

# A Psychopathology of the Expression. Federico De Roberto's *Donato del Piano*

Natàlia Vacante

## Abstract

The paper focuses on the role of De Roberto in the shift from an objective to a subjective narrative in the late 19th century literature and shows his concern with the evolution of the concept of realism, which he draws on Maupassant's view of the relativity of truth.

The study investigates the implementation of De Roberto's theoretical insights in a metanarrative dimension in *Donato del Piano*, where the main character struggles with the impossibility of finding a full correspondence between his feelings and ideas and the words to voice them, thus also anticipating Pirandello's thought.

Another element of modernity is De Roberto's perception of the unknowable nature of the Self, that he draws on Egger's *La Parole Intérieure*.

By comparing some of the outstanding authors in the context of Positivism (Maupassant, Taine, Egger), the study shows that De Roberto goes beyond simple forms of methodological eclecticism as well as forerunning one of the major issues critical to the 20<sup>th</sup> century reflection over the crisis of subjectivity.

## Keywords

De Roberto; Realism; Psychologism; Egger; Self

# Una psicopatologia dell'espressione.

*Donato Del Piano*

di Federico De Roberto

Natàlia Vacante

Nel panorama culturale di fine Ottocento, l'opera di Federico De Roberto si può ritenere un campione significativo dello slittamento prodottosi dagli statuti epistemologici dell'oggettività a quelli della soggettività; una soggettività che non è possibile ricondurre nel solco di una rappresentazione di tipo romantico, né estetizzante, ma che appare tramata, a ben vedere, di tensioni che provengono da quel fermentante clima di riflessione scientifico-letteraria che caratterizzò la *fin de siècle*, e che maturò da un approfondimento dello stesso scientismo positivista.

Occorre ripartire dai documenti programmatici dello scrittore, in cui, sin dagli esordi, si evidenzia una costituzionale disposizione all'ecllettismo, l'idea che la scelta di un metodo e di una modalità di scrittura siano conseguenti alla scelta dell'oggetto da rappresentare: «ogni soggetto si porta con sé la sua forma», scrive nel dicembre 1889 nella *Prefazione* alla raccolta di novelle *Processi verbali*. Dal 1887 al 1890 egli licenzia, com'è noto, quattro raccolte di novelle [*La sorte* (1887), *Documenti umani* (1888), *Processi verbali* (1890), *L'albero della scienza* (1890)], due condotte secondo le modalità della rappresentazione oggettiva di stampo naturalista-verista (*La sorte* e *Processi verbali*) e due fondate sull'«immaginazione [sic] degli stati d'animo» (De Roberto 1984: 1637), che sviluppano forme di narrazione psicologica (*Documenti umani* e *L'albero della scienza*). Nelle prefazioni a queste raccolte, seguendo una modalità esperita dai capostipiti del naturalismo (da Zola e dai fratelli Goncourt, in special modo), nonché dal maestro Verga, lo scrittore sviluppa un filo di riflessione teorica, teso in questo

caso ad avvalorare la legittimità di entrambe le scuole e di entrambi i metodi (quello naturalista e quello idealista). «Le visioni antagonistiche delle due scuole sono egualmente legittime», osserva nella *Prefazione* alla raccolta *Documenti umani* (pubblicata da Treves nel 1888), facendo sue alcune riflessioni sviluppate nella celebre *Préface* a *Pierre et Jean* (1887) da Maupassant, che sul finire degli anni Ottanta provò a fornire una nuova definizione di realismo, ritenendo che non fosse più possibile riproporsi solo una rappresentazione fotografica della realtà, ma che fosse necessario «donner l'illusion complète du vrai» (Maupassant 1984: 23). In queste pagine Maupassant osservava che la scrittura, lungi dal poter riprodurre fedelmente la realtà, si configura sempre come artificio, e concludeva che «les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionistes» (*ibid.*). Ciò che rende ancor più moderna l'analisi di Maupassant è la riflessione sui concetti stessi di vero e di verità, che sul finire dell'Ottocento iniziano ad entrare in crisi, poiché egli ha la consapevolezza che esistono «autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre» (*ibid.*: 24).

Nel corso di un mio precedente studio (Vacante 2015), ho rilevato come la lezione maupassantiana abbia catalizzato l'attenzione sia di De Roberto, sia di Verga, tanto che nei loro documenti programmatici è possibile evidenziare non solo una convergenza di interessi, di problematiche e di metodo, ma anche puntuali trapianti di stilemi e di calchi lessicali, che filtrano da Maupassant a De Roberto (il quale peraltro sul «Fanfulla della Domenica» del 24 giugno 1888 dedicò un articolo allo scrittore francese intitolato *Il romanzo, a proposito di Pierre et Jean*<sup>1</sup>) a Verga (nelle dichiarazioni rilasciate a Ugo Ojetti nel libro inchiesta *Alla scoperta dei letterati - 1895*). Non tornerò a soffermarmi qui sull'entità e sulla natura di queste riprese, ma vorrei approfondire un aspetto decisivo per la messa a fuoco del passaggio che si produce nella *fin de siècle*, dagli statuti della rappresentazione oggettiva alla testimonianza giurata della propria soggettività.

---

<sup>1</sup> Per un riscontro delle convergenze tra questo articolo e la prefazione ai *Documenti umani*, cfr. Madrignani 1972: 42-43.

