

Andrea Lazzarini

«L'amore c'è soltanto nel titolo»
Gli Amori di Federico De Roberto tra Bourget e Lombroso*

Il saggio analizza la raccolta di apologhi *Gli Amori*, edita da Federico De Roberto nel 1898; ad essere qui studiate sono soprattutto le modalità di rappresentazione narrativa della teoria derobertiana del desiderio sessuale, e l'uso di fonti scientifiche e letterarie. De Roberto si rifà al modello della *Physiologie de l'amour moderne* di Paul Bourget (1891), al contempo risentendo dell'influenza di Cesare Lombroso e delle sue idee su genio e differenze sessuali tra i generi. Il saggio si conclude con alcune considerazioni sulla figura della donna 'perduta' nella produzione derobertiana (con particolare riguardo all'*Illusione*).

The essay analyses Gli Amori, a collection of apologues published by Federico De Roberto in 1898; the main focus is on the narrative representation of De Roberto's theory of sexual desire, and on the use of scientific and literary sources. The author draws on the model of Paul Bourget's Physiologie de l'amour moderne (1891), while being influenced by Cesare Lombroso and his ideas on genius and sexual differences between genders. The essay ends with some reflections on the figure of the 'lost' woman in De Roberto's production (with a particular attention to the novel L'illusione).

Quando Federico De Roberto pubblicò *Gli Amori* (1898), era reduce dal prevedibile insuccesso de *L'Amore. Fisiologia. Psicologia. Morale* (1895).¹ Il trattato, che congiungeva una compiuta disamina delle origini organiche di quel sentimento a una sua analisi psicologica, è opera di impianto schiettamente saggistico. De Roberto vi aveva del tutto dismessi i panni del narratore, prestando ben poca attenzione alle esigenze del pubblico suo solito. Persino l'amico e maestro Giovanni Verga confessò di non aver avuto «la coscienza, la scienza, e la pazienza, la forza insomma d'andare avanti nella lettura» di quell'ostico volume.²

Con *Gli Amori*, De Roberto intendeva dimostrare, calandole in un contesto concreto, le teorie già esposte nel '95. Vi proponeva perciò una serie di 30 brevi apologhi scritti in forma di lettera a una galante «Contessa R.V.» di Siena, coinvolta in uno scambio di missive svoltosi, nella finzione, nell'arco di «circa sei mesi» (p. 273). In questi racconti facevano la loro ricomparsa anche protagonisti e personaggi dei suoi

* Questo scritto è la rielaborazione di un mio intervento presso il Seminario di Interpretazione Testuale dell'Università di Pisa: ringrazio gli organizzatori Stefano Brugnolo, Gianni Iotti e Sergio Zatti per l'invito e per gli utili suggerimenti ricevuti durante la discussione. Devo preziosi stimoli anche a Giuseppe Lo Castro, Paola Cosentino e Davide Conrieri.

¹ Federico De Roberto, *L'Amore. Fisiologia. Psicologia. Morale*, Milano, Galli, 1895. Il trattato è stato riedito con prefazione di Antonio Di Grado (Sesto Fiorentino, Apice libri, 2015).

² Lettera a Dina di Sordevolo del 21 febbraio 1899 (vedi Giovanni Verga, *Lettere a Dina*, a cura di Gino Raja, Roma, Ciranna, 1962); cfr. anche Claudia Carmina, *Il trattato L'Amore e la «legge dell'egoismo universale»: il positivismo inquieto di Federico De Roberto*, «Sinesthesieonline», VII, 2018, n. 23, pp. 26-41: 27.

precedenti scritti: Ermanno Raeli, Elena Woiwosky, Teresa Uzeda, Emilia di Sclàfani.³

Queste prose erano state in massima parte edite, tra il 1895 e il 1896, sul «Capitan cortese» e su «Roma di Roma», giornale del quale Luigi Capuana era referente letterario.⁴ Un nucleo di tre racconti (*Dibattimento, L'assurdo, Lettere di commiato*) ha però genesi più antica, ed era infatti già stato pubblicato nel 1892, a Napoli, sotto il comune titolo di *La morte dell'amore*, segno di una passione tormentosa e pungolante per l'argomento.⁵ In quella sede, i racconti non erano ancora stati dotati del breve 'cappello' epistolare che li introduce nel volume del 1898. *La morte dell'amore* sarebbe poi stata riedita nel 1928, con l'aggiunta di tre apologhi tratti da *Gli Amori (Le prove, Ironie, L'amore supremo)*, a ulteriore dimostrazione di una mai cessata e reciproca 'permeabilità' di queste due opere; e, non da ultimo, di una vocazione del loro autore al riciclo anche spregiudicato di materiale.⁶

La lettura che della raccolta qui si propone non mira all'eshaustività: molti, forse troppi, sono i casi amorosi toccati da De Roberto nei suoi apologhi. Ci si concentrerà dunque sulle modalità di rappresentazione narrativa della teoria del desiderio sessuale, con particolare attenzione all'uso di fonti scientifiche e letterarie.

1. Dalle Confessioni a Gli Amori

Per *Gli Amori*, De Roberto aveva, verso la fine del 1895, pensato al titolo di *Confessioni*.⁷ Le ragioni di questa scelta sarebbero state in effetti spiegate dallo stesso autore – che modestamente vi si qualifica come «cantastorie» –⁸ nella lettera di dedica del volume:

³ I racconti relativi a Ermanno Raeli (e la Woiwosky) sono stati recentemente riediti in Federico De Roberto, *Ermanno Raeli nell'edizione del 1923 con quattro novelle tratte da Gli amori (1898)*, a cura di Giuseppe Traina, Cuneo, Nerosubianco, 2017. Per Emilia di Sclàfani, personaggio di *Lettera di commiato* e, prima, de *Il serpente nell'Albero della scienza*, vedi la lettura de *Gli Amori* proposta in Giulia Lombardi, *Dai documenti umani alle novelle di guerra. La poetica delle contraddizioni in de Roberto novelliere*, Catania – Leonforte, Fondazione Verga – Euno, 2019, pp. 173-205: 196.

⁴ Vedi Rosario Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale - Roma, Bonanno, 2010, pp. 88-89.

⁵ Cfr. Federico De Roberto, *La morte dell'amore*, a cura di Monica D'Onofrio, Roma, Salerno, 1994.

⁶ *Ivi*, p. 86. Paralleli a questi materiali sono anche gli apologhi storici raccolti in *Come si ama*. Il più antico di questi testi – *Un dramma storico* (su Ferdinand Lassalle) – era uscito col titolo di *Apologo V* su «Roma di Roma», nel luglio del 1896. Cfr. Federico De Roberto, *Come si ama*, Torino, Roux e Viarengo, 1900. Cfr. anche G. Lombardi, *Dai documenti umani alle novelle di guerra*, cit., pp. 199-200 per alcune modifiche intercorse nel passaggio da *La morte dell'amore* a *Gli Amori*.

⁷ Cfr. ad es. la lettera di Felice Cameroni del 3 ottobre (citata in Rosario Castelli, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale – Roma, Bonanno, 2012, p. 123) e la corrispondenza con Ferdinando Di Giorgi (cfr. Andrea Tricomi, *Regesto delle lettere edite di Federico De Roberto*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Catania, 2013, p. 173 e 175). Vedi anche le importanti pagine di Paolo Mario Sipala, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza, 1988, pp. 99-100.

⁸ Esternando al Di Giorgi la propria insoddisfazione per l'indifferenza con la quale era stato accolto *L'Amore*, il 7 dicembre 1895 De Roberto scrive: «da un cantastorie tutti volevano delle storielle. Ed io non ne volli dare neppure una, per far vedere loro che i cantastorie sanno anche parlare di cose serie. Il libro di novelle sull'amore lo faccio ora. [...] Nel 1895 spero di mandarti *Le Confessioni*» (Aurelio Navarria, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania,

Noi cantastorie siamo spesso presi a confidenti dalla gente che ha qualcosa sullo stomaco. La confessione non fu detta molto propriamente Sacramento della penit e nza; prima che penitenza è sollievo. I nostri segreti ci rodono, ci opprimono, ci soffocano; il pensiero assiduo, cocente, tende ad esprimersi, spinge all'azione ed alla rivelazione. La psicologia fisiologica spiega molto bene questo rapporto tra la funzione ideatrice e la motrice; ma noi lasceremo da parte la scienza e le sue spiegazioni. Io voglio soltanto dirle che, come i confessori, i narratori ne odono spesso d'ogni colore. Oltre l'istintivo e spesso incosciente bisogno di comunicare l'invasante pensiero, un interesse tutto personale, la salute dell'anima, spinge i credenti a confessarsi. L'egoismo che spinge a noi i confidenti si chiama vanità. Essi vengono a narrarci i fatti loro perché, presumendo che questi fatti siano straordinari e che a nessuno mai potrebbero capitarne altrettali, noi riveliamo al gran pubblico e tramandiamo ai posteri i rari e fatali avvenimenti. A onor del vero, non tutti sono così vani; alcuni, più modesti, più semplici, vengono a noi immaginando che la nostra scienza sappia leggere là dov'essi non comprendono; altri ancora – e sono quelli che ci fanno maggior piacere – non vengono a noi, ci mandano le loro confessioni scritte, dentro una busta.⁹

La confessione – legata all'egoismo, forza che per De Roberto muove il mondo – è intesa qui alla stregua di uno strumento terapeutico, e motivata scientificamente attraverso il ricorso alla moderna «psicologia fisiologica». L'espressione è forse suggerita all'autore dal titolo del volume di Giuseppe Mantovani edito da Hoepli nel 1896, e presente nella sua biblioteca.¹⁰ Mantovani non parla tuttavia di «funzione ideatrice», né tantomeno della «motrice» nei termini qui impiegati.¹¹

Gli apologhi – che come dicevamo si presentano sotto la forma di lettere a una «Contessa», identificabile in Ernesta Ribera Valle, amante dello scrittore – sono leggibili anche come 'confessioni' dello stesso De Roberto. Gian Pietro Lucini, nuovo direttore editoriale di Galli dopo l'estromissione di Carlo Chiesa, e referente per la pubblicazione de *Gli Amori*, tracciava questo impietoso ritratto del letterato:

Psicologo italiano alla Bourget ed uomo vero siciliano. Termina coll'essere recensionista di romanzi sul "Corriere della sera".

La vita gaja (pare impossibile che questo uomo freddo monoculuto e rigido nella persona ami le donnine di tutte le classi e le ami troppo) lo ha or mai rammollito.¹²

Ne *Gli Amori*, che spesso narrano di scene di bordello, lo scrittore si serve in effetti di tenui «controfigure» dietro le quali è lecito riconoscere le sue fattezze.¹³ Dalle *Confessions* di Rousseau – del quale De Roberto studiò la vita erotica – il volume sembra mutuare il tono spesso provocante e pruriginoso, e un certo gusto per le

Giannotta, 1974, p. 315). Sull'impiego dell'«epiteto autoironico» 'cantastorie' si veda Antonio Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Fondazione Verga, Catania, 1998, p. 249 (vedi anche la riedizione Acireale – Roma, Bonanno, 2007).

⁹ Federico De Roberto, *Gli Amori*, Milano, Libreria Editrice Galli, 1898, p. 4.

