

RELAZIONI

GIOVANNI PIRODDA

LE TECNICHE NARRATIVE DEL VERISMO

L'ambito di autori e di testi cui viene riferito il termine di Verismo, può variare notevolmente. Ho preferito assumerne l'interpretazione più circoscritta, per due motivi fondamentali. In primo luogo per aver la possibilità, restringendo il *corpus* di opere prese in considerazione, di far riferimento, in modo (almeno relativamente) più circostanziato e concreto, ai testi. In secondo luogo, perché la novità, l'originalità e il significato culturale delle tecniche veriste potevano essere messi in evidenza, in un discorso necessariamente breve, soltanto riferendosi a opere in cui tali caratteri fossero più accentuati. Per questo privilegerò un'indagine sui testi verghiani e su quelli di De Roberto (più trascurato quest'ultimo dal punto di vista delle tecniche, ma assai interessante per lo svolgimento originale di moduli veristi); mentre terrò più sullo sfondo l'opera di Capuana.

Mi pare opportuno chiarire preliminarmente il significato e le implicazioni del concetto di tecnica. Piuttosto che un insieme di mezzi per esporre e rendere concreto un soggetto già concepito nella mente, la tecnica artistica è un complesso di « procedimenti da impiegare » (è un'espressione di Pirandello), di modi di operare, che hanno una relazione intrinseca con il processo di creazione artistica, in quanto svolgono un ruolo determinante nell'esplorazione di un'area di esperienza, nell'organizzare i dati di tale esplorazione, e quindi nel definire i significati che in questo processo l'opera acquisisce.

In questa prospettiva alla tecnica viene attribuita una funzione euristica, conoscitiva¹. È attraverso di essa che si realizza l'esperienza di ricerca e di scoperta di significati nuovi, con la quale, come

¹ Cfr. M. FORNI MIZZAU, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Milano, Mursia, 1965, soprattutto le pp. 13-28.

è stato detto, il nostro apprendimento del mondo è arricchito e rinnovato². La tecnica — dice ancora Pirandello — «rendendo l'artista padrone del linguaggio della propria arte, lo aiuta a scoprire il pensiero»³.

L'abilità tecnica è quindi già presente nell'ideazione dell'opera, è uno dei fattori della sua nascita, ed esiste una circolarità causale tra essa e gli altri fattori, individuali, culturali e storici, che contribuiscono al processo creativo. La descrizione di una tecnica non può non rivolgersi in primo luogo alle teorie, e in generale alle idee, agli orientamenti e alle intenzioni consapevoli dello scrittore, che agiscono nella ideazione dell'opera; ma essa deve anche interpretare le indicazioni che vengono dalla concreta esperienza creativa, nella quale si realizzano precisazioni, articolazioni, approfondimenti e correzioni di quegli orientamenti e propositi iniziali. L'analisi della tecnica narrativa di un'opera o di un gruppo di opere assimilabili, non potrà non tener presenti queste interrelazioni. E ciò tanto più in quanto una tecnica, proprio per le intrinseche potenzialità euristiche che ha in sé, può giungere a modificare, nel corso dell'attuazione dell'opera, le intenzioni stesse dell'autore, realizzando delle soluzioni strutturali e semantiche che non sono quelle inizialmente da lui concepite.

Si consideri il caso di Verga. Da una parte ci fu in lui una notevole sicurezza e coerenza nel formulare, da un determinato momento in poi, i principi generali del suo «metodo», dei suoi «criteri artistici», implicanti un complesso di procedimenti e di scelte narrative ben individuate. Dall'altra però la sua esperienza creativa comportò un lavoro continuo di rielaborazione, risistemazione, revisione, che si concludeva, praticamente, per motivi esterni, alla consegna delle ultime bozze. E anche a lavoro concluso, alle dichiarazioni che ribadivano il convincimento delle proprie scelte («se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia*, li scriverei allo stesso modo») si si accompagnava l'incertezza sui risultati raggiunti («lo scontento che mi lascia la prova fatta»)⁴: tutti dati che confermano come,

² M. SHORER, *Technique as Discovery*, in *Forms of modern Fiction*, ed. W. van O' Connor, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1948, p. 11.

³ L. PIRANDELLO, *Foglietti*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1965, p. 1263.

⁴ G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 110.

sulla base di orientamenti solidamente maturati, egli compisse una esperienza esplorativa in territori nuovi, dai risultati incerti e problematici.

Per una descrizione delle tecniche veriste penso che sia utile servirsi dei suggerimenti che vengono dalle attuali tendenze narrative, non tanto nei loro orientamenti più teorici e astratti, ma in quelli che fanno riferimento a concrete esperienze narrative, e ne evidenziano, debitamente storicizzandoli, i procedimenti costruttivi, i modi di elaborazione, « la scienza inconsapevole »⁵, per servirci ancora delle parole di Pirandello, che è in esse sottesa.

Il concetto di tecnica, dunque, si riferisce a diversi livelli di elaborazione del testo narrativo, che in realtà si intrecciano strettamente, e possono essere distinti per necessità d'analisi e comodità espositiva.

Un livello di analisi può essere individuato nella elaborazione della trama narrativa, sia nella disposizione generale degli elementi del racconto, sia nei modi della loro esposizione. Quest'ultimo aspetto si connette alla definizione della figura del narratore — la figura, implicita o esplicita nel testo, che media la presentazione del materiale narrativo — e dei differenti punti di vista e modi enunciativi. Un altro fondamentale livello di elaborazione del testo può essere individuato nelle tecniche del discorso riportato, che abbracciano un'ampia gamma di procedimenti, dal dialogo e discorso diretto alle tecniche assai complesse di discorso indiretto, che vengono elaborate soprattutto nel secondo Ottocento. Riguardano inoltre la tecnica narrativa diversi modi di organizzare il testo (al di là delle relazioni di tipo logico — cronologico del livello sintagmatico di costruzione del racconto) con procedimenti che istituiscono associazioni tra aspetti e momenti anche distanti del testo, per mezzo di parallelismi, analogie, simmetrie compositive, ripetizioni di motivi.

È noto che la maturazione delle nuove tecniche narrative di Verga avvenne in un contesto di sollecitazioni assai complesso, nel quale l'orientamento diffuso verso lo studio del vero con metodo positivo si traduceva, in campo letterario, nella richiesta di nuove forme espressive, prive di lirismo e soggettivismo, valide a rappresentare in modo evidente e caratterizzante quelle realtà regionali e

⁵ L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in *Saggi...*, pp. 178-79.

locali verso cui indirizzavano forti tendenze culturali, non prive di implicazioni politico-sociali.

Su questo sfondo, due ordini di sollecitazioni, in particolare, agirono in Verga. Da una parte, l'esperienza di raccolta e trascrizione dei testi popolari orali (che in Sicilia ebbe caratteri più diffusi e sistematici che in altre regioni) fu ricca di conseguenze anche da un punto di vista generalmente narrativo, perché, come è stato detto di recente, attraverso di essa si veniva a riconoscere « al narratore orale un valore autentico, non bisognoso di commenti, sicché si creò la situazione senza dubbio nuova di intellettuali borghesi che si facevano portavoce di narratori popolari »⁶. Quella esperienza è lo sfondo sul quale ha rilievo la familiarità che Verga ebbe con le operazioni che in questo campo compiva Capuana, e in particolare con le sue imitazioni e falsificazioni del racconto popolare, alle quali si riferiva Verga, dichiarando: « la prima ispirazione della forma schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle la devo a te »⁷. Invece l'assai più tardo e forse mitico accenno al « giornale di bordo » indica probabilmente le potenzialità espressive individuate in una narrazione scritta con un linguaggio elementare e incolto⁸.

Ma se la rielaborazione del racconto popolare è evidente in molte novelle verghiane, particolarmente in quella di *Vita dei campi*, altre, e soprattutto *I Malavoglia*, sono il risultato di un intreccio di fattori più complesso, perché in esse ha agito, tra gli altri, un influsso preciso: la conoscenza dell'« operazione filologica » dell'*Assommoir*, nel quale, come subito aveva notato il Capuana, « la parlata vivace, espressiva, insolente, becera dei personaggi »⁹ straripava dai dialoghi, invadendo il livello dove lo scrittore avrebbe dovuto, in un racconto più tradizionale, parlare « per conto proprio », e offrendo così un esempio, anche nella letteratura alta, di un narratore popolare.

Integrando molteplici influssi in un'operazione assai complessa, Verga perviene dunque a risultati altamente originali, certo maggiori

⁶ P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo*, 2 (*La prosa*), Torino, Einaudi, 1984, p. 775.

⁷ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a c. di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 200.

⁸ L'intervista a R. Artuffo fu pubblicata in « La Tribuna » del 2 febbraio 1911.

⁹ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Prima serie, Milano, Brigola, 1880, p. 60.

di quelli di Capuana, che pure contribuì in maniera rilevante a quell'operazione. Nei racconti di quest'ultimo noi rinveniamo questi, come altri filoni, procedere in gran parte autonomamente. Troviamo così l'esperienza del Naturalismo francese svolta soprattutto in *Giacinta* e nella *Appassionata*, mentre il filone ispirato al racconto popolare trova la sua espressione più felice nelle *Fiabe*, uno dei risultati più significativi della sua opera di abile sperimentatore nei più diversi campi. In esse una serie di procedimenti, che in Verga sono il risultato di una complessa elaborazione tecnica, trovano una applicazione più facile e immediata, ma appunto meno problematica: la creazione di un narratore popolare con i caratteri immediati dell'oralità (cui perviene più facilmente perché il pubblico presupposto è quello dei ragazzi); la drammatizzazione e teatralizzazione, che spesso realizza con molta freschezza la novella dialogata teorizzata da De Roberto; il dialogo efficace, l'uso del discorso indiretto libero che si integra con naturalezza nel narrato, con effetti che ricordano il Verga dei *Malavoglia*.

È soprattutto al livello dell'enunciazione narrativa che Verga, rispetto alla tradizione precedente, opera dei cambiamenti assai profondi. Essi sono stati presi in più attenta considerazione dalla critica recente: trasformazione del tradizionale narratore onnisciente in un narratore ben distanziato dall'autore, interno al mondo rappresentato; abolizione o drastica riduzione del commento, e di tutte le forme enunciative connesse a un narratore esterno; uso sistematico della focalizzazione circoscritta e dei punti di vista interni; elaborazione di forme assai complesse e differenziate di discorso riportato. Sono questi i principali procedimenti sviluppati e affinati da Verga, con l'intento di comporre il quadro quanto più possibile evidente e articolato di una realtà, realizzando così una sua originale interpretazione dell'impersonalità.

La nota dichiarazione: « io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi, e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre »¹⁰, riferita al lavoro compiuto per *I Malavoglia*, può essere assunta a indicare l'intento generale di un racconto *ab intus*, che nei vari testi e nelle varie fasi della sperimentazione verghiana

¹⁰ G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 107.

trova soluzioni differenti e assai articolate. Nelle sue lettere troviamo, più volte enunziato, un proposito che segnala una particolare direzione dei suoi orientamenti tecnici, e che, sciolto dalla sua generalità, può costituire un'idea guida nell'analisi della sua tecnica narrativa a questo livello. I caratteri — egli dice — dell'ambiente e dei personaggi, e tutte le informazioni narrative, devono venire al lettore « dalle manifestazioni della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti »; o, in modo ancora più espressivo e scorciato: « il lettore deve vedere il personaggio [...] qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso »¹¹.

Assunte letteralmente, queste affermazioni enunziano l'idea di una narrazione giocata, da una parte, sul discorso diretto (con riferimento quindi alle tecniche teatrali, « drammatiche », secondo un criterio teorizzato in Italia e in Francia, ma anche nei paesi anglosassoni: si pensi a certi aspetti del « metodo drammatico » di James); e dall'altra sul comportamento, sugli atti e le reazioni esteriori dei personaggi. È significativo che Verga teorizzi questo procedimento di tipo comportamentistico, diversi anni prima che Maupassant lo formulasse più sistematicamente nella prefazione a *Pierre et Jean*, dove si affermava che

invece di spiegare a lungo lo stato d'animo di un personaggio, gli scrittori oggettivi ricercano l'azione o il gesto che fatalmente questo stato d'animo gli ispirerà in quella determinata situazione. E da un capo all'altro del romanzo lo fanno comportare in modo tale che tutte le sue azioni, tutti i suoi movimenti siano come il riflesso della sua intima natura, di tutti i suoi pensieri, di tutti i suoi atti di volizione o di tutte le sue perplessità¹².

Nell'intervista a Ogetti chiaramente Verga conosce Maupassant quando ribadisce ampiamente idee simili.

Ma noi sappiamo che Verga non applica rigidamente questo pro-

¹¹ Ivi, p. 109.

¹² G. DE MAUPASSANT, *Il romanzo*, in *Pierre e Jean*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 12-13. Meriterebbero, credo, un'indagine sistematica i rapporti tra questi indirizzi di tecnica narrativa e le tendenze della psicologia, in quegli anni a una svolta costitutiva. Valgano, come stimolo in questa direzione, le indicazioni di Giovanni Landucci (*Darwinismo a Firenze (1860-1900)*, Firenze, Olschki, 1977), sugli orientamenti degli studiosi italiani, alcuni dei quali, come il Mantegazza, conosciuti a livello divulgativo e non ignoti con ogni probabilità agli scrittori veristi: « La complessità dei fatti morali e intellettuali aveva convinto Letourneau, Mantegazza e Giglioli [...] ad abban-

cedimento. Un'altra sua dichiarazione (« ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi e di esprimermi colle loro parole »¹³) apparentemente riprende formulazioni già citate (« io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi, e ci ho condotto il lettore... »), in realtà enunzia un criterio diverso, in certo modo complementare. Essa cioè accenna non ai procedimenti che rappresentano dall'esterno i personaggi, ma a quelli che invece assumono il loro punto di vista, e in questo senso svolgono una serie di tecniche differenziate.

Possiamo allora considerare, da un lato, la presentazione di dati dell'ambiente, degli atti e dei gesti dei personaggi compiuta dall'esterno, e, dall'altro, la riproduzione diretta dei loro discorsi, come i due poli estremi di un procedimento narrativo, che però comprende (e talvolta privilegia, come nei *Malavoglia*) una gamma assai ampia di sfumature intermedie.

Spesso infatti nella narrazione verghiana quella che può apparire a prima vista una rappresentazione neutra, dall'esterno, risulta, a una maggiore attenzione, oppure assume col procedere del racconto, i caratteri di quella che è stata definita una « visione con »¹⁴: la resa cioè di un momento narrativo attraverso l'ottica, il punto di vista di uno o più personaggi, spesso con mezzi linguistici assai raffi-

donare il metodo introspettivo [...] e ad optare per una "psicologia antropologica" e "obbiettiva", e cioè a studiare la psiche attraverso gli atti esterni e apparenti, le azioni e le opere» (p. 186); « questo modo di affrontare il problema dello spirito umano era perfettamente coerente con la nuova psicologia positiva. Se lo spirito non si può cogliere, si studiano i modi attraverso i quali si manifesta » (p. 216). Analogamente, non solo quegli scrittori utilizzano i materiali offerti dagli studi demologici, ma vi è una consonanza non casuale tra la tendenza a elaborare punti di vista narrativi interni al mondo rappresentato, e orientamenti e principi elaborati dalla nascente antropologia; in particolare, « il principio del distanziamento culturale dalla propria società » (cfr. F. REMOTTI, *E. B. Tylor e le origini dell'antropologia culturale*, in *Scienza e filosofia nella cultura positivista*, a cura di A. Santucci, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 379), lo sforzo di immedesimazione in culture e mentalità differenti dalla propria. Un'indagine in queste direzioni potrebbe confermare anche l'idea che lo studio della tecnica dei testi narrativi favorirebbe la correzione di quell'orientamento della critica, che nell'interpretazione delle opere sopravvaluta « i motivi pratici (moralì, ideologici, sociali, politici, psicanalitici) rispetto a quelli teoretici (istanze gnoseologiche, ipotesi psicologiche circa la percezione nei suoi rapporti con l'espressività, intuizione sulle possibilità del linguaggio e suoi limiti ecc.) »; M. FORNI MIZZAU, *Tecniche narrative...*, p. 36.

¹³ G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954 (14 luglio 1899).

¹⁴ La formula « vision avec » è usata da J. POUILLON, in *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

nati. Questo procedimento ha implicazioni complesse, perché la tecnica della focalizzazione circoscritta dà origine non solo a una rappresentazione della realtà « non più illuminata uniformemente, ma messa in prospettiva »¹⁵, ma getta luce indirettamente (e tuttavia, nelle intenzioni dello scrittore, spesso principalmente) sul personaggio, sui suoi sentimenti o pensieri, o più generalmente sulla sua mentalità e sul suo carattere: essa è quindi già un modo di entrare dentro il personaggio, al di là dell'apparente rappresentazione dall'esterno.

Ma dalla « visione con » si può trapassare, anche con transizioni graduali e sfumate (ne abbiamo esempi assai raffinati nei *Malavoglia*), al discorso rivissuto, dove le parole o i pensieri dei personaggi sono riportati in forme più o meno mediate, fino ai discorsi indiretti liberi assai vicini al discorso diretto, nel quale facilmente a loro volta essi possono trapassare. Abbiamo così ricostruito i tratti essenziali di un percorso tra i due poli narrativi cui si accennava: presentazione dall'esterno da un lato, riproduzione del discorso diretto dall'altro.

Nei *Malavoglia*, il particolare tipo di narratore creato dal Verga, fondato sull'uniformità dei modi di pensare e del linguaggio della comunità rappresentata (pur nelle forti differenziazioni dei caratteri e degli interessi) permette un uso del discorso riportato, nelle sue varie forme, tale da consentire all'enunciazione narrativa di trascorrere da un punto di vista all'altro, con rapidi passaggi e ambivalenze, che producono effetti di significato assai complessi. Se nei procedimenti di discorso indiretto libero sono coinvolti tutti i personaggi, anche quelli minori (in particolare questi partecipano alle forme del dialogo narrato), è da notare comunque che segmenti più ampi di discorso indiretto libero (che spesso riproducono discorsi interiori) vengono attribuiti ai personaggi di primo piano, i quali anche in questo modo vengono rilevati dallo sfondo e dotati di maggiore complessità.

Il narratore dei *Malavoglia* si presenta con caratteri assai sfuggenti, svolgendo prevalentemente la funzione di organizzatore delle varie prospettive e di tramite tra di esse. Ma in questo processo en-

¹⁵ F. VAN ROSSUM-GUYON, *Point de vue ou perspective narrative*, in « Poétique », 4 (1970), 481.

trano in gioco sfumature ed effetti di senso assai sottili. Si è parlato di implicazioni ironiche e antifrastiche nella enunciazione narrativa verghiana¹⁶. Ed è vero che molte informazioni narrative sono date in maniera tale che anche attraverso il contesto esse assumono significati che possono essere opposti a quelli letterali. Implicazioni chiaramente ironiche possono ravvisarsi in questo passo del *Reverendo*:

Il Reverendo non aveva la boria di famiglia, no; e quando andava a fare il tresette dalla baronessa, si faceva aspettare in anticamera dal fratello, col lanternone in mano.

Nel far del bene cominciava dai suoi, come Dio stesso comanda; e s'era tolta in casa una nipote belloccia, ma senza camicia, che non avrebbe trovato uno straccio di marito... »

Noi possiamo considerare quel « nel far del bene cominciava dai suoi » come puramente ironico, allusivo a un giudizio opposto, dato che il ruolo dei familiari nella casa del Reverendo ci appare piuttosto quello di sfruttati (la madre scopa la casa, il fratello gli fa da domestico, la nipote ne è l'amante). Ma quelle indicazioni mediano anche il punto di vista del Reverendo, ne esprimono le argomentazioni, ciò che vuol far apparire all'esterno, e insieme disegnano di scorcio la sua mentalità, incapace di sollevarsi al di sopra di una assai gretta considerazione dei propri interessi e disposta a tutte le contraddizioni (si ricordi il suo atteggiamento incoerente nei confronti del « temporale »). E ancora esse rappresentano l'ambivalenza della situazione: può essere infatti in qualche modo vero che egli tolga da una condizione di maggiore indigenza i familiari, sia pure destinandoli ai lavori più umili, e cercando quindi in primo luogo il proprio tornaconto. I significati che questo tipo di procedimento produce sono quindi assai complessi.

Tanto più queste considerazioni valgono per *I Malavoglia*. Si considerino, solo in alcuni brevi segmenti, gli interventi del narratore in questo romanzo.

« Piedipapera, davanti alla gente, non voleva sentir parlare di dilazione; e strillava e si strappava i capelli, che lo volevano lasciare in camicia ». *Davanti alla gente*, è un'informazione del narratore,

¹⁶ Cfr. in particolare L. MULAS, *Le ironie del narratore nel « Reverendo » di Verga*, in AA.VV., *Dalla novella rustica al racconto neorealista*, Roma, Bulzoni, 1979 e V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 51.

apparentemente neutra, che fornisce in realtà la chiave del comportamento del personaggio, cui lo zio Crocifisso ha simulatamente (davanti alla gente, appunto) ceduto il debito dei lupini.

« Ella gli voltava le spalle corrucciata, e senza avvedersene andava stuzzicandolo con l'omero ». Nella descrizione del comportamento della Vespa durante il colloquio con lo zio Crocifisso, *senza avvedersene* è un'informazione del narratore, di tono a prima vista ironico, ma con implicazioni più sottili, perché segnala anche il carattere elementare, quasi istintivo, della civetteria della Vespa.

