

Federico De Roberto e la modernità letteraria

Margherita Ganeri

Ci sono sostanzialmente due modi per affrontare la questione della modernità di un autore: la prima consiste nel porsi il problema del suo rapporto con un canone moderno, filosofico e letterario, definito di volta in volta in modi diversi. Conferendo al termine moderno il significato di attuale, la seconda consiste nel difendere, appunto, l'attualità di uno scrittore. Quest'ultima operazione sottende in parte la prima, perché presuppone pur sempre una nozione di modernità, se non altro come categoria interconnessa o addirittura coincidente con il presente.

Seguirò qui la seconda strada, partendo dalla premessa per cui, come ho avuto modo di argomentare più ampiamente altrove, De Roberto è uno scrittore solo recentemente diventato attuale. La scoperta della sua affinità con le avanguardie primonovecentesche – quella per cui sia da considerarsi più vicino a Pirandello, per esempio, che non a Verga – risale al dibattito contemporaneo e non è ancora unanimemente condivisa.

La ricezione particolarmente infausta durata fino alla fine del Novecento attesta, infatti, che De Roberto era considerato un autore arretrato, attardato, provinciale, (inattuale, appunto), già durante la sua vita. Le ragioni di una sottovalutazione tanto grave e generalizzata da apparire oggi quasi incomprensibile sono complesse e non possono essere liquidate con il semplice riferimento a un vago concetto di sfortuna. In larga parte la responsabilità va attribuita a una catena di influenze fatali: una stroncatura netta come quella di Croce, per esempio, durante la lunga fase della cosiddetta «dittatura crociata», inevitabilmente si trasformava in punto di vista dominante e condiviso, e sappiamo che gli anatemi crociati non danneggiarono solo l'inventore degli Uzeda. Ma le ragioni del misconoscimento vanno anche cercate all'interno dell'opera di De Roberto. Affronterò tra breve la questione. Per ora mi limito ad affermare, ellitticamente, che la poliedrica opera derobertiana poteva forse rivelare solo a distanza di tempo la propria originalità e grandezza. Lo scrittore non poteva essere capito al suo tempo, era troppo estraneo ad esso. Era, se si vuole, troppo moderno, soprattutto a causa della contraddittorietà addirittura estremistica che attraversa la sua intera opera, per effetto di presupposti relativistici particolarmente inquieti. Tornerò meglio sul punto più avanti.

Mi sembra necessario prima aprire una breve parentesi di accenno al dibattito dell'ultimo ventennio. Se la rivalutazione critica è iniziata negli anni Sessanta, quello che andrebbe definito come il vero e proprio caso De Roberto ? un caso che riguarda, relativamente ai *Vicerè*, anche il cinema e la televisione ? , si data un ventennio più tardi. Bisogna aspettare la seconda metà degli anni Ottanta

perché sia superato, negli studi specialistici migliori, il luogo comune per cui l'autore dei *Vicerè* fosse un seguace di Verga, un epigono, un rappresentante minore e un po' attardato del verismo catanese. Sono soprattutto i libri di Antonio Di Grado, e fra questi in particolare il ponderoso volume del 1998,¹ a smentire definitivamente questo giudizio. Ma la bibliografia critica che ribalta lo stereotipo del verista minore è ormai piuttosto ampia.² Alla luce degli studi più recenti, posizioni pur molto serie e pienamente favorevoli al riscatto di De Roberto, come quelle di Carlo Alberto Madrignani, sembrano appartenere a un'epoca remota della ricezione critica, sembrano far parte di una stagione diversa, in cui l'autore veniva ancora rivalutato nei limiti di un canone accettato, nel quale Verga manteneva un ruolo ben più rilevante. Persino nel pregevole saggio dell'84 che apre il Meridiano Mondadori, Madrignani non punta sull'importanza dello scrittore per il canone italiano ed europeo a cavallo tra Ottocento e Novecento e, per esempio, non mette in discussione la maggiore importanza dell'opera verghiana. Nel dibattito critico che si origina negli anni Novanta, invece, De Roberto è ormai diventato uno scrittore autonomo, indipendente persino, in larga misura, dal verismo, e di importanza non inferiore rispetto a quella riconosciuta all'amico che per tutta la vita egli chiamò maestro.