¹⁰ Giuseppe Mantovani, *Psicologia fisiologica*, Milano, Hoepli, 1896; per la presenza del volume nella biblioteca dell'autore si veda Simona Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2017, p. 364.

¹¹ Mantovani parla sia di «eccitazione motrice» (G. Mantovani, *Psicologia fisiologica*, cit., p. 30) sia di «funzione motrice» in rapporto alla volontà (ivi, p. 165).

¹² Agnese Amaduri, *L'officina de I Viceré. La genesi del romanzo attraverso l'epistolario di Federico De Roberto*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2017, p. 17.

¹³ Cfr. R. Castelli, *Il discorso*, cit., pp. 124-125 e nota.

dimostrazioni di abiezione.¹⁴ Ma non si dimentichi che Paul Bourget, grande modello derobertiano, aveva titolato la propria fortunata raccolta di liriche *Les Aveux*, ‘Le Confessioni’. Alcune di queste poesie, insieme ad altre proposte nella *Physiologie de l’amour moderne* furono tradotte da De Roberto ed edite per la prima volta sul numero dedicato a Bourget della «Gazzetta dell’arte», nel dicembre 1890; dunque poste a corredo del *Raeli* del ’23.¹⁵

Il titolo finale, scelto a ridosso della pubblicazione dell’opera, sottolineava il rapporto di contiguità col quasi omonimo trattato edito nel 1895, ed aumentava, ancorché di poco, la distanza avvertita tra il narrato e il vissuto dell’autore. A evidenziare ulteriormente la forte compromissione dell’io biografico di De Roberto è proprio la lettera di dedica alla «Contessa R.V.», datata «Milano, 7 agosto 1897»:

Mia cara amica,

Questo volume è suo. Dirò anzi di più: come senza di lei non lo avrei scritto, così senza il suo permesso non lo potei pubblicare. Le lettere che lo compongono le appartengono; raccogliendole insieme io mi uniformo al suo desiderio – al suo comandamento. Il suo giudizio sul mio libro dell’*Amore* si compendì in queste parole: «L’amore c’è soltanto nel titolo». Le mie teorie la sdegnarono; ella si rifiutò di ammetterle, osservando che di teorie, di sistemi, di ipotesi, ciascuno può costruirne quanti ne vuole, ma che i fatti importano unicamente. Ecco come e perché mi sentii nell’obbligo di addurle alcuni esempi delle astratte proposizioni enunziate in quello studio. Già dissi a lei, ma debbo ora ripetere ai miei – ai nostri! – nuovi lettori, che non uno di questi esempi è inventato; io non ho fatto e non ho voluto fare opera di fantasia, ma di osservazione.

Il velo della finzione era così sottile da motivare la reazione insinuante, per quanto non priva di paradossale compiacimento, dell’avvocato Guido Ribera, marito della donna:

Lessi ieri sera la prefazione degli *Amori*, e mi pare che quel libro e quella lettera di dedica-prefazione siano dirette alla signora R.V. senza il “contessa” cioè alla signora Ribera Valle; potrò ingannarmi, ma siccome quella lettera non è che il riassunto di una disquisizione letteraria tra lei e la mia signora, e contiene una frase detta da mia moglie a proposito dell’*Amore* (libro); così mi formai quel convincimento, il quale lusinga il mio amor proprio e la vanità femminile della mia Ernesta.¹⁶

Particolarmente rilevante è, nella lettera di dedica, l’affermazione secondo la quale «non uno di questi esempi è inventato». Come meglio vedremo, gli apologhi reagiscono spesso a precisi stimoli letterari. Se, dunque, in questi casi non si può effettivamente parlare di un’opera ‘di invenzione’, non si può neppure credere alla dinamica della confessione di fatti reali (in forma verbale o scritta) evocata nella prefazione dell’opera.

¹⁴ Il 15 dicembre del 1898 sarebbe apparso sulla «Rivista d’Italia» lo scritto su *Gli amori del Rousseau*, destinato ad essere poi raccolto in F. De Roberto, *Come si ama*, cit. Cfr. R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 104.

¹⁵ Sul numero doppio speciale (15-30 dicembre 1890) della «Gazzetta d’Arte», rivista palermitana diretta da Ferdinando di Giorgi, si veda Jean-Paul De Nola, *Paul Bourget à Palerme et d’autres pages de littérature française et comparée: Avec quatorze lettres (la plupart inédites) de Paul Bourget*, Paris, A. C. Nizet, 1979, pp. 23-24. Vedi anche F. De Roberto, *Ermanno Raeli* (1923), cit., pp. 120-128.

¹⁶ Federico De Roberto, Ernesta Valle, *Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d’amore e di letteratura*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, Milano, Bompiani, 2014, pp. 28-29.

2. Pessimismo, naturalismo, relativismo

La raccolta derobertiana dimostra che l'amore, soprattutto nella sua accezione romantica, non è possibile: gli amanti sono sempre ritratti come inconciliabilmente soli. Un rispecchiamento di questa dinamica potrebbe essere intravisto nella distanza (sicuramente dettata anche da motivi di discrezione) che intercorre tra il narratore/epistolografo e la sua cortese amica. I due discutono astrattamente, come se tra loro non esistesse uno scambio sentimentale profondo; le loro opinioni sono segnate da una distanza incolmabile. In ciò è curioso lo sforzo didattico del narratore, che di fatto non concede mai una piena parità alle ragioni della sua interlocutrice, alla quale risponde con un tono di bonaria – e stucchevole – condiscendenza. Per De Roberto l'amore è innanzitutto amor proprio, egoismo.¹⁷ Questa teoria, centrale nell'*Amore*, è riproposta anche nella raccolta di apologhi, e desta nella Contessa un comprensibile sdegno. L'autore/narratore risponde alla reazione stizzita dell'amica nell'introduzione a *L'assurdo*:

Ella ha ragione di sdegnarsi; dico: ha ragione e, se me lo permette, soggiungo che mi sdegno anch'io. Però, mentre ella se la prende con me, bisognerebbe invece che ella ed io insieme e tutti quanti siamo ad una voce, ce la prendessimo con la vita, con la natura, con quella Necessità dalla quale le cose sono state ordinate. (p. 238)

L'amore è un groviglio di contraddizioni e paradossi: «è la più grande illusione e la massima verità; l'origine d'ogni male e la fonte del solo bene; la passione più forte e salda ma anche più debole e peritura. E le dirò che questo amore importerà più dell'amor proprio, ma che l'amor proprio importa sopra ogni cosa» (p. 274). Per una regola ancora più crudele e assurda, «la soddisfazione dell'amor proprio è pertanto fatale all'amore. Si potrebbe vedere qui una graziosa assurdità, se appunto il predominio dell'egoismo non spiegasse logicamente l'apparente controsenso» (p. 240).

Questo pessimismo di stampo razionalistico è così radicale da mettere in dubbio i propri presupposti, tanto da arrivare a 'purgare se stesso', conducendo a un aperto relativismo scettico:

Ora m'accorgo – ella dirà che guasto tutto! – come gli esempi non provino nulla, perché tanti se ne possono addurre a sostegno della tesi quanti a sostegno dell'antitesi. Varrà più l'una o l'altra? Ogni opinione è legittima; l'accordo dei concetti nel disaccordo delle espressioni mi pare che sia molto bene provato da queste due sentenze di due grandi scrittrici: Mademoiselle de Lafayette ha detto: «On pardonne les infidélités, mais on ne les oublie pas». – «On oublie les infidélités, mais on ne les pardonne pas», ha detto Madame de Sevigné... (p. 199)

Tutte le opinioni sono legittime, e il continuo capovolgere di quelle che un po' troppo arbitrariamente noi chiamiamo verità non è tanto argomento di riso quanto di dolore. Nel momento che scrivo il miliardo e tanti milioni di creature che popolano il mondo giudicano la vita, le passioni, gl'interessi ed i simili in un miliardo

¹⁷ Questa identità è al centro dell'indagine di C. Carmina, *Il trattato L'Amore e la «legge dell'egoismo universale»*, cit.

e tanti milioni di modi diversi; fra un'ora il loro giudizio sarà mutato; come concludere, pertanto? (pp. 274-275)

È qui da notare come le frasi argute della Lafayette e della Sevigné siano tratte dalla voce *Infidélité* del repertorio *L'amour, les femmes et le mariage* di Gustave Sandré: della sua influenza su *Gli Amori* si discuterà più avanti.¹⁸ Dopo questo rivolgimento relativistico/scettico, De Roberto chiude il volume invitando il lettore a una curiosa forma di stoicismo: «Diffida dunque delle speranze troppo grandi, guardati dalle memorie troppo abbellite; e, nell'amore come in tutta la vita, non esagerare» (p. 279).

3. Ancora Bourget: la «*Physiologie de l'amour moderne*»

La profonda fascinazione di De Roberto per l'opera di Paul Bourget – figura centrale della cultura europea dell'epoca, capace di influenzare pensatori del calibro di Nietzsche – è ben nota, ed era più che evidente agli stessi contemporanei, che da subito recepirono l'autore catanese come un 'Bourget italiano'.¹⁹ De Roberto si era avvicinato al pensiero bourgettiano all'epoca del saggio *Psicologia contemporanea* (1884) – recensione dei primi *Essays de Psychologie contemporaine* – e se ne era alquanto allontanato dopo la pubblicazione del controverso romanzo *Le Disciple* (1889). In quel volume, con un clamoroso cambio di prospettive che segnò profondamente il dibattito culturale di quegli anni, il francese addebitava i vizi morali della modernità alla perdita del senso religioso.²⁰

Per una curiosa coincidenza, solo tra il 1890 e il 1891 De Roberto, assieme al più giovane amico Ferdinando Di Giorgi, ebbe modo di conoscere e frequentare, tra Palermo e Milano, Bourget e la sua novella sposa Minnie. La consuetudine coi due letterati siciliani lasciò una decisa impronta sul francese, che li incaricò di attendere a traduzioni italiane di alcune delle proprie opere, e dedicò loro due dei suoi *Nouveaux Pastels*.²¹ Nella corrispondenza con Di Giorgi, a Bourget è ironicamente attribuito l'epiteto di «simpaticone», segno di un rapporto che non si limitava a una riverenza

¹⁸ [Gustave Sandré], *L'amour, les femmes et le mariage. Historiettes, pensées et réflexions glanées à travers champs*. Par Adolphe Ricard, 9a ed., Paris, Garnier, 1884, s.v. Infidélité, p. 294.

¹⁹ Sull'influsso di Bourget e degli *psychologues* francesi su Nietzsche, vedi Giuliano Campioni, *Nietzsche and «the French Psychologists»*, *Stendhal, Taine, Ribot, Bourget*, in *Nietzsche and the Problem of Subjectivity*, edited by João Constâncio, Maria João Mayer Branco, Bartholomew Ryan, Berlin-Boston, De Gruyter, 2015, pp. 219-233.

²⁰ Sulla questione si vedano la ricostruzione storica e le importanti considerazioni critiche di Gianni Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 123-177. Vedi inoltre Federico De Roberto, *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, a cura di Annamaria Loria, Torino, Aragno, 2012, pp. XVIII-XXIII. Bourget aveva ringraziato De Roberto per l'articolo del 1884 con una lettera (da Granada, del 31 agosto), edita da Jean-Paul De Nola, *Paul Bourget à Palerme*, cit., p. 36 e conservata dentro l'esemplare di *Un crime d'amour* presente nella biblioteca dell'autore: vedi S. Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, cit., p. 135.

