

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 7

Volume stampato con il contributo di:



DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE,
RICERCA E
ISTITUTI CULTURALI

Direzione generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali del
MIC, concesso al COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI
DEL CENTENARIO DELLA MORTE DI GIOVANNI VERGA D.M. ISTITU-
TIVO DEL MINISTRO DELLA CULTURA dell'11 maggio 2022, n. 201



Università
di Catania

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

Olivier Lumbroso - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Andrea Manganaro - Università di Catania

Alain Pagès - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2023

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-250-9

Finito di stampare nell'ottobre 2023

da Photograph - Palermo

Verga nel Realismo europeo ed extraeuropeo

Atti del Convegno Internazionale
I Sessione, Catania 5-7 dicembre 2022
II Sessione, Catania 20-22 aprile 2023

a cura di
Gabriella Alfieri, Giorgio Longo, Andrea Manganaro

Volume I

Fondazione Verga - Euno Edizioni

INDICE

Volume I

Abstract volume I	XVII
GABRIELLA ALFIERI	
Saluto introduttivo	XXXI
GABRIELLA ALFIERI	
Introduzione al Convegno «Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo» (Prima sessione, 5 dicembre 2022)	XXXIII

IL REALISMO IN PROSPETTIVA EUROPEA ED EXTRAEUROPEA

YVES CHEVREL	
L'opera di Giovanni Verga: un dialogo impegnativo con la cultura europea	3
BORIS LYON-CAEN - ILARIA VIDOTTO	
Il realismo: una questione critica	15
ATTILIO SCUDERI	
Realismo e Darwinismo: incroci ed equivoci nelle letterature occidentali ottocentesche	33

VERGA NEL REALISMO

FLORENCE GOYET	
Verga, novelliere europeo	51
GABRIELLA ALFIERI	
Una poetica disseminata: idee di Verga sul Realismo	69
ANDREA MANGANARO	
Il realismo di Verga nella storia della critica letteraria	103

REALISMO IN AREA FRANCOFONA

ALAIN PAGÈS	
Un momento del naturalismo. Intorno a una corrispondenza tra Verga e Zola	119
JEAN-SÉBASTIEN MACKE	
Genesi fotografiche negli scrittori veristi e naturalisti: la cornice e la luce	131
JEAN-LOUISE HAQUETTE	
George Sand e la questione del pittoresco rurale: paesaggi, personaggi, lingua	141
PIERRE-JEAN DUFIEF	
Realismo e pietà nei Goncourt	159
PAOLO TORTONESE	
L'adulterio naturalista	173
BERTRAND MARQUER	
La folla: una figura del realismo europeo?	187

FELICE RAPPAZZO	
«Tipizzazione allegorica» e retorica della doppia verità in Balzac: fra <i>Eugenie Grandet</i> e <i>Le père Goriot</i>	199
ANTONIO DI SILVESTRO	
Considerazioni su Maupassant, Verga e i veristi italiani	215
CARMELO TRAMONTANA	
Margini del reale. Fantasticherie, sogni, ossessioni: Balzac/Verga	231
ROSY CUPO	
Il teatro realista europeo: Balzac, Zola, Tolstoj e Verga	247
GIORGIO LONGO	
Verismo e Realismo belga fra narrativa, teatro e melodramma: Verga e <i>La Chasse au loup</i>	263

REALISMO IN GERMANIA

GIOVANNI TATEO	
Lontano dalla metropoli. Ferdinand von Saar fra realismo e naturalismo	299
HENNING HUFNAGEL	
Uccellini e uccellacci in Verga, Heyse e Flaubert	317
MARIO ZANUCCHI	
La novella naturalistica tedesca (Hauptmann, Holz/Schlaf) e l'influenza di Zola	335

REALISMO IN GRAN BRETAGNA

LUIGI GUSSAGO

Gissing e Verga: due realismi a confronto 351

ENRICA VILLARI

Dai contadini del Cumberland ai pescatori di Aci Trezza.
Verga e l'Ottocento inglese 365

MANUELA D'AMORE

Il mondo degli umili nella stampa vittoriana:
da «The Athenaeum» al *New Journalism* di
«The English Illustrated Magazine» 377

BARRY MCCREA

Verga e l'Irlanda 391

Volume II

Abstract volume II XVII

REALISMO IN AREA IBERICA

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN
Tematiche veriste nella letteratura spagnola 401

ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO
Benito Pérez Galdós e la *moderna novela de costumbres*:
da *Marianela* al *Naturalismo espiritual* 415

ANITA FABIANI
Realismi all' *'hispánico modo'*:
la narrativa a tesi di Fernán Caballero 433

DAVIDE CONRIERI
Due novelle per un anno 451

REALISMO IN NORD EUROPA

LINDA PENNINGNS
Il mare amaro del Nord.
I Malavoglia e i pescatori olandesi di Heijermans 477

DAVIDE FINCO
Dalla «breccia moderna» alla «breccia popolare».
Naturalismi nordici, tra fotografi tendenziosi
e coscienze critiche 493

SARA SEVERINI

- “Battere in breccia”. La via del realismo in
Steen Steensen Blicher e Thomasine Gyllembourg 509

REALISMO IN AREA BALTICA E UGRO-FINNICA

ANTONIO SORELLA

- Il ‘verismo’ in Estonia 527

KRISTIINA REBANE

- Aspetti del realismo rurale nella letteratura estone
di fine Ottocento, sull’esempio di August Kitzberg
ed Eduard Vilde 545

ÜLAR PLOOM

- Alcuni aspetti del realismo rurale nella letteratura estone
di fine Ottocento sull’esempio di Ernst Särgava e Juhan Liiv 561

DAIUNUS BŪRĖ

- Il sorgere del realismo nella narrativa lituana: i casi
di Julija Beniuševičiūtė-Žemaitė (1845-1921) e di
Gabrielė Petkevičaitė-Bitė (1861-1943) 581

RIIKKA ROSSI

- Trasformazioni del naturalismo e del neonaturalismo
nella letteratura finlandese 595

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

- Kálmán Mikszáth e il realismo
nell’Ungheria del *Compromesso* 607

REALISMO IN AREA SLAVA

ANNA TYLUSIŃSKA-KOWALSKA

Mastro-don Gesualdo di Giovanni Verga
e *La Bambola* di Bolesław Prus: due 'verismi',
polacco e italiano, a confronto 623

GUIDO CARPI

«Il nudo realismo è funesto»: Ivan Turgenev
come linea mediana della prosa russa 637

GIUSEPPINA GIULIANO - MARTINA LEMBO

Traduzioni, riduzioni, imitazioni?
Cuore e *I Malavoglia* in Russia (1880-1900) 653

ROBERTA SALVATORE

La rappresentazione dell'oralità popolare
nel romanzo di A. I. Èrtel' *I Gardenin* 675

GIORGIO FORNI

Contadini e borghesi sul campo di battaglia.
La rappresentazione della guerra in Tolstoj e Verga 689

REALISMO IN NORDAMERICA

GIOVANNA SUMMERFIELD

«Il mondo è di chi ha denari». L'arrivismo in
The Rise of Silas Lapham di William Dean Howells,
negli Stati Uniti dell'Ottocento 705

LUCA SOMIGLI

L'occhio dell'umorista: nota sulla narrativa breve
del giovane Wyndham Lewis 717

CARLO ARRIGONI
Il punto di vista narrativo
nel naturalismo di Stephen Crane 727

SALVATORE MARANO
Fallen woman e femme fatale in
Maggie, a Girl of the Streets di Stephen Crane 743

FLORIANA PUGLISI
Realismo, regionalismo e femminismo
nei racconti di Kate Chopin 759

REALISMO IN SUDAMERICA

ELEONORA ZILLER CAMENIETZKI
Machado de Assis, Aluisio Azevedo e il Naturalismo in Brasile 775

VALERIA ROSITO FERREIRA
La fotografia e la questione della mimesi nel Verismo
e nel Realismo: Giovanni Verga e Machado de Assis 789

FLORA DE PAOLI FARIA
Il verismo verghiano e l'impulso al regionalismo brasiliano 807

CARLOS SOBRAL
Machado de Assis e l'inaugurazione del realismo in Brasile 827

*Conclusioni I sessione «Verga nel realismo europeo
ed extraeuropeo» (5-7 dicembre 2022)*

ANDREA MANGANARO 835

GABRIELLA ALFIERI 839

*Conclusioni II sessione «Verga nel realismo europeo
ed extraeuropeo» (20-22 aprile 2023)*

GIORGIO LONGO	847
ANDREA MANGANARO	857
GABRIELLA ALFIERI	861

ABSTRACT VOLUME I

Yves CHEVREL

L'opera di Giovanni Verga: un dialogo impegnativo con la cultura europea

L'articolo è suddiviso in due parti. In primo luogo, una rassegna della ricezione delle opere di Verga nei paesi europei. Si individuano tre periodi: a) dal 1880 alla prima guerra mondiale, Verga viene tradotto in circa 12 lingue (in particolare *I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo* e alcune novelle siciliane); b) dal 1919 al 1939, poche traduzioni, anche se Verga comincia a essere riconosciuto dagli studiosi europei al di fuori dell'Italia; c) dal 1945 in poi, Verga ottiene sempre più riconoscimenti dai lettori europei. La seconda parte del lavoro si occupa di mettere a confronto Verga e altri scrittori europei (non solo Maupassant e Zola, ma anche Virginia Woolf) per collocarlo non solo tra i suoi contemporanei, ma anche come scrittore per il nostro tempo.

Two parts in this paper. First, a survey of the reception of Verga's works in European countries. Three periods are to be identified: a) from 1880 to World War I, Verga is translated in about 12 languages (especially I Malavoglia [The House by the Medlar Tree], Mastro-don Gesualdo and some Sicilian short stories); b) from 1919 to 1939, some translations, though Verga begins to get recognition by European scholars outside Italia; c) from 1945 onward, Verga gains more and more acknowledgment from European readers. The second part of the paper deals with facing off Verga and other European Writers (not only Maupassant and Zola, but also Virginia Woolf) in order to situate him not only among his contemporaries, but also as a writer for our times.

BORIS LYON-CAEN - ILARIA VIDOTTO

Il realismo: una questione critica

L'articolo traccia una panoramica, necessariamente schematica, delle teorizzazioni del realismo letterario. Sulla scorta di Auerbach, viene in un primo tempo passata al vaglio

la possibilità di una *storia* del realismo, per poi esaminarne, in un secondo tempo, la forza di rottura, intesa come capacità di rivelazione ma anche come funzione critica. Si segnalano, infine, alcune linee di demarcazione che attraversano le estetiche realiste, e di cui l'opera di Balzac offre un'incarnazione esemplare.

This paper provides a synthetic overview of the different ways of theorizing literary realism. Making reference to Auerbach, we first consider the possibility of an history of realism; then, we take into account its irruptive force, understood as a faculty of revealing as well as a critical function. We finally point out some lines of demarcation across the realistic aesthetics, which are perfectly illustrated by Balzac's works.

ATTILIO SCUDERI

Realismo e Darwinismo: incroci ed equivoci nelle
letterature occidentali ottocentesche

Il saggio rilegge il tema dell'ideologia evolucionista nell'opera di Balzac e Verga, nel quadro della critica anticapitalista del realismo romantico e del suo simbolismo apocalittico. Si individuano così nell'opera di Verga alcuni fondamentali "spettri di Balzac", sul piano tematico e della poetica romanzesca.

The Essay reads evolutionist Ideology in Balzac and Verga as a side effect of Romantic Realism and its Apocalyptic Symbolism. As a consequence, the "Ghosts of Balzac" are traced back in Verga's Work, thematically and poetically.

FLORENCE GOYET

Verga, novelliere europeo

La pratica di Verga come scrittore di racconti risuona con quella di altri europei del suo tempo. In tutta Europa, i periodici fornivano agli autori la maggior parte del loro reddito, ma anche i loro lettori. Gli autori dovettero adattarsi a questo mezzo, scrivendo per un pubblico di lettori che conoscevano in anticipo e per cui davano vita a mondi lontani. Il bello del racconto breve nell'Europa dell'epoca era che riusciva a trasformare i limiti del mezzo in reali potenzialità artistiche e sociali.

Verga's practice as a short story writer resonates with that of other Europeans of his time. All over Europe, periodicals provide authors with their main source of income, as well as most of their readers. They have to adapt to this medium, writing for a readership known in advance, to whom they brought distant worlds to life. The greatness of the short story in Europe at the time lay in its ability to transform the constraints of the medium into real artistic and social possibilities.

GABRIELLA ALFIERI

Una poetica disseminata: idee di Verga sul realismo

Il contributo documenta, attraverso l'esame delle dichiarazioni di poetica sparse nell'epistolario e nelle prefazioni delle sue opere narrative e teatrali, l'idea di realismo in Verga. Si tratta di un primo tentativo di leggere in sequenza testimonianze d'autore che, pur essendo notissime, sono state finora lette isolatamente o citate occasionalmente dalla critica. La lettura organica e integrata dei microtesti rivela una poetica rigorosamente coerente e animata da istanze innanzitutto etiche, e non solo estetiche, che meriterebbe di essere ricomposta allineandone e studiandone integralmente tutte le testimonianze. Più in generale questo primo tentativo in tal senso conferma la validità della linea di ricerca proposta dal convegno, di rivisitare trasversalmente l'esperienza verista nell'esperienza globale del realismo europeo ed extraeuropeo, di cui condivide istanze teoriche, scelte tematiche e codice espressivo.

The paper documents Verga's ideas about realism, through the examination of the poetic statements scattered in his epistolary and in the prefaces to his narrative and theatrical works. This is a first attempt to read in sequence Verga's own statements that, although very well known, have so far been read in isolation or occasionally quoted by critics. The organic and integrated reading of these micro-texts reveals a rigorously coherent poetics animated by primarily ethical, and not only aesthetic, instances, which would deserve to be recomposed by aligning and studying all the testimonies in their wholeness. More generally, this first attempt confirms the validity of the research line proposed by the conference, i.e. that of revisiting the verista experience transversally within the global experience of European and non-European realism, with which it shares theoretical instances, thematic choices and expressive codes.

ANDREA MANGANARO

Il realismo di Verga nella storia della critica letteraria

Verga e il suo "realismo", concetto di per sé connesso a una molteplicità di interpretazioni, anche contraddittorie, hanno costituito in Italia un banco di prova della riflessione metodologica e teorica, il luogo di ricerca di un'identità stessa della critica, ma anche delle prospettive sul mondo e sull'uomo. Vengono qui ripercorsi alcuni snodi fondamentali della questione, da Capuana e Croce, al primo e al secondo dopoguerra, al "caso Verga" (il dibattito all'interno della nuova critica marxista), alle più recenti prospettive.

Verga and his 'realism', a concept in itself connected to a multiplicity of interpretations, even contradictory ones, constituted in Italy a test-bed of methodological and theoretical reflection, the place where criticism itself, as well as perspectives on the world and man, was sought. Some fundamental points

of the question are retraced here, from Capuana and Croce, to the first and second post-war periods, to the 'Verga case' (the debate within the new Marxist criticism), to the most recent perspectives.

ALAIN PAGÈS

Un momento del naturalismo. Intorno a una corrispondenza tra Verga e Zola

Nel 1884, Giovanni Verga ed Émile Zola si scambiarono diverse lettere che testimoniano il loro rapporto di amicizia. Zola si rallegra del successo ottenuto da Verga con *Cavalleria Rusticana* e vorrebbe che il naturalismo seguisse le sue orme. Nel 1888, Verga riuscì a far rappresentare la sua opera a Parigi al Théâtre Libre. Zola, che era presente, avrebbe potuto continuare il dialogo iniziato nel 1884, ma Verga non si recò in Francia per l'occasione.

In 1884, Giovanni Verga and Émile Zola exchanged several letters that show their friendly relationship. Zola was delighted with Verga's success with Cavalleria Rusticana, and would like to see naturalism follow in his footsteps. In 1888, Verga succeeded in having his play performed in Paris at the Théâtre Libre. Zola, who was present, could have continued with him the dialogue begun in 1884, but Verga did not travel to France for the occasion.

JEAN-SÉBASTIEN MACKÉ

Genesi fotografiche negli scrittori veristi e naturalisti: la cornice e la luce

Émile Zola, Giovanni Verga e Luigi Capuana possono essere definiti scrittori-fotografi, grazie alla loro comune passione per questa tecnica, elevata a forma d'arte e di cui hanno accompagnato lo sviluppo per tutto il XIX secolo. Come per la loro opera letteraria, tutti e tre hanno mostrato una costante attenzione per l'inquadratura e la luce nella progettazione delle loro fotografie. È di questi due aspetti che vogliamo occuparci in questo studio.

Émile Zola, Giovanni Verga et Luigi Capuana sont tous les trois qualifiés d'écrivains-photographes, de par leur passion commune pour cette technique érigée en art et dont ils ont accompagné les développements tout au long du 19^{ème} siècle. À l'image de leur œuvre littéraire, on peut constater, chez tous les trois, le souci constant du cadre et de la lumière dans la conception de leurs photographies. Ce sont ces deux aspects que nous souhaitons aborder dans cette étude.

JEAN-LOUISE HAQUETTE

George Sand e la questione del pittoresco: paesaggi, personaggi, lingua

Questo contributo utilizza il concetto di pittoresco per definire la scrittura sandiana sulla

campagna e collocarla nel contesto del realismo del suo tempo. Nato nell'Inghilterra del XVIII secolo, il pittoresco permetteva di integrare il mondo rurale nelle rappresentazioni culturali evitando sia la satira sia l'idealizzazione dei contadini. George Sand ereditò questa tradizione ma la trasformò, nei paesaggi rurali, nei ritratti di contadini nel linguaggio rustico.

This contribution uses the concept of the picturesque to define Sandian's writing on the countryside and situate it in the context of the realism of his time. Originating in 18th-century England, the picturesque made it possible to integrate the rural world into cultural representations by avoiding both satire and the idealisation of peasants. George Sand inherited this tradition but transformed it, using rural landscapes, portraits of peasants and rustic language.

PIERRE-JEAN DUFIEF

Realismo e pietà nei Goncourt

I Goncourt diedero il via alla rivoluzione letteraria del naturalismo insistendo sull'importanza dell'osservazione, dei documenti umani e dei dettagli veri. Se hanno dato uno sguardo clinico ai mali dell'umanità, se la loro malvagità di diaristi è stata prontamente sottolineata, hanno anche saputo dare un posto importante alla sensibilità e alla pietà; non esitano a intervenire nelle loro storie, ad esprimere la loro compassione per i deboli. Il loro realismo gioca così sul doppio registro della fredda oggettività e della sensibilità.

The Goncourts largely initiated the literary revolution of naturalism by insisting on the importance of observation, human documents and true details. While they cast a clinical eye over the evils of humanity, and while their diaristic wickedness was often underlined, they also knew how to give an important place to sensitivity and pity; they did not hesitate to intervene in their stories to express their compassion for the weak. Their realism thus plays on the dual register of cold objectivity and sensitivity.

PAOLO TORTONESE

L'adulterio naturalista

Tema tradizionale in diversi generi letterari, l'adulterio è ripreso dal naturalismo. Ci si può chiedere se il naturalismo tragga il tema dell'adulterio piuttosto dalla tradizione tragica o piuttosto da quella comica. Se privilegiamo la seconda ipotesi, possiamo approfondire l'analisi del rapporto con il comico e quindi confermare la tesi di Auerbach, secondo cui le stesse materie letterarie tradizionalmente trattate nei generi comici ricevano un trattamento serio nel romanzo realista e naturalista.

A traditional theme in various literary genres, adultery is taken up by naturalism. One may ask whether naturalism draws the theme of adultery rather from the tragic tradition or rather from the comic one. If we favour the second hypothesis, we can deepen the analysis of the relationship with the comic and therefore confirm Auerbach's thesis, according to which the same literary subjects traditionally treated in the comic genres receive serious treatment in the realist and naturalist novel.

BERTRAND MARQUER

La folla: una figura del realismo europeo?

Questo contributo interroga l'unità della rappresentazione «realista» della folla nel romanzo europeo: il verismo praticato da Verga privilegia infatti un tipo di composizione corale in cui il corpo collettivo raffigurato è di natura completamente diversa da quello della folla di Flaubert, Zola o Dickens, essenzialmente urbana. Questa differenza può tuttavia essere interpretata non come il risultato di un disinteresse di Verga per le tematiche incarnate dalla folla realista, ma, al contrario, come un dispositivo originale, di cui le due prefazioni dei *Malavoglia* enunciano i principi.

This contribution questions the unity of the 'realist' representation of the crowd in the European novel: Verga's verism favours a type of choral composition in which the collective body represented is of a completely different nature from that of Flaubert's, Zola's or Dickens' crowds, which are essentially urban. This difference can, however, be interpreted not as the result of a disinterest on Verga's part in the themes embodied by the realist crowd, but, on the contrary, as an original device, the principles of which are enunciated in the two prefaces of the Malavoglia.

FELICE RAPPAZZO

«Tipizzazione allegorica» e retorica della doppia verità in Balzac:
fra *Eugenie Grandet* e *Le père Goriot*

In questo saggio si studiano alcuni specifici aspetti del realismo di Balzac, affrontando la lettura di due noti romanzi quali *Eugenie Grandet* e *Le père Goriot* alla luce della categoria di «tipizzazione allegorica» proposta da Fredric Jameson. I due protagonisti maschili sono figure apparentemente opposte, ma speculari, ossia *Charaktermasken* dell'accumulazione e dello spreco. Inoltre si mette in evidenza, in essi, l'occultamento dei processi sociali, anche attraverso la retorica conflittuale dei loro discorsi.

The aim of this essay is to underline some peculiar aspects of Balzac's realism, addressing the reading of two well-known novels such as Eugenie Grandet and Le père Goriot in the light of the category of allegory proposed by Fredric Jameson. The two male protagonists are apparently opposite, but mirror-like figures, that is, Charaktermasken of accumulation and waste. Furthermore,

in both novels, the concealment of social processes is underlined, also through the conflicting rhetoric of their speeches.

ANTONIO DI SILVESTRO

Considerazioni su Maupassant, Verga e i veristi italiani

Nell'ambito delle relazioni tra Verga e gli scrittori del realismo e naturalismo francese, quello di Maupassant appare come un nome in sordina, affiorante in sparuti riferimenti epistolari, anche per la sua posizione pressoché epigonale e dunque estranea al percorso narrativo dello scrittore catanese. Dialogando con la poetica e i testi verghiani, il contributo, attraverso un confronto con la posizione di De Roberto, indaga queste due esperienze, apparentemente distanti ma in realtà accomunate dalla figura e funzione dello scrittore come osservatore.

In the context of the relationships between Verga and the writers of French realism and naturalism, that of Maupassant appears as a name in the background, surfacing in scattered epistolary references, also due to his almost epigonal position and therefore extraneous to the narrative path of the Catanian writer. Dialoguing with Verga's poetics and texts, the contribution, through a comparison with De Roberto's position, investigates these two experiences, apparently distant but actually united by the figure and function of the writer as observer.

CARMELO TRAMONTANA

Margini del reale. Fantasticherie, sogni, ossessioni: Balzac/Verga

I margini del reale sono i confini della narrazione realista: l'inizio e la fine del *fait divers*, del documento umano, del caso narrato. Nei margini della rappresentazione del reale si trova il fantastico, il perturbante, l'ossessivo, ciò che si sottrae a una riproduzione realistica ingenua. L'intervento si propone di discutere il modo in cui alcuni elementi fantastici e onirici complicano la poderosa macchina narrativa realistica di autori come Balzac e Verga.

The margins of reality are the boundaries of realist narration: the beginning and end of the fait divers, of the human document, of the narrated case. In the margins of the representation of reality lies the fantastic, the disturbing, the obsessive, that which escapes a naive realistic reproduction. The article aims to discuss the way in which some fantastic and dreamlike elements complicate the powerful realistic narrative machine of authors such as Balzac and Verga.

ROSY CUPO

Il teatro realista europeo: Balzac, Zola, Tolstoj e Verga

Il saggio propone i risultati di una prima ricognizione su fonti e modelli del dramma verghiano *Dal tuo al mio*. In particolare l'autrice, dopo aver indicato alcuni luoghi testuali che mostrano l'indubbio ascendente delle letture giovanili (Balzac) e delle opere, molto ammirate, di Lev Tolstoj, si sofferma sul rapporto con il principale interlocutore, cioè Émile Zola; misurandosi con il romanzo *Germinal*, la cui capillare presenza dà luogo a un fenomeno di riscrittura polemica, Verga intende offrire una vera e propria lezione di metodo.

The essay presents the results of an initial survey of the sources and models of Verga's drama Dal tuo al mio. In particular, the author, after indicating some textual places that show the undoubted influence of early readings (Balzac) and the much-admired works of Lev Tolstoj, focuses on the relationship with the main interlocutor, that is, Émile Zola; by measuring himself against the novel Germinal, whose widespread presence gives rise to a phenomenon of polemical rewriting, Verga intends to offer a lesson in method.

GIORGIO LONGO

Verismo e Realismo belga tra narrativa, teatro e melodramma:
Verga e *La Chasse au loup*

Il rapporto tra Verga e il realismo belga offre una serie di convergenze esemplari; l'articolo prende in esame il legame con il gruppo della "Jeune Belgique", e in particolare con l'estroverso scrittore Georges Eekhoud, traduttore di Verga, da cui trae un'impronta alquanto evidente nella sua opera. Nella seconda parte, viene presentato l'anomalo successo del bozzetto teatrale *Caccia al lupo*, di cui il compositore A. Goffin propose anche una versione operistica, appena rinvenuta dopo un secolo di oblio.

The relationship between Verga and Belgian realism offers a number of exemplary convergences; the article examines the link with the "Jeune Belgique" group, and in particular with the extrovert writer Georges Eekhoud, Verga's translator, from whom he drew a rather obvious imprint in his work. In the second part, the anomalous theatrical success of Caccia al lupo is presented, of which the composer A. Goffin also proposed a melodramatic version, which has just been rediscovered after a century of oblivion.

GIOVANNI TATEO

Lontano dalla metropoli. Ferdinand von Saar fra Realismo e Naturalismo

Fra gli autori che anticipano la nuova sensibilità artistica della *Wiener Moderne*, nata in

rapporto dialettico con il Naturalismo tedesco, un ruolo significativo va senz'altro attribuito allo scrittore austriaco Ferdinand von Saar (1833-1906). Nella novella a cornice *Fridolin und sein Glück* (1894), nella cui impostazione tipica del realismo di lingua tedesca s'insinuano elementi che potrebbero dirsi di ispirazione naturalista, la risemantizzazione della parola parlata rende trasparente, senza volerlo, la realtà dei rapporti di potere esistenti fra classe dirigente austriaca e popolazione slava delle province.

Ferdinand von Saar (1833-1906) plays a significant role among the Austrian authors who anticipate the new artistic sensibility of the Wiener Moderne, born in dialectical relationship with German Naturalism. In his frame narrative Fridolin und sein Glück (1894), characterised by the typical realist structure of the German-speaking area interwoven with elements of naturalist inspiration, the resemantisation of the spoken word unintentionally reveals the power relations between the Austrian ruling class and the Slavic population living in the provinces.

HENNING HUFNAGEL

Uccellini e uccellacci in Verga, Heyse e Flaubert

Il mio contributo considera Verga in quanto novelliere realista in un triplice contesto: la riconcettualizzazione del realismo ottocentesco come funzionalizzazione di elementi del discorso scientifico, come recentemente elaborata da vari studiosi tedeschi; la famosa teoria della novella “del falco”, contemporanea a Verga, coniata dal premio Nobel tedesco Paul Heyse e l'analisi comparativa della novella verghiana *Il canarino del n. 15*, *Un Coeur simple* di Flaubert e *Gefangene Singvögel* di Heyse.

*My contribution considers Verga as a realist author of novellas in a triple context: the reconceptualisation of 19th century realism as a functionalisation of elements of scientific discourse, as recently elaborated by various German scholars; the famous “falcon” theory of the novella, contemporary to Verga, coined by the German Nobel laureate Paul Heyse; the comparative analysis of Verga’s novella *Il canarino del n. 15*, *Flaubert’s Un Coeur simple*, and *Heyse’s Gefangene Singvögel*.*

MARIO ZANUCCHI

La novella naturalistica tedesca (Hauptmann, Holz/Schlaf) e l'influenza di Zola

L'articolo esamina l'influenza di Émile Zola sulla prosa del naturalismo tedesco. Vengono analizzati lo «studio novellistico» *Bahnwärther Thiel* (1887) di Gerhart Hauptmann, che approfondisce il modello di Zola in senso proto-simbolista, e il racconto sperimentale *Papa Hamlet* di Arno Holz e Johannes Schlaf, pubblicato nel 1889, che prelude invece all'estetica del dramma naturalista e intrattiene al contempo un fitto e finora inosservato dialogo intertestuale con *l'Assommoir* e *L'Œuvre*.

The paper examines Émile Zola's influence on the prose of German naturalism. It focuses particularly on Gerhart Hauptmann's «novelistic study» Bahnwärther Thiel (1887), which deepens Zola's model in a proto-symbolist sense, and Arno Holz and Johannes Schlaf's experimental short story Papa Hamlet (1889), which instead precludes the aesthetics of naturalist drama and at the same time engages in a dense and hitherto unnoticed intertextual dialogue with L'Assommoir and L'Œuvre.

LUIGI GUSSAGO

Gissing e Verga: due realismi a confronto

Poco meno di una generazione separa lo scrittore inglese George Gissing da Giovanni Verga; eppure entrambi raggiungono la piena maturità fra il 1880 e il 1900. Questo intervento identifica comunanze tematiche e narrative e delinea i diversi 'realismi' dei due autori. Gissing equipara il realismo a una presunta veridicità artistica, mentre Verga segue la via dell'impersonalità. A monte di queste scelte estetiche pare di rintracciare una comune spinta autobiografica e una visione soggettiva del reale.

Little less than a generation separates the English writer George Gissing from Giovanni Verga; still, they both reach their full maturity between 1880 and 1900. This paper identifies theme-related and narrative commonalities between the two authors and delineates their different 'realisms'. Gissing equals realism with a presumed artistic sincerity, while Verga follows the dictates of impersonality. At the basis of these aesthetic choices we seem to discern a comparable autobiographic thrust and a subjective vision of the real.

ENRICA VILLARI

Dai contadini del Cumberland ai pescatori di Aci Trezza. Verga e l'Ottocento inglese

Il saggio prende le mosse dalla identità, a distanza di quasi un secolo, tra le dichiarazioni di poetica di Wordsworth nella *Prefazione* alle *Lyrical Ballads* e quelle di Verga nella *Prefazione* a *I Malavoglia*, e ricostruisce le consonanze tra l'opera di Verga e le tappe più importanti nell'Ottocento inglese (Scott, Ruskin e G. Eliot) del percorso estetico che portò alla fine del secolo i personaggi umili al centro della rappresentazione romanzesca nei capolavori di Hardy e di Verga.

Starting from the identity, nearly a century apart, between Wordsworth's declarations of poetics in the Preface to Lyrical Ballads and Verga's in the Preface to I Malavoglia, this essay investigates the agreement between Verga's work and the most important steps, in Scott, Ruskin, and G. Eliot, of the nineteenth-century aesthetic path leading to the centrality, at the end of the century, of the humble characters in Hardy's and Verga's masterpieces.

MANUELA D'AMORE

Il mondo degli umili nella stampa vittoriana: da «The Athenaeum»
al *New Journalism* di «The English Illustrated Magazine»

Incentrato su alcuni tra i più importanti periodici di epoca vittoriana, questo contributo intende dimostrare come la rappresentazione del «mondo degli umili» nell'East End londinese abbia costituito una parte importante dello sviluppo del realismo. Unendo forme di scrittura diverse, anche squisitamente letterarie, le pagine in particolare del «Morning Chronicle», «Household Words», «All the Year Round» e di «The English Illustrated Magazine» si mostreranno ricche di rimandi a un'umanità disperata, testimoniando l'apertura a ogni azione di miglioramento e di riforma sociale. In linea con i più accreditati studi di settore, questo contributo pone, quindi, l'attenzione su fonti testuali a lungo trascurate e che rafforzano la conoscenza della cultura sociale e letteraria vittoriana.

Centred on some of the most important periodicals in Victorian times, this paper will show how the representation of «the humblest» in East End London was essential in the development of realism. Combining different forms of writing, also literary prose and verse, «The Morning Chronicle», «Household Words», «All the Year Round» and «The English Illustrated Magazine» include references to a desperate and hopeless world, while testifying to their editors' openness to social reform. In line with the latest research in this field, this paper will shed light on long-neglected sources which provide precious insights into Victorian social and literary culture.

BARRY MCCREA

Verga e l'Irlanda

Questo articolo mette a confronto la tensione tra lingua vernacolare e letteraria nello sviluppo della prosa narrativa in Irlanda e in Sicilia, sostenendo che la soluzione di Verga - l'impiego di una forma di discorso indiretto libero nella lingua standard sottilmente intriso da aspetti del vernacolo parlato - era impensabile in Irlanda; utilizza il confronto con la Sicilia per mostrare come lo stile distinto del modernismo irlandese sia risultato da un conflitto linguistico storico.

This article compares the tension between vernacular and literary language in the development of narrative prose in Ireland and Sicily, arguing that Verga's solution – of employing a form of free indirect discourse in the standard language subtly shaped by aspects of the spoken vernacular – was unthinkable in Ireland; it uses the comparison with Sicily to show how the distinct style of Irish modernism arose from a historical linguistic predicament.

GABRIELLA ALFIERI

SALUTO INTRODUTTIVO

Porgo con molto piacere un saluto cordiale a nome del Presidente Emerito della Fondazione Verga, prof. Nicolò Mineo, trattenuto da altri impegni fuori sede, e ringrazio tutte le istituzioni che hanno sostenuto questa importante iniziativa, in particolare:

- il Ministero degli Affari Esteri per aver dato il patrocinio;
- il Ministero della Cultura per aver dato il patrocinio e un contributo finanziario;
- la Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità siciliana che, attraverso il Comitato Nazionale e Regionale per il Centenario verghiano, ha sostenuto finanziariamente l'evento;
- il Comune di Catania, che ha condiviso l'iniziativa nel programma del Centenario verghiano;
- l'Università di Catania e il DISUM per aver elargito un contributo, e per aver ospitato i lavori.

Ringrazio inoltre gli atenei e gli organismi di ricerca esteri che in vari modi hanno condiviso e patrocinato il nostro Convegno: le Università di Toronto e di Lille, il Centre Zola, il Comitato Scientifico (Yves Chevrel, Paolo Tortonese, Olivier Lumbroso, Alain Pagès, Giovanna Summerfield, Giorgio Longo, Andrea Manganaro, Giuseppe Polimeni, Luca Somigli, Gaetano Lalomia), il Comitato Organizzatore: (Giorgio Longo, Andrea Manganaro, Carmelo Tramontana, Daria Motta, Stephanie Cerruto, Ottavia Branchina, Valentina Puglisi, Maria Teresa Scibetta) e le giovani studiose vicine alla Fondazione Verga, che l'hanno supportato: Denise Bruno, Gaia Gallo e Maria Giovanna Rapisarda.

Ringrazio i Presidenti di seduta (Marina Paino, Giorgio Longo, Sergio Cristaldi, Rosa Maria Monastra, Antonio Di Silvestro), i relatori e le relatrici venuti anche da molto lontano rispondendo con entusiasmo al nostro invito.

E saluto e ringrazio tutti coloro che sono collegati a distanza, amici, amiche, colleghi e colleghe della scuola, che con la loro presenza testimoniano l'interesse che il nostro lavoro continua a suscitare.

GABRIELLA ALFIERI

INTRODUZIONE AL CONVEGNO «VERGA NEL
REALISMO EUROPEO ED EXTRAEUROPEO»
(PRIMA SESSIONE, 5 DICEMBRE 2022)

Il convegno si pone l'obiettivo di far emergere, per la prima volta a partire da Giovanni Verga, le coincidenze e le differenze tra i vari modi di declinare il Realismo nelle diverse culture. L'interpretazione di uno scrittore di prospettiva europea come Giovanni Verga non può infatti non tenere conto dell'interazione e del confronto con le istanze espresse anche dagli altri grandi autori del Realismo, e non solo in Europa. Inoltre Verga è stato oggetto di interpretazioni innovative e importanti dentro e fuori l'Europa. Assumere il punto di vista straniano di lettori non omogenei al contesto della produzione può consentirci di suggerire nuove interpretazioni, ridando vitalità alle opere. Il confronto con l'altro apre nuove possibilità di conoscenza e di comprensione di noi stessi, soprattutto in un contesto in cui l'immaginario tende a divenire sempre più globalizzato. Verga è stato letto con interesse anche al di fuori dei confini nazionali e ha esercitato il suo influsso anche su autori insospettabili. A questo tema, nell'anno delle celebrazioni verghiane, si dedica questo convegno internazionale, che vede l'apporto di studiosi europei ed extraeuropei. In questa prima sessione del convegno (la seconda si terrà, sempre all'Università di Catania, dal 20 al 22 aprile 2023) venticinque relatori, provenienti da 14 università europee ed extraeuropee e da 8 università italiane, tratteranno il Realismo verghiano e quello riscontrabile nelle letterature francese, belga, tedesca, austriaca, ungherese, estone, finlandese, russa, portoghese, brasiliana, nordamericana.

L'intento non è di indagare la fortuna o la ricezione di Verga nelle varie aree culturali, come è stato già fatto in tanti convegni. Il nostro intento è invece di far emergere le corrispondenze tematiche e stilistiche tra i vari autori del Realismo, indipendentemente dal fatto che si conoscessero l'un l'altro. Non si mira a stabilire un parallelo esplicito tra Verga e il singolo autore straniero rappresentante del Realismo in una certa area, ma si intende un

profilo e un'analisi caratterizzante dei testi dei singoli autori nelle varie aree del Realismo. Questa analisi letteraria e testuale mira a verificare se nelle autrici e negli autori europei ed extraeuropei di fine Ottocento-primi Novecento si possano ritrovare nuclei tematici e scelte o strategie stilistiche tipici del Realismo, quali: protagonisti di estrazione popolare o contadina; realtà sociali svantaggiate; descrizioni di ambienti; delega narrativa; proverbi, modi di dire, paragoni e codice gestuale di origine popolare o etnolinguistica; simulazione del parlato popolare. Il convegno dovrebbe così far emergere le coincidenze e le differenze tra i vari modi di praticare il Realismo nelle varie culture, e offrire una panoramica esauriente e basata su dati descrittivi dell'esperienza del Realismo nella letteratura europea ed extraeuropea, in cui Verga ricopre un ruolo ancora da definire e valorizzare.

Il Convegno intende proporre una rilettura di Verga come rappresentante italiano di quel movimento artistico – non solo letterario – che è stato il Realismo in Europa e nel mondo occidentale. *Verga nel realismo*, dunque, e non *Verga e il realismo*, a sottolineare l'immersione del Verismo – declinazione italiana del Realismo – nella cultura coeva, di cui assorbiva e rilanciava istanze poetiche, nuclei tematici, problematiche sociali e modalità di rappresentazione stilistica. Dal confronto su questo tema di dimensione internazionale, che sarà affrontato da molteplici punti di vista da relatori provenienti da università europee ed extraeuropee, vorremmo verificare l'effettiva possibilità di rileggere le esperienze del Realismo nelle varie aree geoculturali come attuazioni concomitanti, non sempre interdipendenti, di fermenti estetici e di creazioni stilistiche miranti a rappresentare la realtà sociale – e soprattutto umana – delle rispettive comunità di appartenenza.

IL REALISMO
IN PROSPETTIVA EUROPEA ED EXTRAEUROPEA

YVES CHEVREL

Sorbonne Université

L'OPERA DI GIOVANNI VERGA: UN DIALOGO IMPEGNATIVO CON LA CULTURA EUROPEA

Quando Giovanni Verga decide di diventare uno scrittore, si colloca in quel momento stesso in continuità con la cultura del suo paese, allora in pieno Risorgimento, ma apre anche un dialogo con la cultura europea, della quale egli stesso è impregnato. L'invito che mi è stato rivolto a partecipare a questo Convegno dagli amici organizzatori, che ringrazio anche per aver accettato che il mio intervento si svolgesse in videoconferenza, mi ha suggerito di provare ad aggiungere qualche considerazione relativa a questo dialogo; questa per me è anche una felice occasione per riscoprire la consuetudine dei convegni della Fondazione Verga di cui conservo il ricordo, sempre vivo, di quello su *Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche*¹, organizzato 35 anni fa, nel 1986. Quell'incontro fu tra quelli che più contribuirono da una parte a mettere in discussione una concezione troppo ristretta del movimento naturalista, spesso considerato allora come semplice escrescenza di un realismo dai contorni poco definiti; e dall'altra parte valse ad attirare l'attenzione sull'originalità e sulla dimensione europea, addirittura mondiale, di questo movimento.

In tale contesto, qual è il posto di Verga, che è ormai riconosciuto come un classico della letteratura italiana? Questa è la domanda posta dagli organizzatori del nostro convegno che, per ciò stesso, suggerisce di tornare su una nozione che è di per sé già controversa, vale a dire il realismo. Il nome di Verga è legato di per sé al termine *verismo*, ripreso in molte lingue europee con leggeri adattamenti nella grafia, ma che è quasi sempre e univoca-

¹ *Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 Febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga - Association internationale de littérature comparée 1986.

mente legato all'aggettivo «italiano». Verga quindi fa parte degli scrittori realisti europei?

Per affrontare questa questione, mi è sembrato indispensabile cominciare col fare rapidamente il punto sulla diffusione europea della sua opera – non mi avventurerò oltre i confini dello spazio europeo! – prima di indagare e definire le specificità dell'opera verghiana. Il mio intervento si articolerà dunque in due parti.

La parabola europea dell'opera di Verga si struttura in tre grandi tappe, che furono poi le stesse della società europea dilaniata da due guerre, definite 'mondiali'.

All'inizio del decennio che inizia col 1880, Verga ha già acquisito da una ventina d'anni una solida posizione nella cultura italiana: ha pubblicato dei romanzi «mondani» (come *Tigre reale*, 1875), ma anche delle novelle, tra le quali *Nedda* (1874), che gli ha garantito un'effettiva considerazione nel suo paese. In questi stessi anni, la letteratura italiana ritrova il suo posto nell'orizzonte europeo dopo gli anni gloriosi, ma lontani, delle «tre corone» Dante, Petrarca, Boccaccio.

Manzoni, in particolare, si è imposto con *I promessi sposi* come colui che ha dato al romanzo italiano una nuova visibilità: quest'opera nel primo terzo del XIX secolo è già largamente tradotta in Europa. Ma, sempre in questo decennio degli anni Ottanta, sono Zola, Daudet, Thomas Hardy – tutti e tre coetanei di Verga con pochi mesi di differenza – che cominciano ad accaparrarsi l'attenzione del pubblico europeo. Aggiungiamo che anche in Italia Verga deve già misurarsi con un rivale più giovane di lui, Gabriele D'Annunzio, nato nel 1853, che si conquista notevole fama in tutti i generi letterari.

Possiamo però collocare abbastanza precisamente nell'anno 1881 l'inizio di quella che Cesare De Michelis chiamava nel 1982 l'«irradiazione europea» delle opere di Verga². Si verifica in questo caso una sorta di paradosso, dato che la pubblicazione, quello stesso anno, de *I Malavoglia* conosce in Italia un «fiasco pieno e completo», come scrisse Verga a un amico! Ciò non toglie che Verga attiri l'attenzione dei traduttori, in gran parte per le sue novelle: nell'aprile 1881 lo svizzero Édouard Rod, uno dei grandi intermediari

² C.G. DE MICHELIS, «*I Malavoglia* nei paesi slavi», in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania 26-28 novembre 1982), Catania, Fondazione Verga 1982, p. 860.

della letteratura italiana in Europa, traduce «Nedda» che pubblica a Parigi nella *Revue littéraire*; lo stesso anno una rivista croata traduce «Cavalleria rusticana». Quest'ultimo racconto sarà tradotto in seguito in numerosi periodici europei, mentre appaiono delle raccolte di novelle più o meno composite: è il caso nel 1883 di un volume in olandese che, sotto il titolo di «Novelle realiste», raggruppa tre autori, tra i quali Verga con «Nedda»; si rileva, nel 1893, una raccolta in finnico dedicata alla «Giovane Italia», dove Verga è presente in compagnia di Capuana, De Amicis, Giacosa e Serao. Notiamo nel 1908 sotto il titolo *Nedda. Costumi siciliani (Nedda. Mœurs siciliennes)* una raccolta in francese di una decina di novelle. È sempre nel 1881 che due romanzi furono tradotti: *Tigre reale* in un quotidiano francese, e – il che è forse più sorprendente – *I Malavoglia* in un periodico russo. Più tardi si troveranno, a partire dal 1885, delle traduzioni di questo stesso romanzo in olandese, francese, inglese e polacco, poi, a partire dal 1890, delle traduzioni del *Maestro-don Gesualdo* in olandese, inglese, tedesco e francese. In totale, quando scoppia la Grande Guerra, Verga è stato tradotto in Europa in almeno una dozzina di lingue.

La seconda tappa comincia nel 1919-1920. Verga, che ha pubblicato la quasi totalità della sua opera ben prima dello scoppio delle ostilità, occupa molto meno l'orizzonte letterario europeo; dei nuovi arrivati attirano l'attenzione: Thomas Mann, Proust, Joyce, Woolf, Pirandello. Durante i vent'anni che separano le due guerre, non si nota che qualche raccolta: nel 1923, un piccolo volume di un centinaio di pagine di opere scelte in traduzione tedesca; in traduzione francese, una raccolta di 10 novelle raggruppate sotto il titolo globale di *Cavalleria rusticana* nel 1929, o ancora nel 1931 la raccolta a cura di Benjamin Crémieux di 12 novellieri italiani, fra i quali Verga, sotto il titolo *Romanciers italiens*. Si deve aggiungere qualche traduzione de *I Malavoglia* in nuove aree linguistiche: svedese, ceco, spagnolo (con un titolo ispanizzato: *Los Malasangre*).

In questa seconda fase Verga godrà di un riconoscimento accademico, innanzitutto nel suo stesso paese, con la grande monografia di Luigi Russo, pubblicata poco prima della sua morte; ugualmente fuori dall'Italia, nel 1929, con uno studio in tedesco sul «sentimento della natura in Giovanni Verga». Si registrano, in Francia, due pubblicazioni importanti. Henri Hauvette pubblica nel 1932 una ottava edizione, rivista, della sua *Littérature italienne*, pubblicata per la prima volta nel 1906: egli individua in *Les Malavoglia* «uno dei capolavori più autentici della letteratura italiana moderna» e, preoccupato davanti all'evoluzione della generazione successiva, nata tra il 1880 e il 1900, pone una domanda: questa generazione sarà capace di creare

dei «personaggi di romanzi o di drammi [...] capaci di imporsi nella fantasia del pubblico, come certe creazioni di Shakespeare, di Molière, di Manzoni o di Verga?»³. Qui troviamo l'abbozzo di un nuovo pantheon. Infine, quando nel 1935 viene pubblicato un *Répertoire chronologique des littératures modernes* sotto la direzione di Paul Van Tieghem, Verga ricorre in 11 occasioni dal 1861 (*I Carbonari della montagna*) al 1894 (*Don Candeloro e C'*).

La guerra scatenatasi nel 1939 sconvolge nuovamente le società europee. Benché qualche traduzione de *I Malavoglia* fosse stata realizzata tra il 1940 e il 1944 in diversi paesi dell'Europa centrale, è il decennio che inizia col 1950 a segnare l'ultima tappa della ricezione di Verga. Si deve tener conto questa volta di una nuova grande scissione, definita nel marzo 1946 da Winston Churchill: «Da Stettino nel Baltico a Trieste nell'Adriatico una cortina di ferro è discesa attraverso il Continente». Questa cortina di ferro dividerà effettivamente la cultura europea per 40 anni, ed è necessario distinguere, fino al 1990, tra queste due parti dell'Europa. Una ricerca recente è stata dedicata a *Zola dietro la cortina di ferro*⁴: essa mette in evidenza le ambiguità delle scelte alle quali gli editori delle democrazie popolari si sono dovuti sottomettere. Cosa potrebbero rivelare indagini di questo tipo applicate a Verga? In un'opera recente, *Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane des origines à 1989*⁵, la cui parte finale è dedicata al tema «tradurre sotto il totalitarismo», il nome di Verga non figura. Altre ricerche permettono, tuttavia, di notare che i due grandi romanzi furono tradotti o ritradotti, con una preferenza, sembra, per *I Malavoglia*, tradotti prima del 1990 in ungherese, ceco, polacco, slovacco, rumeno, mentre *il Mastro-don Gesualdo* in polacco e ungherese.

Anche nella parte occidentale dell'Europa questi due romanzi sono tradotti per la prima volta, ovvero ritradotti, con la medesima predilezione per *I Malavoglia*. Per tradurre il titolo del romanzo i traduttori greci e olandesi riprodurranno nella loro lingua il titolo della traduzione inglese: *The house by the Midlar-tree* («La casa del nespolo»). Per quanto riguarda la ricezione francese, il romanzo trova finalmente la sua strada: una nuova traduzione di Maurice Darmon uscita nel 1988, e ripubblicata nel 1993 e nel 1997, gli as-

³ H. HAUVETTE, *Littérature italienne*, Paris, A. Colin 1932, p. 542 («des personnages de romans ou de drames [...] capables de s'imposer à l'imagination du public, comme certaines créations de Shakespeare, de Molière, de Manzoni ou de Verga?»).

⁴ M.E. RAFFI, «Zola derrière le rideau de fer», dir. A. Barjonet, K. Ziegler, in «Studi Francesi», 198 (LXVI – III, 2022), pp. 718-719.

⁵ *Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane. Des origines à 1989*, a cura di M. Vrinat-Nikolov, J.-L. Muller, K. Talviste, A. Chalvin, Rennes, Presses universitaires 2019.

sicura nuovi lettori. Lo stesso traduttore offrì poi una nuova versione del *Mastro-don Gesualdo* nel 1991. Le novelle continuano a essere tradotte con una netta preponderanza per quelle ambientate in Sicilia. È così che troviamo in tedesco dei titoli come *Sizilianische Bauernlehre* [Onore contadino siciliano] nel 1953, o *Racconti. Sizilianische Dorfgeschichten* [Racconti. Storie di villaggi siciliani] nel 1976; *I Malavoglia* non sfuggono a questa chiave di lettura orientata con un sottotitolo: nel 1953 viene pubblicato *Die Malavoglia. Eine sizilianische Dorfgeschichte* [I Malavoglia. Storia di un villaggio siciliano].

I riferimenti che ho menzionato sono evidentemente lacunosi, e si attendono ricerche più accurate per comprendere l'«irradiazione europea» di Verga cent'anni dopo la sua morte; questo convegno fornirà approfondimenti e precisazioni sul modo in cui Verga si è inserito nella cultura europea. Una cosa sembra certa: Verga è un autore conosciuto e letto in Europa. È stata operata tuttavia una selezione: per il pubblico europeo, il suo nome ricorda principalmente un romanzo, *I Malavoglia*, e numerose novelle siciliane, fra le quali *Cavalleria rusticana* viene utilizzata come un «annuncio pubblicitario» (l'opera di Mascagni non è estranea a tale fenomeno!). Qual è allora in Europa il posto di Verga nel movimento letterario che chiamiamo «realismo»?

Arrivo dunque alla seconda parte del mio intervento. Innanzitutto, devo affrontare una questione terminologica: la concorrenza di tre termini, *realismo*, *naturalismo*, *verismo*. In miei precedenti lavori, ho messo l'accento sull'originalità del naturalismo e del verismo basandomi principalmente su esempi tedeschi, spagnoli, francesi, italiani. In altre aree linguistiche non sono mancati scrittori che si sono situati in una prospettiva simile, pur rifiutando il termine stesso di *naturalismo* – che i loro contemporanei hanno spesso definito con attributi deprecativi. Per quanto mi riguarda continuo a riconoscere una propria originalità al naturalismo, come testimonia il *Dictionnaire des naturalismes* pubblicato nel 2017 da Colette Becker e Pierre Dufief⁶, dove Verga e il verismo hanno un loro spazio accanto a Ibsen o a Tchekhov. Questo convegno mi spinge tuttavia a considerare come il termine *realismo* possa includere nell'ambito europeo un insieme di scrittori le cui opere, almeno in parte, si rifanno a prospettive simili tra loro. Adotterò pertanto questa denominazione. Non mi avventurerò a richiamare le definizioni che ne sono state date, accontentandomi, per il momento, di una nota del filosofo Paul Ricœur nella sua opera *Tempo e Racconto*: «L'illusione

⁶ *Dictionnaire des naturalismes*, a cura di C. Becker e P. Dufief, Paris, H. Champion 2017.

romanzesca, almeno ai suoi inizi, nasce dalla fusione di due tentativi in linea di principio eterogenei: comporre una struttura verbale autonoma, rappresentare la vita reale».⁷

Come la letteratura occidentale – la sola che Ricœur ha in mente – ha rappresentato la realtà? Era questo il problema affrontato nel 1946 da Erich Auerbach in *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlichen Literatur*, tradotto in italiano con il titolo *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. L'opera, che parte dall'*Odissea* per arrivare a Virginia Woolf e a Marcel Proust, segna una tappa importante nella riflessione globale sulla letteratura occidentale, almeno nelle varianti dell'Europa occidentale. In seguito, altri studi hanno ripreso la questione del realismo, trattandola in prospettiva nettamente più comparatista. Nel 1992, Brian Nelson pubblica un volume intitolato *Naturalism in the European Novel. New Critical Perspectives*: egli comprende, tra gli altri, uno studio di Jonathan Smith, «Naturalism and Anti-Naturalism in Italy», in cui l'autore riscontra un «buco nero nella vulgata della storia letteratura italiana» [«black hole in the vulgate history of Italian literature»]⁸. Questo «buco nero» riguarda particolarmente la storiografia del romanzo italiano moderno, alla quale egli rimproverava di passare direttamente da Manzoni a Svevo; Smith, dal canto suo, focalizza il suo articolo sull'importanza di Verga e di altri autori veristi italiani. Soprattutto è appena uscita (2021-2022) un'opera collettiva in due volumi, pubblicata dall'Associazione internazionale di letteratura comparata, intitolata *Landscapes of Realism*, sottotitolata *Rethinking literary realism in comparative perspectives*⁹. Nella loro Introduzione, gli editori mettono in evidenza quale «pioniere» (*trailblazers*) della seconda metà del XIX secolo, di cui danno i nomi nell'ordine seguente: Gustave Flaubert, George Eliot, Léon Tolstoj, Émile Zola, Giovanni Verga, Henrik Ibsen e Gerhart Hauptmann; sette scrittori, sei lingue: tedesco, inglese, francese, italiano, norvegese, russo. In questo gruppo: cinque, fra cui Verga, sono essenzialmente prosatori, due sono autori drammatici. Le opere prese in considerazione in questo studio sono soprattutto

⁷ P. RICŒUR, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil 1984, p. 31 n. 1 («L'illusion romanesque, du moins à ses débuts, naît de la fusion de deux entreprises hétérogènes dans le principe: composer une structure verbale autonome, représenter la vie réelle»).

⁸ J. SMITH, *Naturalism and Anti-Naturalism in Italy*, in *Naturalism in the European Novel. New Critical Perspectives*, a cura di B. Nelson, New York - Oxford, Berg 1992, p. 151.

⁹ *Landscapes of Realism. Rethinking literary realism in comparative perspectives. I. Mapping realism*, a cura di D. Götsche, R. Mucignat e R. Weninger, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins 2021; *Landscapes of Realism. Rethinking literary realism in comparative perspectives. II. Pathways through realism*, a cura di S.E. Larsen, S.B. Jørgensen, M.R. Higouet, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins 2022.

quelle della prosa narrativa; questa preponderanza non è sorprendente: nell'Europa del XIX secolo, anche se il teatro attira un numero di scrittori preoccupati dalla fama (e dai profitti), la narrativa è diventata il mezzo privilegiato della scrittura letteraria.

La narrativa in prosa rappresenta oggi l'argomento di studio di numerosi lavori accademici che invitano a riconsiderare le componenti di una cultura autenticamente europea. Scrittori divenuti classici nella loro cultura sono oggetto di letture o di riletture, che mirano a precisare il loro posto nella storia letteraria d'Europa. Citerò per esempio il tedesco Theodor Fontane o lo spagnolo Leopoldo Alas, conosciuto sotto lo pseudonimo Clarín. Anche Verga trae beneficio da questo effetto di rilettura. Se i suoi primi romanzi, a livello europeo, non fanno più parte dell'opera attualmente apprezzata del loro autore, in compenso le sue novelle e i due romanzi del ciclo incompiuto formano oggi la parte più importante del *corpus* verghiano europeo.

Verga ha pubblicato solo poche e sporadiche dichiarazioni teoriche. Due, particolarmente celebri, sono scritte pressappoco nello stesso periodo: la prefazione a *L'amante di Gramigna*, indirizzata a Salvatore Farina, e la Prefazione de *I Malavoglia*. Non mi soffermerò in questa sede a commentare questi due testi celebri; mi limiterò a ricordare che, per scrivere un racconto – Verga impiega, in entrambi i casi, il termine *racconto* – egli considera due opzioni: sia l'«abbozzo di un racconto», sia un insieme di racconti comprendenti una categoria di personaggi che lui chiama «vinti», fra cui il primo *racconto* è quello della famiglia Malavoglia. Così facendo, Verga si colloca nella linea di scrittori, che, a quell'epoca, praticano l'uno e l'altro genere.

Questi due generi non costituiscono dei compartimenti stagni l'uno rispetto all'altro e Verga li utilizza con il medesimo intento: fornire un resoconto letterario della realtà vissuta nelle piccole comunità. Un racconto breve, «Padron 'Ntoni», abbozzato nel 1874, diviene un elemento entro un progetto più grande, «La Marea», e, poco prima della pubblicazione de *I Malavoglia*, la rivista *Nuova Antologia* pubblica «Poveri pescatori» che racconta l'episodio della tempesta del romanzo (capitolo 10). Troviamo in Maupassant qualche esempio simile di passaggio da un genere all'altro. Il ricorso alla novella piuttosto che al romanzo, oltre la scelta tra forma breve o lunga, attira l'attenzione sulle condizioni di ricezione dell'opera. Una novella può essere letta sia isolatamente in un periodico più o meno connotato ideologicamente o politicamente, sia in una raccolta: il primo tipo di lettura è, in buona parte, quello dei contemporanei dell'autore; il secondo è quello che noi pratichiamo generalmente oggi. Il fatto di riunire dei racconti brevi sot-

to titoli come *Vita dei campi*, *Novelle rustiche* o *Per le vie* induce un tipo di lettura che dà una diversa intonazione a testi apparsi dapprima indipendentemente gli uni dagli altri. Su questo punto, Verga differisce da un Maupassant che, a parte un'eccezione, si accontenta di pubblicare le sue raccolte sotto il titolo di una delle sue novelle.

Che si trattasse di titoli di novelle o di quelli delle raccolte, Verga non si è preoccupato minimamente di precisare subito il luogo dell'azione, che i lettori italiani identificano senza fatica. In compenso, i traduttori molto spesso si preoccupano di definirlo: questa pratica contribuisce a fare scivolare Verga nella categoria degli autori «regionali», cioè a presentarlo come una sorta di introduzione guidata alla civiltà siciliana. Ma c'è di più: molti lettori europei hanno conosciuto solo tardivamente le novelle di *Per le vie*, come è avvenuto in Francia. Questa predilezione per la Sicilia induce a porre la questione di un «realismo esotico», cioè di un realismo che “disorienta” il lettore. Ma, come ha rammentato giustamente Florence Goyet nella sua opera sulla novella, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*¹⁰, Verga non mirava a un pubblico siciliano pubblicando nei supplementi domenicali del *Fanfulla della domenica*, non più di quanto Maupassant mirasse a un pubblico normanno scrivendo nel *Gil Blas* o in *Le Gaulois*.

Il periodo studiato da Florence Goyet è effettivamente quello che, in Europa e altrove, consacra la novella come mezzo di espressione privilegiato. Il genere *novella* è lontano dall'essere una novità, al contrario – la tradizione italiana di Boccaccio è là per ricordarcelo! Ma subisce una svolta importante, di cui Verga è uno dei protagonisti: le prospettive morali o moralizzanti cedono il passo a una visione più sociologica o, per riprendere le espressioni di Verga ne *L'amante di Gramigna*, alla considerazione del *documento umano*, del *fatto umano*, che ha «l'efficacia dell'essere stato», per portare – come si dice nell'inizio della Prefazione a *I Malavoglia* – a uno «studio sincero e spassionato». Ciò impone all'autore di riuscire «a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione»: è a questo prezzo che egli arriva a non giudicare ciò che racconta. Ciascun lettore delle novelle di Verga può stabilire in che misura egli sia riuscito nella sua impresa; da parte mia, penso che il suo rifiuto di una «mise en intrigue» troppo accentuata corrisponda al suo progetto.