La svolta rintracciabile negli studi critici si collega all'attenzione riservata ai *Vicerè*, negli stessi anni, da diversi registi. Nel 2007, dopo una lunga gestazione, Roberto Faenza ha realizzato, in doppia versione rispettivamente cinematografica e televisiva, un omonimo film liberamente ispirato al capolavoro derobertiano. Esistono poi almeno altre due pregevoli sceneggiature mai diventate film. La prima, a firma di Sandro Bolchi e Lucio Mandarà, fu approntata negli anni Ottanta su commissione della Rai, in quattro puntate, e corredata dalle note di revisione di Gesualdo Bufalino, interpellato come consulente per gli aspetti storico-letterari tra il 1988 e il 1989.³ L'altra fu redatta da Ugo Pirro e dai suoi collaboratori Massimo Russo e Aida Mangia, negli anni Novanta, per la Rai,

¹ Antonio Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Fondazione Verga, 1998; Catania, Bonanno, 2007.

² Non è questa la sede per una ricognizione bibliografica. Mi sia concesso, tuttavia, annunciare l'imminente uscita del volume bilingue *The Risorgimento of Federico De Roberto*, a cura di Julie Dashwood e Margherita Ganeri, Londra, Peter Lang, 2009 che fin dal titolo registra l'affrancamento di De Roberto da vecchi schemi riduttivi, segnando un significativo passo verso il suo riconoscimento internazionale.

³ Una copia è oggi conservata presso la Fondazione Bufalino di Comiso. Come nelle tante altre sue importanti realizzazioni di classici letterari italiani e stranieri per il piccolo schermo, anche *I Vicerè* di Bolchi esibisce nella sceneggiatura un criterio di rigorosa fedeltà alla trama del romanzo. Al tempo stesso Lucio Mandarà, noto al grande pubblico soprattutto per lo sceneggiato televisivo *L'amaro caso della baronessa di Carini* (1975), ha dichiarato di aver costruito la trasposizione lavorando nella duplice direzione della fedeltà e dell'attualizzazione politica. Siciliano della provincia di Ragusa, di lontana origine nobile, Mandarà ha accettato di incontrarmi nell'estate del 2006 presso la sua abitazione e in questa occasione ha detto che lo sceneggiato non fu più realizzato a causa della censura del Vaticano, intervenuto a impedire la messa in onda di un prodotto blasfemo. In effetti, particolare importanza veniva riconosciuta, nella sceneggiatura, al personaggio di Don Blasco, e quindi al suo anticlericalismo. Mandarà, lettore appassionato di De Roberto fin dall'adolescenza, aveva inoltre voluto costruire una serie di allusioni alla storia politica italiana degli anni Settanta, dal malgoverno intrinsecamente trasformistico della Democrazia cristiana, al fallimento del progetto eversivo delle Brigate rosse, accostate, anche iconograficamente, ai garibaldini della spedizione dei Mille.

secondo un progetto colossale, inizialmente di nove puntate, poi ridotte a sei, abbandonato nel 1999, per definitiva sospensione dei finanziamenti.⁴ E si può citare anche l'allestimento teatrale dei *Vicerè* curato da Armando Pugliese, per la Produzione Teatro Stabile di Catania, nel 1988, in cui la messa in scena veniva espressamente presentata in chiave attualizzante: «il volto uguale della Sicilia di ieri e di oggi in quel romanzo pubblicato circa un secolo prima delle stragi di Capaci e di via d'Amelio».⁵

Chiudendo questa breve rassegna, mi preme sottolineare che l'interesse dei registi citati sembra essere stato motivato in tutti i casi dalla percezione di una forte analogia tra il periodo storico rappresentato nel romanzo e lo scenario contemporaneo della politica italiana. Se anche altre opere di De Roberto sprigionano per altri versi una forte carica di attualità, *I Viceré* offre quasi, *mutatis mutandis*, un ritratto dell'Italia contemporanea, della sua involuzione culturale e intellettuale, della sua gravissima crisi ideologica, politica, morale. Al di là della superficiale somiglianza tra due epoche corrotte, il gioco dei rimandi si regge sulla peculiare rappresentazione apocalittica veicolata da una scrittura particolarmente graffiante e impietosa: il punto è che in De Roberto il trasformismo non si limita ad essere uno schema ideologico, una *forma mentis* di ambito politico, ma si tramuta in vero e proprio *medium*, universalmente introiettato, di relazione sociale. È come una peste vischiosa che invade ogni ambito, anche la psiche dei singoli soggetti, e non lascia via di fuga. Piuttosto che una semplice filosofia della prassi politica, il trasformismo è il sintomo di un bisogno di potere e di supremazia fini a se stessi, di un desiderio mimetico di auto-affermazione, di un narcisismo psicotico privo di freni inibitori. E non ci vuole molta fantasia per collegare questo aspetto con lo scenario attuale del berlusconismo, tanto politico quanto intellettuale.