²¹ A Di Giorgi dedicherà *Jacques Molan*, a De Roberto *Corsègues*: vedi Paul Bourget, *Nouveaux Pastels. Dix portraits d'hommes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1891, pp. 360-393, 461-497 (il sesto e il nono *Pastel* rispettivamente).

da epigoni.²² Anche dopo la presa di distanze dalla ‘conversione’ cattolica di Bourget, quella frequentazione dovette procurare non poco orgoglio all’autore dei *Viceré*: anni dopo avrebbe donato a Ernesta Ribera Valle una copia dei *Pastels*, non mancando di farle notare che uno di questi gli era stato dedicato.²³

Meno positivamente De Roberto accolse le recensioni che, nel suo primo grande romanzo, *L’Illusione* (1891), continuavano a vedere i segni del metodo psicologico bourgettiano; osservazione che gli sarebbe senz’altro risultata condivisibile per un romanzo come l’*Ermanno Raeli*. Di ciò si lamentava nella lettera al Di Giorgi del 18 luglio 1891:

Se sapessi quante cretinate si sono stampate intorno all’*Illusione*! Giusto iersera sul «Fortunio», non ho letto una lunga discorsa in cui si dimostra che in questo libro io seguo Bourget? Che l’*Illusione* è fatta con lo stesso metodo di Bourget? Corpo del diavolo, è una cosa da far vomitare! Non dice questo stesso «Fortunio», che «l’autore di *Ermanno Raeli*, se non è stato ugualmente felice nel concepire un lavoro più organico di quello, ha dato etc. etc.». *Ermanno Raeli* più organico dell’*Illusione*! Un paragone qualunque tra *Ermanno Raeli* e l’*Illusione*! Ma perché non fanno i lustrascarpe, i vuotacessi, i ruffiani? Ero fuori dalla grazia di Dio [...]»²⁴

De Roberto avrebbe poi alluso ironicamente ai continui e fastidiosi confronti con Bourget nell’appendice dell’*Ermanno Raeli* rivisto (1923):

In alcune notizie necrologiche del povero scrittore palermitano fu enunziata l’opinione che egli fosse imitatore o seguace od accolito dell’illustre psicologo francese: tutto un quaderno di traduzioni dal canzoniere degli *Aveux* sta a comprovare la singolare perizia degli scopritori di cotesta derivazione spirituale.²⁵

Tra le opere che Bourget aveva tentato di far stampare in versione italiana, per il tramite di Di Giorgi e De Roberto, vi era anche la *Physiologie de l’amour moderne* (1891). La *Physiologie* sarebbe dovuta uscire a Catania con una prefazione scritta dallo stesso De Roberto. Proprio durante il soggiorno palermitano di Bourget, Di Giorgi aveva tradotto gli aforismi proposti nella *Physiologie*, e aveva posto al centro di un proprio racconto (*Un viaggio di Larcher in Sicilia*) il protagonista di quel volume, Claude Larcher.²⁶

La *Physiologie* è stata più volte accostata all’*Amore* dalla critica recente, più che altro per rilevarne le profonde differenze di impostazione.²⁷ Finora meno sondato – ancorché chiaro ad alcuni contemporanei – è invece il rapporto strettissimo che quell’opera intrattiene con *Gli Amori*. Il 18 dicembre 1897, a firma «Prospero», Luigi Pirandello pubblicò un’acuta recensione che rilevava questa smaccata dipendenza:

²² Cfr. Ferdinando Di Giorgi, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Maria Emma Alaimo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1985, pp. 259, 262, 268, 273, 290, 299.

²³ Cfr. F. De Roberto, E. Valle, *Si dubita sempre delle cose più belle*, cit., p. 25.

²⁴ A. Navarria, *Federico De Roberto*, cit., pp. 274-278.

²⁵ F. De Roberto, *Ermanno Raeli* nell’edizione del 1923, cit., p. 120.

²⁶ Editto in J.P. De Nola, *Paul Bourget à Palerme*, cit., pp. 50-63.

²⁷ R. Castelli, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 126-127.

Erotografia: termine nuovo; soggetto tanto vecchio, quant'è vecchio il mondo; però sempre nuovo: ma qui no. La derivazione di questo libro dalla *Physiologie de l'amour moderne* del Bourget è evidente e salta a gli occhi a ogni pagina così, che chiunque abbia letto l'opera dello scrittore francese se ne accorgerà senza dubbio e in prima. Si può anzi affermare, che l'unica differenza tra i due libri è questa: che in uno la materia è divisa in ventidue meditazioni; nell'altro, in trenta lettere indirizzate a una *spirituale contessa*. La differenza però nella forma espositiva non altera per nulla il metodo, né cangia il tono.

Infatti il Bourget, nelle sue meditazioni, espone prima le sue amare teorie sull'amore, poi le riassume in uno o più aforismi, che applica infine a casi particolari, di cui sono spesso eroi certi personaggi de' suoi romanzi precedenti; e così il De Roberto espone ugualmente nella prima parte d'ogni lettera una teoria ugualmente amara sull'amore, e ugualmente poi l'applica a un caso particolare, a una storiella, di cui ugualmente sono spesso eroi certi personaggi de' suoi precedenti romanzi, come «il mio povero amico Ermanno Raeli», la Woiwosky o donna Teresa Uzeda Duffredi di Casaura... Se non che queste storielle riescono spesso «a sfondare le porte aperte», come allo stesso autore fa notar la *spirituale contessa*.²⁸

Spesso Bourget, come De Roberto fa nel suo volume, riprende nella *Physiologie* personaggi di altri suoi romanzi. Tuttavia quella di Claude Larcher era una figura dalla quale Bourget intendeva distinguersi. Lo descrive nella *Préface* come un degenerato, un abietto: un «cerveau singulièrement morbide», un «névropathe» intento a «se griser systématiquement», preda di un «inutile cynisme».²⁹ In ciò il personaggio non è poi così diverso dai vari *alter ego* usati da De Roberto nella sua raccolta, ma l'autore italiano, a differenza del francese, non sembra minimamente interessato a prendere le distanze dalle azioni descritte nel libro. Nell'appendice conclusiva del secondo *Raeli*, «Claudio Larcher» si presenta del resto come un 'doppio' di Ermanno.³⁰

Nella *Physiologie*, De Roberto avrebbe potuto trovare qualche ispirazione – benché scherzosa – anche per le formulazioni matematiche dell'amore e delle sue componenti che caratterizzano il trattato del 1895.³¹ Bourget impiegava in effetti una semplice formula per definire, con cinismo misogino, la «moralità di una donna di trent'anni»:

La moralité d'une femme de trente ans, c'est la moralité de ses dix-huit ans, moins ce que la vie lui en a enlevé: 0 - x... (zéro moins quelque chose). Il y a des formules d'algèbre dans ce goût-là.³²

Il sospetto che questa possa essere stata una fonte d'ispirazione per le formule de *L'Amore* è confermato da un altro fatto. Nel già citato *Viaggio di Larcher in Sicilia*, Di Giorgi aveva ripreso quel punto della *Physiologie* sottilmente ironizzando sul riduzionismo matematico di certi filosofi positivisti, qui incarnati dall'Adrien Sixte

²⁸ Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 311-312: 311. Molto acute anche le critiche allo stile dell'opera qui formulate da Pirandello. L'accusa di sfondare «le porte aperte» è mossa dalla Contessa nell'esordio de *Il sospetto* (p. 33).

²⁹ Paul Bourget, *Physiologie de l'Amour Moderne. Fragments posthumes d'un ouvrage de Claude Larcher*, Paris, Alphonse Lemerre, 1891, pp. III, VII-VIII.

³⁰ Federico De Roberto, *Ermanno Raeli nell'edizione del 1923 con quattro novelle tratte da Gli amori (1898)*, cit., pp. 120-128. A fronte dell'importanza in seguito assunta da quelle poesie in versione italiana, sorprende un poco il giudizio dato da De Roberto a Di Giorgi sui versi tradotti: «sono molti, ma sono brutti». Cfr. A. Navarra, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 254.

³¹ F. De Roberto, *L'Amore*, cit., pp. 240-252 (cap. III, 10).

³² P. Bourget, *Physiologie de l'Amour Moderne*, cit., p. 109.

del *Disciple* (personaggio dietro al quale sono ravvisabili le fattezze di Hyppolite Taine, peraltro destinatario della lettera di *Préface* del volume di Bourget sull'amore):³³

Larcher ricevette questo pacco di libri da Parigi. Lo aprì distrattamente più per istinto che per un sentimento di curiosità e non seppe trattenersi dal sorridere, vedendo una nuova opera di Adrien Sixte, due grossi volumi col titolo *La Dynamique des passions*. Questo Sixte, l'autore famoso della *Théorie des passions*, era stato quasi, un tempo, il suo padre spirituale, colui nel verbo del quale egli giurava, in materia di psicologia; ma la sua ammirazione era caduta d'un tratto dal giorno in cui era andato dal filosofo, all'estremo delle sue forze, con la disperazione nel cuore, scongiurandolo di aiutarlo a guarire [...] e Sixte s'era messo, con un sorriso e una sicurezza da ciarlatano che vantò i miracoli di un rimedio, a dimostrargli che in fondo l'amore si può ridurre ad una formula algebrica, e che tutta l'arte di chi vuol liberarsi dal tormento di una passione, sta nel risolvere l'equazione in modo che risulti $A = 0$.³⁴

Delle molte tangenze individuabili tra *Gli Amori* e la *Physiologie*, se ne può proporre una particolarmente indicativa del modo di procedere derobertiano. Nella *Meditation I*, Claude Larcher, innamorato infelicamente dell'incostante e crudele attrice Colette, cerca sollievo nella frequentazione di una prostituta. Questa ha sul collo una curiosa cicatrice:

Cette fille a une douceur infinie, quelque chose de vaincu, de lassé et de tendre dans la vie qui me fait comprendre les pires *Redemptoristes*, ceux qui vont chercher leur maîtresse, – leur femme quelquefois, – dans des entresols comme celui-ci, ou dans la susdite maison-mère et ses succursales. Elle se dressa à demi pour me donner un baiser, par compassion. Le geste qu'elle fit déplaça un petit ruban de velours qu'elle portait au cou, et alors seulement je vis qu'elle avait là une place toute meurtrie, une tache jaune de la grandeur d'un écu de cinq francs. On avait dû la pincer avec une violence inouïe et tordre la peau exprès pour lui faire plus de mal.

– «Ce n'est rien,» répondit-elle à ma question: «Qu'as-tu là?» et elle ajouta avec son rire fanoché: «C'est Alfred!...»

– «Qui ça, Alfred?» lui demandai-je.

– «C'est mon amant,» dit-elle, «tu sais, pas comme toi, mais quelqu'un qui m'aime...»

– «Il te bat?...» lui demandai-je.

– «Quelquefois,» dit-elle simplement. – «Et tu l'aimes?...»