Considerazioni simili si possono fare per certi tratti dei colloqui tra Alfio e Mena. « Mena cogli occhi seguiva l'ombra delle nuvole che correva per i campi, come fosse l'ombra dell'ulivo grigio che si dileguasse; così correvano i pensieri della sua testa, e gli disse: ' Sapete, compare Alfio, di quella storia del figlio di padron Fortunato non ce n'è nulla... » ». *Così correvano i pensieri della sua testa*, dice insieme più e meno di quello che è presente alla mente della ragazza, rappresentando il carattere inconsapevole, ma rispondente a una logica profonda, delle sue associazioni di idee.

E si osservi la complessità di questi procedimenti, che non adeguatamente chiamiamo ironici, nella notizia della morte di Luca, fornitaci con una focalizzazione sulla Longa: « Allorché arrivarono ad un nome, la Longa che non aveva ben udito, perché gli fischiavano gli orecchi, e ascoltava bianca come quella cartaccia, sdruciolò pian piano per terra, mezzo morta ».

Per quanto riguarda la costruzione della trama narrativa, dalle dichiarazioni di Verga emerge il chiaro proposito di scostarsi da un intreccio concepito secondo il tradizionale arco narrativo, fatto di peripezie, di colpi di scena, di scioglimenti drammatici. Nel 1881 egli giudicava esemplare Flaubert, che « nel *Bouvard et Pecuchet*, coll'assenza completa di intrigo, di dramma, di effetti, quasi anche di descrizione, secco e tranquillo, mi afferra invece per i capelli »¹⁷. E già nella prima, anche se per molti versi precoce, formulazione di poetica verista, la lettera al Farina, egli aveva accennato a tale orientamento, nella nota dichiarazione: « Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe allo sviluppo delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica ».

¹⁷ G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 113.

Una tale scelta narrativa, certo ispirata alla volontà di creare un effetto di realtà, o un più vivido effetto di realtà, con la presentazione di « drammi modesti di tutti i giorni » di cui parlava in una lettera a Rod, era influenzata, o consuonava, con analoghi orientamenti della narrativa europea. Del resto già De Sanctis aveva ammirato nel *Ventre de Paris* di Zola quel « procedimento imitativo della natura, con quella dispersione di forze e con quella accidentalità che troviamo nelle lente formazioni naturali »¹⁸. E De Goncourt, nella *Préface* a *Chérie*, dava un particolare rilievo a queste posizioni:

On trouvera bien certainement la fabulation de *Chérie* manquant d'incidents, péripéties, d'intrigue. Pour mon conte, je trouve qu'il y en a encore trop. S'il m'était donné de redevenir plus jeune de quelques années, je voudrais faire des romans sans plus de complications que la plupart des drames intimes de l'existence, des amours finissant sans plus de suicides que les amours que nous avons tous traversés; et la mort, cette mort que j'emploie volontiers pour le dénouement de mes romans, de celui-ci comme des autres, quoiqu'un peu plus *comme il faut* que le mariage, je la rejetterais de mes livres, ainsi qu'un moyen théâtral d'un emploi méprisabile dans de la haute littérature¹⁹.

Val la pena di segnalare che anche in ambito anglosassone si avvertiva l'affermarsi di queste tendenze, con opposte valutazioni. Se da parte di alcuni, per esempio Stevenson, si ironizzava sugli scrittori che ritenevano « cosa intelligente scrivere un romanzo senza alcuna storia, o al massimo con una storia molto noiosa », da altri veniva messa in rilievo la novità di un impianto narrativo consistente « nel raggruppare personaggi o avvenimenti non più intorno a un testamento perduto, un assassinio nascosto, o un bambino smarrito [le tradizionali peripezie], ma intorno a qualche influsso sociale o qualche movimento dell'umanità di vaste conseguenze »²⁰.

Un'espressione di Verga mette a fuoco con precisione questo orientamento, indicando anche il senso e i limiti in cui viene da lui accolto e praticato, là dove parla del suo intento di « dissimulare

¹⁸ F. DE SANCTIS, *Saggi critici*, III, Bari, Laterza, 1954, p. 272.

¹⁹ E. et J. DE GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris, Charpentier, 1888, pp. 65-66.

²⁰ Citati in C. PAGETTI, *La nuova battaglia dei libri. Il dibattito sul romanzo in Inghilterra alla fine dell'Ottocento*, Bari, Adriatica, 1977, p. 116.

quasi il dramma sotto gli avvenimenti più umani »²¹. Il « dramma » è da intendersi, come risulta da questo e altri contesti, come l'azione, la trama, che non verrebbe abolita, quindi, ma « dissimulata » sotto la rappresentazione dei « drammi modesti di tutti i giorni », facendo agire i personaggi tra cose e vicende comuni, evocate nella loro giornaliera e banale provvisorietà. Queste indicazioni ci indirizzano a cogliere la particolare organizzazione degli intrecci verghiani (mi riferisco ai romanzi del ciclo, per semplificare, almeno relativamente, il discorso): una trama di fatti, una vicenda romanzesca, con il suo arco evolutivo fatto di svolte e momenti cruciali, è presente in essi (come in questi ultimi anni si sta evidenziando, col superamento dell'interpretazione, soprattutto per quanto riguarda *I Malavoglia*, attenta solo ai caratteri lirici del racconto verghiano); ma tale trama si cela dietro un primo piano di dati che presentano la vita quotidiana, spesso ripetitiva e banale, di una comunità. Perché lo scopo fondamentale è quello di suscitare nel lettore « l'impressione » o « l'illusione della realtà ».

La trama, il *plot*, conserva la sua funzione portante nella struttura sintagmatica del racconto, ma a esso non viene affidato il compito di attrarre e guidare l'attenzione del lettore nell'itinerario testuale. Esso viene « velato », offerto « di sbieco », e il lettore deve indovinarlo attraverso molti indizi, al di là di un piano evidente di elementi narrativi che presentano « gli avvenimenti più umani », colla loro « impronta di cosa avvenuta ».

D'altra parte, mettere a fuoco, nell'opera verghiana, il procedimento del « dramma velato », « dissimulato », offerto « di sbieco », permette di scoprire in tutta la loro funzionalità narrativa e rappresentativa una serie di aspetti della fisionomia linguistica e stilistica del testo, che riverberano i loro effetti sulla sua struttura complessiva. Come ricerche svolte soprattutto di recente hanno mostrato, il discorso narrativo dei *Malavoglia* è costituito principalmente dall'uso abile di elementi espressivi di origine popolare, o di locuzioni standardizzate, che si presentano più volte in modo variato, integrandosi nel contesto e costituendo una rete di immagini e di riferimenti²².

²¹ G. VERGA, *Lettere a Capuana...*, p. 163.

²² Cfr. in particolare, fra i più recenti, G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accad. d. Crusca, 1983.

Un'idea di questo metodo può esser data da alcuni esempi circoscritti. Durante il tumulto per il dazio sulla pece, del sindaco Giufà vien detto che « non sapeva da che parte voltarsi »: una locuzione standardizzata, e un'informazione apparentemente neutra, che però nel tessuto narrativo del romanzo assume una notevole densità semantica, legata com'è all'altro soprannome del personaggio, *Baco da seta*. La si confronti, tra i molti altri, con questo passo del IV capitolo: « C'era pure il sindaco, mastro Croce Callà “ Baco da seta ”, detto anche Giufà, col segretario don Silvestro, e se ne stava col naso all'aria, talché la gente diceva che se ne stava a fiutare il vento, per sapere da che parte voltarsi, e guardava ora questo ora quello che parlava, come se cercasse la foglia davvero ».

Oppure, si consideri questa informazione su don Silvestro: « si beccava anche quel po' di stipendio di maestro elementare », « Si beccava » per « si prendeva » è una metafora usuale e istituzionalizzata nel linguaggio popolare e colloquiale, in apparenza di non particolare espressività. Ma la si consideri nel contesto più ampio: don Silvestro ride sempre come una gallina, oppure fa il gallo con le donne, e di lui è detto che in municipio faceva « le uova d'oro ». « Si beccava » è quindi un momento dell'espansione di una rete coerente di immagini, che copre una porzione assai vasta dell'opera.

Sono esempi circoscritti di un procedimento che abbraccia tutto il testo, con modalità di esecuzione molto ricche e variate, tra le quali ha un ruolo rilevante l'uso particolare dei proverbi e dei modi di dire, o i tratti caratterizzanti dei personaggi e di aspetti dell'ambiente e del paesaggio, che, ripresentandosi in forme simili, assumono un carattere quasi formulaico (contribuendo all'« aura di popolarità »²³ che il racconto comunica). Spesso quei tratti sono legati al soprannome del personaggio, e svolgendo da quello una serie di immagini, impediscono che esso perda la sua carica semantica e caratterizzante: così, per esempio, la Vespa *sfodera* spesso il suo pungiglione; ma di lei vien detto anche: « Adesso ella *ronzava* continuamente da comare Grazia ».

Questo procedimento d'altra parte è strettamente connesso alla tecnica studiata da Hempel delle ripetizioni di parole, d'immagini, di

²³ Così A. M. GIRESSE, *Verga e il mondo popolare. Un procedimento stilistico nei « Malavoglia »*, in *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, Einaudi, 1976, p. 20.

motivi, che determinano la « sphärische Geschlossenheit »²⁴, secondo l'espressione di cui si vale lo studioso tedesco, la compattezza organica dell'opera. Nell'ambito compositivo più generale, le ricorrenze, il ritorno e lo sviluppo dei motivi contribuiscono anche allo sviluppo dell'azione, hanno cioè una funzione specificamente narrativa, che potrebbe essere illustrata nelle sue manifestazioni a diversi livelli. Cito solo, per esemplificare questo tema, quello che Hempel chiama il motivo dell'esodo. La serie di partenze che scandiscono il romanzo, nel testo sono svolte in una rete di richiami, e sono legate a un'altra serie di motivi: distacco dal paese natio (anche in rapporto allo sgo-mento suscitato dal mondo vasto), rottura e cambiamento rispetto alla tradizione e alle consuetudini comunitarie, morte (= partenza di Bastianazzo e di Luca; la morte della Longa e di padron 'Ntoni presentata come partenza); secondo una rete di analogie assai complessa, nella quale le partenze di 'Ntoni segnano i passaggi fondamentali della vicenda. Ma anche l'abbandono della casa del nespolo entra in questa rete di analogie, e il passo che lo rappresenta può essere citato come squarcio esemplare del procedimento verghiano: « Dovevano andarsene dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che ci erano stati, e pareva che fosse come andarsene dal paese e spatriare, o come quelli che erano partiti per ritornare e non erano tornati più, che ancora c'era lì il letto di Luca, e il chiodo dove Bastianazzo appendeva il giubbone ».

Mi sono riferito prevalentemente ai *Malavoglia*, ma un discorso in gran parte analogo si potrebbe fare per il *Mastro-don Gesualdo*: analogo, ma non uguale, come suggerisce anche il fatto che per il secondo romanzo del ciclo Verga ha praticamente reinventato il suo metodo (conosciamo infatti il complesso lavoro di progettazione e di successive stesure dell'opera)²⁵. Questa lavoro è sfociato nella creazione di un narratore paragonabile a quello dei *Malavoglia*, in quanto anch'esso calato nella comunità che racconta, ma diverso in

²⁴ È una locuzione di E. LÄMMERT, in *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1968, p. 95. W. HEMPEL la riprende a p. 41 del suo studio, *Giovanni Verga's Roman « I Malavoglia » und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln - Graz, Böhlau Verlag, 1959.

²⁵ Mi riferisco in particolare ai lavori di C. Riccardi, culminati nell'edizione critica G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Fond. Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979; cfr. l'Introduzione: *I tempi dell'elaborazione del « Mastro-don Gesualdo »*, anche per i riferimenti a studi precedenti.

quanto è differente il livello sociale e l'ambiente del romanzo. Non dovrebbero essere quindi esatte le interpretazioni del *Mastro* che fanno coincidere il suo narratore con l'autore (o lo considerano assai vicino all'autore)²⁶. Decisive, in questo senso, mi paiono alcune indicazioni esplicite di Verga. Il quarto capitolo della seconda parte, che racconta l'infatuazione di Ninì Rubiera per Aglae, si conclude con questa battuta: « Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi! ». Un recente interprete, tra i più fini, del *Mastro*, commenta: « Il risentimento amaro del Verga era davvero giunto a un punto di scetticismo senza ritorno, per indurlo a esprimersi in un'antifrasi così facilmente sbrigativa: e per fargli compiere una simile intromissione nel tessuto narrativo del racconto »²⁷. Ma in una lettera a Guido Mazzoni, il quale aveva recensito il romanzo, Verga spiega esplicitamente: « è proprio la voce del popolo che sentenzia: Dice il proverbio ecc., come sembravami esprimere chiaramente l'intonazione della pagina intera »²⁸. E in una lettera al Cameroni dello stesso anno, fornendo indicazioni più generali (forse anche in riferimento allo stesso passo), ribadisce: « Sul mio onore e sulla mia coscienza, davanti a quel giudice severissimo che tu sei, ecco la verità vera: lo sfogo che tu dici è e vuol essere perfettamente oggettivo; risponde al sentimento intimo, cauto e prudente di cotesta gente per le quali ho vissuto per le 500 pagine del libro. Quanto alle cause prime, alle ragioni atavistiche e alle infiltrazioni successive che abbiano potuto mettermi nella carne e nello spirito dei don Ninì Rubiera e C.i non so dirti. Ma sfogo soggettivo, no, protesto »²⁹.

Mi pare che siano indicazioni chiare sul livello a cui è elaborato il narratore del *Mastro*, e sul modo in cui vanno assunti i commenti e tutte le informazioni che il testo ci fornisce.

Una particolarità del romanzo consiste nel più accentuato uso del dato comportamentale, dell'aspetto esteriore e della gestualità dei personaggi, anche in questo caso con implicazioni allusive nei dati forniti.

²⁶ Cfr. soprattutto V. MASIELLO, *La lingua di Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in *I Miti e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 97-98.

²⁷ V. SPINAZZOLA, *I silenzi di « Mastro-don Gesualdo »*, in *Verismo...*, pp. 258-59.

²⁸ G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 243.

²⁹ Ivi, p. 236.

Esemplare, a questo proposito, una variante del testo Treves rispetto a quello della « Nuova Antologia », nel secondo capitolo.

Ma in quel momento entrava il canonico Lupi, sorridente, con quella bella faccia amabile che metteva tutti d'accordo, e dietro a lui il sensale col moggio in mano. — *Deo gratias! Deo gratias!* Lo combiniamo questo matrimonio, signora baronessa?

Si stette a tirare un altro po'; mastro Lio ora strillava e dibattevasi quasi volessero rubargli i denari di tasca. La baronessa invece con l'aria indifferente...

Così il testo della « Nuova Antologia ». Nell'ultima stesura, dopo le parole del canonico Lupi (« Lo combiniamo questo matrimonio... ») è stato inserito questo periodo:

Come s'accorse di don Diego Trao, che aspettava umilmente in disparte, il canonico mutò subito tono e maniere, colle labbra strette, affettando di tenersi in disparte anche lui, per discrezione, tutto intento a combinare il negozio del frumento...

Con l'inserzione di questi dati comportamentali sul canonico, viene introdotto un elemento di maggiore complessità nella trama, in quanto si allude per la prima volta, « di sbieco », ai maneggi per il matrimonio tra Bianca e Gesualdo, portati avanti all'insaputa dei fratelli Trao. Durante la serata in casa Sganci un altro personaggio, la Cirmena, brontola: « Un mese che il canonico Lupi si arrabatta in questo negozio [...] un va e vieni fra la Sganci e la Rubiera » (anche queste battute non esistono nella stesura dell' '88). Sono questi alcuni degli elementi della complessa trama di dati che conduce al matrimonio, in modo assai differente nelle due stesure, e con implicazioni diverse per quanto riguarda il senso generale della vicenda.

Che il *Mastro* sia caratterizzato da un procedimento narrativo più orientato in senso comportamentale, alla maniera teorizzata da Maupassant, è confermato da dichiarazioni espresse di Verga, il quale, sforzandosi di chiarire le intenzioni che lo avevano animato nella composizione del romanzo, affermava:

io credo che ogni soggetto e ogni azione sieno suscettibili di destare forte e profonda commozione, quello che suol dirsi interesse, purché sentiti e riprodotti sinceramente e fortemente, senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia

così evidente e necessaria da far vedere vivi e reali i personaggi come li incontriamo nella vita³⁰.

Questi concetti furono sviluppati quattro anni dopo nell'intervista a Ojetti, ma è significativo che siano formulati in questa lettera, in riferimento al *Mastro-don Gesualdo*. In modo ancora molto indicativo, Verga aggiungeva:

a questa necessità, a questa corrispondenza esteriore si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui non saprei fare a meno.

« Gli ardimenti di parole e di stile » concernono anche quelli che sono stati definiti i caratteri espressionistici nella presentazione dei personaggi del *Mastro*. L'insistenza su tratti della persona e del comportamento, e la loro accentuazione, fino a dare l'impressione di un atteggiamento impietoso ed ostile dell'autore nei loro confronti (da cui si fanno derivare particolari implicazioni ideologiche) che crea il peculiare grottesco del romanzo (ma del « gran grottesco umano » Verga aveva parlato già nel 1878 nel progetto del ciclo esposto al Paola Verdura), rispondono dunque ai procedimenti intenzionali, che individuano e marcano fortemente (anche in rapporto a una « visione con », a un punto di vista determinato, in genere non benevolo, o al narratore individuato come « voce pubblica ») alcuni tratti distintivi del personaggio, così che il lettore lo distingue e identifica a ogni ricomparsa, e lo segue nel processo narrativo.

Si veda, per esempio, il modo in cui sono trattati, per questo aspetto, il personaggio della baronessa Rubiera, e quello a lei legato del figlio.

Alla sua prima apparizione, nel secondo capitolo, la baronessa è presentata con questi tratti: « Essa stava litigando con quel ladro del sensale [...] accesa in volto, gesticolando con le braccia pelose, il ventre che le ballava ». Non bisogna trascurare, innanzitutto, il fatto che essi siano filtrati da un punto di vista (all'inizio del capoverso è detto: « Don Diego la vide passando davanti alla porta del magazzino... »), il che è certo significativo in un contesto che non posso fermarmi a esaminare. Ma quei tratti abbozzano anche, fin dal-

³⁰ Ivi, pp. 242-43

l'inizio, un fisico pletorico, che costituisce il tratto saliente del personaggio (suggerito anche dal cognome, secondo un procedimento che nei *Malavoglia* è sistematico, in riferimento ai soprannomi).

Il figlio compare invece nel terzo capitolo, « alto e massiccio [...] bianco e rosso in viso », con caratteri della famiglia, quindi, ancora visti in positivo. Quando riappare nell'episodio dell'asta, alterna momenti di rossore e di pallore: « Don Ninì si fece rosso »; « scattò come una molla, con tutto il sangue in viso »; « ostinavasi, pallido come la sua camicia, adesso »; « sbuffava peggio di un toro infuriato »; « cominciava a cedere, col viso floscio ».

Anche la baronessa, quando riappare, nella scena con Ciolla (p. 11, cap. V), tende piuttosto a impallidire: « Essa, che si sentiva impallidire, finse di mettersi a ridere »; « Rosaria [...] vide la padrona così pallida che stava per chiamare aiuto »; qui appare per la prima volta un particolare che acquisterà via via importanza: « la schiuma alla bocca ». Nella scena del battesimo essa va « a sfogarsi all'orecchio di Bianca, accesa, sbirciando di sottocchi Gesualdo »; « la baronessa diveniva rossa come un peperone »; « la Rubiera cominciò a salutare da lontano [...] talmente accesa che pareva volessero accapigliarsi »; poi è « pallida e trafelata »; poi ancora, « Rosaria [...] udì a un tratto dal cortile un urlo spaventoso, come stessero sgozzando un animale grosso di sopra [...] La baronessa era ancora lì [...] piegata in due quasi avesse la colica, gemendo e lamentandosi, mentre le usciva la bava dalla bocca, e gli occhi le schizzavano fuori ». E infine la scena dell'insulto apoplettico, che costituisce il climax di questi motivi:

La baronessa stava lunga distesa sul letto, simile a un bue colpito dal macellaio, con tutto il sangue al viso e la lingua ciondoloni. La bile, i dispiaceri, tutti quegli umori cattivi che doveva averci accumulati sullo stomaco, le gorgogliavano dentro, le uscivano dalla bocca e dal naso, le colavano sul guanciale.

Ma il tema ha ancora sviluppi nelle altre apparizioni della baronessa, e soprattutto in quelle del figlio, che tende a somigliare sempre più alla madre.

