

Claudia Carmina

## Le trame dell'ambizione nell'opera di Federico De Roberto

## 1. Apparizioni dell'ambizioso

«Egoista per istinto, democratico per educazione», Napoleone è descritto da De Roberto nel *Colore del tempo* come il personaggio-araldo dell'«umanità moderna», che con il suo sfrenato individualismo ha deciso le sorti del «secolo agonizzante».<sup>1</sup> L'ambizione, nuova musa della società ottocentesca, trova in lui il suo eroe per eccellenza. Se, come già aveva intuito il giovane Stendhal nella *Vita di Napoleone*, Bonaparte incarna, sul piano della storia, l'immagine del perfetto eroe romanzesco, ambizioso, cinico e dinamico, non stupisce che i protagonisti dei libri di De Roberto agiscano sulla scena narrativa al modo di altrettante, paradossali controfigure del condottiero corso. Questi piccoli Bonaparte di provincia, egoisti per istinto, aristocratici per educazione, condividono con il loro modello reale la smania di successo, riproponendone su scala minore un'analogha brama di usurpazione e di dominio.

Gli ansiosi e mai sazi personaggi del ciclo degli Uzeda, come i loro tanti consimili che, già dal primo Ottocento, affollano le pagine della grande narrativa europea, sono mossi da un desiderio di potere che diventa veicolo e insieme emblema della lotta spietata che regola il mondo. Le loro azioni modellano, senza pause, un'ininterrotta «trama d'ambizione»<sup>2</sup> che si rinnova di romanzo in romanzo. Passione prosastica per eccellenza, che genera infinite trasformazioni e capovolgimenti, l'ambizione produce storie, funziona da molla del racconto. È l'ambizione a spingere sempre avanti il protagonista, garantendo, come sostiene Brooks, che «nessuna azione e nessun incidente si potranno considerare definitivi e conclusi finché non si chiarificano tutti i fini e gli scopi [...], attraverso un pieno successo o una totale rinuncia».<sup>3</sup> L'aspirazione a scalare le gerarchie sociali, ad avere di più, ad accrescere indebitamente il proprio potere su quanti lo circondano fa sì che l'eroe ambizioso si dibatta in uno stato di perenne mobilità e agitazione.

In questa prospettiva, l'ambizione assume il valore di un motivo ricorrente nel romanzo ottocentesco e, al tempo stesso, ne costituisce un elemento costruttivo dell'intreccio. In De Roberto essa si presenta come parte o effetto del più ampio tema dell'egoismo che, riflettendo una condizione storica precisa, restituisce il senso di una modernità dominata dall'individualismo e dalla dialettica darwiniana della lotta per la conservazione della specie.

L'inesausto impulso all'affermazione egoistica di sé è costantemente al centro della sua riflessione: non solo acquista una rilevanza precipua nei romanzi, ma è analiticamente indagato nell'*Amore*, dove il tema portante dell'egoismo viene

<sup>1</sup> F. De Roberto, *Il secolo agonizzante*, in *Il colore del tempo*, Milano-Palermo, Sandron, 1900, p. 16.

<sup>2</sup> P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 43.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

declinato in tutte le direzioni e in tutte le sfaccettature possibili. Qui lo scrittore teorizza, in modo completo e pressoché definitivo, la nozione di «egoismo universale», qualificando l'amor proprio come il fondamento di tutte le passioni e come la legge tragica della civiltà. Per De Roberto, la civiltà, nel suo complesso, è infatti basata su un sistema di forze oppostive, sull'urto tra gli egoismi soggettivi che si fronteggiano in un conflitto senza fine. Nel sistema derobertiano, l'egoismo rappresenta, dunque, il «principio della mondanità», introiettato nella realtà storica, legato al potere, alla posizione sociale e all'interesse del singolo individuo. In questo modo, l'ideologia dell'autore rispecchia criticamente alcune delle più rilevanti tendenze di un'epoca in cui si andava imponendo un modello antropologico individualistico. L'ipostasi del progresso, il dinamismo del capitale il cui scopo non è mai il mantenimento dello *status quo* ma la trasformazione incessante, l'egemonia del motivo economico sono assunti a oggetto d'una raffigurazione problematica ed esistenziale, si traducono narrativamente nell'ottica dello smascheramento.

Nel trattato del 1895 l'autore esibisce una dettagliata campionatura degli istinti egoistici («ambizione, cupidigia, avarizia, orgoglio, superbia, ostinatezza, dignità, presunzione»),<sup>4</sup> consegnando al lettore tutta una minuziosa casistica di situazioni narrative, che, a volta a volta, sono sistematicamente sceneggiate nella partitura dei testi inventivi. La sua scrittura disegna quindi una galassia coesa di temi, che cresce per accumulo e per successive stratificazioni, gravitando intorno al nodo che stringe invenzione e riflessione saggistica.

In questo universo compatto, l'egoismo è la miccia che aziona la progressione dell'intreccio romanzesco. Una miccia pronta a minare l'equilibrio stesso della società di fine Ottocento, dove, come si legge nell'articolo *Maupassant e Tolstoj* del 1890, tutto è pronto a incendiarsi, perché «il disagio è da per tutto; in questa tensione di spirito, la ribellione alle leggi naturali, alle condizioni primordiali dell'esistenza fa presto a scoppiare».<sup>5</sup> In una simile congiuntura storica, governata dalla logica economica e dalla reciproca «ostilità fra la democrazia e gli uomini superiori»,<sup>6</sup> per diffondere la fiamma della rivoluzione non c'è più bisogno di un grande condottiero come Napoleone. Basta «uno sciagurato» pronto a lanciare «la bomba sapendo di doverne essere la prima vittima».<sup>7</sup> De Roberto comprende che, nella modernità, soltanto un demone meschino può diventare il genio della distruzione. Con l'aiuto di pochi seguaci «biofobi» e «geoclasti», questi potrà diffondere il verbo incendiario di una «religione della morte». I suoi fedeli si «chiuderanno in luoghi remoti e segreti, a preparare, coi più potenti mezzi della chimica futura, strumenti che, in un piccolo volume, racchiuderanno una forza tremenda» e che, una volta esplosi, faranno «sparire tutti i corpi viventi come con una pedata si farà sparire un insetto».<sup>8</sup> La prospettiva estrema di questa apocalissi globale, che si profila nelle ultime pagine dell'*Imperio*, è però sollecitamente messa da parte, soverchiata dal buon senso di un finale *in minore*.