– «Oh! oui,» fit-elle, «et lui aussi. Qu'est-ce que tu veux? Il est jaloux, c'est un pauvre employé. Il ne peut pas me prendre chez lui... C'est tout naturel si ça le rend méchant...»³⁵

È interessante che il passo contenga un riferimento ai 'redentoristi', cioè a coloro che sono soliti innamorarsi di donne traviate delle quali tentano appunto una redenzione: secondo Gianni Maffei la figura della «redenta» sarebbe centrale per lo «schema di sublimazione e caduta» che in De Roberto diviene precocemente «matrice delle narrazioni». ³⁶ L'episodio bourgettiano è ripreso e ampliato da De Roberto in uno dei suoi apologhi, *Le cicatrici* (per la prima volta pubblicato il 19 agosto 1896 su «Roma di Roma»).

³³ L'autorità di Taine è, peraltro, citata anche ne *Gli Amori*, p. 2 (insieme a quella di Baudelaire).

³⁴ J.P. De Nola, *Paul Bourget à Palerme*, cit., p. 51. Su Adrien Sixte si veda Hugh M. Davidson, *The Essais de Psychologie Contemporaine and the Character of Adrien Sixte*, «Modern Philology», XLVI, 1948, pp. 34-48.

³⁵ P. Bourget, *Physiologie de l'Amour Moderne*, cit., pp. 17-18.

³⁶ G. Maffei, *La passione del metodo*, cit., pp. 59-66.

Senza sua volontà, pertanto, anzi a propria insaputa, si destò quella sera accanto a una donna che gli aveva gettato le braccia al collo, una creatura bella e strana ad un tempo, grande, forte, con una testa che pareva sbazzata nel marmo, a larghi tratti, rassomigliante tutt'insieme a qualche animata statua della cacciatrice Diana. Ma la fredda e quasi scultorea espressione del viso era animata dagli occhi azzurri, dolci e ridenti come un celeste spiracolo. I capelli castani, crespi, foltissimi e corti, le mettevano sulla nuca come un casco enorme ed opprimente; una lunga veste azzurra, stretta alla cintura, stretta ai polsi, pudicamente copriva tutto il suo corpo ed era appena aperta intorno all'attaccatura del collo, tanto tuttavia da lasciar scorgere, sulla pelle bianchissima, la riga esile ed ancora un poco più bianca d'una cicatrice. – Che è questo? – domandò il poeta quando si fu liberato dall'abbraccio e per vincere in qualche modo l'imbarazzo al quale era in preda. – Non vedi? – rispose ella con un forte accento esotico sgraziato a udire ma che si traduceva plasticamente in un vezzoso atteggiamento delle labbra ed era, insomma, una stranezza di più. – Non vedi? Una cicatrice. È stato un colpo di coltello: potevo morirne. Trapassò il polmone; quando fui guarita stetti tanto tempo tossendo. Il mio amante mi fece questo, per gelosia; mi voleva bene! (pp. 159-160)

Non vi è dubbio che questo passo sia derivato da quello della *Physiologie*: la cicatrice, sempre inferta dall'amante della prostituta, si trova nello stesso luogo, la base del collo; entrambe le donne tendono a giustificare e sminuire, in un secco scambio dialogico col cliente, la terribile violenza subita.

Ne *Gli Amori*, il protagonista delle *Cicatrici* è un «poeta» che, nella «prima gioventù», bruciante di desiderio, «non aveva troppo badato al bicchiere nel quale dissetavasi», ma che con l'età era «divenuto molto riguardoso», passando da un'arte «degnata d'un orgiastra [*sic*], impudica, satanica, piena di volute reminiscenze baudelairiane» a una ormai «purificata». Arco evolutivo, questo, che fa pensare a quello vissuto da Bourget: nella sua recensione agli *Essais*, De Roberto aveva del resto fortemente evidenziato il baudelairismo degli *Aveux*.³⁷

Come Pirandello notava, dunque, *Gli Amori* reagiscono alla *Physiologie* di Paul Bourget, dal magistero del quale, ancora nel 1898, De Roberto faticava a smarcarsi. Ciò che Pirandello non rileva è però il segno affatto opposto della raccolta di apologhi derobertiana, che non intende liberarsi da un certo cinismo e, come meglio vedremo, da una matrice positivista di stampo lombrosiano.

4. Aperture alla teoria lombrosiana: La «Venere di Siracusa»

Nell'ultimo passo citato, è senz'altro notevole il paragone tra il corpo della prostituta e quello di una statua classica: simili confronti con idoli e statue tornano in più punti de *Gli Amori*, e consentono di analizzare le differenze tra desiderio maschile e femminile secondo la teoria derobertiana.

È bene ricordare che per De Roberto – così come per Lombroso e Mantegazza – le donne sono sessualmente più fredde degli uomini:

³⁷ Cfr. F. De Roberto, *Il tempo dello scontento universale*, cit., p. 4: «Più che nel severo e rigoroso studio psicologico, il Bourget dimostra di aver penetrato il doloroso segreto di Carlo Baudelaire nella raccolta di versi che ha recentemente pubblicata. I suoi *Aveux*, infatti, derivano direttamente dai *Fleurs du Mal*, una medesima, singolare concezione dell'amore ispira i due poeti».

Noi abbiamo detto, mia cara amica, che le donne non sono, generalmente parlando, ardenti: ma se la media di esse sta, poniamo, a una temperatura di 10 gradi – essendo 30 quella degli uomini – alcune salgono fino a 15, altre scendono a 5. (p. 45)

Nel suo capitale studio sull'ideologia sessuale vittoriana, Steven Marcus ha mostrato come simili pareri trovassero sin dall'inizio dell'Ottocento larga diffusione nella cultura medica.³⁸

Per De Roberto, questa frigidità non si traduce nell'apprezzamento del valore e della virtù maschile, ma – come intende dimostrare ne *L'indiscreta domanda* – in quello per «la fredda, impassibile e vuota bellezza delle forme» (p. 11). Una statua di Adone ha perciò un potere seduttivo molto superiore a quello che ha un «brutto grand'uomo» (p. 14). Nell'apologo, la Woiwosky, amante di Ermanno Raeli, notando un granatiere dotato della «bellezza d'un Dio», risponde alla preoccupata curiosità del giovane *partner* dicendogli: «È bello come una statua. Le statue s'ammirano, non si amano» (p. 18). Quando però Ermanno le chiede che cosa sarebbe potuto succedere con quel granatiere in sua assenza, la donna risponde con un inquietante: «Non me lo domandare». La bellezza e non il valore del celebre letterato Guglielmo Valdara, protagonista de *L'omonimo*, è la ragione per la quale la moglie di un ingegnere gli si concede: solo alla fine del racconto si scoprirà infatti che questa lo aveva scambiato, appunto, per un omonimo proprietario di lanerie. Parlando della bellezza di Valdara, De Roberto scrive: «Quando non avrà più capelli, la sua testa parrà scolpita nel marmo pario – e non dispiacerà» (p. 21). Anche l'amante della *Jettatrice* è paragonato a una «statua animata» per la sua bellezza (p. 191).

Gli uomini, che a differenza delle donne sono sessualmente impetuosi, trovano la bellezza statuaria meno apprezzabile. Nell'*Estro*, Ermanno Raeli incontra una donna bella e priva di difetti, ma «sovraccarica di vistosi ornamenti al pari d'un idolo»; il suo viso era «vuoto d'espressione come quello d'un idolo di stucco o di marmo» (p. 114). De Roberto osserva poi che «la bellezza espressa dall'arte, nel quadro o nella statua, è quasi perfetta e certamente amabile. Ma è anche muta ed è anche falsa: nella realtà non esiste» (p. 115). È dunque per questa ragione che, descrivendo nel già citato passo de *Le cicatrici* la bellezza della prostituta – la testa della quale «pareva sbozzata nel marmo», e che somigliava «tutt'insieme a qualche animata statua della cacciatrice Diana» – l'autore deve anche aggiungere che «la fredda e quasi scultorea espressione del viso era animata dagli occhi azzurri, dolci e ridenti come un celeste spettacolo».

³⁸ Steven Marcus, *The other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England* [1964], London; New York, Routledge, 2009, in particolare pp. 30-33. Da tenere in considerazione per la questione del desiderio maschile nella narrativa verista e scapigliata Giuseppe Lo Castro, *Il mistero della violenza. Tentazione! di Verga e il racconto di stupro*, in *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 9-27, con pagine dedicate all'*Ermanno Raeli* (pp. 23-27).

Il confronto tra la bellezza di un corpo femminile e quello di una statua motiva un intero apologo, la *Venere di Siracusa* («Roma di Roma», 20 e 21 luglio 1896).³⁹ Il racconto cerca di dimostrare una tesi fondante della teoria amorosa sviluppata dall'autore, secondo la quale gli uomini «appetiscono avidamente le donne», anche quelle brutte, perché, al pari dei «maschi animali», non devono «quasi aver preferenze»: «dinanzi a qualunque persona del sesso diverso», aggiunge De Roberto, «hanno da rammentarsi del proprio» (p. 102).

L'inizio del racconto traduce un passo di *Les morts vont vite* di Alexandre Dumas padre, nel quale si narra dell'incontro 'pietoso' di Eugène Sue con una prostituta che non può più esercitare la professione, perché sfregiata col vetriolo da un amante; dopo aver consumato il rapporto a luci spente, Sue lascia alla donna il 'generoso' compenso di due luigi.⁴⁰

Eugenio Sue, dunque, s'atteggiava, come tutti gli scrittori del romanticismo, a depravato; ma forse, o senza forse, era naturalmente sano, e la troppa salute dové nuocere alla sua grandezza se è vero che il genio è una malattia. (p. 103)

De Roberto apre ovviamente alle teorie lombrosiane sulla natura del genio, rilanciate nel 1894 da *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria* (sesta edizione riveduta del celebre *Genio e follia*); Lombroso era del resto già evocato come «un filosofo che è onore d'Italia», il quale ha dimostrato che «il Genio più alto ha più lati manchevoli» (p. 12).⁴¹

Nella seconda parte dell'apologo si traducono pagine tratte dalla *Vie Errante* di Guy de Maupassant (1890), che tratta del suo invaghimento per una statua celebre nell'Ottocento: la Venere di Siracusa o Landolina, oggi conservata presso il locale Museo archeologico.⁴² De Roberto narra poi la vicenda occorsa a un suo *alter ego*, il pittore Franz von Rödrich, che, dopo aver visto la meravigliosa statua insieme a un più giovane amico, lo accompagna al bordello, per scoprire nel corpo di una turpe prostituta gli stessi segni della bellezza della Venere.⁴³

De Roberto vuole far notare le differenze che sussistono tra i due sessi nel grado di ammirazione della bellezza:

³⁹ Cfr. A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti*, cit., p. 207; R. Castelli, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 156-160, dove il racconto è persuasivamente accostato alla novella *Nella vetrina* (1902), nella quale un *alter ego* dell'autore si innamora di una testa di manichino esposta in un negozio.

⁴⁰ Alexandre Dumas, *Les morts vont vite*, 2 voll., Paris, Michel Lévy Freres, 1861, II, pp. 46-47.

⁴¹ Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, 6^a ed., Fratelli Bocca, Torino, 1894.

⁴² Guy de Maupassant, *La vie errante*, Paris, Paul Ollendor, 1890, pp. 115-123; il capitolo *La Sicile* era già comparso sulla «Nouvelle revue», XLIII, 1886, pp. 225-263. È da osservare che, subito prima di cominciare a pubblicarvi la serie degli «apologhi», De Roberto aveva edito proprio sul «Capitan cortese» – il 29 settembre e 6 ottobre 1895 – due lunghi e importanti saggi su Maupassant, dove il suo metodo naturalista era posto a confronto con quello psicologico di Bourget. Cfr. R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 88.