Queste notazioni, pur rapide, suggeriscono comunque la presenza nel romanzo di un procedimento analogo a quello dei *Malavoglia*. Qui i personaggi vengono spesso ripresentati con la medesima

immagine o la stessa espressione, con cadenze formulari però, che non sono presenti nel *Mastro*, dove il procedimento delle ripetizioni, dei parallelismi, viene svolto in modo differente. Esso è comunque evidente nella duplicazione dei personaggi e delle situazioni, a cominciare da quella del protagonista, sdoppiato nel personaggio del canonico Lupi e in quello della baronessa Rubiera, la storia della quale, e la cui sorte (dover assistere cioè alla dispersione del patrimonio ad opera del figlio), costituisce una prefigurazione della sorte di Gesualdo; e concludendosi alla fine della seconda parte, forma come una « grande rima »³¹ con la fine di Gesualdo nella quarta parte. Così, si corrispondono la sorte di Bianca e quella di Isabella, sedotte ambedue dai cugini e costrette a sposare un altro (il passaggio di certi tratti del carattere da Bianca a Isabella, tra le due stesure, può quindi compiersi naturalmente). E hanno una serie di analogie le quattro morti rappresentate nel romanzo, di Diego (che svolge il ruolo di padre di Bianca), del padre di Gesualdo, e poi di Bianca e di Gesualdo.

Ma reti complesse di analogie si istituiscono nel *Mastro* per mezzo di altri procedimenti: si pensi ai continui riferimenti nel testo ai rapporti familiari di Gesualdo, che costituiscono una trama di relazioni per affinità e contrasti estesa a tutto il romanzo: con la famiglia d'origine, con Diodata e i figli, con la famiglia legale³².

In rapporto a questo aspetto, alla storia di Gesualdo è sotteso un proverbio, mai citato esplicitamente nel testo, ma che genera (secondo un procedimento presente anche nei *Malavoglia*) un complesso di locuzioni, di immagini, di comportamenti: « la roba è il sangue dell'uomo ». Perciò, per esempio, Gesualdo percepisce ogni perdita economica come svenamento, dissanguamento: una metafora standardizzata, che, come nei *Malavoglia*, acquista densità semantica dalla sua espansione sistematica nel testo, e dai suoi rapporti con altri significati. Infatti il sangue è anche la famiglia, secondo un motivo ripetuto spesso e non casualmente nel *Mastro* (cito un solo esempio: don Diego ricorda dolorosamente il « tradimento » di Bianca la notte

³¹ G. GUGLIELMI, *Sulla costruzione del « Mastro-don Gesualdo »*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, p. 105.

³² Questo aspetto del romanzo è oggetto di analisi, secondo un'altra prospettiva, da parte di P. DE MEIJER, nel VI capitolo di *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1969.

dell'incendio: « Bianca, sua sorella, la sua figliola, il suo sangue »). Dalla considerazione di questa rete di riferimenti e di rapporti tra dramma della roba e dramma familiare balza evidente come essa sia la struttura di significati portante del romanzo. La compenetrazione tra sentimenti familiari e amore per la roba è espressa in maniera esemplare e suggestiva nel momento in cui Gesualdo morente cerca di comunicare a Isabella (e quindi di perpetuare nel suo sangue) quell'amore:

Le raccomandava la sua roba, di proteggerla, di difenderla [...] — Mangalavite, sai... la conosci anche tu... ci sei stata *con tua madre*... Quaranta salme di terreni, tutti alberati!... ti rammenti... i belli aranci?... anche *tua madre*, poveretta, ci si rinfrescava la bocca, *negli ultimi giorni!*... 300 migliaia l'anno, ne davano! Circa 300 onze! E la Salonia... dei seminati d'oro... della terra che fa miracoli... benedetto sia *tuo nonno che vi lasciò le ossa!*...

Gli anni della elaborazione del *Mastro-don Gesualdo* e della piena stagione del Verismo sono anche gli anni dell'apprendistato narrativo di un giovane scrittore, legato a Verga e a Capuana dai tratti comuni della corregionalità e di molti condizionamenti culturali. Ma presto De Roberto maturò un'attitudine meno fiduciosa nei confronti delle scelte più decise e univoche del Naturalismo, e verso ogni proposta artistica a una sola direzione (e in ciò ebbe un ruolo importante l'influsso di Capuana, che in quel momento attenuava e modificava le sue proposte iniziali più risolutive), rendendosi disponibile a una sperimentazione più allargata e differenziata rispetto all'impegno più definito e concentrato di Verga. Donde le sue prove su un arco di soluzioni narrative assai ampio: dal racconto di imitazione veristica, che arrivava alle sperimentazioni estreme del racconto « drammatico » e della « novella dialogata », alla narrazione introspettiva, con l'assunzione di tematiche assai diverse, di ambienti e personaggi di differenti livelli sociali, presentati in modi realistici o attraverso esperienze psicologiche e morali.

Il lavoro di De Roberto è caratterizzato da una oltranza sperimentale, che nasce dalla situazione letteraria del momento, assai mossa ed aperta. Una spinta fondamentale gli veniva certamente dal riconoscimento del valore dei risultati verghiani, e insieme dalle aperture problematiche che implicava quella esperienza. Non ultima,

la questione, rimasta aperta, se le tecniche elaborate da Verga fossero idonee a rappresentare ambienti sociali e personaggi "alti". E l'irrequietezza formale di De Roberto può essere messa in rapporto con le incertezze e le difficoltà in cui Verga finì per avvilupparsi.

Ma certo nuove sollecitazioni gli venivano dalle esperienze e dalle indicazioni degli scrittori francesi che muovevano dal Naturalismo per orientarsi in direzioni differenti, come si evidenziava nelle vicende dei collaboratori delle *Soirées de Médan*, da Huysmans allo stesso Maupassant, che affacciava la possibilità di considerare in modo più relativo (anche in rapporto a un relativismo conoscitivo) i due metodi narrativi che nei dibattiti dell'epoca venivano contrapposti, quello oggettivo e quello soggettivo. E troviamo anche, negli scritti teorici di De Roberto, le suggestioni di Bourget, delle sue idee sull'« immaginazione dei sentimenti », sulle « anatomie morali ».

Nell'incertezza delle coordinate naturalistiche, nel contesto di sollecitazioni differenti, nella sua ansia sperimentale, l'opera di De Roberto può difficilmente essere tutta collocata nell'ambito del Verismo. Ma la sua esperienza può essere assunta come espressione delle implicazioni problematiche della vicenda verista, e delle aperture che essa implicava. E certo la sua opera maggiore, *I Viceré*, che muove da quelle problematiche, da quelle tensioni e anche contraddizioni, può essere considerata l'esempio più significativo di un Verismo che non diventa maniera, che svolgendone le proposte e le esperienze, le porta a soluzioni tecniche e gnoseologiche che vanno al di là delle premesse naturalistiche.

La complessità della tecnica narrativa dei *Viceré* sarà piuttosto suggerita che argomentata, nelle poche osservazioni che qui svolgerò³³.

Indubbiamente, per quanto riguarda la tecnica narrativa, i romanzi verghiani sono per quest'opera un riferimento fondamentale. È soprattutto su quelle esperienze che De Roberto compie scelte, approfondimenti, mutamenti, che trasformano in modo consistente i procedimenti di quei modelli. Si consideri il tipo di narratore elaborato da De Roberto: esso è costituito da una voce narrante, capa-

³³ Per le quali ho tenuto presenti, oltre gli studi di Madrignani citati più avanti, N. TEDESCO, *La concezione mondana dei «Viceré»*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1963, G. GIUDICE, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *I Viceré e altre opere*, Torino, UTET, 1982, e particolarmente l'esuberante ma stimolante volume di G. GRANA, *«I Viceré» e la patologia del reale. Discussione e analisi storica del romanzo*, Milano, Marzorati, 1982.

ce di assumere le voci e i punti di vista individuali o collettivi (di gruppi più o meno ampi e determinati di personaggi). Tale voce narrante ha prevalentemente i caratteri di una voce popolare, di una "coscienza pubblica", che esprime un'ottica dal basso, spesso maligna ed estraniante, e riporta, con tratti diversamente individuabili, voci, opinioni vulgate, mormorazioni, o anche solo costituisce il filtro di episodi corali, per esempio cerimonie o manifestazioni pubbliche, nelle quali sempre campeggia qualche membro della famiglia protagonista. Questo "coro", che ha una presenza crescente nel romanzo, può circoscriversi a gruppi ristretti: alla servitù in particolare, quando non sono singoli componenti di questa a mediare anche larghi tratti della materia narrativa.

Non è difficile scorgere all'origine di simili procedimenti le varie incarnazioni del narratore popolare verghiano; con analogie, per un verso, con quello dei *Malavoglia*, per la sua disposizione ad assumere i punti di vista o l'accento e il tono linguistico di singoli personaggi e di mediare i passaggi dall'uno all'altro, fungendo insieme da strumento del meccanismo narrativo col fornire notizie utili al racconto. Per un altro verso esso ha caratteri che lo avvicinano al narratore del *Mastro*, il quale, si è visto, accoglie la voce pubblica, presentando spesso i personaggi con una vocalità maligna e tonalità espressionistiche, e gioca tra una tecnica di rappresentazione comportamentale e l'apertura di larghi spazi per il punto di vista e il discorso interiore del personaggio.

Troviamo anche quest'ultimo procedimento nei *Viceré*, e le varie forme di discorso riportato partono dai traguardi verghiani, e da lì sono sviluppate con grande abilità. Esse sono svolte nell'ambito di un impianto narrativo notevolmente originale, che presenta una trama fitta e continua di avvenimenti, familiari e locali, a livelli plurimi, e senza soluzione incastra una serie di procedimenti narrativi, dal narrato storico alla scena-dialogo, dal documento o pseudo-documento incluso nel racconto, al discorso narrato, dai costrutti indiretti liberi al soliloquio riflessivo. Quest'ultimo si afferma nei momenti riflessivi di Matilde e Teresa (che utilizzano l'esperienza dell'*Illusione*) e nei momenti di maggiore lucidità di coscienza di Consalvo. Ma anche il discorso indiretto libero individualizzato si sostiene sempre su stimoli e reazioni dell'ambiente, e si risolve in forme narrative indirette, che danno un impulso al racconto, anziché arrestarne la con-

tinuità. Più spesso trapassa nel dialogo, diretto o riassunto interamente, e recepito comunque nel flusso narrativo, che ne risulta animato vivacemente, sulle cadenze particolari delle voci che popolano il romanzo. Ne risulta un flusso narrativo meno fuso di quello verghiano, più diversificato e composito.

Anche le modalità espressionistiche e ripetitive nella rappresentazione dei personaggi, che, come si è visto, sono proprie del *Mastrodon Gesualdo* (e, con tratti più formulaici, dei *Malavoglia*), sono riprese nei *Viceré*, e portate a soluzioni originali. Nel romanzo di De Roberto i lineamenti dei personaggi, fisici, mimici, verbali, accennati all'inizio, sono per tutte le loro successive comparse ripetuti e variati, traendo ciascuno dall'azione, dalla situazione ambientale, dalle relazioni reciproche, motivi particolari per reazioni reiterate e variate. Non approfonditi psicologicamente, e senza un reale sviluppo « essi agiscono, ed interagiscono, su un piano di parità narrativa »³⁴, non acquistando rilievo, quindi, dallo sfondo, e perdendo, nella coazione a ripetere che è loro propria, la consistenza del personaggio ottocentesco.

Anche in questo caso, si possono indicare diverse analogie con il modo verghiano di rappresentare una particolare categoria di personaggi, quelli non protagonisti, con il loro comportamento stilizzato e la ripetizione dei tratti e dei *tic* espressivi. Ma una simile operazione, che ritaglia nell'esperienza verghiana questo tipo di tecnica e la sviluppa e la radicalizza, è una scelta assai significativa.

Così come è significativa l'operazione condotta sulla trama: se dietro la dissimulazione del dramma, è possibile rinvenire nei romanzi verghiani un intreccio di accadimenti, una parabola narrativa, assai più difficile e scorgerla nei *Viceré*, che si presentano come una vera "tranche" della storia di una famiglia, tagliata o ritagliata dal passato e verso il futuro con un notevole tasso di casualità, con un « finale che non conclude, e lascia aperto il discorso narrativo »³⁵, secondo l'indicazione di Madrignani. Quest'ultimo ha mostrato come il flusso narrativo che costituisce la narrazione dei *Viceré* sia il risultato di un abile lavoro di intreccio e concatenazione di motivi ed episodi: « La concatenazione dei motivi a livello di stile narrativo

³⁴ C. A. MADRIGNANI, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi*, Milano, A. Mondadori, 1984, p. XXXI.

³⁵ *Ivi*, p. XLIV.

rimanda a una visione estremamente logica, deduttiva, dei fatti narrati, come se l'arte del narratore avesse, secondo De Roberto, il primo compito di dare un ordine convenzionale ad una materia di per sè varia e multiforme, facendo prevalere come momento unificatore un gioco di richiami e di rispondenze interni a questa materia stessa. C'è una nevrotica insistenza sistematica in questo narrare *more geometrico...* »³⁶.

L'imposizione di un ordine (che si manifesta anche in un complesso di simmetrie esteriori, quasi dantesco) a una materia caotica, indistinta, in cui tutto è uguale e tutto è diverso (« la storia è una monotona ripetizione », dichiara Consalvo), è dunque consapevolmente un'operazione convenzionale, che svolge e precisa una posizione implicita e già parzialmente formulata da alcuni rappresentanti del Naturalismo. Maupassant, per esempio, sottolineava la componente soggettiva e arbitraria del lavoro dello scrittore, che « una volta scelto il suo tema dalla vita ingombra di casi fortuiti e di futilità [altrove: " brutale, incoerente, priva di concatenazione "], prenderà solo quei particolari caratteristici utili al suo argomento », disponendoli abilmente in modo da dare l'illusione completa del vero. « In conclusione, i realisti di talento dovrebbero piuttosto chiamarsi Illusionisti »³⁷.

Complessivamente, questi rilievi sulla tecnica narrativa di De Roberto, se per un verso permettono di coglierne la continuità rispetto all'esperienza verghiana, dall'altro, definendo le scelte compiute dall'autore dei *Viceré* e la radicalizzazione, da lui operata, di quell'esperienza, consentono di scorgerne i caratteri di apertura verso prospettive di tipo novecentesco. La dissoluzione della trama, la perdita di consistenza del personaggio, e, in una considerazione più generale dell'opera di De Roberto e della sua consapevolezza teorica, l'indicazione della convenzionalità e della relatività delle forme narrative, sono orientamenti che in un clima culturale modificato saranno acquisiti da Pirandello, e da una larga parte della narrativa novecentesca.

Questi riferimenti novecenteschi non intendono essere accenni accessori a conclusione del mio discorso, ma l'indicazione, necessaria-

³⁶ C. A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di F. De Roberto*, Bari, De Donato, 1972, pp. 111-12.

³⁷ G. DE MAUPASSANT, *Il romanzo...*, pp. 10-11.

mente schematica, dei risultati cui conduce un'analisi, condotta sotto il profilo della tecnica, dell'opera dei maggiori veristi. Essa permette di intravedere le linee di un processo analogo a quello che in riferimento all'area anglosassone è stato descritto in questo modo: « L'oggettività jamesiana, già chiaramente propugnata nell'*Art of Fiction*, è a sua volta basata su una finzione: la finzione cioè, che la finzione narrativa sia reale e che l'artista possa descrivere "oggettivamente" la realtà senza prendervi parte in alcun modo, neppure come narratore. Ma appunto la finzione dell'oggettività del narratore comporta il rifiuto di quel rapporto moralistico tra narratore e vicenda narrata che era un punto di forza della narrativa precedente, esclude la possibilità che l'artista sia un demiurgo manipolatore di marionette (thackeriano), e paradossalmente pone le basi della concezione del romanzo come ricerca "soggettiva", in cui il narratore può verificare solo certi dati parziali. Da qui alla presa di coscienza della soggettività della ricerca, che diventa essa stessa il centro dell'opera, il passo è breve. Sarà questa la strada che, percorsa da James fino alla *Prefazioni* e poi da Conrad con il suo personaggio di narratore alla ricerca di una verità che, appunto come personaggio, non potrà mai possedere completamente, conduce al romanzo moderno... »³⁸.

Questo delineato dal Pagetti è un processo che ha implicazioni gnoseologiche e generalmente culturali assai vaste, e che, pur nelle sue contraddizioni e nelle sue manifestazioni irrazionalistiche, ci conduce nel cuore di alcune delle problematiche moderne più rilevanti.

Il senso del mio discorso (e vorrei marcare questa precisazione) non tende a collocare De Roberto, e tanto meno Verga, in un clima novecentesco. Esso mira invece a sottolineare la complessità della cultura del Naturalismo, e a mettere in dubbio l'esistenza di una frattura così radicale tra essa e la cultura novecentesca (o di una « barriera del Naturalismo »). L'itinerario che ho accennato, quindi, potrebbe piuttosto aggiungersi agli altri che uno storico della scienza e della cultura come Paolo Rossi tracciava, indicando nel periodo che ci interessa, dominato dalla cultura positivista, l'origine di molte problematiche novecentesche, « perché » — diceva — « in esso sono da ricercare le origini e i caratteri essenziali dell'economia, dell'antropologia, della psicologia, della filologia, della linguistica e del

³⁸ C. PAGETTI, *La nuova battaglia...*, pp. 127-28.

loro costituirsi come nuove autonome scienze; perché verso quel mondo siamo in qualche modo continuamente risospinti ogni volta che guardiamo ai rami più rigogliosi del sapere contemporaneo. In quel fitto intrico di radici stanno le origini di alcuni grandi discorsi e di alcune coordinate mentali del nostro secolo, di problemi che sono tuttora al centro della nostra cultura »³⁹.

GIOVANNI PIRODDA

Università di Cagliari

³⁹ P. ROSSI, *Considerazioni conclusive*, in *Scienza e filosofia...*, p. 455.

HALINA SUWALA

A PROPOS DE QUELQUES TECHNIQUES NARRATIVES
DU NATURALISME

Si l'on ne consent pas à réduire le naturalisme à Zola seul ou à un modèle dont Zola se trouverait exclu, il nous semble nécessaire d'admettre qu'il en existe au moins deux variantes. C'est l'hypothèse que nous nous proposons d'examiner en passant en revue, chez cinq écrivains choisis, quelques-uns des procédés techniques qui tiennent au désir, commun à eux tous, de faire coïncider littérature et vie.

Bien qu'il en ait toujours décliné la responsabilité, c'est avec Flaubert que commence « l'aventure naturaliste ». Ce qui fait de lui le grand-père du naturalisme, c'est avant tout son dogme sacro-saint de l'impersonnalité. Impersonnalité, impartialité, impassibilité, objectivité: la notion est fort complexe et offre plusieurs aspects qui, tous, convergent vers une nouvelle formule romanesque. Tout en renouant avec la formule balzacienne, elle n'en est pas uniquement le développement mais la remet aussi en question. Le roman flaubertien n'est pas seulement un roman post-balzacien mais, à plusieurs égards, un roman anti-balzacien. C'est ce qu'a bien vu Zola qui, pour dégager de *Madame Bovary* les caractères fondamentaux du roman moderne, construit sa démonstration sur une opposition systématique entre Balzac et Flaubert¹.

Le principe de l'impersonnalité tel que le conçoit Flaubert a pour objectif essentiel de rendre l'auteur non pas absent de son oeuvre mais invisible (« comme Dieu dans l'univers »), donc d'éliminer ses interventions explicites, de réduire autant que possible dans le roman la part de discours du narrateur². Dans chacun des trois romans:

¹ Cf. E. ZOLA, *Gustave Flaubert*, in *Les romanciers naturalistes, Oeuvres complètes*, Cercle du livre précieux, Paris, 1966-1970, t. XI, p. 97-99.

² Le terme de « discours » est employé dans le sens que lui donnent Emile Benveniste et Gérard Genette.

Madame Bovary, l'Education sentimentale, Bouvard et Pécuchet, qui constituent trois parangons du roman naturaliste, Flaubert réalise ce principe avec des procédés techniques différents. Ainsi dans le premier, le plus important pour le modèle zolien, il fait appel à celui qui sera privilégié par les naturalistes, le style indirect libre mis au service de la technique du point de vue.

Dès 1865, Zola entrevoit les avantages que cette technique peut offrir au romancier. Dans son article sur Erckmann-Chatrion³, il en dégage trois. Tout d'abord, l'effet de réel obtenu grâce à la restriction du champ: abandonnant « l'aspect de l'ensemble », s'enfermant dans la perspective limitée d'un personnage choisi, l'auteur échappe à l'abstraction, rend l'image de la réalité représentée plus concrète et plus exacte dans la peinture des détails. Ensuite, l'effet de dramatisation: relatant les événements du point de vue d'un témoin engagé personnellement dans une situation, non seulement il en garantit « l'authenticité », mais encore obtient une tension dramatique, une force d'émotion que ne saurait atteindre une relation anonyme. Et enfin, l'effet de singularisation: en choisissant le point de vue d'un personnage à qui la réalité affrontée paraît neuve et étrange (p. ex. le point de vue d'un enfant dans *Madame Thérèse*) le romancier rompt l'automatisme, rend la réalité plus saisissante⁴.

C'est dans *L'Assommoir* que Zola applique avec le plus de virtuosité peut-être la technique du point de vue conjuguée avec le discours indirect libre. Tous en s'inspirant de *Madame Bovary*, il utilise pourtant l'indirect libre d'une manière qui diffère sensiblement de l'utilisation qu'en fait Flaubert. Dans *Madame Bovary*, c'est le narrateur qui prête son style aux personnages, ce qui permet à l'auteur d'obtenir une grande homogénéité de la narration ainsi qu'une certaine ambiguïté: nombreux sont les cas où il est impossible de dire avec certitude qui est à l'origine de la parole: narrateur ou personnage? D'autre part, le narrateur se tient à l'extérieur du monde représenté et, tout en

³ Cf. E. ZOLA, *Erckmann-Chatrion*, in *Mes Haines, Oeuvres complètes*, éd. citée, t. X.