Ho ricordato i due celebri testi scritti nel momento in cui Verga pensa

¹⁰ F. GOYET, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF 1993.

tanto al romanzo quanto alla novella. L'opzione romanzesca ha un aspetto duplice, implicando al tempo stesso un'ambizione, e una tentazione, quella del ciclo: osservare e passare in rassegna sistematicamente differenti strati sociali. Il vocabolario allora risulta sempre impreciso. La nozione di *classe*, nel senso di classe sociale, si diffonde nel XIX secolo: Verga la usa nella Prefazione ai *Malavoglia*, come i Goncourt l'avevano fatto in quella di *Germinie Lacerteux*, ma si trovano anche dei termini come «mondo», «milieu», o ancora, in Verga, «sfera»; il legame con la situazione politica o economica non è sempre importante: questo è il motivo per cui ho preferito il termine *strato*, che evoca una sorta di stratificazione. I Goncourt, approntando nel 1866 una lista dei loro romanzi già realizzati o previsti, li classificano sotto tre etichette sociali: «artiste, bourgeois, peuple» [«artista, borghese, popolo»]. I cinque romanzi previsti da Verga nel 1881 rientrano in una prospettiva simile: una famiglia di pescatori che incarna il popolino; un «tipo borghese» arrivista; due esempi di vanità aristocratica e di ambizione politica; per terminare con una figura di artista, un «uomo di lusso», una sorta di apice di tutta un'evoluzione.

Anche sotto questo aspetto, il progetto di Verga si ritrova in numerosi scrittori europei. Citerò per esempio i due romanzi che il norvegese Alexander Kielland dedica alla famiglia di negozianti Worse (1880 e 1882) o i quattro volumi della sua compatriota Amalie Skram, *La gente di Hellemyr* [orig: *Hellemyrsfolket*] che tratta di quattro generazioni, o ancora, poco più tardi, la *Forsyte Saga* di John Galsworthy, cominciata nel 1906. Certi scrittori, del resto, proprio come Verga, non riescono portare a termine il proprio progetto: è il caso del monacense Michal-Georg Conrad che scrive solo tre dei romanzi previsti sotto il titolo generale *Was die Isar rauscht* [“Il rombo dell'Isar”]. È difficile pronunciarsi sulle ragioni che portarono Verga a rinunciare ai tre romanzi previsti dopo il *Mastro-don Gesualdo*. A più riprese scriveva alle persone a lui vicine (fra le quali Édouard Rod) che stava lavorando davvero al terzo romanzo, *La Duchessa di Leyra*, ma quello che ne conosciamo è poco significativo: un capitolo iniziale, composto soprattutto da dialoghi, e un abbozzo assai breve di un secondo capitolo.

Per definire il suo progetto romanzesco, Verga aveva trovato un termine più impegnativo di quello di Zola, che si attiene a una «storia naturale e sociale». L'espressione di Verga, *I Vinti*, trova vari echi nei titoli di romanzi europei dell'epoca, per esempio in quelli dei paesi nordici dove sono descritte molte vite sbagliate o sprecate. Il realismo, in questi paesi, privilegia dei personaggi che si sentono a disagio nella loro vita, o perché non vedono vie di fuga dalla monotonia dell'esistenza, o perché un evento dal loro pas-

sato, sepolto, riappare a rischio di sconvolgere tutto. Si può citare qualche titolo del danese Herman Bang, che pubblica nel 1880 il romanzo *Haabløse Slægter* [Famiglie senza speranza] e nel 1886 la novella *Ved vejen* [Sul ciglio della strada], o quella del finlandese Juhani Aho *Mailman murjoma* [Maltrattato dal mondo]: siamo vicini alla tematica verghiana. Rileviamo anche il nome che si è dato un gruppo di scrittori portoghesi, «Vencidos da vida», del quale ha fatto parte verso il 1890, tra gli altri, Eça de Queiroz.

Tutti questi elementi, seppur richiamati sommariamente, consentono di affermare che Verga ha un ruolo incontestabile fra i suoi contemporanei europei, in particolare quelli che classifichiamo fra i realisti: vi è tra loro una comunanza di ispirazione, che si manifesta attraverso temi simili, e la ricerca di un'espressione più diretta delle realtà umane affrontate. Si può estendere ulteriormente la ricerca?

Poco dopo *Mimesis* di Auerbach, apparve nel 1956 un articolo di un altro romanista, anche lui di lingua tedesca, l'austriaco Leo Spitzer. Questo articolo, scritto in italiano: *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia» (Verga)*¹¹ ha fatto epoca; fu pubblicato nella rivista *Belfagor*, fondata da Luigi Russo. Spitzer analizza l'impiego dello stile indiretto libero nel romanzo (egli impiega spesso l'espressione tedesca *erlebte Rede*) per mettere in evidenza l'originalità verghiana dell'uso di questo procedimento; definisce il discorso indiretto libero ne *I Malavoglia* come «parola corale» e caratterizza la pratica di Verga attraverso una formula: «un coro di parlanti popolari semi-reali». Quest'ultima espressione ricorda quella di Ricœur, menzionata precedentemente, per definire il paradosso del realismo: «comporre una struttura verbale autonoma, rappresentare la vita reale».

La formula di Spitzer suggerisce di tornare all'ultimo capitolo di *Mimesis*, dedicato per la maggior parte al *heather mixture stocking*, al «calzerotto marrone» che in *To the Lighthouse* (*Gita al faro*) la signora Ramsay sferruzza per il ragazzino del faro, mentre sorveglia il proprio figlio. Auerbach studiava le voci che attraversano questo capitolo del romanzo di Woolf. Ora Spitzer, in una breve nota alla fine del suo articolo, rileva che Woolf «che accentua l'inspiegabile nei suoi personaggi usa più che mai l'*erlebte Rede*». Effettivamente, nel capitolo V di *To the Lighthouse*, intervengono, in più luoghi, delle voci di cui è impossibile determinare lo statuto esatto. La signora Ramsay ha appena constatato che la calza è «too short [...] ever so much too short».

¹¹ L. SPIZER, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia» (Verga)*, in *Belfagor*, XI (1956), p. 46.

Woolf prosegue con un breve paragrafo in stile indiretto libero incorniciato da una stessa frase: «Never did anybody look so sad». Auerbach la riformula sotto forma di domanda [il relatore cita dalla traduzione francese di Cornélio Heim; in italiano si cita dalla traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1956]: «Chi parla in questo capoverso? Chi guarda la signora Ramsay? Chi fa la constatazione che nessuno aveva mai avuto un'espressione così triste e chi fa supposizioni sulla lacrima, la quale – forse – si forma e cade nel buio, sull'acqua in movimento che l'accoglie e poi torna nell'immobilità?». Nel paragrafo successivo, la cui prima frase è «But was it nothing but looks, people said», Auerbach si interroga sull'espressione «people said»: di chi si tratta? Pervade tutto il paragrafo? Mi domando se questo genere di domanda non potrebbe essere applicata, in linea con le osservazioni di Spitzer, a molti passaggi de *I Malavoglia*. Non tenterò di buttarmi in un'indagine di questo tipo – che è stata forse già fatta? – Semplicemente: ci sono in Verga degli elementi di modernità che desidererei sottolineare prima di concludere: la parola corale anonima si afferma confrontandosi con questa parte *inspiegabile* della realtà umana, alla quale lo stesso Verga è attaccato. *I Malavoglia* è uno dei capolavori del romanzo europeo che, da solo, basta a fare di Verga un romanziere realmente senza pari: il realismo vi trova al contempo un'espressione originale e un compimento.

Alla fine di questo intervento mi sento autorizzato ad affermare che Verga è in attitudine di dialogo con la cultura europea, ma in un dialogo letterario impegnativo. In un fascicolo recente (2019) della rivista *Transalpina*, gli editori intendevano «approfondire la conoscenza della ricezione europea di Verga e [...] promuovere gli studi su questo autore classico, fonte di ispirazione in tutte le aree artistiche allo stesso titolo dei grandi scrittori della letteratura mondiale». Le comunicazioni nel programma di questo Convegno contribuiranno a precisare i contorni di questo obiettivo, almeno per quanto concerne le letterature occidentali.

Non è facile essere un classico europeo! Fra coloro che hanno riflettuto sull'esistenza di una possibile cultura europea e militano in suo favore, Milan Kundera afferma nel 2005: «L'Europa non è riuscita a pensare alla propria letteratura come una unità storica, e non cesserò di ripetere che questo qui è il suo irreparabile fallimento intellettuale»¹². Lui stesso, sia in *L'arte del*

¹² M. KUNDERA, *Le Rideau*, Paris, Gallimard 2005, p. 49 («L'Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique, et je ne cesse de répéter que c'est là son irréparable échec intellectuel»).

romanzo (1995) che ne *Il sipario (Le Rideau)*, da dove ho tratto la citazione precedente, enumera i romanzieri che hanno segnato questa Europa, ma non ha pensato di citare Verga. La competizione è severa per figurare nel pantheon letterario europeo, incessantemente rimesso in discussione.

L'opera di Verga è radicata per la maggior parte agli ultimi due decenni del XIX secolo. In questo periodo, le traduzioni (novelle e romanzi) lo fanno conoscere in Europa, e questa modalità di mediazione continua e si rafforza oggi, rafforzata dai numerosi studi accademici. Verga è un lettore del nostro tempo: non predica una morale, mira a comunicare dei saperi sulle comunità umane, privilegia i *documenti umani*, i *fatti diversi*, atti a «dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere» (ultima riga della Prefazione a *I Malavoglia*): detto altrimenti, è voler rappresentare una realtà che i lettori riconosceranno come verosimile, è rivendicare i doveri e i diritti di una letteratura realista.

BORIS LYON-CAEN - ILARIA VIDOTTO

Sorbonne Université - Université de Lausanne

IL REALISMO: UNA QUESTIONE CRITICA

Spetta a noi l'onore (e l'onere) di aprire questo volume tracciando una panoramica del realismo e delle sue teorizzazioni critiche. Compito a dir poco delicato, per svariati motivi. In primo luogo perché, dell'uno come dell'altro, esistono numerose genealogie concorrenti, la cui storia e le cui ragioni meriterebbero delle considerazioni a sé stanti. In secondo luogo, tali genealogie non tematizzano esattamente gli stessi fenomeni e non usano gli stessi strumenti ottici: si tratta, perlopiù, di punti di vista. Noi siamo, del resto, eredi di una certa idea di realismo: l'idea che ha vinto. Pertanto, la nostra presentazione non potrà che rimanere parziale e semplicistica. Ci pare infine doveroso precisare che il nostro retroterra culturale è francese. Ciò non significa, però, *franco-francese*: un autore come Balzac, ad esempio, deve molto a certe influenze letterarie straniere (britanniche, tedesche) ed è stato importante per tutta una letteratura non "francese". Tuttavia, si tratta pur sempre di una questione di accento, o meglio di accentuazione; per questo motivo il nostro discorso non ambisce a fornire una visione onnicomprensiva, né a tracciare un perimetro strettamente delimitato, quanto piuttosto a segnalare alcune tensioni inerenti alle rappresentazioni canoniche della *mimesis* letteraria.

I. Una storia del realismo?

Vorremmo innanzitutto, sotto la scorta di Erich Auerbach, vagliare la possibilità di una storia del realismo, concepita come una cronologia. Come è noto, *Mimesis*, pubblicato nel 1946, tradotto in italiano nel 1956 e in francese nel 1968, ha dato luogo a due letture molto diverse. Alcuni vi hanno visto un'eterogenea raccolta di istantanee (venti capitoli, venti vignette) e

una sorta di cassetta degli attrezzi costituita empiricamente. Tra questi, Philippe Hamon individua nel saggio di Auerbach un insieme di «criteri» utili a caratterizzare il realismo, come la serietà, l'allentamento di ogni censura, l'inserimento della trama nella storia, la rappresentazione della vita quotidiana...¹ Francesco Orlando elenca, dal canto suo, le ventuno definizioni che punteggiano l'opera, ventuno «*acceptations différentes – si ce n'est contradictoires*», che mettono in luce (diciamo così) la flessibilità intellettuale del filologo tedesco; ricordiamo la definizione numero tre: «*présentation problématique, énigmatique, elliptique des choses*»; la definizione numero quindici: «*participation du milieu à l'intrigue*»; la definizione numero diciotto: «*représentation de l'intériorité ou de l'introspection individuelle*»² e così via. Auerbach non ha peraltro mai negato di essersi mantenuto «*élastique et lâche*»³.

Tuttavia, fin dalla «Postfazione» di *Mimesis* un'altra lettura risulta possibile, se non necessaria. In questo testo viene sintetizzata un'intera filosofia della storia, secondo la quale si sarebbero succeduti, in primo luogo, il modello artistico greco-romano, dove «*le rapport entre les événements n'est pas envisagé essentiellement comme un développement temporel ou causal, mais comme formant une unité au sein du plan divin*»⁴. In secondo luogo, il realismo cristiano, il quale segna una rottura e una conquista che danno senso e valore, secondo il lettore di Dante e in particolare del Dante di Hegel⁵, all'elemento meno terreno: «*Ce fut l'histoire du Christ, avec son mélange*

¹ P. HAMON, *La question des critères*, in *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, a cura di P. Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle 2009, p. 205.

² F. ORLANDO, *Codes littéraires et référents chez Auerbach*, in *Erich Auerbach...*, rispettivamente p. 216, p. 248 e p. 254 («significati diversi – se non contraddittori»; «presentazione problematica, enigmatica, ellittica delle cose»; «ruolo dell'ambiente nella trama»; «rappresentazione dell'interiorità o dell'introspezione individuale»; salvo indicazione diversa, tutte le traduzioni dal francese sono nostre).

³ E. AUERBACH, *Epiliegomena zu "Mimesis"* (1953), in «Poésie», n. 97 (2001), p. 121 («elastico e lasco»).

⁴ E. AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. di C. Heim, Gallimard, "Tel" 1968, p. 551 («il rapporto tra gli eventi non è concepito essenzialmente come uno sviluppo temporale o causale, ma come formante un'unità all'interno del piano divino»).

⁵ D. MEUR, secondo cui «l'étude de Dante peut être caractérisée comme le laboratoire où s'est peu à peu élaborée la notion complexe de *mimésis*» (E. AUERBACH, *Écrits sur Dante*, ed. D. Meur, Paris, Macula 2002², p. 16; «lo studio di Dante può considerarsi il laboratorio in cui si è poco a poco costituita la nozione complessa di *mimesis*»), ritiene decisiva la seguente ipotesi del *Corso di Estetica* di Hegel: «ce qu'il y a par ailleurs de plus périssable et de plus fugitif dans le monde vivant est objectivement sondé et fouillé au plus profond, jugé quant à sa valeur ou sa non-valeur par le suprême concept, par Dieu» («ciò che vi è, peraltro, di più deperibile e di più fuggevole nel mondo vivente viene oggettivamente sondato e scavato alla massima profondità, giudicato dal concetto supremo, da Dio riguardo al proprio valore o al proprio non-valore»). La citazione hegeliana è tratta da E. AUERBACH, *La découverte de Dante à l'époque romantique* (1939), in *Écrits sur Dante...*, p. 232.

radical de réalité quotidienne et de tragique sublime, qui battit en brèche la règle classique des styles»⁶. Di questa «vision égalitaire et théologique, égalitaire parce que théologique»⁷ ha luminosamente scritto Guido Mazzoni, mettendo in evidenza, sulla scia di Auerbach, un aspetto che resterà cruciale fino a Verga, ovvero che «la doctrine de l'Incarnation et de la Passion était incompatible avec le principe de la séparation des styles»⁸. Nella continuità del precedente si collocherebbe infine, secondo il critico tedesco, un «realismo moderno», «tel qu'il s'est constitué en France au début du XIX^e siècle» – basato, da un lato, sul «traitement sérieux de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets», e dall'altro su «l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine»⁹.

Quello di Auerbach appare dunque un tentativo assai ambizioso di considerare la storia della *mimesis* sul lungo periodo. Nel suo libro recentemente pubblicato da Carocci, *L'Uomo in azione. Letteratura e mimesi da Aristotele a Zola*, Paolo Tortonese ha preferito percorrere un'altra strada. Ma quando ci si concentra sull'Ottocento, secondo questo approccio crono-logico, occorre prendere in considerazione un certo numero di circostanze, o meglio di parametri estetici. Tra questi, almeno tre ci sembrano determinanti nell'ambito di una storia del realismo condotta a distanza *ravvicinata*, capace di proporre una genealogia convincente che ne spieghi l'invenzione: un registro particolare, uno schema narrativo e un inquadramento spazio-temporale.

Il registro è quello comico. Secondo le storie canoniche della letteratura, il comico ha per lungo tempo definito la maniera di guardare al popolo; sarà compito dell'estetica realista considerare questo stesso popolo con la massima serietà, senza eccessi folkloristici. Molto ci sarebbe da dire – troppo per una semplice introduzione – su questo obiettivo principale, «il popolo» e sul

⁶ AUERBACH, *Mimésis...*, p. 550. («È stata la storia di Cristo, con la sua radicale mescolanza di realtà quotidiana e tragedia sublime, a rompere la regola classica degli stili»).

⁷ G. MAZZONI, *Auerbach: une philosophie de l'histoire*, in *Erich Auerbach. La littérature...*, p. 52 («visione egualitaria e teologica, egualitaria perché teologica»). Secondo Dominique Combe, «l'histoire du réalisme occidental [serait] l'histoire de cette transgression, dont l'origine [réside] dans la rupture décisive introduite par le christianisme» (D. COMBE, *Genres et styles chez Erich Auerbach*, in *Erich Auerbach. La littérature...*, p. 198; «la storia del realismo occidentale coincide con la storia di questa trasgressione, la cui origine è da ricercare nella rottura decisiva introdotta dal cristianesimo»).

⁸ AUERBACH, *Mimésis...*, p. 82 («la dottrina dell'Incarnazione e della Passione era incompatibile con il principio della separazione degli stili»).

⁹ Ivi, rispettivamente p. 549 e p. 487 («quale si è costituito in Francia all'inizio dell'Ottocento»; sulla «trattazione seria della realtà contemporanea, sull'ascesa di vasti gruppi umani socialmente inferiori al rango di soggetti»; «l'integrazione degli individui e degli eventi più comuni nel corso generale della storia contemporanea»).

presunto passaggio dalla caricatura – presente, ad esempio, nei «*romans gais*»¹⁰ di Pigault-Lebrun – al paradigma documentario. Lo schema narrativo è quello del racconto picaresco e poi del romanzo di formazione. Dalla metà del sedicesimo secolo, il *picaro* gira il mondo¹¹. L'uomo ambizioso si fa strada attraverso diversi ambienti sociali, tanto desiderabili quanto ostili. Il loro spostamento, cioè la possibilità di sfuggire alla fissità della propria «condizione», giustifica la reazione di sorpresa dei personaggi di fronte alle realtà che scoprono; al contempo, tale sguardo conferisce una nuova importanza alla peripezia romanzesca. Infine, l'inquadramento temporale e spaziale è quello del romanzo storico. L'estetica di Walter Scott ha avuto una notevole influenza negli anni Dieci e Venti dell'Ottocento, andando a contrapporsi al filone sentimentale francese e al filone fantastico tedesco. Benché Scott non tratteggi una storia del tempo presente in senso stretto, nei suoi romanzi si ha spesso a che fare con un passato che assomiglia al presente, o con un passato contiguo al presente: in un certo senso, «plus il est historique, plus il est actuel»¹². Philippe Dufour insiste molto su questo parametro, nella sua sintesi dedicata al realismo: «Le roman réaliste commence comme un roman historique»¹³. A questo proposito, la nozione di inquadramento spazio-temporale intende anche sottolineare il ruolo attribuito al “terreno”, nel senso geografico del termine, un terreno che cessa di essere una semplice ambientazione – ad esempio in *Les Chouans* di Balzac, nel 1829 – per diventare un vero e proprio fattore esplicativo.

Sofferamoci infine un istante sugli sviluppi del realismo nel XIX secolo, così come ci vengono presentati abitualmente nelle grandi narrazioni della storia letteraria. Si è soliti ritenere che le sue fondamenta siano state gettate, in Francia, grazie alle *études de mœurs* pubblicate sui giornali e sotto forma di «fisiologie» – e grazie all'impresa di Balzac: si pensi alle *Scènes de la vie privée* del 1830 e ai grandi romanzi del 1834–1835. Come scrisse Barbey d'Aurevilly, laddove «il n'y avait que l'homme, on mit toute une société»¹⁴. Come è noto, lo stesso autore de *La Comédie humaine* ha alimentato tale mito fondatore, contemporaneo di una società anch'essa rivoluzionata, e ha al-

¹⁰ Stando a Shelly Charles, il termine sarebbe stato coniato dal libraio ed editore Pigoreau nel 1823 (S. CHARLES, *Pigault-Lebrun: tonner contre! Les mauvaises lectures de Flaubert*, in «Littérature», n. 131, 2003, p. 25).

¹¹ Sugli aspetti chiave di tale erranza, si veda in particolare D. SOUILLER, *Le récit picaresque*, in «Littératures», n. 14 (1986), pp. 13–26.

¹² A. VAILLANT - J.-P. BERTRAND - P. RÉGNIER, *Histoire de la littérature française au XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2006, p. 111 («più è storico, più è attuale»).

¹³ P. DUFOUR, *Le réalisme: de Balzac à Proust*, Paris, PUF 1998, p. 21 («Il romanzo realista inizia come un romanzo storico»).

¹⁴ «Là dove c'era solo l'uomo venne messa tutta una società» (*Le Constitutionnel*, 1^o dicembre 1874).

très rivendicato il concetto di «autopsie du corps social», unito al ritratto delle «choses sociales comme elles sont»¹⁵. Occorre però distinguere, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, una seconda fase, una fase di affermazione, che vede il consolidamento di una *scuola* realista – al contempo pittorica (Courbet) e letteraria (Duranty). Il maestro di tale scuola, seppur poco propenso ad accettarne la guida, sarebbe Flaubert. È questo il momento, secondo Auerbach, in cui «le réalisme devient impartial, impersonnel et objectif»¹⁶. L'assunto ci ricorda che, rispetto alle realtà rappresentate, i veri oggetti di discussione, e di accusa, sono soprattutto la posizione dello scrittore e il suo rapporto con ciò che egli rappresenta. Una problematica, questa, che, sia detto tra parentesi, è completamente assente in *Mimesis*.

Viene poi solitamente identificata un'ultima fase di *radicalizzazione*, basata sul naturalismo zoliano. Tale radicalizzazione si osserva chiaramente alle tre “estremità” della carriera naturalista dello scrittore: nella seconda metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, intorno alla pubblicazione di *Thérèse Raquin*; nella seconda metà degli anni Settanta, intorno alla pubblicazione de *L'Assommoir*; e infine nella seconda metà degli anni Ottanta, quando sorgono dissensi all'interno del movimento naturalista. Yves Chevrel ha analizzato il ruolo di questo movimento nella storia del romanzo alla luce del concetto di iperrealismo¹⁷, ricordando altresì l'esistenza di un dibattito critico tra chi lo considera un'appendice del realismo “ortodosso” e chi – come Pierluigi Pellini¹⁸ – lo vede forse come «le début d'une nouvelle ère littéraire»¹⁹. Dal canto nostro, ci limiteremo a suggerire che l'opera zoliana rimane un'opera di lotta basata su un triplice rifiuto: il rifiuto di un'estetica del buon gusto, il rifiuto di ridurre il romanzo a un intrattenimento, il rifiuto di praticare l'arte per l'arte.

¹⁵ «Autopsia del corpo sociale», «le cose sociali così come sono»; espressioni che Balzac utilizza, rispettivamente, nel *Traité de la vie élégante* e nella prefazione al *Livre mystique* (H. DE BALZAC, *La comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade” 1975-1981, vol. XII, p. 214 e vol. XI, p. 502. I riferimenti a venire rimandano sempre a questa edizione).

¹⁶ AUERBACH, *Mimesis...*, p. 478 («il realismo diventa imparziale, impersonale e oggettivo»).

¹⁷ Y. CHEVREL, *Le naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, PUF 1993, p. 13.

¹⁸ Cfr. P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier Università 2004.

¹⁹ CHEVREL, *Le naturalisme...*, p. 16 («l'inizio di una nuova era letteraria»). Su questo punto si veda anche, dello stesso autore, *Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international?*, in *Le naturalisme en question*, a cura di Y. Chevrel, Paris, PUPS 1986, pp. 9-20.

II. Il realismo come forza dirompente?

Oltre che discutibile, la panoramica storica che abbiamo appena delineato appiattisce e neutralizza il realismo come *questione* critica; essa tralascia o disinnescava la forza dirompente che gli è propria nell'Ottocento. È proprio su questa forza che vorremmo ora riflettere, ripercorrendo la strada tracciata da Georg Lukács e felicemente seguita, qualche decennio dopo, da Pierre Barbéris. Questi due critici ci aiutano a comprendere che la sorpresa suscitata dall'opera realista dipende dal fatto che essa si interessa, e ci obbliga ad interessarci, non a «ce qui est, mais [à] ce qui devient»²⁰. Non alle realtà note, ma a quelle emergenti. È da una tale dinamica che il realismo trae la propria legittimità e persino la propria grandezza, stando all'importante prefazione di Lukács al suo *Balzac et le réalisme français*:

Toute grande époque est une époque de transition, est l'unité contradictoire d'une crise et d'une rénovation, d'une ruine et d'une renaissance [...]. Dans une telle période, où la transition s'opère sous forme de crise, la responsabilité de la littérature est exceptionnellement grande. Mais seul le réalisme peut assurer cette responsabilité²¹.

A livello tematico, l'unico livello che conta qui, il realismo è necessariamente alimentato da «une approche *processuelle*»²² e assomiglia pertanto ad un avanguardismo. Barbéris loda, ad esempio, la capacità delle opere realiste di afferrare, di *cogliere* «tout ce qui émerge de nouveau», di far «apparaître de nouveaux problèmes et [à] pose[r] de nouvelles questions»²³. Egli giunge così alla conclusione – la cui formulazione mostra l'insufficienza della nostra

²⁰ P. BARBÉRIS, *Balzac*, in *Manuel d'histoire littéraire de la France*, a cura di P. Abraham e R. Desné, Paris, Éditions sociales 1973, vol. IV, p. 174 («[alle] cose che già sono, ma alle cose in divenire»).

²¹ G. LUKÁCS, *Préface* (1951), in *Balzac et le réalisme français* [1967], trad. di P. Laveau, Paris, La Découverte 1999, p. 13 («Ogni grande epoca è un'epoca di transizione, è l'unità contraddittoria di una crisi e di un rinnovamento, di una rovina e di una rinascita [...]. In un periodo come questo, in cui la transizione avviene sotto forma di crisi, la responsabilità della letteratura è eccezionalmente grande. Ma solo il realismo può assumere questa responsabilità»).

²² «Un approccio processuale»; A. BOUFFARD, *Lukács et le réalisme, Approches matérialistes du réalisme en littérature*, a cura di V. Berthelier, A. Goudmand, M. Roussignol e L. Véron, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes 2021, p. 75: «L'insistance sur l'historicité du réel nourrit chez Lukács une approche *processuelle*: le réel est processus en ce sens qu'il est soumis à un changement constant, sans être pour autant une suite de modifications chaotiques» («L'insistenza con la quale Lukács afferma la storicità del reale è alla base del suo approccio *processuale*: il reale è processo in quanto sottomesso a un costante cambiamento, senza tuttavia ridursi a una serie di modifiche caotiche»).

²³ P. BARBÉRIS, *La sociocritique*, in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, a cura di D. Bergez, Paris, Bordas 1990, p. 124 («tutto ciò che emerge in modo nuovo», di far apparire nuovi problemi e [di] porre nuove domande»).

prima serie di osservazioni – che «lorsque l'histoire entre en littérature, c'est qu'elle est une nouvelle histoire»²⁴. Si spiegano allora le due alternative che possono presentarsi, a livello pragmatico: da un lato, la rivelazione e – come vedremo – lo scandalo suscitati da una rappresentazione letteraria così *nuova*; dall'altro, la possibilità, per una stessa opera, di dar luogo a delle interpretazioni contraddittorie. A tal proposito, le letture tanto divisive del *Rosso e il nero* di Stendhal dipendono dal fatto che questo romanzo del 1830 guarda sia alla Francia della Restaurazione che a quella rivoluzionaria, e le due rimangono del resto inestricabilmente legate. Il tempo presente «s'y exprime de façon inégale, compliquée, confuse, contradictoire»²⁵, in una «dialettica» che mostra, secondo Barbéris, «à la fois les deux côtés des choses dans leur mouvement»²⁶.

Non sorprende allora che il mondo, così percepito, sia in gran parte incomprendibile. Il realismo potrebbe costituire la risposta a questa sfida, senza tuttavia predire a priori l'esito della lotta. Comunque sia, come destreggiarsi con i *realia* che offendono il senso comune, ma che si impongono allo sguardo? Un importante articolo di Roland Barthes affronta il problema da un'angolazione particolare e particolarmente interessante, ponendo l'accento su questa parte di inintelligibilità, insignificanza o idiozia²⁷. Si tratta de «L'effet de réel», scritto nel 1968:

La «représentation» pure et simple du «réel», la relation nue de «ce qui est» (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible; [...] la référence obsessionnelle au «concret» [...] est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier – et réciproquement [...] Tout cela

²⁴ P. BARBÉRIS, *Quelques principes et définitions*, in *Le social et le littéraire: anthologie*, a cura di J. Pelletier, Montréal, Université du Québec 1984, p. 257 («quando la storia entra nella letteratura, essa vi entra perché è una nuova storia»).

²⁵ G. LUKÁCS, *Illusions perdues* (1935), in *Balzac et le réalisme...*, p. 55 («vi si esprime in modo ineguale, complicato, confuso, contraddittorio»).

²⁶ P. BARBÉRIS, *Trois moments de la politique balzacienne*, in «L'année balzacienne», Presses Universitaires de France (PUF) 1965, rispettivamente p. 283 e p. 289 («allo stesso tempo i due lati delle cose nel loro movimento»). Balzac sarebbe quindi l'«écrivain des contradictions et des tensions qui, en surface comme en profondeur, définissent [...] l'homme moderne» (P. BARBÉRIS, *Balzac. Une mythologie réaliste*, Paris, Larousse 1971, p. 221; «lo scrittore delle contraddizioni e delle tensioni che, in superficie così come in profondità, definiscono [...] l'uomo moderno»).

²⁷ «Un mot exprime à lui seul ce double caractère, solitaire et inconnaissable, de toute chose au monde: le mot idiotie. *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique» (C. ROSSET, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit 1997, p. 42; «basta una sola parola per esprimere il duplice carattere, solitario e inconoscibile, di ogni cosa nel mondo: la parola idiozia. *Idiôtès*, idiota, significa semplice, particolare, unico»).

dit que le «réel» est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de «fonction», que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole²⁸.

Il “funzionalismo” posto da Barthes sullo sfondo di questa ipotesi la dice lunga sulle sue origini strutturaliste. Ma l'elevazione del dettaglio a «macchina da guerra contro il significato» deve attirare la nostra attenzione. Essa apporta un complemento ontologico alla prospettiva più storica di Lukács, ma non decide in alcun modo dell'uso romanzesco che ne viene fatto. Ne *L'Éducation sentimentale*, ad esempio, tale prospettiva permette a Flaubert di svalutare il suo antieroe Frédéric, incapace di comprendere cosa accade intorno a lui. Ne *La Comédie humaine*, la scoperta di questa o quella realtà da parte dei personaggi «pesa»²⁹ su di loro e fa spesso deviare la trama. Prendiamo il racconto intitolato *Le Bal de Sceaux*: Balzac vi raffigura l'aristocratica Émilie de Fontaine alle prese con l'affioramento di una terribile realtà. Nel corso di una passeggiata in un quartiere commerciale di Parigi, Émilie, occupata a fantasticare su un misterioso giovane conosciuto qualche mese prima, entra ad un certo punto in un negozio di tessuti:

[Émilie aperçut] Maximilien Longueville assis dans le comptoir et occupé à rendre avec une grâce mercantile la monnaie d'une pièce d'or à la lingère avec laquelle il semblait en conférence. Le *bel inconnu* tenait à la main quelques échantillons qui ne laissaient aucun doute sur son honorable profession. Sans qu'on pût s'en apercevoir, Émilie fut saisie d'un frisson glacial³⁰.

²⁸ R. BARTHES, *L'effet de réel* (1968), in *Littérature et réalité*, a cura di G. Genette e T. Todorov, Paris, Seuil 1982, pp. 86-87 («La pura e semplice “rappresentazione” del “reale”, la nuda relazione di “ciò che è” (o è stato) appare così qualcosa che oppone resistenza al senso; questa resistenza conferma la grande opposizione mitica del vissuto (del vivente) e dell'intelligibile; [...] il riferimento ossessivo al “concreto” [...] è sempre armato come una macchina da guerra contro il senso, come se, per esclusione giuridica, ciò che è vivo non potesse significare – e viceversa [...]. Tutto questo ci dice che il “reale” è ritenuto autosufficiente, che è abbastanza forte da smentire qualsiasi idea di “funzione”, che la sua enunciazione non ha bisogno di essere integrata in una struttura e che l'essere stato delle cose è un principio sufficiente del discorso»).

²⁹ «Le monde social et judiciaire lui pesait sur la poitrine comme un cauchemar» (H. DE BALZAC, *Le colonel Chabert*, in ID., *La comédie humaine...*, III, p. 343; «il mondo sociale e giudiziario gli pesava sul petto come un incubo»).

³⁰ H. DE BALZAC, *Le Bal de Sceaux*, in ID., *La comédie humaine...*, vol. I, p. 156. («[Émilie intravide] Maximilien Longueville seduto al banco e impegnato a porgere con grazia mercantile il resto di una moneta d'oro alla biancherista con la quale sembrava colloquiare. Il bel forestiero teneva in mano alcuni campioni che non lasciavano dubbi sulla sua onorevole professione. Nessuno avrebbe potuto accorgersene, ma Emilie fu colta da un brivido glaciale»).

Lo shock brutale, quasi traumatico, che colpisce la giovane aristocratica è quello di tutta una società: la piccola borghesia è entrata nella storia.

Questa dinamica storica e sociale viene rivelata dallo scrittore realista con termini che possono scioccare o offendere un intero pubblico di lettori. Alla sorpresa si aggiunge così un'operazione fondamentalmente critica di smantellamento. È necessario spendere qualche parola su questa forza d'urto, anche se naturalmente essa non è identica in ogni romanziere e in ogni opera. Agli uomini e alle donne dell'Ottocento, così come alla critica, soprattutto giornalistica, essa appare essenzialmente il riflesso di una postura e, in un certo senso, di una «*tournure d'esprit*»³¹, di una mentalità aristocratica, come suggerisce Pierre Barbéris³². A suo parere, il romanzo «*fait brèche dans un idéalisme littéraire ignorant des réalités vécues par les lecteurs du XIX^e siècle*»³³. Nella sua sintesi, Philippe Dufour scrive che «*le réalisme refuse l'idéalisation*»: «*[La fiction] n'est plus arrimé[e] à la morale et dévoie les canons de la beauté*»³⁴. Nella seconda metà del secolo, e a partire da allora anche nei manuali scolastici, questa piccola rivoluzione è stata convertita o ricategorizzata in un rifiuto del «romanticismo». Brunetière, ad esempio, ritiene che il realismo sia riuscito a «*affranchir le roman des conventions du romantisme*»³⁵. D'ora in poi, le «convenzioni del romanticismo» diventeranno una strana categoria-spauracchio... Un'altra illustrazione di tale fenomeno ci viene data da Pierre Barbéris; nel capitolo dedicato a Balzac del *Manuel d'histoire littéraire de la France* pubblicato dalle Éditions sociales nel 1973, lo studioso sfrutta l'opposizione di Lukacs tra «romanticismo rivoluzionario» e «realismo critico»³⁶ per svalutare l'esaltazione di Michelet, Sand o Hugo... Questa distinzione ha subito molte riformulazioni e ha assunto diverse forme, una delle quali la si deve addirittura a Roman Jakobson, che

³¹ Una «*forma mentis*». Questa ipotesi viene difesa da L. DERAÏNE nel suo libro «*Qu'il naisse, l'observateur*». *Penser l'observation (1750-1850)*, Genève, Droz 2022, p. 259. Essa gli permette di corroborare l'idea – originale – di un «realismo senza *mimesis*» (p. 257).

³² P. BARBÉRIS, *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne*, Paris, Gallimard 1970, vol. I, p. 61.

³³ BARBÉRIS, *Balzac. Une mythologie...*, p. 218 («rompe con un idealismo letterario che ignora la realtà vissuta dai lettori dell'Ottocento»).

³⁴ DUFOUR, *Le réalisme...*, p. 69 e pp. 74-75 («il realismo rifiuta l'idealizzazione»; «[La narrazione] non è più appaiata alla morale e si distanzia dai canoni della bellezza»). A. Boschetti menziona la distinzione proposta da Théodore Jouffroy, intorno al 1820, tra «*l'école de l'idéal*» («scuola dell'ideale») e «*l'imitation minutieuse de la nature*» («l'imitazione minuziosa della natura») (A. BOSCHETTI, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS éditions 2014, p. 24).

³⁵ F. BRUNETIÈRE, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave 1898, p. 442 («liberare il romanzo dalle convenzioni del romanticismo»).

³⁶ BARBÉRIS, *Balzac*, in *Manuel d'histoire littéraire...*, pp. 541-543.

associa al romanticismo l'uso della metafora e al realismo quello della metonimia³⁷.

In quest'ottica, due indicatori vengono spesso associati alla dominante realista. Da un lato, il suo fondamentale materialismo. Dall'altro, il suo contenuto o funzione critica. Il realismo getta sulle cose una luce che assomiglia a una demistificazione. Dopo aver affermato in modo piuttosto dogmatico che «tout réalisme a, nécessairement, une valeur critique, une valeur de révélation», Barbéris fa risalire la sua «inacceptable violence» alla capacità dello scrittore realista di «dire comment le système fonctionne»³⁸, sistema «nel» quale e «contro» il quale egli si inventa³⁹. Così si presentano *Les Rougon-Macquart* di Zola, o prima ancora, l'affresco parigino e dantesco che apre *La Fille aux yeux d'or* di Balzac. Ma si tratta di un'antropologia pienamente storica. Se Thomas Pavel ritiene strutturante, nella storia del romanzo, un tema e uno soltanto: «l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le monde»⁴⁰, noi crediamo che tale definizione debba essere completata in due modi: da un lato, poiché essa «produce»⁴¹, in un certo senso, la trama, la società così com'è, o meglio così com'è diventata, può d'ora in poi essere ritenuta la causa di tutti i mali e può spiegare la perdita di tutte le illusioni – la questione del disincanto ovviamente non è estranea al nostro interrogativo⁴², si pensi ad esempio a *La Peau de chagrin* di Balzac. D'altra parte, il personaggio sopraffatto funge da interfaccia o da tramite per *surprendre*, sorprendere noi lettori e sviare (su un altro piano) la critica. Quest'ultima ha ripagato del resto il romanziere realista con la sua stessa moneta, e «l'histoire du réalisme au XIX^e siècle est l'histoire d'une polémique continue»⁴³.

³⁷ R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale. 1*, trad. di N. Ruwet, Paris, Minuit 1963, p. 62.

³⁸ P. BARBÉRIS, *Le monde de Balzac*, Paris, Kimé 1999 (1973), rispettivamente p. 95 e p. 96 («ogni realismo ha necessariamente un valore critico, un valore di rivelazione»; «violenza inaccettabile»; «dire come funziona il sistema»).

³⁹ P. BARBÉRIS, *Aux sources du réalisme: aristocrates et bourgeois*, Paris, Union Générale d'Éditions 1978, p. 18.

⁴⁰ T. PAVEL, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard 2003, p. 49 («l'individuo singolo colto nella sua difficoltà di abitare il mondo»).

⁴¹ «Les grandes forces sociales du roman balzacien ne sont pas des entités figées qu'il faut observer comme si elles se trouvaient à l'«arrière-plan» d'une histoire, mais des agents directement impliqués dans l'intrigue: elles produisent l'intrigue» (F. MORETTI, *Le roman de formation* [1986], Paris, Éditions du CNRS 2019, p. 212; «le grandi forze sociali del romanzo balzacchiano non sono entità fisse, da osservare come se fossero "sullo sfondo" di una storia; esse sono agenti coinvolti direttamente nella trama: esse producono la trama»).

⁴² Cfr. A. MICHEL, *À propos de poétique balzacienne: réalisme et illusions perdues*, in «L'année balzacienne», Presses Universitaires de France (PUF) 1980, pp. 77-98.

⁴³ DUFOUR, *Le réalisme...*, p. 63 («la storia del realismo nell'Ottocento è la storia di una polemica continua»).

III. Linee di demarcazione

A questo punto, un'obiezione determinante sarà probabilmente sorta alla mente dei nostri lettori e delle nostre lettrici: esistono però *diversi tipi* di realismo, forse tanti quanti sono gli autori e le opere. Ci appare allora necessario ricordare alcune delle idee largamente condivise sul realismo, passibili di chiarificare la comprensione di tale fenomeno letterario. Andremo quindi ad abbozzare, in questa terza e ultima parte, alcune minime ma opportune distinzioni, prendendo questa volta come riferimento Balzac, o meglio *i* Balzac che la storia della letteratura ha via via considerato.

Ci sembra importante sottolineare innanzitutto le due linee di demarcazione che attraversano tutta la storia del realismo, e che è possibile tracciare a partire dalle ambizioni che esso si prefigge. La prima contrappone il generale al particolare. La seconda, che coincide solo in parte con la prima, è quella tra realismo verticale e orizzontale. Per quanto riguarda la prima, la mimesi aristotelica, riattivata in Lukács tramite l'idea di «tipo», ripresa poi da Ricœur in *Tempo e narrazione* (e parafrasata con una certa chiarezza da Antoine Compagnon⁴⁴), «requiert d'adopter une perspective sur le réel, c'est-à-dire un principe de sélection»⁴⁵. Tale imperativo impone una più grande generalizzazione, necessaria al lettore. In un articolo molto suggestivo, intitolato «Le réalisme et la peur du désir», Leo Bersani decostruisce questo desiderio «d'absorber n'importe quels matériaux dans une impérieuse structure de sens»⁴⁶, in cui egli identifica una «cerimonia di espulsione» di ogni eroismo e di ogni stranezza, una cerimonia tanto rassicurante quanto artificiale. Viceversa, un certo realismo opta per lo sguardo miope⁴⁷ e si rivolge all'infinitamente piccolo, come spiega Guido Mazzoni:

entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle [...], les arts représentatifs s'émancipent [...] de la connaissance transmise par le biais des concepts. [...]

⁴⁴ A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, Seuil 1998, pp. 147-156 («La mimésis comme reconnaissance»).

⁴⁵ «[R]ichiede di adottare una prospettiva sul reale, cioè un principio di selezione». «Voici la catégorie centrale et le critère de la conception réaliste de la littérature: le type» (LUKÁCS, *Préface* [1951]), in *Balzac et le réalisme...*, p. 9; «ecco la categoria centrale e il criterio della concezione realista della letteratura: il tipo»).

⁴⁶ BERSANI, *Le réalisme et la peur du désir* [1975], in *Littérature et réalité...*, rispettivamente p. 49 e p. 66 («di assorbire qualsiasi materiale in una struttura di senso imperiosa»).

⁴⁷ A partire da Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*), J. Gracq distingue «les écrivains qui, dans la description, sont myopes, et ceux qui sont presbytes. Ceux-là chez qui même les menus objets du premier plan viennent avec une netteté parfois miraculeuse, pour lesquels rien ne se perd de la nacre d'un coquillage, du grain d'une étoffe, mais tout lointain est absent – et ceux qui ne savent saisir que les grands mouvements d'un paysage [...]. Parmi les premiers: Huysmans, Breton, Proust, Colette. Parmi les

la *mimesis* imagine le monde à partir de la particularité, comme si la réalité était faite de choses et de personnes singulières, et non pas d'abstractions (dieux, concepts, lois universelles, catégories, classes logiques, etc.): la nouvelle valeur que le roman acquiert à l'époque moderne est directement liée à la nouvelle valeur que la particularité en tant que particularité a pour notre culture⁴⁸.

Tale assunto vale per Balzac, per il quale la società si compone ormai di infinite *sfumature*, per il quale la «littérature moderne n'a plus que l'immense vérité des détails» e per il quale «les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés *Romans*»⁴⁹. Ma esso vale anche per Stendhal o per i fratelli Goncourt, come hanno ben dimostrato Georges Blin⁵⁰ e Robert Ricatte⁵¹. È superfluo ricordare che questa rivendicazione

seconds: Chateaubriand, Tolstoï, Claudel» (J. GRACQ, *Lettrines* [1967], in *Œuvres complètes*, éd. B. Boie e C. Dourguin, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" 1995, vol. II, pp. 160-161; «gli scrittori che, nelle loro descrizioni, sono miopi e quelli che sono presbiti. Quelli nelle cui pagine anche i più piccoli oggetti in primo piano *giungono* con un nitore talvolta miracoloso, per i quali nulla si perde della madreperla di una conchiglia, della grana di un tessuto, ma per cui tutto ciò che è lontano è assente; vi sono poi quelli che sanno cogliere soltanto i grandi movimenti di un paesaggio [...] Tra i primi: Huysmans, Breton, Proust, Colette; tra i secondi: Chateaubriand, Tolstoï, Claudel»).

⁴⁸ F. BERTONI, *Conversation avec Guido Mazzoni*, in «Revue italienne d'études françaises», n. 2 (2012) (URL: <http://journals.openedition.org/rief/873>) («tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento [...] le arti rappresentative si emancipano [...] dalla conoscenza trasmessa attraverso i concetti. [...] la mimesi immagina il mondo a partire dalla particolarità, come se la realtà fosse fatta di cose e persone singolari, e non di astrazioni (dei, concetti, leggi universali, categorie, classi logiche ecc.): il nuovo valore che il romanzo acquista nell'epoca moderna è direttamente legato al nuovo valore che la particolarità come particolarità ha per la nostra cultura»).

⁴⁹ «[A]lla letteratura moderna non resta più nulla se non l'immensa verità dei dettagli» e per il quale «solo i dettagli costituiranno d'ora in poi il merito delle opere impropriamente chiamate *Romanzi*». Si vedano rispettivamente H. DE BALZAC, *Avertissement du Gars*, in ID., *La comédie humaine...*, VIII, p. 1681 e H. DE BALZAC, «Note» de la première édition delle *Scènes de la vie privée*, in ID., *La comédie humaine...*, I, p. 1175. Su questo punto si veda anche la nota *Détail*, ad opera di J. GLEIZE, nel *Dictionnaire Balzac*, a cura di É. Bordas, P. Glaudes e N. Mozet, Paris, Classiques Garnier 2021.

⁵⁰ «Stendhal ne reconnaît d'existence effective qu'à l'accident isolé qui surgit [...] dans le champ limité de l'expérience individuelle. Il n'y a de cas, à ses yeux, que le «cas particulier», de fait, que le *petit fait* [...]; le psychologue en lui abomine l'universel qu'il assimile au vague». «Le réel, selon lui, se reconnaît à ce qu'il est du déjà spécifié qu'on peut, à l'infini, spécifier encore. [...] Plus un fait est menu, dès lors, plus il est clair: le détail, c'est de l'élucidé» (G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman* [1954], Paris, José Corti 1973, rispettivamente p. 82 e p. 83; «L'unica cosa di cui Stendhal riconosce l'esistenza effettiva è l'incidente isolato, che appare nel campo limitato dell'esperienza individuale. Ai suoi occhi, il caso non può essere che «particolare», il *piccolo fatto* [...] lo psicologo che è in lui getta l'abominio sull'universale, assimilato al vago». «Il reale, per lui, si riconosce dal fatto che esso è già specificato, e che lo si può specificare ancora, all'infinito [...] più un fatto è minimo, pertanto, più è chiaro: il dettaglio è ciò che è elucidato»).

⁵¹ «Rétrécissant ainsi leur champ de vision, [les Goncourt] isolent chaque objet de leur curiosité; quand ils reculent le reste de la rue n'est plus qu'un brouillard, jusqu'au prochain éclat qui les requiert

puntinista o atomistica è stata oggetto di continue accuse per tutto il secolo: «le détail pour le détail, c'est l'excès de réel»⁵², in un certo senso. Una certa idea – classica – di armonia complessiva, ma anche un ideale di intelligibilità, sono alla base di questa condanna del «détail discordant»⁵³, fino a Lukács, per esempio, che considera la singolarità inessenziale, dal momento che non può essere «dialettizzata»⁵⁴.

Una seconda linea di demarcazione distingue, secondo Philippe Hamon, un «realismo orizzontale» e un «realismo verticale». Il primo rimane descrittivo, l'altro si considera «decrivivo»⁵⁵. Il primo assapora il piacere o la necessità di *dar fondo* alla rappresentazione, di raffigurare gli oggetti da ogni angolazione, anche se in tal modo si finisce, per utilizzare un'espressione balzacchiana, col «rendre la bordure [...] aussi considérable que la toile»⁵⁶; il secondo cerca di rivelare, dietro o al di sotto delle apparenze, le verità profonde. L'uno guarda alla fotografia⁵⁷, l'altro al romanzo giallo. Per quanto valida *in teoria*, l'opposizione può sembrare in pratica troppo netta. A proposito del cosiddetto realismo «orizzontale», ci sembra interessante citare un testo estremamente illuminante, ma purtroppo poco noto, di Jacques Noiray,

de s'approcher: vision discontinue, grossissante, d'un univers qui tourne au fantastique» (R. RICATTE, *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin 1953, p. 282; «Restrìngendo in tal modo il loro campo visivo, [I Goncourt] isolano ogni oggetto che suscita la loro curiosità; quando indietreggiano, il resto della strada non è altro che una nebbia, fino a che un nuovo bagliore li invita ad avvicinarsi: visione discontinua, ingrandimento di un universo che vira al fantastico»).

⁵² DUFOUR, *Le réalisme...*, p. 300 («il dettaglio per il dettaglio è un eccesso di realtà»).

⁵³ «Dettaglio discordante». In Flaubert, l'orrore del dettaglio discordante si spiega tanto più chiaramente quanto il «caractère contingent renvoie à la contingence de l'existence de[s] personnages» (E. WICKY, *Détail*, in *Dictionnaire Flaubert*, a cura di G. Séginger, Paris, Honoré Champion 2017, p. 454, «il carattere contingente rimanda alla contingenza dell'esistenza de[i] personaggi»: nei suoi scritti «le luxe du détail clame la pauvreté du sens» (DUFOUR, *Le réalisme...*, p. 302; «il lusso del dettaglio proclama la povertà del senso»).

⁵⁴ Cfr. N. SCHOR, *Lectures du détail*, Paris, Nathan 1994, pp. 89-99. Se Lukács preferisce la narrazione alla descrizione (e Balzac a Zola), ciò si deve al fatto che la descrizione immobilizza e soprattutto isola i *realia*; cfr. G. LUKÁCS, *Raconter ou décrire* [1937], Paris, Éditions Critiques 2021.

⁵⁵ Neologismo coniato a partire dal verbo *decrivare*. Di P. HAMON si vedano *Un discours contraint* [1973], *Littérature et réalité*, p. 159; *Le personnel du roman. Le système des personnages dans «Les Rougon-Macquart» d'Émile Zola*, Genève, Droz 1983, pp. 32-38; *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti 1989, p. 31; *Du descriptif*, Paris, Hachette 1993, pp. 60-64.

⁵⁶ H. DE BALZAC, *Le député d'Arcis*, in ID., *La comédie humaine...*, VIII, p. 715 («rendere la cornice tanto ragguardevole quanto la tela»).

⁵⁷ Lukács: «Balzac dépasse constamment les limites du naturalisme étroit, photographique» («*Les paysans*» [1934], *Balzac et le réalisme...*, p. 42, «Balzac supera costantemente i limiti del naturalismo ristretto, fotografico»). Barbéris: «[il faut] arracher Balzac au réalisme photographique» (*Alençon de Balzac: une ville en révolutions. La vieille fille: Eros-Histoire/Histoire-Eros ou quelques notes pour un bicentenaire*», in *Paris et les villes normandes*, a cura di H. Legros e F. Neveux, Caen, Presses Universitaires de Caen 2020, p. 100; «bisogna svincolare Balzac dal realismo fotografico»).

pubblicato nei «Mélanges» in onore di Philippe Hamon. Jacques Noiray propone una genealogia non aristotelica del realismo letterario, basata sulla sua rivalità con la pittura. In principio,

Chacun de ces arts avait sa spécialité. Il incombait à la peinture, art d'imitation, de représenter les êtres, les objets, les sujets allégoriques ou mythologiques [...]. Pendant ce temps, la littérature poursuit d'autres buts. Elle est chargée de tout ce qui échappe à la peinture [...]. Faire rêver surtout: la littérature, qu'elle soit épopée, tragédie, histoire, poésie héroïque ou lyrique, prose romanesque enfin, est d'abord machine à fictions. Son moteur est le récit, sa dimension est le temps. [...] Elle ne donne pas à voir. [...] Elle n'est pas imageante, mais *imaginante*⁵⁸.

Questo per quanto riguarda le origini, “favorevoli”, in un certo senso, alla letteratura narrativa:

Cette indigence de la description du personnage est évidemment une richesse, puisque la littérature gagne en potentialités imaginaires ce qu'elle semble perdre en précision descriptive. Qui ne comprendrait qu'il s'agit là d'une qualité, d'un privilège de la littérature, art individualiste d'incitation et de suggestion, par rapport aux arts visuels, qui ne peuvent proposer que des images déjà constituées, identiques pour tous?⁵⁹

Secondo Jacques Noiray, è in virtù del prestigio associato all'*esposizione*, allorché ogni «spiegazione del mondo» si basa ormai «sulla classificazione, la descrizione e l'enumerazione delle apparenze»⁶⁰, che emergerà progressivamente

⁵⁸ J. NOIRAY, *Représentation et visualisation: réflexions sur quelques problèmes d'esthétique réaliste dans le roman au XIX^e siècle*, in *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, a cura di A. Pagès e V. Jouve, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Éditions de L'Improviste 2005, p. 375 («Ognuna di queste arti aveva la sua specialità. La pittura, arte dell'imitazione, aveva il compito di rappresentare esseri, oggetti, soggetti allegorici o mitologici [...]. La letteratura, invece, persegue altri obiettivi. Ella si fa carico di tutto ciò che sfugge alla pittura [...]. Soprattutto, far sognare: la letteratura, che sia epica, tragedia, storia, poesia eroica o lirica, o narrativa in prosa, è prima di tutto un generatore di finzione. Il suo motore è la narrazione, la sua dimensione è il tempo. [...] Ella non mostra. [...] Non crea immagini, ma *imaginante*»).

⁵⁹ Ivi, pp. 375-376. («La povertà della descrizione dei personaggi è ovviamente una ricchezza, poiché la perdita di precisione descrittiva è compensata dall'aumento delle potenzialità immaginarie. Come non capire che questa è una qualità, un privilegio della letteratura, arte individualista di incitamento e suggestione, rispetto alle arti visive, che possono solo proporre immagini già costituite, identiche per tutti?»)

⁶⁰ Ivi, p. 376.

une littérature «visuelle», cherchant à rendre par les mots, comme la peinture et mieux qu'elle, l'apparence visible des êtres et des choses [...]. Il ne suffit plus de suggérer, il s'agit maintenant de mettre sous les yeux, de «peindre», de proposer des «tableaux», des «images», des «vues», des «paysages», des «portraits», de créer par le langage un effet de présence objective dont la réalisation semblait réservée à la peinture [...]. La littérature, à l'âge réaliste, passe de l'ensemble au détail, de la suggestion à l'évidence, du faire rêver au *faire voir*⁶¹.

Ma torniamo alle linee di demarcazione distinte in precedenza. Si dà il caso che uno scrittore cardinale sia stato, per così dire, attraversato da tale demarcazione; come spiegare altrimenti il suo valore sintomatico e la sua notevole influenza? Questo scrittore non è altri che Balzac. Una lunga tradizione esegetica ha riscontrato in lui una fantasia, una facoltà superiore di immaginazione: per Gautier, ad esempio, nel 1858 «Balzac, que l'école réaliste semble vouloir revendiquer pour maître, n'a aucun rapport [...] avec elle»⁶². Un secolo dopo, un lettore come Albert Béguin scopre ne *La Comédie humaine* «un univers autre» e come «le produit [d'un] rêve»⁶³. Ma i critici non tarderanno a sottolinearne la natura composita: nel 1858, per Hippolyte Taine⁶⁴ Balzac sarà uno scrittore *di sintesi*, «à la fois visionnaire et réaliste»⁶⁵. E un secolo dopo, in un libro intitolato *Balzac. Une mythologie réaliste*, Pierre

⁶¹ Ivi, p. 378 («una letteratura “visiva”, che cerca di rendere attraverso le parole, come la pittura e meglio di essa, l'aspetto visibile degli esseri e delle cose [...]. Non basta più suggerire, si tratta ormai di mettere le cose davanti agli occhi, di “dipingere”, di proporre “quadri”, “immagini”, “vedute”, “paesaggi”, “ritratti”, di creare attraverso il linguaggio un effetto di presenza oggettiva, la cui realizzazione sembrava riservata alla pittura [...]. La letteratura, nell'età del realismo, passa dall'insieme al dettaglio, dalla suggestione all'evidenza, dal far sognare al far vedere»).

⁶² T. GAUTIER, *Honoré de Balzac*, Paris, Poulet-Malassis 1859, p. 142 («Balzac, che la scuola realista sembra voler rivendicare come suo maestro, non ha alcun rapporto [...] con essa»). Il Balzac di Gautier è un «voyant», un veggente (p. 8 e p. 38). Su questo aspetto si vedano S. VACHON, *Balzac entre 1856 et 1858*, in «Études françaises», vol. 43, n. 2 (2007), pp. 13-29; M. BONGIOVANNI BERTINI, *Gautier critique de Balzac*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», vol. 55 (2003), pp. 501-518; A. DÉRUELLE, *Le Balzac de Gautier*, in «Bulletin de la société Théophile Gautier», n. 37 (2015), pp. 69-83.

⁶³ A. BÉGUIN, *Balzac visionnaire* (1946), in ID., *Balzac lu et relu*, Paris, Seuil 1965, rispettivamente p. 46 e p. 43 («un altro universo» e «il prodotto [di un] sogno»). Nella prefazione, Gaëtan Picon ritiene che «nous trouvons en [Balzac] une expérience de l'âme dans son rapport avec le mystère de l'existence» (p. 9): «le réel ne sera jamais que le cadre de la recherche de l'absolu» (p. 12: «noi troviamo [in Balzac] un'esperienza dell'anima in relazione al mistero dell'esistenza»).

⁶⁴ Dal 3 febbraio al 3 marzo, nel *Journal des Débats*, Taine studia successivamente «La vie et le caractère de Balzac», «L'esprit de Balzac», «Le style de Balzac», «Le monde de Balzac», «Les grands personnages» e «La philosophie de Balzac».

⁶⁵ J.-T. NORDMANN, *Taine et Balzac*, in «L'Année balzacienne», Presses Universitaires de France (PUF) 1991, p. 367 («al contempo visionario e realista»).

Barbérís opererà una dialettizzazione analoga, in tre fasi. Una prima fase, in cui a lungo sarebbe prevalso un «Balzac “réaliste” dans un sens assez limité du terme, une sorte de journaliste supérieur»⁶⁶. Una seconda fase, in cui «à un Balzac partiel répondit un autre Balzac partiel»⁶⁷, «le Balzac philosophe, le Balzac fantastique, le Balzac insolite, le Balzac de contrebande [...] On avait admiré le réaliste: on insista sur le visionnaire. On avait admiré l’homme de l’exactitude et du vrai: on insista sur l’homme des rêves [...], la métaphysique des uns exacerbant le scientisme des autres»⁶⁸. Ed infine una terza fase, nella quale Barbérís tenta di dar corpo a «l’image d’un Balzac total et continu», sostenendo che «il ne peut y avoir de contre-Balzac à l’intérieur de Balzac»⁶⁹. Questo è un modo, tra i tanti, di conciliare le molteplici sfaccettature de *La Comédie humaine*, un’opera in cui le linee di demarcazione evocate in precedenza vanno in qualche modo a collidere.

Ora, per Barbey d’Aurevilly e Edmond de Goncourt, ma anche per Henry James, per Zola naturalmente, come per tanti altri, Balzac rimane «notre maître à tous»⁷⁰; il critico Brunetière scriveva nel 1906 che «depuis cinquante ans, un bon roman est un roman qui ressemble d’abord à un roman de Balzac»⁷¹. Resterebbe dunque da esaminare il rapporto che intrattiene con quest’opera il naturalismo di Verga e la sua ricerca della «verità nell’arte» (lettera a Luigi Capuana, 18 giugno 1879), rapporto che è ovviamente mediato da tutta una serie di filtri, a cui vanno aggiunte altre fonti molto influenti: Giorgio Longo ha ben dimostrato come tali influssi non siano mai unilaterali⁷². Rispetto agli elementi menzionati in questa introduzione molto schematica, vanno presi in considerazione tre aspetti cari a Verga. Da un lato, il rinnovamento dei personaggi, già in atto ne *La Comédie humaine* o in Manzoni⁷³. Dall’altro, il realismo linguistico⁷⁴; le tracce orali di

⁶⁶ BARBÉRIS, *Balzac. Une mythologie...*, p. 31 («Balzac “realista” in un senso piuttosto limitato del termine, una sorta di giornalista superiore»).

⁶⁷ *Ibidem* («a un Balzac parziale si rispondeva con un altro Balzac parziale»).

⁶⁸ Ivi, p. 32. («il Balzac filosofo, il Balzac fantastico, il Balzac insolito, il Balzac di contrabbando [...] Siccome il realista era stato ammirato, ora si insisteva sul visionario. Si era ammirato l’uomo dell’esattezza e della verità: si insisteva ora sull’uomo dei sogni [...], la metafisica di alcuni esacerbava lo scientismo di altri»).