⁴³ Per questo e altri *alter ego* derobertiani valgano le osservazioni di R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 218.

l'ammirazione degli uomini per la bellezza arriva a tal grado, da liberarsi dall'istinto erotico che la determina e da mutarsi in un culto quasi ideale, in un sentimento estasiato e purissimo. Già Enrico Heine aveva malinconicamente confessato: «Io non ho mai amato altro che statue e donne morte...». Guido de Maupassant dice: «Se avessi da scegliere fra la più bella delle creature vive e la donna dipinta da Tiziano, io preferirei la donna dipinta da Tiziano». Capovolgiamo la proposizione e facciamo che una donna debba scegliere fra il più bell'uomo vivo e l'Apollo del Belvedere: costei sceglierebbe... un abbonamento a un giornale di mode. (p. 107)

La citazione di Heine – alquanto imprecisa, al punto da far sospettare la mediazione di qualche altra fonte – proviene dalla prima delle *Florentinische Nächte*, dove la frase è pronunciata in realtà dal personaggio di Maximilian: questi confessa a Maria di essersi in più occasioni innamorato di donne scolpite, dipinte o morte.⁴⁴ Per comprendere a fondo il passo appena proposto bisogna rimandare all'*Amore* e, più precisamente, al secondo paragrafo, dedicato alla bellezza, del Capitolo III. L'autore attacca qui le teorie di Paolo Mantegazza sulle differenze di percezione del bello tra i sessi nella sua *Fisiologia della donna* (1893):

Dice il Mantegazza: «Se le donne fossero legislative dell'opinione pubblica, direbbero: l'uomo è più bello». Ciò non pare credibile. Molte donne direbbero così, ma non sempre, solo in certi momenti; altre direbbero che l'uomo è brutto; il più gran numero che non è né bello né brutto, che è insignificante. E lo stesso Mantegazza sembra disdirsi, perché [...] dichiara che il culto accordato alla bellezza muliebre «è culto dovuto alla creatura più alta nel mondo delle forme vive, ed alla più alta manifestazione delle forze estetiche della natura:» – la qual cosa significa chiaramente che il maggior valore della bellezza femminile è reale e non dipende dall'ardore dei desideri maschili. Noi però ci atterremo al criterio soggettivo dell'impressione, lasciando da parte l'obbiettivo valore della bellezza. Su cento uomini posti dinanzi alla Venere dei Medici, tutti e cento restano estatici d'ammirazione più o meno pura; su cento donne poste dinanzi all'Apollo del Belvedere un buon numero restano indifferenti; qualcuna – come quella signora il cui motto inaudito è stato raccolto dal Ferrero – non troverà altro da osservare se non che rassomiglia al suo portinaio. E questo ci prova ancora come le donne non soltanto apprezzino meno il bello sessuale, ma siano anche meno capaci di pure commozioni estetiche. (p. 155-156)⁴⁵

De Roberto risponde a Mantegazza ricorrendo tacitamente all'autorità di Cesare Lombroso, del quale ricorda un luogo dell'*Uomo di genio*, dove poteva trovare citato lo studio di Guglielmo Ferrero su *La Donna artista*:

Ed è per questo che troviamo tanti poeti, anche mediocri, nei maschi giovani, e così pochi nelle femmine. Il motivo di quasi tutte le liriche è l'amore. Né la pittura né la scultura sono altro in gran parte che sensazioni genetiche associate con immagini e idee; e nel piacere frenetico della musica entra di molto la sessualità: questa, essendo più debole nella donna, la materia prima dell'arte le viene, se non a mancare, a far difetto. Ecco perché le donne non creano e non capiscono la bellezza fisica; e restano fredde non solo innanzi alla Venere dei Medici, ma – ciò che è più

⁴⁴ Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, herausgegeben von Manfred Windfuhr, 16 voll., Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973-1997, V, p. 204: «Und Sie liebten immer nur gemeißelte oder gemalte Frauen?» ticherte Maria. “Nein, ich habe auch tote Frauen geliebt”, antwortete Maximilian» («Ma voi avete amato solo donne scolpite o dipinte?» ridacchiò Maria. “No, io ho amato anche donne morte”, rispose Maximilian»). Per le opere di Heine possedute da De Roberto (che non includono le *Notti fiorentine*) vedi S. Inserra, *La biblioteca*, cit., p. 303.

⁴⁵ I passi di Mantegazza sono tratti da Paolo Mantegazza, *Fisiologia della donna*, 2 voll., Milano, Treves, 1893, I, pp. 305 e 330.

curioso – innanzi all’Apollo del Belvedere, di fronte al quale una signora intelligentissima non seppe osservare altro, se non che *rassomigliava al suo portinaio* (Ferrero, o.c.).⁴⁶

Di Lombroso e Ferrero De Roberto aveva in quegli anni letto e grandemente apprezzato anche *La donna delinquente* (1894), citato in *Una pagina di storia dell’amore* (1898) per stigmatizzare come deviante e patologico il carattere di George Sand;⁴⁷ il comportamento ‘masochista’ dell’autrice è anzi analizzato attraverso gli strumenti elaborati da Max Nordau in *Degenerazione*, libro dove Lombroso era salutato come maestro.⁴⁸ Già Spinazzola aveva notato una singolare coincidenza tra il titolo di *Una pagina della storia dell’amore* e il romanzo *Un giorno a Madera. Una pagina dell’igiene d’amore* di Mantegazza.⁴⁹ De Roberto non si limita, insomma, a guardare da molto vicino alla contemporanea produzione scientifica sulle questioni d’amore, ma la sua fantasia e ispirazione sono profondamente condizionate da queste letture.

Il racconto della visita di Maupassant alla Venere di Siracusa è tradotto puntualmente nell’apologo de *Gli Amori*:

«Non è la donna poetizzata, la donna idealizzata, la donna divina o maestosa come la Venere di Milo; è la donna come realmente è, come noi l’amiamo, come la desideriamo, come vogliamo abbracciarla. È grassa, col petto forte, l’anca potente e la gamba un poco pesante; è una Venere carnale che sogniamo coricata vedendola in piedi. Il braccio che ha perduto nascondeva le mammelle; la mano che le resta solleva un drappo per ricoprire, con un gesto adorabile, le grazie più misteriose. Tutto il corpo è fatto, concepito, inchinato per questo movimento tutte le linee vi si concentrano, tutto il pensiero vi corre. Questo gesto semplice e naturale, pieno di pudore e d’impudicizia, che nasconde e mostra, vela e rivela, attira ed evita, sembra definire tutta l’attitudine della donna sulla terra; [...] La Venere di Siracusa è una donna, ed è anche il simbolo della carne». [...] La Venere di Siracusa non ha testa. E ciò nonostante, quantunque per la mancanza del viso e dello sguardo parrebbe dover mancare anche l’espressione, ella ha pure il suo significato. Se lo sguardo di certe donne ci dice cose che realmente non sono nelle loro persone e determina

⁴⁶ C. Lombroso, *L’uomo di genio*, cit., p. 254. Per l’articolo di Ferrero, edito su «La battaglia per l’arte», I, 8, 2 febbraio 1893, vedi Lorella Cedroni, *I tempi e le opere di Guglielmo Ferrero. Saggio di bibliografia internazionale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 76. Per altre confutazioni derobertiane di tesi del Mantegazza si veda R. Castelli, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 133-134. Come è noto, De Roberto riceve da Lombroso (1 settembre 1895) e Mantegazza (4 ottobre 1895) due lettere di ringraziamento relative all’invio dell’*Amore*.

⁴⁷ Federico De Roberto, *Una pagina della storia dell’Amore*, Milano, Fratelli Treves, 1913, p. 100: «Questo miscuglio di crudeltà e di compassione, questa capacità di arrivare ad un tempo all’estremo della perfidia ed all’estremo dell’abnegazione, sono proprii del sesso femminile: il caso di costei sarebbe un bell’esempio in mano al Lombroso ed al Ferrero per il loro magnifico libro sulla *Donna delinquente*». Cfr. A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti*, cit., p. 260. De Roberto avrebbe dedicato al dibattito fra *Lombrosiani e anti-lombrosiani* un articolo sul «Corriere della Sera» (29-30 marzo 1900): vedi Claudia Carmina, *Verso l’«inesplorato fondo dell’io». De Roberto e la psicologia fin de siècle*, «Between», XI, 2021, n. 21, p. 106-122.

⁴⁸ F. De Roberto, *Una pagina della storia dell’Amore*, cit., pp. 77-78: «Non possiamo dunque metterla fra le sensuali, ma piuttosto fra quelle che si chiamano “cerebrali”. Anzi, volendo spingere un poco oltre questa indagine, e trovare nell’opera artistica i sintomi dell’infermità dell’artista, come usa Max Nordau, troveremmo argomento da sospettare che, se ella non fu donna sessualmente normale, soffrì della malattia tutta opposta a quella che le hanno ascritta: non solamente non peccò di troppa sensualità, ma ebbe anzi sensi ottusi e incorse, per eccitarsi, in una specie di masochismo». Per gli scritti dedicati a Nordau sul «Giornale di Sicilia» e «Corriere della Sera» tra 1888 e 1904 vedi F. De Roberto, *Il tempo dello scontento universale*, cit., pp. 78-82 e C. Carmina, *Verso l’«inesplorato fondo dell’io»*, cit., p. 112 e nota. La prima traduzione italiana di *Degenerazione* era stata impressa a Milano dai F.lli Dumolard nel 1893-1894.

⁴⁹ Vittorio Spinazzola, *Federico de Roberto e il Verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 188. Il titolo potrebbe ad ogni modo risentire anche di quello del romanzo *Une page d’amour* di Émile Zola.

in noi un'esaltazione per la quale ci crediamo capaci di spiccare le stelle dal cielo, altre eccitano nelle nostre vene l'impetuoso amore dal quale è uscita la nostra razza. «La Venere di Siracusa è la perfetta espressione di questa bellezza potente, sana e semplice. Ella non ha testa! Che importa? Il simbolo è perciò stesso più integro. È un corpo di donna che esprime tutta la poesia reale dell'amplesso». (pp. 107-108)

L'autore narra poi dei fatti occorsi al suo *alter ego*, Franz von Rödrich. Rimasto solo al bordello in compagnia di «una turpe creatura che [...] tentava di eccitarlo», Franz non può che porre la Siracusa provinciale e triste del presente a confronto coi fasti della città antica. «Che cosa era divenuta» – si chiede l'artista, evocando il contemporaneo dibattito sulla degenerazione – «la razza, l'uomo e la donna, dopo tanti miscugli di sangue?». A un tratto Franz è richiamato in un'altra stanza dalle grida dell'amico.