Nella *Prefazione a Documenti umani* De Roberto, sviluppando le idee espresse da Maupassant (esplicitamente richiamate all'interno del testo), afferma che «l'analisi psicologica [...] può essere il prodotto reale dell'osservazione immediata» solo «quando lo scrittore fa oggetto della propria analisi se stesso», mentre «in tutti gli altri casi, quando studia dei caratteri dissimili dal suo, [...] ciò che cade sotto la sua diretta osservazione non sono che gli atti, le parole, i gesti» (De Roberto 1984: 1637); e rileva come esista una sproporzione tra il «numero dei gesti, delle parole e degli atti» e il «numero infinito dei pensieri – i quali, per dir meglio, non hanno numero, essendo una successione continua», e inoltre, scrive, «i medesimi atti, le medesime parole, i medesimi gesti servono a diversissime persone, per diversissimi motivi, in diversissime circostanze», per cui «si vede come sia poco facile desumere dagli indizi esteriori il processo latente che si svolge nelle singole coscienze». La riflessione si spinge oltre quando lo scrittore sottolinea che «noi stessi non ci sappiamo spesso dar conto *di noi stessi*», evidenziando la difficoltà di conoscere, e di conseguenza di rappresentare le motivazioni profonde che determinano le azioni umane. Si affaccia per questa via l'idea di un sostrato oscuro della coscienza, che è difficile rappresentare non solo oggettivamente, ma persino facendo leva sulle proprie capacità di introspezione e di autoanalisi. Lo scrittore che voglia tentare la via della ricostruzione psicologica, può dunque procedere solo per via induttiva:

anche quando lo scrittore non parla di sé stesso [sic], la sua analisi altruistica si risolve nel prevedere simpaticamente ciò che, nella pelle dei suoi personaggi, egli stesso proverebbe e penserebbe. (*Ibid.*:1638)

Laddove gli scrittori realisti

cercando di far intravedere le modificazioni interiori dai segni esterni, rappresentando un caso di coscienza col gesto o con la parola che lo riassumono [...] non procedono per via d'analisi psicologica, ma ricorrono invece alla sintesi fisiologica. (*Ibid.*)

E tuttavia lo scrittore idealista obietterebbe che

il fatto, la parola, il segno esteriore non esprimono altro che un momento fugace: soltanto il pensiero, che non è, ma *diviene* continuamente, caratterizza l'individuo e importa conoscere. (*Ibid.*)

Queste considerazioni teoriche contenute nella *Prefazione a Documenti umani*, una raccolta dal titolo squisitamente naturalista (che si ricollega esplicitamente all'«*école du document humaine*», richiamata dai Goncourt), ma giocata attraverso l'analisi psicologica, vengono riprese e trasferite al livello della scrittura creativa nella novella *Donato Del Piano*, in cui si può rintracciare una linea di riflessione metanarrativa.

La novella è stata per lo più iscritta dalla critica<sup>2</sup> nel solco della moda decadente di provenienza francese; da una parte, nelle descrizioni paesaggistiche, è stata avvertita la suggestione di un certo panismo simbolistico-decadente, che di lì a pochi anni si sarebbe ritrovato in D'Annunzio<sup>3</sup>; e dall'altra una suggestione di ascendenza wagneriana, laddove si fa riferimento a una concezione sinestetica della musica come forma d'arte superiore. Ma, a mio avviso, la riflessione centrale che si svolge intorno al problema del rapporto impressione/espressione proietta questo esperimento novellistico in una dimensione più moderna.

Come accade in altre novelle, dove l'autore per attestare la veridicità della narrazione tende a servirsi di forme di narrazione delegata o di autonarrazione, in questo caso, alla fine, il racconto è presentato come la riproduzione di un diario manoscritto rinvenuto in un monastero:

---

<sup>2</sup> Su questo punto cfr. Tedesco 1981: 51-53; e Madrignani 1972: 48-49.

<sup>3</sup> Si consideri ad esempio la rievocazione panica di un meriggio d'estate nelle annotazioni notturne dell'11 settembre (De Roberto 1898: 192-193).

Questo manoscritto si rinvenne in una cella del monastero dei Benedettini di Catania, il giorno che uno straniero lì ospitato e affetto da una mite pazzia fu trovato cadavere informe sulla spianata del campanile, dove era precipitato dall'alto della cupola. (De Roberto 1898: 209)

Lo scrittore, dunque, servendosi dell'espedito del manoscritto ritrovato, tende a eclissarsi e a presentarsi nella funzione di semplice editore del diario scritto da un suicida dal 9 settembre al mese di dicembre (l'ultima pagina non reca una data precisa, ma solo l'indicazione del mese e del momento della giornata in cui è stata vergata, cioè di notte), in cui affiorano i suoi tormenti e le sue farneticazioni angosciate. Il protagonista, in preda a un devastante sconforto per la perdita della donna amata, si arrovela sull'impossibilità di trovare una piena corrispondenza tra il sentimento e la parola, tra la parola e l'idea, avverte «una paralisi della mente». Nelle prime pagine la ricerca della parola poetica sembrerebbe presentarsi come vagheggiamento romantico di una forma di ispirazione superiore:

Prima che ella parta, prima che ella muoia, prima che io la perda per sempre, non troverò la parola da tanto cercata? O voi poeti innamorati, o voi sacerdoti prostrati nella polvere, o voi tutti che nutrite un'aspirazione suprema, che rivolgete in alto gli sguardi, non mi suggerirete voi la parola indarno cercata? (*Ibid.*: 190)

Ma via via che la scomposizione autoanalitica procede, i termini della questione tendono a complicarsi e la riflessione sui mezzi espressivi investe la dimensione logica e formale del linguaggio:

No, la Parola non esiste! Esistono parole, accozzamenti di sillabe, successioni di suoni più o meno rapidi che presumono d'esprimer l'idea, mentre ne sono separati da un abisso infinitamente maggiore di quello che separa i balbettamenti del muto dalle parole. (*Ibid.*: 191)

Lo scavo interiore, che appartiene costituzionalmente al genere del diario e della confessione, si carica progressivamente di valenze metanarrative, e il personaggio, spinto dal bisogno di dare forma all'ingorgo di sensazioni che sente agitarsi dentro di sé, è portato a investigare in maniera più distanziata il rapporto che esiste fra impressione ed espressione<sup>4</sup>, e ad affermare che «impressione ed espressione sono due termini fra i quali non sarà mai possibile mettere il segno dell'uguaglianza» (De Roberto 1898: 193).

