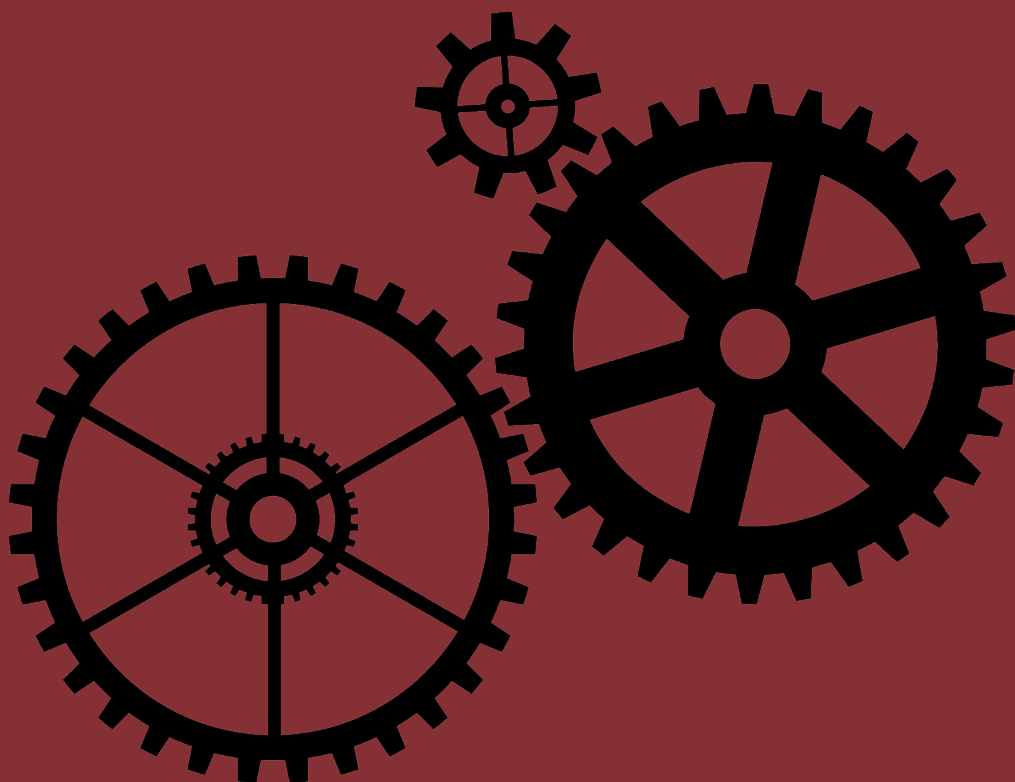


Lo sperimentalismo narrativo di Federico De Roberto

a cura di Giovanni Maffei e Concetta Maria Pagliuca



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Orione

Studi e testi di Letteratura italiana

4

Caratteri e contenuti della collana

La collana 'Orione. Studi e testi di Letteratura italiana' promuove ricerche (monografie, volumi miscellanei, edizioni critiche o commentate), le quali affrontino peculiari aspetti della tradizione letteraria italiana lungo un ampio arco cronologico che dalle Origini giunge fino alla più stringente attualità. In tal senso la figura di Orione, cacciatore cieco, intende porre l'accento in modi metaforici sulla centralità della ricerca di ambito critico-filologico: secondo una versione del mito, accecato dal re Enopio, Orione ricevette occhi fabbricati da Efesto e, per la gioia di tale dono, cacciò senza mai fermarsi per un tempo lunghissimo, arrivando infine alla dimora di Eos, l'aurora, di cui si innamorò perdutamente. Con tale collana si intendono quindi valorizzare presso la comunità internazionale di studiose e studiosi ricerche di alto valore scientifico attraverso contributi che spicchino per originalità e significatività del tema proposto, per rilevanza nel panorama bibliografico, per innovatività del metodo, per il loro approccio interdisciplinare e per il loro rigore filologico. La modalità *Open Access*, inoltre, consente a tali studi una circolazione ben più ampia rispetto a quella che potrebbe essere concessa da un volume cartaceo.

Characteristics and contents of the series

The series 'Orion, Studies and Texts of Italian Literature' promotes research (monographs, miscellaneous volumes, critical or annotated editions) that deals with particular aspects of Italian literary traditions along a wide chronological span that spreads from its origins up to the most compelling actuality. In this sense, the figure of Orion, the blind hunter, emphasizes, in metaphorical ways, the centrality of critical-philological research: according to one version of the myth, blinded by King Enopius, Orion receives artificial eyes from Hephaestus and, with the joy of this gift, hunts endlessly, finally arriving at the dwelling of Eos, the Aurora, with whom he falls madly in love. Therefore, the aim of this series is to enhance the international scholarly community with research of a high scientific value through contributions that stand out for its originality and significance of the proposed theme, for its relevance in the bibliographical panorama, for the innovativeness of its method, for its interdisciplinary approach and for its philological rigour. The Open Access mode also allows for a much wider circulation of these studies than would otherwise have been possible with the use of a purely printed volume.

Lo sperimentalismo narrativo di Federico De Roberto

a cura di Giovanni Maffei e Concetta Maria Pagliuca

Federico II University Press



fedOA Press

Lo sperimentalismo narrativo di Federico De Roberto / a cura di Giovanni Maffei e Concetta Maria Pagliuca. – Napoli : FedOAPress, 2025. – 141 p. ; 24 cm. – (Orione. Studi e testi di Letteratura italiana ; 4).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-367-7

DOI: 10.6093/978-88-6887-367-7

In copertina: elaborazione grafica di Alex Zelnitskiy (Vecteezy).

Questo libro è pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Direttori/Editors

Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli Federico II), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Jean-Louis Fournel (Université Paris VIII - École Normale Supérieure des Lettres et sciences humaines de Lyon), Claudio Gigante (Université libre de Bruxelles), Rosa Giulio (Università degli Studi di Salerno)

Comitato scientifico/Editorial Board

Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano La Statale), Gabriele Bucchi (Universität Basel), Laura Cannavacciuolo (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Maria Stella Castellaneta (Università degli Studi di Bari Aldo Moro), Francesca Castellano (Università degli Studi di Firenze), Nicola Catelli (Università degli Studi di Parma), Loreta de Stasio (Universidad del País Vasco), Riccardo Donati (Università degli Studi di Napoli Federico II), Andrea Fabiano (Université Paris-Sorbonne), Maiko Favaro (Università di Roma Sapienza), Luca Ferraro (Università degli Studi di Napoli Federico II), Antonietta Iacono (Università degli Studi di Napoli Federico II), Tobias Leuker (Universität Münster), Elisabetta Menetti (Università degli Studi di Modena e Reggio), Michel Paoli (Université de Picardie Jules Verne), Francesco Saverio Minervini (Università degli Studi di Foggia), Chiara Natoli (Università degli Studi di Palermo), Marcello Sabbatino (Università degli Studi di Firenze), Giacomo Vagni (Université de Fribourg)

Peer review: tutti gli ebook sono sottoposti a peer review secondo la modalità del doppio cieco (double blind)

© 2025 FedOAPress – Federico II University Press
Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

<i>Prefazione</i>	7
Bernardo De Luca, <i>Dalla vittima al mostro. Naturalismo e straniamento nelle novelle della Sorte</i>	9
Michele Gaudino, <i>L'imperfetto sperimentale del Paradiso perduto</i>	21
Concetta Maria Pagliuca, <i>L'Illusione come romanzo figurale</i>	43
Paolo Giovannetti, <i>Osservazioni sui discorsi riportati dei Viceré: una "terza dimensione", tra scena e sommario?</i>	57
Andrea Lazzarini, <i>L'impossibilità dell'illusione. Intorno a Spasimo</i>	73
Ilaria Muoio, <i>Lo stile dell'esemplificazione: Gli Amori, la finzione epistolare, il racconto-cornice</i>	99
Daniela De Liso, <i>Osservazioni su Randazzo e la Valle dell'Alcantara</i>	113
Giuseppe Lo Castro, <i>Tecniche narrative dell'Imperio</i>	125
Indice dei nomi	139

Prefazione

I saggi contenuti in questo volume sono stati presentati e discussi nel corso delle Giornate di studi *Lo sperimentalismo narrativo di Federico De Roberto. Ricerche e prospettive*, tenutesi il 23 e 24 maggio 2024 all'Università di Napoli Federico II. L'incontro ha idealmente proseguito la giornata "*I Viceré*" di *Federico De Roberto. Letteratura, politica, scienza nella crisi del positivismo europeo*, organizzata da Andrea Lazzarini e svoltasi presso l'Università di Genova il 14 dicembre 2022 (gli atti si possono leggere nella sezione monografica della «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 61-62, 2023). Mentre lavoravamo al libro presente, la rete di studiosi e studiose si è allargata e si è data appuntamento all'Università della Calabria il 5 e 6 maggio 2025, al Convegno di studi dal titolo *Federico De Roberto. Novelle Scienza Storia*, a cura di Giuseppe Lo Castro. Desideriamo ringraziare tutte le persone che hanno partecipato a queste occasioni nelle vesti di relatori e relatrici, moderatori e moderatrici, ascoltatori e ascoltatrici, con l'augurio di ritrovarci nel 2027, per il centenario della morte dello scrittore.

I curatori

Dalla vittima al mostro. Naturalismo e straniamento nelle novelle della *Sorte*

Bernardo De Luca

(Università degli Studi di Napoli Federico II)

Procedimento che disinnesci l'automatismo della percezione, lo straniamento – nella classica formulazione di Šklovskij – si presenta come un dispositivo che permette di restituire il già conosciuto come se fosse percepito per la prima volta, al fine di «trasmettere l'impressione dell'oggetto come "visione" e non come "riconoscimento"». ¹ È ben noto che Šklovskij individuava nelle finalità dello straniamento lo scopo dell'arte tutta, e che utilizzava esempi tratti dalla narrativa di Tolstoj incentrati soprattutto sullo spostamento del punto di vista: la focalizzazione, cioè, sullo sguardo alieno che apre una nuova prospettiva sulla realtà abitudinaria del lettore. Ciò permette di percepire fenomeni familiari come «fenomeni strani e opachi, svuotandoli di significati che vengono loro generalmente attribuiti», fino a «scardinare l'idea di immutabilità delle istituzioni umane, laddove la consuetudine o l'ideologia ne faceva qualcosa di ovvio e di scontato, e, di conseguenza, di inscalfibile». ²

Anche se nel saggio *L'arte come procedimento* il teorico russo non indica soltanto lo spostamento del punto di vista come fonte di straniamento (potremmo dire, però, che ne è il dispositivo più esemplare), la ricezione nella critica italiana e, dunque, l'applicazione della categoria, è stata perlopiù incentrata sul punto di vista. Mi pare che imprescindibile sia considerare lo straniamento dalla parte del lettore: non a caso Šklovskij mette in rilievo come il procedimento abbia fra i suoi effetti principali quello di «prolungare», in un certo senso, la fruizione dell'immagine letteraria, aumentando il gradiente di difficoltà dell'opera. È una caratteristica che si ritrova anche nella concezione brechtiana di straniamento: il drammaturgo ragiona sempre in termini di

¹ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi* [1965], a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 83.

² C. Ginzburg, *Straniamento*, in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 20.

percezione e di effetti sul lettore (ma non ci soffermeremo qui sulla nozione di Brecht).

Com'è noto, uno dei principali campi di applicazione della categoria di straniamento è stata la narrativa della fase verista verghiana, applicazione mai scissa dal concetto di regressione. Se Baldi insisteva sull'artificio della regressione della voce narrante, attraverso l'arretramento di quest'ultima al livello culturale dei personaggi, cioè del coro della comunità rappresentata,³ Luperini connetteva la regressione allo straniamento, individuando nella tecnica narrativa verghiana la capacità di restituire un mutamento di prospettiva.⁴ Prima, però, di definire la specificità del procedimento straniante verghiano, conviene forse distinguere diversi livelli a cui corrispondono altrettanti dispositivi formali.

Il primo livello è quello delle strutture narrative, che direi antecedente all'artificio della regressione. Per questo piano dell'analisi, possiamo rifarci all'interpretazione di Paolo Giovannetti, che individua nella narrativa verghiana, e segnatamente nei *Malavoglia*, una particolare struttura di *romanzo figurale*, riprendendo la categoria di Stanzel. Ma questa in genere viene utilizzata per definire romanzi incentrati sulla focalizzazione interna di un solo personaggio riflettore: sono i casi della mono-focalizzazione. La specificità di Verga starebbe invece nella capacità di orchestrare una pluri-focalizzazione, articolando una variante del romanzo figurale propria dell'area narrativa meridionale (non solo del Sud Italia o europeo, ma dei Sud del mondo).⁵ È un livello, questo, che riguarda la forma di articolazione della voce narrante indipendentemente dai livelli sociologici o ideologici in cui si incarna, in teoria applicabile a qualsiasi stratificazione culturale.

La dimensione sociale interviene al secondo livello, dove possono darsi fenomeni di regressione. Nel rapporto tra narratore e personaggi, mediante il dispositivo della focalizzazione interna, possono intervenire fattori riguardanti i livelli culturali che, in presenza di un narratore eterodiegetico, creano l'artificio della regressione.

Il terzo livello riguarda invece l'effetto sui lettori, ed è qui che si situa il procedimento straniante. Il lettore è portato a decodificare non in modo immediato le istanze culturali e ideologiche della regressione, ma a prolungare

³ G. Baldi, *Ideologia e tecnica narrativa in Rosso Malpelo*, «Lettere italiane», XXV, 4, 1973, pp. 507-30; Id., *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

⁴ R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*, Padova, Liviana, pp. 69-73.

⁵ P. Giovannetti, *Dai Malavoglia a Mastro-Don Gesualdo: progressi della figuratività verghiana*, in Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 67-176.

šklovskijamente la lettura, stabilendo una relazione con la presenza fantasmatica dell'autore implicito. Per lo straniamento in Verga, mi pare ancora valida la formulazione di Luperini che rovescia il rapporto tra "normalità" e "stranezza" così come pensate dal critico russo. Se, infatti, lo spostamento di prospettiva nella classica formulazione di Šklovskij era finalizzato alla percezione da parte del lettore di ciò che è normale come strano, in Verga si rovescerebbero i termini e il lettore percepirebbe ciò che è strano come normale. Una modalità che si manifesta e che è stata descritta per capolavori verghiani quali *Rosso Malpelo*, *La Lupa*, *I Malavoglia*. Ma come avviene ciò? Possiamo forse azzardare una definizione del principale procedimento straniante di Verga, che chiamerei "straniamento vittimario". I tre livelli, cioè, precipitano verso il punto di fuga della narrazione: il riconoscimento di una vittima. L'istanza dell'autore implicito sarebbe appunto la risultante non solo delle sequenze oggettive del montaggio (Luperini), ma – ad esempio – della relazione stringente che viene a crearsi tra la prassi di titolazione secondo il meccanismo della *'ngiuria* e la necessità del finale tragico per il protagonista o i protagonisti individuati dalla *'ngiuria* stessa. Vinti, in fondo, nel sistema articolato da Verga è sinonimo di vittime. Di recente, Castellana proprio in riferimento alla *Lupa* e a *Rosso Malpelo* ha fornito un'interpretazione antropologica delle novelle classificandole come "leggende vittimarie".⁶ Ecco, potremmo dire che quello dello straniamento è il dispositivo che permette al lettore l'individuazione della vittima. In termini šklovskijani, senza lo straniamento non potremmo passare dal riconoscimento della *'ngiuria* alla visione della vittima.

Ricapitolati i punti salienti della teoria dello straniamento e della sua applicazione alla narrativa verghiana, andiamo al quesito che mi sono posto affrontando la lettura della *Sorte* di De Roberto: è possibile individuare procedimenti omologhi nella prima raccolta di novelle di De Roberto? Se ne evincono altri in questo primo libro narrativo esplicitamente ricondotto dall'autore alla lezione dei suoi maestri, Verga stesso e Capuana? Mi concentrerò in particolare su tre novelle, a mio giudizio chiarificatrici dei procedimenti stranianti derobertiani in relazione a quelli verghiani:⁷ *Ragazzinaccio*, *Nel cortile*, *La*

⁶ R. Castellana, *Due leggende "vittimarie": Rosso Malpelo e La Lupa*, in Id., *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci, 2022, pp. 71-85.

⁷ Sullo straniamento nelle novelle di De Roberto, cfr. A. Vincere, *Procedimenti stilistici di tendenza espressionista e modalità di straniamento nelle novelle veriste di Federico De Roberto*, «ACME», LX, 1, 2007, pp. 282-295. Il contributo si sofferma perlopiù sulle novelle dei *Processi verbali* e tende a mettere in evidenza gli effetti stranianti di uno stile espressionista e deformante, quindi in un'ottica parzialmente diversa dalla mia.

disdetta. L'ordine dei testi nella mia analisi non sarà quello di apparizione nella raccolta, ma è dettato dalla minore o maggiore distanza delle novelle analizzate dallo "straniamento vittimario", verso forme differenti di rappresentazione straniata.

Inserita a partire dalla seconda edizione del 1891,⁸ *Ragazzinaccio* – seconda novella del libro, posta subito dopo la *Disdetta* – è il testo che mostra più evidenti i segni dell'influenza verghiana. Anche se molta critica – da Spinazzola a Madrignani – ha misurato in esso un distacco di De Roberto dal maestro proprio sul suo campo di azione: in qualche modo, la certificazione di una strada differente per l'allievo. La novella è ambientata in un paesino siciliano e racconta le vicissitudini in cui incorre Alfio Balsamo, a partire dall'esonero dalla leva obbligatoria. L'intreccio s'innescia quando Alfio, durante una festa paesana, incontra due amici reduci dal servizio militare. Il ragazzo li accompagna all'osteria, dove beve più del necessario. Una volta uscito, incontra Anna Laferra, una sorta di Lupa, e la insulta dandole della prostituta. Da questo punto, grava sulla vicenda di Alfio l'onore ferito di Anna.

La donna chiede di essere vendicata dell'offesa prima all'amante e poi al marito don Gesualdo, che infine sotto le pressioni della moglie decide di denunciare Alfio. Grazie all'intercessione della madre di Alfio, la denuncia viene ritirata e in un successivo incontro tra Alfio e Anna scatta la passione. Ma Alfio è solo un ragazzo, e, com'era prevedibile, la donna si stanca ben presto di lui, passando a un nuovo amante. Il protagonista, di conseguenza, cede a una passione ossessiva e disperata: lo osserviamo attraverso gli occhi della madre, che riconosce la colpevolezza di Anna e vorrebbe risollevare il figlio, ma gli svela incautamente il nuovo amore della donna. Con un'ellissi che si inserisce tra le battute dei dialoghi conclusivi, la novella si conclude precipitando verso il finale tragico:

– Perché?... Che cosa le ho fatto?... Io le volevo bene più che alla vista degli occhi... Glie lo dite, perché?... Se lei mi vuol bene ancora un poco, non m'importa più di Rosario Cerbini... Mi fate questa carità, di dirglielo?...
Trovando il figliuolo ridotto peggio di prima, cupo, taciturno, rifiutare ogni attenzione, donna Giovanna non sapeva più darsi pace.

⁸ La raccolta di novelle fu pubblicata la prima volta nel 1887; nel 1891 (data del frontespizio) esce una seconda edizione, nella quale viene inserita una nuova novella. Nel 1910, esce una nuova edizione che sovrappone al testo una «patina di correttezza italianizzante» che incide sulla resa complessiva (C.A. Madrignani, *Note ai testi*, in F. De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. 1779). L'edizione di riferimento per i brani citati in questo contributo è la seconda: F. De Roberto, *La sorte*, Milano, Galli, 1891 (ma in copertina 1892). Esiste un'edizione più recente con introduzione di D. Fernandez (Palermo, Sellerio, 1977), priva però di nota al testo e giustificazione filologica.

– Scellerata! – ripeteva, strappandosi i capelli grigi. – Sono stata io, scellerata!...

– Era meglio se andava carcerato? – disse la vicina Santa.

Il meglio fu una sera, quando portarono Alfio Balsamo a casa, con la bocca aperta e una coltellata nello stomaco, che ebbe appena il tempo di dire:

– Aiuto... madre... (p. 95)

Fra tutte le novelle della *Sorte*, *Ragazzinaccio* è quella in cui è meno presente l'isotopia tematica principale della "fortuna/sfortuna", del caso che – dalla prospettiva dei personaggi – agisce negativamente sulle esistenze umane. Nella strutturazione generale del racconto, troviamo la ripresa del meccanismo di stretta correlazione tra *'ngiuria* e conclusione tragica. L'alternanza dei punti di vista emerge non attraverso la focalizzazione ma piuttosto attraverso le scene dialogate, che hanno un peso preponderante nello svolgimento della storia (siamo forse già qui nei paraggi di quella impersonalità assoluta che verrà portata a compimento con le novelle di *Processi verbali*). Non a caso, la prima apparizione del nomignolo si ha in un dialogo nei campi dove lavora il protagonista. A risaltare è l'asimmetria tra l'aspetto adulto del ragazzo e la sua impertinenza giovanile:

Alfio Balsamo, per fargli vedere che gli bastava il fiato, si metteva per giunta a cantare, come un merlo, così forte che lo sentivano dai punti più discosti della vigna, e perfino dall'altra riva del fiume. Dall'abbeveratorio, dalla fattoria, dal poggio, quel canto si sentiva nettissimamente, nel gran silenzio del mezzogiorno, e le donne che legavano le viti, gli zappatori, i mulattieri che menavano le bestie a bere, avevano imparato a conoscerlo al verso.

– È quel buonavoglia di Alfio Balsamo!

– Io vo' stare allegro – diceva lui – perché ho la salute e la gioventù!

– Tu sei un ragazzinaccio – rispondeva il fattore – ed hai ancora il cervello sopra il berretto. (pp. 59-60)

In alcuni frangenti, e mi pare sia questo uno dei tratti più importanti condivisi con *Rosso Malpelo*, l'offesa contribuisce alla caratterizzazione psicologica del personaggio, come nel seguente passo dove la *'ngiuria* è ascritta a un narratore che fa capolino nell'ultima affermazione:

Alfio Balsamo ammutoliva e pigliava la terra a gran colpi di zappa, senza più badare se qualche ceppo robusto restava sfiancato dall'urto del ferro lucente. Ma erano nuvole che duravano poco; egli era un ragazzinaccio, e non pensava due minuti alla stessa cosa. (p. 61)

Anche il primo incontro con Anna Laferra si traduce in un riflesso dello sguardo collettivo sulla figura di Alfio:

Anna Laferra, a quella parola che le avevano sputata in faccia, s'era sentito avvampare il sangue nelle vene, ed era stata colpa di Vincenzo Sutro se non ne aveva fatto vendetta sull'istante. Vincenzo Sutro, da ragazzo che non vuol far parlare di sé e trovarsi in qualche pasticcio per cause di donne, le diceva, tentando di calmarla:

– Tu non sai dunque chi è?... È Alfio Balsamo, un ragazzinaccio, senza un pelo in faccia... È stato di leva quest'anno, ti dico... Quando mai si è dato peso alle parole d'un bardassa come quello?... A mettersi con lui sarebbe una viltà.

– Vile sei tu che non hai cuore di vendicarmi! (p. 65)

In questo passo, uno dei momenti salienti della novella, vediamo il contatto tra i due mediato dall'amante di lei, che si fa portatore dell'identificazione del protagonista attraverso gli occhi della comunità. Mi pare forse azzardato parlare di coro per questo testo; sicuramente i fenomeni di regressione della voce narrante sono poco o nulla presenti, prevalendo, in un'impostazione che diremmo naturalista, l'uso del discorso diretto. E, tuttavia, ravvisiamo qui la procedura del rovesciamento vittimario, il lettore essendo chiamato a riconoscere la colpevolezza e il destino tragico del protagonista nella condanna aprioristica della comunità in base alla fisionomia di Alfio (il contrasto tra la sua ingenuità giovanile e la fisionomia adulta). È lo stesso meccanismo che vige in un'altra novella della raccolta, *Il «reuzzo»*, dove sin dal titolo troviamo la *'ngiuria*, velato questa volta da un tratto di ironia, perché il termine *reuzzo* in realtà viene utilizzato inizialmente come vezzeggiativo.

Uno spostamento verso modalità di straniamento specifiche di De Roberto possiamo evidenziarlo in *Nel cortile*, novella che nel titolo non fa riferimento al procedimento vittimario, ma potremmo dire alla posizione apparentemente neutra di un occhio che guarda le scene del racconto. Qui i personaggi sono borghesi e piccolo-borghesi, ossessionati dal desiderio di migliorare la propria condizione sociale.⁹ La protagonista è la signora Giacomina, che a tutti i costi è decisa a conquistare uno status nobiliare; con questa ambizione aveva fatto la sua prima apparizione già nella *Disdetta*. Se leggiamo l'incipit di *Nel cortile*, notiamo immediatamente le principali tecniche della novella:

– E la colpa è tutta vostra! – diceva don Angelo, il trattore, dalla sua cucina. Maestro Titta, il portinaio, badava a piantar stecchi dinanzi al bugigattolo ritinto in verde di fresco, e non gli dava retta. Quel cristiano preparava pietanze mettendoci dentro ogni sorta di porcherie; lui faceva l'impiega-serve, e non era sua colpa se gliene capitavano anche di linguacciate.

– Ogni legno ha il suo fumo!

Però Rosa, la serva degl'impiegati che stavano al quarto piano – una gente tranquilla che badava ai casi proprii – pareva sempre come morsicata dalle vespe. Non faceva altro che leticare, se ai piani di sotto tenevano aperte troppo a lungo le chiavette e si portavano via tutta l'acqua; se il trattore del cortile accendeva il forno e affumicava il vicinato, quasi le persone fossero

⁹ Su quest'aspetto e per una lettura della novella cfr. E. Bottoni, «Un modo di scrivere è anche un modo di vedere». *Le novelle di De Roberto tra realismo dei piccoli fatti, strutture naturalistiche e psicologismo*, «Italianistica», XL, 1, 2011, pp. 87-100.

aringhe; o se il cane del tappezziere abbaia e le si avventava alle gonne, quando lei usciva pel servizio. (pp. 209-210)

Il punto di vista è inizialmente quello di maestro Titta, e attraverso l'indiretto libero siamo messi al corrente dei suoi giudizi su Rosa e sull'oste. Nella parte finale, trapelano anche le ragioni della serva. Insomma qui, come nel resto della novella, abbiamo un punto di vista mobile, che si sposta tra i diversi personaggi. Troviamo ampi spazi riservati alle scene dialogate a cui si intrecciano i modi del discorso riportato, come nel seguente passo, dove all'indiretto libero della parte iniziale risponde la battuta in discorso diretto nella parte finale:

La signora Giacomina, sentendo questo discorso, venne fuori come una vipera a gridare contro quella ciabatta che rispondeva in tal modo al suo figliuolo:

– Se non la finisci, ti faccio pigliare a calci e chiamare dalla questura!

Rosa se la legò al dito.

– Ciabatta a me? Io in questura? Le voglio far vedere, a quella buona donna! (p. 218)

Concentriamo brevemente l'attenzione sugli elementi della trama. La signora Giacomina, di estrazione borghese, si adopera con tutte le sue forze per riuscire a salire nella scala sociale. Filtrata dal punto di vista della serva Rosa, la descrizione delle azioni della donna per raggiungere il suo scopo è perlopiù ironica: la sua strategia si riduce essenzialmente alla ricerca di un buon partito per le sue due figlie, Antonietta e Angiolina, e all'educazione scelta per il figlio minore Totò, che viene iscritto al Convitto Nazionale così come la baronessa Scilò (abitante aristocratica dei piani alti dello stesso edificio) ha fatto con suo figlio.

La seconda parte della novella sembrerebbe dare ragione alla protagonista. La donna riesce a trovare un marito con una posizione sociale abbastanza elevata per la figlia maggiore, il signor Alberto De Franchi impiegato ai Tabacchi; mentre la sorella minore inizia una relazione con il primogenito della baronessa Scilò. Il marito di Giacomina scappa con l'amante, ma ciò non fa che agevolare i disegni della protagonista, che voleva appunto liberarsi dell'ineducato marito. Tuttavia, la donna dovrà confrontarsi con il fallimento delle sue strategie, che porteranno a risultati opposti rispetto agli intenti. Il figlio della baronessa, infatti, non sposerà la figlia minore, perché la madre nega il consenso. De Franchi è truffato dal marito della signora Giacomina e si allontanerà definitivamente dalla famiglia. Più che di una casa nobiliare, la dimora della signora Giacomina assume l'aspetto di un bordello. Il finale sembra avere una struttura aperta grazie al dialogo tra maestro Titta e Rosa, e contiene elementi utili alla messa in evidenza delle specificità dei procedimenti stranianti di De Roberto:

- [...] Io ho giusto conservato un posto per te.
- E dove?
- Qui, nello stesso palazzo, per non allontanarti dall'amico...La signora Giacomina piglia un'altra serva...
- Rosa portò la destra alla fronte, come per segnarsi:
- In nomine Padre!... Ho capito, avete voglia di scherzare. Io vi saluto, che non ho tempo da perdere.
- Come si fu allontanata un poco, maestro Titta la richiamò.
- Lo sai quel che danno?
- Gran cose, imagino! Dieci lire il mese e la minestra, se pure!...
- Danno quindici lire il mese, tutto il vitto, e il vino.
- Chi ve l'ha detto?
- Senza contare le vesti smesse. (p. 242)

«L'ipotesi che Rosa accetti il lavoro lascia immaginare al lettore uno sviluppo ancora più meschino perché, in quel caso, Rosa riprenderebbe a sparlare e lo farebbe in maniera peggiore, trovandosi a vivere nella stessa casa dei Giordano».¹⁰ Se consideriamo che il punto di vista di Rosa è quello preponderante nelle dinamiche della narrazione, capiamo che la svolta suggerita nel finale sancisce il punto di maggiore degradazione dell'ambiente: nessuno, anche il personaggio che sembra avere la simpatia del narratore, è incolpevole.

Possiamo dunque ora articolare la nostra ipotesi sulla tipologia di straniamento che regge le novelle più originali della *Sorte*, fra le quali va annoverata certamente *Nel cortile*. Qui non c'è una forma di regressione basata sulla asimmetria dei livelli culturali chiamati in causa, data anche l'ambientazione borghese. Inoltre, non abbiamo l'individuazione di una vittima e il finale non sancisce affatto il culmine di una progressione tragica. De Roberto, in qualche modo, torna a un'impersonalità flaubertiana, e ci restituisce la piattezza e la degradazione di tutti i personaggi che appaiono in scena. Il lettore è chiamato ad assumere le riflettorizzazioni mobili della narrazione, e a prolungare la decodifica del racconto, per giungere – in conclusione – non a rovesciare il normale in stranezza o viceversa, ma a sovrapporre perfettamente normalità e stranezza, quest'ultima declinata nei termini della patologia sociale ed esistenziale. Azzarderei una definizione per questo procedimento, non facendo riferimento al paradigma vittimario, ma piuttosto parlando di uno straniamento *mostruoso*, nel quale l'effetto di difficoltà subito dal lettore è dato da una narrazione che procede secondo le direttive della piattezza, della circo-

¹⁰ Ivi, p. 91.

larità e della ripetizione. Questa strategia trova la sua acme nella novella che, non a caso, apre la raccolta: *La disdetta*.

Protagonista è la principessa di Roccasciano, della quale – attraverso lo svolgimento del racconto e in assenza di presentazioni del personaggio – vediamo la degradazione progressiva dovuta alla malattia del gioco d'azzardo. Ruotano intorno alla principessa una messe di personaggi che, grazie alle insistenti scene dialogate, emergono come altrettante figure patologiche: il cavaliere Fornari, nipote della principessa, più che dipendente dal gioco macchiato dal vizio della gola; padre Agatino e il marchese di Sanfilippo, con cui la principessa gioca in gran segreto le partite a carte più dispendiose; la cameriera civettuola e narcisista Fanny; il cugino don Ferdinando, che il vizio del gioco ha reso povero e parassita; la signora Giordano che abbiamo già descritto per la novella *Nel cortile*; Filippo Mordina, presenza abulica e fantasmatica; don Peppino, che dovrebbe occuparsi dell'amministrazione dei beni della principessa, ma è malato di letteratura; e altri personaggi secondari che affollano le residenze della principessa.

In realtà, essendo fondata sul principio della ripetizione e della circolarità, la novella non presenta un intreccio complesso. Anzi, potremmo dire che – paradossalmente – è proprio nella piattezza e nell'immodificabilità dei caratteri e delle patologie che la novella realizza il suo valore. E qui si dispiega la raffinatezza tecnica di De Roberto, che nella gestione dei tempi verbali rovescia il rapporto tra sfondo e primo piano della narrazione. Di seguito, due passi, ovvero l'incipit della novella e un passo che dovrebbe essere di svolta della narrazione:

La principessa di Roccasciano, sprofondata nella grande poltrona di velluto rosso, con uno scialle avvolto sul petto scarno e una coperta sulle gambe, dopo aver rimescolate lentamente le carte, posò sul tavolo dal tappeto verde il mazzo perché il cavaliere Fornari lo tagliasse, e ricominciò la solita piccola partita con un'esclamazione di profonda sfiducia.

– È inutile, non ho fortuna!

– Voi siete incontentabile, zia! – rispose il cavaliere, annusando la presa che teneva ancora fra le dita.

– Se non ne azzecco neppur una!... Se perdo da una settimana!... Che ne dici di questo tabacco?

Il cavaliere sospirò fortemente, socchiudendo gli occhi, con una contrazione dei muscoli del viso che finì in uno sternuto [...]. (p. 3)

Ma come la stagione s'avanzava, la principessa si vedeva, con un sospiro di sollievo, sempre meno gente attorno. Ora lei restava padrona di sé, sicura di non esser disturbata. E al rianimarsi del giuoco, tutti ricominciavano a lagnarsi di perdere, a prendersela con la sorte o ad accusarsi l'uno con l'altro. (p. 18)

L'incipit è condotto attraverso l'uso del passato remoto: e questo sembrerebbe dunque immergerci in una modalità in cui, ad eventi puntuali e momenti di svolta, corrisponde l'utilizzo dei perfetti in funzione progressiva. E invece, a mano a mano che la narrazione procede, l'imperfetto diventa il tempo della paradossale coincidenza tra iterazione e salienza del significato. Nel secondo passo, infatti, viene descritto il momento in cui la principessa si trasferisce in campagna con l'intento di guarire dal gioco, e dove invece otterrà soltanto di essere raggiunta e circondata dai consueti ospiti mostruosi che frequenta in città, di spendere più del solito per foraggiarli e intrattenerli, mentre prevedibilmente sarà ripresa dal demone del gioco. Insomma, l'imperfetto diventa il tempo che solo può descrivere l'immodificabilità della *sorte* che abita le esistenze umane. Il lettore è chiamato, grazie a questo slittamento dei tempi verbali, a immergersi per gradi nell'ambiente soffocante della patologia.

È una strategia che, in fondo, possiamo trovare esplicitata nel testo di poetica prossimo alla *Sorte*, e cioè la lettera all'editore Treves che apre *Documenti umani*. Come evidenziato da Maffei, la relatività dei metodi narrativi qui descritta, tra i due poli della psicologia e dei fatti, fa sì che risulti chiara la partizione delle competenze: l'idealismo per il romanzo psicologico, la patologia per il romanzo naturalista¹¹. Nei termini, ovviamente, di una teoria che non fa ricorso alla nozione di straniamento, De Roberto rivendica l'inevitabile associazione tra naturalismo e malattia, rimontando a Zola e ancorando la sua poetica naturalista, appunto, alla rappresentazione della bestialità umana:

Se una dimostrazione filosofica o gli ammaestramenti di una esperienza mi inducono a credere che i sentimenti più alti e più rari si risolvono negl'istinti primitivi della bestia, io farò oggetto della mia rappresentazione artistica dei fatti dai quali questo concetto scaturisca.

[...]

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. Ora, la virtù e la salute sono più uniformi, più semplici, più monotone del vizio e della malattia; questi offrono una più grande varietà ed una più grande particolarità di manifestazioni; e lo scrittore naturalista in traccia di fatti significativi, ne trova, negli ambienti corrotti, nei tipi degenerati, nei casi patologici, una più ricca messe.¹²

¹¹ G. Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017, in particolare i capitoli IV (*De Roberto e Bourget*) e V (*Il metodo*), rispettivamente alle pp. 123-177 e 179-235.

¹² F. De Roberto, *Prefazione a Documenti umani* [1888], a cura di A. Di Grado, Roma, Bel-Ami Edizioni, 2009, p. 166.

L'associazione tra naturalismo e rappresentazione della bestialità ci dà la possibilità di ritornare al nostro punto di partenza e misurare la distanza e la diversità di De Roberto rispetto al modello straniante verghiano. L'effetto di straniamento che qui ho chiamato *mostruoso* mi pare si situi in una fase in cui, potremmo dire, i giochi del progresso sono conclusi: se Verga poteva riconoscere vittime e carnefici nella fiumana del progresso, De Roberto sembra bloccare il corso e riconoscere come la colpa abiti gesti e fatti dei mostri umani. Novelle come la *Disdetta* e *Nel cortile* (in qualche modo anticipatrici dell'ambiente mostruoso degli Uzeda) irradiano una luce buia che si riflette su tutto il libro. È grazie ad esse che possiamo accedere all'intelligenza del titolo *La sorte*: non 'ngiuria che va rovesciata, ma sintomo della prospettiva malata dei personaggi. Insomma, ancora una volta in termini šklovskijani, non il "riconoscimento" del dominio del caso e della sfortuna, ma la "visione" della responsabilità mostruosa degli uomini.

L'imperfetto sperimentale del *Paradiso perduto*

Michele Gaudino

(Università degli Studi di Napoli Federico II)

1. *Il rigore metodologico*

De Roberto, nella prefazione a *Documenti umani*, scrive che «in arte, si vogliono distinguere due scuole: la naturalista e l'idealista»;¹ due scuole che portano con sé due metodi, e «ogni metodo d'arte porta con sé la propria filosofia».² Dunque, per De Roberto, «realismo e idealismo sono al tempo stesso delle dottrine etiche e dei metodi estetici, sistemi filosofici e partiti artistici»;³

Un idealista, perché idealista, [...] presenta dei caratteri elevati, perviene a conclusioni confortanti [...]. 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 moventi indegni. Quando io ho scelto un argomento, mi trovo di aver scelto nello stesso tempo il mio metodo.⁴

La distanza tra le due scuole si misura non soltanto sul piano dei contenuti, ma anche su quello dei procedimenti. In un'opera idealista troveremo l'«esposizione di tutto ciò che passa per la testa ai personaggi, delle loro sensazioni»;⁵ l'autore idealista vuole «rintracciare tutti i movimenti interiori dei propri personaggi».⁶ I realisti, invece, perseguendo l'osservazione obiettiva, non si inoltrano nella selva dell'umana psiche, ma scrutano i propri personaggi sempre dall'esterno: utilizzando il vocabolario derobertiano, nel pri-

¹ F. De Roberto, *Prefazione*, in Id., *Documenti umani*, Milano, Treves, 1888, p. 5.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 7.

⁶ Ivi, p. 8.

mo caso, possiamo parlare di «subbiettivismo»,⁷ nel secondo caso, invece, di «obbiettivismo».⁸

Ora, se si sceglie una delle due scuole si sceglie anche un metodo e si accetta una certa visione della realtà; una volta preso un elemento, ci si trascina dietro automaticamente anche gli altri: «il metodo non tollera infrazioni».⁹

De Roberto, però, vuole dar prova di autonomia e libertà, «non si sente [...] un naturalista monolitico»¹⁰ e riesce diligentemente a passare da un campo all'altro, anche in tempi brevi: nella produzione derobertiana assistiamo, tra il 1887 e il 1890, a «una stagione di riflessioni angolose che potremmo definire del *rigore metodologico*».¹¹ Delle quattro raccolte di novelle che vengono pubblicate in questi anni, ben tre sono fornite di una prefazione che illustra e giustifica il metodo che fa da basamento alla raccolta. Le raccolte si possono dividere in due coppie in opposizione: con *Documenti umani* e *L'Albero della Scienza* ci troviamo di fronte a raccolte di novelle idealiste; nel caso de *La Sorte* e *Processi Verbalì*, abbiamo una coppia di opere naturaliste. In questi anni, pertanto, vi è un'alternanza tra l'osservazione impersonale e l'analisi psicologica.

Nell'introduzione a *L'Albero della Scienza*, De Roberto scrive che l'introspezione è il filo rosso che unisce tutte le novelle della raccolta:

Malgrado l'apparente diversità della forma, le presenti novelle sono condotte con quel metodo d'arte che attribuisce la maggior importanza al mondo interiore dell'anima, che ne narra le vicende, che ne studia i fenomeni, che ne spiega le azioni e le reazioni.¹²

Dunque, ci troviamo agli antipodi delle raccolte scritte alla maniera naturalista: mentre lì osserviamo le azioni dei personaggi, e su queste basiamo le nostre deduzioni in merito al loro mondo interiore, qui osserviamo i moti più intimi dei personaggi e con questi ci spieghiamo le loro azioni.

Trasferirsi nel campo dell'analisi psicologica vuol dire però accettare di camminare su un terreno instabile, avventurarsi al buio nel «sostrato oscuro

⁷ Ivi, p. 9.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017, p. 205.

¹⁰ C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto: saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato, 1972, p. 40.

¹¹ G. Maffei, *La passione del metodo*, cit., p. 203.

¹² F. De Roberto, *Prefazione a L'Albero della Scienza*, in Id., *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. 1643.

della coscienza, che è difficile rappresentare [...] oggettivamente».¹³ Madrignani scrive:

Questo accavallarsi di meditazioni e dubbi esistenziali invece di gonfiare le pagine analitiche di sicurezze sistematiche, apre la via ad un tema nuovo e decisivo, quello dell'inutilità di tale «filosofare», della nocività anzi di questo diletterismo erosivo visto come un esercizio fine a se stesso, o meglio come un attributo tipico dell'intellettuale velleitario destinato a constatare la nullità delle proprie pretese conoscitive.¹⁴

Inoltrandosi nel ginepraio dell'animo umano si perdono certezze. Hippolyte Taine aveva asserito che «aucune créature humaine n'est comprise par aucune créature humaine»;¹⁵ De Roberto aveva letto le opere del filosofo francese, e nella prefazione a *Documenti umani* leggiamo: «noi stessi non ci sappiamo spesso dar conto di noi stessi [...]. Le ricostruzioni psicologiche dei romanzieri, pertanto, sembrano poggiate sopra una base poco solida e risultanti da induzioni più o meno possibili».¹⁶ Bisogna abbandonare la pretesa di arrivare a scandagliare il fondo dell'animo umano, proprio come spiega Franz von Rüdich, uno dei personaggi della novella *Quesiti*, ne *L'Albero della Scienza*:

Approfondire i problemi psicologici non è risolverli; tutt'al contrario: quanto più si studia, tanto meno se ne sa. [...] Con la nostra analisi noi facciamo un poco come il pazzo che vorrebbe arrivare al centro della terra: ci spezziamo le braccia.¹⁷

Proprio da questa impossibilità nascerebbe la critica maggiore che si può muovere alla scuola idealista:

Quando [...] si è letta una di queste pagine così precise, in cui l'azione del personaggio è legittimata da cento motivi uno più sottile e più profondo dell'altro, vien fatto istintivamente di domandare all'autore: «Come li avete saputi? [...] come avete fatto ad entrare nel suo cervello ed a leggermi quel che vi si passava?...»¹⁸

Il punto è proprio questo: l'autore non esce mai dal proprio *io*, anche quando indaga la psiche dei suoi personaggi. Non vi può essere osservazione di-

¹³ N. Vacante, *Una psicopatologia dell'espressione*. Donato Del Piano di Federico De Roberto, «Between», XI, 2021, p. 282.

¹⁴ C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 63.

¹⁵ H. Taine, *Notes sur Paris: vie et opinions de M. Frédéric Thomas Graindorge*, Parigi, Hachette, 1877, p. 301. La frasi di Taine è riportata in traduzione dallo stesso De Roberto nella novella *Donato del Piano*: «Nessuna creatura umana è compresa da nessuna creatura umana» (F. De Roberto, *Donato del Piano*, in Id., *Novelle*, a cura di N. Zago, Milano, Rizzoli, 2021, p. 136).

¹⁶ F. De Roberto, *Prefazione*, in Id., *Documenti umani*, cit., p. 8.

¹⁷ F. De Roberto, *Quesiti*, in Id., *L'Albero della Scienza*, Milano, Treves, 1911, p. 245.

¹⁸ F. De Roberto, *Prefazione*, in Id., *Documenti umani*, cit., p. 8.

retta dei pensieri e delle sensazioni di un altro individuo in una determinata situazione, ma si può provare a immaginare quali sarebbero i propri pensieri e le proprie sensazioni in quella situazione, e darne conto. Leggiamo ancora nella prefazione a *Documenti umani*:

in fondo, anche quando lo scrittore non parla di sè stesso, la sua analisi altruistica si risolve nel prevedere simpaticamente ciò che, nella pelle dei suoi personaggi, egli stesso proverebbe e penserebbe.¹⁹

Il concetto viene ribadito nella prefazione a *L'Albero della Scienza*:

Siccome non è possibile guardare dentro il cervello della gente né scorgere in altro modo quel che vi accade, la psicologia si riduce, per lo scrittore, a immaginare ciò che egli stesso proverebbe quando fosse al posto dei suoi personaggi. Il patto è, dunque, che egli possa mettersi nella loro pelle [...] e che le circostanze in cui sono chiamati ad agire sieno a lui familiari.²⁰

Ed è proprio da una tragica situazione familiare a De Roberto che prende vita la novella tratta da *L'Albero della Scienza* su cui ci soffermeremo: *Il Paradiso perduto*.²¹

2. La rêverie ferroviaria

L'invenzione del treno impattò violentemente sull'immaginario collettivo, e ne risultò «un secolo ossessionato, tra stupore estatico e doloroso sgomento».²² L'ossessione e lo *choc* si leggono nelle opere di diversi autori, ad esempio in Zola e in Verga, nelle pagine della *Bête humaine* e dell'*Ultima giornata*.

L'immagine del treno ricorre anche nell'opera derobertiana; Di Grado scrive che tutta l'esistenza di De Roberto fu «contrassegnata dalla ossessiva presenza della macchina-treno [...] anche come archetipo letterario che ne sovrasta l'immaginazione».²³ Questa presenza non è mai neutrale o innocua. Il treno è raffigurato con mostruose fattezze nel delirante diario di Donato del Piano:

Il mostro ansava, sbuffava, fremeva, sprizzava faville di fuoco – il mostro di ferro che come un serpente si snodava e spariva...²⁴

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ F. De Roberto, *Prefazione a L'Albero della Scienza*, cit., p. 1643.

²¹ Pubblicata la prima volta sul «Fanfulla della Domenica» (n. 15, 14 aprile 1889) col titolo *Disgrazia orribile*, la novella fu ricompresa ne *L'Albero della Scienza* nel 1890 (Milano, Galli).

²² A. Di Grado, *Introduzione*, in F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, Roma, Elliot, 2022, p. 7.

²³ *Ivi*, p. 16.

²⁴ F. De Roberto, *Donato del Piano*, cit., p. 135.

Mentre in *Spasimo* appare per decretare una morte: «Il signor conte [Luigi d'Arda, il marito della protagonista del romanzo, Fiorenza] morì anche in un modo spaventevole, schiacciato sotto un treno».²⁵

Un'animazione inquietante del mezzo meccanico troviamo anche nel *Paradiso perduto*, dove la *rêverie* ferroviaria raggiunge il parossismo. Il protagonista della novella è in viaggio verso la sua amante e in fuga da sua moglie e dalla propria famiglia; il viaggio si svolge in treno e, di stazione in stazione, il lettore si perde nella fitta foresta di allucinazioni e sogni lucidi dell'uomo, il quale è combattuto tra il desiderio di raggiungere la sua donna fatale e la tentazione di invertire la marcia e tornare indietro. Anche in questo caso il *Kra-ken* ferroviario porta con sé un evento luttuoso: il viaggio si interrompe quando, durante una sosta in una stazione di passaggio, il protagonista si ferma sui binari e viene travolto – o si lascia travolgere? – da un treno in corsa. Che sia una morte accidentale, come ne *La Bête humaine*, o un suicidio, come nella novella verghiana, ancora una volta siamo di fronte a una tragedia ferroviaria.

Roland Barthes, in una nota introduttiva a *La Bête humaine*, ha scritto che «quella del treno era una vecchia storia nella vita di Zola»;²⁶ il padre, ingegnere, aveva contribuito alla costruzione di una delle prime linee ferroviarie in Europa. Anche per De Roberto il treno era una «vecchia storia», e anche qui a fare da ponte è la figura paterna; ma i fatti sono terribilmente più oscuri. A delineare questo collegamento c'è il fitto carteggio dell'autore con l'amata Ernesta Valle Ribera, grazie al quale veniamo a conoscenza del fatto che De Roberto *père* morì a Piacenza proprio in seguito a un incidente ferroviario.