⁴ C'est en vue de ce dernier effet que Zola fait si souvent dans ses romans appel à un personnage venu de l'extérieur qui, avec un regard non blasé par la familiarité du spectacle, observe le monde dans lequel il se trouve jeté (Florent dans *Le Ventre de Paris*, Mouret dans *Pot-bouille*, Denise dans *Au bonheur des dames*, Etienne dans *Germinal*, Jean Macquart dans *la Terre*, et tant d'autres encore).

superposant sa voix à celle du personnage, garde envers lui une certaine distance, souvent teintée d'ironie.

Dans *L'Assommoir*, la situation s'inverse: la même homogénéité de la narration et la même ambiguïté sont obtenus d'une manière opposée. Au lieu de prêter son style aux personnages, le narrateur emprunte leur façon de s'exprimer. Et cela non seulement dans des fragments où, avec l'indirect libre, il transmet les paroles et les pensées d'un personnage déterminé ou la voix collective du quartier, mais aussi dans des parties purement narratives; par conséquent, les cas d'ambiguïté, les passages indécidables sont plus fréquents encore que dans *Madame Bovary*.

Tirant profit de toutes les ressources que peut offrir l'emploi du parler populaire et l'associant à la technique du point de vue, Zola arrive à créer l'impression que l'histoire est racontée par les acteurs eux-mêmes et par « une voix tierce », la voix de la *doxa*, intermédiaire entre celle des personnages et celle du narrateur identifiable à l'auteur implicite. « La *doxa*, observe Jacques Dubois, est à la fois celle du personnage et celle du narrateur, donc un parfait mixte: du personnage puisqu'elle est du même niveau fictif et que le personnage peut se dissoudre dans le groupe qui l'émet, mais également de l'auteur puisqu'elle dit le personnage, porte avis sur lui et fait référence aux codes de la sagesse et du savoir. De là que l'on distingue mal, bien souvent, qui énonce, de l'auteur ou de l'opinion »⁵. Exemple ce passage du chapitre X, qui rend les Coupeau responsables de leur sort: « Sans doute, les Coupeau devaient s'en prendre à eux seuls, l'existence a beau être dure, on s'en tire toujours lorsqu'on a de l'ordre et de l'économie, témoins les Lorilleux qui allongeaient leurs termes régulièrement, pliés dans des morceaux de papier sales, mais ceux-là, vraiment, menaient une vie d'araignées maigres, à dégoûter du travail »⁶. Voilà un jeu subtil, source de l'ambiguïté: sans disparaître complètement, le narrateur s'efface devant « la rumeur » qui « là où elle affleure [...] gouverne le récit, c'est-à-dire en régit le point de vue, en distribue les phases, en constitue l'idéologie »⁷.

⁵ JACQUES DUBOIS, « *L'Assommoir* » de Zola. *Société, discours, idéologie*, Larousse, Paris, 1973, p. 177.

⁶ E. ZOLA, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960-1967, t. III, p. 685.

⁷ J. DUBOIS, « *L'Assommoir* » de Zola..., p. 178.

On dirait que l'auteur met directement le lecteur face au milieu qui se raconte lui-même et juge ses membres. Grâce à l'indirect libre et à l'emploi croissant du parler populaire dans la narration, la peinture du monde et le récit d'événements deviennent oeuvre commune du narrateur, des personnages et de la voix collective du quartier. A l'encontre du narrateur de *Madame Bovary*, celui de *L'Assommoir*, au fur et à mesure que son récit avance, renonce à la position de l'observateur qui se tient à l'extérieur, se mêle à la foule des personnages, s'installe à l'intérieur du monde représenté. Flaubert n'apprécia guère ce dépassement des limites qu'il avait lui-même respectées, et porta d'abord sur *L'Assommoir* un jugement peu favorable: « Qu'on fasse parler les voyous en voyous, très bien, mais pourquoi l'auteur prendrait-il leur langage? Et il croit ça fort, sans s'apercevoir qu'il atténue par ce chic l'effet même qu'il veut produire »⁸.

Sans négliger l'écart qui existe entre le procédé zolien et le monologue intérieur tel que le pratiquent les romanciers du XX^e siècle, on peut affirmer avec Jacques Dubois que l'indirect libre reproduisant les pensées « crée un embryon de monologue intérieur dans la mesure où, ainsi que cela se passe au chapitre XII, il permet de dramatiser mouvements et états de conscience [...] En réalité, Zola poursuit [...] l'oeuvre commencée par d'autres maîtres du roman au XIX^e siècle, un Stendhal, un Flaubert, dont l'objectif était de briser avec l'omniscience du romancier traditionnel, en sorte que la narration s'intériorise et emprunte au personnage les modalités de sa vision singulière. De ce réalisme au second degré, on considère d'habitude que Zola devait moins que d'autres entretenir la préoccupation. En 1877 cependant, qui avait osé aller aussi loin qu'en ce chapitre XII de *L'Assommoir* où tout le réel vient s'inscrire dans un point de vue et se révèle au fur et à mesure qu'une conscience le vit? »⁹.

Avec l'indirect libre, ajoute J. Dubois, pénètre « au coeur du roman un discours qui est parole, avec tout ce que cela suppose, un discours qui non seulement par son contenu mais aussi par sa forme et sa substance linguistique participe au romanesque et nous dit le personnage ». Cette intrusion, si elle se fait plus violente, peut tendre à éliminer la narration au sens strict, à transformer « le narratif en

⁸ G. Flaubert, lettre à Tourgueneff [28 octobre 1876].

⁹ J. DUBOIS, « *L'Assommoir* » de Zola..., p. 171.

discours parlé, en discours enfanté par le discours premier ». D'où le risque que court le romancier de disloquer le récit, ce qui arrive parfois avec le monologue intérieur au sens propre du terme. Zola sauve le récit en donnant à l'indirect libre une structure narrative: « Le *je* qui s'exprime (sous le *il* ou le *elle* de l'indirect libre) » est dans *L'Assommoir* « tourné vers l'extérieur ». Et « cette extériorisation rapproche précisément le discursif du narratif ». Le discours intérieur du personnage obéit à « certaines exigences élémentaires de la communication » (temporalité, causalité événementielle, organisation logique), se fait explicatif et démonstratif. Sous la forme directe, à la première personne, il risquerait de heurter la vraisemblance réaliste: impression que l'on a en lisant *Les Lauriers sont coupés* où le personnage vit, se regarde vivre, se raconte vivre et se raconte à lui-même le monde extérieur. L'indirect libre permet d'atténuer cette invraisemblance: il offre en effet « bien des traits de la narration (troisième personne, imparfait) » à laquelle il se rapporte sans cesse, y étant subordonné¹⁰.

L'Assommoir demeure, dans l'oeuvre de Zola, la tentative la plus audacieuse. Dans aucun autre de ses romans ultérieurs, il n'ira aussi loin dans l'intériorisation de la narration. Une comparaison avec *Germinal* peut être instructive. Tout en restant dominante, la technique du point de vue y est soumise à des objectifs différents. Tout d'abord, elle doit permettre à Zola de résoudre une tâche fort difficile, celle de présenter en toute impartialité, « objectivement », la problématique très complexe du conflit social sans que le roman se transforme en un traité socio-économique. Elle doit lui permettre également de peindre le tableau vivant et artistiquement intéressant d'un milieu pauvre en couleurs et quasi ignoré qu'il se propose de faire connaître aux lecteurs conformément à son projet didactique. Sans recourir cette fois au parler populaire, Zola tire profit de toutes les ressources que peut offrir la technique du point de vue pour rendre le récit plus « objectif », la description plus dramatique et plus dynamique. D'une part, il crée des situations telles qu'entre celui qui regarde et ce qui est regardé passe un courant d'engagement personnel, source de tension dramatique; en montrant la réalité à l'instant même où elle est vécue par un personnage, il fait éclater la description statique et globale en une série de descriptions fragmentées, beaucoup plus dynamiques. D'autre

¹⁰ *Idem*, pp. 184-186.

part, il dispose les différents points de vue de telle sorte que l'ensemble des visions subjectives se résout en une image aussi objective que possible.

Le premier et le plus important des points de vue est celui d'Etienne: personnage venu du dehors, intéressé par tout ce qu'il voit, il découvre progressivement un monde inconnu. Il a pour fonction, entre autres, de mettre en situation le fichier documentaire de Zola. Projection à la fois de l'auteur et du lecteur, il entre avec eux dans le roman et dans le monde minier, qu'il quittera, en leur compagnie, à la dernière page. Toute une série d'autres points de vue vient compléter celui d'Etienne. Le milieu des mineurs est montré aussi bien de l'intérieur, tel que le voient ses différents membres qui s'épiaient mutuellement, que de l'extérieur, vu par les bourgeois pour lesquels il constitue un monde soit exotique et pittoresque, soit repoussant ou redoutable, selon la situation. Pareillement, le milieu bourgeois est montré et de l'intérieur et de l'extérieur. La technique du point de vue s'accompagne du procédé des contrastes et parallélismes, qui complète la peinture des deux milieux par leur confrontation assez éloquente en elle-même pour se passer de commentaires.

Pour présenter la problématique idéologique, tâche plus ingrate encore, Zola fait appel à la même technique du point de vue, dans des discussions rapportées au style indirect libre, ce qui permet au narrateur soit de s'effacer derrière les discutants et de s'abstenir ainsi de prendre parti, soit, au contraire, de suggérer discrètement, comme deuxième voix dans le duo, sa propre position.

Tous les points de vue subjectifs forment en somme une image complexe, à multiples facettes, d'où résulte une condamnation implicite mais sans ambiguïté de l'état de choses existant. Dès que l'on passe pourtant de l'état actuel aux perspectives de l'avenir, l'ambiguïté apparaît engageant le texte dans une polysémie relative. Ceci a donné lieu à des jugements controversés portés sur *Germinale*, jusqu'aujourd'hui, par différents critiques, conformément à leurs propres partis pris idéologiques. Pour les uns, il témoigne de l'optimisme « révolutionnaire » d'un écrivain confiant dans « les récoltes du siècle futur »; selon d'autres, il offre la vision « catastrophique » d'un monde condamné à périr sous « les coups des barbares », vision propre à un écrivain « bourgeois » apeuré qui n'a rien compris à « l'avenir radieux » promis par la révolution. Et pourtant, ce qui devrait mettre en garde

contre ces interprétations trop facilement univoques, c'est précisément la technique du point de vue qui veille à maintenir l'ambiguïté.

Si dans son évolution ultérieure la technique du point de vue aboutit à la dislocation du récit, ce n'est pas le cas chez Zola, ni dans *L'Assommoir* ni, à plus forte raison, dans *Germinal*. Bien que dans ses écrits critiques il prêche la disparition de « l'intrigue », affirmant qu'on « finira par donner de simples études, sans péripéties ni dénouement »; bien qu'il fasse un éloge enthousiaste de *l'Education sentimentale* pour sa composition occultée et l'élimination de tout « intérêt grossier d'une affabulation plus ou moins intéressante », dans sa pratique romanesque Zola ne réalisera jamais cet idéal théorique. Sous ce rapport, une phrase surtout de son compte rendu de *l'Education sentimentale* est particulièrement révélatrice: « Voilà le modèle du roman naturaliste [...]. On n'ira pas plus loin dans la vérité vraie, je parle de cette vérité terre à terre, exacte qui semble être *la négation même de l'art du romancier* »¹¹. Jamais il ne suivra Flaubert jusqu'à éliminer toute affabulation et abandonner totalement la structure dramatique du roman. Comme le constate Henri Mitterand, « Zola, dans sa poétique narrative reste un homme de l'âge classique, réfractant dans une problématique positiviste les exigences d'une rationalité compositionnelle, d'une sorte de métrique structurale, qui remonte à Aristote. Cela du reste lui appartient en propre dans la génération dite *naturaliste* et le distingue de ses contemporains et de ses épigones: Goncourt, Huysmans, Céard, Alexis, Hennique, Mirbeau, etc. »¹².

Parmi les noms cités par H. Mitterand, on ne trouve pas celui de Maupassant. Et pour cause: tout comme Zola, sinon davantage, l'auteur de *Boule de suif* reste dans sa poétique narrative « un homme de l'âge classique ». Il est convenu de le considérer comme un, et même *le* disciple de Flaubert, opinion dont il est d'ailleurs le premier responsable. Dans sa formulation théorique, l'esthétique de Maupassant est en effet entièrement conforme à la leçon de celui qu'il a toujours avoué pour son unique maître à penser et à écrire. Dans son oeuvre de con-

¹¹ E. ZOLA, in « Revue dramatique et littéraire » (9 décembre 1879), in *Oeuvres complètes*, éd. citée, t. XII, p. 608.

¹² HENRI MITTERAND, *Programme et préconstruit génétiques: le dossier de « L'Assommoir »*, in *Essais de critique génétique*, Textes et manuscrits, série publiée par Louis Hay, Flammarion, Paris, 1979, p. 209.

teur et de romancier, il s'éloigne pourtant du « maître ». Et l'on pourrait même risquer l'affirmation qu'il se situe à mi-chemin entre Flaubert et Zola. Certes, dans sa vision du monde tout le sépare du dernier et tout le rapproche du premier, à commencer par cette conviction que la réalité n'a pas d'existence objective, qu'elle n'est qu'une *illusion* subjective, que « la vérité absolue, la vérité sèche n'existe pas », qu'il y a « autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre »¹³. Tout écrivain a son *illusion* de la réalité qu'il s'agit pour lui d'imposer aux lecteurs. L'oeuvre ne reproduit pas la réalité mais l'illusion subjective de la réalité et doit le faire avec fidélité, de la façon la plus crédible, à l'aide de tous les procédés d'art dont dispose l'auteur.

Tout en acceptant, comme Flaubert et Zola, l'impersonnalité pour principe fondamental de la création artistique, principe qui permet le mieux d'imposer l'*illusion*, Maupassant recourt, pour le réaliser, à des solutions techniques différentes, surtout dans son oeuvre de conteur où il utilise souvent soit la forme fortement dialoguée soit le procédé de narrateur personnalisé et homodiégétique, ce qui lui permet de concilier la subjectivité de la vision et de la parole avec l'impersonnalité de l'auteur. Par contre, dans ses romans et ses nouvelles, il fait volontiers appel à la technique du point de vue, définie par André Vial comme technique du « personnage-témoin », et délègue le droit de regarder à un ou, exceptionnellement, à deux personnages-focalisateurs. Ajustant d'une façon beaucoup plus rigoureuse que Zola l'image à la perception du personnage-témoin, il développe systématiquement le procédé stendhalien de restriction du champ, et constitue le « milieu » en réalité perçue par le personnage plutôt qu'en réalité le déterminant. C'est un des traits qui distinguent le « naturalisme subjectif » de Maupassant du naturalisme objectif et didactique de Zola. Faisant découvrir et voir le monde extérieur uniquement au fur et à mesure que le découvre le personnage-témoin, et selon ce qu'il voit, Maupassant renonce à décrire ce qui, soit pour des raisons topographiques soit pour des raisons d'ordre psychique, dépasse le champ perceptif du personnage. Citons à titre d'exemple ce sommaire, proche de l'ellipse, qui rapporte dans *Une vie* la fin du voyage de noces: « Le reste de son voyage ne fut plus qu'un songe, un enlacement sans fin, une griserie

¹³ G. DE MAUPASSANT, *Emile Zola*, in *Chroniques*, Paris, 1980, t. II, p. 314; et *Le roman*, préface à *Pierre et Jean*, in *Romans*, A. Michel, Paris, 1959, p. 835.

de caresses. Elle ne vit rien, ni les paysages, ni les gens, ni les lieux où elle s'arrêtait. Elle ne regardait plus que Julien ». En effet, sauf la brève notation du narrateur: « Ils gagnèrent Livourne, visitèrent Florence, Gênes, toute la Corniche. Par un matin de mistral, ils se retrouvèrent à Marseille »¹⁴, pas la moindre description: Jeanne ne voit rien, rien n'est donné à voir au lecteur.

La mise en perspective spatiale, observe André Vial, s'accompagne, du moins dans les quatre premiers romans de Maupassant, d'une mise en perspective psychologique: tous les personnages, appréhendés de l'extérieur, sont donnés à travers la conscience du personnage-témoin, comme le produit de sa perception plus ou moins limitée, et nous n'en savons pas plus que n'en sait celui-ci. C'est seulement dans les deux derniers romans que le narrateur se livre à de longs discours analytiques, ce qui réduit sensiblement l'impersonnalité conçue comme limitation de son omniscience et occultation de sa présence. Dans les quatre premiers, le discours du narrateur se borne, comme chez Flaubert, à des aphorismes concis, à de brèves réflexions généralisantes, à des comparaisons et métaphores, qui ne trahissent que fort discrètement sa présence.

Maupassant recourt au discours indirect libre plus rarement que Flaubert ou Zola: ce n'est presque jamais le cas pour les paroles où il utilise plutôt le discours direct; l'indirect libre est réservé essentiellement aux pensées mais, là encore, il est beaucoup moins fréquent et n'approche jamais du monologue intérieur. Dans cette dominance du discours direct sur l'indirect simple et l'indirect libre, on est tenté de déceler une influence de procédés propres au théâtre par lequel Maupassant a toujours été attiré. Parmi ses contes, on en trouve qui revêtent la forme scénique soit entièrement (*Au bord du lit, la Revanche*) soit partiellement (*Comment on cause, Opinion publique, le Cas de Madame Luneau, les Tribunaux rustiques, Joseph, Sauvée, Imprudence*). On pourrait y voir peut-être une des manifestations de ce mélange de genres caractéristique du naturalisme.

L'influence du drame ainsi que celle du conte, genre fortement dramatisé et codifié, on les retrouve dans la structure du roman maupassantien. Tout en admirant la composition relâchée, occultée au point de devenir invisible, des romans de Flaubert (de *l'Education*

¹⁴ G. DE MAUPASSANT, *Une vie*, in *Romans*, éd. citée, p. 75.

sentimentale en premier lieu), il donne à ses propres romans une structure dramatique serrée, et ne va jamais jusqu'à la dislocation du récit, même dans les deux derniers où le discours analytique du narrateur envahit par endroits le récit. Si, conformément à la leçon de Flaubert, il se refuse à formuler explicitement les conclusions, il veille à ce que ces conclusions ressortent clairement de l'engendrement événementiel et s'imposent au lecteur, ce qui implique la sauvegarde de la lisibilité, donc du récit.

Situant Maupassant à mi-chemin entre Flaubert et Zola, on peut situer Céard à mi-chemin entre Flaubert et les Goncourt. Dans *Une belle journée*, il entreprend de supprimer « l'intrigue » pour mieux réaliser le principe qui veut faire coïncider littérature et vie. Tous les écrivains de la génération dite naturaliste manifestent, dans leurs textes critiques, un profond mépris pour le « romanesque », pour l'intrigue conçue comme une histoire captivante destinée à tenir la curiosité du lecteur en haleine par « une série de combinaisons ingénieuses conduisant avec adresse au dénouement »¹⁵. Ce mépris est hérité de *l'Education sentimentale* dans laquelle on voit le modèle achevé du roman où le romanesque est totalement absent. Ni Zola pourtant ni Maupassant, malgré la fascination qu'exerce sur eux *l'Education sentimentale*, ne renoncent à raconter une histoire plus ou moins captivante qui sert de support, pour l'un, à une « enquête sociale », pour l'autre, à une « enquête psychologique ».

C'est *Une belle journée* qui, parmi les oeuvres se rattachant à la tradition flaubertienne, constitue la tentative la plus audacieuse peut-être de faire « un roman sur rien », un roman où il ne se passe rien, même pas un adultère. Pas d'action, rien que l'ennui et l'impossibilité d'y échapper. C'est en quelque sorte une *Madame Bovary* volontairement dégradée. Certains épisodes reprennent en négatif des épisodes correspondants de celle-ci. Rappelons à titre d'exemple la scène du fiacre: dans *Madame Bovary*, c'est la consommation d'un adultère; dans *Une belle journée*, seul le cocher s'immagine, à tort, qu'il se passe quelque chose entre les clients qu'il véhicule à travers Paris.

Pour raconter cette histoire qui n'en est pas une Céard utilise, lui aussi la technique du point de vue et l'indirect libre. Les points

¹⁵ G. DE MAUPASSANT, *Le roman*, préface à *Pierre et Jean*, éd. citée, p. 832.

de vue des deux protagonistes, candidats à l'adultère, alternent systématiquement malgré une certaine prédominance de celui de la femme dont le souvenir déclenche le récit qui, dans une sorte de cadre enchâssant, est présenté comme « un petit roman très court au souvenir duquel madame Duhamain souriait ironiquement avec une sorte de pitié auguë ». L'emploi de l'indirect libre se rapproche davantage du modèle de *Madame Bovary* que de celui de *L'Assommoir*: le narrateur accompagne de sa voix celle des personnages et garde envers eux une distance ironique. Les interventions explicites du narrateur, sous la forme du discours, sont assez rares. Mais sa présence discrète dans l'indirect libre ainsi que la grisaille de cette « belle journée » où rien ne se passe, même pas l'adultère projeté, de cette vie où rien n'arrive, même pas le pire, suffisent pour transmettre au lecteur le message désabusé de l'auteur.