La donna che questi aveva portata via, con una testa orribile e ignobile, irregolare, cotta dal sole, premuta da una zazzera untuosa come quelle delle Abissine, aveva il corpo della statua. Viva, calda, palpitante, essi si vedevano dinanzi la forma di Venere: avevano toccato il marmo ed era parso loro carne; ora toccavano la carne che pareva marmo. Le loro mani tremavano nel premere le polpe scultorie; la loro meraviglia era estatica, non riusciva a saziarsi. Chi li avrebbe creduti, quando avrebbero narrato l'incontro? Aver visto la statua della Dea qualche ora prima, quelle forme che tutti i viaggiatori ammirano con un segreto senso di sfiducia, pensando che l'arte sola ha potuto plasmarle, ma che in realtà quella perfezione non esiste; e trovarle qualche ora dopo, non di pietra inerte, ma di muscoli elastici, e così perfette, in ogni parte, in ogni linea? Tutta lei, nel seno, nei fianchi, nel grembo: tutte lei, dai piedi al collo; solo la testa, la testa orrida e turpe, pareva una terracotta barbarica sovrapposta al marmo di Paros! Il signore di Sade, redivivo, avrebbe pensato di decapitare quel corpo; Franz von Rödrich ripensava le parole del Maupassant: «Non ha testa! Che importa? Il simbolo è per ciò stesso più integro. È un corpo di donna che esprime tutta la poesia reale dell'amplesso...». (p. 108)

Non è dato sapere se il ricordo sadiano sia ricollegabile a qualche precisa lettura – come, ad esempio, la scabrosa scena di decapitazione durante l'orgia descritta nel cap. XIX della *Nouvelle Justine*.⁵⁰ È, invece, senz'altro notevole che, in un racconto scritto ed edito proprio durante la rovinosa campagna coloniale italiana in Etiopia, la «zazzera» della prostituta sia paragonata a quella delle «Abissine». Il corpo della donna, soggiogata, è maneggiato senza riguardi dai due uomini, e feticisticamente 'fatto a pezzi' dal narratore («nel seno, nei fianchi, nel grembo [...] dai piedi al collo»).

Come si diceva, De Roberto si serve di questa narrazione per spiegare come la bellezza 'espressiva' del corpo femminile possa motivare eroticamente l'uomo ben più della perfetta e fredda perfezione statuaria. Anche laddove – come nel laido bordello siracusano – sentimento ed istinto non dovrebbero accordarsi, la sensibilità maschile verso la bellezza 'espressiva' può causare inaspettatamente un'eccitazione

⁵⁰ Si vedano i passi citati in Stéphanie Genand, *Entre asservissement sexuel et despotisme politique. La figure du bourreau chez Sade*, «Labyrinthe», XIII, 2002, pp. 33-49, DOI: <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.1510>. De Roberto dedica alla moglie di Sade, Renée, uno degli scritti raccolti in *Le donne i cavalieri* (1913). L'autore notò come Flaubert avesse consigliato a un amico di leggere le opere del Marchese «fino all'ultima pagina dell'ultimo volume»: Federico De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di Carlo Alberto Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. 1620. Nessuna traccia di opere del Marchese si trova in S. Inserra, *La biblioteca*, cit. (dove sono in compenso presenti il volume dedicato da Paul Ginisty alla *Marquise de Sade* e la biografia di Henri d'Alméras).

erotica, secondo modalità che l'autore ulteriormente esplora nell'apologo *Il gran rapporto*.⁵¹

La questione era già stata affrontata nel capitolo dedicato alla *Bellezza* nel trattato sull'*Amore*, dove De Roberto chiama in causa, oltre alla Landolina, altre due famose Veneri:

[...] perché la Venere di Milo e quella del Tiziano parlano tanto poco al senso? Non perché sono di freddo marmo, o linee e colori su fredda tela: un marmo e una pittura possono essere eccitanti quanto la stessa realtà, ed anche più; ma perché l'artista ha spiritualizzato la forma: non avendo visto in essa se non ciò che è purezza di linee ed armonia di proporzioni, così non ha espresso e non ci fa vedere nell'opera sua se non questo. E noi troviamo qui un'altra prova del contrasto che c'è nel viso tra le due specie di bellezza, la plastica e l'espressiva. Il volto delle più celebri Veneri è vuoto d'espressione, né attraente né antipatico. L'artista ha idealizzato la forma; ma nel viso noi non ci contentiamo della sola forma, siamo abituati a trovare qualch'altra cosa. Il valore di queste Veneri consiste quindi nel corpo: la Callipige di Siracusa, che è senza testa, non ha perduto nulla, anzi si potrebbe dire che ha guadagnato, come guadagnerebbero le altre sue compagne: perché la fredda e vuota perfezione della testa non ci contenta e quasi ci dispiace. Ha perduto molto più della Siracusana la Venere di Milo – che è senza braccia. (p. 171)

Può colpire che De Roberto non colga la maliziosa sensualità espressa dalla dea tizianesca; ad ogni modo, a questa e alla famosa Venere di Milo oppone la statua siracusana non come esempio di bellezza 'plastica', ma piuttosto di 'espressiva'. La teoria del desiderio maschile e femminile secondo quanto narrato negli apologhi de *Gli Amori* lascia intravedere qualche aporia profonda. Come abbiamo già detto, le donne sono per De Roberto solitamente frigide, e, se anche manifestano desiderio, preferiscono la bellezza 'plastica', inespressiva e statuaria. Gli uomini prediligono invece quella 'espressiva', sessualmente invitante, e di solito veicolata dal viso, del quale però la Venere di Siracusa è priva:

nel viso esistono due specie di bellezze, la plastica e l'espressiva, cioè la bellezza propriamente detta, e la simpatia; e queste sono due cose distinte e separate, tanto è vero che noi possiamo riconoscere che una persona è bella, ma non giudicarla simpatica; e viceversa giudicar simpatica un'altra la cui bruttezza non possiamo negare.⁵²

Nell'introduzione de *La veglia*, De Roberto riepiloga alla Contessa con la quale corrisponde alcuni dei punti centrali della sua teoria:

⁵¹ F. De Roberto, *Gli Amori*, cit., p. 129: «Io ebbi, conveniamone, un'eccellente ispirazione lasciando parlare Guy de Maupassant intorno alla Venere di Siracusa. Se ella critica con tanta vivacità le affermazioni del grande scrittore, che cosa avrebbe fatto delle mie? Il Maupassant è morto, e non può difendersi; debbo difenderlo io? L'impresa mi pare, sotto ogni riguardo, inopportuna. Ma è pur necessario che io risponda qualcosa alle sue ultime critiche. Sì, cara amica, c'è una poesia reale: queste due parole messe insieme dall'autore di *Notre Coeur* non sono nient'affatto stonate. Se io non m'intrattenevo ora con lei ma con un militare, temerei di dar luogo a qualche curioso equivoco parlandole d'un "gran Rapporto". Il militare intenderebbe quell'adunanza alla quale il comandante chiama tutti i suoi ufficiali dopo la manovra. Con lei, ed al punto al quale siamo della nostra controversia, non ho bisogno di spiegare che il gran Rapporto del quale ho da occuparmi è quello che intercede fra il sentimento e l'istinto». Il passo sembra alludere anche al particolare «rapporto» erotico che intercorreva tra l'autore e la sua interlocutrice.

⁵² Ivi, p. 161.

Nella brutta ed infima umanità, come in tutto il regno animato, l'ardenza dei bisogni maschilini è tale, che fa passar sopra ad ogni qualità nelle femmine da amare, mentre la freddezza femminile ha bisogno dello stimolo e dell'eccitazione prodotti da maschi appetibili per bellezza o per forza. Ma questi amori meccanici sono amori nell'umano senso della parola? Amori sono quelli delle creature dotate di spirito, d'anima, di mente, di cuore: or siccome il cuore, la mente, l'anima, lo spirito degli uomini sono più vasti, più potenti, più alti, più forti di quelli muliebri, così gli uomini amano meglio delle donne. L'istinto inferiore potrà bensì talvolta vincerli; ma anche allora essi trovano modo di riscattare le loro cadute. (p. 26)

Non è però facile dire se gli apologhi sinora analizzati, e più in particolare *La Venere di Siracusa*, confermino nella sostanza le idee qui espresse dall'autore. De Roberto, che vedrebbe gli uomini come meglio disposti ad amare creature che esercitano su di loro una profonda simpatia dello spirito, dimostra questa superiorità in un modo a dir poco paradossale: facendo, cioè, apprezzare a due uomini in un bordello le forme di una prostituta dal viso orrendo, ancorché dotata di un corpo 'espressivo' come quello della statua, priva di testa, tanto ammirata da Maupassant.

Non è dunque un caso che, nel suo saggio polemico contro il *Femminismo* (1900), De Roberto fosse colpito proprio dall'analogia 'statuaria' proposta da un'attivista durante il suo discorso al «congresso femminista di Parigi»:

I femministi, per poter dimostrare che la donna è capace e degna di essere interamente agguagliata all'uomo, cominciano col negare l'importanza della maternità, con l'affermare che l'ufficio materno è uguale al paterno, e che, quando pure fosse diverso, la diversità è soltanto formale, trascurabile, senza conseguenze. Al congresso femminista di Parigi un'oratrice svedese ha dichiarato che è ora di finirla con l'esaltazione della madre. «Alla Vergine che tiene eternamente un bambino fra le braccia io preferisco», ha detto, «la Venere di Milo, che è senza braccia». Per fortuna, non occorre dimostrare la sciocchezza di simili proposizioni. Ma, anche tra coloro che non arrivano a questi estremi ridicoli e odiosi, molti si rifiutano di ammettere che la donna, perché destinata a concepire, a procreare, ad allattare e ad educare la prole, debba, pur meritando il rispetto e la protezione degli uomini, tenere un posto a parte nel consorzio umano.⁵³

L'«oratrice» in questione è la giornalista e scrittrice svedese Hilda Sachs, della quale De Roberto poteva aver letto in un articolo del giornalista e letterato francese Jules Bois.⁵⁴ De Roberto vede le proprie convinzioni completamente sovvertite dal discorso della Sachs, che non temeva di paragonarsi alla Venere di Milo non tanto per questioni di bellezza – 'espressiva' o 'plastica' che fosse – ma per ribellarsi all'imposizione della maternità esibita come sommo valore femminile.

⁵³ F. De Roberto, *Il femminismo*, in Id., *Il colore del tempo*, Roma-Palermo, Sandron, 1900, pp. 121-152: 127-128.

⁵⁴ Jules Bois, *La femme nouvelle*, «La Revue encyclopédique», 168, 28 novembre 1896, pp. 832-840; riedito in Id., *L'Ève Nouvelle*, Paris, Léon Chailley, 1896, pp. 5-6: «Le premier, c'est M.me Hilda Sachs qui le jeta d'une voix tremblante de conviction et presque de colère. Le voici, sinon conforme aux termes de l'oratrice, du moins fidèle à l'idée qu'il enveloppa: "Depuis que je suis en France, j'entends toujours, nous dit elle, les femmes se vanter d'être mères, fatiguer tout le monde par l'exhibition de leurs enfants. Moi, j'ai des enfants, mais je ne m'en vante pas. C'est une fonction naturelle, qui n'est pas autrement flatteuse. Peut-être êtes-vous trop hantées par l'image de la Madone, portant comme un ostensorio son fils entre ses bras. Moi, je préfère la Vénus de Milo: je la trouve plus belle, plus 'adorable'... quoique elle n'ait pas de bras du tout...". Oui, certes, la femme vaut d'abord par elle-même, avant que de valoir par ses enfants».

5. Dal salotto al bordello

Quando, ne *Gli amori*, le donne esprimono il proprio desiderio, passano con una sorprendente facilità dalla condizione di ‘signore’ a quella di prostitute, poli entro i quali le figure femminili derobertiane oscillano quasi sempre.