Questa informazione getta delle ombre spettrali su tutti i testi di De Roberto in cui si fa riferimento a una truculenta morte sui binari, in particolare sul *Paradiso perduto*.²⁷ A rendere oltremodo evidente la sovrapposibilità tra il protagonista della novella e il padre dell'autore vi è un documento, ossia l'articolo – intitolato *Disgrazia* – con il quale «Il Corriere piacentino» diede la notizia dell'incidente del padre di De Roberto:

Ieri mattina alle ore quattro un luogotenente colonnello d'artiglieria, che udimmo nominare signor De Roberti [sic], [...] fu sventuratamente urtato da una macchina che manovrava e vi cadde sotto, riportandone fratturato il piede sinistro.²⁸

²⁵ F. De Roberto, *Spasimo*, Milano, Galli, 1897, p. 54.

²⁶ R. Barthes, *Nota introduttiva*, in É. Zola, *La Bestia umana*, trad. it. di S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 2022, p. 9.

²⁷ A sciogliere l'enigma e a scovare tutte le analogie tra il padre dell'autore e il protagonista della novella sono stati Antonio Di Grado e Rosario Castelli. Per una trattazione più approfondita dell'argomento, cfr. A. Di Grado, *Introduzione*, cit.

²⁸ «Il Corriere piacentino», 6 agosto 1873, cit. in A. Di Grado, *Introduzione*, cit., pp. 13-14.

Lo stesso giornale, diciannove giorni dopo, riportava le circostanze della morte:

Ieri l'altro sera fu condotto al cimitero con tutti gli onori militari quel signor tenente colonnello De Roberti [sic], che nel giorno cinque di questo mese ebbe fratturato sotto ad una macchina nella nostra stazione il piede sinistro. [...] la cancrena manifestatasi in conseguenza d'una forte contusione al piede diritto lo precipitò miseramente nel sepolcro.²⁹

Anche il protagonista del *Paradiso perduto* non muore sul colpo, bensì è prima costretto a ventiquattro ore di sofferenze, e questo lo sappiamo dal finale della novella, che si chiude con la trascrizione letterale di un articolo di giornale contenente la notizia della morte dell'uomo, trafiletto intitolato – con macabro richiamo all'articolo che annunciò l'incidente paterno – *Disgrazia orribile*:

«Ieri alla stazione, mentre arrivava [...] il treno 62, [...] un viaggiatore che era sceso imprudentemente sul binario e che non fece a tempo a trarsi indietro, fu investito dalla macchina e orribilmente sformato. Più terribile a dirsi, il disgraziato non morì sul colpo; è spirato oggi, dopo ventiquattro ore di tormentoso delirio».³⁰

D'altronde, non bisogna meravigliarsi di tali rinvii autobiografici, poiché De Roberto stesso aveva avvertito, nella prefazione a *L'Albero della Scienza*, che nella raccolta avrebbe chiamato i propri personaggi ad agire in situazioni a lui familiari;³¹ concetto espresso anche in una lettera del 15 settembre 1889 a Ferdinando Di Giorgi: «Io mi son fatto una legge di non scrivere se non cose che sono passate, tutte o in parte, sotto i miei occhi».³²

3. *Lo spettro paterno*

Ci siamo soffermati sulle morti analoghe del protagonista della novella e di De Roberto *père*, ora potrebbe essere utile sottolineare alcuni tratti che uniscono anche De Roberto *fils* al personaggio partorito dalla sua penna. Andiamo al suo carteggio con Nuccia, alla lettera del 27 marzo 1902: Federico l'ha incontrata a Milano, ma adesso è di nuovo in viaggio verso Catania, su

²⁹ Ivi, p. 14.

³⁰ F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., p. 39.

³¹ Cfr. F. De Roberto, *Prefazione a L'Albero della Scienza*, cit., p. 1643.

³² Lettera di De Roberto a Di Giorgi del 15 settembre 1889. Si cita da A. Navarria, *Federico De Roberto: la vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, p. 227.

un treno che inesorabilmente lo allontana dalla donna amata. De Roberto diventa egli stesso il passeggero dilaniato dai dubbi, che confonde realtà e immaginazione:

Mi pareva di non averti ancora abbandonata, di essere ancora con te. E poi rimasi solo, solo, trascinato lontano da te, sballottato dal moto del treno; e il cuore mi si strinse ancora più, mi si chiuse ancora più, e gli occhi mi si gonfiarono ed arrossarono; ma, anche in quel momento, più forte del dolore fu forse lo stupore. Io pensavo: "Sono io che me ne vado? Sono io qui, chiuso in questa carrozza? E come? E perché? Ed è possibile? ..." Ma era vero! E il treno correva, ed io pensavo ancora che, a quell'ora, mentre mi strappavo da te, le altre sere ogni minuto mi avvicinava a te; e mi vedevo avviato per la via consueta della tua casa, e t'immaginavo nell'attesa del mio arrivo; e poi, udendo il fragore del treno, pensavo che tu, con la forza d'una seconda vita, lo udivi, e mi vedevi, e non mi aspettavi, e soffrivi.³³

Sembra di rileggere le pagine introduttive del *Paradiso perduto*, scritte tanti anni prima:

Il treno correva, nella notte. [...] cogli occhi fissi 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...

... Orribile! Orribile! ... Eppure, non era egli salito liberamente su quel treno che lo trasportava incontro al suo destino con la velocità di cinquanta chilometri all'ora? Non aveva liberamente, deliberatamente rifatto i preparativi di quel viaggio, di quell'eterno viaggio che oramai non aveva più arresto?³⁴

Possiamo portare questo parallelismo fino all'estremo, fino allo schianto finale, fino al probabile suicidio del protagonista. Idee suicidarie non sono estranee alla produzione derobertiana e se ne trova traccia anche nelle lettere private:

Io spero e ardentemente desidero di crepare al più presto possibile, come il solo modo di uscire da questo inferno.³⁵

Infatti, il tormentato viaggiatore del *Paradiso perduto* non è l'unico personaggio derobertiano a togliersi la vita; suicida è anche il protagonista di *Donato del Piano*, e probabilmente non è stata accidentale nemmeno la morte, «schiacciato sotto un treno», del conte Luigi d'Arda, in *Spasimo*. Lo ipotizza il

³³ F. De Roberto ed E. Valle, *Si dubita sempre delle cose più belle*, a cura di S. Zappulla Muscarà ed E. Zappulla, Milano, Bompiani, 2014, p. 1610.

³⁴ F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., pp. 23-24.

³⁵ Lettera di De Roberto a Ernesta Valle del 27 maggio 1902. F. De Roberto ed E. Valle, *Si dubita sempre delle cose più belle*, cit., pp. 1848-1850.

giudice Ferpierre, mentre indaga sul possibile assassinio di Fiorenza d'Arda, leggendo le memorie manoscritte della contessa:

I particolari del dramma sfuggivano al Ferpierre, ma egli li ricostruiva con l'immaginazione. Un'altra donna, una donna tutta diversa dalla contessa, molto esperta, senza scrupoli, aveva sedotto Luigi d'Arda: egli aveva tentato di resistere persuaso dell'infamia che avrebbe commessa tradendo la giovanetta, dandole l'esempio del male, [...] ma la tentazione aveva dovuto vincerlo. Che cosa bisognava pensare del sospetto della contessa, che egli si fosse data la morte?³⁶

Pare che Fiorenza sospettasse a ragion veduta il suicidio del marito, lei che ne ha trascritto questa convinzione:

«Egli non credeva che l'uccidersi fosse male imperdonabile. Uccidersi per non saper vivere era a suo giudizio viltà; ma in altri casi la morte volontaria non era per lui condannabile. [...] Uccidersi per castigarsi, diceva ancora, è giustizia...»³⁷

Possiamo interpretare l'impatto col treno che suggella *Il Paradiso perduto* alla luce delle citazioni appena riportate e ritenere che la novella racconti l'ultimo viaggio di un suicida, ma in realtà la lettura del testo ci lascia incerti: morte voluta o incidente fatale? Ciò che è in ogni caso evidente è che il viaggio in treno è «un movimento di vertiginosa caduta, d'inabissamento nel buio della notte e dell'ignoto». ³⁸ Il treno avanza nell'oscurità, e con lui il passeggero: «egli aveva la piena coscienza [...] della inarrestabile caduta. Chi dunque lo spingeva in fondo all'abisso?...». ³⁹ L'abisso sembra spalancarsi fuori di lui, e tutto viene inghiottito: «I ponti, le gole, i poggi, le colline, tutte le cose erano prese come da un delirio: sorgevano improvvise, giravano vorticosamente, scomparivano a un tratto negli abissi delle lontananze»; ⁴⁰ ma l'orrido si spalanca anche dentro di lui, con il protagonista che vive il viaggio in uno stato quasi allucinatorio, provocato dai propri dubbi irrisolvibili: «s'inabissava nel proprio pensiero». ⁴¹

L'unica zona luminosa della novella è la luce «fioca e fumosa» ⁴² della lampada a olio che compare all'inizio, ogni altro chiarore è inghiottito dal terrificante buio della notte: «l'ultima luce d'un giorno tramontato per sempre». ⁴³

³⁶ F. De Roberto, *Spasimo*, cit., p. 111.

³⁷ Ivi, p. 37.

³⁸ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1998, p. 7.

³⁹ F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., p. 24.

⁴⁰ Ivi, p. 32.

⁴¹ Ivi, p. 30.

⁴² Ivi, p. 23.

⁴³ Ivi, p. 37.

Siamo nel mondo demoniaco teorizzato da Northrop Frye:⁴⁴ qui, la destinazione finale di ogni viaggio non può che essere «la seduzione degli abissi».⁴⁵

D'altronde i titoli stessi delle novelle ci rimandano a «un terreno di moralismo biblicamente cupo»:⁴⁶ *Il Serpente, La Scoperta del peccato, L'Amicizia di Eva, Il Paradiso perduto, La Salvezza*. E la raccolta prende il suo titolo da un verso baudelairiano delle *Litanies de Satan*.

In fondo, facendo riferimento alle vicende edeniche, cos'altro è il paradiso perduto se non il racconto di una caduta? Dunque, il destino del protagonista è segnato fin dal titolo, il suo dilemma è «così drammaticamente inconciliabile da non lasciare via d'uscita».⁴⁷

4. La «situazione narrativa»

I ragionamenti di De Roberto sul metodo, affidati alle varie prefazioni, impongono, per *Il Paradiso perduto*, un'analisi di tipo narratologico. Come abbiamo visto, in questa novella De Roberto cela dietro la finzione narrativa il racconto di una vicenda privata. Questa dimensione intima viene restituita dall'autore anche dal punto di vista formale, offrendo al lettore un posto privilegiato per il viaggio in treno: nella coscienza del protagonista. È per questo che Tedesco parla del «furioso monologare de *Il paradiso perduto*».⁴⁸

Già dalla prima pagina, bruscamente, senza presentazioni, ci troviamo nel treno: la novella ha un'apertura *etic*; chi è il protagonista, dove stia andando, da cosa stia fuggendo e perché lo stia facendo lo capiremo solo più avanti, nel corso della lettura.

Siamo immersi nell'interiorità del personaggio: tutto ciò che accade è visto attraverso i suoi occhi, ogni avvenimento è filtrato dalle sue sensazioni e gli unici pensieri ai quali abbiamo accesso sono i suoi.

Stando alle categorie di Genette, in questa novella vi è la più completa *foca-*

⁴⁴ Il riferimento è a *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957); in Italia N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969. Un'interessante lettura secondo le coordinate di Frye del De Roberto dei *Viceré* è stata proposta da G. Maffei, *De Roberto, I Viceré. Ridere all'inferno*, in Id., *Le apocalissi difficili. De Roberto Vittorini Pomilio Frasca*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 35-57.

⁴⁵ F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., p. 26.

⁴⁶ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 88.

⁴⁷ C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 64.

⁴⁸ N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981, p. 54.

lizzazione interna;⁴⁹ dunque, il narratore ci dice solo ciò che sa il personaggio attraverso il quale la storia è filtrata, il quale può essere definito *personaggio riflettore*. È la *personale Erzählsituation* di Franz Karl Stanzel:

nella *situazione narrativa figurale*, il narratore è rimpiazzato da un riflettore: un personaggio nel romanzo che pensa, sente e percepisce, ma che non parla al lettore come fa un narratore. Il lettore guarda agli altri personaggi del racconto tramite gli occhi di questo personaggio-riflettore.⁵⁰

Che noi vediamo tutto tramite gli occhi del protagonista, che tutte le sensazioni ci vengono filtrate dalla sua sensibilità, lo capiamo grazie a passi come questo:

ed era come se la volta della galleria si abbassasse, e le mura si avvicinassero per schiacciare il convoglio con tutti i miserabili che lo popolavano...⁵¹

Dove, ovviamente, non vi è nessun restringimento reale della galleria, ma quelle riportate sono sensazioni provate dal viaggiatore.

O ancora, in passaggi simili:

... Le stazioni seguivano alle stazioni, con lo stesso tramestio e le stesse voci; durante le brevi fermate si sentiva il rumore della pioggia battente sui vetri e sul tetto, lo stormire degli alberi sotto le sferzate del vento; poi il suono della cornetta, un fischio lungo, e l'interminabile viaggio ricominciava.⁵²

Ci vengono restituite le sensazioni inerenti alla sfera esterna: infatti sentiamo il rumore della pioggia che batte sulle superfici del treno, proprio come se anche noi fossimo nel vagone; ma soprattutto si aprono le porte sulla sfera interna grazie all'aggettivo «interminabile», chiaramente un'iperbole tratta direttamente dalla mente del personaggio riflettore. Il viaggio, infatti, è percepito come interminabile da quest'ultimo; non ci viene detto, si badi, che il viaggio *sembra* interminabile, perché come è ovvio a un certo punto il treno giungerà a destinazione; si lascia intendere, invece, che il viaggio è interminabile, e questo perché non deve interessarci ciò che è fuori della mente del protagonista,

⁴⁹ Restano fondamentali le pagine sulla *Prospettiva* (nelle quali rientrano quelle sui tipi di focalizzazione) di G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, dove si vedano le pp. 233-258.

⁵⁰ F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], trad. di C. Goedsche, con una prefazione di P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 5. Cito il passo nella traduzione fornita da F. Pennacchio in «Un pensiero sulla fronte, negli occhi, sulle labbra». *Racconto figurale e istanze melodrammatiche in Fantasia di Matilde Serao*, «Critica Letteraria», 185, 2019, p. 853.

⁵¹ F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., p. 24.

⁵² Ivi, p. 29.

al quale il viaggio appare *essenzialmente* senza fine. Tramite espedienti simili, vengono palesate le sensazioni del personaggio, ma senza che ci sia un narratore a descriverle; Genette, parlando della focalizzazione interna, scrive che, per applicare tale tecnica, è necessario che i pensieri e le percezioni del personaggio focale «non vengano mai analizzate oggettivamente dal narratore». ⁵³

In questo passo – e in altri che verranno citati nelle prossime pagine – si può trovare traccia di ciò che Monika Fludernik – allieva di Stanzel – ha chiamato *experiencing*, «cioè quella modalità cognitiva che induce il lettore ad allinearsi al punto di vista dei personaggi, a entrare in contatto con il mondo della storia attraverso i loro occhi e i loro moti interiori, in altre parole attraverso la loro esperienza». ⁵⁴

Dunque, la focalizzazione è interna, anche se il racconto è condotto in terza persona da un narratore estraneo alla storia; ⁵⁵ il mondo del narratore non è il mondo del personaggio, il narratore offre una visione interna degli eventi e, in ultima analisi, si nasconde – o per meglio dire si annulla – dietro la coscienza del protagonista: queste sono le caratteristiche che ci permettono di definire la *persona*, la *prospettiva* e il *modo* della novella presa in esame. ⁵⁶ Con questi elementi tra le mani, possiamo tornare a Stanzel e al cerchio tipologico da lui ideato, per cercare di capire in quale sua zona la novella che stiamo analizzando potrebbe essere inserita.

Stanzel delinea tre situazioni narrative (la situazione autoriale, quella in prima persona, la situazione figurale) e fornisce anche numerosi esempi per ognuna di esse, ma sostiene che raramente una singola opera può essere inserita in un'unica situazione narrativa dal suo principio alla sua fine: «difficilmente si troveranno testi in grado di soddisfare in modo esaustivo le caratteristiche di una certa situazione narrativa». ⁵⁷ «Non è cioè infrequente»,

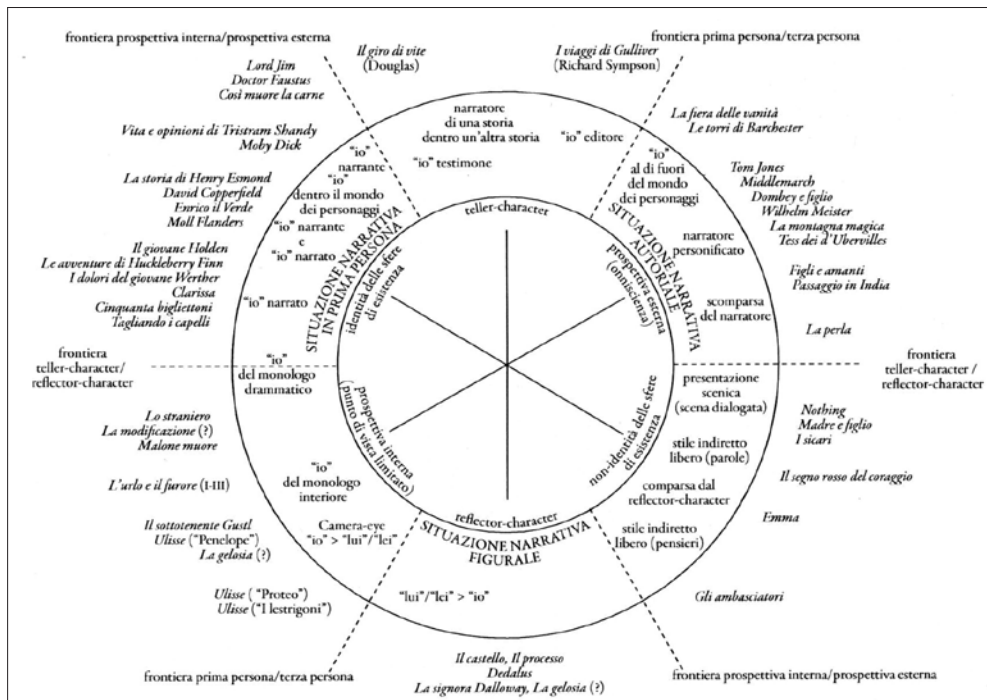
⁵³ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 240.

⁵⁴ F. Pennacchio, «Un pensiero sulla fronte, negli occhi, sulle labbra», cit., p. 860. Il concetto ripreso da Pennacchio è trattato dalla studiosa austriaca in M. Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, Londra-New York, Routledge, 1996.

⁵⁵ È sempre utile, negli studi narratologici, avere ben presente la differenza tra le due categorie genettiane di *modo* e *voce*. Come suggerisce il narratologo francese, nel primo caso bisogna porsi la domanda: «qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?»; nel secondo caso, la domanda da porsi è: «chi è il narratore?» (G. Genette, *Figure III*, cit., p. 233).

⁵⁶ *Persona*, *prospettiva* e *modo* sono i tre parametri fondamentali che Stanzel utilizza per la definizione del cerchio tipologico, e di conseguenza delle tre situazioni narrative in esso contemplate. Per una descrizione dettagliata della teoria narratologica dello studioso austriaco, rimando a F. Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 217-238.

⁵⁷ F. Pennacchio, *La teoria del racconto*, cit., p. 221.



Il cerchio tipologico di F.K. Stanzel, in F. Pennacchio, *La teoria del racconto*, cit., p. 229.

sottolinea Pennacchio, «che un romanzo in senso lato figurale ospiti al suo interno frammenti di tipo autoriale; così come, d'altro canto, può accadere che in un testo autoriale si impongano passaggi di tipo figurale, fortemente riflettorizzati».⁵⁸

Proprio per questo, le frontiere che dividono una situazione narrativa dall'altra sono da intendere «come confini permeabili».⁵⁹ Per la natura duttile ed elastica di questa teoria, «vengono contemplate delle possibilità intermedie e delle anomalie».⁶⁰

Tuttavia esistono opere che sono approssimazioni ottime dell'idealtipo di questa o quella situazione narrativa: sicché, per restare al discorso che ci interessa, possiamo considerare paradigmatiche della situazione figurale i capolavori modernisti elencati nella parte più bassa del cerchio. Nel cerchio

⁵⁸ Ivi, p. 227.

⁵⁹ Ivi, p. 230.

⁶⁰ G. Scaravilli, *Dal vero: casi e difetti del reflector character*, «Critica Letteraria», 185, 2019, p. 879.

tipologico non si trova nessun'opera derobertiana: Stanzel non ha preso in considerazione l'autore siciliano (e in generale, a dire il vero, nessun autore italiano). Eppure, De Roberto è stato uno scrittore molto attento alle tecniche da utilizzare, e, come abbiamo visto, ha spesso affidato alle sue prefazioni anche una certa sistemazione teorica. La verità è che alcune sue opere potrebbero stare anch'esse nell'elenco che comprende *Dedalus* e i romanzi di Kafka, per il rigore e la coerenza dell'impianto narrativo. In particolare *L'Illusione* – che l'autore definiva «un monologo di 450 pagine»,⁶¹ a misurarne l'oltranza tecnica – può essere considerato un romanzo impeccabilmente *figurale*, e i prodromi di quest'operazione si notano nel *Paradiso perduto*.

In questa novella, infatti, non troviamo nessuna infrazione di tipo autoriale, e solo per due momenti del testo la totale focalizzazione interna può essere messa in discussione. Il primo è proprio l'incipit, che citiamo ancora:

Il treno 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, curvato, tenendo i gomiti sulle ginocchia e la testa nelle mani, restava immobile e solo.⁶²

Qui la scena non è *vista* dal personaggio; piuttosto, ci è fornita una sorta di didascalia come quelle che vengono utilizzate per i copioni teatrali: viene descritto il luogo che fa da sfondo alla storia e ci sono offerti indizi esteriori dello stato d'animo del protagonista, fotografato raccolto su sé stesso e con la testa tra le mani, in modo che il lettore possa «compiere delle *inferenze*, ovvero delle congetture che gli consentano di risalire [...] dai gesti [...] ai tratti psicologici». ⁶³ Potendo vedere il protagonista dall'esterno, capiamo che la focalizzazione qui non è interna, come nel resto della novella.

L'altra zona testuale da prendere in considerazione è nell'ultima pagina: la trascrizione dell'articolo di giornale che riferisce il decesso del protagonista. A quest'altezza della storia, essendo venuto a mancare il personaggio riflettore, la focalizzazione *a fortiori* non può essere interna, ma sarebbe difficile anche affermare che sia esterna. Potremmo dire che qui non vi è narratore, nessuno ci racconta ciò che è appena successo; semplicemente ci sono *mostrate* le parole

⁶¹ Lettera a Di Giorgi da Catania del 16 ottobre 1891; si cita da A. Navarria, *Federico De Roberto*, cit., p. 285. La struttura del romanzo è stata approfondita e interpretata complessivamente da G. Maffei, «Un monologo di 450 pagine». Note su *L'Illusione* di Federico De Roberto, in «Tutto ti serve di libro». Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella, a cura di G. Distaso, A.M. Morace, P. Sabbatino, G. Scianatico, F. Vitelli, Bari, Argo, 2019, vol. II, pp. 68-92.

⁶² F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., p. 23.

⁶³ H. Grosser, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, p. 247.

dell'articolo di giornale. In questo modo, De Roberto esce dalla focalizzazione interna, ma mantiene la più completa impersonalità, evitando di compiere intrusioni autoriali, lasciando il lettore di fronte a una pagina di cronaca.

Altrove, in pochi punti, a un primo sguardo la focalizzazione può sembrarci esterna:

Egli s'era alzato, in cerca d'aria, soffocando, con lo strazio spietato di quelle voci lamentose, imprecanti... [...] Barcollante, egli si era avvicinato allo sportello, cercando di vedere nel buio fitto [...].⁶⁴

Egli si stringeva ancora la testa fra le mani, si sconvolgeva i capelli rari e imbiancati [...].⁶⁵

Ora, egli s'era disteso sul divano, alzando il bracciale che lo divideva in due, buttandosi addosso il *plaid* che non riusciva a difenderlo dalla lenta invasione del freddo. Si teneva con una mano la fronte, per comprimerne il martellio doloroso.⁶⁶

In tutti e tre gli esempi il personaggio è visto dall'esterno, registriamo i suoi movimenti vedendo *lui* e non *con lui* – come, invece, accade nel resto del racconto. Ma questo non basta per affermare che la focalizzazione in questi passi è veramente cambiata; a causa della metafora ottica utilizzata da Genette, si rischia di considerare la focalizzazione come un fatto legato esclusivamente a ciò che *si vede*, ma vanno considerati anche i pensieri e le emozioni del personaggio riflettore quando si parla di focalizzazione.⁶⁷ E nei casi sopra riportati, se smettiamo di vedere *con lui*, non smettiamo di “sentire” *con lui*: le sue emozioni ci sono costantemente riportate. Nel primo frammento sappiamo che va verso il finestrino perché sta «soffocando», nell'ultimo vediamo che, disteso, si copre con un *plaid*, ma sappiamo che nonostante questo il freddo non si placa: queste sono le sue sensazioni, di cui siamo regolarmente informati.

De Roberto, che definì la propria epoca «il tempo dello scontento universale»,⁶⁸ ci restituisce la soggettività di un personaggio che, secondo Tedesco, è da considerare «una delle prime figure di uomo alienato»;⁶⁹ un uomo in balia degli eventi, incapace di scegliere tra le due donne che occupano i suoi pensieri, tra restare e fuggire.

Vedremo in che modo quest'interiorità travagliata ci viene consegnata

⁶⁴ F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., pp. 24-25.

⁶⁵ Ivi, p. 26.

⁶⁶ Ivi, pp. 29-30.

⁶⁷ Cfr. P. Giovannetti, *Il racconto*, cit., p. 129.

⁶⁸ F. De Roberto, *Maupassant e Tolstoj*, «Fanfulla della domenica», 31 agosto 1890, cit. in N. Tedesco, *La norma del negativo*, cit., p. 75.

⁶⁹ Ivi, p. 60.

dall'autore. Per secoli la vita psichica è stata considerata perfettamente sovrapponibile all'attività locutoria, e quindi esprimibile verbalmente, e nei casi in cui bisognava riportare un pensiero caotico e imbrogliato, lo scrittore preferiva «compiere l'analisi direttamente con le proprie parole (o meglio con le parole del narratore)». ⁷⁰

Con l'evoluzione delle concezioni psicologiche vi è stata una progressiva evoluzione anche delle tecniche con cui l'attività psichica viene riportata nell'atto del narrare. A meglio intendere tale processo, Dorrit Cohn ha ritenuto di dover aggiornare la teoria di Genette, il quale, secondo la studiosa austriaca, non avrebbe riservato un'adeguata attenzione all'analisi dei modi della rappresentazione dell'interiorità nei testi narrativi, e avrebbe commesso l'errore di «assimilare il discorso parlato a quello silenzioso». ⁷¹ Per risolvere queste lacune, spesso anche terminologiche, Dorrit Cohn, in *Transparent Minds* (1978), individua tre tecniche fondamentali per la resa della vita interiore in un testo narrativo in terza persona: ⁷²

- *Psycho-narration* ⁷³ (in italiano *psiconarrazione*): è un neologismo di Dorrit Cohn con il quale si identificano tutti quei casi in cui il narratore esplicita con le proprie parole ciò che avviene nella coscienza – ma anche nell'inconscio – del personaggio.
- *Quoted Monologue* ⁷⁴ (in italiano *monologo citato*): è la riproduzione *verbatim* di un discorso mentale:
- *Narrated Monologue* ⁷⁵ (in italiano *monologo narrato*): corrispettivo dell'*erlebte Rede* tedesco e dello *style indirect libre* francese (dunque del *discorso indiretto libero*), riproduce il discorso mentale del personaggio, come il *monologo citato*, ma lo fa tramite la voce del narratore, come la *psiconarrazione*.

⁷⁰ H. Grosser, *Narrativa*, cit., p. 119.

⁷¹ S. Sullam, nota introduttiva a D. Cohn, *Il monologo narrato: definizione di uno stile finzionale*, in *La mente indiretta libera*, «Il Verri», 56, ottobre 2014, p. 38.

⁷² È corretto ricordare che però Genette, di fronte alle critiche mossegli da Cohn, si è giustificato sostenendo che i vari studi sull'indiretto libero hanno tratto nuova linfa proprio dal suo *Figure III*. Inoltre, vi sarebbe una sostanziale corrispondenza tra la terminologia elaborata da Cohn e quella da lui stesso proposta già in *Figure III*: la *psiconarrazione* può corrispondere al *discorso narrativizzato*; il *monologo citato* al *discorso riferito*; il *monologo narrato* al *discorso trasposto*. Cfr. G. Genette, *Nuovo discorso del racconto* [1983], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1987, dove si vedano le pp. 42-48.

⁷³ Cfr. D. Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore* [1978], a cura e con una postfazione di G. Scarfone, prefazione di R. Castellana, Roma, Carocci, 2025, pp. 41-69.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 71-105.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 107-139.

Dunque, il discorso indiretto libero (d'ora innanzi *DIL*) è la tecnica narrativa grazie alla quale la voce del narratore si arricchisce dei tratti tipici dell'oralità, anche dal punto di vista della punteggiatura (punti interrogativi, esclamativi, sospensivi). Si registrano, dunque, due voci: quella del narratore e quella del personaggio; è il fenomeno che Roy Pascal ha definito *dual voice*.⁷⁶ Secondo Cohn, questa tecnica può essere utilizzata per portare alla luce delle zone in penombra della coscienza del personaggio, che non potrebbero essere riportate tramite il *monologo citato*, poiché non sarebbe realistica la rappresentazione di un personaggio in grado di esplicitare lucidamente e chiaramente gli anfratti più bui della propria coscienza.⁷⁷

Proprio per la peculiare capacità di questa tecnica di scavare l'interiorità dei personaggi, Cohn spiega che l'*habitat* naturale del *monologo narrato* – e quindi del *DIL* – è la narrazione figurale; anzi, tale tecnica è da considerarsi «la quintessenza della narrazione figurale».⁷⁸

Con il *DIL* si crea un legame indissolubile tra narratore e personaggio, con il primo che esplicita i processi interiori del secondo, senza però *citarli*, bensì *raccontandoli*: «le parole sono infatti, quanto al loro contenuto, quelle del personaggio, ma esse sono “raccontate” dal narratore al tempo passato e alla terza persona».⁷⁹ La sovrapposizione di narratore e personaggi è descritta da Lorck come «une sorte de plongeon voire une fusion entre la pensée et le ressenti du premier et ceux des derniers».⁸⁰

Tra gli autori che fanno largo uso di questa tecnica c'è senza dubbio De Roberto, che nel *Paradiso perduto* la utilizza come strumento fondamentale per ottenere una perfetta focalizzazione interna: «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».⁸¹ Ricoeur scrive:

⁷⁶ Cfr. R. Pascal, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functions in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester, Manchester University Press, 1977.

⁷⁷ Cfr. D. Cohn, *Menti trasparenti*, cit., pp. 109-110.

⁷⁸ Ivi, p. 117.

⁷⁹ P. Ricoeur, *La configurazione nel racconto di finzione. Tempo e racconto 2*, Milano, Jaca Book, 2023, p. 151.

⁸⁰ E. Lorck, *Passé défini, imparfait. Passé indéfini III*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», VI, 3 (marzo 1914), cit. in G. Philippe e J. Zufferey, *Le style indirect libre: Naissance d'une catégorie (1894-1914)*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2018, p. 159. Etienne Lorck (1860-1933), studioso tedesco, fu colui al quale si deve l'espressione *erlebte Rede* (in italiano, letteralmente, *discorso rivissuto*), utilizzata per la prima volta in *Die "erlebte Rede": eine sprachliche Untersuchung* (1921).

⁸¹ C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 64.

il discorso del narratore si fa carico del discorso del personaggio prestandogli la propria voce, mentre il narratore si piega al tono del personaggio. Il “miracolo” del famoso *erlebte Rede* viene a coronare la “magia” della trasparenza interiore.⁸²

Andiamo a leggere alcuni passaggi significativi nel testo di De Roberto:

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...

^{DIL}...Orribile! Orribile!... Eppure, non era egli salito liberamente su quel treno che lo trasportava incontro al suo destino con la velocità di cinquanta chilometri all'ora? Non aveva liberamente, deliberatamente rifatto i preparativi di quel viaggio, di quell'eterno viaggio che oramai non aveva più arresto? Di cui sapeva lo scopo e vedeva con una lucidezza invasante gli effetti?... Libero! libero! libero!...^{DIL}⁸³

Siamo completamente immersi nella coscienza del protagonista. De Roberto, con grande naturalezza, scivola da un'iniziale *psiconarrazione* a un *DIL*: punti sospensivi ed esclamativi, solitamente appartenenti al discorso diretto, segnalano questo passaggio («...Orribile! Orribile!...»). Il *DIL*, poi, può essere riconosciuto dalle sue caratteristiche principali: non è introdotto da *verba dicendi* o *cogitandi*; si fa riferimento al personaggio utilizzando la terza persona; si usano i deittici di lontananza nello spazio («quel treno», «quel viaggio», «quell'eterno viaggio»); lo stile è quello proprio del parlato;⁸⁴ infine, il tempo verbale che la fa da padrone è l'imperfetto.

5. *L'ipertrofia dell'imperfetto*

Secondo Charles Bally⁸⁵ la caratteristica principale dello *stile indiretto libero*, più che un determinato tempo verbale, è il soggettivismo dell'enunciato. Commentando alcune dichiarazioni del grammatico Plattner, scrive:

⁸² P. Ricoeur, *La configurazione nel racconto di finzione*, cit., pp. 151-152.

⁸³ F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., pp. 23-24. La segnalazione tramite apice e pedice di inizio e fine del *DIL* è mia.

⁸⁴ Cfr. H. Grosser, *Narrativa*, cit., p. 133.

⁸⁵ Bally fu il primo in ambito francofono a dare un nome allo *style indirect libre*, nel 1912, sul periodico «Germanisch-Romanische Monatsschrift». Ed è notevole il fatto che Bally (1865-1947), Etienne Lorck (1860-1933) e Federico De Roberto (1861-1927) appartengano alla stessa generazione, essendo nati nello stesso giro d'anni: mentre quest'ultimo utilizzava in maniera più o meno consapevole uno strumento come il *DIL*, perché ne intuiva le potenzialità per la restituzione della soggettività, i primi due elaboravano teorie e terminologie precise per la stessa tecnica. A fare da *fil rouge* in questa connessione potrebbe essere stato un fondo comune di letture e di riferimenti culturali: in particolare la prosa del solito Flaubert.

Il commet une faute singulière quand il dit que le conditionnel est le temps du style indirect [...]; ce qui est caractéristique ici n'est pas la présence d'un temps spécial, mais [...] et plus encore, la valeur subjective ajoutée à l'idée verbale.⁸⁶

I due aspetti, però, finiscono col convergere: il carattere soggettivo dell'enunciato è la principale peculiarità del *DIL*, e d'altra parte in esso, in ottemperanza alla norma grammaticale dei discorsi indiretti, vi è un vasto utilizzo dell'imperfetto: in ragione di questa concomitanza, l'imperfetto è considerato da Bally il tempo della soggettività. Secondo il linguista svizzero, esso può esprimere

un aspect subjectif de la pensée. Il me semble que c'est cette nuance subjective qui permet d'expliquer certains emplois de l'imparfait dont les grammairiens donnent une interprétation trop subtile pour être exacte. Ce sont proprement des imparfait subjectifs.⁸⁷

E a dimostrare questa tesi, Bally cita un passo tratto da *Jack*, romanzo di Alphonse Daudet:

Comme il mettait le pied sur l'échelle menant à la chambre de chauffe, une longue secousse ébranla la navire, la vapeur qui grondait depuis le matin régularisa son bruit, l'hélice se mit en branle. On *partait*.⁸⁸

Partait è un *imparfait*, mentre per informare il lettore della partenza ci saremmo aspettati un passato remoto, poiché il fatto che la nave sta salpando è un evento singolativo; ma, secondo Bally, Daudet con il verbo all'imperfetto non vuole informarci semplicemente di un fatto, bensì ci vuole mostrare lo stadio finale di un processo psicologico. L'*imparfait* non è messo lì per notificare banalmente una partenza, ma serve a farci capire che il protagonista, sulla base delle sensazioni che avverte, ha capito che la nave sta salpando: «On *partait* équivant à peu près à: *évidemment on partait, il fallait croire qu'on partait*». ⁸⁹

Gli imperfetti soggettivi non denotano una qualità dell'azione indicata dal verbo, bensì indicano che quell'azione è stata filtrata dalla coscienza di un soggetto: «Voilà pourquoi les imparfaits appelés ici subjectifs sont au fond de même nature que ceux du style indirect libre». ⁹⁰ E di imperfetto come tempo della soggettività parla anche Etienne Lorck, teorico dell'*erlebte Rede*:

⁸⁶ C. Bally, *Le style indirect libre en français moderne II*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 4, 1912, cit. in G. Philippe e J. Zufferey, *Le style indirect libre*, cit., p. 119.

⁸⁷ Ivi, p. 125.

⁸⁸ A. Daudet, *Jack. Mœurs contemporaines*, Parigi, Dentu, 1876, p. 102. Il corsivo nella citazione è mio.

⁸⁹ C. Bally, *Le style indirect libre en français moderne II*, cit., p. 125.

⁹⁰ *Ibidem*.

Par le simple passage du passé défini à l'imparfait, les écrivains nous font comprendre qu'il ne s'agit plus de présenter de faits extérieurs, mais des phénomènes intérieurs, des mouvements de l'esprit – de leur esprit ou de celui d'une autre personne.⁹¹

Tornando a De Roberto e all'uso totalizzante dell'imperfetto nel *Paradiso perduto*, possiamo dire che se esso, nei passaggi dove vi è *DIL*, è utilizzato aderendo alle caratteristiche grammaticali di questo strumento, fuori del *DIL* assolve alla funzione generica di corroborare la natura fortemente soggettiva del racconto:

Ad un tratto lo strepito si *rinforzava*, si *rinserava*, *saliva* ad acuti violenti sotto la galleria;⁹²

e ad un tratto una figura *appariva* dietro il cristallo appannato.⁹³

In entrambi i campioni, gli imperfetti in corsivo potrebbero essere giudicati impropri, poiché seguono la locuzione avverbiale «ad un tratto», la quale normalmente funge da elemento introduttivo di un evento singolativo, e dunque dovrebbe essere seguita da un passato remoto; ma questi imperfetti sortiscono l'effetto di spostare l'evento nel campo della soggettività. Eventi che, se raccontati al passato remoto sarebbero inequivocabilmente oggettivi, tramite l'utilizzo dell'imperfetto diventano soggettivi.

È come se nel corso di tutta la novella noi non ci muovessimo nel mondo del protagonista (nello *storyworld*), bensì nella coscienza di quest'ultimo. Non possiamo essere sicuri che ciò che ci viene narrato sia effettivamente accaduto, e anche quando ci vengono riportati i pochi dialoghi presenti nel testo, questi non sono preceduti da *verba dicendi*; il suono delle parole arriva alle orecchie del protagonista assorto – e quindi alle nostre – senza alcun preavviso:

il conduttore incappucciato passava dinanzi allo sportello reggendosi alle maniglie di ottone.

«Buon giorno, signore! Ha ben dormito?».

«Bene, grazie...».

«Il treno 62 è in ritardo; bisognerà aspettare per la coincidenza...».

E l'augurio suonava come un'irruzione [...].⁹⁴

I due verbi che racchiudono il breve scambio verbale (*passava* e *suonava*) sono, ancora una volta, all'imperfetto: dunque, sono svuotati di ogni carattere oggettivo e singolativo. È uno dei tanti fenomeni prodotti dalla tendenza del

⁹¹ E. Lorck, *Passé défini, imparfait. Passé indéfini III*, cit., p. 154.

⁹² F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., p. 23. Il corsivo nella citazione è mio.

⁹³ Ivi, p. 25. Il corsivo nella citazione è mio.

⁹⁴ Ivi, p. 35.

DIL a smarginare, a rompere la sua cornice per contaminare anche le zone testuali limitrofe con i suoi imperfetti soggettivi; infatti, poche righe dopo il passo che ho appena citato vi è un *DIL*. Leggiamo ancora da Bally:

Le style indirect libre a pour effet d'étendre son action en dehors de l'énoncé des paroles ou des pensées, sur le verbe introducteur lui-même; par une sorte de construction ad sensum, ce verbe est attiré par les verbes de l'énoncé et se met au même temps qu'eux.⁹⁵

Verifichiamo la capacità di attrazione del *DIL* nel passo seguente:

Ogni volta che varcava quella soglia, ogni volta che tornava in presenza dei suoi, un che di aguzzo e di fiammeggiante, come la spada dell'angelo, difendeva contro di lui il paradiso antico...^{DIL} Oh, no! Egli voleva riacquistarlo! voleva soffrire ogni tormento pur di intravederne un lembo soltanto...^{DIL} Lo sportello restava ancora aperto, il capo stazione parlava attraverso il reticolato col distributore... Egli si era avvicinato, portando la mano alla tasca del soprabito; poi si era arrestato, aveva battuto i piedi intirizziti, allontanandosi...⁹⁶

Al momento introspettivo, alla psiconarrazione e al *DIL*, seguono tre righe di asciutta diegesi del mondo esterno: anche qui tutti i verbi sono all'imperfetto, evidentemente per attrazione.

Dopodiché, proseguendo nella lettura, vediamo come De Roberto sfrutti altre proprietà aspettuali dell'imperfetto:

Eccola lì, la più bella: bella come una statua, fredda fredda, che lo assiderava appena egli la toccava, che lo faceva diventare tutto un pezzo di marmo, a poco a poco, dalle gambe su fino al cuore, fino alla gola stretta come una morsa, chiusa al gemito che partiva dal petto profondo... Destandosi tratto tratto dall'incubo, il fragore del treno, simile a quello di un corso d'acque tumultuose, lo richiamava alla coscienza del presente; la fiamma lunga ardeva sempre oscillando e il corpo gli s'indolenziva nell'incomoda posa.⁹⁷

Il protagonista è preda di uno stato d'animo a metà tra l'incubo e la visione, e l'epifania della donna verso la quale è in fuga – annunciata con un perentorio «Eccola lì» – viene descritta tramite l'utilizzo di imperfetti che servono a creare una sospensione della realtà. Tale sospensione viene mantenuta nel prosieguo della narrazione, poiché il protagonista è in uno stato di dormiveglia – riesce a svegliarsi solo «tratto tratto» – e tutti gli imperfetti successivi servono a mantenere quell'alone nebuloso che avvolge il reale.

⁹⁵ C. Bally, *Le style indirect libre en français moderne II*, cit., p. 123. Alla stessa conclusione giunge anche Lorck, il quale, però, segue una strada diversa; mentre secondo Bally l'attrazione si può spiegare da un punto di vista grammaticale, secondo lo studioso tedesco il motivo è di tipo psicologico: a suo avviso si può «effectivement parler, avec Bally, d'attraction, même si ce ne sont pas des temps verbaux qui sont attirés, mais des actes de pensée» (E. Lorck, *Passé défini, imparfait. Passé indéfini III*, cit., p. 162).

⁹⁶ F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., p. 37. La segnalazione tramite apice e pedice di inizio e fine del *DIL* è mia.

⁹⁷ *Ibidem*.

Eugen Lerch osservava che passato remoto e imperfetto si distinguono dal punto di vista diegetico: mentre il primo è incaricato di far proseguire la storia, l'imperfetto è il tempo della sospensione della trama.⁹⁸ Questo lo si nota soprattutto nei passi in cui vi è largo uso dell'imperfetto onirico o dell'imperfetto che restituisce le fantasticherie di un soggetto.

L'imperfetto nel *Paradiso perduto* è adoperato ampiamente per restituire le *rêveries* del protagonista:

Sua moglie, egli l'amava ancora, l'aveva sempre amata, ma la povera donna rimaneva sola, coi piccini, nella casa lontana!... e piangevano e partivano anch'essi, correvano anch'essi per monti e per valli; ed egli si nascondeva, scorgendo i loro visini dietro lo sportello d'un treno in movimento, finché il treno non era scomparso con un fischio che risuonava come un grido supremo...⁹⁹

E così come ci vengono narrate le fantasie e le visioni, ci vengono narrati gli incubi, tramite l'utilizzo dell'imperfetto onirico:

L'orribile notte durava eterna; il treno, lanciato con nuova furia, si precipitava nello spazio e nulla poteva più frenarne la corsa. I ponti, le gole, i poggi, le colline, tutte le cose erano prese come da un delirio: sorgevano improvvise, giravano vorticosamente, scomparivano a un tratto negli abissi delle lontananze. La macchina, esausta, si arrestava: ma v'era pronto un altro convoglio; tutti vi passavano, in tumulto, gridando, raccogliendo gli effetti sparsi per terra, sulle rotaie, e via da capo, così sempre, balzando da un treno all'altro, correndo continuamente, non arrivando mai, finché un urto spaventevole mandava tutto in frantumi... [...] Era, adesso, la grande stazione, la confusione dell'arrivo, la folla pigiata nel corridoio d'uscita, i conduttori d'albergo coi berretti gallonati, le grida dei cocchieri, lo schioccar delle fruste. Egli prendeva posto in una carrozzella, gridava l'indirizzo, e via di carriera. Saliva a precipizio le scale, si afferrava al cordone del campanello, suonava fino a strapparli: e non aprivano. Accorreva della gente, i vicini, il portinaio: chi cercava? Quella casa era vuota; gl'inquilini erano due tedeschi, partiti da un mese...¹⁰⁰

Gli incubi si confondono con la realtà a causa dello stato di dormiveglia del protagonista, e anche perché tutto è narrato, indifferentemente, all'imperfetto, anche laddove ci si aspetterebbe un passato remoto: «finché un urto spaventevole *mandava* tutto in frantumi». L'incubo continua, con questo susseguirsi di visioni, e vi è ancora una frase che può essere considerata paradigmatica di questo utilizzo dell'imperfetto: «Una zingara ballava la tarantella, ma spiccato un salto *cadeva* in mare».¹⁰¹ Un evento che plausibilmente è avvenuto una sola

⁹⁸ Cfr. E. Lerch, *Le rendement stylistique de l'imparfait du discours (Style Indirect Libre)*, in G. Philippe e J. Zufferey, *Le style indirect libre*, cit. pp. 227-229.

⁹⁹ F. De Roberto, *Il Paradiso perduto*, cit., p. 30.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 32-33.

¹⁰¹ Ivi, p. 33. Il corsivo nella citazione è mio.

volta, cioè il salto della zingara in mare, è narrato all'imperfetto, restituendo in questo modo il senso di sospensione della realtà, di incertezza. Siamo immersi nei pensieri – e negli incubi – confusi e tormentosi del viaggiatore. Gli imperfetti, però, non si esauriscono con l'esaurirsi del racconto onirico:

Si era svegliato del tutto, si era alzato, aveva mandato giù il vetro dello sportello, esponendo il viso alle sferzate del vento che dissipavano le ultime tracce dell'incubo.¹⁰²

Il protagonista è definitivamente sveglio, ma ancora la narrazione è portata avanti all'imperfetto. Possiamo dire che, in questa novella, De Roberto evita a tutti i costi l'utilizzo del passato remoto, come se fosse vietato: una *contrainte*, un vincolo posto a monte della creazione artistica. In alcuni casi l'autore, piuttosto che utilizzare il passato remoto, si affida a quelle che potremmo definire delle micro-ellissi: «s'era alzato»¹⁰³ e non si alzò, «s'era disteso»¹⁰⁴ e non si distese; non ci viene mostrato il personaggio nell'atto di alzarsi, o di distendersi, ma è come se ci fosse un taglio, per tornare poi sul protagonista solo ad azione compiuta. Il passato remoto lo si trova solo in due luoghi testuali, uno dei quali è la pagina finale, dove viene trascritto l'articolo di giornale che annuncia la morte del protagonista; l'altro passato remoto lo troviamo subito prima, nel passo che citiamo:

Egli stava per voltarsi, per tornare indietro; ma ad un tratto *apparve* il fumo bianchiccio del treno arrivante, il disco nero della macchina rapidamente ingrandentesi.¹⁰⁵

L'unico passato remoto della novella si riferisce all'arrivo del treno che investirà il protagonista, mettendo fine anche al racconto stesso. Dopodiché veniamo a sapere, tramite l'articolo di giornale, ciò che è successo effettivamente; il racconto tutto imperniato sulla soggettività si chiude con la pura cronaca, con il massimo dell'oggettività. *Apparve* è il verbo che ci fa uscire dalla dimensione soggettiva del racconto per passare all'oggettività degli eventi, della cronaca: il protagonista esce di scena, portando con sé le sue fantasticherie, i suoi incubi e i suoi tormenti; e sulla scena irrompe, tramite l'utilizzo del passato remoto, la realtà.