A mano a mano che procede, il filo del discorso si fa più sottile, e il protagonista finisce per soffermarsi sul significato relativo e convenzionale che assumono le parole<sup>5</sup> nella complessa dinamica delle relazioni interpersonali:

---

<sup>4</sup> La riflessione sul rapporto impressione/espressione attraversa a più riprese le pagine critiche di De Roberto, che nei suoi scritti stabilisce un dialogo a distanza con le filosofie dell'arte di maggiore rilievo del periodo; questo nesso si rinviene ad esempio nell'*Expression dans les Beaux-Arts* di Sully Prudhomme, pubblicato nel 1883 e recensito da De Roberto nell'articolo *Il problema del bello* pubblicato sul «Fanfulla della Domenica» del 20 settembre 1885 e poi ripreso nel capitolo *L'espressione dell'arte*, del volume *L'Arte*, Torino, Bocca, 1901. Nell'articolo, lo scrittore siciliano ammira l'attitudine sperimentale del critico, la «sincerità del suo accento, la varia efficacia del suo stile, volta a volta scientificamente sobrio e poeticamente appassionato», contestandogli tuttavia di non aver «abbastanza insistito su questo: che l'impressione d'un'opera d'arte che abbia la più grande obbiettività d'espressione, è necessariamente subbiettiva, personale, variabile per una infinità di circostanze diverse» (De Roberto 1885). Sul dialogo che De Roberto stabilisce con Sully Prudhomme nel volume *L'Arte*, cfr. Maffei 2017: 132 e sgg.

<sup>5</sup> Sulla natura convenzionale del linguaggio cfr. anche Proudhomme 1883: 74-75, 90 e 403, dove si legge: «Un sentiment rendu par des mots n'est pas pour cela exprimé dans le sens exact de ce terme, car les mots sont des signes conventionnels qui, par conséquent, ne participent pas, en général, de la chose qu'ils signifient; pour qu'il ait expression, il faut, nous le savons, qu'il y ait des caractères communs à l'objet et à la perception sensible qui le représente».

La parola avrà tutt'al più un valore suggestivo, espressivo non mai. I segni verbali, a cui s'è dato un convenzionale significato, potranno destare, per associazione, l'idea ad essi attribuita, ma non rappresentarla *direttamente*.

Io non voglio dirle che l'amo. Io vorrei farle *vedere* il mio sentimento, tutti i moti dell'anima innamorata: io vorrei farle leggere nella mia coscienza; farla assistere, come un altro *io*, a tutto ciò che nel campo della mia coscienza si svolge... (*Ibid.*: 193-194).

È interessante notare come il tema per così dire romantico di amore e morte si colori via via, nel testo, di ulteriori problematizzazioni, facendo emergere l'idea di una soggettività articolata su più livelli; si affaccia l'idea di un soggetto frantumato, scisso, inconoscibile, di un Io costruito attraverso una successione di «aspirazioni» e di «impulsi», ed è significativo che questa riflessione sia innescata dalla citazione di un passo, tratto dal volume *Notes sur Paris: vie et opinions de M. Frédéric Thomas Graindorge* del positivista Hippolyte Taine, che lo straniero annota nella pagina del 4 ottobre, riprendendo anche alcune idee sviluppate da Taine nell'*Intelligence*, laddove egli affermava che nella natura e nella coscienza non ci sono fenomeni persistenti, ma solo una serie simultanea e mutevole di fenomeni successivi:

«Nessuna creatura umana è compresa da nessuna creatura umana» (Taine)<sup>6</sup>

L'impossibilità di tale comprensione deriva unicamente dall'impossibilità dell'espressione. In un'ora di raccoglimento interiore a centinaia e a migliaia le aspirazioni, gl'impulsi, i propositi nobili o bassi, le persuasioni, i giudizi, i concetti fondati

---

<sup>6</sup> «Aucune créature humaine n'est comprise par aucune créature humaine» (Taine 1877: 301), Il volume, nell'edizione del 1883, risulta presente tra i libri di Federico De Roberto (Inserra 2017: 527-28). Nelle ultime pagine della copia posseduta dall'autore sono incollati dei ritagli che contengono la recensione di De Roberto a quest'opera. Di Taine, l'autore possedeva altri volumi, tra i quali *De l'intelligence*.

od erronei, le immagini [sic] fantasmagoriche, i ricordi, le previsioni, col loro corteggio di pentimenti, di rammarichi, di delusioni, di speranze, di compiacenze, di paure, di lusinghe, sorgono nella mente, brillano più o meno a lungo e si spengono nelle tenebre dell'incoscienza<sup>7</sup>. Quanti di siffatti momenti, la cui serie costituisce il mio *io*, sono da me manifestati – ammesso pure che la manifestazione sia adeguata? Una parte infinitesimale. Di me non si conosce se non quello che io faccio – ed un'azione apparentemente generosa può essere determinata da ignobili moventi – e quello che io dico. (*Ibid.*: 196)

A riscontro di questo passo, è opportuno leggere l'articolo *Un tipo di umorista. Graindorge*, pubblicato sul «Fanfulla della Domenica» del 14 dicembre 1884 (De Roberto 1884), in cui egli citava lo stesso passo tainiano<sup>8</sup> e affermava che «il nome del Taine [...] è destinato ad occupare un posto molto notevole nella schiera dei filosofi umoristi»,

---

<sup>7</sup> De Roberto traduce qui alla lettera una locuzione ripresa dal capitolo su Taine degli *Essais de psychologie contemporaine* di Paul Bourget: «[...] notre moi nous échappe presque à nous-même, sans cesse envahi par les ténèbres de l'inconscience» (Bourget 1908: 243), e si noti come anche lo scrittore siciliano si serva del corsivo per indicare l'io. G. Maffei ha esaustivamente sottolineato come la lettura dell'opera di Taine sia mediata in De Roberto dalla lettura degli *Essais* di Bourget, del quale però lo scrittore siciliano rigetta «il piano religioso, la latenza spiritualista» (Maffei 2017: 152), restando ancorato a un'idea di scienza problematica, «che non rassicura ma inquieta» (*ibid.*: 191; sul rapporto con Bourget cfr. in particolare il cap. IV, e in relazione a *Donato del Piano* la nota 42 a p. 192 e la nota 22 a p. 244).