Le modèle goncourtien du naturalisme s'inscrit dans le mouvement qui devait aboutir à la dislocation du récit et à la remise en cause du genre romanesque. Les historiens du roman font remonter l'origine de ce mouvement à *Bouvard et Pécuchet*. Dans *l'Education sentimentale*, en effet, il y a encore une histoire, aussi banale soit-elle; le récit y est centré autour d'un complexe d'événements présentés dans un ordre logique et chronologique où chaque épisode découle du précédent et tend vers le suivant. *Bouvard et Pécuchet*, roman dont les « véritables personnages sont des systèmes »¹⁶, procède par chapitres juxtaposés qui pourraient facilement changer de place sans que la lisibilité de l'ensemble en souffre. L'entassement des documents y escamote le récit.

Chez les Goncourt, ce mouvement qui mène à la dislocation du récit emprunte une voie différente. Refusant l'idéal du roman « objectif » sans intrusions d'auteur, destiné à créer l'illusion d'un univers autonome doué d'une existence « réelle », ils relèguent au second plan l'histoire racontée, sans l'éliminer complètement, et, renouant avec la tradition balzacienne, se livrent à de longs commentaires qui font penser aux célèbres interventions de l'auteur de *la Comédie humaine*. Chez Balzac pourtant, comme le constate Gérard Genette, « le discours explicatif et moraliste est encore, le plus sou-

¹⁶ G. DE MAUPASSANT, *Gustave Flaubert*, in *Chroniques*, éd. citée, t. III, p. 90.

vent [...] étroitement subordonné aux intérêts du récit »: il est là surtout pour en masquer l'arbitraire; « et l'équilibre semble à peu près maintenu entre ces deux formes de la parole romanesque; cependant, même tenu en lisière par un auteur [...] très attaché au mouvement dramatique, le discours s'étale [...] et paraît souvent sur le point d'étouffer le cours des événements qu'il a pour fonction d'éclairer. Si bien que la prédominance du narratif se trouve sinon contestée, du moins menacée [...]. Un pas de plus, et l'action dramatique passera au second plan, le récit perdra sa pertinence au profit du discursif »¹⁷.

C'est ce qui arrive chez les Goncourt. Echappant aux perspectives de la dramatisation, proclamant un profond mépris pour l'affabulation (intrigue, incidents, péripéties), ils libèrent le discursif de sa subordination au narratif. La part de discours se fait dans leurs romans de plus en plus importante, surtout dans ceux d'Edmond: *La Fille Elisa*, *La Faustin*, *Chérie* (longs développements sur la prostitution, le système pénitenciaire, la comédienne, la jeune fille etc.). L'équilibre maintenu encore chez Balzac est rompu, le discours envahit le récit et en fait éclater le cadre. La prolifération du discours idéologique tient à la volonté, souvent exprimée par les frères, de fonder le roman sur des « documents humains », au désir de lui faire suivre « le grand mouvement menant à l'exactitude des sciences exactes et à la vérité de l'histoire »¹⁸.

Une autre voie qui mène au même éclatement du récit est l'ambition nourrie par les Goncourt de rendre le vécu, le fugitif, la sensation instantanée. Manifestation de l'impressionnisme dans le style, dans la langue même, l'écriture « artiste » qui disloque la syntaxe devient sous leur plume un instrument efficace pour réaliser cette ambition qui veut à la fois rendre le devenir et immobiliser l'instant. Les Goncourt transforment leurs « documents humains », leurs « tranches de vie », leurs paysages en autant de petits tableaux mouvementés. Et bien qu'ils consentent encore à coudre ces développements pittoresques dans la trame d'une histoire, « le morceau »

¹⁷ GÉRARD GENETTE, *Vraisemblance et motivation*, in *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, pp. 85-86.

¹⁸ Cité d'après M. RAIMOND, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, Paris, 1966, p. 55.

garde ses privilèges et son autonomie¹⁹. Tout comme le discursif, le descriptif envahit la narration et fait fléchir le récit.

Au terme de ce processus, Edmond en vient à remettre en question le genre romanesque lui-même: « [...] ma pensée est, écrit-il dans la préface de *Chérie*, que la dernière évolution du roman, pour arriver à devenir tout à fait le grand livre des temps modernes, c'est de se faire un livre de pure analyse: livre pour lequel — je l'ai cherchée sans réussite — un *jeune* trouvera peut-être, quelque jour, une nouvelle dénomination, une dénomination autre que celle du roman »²⁰. Et sept ans plus tard, en 1891, répondant à l'enquête de Huret, il déclarera: « Le roman est un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire, un genre dont j'ai tout fait pour tuer le romanesque, pour en faire des sortes d'autobiographies, de mémoires de gens qui n'ont pas d'histoire »²¹.

C'est Huysmans qui semble être le continuateur le plus éminent du modèle goncourtien. « Si j'ai eu l'ambition d'écrire, déclare-t-il dans une lettre à Edmond, c'est à vos livres que je le dois »²². Il a trouvé chez les Goncourt « son mépris de la chose romancée, il leur a emprunté leur formule d'un roman dénué d'intrigue, réduit à un minimum d'affabulation »²³; il a adopté leur écriture « artiste » ainsi que, du moins dans sa première période, leur attitude essentiellement esthétique devant la réalité, proche d'une attitude décadente.

Au cours de cette première période, dans les romans précédant *A rebours*, il suit la double leçon des Goncourt et de *l'Education sentimentale*. Avec *les Soeurs Vatar*, il donne un roman dépourvu de tout intérêt dramatique, conformément d'ailleurs à l'opinion qu'il avait formulée deux ans plus tôt: « Un romancier n'a pas besoin d'intrigues touffues pour émouvoir le public »²⁴. La structure de ce roman est tellement relâchée que Flaubert, tout en y reconnaissant

¹⁹ Cf. M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 55.

²⁰ ED. et J. DE GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires*, Charpentier, Paris, 1888, p. 66.

²¹ JULES HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, Paris, 1901, p. 168.

²² J.-K. HUYSMANS, *Lettres inédites à Edmond de Goncourt* (lettre du 15 mars 1881), Paris, 1956, p. 67.

²³ M. RAIMOND, *La crise du roman...*, p. 57.

²⁴ J.-K. HUYSMANS, *Emile Zola et « L'Assommoir »*, in « L'Actualité », 25 mars 1877.

l'imitation de sa propre manière, formule de graves objections: « Il manque aux *Soeurs Vatar*, comme à *l'Education sentimentale* la fausseté de la perspective. Il n'y a pas progression d'effet. Le lecteur à la fin du livre garde l'impression qu'il avait dès le début. L'art n'est pas la réalité. Quoi qu'on fasse, on est obligé de choisir dans les éléments qu'elle fournit »²⁵.

En dépit de l'avertissement flaubertien, cette tendance à relâcher la structure s'accroît dans les romans ultérieurs pour en arriver, dans *A rebours*, ce chef-d'oeuvre du roman décadent d'obédience naturaliste, à une composition par chapitres juxtaposés, interchangeables, comme dans *Bouvard et Pécuchet*, sans le moindre fil d'action dramatique. La critique à laquelle Zola soumet ce roman, bien que dans un esprit différent, ressemble à celle que Flaubert avait formulée à l'adresse des *Soeurs Vatar*: « Voulez-vous [...] que je vous dise [...] ce qui me gêne dans le livre? D'abord [...] la confusion. Peut-être est-ce mon tempérament de constructeur qui regimbe, mais il me déplaît que des Esseintes soit aussi fou au commencement qu'à la fin, qu'il n'y ait pas une progression quelconque, que les morceaux soient toujours amenés par une transition pénible d'auteur, que vous nous montriez enfin un peu la lanterne magique au hasard des verres »²⁶.

Comme pour les Goncourt, le dogme de l'impersonnalité n'est pas pour Huysmans de la plus grande importance. Dans ses deux premiers romans (*Marthe*, *les Soeurs Vatar*), où il peint un monde qui lui est psychiquement et socialement étranger, la distance entre le narrateur et les personnages est fort sensible, et le narrateur ne s'interdit nullement de les juger, soit explicitement, sous la forme d'un discours plus ou moins développé, soit sous une forme plus discrète d'épithètes ou de comparaisons à valeur de jugement. Lorsque Huysmans recourt dans ces deux romans — et il le fait systématiquement — au discours indirect libre, aucun danger d'ambiguïté: on n'hésite jamais à attribuer ce qui est exprimé. Stylistiquement, la narration offre un curieux mélange « goncourto-zolien » d'écriture « artiste » et de parler populaire.

Dans les romans ultérieurs, à partir d'*En ménage*, la distance

²⁵ G. Flaubert, lettre à J.-K. Huysmans [février-mars 1879], *Correspondance*, t. VIII, p. 224, L. Conard, 1930.

²⁶ E. Zola, lettre du 20 mai 1884, in *Correspondance*, Montréal-Paris, t. V., p. 108, 1985.

entre le narrateur et les personnages diminue, les héros devenant les doubles de l'auteur. C'est dans *A rebours* que le rapport narrateur/héros semble le plus complexe; par moments il est même difficile de savoir à qui on a affaire: à des Esseintes s'exprimant à l'indirect libre ou au narrateur? et derrière lequel des deux se cache l'auteur. Mais c'est un cas presque unique dû à la place exceptionnelle que ce roman occupe dans l'évolution non seulement littéraire mais aussi spirituelle de Huysmans. Dans le cycle de Durtal, la distance disparaît presque totalement, le roman se faisant, à partir d'*En route* (car dans *Là-bas*, il se passe encore quelque chose, et même beaucoup) pur drame de conscience où toute action extérieure est éliminée. Le roman de la quête intellectuelle et spirituelle, observe Michel Raimond, remplace définitivement le roman de l'enquête sur le monde²⁷.

La voie que Huysmans, en 1903, trace au roman ne diffère guère de celle que lui avait tracée Edmond de Goncourt: « supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage », « briser les limites du roman, [...] y faire entrer l'art, la science, l'histoire, [...] ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux »²⁸

Mais est-ce encore du naturalisme? Pour Huysmans non, c'est la rupture. Pour Edmond de Goncourt oui, car selon sa revendication ce sont eux, son frère et lui, qui avaient été les véritables initiateurs du mouvement. Et dans ce cas-là ce ne serait pas le modèle zolien mais le modèle goncourtien qui représenterait le naturalisme authentique. A moins que l'on n'admette l'existence de plusieurs modèles, tous aussi authentiques.

En arrachant le roman du royaume du romanesque pour l'orienter vers la réalité et la recherche de la vérité, en réduisant la part d'affabulation par le désir de faire coïncider littérature et vie, en utilisant de façon systématique la technique du point de vue, soit pour interioriser la narration, soit pour la rendre plus "objective", les naturalistes, qu'ils soient d'obédience zolienne ou goncourtienne, ont ouvert cette crise du roman étudié par Michel Raimond, crise qui

²⁷ M. RAIMOND, *La crise du roman...*, p. 40.

²⁸ J.-K. HUYSMANS, *Préface écrite vingt ans après le roman*, in *A rebours*, Garnier-Flammarion, Paris, 1978, p. 55.

éclata avec violence vers la fin du siècle dernier et qui, arborant le drapeau de la révolte anti-naturaliste, aboutit à une remise en question du genre romanesque lui-même.

HALINA SUWALA

Université de Montpellier

COMUNICAZIONI

CARMINELLA SIPALA

PER UNO STATUTO DEL "DISCOURS RÉALISTE":
LA CASA DEI MINATORI IN «GERMINAL»

1. I tentativi di risolvere il nodo del realismo nella scrittura naturalista e zoliana in particolare hanno sempre incontrato la resistenza della parola a porsi come copia della realtà: è la stessa natura del sistema linguistico, nell'arbitrarietà che instaura fra simbolizzante e simbolizzato, a vietare all'enunciato ogni mimesi che non sia di un altro enunciato o di se stesso. Ed è proprio quest'arbitrarietà, denunciando la compresenza nel segno di soggetto e oggetto, ad indicare, come unica via praticabile per superare l'ostacolo, quella dello spostamento dell'attenzione dal prodotto linguistico all'attività che lo produce.

Nella situazione di parola rappresentata dal romanzo *Germinal* di Émile Zola, i due ruoli, ben noti nella definizione di Roman Jakobson, di mittente e di destinatario della comunicazione sono colmati dall'autore del romanzo e dal suo lettore (virtuale), il primo inteso come portatore di una « intenzione » di comunicazione, il secondo come luogo di controllo dell'avvenuta trasmissione del messaggio e di valutazione della « felicità » del suo esito. L'assunzione di quest'ottica permette di passare dall'interrogativo classico « come può la letteratura copiare (riprodurre, imitare) la realtà? » ad una nuova formulazione, che pone in primo piano l'atto del comunicare: « come può la letteratura farci credere di copiare la realtà? »¹, o meglio, personalizzando l'entità soggetto dell'enunciazione, « come può l'autore-Zola far giungere al suo lettore la propria intenzione di riprodurre la realtà? » e « come può il lettore di un romanzo zoliano avvertire e riconoscere tale programma realista? ». Naturalmente la

¹ Per una disamina dei possibili approcci al "discours réaliste" e per l'opzione in favore del processo di enunciazione, cfr. PH. HAMON, *Un discours contraint*, in « Poétique », 16 (1973), 421.

risposta spetta sempre alle strutture interne al testo, ma solo in quanto esse si fanno carico di questa volontà.

Il passo scelto per essere sottoposto a questo tentativo di lettura consta di due brevi nuclei descrittivi riconoscibili all'interno di una struttura narrativa a sua volta più articolatamente descrittiva. Se è vero che la descrizione è il fulcro del discorso realista, sarà anche il luogo di maggior consapevolezza del suo autore.

Maintenant, la chandelle éclairait la chambre, carrée, à deux fenêtres, que trois lits emplissaient. Il y avait une armoire, une table, deux chaises de vieux noyer, dont le ton fumeux tachait durement les murs, peints en jaune clair. Et rien autre, des hardes pendues à des clous, une cruche posée sur le carreau, près d'une terrine rouge servant de cuvette. Dans le lit de gauche, Zacharie, l'aîné, un garçon de vingt et un ans, était couché avec son frère Jeanlin, qui achevait sa onzième année; dans celui de droite, deux mioches, Lénore et Henri, la première de six ans, le second de quatre, dormaient aux bras l'un de l'autre; tandis que Catherine partageait le troisième lit avec sa soeur Alzire, si chétive pour ses neuf ans, qu'elle ne l'aurait même pas sentie près d'elle, sans la bosse de la petite infirme qui lui enfonçait les côtes. La porte vitrée était ouverte, on apercevait le couloir du palier, l'espèce de boyau où le père et la mère occupaient un quatrième lit, contre lequel ils avaient dû installer le berceau de la dernière venue, Estelle, âgée de trois mois à peine².

C'était une salle assez vaste, tenant tout le rez-de-chaussée, peinte en vert pomme, d'une propreté flamande, avec ses dalles lavées à grande eau et semées de sable blanc. Outre le buffet de sapin verni, l'ameublement consistait en une table et des chaises du même bois. Collées sur les murs, des enluminures violentes, les portraits de l'Empereur et de l'Impératrice donnés par la Compagnie, des soldats et des saints, bariolés d'or, tranchaient crûment dans la nudité claire de la pièce; et il n'y avait d'autres ornements qu'une boîte de carton rose sur le buffet, et que le coucou à cadran peinturluré, dont le gros tic-tac semblait emplir le vide du plafond. Près de la porte de l'escalier, une autre porte conduisait à la cave. Malgré la propreté, une odeur d'oignon cuit, enfermée depuis la veille, empoisonnait l'air chaud, cet air alourdi, toujours chargé d'une âcreté de houille³.

² É. ZOLA, *Germinal*, Préface d'A. Wurmser, dossier d'H. Mitterand, Paris, Gallimard, 1978, p. 61.

³ Ivi, p. 68.

Il tono asciutto e laconico con cui sono elencati gli oggetti dei due vani sembra di per sé garanzia del distacco fra il narratore e la scena proposta alla nostra attenzione. Eppure non mancano i connotatori di una partecipazione emotiva del narratore: due espressioni principalmente, « rien autre » e « il n'y avait d'autres (ornements) que... », introducono il commento del narratore e, insieme ad altri segnali, « nudité », « vide »..., interpretano una situazione di carenza, di necessità, di vuoto da colmare. Ma la povertà è in grado di dire se stessa senza bisogno dell'intervento del narratore: così la Maheude nella speranza di ottenere una moneta di cento soldi dai Grégoire: « Il y a des jours, comme aujourd'hui, où vous retourneriez bien tous les tiroirs de la maison, sans en faire tomber un liard »⁴, e più giù: « Où il n'y a rien, il n'y a rien »⁵, ove la connessione logica è sterilizzata da una esausta tautologia. Ancora, la stessa mancanza è denunciata dagli oggetti, pur nell'essenzialità di un elenco scarno, poverissimo di indicazioni di colore⁶ ma estremamente significativo di una posizione di classe, per quella facoltà delle cose di proclamare la propria appartenenza ad una gerarchia socio-economica. Ma se per cogliere il senso sociale delle parole designanti i mobili è necessario prima inserirle nel circuito del testo, ed è quello che faremo in un secondo tempo, un'altra osservazione ci permetterà qui di puntualizzare il discorso.

« Des hardes pendues à des clous ». Pierre Boudon, assumendo l'oggetto come principio di un sistema di comunicazione, procede all'individuazione « d'un code composant l' "objet" en traits distinctifs le différenciant des autres formes qui l'entourent, et d'un réseau dans ses rapports de relations aux autres "objets" »⁷. Di fatto *les réseaux* sono di due tipi: *exogènes*, che considerano l'oggetto « dans son façonnement [...] dans son usage, dans son entretien »; *endogènes*, in quanto l'oggetto è ricondotto a insiemi semici omogenei, raggruppamenti di origine culturale, come il mobilio di una stanza, per esempio. Semplificando al massimo le forme di tali

⁴ Ivi, p. 142 (nostri i corsivi in questo e nei passi seguenti).

⁵ Ivi, p. 143.

⁶ Sul colore diremo successivamente. Per ora basti notare come le tinte chiare, « jaune clair » e « vert pomme », allargano la sensazione di vuoto e di miseria come privazione.

⁷ P. BOUDON, *Sur un statut de l'objet: différer l'objet de l'objet*, in « Communications », 13 (1969), 68.

réseaux, parleremo per l'*agencement externe* di *composition*, per l'*agencement interne* di *assemblage*. A proposito di quest'ultimo Boudon inserisce il principio di *conjonction* che permette di "assemblare" le diverse parti dell'oggetto per giungere all'unità concreta. *Le clou*, dunque, insieme a viti, bulloni e altro, non forma « à proprement parler »⁸ un oggetto, ma è un *conjoncteur* di parti d'oggetto.

Ma i « chiodi » zoliani non costruiscono nessun oggetto, anzi, svelano l'assenza degli oggetti; subito dopo la notazione del vuoto compiuta dal narratore (« et rien autre... ») essi verificano questo vuoto misurandolo sulla nudità delle pareti. *Les bardes* appese (*bardes* = panni logori, stracci) coprono (male) tale nudità e in quanto consunte e strappate (vedi le toppe e i rammenti che la Maheude e Catherine ripetutamente operano su di esse⁹) lasciano intravedere quello che dovrebbero nascondere e partecipano alla produzione del senso di questo breve enunciato.

Della « terrine » diremo solo che, impiegata in un uso che non è il suo (« servant de cuvettes ») e posta, insieme alla « cruche », in un luogo che non è il suo (« sur le carreau »), entra in gioco con tutta una serie di oggetti "fuoriposto": il numero dei letti, esorbitante per la piccola camera, il letto dei genitori, incassato nel « couloir du palier », la culla della piccola Estelle, forzatamente installata « contre » questo letto. Si delinea così una serie di elementi che, nella loro reciproca dislocazione, partecipano alla costruzione di un mondo segnato dalla inadeguatezza, dalla insufficienza, dallo squilibrio fra parti e tutto e fra esigenze e risposte.

Il tutto indipendentemente da ogni contenuto referenziale, ma non senza rapporto con il testo completo che riprenderà uno ad uno tutti i valori espressi in questo frammento d'apertura.

Galleggiando nel buio della notte, quel piccolo vano riproduce, anticipandolo, tutto lo squallore dell'universo che lo circonda: il mondo dei minatori, fatto di privazioni, ingiustizie, sgradevole promiscuità, bassa qualità della vita. Peraltro la compattezza semantica di questo passo viene meno nella descrizione del *rez-de-chaussée*, costruita con gli stessi criteri ma attenta piuttosto agli effetti di colore. La « nudité claire de la pièce » chiara nel colore delle pareti (« vert

⁸ Ivi, p. 74.

⁹ Cfr. É. ZOLA, *Germinal*, p. 133 e p. 163.

pomme »), del mobilio (« de sapin verni ») e del pavimento (cosparso « de sable blanc »), è ripetutamente spezzata da vivacissimi contrasti: « des *enluminures violentes*, les portraits de l'Empereur et de l'Impératrice [...], des soldats et des saints, *bariolés d'or*, tranchaient *crûment* [...] une boîte de carton *rose* [...] le coucou à cadran *peinturluré* ». Va comunque detto che zona-letto e zona-cucina vivono in condizioni di intercambiabilità: se la cucina è il luogo del desiderio sessuale dei genitori¹⁰, tutti i membri della famiglia si spogliano e si lavano nella tinozza davanti al fuoco, riprendendo e completando, anche nel contorno di piccole lotte tra fratelli, le scene mattutine intorno alla *terraine-cuvette*. A questo oggetto, nella sua ambiguità di utensile da cucina e di suppellettile da camera, il compito di incardinare la descrizione di un ambiente e di un'esistenza dominata dalla "mancanza".