¹⁰² Ivi, p. 34.

¹⁰³ Ivi, p. 24.

¹⁰⁴ Ivi, p. 29.

¹⁰⁵ Ivi, p. 38. Il corsivo nella citazione è mio.

L'Illusione come romanzo figurale

Concetta Maria Pagliuca

(Università degli Studi di Napoli Federico II)

Con *L'Illusione* Federico De Roberto partorì un romanzo che è stato definito «monologante, centripeto e unidimensionale»¹ e, più recentemente, «figurale *monistico*», dalla «coerenza “integralista”».² Nelle prossime pagine cercherò di isolare i tratti che fanno dell'*Illusione* – ma il discorso si può estendere anche ad altre opere³ – un racconto figurale, nella terminologia di Stanzel.⁴ Figurale, cioè narrato in terza persona e incardinato su un personaggio detto “riflettore” perché media gli eventi della storia presso il lettore. Figurale, cioè non autoriale, non filtrato dalla prospettiva, dalla voce, dall'esperienza di un narratore tradizionalmente definito “onnisciente”. Figurale, cioè protomodernista: prima ancora della sua fioritura nella grande narrativa primonovecentesca, infatti, tale soluzione formale è, da un lato, una delle strategie possibili dell'impersonalità naturalista e, dall'altro, una risorsa delle nuove esplorazioni psicologiche condotte dagli scrittori sul finire del secolo.

Nessuno ha eguagliato l'ostinazione di De Roberto nel darsi una regola da osservare scrupolosamente e, di conseguenza, l'oltranza sperimentale raggiunta nel primo romanzo della trilogia Uzeda. In una celebre dichiarazione di poetica, la *Prefazione* a *Documenti umani*, che potremmo definire cartesianamente “discorso sul metodo”, si legge in proposito:

¹ C.A. Madrignani, *Introduzione* a F. De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. XXII.

² G. Maffei, «Un monologo di 450 pagine». Note su *L'Illusione* di Federico De Roberto, in «Tutto ti serve di libro». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, a cura di G. Distaso, A.M. Morace, P. Sabbatino, G. Scianatico, F. Vitelli, Lecce, Argo, 2019, vol. II, p. 68.

³ Cfr. C.M. Pagliuca, *La situazione narrativa figurale nel romanzo italiano di fine Ottocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2025.

⁴ F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], trad. di C. Goedsche, con una prefazione di P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Abbracciare un sistema, in arte come in politica, importa negare certe cose e crederne delle altre, rinunciare a certe categorie di emozioni e di opinioni, non vedere più che in un modo determinato. Realismo e idealismo sono al tempo stesso delle dottrine etiche e dei metodi estetici, sistemi filosofici e partiti artistici.⁵

La *Prefazione a Documenti umani* interpreta le prime quattro raccolte di novelle alla luce di una secca dicotomia – realismo vs idealismo – che appare superata nell’impianto dell’*Illusione*. Anche qui, però, c’è un «sistema» che comporta delle rinunce, un «partito» nello stabilire *a priori* delle *contraintes*: la perfetta immedesimazione in Teresa, la coerenza del punto di vista, l’impersonalità più assoluta.

Come si traduce in pratica l’aspirazione a scrivere un romanzo senza un narratore esterno intrusivo e con un’ottica ristretta al personaggio protagonista? Ho rintracciato undici fenomeni che caratterizzano il romanzo figurale paradigmatico e li ho ordinati da un massimo a un minimo di salienza:

1. interdizione del *mind-reading* su personaggi diversi da quello riflettore;
2. soppressione delle prolessi;
3. astensione dal commento;
4. rinuncia al surplus informativo;
5. occultamento dei sommari;
6. dissimulazione delle ellissi;
7. ricorso all’analessi allusiva;
8. riflettorizzazione delle descrizioni;
9. rarefazione delle indicazioni cronotopiche;
10. differimento nella rivelazione di nome e cognome del *reflector character*;
11. reticenza del paratesto.

Nei paragrafi che seguono svilupperò singolarmente ogni punto, traendo esempi dalla prima edizione del romanzo.⁶

1. *Interdizione del mind-reading su personaggi diversi da quello riflettore*

L’eccezione più vistosa al regime figurale è l’introspezione di una soggettività che non sia quella del protagonista. Come nella nostra esperienza quo-

⁵ F. De Roberto, *Prefazione a Documenti umani*, Milano, Treves, 1888, p. IX.

⁶ F. De Roberto, *L’Illusione*, Milano, Galli, 1891. Si citerà sempre dalla *princeps*, con l’indicazione tra parentesi della parte, del capitolo e della pagina.

tidiana siamo costretti a interpretare da fuori i pensieri e le emozioni che si agitano in un'altra persona, così nella finzione del racconto figurale sia al narratore che al lettore è interdetto lo spazio interiore di un personaggio diverso da quello focale.

De Roberto non commette mai questo "errore" – se di errori si può parlare quando si ragiona sulla prassi compositiva di uno scrittore. Nell'*Illusione* non ci sono menti trasparenti che non siano quella di Teresa; chi legge al massimo può esercitare le facoltà dell'intuizione e della congettura, raccogliere insieme a lei indizi esteriori, decifrare sguardi, pallori, rossori: «– Se non stava ferma un momento!... – protestò lui [Luigi Accardi], arrossendo» (Parte prima, IV, p. 40); «E subito dopo Guglielmo entrò, pallido, ancora tremante dall'emozione» (Parte seconda, IV, p. 190); «Nello sguardo dell'uomo [Enrico Sartana] parve a lei di leggere un timido rimprovero» (Parte terza, VIII, p. 410).

2. Soppressione delle prolessi

Il secondo divieto che il narratore figurale si autoimpone riguarda il ricorso alla prolessi, cioè lo spostamento in avanti sull'asse temporale della diegesi, l'anticipazione di un avvenimento cronologicamente successivo all'*hic et nunc* del personaggio. La prolessi svela infatti la superiorità conoscitiva di chi narra, ed è prova forte di "onniscienza". Nella situazione narrativa figurale, invece, chi legge si cala nell'eterno presente del *reflector character*, ha l'illusione di vivere giorno per giorno la vita di un altro.

Quanto accadrà a Teresa ci è oscuro, il narratore non si sbilancia mai con previsioni o pronostici. L'unico sguardo al futuro che ci è concesso, dubitabilissimo, è quello della protagonista, quando possiamo seguirla mentre costruisce i suoi fragili castelli in aria – come fa qui, prima che arrivi il nonno a smontare i suoi progetti matrimoniali:

Talvolta, ella faceva suonare il suo nome futuro: «Baronessa di Lerma... Teresa Sartana di Castrovecchio...» più tardi «Duchessa di Castrovecchio...» si vedeva già *dame*, con degli abiti *à traine*, scollati, con dei gioielli sfolgoranti, o in abiti da camera dal taglio ampio, dalle maniche larghe, dalle ricche trine; o in costumi da passeggio, serii, con dei cappellini chiusi, degli ampi nastri formanti un grosso nodo sotto un orecchio... Poi vedeva la sua casa: un quartiere nel palazzo Sartana, ma rimesso a nuovo, con una victoria dai cavalli *piaffant* sul selciato del cortile; poi il suo salotto, il suo *boudoir*, dove le sue amiche sarebbero convenute per il *five o' clock*... e poi dei viaggi, Roma, la Corte, Parigi in lontananza, anche Londra, le corse, gli spettacoli... E poi il suo ritorno a Palermo, le novità che avrebbe portate per la prima, il successo che avrebbe avuto, l'autorità che avrebbero acquistato i suoi giudizi... (Parte prima, VII, pp. 100-101)

Ecco la Bovary siciliana, la ragazza sognante contraddistinta da un narcisismo e da un fantasticare vivido che non risparmia i dettagli minuti; ecco un esempio di quell'«ipertrofia dell'immaginazione» che De Roberto aveva indicato (in un saggio di qualche anno prima su Leopardi e Flaubert) come una delle caratteristiche dei «romantici, nel senso psicologico della parola».⁷

3. *Astensione dal commento*

Il narratore di un romanzo figurale non può svolgere riflessioni metanarrative, apostrofare il lettore, fare commenti generalizzanti, giudicare i fatti o i personaggi. Non può cioè mettere in evidenza il proprio atto comunicativo, far scorgere a chi legge una mente organizzatrice del testo. Frasi fatte, massime al presente gnomico, condensazioni di esperienze sono chiare manifestazioni della presenza di un narratore facondo e invadente. Nel romanzo di De Roberto gli enunciati al presente onnitemporale sono ridottissimi e, soprattutto, provengono dai personaggi. Si vedano questo lacerto del monologo narrato di Teresa, in crisi col marito: «Ella si sentiva buona, piena d'indulgenza: ammetteva che gli uomini sono fatti ad un altro modo, era disposta al perdono, alla rassegnazione» (Parte seconda, II, p. 172) e, poco più avanti, a pace fatta, questa battuta di dialogo pronunciata dalla zia: «– Così, da bravi!... E che diamine!... Ci sono abbastanza seccature nella vita, per crearsene apposta!...» (Parte seconda, II, pp. 179-180).

In maniera analoga vengono inseriti giudizi e opinioni nel testo. Attraverso il personaggio focale immaginiamo l'indole degli altri, ma la sua lente non è neutra, poiché risulta condizionata da impressioni fuggevoli, chiacchiere e pettegolezzi:

Brancaccio era troppo leggiadro, Giovanni Gravina parlava troppo di tutti e di tutte, Orlandi era pieno di sé. In qualcuno, però, di tutti i *lions* ella trovava qualche qualità; di persona o di nome, per aver parlato con loro o per averli sentiti giudicare, li conosceva tutti [...]. (Parte prima, VI, p. 78)

⁷ «Una specie di ipertrofia dell'immaginazione che si compiace nel creare miraggi magnifici ed inafferrabili, che è sempre in attesa di avvenimenti straordinari e di sentimenti sovraumani, al confronto dei quali ogni realtà diventa sciatta e meschina: tale è il predominante carattere di questa condizione di spirito, causa di disinganni continui e di uno scontento irrimediabile» (F. De Roberto, *Leopardi e Flaubert* [1886], in Id., *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 1590). Una puntuale analisi del saggio è in G. Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 285-291: il «romanticismo» è visto da De Roberto come «una categoria universale, un modo eterno di stare al mondo» che accomuna Teresa Uzeda ed Ermanno Raeli.

I *lions*, si dice qualche riga più sotto, «formavano per lei l'unico pubblico»: per colpirli Teresa studia attentamente il contegno da assumere, ma visto che nessuno di essi incarna il suo ideale virile, non si mostra interessata a una frequentazione più assidua. La protagonista li considera alla stregua di figurine bidimensionali a cui non è riservato alcun approfondimento psicologico, di personaggi da romanzi di consumo. Del resto, sono proprio le letture a ispirarle il soprannome di "Crociati" per questo gruppo di giovani palermitani; trovata brillante che le fa guadagnare la loro stima e la gelosia delle coetanee.

La rivalità con le compagne è tema ricorrente ed espediente narrativo per presentare Teresa sotto un'altra luce. Se la *reflector character* non vede e non valuta oggettivamente sé stessa, se chi racconta è sempre *consonant*,⁸ allora sarà il parere di terzi a rivelare aspetti spiacevoli del carattere di Teresa:

Il rancore delle sue nemiche, della Leo, della Carduri, della Máscali, era anch'esso un segno della sua fortuna. Dicevano che dopo averla conosciuta bene, Enrico si sarebbe pentito, perché lei era incostante, pericolosa, troppo avida di piaceri, incapace di far felice un marito. A quei giudizi malvagi, a quegli augurii funesti, ella scrollava il capo: erano dettati dall'invidia, non riuscivano a turbare il suo contento. (Parte prima, VII, p. 100)

La prima clausola sembra ascrivibile al narratore, tuttavia il *verbum dicendi* che segue e la deduzione finale ci permettono di attribuirle a Teresa. Apprendiamo cosa pensano gli altri di lei e probabilmente ci siamo fatti la loro stessa idea scorrendo i capitoli precedenti e non certo perché c'è un narratore "olimpico" a metterne a nudo i difetti.

4. *Rinuncia al surplus informativo*

Nel regime figurale il lettore ne sa sempre quanto il personaggio riflettore; il narratore, in altre parole, cerca di aderire il più possibile al livello cognitivo, psicologico, linguistico del protagonista, senza sovrastarlo con la sua maggiore competenza. Chi legge si assume la responsabilità di raccogliere diligentemente i segnali sparsi nel testo: le connessioni che riesce a stabilire tra gli eventi dipendono dalla sua perspicacia e non dalla guida sicura di un narratore sovrano dello *storyworld*. Chi racconta è poco più di un'ombra, un'entità

⁸ Cfr. D. Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore* [1978], a cura e con una postfazione di G. Scarfone, prefazione di R. Castellana, Roma, Carocci, 2025, pp. 45-51.

incorporea agganciata al *reflector character*, senza autonomia di raziocinio, di movimento, di sguardo, di udito.

È solo camminando sulle gambe di Teresa che ci spostiamo a Firenze, a Milazzo, a Palermo, a Roma, e non possiamo sapere cosa succede altrove se non per il tramite di lettere, telegrammi, giornali o notizie riferite da altri personaggi. Il narratore non ha il dono dell'ubiquità, non può muoversi liberamente nel mondo della storia. Non solo non può stare dove Teresa non è, ma non può nemmeno raccontare qualcosa che lei non ha visto, sentito, vissuto. E anche quando lei è sulla scena, la distanza condiziona l'osservazione e l'ascolto:

Adesso, mentre con la sorella si rifugiava in un cantuccio a prender possesso dei regali, il nonno e la mamma parlavano un'altra volta fra loro. Tratto tratto, lei alzava il capo, guardando da quella parte; si udiva il nonno che borbottava: «Ci penserò io!... Avrò da fare con me!...» e la mamma rispondeva: «No, no, per carità!...» portando poi il suo fazzoletto agli occhi. (Parte prima, I, p. 3).

La piccola protagonista affacciata non può seguire per intero la conversazione in corso tra la madre e il nonno; non vede direttamente le lacrime di lei ma il gesto di asciugarle, non coglie tutte le parole che si scambiano – come deduciamo dai puntini sospensivi – ma capisce che stanno parlando del padre.

5. *Occultamento dei sommari*

Una salda convenzione del romanzo classico con narratore autoriale è l'impiego dei sommari, utile strumento di sintesi di lunghi periodi di tempo a intervallare le scene dove si districano le principali svolte della trama. L'esclusione del sommario da un racconto di ampio respiro è obiettivo difficile da realizzare; risulta invece praticabile una sua mimetizzazione. L'effetto registico di questo dispositivo viene attenuato dalla delega della *mediacy* alla protagonista, dalla presenza del filtro della memoria: i fatti diventano segmenti della vita interiore di Teresa, oggetto del suo continuo rimuginio. Estraggo un passaggio rappresentativo più o meno dalla metà del romanzo:

I giorni del puerperio passarono rapidamente, pieni di visite, di congratulazioni, della gioia sempre nuova di sentirsi allato la piccola creatura, della sensazione voluttuosa di un ritorno alla salute, del sapore che la vita cominciava a riprendere. [...] Pel nome da mettere al bambino c'erano state lunghe discussioni. Se avesse avuta la figlia che ella desiderava, l'avrebbero chiamata Costanza, come la moglie di Enrico VI, l'ultima d'Altavilla che cinse la corona regale; ma aspettando e quasi pretendendo un maschio, Guglielmo s'era ostinato a volerlo chiamare Drogone, il solo nome di famiglia che s'era perduto nel corso dei secoli. Ella non aveva voluto acconsentire, parendole troppo curioso: Drogone, Dragone!... Le sue preferenze erano per

Tancredi, lo zio marchese aveva proposto Ruggero, ma tutti s'erano finalmente accordati sopra Roberto. Per la festa del battesimo arrivò il nonno da Milazzo; la cerimonia venne celebrata in casa, dinanzi a un altare improvvisato, tutto risplendente di ceri, tutto odoroso di fiori, tra una folla di parenti, di amici, di conoscenze. [...]

A poco a poco, finì di rimettersi, le rose della salute le fiorivano in viso; però il suo corpo s'era sformato, aveva preso delle pieghe indelebili. (Parte seconda, IV, pp. 191-192)

Non si quantificano i giorni del puerperio, non si dice quanto siano durate le discussioni sul nome del bambino, non si esplicita l'arco di tempo trascorso tra il parto, il battesimo e la ripresa della neomamma. La spia che siamo di fronte a dei sommari è il passato remoto («passarono», «arrivò», «finì») che segue le vaghe formule cronologiche («[i] giorni del puerperio», «[p]er la festa del battesimo», «[a] poco a poco»). E si noti la scelta stilistica: le serie enumerative, altra eredità flaubertiana, rallentano il ritmo, controbilanciano la condensazione narrativa realizzata dal sommario.

6. *Dissimulazione delle ellissi*

Veniamo a una categoria molto delicata: già Genette, in *Discorso del racconto*, quando distingue le ellissi in esplicite e implicite, suggerisce che le prime sono assimilabili a sommari rapidissimi, come nel caso di «trascorsero molti anni». Nei romanzi con narratore demiurgico la precisione nel segnalare e nel qualificare le lacune serve a rafforzare l'impressione di un perfetto controllo sulla storia da parte di chi racconta; si veda il bellissimo esempio che Genette trae da Stendhal: «Dopo quei tre anni di divina felicità».⁹

Nel romanzo figurale ideale, invece, l'ellissi esplicita e qualificata non compare mai; quella implicita, essendo necessaria, va messa in sordina. Il mezzo più neutro che uno scrittore ha a disposizione è lo spazio bianco: il taglio dei capitoli nasconde il salto cronologico.¹⁰ Guardiamo la scansione dell'*Illusione*:

⁹ G. Genette, *Discorso del racconto*, in *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006², pp. 155-158.

¹⁰ Pierluigi Pellini dà un rilievo narrativo ed ermeneutico alla *division chapitrale* delle opere di cui si occupa: «Nella maggior parte dei casi, i naturalisti fanno tendenzialmente coincidere tempo del racconto e tempo della storia all'interno dei singoli capitoli, e non sull'arco dell'intero romanzo, che viene perciò costruito per addizione di momenti eterogenei. Il salto cronologico non è più affidato alla voce narrante, all'ordine ben congegnato del sommario, ma allo spazio che separa i singoli capitoli. Un *blanc*, uno spazio bianco che quasi mai nasconde, ellitticamente, trasformazioni decisive: lo spostamento cronologico non fa che ribadire l'immutabile persistenza di leggi sociali, reazioni psicologiche, condizioni esistenziali» (*Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier, 2010, p. 73).

la prima parte si chiude con la partenza di Teresa e Guglielmo per il viaggio di nozze, la seconda si apre con il soggiorno fiorentino e si chiude con la fuga della protagonista dal marito, la terza si apre con una nuova luna di miele, questa volta con Paolo Arconti. È evidente la simmetria tra i due viaggi, simbolici dell'altalena continua e inconcludente tra illusione e disillusione. Tra prima e seconda parte, tra seconda e terza parte, c'è un buco temporale di qualche giorno colmato in seguito dal sommario: «Era stato un sogno penoso, un incubo durato lunghi giorni, in mezzo al lusso equivoco degli alberghi, alle visioni di gente sconosciuta, di nuovi orizzonti» (Parte seconda, I, p. 145); «Una dolcezza grave occupava l'anima di lei. Malgrado tutto e tutti, sfidando l'opposizione dei suoi parenti, non curando lo scandalo che sollevava, aveva rotto con quel passato; era partita col pretesto di andarsene da suo padre, aveva raggiunto l'amato» (Parte terza, I, p. 293).

7. *Ricorso all'analessi allusiva*

A differenza delle prolessi, le analessi, tipiche del romanzo del paradigma ottocentesco, non vengono cassate ma rifunzionalizzate. Nel romanzo figurale non c'è più un narratore dotato della facoltà di muoversi a proprio piacimento sulla linea del tempo, quindi l'unico modo per conoscere il passato è attraverso il ricordo del personaggio riflettore, oltre che attraverso le informazioni collocate nei discorsi, nelle lettere.

Prelevo un passo abbastanza lungo verso la fine del romanzo:

Poi, il caldo crescente, il cielo luminoso sul quale il nuovo verde metteva i suoi delicati ricami, le ricordava la Sicilia, la riportava ai tempi di Milazzo e di Palermo; vecchie impressioni, sensazioni cancellate da anni risorgevano in lei, senza perché: ella risentiva l'arsura della spiaggia di San Papino, il fastidio di certi pomeriggi al Capo; qualche mattina, tra veglia e sonno, pensava, con l'antica angustia, di dover mettere in pulito i componimenti, di dover subire la revisione meticolosa di Miss... [...]

Allora ella si ricordò della sua mamma, della sorellina, di suo figlio, dei giorni lontani della sua innocenza, quando ella andava in chiesa, vestita di bianco, con un velo sulla fronte, tra una fila di fanciulle candide come lei; quando la sua mamma le diceva: «Figlia mia santa!» quando non sapeva ancora che cosa fosse il mondo, quale avvenire l'aspettasse; e uno stupor muto la teneva, pensando che ella era in peccato mortale, e una nostalgia accorata, e un pio desiderio di genuflessione, di preghiera, di penitenza... [...]

Le cerimonie sacre di quei giorni di lutto la riportavano incessantemente col pensiero ai tempi della sua infanzia: ella si rivedeva al suo balcone di Milazzo, ascoltando il suono delle tabelle che i monelli scuotevano per le vie, guardando i bastimenti ancorati nella rada con le bandiere a mezz'asta. (Parte terza, IV, pp. 338-340)

Siamo a Roma, è primavera, Paolo si è allontanato da Teresa per motivi familiari e lei trascorre le giornate tra la noia e la malinconia, tra i dubbi e i pentimenti. Il passato è rievocato vividamente, “risorge”: non veniamo presi per mano e accompagnati in un punto precedente della linea temporale della *fabula*, non torniamo davvero indietro a vedere Matilde che la chiama «santa» il giorno della sua prima comunione. L'analessi, dunque, non è drammatizzata ma allusa:¹¹ non c'è una transizione letterale da uno spazio-tempo a un altro, ma il lettore partecipa alla proiezione interiore del film delle memorie di Teresa.

8. Riflettorizzazione delle descrizioni

Un'altra manipolazione della cronologia finzionale che il narratore di un racconto figurale non si concede è la pausa descrittiva, la sospensione dell'azione, dell'avventura. Nelle descrizioni, in altre parole, il tempo del racconto non si allunga rispetto a quello della storia, essi sono isocroni, come nel contesto della scena genettianamente intesa.

Esaminiamo un campione interessante all'inizio del romanzo:

Un'altra passeggiata, più bella ma più rara, si faceva su al Castello, col Maggiore, che era amico del nonno e conduceva anche i suoi figli. Si entrava dalla gran porta addossata a un torrione, e si traversavano degli archi, una galleria tutta buia dove la sciabola del Comandante sbatteva con fracasso, fino alla grande spianata erbosa dove sorgeva l'antica cattedrale: una gran chiesa con la cupola, ma abbandonata, cadente, una rovina. Non c'erano porte agli usci, né vetri alle finestre, né immagini agli altari: i muri sfioracchiati dalle bombe, il pavimento sfossicato, le lastre delle sepolture rotte o strappate: nel Sessanta, i soldati se n'erano serviti come di tavole da pranzo! [...] Alla discesa, i bambini scappavano innanzi di corsa, si disperdevano verso gli spalti di tramontana, i più belli: affacciandosi dalle feritoie slabbrate, si vedevano i muri precipitare a picco, sui campi verdeggianti, – e dei condannati chiusi nel bagno eran fuggiti una volta da quella parte, legando una corda fatta di lenzuola alle grate della finestra; ma come la corda non arrivava fino al suolo, s'eran buttati giù, spezzandosi le gambe, restando per terra fin quando i carcerieri li avevano ripresi. Sullo spigolo di una delle torri si vedeva un disegno curioso, che pareva una specie di grossa mosca; e il figlio del Comandante spiegava che era il segnale per riconoscere il punto più debole della fortezza. Doveva esser bella, quand'era piena di cannoni e di soldati! Adesso ce n'erano pochi, dei cannoni; l'erba cresceva tra le feritoie, accanto alle lapidi di marmo incastrate nei muri, e non s'udiva altro che la voce del vento sempre fischianti a quell'altezza. (Parte prima, II, pp. 19-20)

¹¹ La distinzione, già operata da Genette, è messa a fuoco da Raphaël Baroni, *Dramatized Analepsis and Fadings in Verbal Narratives*, «Narrative», XXIV, 3, 2016, pp. 311-329.

«La descrizione naturalista è sempre *delegata e motivata*»,¹² ha scritto Pierluigi Pellini più di vent'anni fa; è sempre riflettorizzata, diremmo noi in termini stanzeliani. La pagina che ho citato è cristallina: noi vediamo il castello con gli occhi della Teresa bambina, lo percorriamo insieme a lei, ascoltiamo la storia della tentata fuga di alcuni condannati – probabilmente raccontata dal figlio del Comandante, che secondo Antonio Di Grado adombrerebbe De Roberto stesso.¹³ Il narratore ha delegato la visione al personaggio e ha motivato la descrizione con una visita guidata al luogo; il lettore non si trova di fronte a un'esposizione gerarchicamente ordinata, completa, ma si affida ai sensi di una bambina curiosa, alla sua capacità di meravigliarsi e alla sua conoscenza parziale (quella «specie di grossa mosca» è in realtà un celebre quanto misterioso scarabeo visibile sullo sperone orientale del castello-fortezza di Milazzo).

9. *Rarefazione delle indicazioni cronotopiche*

Il racconto figurale prevede un certo grado di opacità nella determinazione delle coordinate temporali: l'orologio e il calendario, il convenzionale avvi-cendarsi delle ore, dei giorni e dei mesi, hanno un peso del tutto marginale al confronto con la durata interiore, il tempo rarefatto, destrutturato, sfilacciato della coscienza.

Non ci sono date nell'*Illusione*, ad eccezione del Sessanta (appena visto nel brano della passeggiata al castello) e del 1868 – citato in un discorso diretto da don Gaetano Linguaglossa, un amico del nonno di Teresa, che ricorda un soggiorno nella Roma preunitaria (Parte seconda, VI, p. 242).

La cronologia dell'*Illusione* è scandita dall'età della protagonista, rivelata nei dialoghi o nelle celebri descrizioni allo specchio.¹⁴ Altri marcatori temporali, per quanto approssimativi, sono i nomi delle stagioni: «Ma, in estate, Lauretta peggiorò» (Parte prima, V, p. 61); «Tornava la primavera, il verde sulle piante, la serenità nel cielo» (Parte seconda, VIII, p. 265); «Con l'inoltrarsi dell'inverno i suoi successi mondani crescevano» (Parte terza, II, p. 309); «Triste autunno, passato nella solitudine» (Parte terza, IX, p. 445). Ad

¹² P. Pellini, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 60.

¹³ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1998, p. 158.

¹⁴ Cfr. D Stazzone, *L'illusione di De Roberto e i rispecchiamenti di un'eroina tragica*, «Diacritica», II, 11, 2016, pp. 13-27.

essi vanno aggiunte le indicazioni sull'intervallo di tempo trascorso: «Gli ultimi giorni passarono nelle visite di congedo» (Parte prima, III, p. 38); «Chi le avrebbe detto, sei mesi fa, che ella avrebbe sposato Duffredi?» (Parte prima, IX, p. 140); «I giorni del puerperio passarono rapidamente» (Parte seconda, IV, p. 191); «Malgrado gli anni trascorsi, lo ravvisò subito [Arconti]» (Parte seconda, VI, p. 224); «Erano due mesi appena che l'aveva conosciuto [Vittorio]» (Parte terza, VIII, p. 423). Due sono le possibili funzioni narrative svolte da tali formule: ellissi/sommario o segmento informativo. Nel primo caso si verifica una micro-accelerazione del tempo della storia, si sorvola sulla routine, si tacciono avvenimenti futili; nel secondo si quantifica a beneficio del lettore il periodo intercorso dall'ultimo incontro tra Teresa e un altro personaggio – che spesso è l'innamorato di turno.

È evidente la porosità delle categorie che ho stabilito: qui si sovrappongono problemi di ritmo narrativo (il trattamento di sommari ed ellissi) e di informazione narrativa (la disseminazione di ragguagli per il lettore).

Insieme alla storia, anche la geografia finzionale è sfocata: il narratore, come non si dà cura di fornire a chi legge punti d'appoggio di natura temporale, così si astiene dal condividere precise coordinate spaziali. Nell'*Illusione* le città menzionate non sono altro che uno sfondo su cui Teresa si muove e i paesaggi osservati appaiono come protesi della sua interiorità. Le categorie sfumano di nuovo l'una nell'altra: la questione della resa dei luoghi è crocevia tra il dispositivo della descrizione e il dosaggio dell'informazione.

10. *Differimento nella rivelazione di nome e cognome del reflector character*

Nell'ambito della situazione narrativa figurale chi racconta evita presentazioni ufficiali e cerimoniose del protagonista, anzi, come si è visto, si mette pazientemente al suo seguito, facendocelo conoscere piano piano attraverso gli incontri che fa e i pensieri che elabora. Nel romanzo figurale, infatti, il nome proprio non è oggetto dello stesso investimento simbolico che avrebbe in un romanzo picaresco, di formazione o di famiglia: come si chiama il protagonista è un'informazione come le altre, da trasmettere senza troppa enfasi.

Nell'*Illusione* veniamo a sapere il nome di battesimo della *reflector character* perché un altro personaggio lo pronuncia in un discorso diretto: su quaranta occorrenze di «Teresa» (a cui ne vanno aggiunte due del diminutivo «Teresina»), conto solo sei casi in cui il nome non compare in una scena dialogata, tra i quali comunque non figura nessun atto enunciativo diretto del narratore.

Il primo caso si verifica quando la protagonista va dagli Accardi in occasione di un carnevale:

Le parve di entrare in un mondo nuovo; i suoni, le luci, il moto della danza la stordivano, l'inebriavano; Luigi, ballando con lei, la stringeva alla vita, le mormorava: «Teresa!... Teresa!...» soffocato dall'emozione, incapace di dire altro. Tutti, del resto, la guardavano ammirandola; ella capiva che gli uomini parlavano di lei, che le sue amiche l'invidiavano un poco. (Parte prima, V, p. 58)

Il secondo in un discorso indiretto di parole altrui:

La zia insisteva anche lei, diceva che il soggiorno di Palermo era necessario per completare l'istruzione di Teresa, per farle vedere un poco il mondo. Ella udiva quei discorsi, indifferente, senza dir nulla, come se si trattasse di un'altra. (Parte prima, V, p. 70)

Il terzo nella fantasticheria analizzata sopra:

Talvolta, ella faceva suonare il suo nome futuro: «Baronessa di Lerma... Teresa Sartana di Castrovecchio...» più tardi «Duchessa di Castrovecchio...» (Parte prima, VII, p. 100)

Il quarto nelle parole di Guglielmo ripensate da Teresa:

Non s'occupava dei preparativi del matrimonio, diceva: «Fate voi... fate come volete...» poi si correggeva: «Come vuole Teresa». Questo temperava per lei la brutta impressione del fate voi quasi annoiato. (Parte prima, IX, p. 130)

Il quinto in un testo di secondo grado, cioè alla fine della lettera a Giulia:

Invece, le scrisse: «Amica mia, in quest'ora che una catastrofe tremenda sconvolge la tua vita, che il tuo animo nobile e buono si colma di un'amarezza infinita, io vorrei esserti al fianco per dirti quanta parte prendo al tuo dolore e quanto vorrei adoperarmi per alleviarlo! Ignorando se tu sei in istato di veder gente, aspetto con ansia tue notizie e mi ripeto sempre, sì nei tristi come nei lieti eventi, tua affezionatissima sorella, Teresa.» (Parte seconda, IV, p. 198)

Il sesto nelle ultime confuse parole di Stefana:

Col giorno, la febbre l'assalse. Non volle che la padrona chiamasse nessuno, asseriva di non aver nulla. Ma come la febbre era alta, ella mandò pel dottore. Il delirio sopravvenne. Nel delirio biascicava parole incomprensibili; un nome solo s'udiva: Teresa. (Parte terza, IX, p. 449)

La rivelazione del cognome del personaggio riflettore, poi, avviene in uno degli episodi in cui Teresa fa mostra del suo astio verso lo studio e l'istitutrice:¹⁵

- Teresa! – ammoniva Stefana, che l'aiutava a vestirsi.
- Cosa vuoi te, adesso? Non posso neppur cantare?

¹⁵ Sulle figure pedagogiche nell'*Illusione* si sofferma Rosalba Galvagno, *Teresa Uzeda e i suoi maitres*, «Between», III, 6, 2013, <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1021>>.

– Le signorine non cantano di queste cose!

– O bella!... La vecchia insipida: che c'è di male?

Non la poteva soffrire, con le sue eterne ammonizioni, coi rimproveri continui perché il quaderno del dettato non era pulito, perché le divisioni erano sbagliate, perché i nomi della storia sacra non le restavano in mente. Lei si seccava a studiare quelle cose: come volevano sentirlo? A cosa doveva servirle la divisione, quando sarebbe stata grande? I conti li avrebbe dati a fare ad un altro; non era ricca e nobile abbastanza? Suo padre era il conte Uzeda, suo nonno era il barone senatore Palmi! E Stefana le diceva bene che il nonno avrebbe date tutte le sue ricchezze a lei ed a Lauretta, perché l'altra sua figlia, la zia di Palermo, non aveva figliuoli. (Parte prima, III, pp. 15-16)

L'orgoglio nobiliare, l'enfasi retorica dell'indiretto libero giustificano il richiamo ai propri ascendenti. Non c'è un narratore autoriale a menzionare il cognome dei Viceré, a delineare prosopografie e a squadernare l'albero genealogico della protagonista.¹⁶ Il lettore è messo a parte del fatto che il barone Palmi non ha altri successori oltre alle figlie di Matilde, e, se ha raccolto tutti gli indizi sulla malattia di Lauretta, può inferire che Teresa resterà l'unica erede di una grande fortuna – e immaginare eventuali grattacapi connessi con la futura dote. È inverosimile che una bambina di dieci anni, per quanto precoce, conosca le leggi della successione: e infatti in questo stralcio Teresa rimastica parole altrui, ripete quanto le è stato detto dalla balia.

11. *Reticenza del paratesto*

C'è un aspetto che non pertiene all'istanza narratoriale, ma incide sensibilmente sulla costruzione e sulla ricezione di un romanzo figurale e fa sistema con le proprietà che ho elencato. Si tratta del paratesto – o peritesto, se vogliamo dirlo più precisamente con Genette.¹⁷ Il romanzo che aspira a essere figurale non ha introduzioni, premesse, avvertenze, dediche, appendici, postfazioni, insomma le soglie del testo in cui generalmente si installa l'autore. *L'Illusione* non presenta nessuna di esse e il lettore, superato il frontespizio, si

¹⁶ Anzi, la parola «Uzeda» si ritrova solo tre volte in tutto il romanzo e passa in sordina. Nel brano appena menzionato, nelle parole di Luigi Accardi che ha scattato una foto di gruppo: «– Se non volevano sentire!... Chi è stato fermo è venuto bene!... La piccola Uzeda guardate!... invece, la grande...» (Parte prima, IV, 40) e, poco dopo, nella recensione alla commedia messa in scena in casa Accardi: «aprendo la *Gazzetta di Messina*, lei [Teresa] vi lesse il resoconto dello spettacolo. "La piccola Laura Uzeda destò il generale entusiasmo. Con la sua figura espressiva, con una *vis comica* degna di un'attrice consumata, fu l'*enfant gatée* dello scelto uditorio..."» (Parte prima, IV, p. 41). Ancora meno le occorrenze di «Palmi», nello sfogo menzionato e all'inizio del cap. IX della Parte terza, quando è annunciata la morte del nonno.

¹⁷ Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* [1987], a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 6-7.

trova direttamente nello *storyworld*: le uniche informazioni a sua disposizione, oltre a quelle editoriali, sono il nome dell'autore e il titolo.

Il romanzo figurale, inoltre, è solitamente suddiviso in parti e/o capitoli senza titoli e rubriche: il riassunto è una mossa autoriale. Ma non solo. «Il capitolo senza titolo, che forniva divisione senza dare spiegazioni, fu un vero e proprio stacco da una tradizione di lettura discontinua, e una svolta epocale nella storia della lettura lineare»,¹⁸ spiega Holst Katsma, autore di un recente e originale studio sulla forma spaziale del romanzo. Secondo il critico americano, gli intertitoli «muti»,¹⁹ diffusi alla fine del XVIII secolo, contribuiscono a disincentivare letture parziali e rapsodiche, precedentemente facilitate dalle rubriche riassuntive poste in apertura di capitolo. Dettaglio non secondario, all'*Illusione* manca l'indice, che è una forma di riferimento metatestuale, una sorta di logodeissi, partecipante al sistema descritto da Katsma: il romanzo «abbondava di apparati per guidare il lettore – attraverso indici dei nomi, sommari di capitoli e indici dei contenuti – che incoraggiavano stili di lettura selettivi o comunque soggetti a processi di “ricombinazione”». ²⁰ Dunque, oltre a evitare “l'intervento del macchinista”, un peritesto reticente consente che l'opera sia percepita e fruita come unità.

In definitiva, un aspetto apparentemente marginale come il tipo di segmentazione interna del testo concorre a restituire il senso di un racconto che scorre in un flusso continuo come la vita e che non conserva tracce della mano che l'ha creato.

¹⁸ H. Katsma, *Morfologia del romanzo* [2021], cura e traduzione di T. De Marino, postfazione di F. Moretti, Milano, notttempo, 2024, pp. 77-78.

¹⁹ G. Genette, *Soglie*, cit., p. 301. Diversi anni prima, Stanzel aveva sostenuto che «[e]ven a very general survey of the history of this convention reveals a development: from the detailed heading encountered in Fielding's novel to a nominal and then numerical title. The chapter heading finally disappears completely in the modern novel» (*A Theory of Narrative*, cit., p. 39). Le sue pagine sul tema, tuttavia, approfondiscono un solo segmento della storia di questa convenzione: il passaggio dalla sinossi alla narrazione, dai titoli al presente a quelli al passato. Di recente, Monika Fludernik, approfondendo il dispositivo macrostrutturale noto come *entrelacement*, ha sottolineato il rapporto tra *chapitrage* e voce narrante: «The disappearance of the medieval formula [“let us leave X and Y behind and turn to A and B”] can be connected, first, to the invention of the chapter, which made chapter beginnings logical points at which to place a scene shift and reduced the necessity of marking such a scene shift by additional formulae; secondly, the formula foregrounded the authorial narrative voice – a factor that certainly led to its decrease in the late nineteenth-century consciousness novel» (*Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode*, «Style», XXXVII, 4, 2003, p. 389).

²⁰ H. Katsma, *Morfologia del romanzo*, cit., p. 77.

Osservazioni sui discorsi riportati dei *Viceré*: una “terza dimensione”, tra scena e sommario?

Paolo Giovannetti

(Università IULM)

1. La mia ricerca si concentra su un problema apparentemente solo tecnico, ossia su certe caratteristiche paragrafematiche dei *Viceré*, per la precisione sulla punteggiatura che segnala i discorsi riportati (lineette e virgolette). Tuttavia, ho ragione di credere che il rilievo puntuale, il dato circoscritto, possa suggerire qualcosa di più generale sull'arte di De Roberto e su aspetti del naturalismo, o verismo che sia: nei termini “pre-cinematografici” di un'originale rappresentazione delle durate e dei ritmi narrativi. Mi riferisco a due diverse maniere di restituire i discorsi diretti, documentate tanto nell'*editio princeps* (Galli) 1894¹ quanto nell'edizione Treves 1920.² In entrambe le stampe, realizzate in piena conformità alla volontà dell'autore, ci si attiene in modo rigoroso a una distinzione. E cioè: i discorsi diretti di tipo propriamente scenico (secondo la classica definizione di Genette), segnalati dagli a capo, sono introdotti da lineette; mentre le battute dirette (e alcune addirittura in discorso indiretto libero), prive di a capo e quindi inserite in quello che potremmo definire un sommario, sono contraddistinte da virgolette basse.

Questa differenziazione non è stata rispettata in tutte le ristampe del romanzo,³ a quanto ho visto. L'edizione Madrignani⁴ ha complicato il quadro introducendo un sistema incoerente, di fatto irrazionale, che dovrebbe essere approfondito nel dettaglio, anche perché è stato adottato nella ristampa dell'*Illusione* e nell'edizione dell'*Imperio*.⁵

¹ F. De Roberto, *I Viceré. Romanzo*, Milano, Casa Editrice Galli di C. Chiesa e F. Guindani, 1894.

² F. De Roberto, *I Viceré. Romanzo*, nuova edizione Treves, Milano, 1920 (2 voll.).

³ Né, ad esempio, in quella Garzanti, con introduzione di M. Lavagetto (Milano, Garzanti, 1976); né in quella Feltrinelli, curata da L. Lunari (Milano, Feltrinelli, 2011).

⁴ F. De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984; *I Viceré* è presente alle pp. 413-1103.

⁵ Un confronto veloce tra la *princeps* dell'*Illusione* (Milano, Libreria editrice Galli di C. Chiesa e F. Guindani, 1891) e l'edizione Madrignani, in *Romanzi novelle e saggi*, cit., conduce a tali conclusioni. Cfr. per esempio le pp.

Non è possibile qui analizzare compiutamente le scelte mondadoriane, la cui logica al momento mi sfugge. Mi limito a segnalare che il doppio regime paragrafematico è adottato in modo discontinuo. Dunque: se le battute sceniche sono sempre introdotte e chiuse dai caporali (corrispondenti alle linee originarie), e se almeno inizialmente i caporali della *princeps* e dell'edizione Treves si traducono in virgolette doppie alte, in un numero molto alto di casi questa seconda soluzione non è stata rispettata, e al posto delle doppie alte si ritrovano i caporali. Osserveremo più avanti un paio di esempi delle ricadute confusive, insomma del danno, che ciò ha comportato – e la cui origine, ripeto, non sono in grado di spiegare. Per chiarezza, comunque, mostro come anche in un contesto non ambiguo ciò può indurre a ipotizzare la distinzione fra ben *tre* tipi di discorso diretto,⁶ in contrasto con l'*intentio operis*. A sinistra un passo dell'edizione Galli;⁷ a destra la resa del “Meridiano”:

– Chi c'è? – domandò il contino, troncando con voce breve le cerimonie di Baldassarre e mostrando le carrozze allineate nella corte.

– Visite pel signor principe, Eccellenza... – e subito il maestro di casa prese l'aspetto grave e triste conveniente alla circostanza luttuosa.

Il conte s'avviò per lo scalone senza curarsi della moglie né del bagaglio. Baldassarre, a capo chino, offerse il gomito alla signora contessa, ma ella smontò senza appoggiarsi. «*Più bella che mai!*» giudicavan le donne che le si appressavano rispettosamente, «quantunque un po' dimagrita, in verità...» La moglie del portinaio osservò anche: «Pare più afflitta lei del contino...». E con che dolce voce pregava che portassero su le valigie e i sacchi da notte, e rispondeva al: «Benvenuta, Eccellenza!» dei servi, informandosi della loro salute, domandando a Giuseppe se il suo

«Chi c'è?» domandò il contino, troncando con voce breve le cerimonie di Baldassarre e mostrando le carrozze allineate nella corte.

«Visite pel signor principe, Eccellenza...» e subito il maestro di casa prese l'aspetto grave e triste conveniente alla circostanza luttuosa.

Il conte s'avviò per lo scalone senza curarsi della moglie né del bagaglio. Baldassarre, a capo chino, offerse il gomito alla signora contessa, ma ella smontò senza appoggiarsi. “*Più bella che mai!*” giudicavan le donne che le si appressavano rispettosamente, “quantunque un po' dimagrita, in verità...” La moglie del portinaio osservò anche: “Pare più afflitta lei del contino...” E con che dolce voce pregava che portassero su le valigie e i sacchi da notte, e rispondeva al: “Benvenuta, Eccellenza!” dei servi, informandosi della loro salute, domandando a Giuseppe se il suo bambi-

49 di entrambe le stampe, dove l'esclamazione interna a un sommario, «Povere piccine, non sanno ancora quel che hanno perduto», è resa da Madrignani con le virgolette basse invece che alte. Nell'edizione Galli le virgolette sono, regolarmente, basse. Nell'*Imperio*, il fenomeno mi sembra verificarsi in modo meno evidente. Ma cfr., a una ricognizione sommaria, le pp. 1146, 1152 (parole pensate), 1160-1161.

⁶ Sembra quasi che Madrignani voglia mettere in rilievo la formula sintetica «un: “Ti saluto”», che è un discorso diretto di tipo affatto particolare. Ma un'enunciazione analoga vale dire «al: “Benvenuta, Eccellenza”» aveva avuto un trattamento diverso, conforme alla volontà dell'autore. Certo, in casi come questo ci si può appellare a un errore di stampa. Ma in troppe altre occorrenze è una spiegazione che non tiene.

⁷ Le citazioni – salvo diversa indicazione – saranno sempre tratte da questa edizione; indichiamo la collocazione nel volume (libro e capitolo) e il numero di pagina. Il regime degli accenti è quello della tipografia italiana moderna: *perché*, *poiché*, *Viceré* ecc., e non *perchè*, *poichè*, *Vicerè* ecc. I corsivi sono sempre miei.

bambino stava bene e a donna Mena se la sua figliuola s'era maritata!...

Su, nelle anticamere, il principe e Lucrezia vennero incontro al fratello ed alla cognata. Raimondo si lasciò baciare dalla sorella, e stretta la mano che Giacomo gli tendeva, entrò nella Sala Gialla, zeppa di gente al pari della Rossa, poiché, tolto il divieto di lasciar salire i soli prossimi parenti, ora i cugini in quarto e in quinto grado, gli affini, gli amici venivano in processione a condolarsi della gran disgrazia. Tutti, all'apparire della contessa Matilde, si levarono, ad eccezione di don Blasco e di donna Ferdinanda. Quest'ultima, quando la nipote le baciò la mano, borbottò un: «*Ti saluto*» *freddo freddo*; quanto a don Blasco, non le rispose neppure. Egli vociava, gesticolando:

– Vogliono il resto? Ah, vogliono il resto? Se vogliono il resto, non hanno da far altro che chiederlo!...

(I, 2, p. 39)

no stava bene e a donna Mena se la sua figliuola s'era maritata!...

Su, nelle anticamere, il principe e Lucrezia vennero incontro al fratello ed alla cognata. Raimondo si lasciò baciare dalla sorella, e, stretta la mano che Giacomo gli tendeva, entrò nella Sala Gialla, zeppa di gente al pari della Rossa, poiché, tolto il divieto di lasciar salire i soli prossimi parenti, ora i cugini in quarto e in quinto grado, gli affini, gli amici venivano in processione a condolarsi della gran disgrazia. Tutti, all'apparire della contessa Matilde, si levarono, ad eccezione di don Blasco e di donna Ferdinanda. Quest'ultima, quando la nipote le baciò la mano, borbottò un: «*Ti saluto*» *freddo freddo*; quanto a don Blasco, non le rispose neppure. Egli vociava, gesticolando:

«Vogliono il resto? Ah, vogliono il resto? Se vogliono il resto, non hanno da far altro che chiederlo!...»⁸

Per semplificare, come ho già accennato, definirò «sommari» le parti contenenti discorsi diretti tra virgolette, e «scene» le parti dialogiche introdotte da lineette, anche se la volontà di De Roberto è quella di attenuare una simile distinzione. Giovanni Maffei ha ben colto la differenza tra i due momenti quando, a proposito dei discorsi diretti contenuti nei sommari, ha parlato di «voci dei personaggi [che] ci arrivano mediate dal *teller* solo [attraverso] citazioni isolate, brevi scambi».⁹

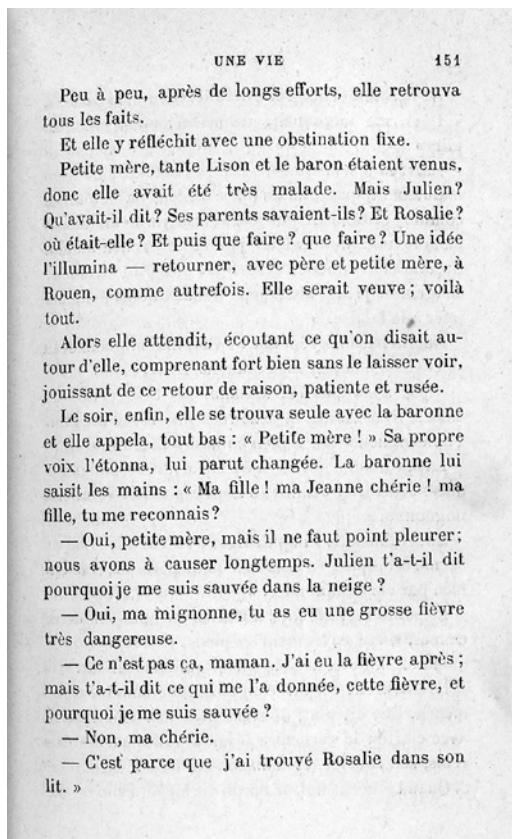
La documentazione manoscritta conferma che questa era la volontà dell'autore (oltre che dell'opera a stampa): i due livelli rappresentativi sono stati concepiti da De Roberto esattamente nel modo appena osservato, senza alcuna incertezza. Ecco la riproduzione di un paio di pagine dell'ultimo manoscritto,¹⁰ da cui si desume in che maniera De Roberto “pensava”, “vedeva” la sua opera (siamo in I, 1, all'altezza delle pp. 6-7):

⁸ *I Viceré*, ed. Madrignani, pp. 447-448.