<sup>8</sup> Nell'articolo De Roberto si sofferma sulle ragioni della impopolarità del tipo di Graindorge e afferma: «Un'altra ragione è il suo pessimismo, e la sincerità brutale con cui lo esprime. Come volete che sia popolare colui il quale afferma che la felicità, la bellezza, la bontà, l'abnegazione non esistono, che nessuna creatura umana è compresa da un'altra creatura umana? Come volete che sia ascoltato chi dice che “per avere un'idea dell'uomo e della vita bisogna essere andati da sé fino al limite del suicidio o fino alla soglia della pazzia, almeno una volta?”» (De Roberto 1884). Per un'analisi dell'articolo cfr. anche Loria 2006-2007: 37-53.

individuando così precocemente nello scritto del filosofo una tendenza alla scomposizione umoristica della realtà e dello stesso scientismo positivista. Nell'articolo l'autore osservava inoltre che l'umorismo di Graindorge «deriva precisamente dal punto di vista eccezionale in cui la sua educazione filosofica e la sua scettica esperienza lo mettono dinanzi a un mondo che non gli è abbastanza estraneo perché egli non lo comprenda, e non abbastanza familiare perché egli non possa imparzialmente rilevarne le dolorose contraddizioni [sic] e le miserie, dalle più piccole alle più grandi». Egli intravedeva con ciò le grandi potenzialità che può offrire una prospettiva straniante, da lui stesso messa in pratica nella novella in questione, affidando il punto di vista a «uno straniero [...] affetto da una mite pazzia» (collocandolo cioè in una extra-località spaziale e psicologica), e provando a far sue le riflessioni di Taine-Graindorge, che nel capitolo XXIII aveva annotato: «Pour avoir une idée de l'homme et de la vie, il faut être allé soi-même jusqu' au bord du suicide, ou jusqu'au seuil de la folie, au moins une fois» (Taine 1877: 308).

Tornando a *Donato Del Piano*, si può osservare che la logica delirante del personaggio finisce per toccare una delle questioni che saranno affrontate e approfondite da Pirandello<sup>9</sup>, quella dell'impossibile corrispondenza tra vita e forma. Il protagonista si fa portavoce di alcune osservazioni svolte dal suo autore nella *Prefazione a Documenti umani*<sup>10</sup>, ed è portato a soffermarsi in maniera diffusa sul

---

<sup>9</sup> È il caso di ricordare che sia De Roberto, sia Pirandello nelle loro riflessioni sull'umorismo stabiliscono un dialogo con il saggio *L'Umorismo e gli Umoristi* pubblicato da Enrico Nencioni sulla «Nuova Antologia» nel 1884, uno studio che, come scrive Pirandello, «fece molto rumore» (cfr. Pirandello 1992: 7).

<sup>10</sup> L'attenzione alla dimensione della scomposizione umoristica si può cogliere anche nella scelta ossimorica del titolo della raccolta, giocata secondo le modalità dell'analisi psicologica, ma dal titolo naturalista. L'aggettivo «umani» finisce per legare problematicamente il documento oggettivo alla soggettività dell'Io, tant'è che ogni novella mette in evidenza la relatività dei punti di vista, «le due facce della medaglia», per usare il titolo di una delle novelle della raccolta, in cui, al di là dell'uso proverbiale della

rapporto inevitabilmente deformante che si instaura fra la dinamica aperta del pensiero e la fissità della parola:

Ora le mie parole non rispondono mai al mio pensiero – perché sono parole: cioè qualcosa di determinato, di concreto, di fisso, di immutabile; ed il pensiero possiede le qualità del tutto opposte; esso non è, ma *diviene, si produce* lentamente e continuamente... Le parole non rappresentano se non un fuggevole istante di questa perenne successione – ed è come se uno, per dare l'immagine [sic] del movimento, rappresentasse il mobile fermo in diversi punti della sua traiettoria.

[...]

Quando io mi son deciso a parlare, nel tempo che pronunzio le prime parole il mio pensiero è già mille miglia lontano dal punto della partenza. (De Roberto 1898: 196-197)

La riflessione sulla natura falsificatrice delle parole e del linguaggio, come ho osservato in maniera più analitica in un precedente studio (Vacante 2015), stabilisce un forte collegamento tra Verga, De Roberto e Pirandello; a un estremo di questa ideale traiettoria possiamo collocare Verga, che aveva già avvertito in maniera forte lo scarto esistente tra i sentimenti e la parola, scegliendo di affidare al silenzio l'espressione più autentica dei sentimenti (basti pensare ai silenzi di Mastro-don Gesualdo)<sup>11</sup>, mentre all'estremo

---

locuzione, si può forse avvertire l'eco delle considerazioni dell'umorista Graindorge. Nell'articolo *Un tipo di umorista. Graindorge*, De Roberto, riferendosi al protagonista del libro di Taine, affermava infatti che egli «considera gli aspetti più contrarii delle cose: volentieri egli ripeterebbe, con una leggera variante al proverbio, che ogni dollaro ha il suo rovescio», e poco più avanti fa riferimento al «rovescio delle carte» («le dessous des cartes», Taine 1877: 25).

<sup>11</sup> Anche il protagonista della novella di De Roberto condivide questa tesi; nella pagina del 18 ottobre scrive: «Nelle grandi commozioni, nei dolori cocenti, nelle gioie profonde restiamo muti. Le parole scorrono più abbondanti, più facili, quando il cuore è tranquillo; se precipita o rallenta i

opposto si situa il disfrenamento locutorio di tanti personaggi pirandelliani, in cui si esprime la dissoluzione del concetto di personalità descritta e indagata dalle nuove scienze. Il linguaggio diviene il catalizzatore del terremoto epistemologico prodottosi nella fine secolo; nella sua convenzionale fissità viene percepito come strumento di comunicazione imperfetto, poiché ciascuno tende a proiettare su di esso il proprio Io e la propria soggettività.

Nella novella derobertiana lo struggimento amoroso del protagonista, che alimenta la sua propensione iperestetica, lo porta a riflettere sulla natura imperfetta e convenzionale del linguaggio, e mentre la studia egli è portato ad autoanalizzarsi e a rivelare a se stesso la dimensione dell'autoinganno, il procedimento falsificatorio della coscienza:

Talvolta io fingo con me stesso, nell'intimità impenetrabile della mia coscienza, e spesso non so dove finisce la sincerità e dove comincia la menzogna.

Se io non posso gettare uno scandaglio in questo baratro del mio pensiero, come potrà altri esplorarlo per mezzo delle parole mie?