<sup>4</sup> F. De Roberto, *L'Amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*, Milano, Galli, 1895, p. 109.

<sup>5</sup> F. De Roberto, *Maupassant e Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», 31 agosto 1890.

<sup>6</sup> F. De Roberto, *Psicologia contemporanea*, in «Fanfulla della Domenica», 12 ottobre 1884.

<sup>7</sup> F. De Roberto, *L'Imperio*, in *Romanzi Novelle e Saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1984, p. 1374.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 1375-1376.

Giunto alle soglie della negatività assoluta, il narratore torna indietro. I giorni dell'apocalisse non sono ancora arrivati: la disperata previsione di Ranaldi viene formulata troppo presto, in una società che costeggia la rovina, senza affondarvi ancora completamente.

Resta il fatto che l'ipotesi ultima della catastrofe è l'esito più crudele ed appariscente del pessimismo derobertiano, che nell'*Imperio* è portato ad un grado massimo di intensità allucinatoria, attirando il lettore in una specie di delirio. Di norma, però, lo sguardo dell'autore contempla con occhio asciutto e lucido le storture del mondo, il caos della politica, il disordine sociale, la sfrenatezza delle passioni. I suoi personaggi non hanno una statura tragica: pur non presentandosi che raramente come eroi positivi, non raggiungono mai la grandezza demoniaca della malvagità assoluta. A definirli è la loro stessa ambiguità, la capacità camaleontica di sfruttare a proprio vantaggio le situazioni più diverse. Le loro passioni risultano sempre sproporzionate ed eccessive. Sono menzogneri, ossessivi fino al ridicolo e ogni loro ambizione è perseguita con ostinatezza enfatica. Sono quindi votati all'innaturalità e alla parodia. Così gli amori inseguiti da Teresa, tra spasimi in falsetto e fantasticherie sentimentali, sono una parodia dell'amore reale, come parodia della retorica politica sono i discorsi pubblici di Consalvo. Non per il maturare di una convinzione interiore, ma per interesse e per calcolo, Consalvo si appropria delle idee liberali e finge di disfarsi di tutto un sistema di valori: come Julien Sorel del *Rosso e il nero*, anche lui ha il fiuto e l'abilità necessari per «scegliere l'uniforme del suo secolo».<sup>9</sup>

Per questa via, con Consalvo e i suoi consanguinei entra di prepotenza nella letteratura italiana la rappresentazione di quella connotazione affatto moderna della doppiezza e della menzogna sociale che è il trasformismo. Al lettore non è consentito in alcun modo di identificarsi con questi eroi del desiderio, convocati dalla penna dello scrittore per recitare, al modo di attori bugiardi, la spietata e farsesca pantomima dei tempi moderni. Nella dimensione effimera della mondanità, la menzogna è infatti l'unica guida dell'agire sociale: di qui la necessità, per i personaggi, di indossare costantemente la «maschera della finzione, la cappa dell'ipocrisia»,<sup>10</sup> anche correndo il rischio di cedere ad una lusinga di teatralità. Del resto, se il mondo è un teatro, questi aristocratici impazienti non solo vogliono «prendere parte allo spettacolo», ma, come ammette Teresa nell'*Illusione*, si stimano «degni d'avere uno dei primi posti».<sup>11</sup> Un traguardo, questo, che può essere conseguito con relativa agevolezza. E difatti, mentre Julien Sorel e i personaggi della *Commedia umana* sono in fin dei conti dei *parvenus* che tentano faticosamente un'improbabile scalata al successo, viceversa gli aristocratici protagonisti del ciclo derobertiano partono già da una posizione di forza e di privilegio. Anche per questo, a differenza di quanto accade nei romanzi di Balzac e di Stendhal, dinamismo ed egotismo non producono nessuna destabilizzazione delle gerarchie già esistenti, ma paradossalmente contribuiscono a rafforzare la staticità dell'assetto sociale, che viene messo alla prova e poi riconfermato, anche in mancanza di una legittimazione morale.

<sup>9</sup> Stendhal, *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, Milano, Garzanti, 1992, p. 330.

<sup>10</sup> F. De Roberto, *La messa di nozze*, Palermo, Sellerio, 1993, p. 31.

<sup>11</sup> F. De Roberto, *L'illusione*, in *Romanzi Novelle e Saggi*, cit., pp. 140-141.

## 2. La tragedia della perseveranza storica

Nell'opera derobertiana la provvidenza non intesse il suo ricamo sui fili della storia, riannodandone tutti gli strappi; né il sogno unitario, una volta divenuto realtà, è in grado di sortire quella palingenesi della «gran sorte nazionale italiana», di cui pure andava fantasticando Carlino Altoviti all'inizio delle sue *Confessioni*.<sup>12</sup> La storia non rivela nessun disegno, né secolare né divino, nessuna linea o parabola che conduca al riscatto e alla redenzione.