Si tratta, in conclusione, di una semplice nomenclatura a forte leggibilità, per l'impiego di un lessico banale (*lit*, *table*, *chaise*), lontano da ogni gergo tecnico come da ogni apertura metaforica, e per la contemporanea presenza di quell'ulteriore fattore di banalità costituito dalla completa prevedibilità dell'ordine di apparizione delle occorrenze lessicali, nella successione: contenente → contenuto (stanza → mobili), indicazione del numero → numerazione (« *trois lit* [...] dans le *lit* de gauche [...] dans celui de droite [...] le troisième *lit* »). Eppure la quantità dell'informazione trasmessa è superiore a quella che tale modo di procedere lascia sospettare: e ciò grazie alla omogeneità metonimica che indica la direzione di lettura delle connotazioni.

2. Se questa prima fase di lettura appare indifferente alla questione della referenza, essa ci segnala però l'intrusione, all'interno della descrizione, di una voce con funzione di commento. E accertare la presenza, nello spazio del testo, di un commentatore, soprattutto se questi è l'autore, non è questione di poca importanza. Intanto segnerebbe il passaggio da un senso « taciuto », in quanto implicito nell'intreccio delle connotazioni, a un senso « detto », ad una « si-

¹⁰ Per il rapporto fra *nourriture* e sessualità, cfr. C. MASSERON e B. PETITJEAN, *Pour une définition du personnage: l'exemple de "Germinal"*, in « Pratiques », 22/23 (mars, 1979), 87.

gnification [...] excessivement nommée »:¹¹ ciò imporrebbe « une plénitude serrée du sens, ou, si l'on préfère, une certaine redondance, une sorte de babil sémantique, propre à l'ère archaïque ou enfantine du discours moderne, marqué par la peur obsessionnelle de manquer la communication du sens (sa fondation) »¹².

In secondo luogo costituirebbe una grave infrazione all'ammoneimento, ripetutamente formulato da Philippe Hamon nella sua analisi dei meccanismi della scrittura zoliana, a celare la fonte del messaggio, l'istanza di enunciazione, « sous peine d'introduire [dans le discours réaliste] un brouillage, un « bruit », une inquiétude (Qui parle? Que veut dire l'auteur? Pourquoi intervient-il? Pourquoi modalise-t-il son propos? » etc.)¹³.

Proprio per risolvere questo problema e salvare l'autorità del dire si giustificherebbe l'impiego della funzione del personaggio-*regard* e della formula di scambio di sapere fra personaggi (« destinataire-informé → objet-savoir → destinataire-non informé »¹⁴): entrambe finalizzate alla trasmissione della conoscenza dall'autore al lettore.

Che questo sia un modo di procedere caro a Zola e frequentemente riproposto nel romanzo, lo provano numerosi esempi. Il sottotitolo del direttore generale delle miniere di Montsou, M. Hennebeau, è filtrato attraverso « les regards obliques » che i minatori, venuti in delegazione ad esporre le loro rivendicazioni, rivolgono al lussuoso arredamento:

Ces vieux ors, ces vieilles soies aux tons fauves, tout ce luxe de chapelle, les avait saisis d'un malaise respectueux. Les tapis d'Orient semblaient les lier aux pieds de leur haute laine. Mais ce qui les suffoquait surtout, c'était la chaleur, une chaleur égale de calorifère, dont l'enveloppement les surprenait, les joues glacées du vent de la route¹⁵.

Quanto c'è di confortevole nella stanza lo conosciamo attraverso la percezione di questi operai, segnati dai disagi della miseria più

¹¹ R. BARTHES, *S/Z*, Paris, du Seuil, 1970, p. 85.

¹² *Ibidem*. Di qui passa il confine barthesiano fra romanzo classico e « nouveau roman », fra testo ricondotto ad un enunciatore e testo plurale.

¹³ PH. HAMON, *Un discours...*, p. 428.

¹⁴ *Ivi*, p. 429; su questi procedimenti cfr. anche ID., *Note sur un dispositif naturaliste*, in AA. VV., *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, pp. 101-118.

¹⁵ É. ZOLA, *Germinal*, p. 267.

squallida: l'intervento dell'autore che elenca i pezzi e gli stili del mobili, dalle poltrone Henri II alle sedie Louis XV, sottolinea ulteriormente l'estraneità dei nostri " testimoni " a questo ambiente.

Anche nella descrizione della casa dei minatori avvertiamo il filtro di una sensibilità. Nell'abitazione dei Maheu è l'accensione della candela che, rendendo possibile la visione innesca la descrizione, prima al piano superiore: « elle tâtonna, frotta enfin une allumette et alluma la chandelle [...] Maintenant la chandelle éclairait la chambre, carrée etc »¹⁶, quindi al *rez-de-chaussée*: « elle descendit en gros bas de laine, à tâtons, et alluma dans la salle une autre chandelle pour préparer le café. Tous les sabots de la famille étaient sous le buffet »¹⁷. Attivato dalla luce, lo sguardo coglie un particolare o misura uno spazio.

Per cogliere lo scarto dunque, se scarto c'è, rispetto ad una norma che lo scrittore stesso ha introdotto, ripercorriamo le prime pagine del romanzo: i procedimenti *embrayeurs* della descrizione vi compaiono già in funzione. Étienne, tipico intruso in un orrido Paese delle Meraviglie, ci mette a disposizione il suo sguardo « stranito » per scoprire « le pays noir »; unità di misura, nei suoi brividi e nel suo accecamento, per il maltempo e la tenebra, egli ci guida a vedere le prime avvisaglie della « fossa » (« il aperçut des feux rouges, trois brasiers brûlant au plein air, et comme suspendus »¹⁸), il corpo stesso delle costruzioni (« ... un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était une masse lourde... »¹⁹), il lavoro dei minatori in superficie (« il distinguait des ombres vivantes culbutant les berlines, près de chaque feu »²⁰) e infine Bonnemort: a questo il compito di offrirci, a sua volta, un ritratto di Étienne (precisa il narratore: lo stava scrutando « d'un oeil méfiant » e « les flammes l'éclairaient »²¹), di esporci la miniera nella sua storia e di indicarcela con gesti ampi delle sue braccia. Finito lo scambio di informazioni, Étienne rimane solo in mezzo alla notte spessa.

A questo punto il narratore si fa personalmente carico dello sguardo, lo arricchisce di una profondità e di una acutezza che non

¹⁶ Ivi, p. 61.

¹⁷ Ivi, p. 65.

¹⁸ Ivi, p. 49.

¹⁹ Ivi, p. 50.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 51.

sono del personaggio: riconosciamo lo sguardo di dio, il dio-autore di Barthes²². Il movimento procede dall'alto in basso, in una panoramica del *coron* Deux-Cent-Quarante che sceglie, quasi a caso, una delle tante abitazioni tutte uguali (il numero 16 del secondo corpo); dall'esterno all'interno, dal « froid vif du dehors » all'« étouffement chaud » della camera da letto dei Maheu. Il narratore rimane silenzioso, in un angolo della stanza buia: le uniche percezioni sono dell'olfatto (« chambrées [...] qui sentent le bétail humain » e dell'udito (« Quatre heures sonnèrent au coucou de la salle [...] des haleines grêles sifflaient, accompagnées de deux ronflements sonores »²³). Infine, la luce.

Resi attenti agli schemi di lavoro dello scrittore, cerchiamo di coglierli nel momento della loro attivazione. Al comparire della luce l'autore rende la descrizione tributaria dello sguardo di Catherine che, accendendo la candela, solleva per prima lo sguardo sullo spazio che la circonda, e successivamente di Alzire che, dal letto, segue la scena che si svolge nella camera:

Alzire, silencieuse, le drap au menton, ne s'était pas rendormie. Elle suivait de ses yeux intelligents d'infirmes sa soeur et ses deux frères²⁴ [...] Alzire, les yeux grands ouverts, regardait toujours²⁵ [...] le cabinet et la chambre étaient retombés aux ténèbres [...] les paupières d'Alzire elle-même s'étaient closes²⁶.

Ma anche con tutte queste precauzioni la descrizione non si delinea in modo naturale e rivela l'artificio del procedimento. Manca « l'alibi Robinson », quella « curiosité d'un personnage transplanté dans un milieu qu'il ne connaît pas » che giustificherebbe, nel modello di Hamon, « la prolifération de la description »²⁷. In più, abbiamo un esame accurato e analitico, attento a numerare gli oggetti (« un armoire, deux chaises, trois lits, ... »), a precisare l'età dei ragazzi (« un garçon de vingt et un ans; son frère, qui achevait sa onzième année; deux mioches, la première de six ans, le second de quatre; Alzide, si chetive pour ses neuf ans; Estelle, âgée de trois mois à

²² Cfr. R. BARTHES, *op. cit.*, p. 180.

²³ É. ZOLA, *Germinal*, p. 60.

²⁴ Ivi, p. 63.

²⁵ Ivi, p. 65.

²⁶ Ivi, p. 67.

²⁷ PH. HAMON, *Qu'est-ce qu'une description?*, in « Poétique », 12 (1972), 469, n. 10.

peine... ») e, all'occorrenza, a formulare diagnosi cliniche (« les membres grêles, avec des articulations énormes, grossies par des scrofules »²⁸). Tutto, insomma, denuncia la presenza dell'autore, ottimo e attivo osservatore che, nell'impetoso commento, raggiunge un contatto diretto col lettore.

Comprendiamo ora i segnali che l'autore ha voluto inviare ai suoi lettori tramite queste prime pagine: numerosi e diversi gli sguardi ma una sola la « vista »; se plurime sono le « occasioni » di vedere, offerte ai personaggi, una sola è la « capacità » di vedere ed è tenuta ben stretta dall'autore, a garanzia dell'impegno, dell'attenzione, della completezza dell'informazione.

Il meccanismo risulterà più chiaro introducendo nel nostro discorso la tipologia dei modi del racconto, come è stata formulata da Genette nel suo *Figures III*. Scegliendo fra il modello di racconto a *focalisation zéro* (o *non-focalisé*), a *focalisation interne* (*fixe, variable, multiple*) e a *focalisation externe*²⁹ *Germinal* si fa riconoscere come un romanzo « classico » di primo tipo ma con non celate ambizioni di *focalisation interne variable*. Ripetutamente avvertiamo il desiderio dell'autore di restringere il campo di visione alla coscienza del personaggio: così quando Étienne scorge i rossi fuochi sospesi nel cielo e solo lentamente scoprirà, e noi con lui, di trovarsi in prossimità di una « fossa ». Ma le interferenze sono continue. Benché consapevoli che « la formule de focalisation ne porte [...] pas toujours sur une oeuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref »³⁰, e pure avvertiti che, in particolar modo « le partage entre focalisation variable et non focalisation est parfois bien difficile à établir, le récit non focalisé pouvant le plus souvent s'analyser comme un récit multifocalisé *ad libitum* »³¹, la frequenza delle alterazioni nella distribuzione dell'informazione ci induce a credere che l'autore faccia della *paralepse*³² un procedimento costante nel suo romanzo.

²⁸ É. ZOLA, *Germinal*, p. 63.

²⁹ Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, du Seuil, 1972, pp. 206-207.

³⁰ Ivi, p. 208.

³¹ *Ibidem*

³² Così Genette, come è noto, battezza l'assunzione di una informazione che si dovrebbe lasciare da parte (*leipse*, da *lambano*); in opposizione alla *paralipse* (*lipse*, da *leipo*) che consiste nella perdita di una informazione che si dovrebbe invece prendere (e dare). Cfr. ivi, pp. 211-212.

Ecco un esempio eloquente: il narratore ci ha appena ricordato con quanta attenzione Alzire sta seguendo il risveglio e la partenza per il lavoro dei fratelli maggiori. È lei dunque il luogo della messa a fuoco. Per evidenziare i momenti in cui la focalizzazione verrà meno utilizzeremo la distinzione fra modo *personnel* e modo *a-personnel* del racconto formulata da Barthes³³.

Les chemises volaient, pendant que, gonflés encore de sommeil, ils se soulageaient	<i>personnel</i>
sans honte, avec l'aisance tranquille d'une portée de jeunes chiens, grandis ensemble	<i>a-personnel</i>
Du reste, Catherine fut prête la première.	<i>personnel</i>
Elle enfila sa culotte	<i>a-personnel</i>
de mineur	<i>personnel</i>
passa la veste	<i>a-personnel</i>
de toile	<i>personnel</i>
noua le béguin	<i>a-personnel</i>
bleu	<i>personnel</i>
autour de son chignon; et dans ces vêtements propres du lundi	<i>a-personnel</i>
elle avait l'air d'un petit homme, rien ne lui restait de son sexe, que le dandinement léger des hanches	<i>personnel</i>

Se ad Alzire può essere tranquillamente attribuita la percezione del movimento delle camicie e la registrazione dei gesti della sorella, non è certo sua la riflessione su innocenza e promiscuità: la piccola figlia di minatori non possiede le conoscenze biologiche, i valori morali e la stessa possibilità di fare confronti con altri modi di vita, tutti presupposti alla formulazione di un tale giudizio. Come non le appartengono le puntuali precisazioni sui capi di vestiario, rispondenti piuttosto all'esigenza dell'autore di esaurire il tema: « come si vestono i minatori »³⁵.

³³ Il metodo di Barthes si fonda sulla trascrivibilità dell'enunciato personale con un pronome di prima persona al posto di quello di terza (*j'aperçus* per il *aperçut*): cfr. R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in « Communications », 8 (1966); ora in AA. VV., *Poétique du récit*, Paris, du Seuil, 1977, pp. 40-41. Si tratta comunque di un criterio puramente pratico, del quale assumiamo solo l'idea-guida: gioco fra una istanza personale ed una a-personale, tenendo anche presente che in Barthes manca del tutto la distinzione fra focalizzazione e narrazione (cfr. G. GENETTE, *Figures...*, p. 210).

³⁴ É. ZOLA, *Germinal*, p. 63.

³⁵ L'immagine del « petit homme » si giustifica per una notazione impressionistica dell'autore e per esigenze strutturali: essa getta la base del primo di una lunga serie di equivoci che caratterizzeranno il rapporto Catherine-Étienne.

Risulta evidente, dunque, una focalizzazione più asserita che attuata, anzi, decisamente superficiale. Nell'incontro di due esigenze diverse, garantire la « conoscenza » ponendone la fonte nel personaggio e assicurare al lettore la più ampia ed esauriente informazione possibile, la prima è invariabilmente condannata a cedere il passo davanti alla costante preoccupazione dell'autore di non perdere neanche una briciola di sapere. Lo sguardo, invece di attingere alla coscienza del personaggio, subisce la violenza di un eccesso di informazione che ne degrada la percezione in didascalìa e che ne riconduce la forza centrifuga ad una fonte unica e posta fuori dal testo.

Questo fa sì che il romanzo zoliano sfugga alla minaccia di soggettivismo implicita in una frammentazione della visione attraverso un caleidoscopio di personaggi, e si affermi piuttosto come discorso³⁶, fortemente asseverativo, pedagogico, come pure suggerisce Hamon³⁶, ma che si garantisce nell'autorità dell'enunciatore, presente nel testo ben al di là della portata dei vari personaggi-delegati teorizzati da Hamon.

Una conferma di ciò è data dalla constatazione che, se l'autore acconsente a cedere il « punto di vista » ad altri solo a patto di banalizzarlo ribadendo comunque sé come soggetto, è rarissimo il caso in cui ceda la « voce » ai personaggi: ad ogni modo, anche stavolta, lo spazio lasciato alla coscienza del personaggio sarà estremamente ridotto. Lo dimostrano bene tre brevissimi segmenti narrativi che ci propongono tre personaggi impegnati a narrare alcuni avvenimenti del loro passato, personale o meno: Bonnemort che illustra a Étienne l'intreccio fra la storia della sua famiglia e quella della miniera³⁷, Étienne che parla di sé a Catherine³⁸, Souvarine che racconta della sua amante a Étienne³⁹.

Al di là delle diverse forme in cui è reso il discorso, *transposé* quello di Bonnemort in un espressivo *indirect libre, rapportés* gli altri due⁴⁰, in uno slancio mimetico attento alle pieghe di silenzio

³⁶ PH. HAMON, *Un discours...*, p. 423.

³⁷ É. ZOLA, *Germinal...*, p. 57.

³⁸ Ivi, p. 93.

³⁹ Ivi, p. 509.

⁴⁰ La distinzione operata da Genette e che contempla anche il discorso *narrativisé* o *raconté* fa perno sul riconoscimento della *distance* della narrazione e, più ampiamente, su una graduata capacità mimetica del testo (cfr. G. GENETTE, *Figures...*, p. 183 e sgg.).

che spezzano la parola, tutte e tre le narrazioni *intradiegétiques* attingono al campo *homodiegétique* della storia del narratore stesso⁴¹: già questo indice di una scelta precisa che dice la volontà dell'autore di ridurre la portata di tale procedimento.

E di fatto il contributo di tali brevi narrazioni, minimo per la costruzione dell'intreccio, è tutto rivolto alla caratterizzazione del personaggio e al suo condizionamento. Alla stregua del colore dei capelli, del colorito, dell'abbigliamento, il passato diventa una qualità del personaggio, componente del suo ritratto e segno di riconoscimento, uno dei tanti elementi delle descrizioni zoliane; inoltre esso grava sull'esistenza del personaggio con tutto il peso di un patrimonio ereditario e, come il « sangue » e insieme al « sangue », piega la sua azione e il suo destino sotto il peso schiacciante della necessità. Per Bonnemort la necessità è la miniera che inghiotte generazione dopo generazione, i figli dopo i padri, e ne beve il sangue; per Étienne è l'alcol che ne ha avvelenato il sangue, che lo rende folle e gli instilla una feroce violenza; e Souvarine che, per essersi posto fuori dalla società degli uomini e dalla stessa natura, sembra al riparo da ogni determinismo, si priva di fatto di ogni libertà cadendo nel meccanismo assurdo dell'eroismo nato e nutrito del sangue dei suoi martiri e delle sue vittime.

Tre storie, narrate dagli stessi protagonisti, tutte segnate, ossessivamente, da una stessa parola: « sang », e da questa ricondotte alla Storia dell'umanità. Il mosaico si completa e le voci dei singoli narratori *intradiegétiques* dileguano nella voce del narratore unico *extradiégétique*, fonte della storia e della sua conoscenza.

In questa seconda fase dell'analisi del discorso narrativo di *Germinal* ha acquistato rilievo il ruolo dell'autore narratore, restio a passare la parola "narrativa" ai suoi personaggi, autoritario nell'imporre il proprio sguardo allo sguardo di quelli: private di ogni efficacia per quanto riguarda la produzione del senso, queste due

⁴¹ Anche qui il riferimento è a Genette: assunto che « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit » (ivi, p. 238), si distingueranno, a seconda del livello in cui si situa il narratore, l'avvenimento *extradiégétique*, *intradiegétique* o *diégétique* e *métadiégétique*. In particolare per lo statuto del narratore inteso nell'incontro fra livello narrativo e rapporto con la storia (*hétéro-* o *homo-diégétique*), cfr. ivi, p. 252.

componenti della struttura romanzesca sono utilizzate solo in quanto impalcature per la costruzione del romanzo.

Ancora un'osservazione: se ad ogni narratore sta di fronte un narratario, destinatario della sua narrazione, « à narrateur intradiégétique, narrataire intradiégétique »: con la conseguenza che « nous, lecteurs, ne pouvons pas plus nous identifier à ces narrataires fictifs que ces narrateurs intradiégétiques ne peuvent s'adresser à nous, ni même supposer notre existence »⁴². Ma una situazione di questo tipo, con dei personaggi come Catherine ed Étienne a ricevere l'informazione, avrebbe creato un ostacolo gravissimo alla transitività del discorso zoliano, bloccando all'interno del testo una comunicazione che nasce e si giustifica solo se consumata dal lettore.

Queste procedure di decentramento, che fanno appello alla coscienza dei personaggi come luogo di ripartizione della responsabilità narrativa, trovano così sempre e comunque un limite nella carica prevaricatrice del produttore del discorso romanzesco. Questi, operando prepotentemente nel corso dell'enunciazione, sovrappone l'istanza di scrittura a quella narrativa, rendendo difficile l'individuazione di un narratore separato dall'autore, e spingendosi così avanti da stabilire un contatto diretto con il lettore.

3. L'interferenza fra questo primato dell'autore sul testo e le nostre idee *reçues* di realismo richiede a questo punto un riesame dello stato attuale della questione del realismo.

Alla base della riflessione di Roman Jakobson su questo problema⁴³ è la scoperta di una intenzione « realista » nell'autore. La fedeltà al reale, la verosimiglianza, sono innanzitutto dei propositi che lo scrittore, o più generalmente il produttore artistico, assume nel proprio programma estetico in chiave polemica nei confronti della tradizione vigente: rispetto a questo desiderio di deviare dal cammino convenzionale, le forme impiegate per una nuova « caratterizzazione » del reale sono puramente strumentali.

Jakobson non si ferma alla definizione di questo realismo « dichiarato »: attenua, piuttosto, gli effetti di questa apertura relativistica avviando una tipologia dell'opera realistica fondata sul ricono-

⁴² Ivi, p. 265.