[...]

Io mi ripiego su me stesso, vivo di me per me: l'anima mia è un mondo, e la vita cesserà prima che io ne abbia compiuto l'esplorazione. (De Roberto 1898: 197)

Viene introdotto per questa via un ulteriore scarto, che riguarda la percezione dell'insondabilità e dell'inconoscibilità del proprio Io, anche se la coscienza viene ancora in qualche modo fatta coincidere con

---

suoi palpiti, escono dalle labbra soltanto grida inarticolate» (De Roberto 1898: 198). Ed è il caso di anticipare che anche questa annotazione si può ricondurre, a mio avviso, alle suggestioni ricavate dal volume di V. Egger citato poco dopo dallo straniero, dove si legge: «Les grandes douleurs sont muettes, dit-on; sans doute elles sont muettes même pour la conscience; la parole intérieure ne fait que balbutier des monosyllabes incohérents» (Egger 1881: 239).

l'anima. E occorre evidenziare come questo livello di autocoscienza sia attribuito a un soggetto «affetto da una mite pazzia». Lo scarto dalla norma, il disagio psichico iniziano a mostrare un aspetto differente; inizia già a profilarsi una chiave di lettura della pazzia, che evidenzia in essa impreviste e sorprendenti capacità di immersione nella coscienza, di lucido e distaccato scandaglio della realtà interiore. La figura di questo «straniero affetto da mite pazzia» rinvia per un verso al problematicismo esistenziale del personaggio shakespeariano di Amleto, tormentato da un'exasperante tendenza all'introspezione (e non va dimenticato che il giovane De Roberto, forse anche sulla scia dell'eco destata in questi anni dal saggio di Turgenev su *Amleto e Don Chisciotte*<sup>12</sup>, oltre a dirigere la rivista catanese «Don Chisciotte», firmava spesso i suoi articoli sul «Fanfulla della Domenica» con lo pseudonimo di Hamlet); come pure alla ripresa di tratti amletici presenti nel ritratto di Amiel proposto da Bourget nei *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*<sup>13</sup>; mentre, per altro verso, sembra anticipare la grande capacità di ragionamento e di analisi di quei personaggi pirandelliani che tendono ad essere esclusi o a ritrarsi dal flusso della vita, di quei «forestieri della vita», che sono in grado di elaborare una forma di conoscenza straniata, e per questo più penetrante e tagliente, degli inganni della realtà e degli autoinganni della coscienza.

A mano a mano che lo scandaglio viene gettato in profondità nel pozzo della coscienza, si producono, dunque, ulteriori livelli di scomposizione analitica del ragionamento; dopo aver toccato la

---

<sup>12</sup> In questo saggio del 1860 Turgenev metteva in evidenza l'estrema modernità del personaggio di Amleto, nella cui inquietudine il soggetto moderno è portato a identificarsi.

<sup>13</sup> Nei *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Bourget, in più passi del saggio dedicato ad Amiel, insiste su questa componente amletica del suo temperamento, ad esempio laddove afferma che: «[...] il est un exemplaire accompli d'une certaine variété d'âmes modernes. Cet homme à la fois supérieur et mutilé, capable des plus hardies spéculations et inhabile à l'effort quotidien [...] cet Hamlet protestant, malade d'hésitations comme l'autre et de scrupules tragiques [...] il incarne, avec une intensité surprenante, cette maladie du siècle [...]» (Bourget 1886: 255).

questione dell'impossibilità di trovare una corrispondenza tra pensiero e parola, la scrittura del diario si concentra sulla natura ancora più artificiale della parola scritta rispetto a quella orale. La lettura delle riflessioni annotate dai «grandi spiriti poetici», dai «pensatori profondi», non fornisce un valido soccorso alle tormentate domande dello straniero:

M'inganno ancora. La parola scritta risponde più imperfettamente all'espressione del pensiero. Parlando siamo più ingenui, più fedeli, più veri; la scrittura è un'arte – voglio dire un artificio. Il periodo non esce bello e foggato dal cervello; esso è invece frutto di mille tentativi, di mille ricerche, di mille pentimenti; la sua coesione è tutta opera dello studio; il pensiero è per se stesso ondeggiante, incoerente, indefinito, indefinibile... (De Roberto 1898: 198)

La scrittura si configura, dunque, come artificio, come finzione, come frutto di un paziente *labor limae*, e per supportare le sue considerazioni il protagonista cita un passo tratto dal volume *La parole intérieure: essai de psychologie descriptive* dello psicologo francese Victor Egger:

Nella conversazione, ordinariamente, inventiamo poco; più volentieri ripetiamo ciò che già dicemmo, imparammo o pensammo; la parola interiore, al contrario, è il linguaggio del pensiero attivo, personale, che cerca, che trova e che s'arricchisce del proprio lavoro. (De Roberto 1898: 198-199)<sup>14</sup>

Si tratta, anche in questo caso, come nel caso di Taine, di un volume presente nella biblioteca di De Roberto (Inserra 2017: 238), e il

---

<sup>14</sup> Nell'edizione originale posseduta dall'autore si legge: «Dans la conversation, d'ordinaire, on invente peu, on répète plus volontiers ce que l'on a déjà dit, appris ou pensé; la parole intérieure, au contraire, est le langage de la pensée active, perso nelle, qui cherche et qui trouve et s'enrichit par son propre travail» (Egger 1881: 8).

riferimento a Egger assume un particolare rilievo, se si tiene presente che lo psicologo francese può essere considerato anche come il primo teorico del monologo interiore<sup>15</sup>. Dallo studio di Egger, lo scrittore sembra spinto a mettere in atto questo esperimento di registrazione di un flusso di coscienza attraverso una scrittura diaristica, che si configura come manifestazione di una delirante *parole intérieure*. E citazione di secondo grado da Egger si può considerare, a mio parere, il rinvio al passo di Diderot che appare poco dopo nel testo derobertiano, poiché esso si presenta come la traduzione letterale di una nota apposta da Egger nell'*Aperçu descriptif* a *La parole intérieure*, proprio nella pagina che precede le considerazioni riportate dallo straniero<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Riccardo Roni in un recente studio afferma che «Egger [...] è il primo ad aver teorizzato, proprio in *La parole intérieure*, il genere letterario del monologo interiore, anticipando Joyce, ma anche alcune tesi fondamentali di Freud (in particolare sul sogno) e di William James (ad esempio lo *stream of consciousness*)» (Roni 2016: 7). Roni ha evidenziato come Egger abbia rappresentato una fonte importante per le acquisizioni teoriche di Henri Bergson, sebbene questi non lo citi mai esplicitamente nei suoi studi, e, attraverso riscontri puntuali condotti sui testi dei due autori, ha rilevato che la maggior parte delle concettualizzazioni innovative che hanno costituito la fortuna di Bergson (la durata pura, il flusso della coscienza come svolgimento di una frase melodica ed espressione di un linguaggio intensivo, l'io superficiale e l'io profondo) sono già presenti in questo libro di Egger del 1881.

