

Guido Scaravilli

Federico De Roberto

Novelle

Introduzione e cura di Nunzio Zago

Prefazione di Francesco Piccolo

Milano

Rizzoli

2021

ISBN 978-88-17-15849-7

«Nulla resterà di me! Sono uno scrittore fallito!» (Vitaliano Brancati, *Un letterato d'altri tempi*, «Il Tempo», 18 dicembre 1947; poi in Id., *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930-1954*, a cura di De Feo e Cibotto, Milano, Bompiani 1973, p. 223; cit. a p. 5). È con questa toccante citazione esordiale, desunta dall'indelebile ritratto che Vitaliano Brancati rese al suo conterraneo, che Francesco Piccolo restituisce fedelmente, nella sua prefazione alla nuova edizione delle *Novelle* di Federico De Roberto – pubblicata per la Biblioteca Universitaria Rizzoli, a cura e con introduzione di Nunzio Zago (derobertista espertissimo), il rovello autoanalitico che caratterizzò l'autore siciliano nelle ultime fasi della sua esistenza, quando egli amaramente si persuase dell'inesorabile fallimento della sua opera. Un vaticinio infausto ma tutt'altro che cieco. In effetti, l'arte di questo pensatore ipertrofico e lavoratore infaticabile fu dopo la sua morte sconosciuta a lungo, a causa anche della stroncatura di Benedetto Croce, alla quasi totalità dei lettori, per poi essere riscoperta solo negli anni Sessanta, quando un'imprevista fortuna critica condusse alla rivalutazione tardiva principalmente de *I Viceré* (1894), che sarebbe stato finanche considerato da Leonardo Sciascia «"il più grande romanzo, dopo *I promessi sposi*, che conti la letteratura italiana"» (Sciascia, *Perché Croce aveva torto*, «La Repubblica», 14-15 agosto 1977, p. 10; cit. a p. 7).

Cose notissime. Ma De Roberto non è solo *I Viceré*; ed è da tale persuasione che nasce questa operazione editoriale, che mira a mettere a fuoco, con una lunga sequenza di racconti (attualmente la più ampia a disposizione), le «spinte contraddittorie» (p. 11) che animano la produzione dello scrittore catanese nel suo complesso; pirronismo sapiente che è il frutto non solo dell'interiorizzazione della lezione dei progenitori veristi, ma altresì dei maestri d'Oltralpe (da Hippolyte Taine a Émile Zola, dal prediletto Gustave Flaubert a Guy de Maupassant), nonché dell'influenza delle «sensibilità letterarie più moderne» (Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Paul Bourget etc.), da cui De Roberto desunse una «dimensione più turbata e perplessa dell'io» (p. 12). Sicché nella sua densa introduzione, corredata degli essenziali riferimenti bibliografici, Zago ripercorre l'itinerario intellettuale dell'autore: orizzonte nel quale poi adeguatamente colloca, indulgiandovi con maggior perizia analitica, l'eterogenea produzione novellistica, suddivisa in due momenti distinti; classificazione su cui si basa l'architettura del volume, poiché a ciascuna fase evolutiva corrisponde la scelta di racconti reputati tipicamente rappresentativi.

La prima sezione riguarda le raccolte degli anni Ottanta e Novanta. Si inizia dalla novellistica sperimentale propriamente detta: *La Sorte* (1887), *Documenti umani* (1888), *Processi verbali* (1890), *L'albero della scienza* (1890). È una stagione in cui è difficile farsi strada per l'interprete, perché De Roberto spesso si contraddice, o mette insieme argomenti dissonanti. Ma di tale «relativismo metodologico» (p. 17) l'autore dà ragione, con rara lucidità teorica, nella prefazione a *Documenti umani* (1888), un cruciale manifesto di poetica. In esso De Roberto tenta una

«fondazione epistemologica dell'eclettismo» (Antonio Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1998, p. 126), mostra d'esser persuaso della legittimità di ogni metodo artistico, fino a vanificare ogni distinzione di valore tra quelle che gli sembrano essere le due scuole coeve: la naturalista e l'idealista. De Roberto afferma, precisamente, che ogni metodo reca con sé un'insita filosofia, un modo di vedere e un modo di scrivere: tetro e teratologico per i naturalisti, roseo e sublime per gli idealisti. La realtà che «i romanzieri e i novellieri si propongono di ritrarre» non è dunque determinata in sé, ma differisce a seconda del temperamento di chi «l'osserva», ed è una funzione dell'indirizzo a cui lo scrittore abbia deciso di conformarsi (De Roberto, *Prefazione*, in *Documenti umani*, a cura di Di Grado, Roma, Bel-Ami Edizioni, 2009, p. 159).