⁹ G. Maffei, *I Viceré: il capitolo terzo della prima parte*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 61-62, 2023, pp. 39-74: 65.

¹⁰ Si tratta della seconda redazione manoscritta, custodita presso la Biblioteca regionale universitaria di Catania. Ringrazio caldamente Andrea Lazzarini per aver condiviso con me la riproduzione da lui realizzata. Sulle questioni filologiche, cfr. A.M. Morace, «*Protostoria*» dei *Viceré*, «Studi e problemi di critica testuale», 101, 2, 2020, pp. 67-113.

L'edizione Galli è conforme insomma all'*intentio auctoris*, e del resto è nota la cura e sollecitudine con cui l'autore seguì il libro.¹¹ L'edizione Treves conferma senza residui tale impostazione, mantenendo esattamente lo stesso tipo di rapporto fra i due diversi segni di punteggiatura (lineette e virgolette basse). Invece, non è stato forse abbastanza esplorato (un paio di interventi preziosi di Elisa Tonani aiutano comunque a far luce su alcune questioni)¹² come si è venuto definendo, fra Italia e Francia, in piena *vague* naturalista, il regime tipografico relativo alla parola e al pensiero riportati, il cui statuto è molto più incerto di quanto non si sia disposti a credere – e per esempio non di rado prevede che l'indiretto libero possa essere introdotto da lineette o virgolette.¹³ Bisognerebbe svolgere molte ricerche specifiche, suppongo. Qualcosa di simile a quanto fa De Roberto nel 1894 si ritrova in *Une vie* de Maupassant, di cui cito la riproduzione fotografica di una pagina della prima edizione.¹⁴



¹¹ Cfr. A. Amaduri, *L'officina dei Viceré. La genesi attraverso l'epistolario di Federico De Roberto*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017.

¹² E. Tonani, *Blancs et marques du discours rapporté dans le roman français et italien*, «Romantisme», 4, 146, 2009, pp. 71-86; Ead., *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Cesati, 2010, in particolare pp. 205-289 (sull'interpunzione) e 62-68 (sui «bianchi» nei Viceré). Cfr. anche R. Stojmenova Weber, *Le virgolette nell'Ottocento tra norma e uso*, in *Capitoli di storia della punteggiatura italiana*, a cura di A. Ferrari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 295-306.

¹³ Basti dire che nel *Piacere* il discorso indiretto libero può essere racchiuso fra virgolette, e che lo stesso segno viene impiegato per la «citazione» dei pensieri. Tutti i discorsi indiretti liberi del *Gian Pietro da Core* di Lucini (1895, la casa editrice è la Galli di De Roberto) sono racchiusi fra virgolette, come i discorsi diretti. Mi permetto di rinviare a un mio vecchio saggio: *Il Vate senza lettori: il Gian Pietro da Core di Lucini*, «Acme», XLII, 3, settembre-dicembre 1989, pp. 49-88.

¹⁴ Paris, Victor Havard éditeur, 1883.

Come si noterà, di fatto l'artificio è quasi l'opposto di quello adottato da De Roberto: l'inizio della scena è segnalato dalle virgolette, che racchiudono anche i dialoghi di natura latamente teatrale, resi con le lineette. Resta il fatto che, come in De Roberto, virgoletta e lineetta svolgono compiti nettamente distinti, segnalano situazioni non sovrapponibili.

Attenzione, però, a scanso di equivoci: il problema tipografico è secondario, poiché non stiamo parlando di "uso delle virgolette" o di "uso delle lineette" come se ci riferissimo alla normale interpunzione, all'utilizzazione delle virgole o dei punti e virgola ecc.¹⁵ Primaria è la distinzione *funzionale* dei due momenti – a) parlato "scenico", b) parlato "sommario" – che possono essere realizzati con segni diversi da quelli che abbiamo visto (come accade, almeno in parte, nell'edizione del "Meridiano"). La riprova l'abbiamo sempre avuta sotto gli occhi: già nel Verga dei *Malavoglia* è possibile ravvisare qualcosa del genere, anche se nel romanzo si usano solo lineette (le virgolette sono riservate ai proverbi) e c'è una minore sistematicità. Però, se leggiamo un passo come il seguente, tratto dal secondo capitolo del romanzo

– Al giorno d'oggi bisogna badare ai fatti propri, conchiuse lo zio Crocifisso.

Don Giammaria andava tirandolo per la manica del giubbone per dire corna di questo e di quell'altro, in mezzo alla piazza, all'oscuro; del lumaio che rubava l'olio, di don Silvestro che chiudeva un occhio, e del sindaco «Giufà», che si lasciava menare per il naso. Mastro Cirino, ora che era impiegato del comune, faceva il sagrestano come Giuda, che suonava l'angelus quando non aveva nulla da fare, e il vino per la messa lo comperava di quello che aveva bevuto sulla croce Gesù Crocifisso, ch'era un vero sacrilegio. Campana di legno diceva sempre di sì col capo per abitudine, sebbene non si vedessero in faccia, e don Giammaria, come li passava a rassegna ad uno ad uno diceva: – Costui è un ladro – quello è un birbante – quell'altro è un giacobino. – Lo sentite Piedipapera che sta discorrendo con padron Malavoglia e padron Cipolla? Un altro della setta, colui! un arruffapopolo, con quella gamba storta! – E quando lo vedeva arrancare per la piazza faceva il giro lungo, e lo seguiva con occhi sospettosi, per scovare cosa stesse macchinando con quell'andatura. – Quello là ha il piede del diavolo! borbottava. – Lo zio Crocifisso si stringeva nelle spalle, e tornava a ripetere che egli era un galantuomo, e non voleva entrarci. Padron Cipolla, un altro sciocco, un pallone di vento colui! che si lasciava abbindolare da Piedipapera... ed anche padron 'Ntoni, ci sarebbe cascato anche lui!... Bisogna aspettarsi tutto, al giorno d'oggi!

– Chi è galantuomo bada ai fatti suoi, ripeteva lo zio Crocifisso.

ci rendiamo facilmente conto che il discorso dello zio Crocifisso funge da cornice "scenica" a un episodio in cui il dialogo fra i personaggi si colloca su un piano diverso, più contratto, più veloce, in qualche modo più sintetico, anche

¹⁵ Ma le lineette sono proprio il riferimento scenico concreto che De Roberto aveva in mente. Nella *Prefazione a Processi verbali* parla di «lineette indicatrici del dialogo» (in *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 1642).

perché caratterizzato dalla proverbiale corallità malavogliesca. Le lineette, su questo livello del racconto, svolgono lo stesso ruolo delle virgolette derober-tiane. Se ciò, come credo, è vero, si dovrebbe concludere che l'autore dei *Viceré* perfeziona una tecnica verghiana.

È del resto indubbio che – come ho anticipato – in alcuni casi la discutibilissima scelta mondadoriana produce danni gravi, e quindi potenziali fraintendimenti, nel senso che una mancata distinzione tipografica può indurre a credere “scenico” quanto invece è del “sommario”. Come accade in questo passo, all'inizio del secondo paragrafo:

Princeps

– Dov'è quell'altro?... – domandò di botto don Blasco, sbuffante alle elucubrazioni politiche del fratello duca.

«Quell'altro» doveva essere Raimondo; tutti lo compresero, rispondendo che non s'era ancor visto, che forse era rimasto a desinare da qualche amico.

– Avrebbe potuto avvertire... – osservò il principe.

(I, 4, p. 127)

Ed. Madrignani

«Dov'è quell'altro?...» domandò di botto don Blasco, sbuffante alle elucubrazioni politiche del fratello duca.

«Quell'altro» doveva essere Raimondo; tutti lo compresero, rispondendo che non s'era ancor visto, che forse era rimasto a desinare da qualche amico.

«Avrebbe potuto avvertire...» osservò il principe.¹⁶

Come si vede, in questi casi De Roberto segnala un cambio di passo (seppur minimo) affidandosi totalmente al segno paragrafematico. L'opzione Madrignani cancella del tutto l'*intentio auctoris*.¹⁷

2. È una materia tanto interessante quanto poco esplorata. Siamo di fronte a un modo di “spazializzazione” del romanzo moderno che dovrebbe essere oggetto – suppongo – di un *distant reading*, di un'analisi di tipo quantitativo e persino statistico. E certo sarebbe necessario prendere spunto dal lavoro di Holst Katsma, recentemente tradotto in italiano.¹⁸ Si tratta di esaminare, autore per autore, ma anche e forse soprattutto editore per editore, come è stata realizzata la *mise en page* della narrativa. In particolare, l'obiettivo dovrebbe essere la comprensione del rapporto fra le diverse forme del discorso riferito:

¹⁶ *I Viceré*, ed. Madrignani, p. 538.

¹⁷ *Infra*, un esempio da I, 9 ci metterà di fronte alla medesima problematica, con conseguenze peraltro più gravi.

¹⁸ H. Katsma, *Morfologia del romanzo* [2021], cura e traduzione di T. De Marino, postfazione di F. Moretti, Milano, nottete[m]po, 2024.

come si è manifestata la transizione dall'*esteriorità* visiva e auditiva della scena, ancora condizionata dal *medium* teatro, all'*interiorizzazione* dell'indiretto libero, fatto di parole prima dette e poi pensate. Se poi ci rivolgiamo al discorso diretto libero, potremmo persino ipotizzare (come suggerito dallo stesso Katsma) una specie di *regressione* paragrafematica: da una tipografia ottocentesca che cerca di inseguire il "nuovo" e di scandirlo visivamente a un modernismo che abolisce la razionalizzazione e ritorna – tende a ritornare – al blocchetto tipografico poco gerarchizzato del romanzo secentesco e settecentesco.

In questa sede, possiamo solo constatare, empiricamente, che De Roberto si preoccupa di restituire in maniera sistematica una terza "velocità" – intermedia tra scena e sommario –, che infatti può essere vista (e ascoltata) ora come una scena velocizzata ora come un sommario rallentato. Qualcosa che il modello genetiano da un lato prevede, nel momento in cui, poniamo, la formula del sommario

tempo della storia > tempo del racconto

non dichiara "di quanto" quel tempo contenutistico eccede la temporalità della forma superficiale. Ma dall'altro lato, quel modello sembra escludere che una battuta dialogica possa entrare a far parte integralmente del sommario, con la funzione di ridurre lo scarto fra le due temporalità in gioco.

Del resto, siamo interessati soprattutto alle ricadute stilistiche di una simile scelta. A che modulazioni espressive sono associati i cambiamenti di velocità? Quali sono gli effetti più spesso ricorrenti?

A me sembra che si possa parlare di cinque situazioni qualificanti, nel complesso conformi a quanto consideriamo la "poetica verista" (o "naturalista") di De Roberto. Vale a dire: 1) la rappresentazione di una realtà assiologicamente minore; 2) la premessa a una scena; 3) la modulazione e persino la modificazione dell'indiretto libero (quasi a ridurre i confini tra diretto e indiretto); 4) la rappresentazione di episodi in analepsi, segnalata dall'uso del trapassato prossimo; 5) la resa di un discorso monologico.

La prima soluzione è quella che forse con maggiore evidenza balza all'occhio. Per certi versi, come abbiamo osservato in Verga, il fenomeno tende a rientrare nell'orbita dell'indiretto libero di parole pronunciate, in ogni caso nel brusio dei discorsi collettivi. E si può persino aggiungere: nell'orbita dei discorsi pronunciatissimi da personaggi "minori". Siamo nelle prime pagine del romanzo:

[...] Baldassarre affacciò dall'alto della loggia gridando:

– Giuseppe, il portone! Non hai chiuso il portone? Chiudete le finestre della stalla e delle scuderie... Dite che chiudano le botteghe. Chiudete tutto!

– Non c'era fretta! – mormorò don Gaspare.

E come, spinto da Giuseppe, il portone girò finalmente sui cardini, i passanti cominciarono ad accrocchiarsi: «Chi è morta?... La principessa?... Al Belvedere?...» Giuseppe si stringeva nelle spalle, avendo perso del tutto la testa; ma domande e risposte s'incrociavano confusamente tra la folla: «Era in campagna?... Ammalata da quasi un anno... Sola?... Senza nessuno dei figli!...». I meglio informati spiegavano: «Non voleva nessuno vicino, fuorché l'amministratore... Non li poteva soffrire...» Un vecchio disse, scrollando il capo: «Razza di matti, questi Francelanza!»

(I, 1, p. 9)

Come si sarà notato, qui manca l'indiretto libero. Che invece è presente in questo secondo esempio, suscettibile di smentire l'ipotesi "classista", poiché in scena sono figure della famiglia Uzeda, don Blasco e di duca di Oragua (ho segnalato il discorso indiretto libero del secondo):

[...] e il vocione di don Blasco rispondeva:

– Questa è l'impresa di Crimea! Il regalo dei fratelli piemontesi, capite?...

Il duca, quasi non comprendesse che l'allusione era diretta a lui, ripigliava il discorso della guerra interrotto a tavola, diceva che Cavour l'aveva sbagliata. La via era un'altra: raccogliersi, restarsene tranquilli, curare le piaghe del '48. *Con lo Stato indebitato fin agli occhi, come poteva pensare a fare nuovi debiti? «È un principio d'economia politica...»* e qui, col tono d'autorità portato da Palermo, un discorsone che faceva inghiottire botti di veleno a don Blasco, lardellato com'era di citazioni di discorsi parlamentari, infettato da teorie liberalistiche. Il principe, udendo Fersa esprimere ancora una grande paura del colera, scrollava il capo:

– Se a Napoli hanno ordinato di spargerlo un'altra volta...

(I, 4, pp. 138-139)

Non si può parlare di brusio, in questo caso, né di un personaggio secondario, appunto: si tratta piuttosto, ora, di denunciare – nella prospettiva non solo di don Blasco, ma anche del lettore "implicito"¹⁹ – le scadenti argomentazioni addotte dal duca.

Restando alla questione valoriale, va precisato un fatto importante, e cioè che non sempre è in gioco una dialettica "aspettuale" (prospettica) tra primo piano (prevalenza del perfettivo) e sfondo (prevalenza imperfettivo). I sommari non sono necessariamente sfondo della scena. O per lo meno i tempi verbali non sono parte integrante di un simile modo di procedere. È infatti possibile che nel "sommario scenico" svolgano un ruolo importante anche tempi storici, aoristi: secondo una procedura che, in presenza di parole pronunciate, ci aspetteremmo doversi verificare nel dominio della scena. Un modo, possiamo inferirne, per *svalutare* certi discorsi? Qualcosa del genere ad esempio accade

¹⁹ Questi ovviamente non può non farsi beffe della dabbenaggine di Gaspare Uzeda, che non capisce l'importanza della guerra di Crimea.

in un passo in cui don Lodovico entra in conflitto con l'Abate, che ormai quasi non nasconde più di spregiare:

E quell'Abate dolce di sale insisteva per avere la sua opinione sulle miserie della spesa quotidiana! «Dimmi tu come debbo regolarmi! Che cosa faresti al mio posto?...» Un momento, don Lodovico *provò* la tentazione di levarselo dai piedi; ma, chinato il capo, con maggiore umiltà di prima, *rispose*: «Vostra Paternità è troppo buona! Le economie mi sembrano sempre lodevoli. Se il Signore non permetterà che i suoi servi siano messi alla prova, avremo qualche cosa di più da destinare alle opere buone...». Così l'Abate s'era pronunziato pel risparmio, d'accordo col Capitolo [...].

(II, 3, p. 326)

Quest'ultimo esempio, comunque, ci introduce alla seconda forma di modulazione. All'interno del sommario dialogizzato è possibile che cominci a prendere forma un episodio che poi avrà uno sviluppo scenico. Ecco come è realizzato un episodio peraltro non secondario, relativo alla conversione affaristica di don Blasco. Il dialogo con il marito di Lucrezia, cominciato in un sommario (diremmo: quasi per caso), viene meglio messo a fuoco dalla scena in tutta la sua plastica necessità, anche ideologica:

Con le economie del suo largo reddito, il marchese faceva ogni anno qualche acquisto; ultimamente aveva comperato una villa al Belvedere, per stare a casa propria durante la villeggiatura, e gli era rimasta tuttavia una sommetta della quale non sapeva che fare. Era troppo esigua per comprare una proprietà; darla a mutuo non voleva; che cosa bisognava farne? «Acquistane rendita pubblica!» gli aveva consigliato il duca, spiegandogli l'eccellenza dell'impiego, offrendogli di farla venire da Torino. «Vostra Eccellenza ne ha dunque comprata?» *gli domandò il marchese*; «Ne ho comprata, ne ho venduta... secondo i corsi... capisci bene...» poi, quasi pentito d'avergli fatto comprendere che ci aveva speculato su durante i cinque anni passati a Torino, col comodo delle notizie appurate nelle anticamere dei ministeri, aveva mutato discorso. Il marchese titubò un pezzo, un po' per fedeltà al principio borbonico, molto più per paura di perdere i suoi quattrini, frutto e capitale, con l'idea che l'Italia fosse sempre sul punto non che di fallire, ma di andare a rotoli; finalmente un giorno, incontrato il duca che veniva a riscuotere le cedole del semestre scaduto, vistolo venir via con un bel rotolo di biglietti, si decise. E la sera che annunziò a palazzo l'acquisto, *bisognò sentir don Blasco!*

– Ah pezzo di pagliaccio! Anche tu? Con l'Italia anche tu? Sei impazzito anche tu?

– Perché? – tentò rispondere il marchese. – Al sessantasei, il capitale frutta il sette e mezzo per cento... Le cedole sono pagate puntualmente alla scadenza...

Il monaco stava a sentirlo, spalancando tanto d'occhi, come aspettando di vedere fin dove sarebbero arrivate le enormità che quel bestione eruttava: alla fine scoppiò:

– Te ne netterai il fondamento, delle tue cedole!... Andrai a riscuoterle al luogo comodo, pezzo d'asino!... – E rivolto a Chiara, con le mani in capo: – Fallo interdire!... Ti vuol rovinare!... L'impiego al sette per cento!... Se non ne vogliono neppure in elemosina?... – Girando poi uno sguardo tutt'intorno, con amara ironia: – Impiego sicuro, signori miei!... Quando la rendita napoletana era al cento e dieci!... Un altro poco e scenderà al cinque, la cartaccia sporca!... Allora con cinque lire di capitale, avremo cinque lire l'anno! Arricchiremo tutti quanti! Viva la cuccagna! Viva il gran Vittorio!

(II, 5, pp. 377-378)

Interessante è pure il seguente esempio, che ha per protagonista sempre don Blasco, il quale irrompe in scena per chiedere a Giacomo conto della sua indulgenza pelosa nei confronti delle spese pazzesche di Raimondo. Qui, si può apprezzare nel modo migliore il fatto che le battute fra virgolette scorrono sotto i nostri occhi e orecchie con una peculiare velocità, diversa da quella della scena vera e propria.

In mezzo a questa pace, piombò un bel giorno don Blasco da Nicolosi, a cavallo a un gigantesco asino della Pantelleria. [...] Arrivò lì, fra colazione e desinare, annunciandosi con grandi vociate perché nessuno gli apriva il cancello; visto poi il principino che gli veniva incontro con una bacchetta in mano la quale spaventava la cavalcatura, gridò al ragazzo, come se volesse mangiarselo: «Vuoi star fermo, che il diavolo ti porti?» e entrò finalmente nella villa esclamando: «Non c'è nessuno, qui dentro?... Che stillate?...» Al principe che voleva baciargli la mano, spiattellò: «Lascia stare queste smorfie...» e senza salutar nessuno, lo prese pel bottone dell'abito, lo trasse in disparte e gli domandò a bruciapelo:

– È vero che tuo fratello si giuoca la camicia che ha indosso? Com'è che puoi permettere una cosa simile?

– Vostra Eccellenza non conosce Raimondo? – rispose il principe, stringendosi nelle spalle. – Chi può dirgli nulla? Provi Vostra Eccellenza a dissuaderlo...

– Io? Ah, io? A me importa un mazzo di cavoli di lui e degli altri! Questo è il frutto dell'educazione che gli hanno data! E quell'altra buona a nulla di sua moglie? Tutto il giorno a grattarsi la pancia piena? E tua sorella? E quei pazzi? E tuo figlio?...

(I, 5, pp. 159-160)

D'altronde, non tutto è sempre realizzato con una simile esattezza, con ogni evidenza precinematografica (avremo modo di precisarlo in seguito). Come aveva già osservato di sfuggita Stussi,²⁰ le virgolette possono costituire un'infrazione alla "libertà" dell'indiretto libero. Ma per capire meglio la questione (siamo arrivati al terzo tipo), bisogna prenderla da lontano. Intanto, le parole pronunciate oggetto dell'infrazione riguardano in particolare gli effati obliqui di due servitori, Pasqualino Riso e Baldassarre. Nel passo seguente, l'indiretto libero non ha le virgolette, ma si inserisce fra due battute dirette di cui costituisce, per così dire, lo sviluppo. Dopo la seconda battuta, l'indiretto riprende, modulando il passaggio dal centro d'interesse del servitore a quello del cavaliere don Eugenio – che comunque resta subordinato al suo interlocutore:

Fatto un gesto d'indignazione, Pasqualino prese un'altra seggiola nel bugigattolo, e sedette accanto al cavaliere, il quale, scrollando gravemente il capo, trasse di tasca mezzo sigaro spento e chiese un cerino al cocchiere. «Allora, Vostra Eccellenza permette?...» E accesa la sua pipa,

²⁰ A. Stussi, *Appunti sulla lingua dei Viceré* [1994], in Id., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 233-288: 251, nota 34.

riprese il filo del discorso. Per chi dunque aveva ammassato tante ricchezze il signor principe? Per se stesso, no; giacché non ne godeva; per la figlia, neppure; perché, una volta maritata, la signorina Teresa avrebbe preso la sua dote e buona notte; dunque, pel figlio! Allora, perché tenerlo a corto di quattrini? Un giovanotto come il principino di Mirabella aveva bisogno di tante cose; doveva, per necessità, far tante spese!... Il padrone non capiva questo, lui che, giovane, era vissuto da monaco. «*Ma siamo tutti fatti ad un modo?*» E poi, i tempi erano mutati: i signori dovevano spendere, se volevano esser considerati; se no, il primo ciabattino arricchito si reputava da più di loro! E nel rammarico di non poter più guadagnare come un tempo sulle spese intime del padroncino, Pasqualino qualificava arditamente di porcherie le lesinerie del principe: diceva che per una lira colui avrebbe rinnegato il figliuolo; lasciava intendere, per trarre dalla sua il cavaliere, che il capo della casa, se fosse stato un altro, avrebbe dovuto aiutare i parenti che non erano ricchi quanto lui... Don Eugenio, fumando e sputando, con le gambe magre da don Chisciotte accavalciate, chinava il capo, dava ragione al cocchiere, si dava ragione da sé: «*Io l'avevo detto... così non poteva durare... mio nipote ha un certo modo!*...»

(III, 1, pp. 471-472)

In una simile prospettiva, se non mi sbaglio, è possibile ipotizzare che l'uso delle virgolette nell'indiretto libero, per esempio nel passo qui sotto indicato, abbia la funzione di marcare adeguatamente il protagonismo del personaggio, la sua individualità, che in effetti è in grado di scoronare l'alterigia degli Uzeda, di interpretare la *vox populi*. Si noti come negli sviluppi del lungo discorso si passi dall'indiretto libero a un vero e proprio discorso diretto, a confermare che ci stiamo occupando di enunciazioni tipicamente fluide:

Pasqualino Riso, reduce da Firenze, col padrone, fu assediato di domande. [...] E nelle portinerie, nelle stalle, nei caffè dei cocchieri, nelle anticamere della parentela, diede tutte le spiegazioni desiderate. «Che il contino non potesse durarla a lungo con la moglie, egli l'aveva previsto da un pezzo, e tutti avevano potuto accorgersene l'anno innanzi, quando il signor don Raimondo era scappato lontano da quella donna che gli amareggiava l'esistenza. Lo sapevan tutti che egli voleva bene a donna Isabella; dunque la contessa, se fosse stata un'altra, che cosa avrebbe dovuto fare? Usar prudenza, per amore dei figli! Invece, nossignore: pianti, strepiti, accuse, minacce, suo padre sempre tra i piedi: bisognava essere fatti di stucco per resisterci! Ma quantunque la pazienza fosse scappata una prima volta al povero contino, pure egli aveva ceduto – tant'era vero che il torto non stava dalla sua parte! – dimenticando il passato, rassegnandosi a tornar con lei perché i figli ne andavan di mezzo. Gli uomini, si sa, non possono star sempre cuciti alle gonne delle mogli [...]. O buona donna, se questo le dispiaceva, perché non se ne andava al giardino dei *Popoli*, che non è meno bello?... E poi, con le bambine? con quel diavolello della maggiore che capiva tante cose come una donna fatta? Le bambine avrebbe dovuto lasciarle alla *Missa* inglese che il contino aveva preso appunto per questo!... La sera, poi, a casa, un inferno! [...] Perché il più curioso, signori miei, era questo: che la contessa, mentre faceva la gelosa, si divertiva anche lei in società! Non che fosse successo niente; in coscienza, questo non si poteva dire, né il padrone sarebbe restato con le mani a cintola, se mai! ma bisognava vedere che smania di andare ai balli, al teatro; che sfarzo di abiti quando riceveva tanti uomini, tanti scapoli, un certo conte Rossi, fra gli altri, il padrone di casa...»

(II, 4, pp. 340-342)

Sempre nell'ambito di questa terza casistica, possiamo osservare due episodi di straordinario interesse. Quando Teresa, figlia di Giacomo, in un dialogo con la matrigna scopre che Giovannino non è il Radali che dovrà sposare, la sua reazione è contenuta in un sommario in cui domina l'indiretto libero. Questo rimuginio è seguito, sempre nel sommario, da un discorso diretto della principessa, che introduce un altro indiretto libero, capace addirittura di dare spazio a un discorso diretto "ipotetico" («Sai, bisogna che tu sposi chi non ti piace?...»). Dalla rappresentazione appunto in sommario della soggettività, si ritorna quindi all'oggettività crudele della scena («– Pel tuo meglio – esclamava la matrigna») che aliena definitivamente Teresa.

– [...] Oh, perché?...

– Perché credevo... non credevo... che fosse lui...

– Chi dunque?... Un altro?... – E la principessa parve cercare; a un tratto, quasi rammentandosi: – Giovannino, forse? – soggiunse.

Lasciatisi cadere sopra una seggiola, Teresa nascose il volto tra le mani e scoppiò in pianto. Fin dal primo momento ella aveva sentito, col cuore stretto, che tutti i suoi rifiuti sarebbero stati invano; che se avevano deliberato di darla al primogenito, ella doveva a qualunque costo accettarlo; e le melate parole della matrigna che le diceva, giungendo le mani: «Se avessi saputo!... Perché non hai parlato?... Adesso che tuo padre ha combinato ogni cosa?...» la confermavano in quella sconsolata fiducia, facevano raddoppiare il suo pianto... Parlare? A chi, ed a che scopo? Se in quella casa non c'era confidenza, se tutti stavano in guerra, unicamente curanti del proprio tornaconto? Se l'avevano prima abituata a cedere in tutto e poi cullata nella fiducia che l'avrebbero fatta contenta? Poteva ella supporre che avrebbero scelto da loro, senza consultarla, e che un giorno sarebbero venuti a dirle: «Sai, bisogna che tu sposi chi non ti piace?...» E perché, poi, perché volevano darle quell'altro e non chi aveva il suo cuore?

– Pel tuo meglio! – esclamava la matrigna, – abbiamo fatto questo pel tuo meglio! È il primogenito, sarai duchessa, i tuoi figli avranno due titoli da dividersi, mentre con l'altro non ne resterà loro nessuno... Ed è anche più ricco; non molto, è vero; ma c'è tuttavia una differenza!... E la figlia del principe di Francalanza non deve sposare un oscuro secondogenito come una qualunque!...

(III, 5, pp. 547-548)

Richiederebbe un lungo commento a sé un episodio in cui è raccontato un evento "fuori campo". Donna Ferdinanda aggredisce Lucrezia, non solo verbalmente, mentre Graziella e la principessa ascoltano, senza assistere alla scena, perché il fatto non avviene nel locale in cui si trovano. Qui, i segni paragrafematici sono decisivi, perché le lineette mettono in rilievo ciò che è "in campo", mentre le virgolette segnalano ciò che è collocato "fuori campo". Va aggiunto – ma è scontato – che questa distinzione si perde del tutto nell'edizione Madrignani.

[...] udivasi tratto tratto la voce di donna Ferdinanda alzarsi tanto che le parole arrivavano intere: «Voglio? Voglio?... Prima creperai!... L'avvocato?... Crepa, piuttosto!...»

– Santo Dio, mi dispiace!... È una cosa, cugina...

«La vedremo, ti dico!...» gridava donna Ferdinanda; subito dopo la voce si spense; la cugina riprese:

– Lucrezia dovrebbe pensare... dare ascolto a chi parla per suo...

«Non vuoi sentirla, bestiacca?...» Queste parole furono gridate così forte, che la cugina e la principessa tesero tutt'e due le orecchie. Passò qualche minuto di silenzio profondo; di botto, s'udì il rumore d'una seggiola rovesciata e subito dopo quello secco e brusco di un violento cef-fone. La principessa levossi in piedi, giungendo le mani; la cugina corse all'uscio ad origliare. Più nulla: né voci, né pianto. Donna Ferdinanda ricomparve sola e venne a sedersi tranquillamente vicino alla nipote, stirandosi la palma della mano arrossita. Parlò del più e del meno, volle sapere che cosa avevano a desinare e domandò notizie di Teresina, che giusto quel giorno era a San Placido, dalla zia Crocifissa. Poi si alzò per andarsene; la cugina l'accompagnò.

(I, 9, pp. 261-262)

Meno ricca di implicazioni è la quarta specie di uso ricorrente. Il sommario “scenico” può avere il ruolo di ricostruire in analesi un episodio dotato di un minimo di complessità, anche dialogica. Nello *specimen* qui sotto riportato, l’“impersonale” De Roberto tende a esautorare il più possibile il ruolo del narratore, elevando a centro prospettico Matilde, nella cui ottica viene realizzata la ricostruzione al piucheperfetto (o trapassato prossimo che dir si voglia):

Perché dunque Raimondo doveva metterle vicino costei, far notare anche lui alla gente un'assiduità che già dava argomento a mormorazioni?... Il giorno di Pasqua, piangendo di dolore e di tenerezza, ella s'era confessata con suo marito, al capezzale di quell'innocente [Lauretta malata]: «Per questo giorno solenne, per amore di questa innocente, giurami che non mi farai più soffrire...» Ed egli le aveva domandato: «Che ti faccio? Di che mi'accusi?...» – «Mi lasci, trascuri le tue figlie, non pensi a noi, non ci vuoi più bene...» Scrollando il capo, Raimondo aveva esclamato: «Le tue solite fissazioni, le tue solite fantasie!... Ti trascuri? Come ti trascuri? Quando, perché, per chi ti dovrei trascurare?...» Per chi?... Per chi?... E con più calore egli aveva ripreso: «Sicuro, per chi? Ricominci, colla tua sciocca gelosia? Ti sei messa qualche altra fisima in testa?... Per donn'Isabella, eh?...» l'aveva nominata lui! «Ho capito! Perché le ho ceduto la mia sedia, perché l'ho invitata con noi!... Ma queste, cara mia, sono regole di buona creanza. Bisognava venire in questa bicocca miserabile per sentirsi rimproverare una cosa simile!...»

(I, 7, pp. 200-201)

La quinta forma, infine, potrebbe sembrare la più semplice, la meno dotata di risonanze stilistiche. Nel sommario, possono essere contenute prestazioni vocali monologiche. Segnatamente, il primo discorso pubblico di Consalvo. Si tratta di una soluzione che comunque ha un certo rilievo narratologico, a suggerire la consapevolezza derobertiana circa la specificità della scena, che implica non una generica teatralità (scenicità), ma l'*interazione* fra voci diverse.

Appena si presentò l'occasione di parlare, l'acchiappò a volo. Trattavasi dell'inaffiammento stradale che facevano con un metodo troppo primitivo: egli chiese di parlare e spiegò quello che aveva visto all'estero. Raccomandò il sistema di Londra e suggerì al sindaco l'idea di scrivere al Lord Mayor «che è il primo magistrato civico della capitale inglese». Mentre c'era, aggiunse

che il Municipio avrebbe dovuto pensare anche ad ordinare un corpo di pompieri. «Nei miei viaggi, non vidi mai città, per piccola che fosse, la quale non avesse simile istituzione, la cui necessità non ho bisogno di far notare agli onorevoli del consiglio.» Nondimeno, per dimostrare la convenienza di aver delle pompe, enumerò quante case s'incendivano a Costantinopoli, in media, ogni anno. «È vero che non siamo in Turchia...» e fece una breve pausa per dar tempo ai colleghi di ridere della facezia, «ma pensate un poco, onorevoli del consiglio, ai grandi magazzini di zolfo che si trovano ad ogni pie' sospinto dentro le mura della nostra città.» Allora spiegò che lo zolfo «è una sostanza eminentemente combustibile, come quella che entra nella composizione della stessa polvere pirica; e se le sue lente combinazioni con l'ossigeno, preparate nelle officine, sono di tanta applicazione nell'industria e nel commercio col nome di acido solforico, una combinazione troppo rapida manderebbe in fiamme la nostra città...»

(III, 4, pp. 531-532)

3. Su quest'ultimo esempio si dovrebbe riflettere ulteriormente, anche per rapporto al lunghissimo comizio elettorale di Consalvo, posto verso la conclusione del romanzo – che viceversa è racchiuso fra linee. In questo caso, il dialogismo è garantito dalle reazioni del pubblico e dalle indicazioni di tipo stenografico. Ma anche l'oscillazione è sintomatica – suppongo. C'è in gioco, comunque, qualcosa di insolito, forse di inedito. La modalità di rappresentazione che in questi casi viene realizzata, debitrice di un dispositivo meccanico oggettivante com'è quello della stenografia (anche parlamentare), mette il personaggio al centro di una rappresentazione di cui è protagonista una comunità. Il politico, il candidato, “è visto”, “è udito” dal sensorio di un pubblico costituitosi collettivamente. Si tratta di suggerire un'attività spettatoriale qualitativamente diversa da quella di chi assiste alla classica scena del romanzo. Se il fondamento di questa è il medium del teatro – e la precisazione è quasi superflua –, qual è lo sfondo mediale su cui pensare le nuove rappresentazioni? Dobbiamo, io credo – come del resto è stato qui anticipato, e secondo una linea di ricerca già percorsa –,²¹ far riferimento al cinema. Nel caso specifico, a un cinema documentario, allo sguardo-ascolto che intende evocare il protagonismo di un personaggio pubblico, narrandone le gesta in modo impersonale, anche se non ideologicamente imparziale, e quindi lasciando filtrare una presa di posizione, un giudizio.

Ma *tutto* quanto abbiamo sin qui osservato, nel suo complesso, suggerisce una forma precinematografica “d'invenzione” (non più documentaria) in maniera ancora più perspicua. Cosa significa introdurre dei dialoghi entro

²¹ Cfr. G. Maffei, *Teatro e cinema nei Processi verbali di Federico De Roberto*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 31-57.

un sommario, cosa significa chiedere al lettore di “accelerare” le parole pronunciate, vivendole in un contesto che con esse non è pienamente omogeneo, perché affetto da una durata di natura differente? Significa realizzare qualcosa come un *montaggio* selettivo, chiamando a raccolta materiali diversi che tuttavia devono produrre un’impressione di continuità e omogeneità. Ora, per intendere il processo in questione, dobbiamo riferirci non a un montaggio narrativo scenicamente caratterizzato, ma a quei due tipi di sequenze che Metz ha chiamato «a episodi» e «ordinaria».²² Il procedimento consiste nella selezione di certi contenuti audio-visivi salienti, interessanti anche se non decisivi sul piano dell’intreccio. Qualcosa che fa da sfondo, e che deve comporsi di brevi o brevissimi quadri abilmente giustapposti. Inserire discorsi diretti nel flusso tendenzialmente imperfettivo del racconto sommario svolge appunto la funzione di contaminarlo con componenti singolative: inquadrature, brevi scene, effati tendenti all’incidenza “aoristica”.

Ovviamente, lo ripeto, questo esito cinematografico non discende tanto dalle caratteristiche intrinseche di un sommario che contiene discorsi diretti, quanto dalla *relazione* fra scena letteraria tradizionale e sommario “scenico”, sullo sfondo peraltro di quei sommari che scenici non sono. Oltre le caratteristiche e i limiti della lingua naturale, la cucitura di elementi eterogenei produce una curiosa crasi tra perfettivo e imperfettivo, aspettualità perfettiva e aspettualità continua o abituale, secondo modalità davvero insolite. Il fatto che esistano due diversi tipi di discorso diretto, inseriti in contesti differenti è ciò che determina il particolare risultato a cui mi riferisco. Il romanzo derobertiano esprime l’esigenza di una temporalità liberamente manipolata – fatta di compressioni e dilatazioni, vera e propria immagine-tempo non omogenea – che solo il cinema sarà in grado di realizzare pienamente.

²² Cfr. C. Metz, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema* [1968], trad. it. di A. Aprà e F. Ferrini, Milano, Garzanti, 1972, pp. 187-192. Senza entrare nel dettaglio, entrambi i tipi di sequenza si basano «sull’unità di un’azione più complessa [...] che “salta” quelle proprie parti che intende saltare, e che è suscettibile [...] di svolgersi in luoghi multipli (contrariamente alla scena)» (p. 191). Più nello specifico, la sequenza a episodi costituisce il «riassunto simbolico di uno *stadio* in una evoluzione abbastanza lunga che la sequenza globale condensa» (p. 190), perché l’intento è quello di «*esemplificare* un insieme virtuale di altre immagini», attraverso «una modalità di *condensazione*» (ivi, in nota; tutti i corsivi nel testo). Possiamo dire che le battute dirette nei sommari svolgano il medesimo ruolo “esemplificante”.

L'impossibilità dell'illusione. Intorno a *Spasimo*

Andrea Lazzarini

(Università degli Studi di Genova)

L'articolato intreccio di *Spasimo* (Milano, Galli, 1897) risponde a esigenze teoriche e poetiche precise. Prima di addentrarci nell'analisi del romanzo, occorre dunque restituirne, almeno per sommi capi, il disegno.

È l'autunno del 1894. La contessa Fiorenza d'Arda è trovata morta, uccisa da un colpo di pistola, nella villa che ha preso in affitto a Ouchy, sobborgo di Losanna.¹ Insieme a lei, al momento del delitto, c'erano l'ex amante, il principe Alessio Petrovich Zakunine, quarantenne *leader* del movimento nichilista, e Alessandra Paskova Natzichev, compagna di militanza (e vita) del rivoluzionario. Anche se il letterato Roberto Vérod, nuovo amore della contessa, accusa del delitto Zakunine e Natzichev, Francesco Ferpière, il giudice istruttore incaricato delle indagini, si convince di una tesi diversa: Fiorenza si sarebbe suicidata, perché non poteva accettare che il recente innamoramento per Vérod la portasse a tradire il giuramento di fedeltà fatto a Zakunine. Per scagionare il rivoluzionario, Alessandra Natzichev si attribuisce il delitto in nome della causa nichilista. Ma Ferpière rinviene una lettera nella quale la contessa annunciava le proprie intenzioni suicide alla sua anziana maestra inglese, suor Anna Brighton. Zakunine e Natzichev sono così definitivamente scagionati. Solo anni dopo, Zakunine, pentito e ravveduto, confesserà a Vérod di aver assassinato la contessa per gelosia, togliendole la pistola di mano poco prima che lei stessa si desse la morte. Lo *spasimo* amoroso motiva dunque un omicidio che è, allo stesso tempo, un suicidio. Il racconto si concentra dunque su un complesso *ménage à quatre*, con aspetti paradossali non lontani da quelli esplorati nei coevi apologhi de *Gli Amori* (editi in volume l'anno successivo, nel 1898).²

¹ Ringrazio Giuseppe Lo Castro, Giovanni Maffei e Ilaria Muoio per i loro preziosi suggerimenti. Tutte le citazioni dal romanzo e tutti i nomi dei personaggi sono tratti, per ragioni più avanti esplicitate, dalla *princeps*.

² F. De Roberto, *Gli Amori*, Milano, Galli, 1898.

Il romanzo si struttura in nove capitoli: nel primo, intitolato *Il fatto*, il caso di cronaca è narrato adottando il punto di vista degli abitanti accorsi sul luogo del delitto, e, poi, quello del «gran pubblico cosmopolita», che dell'accaduto legge sui giornali: spesso, all'inizio dei capitoli, il narratore sceglie di adottare la prospettiva dell'opinione pubblica (è il caso di I, VI, VII, VIII).

Il giudice istruttore Ferpierre entra in azione solo nel capitolo II; il narratore segue da qui in poi principalmente il suo punto di vista, con l'eccezione di III e IX, dove la focalizzazione è su Vérod. La prospettiva soggettiva di Ferpierre non è abbandonata neppure nel capitolo IV, *Storia d'un'anima*, dove sono riportati ampi stralci del diario della contessa, leggendo i quali l'inquirente interviene con commenti, supposizioni e analisi.

Anche questo romanzo d'indagine offre a De Roberto l'occasione per riprendere – con l'insistenza che caratterizza soprattutto quel torno d'anni – la sua riflessione sull'amore. La diffrazione entro il sistema dei personaggi di posture e pulsioni tipiche del pensiero derobertiano conferma la tendenza alla «“drammatizzazione” delle trame interiori» già rilevata in *Spasimo* da Natale Tedesco.³ Per certi versi, infatti, il libro può essere letto come una sorta di dialogo sull'amore, che vede riverberarsi nei personaggi aspetti puntuali delle teorie dell'autore: questa struttura implicitamente dialogica può forse essere messa in relazione con l'interesse di De Roberto per la trattatistica amorosa rinascimentale, confermato dalla presenza nella sua biblioteca di dialoghi come quelli di Leone Ebreo e Giuseppe Betussi.⁴

1. Un «romanzo interessante». Ancora sulla genesi di *Spasimo*

Del primo progetto di un racconto intitolato *Spasimo* si trovano tracce nella busta 33 del fondo “Federico De Roberto” dell'Archivio della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale di Catania: a esserci giunti sono gli appunti preparatori e un primo tentativo di stesura. Il testo riferisce, nella forma di una lacrimevole lettera all'amata, il dolore amoroso di un amante abbandonato.

³ N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981, pp. 158-159: «l'aspetto più originale di *Spasimo* è nell'aver De Roberto dialogizzato la sua propria tecnica del riporto interno dei dati esterni. Si potrebbe dire anche che egli attua, qui, una “drammatizzazione” delle trame interiori. Mai come per questo caso le singole citazioni servono poco, perché della ricerca dialogica tutto il romanzo è intessuto».

⁴ Per i trattati cinque e seicenteschi sull'amore posseduti da De Roberto si veda oggi S. Inserra, *I libri antichi nella biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2021.

Non è facile stabilire con certezza a quando risalga questo primo abbozzo. La sua stesura deve tuttavia precedere la lettera all'amico Ferdinando Di Giorgi del 7 dicembre 1895, in cui compaiono le prime notizie sul progetto di romanzo. De Roberto risponde qui in modo piuttosto piccato a una recensione dell'*Amore* pubblicata, pochi giorni prima, sul «Giornale di Sicilia» da Giacomo Cabasino Renda.⁵

Quando mi rimprovera la lingua scorretta dell'*Amore*, ha torto, o non ha tanta ragione. I miei primi libri, sì, sono scritti in una lingua ostrogota; ma dai *Viceré* in giù mi sono corretto. [...] Una sola cosa m'ha sdegnato. Questo signore scrive che io ho mutato genere per seguire il gusto del pubblico e per cercare il maggior numero di lettori. Del gusto del pubblico e del numero dei lettori io me ne sono sempre arcistrafottuto. E il dire che ho scritto un libro scientifico sull'amore, invece di seguire il metodo più leggero della *Morte dell'amore*, per «trovarmi alla portata d'un maggior numero di lettori» è una tale cretineria da non poter maturare se non nella zucca d'un cretino scalzacani. Immagini tu la folla dei droghieri e delle portinaie che si strappa di mano l'*Amore*? E vedi le signore buttar da canto le novelle per pascersi di [...] Spencer e di Espinas? [...] *L'Imperio*, cominciato da due anni, sta per ora a dormire: ne ho scritti cinque capitoli, ma mi spaventano le difficoltà. Di *Spasimo* ti parlerò presto.⁶

Se con Di Giorgi l'autore, frustrato, manifesta un supremo disinteresse per il «gusto del pubblico» e il «numero dei lettori», ben diverso è il tono della lettera inviata a Domenico Oliva solo un mese dopo, il 5 gennaio 1896. Compiaciuto dell'apprezzamento dimostrato da Oliva per gli *Apologhi* – i futuri *Amori*, che in quelle settimane erano in corso di pubblicazione su rivista – gli scrive:

Con le *Confessioni*, nel '98, pubblicherò un nuovo romanzo. Non l'*Imperio* che per il momento ho messo da parte. Porterà per titolo *Spasimo*, e con esso mi propongo di conseguire più cose. A te che mi vuoi bene e che ti interessi con tanta indulgenza ai miei lavori, voglio dirle. Questo *Spasimo* vorrà dunque essere un romanzo *interessante*, nel senso che le lettrici danno a questa parola. Troppo spesso, per non dire quasi sempre, i romanzi nostri sono dichiarati noiosi. Io mi sono proposto di scriverne uno che non si possa dir tale. Ci sarà dentro quella sospensione di curiosità che ricercano i lettori d'appendici, e sarà anzi un romanzo d'appendice, con questo: che vorrà anche essere un'opera d'arte. La conciliazione di queste due cose mi tenta. In secondo luogo, *Spasimo* non sarà un romanzo pessimista, ma consolante, non immorale, ma morale; e poiché sono stato accusato di disprezzare le donne nell'*Amore*, voglio qui presentare un tipo di donna al quale attribuirò le doti più preziose, dalla quale farò compiere un'opera grande. 'Voltafaccia?' diranno i lettori volgari. Dicano ciò che vogliono. [...] Sono già arrivato alla metà di questo *Spasimo*: fra due mesi sarà pronto, e allora verrò a trovarti.⁷

⁵ La recensione comparve sul numero del 2-3 dicembre. Sulla genesi di *Spasimo* si veda anche G. Traina, *Spasimo: il metaromanzo dell'anarchia*, in Id., *Un altro De Roberto. Esperimenti e ghiribizzi di uno scrittore*, Napoli, Lofredo, 2018, pp. 49-67: 49-63 (il saggio riprende e rielabora l'*Introduzione* a F. De Roberto, *Spasimo*, a cura di G. Traina, Caltanissetta, Lussografica, 2006, pp. 7-31).

⁶ A. Navarria, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, pp. 315-316.

⁷ La missiva si legge nell'*Appendice di lettere inedite* indirizzate a Oliva in G. Mariani, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, pp. 617-692: 656.