In sostanza, dall'orizzonte di De Roberto è bandita quella «torbida volontà di credere»,<sup>13</sup> che, a giudizio di Gramsci, vizia buona parte della letteratura risorgimentale. Al contempo, è anche respinta ogni forma di «nostalgia dell'età eroica»,<sup>14</sup> in controtendenza rispetto all'atteggiamento condiviso da buona parte dei coevi intellettuali italiani, per cui, come osserva Asor Rosa, dopo il Sessanta, la «deprecazione della meschina età presente»<sup>15</sup> si alimenta della memoria idealizzata del Risorgimento. All'opposto, nel ciclo degli Uzeda, come già nell'opera di Verga, la nostalgia della storia ufficiale è soppiantata dallo smascheramento dei processi reali. Radicandosi in una situazione geografica e antropologica precisa, i libri di Capuana, Verga, De Roberto introducono nella convenzionalità della letteratura nazionale il punto di vista contrappuntistico dell'*outsider*, del diverso, della periferia e si configurano come le tessere di un'autobiografia dell'isola che si fa, al contempo, autobiografia critica della nazione.

Con un di più di crudeltà, e di frustrazione, che si affaccia nelle narrazioni di De Roberto. E difatti gli anni di maggiore produttività e di più intenso fervore creativo dello scrittore sono anche gli anni del silenzio di Verga, della crisi di valori e del declino dell'Italia liberale, attraversata da gravissime tensioni istituzionali e sociali. Quando De Roberto comincia a stendere il ciclo degli Uzeda, il momento epico della lotta unitaria si è chiuso da tempo: alla stagione della rivoluzione, dell'entusiasmo e del conflitto ha fatto seguito l'inerzia prosaica della normalizzazione. All'eroismo risorgimentale è subentrata la pratica mediocre e spesso deludente del governo dell'Italia unita.

È proprio in questo tumultuoso periodo di transizione, nel cortocircuito di rivoluzione e restaurazione, che gli Uzeda conquistano la scena romanzesca, destreggiandosi abilmente tra vecchio e nuovo. In quanto aristocratici, essi sono legati ai valori di una società oramai al tramonto: per conseguire una vantaggiosa collocazione in un contesto che si è trasformato, dovranno far mostra di tradire e rinnegare i principi del vecchio ordine. Chi resta scopertamente fedele all'antico, come fanno donna Ferdinanda e don Eugenio, non sopravvive alla propria epoca; viceversa, solo adeguando l'apparenza al mutare delle circostanze e aggiornando all'occorrenza l'immagine di sé, l'eroe ambizioso, astuto e camaleontico, può aspirare all'approvazione collettiva e al successo.

<sup>12</sup> I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1981, p. 5.

<sup>13</sup> A. Gramsci, *Quaderno 19. Risorgimento italiano*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1977, p. 38.

<sup>14</sup> A. Asor Rosa, *La cultura*, in AA.VV., *Dall'Unità a oggi*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1974, p. 823.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Pertanto, se nei *Viceré* il principe Consalvo e gli altri esponenti dell'*ancien régime* perpetuano con tanta efficacia il loro dominio, ciò si deve in buona parte alla loro duttilità nell'adattarsi e nel rinnovarsi in modo del tutto esteriore, senza compromettere per questo il proprio *status* sociale. D'altro canto, la spregiudicata politica di adattamento portata avanti dalla vecchia *élite* degli Uzeda è agevolata dal sottinteso favore e dall'ansia di cooptazione di cui, a sua volta, dà prova la nascente borghesia meridionale. In quest'ottica, il personaggio di Benedetto Giuliente dei *Viceré* rappresenta il prototipo esemplare di tutto un ceto sociale ossequioso che s'inchina al prestigio del sangue e della casta, arrabattandosi per essere ammesso tra le fila di un ozioso *establishment* in dissoluzione. Così facendo, l'autore dipinge un quadro asfittico della società del tempo, segnalando la sostanziale continuità delle strutture e delle classi di potere. Ad emergere è l'immagine di una civiltà statica, in cui, seppure in forme diverse e più perverse, la nobiltà feudale continua a promuovere il proprio tornaconto, esercitando una tenace supremazia in campo non soltanto economico e sociale, ma anche politico.

Non il progresso, ma la contraddittorietà della storia è, per De Roberto, l'essenza del presente. L'umanità descritta nei suoi libri è lacerata da una lotta senza scopo né esito, dove a predominare è il più forte. Salvo che, nella rilettura derobertiana di Darwin, il più forte è sempre il più egoista.

La rappresentazione della tragedia della perseveranza storica e dell'immobilismo convulso dell'universo sociale ha più di una ripercussione sul piano narrativo. Si assiste ad uno svuotamento di senso del destino del personaggio romanzesco. La scalata al successo dei protagonisti di De Roberto non ha nulla dell'epicità del *Mastro don Gesualdo*, benché *I Viceré* prendano le mosse proprio dal romanzo verghiano, perfino iniziando dove quello s'interrompeva, con i servi di palazzo che commentano la morte del padrone – della padrona, nel caso del romanzo del '94. Qui l'epopea della roba lascia il passo all'epica abietta dell'arrivismo, che, nella sua frivola meschinità, è però inarrestabile. Mentre, nella conclusione del *Mastro don Gesualdo*, la morte solitaria del protagonista suggella tutta l'insensatezza della pulsione al possesso e all'accumulo, mettendo a nudo di riflesso l'insensatezza di un intero sistema ideologico, viceversa per i personaggi di De Roberto, più simili in questo al Duroy di Maupassant, non esiste sconfitta né esitazione. Come il protagonista di *Bel-Ami*, nella sua ricerca del successo Consalvo non conosce il fallimento e lo scacco esistenziale ma, al contrario, nel finale dei *Viceré*, con la conquista del mandato parlamentare, la sua ascesa ottiene una definitiva consacrazione sociale. Inoltre, se Gesualdo vive dolorosamente il divorzio tra sentimenti e successo, nel mondo degli Uzeda viene a cadere ogni distinzione tra la sfera del privato e quella pubblica degli affari. L'una e l'altra sono egualmente inquinate dalla menzogna e dall'egoismo. Non c'è spazio per una dimensione spirituale autentica: una gretta, materiale smania di potere spinge l'agire umano in una corsa affannosa e senza soste, in una girandola turbinosa di sopraffazione e di abusi. L'ostinazione eroica che fa di Gesualdo un personaggio faustiano, tale da grandeggiare sulla scena romanzesca, si ribalta quindi nella ostinatezza grottesca degli Uzeda, il cui egoismo, il più delle volte, è destituito di ogni giustificazione etica e persino di ogni valore strumentale e si manifesta in un tripudio