Se la corruzione politica diventa contemporaneamente, per concausa e conseguenza insieme, corruzione della psicologia individuale e della coscienza intellettuale, l'apocalissi non è un

⁴ Le uniche copie esistenti sono di proprietà del regista, recentemente scomparso, e dei suoi collaboratori. Per gentile concessione di Massimo Russo, ho avuto modo di leggere il trattamento, che sfiora le quattrocento pagine. Ne emerge l'abituale passione di Pirro per il repertorio espressionistico e surreale dell'avanguardia novecentesca, e per la letteratura siciliana, da Verga a Sciascia, in prospettiva impegnata. Versato nel cinema d'impegno civile, Pirro, due volte premio Oscar, rivela in questo canovaccio una notevole passione di lettura per il capolavoro di De Roberto. La trasposizione è il frutto dell'apprezzamento per il gusto espressionistico dell'originale, e rivela una tendenza al pasticcio truculento e grottesco in cui, pur nell'adesione abbastanza fedele alla trama del romanzo, si stratifica una tensione allegorica fortemente attualizzante. Il rilievo di Consalvo è molto attenuato, forse anche perché già la nonna Teresa fin dall'inizio ne assume in parte la mentalità trasformistica. Rispetto al romanzo e rispetto al progetto filmico di Faenza, Consalvo qui è un personaggio quasi fuori scena, mentre invece Benedetto Giulente, come perdente e rivoluzionario fallito, riveste un ruolo primario, diventando la voce gnomica del racconto storico. La critica al Risorgimento e a Garibaldi si iscrive in una visione pessimistica della storia. Il testo si conclude con una scena visionaria, in cui tutti gli Uzeda, di nuovo vivi, prima guardano terrorizzati l'ingresso della delegazione degli elettori di Consalvo nel palazzo catanese, sotto l'effigie di Vittorio Emanuele, ma poi si rianimano e si danno alle danze per l'ingresso in sala, in carne e ossa, di Ferdinando II di Borbone. Questa scena surreale allude ovviamente all'immobilismo farsesco della storia, a un grottesco gattopardismo per cui niente cambia davvero. Ne emerge una lettura di De Roberto fedele al testo e al tempo stesso rovesciata sull'attualità, per la forte sensazione di oscurantismo e di fallimento dei progetti di riforma e alternativa sociale in Italia negli anni Sessanta-Settanta.

⁵ Dalla locandina teatrale.

fenomeno osservato dall'esterno, ma una patologia che fa ammalare lo stesso sguardo dell'autore. In De Roberto, infatti, l'analisi è sempre anche auto-analisi di una patologia dell'incertezza gnoseologica e identitaria. Il camaleontismo dello scrittore, effetto al tempo stesso di ambizione e di insicurezza creativa ? quello stesso camaleontismo che spiazzava l'orizzonte d'attesa dei lettori, per cui lo stesso Vittorio Pica era sconcertato dalla multipla personalità letteraria dell'amico ? da un canto rispondeva al desiderio di ottenere il riconoscimento del pubblico, e dall'altro, in sordina, perseguiva una modalità auto-sabotante. De Roberto non era destinato a un successo facile e immediato, per il suo essere aspramente critico, certo, ma anche perché cercava di boicottare le strategie del successo dentro la propria scrittura. La sua scrittura si sabotava da sola, dal momento che approda quasi sempre a una paralisi da *impasse*. La tensione che la anima non aspira alla propria affermazione (vista sempre come tentativo di sopraffazione e quindi come colpa), ma a una diagnosi del proprio scacco. C'è una disgregazione dell'uomo, dell'ego, della coscienza, e non soltanto nel senso intellettuale che segna il percorso di Pirandello, ma anche in quello artistico, per la scrittura che rivela una metodica tendenza all'aborto, all'atto impotente, al groviglio contraddittorio che si ingorga nell'*impasse*.

Propongo qui una sintesi dei principali motivi euristici e paradigmatici, interni all'opera di De Roberto, che a mio avviso ne rendono l'opera moderna e attuale. Vorrei soffermarmi, in particolare, su cinque punti, strettamente interdipendenti.