⁶⁹ Ivi, p. 153. («l’immagine di un Balzac totale e continuo»; «non può esistere un contro-Balzac all’interno di Balzac»).

⁷⁰ «Il maestro di tutti noi». Per ulteriori dettagli, si rimanda alla prefazione di S. VACHON a *Honoré de Balzac*, Paris, PUPS, “Mémoire de la critique” 1999, p. 30.

⁷¹ «[D]a cinquant’anni a questa parte, un buon romanzo è un romanzo che assomiglia innanzitutto a un romanzo di Balzac»; F. BRUNETIÈRE, *Honoré de Balzac*, Paris, Calmann-Lévy 1906, p. III.

⁷² G. LONGO, *Vérisme et Naturalisme: Verga et/ou*, in «Chroniques italiennes», Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, n. 57 (1999), pp. 77-99.

⁷³ Su questo punto si veda DUFOUR, *Le réalisme...*, pp. 27-45.

⁷⁴ Cfr. P. DUFOUR, *La pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil 2004, p. 130.

«sicilianità» nei romanzi di Verga sono state teorizzate come una «tecnica della regressione» – la quale potrebbe essere molto semplicemente paragonata all'utilizzo balzachiano dei socioletti regionali⁷⁵. Infine, il gioco dei punti di vista e l'estetica del «montaggio»⁷⁶ che ne deriva, in mancanza di un autore onnisciente. Su questo punto, un grande divario sembra separare il romanziere francese, che pare regnare sovrano sulla narrazione, e il romanziere siciliano, seguace di un «realismo di pensieri e di parole» – piuttosto che di un «realismo di cose o di immagini»⁷⁷. Ma ci sarebbe molto da dire su una nozione così «vaga ed elastica», come scrisse Baudelaire...⁷⁸ Troppo per un saggio la cui vocazione è semplicemente introduttiva.

⁷⁵ Si vedano in particolare É. BORDAS, *Balzac, discours et détours: pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail 1997, pp. 33-62; L. VÉRON, *Le réalisme langagier*, in *Honoré de Balzac. «Le cousin Pons»*, a cura di A. Déruelle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2018, pp. 167-182.

⁷⁶ B. ANGLANI, *Con gli occhi della mente. Verga tra Zola e Flaubert*, in «Studi Francesi», vol. XLVIII | I, n. 142 (2004). URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/40141>.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade” 1973, vol. I, p. 80.

ATTILIO SCUDERI

Università di Catania

REALISMO E DARWINISMO:
INCROCI ED EQUIVOCI NELLE LETTERATURE
OCCIDENTALI OTTOCENTESCHE

1. Vie dell'anticapitalismo romantico

Lo studioso di letterature europee e di romanzo continentale dell'Ottocento difficilmente potrà evitare di chiedersi se gli incipit, fulminanti e programmatici come manifesti, di questi due romanzi chiave della tradizione realista borghese occidentale, non testimonino una relazione, un rapporto quanto meno *tipologico*, se non – ancor più – una *influenza* diretta o indiretta tra i due testi, i due autori, le due poetiche; relazioni, rapporti e influenze ancora tutti da verificare, indagare e approfondire.

Il carro della civiltà, simile a quello dell'idolo di Jaggernatt, spezza rapidamente anche un cuore meno fragile degli altri che tenti di incepparne la ruota, e continua il suo cammino glorioso. Così farete voi, voi che tenete questo libro con una bianca mano, voi che vi sprofondate in una morbida poltrona dicendo: “forse mi diventerà”. Dopo aver letto le segrete sventure di Papà Goriot, cenerete con appetito attribuendo all'autore la vostra insensibilità, tacciandolo di esagerazione, accusandolo di fare poesia [...]. Questo dramma non è una finzione, né un romanzo. *All is true*¹.

¹ H. DE BALZAC, *Papà Goriot*, trad. di E.K. Imberciadori, Milano, Garzanti 1992, pp. 5-6. Il testo originale in *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard 1971, p. 22: «Le char de la civilisation, semblable à celui de l'idole de Jaggernatt, à peine retardé par un coeur moins facile à broyer que les autres et qui enraie sa roue, l'a brisé bientôt et continue sa marche glorieuse [...]. Ce drame n'est ni un fiction, ni un roman. *All is true.*» «Il tema della forza travolgente del progresso, come fosse una marea incontenibile, ha più ritorni in Balzac. Lo mostra, tra altri, questo brano del cap. XX di *Un tenebroso affare* (1841), che costituisce anche un'interessante esempio di filosofia narrativa della storia: “La società umana procede come l'oceano, riprende il suo livello, il suo cammino dopo un disastro e ne cancella le tracce con l'avvicinamento dei suoi divoranti interessi.» in H. DE BALZAC, *Un tenebroso affare*, trad. di P. Guzzi, Roma, Newton Compton 1996, p. 167.

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano [...]. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvenenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani².

Una lunga stagione critica ha infatti prevalentemente identificato e ancora identifica la critica verghiana al progresso tecnico-scientifico moderno quale figlia di quelle *leggi* della lotta per la vita e della selezione naturale che sono il centro del Darwinismo scientifico e sociale; moda intellettuale di ampia diffusione e precoce e rapida traduzione in tutta Europa, come ricorda un'avvertita studiosa.

Con il titolo *Sull'origine delle specie per elezione naturale, ovvero conservazione delle razze perfezionate nella lotta per l'esistenza* fu pubblicata, nel 1864, per i tipi della casa editrice Zanichelli di Modena, la prima traduzione italiana di *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life* (1859) di Charles S. Darwin, condotta sulla base della terza edizione inglese del 1861 dallo zoologo Giovanni Canestrini e da Leonardo Salimbeni. Precedentemente erano già comparse le traduzioni tedesca (1860), olandese (1862), russa (1862), nonché quella francese (1862)³.

La stessa stagione critica ha dunque connesso – non senza ragione, e con dovizia di prove storico-documentarie e critico-filologiche – la premessa verghiana a quelle, celebri, dello Zola dei Rougon-Macquart (*La fortuna dei Rougon* e *L'Assommoir* soprattutto) o ancora a quelle della *Germinie Lacerteux* o de *I fratelli Zemganno* di Edmond de Goncourt; quest'ultima in particolare per la dimensione classista ed estetico-psicologica che condivide almeno in parte con l'autore catanese.

I Rougon-Macquart – il gruppo, la famiglia che mi propongo di studiare – ha,

² G. VERGA, *I Malavoglia*, con testo critico e commento di F. Cecco, Torino, Einaudi 2014, pp. 5-6.

³ B. CONTINENZA, *Darwin in Italia*, in *Enciclopedia Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/darwin-in-italia_%28II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Scienze%29/. Non da ultimo A. ASOR ROSA parla di «positivistica selezione della specie» come «legge fatale» dell'universo verghiano nel suo importante saggio *I Malavoglia*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 745 e ss.

come tratto caratteristico, l'eccesso degli appetiti, l'ampia tendenza ascensionale della nostra epoca che tende freneticamente al piacere [...]. Dal punto di vista storico, questi individui partono dal popolo, s'irradiano in tutta la società contemporanea, raggiungono tutte le posizioni, in seguito a quell'impulso essenzialmente moderno che spinge le classi inferiori a salire entro la società, e costituiscono così la storia del Secondo Impero come sintesi dei loro drammi individuali, dal tranello del colpo di Stato fino al tradimento di Sedan⁴.

Quello che ho voluto dipingere è il fatale decadimento di una famiglia operaia nell'ambiente appestato dei nostri sobborghi⁵.

Abbiamo cominciato con la canaglia, perché l'uomo e la donna del popolo, più vicini alla natura e allo stato selvaggio, sono creature semplici e poco complicate, mentre il Parigino e la Parigina dell'alta società [...], la cui spiccata originalità è tutta composta di sfumature, di mezze tinte [...], richiedono anni per afferrarli, per penetrarli, per *saperli*⁶.

Questo racconto è lo studio sincero e passionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni, le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta fino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio. Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali⁷.

Ma è davvero così e solamente così?

Vi è davvero, almeno in Verga, come un profluvio di riferimenti critici e di vulgate scolastiche farebbero pensare, una diretta conoscenza, se non un entusiasmo quanto meno verso la moda europea del Darwinismo culturale?

⁴ É. ZOLA, *La fortuna dei Rougon* (1871), trad. it. di S. Timpanaro, Milano, Garzanti 1992, pp. 6-7.

⁵ É. ZOLA, *L'Assommoir*, trad. it. di F. Bruno, Milano, Garzanti 2011, p. 3.

⁶ E. E. J. DE GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires*, Genève, Slatkine 1980, pp. 52-53; trad. it. in P. PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori 2010, p. 130. Il romanzo di Edmond de Goncourt è del 1879.

⁷ VERGA, *I Malavoglia...*, pp. 3-4.

Mi permetto di dubitarne o almeno di ridimensionare la reale portata e *profondeur* di tali possibili adesioni culturali.

Ma procediamo per gradi. In realtà se si vuole seguire in modo ordinato lo sviluppo della storia delle idee, ambito di studi fascinoso e sfuggente, andrebbero distinte due tendenze, entrambe di lunga durata, all'interno della moderna critica europea ai processi di costituzione dell'economia capitalistica.

Da un lato c'è la distinzione tra il polo positivo della *cultivation* e quello negativo della *civilization* che per Samuel Taylor Coleridge – in quel testo base della fase conservatrice e post-rivoluzionaria del dibattito intellettuale europeo, la *Constitution of Church and State* (1830) – è la chiave di volta della critica all'utilitarismo etico, filosofico ed economico della civiltà borghese delle macchine e delle industrie. Già Masiello, connettendolo acutamente all'influente magistero del Carlyle del *Sartor Resartus* (1836), aveva intuito questo filone nelle trame della resistenza verghiana alla modernità: e come plastica dimostrazione si veda tra tutte la precoce presenza del tema già nella premessa di *Eva* (1873) col suo stigma verso la contemporanea e dannosa «atmosfera di Banche e di Imprese industriali»⁸.

Dall'altro lato si tende a dimenticare (lo mostrano in Italia gli studi classici di Montalenti e Omodeo, tra altri⁹) che il pensiero evoluzionista ha una lunga e complessa vicenda pre-darwiniana: una vicenda che va da Linneo alla *Encyclopédie*, dall'antireazionismo scientifico di d'Holbach e Lamarck fino all'evoluzionismo romantico di Étienne Geoffroy St. Hilaire: quest'ultimo in particolare sviluppa quella teoria vitalistica dell'evoluzione che venne prima difesa nella polemica col più cristiano e ortodosso barone Cuvier e poi incamerata, quale architrave della sua teoria zoologica delle classi sociali, proprio da Balzac. *Papà Goriot*, pietra angolare e incunabolo di quell'opera titanica che è la *Comédie*, è dedicato, infatti, proprio all'autore della *Filosofia anatomica* (1822) e ancor più di quei *Principi di filosofia zoologica* (1830) che – sia pur semplificati e in parte fraintesi dal romanziere – costituiscono il primo tentativo organico di fondare una teoria evoluzionista che affermi l'analogia e la relazione di tutte le specie su un 'unico piano' (la teoria dirompente e rivoluzionaria, appunto, dell'*unico piano* dell'esperienza biologica e dell'*unità di composizione* di tutte le specie viventi); così come il nesso inscindibile (anche qui la storia gli darà ragione) tra evoluzione e ambiente.

A Étienne Geoffroy St. Hilaire, Balzac si rifarà svariate volte nei suoi alluvionali percorsi programmatici e tra questi nell'*Avant-propos à la Comédie*

⁸ Si veda *Il punto su Verga*, a cura di V. Masiello, Bari-Roma, Laterza 1986, pp. 38 e ss.

⁹ Si vedano almeno G. MONTALENTI, *L'evoluzione*, Torino, Einaudi 1965; e P. OMODEO, *Premessa* in CH. DARWIN, *L'origine delle specie*, Roma, Newton Compton 1973, pp. 7-24.

del 1842, che è un vero – talora inascoltato – *resumé* dell'evoluzionismo romantico e letterario pre-darwiniano:

La prima idea della *Comédie Humaine* [...] ebbe origine da un confronto tra l'Umanità e l'Animalità. Sarebbe un errore credere che il grande dibattito che si è recentemente scatenato tra Cuvier e Geoffroy Saint-Hilaire riguardasse un'innovazione scientifica. L'*unità di composizione* interessava già, in altri termini, i maggiori pensatori dei due secoli precedenti. Non c'è che un animale. Il creatore si è servito di un solo e unico modello per tutti gli esseri organizzati [...]. Aver enunciato e sostenuto questa teoria [...] costituirà il merito eterno di Saint-Hilaire [...]. La Società somiglia alla natura. La Società non fa forse dell'uomo, a seconda degli ambiti nei quali la sua azione si dispiega, tanti uomini differenti quante sono le specie della zoologia? [...]. Come esistono le specie zoologiche, sono sempre esistite, e sempre perciò esisteranno, le Specie Sociali¹⁰.

Ecco dunque che le immagini altamente drammatiche ed *emotivamente forti* degli incipit programmatici dei nostri due romanzi – quella dell'esotico carro di Visnù sotto il quale si lanciano in fatale sacrificio i credenti del dio supremo del tempo nella religione induista; e quella della *marea*, dapprima nella celebre lettera verghiana a Salvatore Paolo Verdura del 21 aprile 1878, e della *fiumana del progresso*, poi – si potrebbero collocare propriamente dentro quel «simbolismo apocalittico» (per riprendere una felice intuizione critica di Romano Luperini¹¹) che alimenta l'immaginario dell'anticapitalismo romantico. E qui vanno fatte delle doverose precisazioni spaziali e temporali: perché l'anticapitalismo romantico è un fenomeno non solo europeo; si pensi, tra molti, al nome di Hermann Melville ed alla tormentata critica al progresso che l'autore americano conduce nella metà del secolo, nel suo decennio di grazia artistica. Ed è un fenomeno che sta dentro l'Ottocento ma va ben oltre quel secolo stesso: a volere borgesianamente indagare i padri dai figli letterari, se ne vedano le pervicaci propaggini nel più verghiano degli autori italiani e siciliani del secondo Novecento, Vincenzo Consolo¹²; ma anche nella resistenza neorealistica ai leopardiani *falsi miti del progresso*, in quella frequentazione dell'ombra leopardiana della modernità e in quella resistenza *gauchiste* che da Verga rinasce nel Novecento in Pavese, Pasolini, Caproni, e altri ancora.

¹⁰ H. DE BALZAC, *Prefazione della «Comédie Humaine»*, in *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Firenze, Sansoni 2000, pp. 180-182.

¹¹ R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo*, Padova, Liviana 1976, p. 64.

¹² Per il tema, ossessivo nelle pagine di Consolo, insieme all'identificazione con Verga, si veda almeno V. CONSOLO, *Fuga dall'Etna*, Roma, Donzelli 1993.

Ma dicevamo di Balzac e Verga: rapporto oscuro, negato, o forse troppo evidente, e dunque invisibile come la ‘lettera rubata’ di Allan Poe? Lo studioso e la studiosa di Ottocento, e in particolare di romanzo di quel secolo, sanno bene quanto ogni ragionamento su fonti e influenze sia delicato, talora fragile, imprevedibile, dunque esposto a fraintendimenti e fallacie, a causa della fluidità dei canoni della lettura e dei lettori di quelle culture storiche. Vale ancor oggi quanto spiegava Walter Benjamin in un bellissimo saggio dal titolo *Romanzi per le domestiche del passato* (1929); non va mai dimenticato quanto l’universo libro veda apparire allora in primo piano una massa enorme di pratiche di lettura, dei livelli più disparati e dei generi più diversi, dai sottogeneri romanzeschi alle forme teatrali, dal racconto breve alle scritture da rivista, fino alla dimensione seriale e di massa dei *feuilletons*:

Ci avviciniamo ancora con goffagine a queste opere goffe [...]. Ma non dimentichiamo che il libro è stato in origine un oggetto di consumo, anzi un alimento [...]. Questi qui sono stati divorati. Vi cercheremo dunque la chimica alimentare del romanzo [...]. Si dovrebbe cominciare con la letteratura popolare se la storia della letteratura, anziché interessarsi sempre solo alle vette, vorrà indagare la struttura geologica della montagna libro¹³.

È dunque possibile che alcuni degli stilemi ideologici che troviamo ripetuti in Balzac e in Verga si propaghino tramite mediazioni e ponti narrativi di non sempre facile rinvenimento dentro *la struttura geologica della montagna libro* ottocentesca. Eppure, a voler guardare *intus et in cute* i due grandi romanzi della stagione verista verghiana, *Malavoglia* e *Mastro*, è difficile negare in trasparenza affinità di fondo con il testo-chiave della Commedia balzachiana. Ed è possibile rinvenire, crediamo, nei grandi romanzi verghiani, tre funzioni, o tre *spettri*, richiamando volutamente una categoria suggestiva ma che andrebbe discussa con più precisione, quale quella di *spettralità*, dentro un clima di «spectral turn» su cui ha riflettuto una stagione critica ormai trentennale; e intendendo con ciò, à la *Derrida*, quella forma di presenza assente, o assenza presente, che un testo o un fenomeno culturale portano con sé¹⁴.

¹³ W. BENJAMIN, *Romanzi per le domestiche del passato* in *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Torino, Einaudi 1993, pp. 303-305. Sul tema si veda A. SCUDERI, *Letteratura e scienze sociali*, in *Letteratura europea*, a cura di P. Boitani - M. Fusillo, vol. V, Torino, UTET 2014, pp. 349-368.

¹⁴ Sul tema rimando, in ambito italiano, a E. Puglia: *Residui spettrali. Archeologia e critica di un non-concetto*, in *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin e A.M. Mangini, Bologna, il Mulino 2018, pp. 59-82. Il riferimento canonico è a J. DERRIDA, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Milano, Cortina 1994.

2. Spettri di Balzac

La presenza di Balzac è tema su cui – nell’ambito della letteratura europea e occidentale – vi è ancora non poco da discutere, indagare e ragionare, data la pervasiva influenza del modello letterario e culturale dell’autore francese.

Balzac è infatti il maestro di una nuova e polimorfa tipologia romanzesca che fonde, mescola e sperimenta – nell’officina caotica e inesauribile della *Comédie* – le diverse famiglie testuali (o sottogeneri, che dir si voglia) del romanzo europeo: dal romanzo sentimentale (che non disdegna anche le canoniche citazioni epistolari) al romanzo urbano, metropolitano e sociale; dal romanzo psicologico a quello economico-finanziario; dal romanzo-enigma (padre della incipiente *detective fiction*) al romanzo della *Bildung* o della formazione del giovane protagonista, e talora anche del *dandy*; dal romanzo storico (è lui il primo allievo di Walter Scott) a quello politico (con l’avvio di quella che oggi definiamo *Spy Fiction*). Il lettore, per definizione inappagabile e inappagato, di *Père Goriot* sa che in quel testo chiave tutte queste tipologie (ed altre ancora) sono comprese, alluse, sperimentate, sviluppate e presentate alla tradizione della lettura e della scrittura successiva, con un effetto di accumulo, o *overplotting*, che non cede però al sottogenere di puro consumo. Per parlare di Balzac, bisogna dunque porre una premessa: ad una svolta febbrile – quella della letteratura post-rivoluzionaria dell’età borghese e finanziaria di Luigi Filippo –, l’opera balzachiana produce una avvincente e insieme non facilmente imitabile ricerca di equilibrio tra vendibilità melodrammatica e missione filosofica del dramma narrativo (egli, come visto e come noto, *nega* significativamente la parola romanzo, in favore degli epiteti ben più teatrali di *drame*, *tableau*, *scène*)¹⁵. È dentro questo instabile ed eccezionale equilibrio tra alto e basso, borghese e popolare, commerciale e sperimentale, che la chimica alimentare del romanzo ottocentesco si muoverà, con pulsioni e tendenze talora verso la lettura popolare, talaltra verso le élites economiche e culturali (come mostra plasticamente la diversificata natura dell’universo delle riviste tra primo e secondo Ottocento). Ed è questo difficile e tormentato equilibrio che Balzac indica, insegna e lascia in eredità a tutte le pratiche narrative romanzesche successive. I conti con Balzac devono ancora essere fatti, fino in fondo¹⁶.

¹⁵ Sul tema si vedano, in una sconfinata letteratura critica, almeno: E. CURTIUS, *Balzac* (1923), Milano, Bompiani 1998; F. FIORENTINO, *Introduzione a Balzac*, Roma-Bari, Laterza 1989; P. BROOKS, *Vite di Balzac*, Roma, Carocci 2022. Per una riflessione storica e culturale sulla ‘sacralità laica’ dello scrittore nella Francia a cavallo tra Settecento e Ottocento, in cui ha un ruolo fondamentale Balzac, si veda ancora P. BENICHOU, *La consacrazione dello scrittore. L’avvento dello spirito laico nella Francia moderna (1750-1830)*, Bologna, il Mulino 1993.

¹⁶ In tal senso una rilettura dei *plot di Verga* (dal romanzo sentimentale a quello di formazione, dal

Credo sia possibile e utile individuare dunque tre spettri, tre pervasive presenze-assenti, dai tre personaggi principali di quel francese *livre de chevet* di tanti (e non solo dei pochi che lo dichiarano); tre spettri che generano altrettante funzioni narrative e ideologiche che da *Père Goriot* si irradiano caricamente nelle pagine dello scrittore catanese.

Il primo è quello che potremmo chiamare lo *spettro o funzione Vautrin*, dal personaggio chiave non solo di *Papà Goriot* ma dell'intera *Commedia Umana*. Vautrin è ispirato come noto alla figura storica di Eugène-François Vidocq (1775-1857), criminale e poi capo della *Sûreté*, quel reparto di polizia simile ai nostri servizi segreti che si impone per le sue azioni, a cavallo tra lecito e illecito, nella vita politica francese tra era napoleonica e Restaurazione. Egli è nel ciclo balzachiano l'anima nera e lo spirito della doppia coscienza borghese, la proteiforme incarnazione del Capitale e dei misteri – marxiani ma attuali – dell'accumulazione originaria capitalista¹⁷. Perturbante e narrativamente insuperabile 'mente' della malavita metropolitana, ma anche imprenditore, agente segreto, cardinale sotto mentite spoglie, dal nome multiforme come la sua identità civile e sessuale, Vautrin-Jacques Collin-Trompe la Mort, riveste nel romanzo un ruolo centrale, da vero *deus ex machina*; come tale è lui che impartisce a Rastignac, giovane studente di provincia, arrivista e *dandy*, in una delle tante conversazioni-lezioni tra i due personaggi, il succo lapidario della sua idea di *spirito del capitalismo* (uno spirito non poco machiavellico, e che non a caso è diventato un manifesto della cultura borghese globale):

Non ci sono principi, ma solo fatti, non ci sono leggi, ma solo circostanze! L'uomo superiore sposa i fatti e le circostanze per dirigerli [...]. Il segreto delle grandi fortune senza causa apparente è un delitto dimenticato, perché è stato eseguito secondo le regole¹⁸.

Propugnatore di una filosofia dell'*homo homini lupus*, sulla scia di un dibattito sulla morte moderna della compassione e sulla nozione di *sciagura lontana* che ha in Diderot e Adam Smith gli iniziatori, e in Leopardi uno degli interpreti europei di maggiore profondità, Vautrin trova nelle pagine vergiane non pochi echi e ripercussioni¹⁹. Non basterebbe un intervento, for-

romanzo sociale a quello storico, solo per citarne alcuni) potrebbe forse aiutare ad approfondire la collocazione dell'autore catanese dentro l'esperienza multiforme del romanzo moderno.

¹⁷ Sul personaggio di Vautrin, in chiave comparatistica e mitocritica, rimando ad A. SCUDERI, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Roma, Carocci 2012, in particolare pp. 258 e ss.

¹⁸ BALZAC, *Papà Goriot...*, p. 100.

¹⁹ Celebre nel romanzo la battuta di Rastignac all'amico Bianchon: «Ti ricordi di quel passo in cui

se nemmeno un volume intero, a voler ripercorrere i tanti delitti eseguiti secondo le regole che descrivono in Verga – economista *sine laurea*, come qualcuno ha ben detto – i processi di accumulazione originaria derivanti dall'usurpazione dei diritti e dal crimine economico sistematico. Per non dire delle Novelle – *Il Reverendo*, *I galantuomini*, la stessa *Libertà*, tra molte – si pensi ai Campana di legno e Don Silvestro dei *Malavoglia*, ma soprattutto, ovviamente, al Gesualdo Motta delle aste per i terreni e delle speculazioni edilizie. La funzione Vautrin è dunque la funzione dell'accumulazione originaria, ma anche della difesa avida e avara del Capitale: una funzione centrale nella produzione del romanziere catanese, se come suggeriva Luigi Russo nel suo *Giovanni Verga* (intuizione da riprendere ed estendere, tra altre, di quello studio seminale), una profonda affinità e un chiaro legame uniscono Mazzarò e gli avari per antonomasia della *Comédie* Gobseck e poi papà Grandet, il grande *parvenu* del romanzo balzachiano *Eugenie Grandet*, del 1831; un *parvenu* che precede e prepara il personaggio di Goriot (il quale ne è in parte la continuazione e in parte il rovesciamento critico).

C'è poi (e qui il tema diventa, anche filologicamente, più succulento) lo *spettro di Rastignac*, la funzione del personaggio giovane e arrivista, spregiudicato, iconoclasta, e della sua sfida alla società moderna; una sfida che è funzionale, come già quella di Vautrin, a quella «dinamica del capitalismo» – come vuole Braudel – per la quale l'economia di mercato moderna genera, a ciclo continuo, figure di arrampicatori sociali che operano nella zona grigia, direbbe Werner Sombart, della «legalità illegale».

Il capitalismo è una creazione dell'ineguaglianza del mondo; perché possa svilupparsi gli è necessaria la connivenza dell'economia internazionale. Il capitalismo è figlio dell'organizzazione di uno spazio sicuramente smisurato. Non sarebbe divenuto così forte in uno spazio limitato, forse non si sarebbe sviluppato affatto, senza la possibilità di utilizzare il lavoro ancillare di altri [...]. Il capitalismo si appoggia ancora ostinatamente su monopoli di diritto o di fatto, malgrado le reazioni violente che ha suscitato e suscita a questo proposito. L'*organizza-*

il lettore si chiede cosa farebbe se potesse arricchiarsi uccidendo un vecchio mandarino in Cina, per effetto della sola volontà, senza muoversi da Parigi?» (Ivi, p. 119). Rastignac attribuisce erroneamente a Rousseau un passo del *Colloquio di un padre con i suoi figli* (1771) di Denis Diderot. È la domanda delle domande dell'uomo moderno, ed è una domanda rivolta direttamente a tutti noi: cosa faremmo – cosa faremmo davvero – se sapessimo di potere avere successo, ricchezza, fortuna, potere, 'felicità', attraverso un atto criminale e una ingiustizia i cui effetti reali sono tanto lontani dai nostri occhi da essere invisibili e imprevedibili, da darci la sicurezza di non essere mai accusati e smascherati. Sul tema, e sul passo in questione, rimando a H. RITTER, *Sventura lontana. Saggio sulla compassione*, Milano, Adelphi 2007; e per una ripresa A. SCUDERI, *Scuola di metamorfosi. La letteratura italiana come provocazione*, Messina, Mesogea 2020, pp. 43-62.

zione – come si dice oggi – continua ad aggirare il *mercato*. Ma siamo in errore quando pensiamo che si tratti di un fatto nuovo²⁰.

Abbiamo detto degli incipit; vediamo allora adesso le conclusioni, sempre del *Papà Goriot* e de *I Malavoglia*.

Rastignac, rimasto solo, fece qualche passo verso le alture del cimitero e vide Parigi tortuosamente adagiata lungo le due rive della Senna dove cominciavano a brillare le luci. I suoi occhi si fissarono quasi avidamente tra la colonna della place Vendôme e la cupola egli Invalides, là dove viveva il bel mondo in cui era voluto penetrare. Lanciò su quell'alveare ronzante uno sguardo che già sembrava volerne assorbire il miele, e pronunciò queste parole grandiose: “A noi due adesso!”

E come primo gesto di sfida alla Società, Rastignac andò a cena dalla signora de Nucingen²¹.

E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaiava dietro, e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese [...]. Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene [...]. Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta e disse: – Ora è tempo d'andarmene, perché fra poco comincerà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu²².

Due finali gemellati e speculari; l'uno il capovolgimento e l'inversione dell'altro. Una simile *visione dall'alto* nella focalizzazione interna condotta fino alla fine; la scena che ha al centro le due «macchine desideranti»²³ – per dirla con Peter Brooks – dei personaggi giovani e inquieti di Rastignac e 'Ntoni; e poi l'amara ironia finale in cui i due destini di contrappongono, ma solo apparentemente. Rastignac infatti seppellisce ogni sua morale con

²⁰ F. BRAUDEL, *La dinamica del capitalismo*, Bologna, il Mulino 1988, pp. 85 e 99.

²¹ BALZAC, *Papà Goriot...*, p. 245.

²² VERGA, *I Malavoglia...*, pp. 371-373.

²³ Si veda P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995, p. 39, con particolare riferimento ai personaggi balzachiani di Lucien de Rubempré e Rastignac; «Gli ambiziosi protagonisti dei romanzi dell'Ottocento [...] si potrebbero definire altrettante 'macchine desideranti', la cui presenza nel testo genera e potenzia la dinamica del racconto».

Papà Goriot, quel «cristo della paternità», simbolo della tradizione dei valori familiari, paterni e cristiani, che è eroe eponimo e grande sconfitto del romanzo; egli accetta l'esilio dal passato come ingresso nella società della dissimulazione, della speculazione, del disvalore, della modernità. 'Ntoni va anch'egli in esilio; il suo è però l'esilio di un figlio del «modernismo del sottosviluppo» – direbbe Marshall Berman – quel modernismo senza benessere né vera modernità che è pura e vuota aspirazione, che si nutre di sconfitte e sogni irrealizzabili²⁴; ma dietro di lui Rocco Spatu è lo speculatore e contrabbandiere, l'attore dell'*organizzazione capitalista*, come direbbe Braudel, il soggetto sociale ed economico vincente e dilagante (ancor oggi, nelle sue propaggini affaristico-mafiose, non solo in Sicilia), che ha operato la sua scelta e che si sveglia prima di tutti perché fa girare la macchina, perversa, dell'economia legale-illegale; una macchina che ormai disgrega ogni tradizione e ogni più recondito spazio di originaria innocenza²⁵. Questa paradossale, stilisticamente magistrale e ossimorica *ironia melodrammatica*, tra altre affinità tonali, segna il rapporto profondo tra i due explicit di Balzac e Verga, e sancisce la simile funzione dei brani nell'economia del *Realismo romantico* e della critica anticapitalista dei due autori.

Qui va aperta un'importante parentesi, proprio sul tema dell'immaginazione melodrammatica. Verga ha nei confronti di tale immaginario, centrale nella cultura ottocentesca non meno che in quella novecentesca e contemporanea, una pulsione conflittuale: nega e riafferma di continuo le sue attenzioni per 'effetti drammatici' e 'messe in scena', nella dialettica irrisolvibile tra sperimentazione dell'impersonalità e ricerca del coinvolgimento del let-

²⁴ M. BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Bologna, il Mulino 1985, pp. 25 e 289: «Esiste una forma dell'esperienza vitale – esperienza di spazio e di tempo, di se stessi e degli altri, delle possibilità e dei pericoli della vita – condivisa oggi dagli uomini e dalle donne di tutto il mondo. Definirò questo nucleo d'esperienza col termine di "modernità". Essere moderni vuol dire trovarsi in un ambiente che ci promette avventura, potere, gioia, crescita, trasformazione di noi stessi e del mondo; e che, al contempo, minaccia di distruggere tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che conosciamo, tutto ciò che siamo [...]. In paesi relativamente progrediti, in cui la modernizzazione economica, sociale e tecnologica è prospera e dinamica, il rapporto dell'arte e del pensiero modernisti con il mondo reale che li circonda è ben definito, anche quando presenta aspetti complessi e contraddittori. Ma in paesi relativamente arretrati, in cui il processo di modernizzazione stenta a definirsi, il modernismo assume un carattere fantastico, perché è costretto a nutrirsi non di realtà sociali, ma di fantasie, di miraggi, di sogni».

²⁵ Verga, come noto, aveva ampia dimestichezza, non solo per diretta e autobiografica conoscenza, col dibattito e con i temi della «violenza privata» mafiosa che si fa potere pubblico ed economico, data la sua collaborazione col gruppo fiorentino de «La Rassegna settimanale» dove Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino pubblicarono nel 1876 la loro inchiesta sulle «condizioni politiche e amministrative della Sicilia». Sul tema, che ha ancora margini di riflessione importanti, a partire dalla figura di proto-mafioso di Rocco Spatu, si veda A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 63 e ss.

tore, come testimoniano tra altre pagine le sue lettere e il finale, tormentato di varianti, degli stessi *Malavoglia*²⁶. Caratteristica centrale dell'immaginazione melodrammatica, spiega il suo critico più acuto, Peter Brooks, è la ricerca di una ipertrofia del senso come risposta alla mondanizzazione borghese del capitalismo, il rifugio in una sacralità scenico-mimetica, fatta di opposizioni radicali tra bene e male, come succedaneo emotivo e psicologico alla morte di Dio²⁷. Nell'universo melodrammatico, dunque, il senso si satura, anche il gesto diviene simbolico e caricato di valore semantico; scrittori e drammaturghi (o spesso e non a caso scrittori-drammaturghi, come Balzac, Verga, Henry James e altri) ambiscono ad «esprimere tutto». Diventa ricorrente, in particolare, la rappresentazione della «coincidenza significativa», del *caso* come motore immobile dei processi di interazione emotiva e sociale. Alcune delle pagine più amare e melodrammatiche del *Goriot* sono quelle dedicate alla scena del casinò, in cui Rastignac gioca e vince – miracolosamente – i denari dell'amante Delphine de Nucingen, aprendo così la sua corsa da spietato vincitore nella Parigi che conta. Si può decisamente rinvenire lo *spettro di Rastignac* anche nel Verga della prima stagione; per fare solo un esempio, dentro stilemi che sono certo tipici e consolidati nell'Ottocento narrativo, molti brani delle confessioni dell'Enrico Lanti di *Eva* richiamano per contrasto la spietata ricerca dandistica e rastignachiana del bel vestito, o la pratica dell'azzardo nel gioco, quale eco melodrammatica e simbolo sociale del successo speculativo, fulmineo, casuale e spregiudicato.

Mi venne in mente di giocare. Mi ricordai di *tutte quelle storielle e di tutti quei bei romanzi* ove si parla di guadagni enormi fatti con un nulla, e mi parve d'essere ricco possedendo cinque lire e quella bella idea. Salii senza esitare le scale di una casa ove gli artisti e gli studenti poveri andavano a disputarsi l'un l'altro il pane quotidiano; arrischiavi una lira, poi l'altra, poi l'altra, poi l'ultima. Vedevo delle fiamme abbaglianti passarmi davanti agli occhi, e provavo degli improvvisi sbalordi-

²⁶ Si veda tra altre la lettera a Capuana del 18 giugno 1879, in cui loda la *Giacinta* dell'amico, in *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975, p. 126: «In generale mi piace dippiù la prima metà del tuo libro forse perché l'azione è più viva, o almeno è presentata con maggiore *messa in scena*». Sul finale dei *Malavoglia* rimando alla *Introduzione* della citata edizione di Ferruccio Cecco (cfr. *supra* n. 2).

²⁷ P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. di D. Fink, Parma, Pratiche 1985, p. 33: «Non è arbitrario sostenere che il melodramma diviene lo strumento privilegiato per la scoperta e la traduzione in termini operativi di un mondo etico fondamentale in un'epoca ormai lontana dal sacro». Per la utile categoria di *Realismo romantico*, ancora interessante il testo di D. FANGER, *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol*, Cambridge (MA), Harvard University Press 1965.

menti [...]. Poi sentii una gran calma improvvisa, come una specie di benessere, una terribile di lucidità d'idee. Avevo perduto. Almeno non avevo più nulla!²⁸

Un ennesimo esempio, precedente al romanzo di *Acitrezza*, di ironia melodrammatica, con quel pregnante rimando a «storielle e bei romanzi» quali agenti drammatici che determinano e legittimano le illusioni della macchina desiderante del giovane protagonista. Un ennesimo richiamo a una ricerca melodrammatica di significato nella spietata perdita di senso del mondo borghese, che accomuna Balzac e Verga.

Ma è forse la terza funzione, il terzo spettro, lo *spettro del padre morente*, a essere testualmente e ideologicamente di più macroscopica evidenza. La scena della morte di Goriot e quelle che descrivono la fine dei padri verghiani rivestono, nei rispettivi romanzi, una simile se non speculare funzione narrativa. In Verga si può parlare di vero e proprio 'mito della paternità fallita', per rigenerare una rilettura psicanalitica e debenedettiana che di certo avvicina l'autore francese e quello siciliano, entrambi con simile e autobiografico *complesso paterno*; ma anche una linea mitocritica che ha avuto in Romano Luperini e Guido Guglielmi, sia pur con accenti diversi, delle voci illustri e che oggi ha una ripresa significativa²⁹. Tale mito della paternità fallita e morente in Verga (e la mente va subito inevitabilmente al *Rosso Malpelo*, ma il tema come ben sappiamo è un basso continuo anche in tutta la stagione novellistica) è testimoniato da quel titolo, così a lungo carezzato, di *Padron 'Ntoni*, quale bozzetto generativo de *I Malavoglia*. Per venire poi all'ultimo romanzo verghiano, Goriot muore come morirà Gesualdo; nella rapida e cinica indifferenza degli astanti, a partire dalle figlie, in una tonalità di caustica e nera ironia, nella commiserazione per un destino che riporta i due arricchiti *parvenus* alla loro origine popolare.

“Mio padre è morto!”, gridò la contessa [...]. “Oh, è proprio morto”, annunciò Bianchon scendendo. “Andiamo, signori, a tavola”, disse la signora Vauquer, “la cena si raffredda”³⁰.

²⁸ G. VERGA, *Eva*, in ID., *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, Mondadori 1980, p. 315, corsivi miei. Sempre nel percorso dell'Enrico Lanti del romanzo verghiano, alcune pagine sulla vestizione del Dandy, altro *tòpos* del romanzo ottocentesco, con echi del Rastignac di Balzac, si trovano nell'edizione citata alle pp. 291 e ss.

²⁹ Mi riferisco almeno a R. LUPERINI, *Sulla costruzione dei «Malavoglia». Nuove ipotesi di lavoro*, in *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il «caso» critico*, Milella, Lecce 1982, pp. 93 e ss.; G. GUGLIELMI, *Il mito nei «Malavoglia»*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, pp. 66-94; A. MANGANARO, *Verga e l'ombra di Ulisse*, in *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. 4, Leonforte (En), Fondazione Verga - Euno Edizioni 2022, pp. 97-111.

³⁰ BALZAC, *Papà Goriot...*, p. 241.

Don Gesualdo [...] a un tratto s'irrigidì e si chetò del tutto [...]. Il domestico andò a vestirsi, e poi tornò a rassettare la camera [...]. – Mattinata, eh, don Lepoldo? – E nottata pure – rispose il cameriere sbadigliando. M'è toccato a me questo regalo! – Si vede com'era nato... – osservò gravemente il cocchiere maggiore. – Guardate che mani!³¹

Goriot si arricchisce con le speculazioni rivoluzionarie, il commercio di granaglie e l'accaparramento di riserve alimentari per gli eserciti delle campagne militari del Direttorio e di Napoleone; Gesualdo, anch'egli drammaticamente frustrato dal mancato amore filiale, sfrutta ben altra rivoluzione – quella del 1821 – per imporsi quale maggiorenne del paese. Le mani dei due padri morenti sono il *leitmotiv* che marca quella impossibilità di ascendere le classi sociali che è il basso continuo di una stagione narrativa – scettica e critica politicamente se non talora conservatrice – che parte con Balzac e giunge sino a Verga e Zola³².

3. Per concludere (e riaprire)

Piste da approfondire, seguire, ripercorrere, confutare, ampliare. Non certo uno schema dove *tout se tient*. Piste, però, quelle che ho qui tracciato, che dagli *spettri di Balzac* ci consentono di traguardare stagioni romanzesche di lunga durata e ideologemi di più ampia portata rispetto alle categorie – che sappiamo asfittiche sempre, e soprattutto se assunte in modo totalizzante o scolastico – di movimenti, scuole, secoli.

Per concludere, una curiosità significativa. Nella conferenza del 1883 dal titolo *Il Darwinismo nell'arte*, Francesco De Sanctis racconta la sua esperienza di lettore documentato, appassionato e lui sì entusiasta dello scienziato britannico; e mette e fuoco in modo fulminante la rivoluzione culturale che a quella lettura si accompagna. Grazie a Darwin, spiega De Sanctis, egli ha potuto superare i limiti dell'idealismo, spesso classicista, per cercare e trovare nell'opera d'arte le scaturigini stesse dell'antropologia umana.

All'antico motto: – Le idee governano il mondo, – è succeduto (n.b.: grazie a Darwin) quest'altro: – Dove non è forza, non è vita, né reale né ideale [...]. Una volta c'era un certo complesso d'idee o di principii che ci avviava alla scienza;

³¹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Mondadori 1973, pp. 373-374.

³² Su politica, Naturalismo e Verismo si vedano le conclusioni lucide di PELLINI, *Naturalismo e verismo...*, pp. 130 e ss.

oggi il nostro studio è volto alle forze, onde nascono le forme, le trasformazioni, le evoluzioni, la vita nella continuità delle sue formazioni. Ond'è che si è sviluppato più in noi il senso della forza [...]. Il senso del reale, della forza e del relativo è il carattere della nostra trasformazione³³.

È uno degli ultimi interventi di De Sanctis, che morirà di lì a pochi mesi. Un intervento incendiario, provocatorio, forse da rileggere a fondo, per una nuova Italia che prepari una nuova cultura e una nuova letteratura, libere da ipoteche idealistiche e formali (e va accostato ai saggi, bellissimi, su Zola dello stesso pensatore irpino). Nel tracciare questa dichiarazione di una ricezione – quella darwiniana in Italia – che rimarrà a lungo lontana dalle cattedre letterarie e di estetica, De Sanctis sovrappone Darwin, il suo Darwin, a Machiavelli, il suo Machiavelli, vedendo nel nuovo senso della *forza* e del reale il ritorno e la presenza vive del «riso di Machiavelli» nei confronti dell'uomo e del potere.

Ognuno, ieri e oggi, ha letto e legge Darwin con i suoi strumenti; i romanzieri inglesi di età vittoriana – come Charles Kingsley o George Eliot, e penso al suo bellissimo *Middlemarch*, del 1874 – ne fecero argomento diretto e vivo nel dibattito su generi e classi di quel periodo; la stagione del Naturalismo francese lo lesse nell'ottica delle scienze positive nostrane³⁴. Noi italiani lo riscopriamo, parzialmente lo 'frintendiamo', a partire da De Sanctis, tramite il nostro primo antropologo della specie, Niccolò Machiavelli; quel Machiavelli che ieri Luigi Russo (studioso del fiorentino e del catanese) e oggi Andrea Manganaro hanno ritrovato nella ferinità del mondo verghiano³⁵.

Che una riflessione su Verga, Darwinismo e Realismo, si concluda e riparta – verso nuove piste interpretative da poco riassunte dalla critica – proprio da Machiavelli, mi pare cosa non poco significativa.

³³ F. DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte*, in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, vol. III, Bari, Laterza 1957, p. 318.

³⁴ PELLINI, *Naturalismo e verismo...*, p. 21, ricorda il ruolo esercitato su Zola dall'evoluzionismo positivista di autori come Prosper Lucas e il suo *Trattato sull'eredità naturale* (1847-1850). Per una visione diffidente, se non del tutto critica, sul Darwinismo verghiano si veda il bel saggio di G. PETRONIO, *"Malavoglia" fra storia, ideologia e arte*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982. Ben altro discorso va fatto per De Roberto, il quale come noto aveva diretta conoscenza del dibattito scientifico sul Darwinismo; si veda A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale-Roma, Bonanno 2007. Sul tema dell'influenza di Darwin nel romanzo, in una letteratura ampia, rimando allo studio ormai classico di G. BEER, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London, Routledge 1983.

³⁵ MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane...*, pp. 17-48.

VERGA NEL REALISMO

FLORENCE GOYET

Università di Grenoble Alpes

VERGA, NOVELLIERE EUROPEO

1. Premessa

Ringrazio gli organizzatori e il direttivo della Fondazione Verga per avermi invitata a parlare a questo convegno, che si preannuncia entusiasmante. Li ringrazio in particolare di offrirmi la possibilità di relazionare in duo con il collega Yves Chevrel. In effetti, osservando il bel programma di queste giornate, mi colpisce che gli organizzatori abbiano accolto diverse conclusioni alle quali entrambi, in precedenza, eravamo già arrivati. E aggiungo: credo non ci sia miglior modo di onorare il centenario verghiano che riunendo specialisti di letteratura americana, russa, finlandese o estone.

Sin dal suo grande libro del 1982 sul Naturalismo – e, per quanto riguarda più propriamente Verga, nel suo intervento al convegno internazionale di studi su *Naturalismo e verismo* (Fondazione Verga, 1986) – Yves Chevrel aveva in effetti esposto un assunto importante: il Naturalismo non può essere davvero capito se non entro il quadro europeo¹. Se Verga è vicino ai

¹ Y. CHEVREL, *Le Naturalisme* [1982], Paris, PUF 1993. Come ricorda Giorgio Longo, Chevrel ha compiuto opera da pioniere nel riposizionamento dei rapporti tra Naturalismo e verismo in un contesto più ampio di quello della generica influenza tra autori. Cfr. G. LONGO, *Verga a Médan*, in «*I Suoi Begli Anni: Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*», Atti del Convegno internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga, a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, vol. I, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2020, pp. 575-591. Longo, del resto, ha dimostrato in più sedi l'intensità e la profondità delle relazioni tra i veristi italiani, Zola e i naturalisti francesi. Si vedano i suoi: *L'écrivain, ses traducteurs et ses critiques. Divulgation et fortune de l'œuvre de Verga en France*, Thèse de doctorat en études italiennes, sous la direction de G. Isotti-Rosowsky, Université Paris 8 1996; *La fortune de Verga en France (1880-1910)*, in «Bulletin de liaison et d'information», 16 (1994), pp. 65-101; *Al di là del muro: Verga e il Verismo in Francia*, in *Il punto su... Verga e il Verismo*, Atti del Colloquio di Studi (Catania, 12-13 dicembre 2008), a cura di G. Sorbello, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 2 (2009), pp. 43-62.

naturalisti francesi, al punto che se ne riscontrano echi evidenti nella sua opera², o se pubblica a Parigi, in francese, una delle sue novelle³, non è perché subisce l'influenza di questo o quello scrittore d'oltralpe, ma perché condivide con i naturalisti europei una pratica e una visione del mondo: dappertutto, in Europa, ricorrono gli stessi temi; dappertutto, in Europa, si registra la comparsa del "mestiere dello scrittore" (i letterati iniziano cioè a vivere del proprio lavoro, e questo è un fatto nuovo).

Ciò che mi interessa oggi dimostrare è che questa dinamica investe anche il medium e la forma. Affronterò la questione attraverso la prospettiva più semplice: i rapporti tra la novella e l'editoria periodica sul finire del XIX secolo. Come tutti i novellieri della sua epoca, Verga dipende dal periodico – è da lì che trae i suoi introiti, ma anche il suo pubblico. Le conseguenze sul piano estetico sono evidentemente immense: c'è tutto uno sguardo, una precisa concezione dei temi e degli argomenti che ne deriva.

In un primo momento, e prima di affrontarne le implicazioni artistiche, cercherò pertanto di ricostruire schematicamente il contesto europeo dell'attività giornalistica e novellistica di Verga.

2. Novelle «scritte per il periodico»

All'epoca di Verga la novella è «scritta per il periodico», per riprendere la formula di Harold Orel a proposito di Stevenson⁴. I fatti determinanti, in questo senso, sono lo straordinario sviluppo della stampa, il ruolo assolto dal giornale nell'attività degli scrittori (in termini di entrate finanziarie e pubblico dei lettori) e l'importanza delle 'grosse riviste'.

2.1. Tirature straordinarie, proliferazione dei titoli

L'invenzione della rotativa determina una piccola rivoluzione, comportando un brusco calo del prezzo dei fogli periodici. I giornali popolari si

² Sono moltissimi i lavori incentrati sull'intertestualità e sui rapporti tra autori italiani e autori europei. Si veda ad esempio – sempre nell'ambito delle ricerche promosse dalla Fondazione Verga – D. CONRIERI, *Lettura di «Nedda»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXVIII (2001), 582, pp. 161-91.

³ Si tratta di *Petit monde*, traduzione di *Piccolo Mondo*. Cfr. G. LONGO, «*Petit monde*», una novella francese di Verga, in «Annali della Fondazione Verga», 5 (1988), pp. 71-104.

⁴ H. OREL, *The Victorian Short Story: Development and Triumph of a Literary Genre*, Cambridge, Cambridge University Press 1986.

moltiplicano (i famosi *journaux à 1 sou* / ‘giornali a un centesimo’ in Francia, la *malaja pressa* / ‘piccola stampa’ in Russia), imponendosi da un capo all’altro dell’Europa. Parliamo di tirature ingenti, anche ai nostri occhi di moderni. In Francia, il *Petit Journal* («il più grande fra i piccoli») ha una tiratura di 220.000 esemplari nel 1872, 825.000 nel 1884, oltre il milione nel 1890. E questo non significa che sia l’unico ad affermarsi per numeri: di pari passo, il *Petit Parisien* vanta tirature che oscillano tra i 350.000 e i 700.000 esemplari tra il 1890 e il 1900.

Il fatto davvero decisivo, tuttavia, è forse la crescita esponenziale delle pubblicazioni, di ogni genere, dalla “piccola stampa” alle testate d’argomento mondano e sino alle riviste più impegnate. Alla data del 1891, la Biblioteca Nazionale di Firenze risulta abbonata a 1360 periodici, mentre è altrove attestata la cifra di 1800 pubblicazioni esistenti per la penisola italiana nel suo complesso⁵. In Francia, così come in Russia, si registra la stessa situazione, con una moltiplicazione dei titoli che modifica nel profondo il paesaggio culturale. Il risultato, come si evince dal confronto diretto con le testate, è una semi-specializzazione dei titoli, ciascuno dei quali si rivolge ora a un pubblico specifico, sempre circoscritto dal direttore del giornale, il cui ruolo all’epoca era assai rilevante (è nota la funzione svolta dal direttore dell’«Irish Homestead» nella carriera di Joyce)⁶.

2.2. Una fonte di reddito ineguagliabile

Il giornale è dunque una presenza quantomai significativa nella vita sociale dell’epoca. È qui e ora che il giornalismo inizia a giocare un ruolo centrale nell’attività degli scrittori⁷. In effetti, una delle grandi novità della concezione naturalista della letteratura è il ritenere la scrittura un mestiere e

⁵ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Elenco delle Pubblicazioni periodiche italiane ricevute dalla Biblioteca di Firenze nel 1891*, Firenze, Tipografia dei successori Le Monnier 1891. La cifra di 1800 pubblicazioni è attestata nella «Nuova Rivista» del 12/12/1882, in un invito per la partecipazione al padiglione della stampa in occasione dell’esposizione di Milano.

⁶ Si veda, ad esempio, quanto scrive in proposito G. TARDE, *L’Opinion et la Foule* [1898], Paris, PUF 1989.

⁷ Si vedano a questo proposito, tra gli altri: CHEVREL, *Le Naturalisme...* (9^e partie: «le métier d’écrivain»); *La Civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, a cura di D. Kalifa, P. Régner e M.-E. Thérenty, Paris, Nouveau monde éditions 2012; M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN, *L’écrivain-journaliste au XIX^e siècle: un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempéstifs 2003. Quanto a Čechov cfr. B.I. ESIN, *Čechov - žurnalist*, Moskva, Izdatel’stvo Moskovskogo Universiteta 1977; V. KATAEV, *Sputniki Čekhov*, Moscou, Izd-vo Moskovskogo 1985. Infine, per Henry James: L. EDEL, *Henry James: les années dramatiques*, Paris, Jouve 1931; mentre per Maupassant: A. VIAL, *Guy de Maupassant et l’art du roman*, Paris Nizet 1954.

un'attività sociale a pieno titolo. Il letterato non resta certo fuori da questa fioritura della stampa. Al contrario, vi reperisce la gran parte dei suoi profitti – e, fatto ancor più determinante dal mio punto di vista, la gran parte dei suoi lettori.

Sono molti i critici che hanno mostrato l'importanza, per gli autori del periodo, di questa fonte di guadagno al tempo stesso sicura e redditizia⁸. Del resto, la partecipazione degli scrittori alla vita dei periodici è multiforme e non si limita alla sola pubblicazione di testi finzionali. Sappiamo che Maupas-sant fu ben lieto di tenere una rubrica settimanale sul «Gaulois»; allo stesso modo, sappiamo che il giovane Čechov fu un collaboratore eclettico per la stampa, redigendo didascalie per illustrazioni umoristiche, articoli di cronaca o ancora scenette comiche. Pirandello, da parte sua, punta alla pubblicazione di novelle nei giornali per arrotondare la propria modesta paga di docente, al punto di trovarsi in grande imbarazzato quando questa possibilità viene meno. La stessa situazione ricorre⁹, dove le grandi testate assicurano agli autori guadagni sufficienti per vivere: Ryūnosuke Akutagawa, come già altri prima di lui, potrà perfino abbandonare la cattedra grazie alla collaborazione regolare al «Mainichi Shinbun» nel 1920. E si pensi ancora al caso esemplare di Henry James: da giovane, James rifiuta piuttosto duramente la proposta di aiuto finanziario del padre per la stampa della sua prima raccolta; gli sembra importante vivere della propria scrittura, così si rivolge automaticamente ai periodici, che pubblicheranno e pagheranno per i suoi articoli e le sue novelle sin dal suo primo viaggio in Francia. Successivamente, intorno al 1887, James patirà molto la scelta dei direttori editoriali di lasciar marcire i suoi manoscritti nei cassetti di una scrivania. Leon Edel ha dimostrato la profonda gravosità del problema: per James non avere più lo sbocco della stampa periodica significa a conti fatti perdere lo status di autore, e più precisamente di autore con un pubblico di lettori predeterminato, quindi assicurato¹⁰.

⁸ Si veda, ad esempio, OREL, *The Victorian Short Story...*; oppure, a proposito di James, gli studi di Michael Anesko e Ann Margolis (rispettivamente: *Friction with the Market: Henry James and the Profession of Authorship*, New York, Oxford UP 1986 e *Henry James and the Problem of Audience: An International Act*, Ann Arbor, UMI Research Press 1985).

⁹ Con un ritardo di qualche anno – è ciò che contraddistingue la situazione in Giappone rispetto all'Occidente.

¹⁰ Cfr. EDEL, *Henry James...* È stato Michael Anesko a sfatare il mito che voleva James rinchiuso nella sua torre d'avorio, intento a scrivere per gli *happy few*. In realtà, l'esordio letterario di James è da subito quello di un autore dal grande successo. Finché continuerà a scrivere novelle, James sarà pubblicato. In generale, i suoi testi brevi vantano almeno quattro edizioni: su periodico, rispettivamente in America e in Inghilterra; in volume, in raccolte edite in entrambi i paesi. Quando inizieranno le prime grandi difficoltà nella pubblicazione dei romanzi, James compenserà con la pubblicazione delle novelle su rivista.

2.3. La più ampia fetta di lettori

Il fatto è che i periodici garantiscono agli scrittori la più ampia fetta del pubblico dei lettori. Le cifre parlano da sé: una vendita riuscita in libreria, per una raccolta di novelle, ammonta a 3000 copie in uno o due anni. *Les Contes de la Bécasse*, grande successo di un Maupassant già famoso, fu pubblicato con una tiratura di 4000 copie. Di *Vita dei campi*, la raccolta di Verga sistematicamente citata negli studi sull'editoria italiana come un grande successo, furono vendute circa 5000 copie in dieci anni¹¹. Proviamo a essere un po' più precisi: in una lettera a Capuana, Verga suggerisce all'amico di seguire la prassi che vuole la prima edizione di un'opera in tiratura limitata (2000 copie); ciò consente, a fronte di una buona vendita, di pubblicare una seconda edizione entro l'anno. Dunque, si arriva alla cifra di 4000 copie solo quando l'opera riscuote di fatto un certo successo¹². Ora, persino per *Vita dei campi* fu necessario aspettare 10 anni perché ne uscisse una terza edizione.

In compenso, quando Verga pubblica le sue novelle sul «Fanfulla della Domenica», gli esemplari venduti sono 23.000. Quando Maupassant pubblica sul «Gaulois» o sul «Gil Blas», 30.000. E Čechov si dimostra ben consapevole del fenomeno quando confessa al critico Gruzinsky che preferisce pubblicare sulla rivista «Tempo nuovo» («Novoe Vremja») anziché direttamente in volume, perché in questo modo è possibile rivolgersi a una media di 50.000 lettori¹³. Per non parlare, poi, dei giganti della 'piccola stampa', i giornali dalle tirature più modeste, che coprono un bacino di utenza incomparabile rispetto a quello garantito da una raccolta.

2.4. Le 'grosse riviste' che edificano il Progresso

Prima di chiudere questo quadro sommario sulla stampa, sarà opportuno accennare alle riviste culturali che nascono allora in tutta Europa.

L'epoca del Naturalismo ha visto fiorire le pubblicazioni impegnate tanto quanto i giornali popolari o a carattere mondano. Forse la caratteristica più distintiva del periodo è che non si tratta ancora di riviste puramente letterarie o artistiche.

¹¹ Cfr. C. RICCARDI, *Introduzione a G. VERGA, Tutte le Novelle*, vol. I, Milano, Mondadori 1983, pp. IX-XXX.

¹² G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975, p. 77.

¹³ Questa stima è dell'autore. I numeri che mi è stato possibile reperire si attestano piuttosto sull'ordine delle 35.000 copie. A ogni modo, sempre ben al di sopra di una pubblicazione in libreria.

Queste ‘grosse riviste’, per riprendere la formula russa (*tolstye žurnaly*), si accompagnano, in numeri che talvolta arrivano a contare diverse centinaia di pagine, a studi sui temi più disparati, peraltro condotti in maniera approfondita, argomentata e spesso pure ostica. In uno stesso fascicolo della «Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti», ad esempio, saranno riuniti un articolo concernente le più recenti scoperte geografiche, interventi sull’organizzazione militare del Paese e sulla condizione dei contadini in Sicilia, dibattiti sui problemi politici del momento (sistema elettorale e legge fiscale), ma anche un lungo resoconto su *Data of Ethics* di Spencer, oltre che decine di pagine di bibliografia su ogni ambito dello scibile: medicina, letteratura, filosofia, pedagogia, diritto eccetera¹⁴.

Queste riviste si somigliano tra loro, da un capo all’alto d’Europa. Ciò che le caratterizza nel profondo, probabilmente, è il loro approccio generalista: intervenendo su ciascun tema con notizie e discussioni di altissima qualità, esse mirano a contribuire attivamente alla trasformazione del Paese. In linea con lo spirito ‘scientifico’ del Naturalismo, il loro obiettivo è passare al vaglio i più diversi problemi della società per trovarvi una soluzione.

Questa descrizione ci allontana dalla narrativa breve solo in apparenza: è in questa cornice che si deve concepire, io credo, una parte considerevole della produzione letteraria dell’epoca. Quando Čechov pubblica ne «La Pensée russe» la sua *Salle n° 6*, realizza un’operazione non molto diversa da quella compiuta nel suo reportage sulla colonia penale di Sachalin. Il suo racconto contribuisce difatti a stimolare la riflessione su un argomento difficile e cruciale, proprio come aveva già fatto il suo studio oggettivo e statistico sulla condizione dei detenuti. Allo stesso modo, quando Verga pubblica *Nedda* nella «Rivista italiana di scienze, lettere ed arti», va a completare con il suo racconto quella descrizione delle condizioni di vita del popolino siciliano che avevano già condotto, in un’inchiesta esemplare, Franchetti e Sonnino – peraltro fondatori di un’altra di queste riviste, la «Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti»¹⁵. E si pensi ancora a Maupassant:

¹⁴ Rinvio alla «Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti», fascicolo del 22/01/1882.

¹⁵ Per un’analisi più precisa di una novella in questo senso, si veda L. LUPO, «*Questi qui non li coglie la malaria!*»: racconto della malattia e racconto del progresso in «Malaria» di Giovanni Verga, in *Il racconto della malattia*, Atti delle sessioni parallele del Convegno internazionale di studi (L’Aquila, 19-21 febbraio 2020), a cura di M. Di Maro e Raffaele Cesaro, con un’introduzione di D. De Liso, V. Merola e S. Valerio, Napoli, Loffredo 2021, pp. 91-108. Quanto alle riviste culturali, esistono pochi studi nel merito. Sarà utile rinviare a: G. FARINELLI, *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura: regesto per soggetto dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario, 1860-1880*, Milano, Istituto propaganda libraria 1984; G. DE RIENZO, *Riviste letterarie in Piemonte nel secondo Ottocento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXLVIII (1971), 464, pp. 553-577; G. SAJA, *Il Momento. Identità d’una rivista di fine Ottocento con gli indici del periodico (1883-1885)*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 2004; *La Rivista nuova di scienze, lettere ed arti (1879-1881): storia, indici e carteggi*, a cura di M. Cimini,

nel momento stesso in cui critica aspramente, ne *Le Baptême*, le usanze stupide per cui si espongono i bambini al freddo fino a causarne la morte, si rivolge direttamente a coloro che leggeranno il suo racconto e che potranno agire per promuovere un'inversione di rotta verso il progresso.