<sup>16</sup> Si tratta della nota 1 a p. 7 del libro di Egger: «Nous avons plus d'idées que de mots. Combien de choses senties et qui ne sont pas nommées! De ces choses il y en a sans nombre dans la morale, sans nombre dans la poésie, sans nombre dans les beaux-arts... Les mots ne suffisent presque jamais pour rendre précisément ce qu'on sent.» (Diderot), così tradotta e incastonata in *Donato del Piano*: «Noi abbiamo più idee che parole. Quante cose sentite e non nominate! Di queste cose ve ne sono senza numero nella morale, senza numero nella poesia, senza numero nelle belle arti... Le parole non bastano quasi mai a rendere precisamente quel che si sente.» (Diderot). Se si prende il testo originale di Diderot si può notare che Egger ha eliminato l'attacco («Je crois que») dalla frase tratta dai *Pensées détachées sur la Peinture, la Sculpture, L'Architecture et la Poesie*, e ha operato un taglio, di circa cinque

La lettura del libro di Egger è attestata sia da queste due citazioni, sia da altre considerazioni che si affacciano nella mente del personaggio; ad esempio, laddove annota: «Quando io parlo ad alta voce, il pensiero interiore è per me sensibile – ed io noto il disaccordo» (De Roberto 1898: 199), egli sembra condensare certe riflessioni di Egger:

Quelquefois pourtant, cette parole intérieure qui accompagne toujours la réflexion solitaire se fait connaître à nous [...]

[...] tourmentés par l'insomnie, nous ne pouvons *faire taire* notre pensée; nous l'entendons alors, car elle a une voix, elle est accompagnée d'une parole intérieure, vive comme elle, et qui la suit dans ses évolutions; non seulement nous l'entendons, mais nous l'écoutons, car elle est contraire à nos vœux, à notre décision, elle nous étonne, elle nous inquiète; elle est imprévue et ennemie [...]

Quand nous parlons à haute voix, la parole intérieure, n'est pas pour cela absente [...] (Egger 1881: 3-4).

---

righe, indicato dai puntini di sospensione, per ritenere le parti del discorso di Diderot più funzionali al suo ragionamento. Il fatto che De Roberto, per parte sua, riproponga esattamente gli stessi tagli operati da Egger sul testo di Diderot, e persino la stessa omissione di una virgola presente nell'originale (dopo «De ces choses,»), autorizza largamente a ipotizzare che lo scrittore siciliano si sia servito di una fonte indiretta, e che sia stato colpito dal passo di Diderot leggendolo nel libro di Egger.

Allo stesso modo, a me pare che la citazione da Bossuet, riportata nella pagina del 13 settembre («Vi sono certi stati d'animo tanto fini da non poter essere nominati, tanto spirituali da non ammettere un'espressione sensibile. L'estasi è uno di questi stati. Il puro Spirituale è escluso dal linguaggio umano»), sia ricostruita dalla nota 1 a p. 32 dello studio di Egger (dove si legge:«Bossuet les connaît bien: l'extase est pour lui une série de petites perceptions, trop fines pour être nommées, trop spirituelles pour admettre une expression sensible. Bossuet exclut du langage humain le pur spirituel [...]»), piuttosto che essere attinta da una fonte di prima mano. Di Bossuet De Roberto possedeva le *Oraisons funebres*, dove non mi risulta che compaia il passo in questione.

L'autore sembra riprendere da Egger anche l'idea della coscienza come flusso continuo, della vita interiore come svolgimento di un dialogo che il soggetto compie con se stesso per tutta la durata della sua esistenza<sup>17</sup>. Egger ipotizzava poi l'esistenza di un Io implicito (l'Io profondo di Bergson) la cui dinamica interna è assimilata ad una melodia che si evolve<sup>18</sup>.

E a questa concezione è plausibile ricondurre l'idea elaborata dallo straniero, a proposito della maggiore rispondenza della musica all'espressione del pensiero e del sentimento, rispetto al *medium* imperfetto della scrittura:

Quest'arte dei suoni è l'unica che riesca a una diretta espressione dei moti dell'anima. Il sentimento è movimento, e nel movimento consiste la principale virtù del suono.

[...]

Lo svolgimento del periodo musicale imita ancora più da vicino lo svolgimento del pensiero, con i due salienti caratteri di continuità e multiformità (De Roberto 1898: 200-201).

E tuttavia, per lo straniero la musica mantiene questo potere finché non si accompagna alle parole, tant'è che l'opera in musica viene da lui considerata «una profanazione», in quanto «l'elemento personale che gli esecutori vi portano offende la pura spiritualità dell'armonia» (De Roberto 1898: 201). La musica dell'organo mirabile costruito da Donato Del Piano per la chiesa di S. Nicolò l'Arena a Catania<sup>19</sup>, per contro, diviene lo spartito sul quale ognuno può scrivere

---

<sup>17</sup> In apertura del suo studio Egger afferma: «A tout instant, l'âme parle intérieurement sa pensée. Ce fait, méconnu par la plupart des psychologues, est un des éléments le plus importants de notre existence: il accompagne la presque totalité de nos actes; la série des mots intérieurs forme une succession presque continue, parallèle à la succession des autres faits psychiques [...]» (Egger 1881: 1).