Risulta pertanto efficace la scelta del curatore di presentare la versatile alternanza di procedimenti, che De Roberto intende provocatoriamente esibire, per mezzo della disposizione in serie di due novelle per ciascuna raccolta. Sin dal racconto-soglia, *La disdetta* (che segnala il clima di fondo de *La Sorte*), il lettore si imbatte dunque in un'idea più controversa di realtà: una singolare «oggettività [...] naturalistica» che è tuttavia «pronta ad inarcarsi nella parodia o nella deformazione grottesca» (p. 14), con la quale sono impietosamente ritratti i vizi di una nobiltà corrotta e decaduta. Mentre sul suicidio dell'enigmatico Filippo Mordina si impernia il secondo testo dell'antologia, *La rivolta*, legato a *La disdetta* per stile e atmosfera. Ma alla fenomenologia veristica si contrappone l'analisi psicologica dei racconti di *Documenti umani*: «un libro che ancora si situa [...] nell'ambito della [...] letteratura mondana» (p. 19), in cui però lo scrittore «non si discosta mai del tutto dai presupposti naturalistico-positivistici» (p. 18). Più ancora di *Studio di donna*, che narra dell'ansia per l'incipiente sfiorire della giovinezza della duchessa di Neli, è *Donato del Piano*, scritto in forma di diario (redatto da un suicida, che riflette sui limiti del linguaggio e sulla magnificenza dell'arte dei suoni), a condurre il naturalismo verso uno psicologismo di segno decadente.

A questo farnetico di un io lacerato segue il dittico di *Processi verbali*, in cui all'inverso lo scrittore si lancia nell'impresa di un'impersonalità quasi teatrale, attraverso cui ne *I vecchi* è condotta, dall'ottica degli attori in scena, una «spicciola e disincantata rievocazione» del Risorgimento (p. 24). Testi del tutto *scenici*, secondo l'ambizioso programma derobertiano: paradigmatico *Il rosario*, in cui un'essenzialità assoluta e orrorosi silenzi accompagnano il tragico ingresso in scena della baronessa di Sommatino, insensibile alle richieste di perdono della figlia morente (rea di aver sposato uno squattrinato). Ma ecco che al mimetismo estremo si avvicendano, con una nuova opposizione, i testi de *L'Albero della Scienza*, nei quali un andamento saggistico viene insinuandosi nella diegesi. Il filo rosso che percorre questi racconti è la concezione desublimata e psico-fisiologica dell'amore (esposta con divagazioni filosofiche-moraleggianti), ma capita che lo scrittore si avvalga di «un impianto narrativo più solido» (p. 26): è il caso del *Paradiso perduto*, in cui l'ingegneria dell'indiretto libero dà espressionisticamente forma ai deliri allucinatori di un uomo che abbandona la sua famiglia per raggiungere in treno – di notte – l'amante. E la riflessione amorosa è anche il nucleo generativo dei due (perturbanti) apologhi de *Gli amori* (1898), *L'assurdo* e *L'affare dei quattrini*, ideati durante la permanenza Milano, quando lo scrittore era coinvolto in una relazione sentimentale senza sbocchi con Ernesta Valle, ed iniziavano a manifestarsi, dopo la titanica impresa de *I Viceré*, i primi sintomi della nevrosi: depressione cui si affiancavano le epistole minatorie della temutissima madre, che gelosamente lo reclamava a Catania.

La seconda sezione del volume è dedicata alle novelle belliche. Ad eccezione di *Nora, o le spie*, incentrata sulla relazione tra un capo di Stato Maggiore dell'esercito italiano e una spia tedesca, e *La bella morte* (ambientata durante le crisi marocchine), comparse entrambe nel 1909, esse furono tutte composte in occasione del definitivo ritorno in Sicilia, per poi essere pubblicate in rivista fra il

1919 e il '23. Rientro che coincise con lo scoppio della Grande Guerra, cui De Roberto assisté con fervore inatteso (che si tradusse in un interventismo moderato). Ancorché vissuta solo da lontano attraverso la registrazione (scrupolosa e persino ossessiva) di dati e testimonianze, la guerra rappresentò difatti per lui «una specie di catalizzatore che gli permise [...] di modificare [...] lo sguardo su di sé e sul mondo»: l'occasione per rifunzionalizzare il realismo delle sue prove migliori (p. 138). E pare in effetti la straordinaria e perfino stordente ricchezza di barthesiani effetti di realtà il maggior pregio di questi testi, i quali sono però complessivamente subordinati alle tesi di un nazionalismo, pur nei toni educati, perentorio e ardente.