3. Dall'esotismo in senso classico all'«esotismo sociale»

Il periodico consente dunque di ragionare sul pubblico della narrativa breve. Da parte mia, ho potuto studiare la quarantina di periodici sui quali apparvero le prime edizioni delle novelle di 'classici' come Maupassant, Verga, James, Čechov e Ryūnosuke Akutagawa. Si scopre così un fatto del tutto inaspettato: la novella del periodo a cavallo tra il XIX e il XX secolo è *esotica*. Malgrado il rifiuto conclamato dell'esotismo da parte dei naturalisti non meno che dei veristi, le novelle dell'epoca, fatte salve sparute eccezioni, giocano la carta della distanza. Ciò comporta delle conseguenze immense sul piano estetico, che avrò modo di trattare più avanti.

In altri termini: la stampa, strutturalmente, edifica due universi distinti, quello del lettore e quello dei personaggi letterari. Per quanto riguarda le novelle, si constata una distanza costante, oggettiva, tra questi due universi. Ci troviamo ancora di fronte, e spesso, a un esotismo in senso stretto: geografico, cronologico e/o psicologico. Una prima rapida precisazione permetterà di capire meglio quanto accade nel resto dei testi: la nozione di esotismo costituisce a tutti gli effetti un'analogia di comodo di un aspetto molto più generale e meno facile da cogliere nell'immediato, che propongo di chiamare 'esotismo sociale'.

Roma, Bulzoni 1997; B. BIANCINI, *Trecento anni di giornalismo a Bologna. Parte moderna*, in «Bologna. Rivista Mensile del Comune», gennaio-febbraio 1939, pp. 25-28; F. GIARELLI, *Vent'anni di giornalismo (1868-1888)*, Codogno, Tip. Cairo 1896; M.C. VIGNUZZI, *La partecipazione femminile al giornalismo politico-letterario. Italia e Francia tra Otto e Novecento*, Tesi di dottorato in Storia d'Europa: identità collettive, cittadinanza e territorio (Età moderna e contemporanea), XX Ciclo, tutor I. Porciani - G. Pécout, Università di Bologna 2008; R. MELIS, *Verga e il giornalismo letterario milanese ai tempi di «Nedda»*, in *I suoi begli anni*..., pp. 97-112; EAD., *Per una storia del giornalismo letterario milanese: Giovanni Verga, Carlo Borghi e gli amici del "Biffi"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXI (1994), 556, pp. 553-589. Ringrazio Laura Lupo per questi preziosi suggerimenti bibliografici.

3.1. *Persistenza dell'esotismo dei paesi lontani e delle epoche remote*

Senza dubbio, il Naturalismo ha rifiutato quell'esotismo dello straniero di cui il periodo precedente aveva fatto uso e abuso. Ciononostante, nella produzione novellistica si riscontra ancora una copiosa presenza di testi a carattere esotico nel senso più stretto del termine. Ovunque nel mondo, i giornali pubblicano resoconti sui paesi lontani e, in parallelo, novelle che si prefiggono l'obiettivo di trasportare i propri lettori in quegli stessi luoghi – spesso, peraltro, sotto la penna degli stessi autori¹⁶. Stevenson, così come l'ha studiato Orel, non è il solo a tentare la carta degli universi remoti. Conrad e Melville sviluppano tutte le potenzialità drammatiche offerte dalla vita dei marinai, Ambrose Bierce consacra la sua opera alla rappresentazione della vita altrà sul 'confine' americano, mentre Jack London racconta il Grande Nord. Kipling, divenuto presto famoso per i suoi racconti indiani, scriverà per tutta la vita novelle ritenute esotiche dagli inglesi: dalle prime storie indiane sino ai racconti dell'Africa del Sud, passando attraverso le vicende di soldati, marinai o bestie. I giapponesi, d'altra parte, individuano in quel mondo nuovo che sono per loro l'Europa e l'America un soggetto prediletto dei propri racconti: sono moltissimi i testi, a partire da Mori Ōgai e Nagai Kafū, che parlano della Germania, della Francia o degli Stati Uniti. Anche l'esotismo cronologico fa furore: Ryūnosuke Akutagawa ambienterà la pressoché totalità delle sue novelle in epoche remote. Spesso ispirati alle cronache medievali, i suoi testi brevi sviluppano racconti antichi, mettendo in scena, in un tripudio di pittoresco, divinità e grandi uomini della storia, ma anche briganti o piccoli aristocratici della corte medievale di Heian.

3.2. *L'esotismo sociale*

Ma con ogni evidenza, ciò che constatiamo all'epoca tra personaggi novellistici e lettori dei giornali è anzitutto una distanza 'sociale'. Editori dei periodici e autori ne sono consapevoli, e ci giocano sopra: nella novella, questa distanza sarà ampiamente approfondita per conferire al testo una veste specifica, propriamente 'esotica', su cui dirò qualche parola in più alla fine¹⁷.

¹⁶ Da James e Maupassant sino a Mori Ōgai. Su questo aspetto, si veda ad esempio quanto scrive M. SCOFIELD, *The Cambridge Introduction to the American Short Story*, Cambridge, Cambridge University Press 2006, a p. 8, a proposito di Stephen Crane e Ambrose Bierce: «The short story was frequently the form chosen by writers introducing such new areas to a still predominantly East Coast reading public: it could give brief and vivid glimpses of new and 'exotic' places and ways of life».

¹⁷ Il passaggio dal XIX al XX secolo sancisce una svolta epocale per la novella. I testi brevi rinun-

In effetti, l'indagine condotta sui circa 40 periodici in cui apparvero le novelle del mio *corpus* rivela con chiarezza che i lettori delle novelle, all'epoca, non corrispondono mai ai personaggi rappresentati nel testo narrativo. Nel concreto: gli abitanti di Acì Trezza non leggevano le novelle siciliane. I normanni non leggevano le novelle normanne di Maupassant. I piccoli funzionari russi non leggevano di certo le novelle in cui il giovane Čechov li derideva. E i francesi non hanno mai avuto accesso ai giornali inglesi in cui Henry James pubblicava novelle canzonatorie sul loro conto.

3.2.a. *Novelle del popolo nei periodici del gran mondo*

Questo aspetto emerge con maggiore chiarezza se si considera l'enorme *corpus* di novelle 'del popolo'. Che i loro protagonisti siano impiegati o proletari della grande città, o ancora individui di provincia (piccoli funzionari, contadini o soggetti piccolo-borghesi), queste novelle abbondano in Verga non meno che in Maupassant o Pirandello, nel giovane Čechov non meno che in Joyce. E d'altra parte appaiono tutte in periodici dell'alta società. Tre esempi: le novelle di Verga, quando non destinate a riviste culturali o a numeri di beneficenza, escono quasi tutte nel «Fanfulla della Domenica» e nell'«Illustrazione italiana»; Maupassant, dal canto suo, era vincolato per contratto al «Gaulois» e al «Gil Blas», dove si trovano le prime edizioni della pressoché totalità delle sue novelle; i testi brevi del giovane Čechov appaiono nei giornali satirici di cui era collaboratore ai suoi esordi – ma potremmo anche soffermarci su una novella della grande maturità, *En Déportation*, apparsa sull'«Illustrazione universale» russa.

E d'altra parte, si potrebbe pure prendere in esame il caso inverso di Joyce: i *Dubliners*, contravvenendo alle norme proprie della produzione novelistica dell'epoca, furono un fiasco commerciale durissimo¹⁸.

ciano ora sia all'aneddotica sia alla rappresentazione esplicitamente esotica. Nondimeno, tutti i grandi autori dell'epoca hanno praticato con costanza e successo il genere narrativo che qui definisco e descrivo come 'esotico'.

¹⁸ Sulle disavventure di Joyce, mi sia concesso rinviare al mio libro: F. GOYET, *La Nouvelle, 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF 1993. Le stesse osservazioni valgono anche per le novelle del giovane Proust, per cui cfr. EAD., «*Les Plaisirs et les Jours*» entre nouvelle classique et nouvelle moderne, in «Bulletin d'Informations proustiennes», 44 (2014), pp. 119-136.

3.2.a.1. Verga: il «Fanfulla della Domenica» e «L'Illustrazione italiana»

Il «Fanfulla», molto caro (24 lire all'anno), è un periodico pubblicato a Roma e corrisponde all'idealtipo del giornale elegante: un giornale con il quale non esita a mostrarsi in foto perfino la principessa di Savoia-Aosta¹⁹. Non ha bisogno di offrire traduzioni dal francese, perché i suoi lettori lo conoscono e lo leggono; vi figurano quotidianamente le ultime notizie sulla borsa, annunci di libri e di riviste stranieri, pubblicità di prodotti di gran lusso; e ancora, rassegne letterarie e teatrali che gli procurarono il più del suo successo, accanto a notizie mondane (*fox hunting season*, il viaggio della principessa Margherita a San Remo...)²⁰.

«L'Illustrazione italiana» (pubblicata a Milano da Treves) si rivolge allo stesso pubblico, seppure con un piglio intellettuale di portata inferiore²¹. Costa 16 lire all'anno; contiene un supplemento di moda 'chic', stampe illustrate che occupano una metà della prima pagina (ad esempio, nel 1875 viene riprodotta la nuova galleria di Napoli); quesiti matematici, di scacchi,

¹⁹ Lo scatto è conservato a Villa Torrigiani-Camigliano, a Capannori (LU).

²⁰ Si stampano *Corrispondenze* da tutto il mondo (che non sono solo quelle dell'agenzia *Stefano*, semmai provengono in gran parte dai corrispondenti assunti dallo stesso giornale), resoconti delle sedute alla Camera, un romanzo a puntate straniero (*Le tribolazioni di un cinese in Cina* nel dicembre 1879) o italiano: Gaetano Carlo Chelli o la Marchesa Colombi sul principio del 1880. Le famose rubriche di *Varietà* sono in genere curate dal caporedattore Martini e intitolate ad esempio *Tra un sigaro e l'altro*. La pubblicità occupa una pagina e mezzo, ivi compresi la réclame di uno champagne e l'annuncio che informa della disponibilità presso gli uffici del giornale di grandi quotidiani parigini: «Le Gaulois», «Le Temps», «La Paix», «Paris Journal», «L'Estafette». Si parla di letteratura e arte, eppure non si tratta di un giornale di intellettuali in senso stretto, dal momento che le sue rassegne di maggior successo sono «piacevolissime». Sono diverse le firme famose che vi compaiono: Bull Calf, per esempio, pseudonimo di d'Annunzio (che riliverà per breve periodo il giornale prima della sua scomparsa). Il supplemento settimanale ha le stesse e identiche caratteristiche: si rivolge allo stesso pubblico. Il «Fanfulla della Domenica» in sé per sé costa inizialmente 5 lire, per poi arrivare a 8 nel 1884. Vale la pena rilevare che l'annuncio relativo al 'programma' del supplemento reca la firma di De Sanctis, ma sono moltissimi gli autori che vi collaborano, dalle rassegne di Capuana alle poesie (tra le altre, fin dai primi numeri, alcune inedite di Carducci) e sino alle recensioni in gran quantità – ma ribadisco che il francese non vi è tradotto. Il «Fanfulla» è insomma 'l'archetipo' del settimanale e sarà enormemente imitato: «il più famoso e longevo».

²¹ Lo stesso discorso vale per gli altri giornali ai quali Verga offre uno o due testi brevi: «Fiammetta», dove compare la prima edizione de *Gli orfani* (poi confluita nelle *Novelle rusticane*), è una rivista dello stesso tipo, illustrata e ancor più chiaramente qualificata come giornale «della gente di mondo» (a un minor numero di notizie d'informazione corrisponde un maggior numero di cronache mondane). La «Domenica letteraria» (*Libertà*, poi in *Novelle rusticane*) fu fondata da Martini dopo che lo scandalo Oblieght (uno scandalo finanziario e politico che coinvolse il proprietario del «Fanfulla» e una serie di altri giornali) gli impose di lasciare il «Fanfulla della Domenica». Si tratta ancora una volta di un periodico dello stesso tipo, ma che ottenne un successo molto minore (cfr. *Storia della stampa italiana*, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, vol. I, Roma-Bari, Laterza 1976). Infine, «La Cronaca bizantina» (*Conforti*, raccolta in *Per le Vie*) è famosa per la sua ricercatezza. Ne parlerò meglio tra poco.

ma anche rebus. Neppure qui si avverte la necessità di tradurre il francese e sono attestate delle pubblicità in lingua francese.

In sintesi, si tratta di giornali dell'alta società, quella che legge il francese, che è sensibile ai problemi della società italiana ed estera, che si mostra interessata a lavori d'argomento disparato così come alla stampa straniera; una società ricca, che coltiva i propri interessi in borsa tanto quanto i piaceri eleganti. È lì che Verga pubblica i suoi testi sui piccoli contadini della lontana Sicilia... il minimo che possiamo dire è che queste pagine rompono con il resto del giornale, collocandosi agli antipodi dell'orizzonte culturale dei lettori²².

3.2.a.2. Maupassant: «Le Gaulois» e il «Gil Blas»

Maupassant, d'altro canto, pubblica le sue novelle impiegate e normanne su due giornali solitamente contrapposti l'uno all'altro: «Le Gaulois» e il «Gil Blas». Nel momento in cui li esaminiamo secondo la nostra prospettiva, quella cioè della distanza oggettiva tra lettori e personaggi rappresentati, restiamo tuttavia piuttosto colpiti dalla loro somiglianza significativa. Corrispettivo del «Fanfulla» italiano, «Le Gaulois» è il quotidiano della grande borghesia parigina. Il «Gil Blas» si rivolge allo stesso pubblico, ma senza la componente femminile: è il giornale leggero, se non addirittura libertino, che gli uomini della buona società leggono in privato. Né l'uno né l'altro sono accessibili alla piccola borghesia e agli impiegati – senza nemmeno parlare dei contadini normanni. Non solo perché sono molto costosi (circa 50 franchi all'anno), ma anche perché i loro contenuti ruotano attorno alla vita della capitale, ai suoi aneddoti e ai suoi eventi locali, esibendo un tono mondano e parigino in assoluto.

Nella prima pagina del «Gaulois» figurano echi mondani e *nouvelles à la main* (aneddoti più o meno divertenti fatti passare per informazioni), in qualche caso l'enorme menù del Grand Hotel, molti fatti di cronaca, il resoconto di ricevimenti, ufficiali e non (più di una pagina per un compleanno di Victor Hugo), con la descrizione degli abiti degli invitati; un *feuilleton* (nel 1882 sarà pubblicato *Pot-Bouille*). E ancora, annunci teatrali e molta pubblicità (per pellicce, macchine, addirittura locomotive o intere fabbriche).

Nemmeno il ricco contadino normanno mostra interesse per ciò che apprezzano i lettori del «Gaulois». Eppure, non è difficile supporre che questo

²² Su questi aspetti, rinvio a *Storia della stampa italiana...*, vol. I, in particolare, per le riviste di divulgazione, le pp. LXXXVII-LXXXVIII. Cfr. altresì F. NASI, *100 anni di quotidiani milanesi*, Milano, «Quaderni della Città di Milano» 1958.

giornale venisse comunque letto in Normandia, anche solo da quel tipo di società abituata a fare la spola tra la capitale e le proprie terre. Si tratta con ogni evidenza di una forma di legame con la capitale, di un giornale letto allo stesso modo di un abito fatto arrivare da Parigi, tutto per non sprofondare nella vita provinciale, quella stessa così tanto ridicolizzata da Maupassant²³.

Non diversamente accade in Verga: senza dubbio, negli anni Ottanta, la stampa è già ben organizzata in Italia e il sistema di abbonamenti, versati in tutto il Paese, contribuisce all'interscambio intellettuale tra le diverse regioni. Cionondimeno il prezzo degli abbonamenti di questi giornali, così come gli argomenti da essi trattati, rivela che i loro testi, in Sicilia tanto quanto in Normandia, sono letti sempre dalla stessa classe sociale a vocazione mondana.

3.2.a.3. Čechov: «L'Illustrazione universale» e i fogli satirici russi

La stessa situazione la ritroviamo dall'altro capo d'Europa. Che Čechov abbia deciso di pubblicare una delle sue rare novelle sul campo di prigionia proprio nell'«Illustrazione universale» non è un fatto privo di interesse. Con *Alla deportazione*, l'autore trovava il modo di rappresentare, attraverso un testo narrativo, la situazione terribile e priva di speranza che aveva già delineato nell'inchiesta su Sachalin. Ora, la novella faceva la sua comparsa in una rivista che è l'omologa dell'«Illustrazione» francese così come di quella italiana: 20 pagine molto ben illustrate, con diversi inserti e una veste piuttosto curata. Si tratta di un periodico illustrato di qualità, brillantemente ed elegantemente impaginato, oltre che economicamente dispendioso: 15 rubli all'anno per l'edizione ordinaria, 20 rubli per l'edizione di lusso. Si capisce allora che i detenuti di *Alla deportazione* sono lontani, estremamente lontani dai lettori di questo giornale e dalla loro vita abituale²⁴.

²³ Stesso quadro per il «Gil Blas», anch'esso giornale dell'alta società parigina, fondato da Dumont, l'ex amministratore del «Figaro», e che conosce un successo davvero considerevole nel 1881, proprio quando Maupassant vi comincia la sua carriera. Il suo costo è pari a 50 franchi l'anno, con depositi anche a Londra e Milano. La priorità è qui data agli aneddoti leggeri e ai pettegolezzi (le notizie mondane e scandalose sono date per prime, senza citarne i nomi con troppa precisione...). La prima colonna della prima pagina è sempre consacrata a un testo finzionale, spesso a novelle di Armand Silvestre, che non brillano certo per l'originalità dei temi o degli intrecci. Vi compaiono i dispacci della Gazzetta ufficiale, il meteo dei luoghi 'chic' di villeggiatura, cronache più o meno artistiche (i pittori in vestaglia / *les peintres en robe de chambre* o i retroscena della finanza / *les coulisses de la finance*). Nel complesso, non si tratta di un giornale dal grande tenore intellettuale, nulla che si possa paragonare ai grandi giornali italiani o russi del periodo. Vi si ritrova insomma tutto il desiderio della società parigina di affermare la propria superiorità e il proprio spirito, ma con poca eleganza.

²⁴ «Vsemirnaia illustratsia» [«L'Illustration universelle»], 35 kopeks per numero (15 rubli all'anno), è una rivista stampata a San Pietroburgo, che ricorda da vicino sia le altre 'Illustrazioni universali' (la francese e l'italiana) sia i giornali illustrati come «Harper's monthly» dove pubblicava James. Si compone di

Per dirla ancora meglio: i giornali satirici sui quali Čechov pubblica così tante novelle a tema provinciale sono giornali stampati in due città che in Russia assolvono il ruolo di capitale, Mosca e San Pietroburgo. È per i lettori di queste due città che l'autore scrive e riscrive sul tema sempre nuovo delle tare dell'individuo di provincia – ridicolizzato proprio perché provinciale. Il tono satirico di questo genere di stampa è inequivocabile: i suoi personaggi sono caricaturizzati così tanto da rendere impossibile la lettura dei testi che li ritraggono da parte di coloro che l'autore mette al banco degli imputati²⁵. Proprio come i piccoli contadini normanni o gli impiegati non potrebbero leggere con piacere le novelle di Maupassant di cui sono protagonisti.

3.2.b. Riviste a scopo benefico e giornali popolari

Una menzione speciale riguarda le riviste di beneficenza sulle quali Verga pubblica tutta una serie di testi brevi (in particolare, sul finire della sua carriera, testi in qualche caso incompiuti e/o che non saranno più riediti altrove). Si tratta di numeri speciali pubblicati a beneficio di questa o quella categoria di indigenti colpiti da una calamità. Anche queste novelle si rivolgono allo stesso pubblico ricco e illuminato di cui abbiamo parlato, nell'intento di provocarne la reazione.

È soprattutto un testo a interessarci: *Quelli del colera*. Raccolta in *Vagabondaggio*, la novella appare inizialmente in un numero speciale stampato a profitto delle vittime del colera: «Auxilium»²⁶. La trama è incentrata sulle

20 pagine molto ben illustrate, con un gran numero di vignette e inserti, e annovera due edizioni, una ordinaria, l'altra di lusso. Pubblica notizie mondane, a copertura grossomodo internazionale: a pagina 18, si trovano ad esempio necrologi che riguardano personalità russe ma anche polacche, francesi o inglesi. I suoi articoli sono piuttosto vari. «L'Illustration» segue l'attualità: diversi numeri consecutivi dedicano ampio spazio al processo sull'*affaire* del Panama, in Francia; una grande visibilità è riservata anche al giubileo di Pasteur, con una serie di articoli illustrati a lui dedicati; si parla del tram elettrico a Kiev, dell'allestimento di *Ruslan e Ljudmilla* nel 1893, di matrimoni principeschi con inserti e vignette. Non mancano poi gli argomenti più propriamente educativi: un grande articolo sull'India, con una doppia pagina di incisioni e vignette; articoli multipli sulle armature russe di un tempo, il tutto illustrato; e ancora, araldica e genealogie. Le pubblicità si rivolgono senza ambiguità di sorta a un pubblico ricco: la macchina da scrivere Remington o la *Crème Simon* (citata in francese nel corpo del testo). I quesiti di scacchi si affiancano inoltre a rompicapo logici e solitari.

²⁵ Mi riferisco qui al giovane Čechov, vale a dire prima del 1888. Nel prosieguo della sua carriera, l'autore scriverà occasionalmente novelle 'non esotiche' (sono poche le vere eccezioni che ho riscontrato).

²⁶ In questa prima sede il titolo era *Untori*. Rendendo protagonisti in una «pubblicazione ispirata dalla carità» un altro genere di vittime, quelle cioè della «superstizione», non solo quelle della «sventura» (G. VERGA, *Untori*, in ID., *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2018 p. 335), Verga produce un effetto di straniamento. Cfr. G. LO CASTRO, *Gli incubi del narratore. «Quelli del colera» e la logica della folla*, in ID., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, Ets 2018, pp. 51-61. D'altra par-

reazioni dei contadini nei confronti di un gruppo di attori ambulanti: persuasi che gli attori abbiano portato la malattia nel loro paesino ancora immune, i contadini li lapidano. La pubblicazione su «Auxilium» carica di un peso maggiore la denuncia dell'autore. Fra le vittime del colera, Verga include anche coloro che sono morti per così dire indirettamente, perché trasformati in capri espiatori dalla superstizione e dalla crudeltà. Ciò equivale a rendere completo in modo sorprendente l'intero quadro della catastrofe, mostrando a questo pubblico ricco e illuminato un mondo elementare dove sono l'assenza di razionalità e le reazioni tragicamente spropositate a contraddistinguere quei contadini che Verga da sempre descrive – beninteso: da sempre nelle sue novelle. Tornerò a breve sul punto.

Si potrebbe pensare anche a un controesempio: Maupassant, consacrato 'autore classico' già in vita, si accaparra innumerevoli riedizioni delle sue novelle, soprattutto nei giornali popolari della 'piccola stampa' di cui abbiamo parlato al principio: «Le Petit Journal», «Le Petit Parisien», «La Lanterne» e «L'intransigeant», tutti grossi consumatori di testi narrativi.

Ma è un'illusione ottica: i fogli popolari non ripropongono mai quei testi che mettono in scena dei personaggi del popolo. Della sessantina di novelle 'popolari' di Maupassant, solo quattro sono state ripubblicate sul «Petit Journal» o sul «Petit Parisien». Peraltro, occorre precisare che in due di questi casi, si tratta di testi che mantengono un carattere del tutto esotico agli occhi dei lettori popolari²⁷. E d'altra parte nessuno dei racconti normanni, nemmeno quelli più celebri, sarà ristampato.

Infine, si deve constatare che nei giornali di provincia Maupassant non gode di grandi opportunità: che io sappia, soltanto tre delle sue novelle vantano una pubblicazione su riviste illustrate tra la loro prima edizione e il 1914, per contro al quasi centinaio di riedizioni attestate nei giornali parigini. È pertanto vero che il modo di rappresentare l'individuo di provincia nelle sue novelle permette di capire il perché di un così scarso entusiasmo da parte degli stessi interessati²⁸.

te, il testo della versione in rivista diverge spesso, e molto, dalla lezione definitiva poi offerta in volume. Ho potuto dimostrarlo attraverso diversi esempi tratti da Maupassant in GOYET, *La Nouvelle...* Quanto al caso specifico di *Untori*, si veda l'analisi di M. DI GIOVANNA, *Le «mani nere e sanguinose». L'oscuro senso di colpa collettivo e la ricostruzione 'a discolpa' in «Quelli del colera»*, in EAD., *La Dimensione dell'io nelle maglie del realismo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore 2009, pp. 99-115.

²⁷ Senza dubbio in *Boitelle* l'eroe è un giovane contadino normanno, ma l'eroina è una giovane donna nera, descritta con forza coloristica e nello spirito del più puro esotismo. *Mon Oncle Jules* rappresenta invece la storia di un emigrato, tornato dall'America ancor più povero che alla partenza – mentre la famiglia lo aspetta come un eroe.

²⁸ Ringrazio Jean Watelet (*La Presse illustrée en France 1814-1914*, Villeneuve d'Ascq, Presses Uni-

Per chiudere il discorso intorno a questa nozione di esotismo sociale, farò ora un ultimo esempio, tratto da Verga: la prima pubblicazione di *Conforti* nella «Cronaca bizantina» rappresenta appieno ciò che ho cercato di spiegare in questa mia relazione. *Conforti* è la descrizione lunga e piena di pathos di tutte le miserie di una coppia povera a cui una veggente preannuncia la felicità dopo tanta sofferenza. Le cinque pagine di cui si compone la novella condensano diverse descrizioni degli orrori della miseria: la tisi che colpisce tutti i figli (muoiono l'uno di seguito all'altro malgrado le cure costose), il fallimento della bottega di famiglia, il disonore di una figlia poi sposata dai molti figli e da un marito che le sottrae quel poco che possiede. Si realizza qui un'opposizione sferzante con la grande qualità della rivista e con il tenore di vita dei suoi lettori. La «Cronaca bizantina», in effetti, è uno dei giornali più eleganti che io abbia mai visto. La sua celebrità è legata tanto alla veste assai raffinata (titolo, impaginazione, fregi e figure ornamentali, organizzazione della pubblicità, grafica: ogni aspetto è estremamente gradevole) quanto al suo buon tenore intellettuale²⁹.

Insomma, per riprendere il termine usato da Benedetto Croce a proposito di Maupassant, il lettore delle novelle che raccontano la miseria delle province è «pariginissimo»³⁰.

4. Conclusione. Uno sguardo deliberatamente esotico

Probabilmente il fatto davvero decisivo è che la novella accetta questa distanza, sfruttandone le potenzialità. Il termine usato da Benedetto Croce per Maupassant sottolineava proprio l'estremo rifiuto dell'autore francese a fondersi – e, con lui, il suo lettore – con il mondo dei personaggi. Non ho

visitaires du Septentrion, 2000) della Bibliothèque Nationale de France, che mi ha aiutata a chiarire questo punto.

²⁹ L'epigrafe è di Carducci, di cui si pubblicano anche alcuni versi originali in prima pagina il 30/11/1881, a fianco di un ritratto di Gautier (il francese non è mai tradotto) e ad annunci relativi a libri rari e curiosi. La «Cronaca» ha depositi in 19 città d'Italia (di cui 2 a Torino); quello di Roma è peraltro lo stesso della «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti». Nondimeno, l'intonazione non è così seria come nelle riviste culturali di cui abbiamo appena parlato: si pubblicano aneddoti, a volte leggeri, e gli argomenti affrontati non scendono mai nel tecnico come nelle riviste che abbiamo appena visto. È un quindicinale di buon livello, venduto a 10 lire all'anno.

³⁰ B. CROCE, *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza 1923, p. 307: «[...] pariginissimo, libero, malizioso, beffardo, sarcastico novellatore Guy de Maupassant». Ma si veda anche quanto scrive R. FUSCO, *Maupassant and the American Short Story: The Influence of Form at the Turn of the Century*, University Park, Pennsylvania State University Press 1994, p. 16: «To the cosmopolitan Parisian [i.e. Maupassant], the Norman peasant and world probably appeared as a distant and alien being and place».

ora il tempo di argomentare nel merito, ma io credo ci sia una differenza profonda tra *I Malavoglia* e le novelle di Verga. Penso di averlo dimostrato nel mio libro, anche sul piano stilistico per quanto concerne l'uso differenziato dell'artificio della regressione, studiato senza mai usare questo termine da Leo Spitzer, e di cui Guido Baldi ha parlato in modo magistrale³¹. Per dirla in parole semplici: la lunghezza e la densità del romanzo permettono al lettore di calarsi in un universo differente dal proprio, sino a dimenticarsi della diversità radicale di partenza; nel caso della novella, invece, bisogna considerare che uno degli 'strumenti propri della brevità' consiste appositamente nell'appoggiarsi all'orizzonte preliminare del lettore, al suo sapere preesistente, che è un sapere superficiale, libresco e più o meno mitico. Lontana dall'abolire la distanza, la novella sprigionerà le potenzialità di questo soggetto esotico, porrà concretamente di fronte ai nostri occhi questo oggetto lontano e misconosciuto, con tutta la forza propria delle sue ipotiposi. Maupassant lo esemplifica bene in *Allouma* quando afferma che la sua eroina del deserto è un essere «di un altro pianeta»³². Attraverso questo modo diverso di trattare il romanzo e le novelle, Verga si situa di nuovo al centro del movimento europeo della sua epoca: si riscontra in effetti la stessa differenza che si genera in Dostoevskij tra le novelle che esasperano i tratti più infamanti o ridicoli (come in *Una brutta storia / Skvernyi anekdot* o *La mite / Krotkaja*) e i grandi romanzi che ci rendono fratelli di un protagonista criminale.

In *Cos'è il Re* (nelle *Novelle rusticane*) si rileva anche una sorta di *mise en abyme*. Il testo cerca di ricostruire ciò che rappresenta il re per un contadino povero. E lo fa con connotazioni molto forti, che mostrano appieno la distanza incommensurabile fra i due. Ora, questo testo esce sul «Fanfulla della Domenica». A differenza del contadino, il re appartiene allo stesso universo sociale dei lettori. Il fulcro della trama è esattamente la differenza tra l'universo comune di questi ultimi e quello del paesano³³.

³¹ L. SPITZER, *L'Originalità della Narrazione nei «Malavoglia»*, in «Belfagor», 11 (1956), pp. 37-53. G. BALDI, *L'artificio della regressione: tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori 1980.

³² G. DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, a cura di L. Forestier, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1979, pp. 1095-1117. *Allouma* è una delle novelle pubblicate in parallelo ai resoconti di viaggio in Algeria.

³³ È lo stesso processo che si realizza nelle novelle milanesi di Verga: al riguardo, mi permetto di rimandare ancora al mio *La Nouvelle...* e all'articolo di F. FERRUCCI, *I Racconti milanesi del Verga*, in «Italia», 44 (1967), 2, pp. 117-134. Ferrucci identifica nel Verga di *Per le Vie* un «visitatore occasionale»: «il passeggero che raccoglie impressioni per le vie, a caccia del patetico quotidiano», presentando «testimonianze esterne e tutto sommato estranee». Come faccio anch'io nel mio libro, Ferrucci sottolinea il rapporto con il *modus operandi* che sottendono le pubblicazioni nelle grandi riviste. A p. 124: «il mondo popolare è visto qui con l'occhio del filantropo, come sosteneva Russo, o, che al limite è lo stesso, del sociologo in cerca di casi tipici».

Ma è forse *Pentolaccia (Vita dei campi)*, pubblicata sempre nel «Fanfulla della Domenica», a darci la ‘formula’ esatta di questa estetica – che mostra come gli autori sfruttino e guardino per noi gli abitanti di questo ‘mondo altro’. Pentolaccia è un geloso di provincia, tanto più bizzarro e pittoresco perché per lungo tempo ha accettato le infedeltà della Venera, sua moglie, con don Liborio – infedeltà che lo hanno reso ricco. Le molteplici similitudini zoomorfe (galline, muli, tori, mule selvagge eccetera) sanciscono la distanza tra i lettori dell’alta società e questo geloso rusticano. Il testo ci invita a uno spettacolo vero e proprio: «Giacché facciamo come se fossimo al cosmorama [...] adesso viene “Pentolaccia” ch’è un bello originale anche lui»³⁴. Allo stesso modo in cui il villano scoprirebbe sbalordito il re lontano, qui siamo noi ad assistere allo spettacolo, a osservare il susseguirsi delle scene. Lo esemplifica la menzione del cosmorama, indicativa di questo genere di distanza e di curiosità: «quando c’è la festa nel paese, che si mette l’occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele»³⁵.

Ecco uno dei fondamenti dell’arte novellistica dell’epoca: la forza dei grandi novellieri di allora è stata quella di scrivere testi straordinariamente di impatto – e spesso socialmente e politicamente utili – attraverso questo strumentario della distanza. Ciò ha permesso loro di acquisire una grandissima forza di denuncia: si pensi al *Baptême* di Maupassant, ai *Mužiki* di Čechov, ma tutta una parte della produzione novellistica, europea ed extra-europea, esibisce la medesima forza. Le novelle di Verga, *Nedda* innanzitutto, occupano un posto preminente in questo scenario mondiale.

³⁴ VERGA, *Tutte le Novelle...*, vol. I, pp. 208-213, a p. 208.

³⁵ *Ibidem*.

GABRIELLA ALFIERI

Università di Catania

UNA POETICA DISSEMINATA:
IDEE DI VERGA SUL REALISMO

1. Premessa

Ricomporre in un ideale corpus unitario le idee sul realismo che Verga ha disseminato nei carteggi, nelle prefazioni e nelle rare esternazioni pubbliche gioverà innanzitutto a sfatarne lo stereotipo di autore univocamente verista e incapace di teorizzare, e, non certo secondariamente, contribuirà a realizzare gli obiettivi di questo convegno: inserire la sua esperienza letteraria e il suo codice espressivo nel Realismo europeo ed extraeuropeo e, più in generale, costruire una rinnovata visione del Verismo come forma di Realismo.

Da storica della lingua farò parlare i testi – e questo a Verga sarebbe piaciuto..., rapportandoli al contesto coevo, e quindi confrontandoli con altre testimonianze sul realismo, di italiani e stranieri. La mia sarà quindi una lettura di metatesti ed epitesti notissimi di Giovanni Verga, che saranno chiamati a costituire un ideale macrotesto della sua poetica per garantirne una comprensione più organica, pur preservando l'autenticità di significato di ciascun microtesto.

La visione storico-critica del realismo verghiano ci sarà offerta dagli storici della letteratura¹: ai nostri fini basterà sottolineare che Verga – come tutti gli esponenti di un autentico, essenziale “realismo” – fu un grande e instancabile sperimentatore. Nella sua lunga vita (1840-1922), com'è noto, lo scrittore ha attraversato varie correnti letterarie, dal romanticismo al modernismo, cimentandosi nei più vari generi testuali (novella, bozzetto, racconto lungo, romanzo, dramma), e sempre adeguando lingua e stile a ogni am-

¹ Si veda soprattutto la relazione di Andrea Manganaro in questi stessi Atti. Si adotta la maiuscola per connotare Realismo e Verismo come movimenti letterari, e la minuscola per designarli come scelta poetica o metodo.

biente narrato. Ma fu autore notoriamente refrattario a esternare le proprie teorie, ribadendo in varie occasioni che la sua scrittura e i suoi testi artistici dovevano parlare per lui. Per ricostruire il suo pensiero estetico occorrerà perciò scovare le molte affermazioni sparse qua e là, che costituiscono vere e proprie dichiarazioni di poetica. Proviamo dunque a ricomporre questa poetica disseminata di Verga allineando, come si è appena detto, i suoi interventi in massima parte noti, ma finora non letti in sequenza².

2. Interventi di poetica disseminati nelle lettere

La nostra rassegna si aprirà con le dichiarazioni rivolte ad amici e sodali nelle lettere, in quanto ci restituiscono senza filtri e senza autocensure le idee dell'autore. Il primo documento non può che essere la lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, autentico manifesto del Realismo e della riforma linguistico-stilistica verghiana, divulgata tuttora nella formulazione della vulgata, nonostante la recente edizione ricorretta sull'autografo³. Mi concentrerò sul passaggio centrale, contenente la definizione di realismo, che la rilettura interpretativa ci restituisce nella sua lezione autentica: la sinossi tra la versione di Villaroel, su cui si basa la vulgata, e la mia edizione basata sull'autografo evidenzierà come nelle precedenti letture risultino alterate la coesione sintattica e la coerenza tematica e semantica del testo:

VILLAROEL 1922

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti. Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa (*sic*), la sincerità dell'arte in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle vaghe aspirazioni, nelle

ALFIERI 2020

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa (*sic*), la sincerità dell'arte in una parola – potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle vaghe ispirazioni nelle

² Tra i più recenti tentativi di assemblare enunciazioni estetiche di Verga si annovera: S. PETTINE, *Tra Verga e Capuana. Documenti per una poetica del verismo*, Lanciano, Carabba 2022.

³ G. ALFIERI, «Il realismo io l'intendo così». *Ritocchi e postille alla lettera a S. Paola su «La Marea»*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 13 (2020), pp. 253-378. La correzione riguarda anche la lettura di A. NOZZOLI, *Sull'autografo ritrovato di una lettera di Giovanni Verga*, in «Un'arte che non langue non trema e non s'offusca». *Studi per Simona Costa*, a cura di M. Dondero, C. Goddes de Filicaia, L. Melosi e M. Venturini, Firenze, Cesati 2018, pp. 285-291.

ideali avidità dell'*Uomo di lusso* (un segreto) passando per le avidità basse alle vanità del Mastro don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato⁴.

ideali avidità dell'uomo di lusso (un segreto) passando per le avidità basse sin alle vanità del Mastro don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato⁵.

Come si vede, con la semplice sostituzione del trattino che introduce l'inciso e che invece Villaroel leggeva come punto fermo, la sequenza si ricomponе nel suo autentico assetto originario: la struttura sintattica del periodo acquista maggior scioltezza e congruenza, e *ciascun romanzo* recupera il proprio ruolo di soggetto di *potrà rendere* (non *prendere* come leggeva Villaroel). Sul piano semantico-lessicale *ispirazioni*⁶ appare più congruente di *aspirazioni* riferito all'artista che sarà il protagonista de *L'uomo di lusso*.

Ma ai nostri fini contano altri elementi: la lettera ci restituisce la definizione esplicita di *realismo*, estraibile dal contesto trovandosi in un inciso, e inequivocabilmente correlata alla poetica europea coeva («– il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa (*sic*), la sincerità dell'arte in una parola» –). Anche l'assetto enunciativo è rilevante: la frase si presenta come una forma tipica della sintassi marcata, la dislocazione a sinistra, che anticipa il complemento oggetto per dargli maggior peso informativo, e lo ricollega al verbo con un pronome di ripresa. Inoltre, come vedremo, ricorrono due aggettivi altamente caratterizzanti per la poetica verghiana: *schietta* ed *evidente*. La correzione del dettato basata sull'autografo implica poi un'importante rimodulazione semantico-critica rispetto alla versione corrente, tuttora divulgata dalla manualistica scolastica: l'autore identifica palesemente il *realismo* colla *sincerità dell'arte*, mentre la lettura di Villaroel, fraintendendo involontariamente la chiosa verghiana, ha indotto la tradizione critica a interpretare il realismo come soggetto del verbo seguente (*potrà prendere un lato* ecc.) che invece si riferiva alla finalità artistica affidata a ciascun romanzo del ciclo.

Il principio artistico insomma ha continuato a sostituirsi, in un'insussistente metonimia d'autore, all'opera che doveva tradurlo in atto (non secondaria in tal senso anche la correzione *potrà rendere*). Prima di inoltrarci nella disamina degli altri documenti epistolari, dobbiamo chiederci come sia maturata la poetica semiprivata – o semipubblica – di Verga e quali siano stati gli interlocutori privilegiati delle sue discussioni artistiche. Alla prima domanda risponderemo via via che ci addentriamo nell'esplorazione dei testi; quanto

⁴ Si cita da G. VILLAROEL, *Come fu ideato il ciclo dei "Vinti"*, in «Giornale dell'Isola», 28 gennaio 1922.

⁵ Nella trascrizione ho mantenuto le sottolineature d'autore, che Villaroel rendeva col corsivo.

⁶ Calcato nell'autografo su un precedente *aspirazioni*.

alla seconda, basteranno i nomi di Filippo Filippi, critico musicale e giornalista, Francesco Torraca, Carlo Del Balzo, Felice Cameroni, Giuseppe Giacosa e, ultimo ma non certo meno importante, Luigi Capuana.

Preliminarmente però dovremo rammentare uno scrittore e critico che potrebbe aver impostato la poetica militante di Verga, il toscano Ferdinando Martini (1841-1928). Solidarizzando con l'autore di *Eva*, che era tra i pochi ad aver recensito positivamente, Martini lo esortava ad astenersi dal replicare alle polemiche dei moralisti e ad affidare piuttosto all'attività scrittoria l'attuazione dei propri principi artistici:

A non entrare nella quistione, Ella ha fatto santamente; il meglio per Lei è scrivere libri che abbiano tutti il pregio della verità come l'Eva. Colle chiacchiere si fa poco; per abbattere tutti i ruderi dell'arte accademica, ci vuol ben altro: bisogna picchiare e picchiar forte cogli esempi e non co' precetti⁷.

Il consiglio sarebbe stato recepito alla lettera, se pensiamo che Verga non si lasciò mai coinvolgere in diatribe letterarie o critiche, e affidò sempre ai propri testi l'espressione del proprio credo estetico. Nel febbraio 1874 lo scrittore siciliano ricambiava con entusiasmo l'apprezzamento per l'amico toscano, che aveva pubblicato pochi mesi prima il romanzo *Peccato e penitenza*:

mi piace perché mi ha fatto esclamare: è vero!

Cotesta, checché si dica è la prima condizione necessaria a tali opere d'arte – fra di noi lascio correre la bestemmia –. Oggidì, ad ogni pie' sospinto, vi danno del realista come vi darebbero del ladro in politica; ma tanto peggio per chi non sa esserlo senza cadere nel volgare. [...]. Volere o non volere, saran sempre le passioni, le virtù, i vizi, il carattere insomma di un secolo che danno l'alito vitale alle opere d'arte, e tutti i grandi capolavori, in nome dei quali si predica il classicismo, ne hanno l'impronta. Con tali criteri babbo Omero sarebbe forse più realista di Sardou nell'Andreina, salvo il rispetto dovuto a Omero –⁸.

Nella lettera di ringraziamento, datata Pisa, 8 marzo 1874, Martini ribadiva il proprio realismo militante:

⁷ Si veda la lettera datata Roma, 28 ottobre 1873, in G. VERGA, *Lettere a Cameroni, Farina e Martini*, a cura di M.M. Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Epistolario III, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2022, p. 82.

⁸ Lettera di Verga a Martini del 16 febbraio 1874, *ivi*, p. 84. Il libro di Martini era uscito da Le Monnier nel 1873.

Intorno al romanzo dite verità sacrosante; e che tutti dovrebbero intendere, se, come avvertiva il Manzoni, le cose semplici non fossero le più difficili a esser capite dall'universale. Del rimanente il dimostrare teoricamente la verità, in questo ordine d'idee è addirittura inutile; disputare di realismo è un perdere il tempo; il pubblico di rado si adatta a vuotarsi la testa colle formule astratte; meno che in ogni altro luogo, in Italia. Per persuaderlo ci vogliono le opere: fate altri libri come l'Eva e convincerete tutti⁹.

Verga dunque assorbiva i principi e i metodi del realismo nell'ambiente fiorentino e poi milanese, nelle conversazioni letterarie, recuperabili in parte attraverso gli accenni epistolari e una lettura organica delle recensioni che le riecheggiano¹⁰. Nella recensione di Martini a *Nedda* si potrebbero rintracciare le origini della terminologia verghiana sul realismo:

È un racconto di poche pagine, ma ha i pregi che si trovano ne' maggiori scritti del Verga: *l'originalità, la osservazione diligente, scrupolosa della realtà*, e un concetto profondamente e giustamente umano [...]. La gente timorosa che ha tanto sbraittato contro l'autore dell'*Eva*, non si sgomenta: non ci sono nel bozzetto di cui parlo, le crudità che le hanno dato noia nel romanzo. E non pertanto anche questo è un libro *realista*.

Bisognerebbe fare a intendersi: e con un po' di buona volontà, non sarebbe, mi pare, difficile capire che chiedere il *realismo* non significa chiedere agli scrittori di andare a scegliere sempre e dovunque il brutto; ma sì di rappresentare il bello ed il brutto secondo che essi appaiono nella vita, tali quali sono *realmente*, insomma non secondo questa o quella regola, giusta precetti falsi o stantii¹¹.

Un altro critico poi divenuto amico di Verga fu Felice Cameroni (1844-1913), che notoriamente divulgò le teorie zoliane in Italia, e che aveva accusato l'autore di *Tigre reale* di aver cercato un compromesso col moralismo. Nella vibrante risposta, datata 18 luglio 1875, il nostro precisava immediatamente di non voler riversare sull'amico «un articolone di professione di fede», ma smentiva recisamente di aver mai voluto ammiccare a qualsiasi corrente alla moda:

Ho cercato sempre di essere vero, senza essere né realista, né idealista, né ro-

⁹ Ivi, p. 85.

¹⁰ Spunti preziosi in tal senso si possono trovare in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei: recensioni e interventi, 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore 2016.

¹¹ La recensione apparve sul «Fanfulla» del 6 luglio 1874 e si legge ora in RAPPAZZO - LOMBARDO, *Giovanni Verga...*, p. 124.

mantico, né altro, e se ho sbagliato, o non sono riuscito, mio danno, ma ne ho avuto sempre l'intenzione, nell'Eva nell'Eros in Tigre Reale¹².

Verga rimarca assertivamente una seconda volta la propria dissociazione da ogni conformismo estetico, rigettando qualsiasi etichetta di scuola, come avrebbe poi fatto in varie altre occasioni.

Alla fase verista risale invece l'appassionata risposta al critico musicale e letterario Filippo Filippi (1830-1887), destinatario della famosa lettera su *Rosso Malpelo*, di cui il recensore non aveva compreso lo strenuo sforzo di oggettivazione, affidato, tra l'altro, al presunto abuso dell'imperfetto narrativo:

Il mio studio, in questo come in altri bozzetti simili, è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà, e questo modo parmi racchiuda il nodo di molte cose buone che sono nel così detto *realismo*, l'osservazione diretta, la sincerità della rappresentazione [...].

Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso, o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo, sotto pena di veder mancare uno dei più efficaci effetti dell'opera d'arte, e giudico, m'appassiono, m'interesso soltanto colla scelta dei tipi che presento, e dell'azione necessaria in cui li costringo ad agire¹³.

Dunque la lezione di Martini continuava a essere applicata, e si direbbe raffinata, come accusa la sottolineatura finale sulla studiata regia d'autore, mirante a una totale e coatta immersione dei personaggi nella situazione narrativa.

Questa tecnica si radicalizza nella famosa lettera all'editore Emilio Treves (1834-1916), datata Milano, 19 luglio 1880, in cui la questione del realismo verrà riproposta attraverso la metafora della traduzione immediata, «bella» anche se «infedele» della realtà:

Quello che mi dite delle novelle m'incoraggia e mi fa lieto pel romanzo nel quale ho cercato di estrinsecare quel concetto che l'arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la questione e l'importanza del realismo sta in ciò: che

¹² VERGA, *Lettere a Cameroni, Farina e Martini...*, p. 5.

¹³ P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», IV (1977), pp. 5-29, alle pp. 7-9.

più si riesce a rendere immediata l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre¹⁴.

Come si vede da una lettura 'verticale' dei microtesti finora riportati, l'idea verghiana di realismo appare consustanziata a valori etici come 'sincerità', verità, coscienziosità, a cui si va aggiungendo il valore prettamente estetico di 'bellezza', ovviamente indipendente dalla tematica affrontata. Quest'ultima sfumatura ci riporta inevitabilmente all'analogia tra rappresentazione del reale e 'traduzione', che in Verga presenta fondamentali ricadute di ordine diegetico, stilistico e linguistico¹⁵.

Inevitabile il richiamo all'intento di «rendere l'ambiente» espresso nella lettera al Paola, che veniva esplicitato in una seconda lettera all'editore Treves, datata 9 agosto 1880, e scritta mentre Verga era totalmente immerso nella correzione delle bozze de *I Malavoglia*:

Mi pare di esser riuscito a dare il rilievo dovuto ai personaggi, e metterli nell'ambiente vero, e aver reso realmente questo ambiente¹⁶.

È importante, in questa ottica traduttiva, non solo la concomitanza degli aggettivi e degli avverbi che connotano il realismo (*vero, realmente*), ma soprattutto la stringente coerenza del costruito participiale, marcato – forse non del tutto inconsciamente nel Verga sagace fruitore della retorica¹⁷ – da allitterazione e omoteleuto.

Ma il destinatario privilegiato delle esternazioni verghiane resta, inutile dirlo, Luigi Capuana (1839-1916): fin dal gennaio 1874 l'autore di *Eros* riferiva all'amico le proprie impressioni su *Madame Bovary*:

Il libro del Flaubert è bello, almeno per la gente del mestiere, ché gli altri hanno arricciato il naso. Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il sover-

¹⁴ G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 50.

¹⁵ G. ALFIERI, «Coi loro occhi e colle loro parole». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, in «Contributi di Filologia dell'Italia mediana», XX ([2006] 2007), pp. 205-290; EAD., *Verga traducteur et interprète de l'oralité et du parler sicilien*, in *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, a cura di L. Fournier Finocchiaro e G. Longo, in «Transalpina. Études italiennes», 22 (2019), pp. 17-35; L. PENNING, *Verga traducteur et interprète de l'oralité et du parler sicilien*, in *ivi*, pp. 17-35; G. LONGO, *Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 1 (2008), pp. 137-152.

¹⁶ RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 51.

¹⁷ Si vedano D. MOTTA, *La «lingua fusa». La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Testi n. 12, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011, e G. ALFIERI, *Le «gamme retoriche» del «non grammatico Verga»*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 9 (2016), pp. 43-78.

chio realismo, ma perché *del realismo non c'è che quello dei senzi (sic)*; anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione [...] Ma il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, e da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio¹⁸.

La motivazione sostanzialmente etica del giudizio¹⁹ non intacca la congruenza del pensiero, per cui alla valutazione positiva degli aspetti tecnici più estrinseci, si oppone quella, di ordine più intrinsecamente diegetico, relativa alla rappresentazione effimera e inconsistente delle passioni dei personaggi. Nonostante le perplessità dell'autore, secondo la critica più attuale questa lettera documenterebbe le origini del naturalismo verghiano²⁰: l'approccio con la scrittura di Flaubert avrebbe addirittura prodotto il metodo narrativo e la svolta stilistica dei *Malavoglia*.

Capuana rimane il depositario delle dichiarazioni più articolate e motivate della poetica verghiana. Più della notissima lettera del 16 Marzo 1879 sulla «ricostruzione intellettuale» e il «sostituire la mente ai nostri occhi» come espediente metodologico per una diegesi obiettiva²¹, risulta rappresentativa ai nostri fini quella del 29 maggio 1881:

Non ho mai visto così nettamente posata e così felicemente risolta la *questione del naturalismo, o realismo che si voglia*, ma che tu nettamente definisci il portato dello studio scientifico positivo nella forma del romanzo, la perfetta impersonalità dell'opera d'arte. Lasciami montare in superbia un po' anche me per rammentarti che cotesta necessità l'avevo intraveduta e avevo accennato ad essa in alcuni passi dell'amante di Gramigna, confusamente, assai meno nettamente di come tu l'esprimi e che ora son lieto di vedere espresso così nettamente il mio pensiero tanto ingarbugliato nelle frasi²².

Non solo Verga ribadisce ulteriormente l'irrelevanza delle etichette (*naturalismo, o realismo che si voglia*) già espressa nella fase preverista, ma rivendica

¹⁸ Lettera a Capuana del 16 gennaio 1874, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 29.

¹⁹ Opportunamente Luperini ha osservato che la riserva va riferita a una rappresentazione esasperata della passione, di cui non vengono indagate adeguatamente le cause: Flaubert appare a Verga cinico e privo di principi perché tradisce il dovere artistico dello scrittore naturalista di «lasciar intuire, tramite l'indagine in se stessa, la denuncia della patologia e delle storture sociali e psichiche» (R. LUPERINI, *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, p. 73).

²⁰ P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Padova, Antenore 2016.

²¹ RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 81.

²² Ivi, p. 119.

all'amico il primato nell'aver enunciato la poetica dell'impersonalità, e lo fa alludendo alla lettera al Farina, di cui ci occuperemo a breve, e che costituisce uno dei pochissimi casi in cui aveva dichiarato pubblicamente i propri intenti estetici, seppur in maniera – almeno a suo dire – nebulosa e involuta.

Proprio a un «imbroglio di sintassi», espressione forse ripresa dalla tradizione critica settecentesca²³, Capuana avrebbe attribuito, nella recensione a *Vita dei campi*, il merito di aver attinto la compiuta rappresentazione socio-ambientale²⁴, vale a dire il realismo linguistico. Le notissime formule del «colorito giusto» e della forma «inerente al soggetto», che sintetizzano gli obiettivi del realismo sul fronte dello stile, si ritrovano nella citatissima lettera a Carlo Del Balzo (1853-1908) del 28 aprile 1881²⁵. Un notevole progresso di Verga nel definire la propria idea di realismo si registra tuttavia solo nella lettera di ringraziamento a Francesco Torraca (1853-1938), che aveva riconosciuto nei *Malavoglia* un «romanzo perfettamente obiettivo ed impersonale». L'autore, con una *diminutio* persino troppo esibita del proprio valore rispetto alla grandezza di Zola²⁶, rimarcava l'intento supremo dell'«obiettività efficacissima della rappresentazione artistica» come traguardo di ogni tentativo di narrazione ispirata al realismo, e auspicava che il romanzo ideale «producesse quell'illusione potente dell'essere stato, che hanno le epopee dei rapsodi e tutte le figure schiette della poesia popolare». Il corollario stilistico di tale aspirazione estetica rimaneva il superamento di ogni «preoccupazione artistica», a favore di una totale immersione nell'ambiente da narrare e l'assoluta identificazione sociolinguistica tra autore e personaggi, fino a dare «un'uniforme intonazione a tutta l'opera»²⁷.

Con maggiore oltranza tali strategie mimetiche sarebbero state esplicitate nella lettera a Felice Cameroni del 27 febbraio 1881, in cui ritorna l'apparentemente contraddittoria aspirazione a «darci completa l'illusione della realtà». Con questa perifrasi l'autore dei *Malavoglia* rivendicava la validità della propria scelta metodologica di inabissarsi nella narrazione fino a condi-

²³ Come rivelano sondaggi su Google libri, la formula è usata da G. BARETTI, *La frusta letteraria*, Milano, Pagnoni 1875, p. 39, che la riferiva all'anonimo autore de *La dama cristiana del secolo. Lettere famigliari del marchese di... al conte di... suo amico*.

²⁴ La recensione a *Vita dei campi* si può leggere in L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Milano, Treves 1882, pp. 117-132; la citazione è a p. 124.

²⁵ Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni 1979, p. 110. Per ragioni di spazio si è preferito non riprodurla.

²⁶ «Dio mi guardi che ella immagini che voglia con queste parole stabilire il più lontano parallelo (che mi renderebbe ridicolo con quel grande) o peggio che voglia aspirare all'ambizione di essere andato più in là di lui», lettera a F. Torraca del 12 maggio 1881, in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 249-250.

²⁷ Ivi, p. 250.

videre la vita stessa delle sue creature²⁸, e ribadiva l'intento di dare al libro «l'impronta di cosa avvenuta», sacrificando artifici descrittivi o esplicitazioni sul profilo dei personaggi, e concludeva:

Ecco l'ambizione e il peccato che mi rimproveri. D'esserci riuscito non mi lusingo, ma lasciami pensare che il concetto è perfettamente coerente ai nostri criteri artistici, e non mi dire che sono più realista del re²⁹.

Il sagace calembour, che mirava certo a sdrammatizzare i toni, non estinguere i contrasti: alcune settimane più tardi Cameroni pubblicava una nuova recensione al romanzo³⁰, in cui, dopo aver lodato «l'evidenza da stereoscopio» e l'abilità di rendere «i caratteri con tutto il rilievo di persone vive ed i fatti con l'impronta di cose veramente avvenute», rilevava che il metodo verghiano di «limitare deliberatamente i modi dello sviluppo» riduceva le molteplici risorse offerte dal realismo, e soprattutto nuoceva alla «propaganda» – ovviamente militante, affidata alle opere – «delle teorie naturaliste»:

altro è far delle concessioni alla folla, offrendole del verismo annacquato e sostituendo l'arte soggettiva all'oggettiva; altro eccitare con entusiasmo il Verga a perseverare nella riproduzione del vero, raccomandandogli però l'uso di tutte le forme di realizzazione del suo concetto³¹.

Puntuale e coerentemente assertiva, la risposta dell'autore dei *Malavoglia*, datata 19 marzo 1881:

Ed ora, caro Cameroni, ti ringrazio anche del tuo secondo articolo, e davanti ad un critico come te, coscienzioso e convinto, mi cessa il debito di difendere le mie idee. No, io non limito i modi di sviluppo delle teorie naturaliste, per servirmi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea, e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio, rinunciando a tutti quei mezzi che sembranmi più ar-

²⁸ «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. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà» (VERGA, *Lettere a Cameroni...*, p. 10).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ La seconda recensione apparve sulla «Rivista Repubblicana», IV (1881), 2, pp. 141-166, mentre, con qualche taglio la recensione era già apparsa sul «Sole», 46, 25 febbraio 1881. Entrambe si leggono in RAPPAZZO – LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, pp. 232-239. I passaggi citati nel testo sono alle pp. 238-239.

³¹ *Ibidem*.

tificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo.

Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual'è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso³².

Da rilevare innanzitutto l'allusione contenutistica alla coscienziosità – valore morale esteso da Verga anche ai critici – e quella metalinguistica a «frasario» e «gergo» dell'estetica realista, e, non secondariamente, il ribadimento della rappresentazione immediata, “inscenata” della realtà. Ma nella stessa lettera si colgono preziosi accenni alla storicizzazione del realismo (di cui gli archetipi restavano Omero e Manzoni), e alla distinzione tra Zola teorico e Zola artista. Dopo aver letto «attentamente» *Le roman expérimental*, prestatogli dall'amico, Verga asseverava la propria convinzione che «col rigorismo delle teorie si ha sempre il piede sullo sdrucchiolo di fondare un'altra accademia», e che il Maestro francese «insegnerà assai meglio con due pagine come la sua *Misère* che con dieci volumi di critica il nuovo metodo di cui l'arte moderna ha cominciato a sentire l'alito vivificatore fin dalla prima metà di questo secolo», qualificandosi «il più grande artefice dell'idea moderna nel romanzo», e concludeva: «È il solo che mi fa cascare la penna di mano»³³.

Sempre Cameroni risulta il destinatario di considerazioni preziose e pertinenti ai fini, qui perseguiti, della reintegrazione di Verga e del Verismo nel Realismo internazionale, in quanto esse riguardano un autore francese, Jules Vallès (1832-1885), di cui il critico aveva esaltato l'«apostolato pratico» nella vita personale e artistica, confermando un'ennesima volta la linea di militanza artistica già indicata dal Martini. Il 2 giugno 1881 Verga invitava l'amico a esaminare «la questione dal lato letterario o meglio artistico», e ad approfondirla «con calma e passionatamente per cercar di vederci giusto». Alla «frenesia della verità» che Vallès avrebbe spinto «sino all'assoluta emancipazione da ogni riguardo di sangue e di partito», andavano preferiti per Verga la ricerca della verità e il realismo dei sentimenti:

I sentimenti umani sono una cosa tanto reale quanto gli effetti fisiologici nella riproduzione artistica, e non si può darci di frego senza cascar nel falso.

Emblema dell'autentico realismo si qualificava invece il Flaubert di *Bouvard e Pecuchet*, «coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di affetti, quasi

³² VERGA, *Lettere a Cameroni...*, p. 14.

³³ Ivi, p. 13.

anche di descrizione secco e tranquillo»³⁴. Siamo ben lontani dal realismo dei sensi deprecato in *Madame Bovary*.

Flaubert rimaneva il modello da imitare per l'arte realista, oltre all'immarcescibile Zola e al precursore Balzac, come si evince da un'altra lettera indirizzata a Felice Cameroni da Vizzini, l'8 aprile 1890:

Io non credo col tuo amico che Zola sia in decadenza, quanto a potenza produttiva, tutt'altro. Sono quelli come Rod, che non hanno né il sentimento vero dell'arte né delle idee ben definite; che vanno cercando, tastando, brancolano, e non saranno mai, mai, artisti. Sono degli ammalati di debolezza cerebrale, e degli ambiziosi che battono la grancassa davanti alla nuova bottega – null'altro, e null'altro faranno mai di sano e vitale. Il male è che adesso si corre dietro alla teoria – mentre Balzac e Flaubert facevano dei capolavori senza teoria o contro la teoria³⁵.