Il già citato Steven Marcus osservava come, secondo un’ideologia diffusa nel primo Ottocento inglese e dimostrata anche dagli scritti di medici quali William Acton, per un giovane uomo dovesse essere normale fondare il proprio concetto di sessualità femminile su quella delle prostitute frequentate nei bordelli; si dava quasi per scontato, del resto, che proprio nelle case di piacere dovesse avvenire l’iniziazione sessuale dei ragazzi.⁵⁵

L’argomento è affrontato anche da De Roberto, che anzi lo tematizza nel suo apologo *La veglia*: il protagonista è un «Maestro» dell’autore, un «Principe del Pensiero» che confessa un episodio occorso durante la sua gioventù (p. 27). L’uomo, giunto vergine ai vent’anni, per un «bisogno di nobiltà» e per dimostrare a se stesso un pieno controllo sui sensi, aveva sentito il bisogno di dormire con una prostituta senza però consumare con lei un rapporto sessuale (p. 31). Ciò dà il modo all’autore di lamentarsi del metodo attraverso il quale quasi tutti gli uomini erano iniziati alla sessualità:

Egli sentivasi solo, monco, incompiuto: ma la metà di sé stesso della quale era privo, l’essere del quale aveva bisogno, non compariva ancora. Per appagare, con l’ardente bisogno, l’esasperata curiosità, egli non trovò di meglio che varcare, una sera, la soglia d’uno di quei luoghi dove si vende il Piacere, ma si compra il Disgusto. Quanti uomini sono stati iniziati alla vita nuziale in modo meno indegno? Pochi uomini, in verità; tanto pochi che non è da stupire se, dopo questo primo avvillimento, s’ode poi così spesso negare ogni ideale richiamo nei rapporti d’amore e tutto ridurre alla soddisfazione del cieco appetito. (p. 27)

Nell’apologo *L’amor supremo* si riporta una «confessione anonima» dove si narra dell’amore preadolescenziale di un giovane per una «mezza parente» di sei anni più vecchia. Nonostante la simpatia fosse ricambiata, la differenza d’età era troppa perché quella passione potesse condurre a un’unione tra i due: «A venticinque anni andò a marito, in un’altra città. Io che ne avevo diciassette feci quello che fanno tutti, a diciassette anni» (pp. 267-268). È curioso che a esprimere queste valutazioni sia lo stesso De Roberto, usuale frequentatore di case di piacere, e – secondo l’impietosa descrizione di Lucini – «rammollito» dalla frequentazione di «donnine di tutte le classi».

Lo stesso Bourget aveva espresso, a nome di Claude Larcher, delle amare constatazioni sul tema delle «défloratrices» (per quanto, in questo caso, i deflorati fossero già talmente corrotti da essere paragonabili a ‘margherite senza più un petalo’):

⁵⁵ S. Marcus, *The other victorians*, cit., p. 31: «Many men, and particularly young men, form their ideas of women's feelings from what they notice early in life among loose or, at least, low and vulgar women. [...] Any susceptible boy is easily led to believe, whether he is altogether overcome by the siren or not, that she, and therefore all women, must have at least as strong passions as himself. Such women however give a very false idea of the condition of female sexual feeling in general».

Si la statistique des déflorateurs offre quelques difficultés à l'observation consciencieuse, celle des défloratrices est plus simple à dresser, et c'est dans les couvents de plaisir, sous l'œil protecteur de la police, que se fait la cueillette de presque toutes ces jeunes virginités, si l'on peut donner ce nom à des innocences déjà fort entamées; – des marguerites auxquelles il ne reste plus qu'un pétale!⁵⁶

La continuità tra «signore galanti» e «mercenarie» è ben dimostrata da *Un'equazione morale*. La protagonista dell'apologo è una sorta di Bovary degenerata, che si fa mantenere dal marito ancora innamorato di lei. Mentre cerca senza successo di avviare una carriera da cantantucola, la donna si concede a vari amanti, tra i quali lo stesso Ermanno Raeli. Ed è proprio Raeli, nella conclusione, a stabilire l'equazione tra «cortigiana» e «signora», con una terminologia matematica che ricorda quella delle formule de *L'Amore*.

Ero venuto a cercare il piacere dei sensi e trovavo quello del pensiero, nel curioso paragone psicologico che s'era imposto alla mia attenzione e mi forniva gli elementi d'una specie d'equazione morale. Come l'esercizio d'uno stesso mestiere e l'influenza d'uno stesso ambiente imprimono nelle persone nativamente più dissimili un carattere di simiglianza, così tra la mercenaria e la dama che in condizioni e a patti diversi vivevano dell'amore, le differenze s'andavano riducendo, per adoperare ancora il linguaggio delle scienze esatte, infinitesimali e trascurabili: la cortigiana nel salire verso la signora, questa nel discendere, tendevano a darsi la mano. Fra quelle due anime si poteva veramente già porre il segno dell'eguaglianza. (p. 155)

La stessa continuità fra «signore» e «cortigiane» è quella che anima il racconto *Un'intenzione della Duffredi*; ad essere rievocato qui è proprio il personaggio di Teresa Uzeda, protagonista dell'*Illusione*, che confessa di aver pensato di concedersi a Enrico Sartana velata e in un lupanare.⁵⁷ La prossimità del personaggio di Teresa a quello della protagonista di *Un'equazione morale* può essere, peraltro, motivata anche dall'illusione romantica, che è la prima causa del comportamento illogico e autodistruttivo di entrambe.⁵⁸

Un'identica prossimità tra signore e prostitute è quella descritta ne *Il gran rapporto*: un marito tradito scaccia di casa, nel plauso generale, la moglie fedifraga. Questa, perso ogni freno, finisce per tradire anche il suo primo amante, scendendo

⁵⁶ P. Bourget, *Physiologie de l'Amour Moderne*, cit., p. 78

⁵⁷ Si ricordi che anche Aldobrandi, per tentarla, aveva parlato a Teresa di «grandi dame che si vendevano, velate, in casa di provveditrici discrete, quando avevano bisogno di denaro» (F. De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 205).

⁵⁸ Cfr. F. De Roberto, *Gli Amori*, cit., p. 56: «Ma il romanticismo di Donna Teresa, quella sua velleità di distinguersi, quella sua idea d'esser fatta a un modo tutto particolare, di dover provare e far provare cose arcane e ineffabili; quel suo concetto della vita esagerato e falso che la faceva parlare ed agire come sopra un palcoscenico dove tutto è dramma, giuramenti infrangibili, fatalità tenebrose, spasimi sovrumani, questo suo romanticismo, dico, questa forza di un'illusione che la sottraeva alla realtà e la poneva in urto con la logica, fu la sua scusa ed è ciò che può interessarci a lei». *Ivi*, pp. 157-158: «Una persona sciocca, egoista, volgare, incapace di render felice una donna come me !...». *Come me*, cioè vana, ingannatrice e falsa, a cominciare dal viso imbellettato e dai capelli tinti, fino al cuor sordo ed alla mente vuota! *Come me*, cioè perfida, sfrenata ed impudente fino a pretendere negli altri le cose delle quali ella era la negazione vivente... «– Ho troppo sofferto, – udivo dire in quel punto, – e adesso voglio prender la mia rivincita!». Sull'apologo *Un'intenzione della Duffredi* si veda Margherita Ganeri, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Firenze, Le Monnier, 2005, pp. 18-19. Per il concetto di illusione in De Roberto vedi invece Carlo Alberto Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato, 1972.

gradualmente «sino in fondo alla lubrica scala del vizio» (p. 131). Si noti come questa breve narrazione non sia molto dissimile dalla trama dell'*Illusione*, se non per il fatto che, a differenza di Duffredi, il marito della donna era sinceramente innamorato di lei. Sulle prime l'uomo, preso dal rimorso per aver scacciato la propria moglie legittima, e roso dall'idea di saperla di un altro, non riesce a darsi pace. Ma

vedendo che quell'impudica si dava a tanti uomini, ai primi venuti, egli, il marito offeso, l'amante tradito, lo spasimante dell'anima, si senti... come dirò? si senti acceso da una brama veemente, si senti spinto a tornare da quella donna per chiederle, come tutti quegli altri, come i primi venuti, un'ora di ebbrezza...

Anche in questo caso una donna 'desiderante' ha disceso la scala sociale raggiungendo, di fatto, lo *status* della prostituta. Si pensi, infine, all'ambigua baronessa/meretrice de *Lo scandalo*, che ha trasmesso il mal francese ai benpensanti di buona parte dell'alta società napoletana (pp. 182-183).

Ne *L'affare dei quattrini* De Roberto parla del *continuum* tra qualsiasi forma di amore e prostituzione: tutti gli uomini in amore pagano e tutte le donne si fanno pagare. Il tema era stato già affrontato in modo più sistematico ne *L'Amore*. Si noti come anche lì De Roberto fondasse il proprio ragionamento sul costante confronto tra l'amore delle donne «oneste» e il meretricio:

Ora, considerando l'amore libero delle donne oneste, o meglio che non si vendono, noi vedremo che la legge secondo la quale l'amore deve costare all'uomo sussiste ancora. Quando voi andate dietro a una di queste donne, costei, mentre ode il linguaggio della passione, pensa due cose: la prima è che, alla fine delle fini, voi le chiedete l'amplesso, la seconda è che quest'amplesso, se vi rivolgeste ad altre donne, dovrete pagarlo. Supponiamo che costei sia talmente pura da ignorare che esistono creature del suo sesso capaci di venderci. Ella avrà egualmente coscienza del proprio valore, poiché glie la darete voi stesso: vedendovi ai suoi piedi, udendovi dire che non potete vivere senza di lei, che daresti tutto per l'amor suo, sentirà non solamente d'avere un prezzo, ma d'essere impagabile. Se pure, dunque, la donna che voi sollecitate d'amore è la più onesta, la più pura e la più incorruttibile, ella avrà, più o meno precisa, più o meno esplicita l'idea di valere. Bisogna, naturalmente, che anche voi abbiate un qualche valore per lei; ma i due valori non sono eguali; quindi, dopo lo scambio, voi restate in debito. L'amore, il sentimento, che parrebbe dover pareggiare le partite, non fa se non accrescere il debito vostro. Quando non c'è amore, voi comprate il piacere, fate un vero e proprio mercato; e dopo avere sborsato il prezzo convenuto siete sicuro di non dovere più nulla.⁵⁹

6. Ideale vs. reale: statue e meretricio

Nella concezione derobertiana, il problema del desiderio sembra risolversi in uno scontro costante tra ideale e reale, dove il primo tende a connotarsi negativamente – divenendo 'illusione' romantica – e il secondo finisce per prevalere avallando una lettura materialistica, cinica e negativa dell'esistente.

Questa opposizione fra l'ideale e la realtà è ben descritta in «*Nessun maggior dolore...*»:

⁵⁹ F. De Roberto, *L'Amore*, cit., pp. 364-365.