Ma non mancano risultati ragguardevoli. Più del trittico di racconti ambientati nelle retrovie – che inaugurano la serie, e che lo stesso De Roberto riunì nel 1920 in un libro dal titolo *La “Cocotte”* – si distingue *La posta*, in cui pure serpeggia, ma maggiormente problematizzato, quel «conformismo ideologico» che immagina la guerra come mezzo per la «ricomposizione sociale della nazione» (p. 43). Vi si narra di un soldato analfabeta d' estrazione contadina (Cirino) che chiede al suo tenente di leggergli la posta che gli arriva da casa. Si tratta dell' esemplificazione del ruolo pedagogico che recitarono gli ufficiali piccolo-borghesi al fronte. Ma attraverso questa mediazione l' ufficiale viene a sapere la vita, gli affetti, le aspettative del protagonista: di un benessere per la famiglia, di una vita tranquilla senza troppe preoccupazioni, quando tornerà e potrà sposare la ragazza che gli si è promessa, e metter su casa a sua volta. Ideali che stridono con la realtà del conflitto, a cui questo umilissimo «che si esprime solo in dialetto» è del tutto estraneo (p. 43). Speranze destinate a naufragare per colpa del fato: ma Cirino non verrà a saperlo mai, e potrà morire da eroe serbando intatte le sue illusioni.

Il capolavoro della sua produzione tarda è senz' altro *La paura*: e per il ritmo incalzante del *récit* (propiziato da una strategia diegetica pluriprospectica), e per il recupero di una rigorosa impersonalità flaubertiana. Ne consegue la prodigiosa ambiguità interpretativa del racconto, che non ha cadute retoriche o intenzioni didascaliche. Emblematico il titolo, giacché la paura, riassume Piccolo, è «la sintesi suggestiva» di ciò «che i vari personaggi esprimono in queste pagine» (paura di invecchiare, di perdere soldi e prestigio, di essere traditi o ammazzati etc.), nonché un *leitmotiv* della finzione derobertiana *tout court* (p. 10).

Nella terza sezione sono infine collocati «un gruzzolo di testi extravaganti» (p. 50), nei quali lo sperimentalismo dell' autore si manifesta in forme ancora diverse (p. 50): se infatti *Un proverbio italiano* (1892) è «la traduzione immaginaria di un articolo del “Jew Weekly Magazine” [...] in cui un critico australiano racconta il suo incontro con uno scrittore da lui [...] ammirato» (p. 51), attorno al quale si crea un' aura di diabolica fascinazione (poi smussata con un finale umoristico), ne *L' arcipelago della fortuna* (che uscì postumo nel 1928) è raccontato il viaggio oceanico della nave *Argonauta*, e del suo successivo scalo, a causa di un' epidemia scoppiata a bordo, in un' isola sconosciuta. Un altrove immaginario nel quale tutti gli amministratori locali sono estratti a sorte, nell' amara persuasione che «il vero merito ha poca fortuna» (p. 661): una critica antiparlamentare che «non si lascia costringere in un unico significato» (p. 54).

De Roberto è dunque novellista di rango, che risulta tuttora intrigante per la sua inquieta esperienza del mondo: di una realtà divenuta, per il crollo delle certezze positivistiche (determinato dalla crisi di fine secolo), di colpo inafferrabile ed estranea. E questa nuova edizione delle *Novelle*, consigliabile per un primo approccio ma altresì ricca di spunti per gli specialisti, è il degno tributo a uno scrittore che, lungi dall' aver fallito, è invece vitalissimo per l' originalità della sua prosa d' invenzione. Produzione narrativa tra le più fertili in Italia negli ultimi decenni dell' Ottocento, perché l' autore fu capace di affrontare, mentre ne assimilava l' audacia sperimentale, le aporie della

scuola naturalista: ma sul terreno più giusto e nuovo, senza concedere nulla agli spiriti di restaurazione (anche politica) degli idealisti, e senza mai piegare l'arte alle ragioni dell'ideologia.