A Edouard Rod (1857-1910) però l'autore dei *Malavoglia* aveva affidato la delicata e complessa missione di tradurre in francese il romanzo, raccomandandogli instancabilmente di preservarne l'«accento di verità», e la fisionomia caratterizzata e inconfondibile:

Son certo che dalle sue mani uscirà un lavoro perfetto per quanto lo consente la diversità dell'indole delle due lingue, e la difficoltà enorme che Ella dovrà incontrare a rendere in francese uno stile che ho cercato di ridurre non solo personale ma possibilmente immedesimato all'argomento che si svolge in ambiente e fra personaggi assai diversi dal comune³⁶.

Più delle reiterate e quasi ossessive allusioni al proprio realismo linguistico di cui è cosparso il carteggio col traduttore, può riuscire pertinente la lettera del 14 luglio 1899, in cui Verga ribadisce il principio della poetica secretata e i propri canoni artistici:

Quanto a me, se dovessi fare a voi, *amico*, e non nel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo – che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole – ecco tutto³⁷.

³⁴ Ivi, p. 19.

³⁵ Ivi, p. 48.

³⁶ Lettera a E. Rod del 18 aprile 1881, in G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Carteggi n. 1, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 85.

³⁷ Ivi, p. 275.

3. Interventi di poetica disseminati nelle prefazioni

Dalle dichiarazioni occultate nelle lettere passiamo ora alle enunciazioni esibite nelle prefazioni e novelle. Come vedremo, i toni cambiano e si fanno ora più controllati e ora più decisi, fino alla dirompente assertività della prefazione ai *Vinti*.

Se nella prefazione a *Eva* (1873) il realismo appare ancora ibrido tra dimensione reale e onirica, ma nettissimo e diretto nella modalità diegetica³⁸, nella notissima lettera allo scrittore e recensore Salvatore Farina (1846-1918) preposta a *L'amante di Gramigna*, la poetica si ufficializza e diventa un proclama, una risposta implicita alle discussioni letterarie dei salotti, riecheggiate in parte nelle recensioni. Per interpretare a fondo la lettera verghiana all'amico e rivale nel mercato editoriale milanese³⁹, sarà opportuno richiamare l'idea di realismo in Farina, la cui concezione artistica stava in bilico tra etica ed estetica.

A proposito di un proprio romanzo, scriveva:

Si doveva intitolare *Oro nascosto*, per significare ai signori e alle signore, *una cosina da nulla*, cioè l'essere l'uomo quasi sempre un po' meglio e un po' peggio di quel che appare o vuol sembrare. [...]. Doveva essere non già un romanzo sociale (ai romanzi sociali ho creduto poco), [...], ma semplicemente un romanzo umano. Nel mio pensiero d'allora, durato fino ad oggi, il romanzo ha una missione più alta di ogni ambiente; questa missione è l'educazione del cuore. I romanzi sociali mi parvero sempre condannati a morte, se appena la società muti le regole sue; invece il romanzo umano è eterno; a un patto (un'altra cosina da nulla) che sia fatto con l'arte, e l'arte sia impastata di vero e di sincerità ingenua⁴⁰.

Il vero narrativo e linguistico per Farina si riduce a una ricerca diegetica che mira ad approssimarsi al fatto, a lasciarlo intuire, o cogliere con la coscienza, ma non a documentarlo: il racconto punta alla verosimiglianza che viene simulata dal linguaggio. E la rappresentazione espressiva non si limita a riprodurre l'oggetto, ma lo ricrea, ne lascia intravedere gli aspetti più crudi, ma non lo descrive o racconta nella sua verità oggettiva. Una rappresen-

³⁸ «Eccovi una narrazione – sogno o storia poco importa – ma vera, com'è stata e come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie. Voi ci troverete qualcosa di voi, che vi appartiene, che è frutto delle vostre passioni» (G. VERGA, *Eva – Frine*, a cura di L. Bertolini, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2022, p. 3).

³⁹ F. BRANCIFORTI, *Farina e Verga, «Noi navighiamo volgendo la poppa»*, in «Annali della Fondazione Verga», 8 (1991), pp. 93-104.

⁴⁰ S. FARINA, *La mia giornata. Dall'alba al meriggio*, Torino, STEM 1910, p. 260.

tazione così velata e obliqua implicava una risposta recisa e fondata su un testo propositivo che supportasse l'argomentazione per *exemplum*:

Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo, e di esser storico – un documento umano, come dicono oggi – interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore⁴¹.

Il testo è fin troppo noto per richiedere qualsiasi chiosa, ma, come detto all'inizio, in questa sede si intende sottolineare le sfumature semantiche e le eventuali acquisizioni interpretative che possono derivare dal sequenziare per la prima volta i microtesti presi in esame. In questo caso si allude alla presa diretta, alla presentazione del fatto senza mediazioni autoriali, senza cioè il filtro deformante della lente o dell'obiettivo fotografico, come Verga avrebbe ribadito a Dina di Sordevolo, molti anni più tardi, a proposito della sceneggiatura cinematografica dei propri «quadretti letterari», che lo scrittore delegava senz'altro all'amica:

Io poi non mi sentirei affatto, precisamente per gli stessi intendimenti e per lo stesso valore che ho inteso donare al quadro, spesso disegnato di scorcio, di sottinteso quasi, con sobria pennellata che sarebbe sciupata altrimenti, dall'*ingrossamento* fotografico. Figuratevi le mie viscere paterne, ed anche un poco il mio amor proprio d'autore. Per me è questione di *probità letteraria* quasi [...]⁴².

Va anche rimarcata nella lettera al Farina la valenza inclusiva del «noi»⁴³, che significa 'noi realisti', dichiarando un'appartenenza di scuola che potrebbe esser un unicum nella testualità metadiegetica verghiana. E va ineludibilmente riproposto, in questa rilettura organica di un ideale macrotesto della poetica verghiana, il famosissimo passaggio sul romanzo come opera acheropita, priva di ogni traccia dell'apporto autoriale, che raggiungerà il trionfo

⁴¹ G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, reprint ed. 1987, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2021, p. 92.

⁴² Lettera a Dina di Sordevolo del 6 aprile 1912, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Ciranna 1971, pp. 381-382.

⁴³ «Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo» (VERGA, *Vita dei campi...*, p. 92).

allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore... ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come deve essere ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari d'una statua di bronzo di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale⁴⁴.

La replica del Farina non si faceva attendere, nella recensione a *Vita dei campi*:

Sono incredibili gli apparenti disastri che va facendo questa falce gettata nel così detto *campo* delle lettere; colla *personalità* dello scrittore che si nasconde, si sono nascosti l'ideale, il pensiero filosofico, l'invettiva eloquente, l'arguzia, la risata schietta, la giocondità e il sentimento. A tutto ciò deve supplire la rappresentazione fotografica; l'uomo è diventato un automa, la campagna natura morta⁴⁵.

Ma ancor più disarmante è la premessa qualunque a tale considerazione. Dopo aver precisato che, unitamente ai «lettori seri, indulgenti verso il critico Verga per amore del Verga novelliere», oggettivismo e soggettivismo artistico dipendevano dal tema prescelto e dal valore degli autori, Farina rivolgeva un'esortazione «agli scrittori novellini»:

cercate prima voi stessi, e poi mettete tutto l'esser vostro nelle vostre scritture, e diventerete, se realisti, idealisti, o veristi, oggettivisti o soggettivisti non sappiamo, e poco importa, ma certamente scrittori originali!

Con la consueta indole compromissoria, il recensore concludeva:

Il signor Verga non se l'abbia a male; abbiamo parlato in proposito di lui, ma non per lui. Egli è padronissimo di farsi un sistema nuovo ogni mese, o magari ogni giorno – che non è difficile – e creare secondo questo o quel sistema na-

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ La recensione apparve sulla «Rivista Minima» dell'ottobre 1880 e si può leggere in RAPPAZZO - LOMBARDO, *Giovanni Verga tra i suoi contemporanei...*, pp. 226-227. La citazione a p. 227.

scituro o morituro altrettante novelle, le quali abbiano la vitalità che noi siamo oramai certi di notare in ogni sua nuova scrittura⁴⁶.

Un dato di notevole rilievo è la designazione di Verga come “critico”, motivata certo dalla pertinenza estetica della prefazione all’*Amante di Gramigna*, così come appare significativa l’allusione di Farina ai ‘sistemi’ poetico-letterari cui l’autore di *Vita dei campi* avrebbe aderito a seconda delle proprie scelte narrative. Pressoché inutile sottolineare la riduttività dell’asserto, che svalutava l’impegno verghiano a sperimentare incessantemente nuove modalità e nuovi ambienti narrativi, considerandolo una mera ed eclettica velleità di aderire alle correnti estetiche di moda.

Sul piano più strettamente linguistico va segnalato che nella lettera al Farina serpeggia la terminologia già presente nella lettera al Paola: *cammino*, *studio*, *scienza*, *sincero*, *spassionato*, e soprattutto il sintagma *la sincerità dell’arte*; l’aggettivo *fatale* prelude al *cammino fatale* della *Prefazione a I Malavoglia*, con la quale si chiudono le maglie del reticolo semantico del realismo. In ogni caso la parola chiave della prefazione a *L’amante di Gramigna* è *studio*, alternata con il sinonimo *analisi moderna* e non è certo secondario che l’oggetto di tali operazioni siano i *fatti diversi* – o, nell’idioletto estetico preferito da Verga, *il fatto umano* –, cioè gli avvenimenti che presentano una eccezionalità di per sé evidente, che vanno studiati con *scrupolo scientifico* e con metodo innovativo, *più minuzioso e più intimo* per svelare il processo carsico delle passioni e per rendere senza filtro «l’efficacia dell’essere stato, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne»⁴⁷.

A partire da qui la speculazione estetica verghiana può estendersi all’orizzonte europeo: la costellazione di testi del realismo coevo è costituita innanzitutto dai testi archetipici, che si devono notoriamente ai Fratelli Goncourt e a Émile Zola.

Nella prefazione a *Germinie Lacerteux* (1864) il romanzo si profilava come «storia morale contemporanea» e strumento primario di indagine sociale, e aveva come oggetto di culto l’umanità:

Maintenant, que ce livre soit calomnié: peu lui importe. Aujourd’hui que le Roman s’élargit, et grandit, qu’il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l’étude littéraire et de l’enquête sociale, qu’il devient, par l’analyse et par la recherche psychologique, l’Histoire morale contemporaine, aujourd’hui que le Roman s’est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu’il cherche l’Art et la Vé-

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ VERGA, *Vita dei campi...*, p. 92.

rité; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices: la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité; que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom: Humanité; il lui suffit de cette conscience: son droit est là⁴⁸.

Dello stesso anno è la lettera giovanile di Zola a Valabrègue, in cui si enunciava la teoria dei tre schermi, i «trois Écrans»: classico, romantico, realista:

Il me reste maintenant à dire mon goût personnel, à me déclarer pour un des trois Écrans dont je viens de parler. Comme j'ai en horreur le métier de disciple, je ne saurais en accepter un exclusivement et entièrement. Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'Écran réaliste; il contente ma raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité. Seulement, je le répète, je ne peux l'accepter tel qu'il veut se présenter à moi; je ne puis admettre qu'il nous donne des images vraies; et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des œuvres d'art⁴⁹.

Il letterato Anthony Valabrègue, dopo aver oscillato tra classicità e romanticismo, tutt'a un tratto era stato attratto dal realismo; Zola lo accusa di essere un autore privo di personalità, che si attacca a visioni preconconcette del mondo: il diaframma delle scuole, dei precetti, dei modelli, impedisce di

⁴⁸ E. e J. DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier 1864, pp. VII-VIII («Ed ora, questo libro venga pure calunniato: gli importa poco. Oggi che il Romanzo si dilata e ingrandisce, e comincia a essere la grande forma seria, appassionata, viva, dello studio letterario e della ricerca sociale, oggi che esso diventa, attraverso l'analisi e la ricerca psicologica, la storia morale contemporanea, oggi che il romanzo si è assunti gli ambiti e gli scopi di studio della scienza, può rivendicarne la libertà e l'indipendenza. Ricerchi dunque l'Arte e la Verità; mostri miserie tali da imprimersi nella memoria delle classi privilegiate di Parigi; faccia vedere alla gente della buona società quello che le dame di carità hanno il coraggio di vedere, quello che una volta le regine facevano sfiorare appena con gli occhi, negli ospizi, ai loro figli: la sofferenza umana, presente e viva, che insegna la carità; il Romanzo abbia quella religione, che il secolo scorso chiamava con il nome grandioso e immenso di Umanità; gli basterà questa consapevolezza: in tutto ciò sta la sua legittimità», traduzione mia).

⁴⁹ Lettera ad A. Valabrègue del 18 agosto 1864, in É. ZOLA, *Correspondances. Les Lettres et les arts*, Paris, Charpentier 1908, pp. 13-14 («Accetto pienamente il suo modo di procedere, che è quello di porsi con franchezza di fronte alla natura, di renderla nel suo insieme, senza escludere nulla. L'opera d'arte, mi sembra, deve abbracciare l'intero orizzonte. Pur accettando lo schermo che arrotonda e sviluppa le linee, che attenua i colori e quello che accende i colori, che spezza le linee, preferisco lo schermo che, stringendo più da vicino la realtà, si accontenta di mentire quel tanto che basta per farmi percepire un uomo in un'immagine del creato», traduzione mia).

vedere la realtà e quindi di scriverla e descriverla coi propri occhi e coi propri mezzi. Gli fa rilevare che la realtà esatta non esiste, ma è sempre mediata dall'ambiente: il filtro biologico e sociale che genera una visione netta e opaca nel contempo. Al contrario lo schermo realista, che rimane invisibile, si rivela l'unica messa in forma della vita: Zola non gli riconosce certo – il che sarebbe ingenuo – la capacità di restituire il mondo com'è, ma gli assegna il potere di porsi come una lente che ha la pretesa di essere così perfettamente trasparente che le immagini che la attraversano si riproducono in tutta la loro realtà. In definitiva si tratta di uno schermo che ha come sua qualità principale quella di non essere un vero e proprio schermo, in quanto si mantiene invisibile rispetto a ciò che consente di vedere. È uno schermo che rivela nascondendosi, dissimula la sua presenza lasciandosi riempire dalla vita, anche quando questa rompe ogni argine e contravviene alle regole della letteratura: su di esso la Vita, una vita di cui si avverte il peso e la materialità, fa bella e abbondante mostra di sé. Ogni opera d'arte si configura dunque come una finestra aperta sul mondo, che incornicia uno schermo trasparente, attraverso cui gli oggetti percepiti subiscono mutamenti più o meno avvertibili nelle linee e nel colore. Tali modifiche dipendono dalla natura dello schermo: il mondo può apparire modificato dall'ambiente attraverso cui passa la sua immagine, oppure deformato da lenti concave o convesse che alterano la sagoma degli oggetti, ciascuna in un certo modo. La rappresentazione di una data realtà comporterà quindi l'idealizzazione o l'abbruttimento: la deformazione dell'esistente implicherà inevitabilmente una menzogna, ed è irrilevante che essa tenda al bello oppure al brutto. L'artista è come una partoriente, che genera un riflesso prismatico del reale: mettendosi in diretto rapporto con il mondo, l'artista lo vede a suo modo, se ne lascia penetrare e ce ne restituisce i raggi luminosi dopo averli, come fosse un prisma, rifratti e colorati secondo la loro natura. Da questo discende la "mostruosità" delle cosiddette «Scuole»: ogni scuola falsifica la natura solo per seguire determinate regole, che a loro volta sono strumenti di una menzogna che ci si passa di mano in mano, riproducendo in modo artificioso e meschino le immagini falsate, seppur grandiose o fascinosi, che lo schermo di volta prediletto ha restituito, esplicando tutte le sue potenzialità. Da tale premessa scaturiva la triplice distinzione zoliana tra schermo classico, romantico e realista. Lo schermo classico è una lente di ingrandimento che sviluppa le linee e arresta i colori al loro passaggio; lo schermo romantico è un prisma capace di una potente rifrazione, che spezza tutti i raggi luminosi e li decompone in uno spettro solare abbagliante; lo schermo realista, infine, è un vetro uniforme, assai trasparente ma non del tutto limpido, che restituisce le immagini più fedeli che uno schermo possa restituire. A questo tipo di schermo, capace di ricreare l'immagine pur deformandola, andavano le

simpatie di Zola, refrattario a qualsiasi affiliazione a Scuole e Maestri di pensiero: solo lo schermo realista infatti poteva soddisfare le sue esigenze di razionalità, preservando nel contempo i requisiti di bellezza, solidità e verità. Proprio la distorsione dell'immagine restituita dallo specchio realista ne garantiva anzi l'attendibilità estetica e l'oggettività di rappresentazione nell'orizzonte artistico, di necessità integrale e onnicomprensivo:

J'accepte d'ailleurs pleinement sa façon de procéder, qui est celle de se placer en toute franchise devant la nature, de la rendre dans son ensemble, sans exclusion aucune. L'œuvre d'art, ce me semble, doit embrasser l'horizon entier. Tout en comprenant l'Écran qui arrondit et développe les lignes, qui éteint les couleurs et celui qui avive les couleurs, qui brise les lignes, je préfère l'Écran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire sentir un homme dans une image de la création⁵⁰.

Si avvertono decisamente echi di queste parole negli accenni alla creazione artistica nella prefazione a *L'amante di Gramigna*, e in tutti gli accenni all'uomo e non al *personaggio*, già riscontrati nei testi epistolari.

Più in generale è significativo che Zola presenti la lettera a Valabrègue come una rêverie, e che Verga, ogni qual volta immagina se stesso nell'atto di ricreare o ritrovare nella propria mente il mondo popolare siciliano, si rappresenti in atto di *fantasticare*⁵¹: basti nominare la novella *Fantasticheria* e la definizione di *fantasmagoria* per la serie dei *Vinti* anche nella lettera a Paola Verdura.

Un raccordo intertestuale più concreto può poi riconoscersi nell'analogia tra le formiche e i protagonisti della narrativa verista, con relativi riferimenti all'orizzonte da osservare al microscopio:

Qualcuna di quelle povere bestioline sarà rimasta attaccata alla ghiera del vostro ombrellino, torcendosi di spasimo; ma tutte le altre, dopo cinque minuti di pánico e di viavai, saranno tornate ad aggrapparsi disperatamente al loro monticel-

⁵⁰ Lettera ad A. Valabrègue del 18 agosto 1864, in ZOLA, *Correspondances...*, pp. 13-14 («Accetto pienamente il suo modo di procedere, che è quello di porsi con franchezza di fronte alla natura, di renderla nel suo insieme, senza escludere nulla. L'opera d'arte, mi sembra, deve abbracciare l'intero orizzonte. Pur accettando lo schermo che arrotonda e sviluppa le linee, che attenua i colori e quello che accende i colori, che spezza le linee, preferisco lo schermo che, stringendo più da vicino la realtà, si accontenta di mentire quel tanto che basta per farmi sentire l'uomo nell'immagine creata dallo schermo», traduzione mia).

⁵¹ A. ASOR ROSA, *I Malavoglia di Verga*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. III, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, pp. 733-877, alle pp. 764-765. Il critico riepiloga tutti i luoghi nei quali Verga si ritrae in atto di fantasticare sulle sue storie. Tra questi: la prefazione a *Eva*, l'incipit di *Nedda*, la novella *Fantasticheria* e la prefazione inedita ai *Malavoglia*.

lo bruno. – Voi non ci tornereste davvero, e nemmeno io; – ma per poter comprendere siffatta caparbieta, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi a cotesta lente? voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà⁵².

L'osservazione scientifica si trasforma però per la frivola amica di Verga in uno spettacolo esotico, basato sull'osservazione della diversità sociale, praticata non certo per scopi indagativi o umanitari, ma solo come diversivo nella sua vita intrisa di mondanità e vanità. Non dimentichiamo che anche l'Alberto di *Eros* (1874) era tra i privilegiati a cui è dato vedere la vita da un lato solo⁵³, e che, in generale, la vita come spettacolo è un topos del realismo verghiano: in un abbozzo di *Fantasticheria* la donna guarda «attraverso il bicchiere il sole nascente»⁵⁴, *Jeli il pastore* guarderà incantato le figure proiettate sul lenzuolo nella festa paesana, e in *Pentolaccia* si evoca uno spettacolo popolare:

Giacchè facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene Pentolaccia ch'è un bello originale anche lui⁵⁵.

Ma anche nella visione personale dell'uomo Verga la finestra assume le funzioni di schermo, come attesta una lettera a Capuana del 4 gennaio 1887, scritta da un albergo romano:

Ciò che mi lascia specialmente contento poi è che si lavora meglio che nella quiete e nella tranquillità di casa mia – qui in mezzo al va e vieni, come dietro i vetri della lanterna magica. Forse perché siamo gente fatta per stare in piazza, e qui, dietro le vetrine, ci troviamo a posto⁵⁶.

La metafora dello spettacolo tornerà, con ben altre implicazioni, correlata cioè alla regola del realismo di non giudicare nella Prefazione a *I Malavoglia*, le cui varianti si rivelano particolarmente istruttive⁵⁷:

⁵² VERGA, *Vita dei campi...*, p. 5.

⁵³ G. VERGA, *Romanzi*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1983, p. 380.

⁵⁴ VERGA, *Vita dei campi...*, pp. 125-126.

⁵⁵ Ivi, p. 115.

⁵⁶ RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 267.

⁵⁷ I testi delle due prefazioni si citano da G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Na-

Davanti a questo spettacolo l'uomo non ha il diritto di giudicare: è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per osservare con passione, e per rendere il quadro sinceramente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della verità come è stata, o come avrebbe dovuta essere.

Davanti allo spettacolo di questa lotta fatale l'uomo non ha diritto di giudicare: è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per osservare senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuta essere.

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

Si notano subito alcuni dettagli importanti: 1) la spersonalizzazione dell'osservatore che passa da un soggetto umano ma assolutizzato e astratto *l'uomo* – che potrebbe sottintendere anche il costrutto francesizzante *on n'a pas* – a un pronome indefinito soggetto della perifrasi (*chi osserva*); 2) i termini “tecnici” della rappresentazione artistica si intersecano con sottili sfumature di senso che modificano via via l'approccio metodologico. E viene ribadito inequivocabilmente che lo scrittore non ha il diritto di giudicare, come Verga stesso aveva esplicitato assertivamente nella lettera al Filippi.

Altri motivi della poetica del realismo si ritrovano nella prefazione a *I Malavoglia*: la reiterata analogia con l'arte pittorica; il ribadimento dell'ottica distanziata, corretta però dall'osservazione ravvicinata (il risultato è *grandioso, visto da lontano*; ma *visto d'avvicino il grottesco diventa eminentemente artistico*); il richiamo al determinismo ambientale; l'accenno all'osservatore, quasi buon samaritano che si china a soccorrere i vinti, per poi ritrarsi di fronte alla propria inabilità a intervenire o anche solo a valutare, con un'interiezione rammaricata poi risolta in quell'inequivocabile «non ha il diritto di giudicare».

3.1. *Fra sogno e realtà: il realismo rivissuto*

Le prefazioni sono una fonte preziosa per la poetica disseminata di Ver-

zionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, pp. 11-14 e 343-346. Con *Pref1* si sigla la prima redazione, con *Pref2* la seconda opzione del testo sottoposta a Treves, che poi contaminò i due testi nella versione definitiva della stampa, qui siglata *St81*.

ga, che si arricchisce qui della componente fantastica: l'apparente aporia trova invece un rispecchiamento definito e coerente nella dimensione del distanziamento, la famosa "ottica da lontano", più volte argomentata con Capuana. La dimensione del ricordo, del trasognamento, comincia dal caminetto di *Nedda* per approdare – attraverso l'accenno all'indistinzione tra *sogno* e *storia* di *Eva* – a *Fantasticheria*, novella paratestuale di *Vita dei campi*, che trae origine proprio da un flash memoriale:

Non andate in collera se mi son rammentato di voi in tal modo, e a questo proposito. Oltre i lieti ricordi che mi avete lasciati, ne ho cento altri, vaghi, confusi, disparati, raccolti qua e là, non so più dove – forse alcuni son ricordi di sogni fatti ad occhi aperti – e nel guazzabuglio che facevano nella mia mente, mentre io passava per quella viuzza dove son passate tante cose liete e dolorose, la mantellina di quella donnicciola freddolosa, accoccolata, poneva un non so che di triste, e mi faceva pensare a voi⁵⁸.

L'intermittenza del cuore – connotata con il termine manzoniano *guazzabuglio* – potrebbe offendere la dama, dato che a evocare la visione di lei è la sagoma della popolana con la mantellina logora, ma l'elemento che fa scattare l'associazione mentale è lo stato d'animo, la tristezza dell'amore finito, e la malinconia dell'artista che riflette sul dolore esistenziale, che accomuna i privilegiati come loro e «gli attori plebei», protagonista di un «dramma modesto e ignoto» che, se riuscirà a «decifrarlo», sarà poi lieto di raccontarle. La gentildonna diventa dunque involontariamente musa ispiratrice del racconto realista, di un *realismo rivissuto* direi, che ritorna, con parole analoghe, nella postfazione delle *Novelle rusticane*, *Di là del mare* (in cui si allude tra l'altro agli «umili drammi» del bozzetto *Il mistero*)⁵⁹. E ritorna anche un motivo costante di tutta la produzione del Verga maturo, vale a dire la «povera gente ignota» che popola tutti i racconti. Ma non basta: lo schermo zoliano si riconverte qui in topos descrittivo, il lago nebbioso come specchio appannato, in cui si proiettano, come in un miraggio, le sagome dei personaggi:

Il Biviere si stendeva sempre in fondo alla pianura come uno specchio appannato. Più in qua i vasti campi di Mazzarò, i folti oliveti grigi su cui il tramonto scendeva più fosco, le vigne verdi, i pascoli sconfinati che svanivano nella gloria dell'occidente, sul cocuzzolo dei monti; e dell'altra gente si affacciava ancora agli usci delle fattorie grandi come villaggi, per veder passare degli altri viandan-

⁵⁸ VERGA, *Vita dei campi...*, p. 6.

⁵⁹ G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2016, p. 166.

ti. Nessuno sapeva più di Cirino, di compare Carmine, o di altri. Le larve erano passate. Solo rimaneva solenne e immutabile il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti. Sfinge misteriosa, che rappresentava i *fantasmi* passeggeri, con un carattere di *necessità fatale*⁶⁰.

Di là del mare rientra dunque a pieno titolo nel macrotesto della poetica verghiana, teorizzata organicamente solo nella Prefazione a *I Malavoglia*.

Tra sogno e realtà si colloca, con risvolti di teorizzazione sulla natura psicologica dello stato limbico tra veglia e sonno, anche una prefazione meno citata, ma rappresentativa, che Verga inserì prima de *La coda del diavolo*, novella della raccolta *Primavera* (1877):

Questo racconto è fatto per le persone che vanno colle mani dietro la schiena contando i sassi; per coloro che cercano il pelo nell'uovo e il motivo per cui tutte le cose umane danno una mano alla ragione e l'altra all'assurdo; per quegli altri cui si rizzerebbe il fiocco di cotone sul berretto da notte quando avessero fatto un brutto sogno [...]; per gli spiritisti, i giuocatori di lotto, gli innamorati, e i novellieri; per tutti coloro che considerano col microscopio gli uncini coi quali un fatto ne tira un altro, quando mettete le mani nel cestone della vita; per i chimici e gli alchimisti che da 5000 anni passano il loro tempo a cercare il punto preciso dove il sogno finisce e comincia la realtà, e a decomporvi le unità più semplici della verità nelle vostre idee, nei vostri principii, e nei vostri sentimenti, investigando quanta parte del voi nella notte ci sia nel voi desto, e la reciproca azione e reazione, gente sofisticata la quale sarebbe capace di dirvi tranquillamente che dormite ancora quando il sole vi sembra allegro, o la pioggia vi sembra uggiosa – o quando credete d'andare a spasso tenendo sotto il braccio la moglie vostra, il che sarebbe peggio. Infine, per le persone che non vi permetterebbero di aprir bocca, fosse per dire una sciocchezza, senza provare qualche cosa, questo racconto potrebbe provare e spiegare molte cose, le quali si lasciano in bianco apposta, perché ciascuno vi trovi quello che vi cerca⁶¹.

Con piglio ironico, ma anche con serietà, Verga destina il suo enigmatico bozzetto, incentrato sul triangolo amoroso classico (moglie, marito e amico fraterno del marito) e ambientato nell'atmosfera magica e infida del carnevale, con travestimenti e dichiarazioni d'amore poi ritratte, che comunque alterano il sereno equilibrio della coppia. Il pubblico di lettori è 'generalista', come diremmo oggi: gente comune, cultori del paranormale e

⁶⁰ Ivi, pp. 169-70.

⁶¹ G. VERGA, *Primavera*, a cura di G. Forni e C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2020, p. 19.

della pseudoscienza, e persone immerse in una realtà parallela, che oggi forse chiameremmo nel metaverso, giocatori di lotto, gli innamorati, e i novellieri, intenti a studiare «col microscopio» i nessi casuali dell'esistenza. Un realismo a tesi, sembrerebbe, ma ancora reticente sulle proprie scelte teoriche e arretrato in quelle stilistiche.

Né può considerarsi secondario che questa prefazione si apra, come quella a *I Malavoglia*, con il costruito deittico *Questo racconto*, che rinvia inequivocabilmente al testo diegetico che presenta.

3.2 *La scrittura realista come arte figurativa e come metodo*

Nella concezione verghiana, incardinata su un'osservazione artistica e non meramente scientifica come in Zola, la scrittura realista si presta ad analogie con l'arte pittorica che trovano il proprio culmine nella prefazione a *I Malavoglia*:

Questo racconto è lo studio sincero e passionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni, le prime irrequietudini pel benessere [...].

Basta lasciare al quadro le sue tinte *schiette e tranquille*, e il suo disegno semplice [...] Perché *la riproduzione artistica* di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; *esser sinceri per dimostrare la verità*, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale⁶².

Una sinossi tra la lettera al Paola, la lettera al Treves sui Vinti e le due Prefazioni ai *Malavoglia*⁶³ può riuscire istruttiva:

Lettera a Paola 21.4.1878	Lettera a Treves 19.7.1881	Prefazione 1	Prefazione 2
Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così,	Nel romanzo ho cercato di estrarre quel concetto che l'arte per essere efficace vuol essere since-	Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi;	Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; es-

⁶² VERGA, *I Malavoglia*..., p. 11.

⁶³ Per i riferimenti bibliografici delle citazioni si rinvia ai paragrafi precedenti.

<p>come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa, la <u>sin-</u><u>cerità dell'arte</u> in una parola – potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna</p>	<p>ra, e che tutta la questione e l'importanza del realismo, sta in ciò che più si riesce a rendere <u>immediata</u> l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva quindi vera e reale come volete, ma bella sempre</p>	<p>essere sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale</p>	<p>sere sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale</p>
---	---	---	---

La collazione ci rivela un passaggio importante nella maturazione del metodo e quindi del lessico estetico verghiano: la cooccorrenza di *fisionomia storica* e di *luce della verità* nella Prefazione ai *Malavoglia* conferma la coerenza e la tenuta della «poetica disseminata» che stiamo cercando di ricomporre, come dimostra il raffronto con le lettere a Capuana e con gli altri testi finora esaminati. Può essere più pertinente ai nostri fini una proiezione internazionale di tali scelte metodologiche e del lessico che le rappresenta: basti uno sguardo al realismo francese, in cui sono anticipati termini e intenti poi assimilati da Verga. Nella prefazione ai *Frères Zemganno* affiorano espressioni poi divenute topiche nelle enunciazioni verghiane, dalle *creature semplici e poco complicate*, alle *sfumature* e alle *mezze tinte*⁶⁴, alle sfuggenti emozioni del bel mondo, ai *documenti umani*:

⁶⁴ «Mais pourquoi, me dira-t-on, ne l'avez-vous pas fait ce roman? ne l'avez-vous pas au moins tenté? Ah, voilà !... Nous avons commencé, nous, par la canaille, parce que la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le parisien et la parisienne de la société, ces civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances, toute de demi-teintes, toute de ces riens insaisissables, pareils aux riens coquets et neutres avec lesquels se façonne le caractère d'une toilette distinguée de femme, demandent des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les attrape et le romancier du plus grand génie, croyez-le bien, ne les devinera jamais ces gens de salon, avec les racontars d'amis qui vont pour lui à la découverte dans le monde», E. DE GONCOURT, *Les frères Zemganno*, Paris, Nelson 1879, p. 9. «Ma perché, mi si dirà, non hai scritto questo romanzo? Non ci hai almeno provato? Ah, ecco! Abbiamo cominciato con la canaglia, perché la donna e l'uomo del popolo, più vicini alla natura e allo stato selvaggio, sono creature semplici e senza complicazioni, mentre i parigini della società, quegli uomini e quelle donne eccessivamente civilizzati, la cui spiccata originalità è fatta tutta di sfumature, tutta di mezze tinte, tutta di quei nonnulla sfuggenti, simili alle cosucce da nulla civettuole e insignificanti con cui si modella il carattere della toilette raffinata di una donna, hanno bisogno di anni per essere penetrati, per essere conosciuti, per essere colti, e anche il romanziere di più grande genio, che lo si creda o no, non potrà mai capire queste persone da salotto, attraverso i pettegolezzi degli amici che vanno a scoprirle per lui nel loro mondo» (traduzione mia).

Donc ces hommes, ces femmes, et même les milieux dans lesquels ils vivent, ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasinevements d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amasement d'une collection de documents humains, semblable à ces montagnes de calepins de poche qui représentent, à la mort d'un peintre, tous les croquis de sa vie. Car seuls, disons-le bien haut, les documents humains font les bons livres: les livres où il y a de la vraie humanité sur ses jambes⁶⁵.

Nella stessa prefazione lo scrittore francese profilava la possibilità, a lui negata dopo la morte del fratello, di ritrarre nel romanzo realista le classi alte. Forse è qui che va cercata la causa della rinuncia verghiana a completare la serie de *I vinti*. Ma non è certo questo il nostro centro di interesse in questa sede. Dalla prefazione di Goncourt possiamo trarre alcuni spunti interessanti sull'idea di realismo, evocata in alcuni passaggi decisivi del testo:

On peut publier des *Assommoir* et des *Germinie Lacerteux*, et agiter et remuer et passionner une partie du public. Oui! mais, pour moi, les succès de ces livres ne sont que de brillants combats d'avant-garde, et la grande bataille qui décidera de la victoire du réalisme, du naturalisme, de l'étude d'après nature en littérature, ne se livrera pas sur le terrain que les auteurs de ces deux romans ont choisi. Le jour où l'analyse cruelle que mon ami, M. Zola, et peut-être moi-même, avons apportée dans la peinture du bas de la société, sera reprise par un écrivain de talent, et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, dans des milieux d'éducation et de distinction, ce jour-là seulement, le classicisme et sa queue seront tués.

Ce roman réaliste de l'élégance, ça avait été notre ambition à mon frère et à moi de l'écrire. Le Réalisme, pour user du mot bête, du mot drapeau, n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue, il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture artiste, ce qui est élevé, ce qui est beauté, une étude pareille à celle que la nouvelle école vient de faire, en ces dernières années, de la laideur. [...]

Cette préface a pour but de dire aux jeunes, que le succès du réalisme est là, seulement là, et non plus dans le canaille littéraire, épuisé, à l'heure qu'il est, par leurs devanciers⁶⁶.

⁶⁵ *Ibidem*. «Dunque queste donne, questi uomini, e l'ambiente in cui vivono, possono essere rappresentati solo per mezzo di immensi cumuli di osservazioni, di innumerevoli appunti presi a furia di sguardi con l'occhialino, dell'ammassare documenti umani, simili a quelle montagne di taccuini tascabili che, alla morte di un pittore, rappresentano tutti gli schizzi fatti durante la sua vita. Perché solo i documenti umani fanno i buoni libri, quelli in cui si ritrae un'umanità che si regge in piedi» (traduzione mia).

⁶⁶ Ivi, pp. 11-12. «Si possono pubblicare opere come l'*Assommoir* e *Germinie Lacerteux*, e smuovere,

Questa percezione del naturalismo come metodo artistico superato era sottolineata, non senza malizia, dal dannunziano Ugo Ojetti intervistatore di Verga nel 1894. Dopo aver interrogato lo scrittore su vari temi, compresa la lingua letteraria, il giornalista poneva un quesito cruciale, restituendoci nel commento che introduce la domanda, l'attitudine schiva dello scrittore:

E si chiudeva nelle spalle, quasi che fatalmente, fuori d'ogni sua volontà, fosse caduto a parlare di sé e dell'opera sua. Ma io tendevo alla domanda più importante:

— Ella è considerato in Italia il più valido campione del naturalismo puro, del naturalismo fisiologico. In Francia, per confessione degli stessi suoi fedeli, esso è caduto. Ella che ne pensa?

La risposta conferma la refrattarietà di Verga rispetto a ogni incasellamento o etichettazione finì a se stessi:

Parole, parole, parole. Naturalismo, psicologismo: c'è posto per tutti e da tutti può nascere l'opera d'arte. Che nasca, questo è l'importante.

Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero. [...] Inoltre osservi che noialtri detti, non so perché, naturalisti facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi puri⁶⁷.

Inoltre vi possiamo leggere il rigetto di ogni teorizzazione non funzionale alla prassi scrittoria, e l'insofferenza per essere assimilato superficialmente a un movimento di cui, come abbiamo visto nelle lettere su Zola e Flaubert, Verga non condivideva la crudezza e l'asettico oggettivismo. Piuttosto gli sarebbe piaciuto, se è lecito ipotizzarlo, essere affiliato al *Realismo*,

eccitare e appassionare una parte del pubblico. Sì, ma per me i successi conquistati da questi libri sono solo brillanti battaglie d'avanguardia, ma la grande battaglia che deciderà la vittoria del realismo, del naturalismo, dello studio della vita in letteratura, non sarà combattuta sul terreno che gli autori di questi due romanzi hanno scelto. Il giorno in cui l'analisi crudele che il mio amico Zola, e forse io stesso, abbiamo applicato nel dipingere i livelli più bassi della società, sarà ripresa da uno scrittore di talento e utilizzata per riprodurre gli uomini e le donne di mondo, in ambienti educati e distinti, solo allora il classicismo e i suoi strascichi saranno eliminati. L'ambizione di mio fratello e mia era quella di scrivere questo romanzo realistico del mondo elegante. Il realismo, per usare la parola stupida, la parola bandiera, non ha la sola missione di descrivere ciò che è basso, ciò che è ripugnante, ciò che puzza; è venuto al mondo anche per definire, nella scrittura artistica, ciò che è elevato, ciò che è bellezza, uno studio simile [...] lo scopo di questa prefazione è di dire ai giovani che il successo del realismo sta lì, solo lì, e non più nella rappresentazione letteraria della canaglia, esaurita, ormai, dai loro predecessori» (traduzione mia).

⁶⁷ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca 1895, pp. 71-72.

parola *bête*, ma anche parola *drapeau* per Goncourt, e comunque più duttile e onnicomprensiva di *Naturalismo*.

E come metodo avente come fine supremo verità e sincerità è riproposto il realismo in quello che può considerarsi il testamento estetico verghiano, la bellissima prefazione al romanzo *Dal tuo al mio*, tratto dal dramma omonimo:

Pubblico questo lavoro, scritto pel teatro, senza mutare una parola del dialogo, e cercando solo di aggiungervi, colla descrizione, il colore e il rilievo che dovrebbe dargli la rappresentazione teatrale – se con minore *efficacia*, certamente con maggior *sincerità*, e in più diretta comunicazione col lettore, [...].

Al lettore non sfuggono, come non sfuggono al testimonio delle scene della vita, il senso recondito, le sfumature di detti e di frasi, i sottintesi e gli accenni che lumeggiano tante cose coi freddi caratteri della pagina scritta, come la lagrima amara o il grido disperato suonano nella fredda parola di questo *metodo di verità e di sincerità artistica* – quale dev'essere, perché così è la vita, che non si svolge, ahimè, in belle scene e in tirate eloquenti⁶⁸.

3.3 Accezioni italiane del realismo

Per contestualizzare adeguatamente la percezione e la concezione verghiana del realismo è necessario rapportarsi al contesto storico-estetico coveo, in cui campeggia Francesco De Sanctis (1817-1883) che, com'è noto, non si occupò mai di Verga, ma scrisse pagine fondamentali su Zola e teorizzò la funzionalità espressivo-comunicativa della lingua letteraria moderna:

Il vero è la misura dell'ideale [...]. La scuola del vero vuole non la veemenza, ma la precisione e la chiarezza. Lo stile, che prima aveva a carattere l'eleganza, si volge appunto a quelle due qualità, precisione e chiarezza. E tutto ciò ha anche grande influenza sulla lingua. Quella degl'idealisti è la lingua *aulica*, cortigiana, illustre di Dante, desunta da' letterati del Cinquecento, *fazionata*, manifatturata, senza esempio in alcuna parte della nazione e che perciò degenera facilmente in lingua accademica. Nelle scuole di oggi l'indirizzo è perfettamente contrario; la lingua, è naturale, cioè, poiché si vuole il progresso naturale e libero, la lingua esclude tutti gli elementi d'imitazione che la impregnavano e si accosta al parlare vivo, popolare. Obbietto della lingua non è più fare impressione artificiale, ma

⁶⁸ G. VERGA, *Dal tuo al mio. Romanzo*, a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2021, p. 3, corsivi miei.

rendere il pensiero nel modo più semplice e più chiaro. Poiché, come sapete, la parola è segno dell'idea, si vuole la parola che esprima più celermente e più acconciamente⁶⁹.

Da questa concezione derivava l'apprezzamento del critico per Zola, come autore che aveva mostrato esemplarmente il legame tra personaggi e ambiente storico e sociale. Tale assunto si inseriva in una visione dell'opera d'arte non come testo argomentativo, ma come testo con un valore intrinseco, che è quello di materializzare e incorporare l'idea nella forma, quella forma che, ove riuscita, avvince e commuove il lettore. L'assenza dell'autore dal testo, che mette direttamente il lettore in comunione immediata con la cosa, riscatta la brutalità della narrazione naturalista, in quanto fa emergere l'ideale che è nelle cose.

Anche il lessico desanctisiano contribuisce a chiarire e motivare l'idea verghiana di realismo che si è via via configurata nel nostro macrotesto di poetica disseminata. A parte qualche contaminazione tra *reale* o *materiale*, e *ideale*⁷⁰, parole come *ambiente*, *temperamento*, *eredità*, ricorrono negli scritti di quegli anni e i concetti che veicolano vengono accettati dal critico irpino, mentre *realismo* – e la variante deteriore *verismo* – suscitano la sua riprovazione⁷¹:

Quella che ci pizzica e ci stimola è la vita in atto, nella sua realtà. E perché questo troviamo in Zola, diciamo: – L'idea di Zola è il realismo.

Realismo non parve a quest'arte un titolo *abbastanza espressivo*; si chiamò il *verismo*, e non ci è niente di meno vero in questa vita brutta, volgare, mutilata ed esagerata⁷².

Zola rappresenta un progresso nell'ambito del realismo perché porta a compimento il romanzo psicologico e storico, assorbendolo nel suo romanzo fisiologico, e adeguandovi in maniera prodigiosa lo stile:

⁶⁹ F. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo decimonono. La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano, Bari, Laterza 1953, pp. 324-325; esempio assoluto del raggiungimento di tali requisiti era lo stile di Alessandro Manzoni, chiaro, preciso «popolare senza trivialità».

⁷⁰ «E che cosa è il materialismo, non il materialismo abietto e volgare, ma nel suo senso più elevato? È il mondo che si riconcilia con la vita, e ne prende possesso e pone ivi i suoi ideali...» (F. DE SANCTIS, *Saggi critici*, Napoli, Morano 1874, p. 465).

⁷¹ Dopo il romanzo realista di Manzoni «vennero i realisti, più realisti della realtà»; questi scrittori costituirono una «scuola» (*Ibidem*). Si rammenti l'insofferenza di Zola per le scuole, e le consimili invettive di Farina contro il realismo.

⁷² DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo decimonono...*, pp. 418-419.

La parola dev'essere un marchio, non una maschera. Questo marchio di anima sulla fronte dell'uomo non è espresso solo nelle azioni; Zola persegue i suoi uomini sino ne' loro gesti più volgari e nel loro *argot* più grossolano. Ha [...] lingua propria, potente, a cui il gergo è rilievo. Dopo Proudhon, il più grande stilista francese è lui⁷³.

Anche l'impersonalità diegetica si traduce in stile delle cose:

...lo stile [...] è impersonale, stile delle cose. La materia è calda da sé, non le è bisogno sguardo d'artista [...]. L'artista colla sua morbosa ingerenza non è più il prete posto lì fra l'uomo e Dio; il lettore entra in comunione immediata colla cosa. E non perciò manca l'ideale. Gli è solo che l'ideale non nasce da una vita artistica sovrapposta e mescolata colla vita naturale. L'ideale è nelle cose, dalle quali escono lampi e guizzi di sentimenti umani...⁷⁴

Queste pur rapide citazioni ci confermano che il realismo verghiano nasce e si sviluppa in un contesto denso e ricco di fermenti culturali e intellettuali, che l'autore de *I Malavoglia* ha assorbito e rielaborato con grande autonomia di pensiero e di metodo.

Nell'Italia postunitaria il realismo in politica era inteso alla lettera come "senso della realtà" da affrontare, e questo significato si riverbera nell'attività intellettuale: *realismo* è la parola che definisce una nuova consapevolezza, sicché dalla pittura di Signorini alle commedie di Torelli, ai romanzi di Tarchetti e De Meis, si creerà l'ottimistica convinzione di poter cambiare dall'interno la nuova società

A un'accezione puramente estetica ci riporta Edoardo Scarfoglio (1860-1917), che si accaniva contro narratori e narratrici afferenti a realismo e verismo:

Ecco: da qualche tempo l'arte sente il bisogno di tuffarsi alle fonti della vita; e dal Balzac in poi il romanzo ha deviato dalla sua antica forma narrativa, piegando allo studio fisiologico e psicologico dell'uomo [...]

Tutte queste vie menano, più o meno brevemente, alla verità; ma ad una verità, direi, relativa: ci è sempre come una piccola nuvola vaporosa, che offusca l'evidenza della rappresentazione. [...].

Manca a tutti [Balzac, Sand, Zola] quella serenità plastica e semplice della concezione e dello stile, che il Flaubert ebbe per un momento in *Madame Bovary*, e che tutta quanta la letteratura popolare possiede naturalmente⁷⁵.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, pp. 449-450.

⁷⁵ E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga 1885, p. 43.

Il critico dannunziano rigetta l'idea del romanzo-studio e, puntualizzando il relativismo della verità rappresentata artisticamente, segnala come prototipo del realismo Balzac e come modello esemplare di quella pratica letteraria il Flaubert della *Bovary*, che Verga invece non aveva apprezzato per la mancanza di un adeguato supporto etico.

Bastino questi accenni a radicare l'idea e l'operato dell'autore de *I Malavoglia* nel contesto letterario nazionale coevo.

4. Conclusioni

Nella poetica disseminata verghiana il primo dato che emerge con evidenza è il lessico reticolare e ricorsivo, nonché radicato nella cultura coeva, con cui l'autore definisce le proprie idee, in privato e in pubblico. È davvero sorprendente il continuo ritorno di termini ed espressioni così interiorizzate nell'idioletto estetico verghiano da tradursi in inconscia autoparafasi da un documento all'altro di questa poetica secretata e dispersa, che, grazie alla lettura integrata di documenti epistolari e paratesti, si rivela solidamente fondata su uno straordinario livello di coscienza critica e autocritica, e su pochi incontrovertibili principi e convinzioni. Innanzitutto la priorità dell'impegno militante, attraverso la produzione di testi che la attuassero, rispetto alla partecipazione a diatribe critico-estetiche su riviste o altre sedi pubblicistiche: simile scelta, appresa da Ferdinando Martini, ma pienamente interiorizzata da Verga e consona al suo temperamento schivo, ne caratterizzò tutta la vita artistica. Un realismo *vissuto*, si direbbe, ma anche un realismo *rivissuto*, filtrato dalla memoria più che da una lente autoriale, e oggettivato dall'immersione totale, come quella degli antropologi di professione, nella comunità 'osservata'. Da tale immersione socio-ambientale procede anche la piena integrazione socio-linguistica nelle realtà di volta in volta rappresentate nella narrazione: a questa integrazione si lega il delicato processo di traduzione dei codici etnolinguistici, che Verga riproduce con la straordinaria competenza di un mediatore culturale.

Su un piano più sostanziale la lettura integrata dei microtesti qui proposta rivela che la conquista del realismo, anche nel linguaggio narrativo, fu legata all'incessante ricerca di una forma "inerente" ai soggetti di volta in volta affrontati, in un progetto narrativo che si ispirava, come si è appena visto, a illustri modelli europei, dai Goncourt in poi. Dall'esordio romantico catanese (1856-1862), a romanzi e commedie "sociali" fiorentini (1866-1874), a novelle e drammi rustici e suburbani del "magico" decennio verista milanese (1875-1885), alla produzione post-verista (1886-1906), tale ricerca inesausta procede senza fratture ma con sinuosa ricorsività. La svolta

è segnata indiscutibilmente dal 1874, non tanto o non solo per la repentina mutazione tematica e linguistica di *Nedda*⁷⁶, quanto per il radicamento di Verga nel fervido ambiente della Milano scapigliata, in cui assorbiva idee e modelli letterari di respiro europeo. Bastino i nomi di Auerbach, Turgenev e Hardy⁷⁷, oltre ai francesi di cui è nota la diretta conoscenza. La lettura di questi autori nella traduzione francese avrebbe aperto a Verga gli scenari del realismo internazionale, come già avvertiva la critica coeva, compresa quella meno benevola⁷⁸, e gli avrebbe suggerito tematiche e modalità narrative che avrebbero ispirato e supportato la sua straordinaria etnificazione linguistica⁷⁹, realizzata con una geniale rifunzionalizzazione di idiomatilità e sintassi. Sul primo fronte, nei capolavori della maturità Verga elabora una strategia stilistica per cui dialetto primario (siciliano) e dialetto secondario (toscano), rinforzati occasionalmente da altri dialetti (milanese, piemontese, veneto), si fondono in un ricco e articolato italiano interregionale. Su tale repertorio sociolinguistico si sarebbe basata una “popolarità” stilistico-espressiva intercambiabile per ogni realtà geoculturale⁸⁰, che rielaborava una «competenza multipla», acquisita sostanzialmente nei decenni cruciali del vissuto linguistico e artistico dello scrittore⁸¹. Quel codice, in cui convergono tutti gli elementi dell’etnificazione che pertengono alle strutture iperlinguistiche e antropologiche (nomignoli, paragoni proverbiali, codice gestuale, modi di dire, proverbi), deriva dalle medesime strategie stilistiche adottate dai prin-

⁷⁶ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1920, p. 56: «Così si genera il realismo del Verga. *Nedda* (1874) è il primo bozzetto che segna questo deciso orientarsi dell’artista. Cambia la visione della vita, cambia anche il contenuto della nuova arte: non più duelli, non più amori raffinati di artisti e di ballerine, ma passioni semplici, tragedie silenziose e modeste di povere contadine; guerre sanguinose di uomini primitivi, che chiudono in petto un vigoroso senso dell’onore e una barbara violenza di passioni». La critica più attuale attribuisce la svolta verista a *Rosso Malpelo* (R. LUPERINI, *Verga moderno*, Bari, Laterza 2005; e A. MANGANARO, *Verga*, Acireale, Bonanno 2011).

⁷⁷ G. ALFIERI – G. LONGO, *Vues et voix de l’étranger dans le Verisme italien*, in *Naturalismes du monde, les voix de l’étranger*, sez. II di «Les Cahiers Naturalistes», n. 94 (2020), pp. 369-304.

⁷⁸ Così, a proposito delle novelle verghiane, si esprimeva SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte...*, p. 156: «La materia è nuova, poiché dalla georgica virgiliana in poi uno studio obbiettivo di questa parte della famiglia umana, che provvede al nutrimento di tutti, in Italia non è stato fatto mai. È stato bensì fatto in Inghilterra in Germania in Russia, e le novelle del Verga stanno degnamente tra i racconti agricoli del Goldsmith dell’Auerbach del Turghenieff». Negativo, com’è noto, sarebbe stato però il giudizio sulle scelte linguistiche dell’autore di *Vita dei campi* e delle *Rusticane*.

⁷⁹ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988.

⁸⁰ G. ALFIERI, *Dialetto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro*, in *Dialetto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno internazionale di studi (Sappada/Plodn, 30 giugno-4 luglio 2016), a cura di G. Marcato, Padova, Clup 2017, pp. 305-319.

⁸¹ S. CERRUTO, *La «competenza multipla» di Verga tra scrittura epistolare e letteraria (1865-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. s. n. 7, Leonforte, Fondazione Verga-Euno Editore 2023.

cipali rappresentanti del Realismo europeo⁸². Sorprendentemente lo aveva intuito un critico intelligente della prima metà del Novecento, che un po' per indolenza, un po' per mancanza di opportunità, non approfondì le sue ricerche. Nel manifestare con coraggioso anticonformismo il proprio dissenso rispetto alla critica stilistica che negli anni Cinquanta dominava nella cultura italiana, Aurelio Navarria scriveva a Luigi Russo:

Mi ha deluso del tutto lo scritto dello Spitzer sopra lo stile dei Malavoglia (E non mi aveva persuaso per nulla il tentativo analitico del Devoto). Glottologi con un occhio all'Estetica crociana e filologi che vogliono apparire moderni studiando le profondità stilistiche di Riccardo Bacchelli o di Hans Fallada! Fanno arricciare il naso. Io credo molto più semplicemente che Verga abbia studiato meglio che non si creda i romanzi campestri di Giorgio Sand e la narrazione parlata di Bertoldo Auerbach⁸³.

Sul fronte sintattico, a prescindere dalla rimodulazione stilistica della sintassi popolare, l'inimitabile periodare verghiano affonda nella concezione dinamica e funzionale dello stile che, inteso come «forma del periodo», è connaturato all'idea e deve adattarvisi, «vestirla, investirla» fino a fondersi con essa, non con modelli di periodo imitati dai classici e «applicabili a tutte le idee», ma con periodi creati di volta in volta per aderire alla materia rappresentata e a fondersi con essa⁸⁴. Già nella *Prefazione a I Malavoglia* Verga si era espresso in tale direzione, a proposito della forma inerente al soggetto. Sul piano diegetico la poetica realista conduce Verga a escogitare una narrazione multiprospettica, passando la “macchina da presa” da un personaggio all'altro, senza soluzione di continuità nel racconto⁸⁵. Lo strumento cardine di quel realismo è l'imperfetto narrativo, che trova il suo culmine in *Rosso Malpelo* e nei *Malavoglia*: come ha mostrato la linguistica moderna, con la teoria del verbo, la scelta grammaticale si traduce in dato categoriale, sicché a Verga si possono riadattare le considerazioni maturate da Proust per la prosa di Flaubert, che ha rinnovato le teorie della conoscenza e della realtà del mondo esterno⁸⁶.

⁸² ALFIERI - LONGO, *Vues et voix de l'étranger dans le Verisme italien...*

⁸³ La lettera, datata 16 febbraio 1956, si legge in F. NAVARRIA, *Due critici verghiani. Carteggio inedito tra Aurelio Navarria e Luigi Russo (1930-1960)*, in «Studi medievali e moderni», 2 (2022), pp. 167-267, p. 222.

⁸⁴ Sono espressioni tratte dalla citata intervista rilasciata a Ogetti (*Alla scoperta dei letterati...*, p. 65).

⁸⁵ G. FORNI, *Introduzione a VERGA, Novelle rusticane...*, pp. XI-XCVIII.

⁸⁶ La qualificante analogia era stata proposta da Giovanni Nencioni (*La lingua dei «Malavoglia»...*, p. 48), che riportava il giudizio di Proust su Flaubert: «Un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il à fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, à renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les

Come emerge dalla lettura ‘verticale’ dei microtesti qui tentata, l’idea verghiana di realismo appare consustanziata a valori etici (sincerità, verità, coscienziosità, la negazione di qualsiasi diritto a giudicare), in cui la componente estetica è un plusvalore. Basti rileggere la definizione del suo credo letterario enunciata per inciso nella famosa lettera al Paola, che la lezione restaurata ci restituisce ora in tutta la sua autenticità ed assertività:

il realismo io l’intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell’osservazione coscenziosa (*sic*), la sincerità dell’arte in una parola.

Anche per il suo realismo impostato sulla «probità letteraria» – come egli stesso aveva dichiarato alla sua compagna – Verga in definitiva merita di essere riletto e conosciuto in una prospettiva ben più ampia di quella del Verismo, che può essere solo quella del Realismo. Il suo italiano interregionale ed etnificato, che è la sua cifra di narratore geniale e inimitabile, ha inevitabilmente costituito anche un limite per la sua diffusione al di fuori della cultura nazionale, come uno dei suoi più cari amici e sodali, Giuseppe Giacosa, avrebbe osservato nell’intervista rilasciata a Ogetti:

Mi rammento il discorso che il presidente del Lotus-Club fece a un banchetto datomi da quel Circolo a New-York. Parlava egli con perfetta conoscenza di Fogazzaro e di Verga, e diceva che, se fossero stati francesi o inglesi o russi, il mondo sarebbe stato già da lungo tempo pieno del loro nome⁸⁷.

Auspichiamo che questo convegno contribuisca a qualificare Verga come autore da inserire nell’orizzonte del Realismo, come i suoi contemporanei di tutta Europa.

théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur». La citazione era a sua volta ricavata da un saggio di Benveniste.

⁸⁷ OGETTI, *Alla scoperta dei letterati...*, p. 277.

ANDREA MANGANARO

Università di Catania

IL REALISMO DI VERGA NELLA STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA

Verga, «scrittore antiletterario»¹, ritorna attuale nei momenti di forte tensione politica, etica, civile. La periodizzazione della sua fortuna critica, l'emergere dei momenti culminanti del conflitto di interpretazioni, coincide, non a caso, con svolte storiche. È divenuto protagonista, nella ricezione critica, con echi anche al di fuori della cerchia accademica, fondamentalmente in tre periodi: alla fine della Prima guerra mondiale, tra il 1918 e il 1923; dopo la Seconda, tra il 1945 e il 1955; negli anni precedenti e seguenti il 1968². E un'ultima stagione, con le difficoltà della storicizzazione del contemporaneo, è quella che si sta tuttora sviluppando, soprattutto nell'ultimo decennio, e di cui questo convegno si spera che possa costituire non un consuntivo, ma un rilancio. Intitolare un convegno al «realismo», per quanto «multiplo ed evanescente», come la stessa realtà, sia questo concetto, variabile «da cultura a cultura»³, è già di per sé una dichiarazione d'intenti. Forse anche per la critica letteraria accademica, dopo tante abiure e negazioni, si assiste, oggi, a un «ritorno alla realtà», e proprio grazie a Verga?⁴ È, il mio, un dubbioso auspicio.

¹ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920, p. 68; sarà poi così amplificato, a partire dalla seconda edizione, con lo stesso titolo, Bari, Laterza: «il Verga è uno scrittore antiletterario, antiaulico, antiaccademico»; cfr. nell'edizione (sempre Laterza) 1986, p. 92.

² Cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. XIII.

³ Cfr., in ordine, N. GOODMAN, *Realism, Relativism and Reality*, in «New Literary History», XIV (1983), 2, p. 272; H. WHITE, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press 1999, p. 22; citati in F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi 2007, pp. 18-19. Cfr. ora anche P. BROOKS, *Realismo e rappresentazione*, in ID., *Lo sguardo realista*, Roma, Carocci 2017, pp. 11-29.

⁴ Cfr. R. LUPERINI, *Diario in pubblico*, in «L'immaginazione», XXIX (2012), 271, p. 12.

Devo precisare: indicare una periodizzazione, come qui si è fatto, non significa ignorare la continuità di interventi, l'ininterrotto arricchimento di una bibliografia verghiana che ha assunto proporzioni ormai macroscopiche. È però in alcuni determinati periodi storici che la riflessione critica su Verga è divenuta molto di più che un confinato dialogo accademico, chiuso in una ristretta cerchia di specialisti. Interpretare Verga significa affrontare questioni complesse e allo stesso tempo appassionanti per chi abbia una visione sistemica e non asetticamente specialistica dello studio letterario. Il rapporto tra letteratura e realtà è ineludibile, ma dilemmatico, insidioso, e infatti, specie dai più giovani, viene prudentemente evitato, per rifugiarsi nel più sicuro porto del microspecialismo. La tensione letteratura/realtà diviene inoltre straordinariamente problematica se si prova ad affrontare, operando distinzioni, il concetto di “realismo”, che nell’epoca moderna è connesso a una enorme varietà di opinioni, spesso tra loro contraddittorie⁵.