Nel gennaio 1896, *Spasimo* era dunque giunto quasi alla metà della sua composizione; sulle ragioni per le quali De Roberto poteva considerare il suo messaggio «consolante» ritorneremo a breve. L'uso della categoria di «romanzo *interessante*» e la sensibilità manifestata verso la possibile reazione delle «lettrici» dimostrano invece un atteggiamento ben diverso rispetto a quello di chi, nella sprezzante lettera a Di Giorgi, vantava di essersi sempre «arcistrasfotuto» dei gusti del pubblico. Per comprendere quale accezione lo scrittore attribuisse al concetto di «romanzo interessante» si può citare la definizione che egli stesso ne diede in *Delitti impuniti*, articolo edito quasi due anni più tardi (il 18-19 novembre 1897) sul «Corriere della Sera». De Roberto vi recensiva *Crimes impunis*, una delle raccolte poliziesche di Gustave Macé (1835-1904), già capo della *Sûreté* parigina tra il 1879 e il 1884 e poi autore di una lunga serie di libri sulla vita criminale della metropoli:

Qual è il romanzo *interessante*? È il romanzo d'immaginazione, complicato, intricato, meraviglioso, che eccita la curiosità e la tiene continuamente sospesa? Alcuni rispondono che questo romanzo è buono per i bambini grandi, e quando lo hanno definito *roba di appendice* hanno significato che non val niente. Secondo loro, degno d'interesse è il romanzo d'osservazione, quello che rispecchia la vita, che indaga l'anima, che studia la società. Replicano altri che tutte queste belle cose si fanno nei libri di scienza e che i romanzieri osservatori ed analitici sono noiosi. Senza dubbio la verità sta nel mezzo; ma la via di mezzo non è facile da tenere; e qui come altrove l'esagerazione troppo spesso trionfa: noi vediamo da una parte romanzi dove l'intreccio è tutto, dall'altro romanzi senza intreccio di sorta.⁸

Non c'è dubbio che il discorso fatto a Oliva e quello sviluppato l'anno successivo sulle pagine del «Corriere» (dove *Spasimo* sarebbe stato per la prima volta edito) indichino una precisa scelta di poetica: quella di mantenersi a metà strada tra il romanzo di investigazione psicologica di stampo bourgetiano e i colpi di scena del romanzo d'appendice. Il 19 febbraio 1896 *Spasimo* è annunciato anche a Ugo Ojetti come «un romanzo molto breve, e piuttosto un racconto sul genere di *Raeli* che un vero e proprio romanzo»; il titolo è dato qui ancora per «provvisorio». ⁹ L'Archivio della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale e la Biblioteca Universitaria di Catania conservano diverse stesure manoscritte dell'opera, segno del febbrile lavoro di scrittura e revisione compiuto tra la fine del 1895 e il 1896.

⁸ F. De Roberto, *Delitti impuniti*, «Corriere della Sera», pp. 1-2. La prima stesura dell'articolo, dal titolo *Il romanzo e la vita*, è conservata presso l'Archivio della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, fondo «Federico De Roberto», b. 32.

⁹ S. Zappulla Muscarà, *Carteggio inedito De Roberto-Ojetti*, in *Federico De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, numero monografico di «Galleria», XXXI, 1981, pp. 21-36: 30-31.

Spasimo fu pubblicato dal 26 novembre 1896 al 6 gennaio 1897 in appendice al «Corriere della Sera». Il 29 novembre De Roberto, da Trieste, aveva anche tentato – tramite Di Giorgi – di avviare trattative, poi naufragate, per un'uscita siciliana sul «Corriere dell'Isola»:¹⁰

Il «Corriere della Sera» ha cominciato da pochi giorni il racconto *Spasimo*. A proposito di questo, vorrei domandarti una cosa. Credi che il «Corriere dell'Isola» di costì acquisterebbe il diritto di riprodurlo nelle sue appendici? [...] *Spasimo*, sul «Corriere dell'Isola» durerà da 50 a 60 numeri. Ed è un tentativo di conciliare l'arte, la psicologia, tutte le cose che cerca il pubblico eletto, con l'interesse, con la curiosità che il pubblico grosso vuole stuzzicate.

L'autore mostra insomma grande attenzione per i gusti dei lettori, e conferma la volontà di sperimentare una via mediana tra romanzo d'arte e romanzo d'appendice.

Se *Spasimo* fu edito sulle pagine del «Corriere della Sera» sino a gennaio, la sua pubblicazione in volume risale invece alla fine di maggio; l'editore era il solito Galli, presso il quale il fidato Carlino Chiesa stava però perdendo la sua centralità.¹¹ Ancor prima dell'avvenuta stampa del romanzo, De Roberto aveva cominciato a immaginarne una riduzione teatrale che all'inizio pensò di affidare a uno «specialista» come Marco Praga. Dal proposito cercò di smuoverlo il fratello Diego, che gli suggeriva, semmai, di occuparsi personalmente della riscrittura; Diego e finanche la madre Marianna Asmundo caldeggiavano tuttavia il trattamento teatrale di un'altra opera, *Ermanno Raeli*.¹² Secondo la

¹⁰ F. De Roberto, *Lettere a Ferdinando Di Giorgi*, in A. Navarria, *Federico De Roberto*, cit., pp. 213-342: 319-320. Di Giorgi, da Palermo, gli avrebbe risposto il 27 dicembre riferendo di un fallito tentativo di proposta al «Giornale di Sicilia» e della difficile situazione societaria in cui versava il «Corriere dell'Isola». Cfr. F. Di Giorgi, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M.E. Alaimo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1985, pp. 393-396.

¹¹ Gli si stavano affiancando nuovi soci, tra i quali Gian Pietro Lucini, piuttosto sfavorevole a De Roberto, nonché Baldini e Castoldi (che, a loro nome, avrebbero riedito *Spasimo* nel 1901). Vedi la lettera a Sabatino Lopez del 31 maggio 1897 (G. Lopez, *Lettere di Verga e De Roberto a Sabatino Lopez*, «L'Osservatore politico e letterario», XV, 1969, pp. 78-79: 68-69): «Io lavoro alla stampa di *Spasimo*. Sai che la Libreria Galli è passata per un'altra crisi? Il vecchio Galli e l'Omodei Zorini successi a Chiesa e Guindani stavano per fallire, ma una nuova società ha rilevato l'azienda. È composta da Baldini e Borella, antichi commessi, da Lucini (poeta e romanziere) e da Castoldi – non so che cosa. Mi informerò dei tuoi libri e te ne scriverò. Subito dopo *Spasimo*, che spero sarà pronto fra un par di settimane, si metterà mano alla stampa degli *Amori*, per pubblicarli poi in autunno. Di nuovo non faccio niente».

¹² F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Tringale, 1978, p. 273, nota 1 (lettera di Diego De Roberto del 25 giugno 1897): «Consigliarti intorno al dramma da trarre da *Spasimo* non è assai facile; certamente Praga è un autore di serio valore ed offre solide garanzie di buon successo; ma se tu senti, come dici, così fortemente il "dramma", sarebbe conveniente che ti accingessi solo all'impresa e la riuscita accrescerebbe la tua fama di scrittore, potrebbe essere la determinante di quel trionfo clamoroso che decide della gloria da un giorno all'altro. Dopo *Spasimo* tu dovresti subito ridurre a dramma *Ermanno Raeli*. In quel romanzo il dramma c'è e fortissimo ed assai interessante – e la sceneggiatura ti riuscirebbe assai facile».

madre, la trama di *Spasimo* sarebbe riuscita troppo simile a quella della *Fedora* di Sardou, dramma che De Roberto aveva recensito (in termini invero non entusiastici) nel 1883, e che profondamente influì sul suo romanzo.¹³ A detta del giovane Federico, all'epoca ventiduenne, *Fedora* presentava un impianto iniziale da romanzo giudiziario à la *Gaboriau*, salvo poi abbandonare bruscamente la dimensione sociale e ideologica (il nichilismo) per rifugiarsi nel conflitto sentimentale: «Il nichilismo dove se n'è andato? Sparito, senza lasciare la più piccola traccia».¹⁴ Anche la presenza di nomi russi e di ambientazioni esotiche era, per De Roberto, un puro apparato decorativo, posticcio, non integrato organicamente nella dinamica drammatica: «Che cosa vogliono dire quei nomi russi, quelle desinenze in *effe* e in *offe*? Non si riducono ad un apparato?».¹⁵ Come meglio si vedrà, *Spasimo* mira a superare i limiti compositivi di *Fedora* mantenendo un tema da *feuilleton* e una trama apparentemente giudiziaria, che però connette l'intreccio con una riflessione etico-psicologica coerente, evitando di fare dell'ambientazione estera una semplice cornice ornamentale.

Donna Marianna, a ogni buon conto, era particolarmente preoccupata dall'effetto che un *flop* avrebbe potuto avere sui «nervi» del figlio: «sai come io temo saperti esposto ad un giudizio del pubblico su di una tua opera teatrale: tu non sei come tutti gli altri, tanto per i tuoi nervi quanto per la tua maniera squisita di sentire, quindi io tremo per le conseguenze che ne potrebbero venire».¹⁶ Anche se le successive vicende di questo fallito progetto teatrale non

¹³ La recensione, uscita col titolo *Un Dramma* su «Lo Statuto» di Palermo il 12 agosto 1883 (R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma, Bonanno, 2010, p. 71), fu riedita in F. De Roberto, *Arabeschi*, Catania, Giannotta, 1883, pp. 179-192. Cfr. p. 182: «Pigliate a pretesto un argomento d'attualità, intrecciate con esso le fila d'una azione o comica o drammatica, secondo le circostanze; buttatelo via dopo averne spremuto quanta illusione è possibile; svolgete quindi a vostro miglior agio la vostra azione; preferite una situazione semplice, concentrata in tre o due personaggi, attorno ai quali si faccia un po' di movimento fittizio; servitevi, se v'occorre, di qualche mezzuccio: una coincidenza provvidenziale, una dimenticanza inverosimile; affrettate uno scioglimento logico o che sembri tale, e la vostra produzione sarà fatta. Oggi non si discorre che del divorzio? Servitevi di questo tema. Il nichilismo getta nel terrore la Russia? Ecco un altro eccellente pretesto». L'adattamento lirico di *Fedora*, su musica di Umberto Giordano, avrebbe debuttato soltanto un anno dopo l'uscita di *Spasimo*, nel novembre 1898.

¹⁴ Ivi, p. 190.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, cit., p. 273, lettera di Marianna Asmundo del 29 giugno 1897 (datata però «24 gennaio 1897»; cfr. A. Tricomi, *Regesto delle lettere edite di Federico De Roberto*, PhD, Università degli Studi di Catania, 2013, pp. 187-188): «Io e Diego siamo imbarazzati a darti un consiglio pel dramma che vuoi scrivere o fare scrivere da Praga prendendo l'argomento del tuo ultimo romanzo *Spasimo*. Tutte le considerazioni che fai sono giuste e sai come io temo saperti esposto ad un giudizio del pubblico su di una tua opera teatrale: tu non sei come tutti gli altri, tanto per i tuoi nervi quanto per la tua maniera squisita di sentire,

possono essere qui riepilogate,¹⁷ va ricordato che ancora nel 1913 De Roberto avrebbe pensato di trarre dal romanzo o dal suo adattamento drammatico finanche una pellicola per il cinematografo.¹⁸

Dopo la ristampa Baldini & Castoldi (eredi commerciali di Galli) del 1901, De Roberto entrò in trattative con Luigi Albertini per la pubblicazione di un'edizione illustrata nella serie dei *Romanzi mensili* del «Corriere della Sera». Così ne parlava alla madre nel febbraio del 1909:

sono ben contento di aver dato *Spasimo* ad Albertini: così ho collocato subito la nuova edizione di questo libro, il quale si venderà nel «Romanzo mensile» a decine di migliaia di copie, e sarà anche illustrato: cosa graziosa, che accade per la prima volta ad un libro mio.¹⁹

Il volumetto fu la quinta uscita della collana (maggio-giugno), e suscitò subito le reazioni stizzite di Emilio Treves, che si vide privato dell'esclusiva e messo all'angolo commercialmente dalla svendita del romanzo a 50 centesimi a copia.²⁰ L'ultima edizione realizzata in vita dell'autore, proprio per i tipi di Treves, risale al 1925; il testo, a circa trent'anni dalla sua prima comparsa, fu notevolmente rivisto. Tutte le riedizioni recenti, a partire da quella con prefazione di Carlo Alberto Madrignani stampata da Lucarini nel 1986, ripropongono in modo assai problematico quest'ultima redazione, che risente

quindi io tremo per le conseguenze che ne potrebbero venire. Ma che non sarei forse contenta ed orgogliosa di saperti tentare questa via per farti ancora più nome? tu non lo crederesti se ti dicessi di no, ma io il consiglio non te lo so dare, questo consiglio bisogna che venga da chi ti stima solamente ma non ti ama quanto ti ama la tua mammarella. Diego però è del mio parere nel pensare che di *Ermanno Raeli* ne può uscire un dramma ancora più interessante e più nuovo di *Spasimo* perché *Spasimo* per l'uccisione in principio e per il principe Russo ha una lontana rassomiglianza con *Fedora*, non parlo già del romanzo ma del dramma che ne potrebbe uscire. Dunque potresti dare a Praga *Spasimo* e scrivere tu *Raeli*, per ridurre».

¹⁷ La questione è invero già stata trattata in G. Capozzi, *La genesi di Spasimo di Federico de Roberto*, Catania, CRES, 2009, pp. 44-62.

¹⁸ G. Lopez, *Lettere*, cit., pp. 83-84: «Quanto allo *Spasimo* da filmare, forse sarebbe bene proporre l'affare a più di una casa, per vedere da quale si possono ottenere i patti migliori. [...] Questa voga del cinematografo non può finire, e agli occhi della folla le proiezioni interessanti non sono i paesaggi, le scene dal vero – che noi giudichiamo la stessa ragion d'essere dell'invenzione – ma le teatrali. E già da un pezzo a questa parte – qui a Catania almeno – le vedute dal vero sono totalmente soppresse; sono anche spesso soppresse, che è tutto dire, le comiche finali: non c'è altro che due o tre chilometri di drammone».

¹⁹ Lettera del 21 febbraio 1909 in F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, cit., pp. 177-178.

²⁰ Lettera del 27 maggio 1909, ivi, pp. 215-216: «Soggiunge Treves che è accaduta un'altra cosa dispiacevole: "Io ho combinato con voi il riscatto di 4 vecchi volumi (allude ai 4 volumi di novelle) credendo così d'avere man mano tutto il vostro patrimonio letterario, e mentre voi vi contentavate di metterli a una lira il volume, io vi comunicavo l'idea di portarli a 2 lire. Ma ecco che vedo uscire il vostro *Spasimo* in una raccolta a 50 centesimi! [...] Ma vedete la nuova difficoltà di rialzare i prezzi della vostra merce, mentre altri la dà al ribasso. Ad ogni modo Emilio Treves non ha che una parola. Vi preparo il contratto nei termini intesi, e le anticipazioni essendo tre, le divideremo così: 500 lire alla firma del contratto, 500 ad altra data dell'anno che vi faccia comodo, e 500 al 31 gennaio dell'anno venturo».

di un clima storico radicalmente mutato, e che non può essere considerata rappresentativa della *facies* con la quale il romanzo circolò per decenni.²¹ Ad oggi, la miglior edizione circolante è senza dubbio quella curata da Giuseppe Traina nel 2006.²²

2. *Il tradimento del modello vergiano: Spasimo e il cosmopolitismo*

De Roberto inviò subito una copia della *princeps* del romanzo al “maestro” Verga, corredandola di una significativa dedica: «A Giovanni Verga, ricordo dell'amico e infedeltà del discepolo».²³ Il 21 luglio, Verga, che si diceva «prevenuto non certo favorevolmente», rispondeva con un inaspettato encomio; definiva l'opera «un lavoro non indegno di te non solo, ma che ti fa onore e che fa piacere ai tuoi amici che ti stimano per quel che vali». Il libro, aggiungeva, «mi piace sinceramente e assai».²⁴ Verga osservava il tentativo derobertiano di avvicinarsi stilisticamente alla prosa di D'Annunzio: l'ammirazione di De Ro-

²¹ Come nel 2006 indicava Giuseppe Traina, l'edizione Lucarini curata da Madrignani «risultava non soltanto caratterizzata da numerosi refusi ma, soprattutto, mancante di non poche pagine, esattamente come la copia del romanzo conservata presso la Biblioteca Nazionale di Roma, mutila di un quinterno di testo».

²² F. De Roberto, *Spasimo* (ed. Traina), cit. Da ricordare anche la riproposizione del 2010 presso l'editore Donzelli, con prefazione di Massimo Onofri, purtroppo segnata da un inspiegabile (e ingiustificato) interventismo sulla lingua e sulla sostanza del testo: «È a questa edizione del 1925 che si rifà il testo qui pubblicato. Nel riproporlo, si è scelto di apportare pochi interventi al fine di renderne più agevole la lettura. È il caso di forme verbali tronche (*fremé, dovè*, divenute *fremette, dovette* ecc.) o di passati remoti quali *aperse, offerse*, divenuti *apri, offri* ecc.; come pure delle numerose forme riflessive contratte, quali *trovavasi, potevasi*, qui sciolte in *si trovava, si poteva* ecc. Per i plurali quali *giudizi, correligionari* ecc. si è preferita la trascrizione con l'accento circonflesso (*giudizi, correligionari*), mentre sostantivi quali *sacrifizio, rinuncia* sono qui divenuti *sacrificio, rinuncia* ecc. Infine si è preferito adottare, al posto di *perchè, finchè*, le forme *perché, finché* ecc. Si sono altresì emendati alcuni termini desueti, che potevano essere di ostacolo alla lettura o ingenerare fraintendimenti (è il caso di *ciera, grige, minacce, coltura ed enimmi*, divenuti qui *cera, grigie, minacce, cultura ed enigmi*; in *Isvizzera* divenuto in *Svizzera*; *nihilista* divenuto *nichilista*; *repugnare* divenuto *ripugnare*; *compire* divenuto *compiere* ecc.). A parte il legittimo adattamento all'uso moderno degli accenti acuti e gravi, tutte le altre operazioni compiute sul testo non paiono accettabili.

²³ Federico De Roberto a Luigi Albertini. *Lettere del critico al direttore del «Corriere della Sera»*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1979, p. 26, nota 2.

²⁴ Riprendo il testo della lettera da G. Traina, *Un altro De Roberto*, cit., pp. 51-52: «Ho letto *Spasimo*, te lo confesso, prevenuto non certo favorevolmente per quello che tu me ne avevi detto – e ti dico alla mia volta che hai torto di non essere contento. Ha la tua impronta, e una fisionomia spiccata che all'opera d'arte dà il suo valore. Ti dico tutto quello che ne penso, brevemente, senza reticenze e senza esagerazioni, come con te debbo farlo: in qualche pagina mi è parso di notare l'influenza dell'ammirazione che t'ispira la prosa del D'Annunzio [...]. V'è qualche ripetizione nelle osservazioni con le quali si svolge l'indagine psicologica. Ma il processo intimo è fatto con quell'acutezza e quella sicurezza con cui tu solo sai farlo e sei riuscito a dare a un racconto intimo l'interesse di un dramma giudiziario, il che è molto. *Spasimo* è un lavoro non indegno di te non solo, ma che ti fa onore e che fa piacere ai tuoi amici che ti stimano per quel che vali [...] il libro mi piace sinceramente e assai».

berto per il *Piacere* e per lo stile dannunziano è già chiara nell'intervista di Ojetti (1895), e persino nelle lettere della madre.²⁵

Ben più critico di quello di Verga il giudizio espresso da Luigi Pirandello, sotto lo pseudonimo di Giulian Dorpelli, sulle pagine della «Rassegna Settimanale Universale» (8 agosto 1897). Pirandello – che riferiva l'ispirazione del racconto a «Bourget e Dostojevski» – non ne apprezzava l'impianto “cosmopolita”:

Già da un pezzo egli mostra per il primo [Bourget, *ndr*] una grande predilezione, a scapito certamente della propria personalità; e da lui deriva il gusto esagerato per l'indagine psicologica, arida a volte, a volte quasi smaniosa, e l'inclinazione (molto patente in questo romanzo) a rappresentar tipi e ambiente del mondo cosmopolita. I personaggi di *Spasimo* sono infatti: due russi (il principe Alessio Zakunine e la studente Alessandra Paskovna Natzichev, nihilisti entrambi), un'italiana (la contessa Fiorenza d'Arda), due svizzeri (il romanziere Roberto Véroed e il giudice Francesco Ferpierre); e di diversa nazionalità, austriaci o inglesi, son pure i personaggi secondari; luogo: Ouchy, presso Losanna, lago di Ginevra.²⁶

Tra i fatti formali contestati da Pirandello/Dorpelli c'è quello di aver proposto in forma francesizzata il nome «Zakunine» (che nell'edizione 1925 sarebbe stata corretta in «Zakunin») e «l'abuso veramente straordinario delle frasi interrogative»; osservazione, quest'ultima, davvero penetrante, perché coglie una costante stilistica del testo che bene si associa all'“inchiesta interiore” da esso sviluppata.²⁷ Le critiche mosse a *Spasimo* da Pirandello colgono nel segno: il tentativo derobertiano era stato senza dubbio quello di abbandonare le vie già praticate e di comporre un romanzo potenzialmente comprensibile a un pubblico straniero; un libro, insomma, di impianto radicalmente diverso da quello dei *Viceré*, troppo caratterizzati in senso socio-antropologico e linguistico per essere pienamente apprezzati all'estero.²⁸

La delicata questione del rapporto tra letteratura italiana e pubblico europeo era stata al centro di uno scontro tra Capuana e Ojetti, svoltosi sulle

²⁵ U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca, pp. 85-86. F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, cit., p. 273, nota 1 (lettera del 29 giugno 1897): «Io che non capisco bene cos'è la forma in un libro, ti dico che in questo capitolo la forma è bellissima e credo che il d'Annunzio non la potrebbe fare meglio» (si parla dell'*Ermanno Raeli*). Segnalata da A. Tricomi, *Regesto delle lettere editte di Federico De Roberto*, cit., pp. 187-188.

²⁶ Uscito sulla «Rassegna Settimanale Universale» dell'8 agosto 1897; L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 396.

²⁷ Ivi, p. 399: «È curioso che il De Roberto scriva il nome del principe russo con l'e in fine, come fanno i francesi, i quali però hanno la loro ragione nello scrivere, per esempio, *Karenine* e non *Karenin*, che altrimenti verrebbe pronunciato *Karenèn*. Del resto la forma è molto accurata, sobria e penetrante. Nuoce e stanca l'abuso veramente straordinario delle frasi interrogative».

²⁸ Di un progetto mai realizzato di traduzione francese dei *Viceré* ho parlato in A. Lazzarini, «Tutto si paga». I *Viceré* e la degenerazione, «Rassegna Europea della Letteratura Italiana», 63-64, 2024, pp. 91-121: 94-96.

pagine di «Roma di Roma» tra l'aprile e il maggio del 1896. Esito di quell'acceso scambio sarebbe stato il capitolo *Idealismo e Cosmopolitismo*, col quale si aprivano *Gli "ismi" contemporanei*.²⁹ Capuana aveva lamentato la fredda accoglienza ricevuta in Francia dalla traduzione dei *Malavoglia* di Rod, il quale, avendo scelto di servirsi di un francese *standard*, annullava il piano della connotazione dialettale che tanta parte aveva avuto nella riuscita artistica dell'opera.³⁰ E Ogetti non aveva mancato di osservare, di rimando, come autori quali Tolstoj, Dostoevskij, Maeterlinck, Ibsen, Bjørnson, D'Annunzio e Fogazzaro fossero riusciti a «passare i confini di Stato e di lingua, appassionare gli stranieri più lontani, rivelar loro qualche nuovo significato della Vita, aiutarli a intendere il senso della Vita, il problema dell'Anima, a cui né i contadini dei *Malavoglia*, né i signorotti dei *Viceré*, né i bruti della *Terre* avevano mai pensato o potevano mai pensare».³¹

Nonostante il primo disegno di *Spasimo* anticipasse di qualche mese questo dibattito, bisogna rilevare che le intenzioni di De Roberto si allineano più a certe idee espresse da Ogetti che a quelle del "verista" Capuana. Anche per questo, la recensione di Dorpelli doveva averlo punto sul vivo. Il tradimento della linea verghiana compiuto in *Spasimo* sarebbe stato notato anche da Domenico Oliva che nel gennaio 1898, dalle pagine della «Nuova Antologia», auspicò per De Roberto un ritorno alla via narrativa già sperimentata con i *Viceré*: «Io rispetto il cosmopolita che è in lui», concludeva, «ma sento che quando è siciliano è più forte».³²

Solo una ventina di giorni dopo l'uscita della stroncatura pirandelliana, De Roberto, firmandosi con lo pseudonimo di *Feder*, proponeva sul «Corriere

²⁹ L. Capuana, *Idealismo e Cosmopolitismo*, in Id., *Gli "ismi" contemporanei (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898, pp. 9-59.

³⁰ L. Capuana, *Idealismo e Cosmopolitismo*, cit. p. 15: «Il Rod ha compiuto un miracolo di lucidazione del testo italiano, sorprendente per fedeltà ed esattezza; ma il lavoro del Verga non ha avuto però successo presso i lettori francesi, e non poteva averne aggiunto io. La personalità del suo stile, il carattere speciale di esso nella traduzione era sparito; il traduttore era riuscito traditore per la evidentissima buona intenzione di non tradire l'originale. Invece quello era il caso, se mai, di rifare con colorito francese, con forme dialettali di qualche provincia francese, un libro dove le forme dialettali si fondono assolutamente nella lingua comune e *vestono e rivestono* l'idea in modo così organico che la forma non può scindersi dal concetto. Che ne è avvenuto? L'opera del Verga nella veste straniera è apparsa scialba, stinta».

³¹ Ivi, p. 37, con minimi ritocchi testuali.

³² D. Oliva, *I romanzi italiani nel 1897*, «Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti», LXXIII, 1898, pp. 107-122: 112-114. Nell'ottobre 1897 Oliva aveva tuttavia difeso il romanzo dai «molti» che avevano «declamato» contro De Roberto per aver «piegato l'ingegno al romanzo d'appendice» (Id., *Note letterarie*, «Corriere della Sera», 7-8 ottobre 1897, pp. 1-2: 1). Il critico ribadiva che «un romanzo d'intreccio» non deve necessariamente essere «tutto, fuorché un'opera d'arte».

della Sera» un articolo titolato proprio *Cosmopolitismo*. Si trattava di una feroce recensione all'ultimo libro di Paul Bourget, *Voyageuses* (1897), della quale converrà citare qui un ampio estratto.³³

L'autore può questa volta soddisfare, come non l'ha mai soddisfatta, la sua passione: egli confessa d'avere «il gusto appassionato delle resse cosmopolite». I grandi alberghi dove si osservano miscugli anglo-italiani, russo-americani, ispano-tedeschi, franco-norvegesi, sono il campo preferito dei suoi studi: lì c'è da fare «tutto un corso di etnologia comparata».

Perché, vedete, mentre il cosmopolitismo, giunto alla sua ultima espressione, dovrebbe fare tutt'una cosa col suo sinonimo rivoluzionario, l'internazionalismo, e consistere nella fine delle razze, nella loro fusione in un solo grande consorzio capace d'intendersi con una specie di *volapuk* perfezionato;³⁴ invece il genio particolare di ogni famiglia umana, nonostante il lavoro latente e palese che vorrebbe, per amore o per forza, confonderle, si ostina a persistere, intatto, e rivela inopinatamente, a dispetto delle esteriori simiglianze prodotte dalle mode livellatrici e dalle abitudini uniformi, quando le vicende della vita, i contrasti delle passioni, le opposizioni degli interessi, mettono a nudo gl'intimi caratteri di ogni creatura. [...]

Dunque, il pensatore «inquieto della teoria delle razze» è felice di girare per il mondo, da una grande capitale a una stazione di bagni, da un solitario convento dell'Appennino italiano a un vecchio borgo celtico, «attraverso i paesaggi e i costumi, le sensazioni d'arte antica e di vitalità nuova, i sogni della storia e le visioni dell'avvenire»; perché in tutti questi luoghi egli trova ricchissimi campi di osservazione. Soltanto, quando questo pensatore è anche un artista, e specialmente quando l'artista vuole, col frutto delle sue osservazioni, scrivere romanzi e novelle, non sarebbe male che «s'inquetasse» meno della teoria delle razze, e che fosse invece più sollecito delle ragioni dell'arte; perché le opere d'arte non debbono essere tanto «corsi di etnologia comparata» quanto opere d'arte.

Nel tempo, infatti, che Paolo Bourget non pensava al cosmopolitismo, i suoi libri erano per i lettori una festa dello spirito; da qualche anno a questa parte, la critica comincia ad essere un poco severa. Leggete, per esempio, la prima di queste *Viaggiatrici*; s'intitola *Antigone*, e la scena, come ho detto, accade a Corfù. L'autore ci presenta un bellissimo tipo cosmopolita: il signor Zaffoni, greco di nascita, italo-francese-inglese di gusti e di educazione. Questo vecchio patriotta, ex-deputato al Parlamento delle isole Jonie, dà ospitalità a un deputato francese, il Malglaive, ed alla sorella di costui. Il Francese è un birbaccione che ha preso uno *chèque* nell'affare del Panama; la sorella, un angelo, una moderna Antigone, lo crede innocente, purissimo.

Il Bourget ha promesso di narrarci un romanzo, di farci assistere a un dramma: e voi leggete, leggete, curiosi, ansiosi, eccitati dalla lunga e sapiente preparazione. Orbene, sapete che cosa accade? Il deputato prevaricatore manda da Corfù a una Rassegna parigina un suo bellissimo Saggio intorno alla storia delle isole Jonie; ma si viene un bel giorno a scoprire che lo ha copiato di sana pianta da un manoscritto inedito del suo vecchio ospite. Questi, che non credeva all'affare dello *chèque*, riconosce nel Malglaive un poco di buono: ma, per non dare un dispiacere alla sorella di lui, per non farle sapere che razza d'uomo ella ama e stima, se ne sta zitto. E basta. Il romanzo, il dramma, è tutto lì.

³³ P. Bourget, *Voyageuses*, Parigi, Adolphe Lemerre, 1897.

³⁴ Il *volapük* è la lingua artificiale, con ambizioni simili a quelle dell'esperanto, inventata nel 1880 da Johann Martin Schleyer.

Troppo poco, direte. Ma una novella cosmopolita non è, non può essere, come tutte le altre. Quando l'autore ha da osservare che il signor Zaffoni non chiama *biblioteca* la raccolta dei propri libri, ma semplicemente *libreria*, «per italianismo o anglomania», come volete che egli pensi all'intreccio?³⁵

Concentrandosi su *Antigone*, il racconto che apre la raccolta di Bourget, De Roberto intendeva mettere in luce i limiti di questo genere di narrativa, incapace di costruire intrecci degni dell'attenzione del lettore. Senza la recensione di Pirandello a *Spasimo* e senza la *querelle* tra Capuana e Ojetti sul tema del cosmopolitismo letterario, l'astio con cui De Roberto attacca *Voyageuses* risulterebbe poco comprensibile. Accusato di aver seguito troppo da vicino il modello bourgettiano nella rappresentazione di «tipi e ambiente del mondo cosmopolita», l'autore reagisce sostenendo, con veemenza, che una raffinata ambientazione internazionale, o l'attenzione per la teoria delle razze e i loro rimescolamenti, non bastano a garantire la riuscita di un'opera letteraria (in fondo, si tratta quasi delle stesse critiche mosse a *Fedora* quattordici anni prima).

3. Il titolo e il sistema dei personaggi

Il titolo di *Spasimo* – adottato per il già citato progetto di racconto, e ripreso, dapprima in modo provvisorio, per il romanzo – risponde a un'abitudine dell'autore, quella di insistere ossessivamente su un nucleo ristretto di termini che via via assumono significati sempre più ampi: per avere un esempio chiaro di questo processo di espansione semantica, basti pensare a come la parola *illusione* divenga sinonimo di *amore*, *romanticismo* e *poesia*. La voce *spasimo* sembra invece esprimere il particolare tormento legato alla fine dell'amore, alla difficoltà di abbandonare l'illusione amorosa: il termine compare frequentemente nella produzione derobertiana, con esempi significativi nei *Documenti umani*, nel trattato sull'*Amore* (in particolare nel capitolo sulla *Morte dell'Amore*), ne *Gli Amori* e nella monografia su *Leopardi*.³⁶ Quasi tutti i personaggi del romanzo incarnano, del

³⁵ F. De Roberto, *Cosmopolitismo*, «Corriere della Sera», pp. 1-2. Il primo a rilevare l'interesse di questo scritto ai fini dell'interpretazione di *Spasimo* è stato N. Tedesco, *La norma del negativo*, cit., p. 158. Si veda inoltre G. Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017, p. 171.

³⁶ F. De Roberto, *Documenti umani*, Milano, Treves, 1888, pp. 46 e 76; Id., *L'Amore. Fisiologia - Psicologia - Morale*, Milano, Galli, 1895, pp. 442 e 474; Id., *Gli Amori*, Milano, Galli, 1898, p. 85; ivi, pp. 56 e 130-131.

resto, differenti forme del dolore amoroso, e da queste sono condannati alla mutua incomprensione. Di questo «*spasimo* ineffabile» parla Zakunine nell'ultimo capitolo, titolato proprio come il romanzo: «Ciò la vita ha voluto: che le nostre anime, che queste quattro creature umane si siano incontrate per patire uno *spasimo* ineffabile; e nessuno ha saputo quel che l'altro soffriva, o l'ha saputo ancora e sempre troppo tardi!» (p. 282).

Il solo a non essere colpito da tormenti sentimentali è il giudice Francesco Ferpierre («Ferpier» nei manoscritti). Il suo nome – che, si noti, un poco assuona con quello di battesimo dell'autore – è parlante, teso a esprimere un rigore e una freddezza simili a quelli del *ferro* (fr. *fer*) e della *pietra* (fr. *pierre*). Romanziere e poeta in gioventù, Ferpierre ha poi scelto di rispondere al richiamo della realtà (di abbandonare, cioè, l'*illusione*) dedicandosi a un mestiere che gli consentisse di indagare gli animi umani in modo «positivo»:

Egli aveva cominciato a coltivare le lettere; aveva anzi, sul principio, trascurato gli studii legali come inutili e ingrati, e nutrito una specie di rancore contro la famiglia che lo esortava a compirli. Scrivendo versi d'amore e prose di romanzo, esercitando la divina facoltà creatrice dell'immaginazione, egli pensava di conquistare la gloria, sdegnoso e neppur bisognoso di più reali compensi. Si ravvide alla morte del padre, sostegno della numerosa famiglia. Compreso il dovere di sostituirlo, egli disse da un giorno all'altro addio alla fantasia favolosa e indirizzò l'attività sua per una via più positiva. I primi esercizi non gli furono però inutili del tutto; l'abitudine dell'indagine psicologica, contratta nel considerare avvenimenti fittizi, gli giovò a districare i misteri proposti alla giustizia inquirente; cominciato a studiare la vita sopra i libri, egli poté presto comprendere come realmente è. (pp. 21-22)

Il giudice è dunque un osservatore spassionato, mosso soltanto dall'amore per la verità: non a caso, il suo punto di vista è quello per lo più adottato dal narratore. Il passo appena citato rivela, anche, la fortissima continuità che, nella produzione di De Roberto, esiste tra narrazione e studio della realtà, favorito appunto dall'«abitudine all'indagine psicologica» che accomuna romanziere e inquirenti.

Alessio Petrovich Zakunine incarna perfettamente un tipo razziale connotato, quello slavo. È detto avere pelle «bianca, anzi pallida e quasi macerata come quella dei discendenti di razze elettissime» (p. 44).³⁷ Soffre di una debilitante nevrosi, quella dell'isterismo maschile, diagnosi nella quale lo stesso De Roberto si riconosceva.³⁸ Il personaggio rinvia chiaramente alla figura di

³⁷ Sul passo si veda anche M. Toppano, *Spasimo di Federico De Roberto o i compromessi della fede e della ragione*, «Annali della Fondazione Verga», 2 (nuova serie), 2009, pp. 277-299: 284.

³⁸ «Erede del genio della razza slava, mosso da sentimenti impetuosi e troppo vicini ai primitivi istinti, Zakunine era anche infermo di quell'isterismo che la moderna scienza delle malattie nervose ha trovato non essere più dolo-

Michail Alexandrovič Bakunin, morto però circa vent'anni prima degli eventi narrati (1876).³⁹ È molto probabile che l'autore avesse pensato sin dall'inizio alla possibile assonanza con il nome del più celebre divo teatrale di quei tempi, Ermete Zacconi, al quale il ruolo del rivoluzionario sarebbe stato subito proposto per l'adattamento teatrale di *Spasimo*.⁴⁰ Zacconi, insigne attore verista, era specializzato in personaggi "clinici": nel suo stile recitativo confluivano infatti «anche gli studi da autodidatta sui testi di Jean-Martin Charcot, di Cesare Lombroso e di Enrico Ferri».⁴¹

Zakunine non era diventato «nihilista» perché sospinto dall'ideale, ma per il desiderio di uccidere il generale Borischoff, governatore di Kiev e sposo indegno della donna che per prima Alessio aveva amata, la principessa Caterina Arkoff (pp. 171-172). Ciò che può sfuggire al lettore è però che Caterina è quella stessa *coquette* perversa che firma la prima lettera di *Una Dichiarazione* (in *Documenti umani*, 1888): la nobildonna si compiace del suicidio di passati spasimanti e persino dell'amputazione del braccio subita da un suo amante polacco in seguito a un duello «col signor principe Dimitri Borischoff, governatore di Kiev ed anche un po' mio marito»; Borischoff aveva peraltro iniziato la moglie a giochi erotici con lo «knut», il frustino usato per le punizioni corporali nell'esercito russo.⁴² È a una donna di questa specie, insomma, che De Roberto attribuisce, non senza implicito sarcasmo, la conversione politica di Zakunine (e, anche, buona parte del suo cinismo in amore). La Arkoff non è peraltro l'unico personaggio che ricollegghi la vi-

roso privilegio del sesso femminile. Di lui, della tumultuosa sua gioventù si narravano cose veramente incredibili. Cresciuto orfano di padre, il suo odio per il secondo marito della madre si era sfogato in ismanie omicide. Battuto a sangue, punito più selvaggiamente che non avesse peccato, il suo carattere s'era peggio inasprito» (p. 168). De Roberto avrebbe comunicato anni dopo all'attore Virgilio Talli che i «dottori» avevano trovato in lui «uno dei più rari ed espressivi casi» di questa patologia: cfr. G. Traina, *Un altro De Roberto*, cit., p. 58; R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 226. In modo non dissimile, anche nell'*Imperio* (F. De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. 1226) il «cosmopolitismo dell'anima contemporanea» è criticato in Consalvo da Narcisa Vanieri: «È questo principe, spagnolo d'origine, italiano di nascita, era inglese di costume: "se il cronista sapesse la psicologia – ma non la sa, come non sa la storia, come non sa tante, troppe altre cose – egli troverebbe nel giovane deputato il soggetto d'uno studio sul cosmopolitismo dell'anima contemporanea"».

³⁹ Per la possibile somiglianza del personaggio di Zakunine al rivoluzionario Sergej Gennadievič Nečaev (che ispirò la figura di Pëtr Verchovenskiĭ nei *Demoni* di Dostoevskij) vedi G. Traina, *Spasimo: il metaromanzo dell'anarchia*, cit., p. 58.

⁴⁰ Vedi G. Traina, *De Roberto e il teatro*, «una forma inferiore», in Id., *Un altro De Roberto*, cit., pp. 72-77.

⁴¹ Cfr. D. Orecchia, *Zacconi, Ermete*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020, vol. 100, consultabile all'URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ermete-zacconi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ermete-zacconi_(Dizionario-Biografico)/).

⁴² F. De Roberto, *Documenti umani*, cit., pp. 85-86, 88.

cenda di *Spasimo* ad altri luoghi della produzione narrativa derobertiana. Il rivoluzionario è infatti espulso dall'Italia su provvedimento del «ministro Francalanza» (p. 177), il Consalvo Uzeda dei *Viceré* e dell'*Imperio*, qui già ritratto come ministro dell'Interno.⁴³

La critica ha spesso osservato come il finale di *Spasimo* dimostri l'insufficienza dell'indagine positiva compiuta da Ferpierre, che non ha «passioni da soddisfare», ma è guidato solo dall'«amore della giustizia» (p. 250). Ad arrivare all'effettiva soluzione del caso non è infatti l'inquirente/scienziato, ma il nuovo amante di Fiorenza d'Arda, il romanziere Roberto Vérod. L'analisi psicologica di Ferpierre – compiuta sui documenti attraverso il filtro di una rigida teoria – è tuttavia impeccabile; quello di Fiorenza è stato in fondo anche un suicidio ricercato, ottenuto agendo scientemente sulla «superbia, l'amore, la gelosia» che Zakunine dice tipiche della «sua razza» (p. 285) per incitarlo a premere il grilletto. Leggere *Spasimo* come dimostrazione di un fallimento dell'indagine positiva sull'amore sarebbe dunque estremamente riduttivo.

Il nome di Vérod, pur adombrando nuovamente quello dell'autore, è anche un evidente omaggio al traduttore, narratore e accademico svizzero Édouard Rod.⁴⁴ Proprio come Ermanno Raeli, Vérod presenta tratti degenerativi: «nato al confluente di tre civiltà, da una razza nella quale troppi elementi etnici si erano confusi, sollecitato in vario senso dagli istinti ereditari e dai concetti acquisiti, sentiva di non poter gustare altre gioie fuorché quelle dell'arido pensiero» (p. 61).⁴⁵ De Roberto doveva identificarsi in Vérod anche per il suo passato di osservatore cinico della realtà:

Così, con questa fede disperata, con l'amara compiacenza d'aver saputo comprendere la sterile verità, egli viveva da anni. L'arte sua rispecchiava troppo fedelmente queste opinioni; essa

⁴³ Annamaria Cavalli Pasini (*De Roberto*, Palermo, Palumbo, p. 81) legge correttamente la coincidenza come «spia che nell'immaginario di De Roberto la vicenda dell'*Imperio*, nonostante il provvisorio accantonamento del romanzo, è ben presente e reclama di venire alla luce».

⁴⁴ Di Rod, De Roberto aveva recensito *La Course à la mort* sul «Fanfulla della Domenica» del 16 agosto 1885 (la recensione è riedita in F. De Roberto, *Romanzi e racconti*. La Corsa alla Morte di E. Rod, in Id., *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, a cura di A. Loria, Torino, Aragno, 2012, pp. 23-29). Le sue *Études* (1894) e le *Nouvelles Études sur le XIX siècle* (1899) sarebbero state invece discusse in F. De Roberto, *Il secolo agonizzante*, in Id., *Il colore del tempo*, Roma-Palermo, Sandron, 1900, pp. 7-25. Sul rapporto con Rod, cfr. J.-P. De Nola, *Federico De Roberto et la France*, Paris, Didier, 1975, pp. 267-271; Id., *Deux lettres inédites d'Edouard Rod à Federico De Roberto*, «Galleria», XXXI, 1981, pp. 123-127. La figura di Rod assume un ruolo centrale anche nella ricostruzione di G. Maffei, *La passione del metodo*, cit., *ad indicem*, e in particolare pp. 181, 243. Per i libri di Rod nella biblioteca derobertiana: S. Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2017 (nn. 1956-1977).

⁴⁵ Sulla vicinanza tra Vérod e Raeli si sofferma anche G. Mariani, *Federico De Roberto narratore*, in Id., *Ottocento romantico e verista*, cit., pp. 401-495: 480.

era negatrice fredda ed amara. Diceva che la vita è un inganno, che non c'è distinzione fra i sentimenti dell'uomo cosciente e le cieche potenze della natura, che tutto si riduce nel mondo a un meccanismo impassibile. Egli non aveva più nessuna ragione di vivere, e la sua vita era una continua morte. Egli frenava ogni sua tentazione cominciando da quella di morire; e col furore d'un iconoclasta distruggeva dentro di sé tutte le immagini delle cose e degli esseri. Così viveva da anni, quando ella era apparsa. (p. 62)

Vérod è un “convertito”, che l'amore della contessa avrebbe liberato dal suo atteggiamento inizialmente cinico, paragonato nel passo appena citato a quello «d'un iconoclasta» (si tratta forse del primo germe di quelli che, nel finale dell'*Imperio*, diverranno i «geoclasti» invocati da Ranaldi). È Ferpière a fargli notare quanto la sua cupa visione del mondo sia contigua agli ideali dei «nihilisti» («con questi principii avete tanta avversione per il nihilista? Non sapete che siete voi negatori, voi pessimisti, i suoi maestri, gli eccitatori di tutte queste anime audaci cui non basta l'astratta speculazione, ma che traducono in atto, logicamente, i vostri ragionamenti?», pp. 160-161). La paradossale “identità” tra Vérod e Zakunine è poi stabilita in modo esplicito anche dal primo, che, nel finale, racconta di come l'amore della contessa sia riuscito a redimere entrambi:

Le nostre nature erano diverse, ma noi ci accordammo nel disperare della vita. Entrambi vedemmo nel mondo un meccanismo incosciente, un vano giuoco di forze cieche e soverchianti. Ella ci ha uniti nel sentimento del bene, ci ha rivelato l'amore e la fratellanza umana. (p. 297)

Nel corso dell'opera, a Vérod – così come a Zakunine e Ferpière – sono attribuite posizioni sull'amore tipiche di De Roberto. Tutti questi personaggi si presentano, insomma, come veri e propri *alter ego* dell'autore, che riflettono in modo più o meno marcato alcuni aspetti della sua teorizzazione.

3.1. *Un'anti-Teresa: Fiorenza d'Arda*

La vera protagonista di *Spasimo* è però la contessa d'Arda, nata marchesina Fiorenza Albizzoni-Vivaldi. Il suo nome è rivelato nella sua interezza soltanto nel quarto capitolo, *Storia d'un'anima*, che Pirandello riteneva il «più sincero» del libro.⁴⁶ Come la protagonista de *L'Illusione*, Teresa Duffredi (nata Uzeda di Fracalanza), anche Fiorenza è nobile; appena ventenne è data in sposa a un amico del padre, il conte Luigi d'Arda, che la ama sinceramente, ma ha ventiquattro anni più di lei. Fiorenza lo ricambia di un tenero affetto, privo però

⁴⁶ L. Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., p. 398.

di veri connotati passionali. D'Arda, sedotto da «una donna senza scrupoli», tradisce la moglie, e con ogni probabilità si toglie la vita in preda al rimorso, gettandosi sotto un treno (una morte, si ricordi, tragicamente vicina a quella che colpì il padre di De Roberto a Piacenza).⁴⁷

Se – come l'autore avrebbe rimarcato nell'apologo *Un'intenzione della Duffredi*, edito ne *Gli Amori* (1898) –⁴⁸ Teresa si degrada passando di passione in passione, la condotta di Fiorenza è opposta: conosciuto Zakunine, Fiorenza si lega a lui in una sorta di matrimonio, ai propri occhi indissolubile.⁴⁹ Il rivoluzionario russo è però un compagno violento, cinico, infedele e assente, nonostante le cure e la devozione profuse dalla donna, che vede lentamente morire in sé la passione. A Nizza, dopo anni di tormenti, la contessa incontra Roberto Vérod, riconoscendo i segni di un innamoramento. Fiorenza è in cuor suo convinta della teoria difesa da De Roberto in tutta la sua produzione trattatistica e morale, e cioè che amare più di una volta sia un'inaccettabile forma di autoinganno:

Due consorti che non amandosi più giudicano assurdo restare indissolubilmente uniti, hanno ragione da vendere, perché il loro legame è artificiale: ribellarsi a questa assurdità parrà pertanto legittimo; ma chi si ribella ad essa commette una nuova assurdità; perchè, rotto il primo vincolo innaturale – a meno che egli non accetti di passare la rimanente vita nell'assoluta castità, cosa innaturale ed immorale anche essa – ama un'altra persona e crea un secondo vin-

⁴⁷ Su Federico De Roberto *senior*, sulla sua fine e sulla persistenza di immagini “ferroviarie” nella narrativa del figlio si veda il primo capitolo di A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1998 (in particolare, per *Spasimo*, le pp. 34-38).

⁴⁸ F. De Roberto, *Gli Amori*, cit., pp. 52-54: «Tutti i romanzi ci narrano la storia di qualche colpa, e l'adulterio è il tema eterno delle opere d'arte. Ora l'arte che c'interessa ad una colpa, scusandola e dimostrandone la fatalità, non ci aveva ancora interessati a tutta una vita di colpe altrettanto fatali quanto la prima. I romanzieri, dopo aver narrato l'adulterio, lasciano l'adultera in asso, non ci dicono che cosa è poi accaduto di lei e talvolta la fanno più comodamente morire. Nella realtà la morte viene raramente a sciogliere le false situazioni; e se qualche rarissima volta le aduletere riscattano nella restante lor vita l'unica colpa, quasi sempre fatalmente trascorrono di errore in errore. Madame Bovary, alla quale taluno volle immeritevolmente paragonare Teresa Duffredi, ebbe dopo il primo un secondo amante. Quante non sono le donne che ne hanno avuto tanti che non saprebbero neppure esse noverarli? [...] Il penultimo dei suoi amanti, anzi quello che ella credette fermamente dovesse essere l'ultimo – ciascuna caduta pare l'ultima perché ogni amore sembra eterno; ma Donna Teresa che oramai sapeva il giuoco dell'illusione, aveva altre ragioni per credere alla saldezza di questo legame – il penultimo dei suoi amanti, dico, fu Enrico Sartana».