Il primo chiama in causa il relativismo teorico, rintracciabile anzitutto nelle dichiarazioni di poetica. Nella prefazione a *Documenti umani*, a proposito delle due scuole naturalistica e idealistica, l'autore scrive:

Io dico che siccome mancano alla realtà caratteri specifici, siccome essa non è precisamente definibile, le visioni antagonistiche delle due scuole sono entrambe legittime. [...] se naturalisti e idealisti sono entrambi nel vero o entrambi nel falso, il loro modo di vedere è una qualità sopprimibile, come quantità sopprimibili, nei due membri d'un'equazione, sono i termini uguali.⁶

L'analisi derobertiana approda spesso alla perdita del principio di identità e all'indistinzione come atto gnoseologico e creativo superiore. Il pensiero si contraddice, non c'è nessuna verità, nessuna certezza, tutto è finzione, tutto è auto-rereferenzialità, come l'autore dichiarò esplicitamente in una lettera all'amico Di Giorgi: «penso: dove sta di casa la sincerità? Per poco che tu guardi dentro il tuo cervello, ti accorgi che non c'è nessuna credenza sicura, nessun concetto indiscutibile, nessuna

⁶ Federico De Roberto, *Prefazione a Documenti umani*, in Idem, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di Carlo Alberto Madrignani, Meridiani Mondadori, Milano, 1984, p. 1629.

determinazione incrollabile... ».⁷ La critica si perde nel mare del discorso retorico, dove tutto convive, dove vero e falso sono equivalenti. Andando oltre il relativismo, De Roberto sembra in questo passo teorizzare propriamente l'aporèma, cioè, appunto, la figura del sillogismo aristotelicamente errato per cui due cose sono entrambe vere e al tempo stesso entrambe false.⁸ Esse convivono in un doppio movimento che non approda mai a un verità.

L'autore rovescia l'attenzione sul se stesso che è in ombra, mostrando come lo scavo analitico consista tutto nel lavorare su di sé come se fosse sul mondo. Egli finisce per questa via con l'identificarsi con l'oggetto della propria polemica e quindi con il proprio opposto. E ciò vale per Consalvo, per Teresa Duffredi, e per tanti altri personaggi di cui si intende espressamente dimostrare il male, la perversione, la "malattia", e con cui, invece, alla fine, l'autore si identifica, perché quel «sentimento del contrario» fa emergere una zona oscura del suo sé (e, per gioco di specchi, del sé lettore).

L'autocoscienza disillusa delle proprie continue illusioni in fondo è il punto estremo cui tende l'arte di De Roberto, ma essa non costituisce una fuoruscita dalle illusioni. È un punto limite, un punto di confine, oltre il quale non si procede, perché la coscienza non offre vere soluzioni, e perché la contraddizione è consustanziale al pensiero, che si risolve sempre in retorica. Tutto è retorica, tutto è linguaggio, in De Roberto, come nella tarda modernità. La tensione dialettica spinta fino all'aporèma brucia molta energia senza potersi liberare da una condizione di doppio legame. In questa situazione, l'unica possibilità di restare lucidi resta quella di rappresentare il fallimento, l'*impasse*. Al tempo stesso il fallimento rappresentato non inibisce la ricerca. E a questo proposito mi piace citare lo splendido finale della novella *Quesiti*, tenendo presente che il personaggio di Ludwig è, per dichiarazione dell'autore, un suo esplicito doppio:

I vostri quesiti sono interessanti appunto perché sono quesiti, vuol dire: perché non hanno risposta. Il giorno che questi, come tanti altri, fossero risolti, la vita non varrebbe la metà di quel che vale ora. Non dite che è male dover rinunciare ad apprendere il vero. Prima di tutto: il vero assoluto non esiste. Poi, il poter credere, volta per volta, a tanti veri approssimativi è veramente provvidenziale. Senza contare il piacere della ricerca, che è, almeno per me, il più grande. [...] Vostro Ludwig.⁹

⁷ Federico De Roberto, Lettera a Ferdinando Di Giorgi, Catania, 7 marzo 1891, in *Ivi*, p. 1729.

⁸ Traggio la nozione di aporèma da Aristotele, e dalle sue critiche ai sofisti. Aristocle tramanda che lo scettico Pirrone di Elide usava definire le identità ontologiche come segue: «ciascuna cosa diciamo che non più è di quanto non sia, o che è e che non è, o che né è né non è». (Traggio la citazione di Aristocle [Praep. ev. XIV, 18] da Mario Dal Pra, *Lo scetticismo greco*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 61). In una celebre contro-argomentazione, Aristotele obiettò che di fronte a questo sillogismo errato e paradossale non potesse sussistere alcuna replica, proprio perché «esso non dice nulla». (Aristotele, *Metafisica*, traduzione di G. Reale, Milano, Rusconi, 1993, 1008 a, 31-34). Anche Platone definì eristica, invece che euristica, l'argomentazione dei sofisti, e la considerò finalizzata a convincere l'avversario indipendentemente dalla difesa di una verità.