Ascolta, o giovane, e impara. Mi fu troppe volte ripetuto che l'amore è l'unica cosa degna d'essere desiderata, la sola sorgente del massimo piacere; la più grande e la più divina delizia. E quando io conobbi l'amore, ne godetti, sì, molto; ma paragonando il godimento ottenuto con quello che avevo immaginato e che m'avevano promesso, trovai che la realtà non raggiungeva l'immaginazione. (p. 278)

Il medesimo nodo concettuale parrebbe legare a sé la questione del rapporto tra corpi e statue, e il confronto tra amore/matrimonio e meretricio. Ciò è particolarmente evidente nell'esordio del capitolo che, ne *L'Amore*, De Roberto dedica a *Le Mercenarie*.

Per le donne sinceramente, profondamente oneste, questo è un soggetto di straordinario e quasi doloroso stupore. Esse considerano la passione come una cosa tanto sublime che non possono ammetterla senza la maggior purezza e il più alto rispetto e la più nobile grazia. Il secreto della loro virtù consiste forse proprio in questo: che esse non hanno ancora incontrato nella vita un così perfetto ideale. Ora appunto il fatto che la perfezione non è di questo mondo, spiega ciò che sembra impossibile ad esse, ed anche a molti uomini.

...*Quand la virginité*

Disparaitra du ciel, j'aimerai des statues.

Le marbre me va mieux que l'impure Phryné

Chez qui les affamés vont chercher leur pâture...

ha cantato Alfredo de Musset; ma egli stesso non temperò questo giudizio d'indegnità commiserando la mercenaria sciagurata

Que la grâce eût jetée sur l'autel de Diane?...

Il frutto dell'esperienza è amaro. Essa dimostra che l'immaginazione è una grande ingannatrice e che l'ideale quanto è più alto tanto più riesce inafferrabile. Ciò che costa, pertanto, è la rinuncia all'ideale supremo; una volta cominciato a concedere qualcosa al male universale, si può scendere a grado a grado all'infimo e trovare ancora un bene relativo...⁶⁰

Solo l'inesperienza della realtà può far credere romanticamente nell'assoluta purezza e nobiltà dell'amore ideale. Piuttosto che avere a che fare la malizia muliebre, sarebbe meglio amare delle fredde statue, come suggerito dai versi di Alfred de Musset.⁶¹ Nessuna delle due citazioni francesi qui proposte arriva però a De Roberto da una diretta conoscenza del testo di Musset. Entrambe sono infatti riprese da un florilegio di Gustave Sandré, che riportava brani di prosa e poesia francese su amore, donne e matrimonio, divise per argomenti alfabeticamente ordinati. Il volume è presente nella sua nona edizione (1884) nella biblioteca di De Roberto. A confermare la ripresa da quella compilazione è la forma «grâce» per «Grèce», riconducibile alla macchinale trascrizione di un patente errore riferito dal Sandré. Le due citazioni appaiono in quel repertorio sotto le voci *Courtisane* e *Prostitution*.⁶²

⁶⁰ *Ivi*, p. 371.

⁶¹ Non a caso Musset è inteso da De Roberto in *Una pagina di storia dell'amore* come 'vittima' di George Sand, e anzi difeso da lei. In modo simile, lo stesso Leopardi sarebbe stato difeso da donne «allettatrici» come Fanny Targioni Tozzetti nel capitolo – evocativamente intitolato *L'Amore* – di Federico De Roberto, *Leopardi*, Milano, Treves, 1898.

⁶² G. Sandré, *L'amour, les femmes et le mariage*, cit., p. 147: «... Quand la virginité / [...] / Qui fait passer la rue au travers de son lit / Et qui n'a pas le temps de nouer sa ceinture / Entre l'amant du jour et celui de la nuit» (da qui riprende forse gli stessi versi anche un testo probabilmente noto a De Roberto, Luigi Pastore, *Il pessimismo di Leopardi e De Musset*, Torino, Paravia, 1892, p. 29). *Ivi*, pp. 446-447: «Pauvreté! Pauvreté! C'est toi la courtisane, / C'est toi qui dans ce lit a poussé cet enfant / Que la grâce eût jeté sur l'autel de Diane!». Il testo delle *Oeuvres complètes* (Paris, Charpentier, II, 1866, p. 61) legge «Grèce». Cfr. S. Insera, *La biblioteca di Federico De Roberto*, cit., p. 495. Anche un

Ancora una volta, nella prosecuzione del passo sopra citato, l'autore ci parla della continuità tra la prostituta e la signora:

Tra le due, alle volte, la più delicata non è la più altolocata; e per effetto del contrasto una tinta di delicatezza da parte d'una donna perduta è tanto più apprezzata, quanto più ferisce, da parte d'una donna rispettata, una punta di volgarità... Del resto, lasciando stare le donne di sentimenti altissimi, perché esse si serbano invulnerabili o cadono in casi tanto rari ed eccezionali da esser considerate tutte come eccezioni, noi vediamo che la distanza da cui sono separate le mercenarie e le signore galanti, a prima vista ed in generale grandissima, tende a diminuire secondoché le mercenarie salgono ai più alti gradi della loro casta e le signore galanti scendono nella loro. I due ordini di persone si imitano a vicenda: la cortigiana studia la signora, la signora studia la cortigiana; il risultato è che alle volte occorre un occhio molto esercitato per distinguere l'una dall'altra, e che le parti s'invertono fino al punto da render possibile ciò che Gustavo Flaubert narra della società parigina della fine del secondo Impero: le *catins* erano chiamate «marchese» mentre le grandi dame si trattavano familiarmente da «cochonnettes...».⁶³

Le donne, per natura tendenti alla frigidità, possono dunque facilmente percorrere tutti i gradini della scala sociale, verso l'alto o verso il basso a seconda del loro punto di partenza, sulla base di come amministrano il proprio desiderio. In ciò, ovviamente, le donne «oneste» dell'alta società hanno molto più da perdere delle grandi «cortigiane», giacché, non appena smettono di ignorare il richiamo dei sensi, sono come condannate a un'inesorabile caduta.

Il passo col quale si apre il capitolo sul *Meretricio* crea una sorta di cortocircuito concettuale: da un lato, col Musset, De Roberto preferirebbe amare delle statue piuttosto che delle donne impure. Ma queste statue ideali, portatrici di una bellezza che l'autore avrebbe definito 'plastica' e non 'espressiva', sono incapaci di generare desiderio. Le donne (e le statue) che invece riescono a comunicare questa simpatia sessuale sono quelle che, di fatto, sembrano desiderare e ammiccare. Ma nel momento stesso in cui il desiderio diventa azione, quelle donne cadono dallo stato di «oneste» a quello di «cortigiane», reinnescando un circolo che genera non solo la disgrazia della donna, ma anche l'infelicità dell'uomo, eternamente destinato a pagare e restare inappagato.

7. Conclusioni. Teoria e repressione

Si è vista l'insistenza con la quale De Roberto si concentra sul corpo femminile: un corpo reificato, mutilato feticisticamente o sadicamente brutalizzato – tra cicatrici esibite e solo evocate decapitazioni –, continuamente posto a confronto con statue e opere d'arte. Un'idea di corpo non così diversa da quella espressa, una ventina d'anni prima, dalla poetica scapigliata: basti alludere qui alla celebre novella *Un corpo* di Camillo Boito, o al tragico patetismo della *Lezione d'anatomia* del fratello Arrigo, stretto a De Roberto da una durevole e sentita amicizia. Nella stessa direzione va, mi

altro verso del Musset citato ne *La jettatrice* (p. 192: «Il n'est de triste amour qui n'ait son souvenir») sembrerebbe provenire dalla compilazione del Sandré (p. 437, s.v. *Possession*).

⁶³ F. De Roberto, *L'Amore*, cit., pp. 372-373.

sembra, la scelta di *alter ego* artisti (si pensi solo al pittore Franz von Rödrich) che soffrono l'impietoso dualismo tra ideale e reale.

Ne *Gli amori*, De Roberto rilegge le intenzioni che lo hanno condotto a scrivere *L'Illusione*:

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 adultere 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? Perché mai, dunque, l'arte non avrebbe da studiare una di queste vite tanto avventurose? [...] La Duffredi ebbe, da ventisei a quarant'anni, cinque amanti [...]. Alcuni pensano che cinque amanti siano troppi. Che cosa direbbero costoro se io dicessi che sono pochi e che un artista più abile di me imprenderà un giorno a scrivere la storia d'una di quelle donne che conosciamo io e lei, le cui avventure si contano a dozzine? Tutto sta che in questa serie di avventure ci sia qualcosa che importi, che commuova le nostre viscere umane con la rivelazione d'un aspetto nuovo od insolito dell'umana natura! (pp. 52-53)⁶⁴

In questa razionalizzazione *a posteriori* dei motivi che hanno condotto alla stesura del romanzo, è patente la centralità della degradazione alla quale tutte le adultere si espongono inesorabilmente, e sulla quale i «romanzieri» (termine che qui sembra trattenere connotazioni romantiche) non si soffermano.

Recenti letture hanno però giustamente evidenziato come la misoginia di De Roberto sia sconfessata dalla narrazione delle vicende di Teresa, verso la quale l'autore prova una sincera compartecipazione spirituale, una profonda simpatia.⁶⁵ Come la Bovary per Flaubert, anche Teresa è presentata come un *alter ego* derobertiano. Chiunque abbia letto *L'Illusione*, si accorgerà facilmente della distanza avvertibile tra quel modo di guardare ai fatti narrati – dall'interno, spiegandone senza ulteriormente commentarle le intime motivazioni – e l'arido didascalismo de *Gli Amori*.

Tra la teoria erotica e la prassi narrativa del primo romanzo del ciclo degli Uzeda è dunque rilevabile una scissione profonda: nella razionalizzazione proposta dall'autore, Teresa, vittima dell'illusione di chi pensa che l'amore ideale sia possibile nella realtà, avrebbe continuato a cercarlo in relazioni sempre meno significative, scendendo a grandi passi la scala dell'abiezione. Ma, nei fatti, la monumentalità del personaggio delineato da De Roberto sfugge dal suo controllo, superando intenzioni e motivi coscienti. Il personaggio di Teresa favorisce davvero l'«emergere liberatorio del represso»,⁶⁶ laddove la repressione è esercitata proprio dal cupo determinismo

⁶⁴ Il passo era già stato citato a proposito dell'*Illusione* da V. Spinazzola, *Federico de Roberto*, cit., p. 220.

⁶⁵ Si vedano in particolare le letture di M. Ganeri, *L'Europa in Sicilia*, cit. e Paola Cosentino, *Letteratura, malattia e adulterio ne «L'Illusione» di Federico De Roberto*, «Rassegna della Letteratura Italiana», CXXV, 2021, pp. 37-66.

⁶⁶ M. Ganeri, *L'Europa in Sicilia*, cit., p. 21.

positivista e scienziata dell'autore, che cercava conferme nelle fortunate teorie di Lombroso.⁶⁷

Il progressivo incupirsi delle riflessioni dell'autore procedeva parallelamente a una forma depressiva che lo colpì duramente verso la fine di quel decennio, con debilitanti manifestazioni psicosomatiche ed enormi ripercussioni sulla sua vita sentimentale.⁶⁸

⁶⁷ Intendo qui i termini 'represso' e 'repressione' nell'accezione per la prima volta conferita loro nella lettura orlandiana della *Phèdre* di Racine (1971): cfr. Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.

⁶⁸ Nel 1905 De Roberto si risolse a sottoporsi alle cure dello psicologo bernese Paul Dubois. Vedi Rosalba Galvagno, *Le litanie del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 267-284.