<sup>18</sup> Su questo punto cfr. Roni 2016: 23.

<sup>19</sup> Si tratta di un organo imponente e monumentale, costruito da Donato Del Piano tra il 1755 e il 1767. De Roberto ne parla anche nella sua

la sua storia: «non ha altro significato se non quello che io le do. Quest'arte è grande perché ci dice ciò che noi vogliamo. L'oggetto non esiste se non in quanto è pensato da un soggetto. Le cose sono nelle coscienze umane; abolite queste, tutto è abolito...» (De Roberto 1898: 205).

In conclusione, si può osservare che una lettura approfondita della novella consente di rilevare come l'autore, partito da una generica dichiarazione di eclettismo stilistico e metodologico, finisca poi per soffermarsi su alcune delle più recenti problematizzazioni della psicologia contemporanea, anticipando uno dei punti nodali della riflessione novecentesca sulla crisi degli statuti della soggettività. La propensione alla scomposizione analitica lo porta a recepire le punte più avanzate di una linea di pensiero che matura all'interno dello stesso *côté* "positivista", attenta allo studio problematico della personalità e della coscienza (Maupassant, Taine, Egger), e a intravedere precocemente le potenzialità artistiche delle intersezioni feconde tra letteratura, filosofia e psicologia.

Nella novella in questione il linguaggio interiore diviene lo strumento che incalza la coscienza allucinata del personaggio fino al limite estremo del suicidio, e non si può non rilevare che l'exasperazione del sentimento, presente in tante pagine derobertiane, tende a complicarsi e ad assumere connotazioni nevrotiche. L'autore non riesce a portare avanti in maniera distaccata lo studio della psicologia di certe tipologie umane, ed essendo in grado di analizzare solo «ciò che egli stesso proverebbe quando fosse al posto dei suoi personaggi» (De Roberto 1984: 1643) - come asserisce nei documenti programmatici - finisce per proiettare su di essi il tormento, le ossessioni, le angosce prodotte dalla sua inquieta sensibilità. E questo disturbo sembra tradursi sul piano formale in un'alterazione delle strutture tradizionali del racconto, che nasce dall'interferenza della

---

monografia su *Catania* del 1907. Lo strumento era dotato di tre consolle che potevano essere suonate contemporaneamente da tre organisti. Anche Goethe nel suo *Viaggio in Italia* del 1787 ne parla come di uno strumento mirabile.

soggettività dello scrittore nella gestione controllata delle partiture: cioè in un incipiente collasso del rapporto autore/personaggio.

Come si può osservare analizzando altri testi, tale interferenza si evidenzia anche in presenza di narrazioni condotte seguendo le procedure classiche del racconto; se consideriamo ad esempio la novella *Il Paradiso perduto*, condotta da un narratore extradiegetico e avviata con una descrizione scenica, possiamo notare che il narratore si immedesima fino in fondo con lo stato d'animo del personaggio, lacerato dal senso di colpa per il tradimento perpetrato ai danni della sua famiglia, ne condivide lo spasimo, fino a proiettare tutt'intorno le allucinate percezioni del reale che apparterrebbero al personaggio. Già dall'*incipit*<sup>20</sup>, prima ancora che venga in scena il dramma interiore del personaggio, l'atmosfera di ansia febbrile e di dubbio angoscioso viene resa, oltre che nella sua postura ripiegata, attraverso il richiamo alla corsa del convoglio, a una luce fioca e velata dal fumo, la luce di una lampada che non rischiarava ma confonde. L'olio stesso che la alimenta è «verdastro», «diguazzante»: torbido e inquieto. Lo scrittore fa sì che il narratore introietti nelle descrizioni – a cui si alternano flussi di monologo interiore – lo sguardo disturbato e sconvolto del personaggio:

Vi era come una cadenza nel frastuono del treno lanciato a tutto vapore, il ritorno di una frase fatta di sbattimenti, di stridori e di cigolii nello straziante concerto dove la macchina metteva i suoi fischi rauchi, gli sbuffi, e l'ansimante respirazione dei fianchi poderosi. Tratto tratto lo strepito si rinforzava, saliva ad acuti violenti e laceranti sotto le gallerie [...]

[...]

E il fracasso cresceva; in fondo alle strette del ferro, ai sibili dell'aria, ai tremolii dei vetri, un clamore come di voci, un coro di

---

<sup>20</sup> «Il convoglio correva nella notte. Fioca e fumosa, col piccolo fondo di olio verdastro diguazzante nel cavo cristallo, la lampada illuminava cupamente il vagone, dove il viaggiatore, con la schiena curvata, i gomiti sulle ginocchia e la testa nelle mani, restava solo ed immobile» (De Roberto 1898: 165).

grida, di urli, di imprecazioni pareva echeggiasse dintorno; ed era come se la volta della galleria si abbassasse e le mura si avvicinasero per schiacciare il convoglio con tutti i miserabili che lo popolavano... (De Roberto 1898: 165-167)

Il narratore e l'autore sembrano condividere col personaggio lo stesso *plafond* di riferimenti etici: chi narra è in grado di farsi interprete fino in fondo del delirio del personaggio, proprio perché si sente anch'egli lacerato dalla stessa crisi di valori e da una schiacciante, ma ineliminabile, norma borghese.

Nel *Paradiso perduto* il coinvolgimento emotivo dell'autore è ancora più forte, poiché la scena rappresentata nel finale – la morte del protagonista, travolto sui binari dal sopraggiungere di un treno<sup>21</sup> – rievoca un trauma autobiografico non superato, quello della morte prematura del padre sui binari della stazione di Piacenza<sup>22</sup>; l'immagine del treno in corsa diviene un'ossessione ricorrente nelle opere dello scrittore, la si ritrova anche in *Donato Del Piano*<sup>23</sup>.