gratuito di fissazioni assurde e ridicole, di manie ossessive, nella bizzarria e nel capriccio. Ognuno è solo, nessuno sa comprendere l'altro; la vita associata è non cementata dalla solidarietà né dal dialogo tra gli uomini, ma è il prodotto di odio, stoltezza, sospetto e vanità. Questa solitudine, svuotata di ogni grandezza, è strettamente connessa all'ossessione del potere.

### 3. La grande città come palcoscenico permanente

In questo orizzonte saturo di stupidità e di violenza si spezza ogni corrispondenza tra l'uomo e il paesaggio naturale. La scena romanzesca si trasferisce dalla provincia alla città. I paesaggi rurali e preindustriali dei soggetti di Verga e Capuana sono messi da parte, mentre il paesaggio artificiale della città guadagna il primo piano, contrapponendosi alle forme di una natura oramai perduta e inaccessibile. A partire dall'*Ermanno Reali*, ambientato tra Parigi e Palermo, tutti i protagonisti dei romanzi di De Roberto si muovono tra le quinte cittadine come in un palcoscenico permanente. Da Teresa dell'*Illusione* a Raimondo Uzeda, da Consalvo a Ranaldi, tutti si lasciano allettare dal fascino sofisticato e perverso della grande città. Il susseguirsi vorticoso di incontri, «passeggiate, visite, teatri, inviti»,<sup>16</sup> il luccichio variopinto delle carrozze e delle vetrine, gli scenari sempre cangianti: con le sue lusinghe, con i suoi continui *choc*, la frenesia della vita cittadina irretisce e blandisce la sensibilità, senza lasciare spazio alla riflessione e alla rielaborazione.<sup>17</sup> La ripetitività stessa di questi *choc* prodotti in serie ha però qualcosa di automatico e di uniforme: nella società dell'apparire, alla fine, tutto si rivela sempre uguale perché tutto è finzione. L'inautenticità della vita moderna entra così nella sua opera attraverso la rappresentazione di una città popolata di simulazioni e imposture. La città di De Roberto non è la metropoli delle classi lavoratrici rappresentata da Zola. Lo spazio urbano perimetrato dalla sua penna ospita piuttosto la recita perpetua dei salotti dell'alta società, dove ogni persona si trasforma in personaggio e indossa una maschera ipocrita, dove, in luogo del conflitto tra le classi, vige la lotta selvaggia di tutti contro tutti. E tuttavia, pur concentrando di preferenza l'attenzione sui ceti dominanti, lo scrittore ha un'acuta percezione della nuova realtà rappresentata dalla folla cittadina, alla cui analisi, negli stessi anni, Gustave Le Bon dedicava il fortunatissimo saggio di impianto positivista *Psicologia delle masse*.<sup>18</sup> La massa protagonista delle grandi scene collettive dei *Viceré* è una moltitudine docile, rassegnata e manovrabile, che, come dimostra l'episodio del comizio di Consalvo, risponde meccanicamente alla persuasione della cattiva retorica e diventa uno strumento formidabile nelle mani di chi ne sa sfruttare ai propri fini l'eccitabilità. Solo nell'*Imperio* la folla acquista un carattere perturbante ed è riportata per la prima volta ad una dimensione di lotta di classe. Nel settimo capitolo del romanzo, il lettore

<sup>16</sup> F. De Roberto, *L'illusione*, cit., p. 43.

<sup>17</sup> Sull'esperienza dello *choc* nella città moderna, cfr. W. Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 127-154.

<sup>18</sup> G. Le Bon, *Psicologia delle masse* [1895], Milano, Mondadori, 1980.

assiste ad un nuovo comizio di Consalvo. Questi, una volta trasferitosi a Roma, abbandona le posizioni democratiche e, su invito delle forze conservatrici, accetta di tenere in teatro una conferenza contro il socialismo. Mentre il suo discorso suscita la complice approvazione dell'«uditorio amico», delle «signore eleganti venute col ventaglio e l'occhiale come alla commedia», l'oratore sente gravare su di sé gli sguardi scuri degli operai, stretti nella galleria, «intenti a guardare silenziosamente su nella platea e sulla scena»: <sup>19</sup> è la massa silente dei diseredati, il cui malessere preme per erompere e per scoppiare. All'occorrenza, però, perfino l'astio della folla può convertirsi in una eccezionale arma politica da strumentalizzare con machiavellico opportunismo. All'uscita dal teatro Consalvo è aggredito da uno squilibrato. La ferita e il clamore suscitato dall'attentato gli permettono di ingraziarsi il favore dell'opinione pubblica e di accrescere a dismisura il suo prestigio, accelerando, di fatto, la corsa alla conquista del ministero degli Interni:

Egli si guardò intorno con un sorriso interiore: da quel giorno era cominciata propriamente la sua fortuna. Senza l'attentato, senza la ferita, quanti anni ancora avrebbe vegetato, prima di ottenere un posto di sottosegretario in qualche Ministero di terz'ordine? In meno di tre mesi la stiletta di un pazzo lo sbalzava a ministro dell'Interno, a Vice Presidente del Consiglio, quasi Viceré come i suoi maggiori! Egli ringraziava in cuor suo il pazzo. <sup>20</sup>