Verga e il suo realismo, affermato o negato, hanno costituito in Italia un vero e proprio banco di prova della riflessione metodologica e teorica, quasi il luogo di ricerca di un’«identità» stessa della critica⁶, ma anche delle prospettive sul mondo e sull’uomo. È, quella di Verga, un’opera in cui il rapporto con la realtà costituisce un elemento imprescindibile. E forse ciascun non occasionale studioso di Verga porta con sé, per usare le parole dell’autore, le «stimate del suo peccato⁷» originario: costituito, questo peccato, lo confesso, dal considerare la letteratura non come un gioco chiuso in un suo proprio tempo e spazio, come una autocompiaciuta menzogna, ma come parte di un sistema più complesso di relazioni con gli altri aspetti del reale; considerare cioè essa, la letteratura, come una straordinaria possibilità conoscitiva, nelle forme artistiche sue proprie, della realtà umana. E anche con la curvatura sulle modalità stilistiche di rappresentazione della realtà in un’epoca storica, come con metodo implicitamente auerbachiano si sta proponendo in questo convegno, con modalità estensiva nello spazio della letteratura occidentale.

La prima grande stagione della critica verghiana inizia con la fine della Prima guerra mondiale. Ma vanno rilevate due premesse significative, che si collocano nel 1881, all’uscita dei *Malavoglia*, e alle soglie del Novecento. La prima, eccezionale per acume, è la recensione di Capuana, che situò il romanzo nella storia delle forme letterarie europee, correlandolo al natura-

⁵ R. WELLEK, *The Concept of Realism in Literary Scholarship*, in *Concept of criticism*, New Haven-London, Yale University Press 1963, pp. 222-255, a p. 239.

⁶ Cfr. V. MASIELLO (a cura di), *Il punto su Verga*, Roma-Bari, Laterza 1987, p. 5.

⁷ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, p. 13.

lismo francese e rilevando però le potenzialità inesprese nella ricezione: «Scritti in francese, a quest'ora *I Malavoglia* avrebbero reso celebre il nome dell'autore anche in Europa, e toccherebbero, per lo meno, la ventesima edizione»⁸. E istituendo un confronto comparativo sull'«impersonalità», Capuana rilevò in Verga un vertice non raggiunto dallo stesso Zola. La novità rivoluzionaria introdotta nella letteratura italiana e nella sua tradizione classicistica, ma anche nella lingua, nel costume degli italiani, venne indicata con un giudizio nettissimo che, verificato oggi, in prospettiva storica, non possiamo non confermare: «C'è voluto, senza dubbio, un'immensa dose di coraggio, per rinunciare così arditamente ad ogni più piccolo artificio, ad ogni minimo orpello rettorico e in faccia a questa nostra Italia che la retorica allaga nelle arti, nella politica, nella religione, dappertutto»⁹.

Alla lucidità delle notazioni di Capuana va aggiunto, per quel 1881, l'apporto di un giovane critico, Francesco Torraca, che seppe cogliere un altro snodo problematico, a proposito della «rappresentazione oggettiva della realtà sociale contemporanea»¹⁰: definì *I Malavoglia* «uno studio sociale», accostandolo, per valore e forza conoscitiva, all' *Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino. Precisando però, con distinzione netta, degna dell'allievo di De Sanctis quale egli era: l'aspetto conoscitivo sociale costituiva solo «il presupposto, non il romanzo»¹¹, perché altra, non documentaria, né argomentazione in funzione di «tesi», è la funzione estetica.

Alle soglie del Novecento si colloca isolato, ma funzionale alla battaglia ingaggiata contro la cultura positivista, l'intervento che, rifrangendosi nei decenni successivi, condizionerà la ricezione critica di Verga per buona parte del Novecento. Nel 1903, dalla tribuna autorevole della prima annata della «Critica», a un anno dalla pubblicazione dell' *Estetica*, Croce dedicò a Verga una delle sue prime *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. Il giudizio di Croce è positivo su Verga, artista, “nonostante” il verismo. Croce riduce, cioè, l'incontro col verismo solo a «una spinta liberatrice» di ricordi sopiti, delle «immagini» più autentiche, quelle del «paese natale», che, dietro la patina mondana della prima fase, covavano nell' interiorità dell'autore¹². In tal modo Croce destoricizzò Verga, am-

⁸ Cfr. L. CAPUANA, «*I Malavoglia* di Giovanni Verga, in «Fanfulla della domenica», 29 maggio 1881; cfr. in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 270-274, a p. 270.

⁹ Ivi, p. 273.

¹⁰ Cfr. la definizione basilare data da WELLEK, *The Concept of Realism ...*, pp. 240-241.

¹¹ F. TORRACA, in «Il Diritto», 9 maggio 1881; cfr. in RAPPAZZO - LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, pp. 262-270, a p. 266.

¹² B. CROCE, *Giovanni Verga*, in «La Critica», I (1903), pp. 241-263, a p. 249.

putandolo dell'ideologia materialista, tacendone la visione critica della modernizzazione. Lo legittimò come artista, ma, lyricizzandolo, lo svigorì, negando qualsiasi relazione tra le sue opere e la realtà, essendo congruo con l'arte solo il «contenuto psicologico» dello scrittore; l'intuizione lirica escludeva qualsiasi processo mimetico: la contingenza, i processi storici e biografici, l'«incidentalità della vita, non importano»¹³. Muovendo dall'assunto dell'unitarietà di temperamento di Verga, Croce ci consegnò l'immagine di uno scrittore «senza conversione», rivelando, dietro l'impersonalità narrativa, la sua «personalità», definendola, con giudizio pervasivo, «fatta di bontà e di malinconia»¹⁴. Ne anestetizzò tutta la potenzialità di critica sulla realtà e sulla contingenza storica. Anticipazione, questa negazione della «conversione», di altre, più moderne interpretazioni, che in chiave «simbolica e psicanalitica»¹⁵, hanno riproposto la negazione della discontinuità, per Croce del tutto funzionale alla sua battaglia antimaterialista e antipositivista. Bisogna essere consapevoli di questo snodo: ignorare, in quanto incongrui per la sfera estetica, i nessi storici; privilegiare le continuità dell'opera di Verga, può comportare la sottovalutazione, nella genesi dei capolavori, dell'emergere della Questione meridionale e dell'incontro con il Naturalismo francese. Può implicare, cioè, lo sbilanciamento dell'interpretazione di Verga sulla sua individualità creativa, per collocarlo o nella sfera iperurania della Bellezza o in quella della soggettività senza significatività storica e meno che mai sociale.

La prima grande stagione critica su Verga si apre con la fine della Prima guerra mondiale, e ha il suo perno nel libro di Luigi Russo, del 1920, la monografia che contribuirà a introdurre lo scrittore nel canone, anche scolastico. Orientata dalle prospettive teoriche della critica neoidealista e del saggio di Croce del 1903, la monografia di Russo apporta una sua cifra originale e una tensione nuova. Un libro nato dall'esperienza e dal dolore della guerra (*I Malavoglia*, portati al fronte dal giovane ufficiale Russo, gli erano stati «compagni assai cari nella vita di trincea»¹⁶), che aveva la sua «genesì

¹³ ID., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. VII. Gabriele D'Annunzio*, in «La Critica», II (1904), pp. 1-28, 85-110, alle pp. 15-16. Sul significato di «temperamento d'artista» e di «contenuto» per Croce cfr. G. COMPAGNINO, *Gli esordi della critica di Luigi Russo e l'estetica crociana*, in «Le forme e la storia», V (1993), pp. 57-90, in particolare pp. 64-72.

¹⁴ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, Bari, Laterza 1915, pp. 5-32, a p. 28. Nel saggio originario, in «La Critica», I (1903), cit., p. 260, la definizione è meno incisiva: «fatta di malinconia e nostalgia».

¹⁵ MASIELLO, *Il punto su Verga...*, p. 17. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga narratore senza «conversione»*, in ID., *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, pp. 381-426.

¹⁶ L. RUSSO, *Giovanni Verga e un suo critico*, in «L'Illustrazione italiana», XLVII (1929), n. 16, 29 agosto (numero monografico *Giovanni Verga nell'80° anniversario della sua nascita*), p. 268.

culturale» e «polemica»¹⁷ nel «tramonto del letterato», come recitava il titolo di un saggio del 1919¹⁸, in cui Russo auspicava la fine dell'uomo di lettere tradizionale, e, con lui, «della letteratura senza contatto organico con la vita e la realtà»¹⁹. La monografia, rielaborata totalmente nel 1934, esercitò una funzione pervasiva nella ricezione di Verga per almeno mezzo secolo. L'immagine di Verga veniva rilanciata come quella di «un lirico, anzi che un narratore»²⁰. Nella «nenia lamentevole» delle novelle di *Vita dei campi* Russo risolveva l'esito tra l'adesione emotiva dell'autore alla materia rappresentata e la disciplina narrativa. E gli stessi *Malavoglia* erano letti come una «circolata melodia di liriche»; il *Mastro-don Gesualdo*, per le qualità «propriamente narrative», decisamente realistiche, era deprezzato²¹. Diversamente da Croce, Russo correlava però la grandezza di Verga al mondo «primitivo» e degli «umili», con un esplicito polemico contrasto, che sarà denso di conseguenze, con l'immaginario conformista del pubblico italiano, le «animette mondane che vanno almanaccando sulla psicologia dei cuori delle signore “che abbiano almeno cento mila lire di rendita”»²². Quella verghiana «realistica visione della vita dei poveri diavoli» non poteva non disturbare coloro che nella narrativa sognavano «l'ideale che non trovano nella realtà quotidiana»²³. Russo indicava, cioè, come materia propria dell'eccellenza artistica verghiana non qualsiasi contesto, ma quello che coinvolgeva la soggettività memoriale dell'autore. Il discostarsene (come nelle milanesi *Per le vie*) coincideva pertanto con un affievolirsi del risultato estetico. Nel guardare a Verga e al suo mondo come a un modello di serietà patriarcale che aveva il suo tempio nella «casa, con tutte le sue leggi dell'onore e del lavoro», e ai «drammi» dei suoi personaggi (non «passioni di sognatori senza un passato», ma «di gente che impegna tutto un mondo e tutta una religione», e pertanto, «drammi religiosi») ²⁴, Russo esorcizzò la possibilità di una lettura in chiave ideologica, allontanandola dal riconoscimento della

¹⁷ R. LUPERINI, *Luigi Russo e il «Verga» del '19*, in ID., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino 1989, pp. 147-164, a p. 151; N. MINEO, «Nascita di uomini democratici»: Luigi Russo e l'interpretazione «polemica» del Verga, in *Luigi Russo. Un'idea di letteratura a confronto*, Atti del Convegno nazionale tenutosi a Caltanissetta e Delia dal 15 al 18 ottobre 1992, a cura di N. Mineo, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore 1997, pp. 279-338.

¹⁸ Scritto nel 1919, pubblicato nella miscellanea *Benedetto Croce*, Napoli, Libreria della Diana 1920, pp. 26-38, poi ripubblicato in *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza 1929.

¹⁹ MINEO, «Nascita di uomini democratici»..., p. 284.

²⁰ RUSSO, *Giovanni Verga* [1987], pp. 94-95.

²¹ Ivi, p. 174.

²² RUSSO, *Giovanni Verga* [1920], p. 20.

²³ Ivi, p. 14.

²⁴ ID., *Giovanni Verga* [1987], p. 88.

conflittualità sociale, indirizzandola nel regno meno insidioso dell'etica. Il «realismo» di Verga veniva negato come «tecnica» stilistica, e come poetica, e riportato unicamente al mondo interiore dell'individuo, indicandone il fondamento profondo «nella sua anima», e non nel positivismo²⁵. La visione del mondo di Verga veniva interpretata come «filosofia istintiva», e tipicamente connotata: «quella del siciliano triste, appassionato, austero, che nella realtà vede il mondo quale esso è, e si spiega che non può essere diverso da quello che è; e mentre soffre della realtà, tosto ne riconosce la razionalità, la sua malinconica fatalità». Il potenziale «vigoroso grido sociale» della sua arte risultava tacitato da un fatalistico piegarsi «davanti all'inesorabilità di ciò che è reale», e assumeva «un tono di impassibilità che non è indifferenza, ma nasconde la sofferenza»²⁶. Russo affrontava la valenza anche «sociale» dell'opera di Verga, intitolando esplicitamente, nella edizione del 1920, un capitolo a «L'arte sociale», precisando però, crocianamente, che «il programma pratico rimase estraneo alle creazioni della fantasia». Se ne riconosceva anche il «pessimismo», ne espungeva ogni potenzialità critica negativa, riducendolo a un «atteggiamento etico», a un «profondo ossequio alla logica della vita».

In quello stesso 1920, Luigi Pirandello, nel *Discorso* pronunciato a Catania per l'ottuagenario, contrapponendo nettamente «il più "antiletterario" degli scrittori», Verga, a D'Annunzio, l'uomo che «è tutto letteratura», sanciva due diverse genealogie, facenti capo da una parte a Dante, dall'altra a Petrarca, associando gli scrittori non solo per lo «stile», «di cose» o «di parole»²⁷, ma anche per tipologie antropologiche: la linea Dante-Verga, passando per Machiavelli, antitetica a quella Petrarca-D'Annunzio (degli «immaginosi letterati dal linguaggio sonoro, e magnifici decoratori», per i quali «le necessità non esistano e tutto sia facile e fatto, e niente difficile e da fare»), è costituita da «quelli che appajono di meno e giovano di più»²⁸. Escludeva però, Pirandello, qualsiasi obiettività realistica: «il mondo non è per sé stesso in nessuna realtà, se non gliela diamo noi»²⁹. E con perspicuità portava l'attenzione sull'ottica straniata: Verga guarda «la realtà» «sempre, sempre da dentro, con gli occhi dei suoi stessi personaggi, in una immedesimazione continua: e la realtà è quella sola, quale la pongono i sentimenti di quei personaggi, implacabilmente, inesorabilmente quella»³⁰. E però, nel riconoscere nei *Malavoglia* una moderna opera

²⁵ RUSSO, *Giovanni Verga* [1920], p. 49.

²⁶ Ivi, pp. 49-50.

²⁷ L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori 1960, pp. 391-428, alle pp. 415-416 (dal *Discorso di Catania*, 1920).

²⁸ Ivi, pp. 391-392; così preciserà nel *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, 1931.

²⁹ Ivi, p. 419 (*Discorso di Catania*, 1920).

³⁰ Ivi, p. 423.

«senza intreccio», in cui le vicende sembrano avvenire «a caso», Pirandello suggeriva un altro aspetto di quello scrittore «di cose», guardando al polo della ricezione: «può riuscire perfino crudele, troppo difficile, insopportabile» quello «sforzato lucido» di Verga nel voler «esprimere nudamente delineando le dure sagome delle cose da dire: cose e non parole, cose prepotenti che esigano da noi un assoluto rispetto per la loro nuda verginità»³¹. I tratti che qualificano l'opera di Verga, con la distintiva durezza nella scelta delle cose «difficili», non di quelle «facili», desiderate dal pubblico³², risultavano per Pirandello tutt'altro che lirici o elegiaci, opposti a quelli cari all'immagine vulgata: «altro che pace serena! altro che sentimenti miti e semplici in calme vicende inalterate di generazione in generazione!»³³.

L'«artistica terribilità», l'oltranza conoscitiva e non consolatoria di Verga veniva rilevata in quel torno di anni da un giovane scrittore³⁴, che riconosceva l'ardua sfida imposta da Verga ai lettori («È troppo terribile l'arte di Verga: ci vuol troppo coraggio a stare con lui: letteralmente: ci vuol troppo coraggio», aveva confessato Boine³⁵). A segnalare la «durezza eterna» di Verga, non la «durezza» della realtà da lui svelata, ma la consistenza non effimera, la gravità, il rigore, dei significati che scaturivano dalla sua opera, oltre la determinatezza del mondo rappresentato, era stato sempre nel 1918 un altro scrittore, Federigo Tozzi, con il celebre articolo *Verga e noi*. Per primo poneva con vigore, proprio nell'anno della fine della guerra, un'istanza attualizzante in prospettiva ermeneutica, in antitesi contro ogni museificazione della sua opera, sostenuta invece dal carducciano Serra³⁶: «Non contentiamoci di sapere che Giovanni Verga esiste e che è grande: procuriamoci le occasioni di ritrovarlo in mezzo a noi»³⁷.

Una riattivazione di senso dell'opera verghiana emerse nuovamente con la presa di consapevolezza collettiva, e diretta, della durezza della realtà, alla

³¹ Ivi, p. 393 (*Discorso alla Reale Accademia d'Italia*).

³² Ivi, p. 405.

³³ Ivi, p. 423 (dal *Discorso di Catania*).

³⁴ G. BOINE, *Plausi e botte*, in *Frantumi; seguiti da Plausi e botte*, a cura degli Amici, Firenze, Libreria della Voce 1918, p. 122.

³⁵ Lettera di Boine ad Alessandro Casati da Porto Maurizio, 11 febbraio 1911, in G. BOINE, *Carteggio*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, I-IV voll., III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1977, n. 392, pp. 572-573.

³⁶ Cfr. R. SERRA, *Le lettere [1914]*, in *Id.*, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi 1971, pp. 361-482, alle pp. 388 e 429 («Qualcuno è lontano, in luogo glorioso da cui non lo vorremmo disturbare. Verga: passano gli anni e la sua figura non diminuisce: il maestro del verismo si perde, ma lo scrittore grandeggia»).

³⁷ F. TOZZI, *Giovanni Verga e noi [1918]*, in *Realtà di ieri e di oggi*, prefazione di G. Fanciulli, Milano, Alpes 1928, pp. 225-235.

fine della Seconda guerra mondiale, che aveva tragicamente fatto della Storia un'esperienza vissuta da enormi masse di uomini. A divenire centrale fu proprio la questione del realismo, che coinvolse non solo la critica accademica, ma anche le arti e in particolare il cinema. Il neorealismo cinematografico in particolare si propose come continuatore della lezione verghiana: si pensi soltanto al film *La terra trema* di Visconti, ispirato ai *Malavoglia* (ma con un uso del dialetto antitetico alle scelte linguistiche verghiane), con una interpretazione esplicitamente attualizzante, dichiarata nella didascalia incipitaria: «La storia che il film racconta è la stessa che nel mondo si rinnova da anni, in tutti quei paesi dove uomini sfruttano altri uomini». In quella stagione, nel clima etico-politico delle istanze democratiche nate dalla Resistenza antifascista, la rilettura di Verga avviene in chiave populista-umanitaria e progressista³⁸. Una interpretazione necessitata dalle nuove contraddizioni emerse (la questione agraria, il riaccutizzarsi della questione meridionale, le speranze di uno sviluppo quanto meno democratico della società italiana). Le prospettive nell'ambito della critica letteraria sono orientate, più ancora che dalla lezione marxiana, dallo storicismo desantisiano, se non direttamente dal crocianesimo, solo parzialmente innervato dal pensiero di Gramsci, dopo la pubblicazione dei *Quaderni del carcere*. La storicizzazione ideologica dell'autore, in una prospettiva unicamente nazionale, veniva ricondotta all'«intelligente conservatorismo degli autori dell'inchiesta agraria e dei teorici della questione meridionale, da Villari a Jacini, da Franchetti a Fortunato», che però «inibiva fin dall'inizio l'adesione incondizionata e fiduciosa alle forze tuttora oscure, ma fermentanti, delle masse popolari»³⁹. Nei saggi di Natalino Sapegno, Giuseppe Petronio, Adriano Seroni, Gaetano Trombatore, cominciava a emergere un dilemma insolubile per lo storicismo di sinistra: quello dell'assoluto pessimismo verghiano che «non concede margini a soluzioni progressiste o riformiste o a speranze di alcun genere», oltre che ovviamente, ad alcuna speranza trascendente; ne derivava l'infruttuosa ricerca di indizi di progressismo nelle pagine verghiane⁴⁰. Emblema di quella stagione critica è l'articolo che Luigi Russo, il 27 gennaio del 1952, a trent'anni dalla morte dello scrittore, pubblicò sull'«Unità», con il titolo *Verga, il poeta della povera gente*, proponendo un'immagine di Verga circondata non più solo dalla fama letteraria, ma dal «consenso popolare»:

³⁸ R. LUPERINI, «*I Malavoglia*» nella cultura letteraria e nella produzione narrativa del Novecento, in ID. (a cura di), *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il caso critico*, Lecce, Milella 1982, pp. 183-219, a p. 211.

³⁹ N. SAPEGNO, *Appunti per un saggio su Verga*, in «Risorgimento», I (1945), giugno, ora in *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Roma-Bari, Laterza 1986, pp. 226-238, alle pp. 229-230.

⁴⁰ Cfr. R. LUPERINI, *Da Verga a Verga*, in ID. (a cura di), *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli 1975, pp. 7-34, a p. 19.

anche gli ingenui hanno sentito che in Verga c'era uno scrittore gigante, fuori della vecchia tradizione, e che egli era il poeta non dirò degli umili [...] ma il poeta dei poveri, dei diseredati, degli oppressi dalla tradizione sociale e dalla tristizia generale del mondo. Nel '22, quando egli morì, un mio congiunto mi scrisse da Catania che il feretro fu accompagnato da un lunghissimo corteo di povera gente, e tutti mormoravano: «È morto il poeta della povera gente!»⁴¹

Una voce nuova rispetto agli indirizzi delle storicismo progressista proviene da uno studio che chiude emblematicamente, nel 1955, un decennio verghiano: un antropologo, Alberto Mario Cirese, alla vulgata idealistica del cantore lirico di nostalgici stati d'animo della terra d'origine, contrappone l'effettivo lavoro di «ricostruzione intellettuale»⁴² condotto da Verga sul mondo popolare, facendo emergere tutta la «capacità conoscitiva» del suo realismo, verificabile con «riscontri etnografici o sociologici», come studio e osservazione della realtà⁴³. Sempre nella metà degli anni Cinquanta ha inizio un altro indirizzo di studi, fruttuosamente specialistico, che apre la strada alla questione cruciale del punto di vista da cui avviene la narrazione: comincia la critica stilistica verghiana, con i saggi di Giacomo Devoto (1954) e Leo Spitzer (1956). Quest'ultimo, in particolare, nel discorso indiretto libero indica il modo adottato da Verga per la «filtrazione sistematica della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale»⁴⁴.

È nel decennio tra metà anni Sessanta e Settanta, attorno allo spartiacque del '68, che si colloca la terza feconda stagione critica su Verga, ad opera di una generazione di giovani critici marxisti, che si svincolavano dalle impostazioni dello storicismo idealista. Sebbene con differenti posizioni, Alberto Asor Rosa, Vitorio Masiello, Romano Luperini convergono nel superamento dello storicismo progressista della precedente generazione di critici verghiani. Si deve a Masiello l'individuazione ideologica di Verga, della sua situazione storica di intellettuale organico a una borghesia agraria meridionale emarginata dal processo di industrializzazione del Nord e portata a op-

⁴¹ L. RUSSO, *Verga, il poeta della povera gente*, in «L'Unità», 27 gennaio 1952, p. 3. Per gli scritti verghiani di Russo su Verga negli anni Cinquanta cfr. A. MANGANARO, *Il "poeta della povera gente" e la questione dei manoscritti: gli interventi verghiani di Luigi Russo critico militante*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 16 (2023), pp. 125-143.

⁴² G. VERGA, Lettera a Capuana, Catania, 14 marzo 1879, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 79-80.

⁴³ LUPERINI, *Da Verga a Verga...*, p. 29. E cfr. A.M. CIRESE, *Il mondo popolare nei Malavoglia*, in «Letteratura», 1955, n. 17, poi in *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, Einaudi 1976.

⁴⁴ L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, in «Belfagor», XI (1956), 1, 31 gennaio, pp. 37-53, a p. 45.

porre, allo sviluppo capitalistico, il mito idoleggiato di una civiltà arcaico-rurale⁴⁵. Asor Rosa e Luperini, e lo stesso Masiello, seppure con differenze, convergono tutti nel rivendicare il valore conoscitivo del materialismo non storicistico di Verga, liquidando definitivamente le precedenti categorie interpretative (impegno, socialità, popolarità dell'arte verghiana).

Il dibattito tra le diverse posizioni, il confronto dei giovani con un critico della precedente generazione storicistica, Giuseppe Petronio, avrebbe dato vita al *Caso Verga*, come fu intitolato un fortunato libro, del 1972, che ebbe echi al di fuori della ristretta cerchia degli studi letterari⁴⁶. Ricostruita nei suoi connotati moderati e conservatori, nella sua filosofia materialistica, nella sua pessimistica concezione della realtà umana e sociale come "natura", immodificabile, la particolare ideologia di Verga divenne non più limite, ma ragione stessa della sua arte, che da questa oltranza materialistica riceveva forza conoscitiva e rivelatrice⁴⁷. Nel caso di Verga, la non corrispondenza tra ideologia e opera aveva posto alla critica d'orientamento marxista-storicista due alternative, che creavano di fatto una situazione senza via d'uscita, così riassunta da Asor Rosa: «la teorica del limite», che «riduce l'opera all'ideologia e svaluta la prima sulla base della seconda», e quella «del nonostante», che «"scolla" l'opera dall'ideologia, esaltandone la grandezza», non potendo però darne «una giustificazione storicamente fondata»⁴⁸. La soluzione indicata, per il caso Verga, da Asor Rosa, sempre sulla scorta dell'estetica lukacsiana, era di sottrarre l'ideologia dell'autore ai «suoi atteggiamenti pratici e privati» e vederla invece totalmente coincidente con la «sua poetica», col «discorso sul destino dell'uomo e del mondo» immanente alla «sua opera»⁴⁹.

Il quadro di riferimento del dibattito cui diede luogo la "giovane" critica marxista rinviava, come mai era successo fino ad allora, a questioni teoriche e a prospettive di dimensione europea: entravano in gioco la categoria di rispecchiamento di György Lukács, l'opposizione tra «narrare» e «descrivere», il riflesso del 1848 sugli scrittori europei, e un altro caso, sollevato da Engels, quello di Balzac, che in Francia aveva saputo rispecchiare l'ascesa di quella classe borghese che lui, legittimista, ideologicamente avversava⁵⁰. Il "caso Verga" riuscì a dare impulso a una interpretazione della sua opera non

⁴⁵ Cfr. V. MASIELLO, *Giovanni Verga e la crisi della società italiana*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Bari», IX (1964), poi, con il titolo *Verga e la crisi della società postunitaria*, in ID., *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato 1970, pp. 49-10; LUPERINI, *Da Verga a Verga...*, p. 31; A.G. DRAGO, *Verga. La scrittura e la critica*, Pisa, Pacini 2018, pp. 245-246.

⁴⁶ A. ASOR ROSA (a cura di), *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1972.

⁴⁷ Cfr. MASIELLO, *Il punto su Verga...*, pp. 36-37.

⁴⁸ ASOR ROSA, in *Il caso Verga...*, pp. 163-176, a p. 166.

⁴⁹ Ivi, p. 172.

⁵⁰ Cfr. G. LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi 1964.

più solo come raffigurazione di una determinata realtà storica, ma anche come significanza di una più generale condizione umana. Un'indicazione, questa, data esplicitamente nel saggio di Asor Rosa del 1968, su *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*. I due personaggi riproducenti la condizione estrema di esclusi dalla società, quindi una singolarità, provavano secondo Asor Rosa l'eccellenza di Verga proprio nella rinuncia alla «significatività sociologica» del tipo cara a Lukács. A questa singolarità, Asor Rosa connetteva «possibilità di significazione simbolica generale»⁵¹, svalutando pertanto gli elementi “realistici” delle due novelle, sino a porre il dubbio che *Rosso Malpelo* sia definibile come «racconto veristico», poiché «tutta la realtà, si può dire, vi è presente, ma tutta filtrata attraverso il cervello, la visione tendenziosa e particolarissima di questo terribile bambino sapiente»⁵². Un giudizio che Asor Rosa estende a tutti i capolavori di Verga, ritenuti «tali anche perché non sono opere naturalistiche»⁵³.

Il pericolo insito nella ricerca di significazione esistenziale dei personaggi verghiani è quello dello scollamento dal realismo o naturalismo coevo, con la possibile deriva nell'indistinzione metastorica. Gli esiti più convincenti giungono quando allo studio della filosofia implicita dell'autore viene affiancato organicamente l'esame dei meccanismi della narrazione in direzione interpretativa e non di mera descrizione del testo. Luperini, superando la dicotomia ideologia/opera, identificò la filosofia di Verga (la sua concezione del mondo) con la sua stessa poetica: «Più che in ogni altro scrittore moderno, nel Verga la filosofia (e cioè anche la sua concezione della società, la sua visione politica in senso lato), coincide con la poetica, e la poetica è tutt'uno con la filosofia». Ovvero, «quei due elementi non sono fuori dell'opera, ma ne guidano invece dall'interno le scelte, ne costituiscono l'ordine che la sottende, la struttura significante»⁵⁴. La concezione del mondo di Verga è individuata come «una filosofia materialista di tipo naturalistico», in cui la tradizione di ascendenza illuministica e scientifica propria della cultura catanese, già dalla fine del Settecento, viene rivitalizzata dall'incontro con la cultura positivista europea⁵⁵. L'analisi di *Rosso Malpelo* consentiva pertanto di porre su basi diverse da quelle tradizionali della critica marxista storicista, «la stessa questione del realismo,

⁵¹ ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo. Indagine sulle strutture narrative e sociologiche in «Vita dei campi»* [1968], in *Il caso Verga...*, pp. 11-85, a p. 43.

⁵² Ivi, p. 62.

⁵³ Ivi, p. 17.

⁵⁴ R. LUPERINI, *Premessa*, in ID., *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli 1974, pp. 7-19, a p. 15.

⁵⁵ Ivi, pp. 11-12.

nel senso profondo che questo termine ha nella ricerca marxista: in quanto cioè conoscenza artistica della realtà»⁵⁶.

Il «realismo di uno scrittore» non consiste infatti in un «semplice contenuto di documentazione»⁵⁷. Il significato (e il valore) di una rappresentazione letteraria non vanno, cioè, definiti mediante una operazione di confronto tra «fatti» narrati nel testo e «fatti» esterni, della cronaca storica. «Il realismo di Rosso Malpelo» risiede non tanto nello scrupolo di documentazione veristica quanto in quell'artificio della «regressione» di cui Verga era pienamente consapevole, anche teoricamente. Per Verga il realismo consisteva nel rendere «l'illusione completa della realtà»⁵⁸, ma assumendo, mediante un'operazione di «ricostruzione intellettuale», un punto di vista interno al mondo rappresentato. «La realtà della violenza e della alienazione economica» risulta pertanto «conosciuta e rappresentata» non con una «denuncia ideologica da parte dell'autore, ma attraverso la sua accettazione come punto di vista narrativo: il punto di vista del narratore coincide con quello del mondo»⁵⁹. «La novella più bella di Verga», quella che «rappresenta l'inferno di una cava», appartiene alla più grande letteratura realistica europea⁶⁰. Ma il suo «realismo» coincide con il «procedimento di straniamento e con la struttura antifrastica del racconto»⁶¹. Realismo straordinario, quello di Verga, ma, nell'interpretazione di Luperini, «realismo negativo»: giacché non viene fornita «alcuna indicazione positiva di valori», «la realtà [rappresentata] ha valenze del tutto negative, e nel fondo è immodificabile». «Verga non dice mai solo: la realtà è così; ma sempre anche suggerisce: purtroppo, la realtà è così. Ma il “purtroppo”, la disperazione, il rifiuto non si esprimono in un giudizio ma solo nel significato che emerge dalla composizione del racconto»⁶². Il realismo di Verga «si esprime dunque in una negazione [...] che emerge solo dall'insieme della composizione, dalla tensione stilistica del testo (in cui viene risucchiata la filosofia del Verga)». Ed è, appunto, «il realismo della negazione»⁶³.

⁵⁶ ID., *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana 1976; cfr. nella seconda edizione, Torino, Utet 2009, p. 103.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ G. VERGA, Lettera a Filippo Filippi, Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4 (1977), pp. 5-29, alle pp. 7-9; e cfr. anche in G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1478-1479.

⁵⁹ LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo...*, pp. 103-104.

⁶⁰ *Ivi*, p. 113.

⁶¹ *Ivi*, p. 104.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, pp. 104-105.

Il realismo di Verga in successivi studi viene indagato non casualmente soprattutto nel *Mastro-don Gesualdo*, l'opera meno in sintonia con le letture idealistiche, e la cui significatività non è limitabile al valore conoscitivo, storicistico, dei processi storici coevi, e va anche oltre una lettura simbolica. Il romanzo di Gesualdo, per la «dimensione allegorica» della vicenda del protagonista, è stato letto, al di là di una fenomenica rappresentazione realistica, come una critica negativa della condizione dell'uomo nella modernità: una critica terribile perché, per Verga, senza alcuna prospettiva di possibili alternative⁶⁴.

Ma siamo giunti alla necessaria conclusione e all'ultima fase delle vicende storico-critiche che ho provato a delineare. Verga sta tornando a parlarci dopo la fine del postmoderno, dopo che, con il terzo millennio, l'Occidente ha riscoperto tragicamente, nella vita quotidiana degli individui, le contraddizioni e la conflittualità, l'esistenza di una realtà irriducibile. Nel processo d'interpretazione avviato nel nuovo secolo si è progressivamente ridotta la lontananza tra Verga e i narratori modernisti (Pirandello, Tozzi, Svevo). Emergono oggi anche pienamente tutti i limiti delle interpretazioni dell'opera di Verga tendenti a marcarne la continuità, a sottovalutare l'adesione al naturalismo. Verga è ormai definitivamente percepito come un autore moderno. I *Malavoglia* non sono più letti sotto la cifra della nostalgia memoriale, né della "saga regressiva", ma, al contrario, come irruzione del moderno in un mondo arcaico-rurale e anticipazione, ma anche diretta espressione, di temi e forme del modernismo. Gli studi verghiani, nell'ultimo decennio, stanno conoscendo una rinnovata vitalità. Tra le monografie complessive si distingue quella di Gabriella Alfieri, che per la prima volta integra ricostruzione storico letteraria con analisi linguistica e stilistica⁶⁵. Già i titoli di alcune monografie e di alcuni convegni dichiarano l'esplicito obiettivo di rileggere l'opera di Verga mettendola in relazione con grandi temi dell'immaginario, con contesti letterari e "reali" che vanno ben oltre i confini nazionali, e con i significati che possono scaturire dalla sua opera, per noi, oggi⁶⁶.

⁶⁴ Cfr. R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in ID., *Verga moderno...*, pp. 161-180. Ma cfr. sempre G. MAZZACURATI, *Introduzione a G. VERGA, Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G. M., Torino, Einaudi 1993, pp. XIII-XLII.

⁶⁵ G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016.

⁶⁶ Cfr. almeno *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni* (Siena, 16-17 marzo 2016), a cura di R. Castellana, A. Manganaro e P. Pellini, volume monografico degli «Annali della Fondazione Verga», n. s. 9 (2016); *Verga e "gli altri". La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, a cura di A. Manganaro e F. Rappazzo, volume monografico degli «Annali della Fondazione Verga», n. s. 11 (2018); G. LO CASTRO, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012; A. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2021.

Alla base di queste scelte vi è la convinzione che l'opera di Verga, come tutta la grande letteratura, non rappresenti solo l'autocoscienza di un momento storico, ma debba porre, tramite gli interpreti, domande di senso anche al nostro tempo, possa cioè dimostrare ancora tutta la sua inesaurita vitalità. E che sia pertanto possibile oggi, interrogandoci sulla nostra realtà, ritrovare Verga «in mezzo a noi»⁶⁷, farlo entrare, con le sue parole, direbbe Benjamin, «nella nostra vita», e non solo limitarci a immedesimarci noi nel suo tempo⁶⁸.

Condividiamo d'altra parte noi, uomini del terzo millennio, e gli eroi di Verga, un'esperienza simile. Non tanto quella genericamente umana, ma quella propria «della modernità». Essi si situano nella fase iniziale di un processo in cui noi occupiamo il polo opposto, quello del compimento, e della verifica. A volerle ancora interpretare, le opere verghiane, manifestano tutta la loro vitalità e la loro forza conoscitiva non tanto per la rappresentazione di una realtà sociale, storicamente e geograficamente delimitata. Il nostro presente mostra sotto una luce più chiara ciò che avevano presentato i capolavori di Verga. «Tutta l'arte che ancora ci parla è 'figurale'», chiede di emergere «dallo spazio e dal tempo che la delimitano», è stato osservato, a proposito di *Mimesis* di Auerbach⁶⁹. Sono, gli eroi di Verga, un'ombra che si allunga sulla nostra realtà.

I capolavori di Verga, con la loro «terribilità» conoscitiva, costituiscono un monito perenne a guardare la realtà, criticamente e profondamente, senza infingimenti e senza facili illusioni; a svelare, con coraggio, la «verità effettuale» dell'agire umano.

⁶⁷ TOZZI, *Giovanni Verga e noi* [1918]...

⁶⁸ Cfr. W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ediz. italiana a cura di E. Ganni (*Opere complete*, IX), Torino, Einaudi 2000, p. 923 (*Primi appunti. Passages di Parigi.I*).

⁶⁹ F. FORTINI, *Mimesis* [1956], in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi 1989, pp. 171-177, a p. 176. Cfr. A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014.

REALISMO IN AREA FRANCOFONA

ALAIN PAGÈS

Università Sorbonne Nouvelle, Paris

UN MOMENTO DEL NATURALISMO.
INTORNO A UNA CORRISPONDENZA
TRA VERGA E ZOLA

La corrispondenza che Zola e Verga si sono scambiati nel 1884 è conosciuta¹. Si sono conservate tre lettere di Verga indirizzate a Zola, nel corso di quell'anno 1884, e due lettere di Zola a Verga.

La prima lettera di questo scambio epistolare proviene da Verga, che scrive a Zola il 10 aprile 1884, per dirgli che ha molto apprezzato *La Joie de vivre*. Il romanzo, appena uscito, ha come sfondo un paesaggio marittimo: in particolare, evoca un piccolo villaggio di pescatori, situato sulla costa della Normandia, devastato dalla miseria e flagellato da tempeste regolari. È un soggetto che non può non attirare l'attenzione dell'autore de *I Malavoglia*.

Si può aggiungere che, immaginando il suo villaggio di pescatori ne *La Joie de vivre*, Zola si è senza dubbio ispirato all'esempio che a lui offriva il romanzo di Verga²:

Milano, 10 aprile 1884

Caro Maestro,

Ho appena letto *La Joie de vivre* e sono profondamente impressionato dal vostro capolavoro. Mai è stato scritto niente di più austero e di più potente. Voi avete la serena impassibilità della natura stessa che dipingete, e davanti alla vostra audacia che è la sincerità del grande artista si coglie il rispetto profondo che ispira-

¹ René Ternois l'ha presentata nel 1960, e nel corso di questi ultimi anni, Giorgio Longo l'ha spesso citata negli studi che ha condotto sulla ricezione dell'opera di Verga in Francia. Cfr. R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Paris, Les Belles Lettres 1967, pp. 51-64; G. LONGO, *Il teatro verista in Francia*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), vol. I, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007, pp. 321-336; ID., *Cavalleria rusticana in Francia fra teatro, musica e cinema (1884-1910)*, in «Transalpina», 22 (2019), pp. 89-104.

² Cfr. R. TERNOIS, *Les sources italiennes de «La Joie de vivre»*, in «Les Cahiers naturalistes», 33 (1967), pp. 35-38.

no i fenomeni dolorosi della vita. È che voi soffiare il sangue e l'essere nella vostra opera, è che voi mettete in piedi delle creature viventi. – Faccio appello al buon ricordo della giornata che ho avuto l'onore di passare da voi a Médan per permettermi di ringraziarvi del piacere che vi devo.

Verga fa allusione alla visita che egli ha fatto a Zola nella sua casa di campagna a Médan, nel 1882, in compagnia di Édouard Rod. Una lettera di Rod a Zola del 20 maggio 1882 ci permette di conoscere, in maniera precisa, la data di questa visita³: mercoledì 24 maggio 1882. Zola risponde a Verga il 16 aprile 1884:

Caro sodale e amico,

Che bella lettera mi avete scritto, e che piacere mi ha fatto. In mezzo agli odi e alle cattive volontà che ancora mi circondano, la vostra stretta di mano mi conforta, provandomi che scrivo almeno per qualche amico letterato.

Voi sapete che sono un po' ipocondriaco; ci sono dei giorni in cui ho bisogno di tutto il mio coraggio per continuare la lotta.

Grazie dunque, e dal profondo del cuore. Mi hanno parlato del vostro grande successo a teatro, di cui non mi posso rendere conto, purtroppo, perché a stento leggo l'italiano. Qui, noi annaspiano ancora. Bisogna che da voi si vinca, e forse la vostra vittoria ci incoraggerà a Parigi.

Tutti i miei migliori auguri, non è così? e tutta la mia viva amicizia.

Le parole impiegate da Zola sono calorose. Evidentemente, Zola conserva un buon ricordo del loro incontro del 1882. Alla fine della sua lettera, Zola fa allusione al successo che Verga ha conosciuto a Torino con l'opera teatrale *Cavalleria rusticana*, all'inizio di quel 1884⁴. Verga coglie l'occasione che gli offre Zola per chiedere il suo aiuto. Gli piacerebbe far rappresentare in Francia *Cavalleria rusticana*. Il 22 maggio 1884, gli invia il testo della sua opera nella traduzione che ha fatto Paul Solanges:

Sì, la mia opera teatrale ha avuto un successo inatteso, e lo devo a voi in gran parte, poiché le vostre idee sulla letteratura a teatro sono molto importanti. Vogliate quindi gradire, caro maestro, l'omaggio di un esemplare di *Cavalleria ru-*

³ Cfr. É. ZOLA, *Correspondance*, a cura di H.B. Bakker, vol. IV, Montréal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal e Éditions du CNRS 1978-1995, pp. 305-306; J.-L. HAQUETTE, *Giovanni Verga et la culture parisienne de la fin de siècle*, in *I suoi begli anni: Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 – Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, vol. II, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2021, pp. 501-522.

⁴ Cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, pp. 161-170.

sticana, e, siccome più che agli applausi della folla, io tengo ad avere un vostro giudizio, mi permetto di inviarvi la traduzione che il signor Paul Solanges ha ben voluto fare della mia opera, una vera impresa, perché mi ero proposto colori nitidi e rozzi, una rigorosa semplicità di disegno, la sincera osservazione della verità umana, che presto o tardi deve trionfare completamente sul convenzionale a teatro.

Dopo aver letto l'opera, Zola risponde a Verga il 3 giugno 1884:

Médan, 3 giugno 1884

Mio caro collega,

La vostra opera, della quale conoscevo il successo, era molto nei miei pensieri, e voi avete esaudito un mio desiderio inviandomene un esemplare e la traduzione francese. Vogliate vedere la mia grande gratitudine.

Ho voluto leggerla due volte e riflettere attentamente prima di rispondervi sulla possibilità di farla rappresentare in Francia. Malgrado ciò, vi confesso che sono ancora esitante. Ecco le mie paure: in primo luogo, il titolo che non sarebbe compreso e che si dovrebbe assolutamente cambiare; parimenti da cambiare i nomi della donna, del compare, della comare, troppo tipici; poi, ciò che è più grave, lo spirito generale, i tratti di costume, come l'orecchio morso, davanti al quale i nostri borghesi resterebbero a bocca aperta; infine, lo stesso scenario italiano, così disonorato in Francia da pittori e da compositori che non si può più rischiare il costume di casa vostra senza avere l'aria di un autore di romanzi.

Ho gustato molto vivamente la bella semplicità della vostra opera, la sincerità commossa di questo piccolo dramma del quale m'immagino perfettamente l'effetto patetico su un pubblico italiano che ne può sentire tutto il vissuto. Ed è per questo che temo che un pubblico francese, che non potrà giudicarne la vera verità, la nitidezza, l'osservazione delicata e profonda, non faccia la differenza con le pietose *Grazielle* delle quali noi siamo inondati fin da Lamartine. Vedete che vi voglio bene abbastanza per parlarvi a cuore aperto. L'opera mi sembra troppo essenzialmente originale, perché non si perda molto nel trapianto [*originale: «transplantation»*].

Zola si mostra riservato davanti all'accoglienza che un pubblico francese potrebbe fare all'opera teatrale di Verga. Quest'ultimo gli risponde il 10 giugno 1884. È l'ultima lettera di questa corrispondenza:

Grazie, mio caro amico, della vostra bella lettera e dell'interesse che voi mi dimostraste. Aspettiamo dunque il nostro amico Rod per vedere se c'è qualcosa da fare. Poco importa adesso che la mia opera sia accolta o meno, perché niente mi potrebbe dare il piacere che mi fa il vostro giudizio favorevole.

Verga conta sull'appoggio di Édouard Rod per far rappresentare la sua opera a Parigi. Ma il progetto fallirà. L'opera di Verga sarà, tuttavia, rappresentata in Francia quattro anni più tardi, il 19 ottobre 1888, nella cornice del Théâtre Libre di André Antoine.

Partendo da questa corrispondenza, vorrei porvi delle domande su questo *momento del naturalismo*, nel 1884. Dopo le opere dei fratelli Goncourt, dopo i successi riportati da Zola con *l'Assommoir* nel 1877 o con *Nana* nel 1880, il movimento naturalista conosce allora un'espansione europea. Eppure, nella sua lettera a Verga del 16 aprile 1884, Zola si mostra profondamente insoddisfatto. È questa insoddisfazione che mi interessa. Rilevo due idee in questa lettera. Zola esprime un profondo sentimento di scoramento davanti a tutte le critiche di cui è oggetto, nonostante i successi di vendita che egli ha potuto conoscere nel corso degli anni precedenti — ciò che rende tanto più prezioso, ai suoi occhi, il supporto che gli dà Verga che lui conta fra i suoi «amici letterati». Nonostante tutti gli ostacoli, Zola desidera «continuare la lotta», entro tutti i domini letterari, non soltanto in quello del romanzo, ma anche nel dominio del teatro dove Verga ha ottenuto un grande successo con *Cavalleria rusticana*.

Due problemi sono posti attraverso questa corrispondenza: la questione del romanzo naturalista e dell'accoglienza che gli può essere fatta; e la questione del passaggio dal romanzo al teatro.

1. Naturalismo: un processo di legittimità

L'insoddisfazione di cui Zola dà prova si spiega con il processo legittimo che è indirizzato all'estetica naturalista. Zola, certo, ha conosciuto importanti successi in libreria, con *l'Assommoir*, con *Nana*. Ma la visione estetica che egli propone non è accolta dalla maggioranza dei critici della sua epoca. Quando scrive a Verga nell'aprile 1884 (è il momento in cui comincia a scrivere il manoscritto di *Germinal*), ritiene di non aver ricevuto alcun vero riconoscimento da parte della critica.

Tornando qualche anno indietro, prenderò l'esempio della pubblicazione dell'*Assommoir* nel 1877. Dalle prime settimane della sua pubblicazione su rivista, *l'Assommoir* ha fatto scandalo. Il romanzo è stato denunciato come un'opera scandalosa dalla maggior parte della critica sua contemporanea. Non entrerò nel dettaglio della ricezione dell'*Assommoir*. Mi accontenterò di alcune osservazioni.

Presso la maggior parte dei critici, questa condanna prende delle forme molto violente. Si denuncia l'oscenità del romanzo. È «un libro intenzionalmente, totalmente abietto nel suo contenuto e nella sua forma», esclama

Louis de Fourcaud, in *Le Gaulois*⁵. Nel *Journal des Débats*, Henry Houssaye denuncia «la malattia dell'*Assommoir*», parlando della «febbre putrida» che si è impossessata della letteratura⁶. — Il mio romanzo «è stato attaccato con una brutalità senza precedenti, denunciato, appesantito di tutti i crimini», constata Zola nella prefazione che ha scritto nel gennaio 1877, nel momento in cui l'*Assommoir* è stato pubblicato in libreria.

Lo scandalo è stato amplificato dalla stampa illustrata. I caricaturisti si sono dati alla pazza gioia. Essi rappresenteranno d'ora in avanti, in modo regolare, Zola come un operaio, un caschetto sulla testa, o come uno straccivendolo, che rovista in un mucchio di spazzatura per recuperare dei «documenti umani». Per i caricaturisti Zola è ormai una figura conosciuta, riconoscibile, identificabile grazie a dei tratti distintivi: egli è entrato nei *social network* della vignetta. Questa immagine, che gli si attacca alla pelle, non lo lascerà più; lo perseguiterà fino alla fine della sua esistenza.

Tra Zola e i suoi contemporanei, c'è un dialogo impossibile? Un profondo isolamento di colui che fa la scommessa coraggiosa d'essere uno scrittore «naturalista», cioè di parlare delle classi popolari, di affrontare la questione dell'alterità, di scrivere sull'altro, su chi è differente?

Per misurare questa distanza che aumenta, con l'*Assommoir*, tra Zola e i suoi contemporanei, prenderò l'esempio di due reazioni non di nemici dichiarati di Zola, ma di personalità che, a priori, erano vicini a lui sul piano delle idee: la reazione di Victor Hugo, col quale Zola condivide lo stesso ideale politico repubblicano, forgiato nelle lotte combattute contro il Secondo Impero; e la reazione di Flaubert, pure molto vicino a Zola a quell'epoca.

1.1 L'atteggiamento di Victor Hugo

L'*Assommoir* è un romanzo sul popolo, come lo sono stati *Les Misérables*, pubblicati nel 1866. Ma ciò che può urtare Hugo è quello che Zola ha scritto nella sua prefazione, nel gennaio 1877: egli dichiarava che il suo romanzo era «il primo romanzo sul popolo, che non mente e che ha l'odore del popolo», «Il primo romanzo che non mente»; questa considerazione costituisce una critica implicita della visione romantica proposta ne *Les Misérables*.

Victor Hugo non si è espresso in maniera diretta sull'*Assommoir*, ma si conosce la sua posizione grazie a un dialogo che riporterà il suo primo biografo, Alfred Barbou, nel 1880. Rispondendo a una domanda che Barbou gli

⁵ Cfr. L. DE FOURCAUD, *L'Assommoir de M. Zola*, in «Le Gaulois», 21 septembre 1876, p. 1.

⁶ Cfr. H. HOUSSAYE, *Les Hommes et les idées*, Paris, Calmann-Lévy 1886, p. 121.

pone sul soggetto dell'*Assommoir*, Hugo dichiara: «Il libro è brutto. Mostra, come per diletto, le odiose piaghe della miseria e dell'abiezione alla quale il povero si trova ridotto. Le classi nemiche del popolo si sono saziare di questo dipinto. Ecco, come sono tutte, dicono, ed è grazie a loro che il libro ha avuto successo».

Barbou si sforza (ipocritamente) di difendere l'*Assommoir*: eppure, le intenzioni dell'autore sono lodevoli, prosegue... Ma l'autore de *Les Misérables* replica con fermezza:

Poco importa. È uno di quei ritratti che non si deve fare. Non obiettate che tutto è vero, che tutto va così. Io lo so, sono disceso in tutti quegli ambienti, ma non voglio che li si diano allo spettacolo. Voi non ne avete il diritto, voi non avete il diritto della nudità sul dolore. Io so ciò che il popolo soffre, a quali vizi, a quali crimini trascinano i bisogni sovraeccitati, gli appetiti affamati, la promiscuità bestiale che impone la miseria della casa. Ma non è colpa sua, del popolo, è colpa vostra, col vostro lusso che è fatto di questa miseria, e non ammetto che voi veniate a sbandierarla per diletto con le sue ulcere, le sue croste e la sua lebbra che voi non avete saputo guarire e che voi contribuite ad accrescere⁷.

1.2. La reazione di Gustave Flaubert

A Flaubert non è piaciuto l'*Assommoir*. La sua reazione è stata molto diversa da quella di Victor Hugo. A quel tempo, Zola e Flaubert sono amici stretti: si scrivono, si vedono regolarmente. Ma il giudizio di Flaubert sull'*Assommoir* merita di essere rilevato, perché si oppone a una serie di giudizi positivi, spesso troppo lusinghieri, espressi dall'autore di *Madame Bovary* sugli altri romanzi pubblicati da Zola a quell'epoca, su *La fortune des Rougon*, su *La Conquête de Plassans*, su *Une page d'amour*, per esempio, o ancora su *Nana*.

Conosciamo bene l'opinione di Flaubert, grazie alle lettere, più di una trentina, che ha inviato a Zola e che sono state pubblicate nella sua *Corrispondenza*. Non citerò gli elogi che Flaubert ha indirizzato a Zola, al tempo de *La fortune des Rougon*, de *La Conquête de Plassans*, o di *Une page d'amour*, dei romanzi che l'hanno entusiasmato. Ma non posso non ricordare comunque la molto celebre lettera che Flaubert ha scritto a Zola il 15 febbraio 1880, dopo aver letto *Nana* – una lettera commovente, del resto, perché è scritta poco tempo prima della sua morte:

⁷ Cfr. A. BARBOU, *Victor Hugo. Sa vie, ses œuvres*, Paris, Alfred Duquesne 1880, pp. 284-285.

Ieri ho trascorso tutta la giornata fino alle 11 e mezza di sera a leggere *Nana*. – Non ho dormito stanotte e «sono rimasto come uno stupido».

In nome di Dio! Che attributi avete! Che palle!

Se si dovesse annotare tutto ciò che vi si trova di singolare e forte, farei un commento a tutte le pagine! I caratteri sono meravigliosamente veri. Le parole sono piene di *natura*; e la fine, la morte di Nana, è *micelangiotesca*!

Un libro enorme, mio caro! [...]

Nana si iscrive al Mito, senza cessare d'essere reale. Questa creazione è *Babilonese*⁸.

Ma sull'*Assommoir* niente di tutto questo. A Flaubert non è piaciuto il romanzo. Eppure, Zola glielo aveva inviato insieme a questa bella dedica: «al mio grande amico Flaubert, in odio al gusto». Il romanzo non è stato del «gusto» di Flaubert.... Per quale ragione? È la lingua dell'*Assommoir* che non è piaciuta a Flaubert, il tentativo fatto da Zola di ricreare il linguaggio del popolo. Ecco ciò che Flaubert ha scritto alla principessa Matilde e a Tourguéniev, dopo aver letto le puntate del romanzo su *La République des lettres*:

Ho letto per scommessa un frammento dell'*Assommoir* apparso ne *La République des Lettres*, e sono del vostro stesso avviso totalmente. Lo trovo ignobile, assolutamente. Rendere il vero non mi sembra che sia la prima condizione dell'Arte. Mirare al Bello è la cosa principale, e raggiungerlo se si può.
(Lettera alla principessa Mathilde, 4 ottobre 1876)

Ho letto come voi qualche frammento dell'*Assommoir*. Non mi sono piaciuti. Zola diventa una preziosa ridicola, *all'inverso*. Crede che ci siano delle parole energiche, come Cathos e Magdelon credevano ne esistessero di nobili. Il *sistema* lo inganna. Ha dei *Principi* che gli rimpiccioliscono il cervello
(Lettera a Ivan Tourguéniev, 14 dicembre 1876)

Le critiche di Flaubert sono di due ordini. Vertono sulla questione della lingua. E anche sulla questione del naturalismo. Flaubert non comprende la difesa della teoria naturalista fatta da Zola, nello stesso periodo, nei suoi articoli di critica letteraria. Nella lettera a Tourguéniev esclama: Zola «crede di aver scoperto “il Naturalismo”!». Il termine «naturalismo» è scritto con la maiuscola e messo fra virgolette per sottolineare l'ironia dell'osservazione.

Ecco, con questi due esempi, in quale maniera si può descrivere l'isola-

⁸ Cfr. l'edizione elettronica dell'epistolario di Flaubert curata da Yvan Leclerc e Danielle Girard, online sul sito dell'Università di Rouen.

mento, sul piano delle idee, nel quale si trova Zola quando pubblica l'*Assommoir*. Da qui il favore col quale egli accoglie quei giovani allievi che vengono da lui, nel momento della pubblicazione dell'*Assommoir*, e che formeranno presto il gruppo di Médan⁹.

2. Dal romanzo al teatro: quale adattamento?

Torno alla lettera scritta da Zola a Verga il 16 aprile 1884. Nella seconda parte di questa lettera, Zola si congratula con Verga del successo che ha ottenuto con *Cavalleria rusticana*. E fa una considerazione concernente la situazione del teatro naturalista in Francia; «Qui, noi annaspiano ancora. Bisogna che da voi si vinca, e forse la vostra vittoria ci incoraggerà a Parigi».

Questa nota è curiosa: «Qui, noi annaspiano ancora»... Vuol dire che non conta niente, o quasi niente, il successo che ha ottenuto a teatro nel corso degli anni precedenti? Con l'adattamento dell'*Assommoir* nel 1879 e con quello di *Nana* nel 1881¹⁰? Per quale ragione? Queste opere sono state scritte in collaborazione con William Busnach. Sono state firmate dal solo nome di Busnach, e Zola non vuole riconoscerle come proprie. Perché, nel suo spirito, sono lontane dall'aver compiuto la rivoluzione estetica che egli si augurava per il teatro naturalista.

2.1. L'*Assommoir* a teatro nel 1879

Nel 1879, due anni dopo l'apparizione del romanzo in libreria, l'opera teatrale che ne costituisce l'adattamento mira a riprendere per un nuovo pubblico la storia di Gervaise. Per realizzare questo adattamento, Zola si è affidato a un professionista dello spettacolo, William Busnach. Quest'ultimo è quello che si chiama, a quell'epoca, un «carcassier» [ossia un drammaturgo specializzato nel confezionare “carcasse” di opere], un costruttore di intrighi teatrali. Egli ha già scritto molte opere, con l'aiuto di svariati collaboratori.

Il suo *Assommoir* costituisce una efficace trasposizione del romanzo. Mette in risalto le grandi scene di intrigo, riunite dentro una costruzione melo-

⁹ Cfr. A. PAGÈS, *Le naturalisme collaboratif*, in *Rappresentazioni narrative: realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri, R. Castelli, S. Cristaldi e A. Mangano, Catania-Leoforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2021, pp. 3-12.

¹⁰ Non parlo dell'adattamento di *Pot-bouille* nel 1883, al quale il pubblico ha riservato una accoglienza più discreta.

drammatica. Virginie, che è l'amante di Lantier, insieme a lui, ha il ruolo della traditrice. Sposatasi con Poisson perseguita Gervaise con il suo odio. È lei che provoca la caduta di Coupeau quando questi lavora sul suo tetto (la caduta non è più un semplice incidente, come invece nel romanzo). Moltiplicando le peripezie, i quadri si susseguono fino a un finale edificante dove si vede Gervaise spirare fra le braccia di Goujet, che lei ha sempre amato, mentre i personaggi malvagi, Virginie e Lantier, muoiono, vittime della vendetta che Poisson ha servito loro.

L'opera ha ottenuto un enorme successo. Gli spettatori hanno apprezzato la recitazione degli attori, il realismo dell'allestimento o le sorprese prodotte dagli effetti della messinscena. Hanno apprezzato molto, all'inizio della rappresentazione, nella scena del lavatoio, il momento in cui Gervaise e Virginie si gettano in faccia dei veri secchi d'acqua. Lo spettacolo della caduta di Coupeau, al 5° quadro, nel quadro intitolato «La casa in riparazione», li ha fatti vibrare di emozione.

L'opera ha conosciuto più di 250 rappresentazioni al Théâtre de l'Ambigu, seguite da una tournée in provincia. Sarà portata in scena nuovamente all'Ambigu nel 1881. In Inghilterra, è stata rappresentata a Londra nel giugno 1879, in un adattamento realizzato da Charles Reade, intitolato *Drink*. In Italia, a Napoli, al Teatro La Fenice, nell'ottobre 1879. In Spagna a Madrid, nel dicembre 1883, con un adattamento di Mariano Pina Domínguez, intitolato *La Taberna...* E non parlo certamente di tutti gli adattamenti che si vedranno dopo quell'anno 1884 sul quale mi fermo, privilegiando il dialogo che Zola ha condotto con Verga.

2.2. *La questione del naturalismo a teatro*

Le osservazioni che Zola indirizza a Verga fanno eco al bilancio che egli sta tracciando sulla questione del naturalismo a teatro in quello stesso 1884. In effetti, ha pubblicato presso il suo editore, Georges Charpentier, le tre opere teatrali che ha fatto rappresentare in collaborazione con Busnach: *l'Assommoir*, *Nana* e *Pot-Bouille*. Il testo di ciascuna opera è accompagnato da una prefazione nella quale egli commenta l'accoglienza che il pubblico ha riservato ai diversi spettacoli.

Nella prefazione scritta per *l'Assommoir*, Zola parla con franchezza del dramma realizzato da Busnach, senza dissimulare le proprie riserve. Egli critica gli effetti melodrammatici sui quali si fonda l'adattamento: la trasformazione di Virginie e di Lantier in personaggi odiosi, mentre Gervaise rimane un personaggio totalmente virtuoso, senza alcuna delle debolezze che descrive il romanzo:

Non mi piace molto, c'è bisogno di dirlo? I due ruoli di Virginie e di Lantier sono sbagliati, perché rientrano nella convenzione; non hanno più nulla di vivo. [...] Le modifiche apportate al romanzo, l'attenuazione delle cadute di Gervaise e le figure banali di Lantier e Virginie dipinte a tinte fosche hanno messo quindi nel dramma degli elementi inferiori, ciò è innegabile¹¹.

Ma, dopo aver formulato queste critiche, Zola riconosceva all'opera una forza drammatica che si fonda sulla successione dei quadri, latori di verità. Vede in questo successo la possibilità del successo futuro per il teatro naturalista, che dichiara fra i suoi desideri:

Ho molto riflettuto dopo il successo dell'*Assommoir*. Sono arrivato alla conclusione che il pubblico era più maturo per il naturalismo di quanto io stesso non lo credessi. Forse avremmo potuto arrischiare l'opera in tutta la sua verità, senza adattarla secondo la ricetta melodrammatica dei teatri di strada. [...] Certo, non è una vittoria decisiva per il naturalismo, ma è un grande passo verso la verità dei personaggi e dell'ambientazione¹².