⁴³ *Il realismo nell'arte*, in AA. VV., *I formalisti russi*, (trad. it.), Torino, Einaudi, 1968, pp. 95-107.

scimento di alcune *marques* formali⁴⁴. Siamo dunque sulla linea di discriminare fra un realismo libero, *non-contraint* ed uno modellizzabile: ma di fatto, anche a considerare come un dato acquisito e irrinunciabile uno *statut* del *discours réaliste*, in quanto « défini par un certain nombre de traits structuraux, de “connotateurs de mimésis”, de contraintes spécifiques, de schémas rhétoriques ou narratifs particuliers, voire d’une thématique particulière »⁴⁵, il valore dei modelli costruiti è comunque condizionato dall’impossibilità di una occorrenza esemplare.

Nel nostro caso, la constatazione della presenza nel testo di una autoritaria istanza di enunciazione urta coi presupposti di omogeneità e di autonomia dell’enunciato su cui si fonda, con vincolo di necessità, il lavoro di Hamon⁴⁶. Le dichiarazioni programmatiche e le elaborazioni teoriche, la scelta di procedimenti considerati tipici, anche se non sufficienti per la costruzione del testo realista⁴⁷, non riescono a cancellare il *gesto* produttore del messaggio che rimane presente e “si afferma” nell’affermare tale messaggio. La verifica cui abbiamo sottoposto alcuni di questi « introduttori » della funzione realista, se ridimensiona il loro peso, non toglie niente all’intenzione che presiede alla produzione di questi sistemi: al contrario, la esalta, ricostruendone i movimenti fin dentro il testo e permettendo, nel contempo, di riequilibrare l’impianto del romanzo realista, apparentemente sconvolto dalla perdita dell’impersonalità.

Quella volontà avvertita da Jakobson, portata sul terreno della pragmatica, cambia obbiettivo e si volge non più, polemicamente, contro un conformismo accademico, ma, con impeto pedagogico, verso un pubblico da istruire. Depositario della scienza, come metodo e

⁴⁴ Tali la metonimia e la sineddoche, tipiche del realismo come « caratterizzazio-
ne mediante elementi non essenziali » (D) (ivi, p. 104), e la « motivazione conseguente » per quel realismo che vuole una legittimazione “realistica” dei propri procedimenti poetici (E) (ivi, p. 106). R. Jakobson insiste ripetutamente sulla necessità di non identificare questi tipi di realismo con la scuola letteraria del XIX sec. (C) che può averne fatto impiego.

⁴⁵ PH. HAMON, *Un discours...*, p. 421.

⁴⁶ Hamon prende inizialmente in considerazione il caso di « un rétablissement indirect (compensatoire) de la performance de son discours d’une certaine autorité du dire, de l’instance d’énonciation: l’auteur réaliste lui-même » (ivi, p. 423), ma in seguito questa situazione non sarà più accennata, mentre il tema dell’*écriture transparente* si porrà definitivamente come chiave per la trasmissione dell’informazione.

⁴⁷ Oltre alle formule per innestare il sapere nel testo, Hamon indica una serie di meccanismi volti ad assicurare la leggibilità, la coerenza logico-linguistica, la monosemia, la conformità a codici e sottocodici.

come volume di notizie, lo scrittore fa della sua opera un lungo atto illocutivo, finalizzato alla trasmissione di questo patrimonio. E degli atti illocutivi il discorso zoliano ha tutte le caratteristiche: la riuscita, subordinata alla « enunciazione della giusta frase *performativa esplicita*, con le intenzioni giuste, con le credenze giuste e nelle circostanze adatte » e soprattutto la felicità dell'esito, condizionata al riconoscimento delle « intenzioni illocutive del parlante »⁴⁸. Se all'esigenza di una corretta *performance* va ricondotta la puntigliosa messa in opera di quei procedimenti cui si è ora accennato e che si possono considerare come già integrati in un genere, l'ansia di far palese la propria intenzione detta probabilmente quelle dirette prese di contatto con l'interlocutore non previste dal « modello » realista.

Chiariti i rapporti fra *destinateur* e *destinataire* di questa trasmissione di sapere, va precisata la natura del messaggio scambiato. Zola non ci comunica il reale ma la "sua" conoscenza del reale⁴⁹: quella conoscenza che egli ha accumulato attraverso studi, viaggi, letture, ricerche e contatti di ogni tipo e che giudica tale da dover essere partecipata a chi non ha avuto modo di procurarsela. In particolare possiamo in grado di ricostruire tutto il lavoro preparatorio che ha preceduto la stesura di *Germinal*, i libri che ha letto (opere di narrativa come *Sans famille* di Hector Malot e *Le Grisou* di Maurice Talmery e di trattatistica come *La Science économique* di Yves Guyot, *Le Socialisme contemporain* di Lavelaye, *La Question ouvrière au XIX^e siècle* di P. Leroy-Beaulieu, *La Vie Souterraine* di Louis-Laurient Simonin, *Cahiers de Doléances des Mineurs français* di Georges Stell, *Traité pratique des Maladies, Accidents et Difformités des Houilleurs* di H. Boëns-Boisseau, *Le Bassin houiller de Valenciennes* di Emile Dormoy), i giornali che ha consultato (come la *Gazette des Tribunaux*, che riportava i resoconti dei processi intentati ai responsabili sindacali degli scioperi del 1869, 1870 e 1882), i quadri che ha visto (e recensito, come *La Grève des mineurs* di Alfred Roll), le per-

⁴⁸ Per questa definizione cfr. A. AKMAJIAN - R. A. DEMERS - R. M. HARNISCH, *Linguistica. Introduzione al linguaggio e alla comunicazione*, Bologna, il Mulino, 1982, pp. 301-302.

⁴⁹ Ad una « *assimilation du réel à la connaissance* (au savoir) qu'on a de l'objet qu'on décrit » Hamon accenna per l'equivoco che essa genera nel critico e nell'autore stesso (« plus on connaît, plus on serait réaliste ») e in quanto fondamento della confusione fra « *structures sémantiques de l'énonciation* » e « *structures sémantiques de l'énoncé* » (ivi, p. 432) in quei procedimenti che cercano di mascherare la fonte (l'autore) del sapere.

sone che ha incontrato (a partire da Alfred Giard, deputato di Valenciennes), il viaggio ad Anzin (23 febbraio - 3 marzo 1884) per vedere dal vivo un grosso centro minerario nel momento in cui dodicimila lavoratori entrano in sciopero⁵⁰. La referenza di queste pagine non è dunque Anzin ma *Mes notes sur Anzin*. Quei *carnets de notes* sui quali egli ha registrato tutto ciò che nei suoi sette giorni di permanenza ha potuto apprendere: le condizioni degli operai nelle miniere e nei *corons*, il vocabolario tecnico, interni di abitazioni e di piccoli spacci, come si vestono, come lavorano, come si lavano, come si divertono, cosa mangiano i minatori, le caratteristiche di ogni singolo attrezzo e le linee del paesaggio circostante; e tutto sarà puntualmente riprodotto in *Germinal* in descrizioni come quella che ci siamo proposti di leggere.

Questo fa sì che l'inserimento della descrizione, che avvenga o meno nei modi proposti da Hamon, vada oltre il semplice problema tecnico di introdurre un corpo estraneo nel tessuto del testo, ed investa tutta una secolare discussione sulla *mimesi*. Se è vero che, come osserva Genette, « aucun récit ne peut “montrer” ou “imiter” l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, “vivante”, et donner par là plus ou moins l'*illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que la langage signifie sans imiter⁵¹ », tale difficoltà viene meno quando « l'objet signifié (narré) [est] lui même du langage ». La distinzione è preziosa e un'ulteriore precisazione di Genette (« C'est que la mimésis verbale ne peut être que mimésis du verbe »⁵²) rende praticabile la via, così esclusiva, del realismo linguistico.

Il testo zoliano si propone dunque come un'ampia citazione,

⁵⁰ La ricostruzione di questo spazio precedente alla scrittura è stato terreno privilegiato delle ricerche di H. Marel: fra i tanti lavori da lui consacrati a questo argomento cfr. H. MAREL, *Itinéraire de Zola dans le Valenciennois* (pp. 121-132), *Géographie de « Germinal »* (pp. 133-144) in J. DAUBY - E. FRÉTEUR - A. HENEAU - M. MAREL, *Le pays noir vu par Emile Zola et Jules Mousseron*, Lille, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Lille, 1979. Successivamente, il *Dossier préparatoire de Germinal* è stato pubblicato con il titolo E. Zola, *La fabrique de Germinal* par C. Becker, Paris, Sedes, 1986 e *Les notes sur Anzin* sono state incluse nel volume É. Zola, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France* par H. Mitterand, Paris, Plon, 1986.

⁵¹ G. GENETTE, *Figures...*, p. 185.

⁵² Ivi, p. 185.

lunga e articolata, che dà modo all'autore di esibire il proprio sapere, trascrivendolo quasi, e ovunque rinviando a se stesso come autorità in materia. Naturalmente questo non vuol dire andare a controllare punto per punto cosa è stato conservato e copiato e cosa no: anche se Paule Lejeune nella sua lettura polemica propone un'analisi ideologica di un tale confronto Zola vs Zola, per scoprire dove l'infedeltà denuncia una volontà di degradare l'immagine del popolo e di travisare la verità⁵³. Ma, nel nostro discorso, di verità può parlarsi solo come valore interno a questo rapporto privilegiato fra un testo (*Germinal*) e un sistema di testi che operano nella sua costruzione. Senza volere infatti ridurre il testo ad un *collage* di enunciati di provenienza esterna, va colta la trasformazione di questi nella totalità del testo: trasformazione possibile (e concepibile) sono nel momento in cui tale totalità è immessa nelle coordinate intertestuali dello spazio storico e sociale.

L'attenzione al divenire dell'opera letteraria, in quanto si produce all'interno di un sistema culturale e di una conoscenza che nutre il discorso e insieme ne costituisce la referenza⁵⁴, è particolarmente significativa di un contesto dominato dalla preoccupazione pedagogica. Colette Becker ha messo in luce il contenuto « rivoluzionario » del naturalismo zoliano: in un'età sconvolta dal progresso delle scienze e della tecnologia, dalla ricerca di nuovi equilibri economici e politici e attraversata dalla percezione di un cambiamento radicale, « le naturalisme est la réponse [de Zola] à cette attente. Il est à la fois refus et construction, à l'image de la dynamique de l'époque, reposant à la fois sur le rejet de la morale catholique, d'une attitude conservatrice, et sur l'idée opposée que l'homme peut et doit prendre en mains son destin, sur la confiance en sa capacité de progrès indéfini⁵⁵.

Questa battaglia per la promozione dell'uomo, che farà del

⁵³ Così, a proposito dei costumi sessuali degli operai, Paule Lejeune ritiene che Zola non abbia tenuto nel dovuto conto le indicazioni fornitigli dalla gente del posto, evitando, dove si creava conflittualità, di modificare il proprio punto di vista iniziale per lasciare prevalere la "verité": cfr. P. LEJEUNE, « *Germinal* ». *Un roman anti-peuple*, Paris, Nizet, 1978.

⁵⁴ Sulle forme di autonomia della comunicazione letteraria dal contesto e sull'introduzione dei referenti, cfr. M. PAGNINI, *Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palermo, 1980.

⁵⁵ C. BECKER, *Aux sources du naturalisme zolien (1860-1865)*, in AA. VV., *Le Naturalisme...*, p. 18.

naturalismo zoliano « une entreprise totalisante visant à édifier — et à justifier — un type de société, républicaine et démocratique, anticléricale et *libérale*, conciliant les droits et intérêts de l'individu et ceux de la collectivité »⁵⁶, è combattuta principalmente sul terreno dell'istruzione: in uno Stato retto dal suffragio universale l'istruzione è una necessità politica e liberarla dal monopolio della Chiesa è l'unico modo per agire sugli stessi fondamenti morali della società. Ma ogni impegno, in Zola, passa attraverso la fiducia nella « possibilité d'un savoir exhaustif » e nel « perfectionnement intellectuel et morale de l'humanité par ce savoir »⁵⁷.

Ecco perché oggi, se possiamo ironizzare sulla “sua” scienza e sull'ingenuità con la quale egli si appresta ad impadronirsene e a trasmetterla, merita ogni rispetto la sua dedizione al sapere, avvertito come valore umano e sociale.

Tutto ciò modifica la nostra nozione *apprise* di realismo. Alludo principalmente a Barthes e alle sue reti di *noyaux*, *catalyses*, *indices* e *informations* che, mentre si propongono di cogliere la funzionalità interna al testo, scoprono il realismo proprio nella sua estraneità a questa economia.

Se l'idea di partenza è dunque che « tout a un sens ou rien n'en a » dal momento che « l'art ne connaît pas le bruit (au sens informationnel du mot): c'est un système pur, il n'y a pas, il n'y a jamais d'unité perdue, si long, si lâche, si tenu que soit le fil qui la relie à l'un des niveaux de l'histoire »⁵⁸, la funzione realista, se di funzione può parlarsi, vive di fatto ai margini di questo sistema, in una dimensione ritenuta di *luxe* della narrazione, in quanto alza il costo dell'informazione narrativa senza contribuire proficuamente alla costruzione della struttura del *récit*⁵⁹.

Distinti due tipi di descrizione, la prima ornamentale, che si

⁵⁶ Ivi, p. 30.

⁵⁷ Ivi, p. 26.

⁵⁸ R. BARTHES, *Introduction à l'analyse...*, p. 17. Compatto e gerarchicamente ordinato è l'organismo costruito da Barthes e ai fini del nostro discorso può essere utile riassumere le linee del suo modello. Le unità componenti del discorso narrativo possono saturarsi a uno stesso livello o a livelli diversi: nel primo caso si chiameranno propriamente *fonctions* e si distingueranno a seconda della “necessità” della connessione in *cardinales* (*noyaux*) e *catalyses*; nel secondo caso gli *indices* si divideranno in *indices* propriamente detti che rinviano ad un carattere, un'atmosfera, ecc. e *informations* che servono all'identificazione e alla collocazione nello spazio e nel tempo.

⁵⁹ Cfr. R. BARTHES, *L'Effet de Réel*, in « Communications », 11 (1968).

qualifica al livello del *discours* ed ha una propria funzione estetica regolata dal codice retorico, la seconda privata di una sua autonomia dal narrativo e riconosciuta significativa ai fini dell'*histoire*⁶⁰, Barthes identifica nell'ambito di quest'ultima *le détail concret* e lo coglie nella sua flagrante "inutilità": caratterizzato dalla « collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant », di un oggetto e della sua espressione, esso può significare solo se stesso o, meglio, denotare il reale in quanto « catégories du réel »⁶¹.

Se ora cerchiamo il riscontro fra questa riflessione e l'analisi delle pagine di *Germinal* sulle quali ci siamo soffermati, scopriamo che la descrizione dell'interno operaio, così materata di oggetti, può funzionare da *indice* delle qualità dei personaggi e insieme da *informant* di un'ambientazione storica⁶² (pensiamo in particolar modo alla datazione proposta dalle « enluminures » dell'Imperatore e dell'Imperatrice), ma rifiuta l'emarginazione dal processo di produzione del senso: piuttosto che come luogo di una improbabile « illusion référentielle »⁶³ essa si propone come momento di una sorta di autocoscienza del testo, e mentre costituisce l'informazione che l'opera, come messaggio, vuole veicolare, insieme qualifica l'opera stessa come realista. Significante dunque del "realismo" non perché fondamento di un « vraisemblable inavoué »⁶⁴, ma in quanto struttura di trasmissione di un sapere « realista ».

Un simile approccio permette di salvaguardare, da una parte, la compattezza del testo, non più costretto ad ospitare, nel proprio tessuto, corpuscoli estranei *interstitiels*; dall'altra, l'omogeneità della concezione realista, non più considerata « seulement parcellaire, erratique, confiné[e] aux détails »⁶⁵. Il realismo è la struttura che presiede alla scelta di un impianto narrativo: e questo esiste solo in quanto finalizzato alla trasmissione del messaggio realista.

⁶⁰ Per questa distinzione cfr. *ivi*, p. 68, e ugualmente cfr. G. GENETTE, *Figures II*, Paris, du Seuil, 1969, p. 56-61.

⁶¹ R. BARTHES, *L'Effet de Réel...*, p. 88.

⁶² Nella formulazione che questi termini ricevono nell'*Introduction à l'analyse...* del 1966: dove l'*informant* è definito « opérateur réaliste » e la sua funzione « incontestable, non au niveau de l'histoire mais au niveau du discours » (p. 24). Nel 1968 questo meccanismo viene indebolito dallo stesso autore, nella convinzione che « s'ils ne sont pas nombreux, les détails inutiles semblent ... inevitables » (*L'Effet de Réel...*, p. 85).

⁶³ *Ivi*, p. 88.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

Il polo polemico a tale *attitude* può essere riconosciuto nella presa di posizione assunta da Henri Mitterand in un suo contributo del 1973: ove il proposito dichiarato è di apprestare per *Germinal* una « lecture fonctionnelle, qui s'efforcera de situer les personnages dans le système du texte, et non par référence à la réalité extra-textuelle »⁶⁶. Dopo essersi soffermato sugli esiti narrativi cui danno luogo le combinazioni dei quattro personaggi principali (il Figlio-eroe: Étienne; il Padre-possessore e attributore del valore desiderato: Maheu; la Sorella-oggetto del desiderio: Catherine; l'Altro Figlio-antagonista: Chaval), Mitterand giunge ad un verdetto di parassitismo del realismo nei confronti della funzione drammaturgica e dei ruoli narrativi. Tutto ruota intorno alla « double réfraction sélectrice et transformatrice, de nature à la fois idéologique et sémiotique », cui è sottoposta la materia naturale e sociale, e tutto risponde alle « contraintes mythiques, peut-être peu conscientes chez l'écrivain, mais qui constituent une structure fortement autonomisée par rapport au référent socio-historique »⁶⁷. Se rifiutiamo una tale sentenza di “inconscienza” dello scrittore nei confronti della propria opera, non possiamo peraltro che condividere la ripugnanza di Mitterand a ridurre il testo al suo rapporto, non mediato, con il reale.

Abbiamo però già precisato che la referenza non va cercata nella realtà ma nella conoscenza che ne ha lo scrittore e che assicura la leggibilità del testo. Aggiungiamo che una lettura strutturalista, che metta in rilievo la natura “costruita” del romanzo zoliano, non deve concludere su una dichiarazione di funzionalità delle parti fra loro, ma deve guardare alla funzionalità delle parti nell'insieme, vale a dire alla elaborazione di un sistema di sapere distribuito in griglie e articolato in vari stadi. Il realismo non è una « vernice »⁶⁸, passata su un universo mitico segnato dall'atemporalità, e costituzionalmente estranea alla logica narrativa: nella loro complementarità, i personaggi devono, nel proposito dell'autore, esprimere una conoscenza (la sua).

⁶⁶ H. MITTERAND, *Fonction narrative et fonction mimétique. Les personnages de "Germinal"*, in « Poétique », 16 (1973), 477.

⁶⁷ Ivi, p. 489.

⁶⁸ Paule Lejeune non manca di accusare Zola di aver finalizzato la propria inchiesta sul campo al reperimento di « couleur locale soigneusement utilisée pour donner à *Germinal* son vernis d'authenticité », in “*Germinal*”. *Un roman...*, p. 57.

E sono diverse le strade che il romanzo può percorrere per affermarsi come sapere costruito.

4. Leggere l'opera zoliana come somma di sapere organizzato vuol dire generalizzare e insieme superare il modello istituzionalizzato da Hamon. La descrizione non deve più rimanere compatta, chiusa nel suo guscio di noce, incastrata in una struttura che può farne a meno, anzi, la ignora e si affretta a dimenticarla, suggerendone l'oblio anche al lettore; e va colmata quella divaricazione fra *savoir* e *vouloir*, tanto più marcata da Hamon quanto più nella « in-significance romanesque » è riconosciuta la garanzia della natura pedagogica di questa semplice « ostentation de savoir »⁶⁹.

Mathésis e *sémiosis*⁷⁰ non cercano dunque una impossibile autonomia reciproca; piuttosto, nel momento in cui il romanzo naturalista vuole essere letto come testo predisposto per la trasmissione del sapere, questa trasmissione deve essere colta nel suo dinamismo, nella sua circolazione, non solo dal narratore al narratario ma, trasversalmente rispetto al testo stesso, come una rete di segni che, con moto anaforico e cataforico, si rimandano tale sapere. Senza volere negare validità alla *topologique* di Hamon, i suoi *lieux stratégiques* sono solo dei momenti privilegiati di una comunicazione che lì, particolarmente, si addensa ma che alle esigenze della propria manifestazione vuol piegare ogni meccanismo narrativo, sia al livello stilistico di superficie sia al livello logico-semanticco della sintassi narrativa.

Se il sapere zoliano è innanzitutto citazione⁷¹ e se tale pratica della citazione è così generalizzata, tutto il testo viene investito dal processo di ri-scrittura o più esattamente di *transcodage*, data la natura "altra" del testo antecedente: « coupure de journal (texte

⁶⁹ PH. HAMON, *Du savoir dans le texte*, in « Revue des sciences humaines », octobre-décembre, 1975, p. 492. La presenza o meno di tale « fonctionnalité narrative » è il criterio usato da Hamon per separare Zola da Maupassant: per quest'ultimo lo specchio, la finestra, tutto l'apparato per innestare la descrizione « sert à acquérir une compétence décisive, un savoir-faire qui va enclancher ou modifier une action » (*Note sur un dispositif...*, p. 112).