Non è poi un caso che il comizio romano di Consalvo si svolga all'interno di un teatro. E difatti, più degli altri, due luoghi dalla forte valenza emblematica rendono manifesta la menzogna della relazioni sociali: il teatro e l'aula parlamentare. Nelle prime pagine dell'*Illusione*, Teresa adolescente assiste alla rappresentazione dei *Puritani* e del *Roberto Devereux*, messi in scena rispettivamente al Bellini di Palermo e al Vittorio Emanuele di Messina: questa esperienza patetica la lascia estasiata e commossa. A suscitare il suo entusiasmo, però, non è tanto ciò che accade sulla scena, quanto lo spettacolo che si recita sui palchi e nella platea, dove è tutto un apparire e un scomparire di figure eleganti, uno sfolgorio di abiti, belletti e gioielli. L'episodio ha la forza di un apologo allegorico che illustra l'incongruenza tra la realtà e l'illusione della realtà, segnalando l'inversione di verità e finzione e, al contempo, alludendo al motivo della frode della letteratura, poi pienamente sviluppato nel resto del romanzo. Nulla è ciò che sembra: nella confusione di realtà e artificio, il mondo perde la sua consistenza e diventa teatro, mentre si allarga una frattura incolmabile tra le cose e i loro significati. L'*incipit* dell'*Imperio* ci introduce invece di punto in bianco nel mondo falso e abbagliante della politica. Attraverso lo sguardo ingenuo e frastornato di Ranaldi, De Roberto ci fa assistere dall'alto della tribuna alla seduta parlamentare del 19 marzo 1883. Sotto è tutto un brulicare di voci; tra i banchi, si agita la folla chiassosa e intrigante dei parlamentari, riuniti insieme in quello che dovrebbe essere il «tempio dove convenivano i fedeli al culto della patria e dove se ne celebravano i riti». <sup>21</sup> Ben presto, però, anche ad un provinciale pieno d'illusioni come Ranaldi, il Parlamento non manca di rivelarsi per ciò che realmente è: un teatro di menzogne e dissimulazioni.

<sup>19</sup> F. De Roberto, *L'Imperio*, cit., pp. 1339-1340.

<sup>20</sup> Ivi, p. 1332.

<sup>21</sup> Ivi, p. 1108.

Appoggiatosi al muro vetusto della tribuna, Ranaldi si accorge «che la grave colonna sorreggente l'arco solenne era di legno foderato di cartone».<sup>22</sup> È quasi un'epifania. Il protagonista, e il lettore con lui, adesso sono avvertiti: la politica non è altro che una rappresentazione mondana, una farsa allestita sulle quinte di cartapesta di Montecitorio. Intanto, nell'aula sottostante si consuma la fine delle idealità risorgimentali: per scongiurare la crisi di governo, la Sinistra si accorda con la Destra. «Gli strenui campioni di opposti ideali si trovavano poi insieme»,<sup>23</sup> chiosa l'autore: è l'inizio dell'epoca del trasformismo. Questa è la vera tragedia che De Roberto vuole rappresentare: la tragedia degli inganni della politica, che, a sua volta, rispecchia il dramma di una modernità orfana di senso.

Per tratteggiare questa realtà mendace e deludente, di nuovo, l'autore si serve di un'allegoria perturbante. Il particolare apparentemente irrilevante della colonna posticcia fa subito balzare in evidenza la percezione angosciosa, allarmante del vuoto che si allarga tra la richiesta di significato, da cui è ancora animata la ricerca di Ranaldi e dello stesso De Roberto, e il silenzio opaco del mondo. Così, se già nel *Mastro don Gesualdo*, com'è stato rilevato da Masiello e Luperini,<sup>24</sup> la rappresentazione del paesaggio aspro e infuocato apre una fenditura nella trama rigorosamente realistica del discorso e rinvia al destino di morte del protagonista, analogamente anche i luoghi derobertiani si caricano di una plusvalenza allegorica che spalanca uno squarcio vertiginoso sulla disarmonia del vivere. Nelle sue opere, come in quelle di Verga, mancano le estese, articolate descrizioni d'ambiente che Zola preparava accuratamente, accumulando una sovrabbondanza di materiale documentario nei suoi *Carnets*. Viceversa, la parsimonia di De Roberto è massima: più che da una ricostruzione organica e minuziosa, la consistenza dei luoghi affiora per lampi, per dettagli autonomi che, disarticolati e ingigantiti, aggettano dal quadro d'insieme, assumendo un rilievo sproporzionato e inquietante. La descrizione è riassorbita nella narrazione, mentre lo scenario non solo fa da sfondo all'azione dei personaggi, ma agisce a sua volta: l'immissione di un solo elemento eloquente, isolato dal contesto, è sufficiente a mettere in questione la circostanza narrata, denunciandone l'incongruità. Proprio per la sua intima incongruità, la tragedia del vivere è costretta a involvere fatalmente in farsa, a risolversi nel grottesco di una «buffa commedia». Una «commedia» che, per di più, come si legge nella *Morte dell'amore*, rischia di «finire tra le fischiate della platea».<sup>25</sup> Gli stessi personaggi, infatti, hanno coscienza della propria inautenticità, si guardano recitare sulla scena sociale, sino a percepire «acutamente l'umorismo dello spettacolo».<sup>26</sup> L'umorismo subentra nel momento in cui i personaggi si accorgono di vivere in modo consapevolmente sdoppiato la propria

<sup>22</sup> Ivi, p. 1117.

<sup>23</sup> Ivi, p. 1161.