Questo «passo verso la verità», André Antoine è riuscito a realizzarlo, in parte, grazie al suo Théâtre Libre che ha dato la parola agli scrittori naturalisti, mettendo in scena le opere di Zola e dei suoi discepoli delle *Serate di Médan* o ancora dei Goncourt.

2.3. La rappresentazione di *Cavalleria rusticana* al Théâtre Libre nel 1888

Come aveva previsto Zola, il pubblico parigino non ha compreso l'opera di Verga, come testimoniano i commenti sfavorevoli della maggior parte dei critici. Ma non entrerò nei dettagli¹³. Mi accontenterò di ricordare la reazione di André Antoine che si è rallegrato, per quanto lo riguarda, di aver fatto rappresentare quest'opera teatrale italiana. Ecco ciò che ha scritto nel suo giornale, all'uscita della rappresentazione:

20 ottobre 1888. – Abbiamo inaugurato ieri la stagione in una sala Menus-

¹¹ Cfr. É. ZOLA, *Œuvres complètes*, a cura di H. Mitterand, vol. VIII, Paris, Nouveau Monde Éditions 2003, p. 580.

¹² Ivi, pp. 584-585.

¹³ Cfr. G. LONGO, «*Cavalleria rusticana*» in *Francia fra teatro, musica e cinema (1884-1910)*, in «*Transalpina*», 22 (2019), pp. 89-103.

Plaisirs affollata e tutta brulicante. *Les Bouchers*, del povero Fernand Ices, hanno interessato. Poi davamo una bella cosa tradotta dall'italiano, *Chevalerie rustique*, di Verga, e Darzens completava lo spettacolo con una sorta di mistero, *L'amante du Christ*. [...] Nel mio desiderio di una messinscena caratteristica, avevo appeso, ne *Les Bouchers*, dei pezzi di carne che hanno fatto scalpore, e per *Chavalerie rustique* c'era in mezzo alla piazza del piccolo villaggio siciliano dove si svolge il dramma un vero e proprio zampillo che ha rallegrato la sala, non so perché¹⁴.

Antoine aveva fatto sospendere due carcasse di montone in mezzo all'allestimento! I quarti di carne esibiti in *Les Bouchers* o l'acqua zampillante in *Cavalleria rusticana* sono tutto il realismo del Théâtre Libre che si trova riassunto in queste scelte di messa in scena!

Zola ha assistito a questa rappresentazione? Era presente, essendo un fedele abbonato del Théâtre Libre. Quanto a Verga, sfortunatamente, non è venuto a Parigi per assistere alla rappresentazione, perché temeva di conoscere un fiasco. Zola e Verga, dunque, non hanno avuto l'occasione di rivedersi in questa circostanza. È un vero peccato¹⁵. Perché avrebbero avuto molte cose da dirsi. Le loro esperienze letterarie hanno molti punti in comune:

- Zola voleva trasformare il realismo in naturalismo. Verga voleva trasformare il realismo in verismo.

- Zola con l'*Assommoir*, Verga con *I Malavoglia* o con *Cavalleria rusticana* sono entrambi dei romanzieri che hanno voluto rappresentare il popolo com'era. Come Zola, Verga potrebbe dire che con *I Malavoglia* ha scritto il primo romanzo sul popolo della Sicilia che «non mente».

- Hanno praticato la fotografia. Hanno vissuto il realismo come un modo di intendere la realtà che permetteva la massima apertura al mondo. Per loro il realismo è una apertura sperimentale al mondo.

- L'uno e l'altro completano i loro romanzi con delle prefazioni nelle quali esplicano le loro intenzioni letterarie: la prefazione dell'*Assommoir*, memore forse di quella che Verga ha scritto per *I Malavoglia* nel 1881.

- Dal punto di vista delle tecniche narrative, i due romanzieri sono vicini. Rigettano entrambi gli intrighi di tipo melodrammatico. Riducono, per quanto possibile, la figura dell'eroe. Difendono l'idea di una costruzione della narrazione per quadri successivi.

¹⁴ Cfr. A. ANTOINE, "Mes souvenirs" sur le Théâtre-libre, Tusson, Éditions Du Lérot 2009, pp. 104-105.

¹⁵ Zola non incontrò Verga durante il suo viaggio in Italia del 1894, come racconta René Ternois (R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Paris, Le Belles Lettres 1967, p. 64).

- Nel loro progetto estetico giudicano necessario il passaggio dal romanzo al teatro, l'allargamento che può apportare al naturalismo o al verismo la conquista della scena teatrale. Ci credono. Fanno tutti i loro sforzi per riuscire in questo ambito. Andranno ancora più lontano in questo sforzo di «*transplantation*» (per riprendere il termine di Zola) – fino alla lirica. Hanno avuto l'audacia di immaginare la creazione di un teatro lirico che unisce parola, canto e musica.

- Nell'ambito del teatro tradizionale, si trovano messi davanti al problema dell'adattamento. Come conquistare il pubblico? Bisogna accettare di giocare sugli stereotipi del melodramma? Bisogna accontentarsi di ciò che fa ridere il pubblico? I secchi d'acqua che si gettano addosso Gervaise e Virginie, nell'*Assommoir*, o lo zampillo piazzato da Antoine sul palco del Théâtre Libre quando allestisce *Cavalleria rusticana*?

- Tale è la difficoltà che pone il passaggio dal romanzo al teatro. Da dove il sentimento di insoddisfazione che lo accompagna. Quale soluzione trovare? Zola ha trovato come soluzione il non firmare le opere che pur ha scritto con Busnach. Ed è una soluzione dello stesso ordine quella che ha trovato Verga decidendo di non recarsi a Parigi per assistere alla rappresentazione di *Cavalleria rusticana* sulla scena del Théâtre Libre. Egli anche ha deciso di non firmare questo adattamento francese lasciando André Antoine libero di fare come credeva.

Mi sarebbe piaciuto ascoltare Zola e Verga nel 1888 discutere dei problemi estetici che il romanziere deve affrontare quando approda sulle scene teatrali. E mi rincresce che il dialogo così fertile che i due scrittori hanno potuto avere nel 1884 non sia proseguito qualche anno più tardi.

JEAN-SÉBASTIEN MACKE

Institut des Textes et Manuscrits modernes (CNRS-ENS, Paris)

GENESI FOTOGRAFICHE NEGLI SCRITTORI VERISTI E NATURALISTI: LA CORNICE E LA LUCE

1. Premessa

Il 14 aprile 1898 Émile Zola invia ad Antonino Campanozzi, presidente del Comitato catanese per le onoranze a Mario Rapisardi, una lettera di risposta a quella inviategli dallo stesso Campanozzi il 7 aprile: «Saluto in Mario Rapisardi il soldato della verità e della giustizia, e invio a quanti gli renderanno omaggio l'espressione della mia più viva simpatia»¹.

È necessaria qualche informazione di contesto. A quest'altezza cronologica, Zola è tutto assorto nella difesa del capitano Dreyfus. Il suo *J'Accuse* gli è valso un processo presso la Corte d'assise della Senna, dal 7 al 23 febbraio. La sentenza di condanna a un anno di carcere e tremila franchi di multa da pagare è stata annullata, ma un secondo processo si appresta a iniziare il mese successivo.

Nello stesso frangente, all'Università di Catania, alcuni studenti fanno gruppo attorno al professor Antonino Campanozzi e decidono di celebrare il poeta Mario Rapisardi, anche lui docente di letteratura nell'ateneo catanese, oltre che militante tra le fila dei radicali socialisti, in occasione del trentennale della sua prima opera di poesia, *La Palingenesi*. Presto si costituisce un vero e proprio Comitato onorario e si decide di invitare a partecipare un gran numero di personalità influenti del Paese e del mondo intero.

¹ Traduzione mia; nell'originale: «Je salue en Mario Rapisardi le soldat de la vérité et de la justice, et j'envoie à ceux qui vont lui rendre hommage l'assurance de ma plus vive sympathie». La lettera è disponibile in riproduzione digitale al seguente url: <https://eman-archives.org/CorrespondanceZola/items/show/7473> (data di ultima consultazione: 10-11-2023).

2. Giustizia e verità, la cornice e la luce nelle fotografie di Zola

È così che Zola, chiamato in causa, invia questa lettera, dove le parole-chiave sono «verità» e «giustizia», le stesse che costituiranno i titoli dei suoi ultimi due romanzi. Per Zola, la giustizia è il quadro da porre e che gli si impone, mentre la verità è la luce da cercare nella letteratura, nella pittura e, infine, nella fotografia. Proprio in questo periodo, infatti, la pratica fotografica di Zola, avviata già qualche anno prima, si intensifica per una buona e semplice ragione, così come spiega lui stesso in una lettera alla moglie Alexandrine, il 9 novembre 1895: «Oggi ho fatto fare da Braun il ritratto dei bambini. Questi bambini, che sono così gentili nella loro natura spontanea, diventano dei veri e propri pacchetti preconfezionati dal fotografo. Li facciamo posare, e loro non sono più loro. Dopotutto, spero che ne verrà fuori una buona prova»².

L'epistolario zoliano rivela, da subito, quanto sia importante la questione del ritratto fotografico per lo scrittore, soprattutto in relazione ai suoi due figli Denise e Jacques. Si tratta di immortalarli ad ogni età della loro vita e di farli passare sotto l'obiettivo di fotografi professionisti. L'insoddisfazione che emerge dalle parole appena citate spiega affatto perché Zola si appresti a intensificare l'esercizio della fotografia: nel momento in cui non riesce a ottenere il risultato desiderato, decide di occuparsi da sé della realizzazione di questi ritratti, che difatti ricompariranno poi in album o in cornici di famiglia.

Ora, per comprendere al meglio l'opera fotografica di Zola e, più in generale, le opere fotografiche degli scrittori naturalisti e veristi di questo periodo, sarà opportuno passare in rassegna le 'tracce' lasciate qua e là da questi scrittori-fotografi, al fine di ricostruirne e capirne i processi creativi nel contesto di una genetica della fotografia, che rientra a sua volta nel quadro ben più ampio della critica genetica letteraria.

Le 'tracce' di cui parlo non sono altro che gli strumenti utilizzati (apparecchi, obiettivi), i dispositivi materiali predisposti (studio, telo teso da esterno), le negative e positive fotografiche, le stampe, gli album, le annotazioni. Insomma, come ricorda Monique Sicard nel suo articolo intitolato *Les enjeux d'une génétique photographique*:

² Traduzione mia; nell'originale: «J'ai fait faire aujourd'hui le portrait des enfants chez Braun. Ces enfants qui sont si gentils dans leur naturel, deviennent de véritables paquets chez le photographe. On les fait poser, et ce n'est plus eux. Enfin, j'espère tout de même qu'il y aura une épreuve bonne». La lettera si legge in É. ZOLA, *Lettres à Alexandrine (1876-1901)*, édition établie, présentée et annotée par B. Émile-Zola - A. Pagès, avec la collaboration de C. Grenaud-Tostain, S. Guermès, J.-S. Macke et J.-M. Pottier, Paris, Gallimard 2014, p. 80.

Una fotografia è un artefatto, una materia luminosa modellata, una sorta di feticcio moderno che tutti sanno essere stato fabbricato, ma che si lascia parlare volentieri in nome della natura. Rendere leggibile questo status di artefatto significa restituire ai loro autori ciò che appartiene loro: i loro sogni, il loro desiderio di vedere il mondo in modo diverso, i loro gesti e movimenti, la loro capacità di controllo dei parametri tecnici, affatto indispensabili a queste scritture di luce³.

E di ‘tracce’, Zola, ne ha lasciate molteplici. In questa sua ricerca del ritratto ideale, il romanziere è spinto a dotarsi del materiale più adatto all’ottenimento dell’effetto desiderato. Se non altro perché a ogni dispositivo corrisponde un uso ben specifico: il piccolo Kodak da tasca per le foto all’aperto, in strada; la camera Brichaut, molto più voluminosa, impegnativa, ma anche in grado di garantire la realizzazione di negativi di formato 18x24, per gli scatti a Médan. Ancora una volta, lo scrittore non sa accontentarsi di uno strumentario di base, piuttosto si mette alla ricerca dell’obiettivo ideale, così come attesta questa lettera scritta il 20 ottobre 1901, quando la conoscenza zoliana della fotografia si è ormai professionalizzata:

Ieri ti ho parlato dell’obiettivo Zeiss, che ho rimandato indietro. Credo che l’obiettivo che sto cercando non esista; intendo un obiettivo per camera 18/24, che permetterebbe di realizzare ritratti a due metri, teste grandi, con tutti i dettagli messi esattamente in evidenza. La verità è che, se si vogliono fare, in queste condizioni, dei 18/24, allora bisogna usare una camera molto più grande. Così, bisognerebbe avere una camera 30/40, con un obiettivo adatto, per fare delle grandi teste, su piastre 18/24, con tutti i dettagli ben nitidi. Ma poi bisogna posizionare il modello a quattro o cinque metri, e diventa necessario avere un’intera installazione per professionisti. Tutti i fotografi usano camere grandi per fare piccoli ritratti. Tutto ciò mi induce ad accontentarmi del mio dispositivo con il suo obiettivo, che è eccellente. Ne ricaviamo comunque dei buoni risultati. - Ho provato le lastre Ilford e ne sono molto contento. Sono meno macchiate delle lastre Lumière e garantiscono scatti più energici. Ho fatto alcune teste dei bambini, molto buone.

³ Traduzione mia; nell’originale: «Une photographie est un artefact, une matière lumineuse façonnée, sorte de fétiche moderne dont on sait bien qu’il est fabriqué mais que l’on fait volontiers parler au nom d’une nature. Rendre lisible ce statut d’artefact invite à rendre à leurs auteurs ce qui leur appartient : leurs rêves, leur désir de donner à voir autrement le monde, leurs gestes et leurs mouvements, leur habileté dans la maîtrise des paramètres techniques, indispensables à ces écritures de lumière». M. SICARD, *Les enjeux d’une génétique photographique*, in «Genesis», 40 (2015), pp. 11-31, a p. 13.

3. I neri e i bianchi

Tra il 1895 e i primi anni del Novecento, lo Zola fotografo-ritrattista attraversa una vera e propria rivoluzione. Amici e familiari diventano a questo punto modelli del fotografo, che si serve di loro per sperimentare nuovi materiali e nuove tecniche. Negli appunti di Zola sui propri scatti, pubblicati da Alain Buisine su «Les Cahiers naturalistes», si legge quanto segue:

Denise, 4 minuti. Sta benissimo.

Jacques, 3 minuti. Sta benissimo.

Insomma, tre minuti per gli scatti deboli e quattro minuti per quelli più intensi.

– Denise che legge dovrebbe sostenere 5 minuti, per ottenere dei bei neri⁴.

O ancora:

Non c'è mai errore nello sviluppare molto chiaro. Bisogna fermare lo sviluppo fotografico non appena la figura si rivela, e lasciarlo concludere mentre si sciacqua. Nel momento stesso in cui si sviluppa un po' troppo, la prova diventa nera. Questo è un bene solo se lo scatto vuole essere intenso, per fare una prova alla Rembrandt. Ma nel frangente, bisogna rimanere al di sotto del tono (molto chiaro), soprattutto per i rossi. Se un po' troppo sviluppati si dilatano e diventano pesanti. Lasciarli molto chiari⁵.

Ottenere neri profondi, ossessione per la chiarezza, vocabolario esemplato sulle arti pittoriche: questi appunti dimostrano che Zola ragiona ormai da pittore e che la sua tavolozza di colori, seppure limitata al bianco e al nero (senza dimenticare i suoi saggi cianotipi), può arricchirsi di tutte le sfumature e i contrasti possibili. Ciò garantisce la realizzazione di quei ritratti in cui il nero profondo dei capelli di Denise contrasta con il viso illuminato di bianco. Lo stesso effetto si ritrova nei ritratti di Jacques in abito da marinaio o in quelli della giovane Suzanne Bruneau.

⁴ Traduzione mia; nell'originale: «Denise, 4 minutes. Elle est très bien. | Jacques, 3 minutes. Il est très bien. | En somme, trois minutes pour les clichés faibles, et quatre minutes pour les clichés plus intenses. – Denise lisant supporterait 5mn, pour avoir de beaux noirs». A. BUISINE, *Émile Zola. Notes sur la photographie*, in «Les Cahiers naturalistes», 66 (1992), pp. 325-333, a p. 328.

⁵ Traduzione mia; nell'originale: «On n'a jamais de mécompte en développant très clair. Il faut arrêter le développement dès que la figure s'indique, et il s'achève pendant qu'on rince. Dès qu'on développe un peu trop, l'épreuve devient noire. Cela n'est bon qu'avec un cliché intense, pour faire une épreuve à la Rembrandt. Mais dans le courant, rester en deçà du ton (très clair) surtout pour les sanguines. Un peu trop développées, elles s'empâtent et deviennent lourdes. Les laisser très claires». Ivi, p. 329.

E ancora ossessione di far entrare sempre più luce, quella che si ritrova nei ritratti di Denise o di Jeanne con l'ombrellino, che tanto ricordano le tele di Monet. O i ritratti luminosissimi di Georges Charpentier o della piccola Paulette Brulat.

I modelli ritratti diventano così i giocattoli dell'artista-fotografo che chiede loro, bambini o adulti che siano, di consacrarsi a tutte le sperimentazioni possibili e immaginabili, come i giochi in giardino. Di pari passo, questi scatti mostrano la gioia di vivere nei giardini di Médan, ma anche una vita più appartata, circoscritta al giardino di Verneuil frequentato da Jeanne e i bambini.

4. Cornice, 'fuori quadro' e fuori campo

In Zola, dunque, la fotografia assume un valore simbolico e referenziale, come sottolinea il catalogo di una mostra di fotografie di Zola allestita alla Maison de la Recherche della Sorbonne Nouvelle, nel marzo 2022. Così, un ritratto di Denise, in piano americano e in primo piano, e Jacques, sullo sfondo, in parte fuori campo, non può non «ricordare certi ritratti del Rinascimento italiano, ispirati alle medaglie antiche, dove le grandi dame sono rappresentate di profilo, a metà busto, il più delle volte intente a guardare a sinistra, staccandosi su uno sfondo neutro e a tinta unita»⁶. Così, alla questione della luce si aggiunge quella della cornice e della composizione, alle quali Zola dedica la massima cura.

Lo testimonia ulteriormente un ritratto di Jacques, con in mano una bambola, tra una «grande bambola seduta alla sua sinistra e un leone di peluche, simbolo maschile per eccellenza e figura del padre»⁷. Anche in questo caso, gli autori del catalogo sottolineano come Zola voglia far parlare lo scatto, al di là del semplice ritratto, suggerendo il messaggio di un piccolo Jacques che sta costruendo la sua personalità, tra valori per così dire 'femminili' e valori per così dire 'maschili'. A seconda dello sguardo che volgiamo a questi ritratti, diverse interpretazioni sono possibili. E se prima abbiamo evocato rapidamente il ritratto di Jacques in abito da marinaio per i contrasti

⁶ Traduzione mia; nell'originale: «n'est pas sans rappeler certains portraits de la Renaissance italienne, inspirés des médailles antiques, où des dames de qualité sont représentées de profil, à mi-buste, la plupart du temps regardant vers la gauche et se détachant sur un fond neutre et uni». O. LUMBROSO - B. MARTIN, *Émile Zola. Artiste-photographe*, Paris, Médiathèque du patrimoine et de la photographie 2022, p. 30.

⁷ Traduzione mia; nell'originale: «grande poupée assise à sa gauche et un lion en peluche, symbole masculin par excellence et figure du père». *Ibidem*.

tra bianchi e neri, ora possiamo anche scorgervi lo sguardo di un padre su suo figlio, probabilmente pronto per il rientro a scuola, munito della sua borsa. Lo sguardo di un padre che reca con sé tutte le speranze per il futuro di un figlio promesso ai migliori studi e al successo.

L'attenzione per la cornice definita non esclude tuttavia gli scatti audaci. Diverse fotografie propongono un'inquadratura piuttosto moderna per l'epoca. Infatti, negli scatti realizzati da Zola in Italia è possibile trovare, in qualche caso, il fotografo che osserva la strada dietro una colonna di pietra. Questa colonna, che occupa il centro dello scatto, nasconde ciò che il fotografo vuole in realtà mostrare, vale a dire la strada con i suoi passanti. Allo stesso modo, capita che la strada sia fotografata da un interno, dietro una finestra aperta, che finisce per imporsi come l'oggetto principale della fotografia e che costituisce una cornice tanto quanto una metafora: la finestra aperta verso l'esterno corrisponde al fotografo che offre il proprio punto di vista sulla vita.

Servirsi di ciò che offre la strada per creare una cornice a sua volta incorniciata dai limiti della lastra di vetro: è proprio ciò che Zola farà fotografando l'Esposizione universale del 1900, a Parigi. Infatti, anche se proporrà una visione classica dei vari padiglioni della Mostra, realizzerà al tempo stesso inquadrature più audaci e moderne, sfruttando le travi di ferro della Torre Eiffel per costruire una cornice del tutto inedita, che rinuncia al quadrilatero tradizionale della lastra di vetro per avvalersi del triangolo delle travi incrociate.

D'altra parte, dall'inquadratura al *décadra*ge, non c'è che un passo, e Zola lo fa ben volentieri. Lo si vede nei ritratti di gruppo realizzati a Médan. Qui si passa dalle fotografie dalla composizione estremamente curata a scene dal vivo, immortalate sul momento, nell'intento di catturare il movimento dei giochi e della danza, anche a rischio di sconfinare oltre la cornice, che poi è proprio ciò che permette allo spettatore di immaginare il fuori campo. Al di là dei quattro bordi della lastra di vetro, la vita continua, esiste dell'altro: in questo modo l'occhio è come attratto all'esterno dell'immagine, in uno spazio immaginato dallo spettatore sulla base di ciò che vede. È verso quel fuoricampo, verso quel fuoricampo che Zola cerca di condurci.

A conti fatti, Zola sperimenta configurazioni di ogni genere, ed è piuttosto difficile rendere conto della loro diversità in questa sede. Di più: sperimenta anche nuovi dispositivi, peraltro usando sfondi come la fontana-sarcofago nel giardino di Medan o un semplice lenzuolo bianco che consente al fotografo di diventare il proprio stesso modello. Dopo diversi anni di ricerca del ritratto ideale, quello ben riuscito, Zola si ritrova solo di fronte a sé stesso quando realizza autoritratti in cui non fotografa lo scrittore, l'uomo pubblico, bensì l'essere umano, invecchiato, colto in tutte le sue imperfezioni e nel suo sguardo malinconico, disilluso, giunto alla fine di una vita

costellata di lotte. E, in questo faccia a faccia tragico, di cui la macchina fotografica è il medium, egli include anche Alexandrine, che fotografa nella sua condizione di donna anziana, senza occultarne le rughe.

Dopotutto, i ritratti realizzati dall'Émile Zola fotografo, da colui che ora si considera un fotografo professionista, non sono che un breve incontro, di qualche anno tutt'al più, con la tragica vita che passa e che lascia, sui volti e sui corpi, segni crudeli e indelebili. Sin dal ritratto del padre, questo dagherrotipo fotografato nel bel mezzo dell'*affaire* Dreyfus, fino a questi ultimi ritratti scarni, di fronte a noi c'è un uomo faccia a faccia con la morte, che ci lascia alcune testimonianze delle persone amate, anch'esse ormai scomparse. Come in molti passi dei *Rougon-Macquart* e dei *Quatre Évangiles* in cui Zola chiama in causa la fotografia, l'appuntamento è sempre con la decadenza e con la morte. Fino all'ultimo ritratto.

5. La cornice e la luce nelle fotografie di Giovanni Verga

È possibile muovere gli stessi interrogativi che abbiamo appena posto sulla cornice e la luce in Zola in relazione alle fotografie realizzate da Giovanni Verga?

Un primo scatto riassume bene tutta la riflessione che lo scrittore-fotografo può aver condotto rispetto all'uso della cornice e dell'immagine: una bambina alla finestra⁸.

La luce, e l'ombra che ne deriva, pone in risalto la figura della bambina e, più precisamente, il suo volto che fissa intensamente l'obiettivo. L'effetto luce è rafforzato dal candore dei suoi abiti così come da quello della pietra della casa. La cornice è qui costituita dalla finestra, con un effetto fuori campo creato dalla stessa casa di cui non si vede che una porzione, attraverso la porta tagliata a metà che dà accesso a un interno nascosto e che l'osservatore cerca di ricostruire da sé.

Analogamente, una seconda fotografia rivela, in Verga tanto quanto in Zola, l'uso di uno sfondo su muro bianco in cui le figure vengono ad inscrivere, vale a dire Verga stesso in compagnia di Luigi Capuana⁹. Il bianco della parete fa risaltare il nero degli abiti, a sua volta accentuato dal bianco dei

⁸ G. VERGA, *Bambina alla finestra di una casa a Novalucello*, 1911 ca., Fondo Giovanni Verga, visualizzabile online al seguente indirizzo: https://www.fondazione3m.it/page_scheda.php?id=7320 (data di ultima consultazione: 10-11-2023).

⁹ G. VERGA, *Giovanni Verga e Luigi Capuana*, sd., Fondo Giovanni Verga, visualizzabile online al seguente indirizzo: https://www.fondazione3m.it/page_scheda.php?id=7349 (data di ultima consultazione: 10-11-2023).

colletti e delle maniche. L'originalità di questo scatto risiede soprattutto nel fatto che ci sono due osservatori: il fotografo (quindi noi stessi che vediamo la scena dal punto di vista del fotografo) e la donna sullo sfondo, all'interno della casa, che osserva la scena da dietro, offrendo un punto di vista inedito sulla situazione fotografata. Ancora una volta, lo spettatore è attratto dal fuori campo di questo interno, dove la presenza femminile ci invita a introdurci senza però poterlo fare altrimenti che con l'immaginazione. Insomma, il ritratto dei due uomini è un pretesto per vedere ciò che è impossibile vedere, per ricostruire ciò che è inaccessibile al nostro sguardo.

D'altronde, colpisce che i paesaggi immortalati da Verga siano inondati da una luce in cui gli ambienti sembrano fondersi, quasi diluirsi. I dettagli sono difficilmente percepibili, le mura dei villaggi si confondono con le rocce delle colline. E i personaggi, nelle strade, dai contorni sfocati e indistinguibili, sembrano essere fantasmi. I paesaggi sono schiacciati dal calore così come il calore schiaccia Jeanne al suo ombrello su un sentiero di ciottoli nei dintorni di Verneuil.

Per concludere: è come se la fotografia, in Verga, si avvolgesse di un'aura di mistero, un mistero che fa sì che la sua opera fotografica condivida ben poco con il verismo della sua opera letteraria, proprio come l'opera fotografica di Zola è lungi dall'essere naturalistica.

6. Fotografie e morte in Luigi Capuana

Com'è noto, la fotografia ha un rapporto molto forte con la morte. In effetti, lo scatto in grado di attraversare i secoli è quello che riporta a nuova vita i volti delle persone morte da molto tempo, le gioie di istanti di vita scomparsi per sempre. Eppure, in un senso opposto, queste stesse persone sono immortalate dalla fotografia, secondo l'espressione tradizionale. È questo il paradosso che Luigi Capuana sembra esplorare negli incredibili scatti mortuari che realizza, in particolare quello di sua madre. Come sottolinea Paola Moro: «il viso appoggiato al guanciale, le palpebre abbassate, le labbra leggermente aperte negli ultimi respiri, tutto è naturale e delicato. Capuana in questa foto riesce a mettere insieme la verità e l'affetto¹⁰. Nel XIX secolo, fotografare i morti era una pratica piuttosto comune, ma è davvero indicativo sottolineare fino a che punto Capuana si sia interessato di questo genere

¹⁰ P. MORO, *Giovanni Verga e Luigi Capuana: fotografi tra Verismo e Occultismo*, in «Vanillamagazine.it», sd., url: <https://www.vanillamagazine.it/giovanni-verga-e-luigi-capuana-fotografi-tra-verismo-e-occultismo/> (data di ultima consultazione: 10-11-2023).

di scatti. Fotografare un bambino morto significa offrire ai suoi genitori la possibilità di conservare la memoria di ciò che fu effimero.

Paola Moro ritiene, d'altra parte, che questi ritratti mortuari potrebbero essere correlati alla passione di Capuana per lo spiritismo e l'occultismo, ai quali ha l'autore dedicato saggi ed esperimenti. Secondo Moro, per Capuana, «il verismo non si coniuga solo con l'indagine della realtà materiale, ma anche con la ricerca di quello che si nasconde ai sensi»¹¹. E parliamo di una fotografia del tragico che, nonostante tutto, Capuana si impegnò a smontare e a decostruire in questo sorprendente autoritratto del 1887, intitolato *Autoritratto profetico*, inviato ai suoi amici. A proposito di questa fotografia, eccone l'analisi di Leonardo Sciascia:

Per Luigi Capuana e Giovanni Verga, che nascono negli stessi anni in cui nasce la fotografia, la *camera oscura* credo contenesse meno misteri e meno provocazioni che per Roland Barthes circa centovent'anni dopo [...]. Per loro era principalmente un “diletto” e nemmeno è da credere che con piena consapevolezza l'assumessero nel credo verista: se l'oggettività, l'impersonalità che perseguivano nell'arte loro l'avessero conferita all'arte fotografica, ciò sarebbe valso non a rafforzare la fede loro ma propriamente a ricredersi¹².

Dunque, se pure possiamo cogliere in Capuana un certo distanziamento e uno sguardo ironico rispetto alla pratica fotografica, resta il fatto che essa assolve un duplice obiettivo documentario: quello di strumento preparatorio alla redazione dei suoi romanzi; quello di costituzione di un archivio fotografico del paesino di Mineo di cui fu sindaco. In questo suo intento documentario, Capuana troverà un successore nella persona di Federico de Roberto. Anche De Roberto, infatti, sottolinea l'emozione estetica che lo coglie quando realizza scatti-vedute di una città, con i suoi abitanti ancora intimoriti dall'obiettivo, le sue bellezze architettoniche, perfino «quelle rovinare dall'azione del tempo e degli uomini». Non manca inoltre di rimarcare il suo stupore davanti alle antiche mura di Randazzo, una città della provincia di Catania, la sua città natale, un piccolo paesino bagnato dal fiume Alcantara.

¹¹ *Ibidem*.

¹² L. SCIASCIA, *Prefazione* a A. NEMIZ, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Palermo, Edikronos 1982, citato da L. MANIONE, *Ti conosco mascherina*, in «lauramanione.it», 9-12-2016, url: http://www.lauramanione.it/wordpress_it_IT_4_2_2/erbariointimo,fotografia,fotografiaconcettuale,/1uigi-capuana/ (data di ultima consultazione: 10-11-2023).

7. Conclusione

In un recente lavoro collettivo curato da Giorgio Longo e Paolo Tortonese¹³, un primo passo è stato compiuto nel tentativo di comprendere i legami tra opera fotografica e opera letteraria negli scrittori naturalisti e veristi, in particolare Zola, Verga e Capuana. D'altra parte, si tratta di tre scrittori nati insieme alla fotografia, se si considera che la data di nascita di quest'ultima può essere fissata al 19 agosto 1839, quando Daguerre rivelò il primo procedimento fotografico durante una seduta ufficiale all'Institut de France (Capuana nasce nel 1839, Zola e Verga nel 1840). Di più: la fotografia li accompagna per tutta la vita, in un'epoca in cui questa tecnica, diventata arte, contamina a poco a poco la società.

La seconda tappa di questa indagine sulle fotografie veriste e naturaliste consiste ora nello studio delle 'tracce' lasciate dagli scrittori-fotografi e nell'esame dei dispositivi da loro predisposti prima di realizzare il gesto fotografico in sé per sé. L'acquisizione dei duemila negativi su vetro di Zola, da parte della Médiathèque du patrimoine et de la photographie, nel 2017, permette così ai genetisti della fotografia di comprendere meglio «l'atelier fotografico» del romanziere¹⁴. Rimanendo sullo stesso versante, quali 'tracce' hanno lasciato gli scrittori veristi della loro pratica fotografica? E quali altre sono scomparse per sempre? Questo è un campo di ricerca che si apre e che potrà costituire un asse importante della collaborazione scientifica stipulata tra la Fondazione Verga e il Centre d'étude sur Zola et le naturalisme dell'ITEM. Queste ricerche potrebbero svolgersi nel quadro di una riflessione già avviata, in seno all'ITEM, a proposito della materialità della fotografia, quel «della» che permette di scongiurare la confusione tra fotografia e immagine, medium e soggetto, supporto e procedimento¹⁵.

¹³ *L'Occhio fotografico. Naturalismo e Verismo*, a cura di G. Longo e P. Tortonese, Cuneo, Nerosubianco, 2014.

¹⁴ *Émile Zola et la photographie. Une page d'amour*, a cura di M. Falguière-Léonard, C. Grenaud-Tostain, J.-S. Macke e B. Martin, Paris, Hermann 2023, p. 250.

¹⁵ Si vedano, a questo proposito, gli studi condotti da Aurèle Crasson e Delphine Desveaux nell'ambito del seminario *Génétiq ue du photographique*, presso l'Institut des Textes et Manuscrits modernes, url: <http://www.item.ens.fr/s-genetique-photographique-2023-24/> (data di ultima consultazione: 10-11-2023).

JEAN-LOUIS HAQUETTE

Università di Reims

GEORGE SAND E LA QUESTIONE DEL PITTORESCO
RURALE: PAESAGGI, PERSONAGGI, LINGUA

1. Premessa

Dal momento che non sono propriamente uno specialista del realismo ottocentesco, in queste pagine approccerò l'opera di George Sand in una prospettiva per così dire panoramica, a partire dal Settecento. Di fatto, propongo di usare il concetto estetico di pittoresco per definire la scrittura campagnola di Sand così come per situarla nel contesto del realismo della prima metà dell'Ottocento.

L'argomento mi sembra essere, in qualche misura, in sintonia con il contributo offerto da Giovanni Verga a questo vasto movimento di trasformazione della rappresentazione letteraria che definiamo per l'appunto realismo. In effetti, l'inserimento del mondo contadino nella finzione narrativa è una delle caratteristiche distintive dei suoi racconti, anche prima della pubblicazione dei *Malavoglia*: si pensi, ad esempio, a *Fantasticherie* (1880), che mette a confronto due viaggiatori cittadini, membri dell'élite culturale urbana, con la società dei pescatori di Aci Trezza. Da questo punto di vista, George Sand ebbe un ruolo pionieristico a livello europeo, anche se l'uso del termine realismo, come vedremo a breve, per lei non era affatto scontato. Già Sand, infatti, proprio come farà Verga alla fine del secolo, prestava un'attenzione significativa alla lingua dei contadini.

Dopo aver ricordato brevemente i legami tra il pittoresco e il mondo rurale, prenderò pertanto in considerazione diverse forme di pittoresco, passando dal paesaggio al personaggio, per finire con la questione della presenza del pittoresco nella lingua.

2. Estetica del pittoresco tra Settecento e primo Ottocento

Per cominciare, conviene anzitutto ricordare gli sviluppi del pittoresco contadino sul finire del Settecento¹ e la sua influenza nel primo Ottocento². Ad esempio, nella pittura francese, si manifesta un gusto di origine olandese per il paesaggio rurale e per l'architettura di campagna. Ed è importante sottolineare che questo gusto s'impone come un'alternativa al modello antico, senza necessariamente opporvisi, piuttosto camminando in parallelo al nascente *retour à l'antique*. Si registra cioè una diversificazione estetica, dove il pittoresco si colloca accanto al bello e al sublime – tre termini che, come si sa, assolvono una funzione centrale nel romanticismo.

Il quadro di Oudry, intitolato *L'agricoltura* (1750) (ill. 1), è un chiaro esempio di questa rivalutazione dell'architettura rurale. Qui non si tratta

Ill. 1 - Jean-Baptiste Oudry, *La ferme* (1750), Musée du Louvre



¹ Sebbene il termine sia di origine italiana, il suo uso come concetto estetico è nato in Inghilterra, intorno al giardino paesaggistico (*landscape garden*) e alla percezione dei paesaggi naturali, peraltro non senza un certo dibattito. William Gilpin (1724-1804), Uvedale Price (1747-1828) e Richard Payne Knight (1751-1824) ne furono i principali propagatori. Rinvio alla sintesi di L. CHATEL, 'Getting the Picture' of the Picturesque: Some Thoughts on the Greatest British Aesthetic Muddle of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, in «XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles», n. 51 (2000), pp. 229-248 e a M. ANDREWS, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford, Stanford University Press 1989 e ID., *The Picturesque: Literary Sources and Documents*, Mountfield, Helm Information 1994.

² Per l'uso letterario del termine "pittoresco", si veda W. MUNSTER, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz 1991.



Ill. 2 - François Boucher, *Moulin à Charenton* (1750 ca.), Musée d'Orléans

realmente di una scelta del pittore, ma di un'opera realizzata su commissione, fatto che implica ovviamente una dimensione ideologica, quella di sostenere il movimento di riforma agricola che proprio in quegli anni prendeva piede nei circoli intellettuali. Il dipinto testimonia un gusto estetico che si ritrova anche nella pittura di paesaggi e nei giardini dell'epoca³. L'irregolarità delle forme dell'architettura rurale, il suo legame con la natura circostante, in una parola il "pittresco", quello stesso che la pittura olandese del secolo precedente aveva spesso messo in luce, erano particolarmente graditi alla società colta francese, che scoprì proprio a quest'altezza cronologica, molto più tardi degli inglesi, il fascino della campagna nella realtà, ma soprattutto nelle rappresentazioni e nelle opere paesaggistiche. L'interesse per il mondo contadino è dunque al tempo stesso ideologico ed estetico, come dimostra la trasposizione nella realtà dei quadri di un Boucher. Il famoso *Villaggio della Regina* (*Hameau de la Reine*) a Trianon si può collocare proprio in questo ambito: tra il *Mulino a Charenton* (*Moulin de Charenton*) (ill. 2) e quello del *Villaggio di Versailles*⁴ (ill. 3) c'è una stretta somiglianza e vi si esprime la stessa finzione pittorresca e campestre.

³ A questo proposito, rimando al mio studio *Les Métamorphoses de l'Arcadie: les transformations de la tradition pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Garnier 2009, in particolare al capitolo *Arcadies recrées*, alle pp. 231-258.

⁴ Sul mulino di Trianon, si veda A. HEUTZMANN, *Hameau de Trianon: Le moulin*, in «Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles», n. 8 (2005), pp. 46-58.



Ill. 3 - Moulin, *Hameau de la reine* (R. Mique, 1783-1786)



Ill. 4 - Pont de Thiers, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*

Ora, per quanto rese obsolete dalla caduta dell'*Ancien Régime*, queste pratiche, in parte aristocratiche, contribuirono all'affermazione dell'ambiente rurale nel regno dell'estetica. È per questo motivo che gli anni del romanticismo, proprio perché più desiderosi di autenticità, hanno visto questo nuovo approccio diffondersi su larga scala in Francia così come altrove in Europa. A questo punto, l'influsso inglese del *picturesque* s'insinua nel gusto affermato del romanticismo per la sua irregolarità, la sua novità, il suo legame con il passato nazionale e l'architettura vernacolare delle campagne non meno che dei borghi provinciali. D'altra parte, l'antico non viene più inteso nel senso greco-romano, semmai in quello delle cosiddette "antichità nazionali", che possono anche rientrare nel pittoresco.

La nuova tecnica della litografia, anche questa venuta dall'Inghilterra, consente la diffusione del pittoresco attraverso una serie di libri non a caso intitolati *Viaggi pittoreschi*. Il maggior esempio del genere è la collana *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France*, che inizia le pubblicazioni nel 1820. Creata dal barone Taylor (1789-1879)⁵, oggi dimenticato ma allora attore culturale di spicco, con l'aiuto di Charles Nodier⁶ per la realizzazione dei primi tomi, la collana fu stampata in una trentina di volumi, con circa 3.000 immagini, fino al principio del Terzo Impero. Qui la presenza del pittoresco non è di certo limitata al mondo contadino, eppure quest'ultimo è assai presente in tutti i volumi (ill. 4).

George Sand rientra appieno in questo gusto dell'epoca ed è importante non scorporare la creazione letteraria dalla cultura visuale contemporanea. Nella sua scrittura coesistono almeno due modalità di pittoresco rurale, una visuale, l'altra linguistica. Vorrei offrirne alcuni esempi, per rilevare la correlazione tra paesaggio e lingua dei personaggi, una correlazione che contribuisce a tratteggiare il mondo campestre in maniera realistica. In effetti, il pittoresco rende accettabili certi aspetti della realtà che fino a questo punto erano stati giudicati indegni della rappresentazione letteraria. Peraltro, si potrebbe aggiungere che la pittura era più avanzata della letteratura in questa evoluzione, ma non c'è qui lo spazio per trattare l'argomento.

⁵ Cfr. J. PLAZAOLA, *Le Baron Taylor: portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor 1989.

⁶ Si veda il catalogo della mostra *La Fabrique du romantisme. Charles Nodier et les "Voyages pittoresques"*, Paris, Paris Musées 2014.

3. Il pittoresco paesaggistico ovvero l'incipit de «Jeanne»

Jeanne è uno dei primi *romans champêtres* di Sand⁷; pubblicato a puntate nel 1884 sull'importante quotidiano «Le Constitutionnel», non fu un gran successo, ma ottenne comunque una riedizione in volume nel 1852. Si tratta di un testo molto interessante, nonostante certe sue debolezze, perché dimostra una ricerca di rinnovamento letterario riguardo al pittoresco settecentesco.

L'incipit descrive un paesaggio poco suggestivo, eppure presentato dalla narratrice come inusuale, quasi come se fosse lei stessa a instillare il pittoresco in un luogo poco degno di nota.

Dans les montagnes de la Creuse, en tirant vers le Bourbonnais et le pays de Combraille, au milieu du site le plus pauvre, le plus triste, le plus désert qui soit en France, le plus inconnu aux industriels et aux artistes, vous voudrez bien remarquer, si vous y passez jamais, une colline haute et nue, couronnée de quelques roches qui ne frapperaient guère votre attention, sans l'avertissement que je vais vous donner⁸.

L'accumulo di superlativi negativi è sovvertito nell'ultima frase: sarà lo sguardo di George Sand a rendere il luogo meritevole di attenzione. Questa drammatizzazione ha lo scopo di incuriosire il lettore e di condurlo in uno spazio pittoresco, proprio come quelli delineati nei volumi del barone Taylor (ill. 5).

Di fatto non si tratta di un sito risalente al neolitico, ma all'epoca di Sand si pensava che lo fosse. Sand ne descrive così le pietre granitiche come testimoni di una storia remota, prima ancora del Medioevo e del periodo romano, fino a farne un paesaggio primitivo, quasi ossianico⁹:

Gravissez cette colline; votre cheval vous portera, sans grand effort, jusqu'à son sommet; et là, vous examinerez ces roches disposées dans un certain ordre mystérieux, et assises, par masses énormes, sur de moindres pierres où elles se tiennent depuis une trentaine de siècles dans un équilibre inaltérable. [...] Ces blocs posés comme des champignons gigantesques sur leur étroite base, ce sont les

⁷ Anche se datato, rimane pertinente per il contesto letterario lo studio di R. ZELLWEGER, *La Naissance du roman rustique* [1941], Genève, Slatkine reprints 1978.

⁸ G. SAND, *Œuvres illustrées de George Sand*, Paris, J. Hetzel 1853, vol. 3, p. 2.

⁹ È noto che i paesaggi scozzesi siano divenuti popolari in Europa durante il periodo romantico, tramite le poesie che James MacPherson attribuiva ad Ossian e grazie ai romanzi di Walter Scott.



Ill. 5 - Dolmen, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France*, «Auvergne», vol. 1, p. 385.

menhirs, les dolmens, les cromlechs des anciens Gaulois, vestiges de temples cyclopéens¹⁰.

Il luogo non è immaginario, esiste nella realtà (ill. 6)¹¹: si trova ai confini della regione del Berry e ha continuato ad attirare l'interesse "pittoresco" anche dopo il romanzo di George Sand. Basti pensare che in una cartolina della serie *La Creuse pittoresque*, risalente al principio del XX secolo, se ne fornisce ancora un'immagine suggestiva (ill. 7). Come si vede, il carattere pittoresco del luogo non è più legato principalmente alla dimensione estetica della natura, ma alle pietre che uniscono mistero e passato.

Ma procediamo con la lettura del brano di George Sand, riscontrandone la complessità del pittoresco, un pittoresco per così dire negativo:

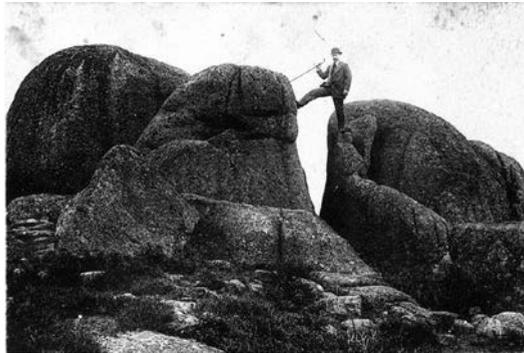
Aujourd'hui ce n'est, au premier coup d'œil, qu'un jeu de la nature, un de ces refuges que la rencontre de quelques roches offre au voyageur ou *au pâtre*. *De longues herbes* ont recouvert la trace des antiques bûchers, *les jolies fleurs sauvages des terrains de bruyères* enveloppent le socle des funestes autels, et, à peu de dis-

¹⁰ SAND, *Œuvres illustrées de George Sand...*, vol. 3, p. 2.

¹¹ Rinvio alla voce *Pierres Jaumâtres* su Wikipedia, al seguente url: https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierres_Jaumâtres (data di ultima consultazione: 10/10/2023).



Ill. 6 - *Les Pierres jaumâtres* (scatto di Félix Potuit, dominio pubblico)



Ill. 7 - *Les Pierres jaumâtres*, cartolina postale, Série *La Creuse pittoresque*, Edition-MHA, c. 1930

tance, *une petite fontaine* froide comme la glace et d'un goût saumâtre, comme la plupart de celles du pays Marchois, se cache sous *des buissons rongés par la dent des bous*. Ce lieu sinistre, sans grandeur, sans beauté, mais rempli d'un sentiment d'abandon et de désolation, on l'appelle les *Pierres Jomâtres*¹².

La descrizione è precisissima nei dettagli vegetali e ambientali e riprende i termini tipici del *locus pastoralis* (corsivi miei), che a questo punto non è pe-

¹² SAND, *Œuvres illustrées de George Sand...*, vol. 3, p. 2.

rò più *amoenus*. Le formule privative (senza grandezza, senza bellezza; nascosto, roscigliato, gusto salmastro) non cancellano l'interesse del luogo, al contrario ne creano la peculiarità. L'abbandono e la desolazione divengono paradossalmente, una volta congiunte alle rovine preistoriche, le caratteristiche pittoresche del luogo.

Il realismo di Sand risiede qui nel rovesciamento della tipica qualificazione del luogo pastorale, per mezzo di un pittoresco che sfocia nel negativo. Il culmine del brano si raggiunge con il toponimo *Jomâtres*. Il suffisso *âtre* (in italiano: -astro, -accio) è in stretta sintonia con la descrizione, e trova peraltro un riverbero nell'epiteto *saumâtre*. È ben probabile che la vera origine del pittoresco negativo del luogo risieda proprio in questo toponimo.

4. Il personaggio pittoresco nel suo paesaggio: «Mauprat»

Un'altra modalità del pittoresco istituisce uno stretto legame tra paesaggio e personaggio. È il caso nell'incipit di *Mauprat* (1837), romanzo che ha come linea narrativa principale gli amori dell'aristocratico Bernard de Mauprat, nato in una famiglia rinomata per la sua durezza, ma cambiato dall'incontro con sua cugina Edmée, che, dopo molteplici avventure, farà di lui un vero gentiluomo. All'inizio del racconto, il lettore incontra un paesaggio di una tipologia ben nota:

À trois lieues de la Roche-Mauprat, en tirant vers le Fromental, vous devez avoir vu, au milieu des bois, une vieille tour isolée, célèbre par la mort tragique d'un prisonnier que le bourreau, étant en tournée, trouva bon de pendre, il y a une centaine d'années, sans autre forme de procès, pour complaire à un ancien Mauprat, son seigneur.

À l'époque dont je vous parle, la tour Gazeau était déjà abandonnée, menaçant ruine : elle était domaine de l'État, et on y avait toléré, par oubli plus que par bienfaisance, la retraite d'un vieux indigent, homme fort original, vivant complètement seul, et connu dans le pays sous le nom du bonhomme Patience¹³.

In questo brano, il paesaggio è più convenzionale di quello che abbiamo appena visto: siamo di fronte a un topos letterario del *roman noir* o romanzo gotico, quello nato tra le pagine del *Castle of Otranto* di Horace Walpole, pubblicato nel 1764 (come si sa, questo romanzo ha esercitato un influsso notevole su molti racconti di fine Settecento e primo Ottocento). L'intrec-

¹³ EAD., *Mauprat*, Paris, Quantin 1886, cap. III, p. 30.

cio è costruito attorno a un rudere medievale legato a una morte tragica e iniqua. Si tratta di una torre, isolata e in rovina, che non ammette la presenza di altri inquilini all'infuori dei gufi... Qui troviamo un pittoresco oscuro, cupo, che fa da cornice a un personaggio inedito, che alla fine si rivelerà essere un semplice contadino, conosciuto con il nome di *bonhomme Patience*. Ancora una volta, dunque, George Sand, sovrverte in modo sottile le convenzioni del genere: la torre non apre l'ennesima storia di *gothic horror*, ma lascia emergere una figura pittoresca, che proviene dai margini della società contadina, e che proprio per questo motivo si rivela un'acuta osservatrice del piccolo mondo rusticale. Peraltro, il pittoresco è presente già nel nome *Patience*, che riecheggia il termine "pazienza", ripetutamente usato dal personaggio, e che incarna di per sé un vero e proprio paradosso:

— J'en ai entendu parler à la grand'mère de ma nourrice, repris-je; elle le tenait pour sorcier.

— Précisément; et, puisque nous voici sur ce sujet, il faut que je vous dise au juste quel homme était ce Patience; car j'aurai plus d'une fois occasion de vous en parler dans le cours de mon récit, et j'ai eu aussi celle de le connaître à fond. Patience était un philosophe rustique. Le ciel lui avait départi une haute intelligence; mais l'éducation lui avait manqué, et, par une sorte de fatalité inconnue, son cerveau avait été complètement rebelle au peu d'instruction qu'il avait été à même de recevoir¹⁴.

Conosciuto nell'ambiente rurale come un mago (una diretta conseguenza dell'ambiente stesso), è invece descritto dal narratore (di appartenenza aristocratica) come un filosofo rusticale; non a caso, nel corso del racconto egli assumerà una vera e propria fisionomia narrativa individuale, oltre che pittoresca, dimostrandosi capace di intuizioni argute seppure a fronte dell'educazione mai ricevuta. Il pittoresco non è allora più negativo, ma paradossale. In definitiva, entrambi i casi documentano l'esistenza di un'inflessione della tradizione pittoresca settecentesca, che possiamo definire di colore realistico.

5. La lingua del rusticale pittoresco: uno sguardo esterno («Le Meunier de Mongibault»)

Già nell'antroponimo *bonhomme Patience*, così come nel toponimo *Pierres Jomâtres*, abbiamo individuato le prime manifestazioni di un nuovo pittoresco

¹⁴ Ivi, pp. 30-31.

sco, di natura linguistica. La scrittura tende a questo punto a liberarsi degli influssi tardo-settecenteschi non meno di quelli del romanticismo della prima ora. Questa dimensione linguistica dell'opera sandiana è già stata sottolineata dalla tradizione critica¹⁵, ma vorrei qui riprenderla in considerazione sul piano del pittoresco, un pittoresco inteso come qualcosa che esula dalle abitudini del lettore, che lo stupisce con la sua novità o ne suscita l'interesse per il proprio aspetto irregolare. Si potrebbe anche parlare, usando un altro termine mutuato dalla pittura, di "colore locale" nel parlato dei personaggi.

Le Meunier d'Angibault (1845) offre, a questo riguardo, un primo esempio significativo. Il romanzo è incentrato sulle relazioni tra due coppie di origini sociali opposte (aristocrazia *vs* ceti popolari), adoperando termini propri del mondo contadino, che sono letti come pittoreschi dal lettore di città:

Le meunier prit l'enfant et, l'élevant au-dessus de sa tête, le promena le long des corniches enfumées de la salle.

— Prenez garde! dit madame de Blanchemont, un peu effrayée de l'aisance avec laquelle l'hercule rustique maniait son enfant.

— Oh! soyez tranquille, répondit le Grand-Louis; j'aimerais mieux casser tous les alochons de mon moulin, qu'un doigt à ce monsieur.

Ce mot d'alochon réjouit fort l'enfant, qui le répéta en riant et sans le comprendre.

— Vous ne connaissez pas ça? dit le meunier; ce sont les petites ailes, les morceaux de bois qui sont à cheval sur la roue et que l'eau pousse pour la faire tourner. Je vous montrerai ça si vous passez jamais par chez nous.

— Oui, oui, alochon! dit l'enfant en riant aux éclats et en se renversant dans les bras du meunier.

— Est-il moqueur, ce petit coquin-là? dit le Grand-Louis en le replaçant sur sa chaise¹⁶.

In questo romanzo, il pittoresco linguistico è ancora visto dall'esterno, come uno spettacolo messo in scena nella narrazione per il lettore-spettatore colto, al quale è non a caso rivolta la metafora dell'*hercule rustique*.

La prima rappresentazione del passaggio, legata al primo incontro tra i protagonisti, è incentrata sulla parola *alochon*: un termine tecnico, che indica le lame della ruota di un mulino ad acqua. Il ragazzo si rallegra del significante della parola, senza comprenderne realmente il significato. Può perciò essere con-

¹⁵ Si vedano le recenti analisi di C. SAMINADAYAR-PERRIN, *Oralités paysannes. Autour de George Sand*, in «Romantisme», n. 192 (2021), pp. 28-37.

¹⁶ Cfr. G. SAND, *Le meunier d'Angibault*, in ID., *Œuvres illustrées de George Sand...*, vol. 4, p. 7.

siderato un personaggio-riflesso del lettore parigino, che ovviamente non conosce né il sistema del mulino ad acqua né il termine tecnico in sé e per sé. La risposta del mugnaio, rivolta alla madre e al ragazzo, è così anzitutto rivolta al lettore cittadino: l'obiettivo è spiegargli il vero significato di un termine che altrimenti sarebbe per lui sconosciuto. Per quanto si possa constatare che la teatralizzazione della lingua contadina appare piuttosto artificiale, questo estratto è comunque interessante, soprattutto se lo consideriamo come un tentativo di integrazione nel tessuto narrativo di un termine pittoresco (in realtà più arcaico e tecnico che propriamente contadino)¹⁷. È qui che si rivela tutta l'attenzione di George Sand per la caratterizzazione sociolinguistica dei personaggi. La fine della scena lo dimostra in modo ancor più chiaro:

Allons, Madame, je m'en vas à mes affaires. Est-ce tout ce qu'il y a pour votre service?

— Oui, mon ami, répondit Marcelle, à qui la bienveillance faisait oublier sa réserve.

— Oh! je ne demande pas mieux que d'être votre ami! répondit gaillardement le meunier avec un regard qui exprimait assez que, de la part d'une personne moins jeune et moins belle, celle familiarité n'eût pas été de son goût.

— C'est bon, pensa Marcelle en rougissant et en souriant; je me tiendrai pour avertie.

Et elle ajouta:

— Adieu, Monsieur, et au revoir sans doute, car vous êtes habitant de Blanchemont?

— Proche voisin. Je suis le meunier d'Angibault, à une lieue de votre château, car *m'est avis* que vous êtes la dame de Blanchemont?¹⁸

L'acme del brano è raggiunta nel disvelamento dei nomi dei due personaggi, eppure la reciproca condizione di classe era già emersa, e prima, sul piano linguistico. L'ultimo scambio di battute pone in risalto la distanza sociale tra i due (il *Monsieur* della nobildonna incontra il popolare *m'est avis que* del mugnaio), ma proprio come nell'esempio precedente il contadino dimostra di nuovo una certa abilità intellettuale, qui nella forma di una battuta spiritosa. Il *mon ami* è, da parte di Mme de Blanchemont, una figura di cortesia, di benevolenza¹⁹, tuttavia il mugnaio finge di scorgere nelle parole

¹⁷ Definizione tratta dal *Trésor de la Langue Française Informatisé* (url: www.cnrtl.fr): «Alluchon, alochon: "Petite planche de bois sur laquelle tombe l'eau qui fait tourner la roue d'un moulin" (Chesn. 1857)». Il termine è attestato sin dal Duecento ed è di uso assai comune nel Seicento.

¹⁸ SAND, *Le meunier d'Angibault...*, p. 7.

¹⁹ Si potrebbe anche interpretare come forma di accondiscendenza sociale.

della dama un invito a una certa forma di intimità (*bonne amie* = fidanzata). D'altra parte, l'interpretazione dell'avverbio *gaillardement* può oscillare da un certo grado di familiarità fino a un sottinteso erotico. Insomma, il mugnaio fa lo spiritoso, giocando sulla polisemia connotativa dell'appellativo. In questo caso, pertanto, il legame con il realismo si registra nel rifiuto dell'uniformazione del linguaggio, nel rappresentare linguisticamente il parlante delle classi inferiori non come una figura grottesca, ma come un individuo dotato di intelligenza propria.

6. Il pittoresco del linguaggio rurale: l'*innutrition* di Sand («Les Maîtres sonneurs»)

Nello sviluppo letterario di George Sand, il pittoresco linguistico smette di essere spettacolo per divenire parte integrante dello stile narrativo. Ciò accade nel romanzo della maturità *Les Maîtres sonneurs* così come nei celebri racconti rusticali *François le Champi*, *La Mare au diable* e *La Petite Fadette* (non mi soffermerò su questi ultimi tre). In *Les Maîtres sonneurs*, pubblicato nel 1853, l'autrice si propone di ricostruire una storia che dichiara di aver sentito raccontare in prima persona, anni prima, da un contadino chiamato *Père Etienne*. L'obiettivo, a questo punto, non è quello di dare la parola direttamente a un narratore contadino, ma di filtrarne lo stile dietro la voce dell'autrice; in altri termini: conservare alcune componenti pittoresche del suo modo di esprimersi. Più volte si è parlato di “amalgama” tra francese classico e tratti della lingua contadina del Berry, la provincia di adozione e di villeggiatura di Sand.

Come sottolinea François Vanoosthuyse: «Dal punto di vista della lingua, il progetto dei romanzi rusticali non è soltanto creare un effetto di esotismo, e neppure un “effetto di reale” linguistico, quanto piuttosto mettere a punto una lingua letteraria alternativa»²⁰.

²⁰ Traduzione mia; nell'originale: «Sur un plan linguistique, le projet des romans champêtre n'est pas seulement de créer un effet d'exotisme, ni même un “effet de réel” langagier, mais de mettre au point une langue littéraire alternative». F. VANOOSTHUYSE, *L'écriture des «Maîtres sonneurs». Le patois, la musique, le français*, in *Lectures des «Maîtres sonneurs» de George Sand*, a cura di J.-D. Ebguy e P. Peritier, Parigi, Publications du Centre Jacques-Seebacher 2018, url: <http://seebacher.lac.univ-paris-diderot.fr/bibliotheque>. È quanto già scriveva, nel suo stile, E. Faguet nel 1908: «Elle s'est fait savamment, ingénieusement, avec un goût exquis du reste [...] un dialecte particulier, emprunté à ses amis les paysans berrichons, transformé par son imagination et son génie de la langue». Cfr. G. SAND, *Les Maîtres sonneurs*, Londres, G. Bell 1908, pp. IX-X. È stato inoltre dimostrato che George Sand inventasse da sé alcuni vocaboli pittoreschi, in un processo di funzionalizzazione del parlato contadino che culmina nella creazione di un vero e proprio idioletto letterario. Si veda E. REVERZY, *L'invention du Berry. Une lecture des «Maîtres sonneurs»*, in *Lectures des «Maîtres sonneurs» de George Sand...* (testo online).

Siamo dunque di fronte a un superamento del pittoresco tradizionale che sancisce la nascita di nuovo idioma letterario, un idioma né cittadino né contadino. Questa è la soluzione escogitata da Sand per preservare qualcosa del pittoresco rurale senza rischiare l'incomprensione da parte dei lettori che vivono in città. Ho scelto un brano caratteristico di questa nuova voce:

Voici comment le grand-père à *Brulette* et la mère à *Joseph* demeuraient sous même *chaûme*. La maison appartenait *au vieux*, et il en avait loué la plus petite moitié à cette femme veuve qui n'avait pas d'autre enfant. Elle s'appelait Marie Picot, et était encore mariable, car elle n'avait pas dépassé de *grand'chose* la trentaine, et se ressouvenait bien, dans son visage et dans sa taille, d'avoir été une très-jolie femme. On la traitait encore, par-ci, par-là, de la belle *Mariton*, ce qui ne lui déplaisait point, car elle eût souhaité se rétablir en ménage mais n'ayant rien que son œil vif et son parler clair, elle s'estimait heureuse de *ne pas payer gros pour sa locature*, et d'avoir pour propriétaire et pour voisin un *vieux* homme juste et secourable, qui ne la tourmentait guère et l'assistait souvent²¹.