⁹ Federico De Roberto, *Quesiti*, in *Idem, L'Albero della scienza*, Edizioni Lussografica, Lodi, 1997, p. 197.

Il secondo punto che rende De Roberto attuale è il travestitismo, come effetto di una bipolarità identitaria sempre in azione. L'ambivalenza identitaria riguarda anzitutto il *Gender*, visto il forte maschilismo di De Roberto, e anzi la sua vera e propria misoginia. Ma non si limita ad esso. Frequentemente, fin dalle prime novelle (valga l'esempio della *Disdetta*), le trame narrative si svolgono nella tensione tra coppie contrapposte di personaggi che dal loro contrasto alla fine lasciano emergere una nascosta similarità. Sabina di Roccasciano contro Cecilia Morlieri, Teresa Duffredi contro la madre Matilde e contro la sorella Lauretta, Consalvo contro Giovannino Radali e contro Benedetto Giulente, ma anche contro sua sorella Teresa (spesso definita nel romanzo il suo corrispondente rovesciato), e Consalvo dell'*Imperio* contro Federico Ranaldi. Ma gli esempi sarebbero moltissimi, e spesso evidenti solo dopo un'analisi accurata. E ciò senza considerare che l'antagonismo è spesso tra l'identità cosciente di De Roberto e quella dei suoi modelli-bersagli. La mimesi conflittuale è in genere praticata con figure concepite come rivali e contrarie (è il caso sia di Teresa dell'*Illusione* sia di Consalvo, ovviamente). Senza poter qui approfondire oltre la questione, ne concludo che il sistema delle coppie contrapposte sia un principio strutturale spesso connesso al travestitismo, e che entrambi possono essere visti come forme particolari dell'indecidibilità dell'aporèma. Teresa de *L'Illusione* è l'esempio migliore della scissione di De Roberto, l'esempio più evidente del travestitismo. Ma non è certo l'unico. Nel caso di Teresa, il travestitismo si collega al bovarismo come malattia sia esistenziale sia intellettuale.

Il terzo punto che vorrei indicare, infatti, è il modo particolare di trattare il bovarismo, inteso in De Roberto soprattutto come ossessione dell'altro. L'altro ha un'assoluta centralità, persino feticistica, nel sistema cognitivo costruito dall'opera derobertiana. Se l'aspetto feticistico è stato ampiamente messo in luce, per l'interpretazione del desiderio mascherato stupisce che finora non si sia ricorsi a René Girard, e in particolare a *Menzogna romantica e verità romanzesca* e all'analisi di *Madame Bovary*.¹⁰ Ne *L'Illusione*, in quanto ri-scrittura del capolavoro flaubertiano, e più in generale in un'opera costellata costantemente dal corpo a corpo mimetico con una serie di modelli letterari amati-odiati, l'altro è un motivo ossessivamente presente anche sul piano metaletterario. In quello letterario, esso è fantasma erotico o dell'antagonismo sociale. Girard insegna che il «desiderio per l'altro è desiderio di essere altro». E De Roberto non potrebbe che dare ragione a Girard, dato che l'altro è sempre impastato in modo confuso e ambiguo di proiezioni dell'io. Consalvo è il detestato marchese di San Giuliano, ma al tempo stesso è l'amato Leopardi, come mostra la scelta del nome, o l'invenzione di zia Ferdinanda, palesemente ispirata alla zia di Giacomo, secondo quanto emerge

¹⁰ Il riferimento è ovviamente a René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, traduzione di Leonardo Verdi Vighetti, Bompiani, Milano, 1965 (1961).

dalla biografia leopardiana del 1898. E se Consalvo è Leopardi, allora è anche De Roberto. Ma sempre in modo aporèmatico. Perché Consalvo resta sempre anche l'anti-leopardi, l'uomo d'azione che vince nel conflitto con il proprio padre, e quindi anche l'anti-De Roberto. Ciò spiega perché tante dichiarazioni di Consalvo somiglino a tante dichiarazioni del suo creatore.¹¹ Insomma, il bovarismo e il travestitismo realizzano insieme la contrazione aporèmatica, prospettando quel cortocircuito dei significati tanto tipico e avvincente in De Roberto.