<sup>24</sup> Cfr. V. Masiello, *La chiave simbolica del 'Mastro don Gesualdo'*, in Aa.Vv., *Il centenario del 'Mastro don Gesualdo'*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1889), Catania, Fondazione Verga, 1991, pp. 81-99; si rileggano anche i capitoli *Gli incontri di Gesualdo*, *Un tema: il viaggio, la morte, L'allegoria di Gesualdo*, in R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

<sup>25</sup> F. De Roberto, *La morte dell'amore*, a cura di M. D'Onofrio, Roma, Salerno editrice, 1994, p. 69.

<sup>26</sup> Ivi, p. 101.



esperienza, mentre, di riflesso, la narrazione perde la sua fluidità e si avvolge su se stessa, diventando meta-narrazione:

– Sei capace di riconoscere la verità? – Che cosa vuoi dirmi? – proruppe egli ancora. – Che recito? Che recitiamo entrambi? Che recitano tutti? Che l'amore nostro, che tutto l'amore è una finzione, che tutta la vita è un inganno? Grazie. Lo so.<sup>27</sup>

Non solo, com'è detto a chiare lettere in questo scambio di battute della *Messa di nozze*, l'amore si degrada in una patetica «finzione», ma persino la morte violenta e l'evento potenzialmente drammatico dell'omicidio di *Spasimo* si trasformano in uno «spettacolo», in un «gioco» di società che accende la «curiosità malsana» e il voyeurismo della «cupida folla», sollecitata dalla «stranezza del caso» e dalla «qualità dei personaggi».<sup>28</sup> Di pari passo, la compattezza stessa dell'individuo tende a disgregarsi, a sfaldarsi, insidiata dalla folla di innumerevoli io che si dibatte nell'apparenza monodica del singolo:

«Nulla di più umano che la contraddizione e l'assurdo». «Io sento dentro di me dieci, cento donne diverse, una moltitudine di esseri ciascuno dei quali vorrebbe operare a sua guisa. E il più strano è che tutte costoro non parlano già ad una per volta, ma insieme, interrompendosi, contraddicendosi, confondendosi tumultuosamente».<sup>29</sup>

Dagli *exempla* spinosi e analitici della *Morte dell'amore* alla concezione pirandelliana della vita come «fantocciata» il passo è breve. Mettendo in risalto l'artificio, la sospensione dei significati, la contraddizione, la compresenza dei contrari, la coesistenza di verità e teatro, De Roberto precorre per certi versi il relativismo e l'allegorismo di Pirandello. Sotto il pungolo del rovello raziocinante la sua scrittura romanzesca s'inarca verso approdi saggistici e insieme espressionisti, esita nella complessità impura di quel «realismo analitico»<sup>30</sup> che, per Tedesco, si colloca su una verticale già tutta novecentesca. La lettura di Tedesco, ripresa e sviluppata, tra gli altri, anche da Di Grado, ha il merito di emancipare l'autore dei *Viceré* dal peso dell'ipoteca verista, pur non sottovalutando l'incidenza del magistero di Verga e Capuana. *Dentro* e già *oltre* il verismo, quella di De Roberto è un'«arte di transizione», che prelude ai nuovi sviluppi della migliore narrativa novecentesca.<sup>31</sup>

4. L'egoismo come principio costruttivo dell'intreccio: la ressa della voci e dei punti di vista

Il tratto più appariscente della scrittura di De Roberto è la sua inesausta tensione sperimentale. Di libro in libro lo stile e le tecniche narrative si rinnovano, in un calcolato eclettismo dei metodi, nell'oscillazione di verismo e psicologismo. Ogni

<sup>27</sup> F. De Roberto, *La messa di nozze*, cit., p. 77.

<sup>28</sup> F. De Roberto, *Spasimo*, a cura di Giuseppe Traina, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2006, p. 221.

<sup>29</sup> F. De Roberto, *La morte dell'amore*, cit., p. 67.

<sup>30</sup> N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 12 e *passim*.

<sup>31</sup> «Il cerebralismo e il criticismo di tanta parte della letteratura italiana del Novecento non è stato tenuto a battesimo da Luigi Pirandello, ma da Federico De Roberto», avverte ancora Tedesco, «anche se l'agrigentino vi ha impresso orme più sicure e profonde» (ivi, p. 18).

opera si propone come la tappa diversa di un percorso frastagliato che si snoda per gradi nel tempo, ricco di svolte, di inversioni, di ritorni. Il pendolarismo delle forme è però bilanciato dalla coerenza dei temi. La narrazione è infatti condannata a ripetere incessantemente motivi ed idee, destinata a sviscerare e ad approfondire le medesime circostanze, in un progressivo sforzo di chiarificazione e di cognizione dei più dolenti, irrisolti nodi del vivere. Al centro di questa ricerca è l'analisi della società e delle sue contraddizioni. Se i rapporti umani sono immancabilmente minati da un egoismo innato, le dinamiche sociali della modernità contribuiscono ad alimentare ulteriormente l'ambizione e l'eccesso di amor proprio. Nessuno è senza colpa: anche i personaggi dichiaratamente autobiografici, come Ranaldi, Verod o Ludovico, sono travati dal vizio dell'egoismo, che in ciascuno si manifesta in modo diverso e diversamente esibito.