Il costante impegno a far coincidere rappresentazione e verità, che sta alla base sia delle opere naturaliste sia di quelle psicologiche di De Roberto, finisce per travolgere l'autonomia del personaggio, poiché l'ingorgo autobiografico dell'autore tende ad accamparsi sulla pagina e va a corrodere la compattezza del personaggio attraverso la scomposizione analitica. Mentre al tempo stesso l'autore, che vorrebbe

---

<sup>21</sup> «Egli stava per voltarsi, per tornare indietro; ma ad un tratto apparve il fumo bianchiccio del treno arrivante, il disco nero della macchina rapidamente ingrandentesi. – Indietro!... A voi!... Un cantoniere urlò accorrendo; ma egli restava inchiodato in mezzo alle rotaie, affascinato dalla vista del treno che correva verso casa sua, sul quale avrebbe dovuto salire... Sua moglie! I suoi figli... L'altra!... – Indietro!... Ferma!... Aiuto!...» (De Roberto 1898: 184).

<sup>22</sup> Su questo punto cfr. Di Grado 2007.

<sup>23</sup> «Che urlo! Che urlo rauco, selvaggio, lacerante!.... Il mostro ansava, sbuffava, fremeva, sprizzava faville di fuoco – il mostro di ferro che come un serpente si snodava e spariva.... Se dall'oppresso mio petto potesse esalare un simile urlo, rauco, selvaggio, lacerante!.... (De Roberto 1898: 195).

continuare a controllare il personaggio attraverso l'uso di una narrazione in terza persona, sembra a sua volta fagocitato dal personaggio, che tende ad occupare uno spazio sempre crescente nell'affabulazione e a far suoi il linguaggio e le strategie espressive del suo creatore, erodendo a poco a poco lo spazio vitale di questi, usurpando vieppiù il suo diritto a una presenza autonoma e ben identificabile.

All'interno delle stesse forme narrative che avevano segnato il trionfo dell'«epica della realtà», si verificano, dunque, a poco a poco, una serie di smottamenti e di cedimenti strutturali nell'organizzazione tradizionale del racconto, che sarà stravolta e rifondata dalla rivoluzione novecentesca.

In *Donato Del Piano*, l'approfondimento delle problematiche filosofico-scientifiche non produce un illimpimento 'positivo' delle dinamiche della mente; il linguaggio interiore non apre una via d'accesso al funzionamento della coscienza, ma inizia a caratterizzarsi nella sua sterile autoreferenzialità.

Franz von Rödrich, uno dei personaggi-filosofi messi in campo dall'autore nella novella *Quesiti (L'Albero della scienza)*, di lì a qualche anno, arguirà che

Approfondire i problemi psicologici non è risolverli; tutt'al contrario: quanto più si studia, tanto meno se ne sa. Il coltivatore che dissoda superficialmente la terra ottiene nel raccolto il premio delle sue fatiche; uno; uno che volesse penetrarla tutta, fino al centro, si romperebbe le braccia inutilmente [...] Con la nostra analisi noi facciamo un poco come il pazzo che vorrebbe arrivare al centro della terra: ci spezziamo le braccia. (De Roberto 1911: 245)

## Bibliografia

- Bourget, Paul, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1886.
- Id., *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon-Nourrit, 1908.
- De Roberto, Federico, "Un tipo di umorista. Graindorge", *Il Fanfulla della Domenica*, VI. 50 (14 dicembre 1884).
- Id., "Il problema del bello", *Il Fanfulla della Domenica*, VII. 38 (20 settembre 1885).
- Id., *Documenti umani*, Milano, Galli, 1898.
- Id., *L'arte*, Torino, Bocca, 1901.
- Id., *L'albero della scienza*, Milano, Treves, 1911.
- Id., "Prefazione a *Documenti umani*", *Romanzi, novelle e saggi*, Milano, Mondadori, 1984.
- Di Grado, Antonio, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Roma, Bonanno, 2007.
- Egger, Victor – Bergson Henri, *Alle origini del flusso di coscienza. Con due lettere inedite di William James e di Henri Bergson a Egger*, Ed. R. Roni, Pisa, ETS, 2016.
- Egger, Victor, *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Germer Baillière, 1881.
- Insera, Simona, *La biblioteca di Federico De Roberto*, AIB, 2017.
- Loria, Annamaria, *Rappresentare la realtà dopo la 'crisi di fine secolo'. Relativismo e strategie stranianti nell'opera di Federico De Roberto*, Tesi di Dottorato in Scienze letterarie, retorica e tecniche dell'interpretazione, XX ciclo, AA. 2006-2007.
- Loria, Annamaria (ed.), *Federico De Roberto. Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, Torino, Aragno, 2012.
- Madrignani, Carlo Alberto, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972.
- Maffei, Giovanni, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017.
- Maupassant, Guy de, *Préface a Pierre et Jean*, Paris, Albin Michel, 1984.
- Pirandello, Luigi, *L'Umorismo*, Milano, Mondadori, 1992.

Prudhomme, Sully, *L'Expression dans les Beaux-Arts*, Paris, Lemerre, 1883.

Taine, Hippolyte, *Notes sur Paris: vie et opinions de M. Frédéric Thomas Graindorge*, Paris, Hachette, 1877.

Tedesco, Natale, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981.

Turgenev, Ivan, "Amleto e Don Chisciotte", «*Rivista europea*», XV (1879).

Vacante, Natàlia, *Ai limiti del vero*, Roma, Aracne, 2015.

## L'autrice

### Natàlia Vacante

Natàlia Vacante insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea e Letteratura e giornalismo presso l'Università degli Studi di Bari. Ha pubblicato saggi su Foscolo, Verga, De Roberto, Slataper, Svevo, sulla filologia delle opere novecentesche. Ha dedicato studi monografici alla produzione di Verga (*L'estremo realismo di Verga. Un percorso genetico bloccato*, 2000 e *Ai limiti del vero*, 2015) e a una rilettura analitica della poesia montaliana tra le *Occasioni* e la *Bufera*, (*Palinsesti montaliani*, 2006).

Email: nataliamaria.vacante@uniba.it

## L'articolo

Data invio: 15/02/2021

Data accettazione: 15/04/2021

Data pubblicazione: 30/05/2021

## Come citare questo articolo

Vacante, Natàlia, "Una psicopatologia dell'espressione. Donato Del Piano di Federico De Roberto", *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, Eds. R. Behrens - F. Bouchard - S. Contarini - C. Murru - G. Perosa, *Between*, XI.21 (2021), <http://www.betweenjournal.it/>