⁴⁹ Jean-Paul De Nola aveva per questo già indicato il possibile rapporto tra il personaggio di Fiorenza d'Arda e quello di Berthe Planat, protagonista del più tardo *Un Divorce* di Bourget (1904): «Or, que trouvons-nous dans *Un Divorce*? L'étudiante Berthe Planat, ayant contracté l'Union Libre conforme à ses principes féministes et libertaires, est bientôt délaissée par son indigne “conjoint”, un certain Méjan. Elle sera pourtant hostile à l'idée d'une seconde liaison – avec Lucien de Chambault – qui pourrait la rendre heureuse. Ainsi elle voudrait rester fidèle à sa morale personnelle en vertu de laquelle c'est l'unicité de l'Union Libre qui mérite à celle-ci sa valeur de mariage, sacré au même point que le lien religieux ou civil». Cfr. J.-P. De Nola, *Federico De Roberto et la France*, cit., pp. 281-282.

colo che sarà innaturale come il primo, se non più del primo, poiché il secondo amore morrà anch'esso e forse più presto, e il secondo tentativo di riunione o di fusione non riuscirà meglio del primo. Poiché l'amore unico ed eterno non esiste, non esistendo assortimento tra gl'individui, e poiché la riunione dei due amanti è un'illusoria aspirazione, essendo essi soggetti ma autonomi, la morale vorrà che l'illusione sia provata una volta, in obbedienza alla legge naturale; ma, una volta provata, e una volta riconosciuto l'inganno, bisognerà far di tutto per non cadere in un secondo, e tanto meno in un terzo e meno ancora in un quarto.⁵⁰

Come Vérod rivela a Ferpierre, la contessa «non si credeva, non si sentiva più libera... L'impegno che aveva preso un giorno, accettando di vivere insieme con quell'uomo, era un impegno sacro per lei... Ella non voleva passare da un uomo all'altro... Neppur io la volevo, così...» (p. 26). Nei diari della defunta, Ferpierre trova anche una citazione da Goethe, che, una decina di pagine dopo (p. 142) sarà attribuita a «*Verità e Poesia*» (cioè *Poesia e verità*, l'autobiografia del grande autore tedesco):

«Nulla contribuisce tanto al disgusto della vita quanto un secondo amore. Il carattere d'eternità, d'infinità che porta e solleva l'amore sopra ogni altra cosa è svanito; l'amore sembra effimero come tutto ciò che ricomincia». (Goethe)

Il Ferpierre rammentava molto bene questo giudizio del poeta tedesco: poteva la morta citarlo senza sentirlo appropriato a sé stessa? E il dubbio che egli aveva espresso al Vérod cominciava a prendere consistenza. Se ella aveva trascritto la sconsolata sentenza dopo aver conosciuto il Vérod, quando era stata turbata da una simpatia ancora incosciente, bisognava credere che nel secondo amore non giudicasse di poter trovare un compenso, ma un nuovo motivo di pena! Dopo avere aspettato, dopo aver voluto sperare nella vita, che cosa otteneva da questa? Non un aiuto, ma l'ultimo crollo!

La sentenza del poeta significava che il secondo amore è condannato irremissibilmente, perché illudersi sulla saldezza del nuovo affetto non è possibile al cuore che ha già visto la morte del primo: tali i selvaggi d'America credevano immortali gli Europei che primi scesero a conquistare il nuovo mondo e li stimavano onnipotenti, finché, visto il primo Spagnuolo soccombere, riconobbero l'inganno e finirono di venerarli... (pp. 130-131)

Nonostante Ferpierre sia detto «ricordare bene» la citazione, di essa non vi è traccia nell'opera goethiana; si tratta infatti di un'invenzione di De Roberto, tesa a ribadire uno dei punti centrali della sua teoria.

La contessa è personalmente motivata a respingere gli ideali antiromantici e cinici di Zakunine, da lei fedelmente riferiti nelle pagine del suo diario. Secondo il rivoluzionario l'amore non è eterno né spirituale, ma nasce da un bisogno e si esaurisce con la sua soddisfazione.⁵¹ Zakunine rigetta anche il

⁵⁰ F. De Roberto, *L'Amore*, cit., p. 510.

⁵¹ «Dunque tu credi che l'amor tuo sia immortale? Non capisci che finirai di amarmi, che già non m'ami più come prima? Tu mi giudichi indegno d'amore, pensi d'esserti sacrificata, il sacrificio ti costa, vuoi ottenerne il compenso, lo cercherai in un altro amore; non dubitare: qualcuno te l'offrirà... Sul principio dirai che la colpa è stata mia,

senso tradizionalmente attribuito alle grandi categorie borghesi di Amore, Dovere, Diritto e Onore, reinterpretandole alla luce dell'ottenimento e del mantenimento del piacere.⁵² Alle «secolari menzogne» romantiche si poteva ormai opporre «la vera, la sola legge» confermata dalla scienza, e cioè quella darwiniana della «lotta per l'esistenza», che la cultura *fin de siècle* non poteva più negare («Nascondetela, date al fuoco i libri che l'insegnano, se volete che le vostre menzogne siano ancora credute», p. 125). Il desiderio di un legame fusionale con l'amato, al quale Fiorenza non può rinunciare, è mendace e illusorio, perché ognuno di noi è, al fondo, perfettamente autonomo, e capace di amare più e più volte nel corso di una stessa esistenza. Le passioni finiscono, anche se, finché durano, restano imperiose e violente («Se tu m'abbandoni quando non t'amo più, te ne sono grato; se mi tradisci quando ti amo ancora, ti uccido», p. 125). L'anarchia auspicata dal rivoluzionario parifica i sessi («Il diritto mio è uguale al tuo») ed è «già nei costumi»: «ma è ancora anarchia nel senso vostro, cioè come disconoscimento e lesione della legge. Bisogna invece che sia conformazione alla legge naturale, uniformazione cosciente all'istinto vitale; fuori di qui non c'è altro» (p. 126). L'affermazione apodittica che chiude questo passo era già stata anticipata da Zakunine («Non c'è altra verità fuori di questa», p. 124), e fa quasi da bordone al suo discorso, sottolineando l'ineluttabilità delle «leggi» da lui enunciate. A differenza di De Roberto, però, l'amante di Fiorenza non immagina che la conseguenza logica dell'«egoismo universale» che regola l'amore sia quella di non riamare dopo la fine di un primo legame; semmai, egli auspica l'anarchia del sentimento, accettando come dato di fatto la fine dei rapporti e la loro eterna replicabilità.⁵³ In tralice si può osservare quanto, nel suo trattato sull'*Amore*, De Roberto si dimostri incapace di abbandonare del tutto – come invece Zakunine fa nel suo ragionamento – gli schemi romantici, e in un certo senso non porti alle ultime conseguenze le proprie riflessioni sulla natura istintua-

più tardi riconoscerai che io non ho colpa. Dentro di te, dentro di me, nei nervi, nella carne, nel sangue di noi tutti c'è un fermento che niente e nessuno può sedare: quando tu avrai fame ti ciberai; dopo aver mangiato sarai sazia. Non c'è altra verità fuori di questa» (p. 124).

⁵² «I tuoi grandi nomi, l'Amore, il Dovere, il Diritto, hanno un senso, ma non è quello che tu pensi. Il nostro dovere e il nostro diritto si riducono a ottenere e mantenere il piacere, che è la ragione, l'origine, il fine della vita; finché il piacer tuo è nel mio, noi ci amiamo; quando non ci bastiamo più l'amore finisce. Tu dici un'altra grossa parola: l'onore. Dove mai lo riponi? L'onore mio consiste nel dire ciò che penso, nel metter d'accordo le mie azioni con le mie idee. Tutto il mondo è retto da pregiudizi! iniqui, ma più stupidi che iniqui» (pp. 124-125).

⁵³ Cfr., sul tema, C. Carmina, *Il trattato L'Amore e la «legge dell'egoismo universale»: il positivismo inquieto di Federico De Roberto*, «Sinestesieonline», VII, 2018, pp. 26-41.

le ed egoistica del desiderio (di contro, il cinismo di Zakunine è – al pari dei suoi ideali rivoluzionari – probabile conseguenza del suo primo patimento per la Arkoff).

Se Fiorenza si concedesse a Vérod, legittimerebbe i terribili ideali dell'ex amante:

Queste parole di Zakunine che l'avevano umiliata ed offesa quando erano soltanto una scettica previsione, sarebbero state confermate dal fatto, avrebbero espresso una realtà se ella avesse ceduto all'amore del Vérod; allora lo scettico, il negatore, il bestemmia-tore avrebbe avuto ragione: la fede sostenuta contro di lui dalla credente si sarebbe ridotta, come egli voleva ridurla, a una menzogna, a un'ipocrisia. (p. 133)

Come Ferpierre capisce presto, l'amore che la contessa ha iniziato a provare per Vérod le causa «un nuovo e maggior dolore»:⁵⁴

So bene che la passione ragiona altrimenti; che, secondo il comune giudizio, alla forza dell'amore nulla deve resistere; ma ciò potrà esser vero, se mai, d'un primo, d'un solo amore; il continuo rinnovarsi di simili trionfi è a costo della dignità, del rispetto, dell'onore, di una quantità d'altre cose che importano anch'esse moltissimo. La vostra amica, già una prima volta lasciando parlare il solo amore, aveva seguito una via traversa. C'era in fondo all'animo suo il sentimento lodevole del riscatto da operare; ma ella pur sentiva d'aver errato. L'amor vostro doveva rivelarle l'abisso che ella rasentava. (p. 147)

Il giudice sa che ad aver tormentato la donna è proprio il tema portante di gran parte della narrativa derobertiana, e cioè «il contrasto dell'illusione» romantica col cinismo della «realtà»:

– Ah! Noi non siamo lontani, come vi potrà forse parere, dall'oggetto della nostra indagine! Queste idee, il contrasto dell'illusione con la realtà, il dissidio del dovere col piacere dilaniarono la disgraziata. (pp. 161-162)

A differenza di Teresa, però, la contessa sceglie di sottrarsi a tutto ciò, preferendo la morte. Come la Duffredi con la sua balia Stefana, anche Fiorenza si accorge che l'unica persona che l'abbia amata di un amore disinteressato è l'anziana suor Anna Brighton, «antica sua maestra inglese» (p. 14). È a lei che confessa l'intenzione di togliersi la vita, perché è sicura che lei sola la «piangerà sinceramente» (p. 286).

Il tema del suicidio – più volte toccato da De Roberto, dall'*Ermanno Raeli* sino alla *Paura* e al finale dell'*Imperio* – è dunque molto presente anche in

⁵⁴ «Vedeva ancora finito il dolore antico, ma non più per opera del piacere, sibbene per un nuovo e maggior dolore» (p. 139).

Spasimo.⁵⁵ Fiorenza è aperta alla possibilità che un individuo possa deliberatamente scegliere di togliersi la vita:

non era vero, ella diceva, che il rinunziare all'esistenza portasse una dannazione implacabile, che la fede condannasse in ogni caso la volontaria morte. Come d'ogni altra azione umana doveva la coscienza liberamente valutare i motivi di questa ed accettare le conseguenze del proprio deliberato; ma se l'inganno, la paura, la viltà meritavano biasimo e pena, per altre ragioni non si doveva disperare d'un più mite giudizio. (p. 74)

Ciò che porta la contessa a desiderare (e, di fatto, a mettere in atto) il suicidio è insomma una forma residuale di romanticismo. La sua morte consente a Vérod e persino a Zakunine di redimersi: Fiorenza è una creatura salvifica, venuta al mondo «per convertirci alle cose delle quali purtroppo la vita ci fa dubitare» (p. 298). Ed è per questa ragione che, nella sua lettera a Oliva del 5 gennaio 1896, De Roberto poteva definire *Spasimo* un romanzo addirittura «consolante».

3.2. *Altri echi lombrosiani: Alessandra Paskovna Natzichev e Anna Kuliscioff*

Il personaggio femminile forse più insolito è quello di Alessandra Paskovna Natzichev. Ventiduenne, residente a Zurigo, è fedele compagna di lotta di Zakunine, del quale è anche la nuova amante. L'amore per Zakunine e la dedizione alla causa la portano persino a confessarsi colpevole della morte della contessa. Nonostante sia detta essere nata a Cracovia, è sempre nominata come russa. Spicca la descrizione degli studi e degli scritti della donna, certamente eccezionali per l'epoca:

Fra le carte della Natzichev il giudice non ne trovò alcuna che gli servisse. Si riferivano tutte agli studi di lei; c'erano molti scritti sulle più dibattute quistioni sociali, bozze di articoli destinati alla rassegna americana *The Rebel* a fogli spagnuoli e olandesi con i quali era in corrispondenza. Quantunque l'antipatia del magistrato non cedesse, egli era costretto a riconoscere tra sé che la coltura della giovanotta era fuor del comune: scriveva correttamente lo spagnuolo, l'inglese e il tedesco; mandava ai giornali bibliografie nelle quali rendeva conto d'ogni sorta di pubblicazioni scientifiche e filosofiche. Le informazioni assunte alla polizia di Zurigo deponavano anch'esse in favor suo. Ella aveva lasciato la Russia da tre anni, sola, senza mezzi, dopo che il padre e il fratello erano stati deportati in Siberia per mene rivoluzionarie. A Zurigo aveva cominciato il corso di medicina, vivendo del proprio lavoro, con le traduzioni di opere scientifiche fatte per conto di editori francesi e tedeschi. Era in relazione con tutti i

⁵⁵ Fra le carte dell'Archivio della Società di Storia Patria è da segnalare la presenza di due volumi che rivelano il profondo interesse derobertiano per l'argomento del suicidio: L. Zuppetta, *Del suicidio in rapporto alla morale ed alla legislazione penale positiva*, 2ª ed., Napoli, Anfossi, 1885; G. Persico, *Il diritto di morire*, Roma, Casa editrice italiana, 1895.

rifugiati politici, ma non aveva preso parte attiva a complotti; anzi con gli scritti e con le parole disapprovava i continui e inutili sacrifici di vite. Inclina alla propaganda morale, alla preparazione delle coscienze; ma, natura ardente e virile, non avrebbe esitato a scendere ella stessa all'azione se l'avesse creduta necessaria. (pp. 184-185)

Il personaggio presenta non poche somiglianze con Anna Kuliscioff (Anna Moiseevna Rozenštejn, 1855-1925). Kuliscioff aveva conosciuto in Svizzera, proprio a ventidue anni, Andrea Costa (1851-1910), come lei seguace di Bakunin. Costa (poco più vecchio di Zakunine, nato nel 1855: cfr. p. 44) sarebbe divenuto, nel 1892, il primo deputato socialista d'Italia. I due si trasferirono dalla Svizzera a Parigi; espulsi dalla Francia, arrivarono in Italia e furono processati e incarcerati a Firenze. Ritornati in Svizzera, nel 1880 si spostarono a Milano. Dopo la fine del legame con Costa, dal quale era nata la figlia Andreina, Kuliscioff si iscrisse alla facoltà di medicina dell'Università di Berna, ma proseguì gli studi a Pavia e a Napoli, dove nel 1886 si laureò, tra le prime donne in Italia. Si trasferì nuovamente a Milano dove lavorò come medico; lì si legò, come è noto, a Filippo Turati. Nel 1892, insieme a Turati e Costa, fu tra i fondatori, a Genova, del Partito Socialista Rivoluzionario Italiano (ribattezzato tre anni dopo Partito Socialista Italiano). Andrea Costa, si ricordi, è direttamente menzionato nell'*Imperio*: Consalvo, oppositore dell'«utopia collettivista», prova una certa paura nell'incontrarlo per i corridoi di Palazzo Montecitorio.⁵⁶

Nella coppia Kuliscioff/Costa, De Roberto trovava forse tratti comuni a quella costituita da George Sand e Alfred de Musset, protagonista, proprio nello stesso torno d'anni, del suo libro più misogino, *Una pagina della storia dell'amore* (1898), esplicitamente ispirato alle teorie espresse nella *Donna delinquente* da Lombroso e Ferrero (1893). «Kulischoff» – alla quale Lombroso e la sua famiglia erano legati da un sincero affetto – era lì collocata tra le *Ree per passione*, che «presentano anche nel carattere morale alcuni tratti maschili»: della stessa Alessandra, il romanzo dichiara la «natura ardente e virile» (p. 185).⁵⁷ Per

⁵⁶ F. De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 1272: «quando incontrava nei corridoi della Camera qualche rappresentante di quel giovane partito, il Costa con le sue decine d'anni di condanne per eccitamento alla rivoluzione ed alla guerra civile, il Pantano apologista dell'Ottantanove e del Novantatré, la paura era più forte, e invece di un discorso contro il socialismo egli quasi desiderava di potersi accostare a quei colleghi, di parlare del loro ideale, e di dichiarare che, in fondo, con qualche riserva intorno al tempo e al modo di attuarlo, egli lo condivideva».

⁵⁷ Cfr. C. Lombroso, G. Ferrero, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Torino-Roma, L. Roux, 1893, p. 493: «2. Caratteri degenerativi – Mancano di caratteri degenerativi e fisionomici speciali, salvo un maggior sviluppo delle mascelle, una maggiore virilità, vedi: [...], Corday e la Perowskaja, Helfmann, Vera Sassulich, Kulischoff, tutte bellissime. 3. Caratteri virili. – È notevole che molte di queste ree per passione presentano anche nel carattere morale alcuni tratti maschili».

Lombroso i *rei per passione* – tra i quali, come abbiamo visto, potrebbe figurare anche Zakunine, convertito alla lotta rivoluzionaria dall'amore per Caterina Arkoff – sono, «per la loro onestà, l'opposto, l'antitesi dei criminali-nati», perché mossi dalla «violenta passione» del «fanatismo economico o sociale».⁵⁸

Già nel suo *Delitto politico* (1890) Lombroso aveva pubblicato un'alquanto offensiva perizia sulla Kuliscioff, descritta come «una delle più intelligenti nichiliste»; questa, comprensibilmente, interruppe ogni collaborazione con l'«Archivio di Psichiatria», per il quale aveva sino a quel momento prodotto traduzioni e recensioni.⁵⁹ Nel suo scritto Lombroso le riconosceva tuttavia un'intelligenza precoce e brillante, nutrita da una vasta cultura letteraria e scientifica. Dotata di straordinaria versatilità, Anna si era adattata a diversi mestieri pur di avvicinarsi al popolo, e riuscì a ottenere risultati eccellenti negli studi di matematica e medicina, distinguendosi nell'ostetricia, nella chirurgia e nella pediatria. Lombroso sottolineava anche la sua padronanza di sette lingue, la chiarezza analitica del suo intelletto e la propensione alla divulgazione delle conoscenze, concedendole, pur tra ambivalenze ideologiche e diagnostiche, un profilo intellettuale d'eccezione.⁶⁰ Come si è già visto, anche Alessandra Natzichev aveva una «coltura [...] fuor del comune: scriveva

⁵⁸ C. Lombroso, *Gli anarchici*, 2ª ed., Torino, Bocca, 1895, p. 69: «Ma una parte pur grande in questi delitti l'ha il fanatismo economico, o sociale, la violenta passione che può per eccezione innestarsi e confondersi alla criminalità ma che spesso è isolata e pura; anzi io ho dimostrato nel mio *Delitto politico*, che questi rei per pura passione sono, per la loro onestà, l'opposto, l'antitesi dei criminali-nati».

⁵⁹ S. Montaldo, *Donne delinquenti. Il genere e la nascita della criminologia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 180-183.

⁶⁰ C. Lombroso, R. Laschi, *Il delitto politico e le rivoluzioni: in rapporto al diritto, all'antropologia criminale ed alla scienza di governo*, Torino, Bocca, 1890, pp. 353-354: «Ricca, figlia di nevropatico, di grande ingegno, fino dai 10 anni d'età vedeva con dispiacere le distinzioni fra ricco e povero, non voleva più mangiare frutta, né aver vestiti di seta, per non far (diceva) torto ai poveri: appena sente parlare (ancora impubere) del nichilismo, vi si getta con passione: a 12 anni entrò nei filatoi per farvi propaganda; a 14 anni, esiliata, andò in Svizzera e vi studiò le matematiche; per agguerrirsi alle rivolte, a 18 anni, in compagnia d'altri nichilisti tornò in Russia per favorirvi la rivoluzione; vedendo il popolo delle campagne poco propenso alle nuove idee si fece contadina e cominciò a lavorar seriamente la terra per trascinare la plebe agricola; non riuscendovi, si fece lavandaia, poi panattiera. Per una congiura molti dei suoi compagni furono arrestati e condannati a morte, ella fu giustiziata in effigie; rifugiata a Parigi vi lavora da calzolaia e fa la propaganda. Voleva poi ritornare in Russia, ma Bakounine ebbe quasi rimorso di gettare in bocca alla morte una persona sì delicata, e la persuase a esercitare l'apostolato nei paeselli della Svizzera, dove, al solito, non attecchì. Lo tentò allora in Italia, ma vi trovò la prigionia. Escitane, ritornò in Svizzera, e lasciate le matematiche, studiò la medicina, in cui riesci distintissima; ma con quella variabilità ch'è propria di questi passionati, variò dall'ostetricia alla pediatria, alla chirurgia. Di forme bellissime ed armoniche aveva però la pupilla perfettamente immobile, riflessi vasali e tendinei esagerati e una straordinaria facilità all'arrossire; benché medichessa, ha una inadeguata idea della donna, ch'essa crede eguale all'uomo; atea, credeva alla metempsicosi; ha una grande volubilità nei discorsi e un vero bisogno di far propaganda, oltreché di politica, delle nuove scoperte chirurgiche, ostetriche, in cui era espertissima, prova d'antimisonismo scientifico. S'innamora facilmente del primo venuto e se ne disamora, e porta nell'amore e nell'odio un eccessivismo morboso. Questi difetti sono però compensati da un bisogno di sacrificio per gli amici, da una straordinaria tenacia nei propositi,

correttamente lo spagnuolo, l'inglese e il tedesco; mandava ai giornali bibliografie nelle quali rendeva conto d'ogni sorta di pubblicazioni scientifiche e filosofiche». Bakunin vedeva queste studentesse slave – alle quali Lombroso riconosceva una superiorità intellettuale rispetto alle donne di altra razza – come il suo «più prezioso tesoro» per via delle loro impareggiabili capacità di persuasione propagandistica.⁶¹

Per quanto vergognoso, è da osservare come una possibile riprova della relazione tra Natzichev («Natzicheff» nei manoscritti) e Kuliscioff sia insita nel nome stesso scelto per il personaggio: tolta una zeta, il cognome della giovane nichilista comincia infatti con «Natiche-», variante non troppo ingentilita di un termine facilmente evocato dallo pseudonimo scelto per sé da Anna Rozenštejn.

Dopo gli eventi descritti dal libro, Alessandra probabilmente morì. Ferrière e Vérod la ricordano con grande ammirazione:

la Natzichev amante taciturna, disconosciuta, negletta... Che ne sarà di lei? Allora il Vérod si rammentò delle parole del principe. – È morta. Ma come, dove e quando? Zakunine non lo aveva spiegato, né egli aveva pensato a chiederlo. Era ella morta di morte naturale o violenta? Si era uccisa, o come Alessio Petrovich, e prima di lui, era tornata in Russia a lasciarsi condannare? Quando il principe aveva detto di voler seguire un esempio che era stato come un ammonimento, aveva alluso a lei? Nessuno poteva dirlo; forse non l'avrebbero saputo mai. – Come misteriosamente è passata nella vita! – disse il magistrato. – Aveva pure un gran cuore.

– Sì, – riconobbe il Vérod. (pp. 296-297)

4. Conclusioni

Spasimo rappresenta una diretta risposta al modello de *L'Illusione*. Se Teresa Duffredi soccombe alla logica della passione seriale, Fiorenza d'Arda le si oppone con coerenza tragica, preferendo la morte a un secondo inganno

da una intelligenza più limpida ed esatta che creatrice, da una vasta coltura filologica (7 lingue), nelle matematiche e nella medicina, da un amore materno immenso».

⁶¹ Ivi, p. 228: «E nuove cause della spinta sono la coltura e l'intelligenza che nella donna Slava è più elevata che fra noi, e che non trovando un corrispondente e giusto impiego delle forze, si sfoga od irrompe nelle correnti rivoluzionarie. Nel 1886, ad esempio, nelle università Russe erano iscritte 979 donne; di cui 443 nelle lettere, 500 nella medicina e 36 nella matematica; di esse 437 erano figlie di nobili, 84 figlie di sacerdoti, 125 di mercanti e 10 di contadini. Sono poi queste studentesse, o *donne-uomini*, come amano chiamarsi, che quando non entrano nelle congiure più gravi, danno la caccia ai ricchi patrimoni per impinguare le casse della Lega, liberano i prigionieri, corrompendo le guardie, entrano dappertutto come cameriere o come infermiere e fanno una propaganda di cui esse soltanto sono capaci; tanto da essere chiamate da Bakounine *il suo più prezioso tesoro*».

sentimentale. E proprio qui risiede il cuore teorico dell'opera, vale a dire la convinzione che non si possa amare davvero più di una volta. La condotta di Fiorenza è in grado di restituire senso e misura agli uomini che la circondano: Vérod e Zakunine trovano in lei l'unica rivelazione possibile del bene. In questo senso, *Spasimo* tenta davvero di essere, come De Roberto lo definì, un'opera «consolante».

Il romanzo sviluppa una precisa tesi: la dimensione narrativa si piega al bisogno di sviluppare un'articolata riflessione sull'amore. L'apparente impersonalità del racconto, affidato in larga parte all'inquirente Ferpiere, maschera in realtà la riproposizione delle solite ossessioni teoriche. Ferpiere, Vérod, Zakunine e in parte la stessa Fiorenza sono dispositivi speculari di un'introspezione continua, che si sviluppa come inchiesta morale sotto le spoglie dell'indagine giudiziaria.

Con la scelta di una cornice cosmopolita De Roberto tenta consapevolmente di spostare la sua produzione narrativa oltre i confini regionali e veristi. La rottura con il modello verghiano – indicata esplicitamente nella dedica al maestro – coincide con un tentativo, nel suo complesso fallito, di adesione a un orizzonte europeo. Al contrario dei coevi esperimenti di Bourget, *Spasimo* non fa però della descrizione di contesti e tipi umani cosmopoliti il suo principale punto di forza, mirando invece alla costruzione di un elaborato intreccio, che, nelle ambizioni dell'autore, avrebbe dovuto garantire al romanzo l'interesse di un pubblico ampio.

Lo stile dell'esemplificazione: *Gli Amori*, la finzione epistolare, il racconto-cornice

Ilaria Muoio

(Università degli Studi di Siena)

1. La novella della seconda metà dell'Ottocento, è stato detto, si affranca dal sistema dell'«incorniciamento» e dai «commenti moralistici».¹ Ma ciò che vale per il piano macrotestuale non si applica a quello microtestuale: e non si tratta tanto, o soltanto, di eccezioni. Se nelle raccolte di racconti degli scapigliati e nei libri di novelle dei veristi, di Verga soprattutto, non c'è traccia della supercornice ipostatizzata dal modello boccacciano, non è meno vero che i narratori e le narratrici della generazione di poco successiva, da Pirandello a Deledda, indulgono abbondantemente al procedimento della *Rahmenerzählung* o racconto inquadrate. Bisognerebbe sgombrare il campo da questo equivoco, come ha fatto Harald Weinrich, una volta per tutte.² L'idea che la cornice esaurisca ogni sua ragione d'essere nella novellistica otto-novecentesca è fuorviante, precisamente perché ciò che svanisce dal livello generale permane su quello particolare sotto forma di cappello introduttivo, più di rado conclusivo, che sovrintende e incassa in sé il racconto vero e proprio. Con una differenza ulteriore, però: che la norma della micro-cornice moderna si cristallizza nello schema dell'attacco con funzione commentativa, e non già narrativa, secondo un ritmo triadico di riflessione iniziale al tempo presente / fatto narrato al passato / riflessione finale di nuovo al tempo presente.³ Da ciò deriva non solo la possibilità di allestire un

¹ P. De Meijer, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana*, t. II: *Le forme del testo. La prosa*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 759-838: 782. Sul punto tornerà, con altri argomenti e uno sguardo tutto novecentesco, anche Guido Guglielmi nel saggio *Esiti novecenteschi della novella italiana*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, Roma, Salerno Editrice, 1989, t. I, pp. 607-625.

² H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], Bologna, il Mulino, 2004, pp. 95-98 e 193-197.

³ Questo non toglie che la cornice d'apertura possa adottare il tempo presente per recuperare l'antefatto in analepsi, mantenendo così inalterato il suo carattere diegetico, ma si tratta di una variante meno usuale e di certo più conservativa (se ne trovano esempi nell'ultimo Capuana non meno che in Pirandello). Devo precisare che su questo punto divergo da quanto sostiene Weinrich, secondo il quale l'uso del presente nella cornice eserciterebbe una funzione solo commentativa, mentre sottoscrivo le considerazioni di R. Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018, pp. 138-140. Dello stesso autore si veda anche il saggio, cui va un debito evidente nella stesura del

impianto narrativo gerarchizzato, con uno stacco tra primo piano e sfondo meso ben in chiaro, ma anche il vantaggio della rinegoziazione continua tra le due parti. Se la priorità va allo svolgimento della vicenda, cioè l'intreccio nella sua accezione più autentica, il momento riflessivo si pone sullo sfondo; viceversa, se prevale l'intento saggistico, cioè quello che si condensa nel segmento iniziale, è la storia a retrocedere in secondo piano. In questo senso, e appunto in ragione della sua duttilità, la struttura del racconto-cornice si presta volentieri a diverse occasioni: ad esempio la dimostrazione logica di un assunto.

2. In un simile panorama, dove la regola è data dal singolo microtesto e non dalla cornice generale, *Gli Amori* (1898) di Federico De Roberto costituisce un caso tutto a sé.⁴ A un primo sguardo superficiale, i criteri che sovrintendono all'organizzazione della raccolta potrebbero sembrare orientati in senso regressivo e passatista: trenta racconti esemplari o apologhi, ciascuno dei quali sotteso in un brano-cornice introduttivo, si inseriscono nel più ampio telaio di uno scambio di missive intercorso tra l'autore-narratore e la contessa R.V. nell'arco di circa sei mesi. Dunque, l'edificio dell'opera si sviluppa su almeno due ordini: il primo è una super-cornice di taglio epistolare, esibita nella prefazione autografa che apre il volume, dove l'autore si presenta come il mittente originale delle lettere; il secondo è rappresentato dai trenta apologhi veri e propri, in cui compaiono personaggi che l'autore-narratore dichiara di aver conosciuto direttamente, indirettamente o per racconto di riporto.

Si tratta, con tutta evidenza, di un espediente estrinseco: ciò che conta davvero per De Roberto non è la cornice in sé, ma la forza esemplificativa di ciascun racconto. Se la funzione storica dell'apologo è quella di tradurre un contenuto complesso in forme espressive subito efficaci, in virtù dell'affabulazione e della capacità suasoria, qui il fine è chiarissimo: corroborare con storielle pratiche e concrete, alla portata di tutti, le teorie fisiopsicologiche sulla natura del sentimento amoroso già esposte nel trattato *L'Amore. Fisiologia*

primo paragrafo di questo mio contributo, *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, in «*I suoi begli anni*». Verga tra Milano e Catania (1872-1891). Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 – Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana, G. Polimeni e con la collaborazione editoriale di E. Ghirlanda e V. Puglisi, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno edizioni, 2020, pp. 447-463, soprattutto le pp. 449-450. Segnalo che su De Meijer, Weinrich e la dialettica macro-/micro-cornice ritorno, anche testualmente, in I. Muoio, *La novella dal 1890 al 1929: tipologie, apparati editoriali, modelli di lettura*, presentazione di R. Castellana, Firenze, Firenze University Press – USiena PRESS, 2025, pp. 33-34.

⁴ F. De Roberto, *Gli Amori*, Milano, Galli, 1898 (ma già 1897).

- *Psicologia - Morale* (1895).⁵ Ne deriva una costruzione parcellizzata che autorizza a leggere l'opera più che come una catena diegetica continua, in rapporto a un'idea tradizionale di romanzo, come un sistema che procede per infiltramento o per «schidionata», secondo la terminologia di Šklovskij.⁶ Una grande struttura, cioè, dove i singoli pezzi si inanellano l'uno sull'altro, come tasselli rappresentativi di micro-fenomeni tutti autonomi e tutti diversi, ma nell'insieme atti a garantire la convalida di un'unica grande macro-tesi: l'amore non è altro che una forma di egoismo, in definitiva una «cosa impossibile».

3. Alla domanda “Perché rileggere *Gli Amori* oggi?” si può rispondere, io credo, in questo modo: per la quantità, la varietà e la modernità delle sue soluzioni formali. Ma non ha senso avviare un'analisi di ordine interpretativo e narratologico se prima non si tratteggia, anche solo per grandi linee, il percorso che dalla redazione originaria (spesso parziale) di ciascun apologo conduce alle 279 pagine del volume edito da Galli nel 1898. Per quanto la storiografia letteraria possa essere abituata a ragionare nella prospettiva della forma-libro, infatti, occorre tenere presente che l'idea moderna della raccolta di novelle è quasi sempre successiva a una prima diffusione dei singoli testi nel circuito periodico: e *Gli Amori* non fa certo eccezione. Anzi, nel suo sviluppo storico, sembra costituirsi in un itinerario redazionale/editoriale articolato addirittura, o almeno, in tre fasi. Le prime due, precedenti all'elaborazione della super-cornice, sono testimoniate, rispettivamente, dalla pubblicazione in rivista, tra il 16 giugno 1890 e il 19 giugno 1892, di 7 «novelle» o «bozzetti» privi di intelaiatura epistolare (*Dibattimento*, *L'assurdo*, *Lettere di commiato*, *Le prove*, *Ironie*, *Un giglio*, *Uno scrupolo di Don Giovanni*); e dalla stampa, ancora nel 1892, del libretto *La Morte dell'Amore*, che ripropone in trittico *Dibattimento*, *L'assurdo* e *Lettere di commiato*.⁷ La

⁵ F. De Roberto, *L'Amore. Fisiologia - Psicologia - Morale*, Milano, Galli, 1895; ora a cura e con una prefazione di A. Di Grado, Sesto Fiorentino, apice libri, 2015.

⁶ V. Šklovskij, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo* [1925], Bari, De Donato, 1966, p. 95. Riprendo qui una considerazione che ho già espresso nel mio saggio *Postverismo e sperimentazione autodiegetica. Sulla tipologia della novella epistolare*, in *Forme dell'epistolarietà nella letteratura e nello spettacolo dall'Ottocento a oggi*. Atti del Convegno di Pavia (giugno 2023), a cura di L. Ballati, S. Bandi, F. Cerulo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024, pp. 31-44.

⁷ F. De Roberto, *La Morte dell'Amore*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1892; poi, in una riedizione rivista e accresciuta di altri tre «esempi», per un totale definitivo di sei unità, Milano, Edizioni Maia, 1928; ora a cura di M. D'Onofrio, Roma, Salerno Editrice, 1994.

terza e ultima fase, invece, è quella che dalla prima apparizione o riedizione su quotidiano o rivista di un corpus di ventuno testi iscritti nella form-lettera, compresi tra il 17 novembre 1895 e il 1° agosto 1897, culmina nell'allestimento della grande edizione del 1898 (ma le recensioni sono già di dicembre, dunque la composizione tipografica è da retrodatare alla fine del 1897). Con una precisazione a margine: che in questo andirivieni fatto di riprese, ritorni all'indietro e anticipazioni, solo due apologhi, *L'Estro* e *La Toscanina*, sembrano essere stati scritti direttamente in previsione dello spazio del libro; mentre quello intitolato *Lo Champagne*, apparso sul «Roma di Roma» il 10 luglio 1896, rimase relegato allo stadio della prima e unica pubblicazione su periodico, senza mai confluire in volume.⁸ Come si spiega tutto ciò? Ragioni di insoddisfazione artistica? O si tratta, forse, di una mera strategia di sfruttamento commerciale del già edito?

Con ogni evidenza, la prassi della riscrittura e del rifacimento traduce il rovello del discorso amoroso.⁹ Negli anni Novanta dell'Ottocento, De Roberto sembra ossessionato dall'urgenza di integrare la propria ricerca sul tema erotico-sentimentale in un quadro concreto e paradigmatico. Ciò che più gli interessa è esemplificare, ma il fatto che questa esemplificazione abbia per base il saggismo non determina in alcun modo una messa in discussione del valore della letteratura come artificio retorico e come costruzione estetica. Il superamento della forma bozzettistica e novellistica delle prove del triennio 1890-1892 in favore di quella dell'apologo – e cioè dell'aneddoto con valore illustrativo sotteso nella cornice della lettera – lo dimostra pienamente: è con l'arte del favoleggiare tramandata dagli antichi, leopardianamente risemantizzati e non meccanicamente imitati, che si può dare un senso agli enigmi della modernità.¹⁰

4. Mentre gli studi di angolatura tematica non mancano, la tensione sperimentale che anima *Gli Amori* dal punto di vista delle tecniche narrative non è stata ancora davvero storicizzata, anzitutto a causa della mancanza

⁸ F. De Roberto, «Apologhi di F. De Roberto». III - *Lo Champagne*, «Roma di Roma», I, 72, 10-11 luglio 1896. Per i riferimenti bibliografici delle prime edizioni a stampa su quotidiano o rivista dei singoli apologhi, così come delle loro successive riedizioni nel circuito periodico e librario, rinvio a R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2010.

⁹ Su questo nodo tematico dell'opera derobertiana cfr. R. Castelli, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012.

¹⁰ Il rinvio va ovviamente al saggio leopardiano del 1898: F. De Roberto, *Leopardi*, Milano, Treves, 1898.

di un'edizione critica che ricostruisca le diverse fasi attraverso cui si è giunti alla configurazione finale dell'opera: magari dando preminenza alle prime pubblicazioni su quotidiano o rivista. Sono proprio queste ultime, infatti, a godere del maggior interesse ecdotico, e per almeno due ordini di ragioni complementari: il primo è che risalire al singolo testimone a stampa anteriore all'edizione in volume, vale a dire il racconto propriamente detto, il futuro intertesto ancora privo del telaio saggistico-epistolare che lo sottenderà nella forma-libro, consente di chiarire come De Roberto sia venuto a maturare nel giro stretto di qualche anno la propria personale concezione del procedimento della *Rahmenerzählung* o racconto-cornice; il secondo è che solo una lettura ordinata in senso cronologico, cioè organizzata in direzione evolutiva, rende subito visibile la precocità di De Roberto nell'anticipare alcuni modi prosastici poi divenuti norma nella narrativa modernista primonovecentesca (dalla scrittura retrospettiva e diaristica al racconto dialogato, dal monologo citato al discorso pronunciato sulla scena pubblica).

In coerenza con l'assunto che invita a ripartire dalla dimensione storico-editoriale del «politesto giornalistico» (quotidiani, riviste, supplementi letterari),¹¹ nelle pagine che seguono vorrei proporre una rilettura degli *Amori* che tenga conto degli avantesti e dei testimoni a stampa anteriori all'edizione in volume del 1898: ciò allo scopo di metterne in luce la stratificazione delle soluzioni tecniche. Il metodo che seguirò sarà da un lato diacronico, cioè fondato sul rilievo delle macrovarianti evolutive introdotte nel passaggio dalla prima all'ultima lezione licenziata dall'autore, dall'altro tipologico, cioè fondato sull'individuazione di maniere e procedimenti narrativi. Considerate l'ampiezza e la corposità della raccolta, ritengo più proficuo concentrarmi in via prioritaria su quei testi che vantano una pubblicazione su quotidiano o rivista più remota nel tempo (selezione condotta su base cronologica: sette unità su trenta, databili al triennio 1890-1892) e che mi sembrano contenere in sé il più alto tasso di sperimentalismo formale (sottoselezione condotta su base valoriale: quattro unità su sette). Eccone il prospetto:

- *L'assurdo*, «Vita intima», I, 20, 14 ottobre 1890, pp. 154-155 (Vi¹).
- *Ironie*: con il titolo *Come siamo* (Novella), «la Tavola Rotonda», I, 1, 22 novembre 1891, pp. 3-4 (R¹).

¹¹ Per la definizione di politesto giornalistico in relazione alla novella cfr. B. Monfort, *La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain*, «Poétique», 90, aprile 1992, pp. 153-171. Spunti decisivi per la mia lettura, su questo aspetto, sono inoltre in I. Piazza, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Cesati, 2018.

- *Un Giglio*: «la Tavola Rotonda», I, 5, 20 dicembre 1891 (nel sommario del fascicolo il titolo è erroneamente trascritto come *Il giglio*), pp. 5-6 (Tr¹).
- *Uno scrupolo di Don Giovanni*: «la Tavola Rotonda», II, 25, 19 giugno 1892, pp. 3-5 (Riv¹).

5. Rispetto agli altri ventuno titoli della raccolta di cui sia nota una prima pubblicazione o riedizione aggiornata nel circuito periodico ascrivibile al triennio 1895-1897, vale a dire un momento già molto prossimo all'allestimento dell'edizione in volume, questi quattro testimoni prescelti documentano uno stadio elaborativo pregresso non solo al progetto della raccolta, ma soprattutto alla messa a punto della tipologia dell'apologo in sé e per sé. È un dato di fatto: i testi apparsi originariamente sul «Roma di Roma», il «Capitan Fracassa» e «La Domenica Letteraria» tra il 17 novembre 1895 e il 1° agosto 1897 esibiscono già apertamente sia la cornice saggistico-epistolare sia il pretitolo rematico di «Apologhi». E che questo pretitolo sia da ricondurre alla volontà dell'autore, e non a una scelta redazionale compiuta dal periodico di turno, è confermato: a) dall'epistolario («Che cosa faccio io? Metto insieme gli *apologhi* del Cortese con altre novelle già stampate qua e là con altre parabole ancora inedite; il tutto formerà un volume che porterà per titolo *Le Confessioni*»);¹² b) dall'*Avvertimento* al trattato *L'Amore*, datato «luglio del 1895» («[l'autore ha] 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»);¹³ infine, c) dalla presentazione redazionale – priva di firma, ma di quasi certa paternità capuaniana – che ne inaugura la pubblicazione in serie sul «Roma di Roma» il 3-4 luglio 1896. Cito per stralci:

APOLOGHI
di F. De Roberto

L'anno scorso, Federico De Roberto ha pubblicato un volume di cinquecentoquindici fitte pagine intorno alla fisiologia, psicologia e morale dell'AMORE. [...]

Il novelliere intanto non sonnecchiava. Ogni discussione, ogni deduzione, ogni aforismo del suo libro gli si sviluppava rappresentativamente nell'immaginazione; le teoriche divenivano persone, fatti, drammi o commedie, secondo i casi. E così ora il severo e arcigno scrittore che ha scandalizzato molte anime poetiche con le sue spietate osservazioni, e coi suoi stringen-

¹² La citazione è tratta da una lettera di De Roberto a Ugo Ojetti, scritta a Catania e datata «19 Febbraio '96», che si legge in *Carteggio inedito De Roberto-Ojetti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, in Ead. (a cura di), *Federico De Roberto*, numero unico di «Galleria», XXXI, 1-4, gennaio-agosto 1981, pp. 21-39: 30-31.

¹³ F. De Roberto, *Avvertimento*, in Id., *L'Amore*, cit., p. 4.

tissimi argomenti, si appresta a pubblicare un volume di *Apologhi* in conferma delle teoriche, tornando novelliere senza uscire nello stesso tempo dal terreno della discussione scientifica. Per ottenere questo difficile intento, l'autore ha trovato, ci sembra, la forma adeguata. Gli *Apologhi* consistono in una lunga serie di lettere dirette a un'anonima contessa che è stata tra le più scandalizzate delle sue lettrici.¹⁴

«[T]ornando novelliere senza uscire nello stesso tempo dal terreno della discussione scientifica»: queste parole denunciano una chiara coscienza dell'antinomia e al tempo stesso della compresenza tra mondo commentato e mondo narrato che presiede al racconto-cornice derobertiano. Com'è fatta, dunque, questa tipologia testuale? E di quante parti si compone? Schematizzando sommariamente, potremmo descriverne la struttura in questo modo: a un'introduzione saggistico-epistolare al tempo presente, in cui l'autore-narratore enuncia il problema, segue il racconto intercalato, l'apologo vero e proprio, che assolve la funzione di esemplificazione paradigmatica della tesi; quanto alla chiusura, vanno registrate due diverse alternative: 1) nella prima, molto frequente, l'explicit del racconto-cornice coincide con la conclusione dello stesso apologo; 2) nella seconda, decisamente più rara, ad apologo concluso, l'autore-narratore riprende circolarmente le redini del discorso iniziale, proponendo un'ultima riflessione di carattere commentativo al tempo presente.

6. Per capire appieno questa duplice articolazione del finale, è utile un confronto tra le prime stampe nel circuito periodico di *Ironie* (R¹) e *Uno scrupolo di Don Giovanni* (Riv¹) e la loro riedizione, profondamente rivista, nella forma-libro alla data del 1898 (G).¹⁵ Considererò i due casi separatamente, ricorrendo al sottolineato per evidenziare le varianti su cui più mi interessa attirare l'attenzione. Comincio con *Ironie*:

¹⁴ Non firmato (ma quasi certamente L. Capuana), *Apologhi di F. De Roberto*, «Roma di Roma», I, 65, 3-4 luglio 1896. Del «Roma di Roma», «giornale politico-letterario quotidiano» con sede a Roma in via del Tritone Nuovo 9, Capuana fu direttore letterario dall'aprile 1896 al gennaio 1897.

¹⁵ Le citazioni riportate nella prima colonna sono tutte tratte dalle prime edizioni su rivista già segnalate nel paragrafo 4. Il dettato dell'autore è stato conservato nella sua veste originaria, fatte salve alcune modifiche inerenti segni convenzionali. Nello specifico: ho ridotto sempre i punti di sospensione al numero canonico di tre; ho introdotto la distinzione tra accento acuto e accento grave (*perché*, *né*); ho integrato in qualche caso le virgolette di apertura o chiusura mancanti, inserendole tra uncini < >. Le citazioni da G, invece, sono riprese dalla prima, e ad oggi purtroppo ancora unica, edizione degli *Amori* del 1898. In questa sede, le tavole omettono i numeri di pagina per praticità, ma chi volesse leggere in singolo i quattro apologhi su cui si concentra la mia analisi, potrà trovarli nel volume licenziato da Galli alle pp. 225-236 (*Ironie*), 83-90 (*Uno scrupolo di Don Giovanni*), 237-245 (*L'assurdo*), 92-99 (*Un giglio*); qui con g minuscola, per contro a Tr¹: *Un Giglio*).

	R ¹	G
incipit	«...Quest'amore<>», <u>diceva dunque Alessandro Ranieri</u>, <>era stato tutto quel che di meglio avevo avuto al mondo, il sogno della mia giovinezza, la poesia della mia vita – e nulla era valso a compensarne la perdita [...]».	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. Se ella dunque vuol sapere da me in qual modo questa pena estrema dei traditi e degli abbandonati guarisce, già è in grado di indovinare la mia risposta. [...] <u>La guarigione infallibile e radicale non avviene pertanto se non quando il nostro amor proprio, offeso perché ci fu sottratto un amore, è soddisfatto all'idea di poterlo riottenere.</u> C'è anche allora un'ironia, ed è la più sottile di tutte, perché noi ridiamo – di noi stessi... <u>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.</u> «Questo amore era stato tutto ciò che di meglio avevo ottenuto al mondo [...]».
explicit	[...] Quando finalmente mi posi a tavolino, le scrissi così: «Ho ricevuto la vostra lettera e vi ringrazio della buona memoria che serbate di me. Siate certa dell'interesse e della devozione che io vi porto, e lasciatemi sperare di potervene dare qualche giorno la prova. Io sono qui per fare degli studii e per vedere un po' di mondo. Se potessi giovarvi in qualche cosa, disponete pure liberamente di me; mi farete sempre un vero regalo...». <u>«Voi che filosofate su tutto,» concluse il narratore,</u> «caverete da questo una delle vostre solite moralità – od immoralità, secondo il punto di vista. Il fatto incontrastabile è che fin quando il riacquisto di quell'amore m'era stato impossibile, io avevo sofferto le pene dell'inferno ed avrei dato non so quanti anni della mia vita per ottenere, se non quel che agognavo, almeno l'oblio; <u>dal giorno che il mio voto non fu più attraversato, che il conseguimento dipese da me, che io compresi di poter restituire un poco del male che m'era stato inflitto, da quel giorno io m'avviai alla guarigione, rapidamente...</u>».	[...] Quando finalmente mi posi a tavolino le scrissi così: «Ho ricevuto la vostra lettera e vi ringrazio della buona memoria che serbate di me. Siate certa della devozione che vi porto, e lasciatemi sperare di potervene dare qualche giorno la prova. Io sono qui per fare qualche studio e per vedere un po' di mondo. Se potessi giovarvi in qualche cosa, disponete pure liberamente di me: mi farete sempre un regalo...».