Tuttavia l'egoismo non solo rappresenta un tema privilegiato, ma funziona anche da principio costruttivo della narrazione. Laddove non può sovvertire l'ordine sociale, il desiderio di imporsi e di primeggiare scompagina infatti l'ordine narrativo. Le trame derobertiane si disegnano quindi come delle interminabili sequenze di atti d'arbitrio. È tutto un succedersi di primi piani e di episodi staccati, un susseguirsi incalzante di fatti abnormi e di inopinati rovesciamenti. In questa prospettiva, le repentine conversioni dei personaggi, che, senza timore di essere sorpresi in contraddizione, modificano di punto in bianco giudizi e atteggiamenti, costituiscono in modo piuttosto evidente l'esempio più estremo degli sbalzi e delle discontinuità della narrazione. L'inattesa redenzione finale di Teresa nell'*Illusione*; le riappacificazioni fulminee e le liti, altrettanto fulminee, che esplodono tra gli Uzeda; gli strategici cambi di fronte che scandiscono, tra le altre, la parabola di Don Blasco e la carriera politica di Consalvo: queste trasformazioni sono così estemporanee e imprevedibili, da apparire a prima vista demotivate. Al contempo, anche i giudizi espressi dai personaggi sono inaffidabili, incostanti e relativi, perché hanno come unico fondamento il movente egoistico, l'«*interesse del momento*».<sup>32</sup> Così, ogniqualvolta si modificano i rapporti di forza tra le parti, in ossequio allo spirito dei tempi, l'eroe romanzesco cambia valori ed opinioni, innescando un vistoso rovesciamento della trama.

Questo moltiplicarsi dei colpi di scena produce un effetto inatteso: le svolte più ardite e i sussulti dell'intreccio perdono ogni efficacia drammatica e finiscono col diventare episodi consueti in una narrazione avvolgente e uniforme, segmenti spezzati di una geometria iterativa.<sup>33</sup> La varietà di superficie è il mezzo cui l'autore ricorre per ribadire ossessivamente l'unicità tematica dell'ispirazione narrativa, per cui i singoli episodi risultano assolutamente congruenti ad una linea di coerenza complessiva, sono tessere diverse di un unico mosaico, eccezionalmente ricco e sfaccettato.

Paradossalmente, al di là dei capovolgimenti e delle metamorfosi che gli impediscono di restituire un'immagine di sé che sia davvero definitiva, il personaggio ambizioso

<sup>32</sup> «Un motivo egoistico, il nostro *interesse del momento*, ci detta questi giudizi diametralmente opposti, sui quali sono fondati la fede e la sfiducia, l'ottimismo e il pessimismo» (F. De Roberto, *L'Amore*, cit., p. 12).

<sup>33</sup> A questo proposito Madrignani sostiene che la narrativa derobertiana è regolata dai principi di una «poetica dell'«insistere»» (C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato, 1972, p. 114).

resta sempre fedele a se stesso. A renderne stabile l'identità sono i suoi stessi vizi. Nel mutare delle circostanze, infatti, sussiste un solo elemento che permane inalterato a garanzia dell'individualità: si tratta, come ci ricorda lo stesso De Roberto nell'*Amore*, dell'«istinto sempre desto ed urlante: l'*istinto dell'essere e del benessere personale*».<sup>34</sup> Il problema, però, sta nel fatto che l'identità coincide interamente con la devianza: solo perseverando nella devianza, il personaggio può affermare il proprio diritto ad esistere nell'universo romanzesco. Quando Teresa, nell'*Illusione*, si affranca dagli amori fittizi, quando Ranaldi sceglie la normalità del matrimonio, quando in *Spasimo Zakunin*, pentito, confessa e Verod lo perdona inopinatamente, la trama delle ambizioni si arresta e il racconto è destinato a interrompersi. In questi casi, si ha l'impressione che la prospettiva convenzionale della reintegrazione, del ritorno all'ordine costituisca una soluzione di compromesso: sul finale grava il sospetto di conformismo e di artificio, che infatti buona parte della critica gli ha in genere attribuito.

Più radicale e sovversiva è invece la scelta operata nella conclusione dei *Viceré*, dove De Roberto porta fino in fondo la malafede del personaggio: alla fine, Consalvo trionfa proprio in virtù della sua ipocrisia. L'egoismo, il calcolo, l'interesse gli assicurano quel successo che è negato a chi non comprende le regole delle società e non le sa manipolare a suo vantaggio. Non l'egoismo, che è un dato di realtà, ma l'illusione condanna l'eroe allo scacco della mediocrità. Nei *Viceré*, che in prima battuta l'autore pensa di intitolare appunto *Realtà*,<sup>35</sup> accade proprio ciò che in un romanzo tradizionale non si pensava che potesse accadere: il finale perturbante, che a ben vedere è l'unico interamente coerente, segnala una discrasia tra essere e dover essere, tra il giudizio di valore, condiviso dal lettore e dall'autore, concordi nel condannare l'immoralità del personaggio, e la constatazione dell'iniquità del mondo, in cui l'egoismo non solo dilaga ma viene anche premiato. La formidabile affermazione di Consalvo dimostra che la realtà funziona secondo i principi di una logica feroce e violenta, priva di qualsiasi eticità.

L'idea del procedere teleologico della storia va in pezzi. Il progresso si rivela un'illusione, una costruzione fittizia; peggio ancora, una finzione pernicioso, perché, producendo l'impressione di un'instabilità sociale, finisce col fomentare la lotta e la prevaricazione.

D'altra parte, la narrazione resta potenzialmente aperta: l'ambizione illecita di Consalvo si proietta in avanti, in una corsa interminabile e luciferina. Non è data nessuna meta che possa appagare il suo desiderio insaziabile. Di conseguenza, anche dopo che il romanzo si chiude, la sua vicenda è destinata ad ulteriori sviluppi: il principe-deputato ricompare di lì a poco tra i banchi parlamentari nell'*Imperio*, mentre riprende la sua implacabile ascesa politica nella capitale dell'intrigo. Infine la parabola del personaggio in moto perpetuo si arresta senza preavviso, prima di raggiungere un definitivo punto d'approdo. A provocare questa repentina interruzione non è tanto

<sup>34</sup> F. De Roberto, *L'Amore*, cit., p. 340.