Il quarto punto che ritengo attuale è la concezione della follia come dimensione normale, diffusa e generale. Non è tanto l'interesse per il patologico, per il caso clinico o criminale, alla Lombroso, a toccare lo scrittore, quanto l'indagine della mentalità scissa e schizofrenica come condizione alterata ma universale del mondo malato rappresentato. La pazzia che troviamo così presente nel *corpus* del nostro autore non è quella dei malati veri e propri, ma è quella che citando Umberto Saba potremmo definire della «calda vita di tutti». Si tratta di una proteiforme psicopatologia della vita quotidiana, in cui trovano posto la pazzia «mite» di Donato del Piano, quella viziosa di Sabina Roccasciano, quella speculativa di Ettore Baglioni e quelle degli Uzeda, compreso Consalvo: tutti personaggi che non sanno andare al di là di se stessi. Sono forme che afferiscono, in ultima analisi, al paradigma del narcisistico patologico.

Il quinto e ultimo punto che vorrei toccare qui è il dongiovannismo, come veicolo del concetto di impotenza. Non ho bisogno di ricordare di quanti don e donnegiovanne è piena l'opera di De Roberto. Il prototipo è ovviamente Teresa Duffredi. Ma lo è anche Consalvo, su un piano diverso, essendo il seduttore delle masse elettorali. Qui mi interessa però puntare sul dongiovannismo di De Roberto, su quello della sua scrittura, sul suo camaleontismo, che tende sempre a nuove conquiste, ma sabotandole fin dall'inizio. Lo scrittore passa inquietamente da un esperimento all'altro, e anche all'interno dei singoli testi mette spesso in pratica una sorta di depistaggio e di spostamento della meta, perdendo il filo per inseguirne altri. L'accumulo, la distorsione, l'accrescimento sono anch'esse figure in qualche modo analoghe al dongiovannismo, così come lo è il discorso di secondo grado costruito sulle fonti e sui modelli, per l'evocazione di ipotesti nascosti, rispetto a cui il discorso secondo è delirante, nel senso etimologico della fuoruscita dal solco. Ciò che è dongiovannistica è l'incompletezza, l'incoerenza. *I Viceré* è un romanzo sbilanciato, squilibrato, con un finale monco. Ma tutti i capolavori di De Roberto sono in certo senso incompiuti, decentrati, squilibrati. Smontare, demistificare, smascherare, distruggere: questi sono gli intenti di una scrittura in costante tensione motoria, una scrittura divorata dall'ansia, in movimento e in tensione di fuga,

¹¹ L'aporèma è in azione anche e soprattutto nel personaggio di Consalvo, benché in esso si motivi principalmente come effetto di spregiudicatezza politica. Eccone un esempio: «se gli stavano di fronte due che la pensavano in modo contrario, taceva o dava ragione ad entrambi e torto a nessuno. Non aveva scrupolo di sostenere a parole il contrario di quel che pensava, se era necessario nascondere il proprio pensiero ed esprimerne un altro. [...] Né credeva alla sincerità della fede altrui.», F. De Roberto, *I Viceré*, cit., pp. 952-3.

che però ricade nel proprio vortice centrifugo, fino all'estenuazione, senza vie d'uscita, in un ritmo fondato sul moto contrario dell'affastellamento e della dispersione, in una prospettiva narrativa instancabilmente mobile. I personaggi e le trame sono al tempo stesso modellati su schemi sistematici e sono sfuggenti rispetto ad essi, perché tendenti all'espansione, all'eccesso, senza un centro. Ed entrambi si chiudono alla fine sempre su un'*impasse* che è insieme del giudizio e della forma. Trionfa sempre l'impotenza della parola, sia scritta che parlata. La citazione che segue è in questo senso uno tra i passi più incisivi dell'intera opera di De Roberto:

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 ciascuna per volta ma insieme, interrompendosi, contraddicendosi, confondendosi tumultuariamente. Lo scritto ha il torto di non dimostrare questo dissidio. Consolatevi pensando che anche la parola sarebbe impotente.¹²

In conclusione: aporèma, collasso dell'identità, narcisismo schizofrenico, ossessione dell'alterità e impotenza sono i tratti peculiari che rivelano la modernità di De Roberto e lo accostano alla sensibilità contemporanea.

¹² De Roberto, *Lettere di commiato*, in *Gli amori*, Milano: Galli, 1898, p. 255.