Come si vede dalla tavola, il percorso variantistico che da R¹ porta a G si concentra con maggiore incidenza sull'incipit e sull'explicit, attraverso interventi di addizione in un caso, di soppressione di singole unità frastiche o interi periodi nell'altro. Se si eccettuano due soli interventi narratoriali, entrambi assai discreti ed entrambi piegati alla funzione di raccordo-cornice («diceva dunque Alessandro Ranieri» nell'attacco *in medias res*; «conclude il narratore» nella chiusa), la versione originaria della novella si struttura a conti fatti in un lungo monologo di riporto, che viene trascritto in secondo grado da un narratore-interlocutore evocato come personaggio presente sulla scena soltanto nel finale («Voi che filosofate su tutto»). A rigore, non si può parlare di «monologo citato», secondo la definizione di Dorrit Cohn, perché Cohn opera una distinzione netta, in contrapposizione a Genette, tra il discorso pensato e il discorso pronunciato sulla scena pubblica, come evidentemente è in questo caso.¹⁶ Ma la sostanza non cambia: se è vero che a parlare per tutta la durata del racconto è il personaggio di Alessandro Ranieri, che narra retrospettivamente e in prima persona la propria storia, non è meno vero che questo racconto del personaggio è trasposto e ri-mediato dal narratore-interlocutore, che si palesa al principio e alla conclusione e che si premunisce di segnalare, tramite l'uso strategico delle virgolette, che ogni singola parola riferita è da ricondurre a Ranieri e non a lui.

Tutto cambia con il passaggio a G. A questo punto, De Roberto sceglie di annullare l'istanza registico-narratoriale presente in R¹ per incassare il discorso di Ranieri, ora presentato come un atto di scrittura in differita e non più come un pronunciamento orale («un curioso documento che mi fu mandato una volta»), direttamente nel tessuto della lettera indirizzata alla contessa R.V. Anche l'explicit subisce un mutamento di sostanza: non solo la chiusa narrativa di R¹ è rifiuta, con diverse modifiche, nella cornice saggistico-epistolare posta in soglia di apertura, ma l'explicit dell'apologo in sé viene a coincidere – in conformità con la prima variante di costruzione del finale che abbiamo visto poco sopra – con la conclusione della missiva-cornice nella sua interezza. Passiamo dunque all'esame di *Uno scrupolo di Don Giovanni*:

¹⁶ Quella del monologo citato è una delle tre categorie, insieme alla psiconarrazione e al monologo narrato, che Cohn formula per identificare le manifestazioni funzionali della coscienza nei contesti in terza persona. Si tratta, in estrema sintesi, della citazione diretta dei pensieri del personaggio e che prevede appunto l'uso delle virgolette. Cfr. D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 21-140. Il volume è stato recentemente pubblicato anche in traduzione italiana, grazie al lavoro di Gloria Scarfone, che ha colmato una lacuna protrattasi negli studi per quasi cinquant'anni: D. Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, a cura e con una postfazione di G. Scarfone, prefazione di R. Castellana, Roma, Carocci, 2025.

	Riv ¹	G
incipit	– Di Don Giovanni? – esclamarono tutti con aria d’incredulità – Da quando in qua i Don Giovanni hanno scrupoli?... – <u>Ecco il fatto: – disse Bardi; e, ottenuto silenzio, cominciò:</u> – Don Giovanni (lasciamogli questo nome che vale e quindi risparmia una biografia) aveva dunque spezzata l’esistenza della povera contessa. [...]	Protesti, gridi e strilli fin che le pare, cara contessa mia; ma ella non mi rimoverà dalla mia opinione – dalla mia certezza. Gli uomini, in amore come nel resto, sono più logici. E poiché discutere astrattamente non giova, ma conviene addurre le prove di ciò che s’afferma, io le voglio subito provare, con un altro fatto, l’affermazione mia. I Don Giovanni, avendo qualcosa della natura effeminata, non sono capaci di sentimenti duraturi e non hanno una coscienza coerente come tutti gli altri uomini – è vero? <u>Orbene, io voglio narrarle uno scrupolo di Don Giovanni!</u> Don Giovanni adunque (lasciamogli questo nome che vale e quindi risparmia una biografia) aveva spezzato l’esistenza della povera Principessa.
explicit	Allora soltanto la contessa chinò il capo, non trovando nessun argomento da opporre allo scrupolo di Don Giovanni.	Allora soltanto la Principessa chinò il capo, non trovando nessun argomento da opporre allo scrupolo di Don Giovanni. <u>Sa ella, invece, che cosa fanno quasi tutte le donne in una condizione simile a quella di costui? Le Donne Giovanne – veramente il loro nome è un altro!... – presumono di tenersi a fianco l’amante abbandonato ed implorante senza sbarazzarsi dell’altro per il quale l’hanno abbandonato! E sono ancora gli uomini, le menti più logiche e gli animi più dignitosi, quelli che non accettano tale situazione, e preferiscono soffocare la propria passione – ma con poco merito, dopo che hanno conosciuto che cosa valgono coteste creature...</u>

Anche qui si procede per sottrazione da un lato e addizione dall’altro: in Riv¹, dopo un brevissimo cappello introduttivo a due voci – quella di un anonimo uditorio collettivo (molto simile, si direbbe, al salotto aristocratico che ascolta i racconti del dottor Maggioli nel *Decameroncino* di Capuana) e quella di un singolo personaggio, tale Bardi – l’istanza narrativa passa completamente nelle mani di quest’ultimo: spetta a lui, in qualità di padrone e amministratore della storia, ricostruire a ritroso la vicenda del Don Giovanni del titolo. Nella versione in volume, viceversa, dopo il breve incipit-cornice – stavolta non di carattere diegetico o dialogico ma prettamente riflessivo – è l’autore-narratore epistolare a prendere le redini della narrazione, sostituendosi al narratore-personaggio di Riv¹ e raccontandone lo stesso aneddoto come proprio. Ciò, sia detto per inciso, a evidente conferma dello statuto finzionale dell’opera: perché ogni fatto, esempio o vicenda riportata nelle lettere alla contessa R.V., a dispetto di qualsiasi dichiarazione di referenzialità millantata nella *Prefazione* («non uno di questi esempi è inventato»), non è altro che una

novella, un bozzetto, un racconto di finzione, in più di un caso già pubblicato esplicitamente come tale negli anni precedenti su giornale o rivista. Tornando alla costruzione dell'intreccio, e in particolare all'explicit, si deve osservare che in G la cornice si avvita circolarmente attorno all'apologo. Subito dopo la conclusione del racconto incassato, infatti, l'autore-narratore epistolare torna a rivolgersi alla narrataria, esponendo un'ultima riflessione extradiegetica sulla differenza tra dongiovannismo maschile e dongiovannismo femminile. Una cornice praticamente perfetta.

7. La collazione tra le prime stampe in rivista delle novelle *L'assurdo* (Vi¹) e *Un Giglio* (Tr¹) e la lezione licenziata dall'autore nel 1898 (G) consente di constatare processi evolutivi analoghi a quelli appena visti, in qualche caso perfino identici, ma con una differenza sostanziale rispetto alla distribuzione delle varianti. Stavolta, a ben guardare, il lavoro di revisione del già edito non agisce in maniera diffusa su entrambe le soglie del testo, ma si concentra in via esclusiva sulle sequenze narrative iniziali, lasciando pressoché inalterata l'area testuale dell'explicit.

	Vi ¹	G
incipit	«...Bisogna pure riconoscere» <u>proseguì Dionigi Basile, fra l'attenzione simpatica dei suoi giovani amici</u> «che noi siamo fatti a un modo assai strano, e che, se la felicità ci sfugge, il più grande ostacolo al suo conseguimento procede da noi stessi, dalle irrequietezze, dalle intolleranze, dalle contraddizioni della nostra natura... [...]».	Bisogna dire, mia buona amica, che io ho proprio la mano disgraziata. Mentre mi cullavo della dolce lusinga d'avere riacquistato la sua benevolenza e d'essere riuscito a farle dimenticare non solo i torti che ho potuto commettere nel corso di questa nostra corrispondenza, ma perfino l'origine prima del suo cruccio, cioè le mie teorie sull'amore, ecco improvvisamente ridestarsi più acre che mai il suo sdegno, eccomi nuovamente segno della sua severità! [...] – Bisogna pure riconoscere, – <u>mi narrò una volta una persona</u> , – che noi siamo fatti a un modo assai strano e che, se la felicità ci sfugge, il massimo ostacolo al suo conseguimento procede da noi stessi, dalle intolleranze, dalle contraddizioni di questa nostra inesplorabile natura...
explicit	«In quel momento, io non cessai certo d'amarla, ma fu questo il primo sintomo d'una lenta evoluzione che s'operò nel mio spirito e che finì per togliermi quella donna dal cuore!...».	«In quel momento non cessai certo d'amarla, ma fu questo il primo sintomo d'una lenta evoluzione che s'operò nel mio spirito e che mi tolse finalmente quella donna dal cuore!...».

Come già in *Ironie* e *Uno scrupolo di Don Giovanni*, anche in questo caso lo schema diacronico rende subito visibile la logica triadica di fabulazione,

falsificazione e dissimulazione su cui si regge *Gli Amori*. Se in Vi¹ il monologo virgolettato di Dionigi Basile¹⁷ è iscritto in un telaio narrativo presieduto da una voce esterna, che esce allo scoperto solo nell'incipit per poi eclissarsi per tutta la durata del racconto («proseguì Dionigi Basile, fra l'attenzione simpatica dei suoi giovani amici»), in G è lo stesso autore-narratore epistolare a farsi carico dell'istanza narrativa, integrando il discorso prima pronunciato dal personaggio «fra l'attenzione simpatica dei suoi giovani amici» in una narrazione che ora si esibisce come racconto udito con le proprie orecchie in un momento cronologico indeterminato («mi narrò una volta una persona»). Il cambiamento più decisivo tra la lezione anteriore del testimone su rivista e quella seriore del testimone in volume sta tutto qui: nella mobilità della voce narrante, nello sfondamento dei confini della *mimesis*, nell'intrusione neanche troppo nascosta dell'autore nella sua opera. Il percorso elaborativo di *Un giglio* ne dà ulteriore conferma:

	Tr ⁱ	G
incipit	– Dorani, col suo tono cattedratico abituale, aveva sentenziato: «Quando un uomo si trova in presenza d'una donna, comunque ella sia fatta – purché non abbia sessant'anni o la gobba – deve rammentarsi che è uomo – e farlo comprendere». Sorse una discussione vivacissima, ma Carlo Landini esclamò: – Dorani ha ragione! Volete una prova di quel che vi può accadere se dimenticate questo precetto? – Sentiamo! Sentiamo! <u>E il narratore cominciò:</u> – Bisogna conoscere il mio amico Vernazzi, la correttezza inglese del suo portamento, la dignitosità diplomatica delle sue maniere, quella specie d'innocente ostentazione di freddezza ch'egli non lascia neppure in mezzo alle liete brigate degli antichi compagni di studi e di piaceri, <u>per comprendere il mio stupore quando me lo vidi dinanzi.</u>	[...] L'altra volta io le dicevo, per esempio, che gli uomini, obbedendo a un istinto unico e costante, essendo sempre avidi d'amore, amano in un modo più logico e mettono nell'amor loro maggiore sincerità. <u>Da questo teorema Vico Dastri cava un corollario e sentenzia: «Quando un uomo si trova in presenza d'una donna, comunque ella sia, – purché non abbia sessant'anni o la gobba, – deve rammentarsi che è uomo e dimostrarlo».</u> Fino a ieri io credevo che il giudizio fosse esagerato. Certo, se agli uomini è toccato il dovere dell'iniziativa, essi non dovrebbero guardare, come infatti non guardano, troppo per il sottile; si potrebbe anche ammettere e dimostrare, con l'esperienza alla mano che, alle volte, essi si rammentano dell'esser loro perfino dinanzi a donne di sessant'anni o con la gobba; ma, ripeto, Dastri mi pareva, fino a ieri, troppo assoluto. <u>Da ieri mi sono ricreduto.</u> Quando meno me l'aspettavo, ebbi la prova delle cose dispiacevoli che possono capitare a chi dimentica il precetto dell'amico mio. La vuol sentire anch'ella? <u>Eccole calda calda la storiellina.</u> <u>Bisognerebbe conoscere il mio amico Bernazzi,</u> la correttezza inglese del suo portamento, il sussiego diplomatico delle sue maniere, quella specie d'innocente

¹⁷ Nella seconda edizione del testo, apparsa nel già citato *La Morte dell'Amore* del 1892, alle pp. 29-37, il nome del personaggio muterà da Dionigi Basile a Ettore Baglioni. La tavola di confronto tra la lezione di Vi¹ e G non contempla questo testimone intermedio, perché irrilevante ai fini del discorso critico qui proposto.

	<u>una sera, a Milano, per via, così rabuffato in viso, così nervoso nei gesti, così scucito nel discorso come nessuno deve averlo mai visto [...].</u>	ostentazione di freddezza ch'egli non lascia neppure in mezzo alle liete brigate degli antichi compagni di studi e di piaceri, <u>per comprendere il mio stupore quando me lo vidi dinanzi, ieri sera, per via, così rabuffato in viso, così nervoso nei gesti, così scucito nei discorsi come nessuno deve averlo mai visto.</u>
explicit	[...] Allora donna Clara, lasciata la mia mano, va al pianoforte, spicca un giglio dal mazzo e viene ad offrirmelo dicendo, molto tranquillamente: – <i>E questo per la vostra virtù!</i> »	[...] Allora Donna Clara, lasciata la mia mano, va al pianoforte, spicca un giglio dal mazzo e viene ad offrirmelo dicendo, molto tranquillamente: – <i>E questo per la vostra virtù.</i>

Il meccanismo incipitario di Tr¹, sebbene all'apparenza polifonico, è esattamente lo stesso dei precedenti: c'è una piccola diatriba verbale tra amici; c'è la messa in chiaro della tesi (al solito misogina) di partenza; c'è un personaggio che prende le redini della narrazione e che riferisce sulla scena pubblica un apologo-argomento a sostegno della tesi; infine, ma non da ultimo, c'è una regia esterna che sovrintende al racconto nella sua interezza. Anche il procedimento variantistico che porta alla fase ultimativa di G è al fondo identico: l'autore-narratore epistolare si sostituisce e si sovrappone al personaggio-narratore della prima edizione; si appropria del suo aneddoto spacciandolo come una storia desunta dal proprio bagaglio esperienziale e di ricordi; aggiorna il tempo della storia di Tr¹ («me lo vidi dinanzi, una sera, a Milano, per via») allo scrivere epistolare del qui e ora («me lo vidi dinanzi, ieri sera, per via»). Il gioco della dissimulazione è così scoperto da indurre al sospetto di un intento umoristico.

8. Mi fermo qui e tento una sintesi. Benché il progetto degli *Amori* sia indissolubilmente legato al trattato *L'Amore* del 1895, di cui condivide l'orizzonte epistemologico, lo statuto finzionale dell'opera non può in alcun modo essere messo in dubbio. Se è vero che diversi apologhi reagiscono a precisi referenti scientifici e letterari, Bourget e Lombroso innanzitutto,¹⁸ non è meno vero

¹⁸ Sui rapporti controversi tra il pensiero di Bourget e quello di De Roberto sono imprescindibili le considerazioni di G. Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017, soprattutto le pp. 123-177. Quanto a Bourget, Lombroso e De Roberto, è decisivo A. Lazzarini, «*L'amore c'è soltanto nel titolo*». Gli *Amori di Federico De Roberto tra Bourget e Lombroso*, «Oblío», XII, 45, 2022, pp. 112-135. Ad Andrea Lazzarini sono grata per i suggerimenti e gli spunti di riflessione offertimi durante le fasi di preparazione del convegno napoletano del 23-24 maggio 2024 in cui ho presentato una prima versione orale di questo contributo.

che molti altri rievocano esplicitamente personaggi di altre opere di finzione derobertiane (per stare a un solo esempio: Teresa Uzeda in *Un'intenzione della Duffredi*) oppure – come abbiamo visto nelle pagine precedenti – incassano nel tessuto epistolare, attraverso il riuso disinvolto e abilmente camuffato del già edito, interi racconti brevi di finzione pubblicati su giornale o rivista in anni precedenti. La stessa retorica empirica sciorinata nella prefazione («io non ho fatto e non ho voluto fare opera di fantasia, ma di osservazione»), poi contraddittoriamente replicata nella cornice del primo apologo, *La muta comunione*, dove l'autore-narratore ribadisce di non aver inventato nulla per autodefinirsi al tempo stesso «cantastorie e narratore», appare molto più come un segno distintivo del romanzesco che un dispositivo di autenticazione. Se ne può concludere, per rifarci di nuovo alle parole di Capuana, che in questi *Amori* De Roberto torna a essere novelliere: a dispetto di ogni possibile sconfigimento nei territori del saggismo così come di ogni collisione tra discorso letterario e discorso scientifico. Prova ne è la storia editoriale dei testi, o meglio, la stratigrafia diacronica dei modi narrativi nei testi.

Osservazioni su *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*

Daniela De Liso

(Università degli Studi di Napoli Federico II)

Federico De Roberto pubblica nel 1909 *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, nella prestigiosa collana di «monografie illustrate» dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo, diretta da Corrado Ricci.¹ La «monografia illustrata» segue quella su *Catania*, pubblicata nella stessa collana nel 1907. La pubblicazione di due guide illustrate da parte dell'autore de *I Viceré* non è connessa a un interesse sporadico o erudito, ma si lega a un'idea complessiva della necessità di narrazione del reale, che caratterizza la scrittura derobertiana, sin dai giovanili esordi giornalistici.² L'amicizia con Corrado Ricci, storico dell'arte allievo di Carducci e di Venturi, direttore generale delle Antichità e Belle Arti d'Italia, era nata, presumibilmente, nel 1899, quando De Roberto fu nominato direttore della Biblioteca Civica di Catania e poi sovrintendente alle Belle Arti. Ricci, che aveva pubblicato nel 1906, nella collana da lui diretta per l'Istituto di Arti Grafiche, la guida *Ravenna*, aveva costruito un piano editoriale, nell'ambito del quale erano stati coinvolti molti scrittori, da Antonio Beltramelli a Ugo Fleres, da Salvatore Di Giacomo a Giuseppe Antonio Borgese, dando vita, in tal modo, a una collana innovativa nell'ambito del genere delle guide illustrate. Alle moltissime guide elaborate da autori stranieri e italiani sulle città italiane del *Grand Tour*, Ricci contrapponeva le sue monografie illustrate da grandi scrittori e non necessariamente da storici dell'arte, su centri artistici minori e realtà territoriali di interesse, potremmo dire, «alessandrino»:

¹ F. De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, Bergamo, Edizioni d'Arti Grafiche, 1909. Si cita qui dalla recente edizione critica: F. De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara. Con 147 Illustrazioni e 1 Tavola*, a cura di D. Stazzone, prefazione di R. Galvagno, Catania, Il Convivio, 2020 (d'ora in poi *Randazzo*).

² Cfr. sull'argomento R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma, Bonanno, 2010, pp. 68-112; D. De Liso, *Federico De Roberto, il giornalista*, in *Parola di scrittore III. Altri studi su Letteratura e Giornalismo*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni, 2020, pp. 67-80.

Di un oggetto, di una serie sistematica di cognizioni, il miglior espediente è di offrirne, se possibile, l'immagine, di mettere, a così dire, lo studioso in presenza delle cose [...]. Noi offriremo ai lettori italiani, in questa nuovissima collezione di monografie illustrate, una vera enciclopedia dello scibile, costituita da monografie esaurienti, indipendenti l'una dall'altra, di carattere tutto particolare.³

A Ricci non interessa la guida illustrata di una città che il turista, il *voyageur*, possa sfogliare mentre visita il Colosseo o le rovine di Pompei; le sue guide sono testi da leggere con attenzione e guardare in poltrona o da tenere in bella mostra su uno scrittoio. Nascono, perciò, da un'interazione moderna e innovativa tra gusto narrativo, descrittivo e occhio fotografico; aggiunge, infatti, che «l'illustrazione deve essere documentale, non di fantasia o di maniera»,⁴ perché ha un ruolo pedagogico:

Ora niuno ignora che il più rapido mezzo di apprendere, si ha nel metodo intuitivo. A risparmiare tempo e parole, nella descrizione di un paese, di un oggetto, di una serie sistematica di cognizioni, il migliore spediente è di offrirne, se possibile, l'immagine, di mettere, a così dire, lo studioso in presenza delle cose. Per poco che la sua intelligenza sia già iniziata, un fiotto di idee gli entrerà direttamente per l'immagine nel cervello; e pochi cenni di storia, di commenti, o di riferimenti basteranno allora a completare il linguaggio delle cose.⁵

A sottolineare l'attenzione scientifica per la fotografia si aggiungerà la pubblicazione nel 1905, da parte di Ricci, del saggio *La fotografia e l'arte della rappresentazione del vero*,⁶ che s'inserisce nel più ampio dibattito che, a partire da Zola, aveva coinvolto la storia della letteratura e che, con il progredire della nuova tecnica di riproduzione del reale, coinvolgeva proprio in quegli anni la storia dell'arte.⁷ La fotografia è per Ricci, insomma, uno strumento innovativo di comunicazione e di conoscenza con un evidente valore pedagogico, quando impiegata per riprodurre l'opera d'arte, perché, affrancata dalla soggettività dell'artista, riesce a cogliere la «verità ottica». Per il curatore della collana, perciò, è questo il ruolo che la fotografia deve avere nelle sue guide illustrate. Sebbene De Roberto possa apparire un'ottima scelta in questa prospettiva – Ricci scrive anche che i suoi autori devono essere «specialisti che abbiano buona fama come scrittori»⁸ – poiché

³ C. Ricci, *Ravenna*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903, pp. 95-96.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 95.

⁶ C. Ricci, *La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero*, «Il Secolo XX», n. 1, 1905, pp. 21-36.

⁷ Cfr. E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, vol. II/3, pp. 470 sgg; F. Recine, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli, Scriptaweb, 2006.

⁸ C. Ricci, *Ravenna*, cit., p. 96.

non è solo uno scrittore, ma è anche un fotografo dilettante, l'idea di De Roberto e dei suoi maestri veristi, Capuana e Verga, studiata da Giuseppe Sorbello e da Giorgio Longo,⁹ è un po' diversa.

Il rapporto dei due veristi maggiori con la fotografia è stato per la prima volta discusso da Leonardo Sciascia in un brevissimo saggio del 1983 intitolato *Verismo e fotografia*, successivamente inserito nella raccolta *Cruciverba*. In quelle pagine Sciascia osservava che per Capuana e Verga la fotografia era stata un diletto e non uno strumento di rappresentazione del vero:

È probabile anzi la considerassero poco «verista», stante la necessità della posa, di quel tanto di finzione che la posa comportava, e la mancanza del colore. Qualche fotografia l'avranno magari passata a disegnatori, scenografi e capocomici per dare idea dei luoghi e dei costumi siciliani, a servirsene nella messinscena delle loro commedie o per l'illustrazione dei loro libri [...] ma non pare se ne servissero loro, per rimemorare l'impressione o per più precisamente descrivere luoghi e tipi umani.¹⁰

Il breve saggio si chiudeva però con un'affermazione diversa in relazione a Federico De Roberto:

Nato vent'anni dopo, Federico De Roberto non giocò, non «si diletto»: asetticamente si servì della fotografia. Se ne fece un ausilio, con buon mestiere, al suo mestiere di giornalista, di storico.¹¹

Dunque, per chiosare Sciascia, De Roberto è il primo scrittore realista (per Sciascia è verista) a utilizzare la fotografia come strumento, come ausilio ineludibile per combattere l'incedere del tempo, per fermarlo, se necessario. Lo scrittore di Racalmuto avrebbe definito la fotografia, in un saggio intitolato *Sulla fotografia* del 1988, «una guerra contro il tempo»¹² e le fotografie che De Roberto realizza per la sua guida di Randazzo sono appunto una guerra contro il tempo, un modo di fermare il tempo, contro l'irrompere della vita che, con le sue più o meno naturali calamità, può distruggere ciò che è stato, cancellando ogni pregressa fisionomia familiare. Se Verga si diletta a fotografare persone e paesaggi e Capuana imprimeva sul suo rullino Zola e gli *invisibilia*, De Roberto ritiene la camera oscura lo spazio di una memoria che può produrre racconto, oltre che immagine.

⁹ Cfr. G. Sorbello, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012; *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, a cura di G. Longo e P. Tortonese, Cuneo, Nerosubianco, 2014.

¹⁰ L. Sciascia, *Verismo e fotografia*, in Id., *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1998, p. 182.

¹¹ Ivi, p. 184.

¹² L. Sciascia, *Sulla fotografia*, a cura di D. Mormorio, Milano, Mimesis, 2020, p. 92.

L'interazione tra scrittura e fotografia aveva avuto il suo inizio ufficiale nell'allestimento della guida *Catania illustrata*, apparsa nel 1907, sulla quale saranno perciò opportune alcune considerazioni preliminari. La guida della città etnea era stata commissionata da Ricci a De Roberto già a partire dal 1900, come testimonia il carteggio tra i due, di recente edito per la cura di Sebastiano Arena.¹³ Tuttavia, il libro aveva presentato sin dall'inizio non poche difficoltà per il suo autore, per il rapporto ancipite che egli aveva con la città, suo «grembo» e sua «prigione».¹⁴ Dall'epistolario con Ricci si evince addirittura la perplessità di De Roberto di riuscire a dedicare un intero fascicolo alla città; in una lettera del 9 febbraio 1903 gli sottopone «un dubbio»:

quanto alla monografia su Catania per l'Italia artistica ho bisogno di sottoporvi un dubbio. Tu sei stato qui, devi quindi sapere quanto sono scarsi i monumenti o i semplici documenti artistici. Un fascicolo sulla sola Catania mi sembra improbabile metterlo insieme. Bisognerebbe includere non solamente i dintorni prossimi, scarsi anch'essi d'interesse, ma anche le vicinanze, non tanto vicine, certamente Randazzo e Taormina (la quale ultima è in provincia di Messina) e forse anche la stessa Siracusa. Sei disposto ad allargare così l'argomento?¹⁵

La povertà artistica di Catania non entusiasma lo scrittore, che, pur accogliendo l'invito di Ricci, continuerà nelle lettere successive a chiedergli di poter ampliare il contenuto della guida con Taormina o Siracusa, «perché questi sono luoghi che – diversamente da Catania «poco attraente», precisa – descriverei con entusiasmo e non indegnamente».¹⁶ Ci sono anche, però, difficoltà di carattere economico nella realizzazione di questa prima guida, dovute alla carenza di materiale fotografico. In una lettera del 3 giugno 1905, lamentando le spese eccessive che sta fronteggiando per la realizzazione del lavoro, specifica che «non esiste quasi nessuna fotografia delle cose d'arte» e aggiunge che Catania «è un paese selvaggio, gli abitanti del quale sono destituiti di qualunque senso estetico» e che gli stranieri che capitano in città sono troppo pochi «perché vi possa attecchire il commercio di fotografie».¹⁷ Ciononostante, De Roberto visita i principali atelier fotografici della città a caccia di foto che possano «illustrare» la sua *Catania* e ne deriva una spesa finale consistente, al punto che, di fronte ai dinieghi dell'editore di aumentare il

¹³ *Catania illustrata nelle lettere di Federico De Roberto e Corrado Ricci*, introduzione e note di S. Arena, Catania, Fondazione Verga-Euno, 2018.

¹⁴ Cfr. R. Castelli, *La Catania grembo e prigione di De Roberto*, in *La parola e il luogo*, a cura di A. Di Grado, Palermo, Kalòs, 2010, pp. 23-28.

¹⁵ *Catania illustrata nelle lettere di Federico De Roberto e Corrado Ricci*, cit., p. 93.

¹⁶ Ivi, p. 94.

¹⁷ Ivi, p. 99.

budget inizialmente pattuito, lo scrittore comunicherà a Ricci di essere stato costretto a servirsi di fotografi dilettanti. Vien da chiedersi, vista la passione e la competenza mostrate da De Roberto, che dichiarava, in quest'arte, suo maestro Capuana, per quale ragione non realizzasse personalmente le foto di cui aveva bisogno. Non sappiamo nulla di preciso sulla strumentazione fotografica in possesso dello scrittore; se Capuana costruiva da sé i propri apparecchi fotografici e sviluppava tecniche casalinghe per l'ingrandimento,¹⁸ non abbiamo, invece, testimonianze eloquenti in relazione al suo discepolo. Si può inferire che, al tempo in cui lavorava alla redazione di *Catania illustrata*, De Roberto non avesse ancora preso in considerazione l'idea del "fai da te", probabilmente perché, nei fascicoli precedenti della collana, il compendio fotografico era stato appannaggio dei grandi studi fotografici, che ormai si erano diffusi, dall'invenzione del dagherrotipo nel 1839, in tutta la penisola. In ogni caso dalla storia compilativa ed ecdotica di *Catania illustrata* si evince la grande attenzione di De Roberto per le immagini: nonostante le difficoltà millantate, il carteggio con Ricci rivela che il testo, infarcito di curiosità aneddotiche e preziosità archeologiche, fu composto e completato in un tempo relativamente breve; il ritardo nell'apparizione del fascicolo deve unicamente imputarsi ai problemi incontrati per il reperimento di materiale fotografico che lo scrittore giudicasse all'altezza del testo. Emerge già da questa prima prova lo zelo con cui De Roberto si dedicava ad armonizzare le due arti – letteratura e fotografia – che s'incontravano nelle moderne guide di Ricci. Le immagini non sono un semplice corredo del testo, non riproducono il reale, ma un'idea del reale, l'idea della città che ha l'autore, perché «veicolano ma al tempo stesso producono idee di città».¹⁹ Tuttavia, confrontando i due volumi derobertiani, *Catania* e *Randazzo*, appare evidente che per quanto, come si è accertato, *Catania* sia poi diventata il modello su cui sono state realizzate tutte le successive guide della città,²⁰ solo con il volume su *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, pubblicato sempre nell'*Italia illustrata* nel 1909, De Roberto raggiunge il culmine della sua arte in questo genere ibrido e, forse anche per questo, affascinante.

Una prima idea del volume su *Randazzo*, si è detto, sorge nell'autore durante la preparazione del volume su *Catania*; anzi nasce dall'insoddisfazione

¹⁸ Cfr. G. Sorbello, *Iconografie veriste*, cit., pp. 65-110.

¹⁹ E. Iachello, *Immagini della città. Idee della città*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 2000, p. 13.

²⁰ Cfr. G. Pagnano, *La costruzione dell'identità di Catania dal secolo XVI al XX*, in *Catania. La città, la sua storia*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2007, pp. 210-214.

verso un libro che gli sembra assai meno attraente di quanto potrebbe invece essere una guida della Sicilia orientale, da Catania a Taormina e Siracusa. L'idea assume però una sua concretezza solo dopo la pubblicazione della prima monografia, come si evince dal carteggio con Ricci, che dal 1906 al 1909 documenta fedelmente le fasi di ideazione, preparazione, stesura e allestimento dell'opera. Se a partire dal gennaio nelle lettere compaiono riferimenti a un altro fascicolo che, al termine di *Catania*, egli vorrebbe curare, per esplicita richiesta di Ricci, per *l'Italia illustrata*, è solo in una lettera del 28 aprile che prende corpo con maggiore chiarezza l'idea di un fascicolo su *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*. Dopo un esordio in cui illustra, in lunga sequela, le possibilità di «altre puntate», citando paesi come Acicastello, Acireale, Giarre e Riposto, Linguaglossa, Piedimonte, Bronte e la valle del Simeto, scrive:

La sola Randazzo meriterebbe quasi un'illustrazione a parte, ricca com'è d'arte d'ogni sorta e di pittoreschi dintorni. [...] Ora bisognerebbe che tu mi dicessi se – per l'economia della tua pubblicazione – io debbo far di tutto per restringermi ad un solo fascicolo, che intolleremmo Dall'Alcantara al Simeto; oppure se posso farne due: allora ne chiameremmo uno La valle dell'Alcantara (oppure Randazzo e la valle dell'Alcantara) e l'altro La valle del Simeto.²¹

In una lettera del 7 giugno 1906 fa riferimento ai «lunghi anni nei quali ha covato il disegno della Sicilia artistica e pittoresca» e ha «molto studiato l'argomento e finanche distribuito la materia del libro»,²² sottolineando in tal modo che l'interesse per il genere delle guide artistiche non è un *divertissement* dell'ultim'ora per l'autore de *I Viceré*; piuttosto il suo modo di nutrire quel gusto alessandrino per l'archeologia e l'arte del suo territorio che, in qualche modo, traspariva anche dalle descrizioni antropologiche e sociologiche dei luoghi dei romanzi.²³ Dalla medesima lettera apprendiamo, però, che rispetto a *Catania* qualcosa è cambiato nel metodo: De Roberto ha deciso di acquistare una macchina fotografica, che gli consenta, forte dell'esperienza precedente, di realizzare da sé le fotografie che non riuscirà a scovare negli atelier del territorio. Nel gennaio 1907, quando ormai il lavoro è avviato, lo definirà, infatti, la sua «fatica foto-monografica»;²⁴ delle 147 fotografie presenti nel testo, 70 sono state realizzate dalla macchina fotografica dell'autore ed è De Roberto il principale fotografo del volume e anche l'unico non professionista. Il suo nome

²¹ *Catania illustrata nelle lettere di Federico De Roberto e Corrado Ricci*, cit., p. 111.

²² Ivi, p. 115.

²³ Mi sia consentito rimandare, per l'argomento, a D. De Liso, *Percorsi derobertiani. Politica Donne Spazio*, Napoli, Loffredo, 2012, pp. 199-206.

²⁴ *Catania illustrata nelle lettere di Federico De Roberto e Corrado Ricci*, cit., p. 127.

appare accanto a quelli dei principali fotografi del territorio, da Bonsignore a Brogi, da Castorina a Del Campo, Giannone, Gentile, Pennisi, Scala, Ursino. La serietà metodologica del nostro autore induce a concordare con il giudizio che ne ha dato per primo Andrea Nemiz, distinguendone la τέχνη da quella di Verga e Capuana:

A differenza dei suoi due amici scrittori, nonché maestri di fotografia, De Roberto si inserì però nell'attività fotografica con deciso impegno professionale, accostandola concretamente al lavoro di giornalista, favorito anche dalla continua evoluzione della tecnica [...]. De Roberto poneva certamente massima attenzione perché i suoi servizi fotografici fossero tecnicamente perfetti. [...] Macchina montata su cavalletto sembra essere [...] la tecnica di ripresa della documentazione di Randazzo e la Valle dell'Alcantara.²⁵

La lettura di *Randazzo e la Valle dell'Alcantara* dimostra, in effetti, che il racconto dei luoghi sembra nascere dall'obiettivo di una «macchina montata su cavalletto»; la fotografia fornisce all'autore l'idea del racconto e costruisce, poi, la sua idea di città. Nel giugno 1905 De Roberto era partito con l'amico Diego Vagliasindi alla scoperta della valle dell'Etna e aveva scoperto Randazzo, come racconta in una lettera alla madre del 29 giugno:

Con Vagliasindi ho poi fatto un giro per Randazzo, che è davvero caratteristica, con tutta l'impronta del medioevo, con finestre e porte gotiche di lava ad ogni passo, con chiese d'architettura singolarissima. Poi siamo tornati all'albergo, il quale tra gli altri vantaggi ha quello d'essere sul Circolo o Club, anch'esso con sale stupende, nelle quali si vedono le vecchie ogive gotiche.²⁶

A colpire la fantasia e la sensibilità del viaggiatore è l'aspetto medievale della città che, sola tra le etnee, era stata risparmiata dalle eruzioni e anche dal terremoto che nel 1693 aveva distrutto la *facies* medievale dell'intera Sicilia orientale. La monografia, di cui la gita del 1905 aveva forse fornito l'idea, poi arricchita da un mese e mezzo di permanenza nella valle dell'Alcantara nell'estate del 1907, prende avvio proprio da quella iniziale suggestione romantica, citando in apertura una descrizione di Randazzo ad opera dell'«ultimo dei romantici», Giuseppe Regaldi, che, dopo aver visitato Taormina, nel 1842, si era spinto nella valle dell'Alcantara e aveva scoperto Randazzo, definendola «malinconica città», «città da romanzo», «città da poeta nordico».²⁷ Con una certa

²⁵ A. Nemiz, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, con una nota introduttiva di A. Di Paola e una prefazione di L. Sciascia, Palermo, Edikronos, 1982, p. 103.

²⁶ F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Tringale Editore, 1978, p. 56.

²⁷ *Randazzo*, pp. 3-4.

ironia, le pagine successive spiegano che, nonostante l'investitura regaldiana, Randazzo è rimasta ignorata dai viaggiatori quanto dalle guide, circostanza abbastanza incredibile agli occhi di De Roberto che, montata la sua macchina fotografica sul cavalletto, ne restituisce subito una prima eloquente fotografia narrativa:

Chi guarda Randazzo venendo da Maletto o scendendo da Santa Domenica Vittoria, chi scorre il mucchio delle vecchie case annerite dal sole e sbattute dai venti sull'orlo delle balze che l'Alcantara lambisce, chi contempla le merlature delle sue mura e delle sue porte, la torre del Castello, le griglie e le finestre gotiche di Santa Maria e di San Martino, non può sottrarsi, se per poco ha l'anima capace di commozioni estetiche, ad una specie di fascino, quasi ad un'alucinazione: pare effettivamente che la città abbia i suoi baroni alle vedette, le sue scelte vigili dietro i ripari, i suoi archibugieri sul punto di dar fuoco alle miccie, i suoi araldi pronti a dar fiato alle trombe.²⁸

Una fotografia di «Randazzo dalla Valle» da lui scattata occupa la parte superiore della pagina, quasi a suggerire che è da questa foto che sgorgano le parole, filtrate dall'occhio che sta dietro l'obiettivo, un occhio che non offre un'immagine oggettiva e impersonale, ma il suo contrario, un occhio pericoloso per lo scrittore realista, al quale la fotografia «fa intravedere la dimensione perturbante dell'utopia realista».²⁹ Lo avevano certamente intuito Capuana e Verga, che, per questa soggettività della fotografia, non ne avevano fatto uno strumento narrativo, né una «camera chiara» della memoria, come avrebbe affermato Barthes.³⁰ A De Roberto la fotografia interessa proprio in quanto strumento, al quale affidare la sua immagine del reale, probabilmente anche per semplificarla. La monografia su *Randazzo e la Valle dell'Alcantara* è, infatti, un testo complesso, che, fondandosi sulle più antiche fonti documentarie, soprattutto cinque e seicentesche, indulge in molti luoghi al gusto erudito e alla digressione storico-archeologica; anche l'occhio che descrive il patrimonio artistico è un occhio erudito, che supplisce al difetto di competenze settoriali, non tanto con il metodo autoptico, quanto con il ricorso alle fonti scientifiche anche più introvabili; lingua e stile, poi, nella prospettiva realistica, dalla quale l'autore non si affranca affatto nelle sue due guide, sono completamente funzionali ai contenuti. Se, perciò, lo spazio è quello del racconto della missione etnea di Raimbaut de Vaqueiras al seguito del Marchese Bonifacio, lo stile si fa quasi lirico; più avanti il racconto

²⁸ Ivi, p. 7.

²⁹ G. Sorbello, *Iconografie veriste*, cit., p. 9.

³⁰ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003.

delle campagne normanne adegua la lingua ai contenuti con la prevalenza di lemmi medievali ormai desueti, come «scolta», «araldo», «archibugiere», «postierla», «pugna», «oriframmi», «turrita», «archiacuta», solo per citarne alcuni. Scopo dei fascicoli dell'*Italia illustrata* non è, infatti, fornire una guida turistica di luoghi noti o alla moda, ma di proporre a un pubblico intellettuale itinerari alternativi ai sentieri ormai da più di un secolo battuti dal *Grand Tour*; per De Roberto il racconto deve essere realistico e dunque, se sin dall'*incipit* accoglie l'aura medievale di Randazzo, tutta la successiva descrizione sembra sospendere il paesaggio nel tempo, quasi alienandolo dalla contemporaneità, alla quale lo restituisce però la fotografia. Un caso eloquente è offerto dalla collezione di antiquaria di Paolo Vagliasindi, costituita da terrecotte e bronzi di età greca e collocata in una sala del palazzo nobiliare. Le fotografie di De Roberto sono l'unica testimonianza della sua collocazione e organizzazione originaria, dal momento che, fortunatamente sottrattasi alla distruzione del palazzo per i bombardamenti della Seconda guerra mondiale, la collezione è stata poi spostata nel Museo archeologico Vagliasindi, collocato nel castello di Randazzo. Particolare attenzione è dedicata alla descrizione di un'*oenochoe*, raffigurante il mito di Fineo liberato dalle Arpie ad opera dei Boreadi, non nella più nota versione di Esiodo, ma in quella ben più raramente riprodotta di Apollonio Rodio. De Roberto dedica a questo reperto una descrizione accurata, dal punto di vista erudito e meramente estetico.³¹

In nessuna delle altre figurazioni del mito si vede quest'ultimo personaggio: l'artista che dipinse la scena non si ispirò alla leggenda poetica accolta da Esiodo, nella quale la salvezza dalle Arpie era affidata a Mercurio, ma seguì invece la più antica tradizione esposta da Apollonio Rodio, secondo la quale il messaggero di Giove fu Iride. Caratteristico è anche che i capelli di uno dei Boreadi siano liberi di corone e di bende, e lunghi e svolazzanti [...]. Ma nella figurazione dell'*oenochoe* randazzese c'è un'altra novità grande, perché si discosta da tutte le tradizioni consacrate; i Boreadi che hanno sempre portato spade o lance, sono qui inermi affatto, e legano soltanto le atterrate Arpie con una fune.

Se il vaso non offrisse altro che queste singolarità, formerebbe soltanto la delizia degli archeologi; ma l'eleganza delle sue linee è così squisita, il disegno delle figure così vero, ed il loro aggruppamento così pieno di vita, che appaga e diletta l'occhio di qualunque spettatore.³²

È interessante notare che l'attenzione erudita dell'autore si concentra però, in questa guida, non solo sul patrimonio artistico e culturale di Randazzo,

³¹ Per la descrizione del reperto De Roberto si serve di G. E. Rizzo, *Il Museo del Cav. P. Vagliasindi di Randazzo*, Aderò, Tipografia Longhitano, Costa & C., 1905, p. 32.

³² *Randazzo*, pp. 36-37.

che ne vorrebbe forse essere il tratto dominante, visto che la parte centrale del libro è interamente occupata dalla lunga ricostruzione della storia e del patrimonio delle tre cattedrali di questa piccola città etnea, ma anche sulla cultura “materica” dei luoghi, le pietre e la loro stratificazione geologica. Testimonianza di pietre, rovine, muri, colline vulcaniche e di terra riarsa non offrono solo gli apparati fotografici, ma anche il testo, senza necessariamente esserne didascalica, nel senso che si nota disseminato nelle pagine di questa monografia il gusto per i segni del tempo e, perciò, di vita, rimasti a raccontare una storia che è stata e che spiega l’aspetto e il carattere di luoghi e persone, costituendone il nerbo.

Dove non si vedono cimelii architettonici, anche i più nudi muri delle più semplici e povere case hanno la patina spalmatavi dalla mano del tempo e sono sormontati dagli antichi tetti spioventi, con travi nelle quali le corrosioni danno immagine di rozze e primitive sculture. Vi sono certi cantucci, nell’interno della città, come in via Beccaria, come all’angolo di via Furnari, dove il visitatore ritrova l’illusione provata prima di entrare in Randazzo, scorgendone da lontano le mura: le linee di queste vie anguste e tortuose, tagliate in modo che i cittadini vi si potessero asserragliare [...] il disegno, il colore, la stessa aria che si respira fra queste vecchie case suggeriscono visioni di altri tempi. E nuove, improvvise testimonianze ne appaiono dove meno si aspettano. [...] In questi muri, in questi archi, in questi intagli la pietra vulcanica, la lava solidificata predomina, e i torrenti di lava rappresa che solcano e frastagliano le pendici del vulcano formano lo sfondo nel quale campeggia la città. Ne viene all’anima un’impressione di forza grandiosa e severa: quella pietra ha la compattezza, il colore ed il peso del ferro, riveste i campi e le case come d’una corazza invulnerabile.³³

Con il racconto della festa dell’Assunta si chiude la parte della monografia su Randazzo, attraverso un corredo fotografico realizzato dall’autore, in cui alle immagini dei luoghi si affiancano quelle degli abitanti. Le fotografie scattate da De Roberto riproducono soprattutto luoghi; è singolare, perciò, che abbia chiuso il suo lavoro su Randazzo con fotografie di persone a una festa di paese: a un *incipit* colto risponde in questo modo un *explicit* folkloristico, quasi a voler soddisfare l’esigenza, sottesa alla natura ibrida di questa monografia, di contemperare in modo armonico storia erudita e storia popolare, che insieme costruiscono la geografia realistica dei luoghi.

Il medesimo modello, per quanto possibile vista la pluralità dei luoghi, è adoperato anche nella descrizione della Valle dell’Alcantara, che, come accadeva nella prima parte, si apre con il riferimento colto al *De Aetna* di Bembo, citato come antica testimonianza odepórica, per poter affermare che i luoghi non sono più quali apparvero al Bembo e non per la devastazione antropi-

³³ Ivi, pp. 21-23.

ca, che ha dissolto le tracce del tempo in molti territori siciliani, ma per la forza della natura, unita alle ambizioni di conquista di popoli stranieri e in particolar modo degli arabi, che avrebbero dato il nome al grande fiume di questa valle, l'Alcantara. Le pagine successive sono popolate da un nugolo di paesi, abbarbicati sulle pendici dell'Etna e dei monti Nebroidi, da Castiglione a Francavilla di Sicilia, Mojo, Alcantara, Roccella Valdemone, Motta Camastra, Linguaglossa, Piedimonte, Caltabiano, Naxos. Il metodo descrittivo sopravanza in questa parte quello narrativo, perché i luoghi non hanno la stessa valenza artistico-culturale di Randazzo, ma vantano per lo più una materialità che s'imprime nell'immaginario del lettore grazie al gusto della penna derobertiana, che insieme descrive, costruisce immagini oniriche e racconta, come nel caso della valle del fiume presentata come ipostasi dell'inferno dantesco:

Ai piedi della rupe castiglione l'Alcantara passa sotto un ponte e aprendosi la via a furia di cascatelle in mezzo a una gran quantità di massi e di sassi, si lascia sulla sinistra l'antica archiacuta chiesetta di san Nicola, lambisce le falde meridionali del monticino sul quale sorge il castello di Francavilla, e passa sotto Motta Camastra per la valle del Petrolo e per le gole di Larderìa: strettissime, profondissime, serpeggianti gole formate di basalti prismatici che sembrano fasci di enormi verghe lapidee violentemente contorti e spezzati. Fra queste strette e scure pareti le acque scorrenti tacite e lente si tingono di livide tinte, e non occorre molto sforzo di fantasia allo spettatore per credersi trasportato dinanzi a qualche paesaggio dell'inferno dantesco.³⁴

Il *tour* derobertiano nella valle continua per concentrare le ultime pagine sulla descrizione dei castelli, in parte in rovina, che interrompono la monotonia di un territorio poco antropizzato, fino a giungere a Caltabiano, a cui sono dedicate le ultime battute del libro, d'intonazione romantica, come è stato per le prime:

l'impareggiabile profilo dell'Etna sorgente dal mare che ciruisce da levante le rive isolate, è uno sfondo sublime per gli avanzi del luogo forte dalla parte di mezzogiorno; a ponente s'inabissa e spalanca la valle, e da tramontana si ritaglia l'orlo dentato dei monti taorminesi: la Mola in mezzo, che sembra un vero molare, la Veneretta somigliante ad un incisivo, e il cacume del castello di Taormina aguzzo come un canino. Alle falde del picco s'aggruppa il comunello moderno di Caltabiano.³⁵

A Caltabiano c'è la chiesa di San Filippo, di cui De Roberto fotografa le due porte «tra bizantine e normanne», ultime vestigia con «tanti altri segni,

³⁴ Ivi, p. 88.

³⁵ Ivi, p. 123.

mezzo cancellati dal tempo, e troppo poco custoditi dagli uomini, della civiltà fiorita in questi luoghi mirabili». ³⁶

L'ultima parola sui luoghi e le loro civiltà è affidata al tempo, che in qualche modo la monografia illustrata di De Roberto cerca di fermare nell'immutabilità del suo presente storico.