<sup>35</sup> Nel marzo del 1891, l'autore comunica all'amico Di Giorgi: «Ho cominciato un nuovo romanzo da fare il paio con *L'illusione* e che dovrebbe intitolarsi *Realtà*» (cfr. *Lettere inedite di Federico De Roberto a Ferdinando Di Giorgi*, pubblicate in appendice al volume di A. Navarria, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, e in un primo tempo edite a cura dello stesso Navarria nel fascicolo dell'agosto del '63 dell'«Osservatore politico letterario»).

l'esaurirsi della vitalità della vicenda, quanto la sopravvenuta stanchezza e la frustrazione del narratore, che, mano a mano, perde la vena creativa mentre matura in lui la consapevolezza di essere un vinto della storia. De Roberto sconta in prima persona la crisi di ruolo dell'intellettuale in una società oramai massificata, governata dalle leggi del mercato, dove l'artista, quando non si piega alle leggi del mercato, resta tagliato fuori dai meccanismi produttivi, è destinato all'insuccesso e viene spinto ai margini del sistema produttivo.

Le ragioni di questo insuccesso sono molte. La diffidenza del pubblico e di buona parte della critica coeva è in buona parte motivata dalla perentorietà con cui i romanzi derobertiani ne disattendono ogni più vibrante aspettativa ideologica. Nel mondo di De Roberto non c'è redenzione: il suo pensiero, erede del lucido materialismo di Leopardi e del disincanto di Verga, rinnega ogni fede e ogni ottimismo. Inoltre, nelle sue opere non c'è un'angolazione privilegiata da cui guardare alla verità dei fatti: le interpretazioni della realtà risultano, al tempo stesso, virtualmente inesauribili e inevitabilmente parziali. Giocoforza, l'accumulazione di prospettive divergenti, che entrano in attrito tra loro, produce un livellamento dei piani stilistici, con effetti di smitizzazione, parodia e smascheramento delle ideologie imperanti. Sicché, in ultima analisi, come ha mostrato Lotman a proposito dell'*Evgenij Onegin* di Puškin, anche qui «la relatività di ogni sistema linguistico particolare [...] porta al sorgere dell'ironia».<sup>36</sup> Interponendo tra sé e l'opera il diaframma dell'ironia, De Roberto rimarca il suo distacco dalla materia narrata, con il risultato di disorientare il lettore, lasciandolo in balia delle inesauribili ambivalenze del testo.<sup>37</sup> In parte, la potenza espressiva dei romanzi del ciclo degli Uzeda deriva proprio dalla scelta deliberata di non sciogliere del tutto questa ambiguità.

L'urto tra gli egoismi dei singoli, che si fronteggiano e si scontrano sul palcoscenico del romanzo, traccia un sistema di opposizioni simmetriche che definisce una sorta di campo di forze. Allo stesso tempo, la «legge di battaglia», che governa il vivere sociale, ha un corrispettivo formale nelle conflittualità linguistiche e stilistiche calibrate nell'impietoso oggettivismo del racconto, perché, se l'egoismo è il grande tema della scrittura derobertiana, la deformazione espressionista ne incarna la più vistosa risultanza formale.<sup>38</sup> Pertanto, nei *Viceré*, dove la sperimentazione è più organica e matura, la compresenza di punti di vista molteplici e di linguaggi discordanti non promuove il dialogo, come invece, a giudizio di Bachtin, accade nelle opere di Dostoevskij.<sup>39</sup> La polifonia derobertiana non dà luogo ad una dialettica democratica che si armonizza in una superiore unità: all'opposto, ci restituisce il senso di un

<sup>36</sup> J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia 1976, p. 138.

<sup>37</sup> A questo riguardo, si veda quanto scrive Spinazzola, secondo cui l'opera derobertiana propone ai lettori «una verità di difficile accesso: non solo rende arduo il compito di afferrarla, ma procura di disorientare chi si affidi troppo ingenuamente alla lettera del testo» (*La provocazione mancata dei Viceré*, in *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 65). Ad analoghe conclusioni giunge tra gli altri anche Madrignani, che sottolinea come l'autore conduca «alle estreme conseguenze il processo di impersonalità narrativa fino a recidere ogni forma di complicità retorica con la sua opera e i suoi lettori», costretti a rinunciare «alle soddisfazioni ideologiche tipiche dei romanzi d'intreccio» (*Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, cit., p. 113).

<sup>38</sup> Su questo punto, cfr. N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, cit., p. 111.

<sup>39</sup> Si rilegga quanto scrive Bachtin a proposito della polifonia e dei suoi esiti dialogici in *Il romanzo polifonico di Dostoevskij*, in *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 11-63.

contrasto irriducibile, dove le singole voci cercano di sopraffarsi a vicenda. Così facendo, l'autore acuisce al massimo la percezione delle fratture e delle contraddizioni della storia.

Di conseguenza, quanto più si allargano le ferite della storia, tanto più la pratica plurilinguista si approfondisce, fino a deflagrare nella novella *La Paura*, dove la molteplicità discorde dei dialetti, che entrano in collisione tra loro, trasforma l'universo della trincea in una babele di lingue. Questo racconto chiude emblematicamente la parabola di De Roberto: qui l'autore dà voce per l'ultima volta all'«ostinato istinto di conservazione», all'implacabile impulso naturale dell'uomo che «vuol vivere per vivere, e non ode altra voce fuorché quella dell'*egoistico istinto di salute*». <sup>40</sup> Un egoistico «istinto di conservazione individuale» spinge i soldati alla ribellione, sbugiarda la mendacia insita in ogni eroica eloquenza, in ogni consegna pedagogica, mentre la rappresentazione cruenta e demistificante della vita in trincea finisce per contrapporre all'etica della guerra la mostruosità di una guerra senza etica.

---

<sup>40</sup> L'espressione è tratta dal saggio *L'Amore*, cit., p. 400.