), nn. 3-4, pp. 201-211.
- G. TRAINA, *Il ruolo della novella nella sperimentazione derobertiana*, in «Spunti e ricerche», 19 (2004), pp. 123-138.
- G. TRAINA, *Ironia e umorismo nella narrativa breve di Federico De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 215-220.
- N. VACANTE, *L'eclittismo della novellistica giovanile di Federico De Roberto: teorizzazioni e forme di poetica in atto*, in R. CAVALLUZZI (a cura di), «*L'anima e le cose*». *Naturalismo e antinaturalismo tra Otto e Novecento*, Roma-Bari, Laterza 2003, pp. 73-95.
- A. VENTRONE, *La seduzione totalitaria: Guerra, modernità, violenza politica*, Roma, Donzelli 2003.
- M. VOLPI, «*Sua maestà è una pornografia!*». *Italiano popolare, giornalismo e lingua della politica tra la Grande Guerra e il referendum del 1946*, Padova, Libreria Universitaria 2014.
- N. ZAGO, *Introduzione a F. DE ROBERTO, Novelle della Grande Guerra*, a cura di R. Abbaticchio, Bari, Progedit 2015, pp. 1-14.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto critico e traduttore*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1973.

- S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Aspetti della cultura in Sicilia*, Catania, Muglia 1974.
- Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ, «*Il gran sole delle Saghe & seghe*», in L. CAPUANA/F. DE ROBERTO/F. FERLITO, *Saghe e seghe col senno e con la mano*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Associazione culturale la Cantinella 2007, pp. V-XII.
- E. ZAPPULLA/S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Che cosa fare delle lettere d'amore prima di morire?*, in EAD. (a cura di), *Federico De Roberto, Ernesta Valle. Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d'amore e di letteratura*, Milano, Bompiani 2014, pp. 11-51.

INDICE DEI NOMI

- Albertini, Luigi *24, 131, 170, 210*
 Aleramo, Sibilla *27*
 Antona-Traversi, Giannino *9*
 Ariosto, Ludovico *35*
 ariostesco *35, 303*
 Aristotele *13*
 aristotelica *148*
 aristotelico *13*
 Asburgo *267, 268*
 Auerbach, Erich *282*

 Bachtin, Michail Michajlovič *299*
 bachtiniano *298*
 Balzac, Honoré de *80, 138, 143*
 Barbèra, Piero *22, 25*
 Baudelaire, Charles *178*
 Bembo, Pietro *151*
 Bernard, Claude *69, 75, 134, 168, 231*
 Boccaccio, Giovanni *246*
 boccacesche *287*
 boccacesco *40, 233*
 Bourget, Paul *31, 47, 56, 79, 138*
 Bracco, Roberto *9*
 Brancati, Vitalino *28, 259*
 Bruno, Antonio *27*
 Butti, Enrico A. *9*

 Cameroni, Felice *25, 132, 133*
 Cantù, Cesare *9*
 Capuana, Luigi *9, 10, 11, 25, 26, 44, 51, 58, 65, 118, 120, 121, 133, 152, 153, 154, 157, 197, 287*
 capuaniano *154*
 Carducci, Giosuè *9, 52*
 Chopin, Fryderyk *118, 145*
 Chorderlos de Laclos, Pierre Ambroise François *173*
 Clemenceau, Georges *271*
 Colautti, Arturo *9*
 Croce, Benedetto *27, 29, 176*

 d'Annunzio, Gabriele
 D'Annunzio *9, 133, 140, 215, 281*
 dannunziano *237*
 Dante *185, 261*
 dantesca *261*
 dantesco *232*
 De Amicis, Edmondo *9*
 De Mauro, Tullio *36, 242*
 de Musset, Alfred *118, 145*
 Di Giacomo, Salvatore *27*
 Di Giorgi, Ferdinando *24, 46, 91, 128, 129, 130, 132, 138, 142, 176, 199*

- Di Giovanni, Alessio 26
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 299
- Du Camp, Maxime 56
- Eco, Umberto 19
- Ferlito, Francesco 152, 153, 154
- Flaubert, Gustave 55, 56, 57, 58
- flaubertiana 56, 81, 256
- flaubertiano 56, 70, 295
- Fogazzaro, Antonio 9, 133
- Foucault, Michel 15
- Freud, Sigmund 197, 211, 223, 273
- freudiani 133, 185
- freudiano 264
- futurismo *v. Marinetti, Filippo Tommaso*
- futurista *v. Marinetti, Filippo Tommaso*
- futuristi *v. Marinetti, Filippo Tommaso*
- Gallina, Giacinto 9
- Gautier, Paul 213
- Gemelli, Agostino 273
- Genette, Gérard 19, 179
- Giacosa, Giuseppe 9
- Goethe, Johann Wolfgang von 40
- Gogol', Nikolaj Vasil'evič 254, 255, 299
- gogol'iana 254
- gogol'iano 255
- Goncourt, Edmond et Jules de 62
- Hernant, Abele 238
- Kristeva, Julia 36
- Le Bon, Gustave 214, 273
- Leopardi, Giacomo 22, 57, 166, 168, 169, 170, 171
- leopardiana 127, 166, 167, 168, 189, 197, 232
- leopardiano 168, 170, 171
- Lioy, Paolo 9
- Lombroso, Cesare 131, 133
- lombrosiano 133
- Lopez, Sabatino 24, 28
- Mantegazza, Paolo 125, 130, 131, 133
- Marinetti, Filippo Tommaso 222, 267, 281, 282
- Marradi, Giovanni 9
- Martoglio, Nino 28
- Maupassant, Guy de 61, 67, 70, 71, 79, 106, 172
- Monnier, Marc 61
- Neera 26
- Ojetti, Ugo 9, 59, 65, 91, 127, 141
- Oliva, Domenico 9, 24, 46, 129, 130, 132, 133
- Panzacchi, Enrico 9
- Pascal, Blaise 214
- Pascoli, Giovanni 9
- Pirandello, Luigi 200, 209, 300, 302
- pirandelliana 300
- pirandelliano 301
- Platone 152

- Praga, Marco 9, 28
- Rabelais, François 299
- Ribera, Renata v. *Valle, Ernesta*
- Sand, George 118, 126, 145, 146
- Scarfoglio, Edoardo 9
- Sciascia, Leonardo 27, 28, 83
- Serao, Matilde 9, 66, 67
- Simoni, Renato 263
- Spitzer, Leo 279
- Stendhal 138, 139
- stendhaliana 132
- stendhaliano 139
- Svevo, Italo 213, 215, 296
- sveviano 215, 237
- Taine, Hippolyte 127, 178
- tainiano 218
- Tolstoj, Lev Nikolaevič 52
- tolstojana 100
- tolstojano 229
- Treves, Emilio 25, 26, 42, 52, 53, 60, 79, 121
- Valle, Ernesta 32, 45, 49, 126, 127, 146, 172, 176, 181
- Verga, Giovanni 9, 10, 11, 23, 25, 27, 41, 51, 52, 58, 59, 65, 66, 73, 80, 153, 154, 254, 276, 287, 302
- verghiana 57, 73, 117, 146, 276, 287, 294
- verghiano 57, 58, 80, 87, 90, 154, 280
- Zola, Émile 56, 62, 64, 69, 71, 75, 80, 104, 110, 120, 134, 141, 231, 287
- zoliana 25, 110
- zoliano 62, 74, 80, 231