³⁶ *Ibidem.*

Tecniche narrative dell'*Imperio*

Giuseppe Lo Castro

(Università della Calabria)

L'Imperio di Federico De Roberto, nella veste provvisoria in cui ci è pervenuto, più che un romanzo incentrato su una trama risulta un romanzo di pensieri e di impressioni, di parole, anzi di discorsi e di monologhi più ancora che di dialoghi. Lo svolgimento narrativo tende a una progressiva acquisizione di elementi di critica dell'uomo politico fino alla deflagrante disillusione finale. La narrazione è sempre focalizzata e tuttavia presenta differenti forme di trasposizione della voce e del pensiero dei personaggi; spesso si innestano forme di discorso non narrative, dalle orazioni agli articoli di giornale, variamente restituite: dal resoconto, all'inserto diretto e integrale, sia pur interrotto da commenti e didascalie, alla sintesi frammentaria per omissioni, al discorso interrotto o disturbato. Inoltre, nella vicenda prevalgono eventi che spingono il progettato romanzo di costumi parlamentari verso la sostituzione della retorica della storia con la miseria della cronaca, mossa da quella che, per De Roberto come per Leopardi, è la legge dell'egoismo universale. De Roberto lo fa dire esplicitamente nelle ultime pagine a un Ranaldi del tutto disilluso:

ho letto, dopo la storia, la cronaca; perché ho guardato dietro le scene della rappresentazione apparentemente magnifica; perché l'egoismo nascosto sotto l'eroismo mi si è rivelato, ma specialmente perché ho visto e vedo che i sacrifici purissimi delle poche anime veramente nobili e belle furono compiuti in forza dell'illusione, che l'unità, la libertà, l'indipendenza d'Italia avrebbero assicurato tutte le fortune a tutti gl'Italiani.¹

Si tratta di una vera *mise en abîme* del romanzo, che antepone la cronaca alla storia, il reale all'ideale, la prosa alla poesia e, come già ostenta simbolicamente l'*incipit* narrativo, mette la telecamera «dietro le scene della rappresen-

¹ F. De Roberto, *L'Imperio*, in Id., *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. 1381.

tazione apparentemente magnifica», e smonta tale magnificenza, denunciando la traduzione dei valori politici in ambizione ed «egoismo». Il romanzo di De Roberto, del resto, rientra in quella forma che egli già per *I Viceré* definiva, in un'intervista a Ugo Ojetti, «romanzo di costume» e cioè: «un romanzo che studii tutto un *ambiente*, tutta una classe»,² e che meditava di realizzare proprio per *L'Imperio* per il quale: «Già ho passato parecchi mesi a Roma a bellaposta. Ho in mente un romanzo di vita parlamentare».³

Contemporaneamente, nella stessa intervista, allude anche al desiderio di creare una fusione tra romanzo psicologico e di costume, secondo una linea che forse riguarda anche *L'Imperio*: «Il romanzo che vorrà riunire il romanzo puramente psichico col romanzo di costume (e questo sarà il Romanzo futuro) che istromento adopererà?».⁴ L'interrogativo finale annuncia la ricerca espressiva che De Roberto si propone in modo rigoroso, anche se basata sull'applicazione di scelte eclettiche, di volta in volta funzionali al genere di romanzo e all'«argomento»: «Io non ho un sistema determinato, non appartengo in eterno a una scuola. Io tento i varii indirizzi; adatto soprattutto all'argomento il metodo».⁵ L'ultima affermazione è prossima alla soluzione verghiana dell'adattare la lingua al soggetto della narrazione, e si traduce nel progetto di un mutamento più radicale, che investe i procedimenti narrativi oltre che la necessità di uniformare lingua e ambiente.

Evidentemente il diverso ambiente e genere di romanzo si trascina la novità della concezione dell'*Imperio*. Come ha scritto Madrignani: «A differenza dei *Viceré*, *L'Imperio* è un romanzo di esplicita faziosità; tutto è detto direttamente, o meglio la rappresentazione è decisamente orientata e guidata da una riprovazione che aggredisce ogni aspetto della materia. Il punto di vista dell'autore non si cela né si traveste nelle deformazioni di una narrazione straniata, funge piuttosto da guida e da indicazione di lettura».⁶ E tuttavia, se la scrittura a tesi pervade la vicenda narrativa e traspare sistematicamente, lo sguardo che orienta il lettore trova sempre un aggancio all'interno della narrazione, specialmente nei due protagonisti, artefici, nel «romanzo di costume» sul potere, anche di un romanzo analitico e autoanalitico che intende svelare, oltre il male, la coscienza del male.

² U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, p. 84.

³ Ivi, p. 85.

⁴ Ivi, pp. 85-86.

⁵ Ivi, pp. 86-87.

⁶ C.A. Madrignani, *Introduzione* a F. De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. XLVI.

Uno sguardo al primo capitolo, di grandissima efficacia ed effetto narrativo, mostra un sistematico procedimento di straniamento che stravolge la scena. Lo spaesamento del personaggio, che afferra il binocolo come un'arma e vede quello che non s'aspetta, fa il paio con la presunta ingenuità del lettore che De Roberto intende scuotere. Ranaldi e il lettore partecipano di una dissacrazione, che coinvolge tutte le parti politiche, senza distinzioni, e non lascia adito a dubbi. In questo Madrignani legge bene il punto di vista univoco del racconto. De Roberto, come ha dichiarato, vuole illustrare il "dietro le quinte" della politica, e proprio da dietro le quinte, nella tribuna stampa, comincia il romanzo. Tutto il capitolo si serve della modalità della caricatura: le figure di politici tanto decantate dai giornali risultano delineate con pochi tratti deformanti, in sintonia con i disegni dei giornali satirico-politici, ma caricature sono anche i giornalisti, le stesse firme prestigiose che Ranaldi, appena introdotto in questo mondo, sogna di conoscere:

Ranaldi considerò il giornalista che aveva risposto con quella facezia: Ortesi, "Dragutte" del *Pantagruelle*, un altro degli umoristi: un giovanetto, all'aspetto: imberbe, con appena un'ombra di baffettini biondi sul labbro carnoso, il naso aguzzo, un gran ciuffo di capelli castani sulla fronte. [...] Ma già Dragutte, rivoltatosi dall'altra parte, esclamava, vedendo sopraggiungere un collega, un bell'uomo, barbuto e calvo, con le mani inguantate e imbarazzate da un fascio di stampe, dal cappello e dal binocolo.⁷

Si noti la sottolineatura di pochi dettagli vistosi che surroga il ritratto a tutto tondo, ed è chiaro indizio di un procedere umoristico; e insieme l'uso ripetuto dei due punti che, come vedremo meglio più avanti, assume dapprima una funzione di inquadramento della visione del personaggio e quindi di progressivo ingrandimento dell'obiettivo. L'effetto di abbassamento della scena è del resto esplicito:

Ranaldi provò una *delusione*. Baldassarre Avallini, il "Signor di Camors" era un uomo d'età, tozzo, con un testone calvo, orecchi enormi e macchie di vaiuolo sul naso.⁸

Non siamo in presenza di una deroga al modello dell'impersonalità narrativa, ma di una sua particolare declinazione. Qui la delusione di Ranaldi è effetto del suo sguardo, che deve accompagnare quello del lettore: il degrado fisico del grande giornalista è un segno di questa generale dissacrazione, che anticipa lo smascheramento dei capitoli successivi.

⁷ F. De Roberto, *L'Imperio*, cit., p. 1112.

⁸ Ivi, p. 1113. Il corsivo è mio.

La partecipazione del personaggio-spettatore alla seduta parlamentare è messa fortemente in difficoltà, come la verità della seduta stessa, privata dell'aura retorica e libresca su cui il personaggio osservatore si è formato e con cui si ostina ad approcciarsi allo spettacolo della politica. Dopo essere asceso nelle tribune, passando per una scala di terz'ordine, aver visto il parlamento vuoto e aver dovuto constatare, toccando le colonne, di trovarsi in un teatro di cartone, Ranaldi rischia anche di non vedere e non sentire: ad esempio, non riesce a leggere, per la lontananza, l'iscrizione sul posto fino a poco prima tenuto da Garibaldi; e non riesce a udire i discorsi, come quello di Minghetti-Griglia («ma la voce non arrivava lassù nitida e chiara se non quando Griglia volgevasi verso il centro della camera»):⁹

al banco del governo alcuni ministri, il Presidente del Consiglio fra gli altri, tenevano la mano cupa all'orecchio per non perdere una parola; gli onorevoli affollati ai piedi del settore avevano tutti il collo teso e gli sguardi rivolti al collega: la meccanica uniformità di quell'attitudine faceva un poco sorridere Ranaldi.¹⁰

La demitizzazione del ceto dirigente e la sua degradazione raggiungono il colmo quando si presenta Milesio (Depretis):

«E che fa Milesio?... Si tocca il sedere?... Spiega il vessillo?... Il vessillo! Il vessillo! Il vessillo!...»
Tutta la tribuna si mise a ridere, vedendo il Presidente del Consiglio cavare dalla tasca posteriore del soprabito un gran fazzoletto di colore e soffiarsi il naso: ridevano anche giù nell'aula, rideva anche Sua Eccellenza.¹¹

Spiegare la bandiera della patria, traendola dalla tasca del «sedere» per «soffiarsi il naso», costituisce un avvilimento estremo e comico del simbolo dell'ideale nazionale, mentre con il termine «vessillo» ribadito dai giornalisti si allude ironicamente ai «vessilliferi» della sinistra: così – dice il narratore – erano stati etichettati i ministri fedeli al governo, contestato dall'area che si opponeva al trasformismo e alla politica moderata di Milesio.¹² La violenta rappresentazione della bassezza del parlamento trova poi il suo culmine nell'episodio conclusivo del quinto capitolo in cui Grimaldi, ritornato nell'orbita governativa,

⁹ Ivi, p. 1119.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 1114.

¹² Questo nuovo partito della sinistra, che storicamente si costituì come pentarchia, nel romanzo è ancora distinto nelle sue due componenti, il «triumvirato» (ivi, pp. 1113-1114) e «il partito dei duumviri» (ivi, p. 1127). Col primo termine De Roberto allude ai tre esponenti non ministeriali, Nicotera, Cairoli e Crispi, riproponendo una definizione già circolante nel 1880 e riferita a Nicotera, Crispi e Zanardelli; i «duumviri» invece vanno identificati con i ministri uscenti, Baccarini e Zanardelli.

conclude una riunione del giornale fondato da Consalvo con la nota ripresa della battuta del duca d'Oragua: «Ora che l'Italia è fatta...», calco dazegliano già prosaicizzato, com'è noto, nei *Viceré*, e che ora si completa diversamente: «bisogna unificare la cucina italiana». Lo storico motto si addice adesso alla varietà geogastronomica della crapula dei parlamentari che peraltro finisce a puttane, nella casa di tolleranza, dove si recano Grimaldi e Consalvo, e dove si concordano nuove alleanze politiche. D'altronde, De Roberto almeno nello stadio redazionale incompiuto del romanzo fa i nomi, compreso quello di Bernardino Grimaldi, ministro del governo Depretis dal marzo 1884.

Tra i meccanismi dell'impersonalità derobertiana c'è la presentazione dei pensieri dei due protagonisti, Consalvo e Ranaldi, oltre che della loro visione dei fatti. Il personaggio riflettore,¹³ oltre a vedere la scena, può commentarla. In questi casi De Roberto ricorre con grande frequenza al passaggio da un'introduzione dall'esterno all'uso di un *verbum putandi* che annuncia l'indiretto libero. In questo modo *L'Imperio* si costruisce non come un romanzo corale, a differenza dei *Viceré*, dove le voci narranti si possono moltiplicare, ma come un romanzo in soggettiva. Con una fondamentale differenza rispetto al monologismo dell'*Illusione*: che qui i punti di vista si ampliano. Certamente ci sono Ranaldi e Consalvo, ma si aggiungono occasionalmente pure personaggi minori come l'avvocato deputato Satta, la giornalista Narcisa Vanieri e la madre di Ranaldi.

A differenza dei *Viceré* l'indiretto libero di tipo collettivo, la *vox populi*, è pressoché assente. La possiamo rintracciare dopo il discorso tra i fischi di Consalvo, al termine del primo capitolo, quando alla seduta assistono alcuni elettori catanesi che poi si recano molto delusi e impacciati a rendere omaggio al loro deputato:

E con le bocche aperte e gli occhi fissi e le persone piegate in due, avevano aspettato d'udire le cose straordinarie che avrebbe dette e le salve di battimani che lo avrebbero accolto, quando la sua voce era stata coperta dagli urli, dalle esclamazioni, dalle risa, da un baccano infernale. Il grand'uomo, il deputato del loro cuore destinato a sbaragliare la Camera con la forza dell'eloquenza, aveva fatto fiasco, ma un fiasco terribile, come neppure il più cane dei cantanti dinanzi al più feroce dei pubblici! Ne erano spaventati, non si sentivano neppure il coraggio di andarlo a trovare per ringraziarlo dei biglietti, per congedarsi da lui.¹⁴

¹³ Utilizzo la terminologia di F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], trad. di C. Goedsche, con una prefazione di P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984. In italiano si può vedere: F. Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 217-238.

¹⁴ F. De Roberto, *L'Imperio*, cit., p. 1158.

Anche Consalvo, che il lettore conosce nei *Viceré* come abile incantatore di folle, oratore fluente e raffinato, benché ironicamente stigmatizzato da alcuni studenti avveduti, fa qui il suo ingresso in scena come controfigura di se stesso: l'eleganza è derisa («To'! Il cocchiere dell'ambasciata inglese!...»; «Si può sapere chi diavolo è questa palandrana?...»);¹⁵ l'arte oratoria soffocata dal rumore e dall'ilarità. È un ulteriore elemento di degradazione della scena parlamentare che coinvolge anche il rispettato protagonista dei *Viceré*.

La tecnica di slittamento del narrato verso l'indiretto libero, grazie a un verbo che annuncia i pensieri del personaggio, può essere esemplificata dall'attacco del secondo capitolo, in cui il riassunto dall'esterno della storia di Consalvo accoglie elementi di consapevolezza di sé che, a tratti, si fanno espliciti, come in questi passi:

Il viaggio fu la grande lezione del giovane; e dopo dieci anni, *la rammentava ancora*. Non poteva, no, dimenticare la mortificazione provata nel vedere che la sua nobiltà, la sua ricchezza, tutte le ragioni del credito goduto in Sicilia, non valevano più nulla, o quasi, appena fuori di casa sua. A casa sua era Consalvo VII; il "principino", uno dei "Viceré", conosciuto, ammirato, invidiato e riverito da tutti: egli era divenuto un signore qualunque a Napoli, a Roma, a Milano, e peggio ancora a Vienna, a Parigi ed a Londra.¹⁶

Consalvo s'era assuefatto alla finzione; entrato nelle società politiche e nelle amministrazioni municipali aveva fatto strada con questo mezzo, affermando e negando le stesse cose, secondo l'umore dell'uditorio o della maggioranza o di quei pochi che voleva ingraziarsi, bordeggiando continuamente, menando tutti pel naso. *Talvolta egli aveva pensato*: "Io sono dunque scettico? Non ho carattere?..." quasi rimproverandosi questo scetticismo, questa mancanza d'una qualità reputata necessaria ad ottenere la stima del mondo: ma i suoi scrupoli s'erano acquetati *all'idea che* per riuscire bisogna esser così; che le fedi apparentemente più sincere nascondono, il più sovente, un tornaconto eguale a quello che consiglia i voltafaccia e l'instabilità. Del resto la fermezza in una opinione non può esser segno di cocciutaggine, di angustia di mente? Studiando, cercando nei libri le opinioni altrui, egli non ne aveva trovato due esattamente eguali: ed erano opinioni di filosofi, di scienziati, di critici insigni. Tutte le ipotesi, tutti gli ideali più contraddittorii possono essere confortati da qualche grande autorità: se ognuno crede di aver ragione, vuol dire o che l'hanno tutti o che non l'ha nessuno. A parole, egli la dava a tutti; tra sé, credeva d'averla soltanto lui. "Il mio carattere" pensava "è di esser senza carattere."¹⁷

Il secondo brano chiarisce il procedimento più frequente adottato nell'*Imperio*: si parte da un narratore apparentemente esterno («Consalvo s'era assuefatto alla finzione...»), ma poi sopraggiunge il discorso diretto a commentare quanto detto («Talvolta egli aveva pensato: "Io sono dunque scettico? Non ho

¹⁵ Ivi, pp. 1128 e 1130.

¹⁶ Ivi, p. 1142. Il corsivo è mio.

¹⁷ Ivi, pp. 1151-1152. Corsivi miei.

carattere?...»), rivelando che anche le parole precedenti devono essere intese come prodotto di un'autoanalisi del personaggio. Un'osservazione analoga vale per quanto segue dopo il discorso diretto: le parole da «quasi rimproverandosi» a «s'erano acquietati all'idea che» possono essere inizialmente attribuite a una voce neutra, eppure la formulazione del principio secondo cui «per riuscire bisogna essere così» svela nuovamente i pensieri di Consalvo; per questa via il lettore percepisce l'intero passo come filtrato dall'ottica riflessiva del personaggio. Infine, da «Del resto» in poi, si tratta evidentemente di un indiretto libero che si risolve conclusivamente in una battuta in discorso diretto. Anche in questo caso lo slittamento da una forma di discorso a un'altra è privo di soluzioni di continuità. Tutto il brano è tenuto insieme da uno sguardo sostanzialmente unitario che fa di Consalvo una figura autocritica, capace di una personale autoanalisi. Del resto già nei *Viceré* Consalvo è fra i pochi personaggi cui è concesso uno spazio di analisi interiore e forse a questa dimensione pensava De Roberto quando dichiarava di attendere a un'unione tra il «romanzo puramente psichico» e il «romanzo di costume». Seguendo la tecnica appena illustrata, lo scrittore non deroga all'impersonalità – pur non realizzandola verghianamente – e non delinea dall'esterno l'interiorità del personaggio, anzi elabora un metodo d'indagine che conduce narratore e lettore nello stesso punto di osservazione del personaggio.

Anche Ranaldi è portatore di una capacità di autoanalisi, questa volta orientata a mettere in luce il progressivo incrinarsi della fiducia nell'ambiente parlamentare, insieme alla fragilità delle proprie sicurezze ideali. Un esempio di attitudine introspettiva può essere tratto dal commento al lungo discorso-confessione dell'avvocato Satta, nel quarto capitolo, oppure dalle riflessioni successive al discorso antisocialista di Consalvo:

Tutto il giorno Federico rimuginò queste idee; a casa non fece nulla, non scrisse, non lesse, osservando il mutamento che avveniva dentro di lui, sentendo sorgere dalle latebre della memoria, dall'intimo della coscienza pensieri e sentimenti concepiti altra volta, quando s'era fermato qualche istante a considerare il problema sociale, quando aveva visto qualche spettacolo di miseria oscura o di lusso insolente. Aveva ricacciato dentro di sé quei sentimenti, aveva combattuto quei pensieri, persuaso della fatalità delle differenze sociali, accecato dai pregiudizii; ora il velo gli cadeva dagli occhi. Come mai? Ad un tratto? Un altro velo, il velo della passione, non si sostituiva al primo? Non pensava egli queste cose, non aveva cominciato a pensarle per la gelosia dalla quale s'era sentito mordere acquistando la tristezza che Renata amava il Francalanza? Che importava! Da quella conferenza contro il socialismo egli sentiva d'essere uscito socialista.¹⁸

¹⁸ Ivi, pp. 1300-1301. Il corsivo è mio.

L'alternarsi delle tipologie di discorso, in questo modo, si mantiene interamente sotto l'egida del personaggio. Così in quest'altro esempio, quando Consalvo nel salotto della marchesina Renata scopre la presenza del senatore Blandini:

Blandini: uno dei pezzi grossi della banca, della scienza e della politica: professore, capitalista, ex-ministro, capoparte al senato! *Consalvo era dolente di non aver saputo prima il suo nome, di non avergli recitato l'espressione del suo ammirativo rispetto, quando una nuova visita entrò.* La più strana figura di donna che egli avesse mai veduta: lunga, magra, dinoccolata, coi denti scoperti come un cavallo annitrente, con indosso un abito straordinariamente vistoso, roseo e giallo: la vecchia *miss* inglese dei giornali di caricature, una maschera di carnevale. La Renata s'era levata per andare incontro; e la nuova venuta l'abbracciava dicendole: «*Dear!...*» Inglese davvero?¹⁹

L'espressione «quando una nuova visita entrò», che indicherebbe la presenza di un punto di vista esterno, appare così incastonata dentro la visione di Consalvo da poter essere rubricata anch'essa come un'interruzione avvertita dallo stesso personaggio. Infine egli può persino farsi mediatore delle parole in inglese della vecchia miss che sono chiaramente restituite attraverso l'orecchio del protagonista che prontamente le commenta stupito: «Inglese davvero?». Anche in questo esempio si può osservare per due volte l'uso consecutivo nella stessa frase dei due punti, con progressivo approfondimento del pensiero del personaggio: «Blandini: uno dei pezzi grossi della banca, della scienza, della politica: professore, capitalista, ex-ministro, capoparte al senato!». Consalvo apprende improvvisamente il nome del personaggio e lo commenta, dapprima in modo generico, poi mettendo sempre più a fuoco vi aggiunge specificazioni ulteriori. Ma più indicativo di questa tecnica è il passaggio successivo: «La più strana figura di donna che egli avesse mai veduta: [...]». Qui, i due punti introducono prima una descrizione di ciò che il personaggio ha visto («lunga, magra, dinoccolata, coi denti scoperti come un cavallo annitrente, con indosso un abito straordinariamente vistoso, roseo e giallo»), poi il commento che egli stesso elabora intorno alla visione («la vecchia *miss* inglese dei giornali di caricature, una maschera di carnevale»). In entrambi i casi si noti anche il procedimento per accumulo della scrittura e della visione derobertiana: tre o, a volte, quattro aggettivi o sostantivi, altrove verbi, in sequenza, con effetto amplificante.

Insomma, di norma, sempre attraverso un breve attacco con l'uso di un *verbum putandi* o *sentiendi*, il romanzo procede alla registrazione dei pen-

¹⁹ Ivi, p. 1174. I primi due corsivi sono miei.

sieri del personaggio, illustrandone la successione, quasi in un'anticipazione del flusso di coscienza. Questa tecnica di esposizione dell'interiorità è garante della prospettiva soggettiva del racconto, della presenza costante di uno sguardo giudicante o autogiudicante. Attraverso la rivelazione del pensiero recondito di Consalvo il romanzo si fa infatti coscienza negativa e demistificante dello stesso protagonista, rivelandone l'ego, il cinismo, la doppiezza:

L'uditorio era diverso, nessuno dei frequentatori di casa Mazzarini poteva comparirgli dinanzi; tutti coloro che lo circondavano esprimevano l'opinione contraria a quella da lui sostenuta qualche ora prima. Ed egli diceva bianco dopo aver detto nero.²⁰

La peculiarità di Consalvo, analizzato intimamente, è anche nella consapevolezza dei propri comportamenti, nell'incertezza delle scelte, dovute sempre a ragioni egoistiche, svelate nei loro meccanismi psichici. Parallelamente il carattere arrivista e calcolatore lo rende, quasi istintivamente, consapevole delle motivazioni private e psicologiche dell'opinione politica, scopertamente legata a prospettive di ascesa e consolidamento personali.

È significativo della rivelazione *a posteriori* della presenza di un osservatore della scena il resoconto del discorso di Consalvo nel primo capitolo. Qui, dopo un lungo discorso diretto, semplificato come in altri casi dalla presenza dei puntini sospensivi, si passa a un rapido riassunto condotto col discorso indiretto:

E lanciato a tutto vapore, pieno di vanità per l'attenzione che gli prestavano, egli non s'arrestava più: enumerava, definiva, paragonava i mille partiti in cui si divideva il Paese: i reazionarii, i nemici dell'unità, i clericali, i fautori del ritorno al regime assoluto; poi i conservatori rigidi, e gli aristocratici liberali che, rispettando la costituzione, avevano l'ideale d'un governo forte e severo; poi i liberali progressisti, poi i democratici radicali; poi i repubblicani di governo...²¹

Il brano continua con un passaggio che, mentre parrebbe rivelare i pensieri dell'oratore, mostra un commento negativo (già anticipato dalla notazione «pieno di vanità»): «accozzando e riaccozzando a suo modo aggettivi»; subito seguito da una ulteriore restituzione delle parole dell'oratore:

Col bisogno di giustificare la sua tesi, egli frazionava sempre più questi partiti, ne inventava di nuovi coniandone lì per lì i nomi; *accozzando e riaccozzando a suo modo gli aggettivi*: "radicali moderati", "repubblicani conservatori", "socialisti aristocratici...". Tutte queste frazioni, dovevano essere rappresentate in Parlamento: non ne sarebbe nato il caos, perché essi avrebbero stretto alleanza secondo i loro interessi generali o del momento: i conservatori liberali

²⁰ Ivi, p. 1177.

²¹ Ivi, p. 1167.

avrebbero dato la mano ai progressisti temperati; i clericali agli assolutisti; e non era anche naturale un'intesa tra sovversivi e reazionari? Gli accordi, stretti in un'occasione si sarebbero rotti in un'altra, e da queste continue combinazioni e scombinazioni, sarebbe nato l'equilibrio, là "media delle opinioni" necessaria a segnare la rotta alla nave governativa... *Parlando, egli guardava in giro, il cresciuto uditorio, ma i suoi sguardi s'arrestavano di preferenza ed erano quasi attratti da quelli di un giovane a lui sconosciuto che stava a udirlo immobile e attonito.* Degli altri, qualcuno lo interrompeva tratto tratto, per confermare o modificare le sue opinioni; ma, dopo aver risposto all'interruttore, egli riprendeva subito il filo del ragionamento, non cedeva la parola; e sempre quel giovane pareva pendere dalle sue labbra come udendo un verbo di verità e di salute...²²

Il giovane «che stava ad udirlo immobile e attonito», cioè Ranaldi, non ha perso una parola del discorso e non gli sono sfuggiti gli atteggiamenti dell'oratore: ecco svelato retrospettivamente chi ha formulato i giudizi precedenti, da quale ascoltatore interno siano state commentate le parole di Consalvo.

In altre circostanze il punto di partenza può restituire le opinioni del personaggio e, quando queste sembrano sconfinare – e forse sconfinano – in un giudizio negativo, si ritorna alla sua ottica e alla percezione dei suoi sentimenti. Così anche il giudizio precedente può essere rubricato come autoanalitico e autocritico. Ad esempio quando, nel quinto capitolo, Consalvo vede donna Paola Rodenego nelle tribune di Montecitorio e ne è profondamente colpito: il discorso, introdotto da «Consalvo rimase», prosegue con le sue minute osservazioni intorno alla straordinaria bellezza della donna; la presenza del suo punto di vista è confermata, più avanti, dalla chiosa («Consalvo ne era sbalordito») che accompagna la continuazione del flusso dei suoi pensieri, sfociando in un giudizio circostanziato sul suo difetto d'amore:

Ma anche quando aveva molto amato, l'amor suo non era mai stato turbamento dell'anima e bisogno d'affetto; l'elegante perversione della compagnia tra la quale viveva, l'abitudine feudale di considerar tutto, a cominciar dall'amore, come merce che si compra e si vende, la facilità con la quale, principe, ricco, giovane, non brutto, egli era riuscito con le donne che non si davano per quattrini, la stessa mancanza d'educazione del senso estetico, laggiù in Sicilia, tra una gente imbruttita dalle continue mescolanze di razze, tutte queste cause avevano fatto dei suoi amori altrettanti esercizi muscolari, semplici spese di forza nervosa. Ora, dinanzi a quella donna, egli provava qualcosa di nuovo, di strano, quasi lo sgomento dei sogni, quando la coscienza si sente invasa, sbandita da un'altra coscienza, ignota, difforme.²³

Riporto un altro passo, che conferma la natura del procedimento e l'ambiguità con cui sono introdotti alcuni giudizi:

²² Ivi, p. 1168. Corsivi miei.

²³ Ivi, pp. 1231-1232.

Al Quirinale, in casa Clarenzi, Consalvo andava per farsi vedere, per farsi conoscere, non già perché ci si divertisse. Un tempo, la società femminile lo attirava; dopo la metamorfosi, con la fermezza cocciuta degli Uzeda, aveva radicalmente soppresso la donna dalla sua vita.²⁴

Qui la determinazione di Consalvo («andava per farsi vedere...») svela la sua funzione di riflettore, fino al commento critico-negativo («con la fermezza cocciuta degli Uzeda»), un'affermazione che per chi ha letto *I Viceré* può appartenere senz'altro alla consapevolezza del personaggio.²⁵

Non sempre però il romanzo rispetta questo principio generale. In altre circostanze è una descrizione dall'esterno che segue i comportamenti furiosi del personaggio, ad esempio nella scena dello stupro di Renata al termine del capitolo ottavo.²⁶ E altrove l'ottica di Consalvo è sovrastata dall'intenzione di svelarne la strumentalità dei comportamenti, fino a un effetto di smascheramento che solo con difficoltà può essere ricondotto alla dimensione dell'auto-coscienza:

Stavano tutti a sentirlo; un signore col pizzo, il cui nome egli non aveva bene udito, s'alzò anche dal suo posto e venne a metterglisi dinanzi, in piedi. Per dimostrare di essere nei segreti ministeriali, per prolungare il suo effetto in mezzo a quella società che dapprima non gli badava, egli inventava particolari di sana pianta, estendeva a tutto il gabinetto le idee di Mazzarini, riferiva testualmente dichiarazioni che nessuno gli aveva fatte.²⁷

Come è noto, all'opposto del cinismo di Consalvo si colloca Ranaldi, l'altro personaggio riflettore del romanzo, già ingenuo e neofita osservatore del parlamento nel capitolo iniziale, di cui seguiamo i moventi ideali e psicologici e la progressiva presa di coscienza della natura del mondo politico. Sul piano dei procedimenti narrativi, tutto il quarto capitolo, che concerne la formazione di Ranaldi fino all'arrivo a Roma, si serve della soggettiva del personaggio e, in alcuni casi, di quella dei genitori: è un lungo *resumé* dei trascorsi della famiglia nel passaggio dai Borboni all'Unità d'Italia. Il riepilogo di fatti precedenti in un *flashback* è una delle difficoltà di composizione in un romanzo impersonale, come aveva capito Verga, che nel *Mastro* lo risolve nel magistrale capitolo quarto della prima parte, attraverso i ricordi del protagonista. De

²⁴ Ivi, p. 1164.

²⁵ Si veda il discorso finale di Consalvo alla zia Ferdinanda: «[...] Al morale, essi [gli Uzeda] sono spesso cocciuti, stravaganti, bislacchi, talvolta...» voleva aggiungere 'pazzi...' ma passò oltre [...]. Noi siamo troppo volubili e troppo cocciuti a un tempo. [...] E la Beata Ximena che cosa fu se non una divina cocciuta? Io stesso, il giorno che mi proposi di cambiar vita, non vissi se non per prepararmi alla nuova. Ma la storia della nostra famiglia è piena di simili ostinazioni nel bene e nel male [...]», F. De Roberto, *I Viceré*, in Id., *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 1103.

²⁶ Cfr. F. De Roberto, *L'Imperio*, cit., pp. 1338-1340.

²⁷ Ivi, p. 1172.

Roberto nel caso di Consalvo ha optato per una soluzione diversa: partendo da un apparente punto di vista esterno, lo ha contaminato sistematicamente con la restituzione dei pensieri e della psicologia del personaggio, fino a farne trasparire la voce nelle scelte linguistiche e a rendere, per un effetto di riflesso, tutto il resoconto come orientato dalla mente di Consalvo. In questo quarto capitolo, il racconto del passato del giovane giornalista è più ampio e insieme più sommario di quello che riepilogava la formazione politica di Consalvo; nel suo svolgersi i punti di vista si alternano: se, ad esempio, nella presentazione dei casi lavorativi di Gaspare Ranaldi, padre del giornalista, il discorso dall'esterno è largamente prevalente, questi casi però sono letti a tratti attraverso la lente delle opinioni e delle reazioni psicologiche del personaggio, qualche volta con esplicito riferimento alle sue parole («perché le nuove birbe non erano da meno di quelle antiche»)²⁸. Progressivamente il discorso sul padre si intarsia con i pensieri del figlio, ma alcune osservazioni indubitabilmente vanno ricondotte a un narratore esterno. Si veda ad esempio l'attacco di questo passo e il successivo trascorrere verso l'indiretto libero che questa volta non si rifrange sul discorso precedente:

C'era per tutte queste ragioni nei suoi giudizi sulla cosa pubblica una freddezza, un riserbo, che all'ardente figliuolo doveva dispiacere. Quando i compagni gli rinfacciarono la prima volta le origini borboniche, Federico reagì con insolita violenza: nativamente mite, diede ceffoni e pugni per affermare il paterno liberalismo; ma apprendendo che suo padre era stato realmente servo dei tiranni, provò dolore e vergogna. Più tardi, considerando che non tutti gli impiegati napoletani avevano preso parte alle infamie di quel governo, che anzi tanti erano fra i più stimati rappresentanti e difensori del nuovo regime, *se ne consolò*: il commendatore Ranaldi aveva bensì potuto appartenere all'amministrazione borbonica, ma per fatalità, non per elezione, soffrendone anzi ed uscendone con un senso di sollievo e di gioia! Non era uno dei rappresentanti della nuova Italia? Il posto del signor Intendente non era segnato accanto a quello del prefetto, del generale, del questore, del procuratore del Re, tutte le volte che si celebrava qualche festa civile?... Ma se in fondo alla memoria, Federico trovava i ricordi delle testimonianze d'ossequio tributate a suo padre, delle solenni cerimonie alle quali aveva preso parte: inaugurazioni, discorsi, ricevimenti di ministri e di principi, e se perciò lo credeva uno dei sostegni della patria risorta, lo vedeva e lo udiva ora, crescendo negli anni, pronunziar critiche e fare reticenze, intorno a quest'Italia diletta, che lo turbavano ed offendevano. Cominciati i dissidii, *il contrariato giovanetto* dubitava, per il rancore che gl'invadeva l'animo, della coerenza politica paterna. Perché mai suo padre aveva preso servizio sotto il nuovo regime, se non lo apprezzava? Perché non si era dimesso, al Sessanta, se aveva rimpianto l'antico?...²⁹

²⁸ Ivi, p. 1187.

²⁹ Ivi, pp. 1188-1189. Corsivi miei.

Solo a partire da «se ne consolò» e dai due punti esplicativi sono introdotti i pensieri del personaggio, che però anch'essi slittano verso un discorso del narratore, fino a un rapido commento, che esplicita un giudizio esterno: «il contrariato giovanetto», presto alternato a un nuovo ritorno dell'indiretto libero. Insomma, in passi come questo il procedimento impersonale è molto più incerto e provvisorio e forse risente della mancata revisione o riscrittura del romanzo.

Non è qui possibile una disamina esaustiva dei procedimenti narrativi dell'*Imperio*, che comporterebbe anche un'analisi dei lunghi passi delle orazioni o dei loro resoconti, perché, come si diceva in apertura, *L'Imperio* è anche un romanzo di discorsi, pubblici e privati. La trascrizione narrativa dei primi tende a svelarne una qualche menzogna, mentre il contesto spesso confidenziale dei secondi consente di norma una sincerità sconcertante: il contrappunto contribuisce alla resa efficace dell'ipocrisia che governa la vita parlamentare. Ai discorsi si affiancano lunghi monologhi introspettivi di Consalvo o di Ranaldi, ma non è questa l'occasione per analizzarli. In attesa di un completamento del lavoro mi pare di poter fin d'ora accertare lo sforzo, da parte di De Roberto, d'inventare un romanzo-satira dell'ambiente politico che rispettasse la teoria dell'impersonalità. A questo scopo lo scrittore si serve dei due protagonisti, del loro punto di vista e dell'osservazione della loro coscienza, per restituire, tramite le aspirazioni ambiziose di Consalvo e la progressiva acquisizione di consapevolezza di Ranaldi, il volto perverso del potere e in definitiva il male dell'egoismo umano.

Indice dei nomi

- Alaimo, Maria Emma 77n
 Albertini, Luigi 79, 80n
 Alfieri, Gabriella 100n
 Amaduri, Agnese Rosa 61n
 Aprà, Adriano 72n
 Arena, Sebastiano 116 e n
 Asmundo, Marianna 77, 78n
 Asor Rosa, Alberto 99n
 Aymard, Maurice 117n

 Baccarini, Alfredo 128n
 Bakunin, Michail Aleksandrovič 86, 94, 96
 Baldi, Guido 10 e n
 Baldini, Ettore 77n
 Ballati, Luca 101n
 Bally, Charles 37n, 38 e n, 40 e n
 Bandi, Susanna 101n
 Baroni, Raphaël 51n
 Barthes, Roland 25 e n, 120 e n,
 Beltramelli, Antonio 113
 Bembo, Pietro 122
 Betussi, Giuseppe 74
 Bjørnson, Bjørnstjerne 82
 Bonifacio I, marchese di Monferrato 120
 Bonsignore, Salvo 119
 Borella, Alceste 77n
 Borgese, Giuseppe Antonio 113
 Bottoni, Elena 14n
 Bourget, Paul 81, 83 e n, 84, 89n, 97, 111 e n
 Brecht, Bertold 10
 Brogi, Giacomo 119

 Cabasino Renda, Giacomo 75
 Cairoli, Benedetto 128n
 Capozzi, Giorgia 79n
 Capuana, Luigi 11, 81, 82 e n, 84, 99n, 105n, 108,
 112, 115, 117, 119, 120

 Carducci, Giosue 113
 Carmina, Claudia 91n
 Castellana, Riccardo 11 e n, 35n, 99n, 100n, 107n
 Castelli, Rosario 25n, 78n, 86n, 102n, 113n, 116n
 Castoldi, Antenore 77n
 Castorina, Agatino 119
 Cavalli Pasini, Annamaria 87n
 Cederna, Camilla Maria 55n
 Cerulo, Francesco 101n
 Charcot, Jean-Martin 86
 Chiesa, Carlo 77 e n
 Cohn, Dorrit 35 e n, 36 e n, 47n, 107 e n
 Corday, Charlotte 94n
 Costa, Andrea 94
 Costa, Andreina 94
 Crispi, Francesco 128n

 D'Annunzio, Gabriele 80n, 81n, 82
 D'Onofrio, Monica 101n
 Daudet, Alphonse 38 e n
 De Liso, Daniela 113n, 118n
 De Marino, Tiziano 56n, 63n
 De Meijer, Pieter 99n, 100n
 De Roberto, Diego 77 e n, 78n, 79n
 De Roberto, Federico (senior) 89
 de Vaqueiras, Raimbaut 120
 Del Campo (fotografo) 119
 Deledda, Grazia 99
 Depretis, Agostino 128, 129
 Di Giacomo, Salvatore 113
 Di Giorgi, Ferdinando 26 e n, 33n, 75 e n, 76, 77 e n
 Di Grado, Antonio 18n, 24 e n, 25n, 28n, 29n, 52
 e n, 89n, 101n, 116n
 Di Paola, Alessandro 119n
 Distaso, Grazia 33n, 43n
 Dorpelli, Giulian (pseudonimo di Luigi Piran-
 dello) 81, 82

- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 82, 86n
- Ebreo, Leone 74
- Esiodo 121
- Espinas, Alfred 75
- Fernandez, Dominique 12n
- Ferrari, Angela 61n
- Ferrero, Guglielmo 94 e n
- Ferri, Enrico 86
- Ferrini, Franco 72n
- Flaubert, Gustave 37n, 46
- Fleres, Ugo 113
- Fludernik, Monika 31 e n, 56n
- Fogazzaro, Antonio 82
- Frye, Herman Northrop 29 e n
- Galli, Giuseppe 77 e n
- Galvagno, Rosalba 54n, 113n
- Garibaldi, Giuseppe 128
- Genette, Gérard 29, 30n, 31 e n, 34, 35 e n, 49 e n, 51n, 55 e n, 56n, 57, 107
- Gentile, Giovanni 119
- Ghirlanda, Elvira 100n
- Giannone, Emanuele 119
- Giarrizzo, Giuseppe 117n
- Ginzburg, Carlo 9n
- Giordano, Umberto 78n
- Giovannetti, Paolo 10 e n, 31n, 34n, 129n
- Goedsche, Charlotte 30n, 43n, 129n
- Goethe, Johann Wolfgang von 90
- Grimaldi, Bernardino 128, 129
- Grosser, Hermann 33n, 35n, 37n
- Guglielmi, Guido 99n
- Guidieri, Renzo 120n
- Guindani, Felice 77n
- (Helfmann), Hesya Mirovna 94n
- Hernadi, Paul 30n, 43n, 129n
- Iachello, Enrico 117n
- Ibsen, Henrik 82
- Inserra, Simona 74n, 87n
- Kafka, Franz 33
- Katsma, Holst 56 e n, 63 e n, 64
- Kuliscioff, Anna (pseudonimo di Anna Moiseevna Rozenštejn) 93-96
- Laschi, Rodolfo 95n
- Lavagetto, Mario 57n
- Lazzarini, Andrea 59n, 81n, 111n
- Leopardi, Giacomo 46, 84, 125
- Lerch, Eugen 41 e n
- Lo Castro, Giuseppe 73n
- Lombroso, Cesare 86, 94 e n, 95 e n, 96, 111 e n
- Longo, Giorgio 115 e n
- Lopez, Guido 77n, 79n
- Lopez, Sabatino 77n
- Lorck, Jean Etienne 36 e n, 37n, 38, 39n, 40n
- Loria, Annamaria 87n
- Lucini, Gian Pietro 61n, 77n
- Lunari, Luigi 57n
- Luperini, Romano 10 e n, 11
- Macé, Gustave 76
- Madrignani, Carlo Alberto 12 e n, 22n, 23 e n, 29n, 36n, 43n, 57n, 58n, 59n, 63 e n, 69, 79, 80n, 86n, 125n, 126 e n, 127
- Maeterlinck, Maurice 82
- Maffei, Giovanni 18 e n, 22n, 29n, 33n, 43n, 46n, 59 e n, 71n, 73n, 84n, 87n, 111n
- Manganaro, Andrea 100n
- Mariani, Gaetano 75n, 87n
- Maupassant, Guy de 61
- Metz, Christian 72 e n
- Minghetti, Marco 128
- Monfort, Bruno 103n
- Montaldo, Silvano 95n
- Morace, Aldo Maria 33n, 43n, 59n
- Moretti, Franco 56n, 63n
- Morgana, Silvia 100n
- Mormorio, Diego 115n
- Muoio, Ilaria 73n, 100n
- Musset, Alfred de 94
- Navarria, Aurelio 26n, 33n, 75n, 77n
- Nečae, Sergej Gennadievič 86n
- Nemiz, Andrea 119 e n
- Nicotera, Giovanni 128n
- Nola, Jean-Paul de 87n, 89n
- Ojetti, Ugo 76, 81 e n, 82, 84, 104n, 126 e n
- Oliva, Domenico 75 e n, 76, 82 e n, 93
- Omodei Zorini, Giuseppe Vincenzo 77n
- Onofri, Massimo 80n
- Orecchia, Donatella 86n
- Pagliuca, Concetta Maria 43n
- Pagnano, Giuseppe 117n

Indice dei nomi

- Pascal, Roy 36 e n
 Pautasso, Sergio 25n
 Pellini, Pierluigi 49n, 52 e n
 Pennacchio, Filippo 30n, 31n, 32, 129n
 Pennisi, Salvatore 119
 Perovskaja (Perowskaja), Sof'ja L'vovna 94n
 Persico, Guido 93n
 Philippe, Gilles 36n, 38n, 41n
 Piazza, Isotta 103n
 Pirandello, Luigi 81 e n, 84, 88 e n, 99 e n
 Polimeni, Giuseppe 100n
 Praga, Marco 77 e n, 78n, 79n
 Puglisi, Valentina 100n

 Recine, Francesca 114n
 Regaldi, Giuseppe 119
 Ricci, Corrado 113, 114 e n, 116-118
 Ricoeur, Paul 36 e n, 37n
 Rizzo, Giulio Emanuele 121n
 Rod, Édouard 82 e n, 87 e n
 Rodio, Apollonio 121
 Rosa-Clot, Paola 29n

 Sabbatino, Pasquale 33n, 43n
 Sand, George (pseudonimo di Aurore Dupin) 94
 Sardou, Victorien 78
 Scala (fotografo) 119
 Scaravilli, Guido 32n
 Scarfone, Gloria 35n, 47n, 107n
 Schleyer, Johann Martin 83n
 Scianatico, Giovanna 33n, 43n
 Sciascia, Leonardo 115 e n, 119n
 Serafini, Carlo 113n
 Šklovskij, Viktor Borisovič 9 e n, 11, 101 e n
 Sorbello, Giuseppe 115 e n, 117n, 120n
 Spalletti, Ettore 114n
 Spencer, Herbert 75
 Stanzel, Franz Karl 10, 30-33, 43 e n, 56n, 129n
 Stazzone, Dario 52n, 113n
 Stojmenova Weber, Roska 61n
 Stratta, Sandro 29n

 Stussi, Alfredo 67 e n
 Sullam, Sara 35n

 Taine, Hippolyte-Adolphe 23 e n
 Talli, Virgilio 86n
 Taviani, Ferdinando 81n
 Tedesco, Natale 29 e n, 34 e n, 74 e n, 84n
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 82
 Tonani, Elisa 61 e n
 Toppino, Michela 85n
 Tortonese, Paolo 115n
 Traina, Giuseppe 75n, 80 e n, 86n
 Treves, Emilio 18, 79 e n
 Tricomi, Andrea 78n, 81n
 Turati, Filippo 94

 Ursino (fotografo) 119

 Vacante, Natalia 23n
 Vagliasindi, Diego 119
 Vagliasindi, Paolo 121
 Valle Ribera, Ernesta 25, 27n
 Venturi, Adolfo 113
 Verga, Giovanni 10, 11, 19, 24, 62, 64, 80, 81, 82n, 99, 115, 119, 120, 135
 Vincere, Andrea 11n
 Vitelli, Franco 33n, 43n

 Weinrich, Harald 99 e n, 100n

 Zacconi, Ermete 86
 Zago, Nunzio 23n
 Zanardelli, Giuseppe 128n
 Zappulla Muscarà, Sarah 27n, 76n, 77n, 80n, 104n, 119n
 Zappulla, Enzo 27n
 Zasulič (Sassulich), Vera Ivanovna 94
 Zecchi, Lina 30n, 35n, 49n
 Zola, Émile 18, 24, 25 e n, 114, 115
 Zufferey, Joël 36n, 38n, 41n
 Zuppetta, Luigi 93n

Il senso dell'arte che con gli anni Federico De Roberto venne maturando era quello di un'*operazione*, coi connotati sperimentali e algebrici che si possono attribuire alla parola: approntamento (come in un laboratorio) di procedure nuove e affidabili di scoperta, di metodi esatti di verifica; riduzione dell'esperienza a un linguaggio, a una logica netta e intelligibile. Un'operazione, l'arte, che trasforma l'esperienza grezza, e certo la traduce in «vita», in un particolare movimento d'illusioni; ma, anche, deve ordinarla come un concetto di leggi e forze profonde: infatti, dalla perizia architettonica e dal puntiglio razionale dello scrittore può scaturire quasi l'effetto di una verità filosofica. Del resto sempre – riteneva De Roberto – e anche quando l'autore non ne abbia coscienza o intenzione, la «tecnica» qualifica l'indole di una rappresentazione, i sensi di un testo: ogni tecnica, ogni poetica è il segno di un «temperamento» ed è un'interpretazione implicita del mondo. Sicché – è un'idea che si evince dalle pratiche maggiori dell'arte derobertiana – allo scrittore inteso a un'interrogazione seria e profonda della realtà, all'espressione della realtà quale gli appare essenzialmente, non conviene tanto sforzarsi di dissimulare la «tecnica», col rischio di sbiadirne le virtù significanti, quanto evitare ch'essa si dispieghi in modo casuale e contraddittorio. Meglio compierne ed esaltarne l'allusività teorizzante, in modo che alla fine la realtà, più che genericamente mostrata, riesca, dal lavoro letterario, filtrata e organizzata, ne sia resa al lettore un'immagine *pregiudicata* da quel pensiero perentorio che può calarsi nella forma perentoria di un testo.

Giovanni Maffei è professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea nell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Si è occupato di narrativa italiana ed europea tra Otto e Novecento e di poetiche e teorie del realismo. Nel 2019 ha fondato, con Paolo Giovannetti, il Seminario permanente di narratologia, che pubblica gli atti dei suoi convegni nella collana omonima dell'editore Biblion, giunta al suo quinto volume. Tra i suoi libri vanno segnalati *Nievo* (Roma, Salerno Editrice, 2012), *Le apocalissi difficili. De Roberto, Vittorini, Pomilio, Frasca* (Roma, Salerno Editrice, 2017) e *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto* (Firenze, Franco Cesati, 2017). Su testi derobertiani (*L'illusione, I Viceré*, le novelle) sta pubblicando da qualche anno studi di carattere narratologico.

Concetta Maria Pagliuca ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II ed è stata assegnista nell'ambito del PRIN-PNRR-2022-*Memory and Mezzogiorno (MeMo). A literary map from 1945 to the present*. Ha pubblicato diversi contributi sulla rappresentazione della soggettività nel romanzo di fine Ottocento e sulla metalessi. Ha curato, insieme a Filippo Pennacchio, due volumi della collana Seminario permanente di narratologia (Biblion Edizioni): *Narratologie. Prospettive di ricerca* (2021) e *Tempora. I tempi verbali del racconto Vol. I* (2023).

ISBN 978-88-6887-367-7

DOI 10.6093/978-88-6887-367-7

ISBN 978-88-6887-367-7



9 788868 873677