⁷⁰ Cfr. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, du Seuil, 1975, p. 122; e PH. HAMON, *Note sur un dispositif...*, p. 112.

⁷¹ « Si l'indication des sources, dans un roman, était chose usitée, je criblerais volontiers de renvois les bas des pages » (É. Zola, lettera a J. Van Santen Kolff, cit. in PH. HAMON, *Du savoir dans le texte...*, p. 490).

d'une autre actualité), locution populaire notée sur le vif ou recopiée du dictionnaire (texte de l'Autre social), lettre documentaire d'un ami compétent (texte d'une autre main), sténographie prise " sur le motif " (texte d'une autre syntaxe), notes de lecture (textes d'une autre fonction), prospectus ou catalogue technique de maisons spécialisées (texte d'un autre lexique), dessins, diagrammes et photographies du dossier préparatoire (textes d'une autre sémiotique)⁷² ».

Coinvolti in questo sforzo di codificazione, anche i personaggi, accanto alle descrizioni riconosciute come tali, si faranno portatori di valori scientifici e con il loro carattere e i loro comportamenti entreranno nella illustrazione zoliana di una società, con un peso che supera la portata di quelli che sono già scambi metonimici personaggio-ambiente.

Come è nella sua prassi, Zola si è assicurato la possibilità di operare in condizioni controllate: ambiente noto, noti gli uomini, prevedibili e previsti gli effetti: la razionalità dell'impianto è il presupposto della chiarezza e della completezza dell'esposizione. Così all'interno di una stessa famiglia in una situazione di partenza omogenea, almeno a livello biologico, ciascuno dei numerosi figli dei Maheu permetterà di esemplificare i diversi modi in cui l'esistenza malsana dei centri minerari può operare sugli individui: Alzire e Catherine, entrambe femminilmente rassegnate, la prima all'infelicità del suo fisico, debole e gobbo, la seconda alla violenza del lavoro e degli uomini, che ne fanno una docile e instancabile schiava; Zacharie, indolente e privo di una consistenza morale, e Jeanlin, creatura deforme, fisicamente e psicologicamente, la cui frustrazione si traduce in un insaziabile attacco distruttivo alle cose e agli uomini. Le puntuali corrispondenze fra « la rage d'être faible »⁷³ de Jeanlin e lo stato di sconfitti che è la condizione politica ed esistenziale dei minatori, come sono state colte e sviluppate da Carol S. Fuller⁷⁴ sul piano strutturale, mostrano il coesistere, nella stessa sede, dell'istanza descrittiva e di quella narrativa, a garanzia della diffusione (ad una larga fascia di pubblico) e della recezione del messaggio naturalista.

La descrizione si costruisce dunque progressivamente, arricchendo

⁷² PH. HAMON, *ivi*, p. 496.

⁷³ É. ZOLA, *Germinal*, p. 63.

⁷⁴ *The Symbolic and Structural Function of Jeanlin*, in « The French Review », 54/1 (1980).

dosi di volta in volta di nuovi elementi e precisandosi nei particolari. In questo modo sfugge ai meccanismi della « noia » che, allentando l'attenzione del lettore e inducendolo a veri e propri « salti », le farebbe mancare i propri fini didattici⁷⁵: le lunghe ed elaborate presentazioni vengono meno, la barriera fra illustrazione e aneddoto è negata.

Inoltre, senza più il tramite del personaggio-*regard*, il lettore, divenuto diretto interlocutore dell'autore, può nutrire l'illusione di riuscire a cogliere personalmente la porzione di informazione scientifica di cui ciascun personaggio e ciascun evento sono fatti portatori: ciò assicura un maggiore coinvolgimento del lettore, invitato a partecipare attivamente alla composizione del *puzzle*, e dunque una più naturale acquisizione del sapere.

L'esigenza di chiarezza e di massima evidenza trascina ovviamente con sé una pesante zavorra di ridondanza: un dato sarà più volte proposto, una riflessione ripetutamente indotta, magari sotto diverse apparenze, ogni personaggio porterà con sé un segno che ne renda automatico il riconoscimento e riassume l'informazione di cui è veicolo.

Così, l'ossessivo *crachat noir* de Bonnemort riporta ogni volta il lettore alla situazione della sua prima apparizione (I, 1), significando la malattia del minatore, alla luce di quella lunga storia di ingiustizie sociali e di sofferenze familiari e individuali di cui Bonnemort si è fatto interprete per Étienne; e più in là ancora significando la competenza dell'autore in tema di malattie professionali, competenza acquisita sulle pagine, lette e annotate, del *Traité pratique des Maladies, des Accidents et des difformités des Houilleurs*, del dottore H. Boëns-Boisseau (Bruxelles, 1862)⁷⁶.

⁷⁵ Questo comportamento è considerato da Barthes indotto dalla natura stessa del racconto « classico »: « nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture; un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de l'intégrité du texte; l'avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis "ennuyeux") pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote [...] nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations » (*Le plaisir du texte*, Paris, du Seuil, 1973, p. 20).

⁷⁶ La diagnosi è di antracosi, una pneumopatia caratterizzata dall'accumulo nel tessuto polmonare di carbon fossile, in seguito ad una prolungata inalazione. È solo un episodio dell'allarmante quadro clinico del vecchio minatore, ma, più dell'immobilità artritica e dell'ottundimento delle capacità cerebrali, è avvertito dall'autore come specifico, e dunque qualificante, di una condizione sociale e di lavoro.

La distribuzione e la coordinazione del sapere all'interno del testo fa sì che la maggiore quantità di informazione non sia affidata alla singola unità (lessema o sintagma) ma ad una serie di raffronti a distanza che vede ciascuna di queste unità successivamente protagonista di opposizioni binarie con interlocutori della stessa classe semantica.

Particolarmente evidente appare questo procedimento nei primi due capitoli, interamente edificati sul parallelismo e sulla diversità degli universi borghese e proletario: e qui Mitterand « ambienta » la sua analisi « contrastiva »⁷⁷, volta alla definizione di un sistema di personaggi. Lo strumento impiegato è la *matrice signifiante* di Barthes⁷⁸, che, designando un *support de caractérisation* e più *variants de caractérisation*, permette uno studio di tipo linguistico dei tratti pertinenti alla definizione dei personaggi⁷⁹.

Su questo stesso terreno di corrispondenze Sandy Petrey opera invece per riconoscere le strutture sociali, usufruendo degli « axes sémantiques » suggeriti da Ulrich Ritten⁸⁰: « les opposition binaires à l'intérieur de ces axes sont isosémiques aux oppositions de classe »⁸¹ e Petrey esaspera ulteriormente la divaricazione fra i due poli passando dall'opposizione: *attribut positif* / *attribut négatif* a quella: *attribut positif* / \emptyset ⁸²; l'introduzione di un nuovo asse semantico delle polarità di classe, |Humanité|, sancisce l'esclusione del proletariato dall'universo degli uomini.

In effetti il gioco delle opposizioni è molto più variegato. Possiamo constatarlo scegliendo, fra i tanti assi, quello che in questo

⁷⁷ H. MITTERAND, *Le système des personnages dans "Germinal"*, in « Cahiers de l'Association internationale des études françaises », 24 (mai, 1972), 160.

⁷⁸ Cfr. R. BARTHES, *Le système de la mode*, Paris, du Seuil, 1967.

⁷⁹ Così, scelto come *support* i capelli dei personaggi, i tratti pertinenti saranno il colore (nell'opposizione « nette » / « bâtarde »), la brillantezza (« éclatant » / « non éclatant ») e la disposizione (« peignés » / « non peignés »): in conclusione una tabella distinguerà i Grégoire, caratterizzati dal segno positivo, dai Maheu che ne sono privi (cfr. H. MITTERAND, *Le système...*, cit., pp. 161-162).

⁸⁰ Esempi di questi *axes* saranno: |propriété| |travail| |naissance| |nourriture| |physique| |moyen de locomotion| |habitat| |vêtement| |instruction| |savoir-vivre|. Cfr. U. RITTEN, *La Description littéraire des structures sociales*, in « Littérature », 4 (1971), 53-62.

⁸¹ S. PETREY, *Discours sociale et littérature dans "Germinal"*, in « Littérature » 22 (1976), 63.

⁸² Non più il lusso della casa di Hennebeau contro la miseria del *coron*, ma: Hennebeau ha una bella casa, i minatori no. La lista delle « assenze » coglie l'« alienazione » della classe operaia.

lavoro abbiamo conosciuto meglio e che rispetto ad altri ha il vantaggio di essere più concentrato ed omogeneo e di sfuggire a quegli esiti parodistici che sono l'ultimo stadio della ridondanza⁸³: |Habitat| sarà qui inteso come spazio, domestico soprattutto, di affermazione ideologica dei suoi abitanti.

“ Il soggiorno ” dei Maheu può così essere coinvolto in successivi confronti con i suoi omologhi in casa Grégoire e Hennebeau e con il suo stesso divenire nel tempo. Più che come *support* in sé, si presenta come un « fascio » di opposizioni che comprendono il mobilio (tavolo, sedie, buffet) ma anche l'odore e la temperatura dell'ambiente. Ciascuno di questi *objets* si carica della sostanza semiotica del gruppo sociale all'interno del quale compare, e questo processo di significazione si riproduce all'interno del testo come *oppositions sémantiques* fra i nomi, corrispondenti alle *oppositions sémiotiques* fra i referenti di tali nomi.

Se gli oggetti “ parlano ” e parlano secondo la logica delle classi è perché essi « ne s'épuisent jamais dans ce à quoi ils servent et c'est dans cet excès de présence, qu'ils prennent leur signification de prestige, qu'ils “ désignent ” non plus le monde, mais l'être et le rang social de leur détenteur⁸⁴ ».

Non dunque un valore pragmatico, legato al nesso *besoins-satisfactions*, successivamente *surdéterminé* dal valore sociale del segno: piuttosto è « la valeur d'échange symbolique, de prestation sociale, de concurrence et, à la limite, de discriminant de classe »⁸⁵ a dettare lo statuto fondamentale dell'oggetto.

Questa sorta di grande “ gioco di società ” sembra affiorare consapevolmente nel romanzo zoliano, incontrando e puntualizzando i meccanismi di enunciazione e di *mise en texte* dell'informazione naturalista. Se presentare più volte uno stesso tema, in forma identica o modificata, ottiene di fermare l'attenzione del lettore e di esaltare il messaggio di cui l'immagine è veicolo, l'autore mostra di sapere contemporaneamente ricondurre le successive varianti ad una

⁸³ Effetti comici raggiungono le esagerate smancerie che accompagnano il risveglio di Cécile Grégoire e caratterizzano l'ingenuo bamboleggiare di questi borghesi “ irresponsabili ”.

⁸⁴ J. BAUDRILLARD, *La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe*, in « Communications », 13 (1969), 25.

⁸⁵ Ivi, p. 24.

sorta di *tableau* che collega ciascuna di esse a un tipo o ad una classe sociale.

Così, introducendo la descrizione del soggiorno dei Grégoire, l'autore suggerisce e pilota il confronto: « il n'y avait aucun luxe: la grande table, les chaises, un buffet d'acajou; et seuls, deux fauteuils profonds trahissaient l'amour du bien-être, les longues digestions heureuses »⁸⁶. Sono gli stessi mobili dei Maheu; a variare è solo il legno, ma il mogano è già cosa ben diversa dall'abete; è comunque sulle poltrone che siamo invitati a soffermarci, come unico scarto nella esatta sovrapposizione dei due ambienti. Perfettamente funzionali alle esigenze dell'anziana coppia, non esauriscono la loro presenza nel *ménage* quotidiano, ma sono indicate immediatamente come *status symbol* borghese, ostentazione di un modo di vivere e di concepire la vita, vetrina di un ozio che è privilegio esclusivo di un ceto sociale. Luogo di « digestions heureuses », non possono non richiamare la « digestion pénible de chair humaine »⁸⁷ del pozzo della miniera, dal trasparente nome di Voreux, prima di una lunga serie di immagini che suggeriscono lo sfruttamento cannibalico esercitato sugli operai dal capitale.

Altra indicazione costante negli interni zoliani è la temperatura: dai Maheu la « chaleur vivante, cet étouffement chaud »⁸⁸ è indissolubile dal respiro pesante di nove persone ammassate fra una stanza e il corridoio, mentre dagli Hennebeau è quella « chaleur égale de calorifère »⁸⁹, di cui si nota l'impatto sugli operai gelati, ad assicurare alle stanze « une tiédeur de serre »⁹⁰. Ma in casa Grégoire lo stesso dato è ripetuto con particolare insistenza:

Malgré le calorifère qui chauffait toute la maison, un feu de rouille égayait cette salle⁹¹ [...] Il faisait très chaud⁹² [...] Cécile, que la chaleur et la nourriture étouffaient, quitta la table⁹³ [...] Alors, la Maheude et ses petites entrèrent, glacés, affamés, saisis d'un effa-

⁸⁶ É. ZOLA, *Germinal*, p. 122.

⁸⁷ Ivi, p. 60.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 267.

⁹⁰ Ivi, p. 257.

⁹¹ Ivi, p. 122.

⁹² Ivi, p. 124.

⁹³ Ivi, p. 131.

rement peureux, en se voyant dans cette salle où *il faisait si chaud* et qui sentait si bon la brioche⁹⁴.

Se dunque il calorifero è utilizzato da Zola come connotatore di classe, in quanto garantisce la divisione della società in chi lo possiede e si crogiola al suo calore, e chi ne è privo ed è esposto alla crudeltà delle intemperie, presso i Grégoire la cancellazione di ogni reale utilità pratica, nel raddoppio delle fonti di calore, rende palese il primato della logica sociale. Anche qui, come per le poltrone, assistiamo ad una esibizione di possesso, di disponibilità finanziaria, lì nello spreco del tempo, qui nello spreco di fonti energetiche. Come e più dell'imprenditore capitalista e dell'alto dirigente industriale, il possidente che vive di rendita è indicato come un parassita sociale, mantenuto dal lavoro altrui, dedito esclusivamente al consumo, più o meno discreto, dei beni che una classe di schiavi ha messo a sua disposizione.

Al di là delle categorie generali, è la rete di echi e di opposizioni a distanza a costruire un discorso politico di individuazione delle classi sociali, fornendo di senso *les mots vides* che designano gli interni operai e borghesi. Ed è questa stessa rete di segni che costruisce l'opera letteraria.

5. *Mathésis* e *sémiosis*: queste due categorie sembrano in grado di esprimere, nel loro vicendevole implicarsi, la natura profonda del testo zoliano. E, contemporaneamente, provvedono alla sua datazione. L'opposizione fra il barthesiano testo *lisible*, vera « galaxie de signifiants », e il monolitico testo zoliano, « structure de signifiés »⁹⁵, matura infatti sul piano temporale: le condizioni della scrittura sono mutate e dunque oggi « le savoir déserte la littérature qui ne peut plus être ni *Mimésis*, ni *Mathésis*, mais seulement *Sémiosis*, aventure de l'impossible langagier, en un mot: *Texte* »⁹⁶.

La presenza del sapere nel testo, come unico senso immerso e tollerato dall'autore, rende impraticabile la strada dell'*interprétation*, la sola che, riconoscendo la pluralità dei sensi, senza sceglierne alcuno, garantisca la libertà del significante. Ugualmente, la compattezza del-

⁹⁴ Ivi, p. 132.

⁹⁵ R. BARTHES, *S/Z*, cit., p. 12.

⁹⁶ Roland Barthes *par...*, p. 123.

la costruzione, come è stata voluta dall'autore, toglie spazio ad una attività di significanza che si produca incessantemente e ripetutamente, senza necessità di una struttura unica ed ultima.

Un puntuale controllo del processo comunicativo, attento al ruolo del mittente, oltre che a quello del ricevente, non può che condurre, nel nostro caso, ad un ridimensionamento del rilievo della connotazione: se questa è da intendere, semiologicamente, come « articulation d'une voix qui est tissée dans le texte » e, funzionalmente, essa connotazione, come principio che « engendrant [...] le double sens, altère la pureté de la communication »⁹⁷; di fatto, proprio la volontarietà⁹⁸ di questa sorta di *contre-communication*, introdotta nel discorso fittizio dell'autore al lettore, entra in contraddizione con la volontà, manifestata apertamente dall'autore, di dissipare ogni ambiguità e di garantire la trasmissione del (suo) senso.

Naturalmente il messaggio può risultare ben più ricco di quanto tale intenzione avesse previsto, e ciò grazie a quella vocazione polisemica che è in ogni linguaggio e particolarmente in quello letterario, ma è anche vero che l'ansia di proteggere la " verità " guida l'opera selettiva dal testo esercitata su se stesso, filtrando, esaltando, sopprimendo alcuni valori significativi a vantaggio di altri. L'attenzione rivolta al rapporto emittente-messaggio nulla toglie dunque al rigore di un'analisi testuale, sia perché si volge ad individuare la condizione del lavoro di costruzione testuale, sia perché, nella particolare situazione costituita dal testo zoliano, essa offre il modo di constatare fino a che punto le strutture dell'enunciazione si confondano con quelle dell'enunciato.

A maggior ragione, tanto spazio concesso all'autore nel presente lavoro non va in alcun modo a detrimento dei diritti del lettore: se quella spinta che dovrebbe fare del consumatore del libro il suo produttore, traendolo da una letargica condizione di *oisivité*, entra in crisi, ciò avviene per una precisa scelta dell'autore. La cooperazione limitata, la decrittazione ristretta alla ricostruzione del senso proposto, la recezione controllata e incanalata nella direzione prefissata, sono altrettanti segnali della sensibilità dell'autore ai problemi della trasmissione del messaggio, e della sua intenzione di im-

⁹⁷ Id., *S/Z*, cit., p. 15.

⁹⁸ « c'est un bruit volontaire, soigneusement élaboré » (*ibidem*).

porci in questa fase con lo stesso autoritarismo con il quale la abbiamo visto affermare la propria come l'unica voce riconosciuta del discorso letterario.

La fiducia nel sapere padroneggiato, la consapevolezza della funzione sociale dello scrittore, la fede nel progresso umano che l'apprendimento può promuovere, fanno di Émile Zola un convinto assertore della veridicità del messaggio che si appresta a comunicare, e richiedono un pubblico attento, partecipe degli stessi stimoli culturali e dello stesso sistema di valori, e, soprattutto, disposto a lasciarsi erudire.

Tutte le ragioni e tutti i meccanismi sui quali ci siamo soffermati indicano che, qualsiasi strada percorra la decodificazione di *Germinal*, tappa obbligata deve essere la valutazione del rapporto autore-pubblico, ben presente in un testo che tiene scoperte le proprie strutture comunicative, e qualificatore indiscutibile di quella realtà che è il romanzo naturalista. Solo a queste condizioni è possibile avviare una lettura fondata sul testo e, soprattutto, parlare di realismo zoliano.

Proprio un nuovo statuto per il *discours réaliste* è il risultato principale del nostro approccio pragmatico alla letteratura, la chiave che coordina tutti i dati acquisiti nella ricostruzione degli atti di comunicazione e nel *démontage* delle unità descrittive del testo zoliano. Anche il difficile nesso naturalismo-realismo può ora essere affrontato, attraverso una ridefinizione di entrambi i termini. Se il naturalismo si riqualifica nella consapevolezza del mutamento da esso indotto nelle relazioni fra scrittore e pubblico, e del nuovo ruolo indicato alla scienza e alla letteratura nella società umana e civile, il realismo si rivela lo strumento impiegato per edificare la conoscenza nell'analisi della realtà, e per assicurarne la diffusione.

Non più dunque un naturalismo inteso come realismo esasperato e deterioro, corrotto dal contatto con ridicoli pregiudizi sedicenti scientifici: sarà piuttosto il realismo ad essere colmato dai contenuti offerti dal naturalismo, in termini di valori e di programmi "letterari", nel senso più ampio e più ricco che questa parola può assumere. Intendere la portata di questa funzione pedagogica e civile della letteratura, mentre da una parte rende conto del fervore di "paladino della verità" che sempre animò Zola, dall'altra trae il suo

realismo fuori dal mito secolare di riproduzione della realtà e dalla prassi di un confronto con altri, migliori, scrittori realisti.

Dal testo siamo approdati alla Storia. E non per attirare la lettura in una prospettiva di ricostruzione della realtà storica: sarebbe valutare ancora l'opera zoliana per la sua capacità di testimoniare, di documentare, di illustrare un ambiente " esotico " (tale nello spazio sociale e geografico per i contemporanei, nella dimensione storica per noi posteri); e sarebbe una volta di più ripetere quello scavalco dell'opera compiuto da tanta parte della critica zoliana. Ma come la nostra messa a fuoco sul momento della comunicazione si è sempre curata di individuare i due poli di questa, mittente e destinatario, nella loro presenza dentro il testo, così, in conclusione, anche il discorso sulla Storia viene trattenuto sul testo e finalizzato a questo: perché, come e più dell'informazione trasmessa, stori(c)a è anche, e soprattutto, l'intenzione che la detta.

Il cerchio si chiude. Integrato nelle strutture semiologiche della cultura all'interno della quale si produce, il testo riacquista tutta la sua individualità e la ricchezza della sua significazione.

CARMINELLA SIPALA