Numerosi (corsivi miei) sono i tratti che dimostrano la diversità linguistica di questo brano rispetto al francese letterario dell'epoca. Troviamo il genitivo arcaico, forma del tutto in disuso al tempo di Sand: «le grand-père à *Brulette*», «la mère à *Joseph*»; una metonimia lessicalizzata soltanto in ambito rurale: «vivre sous le même chaûme» («vivere sotto lo stesso tetto di paglia»); un aggettivo sostantivato: «le vieux», desunto dalla lingua orale e di livello familiare; due solecismi: «de grand'chose» invece di «de beaucoup» per contare gli anni; «ne pas payer gros» invece di «ne pas payer beaucoup»; infine, una parola del lessico rurale: «locature». Ora, se si consulta il *Trésor de la Langue française informatisé* (ATILF, CNRS), si trova la seguente definizione: «LOCATURE, subst. fém. Région. (Berry, Sologne, Perche). Petite maison rurale, petite ferme avec ou sans terre, en location. Elle s'estimait heureuse de ne pas payer gros pour sa locature (Sand, *Maîtres sonneurs*, 1853, p. 6)».

Come si vede, il primo esempio offerto dal *Trésor* è desunto proprio dal passaggio dei *Maîtres sonneurs* che abbiamo appena esaminato; un fatto, questo, che dimostra quanto il termine sia legato alla scrittura di Sand²². A riprova di ciò, sarà sufficiente consultare la banca dati dei testi di «Frantext», che censisce 5633 testi e 268 milioni di parole (ATILF CNRS, www.frantext.fr): qui troviamo solo cinque occorrenze di «locature» dal

²¹ SAND, *Les Maîtres sonneurs...*, p. 2.

²² Un secondo esempio, più tardo, è quello di un geografo, Vidal de la Blache (*Tableau géographique de la France*, 1908).

XVI al XX secolo, di cui quattro in George Sand e una in Maurice Genevoix, uno scrittore del Novecento influenzato dai romanzi rusticali di Sand. Nella lingua scritta, è dunque proprio la nostra autrice a conferire dignità letteraria a un termine prima essenzialmente orale e che, senza di lei, sarebbe molto probabilmente andato perso per sempre.

7. Conclusione: il pittoresco e il realismo

Come si è visto, il pittoresco è una modalità di aggiornamento della rappresentazione della realtà tipica del primo Ottocento. Grazie al pittoresco, Sand introduce nel contesto letterario aspetti della realtà contadina prima esclusi dalla rappresentazione in sé e per sé. L'autrice prova così a tracciare una via intermedia tra due impostazioni pregresse: quella dei contadini grotteschi, propria della tradizione di Molière, e quella idealizzata del romanzo pastorale, sulla scorta dell'*Astrée* di d'Urfé²³.

In questo senso, la dedica dei *Maîtres sonneurs* contiene una testimonianza interessante della ricezione presso i contemporanei del pittoresco linguistico come “artificiosità letteraria”, come modo affettato più che realistico. La scrittrice risponde a questa critica, sostenendo che il suo stile rispetta il modo di pensare del personaggio contadino²⁴:

Ce n'est donc pas, comme on me l'a reproché, pour le plaisir puéril de chercher une forme inusitée en littérature, encore moins pour ressusciter d'anciens tours de langage et des expressions vieilles que tout le monde entend et connaît de reste, que je vais m'astreindre au petit travail de conserver au récit d'Étienne Depardieu la couleur qui lui est propre. C'est parce qu'il m'est impossible de le faire parler comme nous, sans dénaturer les opérations auxquelles se livrait son esprit, en s'expliquant sur des points qui ne lui étaient pas familiers, mais où il portait évidemment un grand désir de comprendre et d'être compris²⁵.

Si noti l'espressione «couleur qui lui est propre» («il proprio colore»), che si riferisce al “colore locale”, dunque al pittoresco; eppure il pittoresco qui contribuisce ad una rappresentazione fedele della realtà (o alla sua ricostru-

²³ L'*Avant-propos* di *François le Champi* documenta l'acuta conoscenza dell'autrice della tradizione letteraria dei *bergeries*.

²⁴ Benché sia esemplato sui ricordi di una esperienza concreta del mondo rurale del Berry, questo personaggio rimane comunque un personaggio di finzione.

²⁵ SAND, *Les Maîtres sonneurs...*, p. XIV.

zione letteraria). *La forma mentis* dei contadini, per George Sand, è insomma strettamente legata alla *forma linguae*. Certo, si può discutere se questa sia una forma di realismo, dal momento che – in proporzione – la ricostruzione predomina sulla documentazione²⁶. Ma si badi che nel caso di Sand il termine “realismo”, così come è stato a lungo discusso, non è da intendere nel senso del movimento letterario teorizzato da Champfleury, anche se i due furono in contatto epistolare. Infatti, per Sand è la fedeltà al referente, quindi la verità della rappresentazione, ad essere messa in discussione: l’obiettivo è non tradire il mondo rurale.

Questo approccio ritorna con forza nelle *Promenades autour d’un village*, del 1857 (anno simbolico del realismo francese, sia in pittura sia in letteratura), dove peraltro si apre la strada a un superamento dell’opposizione tra idealismo e realismo:

Si les réalistes voient parfois le paysan plus grossier qu’il ne l’est réellement, il est certain que les idéalistes l’ont parfois quintessencié. Mais quelle est cette prétention de le voir sous un jour exclusif et de le définir comme un échantillon d’histoire naturelle, comme une pierre, comme un insecte? Le paysan offre autant de caractères variés et d’esprits divers que tout autre genre ou tribu de la race humaine. Ce n’est pas un troupeau de moutons, et se vanter de connaître à fond le paysan, c’est se vanter de connaître à fond le cœur humain; ce qui n’est pas une modeste affirmation²⁷.

Ciò fa eco alle critiche spesso rivolte agli scrittori realisti di aver incupito la realtà e ‘forzato la linea’, spingendo Sand a non adottare questa etichetta letteraria, oggetto di grandi dibattiti in quegli anni. La scrittrice rifiuta anche l’idea di fissare troppo precisamente l’identità contadina, mostrandosi all’opposto attenta a rendere la diversità umana. Per lei, è cruciale considerare il contadino come un essere individuale, dotato di una complessità mentale pari a quella dei membri delle classi sociali più colte o cosiddette superiori. In questo senso, George Sand si inserisce a modo proprio in un quadro di respiro europeo, realista, che pure trascende i manifesti e le polemiche. Il suo approccio, dove l’integrazione della lingua contadina è legata al rispetto del modo di pensare specifico dei contadini, ma anche al riconoscimento della loro ricchezza umana, si può paragonare a quello di un altro George, George Eliot, e a certi suoi protagonisti come Maggie (*The Mill on the Floss*)

²⁶ Si veda la sintesi molto chiara di B. DIDIER, *George Sand Ecrivain*, Paris, PUF 1998, in particolare il capitolo *Les voies du réalisme*, pp. 601–699.

²⁷ G. SAND, *Promenades autour d’un village* [1857], Paris, Michel Levy 1869, p. 72.

o Jude (*Jude the obscure...*). Tutti costoro possiedono in effetti la stessa ricchezza interiore degli aristocratici protagonisti dell'opera di Jane Austen, all'inizio del secolo. È in quest'orbita che si può parlare di realismo. Per concludere, e ancora, si potrebbe allora di nuovo pensare a Giovanni Verga, che da parte sua cercava, al di là della compassione per la povertà dei contadini siciliani, anzitutto di rendere la loro umana dignità, una dignità su cui nessuna classe sociale può esercitare il monopolio.

PIERRE-JEAN DUFIEF

Professore emerito Università di Paris Nanterre

REALISMO E PIETÀ NEI GONCOURT

1. Introduzione

Tra Edmond de Goncourt e Giovanni Verga non ci furono mai rapporti diretti. E neppure esiste una corrispondenza epistolare tra i due, anche se Verga figura tra i firmatari del telegramma di congratulazioni inviato a Goncourt dagli scrittori italiani, per il banchetto in suo onore al Grand Hotel di Parigi, il 1° marzo 1895. Cionondimeno, Edmond esercitò una forte influenza sulla concezione del verismo verghiano. Basti pensare alla prefazione dei *Frères Zemganno*, dove si perora la causa di un'evoluzione del naturalismo in una direzione che non si limiti alla mera rappresentazione degli strati più bassi della società, quelli maggiormente vessati e quindi più facili da descrivere:

L'intérieur d'un ouvrier, d'une ouvrière, un observateur l'emporte en une visite: un salon parisien, il faut user la soie de ses fauteuils pour en surprendre l'âme, et confesser à fond son palissandre ou son bois doré¹.

La prefazione dei *Malavoglia* riecheggia questa dei *Frères Zemganno*. Anche Verga crede che la rappresentazione popolare sia solo il primo passo di un quadro più grande e che il verismo debba procedere e 'complessificarsi' nella descrizione dei ceti più elevati. Questa progressione orienta il progetto romanzesco verghiano dal mondo dei pescatori miserabili al racconto dell'ascesa sociale di *Mastro-don Gesualdo* e fino al romanzo del gran mondo, *La Duchessa di Leyra*, che il romanziere non poté mai terminare. In effetti, la

¹ E. DE GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, 1879, réédition Slatkine, Fleuron, Genève 1996, pp. 34-35.

rappresentazione di una società raffinata poco si addiceva a quel metodo dell'impersonalità, che Verga aveva elaborato con Capuana e messo a punto soprattutto in *Vita dei Campi*. E allora: se Edmond de Goncourt riesce nel progetto di creare un naturalismo più sottile, più delicato, più tenero, quello di *Chérie*, non è forse perché si mostra capace di dare spazio a una sensibilità, a una pietà che gli scrittori naturalisti francesi avevano troppo spesso ignorato? È a partire da questo concetto di pietà, pietà dei personaggi, pietà dei lettori, pietà dell'autore, che vorrei partire per spiegare una specifica tonalità del realismo dei Goncourt e riflettere in prospettiva sul verismo di Verga.

2. Gli spietati fratelli Goncourt

Fare della pietà il tratto distintivo di un altro naturalismo, quello dei Goncourt, in contrapposizione alla *doxa* zoliana: non è forse spingersi troppo oltre, quasi fino a sostenere un paradosso?

Senza dubbio, i Goncourt hanno ampiamente contribuito alla rivoluzione letteraria dell'oggettività e del documento, una rivoluzione che ha cambiato per sempre la scrittura romanzesca: «Le roman depuis Balzac, n'a plus rien de commun avec ce que nos pères entendaient par ce roman. Le roman actuel se fait avec des *documents*, racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits»². È proprio Edmond, infatti, a parlare per la prima volta, sempre nella prefazione ai *Frères Zemganno*, di documenti umani, usando un'espressione che farà furore anche in Italia. In questo senso, l'evoluzione verso un naturalismo elegante sarebbe di ordine quantitativo: rappresentare l'alta società implicherebbe raccogliere molti più dati di realtà di quelli necessari alla descrizione del ceto popolare – ed è un principio a cui sembra aderire anche Verga.

I Goncourt sono stati instancabili ricercatori di questi *realia*: se ne trovano registrati in gran quantità nel *Journal*, come materiali di base per i futuri romanzi, dove i documenti grezzi fungono da spie di verità. In *La Fille Élisa*, ad esempio, lo scrittore riproduce fedelmente il tariffario della mensa, mentre *Chérie* si conclude con il necrologio del personaggio. Questa pratica del *collage* è il corollario di un intento di obiettività, di neutralità, che demonizza la scrittura, che sembra escludere ogni intromissione del romanziere, proscritto dal racconto in Flaubert non meno che in Zola, il quale infatti afferma: «L'intervention passionnée ou attendrie de l'écrivain rapetisse un ro-

² E. e J. DE GONCOURT, *Journal: mémoires de la vie littéraire*, tome II, Paris, Fasquelle et Flammarion 1956, 24 octobre 1864, p. 96.

man, en brisant la netteté des lignes, en introduisant un élément étranger aux faits, qui détruit leur valeur scientifique»³.

Eppure, i Goncourt fanno fatica a rispettare questo imperativo di neutralità che si è imposto a partire da Flaubert; il loro realismo è più composito, perché compie una sintesi tra modelli disparati, che sono Diderot, Balzac e Flaubert. In effetti, se nei racconti dei primi due la presenza dell'autore è tangibile, anche i Goncourt, sulla stessa scia, rifiutano l'eclissi del romanziere, quella cara a Flaubert, per combinare il registro dell'oggettività (il ricorso ai documenti) con il registro della soggettività (il commento ai documenti); così facendo, giudicano i propri personaggi e intervengono apertamente nei propri racconti, sino a divenirne in qualche caso addirittura protagonisti a pieno titolo. Il loro sguardo sugli esseri e sul mondo sembra essere caratterizzato più dalla brutalità tipica – secondo una certa vulgata – del naturalismo che dalla compassione o dalla pietà vera e propria. In questo senso, la spietatezza contraddistinguerebbe l'intento di distanziamento insito nella stessa obiettività, mentre la compassione creerebbe un legame simpatetico con il lettore, al rischio di offuscarne la lucidità. È così, insomma, che i Goncourt si fanno scrittori-scienziati (*clinicien-ès-lettres*), per riprendere la formula di Victor Segalen, mettendo in campo una "clinica dell'amore" e presentando il personaggio di Germinie Lacerteux secondo una prospettiva medica, una prospettiva da chirurgo, fredda e crudele.

Tale volontà di distanziamento contraddistingue la visione goncourtiana del popolo, un popolo per il quale, con ogni evidenza, i fratelli non nutrono grande simpatia. Del resto, si tratta sempre di due scrittori benestanti, che mantengono inalterato un certo disprezzo di classe (un disprezzo che sembra invece affatto estraneo a Verga), registrando nel *Journal* tutto il proprio disagio di osservatori raffinati di fronte alla plebaglia parigina: «Aujourd'hui, je vais à la recherche du document humain aux alentours de l'École militaire. On ne saura jamais, avec notre timidité naturelle, notre malaise au milieu de la plèbe, notre horreur de la canaille, combien le vilain et laid document, avec lequel nous avons construit nos livres, nous a coûté»⁴. Questa discesa sofferta negli inferi della società si realizza ad esempio quando, in *Germinie Lacerteux*, si racconta la storia del domestico di casa Goncourt, svelandone con accanimento da osservatori spietati, benché a lungo rimasti nascosti, la doppia vita, i furori uterini, i furti, l'alcolismo e la malattia.

I Goncourt portano insomma sulla società lo sguardo del moralista, senza pietà e senza illusioni, denunciando la falsità delle buone azioni o dei sentimenti presunti nobili. In questo modo squarciano il velo di Maya, demitiz-

³ E. ZOLA, *Le Roman expérimental*, "Le naturalisme au théâtre", Paris, Charpentier 1880, p. 75.

⁴ E. DE GONCOURT, *Journal...*, 22 août 1875, tome II, p. 1081.

zando i sogni di grandezza dell'essere umano: «L'humanité, un amas de choses sales et gluantes, de liquides puants, suspendus à un échelas dans un sac de peau trouée»⁵. Una domanda sorge allora spontanea: cosa rimane ai moralisti dopo la caduta di ogni bella illusione? Francis Jeanson ha parlato al riguardo di «deprezzamento degli altri e recupero del sé»⁶. I moralisti, cioè, distruggerebbero per affermare sé stessi. Ed è proprio quanto emerge, a volte, nel *Journal* dei Goncourt, dove il diarista non solo mostra un alacre desiderio di predominio, ma cerca soprattutto di soddisfare il proprio risentimento verso i contemporanei ritraendoli in maniera impietosa. Alla morale filantropica, in altri termini, i Goncourt contrappongono quella del ripiegamento egoistico, che a volte quasi sembra, peraltro, una forma di protezione degli ipersensibili di fronte alla durezza del mondo: «Un homme qui ne rapporte point tout à lui, c'est-à-dire qui veut être quelque chose aux autres hommes, faire parmi eux du bien ou du bruit, est malheureux, désolé et maudit»⁷.

Il loro sguardo egoista è innanzitutto quello di due esteti, due esuli nella *Maison d'un artiste*, che innalzano il muro delle proprie collezioni d'arte come uno schermo protettivo contro il mondo. Alla stregua del personaggio di Chassagnol, gli autori di *Manette Salomon* vivono unicamente per l'arte e si mostrano indifferenti alle miserie degli altri.

Questo rifiuto di ogni forma di pietà non è solo di ordine psicologico, ma investe anche una dimensione estetica e ideologica. I Goncourt disprezzano la letteratura idealistica, affettata, che abusa dei buoni sentimenti; allo stesso modo, non apprezzano i romanzi di George Sand così come *Les Misérables* di Victor Hugo. Sul piano politico, per gusto di concretezza, criticano il culto delle grandi parole care ai rivoluzionari del 1848 (umanità, carità, fraternità) e mostrano un rifiuto netto degli ideali umanitari. Allo stesso modo, non parteggiano per le nazioni oppresse, perché vi vedono l'origine di molti disordini del futuro. In *En 18...*, ad esempio, sono ironici nei confronti di quanti sostengono le rivendicazioni libertarie di una Polonia recentemente invasa. E ancora, nel 1864, assistendo in casa Michelet a un ballo in cui le donne indossano in segno di solidarietà l'abito delle nazioni oppresse (Polonia, Ungheria, Venezia), Jules annota: «Il me semble voir danser les futures révolutions de l'Europe»⁸. La stessa indole reazionaria porta Edmond a tenere un discorso a favore della repressione violenta dopo la sconfitta del 1870; una sconfitta che, a suo avviso, ha messo alla prova gli ideali umanitari

⁵ E. e J. DE GONCOURT, *Gavarni*, Paris, Flammarion-Fasquelle 1926, p. 268.

⁶ F. JEANSON, *Lignes de départ*, Le Seuil 1963, p. 71.

⁷ E. e J. DE GONCOURT, *Idées et sensations*, Paris, Lacroix-Verboeckoven 1866, p. 188.

⁸ E. e J. DE GONCOURT, *Journal...*, 3 mars 1864, tome II, p. 25.

di fratellanza universale, imponendo il ritorno a una visione più realistica delle relazioni internazionali:

Ce jour me fait penser qu'au point de vue de l'histoire de l'humanité, il est bien intéressant, bien amusant pour un sceptique à l'égard du progrès, de constater qu'en cette année 1871, la force brute, malgré tant d'années de civilisation, malgré tant de prêcherries sur la fraternité des peuples, malgré tant de traités pour la fondation d'un équilibre européen, la force brute, dis-je, peut s'exercer et primer comme au temps d'Attila, sans plus d'empêchement⁹.

Agli occhi dei Goncourt, Balzac¹⁰ è al tempo stesso un grande romanziere e un pensatore politico di cui condividere appieno le idee. L'autore di *Cousin Pons* e dei *Paysans* contesta l'umanitarismo, definendolo apertamente uno «stupide amour collectif¹¹, che inventa di proposito piaghe sociali per curarle e che si rivela pericoloso per la società, giacché commiserà i miserevoli anziché indottrinarli alla morale. In campo politico, i due fratelli continuano così la propria battaglia contro i “motti filantropici”, sostenendo il ricorso alla severità contro l'eccesso d'indulgenza. Convinti che l'uomo non sia naturalmente buono ma cattivo, i Goncourt si mostrano favorevoli a un'educazione di stampo repressivo, l'unica capace, a loro avviso, di arginare sul nascere i cattivi istinti. Dopo l'esperienza della Comune, pur esprimendo la propria pietà nei confronti dei fucilati, Edmond resta favorevole al rigore per contro agli ideali di fraternità e di riconciliazione universale propugnati da Louis Blanc: «Ç'est bon. Il n'y a eu ni conciliation ni transaction. La solution a été brutale. C'a été de la force pure¹². Inoltre, non riconosce la Repubblica, che sta via via costituendosi, perché a suo avviso fondata su una visione idealistica poco conciliabile con «les mauvaises et les petites passions de la populace française»¹³.

Eppure, non si possono ridurre i Goncourt a questa immagine fissa di artisti spietati. Il loro apparente culto della forza bruta, il loro rifiuto di ogni forma di pietà è solo «la vérité momentanée» di due individui che nel caleidoscopio del *Journal* mostrano in realtà molti altri volti. La loro malvagità ha come controparte positiva una singolare capacità di impietosirsi, commuoversi, e non necessariamente in maniera solo egoriferita.

⁹ Ivi, 1^{er} janvier 1871, tome II, p. 709.

¹⁰ Cfr. V. BIERCE, *La charité à l'épreuve du roman balzacien*, in «Romantisme», 2 (2018), n. 180, pp. 33-45.

¹¹ H. DE BALZAC, *Les Employés*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. VII, p. 987.

¹² E. DE GONCOURT, *Journal...*, 31 mai 1871, tome II, p. 819.

¹³ Ivi, 19 mars 1871, tome II, p. 747.

3. Dalla brutalità alla pietà: processo all'opera

I Goncourt moralisti-bifronti rifiutano i sistemi e rivendicano il diritto alla contraddizione. Nel loro discorso, fondato su una visione del mondo doppia e contrastante, si alternano l'elogio della brutalità necessaria e quello della pietà, che è uno dei tratti distintivi della loro scrittura e del loro rapporto con le classi meno abbienti.

Anziché considerare la carità, la pietà, la bontà, come virtù assolute, come valori senza tempo, i Goncourt le storicizzano. Non a caso, in *Madame Gervaisais*, viene ricordato il ruolo svolto dal cristianesimo nella fine del mondo antico, un mondo dove «l'homme naissait et vivait sans entrailles pour l'homme, sans respect pour sa vie ni pour sa mort, sans compassion pour sa souffrance, sans attendrissement pour son malheur, sans larmes pour ses larmes; un monde de fer qui faisait une faiblesse et une lâcheté de la Pitié», e dove fu proprio il passaggio al cristianesimo a ricreare «l'homme frère de l'homme, rapportant l'humanité à l'univers sans cœur»¹⁴. Dunque, i Goncourt individuano nella pietà il frutto della religione, un prodotto della civiltà e della cultura, e ritengono, in linea con i romantici e con lo Chateaubriand di *Génie du christianisme*, che il cristianesimo abbia arricchito l'arte dotandola di un sentimento e di una pietà affatto estranei all'antichità così come alla natura; natura di cui peraltro proclamano, con Baudelaire, tutta la durezza: «La nature ne fait point meilleur. Elle endurecit et désattendrit l'homme»¹⁵; il bambino non conosce la pietà proprio perché è assai vicino alla natura: «Le cœur est une chose qui ne naît pas avec l'homme. L'enfant ne sait pas ce que c'est»¹⁶. Con una precisazione: pur rintracciando in Cristo un'incarnazione della pietà, i Goncourt dichiarano la propria ribellione al Dio cristiano, che ritengono sadico e che assimilano alle forze più crudeli della natura: «O Dieu, qui t'a dit infiniment bon, toi qui as permis l'hôpital, l'agonie, la maladie, la scie qui fait crier les os, la douleur sous laquelle l'homme se tord?»¹⁷. Secondo Edmond, il mutamento di vedute operato dal cristianesimo interessò la letteratura solo tardivamente, il che gli offre l'occasione di proporsi lui stesso come moderno rappresentate di quella pietà:

C'est le catholicisme qui a apporté dans le monde la pitié pour les *miséreux* et il

¹⁴ E. e J. DE GONCOURT, *Madame Gervaisais*, 1869, rééd. Gallimard 1982, 10/18, cap. 37, p. 146.

¹⁵ E. e J. DE GONCOURT, *Journal...*, 26 mars 1858, tome I, 452.

¹⁶ Ivi, 22 mars 1865, tome II, p. 145.

¹⁷ E. e J. DE GONCOURT, *Notes sur l'Italie*, Paris, Desjonquères 1998, p. 163.

a fallu dix-huit siècles pour que cette pitié eût son développement en littérature, développement qui commence à Dickens... Et continue avec vous! me crie-t-on¹⁸.

La pietà è quindi il risultato di una lunga e lenta evoluzione di cui il naturalismo deve farsi eco, passando dall'osservazione impassibile all'empatia nei riguardi delle vittime dell'asprezza della natura e della società. Più precisamente: per i Goncourt, la pietà è un tratto distintivo del vero artista, che condivide con le donne un'ipersensibilità, un nervosismo, che lo fanno vibrare di fronte alle bellezze così come alle disgrazie del mondo.

In *Germinie Lacerteux*, l'opera ritenuta l'atto fondativo del movimento naturalista, i Goncourt hanno saputo associare lo sguardo clinico sulle profondità oscure della psiche umana e della società con una certa empatia, una solidarietà che connota in modo particolare la loro visione dei personaggi. Alcuni critici si sono mostrati subito capaci di cogliere questa tonalità specifica: ad esempio, Jules ringrazia Zola per aver notato l'originalità della propria opera in un momento in cui da ogni parte, quasi all'unisono, si esprimeva al riguardo solo riprovazione: «Votre article console de l'hypocrisie littéraire actuelle. Il affirme les droits que nous avons voulu donner au roman: les droits à la vérité moderne, au poignant des choses qui nous touchent, nous font vibrer les nerfs et saigner le cœur»¹⁹. Ma anche Philippe Dauriat, in un articolo su *Germinie Lacerteux*, apparso nel «Monde illustré» il 4 febbraio 1865, tesseva – tra i pochi – le lodi alla sensibilità dell'opera: «Oui, la Pitié se dégage du livre, et c'est là sa moralité».

Edmond de Goncourt farà sfoggio di questa pietà in maniera via via sempre più compiaciuta. Anzitutto in ragione del proprio temperamento, senza dubbio più sentimentale di quello del fratello minore, da parte sua sempre ironico e all'occasione cinico. Questa sensibilità troverà piena espressione, nel 1879, in un romanzo delicato e fantasioso al tempo stesso, oltre che dal forte tono autobiografico: *Les Frères Zemganno*. Mettere in evidenza la nota sensibile assolve qui una doppia funzione: da un lato, Goncourt mira a correggere l'immagine che il pubblico ha di lui; dall'altro, punta dritto a superare Zola, creando un realismo più raffinato e sensibile, che corrisponda appieno alle idee programmatiche espresse nella prefazione al romanzo, che del resto è opera di svolta nella storia del movimento naturalista. In effetti, con l'avanzare dell'età, Edmond si mostra sempre più attento al proprio ritratto postumo ed è chiaro che intenda ritoccarlo, soprattutto in relazione

¹⁸ E. DE GONCOURT, *Journal...*, 13 janvier 1895, tome IV, p. 715.

¹⁹ Jules de Goncourt, Lettre à Zola, 27 février 1865, in J. DE GONCOURT, *Lettres*, Paris, Charpentier 1885, pp. 220-221.

alle accuse rivolte a lui e Jules di egoismo, malvagità e insensibilità. Ad esempio, come si legge nel *Journal* del 28 aprile 1884, rimase molto ferito da un articolo di Champfleury:

Je m'occupe rarement des productions de mes confrères, mais j'ai été tenté parfois de souffler sur la vanité de ces cocodès de lettres qu'on appelle les Goncourt, qu'ils soient deux ou un. Ce sont des animaux à sang-froid qui ne sentent ni ne ressentent aucune émotion²⁰.

Goncourt desidera dare un'altra immagine dei *Bichons*, focalizzando l'attenzione sulla loro sensibilità, la loro compassione, la loro apprensione per la miseria umana. In questo senso, quella severità attribuita loro dai più non sarebbe che una maschera protettiva, indossata da due ipersensibili, due misantropi apparenti che nasconderebbero sotto la scorza ruvida un cuore tenero. Goncourt si dimostra così emotivo e capace di suscitare nel lettore pietà e commozione, come testimonia del resto l'accoglienza riservata dal pubblico ai *Frères Zemganno*. Amici e sodali furono particolarmente toccati dal tono intimo, dalla componente di sensibilità del e nel romanzo. Zola, ad esempio, sottolinea il ruolo degli affetti nel testo («il restera par son originalité et par son émotion»)²¹, seppure rammaricandosi del fatto che il circo sia solo un pretesto per rievocare i ricordi di Edmond e che la prosaicità del reale, la stessa vita materiale, siano cancellate a favore di una visione del mondo idealizzata. Maupassant, da parte sua, insiste sull'importanza della componente emotiva, quando scrive a Edmond, il 9 maggio 1879:

Je viens de recevoir et de lire votre livre. Je le trouve un de vos plus beaux, c'est à dire un des plus beaux de ce temps: et il est plein d'un charme pénétrant et triste, d'une poésie dans la vérité, d'un attendrissement particulier qui en font une œuvre singulière, unique, absolument empoignante et séductrice. La fin si simple est une des plus émouvantes que je connaisse; et vous nous avez fait comprendre, avec toute la puissance et la souplesse de votre style, cette jalousie du frère estropié, de telle sorte que nous sommes torturés, émus comme devant les passions que nous rencontrons chaque jour²².

Il discorso epistolare si mostra singolarmente favorevole: in una lettera del 22 maggio 1879, André Theuriet parla di «cette belle étude où l'art et

²⁰ E. DE GONCOURT, *Journal...*, 28 avril 1884, tome III, p. 337.

²¹ É. ZOLA, *Le Roman expérimental*, in ID, *Ceuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde Editions 2002, t. 9, p. 448.

²² Maupassant, aut. BnF, Naf. 22470

l'émotion se fondent si harmonieusement»²³; e poco prima, il primo maggio, Flaubert aveva confessato: «je me suis retenu pour ne pas pleurer». La nuova generazione, che ritorna a leggere Goncourt in contrapposizione a Zola, è particolarmente colpita dalla tenerezza dell'opera, che appare in contrasto con il naturalismo per così dire tradizionale, quello a cui si rimprovera l'eccesso di brutalità. Louis Desprez ammira questo «long poème en prose, plein d'émotion contenue, unique en notre»²⁴. «L'émotion voilée qui se dégage à chaque page vous gagne»²⁵, scrive Huysmans. E anche Daudet non manca di confessare la propria emozione, che accentua la lettura autobiografica del testo, del resto accessibile allora solo a pochi vicinissimi, a coloro che conoscevano la storia personale dei Goncourt: «J'ai retrouvé à la même place mes picotements d'yeux, mes battements de cœur de la première lecture, toute la grande émotion des pages symboliques du livre»²⁶. E ancora, Julia Daudet parlerà di «monument d'amour fraternel», affermando, in una lettera a Edmond, datata sempre primo maggio, che «l'histoire de votre collaboration fraternelle est là tout entière».

Suscitare un sentimento di pietà, secondo Edmond, è una strategia efficace per riunire attorno a sé giovani discepoli. La pubblicazione da Charpentier del terzo volume del *Journal*, dove si racconta la morte di Jules, contribuì a creare intorno a lui una piccola comunità affettiva, che si ritrovava nel Grenier d'Auteuil e conversava nel ricordo dello scomparso. D'altronde, attribuire alla pietà un ruolo centrale nel testo letterario significava anche rispondere allo spirito del tempo, aprendo nuove strade al naturalismo. I critici rimproveravano sempre più a Zola la sua brutalità, la sua impudicizia, mentre il *Manifeste des cinq*, dato alle stampe nel 1887, palesava apertamente la dissociazione dei più giovani naturalisti, forse proprio su iniziativa di Edmond. Più precisamente: nel 1886, *Le Roman Russe* di Vogüé suscita un vivo interesse, proprio perché mette in discussione il naturalismo, esaltando all'opposto l'empatia, la pietà e la compassione care ai romanzieri russi; scrittrici e scrittori stranieri, come Emilia Pardo Bazan, dopo aver inizialmente seguito il magistero di Zola, cambiano rotta, abbandonando l'imparzialità del narratore a favore della pietà del romanzo russo. L'opera dei Goncourt è così riletta alla luce di questi mutamenti, come testimonia un importante articolo di Maurice Barrès, intitolato *Les Germinie Lacerteux*, apparso sul «Voltaire» il 13 giugno 1886:

²³ André Theuriet, aut. BnF, NaF 22476

²⁴ L. DESPREZ, *L'Evolution naturaliste*, Paris, Tresse 1884, p. 116.

²⁵ J.-K. HUYSMANS, *Lettres inédites à Edmond de Goncourt*, Paris, Nizet 1956, p. 55.

²⁶ E. DE GONCOURT e A. DAUDET, *Correspondance*, éditée par P.-J. et A.-S. Dufief, Paris, Droz 1996, p. 68.

Et cette année même, sous l'influence des étrangers, de George Eliot et de Tolstoï, voici qu'on nous prêche le culte de la souffrance humaine, la sympathie pour les âmes les plus basses; on découvre en Russie ou en Angleterre cette pitié qu'on n'avait pas su voir dans les Goncourt, dans leur *Germinie Lacerteux* même: tant est sottise en toute occasion la race des enthousiastes²⁷.

Goncourt intende, ancora una volta, difendere il proprio status di precursore. Per nessun motivo vuole permettere agli scrittori russi di rubargli il titolo di primo romanziere davvero sensibile alle sofferenze degli umili; per questo motivo, si scaglia contro Henry Bauër, che in un articolo intitolato *La Lumière du Nord*, apparso nell'«Écho» di Parigi il 24 giugno 1895, aveva evocato «les grands Russes, Tolstoï et Dostoïevski, lesquels apportèrent la pitié, la critique des forces brutes et du hasard de la guerre, l'étude des individualités effacées, dont la littérature française ne se souciait pas». Infastidito, Goncourt scrive nel suo *Journal*: «Il m'amusait, ce matin, Bauër, avec son morceau sur la pitié en littérature, dont il attribue absolument la découverte aux Russes, oubliant qu'il y a pas mal de pitié cependant dans *Germinie Lacerteux*»²⁸.

4. La pietà: pratiche e discorso

Questa pietà si declina secondo pratiche diverse nei Goncourt, che condannano entrambi la filantropia. Secondo i due fratelli, i filantropi, lungi dal contribuire alla felicità degli uomini, ne accrescono la sofferenza, attraverso un intento di razionalizzazione sistematica. La filantropia appare loro non solo come una pratica disumanizzante, affatto opposta ai valori che pretende di difendere e di mettere in pratica, ma come l'incarnazione stessa dei misfatti dello spirito illuminista, contro il quale i Goncourt si ribellano. È così che *La Fille Élisa* denuncia i limiti del sistema carcerario moderno, un sistema che ha sostituito le torture fisiche del passato con torture psicologiche che distruggono da dentro l'individuo (l'eroina del romanzo è sottoposta alla dura pena del silenzio assoluto, ispirata al modello dei penitenzieri americani, e muore afasica e preda della follia).

Reazionari sul piano politico, i Goncourt propugnano un ritorno ai vecchi valori e sostengono, risalendo a ritroso rispetto alle origini della filantropia, i principi della carità cristiana. La prefazione di *Germinie Lacerteux* è a

²⁷ M. BARRES, *Les Germinie Lacerteux*, Le Voltaire, 13 juin 1886.

²⁸ E. DE GONCOURT, *Journal...*, 23 juin 1895, tome IV, p. 808.

questo proposito illuminante. I due romanzieri avevano l'impressione di stare compiendo una rivoluzione e una trasgressione morale, oltre che estetica, facendo del popolo l'oggetto centrale dell'opera; corrono così ai ripari, autoinscrivendosi all'interno di una tradizione cristiana e aristocratica che li spinge a offrire, da parte loro, una lezione moderna di umanità e di carità. Inoltre, riaffermano l'imperativo di una letteratura morale, precorrendo in anticipo le accuse di immoralità, e rimettono la pietà al centro di un progetto riformatore del naturalismo:

Et qu'il (le roman) cherche l'Art et la Vérité; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les Reines autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices: la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité: que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce vaste et large nom: *Humanité*; - il lui suffit de cette conscience: son droit est là²⁹.

I romanzi dei Goncourt declinano in più forme gli oggetti della pietà autoriale, anzitutto perché i due fratelli privilegiano i personaggi delle vittime. La singolare simpatia per questi sconfitti, quei «vinti della vita» ai quali Verga dedicherà gran parte della sua opera, è alquanto evidente. Come Chateaubriand, i nostri due malinconici affermano la superiorità delle disfatte, del fallimento e dichiarano: «Les causes victorieuses nous dégoûtent et les prospérités des opinions bêtes nous font lever le cœur»³⁰. In cerca di quadri di vita parigini per *Germinie Lacerteux*, essi assistono, al di là delle barricate, a una baruffa tra due uomini e si chiedono: «Pourquoi sent-on que l'homme qu'on assomme est notre semblable, l'homme qu'on tue notre frère?»³¹. Due anni prima, nel *Journal*, in un passaggio relativo l'inaspettata simpatia per Garibaldi, si troverà una possibile risposta a questa domanda, che suggerisce un'interpretazione legata a un trauma infantile: «Une malheureuse organisation que la nôtre. Depuis le collègue, nous nous trouvons toujours passionnés pour les causes battues...»³².

Questi due misogini si mostrano particolarmente compassionevoli nei confronti delle donne, così spesso vittime della società, indipendentemente dalle loro origini: una regina, Maria Antonietta; una domestica, Germinie Lacerteux; una borghese, Madame Gervaisais; una prostituta, la giovane Eli-

²⁹ E. e J. DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Préface, Paris, Charpentier 1864, pp. VII-VIII.

³⁰ E. e J. DE GONCOURT, *Journal...*, 16 mai 1860, tome I, p. 744.

³¹ Ivi, 8 mai 1864, tome II, p. 42.

³² Ivi, 30 août 1862, tome I, p. 1126.

sa. Pur essendo reazionari, denunciano le istituzioni, che causano sofferenze ai più deboli, e si mostrano curiosamente severi nei confronti di una giustizia di stampo repressivo. Del resto, il 26 giugno 1860, assistendo a una seduta del tribunale di Bar-sur-Seine, si erano indignati per la condanna di 13 anni inflitta a una cameriera, perché accusata dalla padrona del furto di dolci e liquori (si ricordi che la giovane Elisa romanzesca è vittima della giustizia e degli apparati statali). I nostri due autori, dotati di sensibilità straordinaria, soffrono fisicamente di fronte allo spettacolo della sofferenza umana e dichiarano apertamente tutta la propria pietà per i più sfortunati³³, i malati, le povere bestie a cui consacrano tante belle pagine in *Manette Salomon*, con il racconto della morte di Vermillon. E ancora, in *Sœur Philomène*, si rimarcano le angosce dei malati, il terrore dell'obitorio e della dissezione, sorte molto comune tra i più poveri. Lungi dall'essere impassibili, i nostri due osservatori hanno i nervi a fior di pelle e si ritrovano a vivere momenti di eccezionale tensione nervosa quando cercano il documento umano, i dati di realtà della vita ospedaliera o della vita penitenziaria.

Il narratore compassionevole si oppone al canone naturalista che esclude i commenti, gli interventi autoriali nel tessuto del racconto. I due scrittori esprimono a chiare lettere la propria empatia per gli oppressi e mirano a impietosire il lettore, perché perseguono un obiettivo umanitario. Se da un lato criticano l'autore dei *Misérables*, dall'altro ne imitano la retorica nella lunga interpellanza di Parigi alla fine di *Germinie Lacerteux*³⁴. Astenendosi dalle proteste umanitarie vaghe e fumose, *Sœur Philomène*, romanzo ospedaliero, propone miglioramenti pratici tesi a rendere la vita quotidiana dei malati più dignitosa: stoviglie più adatte, sistemi di aerazione più efficaci. Inoltre, sebbene siano a favore di una carità laica³⁵, i Goncourt difendono le suore ospe-

³³ Ivi, 23 juin 1895, tome IV, p. 808.

³⁴ I Goncourt continueranno sempre a proporre misure per migliorare le condizioni di vita degli umili, mettendo in pratica il programma enunciato nel *Journal*, quello di una filantropia concreta, avulsa dalle parole vuote e dalle proteste vaghe; una filantropia associata, nei loro sogni, al passato monarchico e non agli ideali repubblicani o socialisti: «Je ne sais pourquoi, je pense ici à un beau programme d'un gouvernement de Bourbons, auquel nul n'a songé en 1815 et que nul ne réalisera jamais. Un gouvernement d'aristocratie pure, qui aurait volé aux libéraux et aux socialistes toutes leurs blagues de libéralisme; qui au lieu de mots, aurait touché vraiment aux vraies misères; aurait dans l'hôpital donné à la maladie l'hospitalité la plus magnifique; aurait créé un ministère de la Souffrance publique; aurait aboli cette ignoble fosse commune, aurait donné à chacun la place et le temps de pourrir, avec un impôt somptuaire sur la richesse, sur les voitures; aurait, s'aidant de la mode des distinctions honorifiques, etc, allumé la charité et l'aurait répandue à pleines mains; aurait fait la justice gratuite, créé l'honneur d'avocat des pauvres, comme les grands médecins des hôpitaux; aurait fait à l'église l'égalité complète pour la naissance, le mariage, l'enterrement.» E. e J. DE GONCOURT, *Journal...*, 15 août 1863, tome I, p. 1312.

³⁵ «Pourquoi pas une charité laïque? Comment laisser encore au clergé ces deux armes, ces deux omnipotences, la charité et l'éducation?», si legge nel *Journal*, 3 juin 1858, tome 1, p. 483.

daliere³⁶ contro gli attacchi rivolti loro dall'opinione pubblica. In *Germinie Lacerteux*, invece, il focus passa alle dure condizioni di vita dei domestici, alle soffitte glaciali d'inverno e soffocanti d'estate, all'orrore della fossa comune. E quanto a *La Fille Élisa*, vi si lancia una requisitoria contro le prigioni moderne e gli internamenti disumanizzanti. La denuncia diretta è qui rivolta alle sofferenze causate dalla più totale mancanza di pietà: «porter sa peine toute seule sans l'écho d'un mot compatissant, enfin ne pas toucher de près ou de loin à cette pitié ambiante dont le réconfort dans les peines inconsolables aide le moral humain à souffrir et à continuer de vivre en souffrant: tel était le sort d'Élisa»³⁷. A questo approccio impietoso da parte della giustizia e delle prigioni moderne, il romanziere risponde esprimendo la propria compassione con una forza così intensa da far rivivere nell'emarginazione di Elisa, con una simbiosi significativa, l'agonia degli ultimi giorni di vita di Jules.

5. Conclusioni

In conclusione, è possibile individuare nel discorso narrativo dei Goncourt una doppiezza che li rende spietati e capaci di pietà al tempo stesso. I critici, perlomeno coloro che non ne sono rimasti profondamente commossi, hanno contestato a Edmond le pagine incentrate sull'agonia del fratello. In effetti, il diarista mostra di conciliarvi un immenso dispiacere e la postura dell'osservatore che realizza il resoconto minuzioso della fine di una vita. Disperato, Edmond resta artista ed esteta anche nei momenti più terribili dell'agonia, in un atteggiamento assimilabile a quello romanzesco della Faustin, che mima l'agonia dell'amante. In questo modo, pietà e obiettività si amalgamano tra loro nella sottile alchimia della creazione artistica.

³⁶ Edmond realizza il ritratto di Edouard Ourliac in *Une voiture de masques*. Questo spirito antirevoluzionario si traduce in una critica dell'amministrazione degli ospedali, che vale ben poco rispetto alle istituzioni ospedaliere nate dal cattolicesimo: «Là, dans le *Bien des pauvres*, c'est une ménippée, le rire aux lèvres, contre les hôpitaux, ou pour mieux parler contre la charité constitutionnelle. Ourliac dit tous les biens de l'administration des hôpitaux et hospices civils de la ville de Paris. Il s'étend sur les difficultés de résoudre le problème d'obtenir une entrée dans un hôpital sans être tout à fait mort. Il fait le médecin plus ami de la science que du malade. Il fait les infirmiers ivres, la miséricorde et la sollicitude nulles en cette maison des pauvres». E. e J. DE GONCOURT, *Une voiture de masques, Œuvres narratives complètes*, Paris, Garnier 2014, tome II, pp. 113-123.

³⁷ E. DE GONCOURT, *La Fille Élisa*, Paris, Champion 2010, p. 189.

PAOLO TORTONESE

Università Sorbonne Nouvelle, Paris

L'ADULTERIO NATURALISTA

Stendhal e Balzac [...] infransero la regola classica della separazione dei livelli stilistici, secondo la quale la realtà quotidiana e pratica doveva avere il suo posto soltanto entro la cornice di uno stile umile o medio, vale a dire sotto forma grottesca e comica.

Erich Auerbach

L'adulterio è un tema che attraversa tutta la letteratura europea, almeno da quando si sono diffuse le storie di Tristano e Isotta e di Lancillotto e Ginevra, cioè a partire dal secolo XII. I più grandi classici lo hanno affrontato, come Dante con Paolo e Francesca, Boccaccio con molte novelle del *Decameron*, Shakespeare con *Otello*, Cervantes con *Il Curioso impertinente*, Molière con *Georges Dandin*, Flaubert con *Madame Bovary*, Dostoevskij con *L'Eterno marito*, Tolstoj con *Anna Karenina*. Non sarebbe difficile aggiungere altri titoli alla lista, e se si facesse una ricerca sistematica, al di là dei titoli celeberrimi, si troverebbe probabilmente un corpus immenso¹. Ma questo tema dell'adulterio ha una caratteristica particolare che non tutti i grandi temi tradizionali hanno: lo si trova sia nella letteratura comica sia nella letteratura tragica e seria.

Questa semplice osservazione mi ha indotto a pormi una altrettanto

¹ In proposito si può consultare la voce «adulterio» nel *Dizionario dei temi letterari* diretto da R. Cesserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Milano, Garzanti 2007. Le monografie sull'adulterio letterario privilegiano in generale il romanzo dell'Ottocento: T. TANNER, *Adultery in the Novel: contract and transgression*, Baltimora, Johns Hopkins University Press 1979; E. FIANDRA, *Desiderio e tradimento. L'adulterio nella narrativa dell'Ottocento europeo*, Roma, Carocci 2005. Invece gli storici francesi hanno preso più spesso in considerazione la lunga durata: S. MELCHIOR-BONNET - A. DE TOCQUEVILLE, *Histoire de l'adultère*, Parigi, La Martinière 1999; F. RONSIN, *Le Contrat sentimental: débats sur le mariage, l'amour, le divorce, de l'Ancien Régime à la Restauration*, Parigi, Aubier 1990; A. WALCH, *Histoire de l'adultère, XVIe-XIXe siècle*, Parigi, Perrin 2009.

semplice domanda: il romanzo naturalista, in Francia, in Italia e altrove, trae il tema dell'adulterio piuttosto dalla tradizione tragica o piuttosto da quella comica? Naturalmente, la risposta dovrà essere meno schematica della domanda, e cercare di capire in che modo la trattazione naturalista dell'adulterio dialoghi con i modelli trasmessi dalla commedia e dalla tragedia, dalla novella tragica e dalla novella comica.

Possiamo partire dall'ipotesi che il moderno romanzo realista e naturalista sia prevalentemente un romanzo serio, che sfugge alla categorizzazione binaria delle poetiche antiche e rinascimentali. Ma una volta che si è riaffermata questa verità, come ha fatto per esempio Franco Moretti in un articolo meritatamente assai noto², resta da vedere quale dinamica ci sia veramente stata sul lungo periodo, e in che modo i temi tipici del comico e del tragico siano stati ripresi nell'epoca moderna, in cui la separazione degli stili era tramontata.

Faccio riferimento ovviamente al pensiero di Auerbach, che mi sembra fornire uno schema di comprensione della letteratura europea tuttora utile per capire non solo le grandi tendenze, ma anche i fenomeni particolari. La tesi principale di *Mimesis* è che le materie letterarie tradizionalmente trattate nei generi comici ricevano un trattamento serio nel romanzo di costumi moderno e particolarmente in quello che chiamiamo realista³. I temi che le poetiche antiche avevano confinato in generi separati e livelli diversi di linguaggio sono sottratti a questi limiti ed entrano nei generi seri. Diventa possibile parlare dei temi bassi con stili alti e in generi alti. Diversi tipi di mescolanza si possono produrre a partire da una combinatoria di dati iniziali, tematici, stilistici, di genere. Questo avviene principalmente in due epoche storiche, nel Medioevo e nell'Ottocento, anche se in modi diversi.

Detta così, la cosa sembra semplice: con il romanzo realista siamo definitivamente entrati nell'universo del serio e abbiamo abbandonato il comico. Ma ci si può chiedere: primo, se il comico sia davvero scomparso e, secondo, come e perché i temi comici siano stati trasformati in temi seri, quali trasformazioni abbiano precisamente subito, quali procedimenti abbiano ottenuto il risultato di non farci più ridere di certe cose di cui avevamo riso per secoli.

Se ammettiamo che la letteratura, pur modificandosi alquanto nelle sue pratiche, resta un'attività molto tradizionale, cioè molto fondata sull'imitazione e la ripresa di modelli, possiamo difficilmente credere a svolte improvvise e a sostituzioni totali, e possiamo invece cercare di tracciare con

² F. MORETTI, *Il secolo serio*, in *Il Romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi 2001, pp. 689-725.

³ E. AUERBACH, *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Torino, Einaudi 1956.

più precisione la strada che questo o quel tema ha percorso attraverso le epoche e attraverso i generi.

1. Una lunga storia

Proviamo a dare uno sguardo alla strada che ha fatto l'adulterio come tematica comica. Si può partire dai *fabliaux*, scritti nel Nord della Francia perlopiù nel secolo XIII. Molti sono incentrati sull'adulterio. Per esempio quello della *Saineresse*, la Salassatrice, in cui la moglie beffa il marito facendo l'amore con un uomo travestito da donna, che si è introdotto in casa fingendo di curarla con un salasso. In seguito la moglie racconta al marito la visita, con una serie di doppi sensi osceni tra i due atti, il salasso e la copula. Il marito, scemo, non coglie i doppi sensi, che sono invece evidenti per il lettore. In un altro *fabliau*, quello del *Villano di Bailleul*, la moglie fa credere al marito che è morto, e lui ci crede, e quando lei si accoppia sotto i suoi occhi con un prete, lui non muove un dito perché è convinto di essere morto⁴.

Nei *fabliaux* vediamo la formazione di uno schema che avrà una diffusione larga e costante, e un grande sviluppo a partire da Boccaccio. La moglie tradisce il marito, perché vuole andare a letto con un altro, spesso giovane e bello, oppure prete, perché i preti sembrano rappresentare meglio di tutti la *libido* maschile. Questa volontà di tradire avviene per due motivi principali: o il desiderio sessuale femminile non è soddisfatto dal marito, oppure il marito tradisce per primo, e la moglie si vendica con un adulterio di contrappasso. Denominatore comune è la stupidità del marito, grullo, cretino, bischero, di cui la moglie si fa beffe, e che finisce non solo cornuto, ma cornuto e mazziato. Spesso la moglie crea una completa inversione dei ruoli, che è tipicamente comica: è lei la più furba e la più forte, e certe scene la mostrano anche fisicamente aggressiva, che prende a botte il marito. È proprio nella letteratura comica, e a quell'epoca forse solo nella letteratura comica, che abbiamo un'inversione dei ruoli rispetto a ciò che la morale ufficiale ritiene giusto e naturale, cioè il dominio del maschio.

Boccaccio riprende questi schemi e li sviluppa da par suo. Come si sa, la settima giornata è dedicata alle «beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' suoi mariti, senza essersene avveduti o sì».

La quarta novella della giornata racconta la beffa di monna Ghita, che fa credere al marito Tofano di essersi buttata in un pozzo, il che le permette di

⁴ Questi due *fabliaux* sono disponibili in numerose edizioni, tra cui quella curata da L. ROSSI, *Fabliaux érotiques*, Paris, Le livre de poche 1992.

rientrare in casa dopo di aver incontrato l'amante nottetempo. Il conflitto tra i due si risolve con la completa disfatta del marito geloso, che finisce per accettare l'adulterio della moglie:

Tofano, veggendosi mal parato e che la sua gelosia l'aveva mal condotto [...], tanto procacciò, che egli con buona pace riebbe la donna a casa sua, alla quale promise di mai più non esser geloso: e oltre a ciò le diè licenzia che ogni suo piacer facesse, ma sì saviamente, che egli non se ne avvedesse. E così, a modo del villan matto, dopo danno fè patto. E viva amore, e muoia soldo, e tutta la brigata⁵.

Questo è il tipo del cornuto consenziente, che ci interessa particolarmente per gli sviluppi che ha avuto sul lungo periodo.

La novella quinta è simile. Il geloso Arimino è ingannato dalla bellissima moglie, che lo costringere a far la guardia alla porta di casa mentre lei fa entrare il giovane amante dal tetto. Ci sono passi in cui la moglie rinfaccia al marito cornuto la sua dabbenaggine:

La donna cominciò a sorridere e disse: «Egli mi giova molto quando un savio uomo è da una donna semplice menato come si mena un montone per le corna in becheria: benché tu non se' savio, né fosti da quella ora in qua che tu ti lasciasti nel petto entrare il maligno spirito della gelosia senza saper perché: e tanto quanto tu se' più sciocco e più bestiale, cotanto ne diviene la gloria mia minore. Credi tu, marito mio, che io sia cieca degli occhi della testa, come tu se' cieco di quelli della mente?»⁶

Notevole l'ultima frase della novella:

Per che la savia donna, quasi licenziata a' suoi piaceri, senza far venire il suo amante su per lo tetto come vanno le gatte ma pur per l'uscio, discretamente operando poi più volte con lui buon tempo e lieta vita si diede⁷.

Lo stesso accade nell'ottava novella:

Arriguccio, rimasto come uno smemorato, seco stesso non sapendo se quello che fatto avea era stato vero o se egli aveva sognato, senza più farne parola lasciò

⁵ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, «BUR» Rizzoli 2013, p. 1105.

⁶ *Ibidem*, p. 1116.

⁷ *Ibidem*, p. 1118.

la moglie in pace; la qual non solamente con la sua sagacità fuggì il pericolo soprastante ma s'aperse la via a poter fare nel tempo avvenire ogni suo piacere, senza paura alcuna più aver del marito⁸.

Nell'ottava giornata ci sono varianti notevoli di questo schema narrativo, e del personaggio del cornuto. Per esempio la settima novella, storia dello scolaro che si vendica con una beffa della beffa dapprima inflittagli da una bella donna crudele: qui le corna sono reciproche e il conflitto tra forze molto più equilibrato. Una sorta di equilibrio c'è anche nella novella ottava, in cui vediamo due cornuti reciprocamente consenzienti, ma nessuno dei due è un grullo.

2. Modelli in Europa

I modelli boccacceschi si sono disseminati nella novellistica di tutta Europa. In Inghilterra, alla fine del Trecento, Chaucer racconta la storia dei due studenti di Oxford che dopo aver subito la beffa di un mugnaio, trovano modo di andare a letto con sua moglie e con sua figlia, in una notte piena di qui pro quo e di colpi di scena⁹. In Francia, alla fine del Quattrocento, la raccolta detta delle *Cent nouvelles nouvelles* contiene almeno altri due buoni esempi di mariti presi in giro dalle mogli¹⁰.

In Bandello diverse novelle mostrano le corna come punizione inferta dalla donna al marito sciocco e infondatamente geloso, oppure al marito che non la soddisfa. Sottomissione degli uomini, spesso terrorizzati, oppure incapaci di capire quel che accade. Un esempio tra molti possibili, la novella 53 del libro I:

Ora seppero poi la donna e l'avventuroso Antonello sì ben ordir la lor tela, che lungamente del lor amore insieme goderono e si diedero il miglior tempo del mondo; e madonna Cornelia più volte ingravidò e fece figliuoli, credendo il dottore esserne il padre, di che molto se ne allegrava¹¹.

⁸ *Ibidem*, p. 1145.

⁹ *The Reeve's Prologue and Tale* o *Racconto del fattore* fa parte dei *Canterbury Tales* di Chaucer, 1387-1400.

¹⁰ Ottava e nona novella delle *Cent nouvelles nouvelles*, raccolta anonima pubblicata tra il 1456 e il 1467.

¹¹ M. BANDELLO, *Novelle*, a cura di G.G. Ferrero, Torino, UTET 1974, p. 394.

È stato giustamente osservato, da Paola Ugolini, che in *Bandello* l'adulterio tragico si svolge nelle classi superiori, e l'adulterio comico in quelle inferiori¹². Questa è tipicamente la coerenza tematica su cui insiste Auerbach.

Nell'*Heptameron* di Margherita di Navarra, uscito postumo nel 1559, in mezzo ad esempi di adulteri tragici, troviamo la novella XXIX, il cui titolo basta a riassumere l'essenziale: «Un bon Jannin de village, de qui la femme faisait l'amour avecques son curé, se laissa aisément tromper». Si potrebbero moltiplicare gli esempi, ma un censimento esaustivo dei cornuti letterari non è ancora stato tentato. Accontentiamoci di osservare che quasi sempre il cornuto è anche cretino e quindi subisce oltre al danno la beffa.

Sullo sfondo larghissimo della novellistica che si stende dal Trecento al Cinquecento, spicca di colpo un caso molto particolare, *La vita di Lazarillo de Tormes*, romanzo caduto come una meteora nella Spagna del 1554 e destinato a produrre un intero genere narrativo, il picaresco. Nel finale del romanzo, anticipato dal prologo, apprendiamo che il poverissimo eroe, passato attraverso le grinfie di numerosi padroni avari, crudeli, o comunque incapaci di saziare la sua fame, ha avuto la fortuna di entrare a servizio di un arciprete di Toledo, che lo fa finalmente vivere nell'agio (o almeno in quel che a lui sembra ridicolmente quasi un lusso), e che questo generoso protettore gli ha fatto sposare «una sua serva».

Ma le male lingue, che non mancano mai né mai mancheranno, non ci lasciano vivere, dicendo questo e quell'altro, e che vedono mia moglie andare a rifargli il letto e a preparargli da mangiare¹³.

Lazarillo quindi è considerato un cornuto dalle male lingue, e il suo discorso ci fa capire che lo è davvero, e che lo sa benissimo, ma fa finta di credere alla virtù della moglie per approfittare dei vantaggi che l'arciprete, di lei amante, gli concede. L'ecclesiastico stesso, in presenza della moglie, gli dice: «Lazzaro del Tormes, chi bada a dicerie di malelingue, non prospererà mai» (più che un consiglio, una minaccia!) e gli assicura solennemente che l'onore della moglie è salvo, nonostante i letti rifatti. Lazzaro confessa: «È vero che alcuni miei amici mi hanno detto qualcosa in proposito, e mi hanno anche assicurato che, prima di sposare me, era stata incinta tre volte, parlando con rispetto, di Vossignoria»¹⁴. La moglie, che ascolta questo dia-

¹² P. UGOLINI, *L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle Novelle di Matteo Bandello*, in *Matteo Bandello, studi di letteratura rinascimentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2010, pp. 175-200.

¹³ *Lazarillo de Tormes*, a cura di A. Gargano, Venezia, Marsilio 2017, p. 219.

¹⁴ *Ibidem*.

logo, va su tutte le furie, e il marito e il prete devono farsi in quattro per calmarla:

Tanto le dicemmo e promettemmo, che smise di piangere col giuramento che le feci di non menzionarle mai più, in vita mia, quel tema, e che ero contento e consideravo ben fatto che lei entrasse e uscisse, di notte e di giorno, poiché ero del tutto sicuro della sua onestà. Così rimanemmo tutti e tre d'accordo¹⁵.

Lazzaro decide di chiudere definitivamente un occhio, e di chiudere anche le orecchie alle dicerie sul suo conto. In questo modo viene a rappresentare un tipo di cornuto nuovo e diverso rispetto al cretino che si fa raggirare dalla moglie. Lui è lucido e se decide di lasciar fare è perché ne trae un vantaggio economico.

Questo nuovo carattere del personaggio si inserisce nella problematica fondamentale del romanzo, che è quella dell'onore. *La vita di Lazarillo de Tormes* contrappone i valori del mondo aristocratico a quelli del mondo borghese, il senso delle leggi sociali immutabili al senso dell'iniziativa individuale. Nel Prologo, il protagonista rivendica questi valori moderni:

Coloro i quali ereditano un nobile stato considerino quanto poco gli sia dovuto, poiché Fortuna fu con essi parziale, e quanto più fecero coloro che, avendola avversa, con forza e destrezza remando giunsero a buon porto¹⁶.

Notevole rivendicazione dell'etica borghese, che sarà però ridicolizzata e distrutta dal finale. Lo sforzo personale, su cui doveva fondarsi un'esistenza meritoria, è soppiantato dalla prostituzione della moglie, dall'accettazione del disonore virile, e quindi l'etica borghese è fatta a pezzi. Si può sostenere che, anche irriso in questo modo, il valore del lavoro ha comunque fatto capolino in questo straordinario romanzo, in cui la razionalità economica si oppone all'onore aristocratico. Ma quel che conta per noi è semplicemente la figura del cornuto cinico, come alternativa al cornuto fesso.

3. Verga e l'adulterio rusticano

Se facciamo un gran salto dal Cinquecento all'Ottocento, e al Naturalismo in particolare, ci troviamo dinnanzi a un vasto panorama di adulteri let-

¹⁵ Ivi, p. 221.

¹⁶ Ivi, p. 111.

terari. Da *Madame Bovary* a *Bel-Ami*, passando attraverso tutta l'opera di Zola (*Thérèse Raquin*, *La Curée*, *L'Assommoir*, *Une page d'amour*, *Nana*, *Pot-Bouille*, *La Bête humaine*), avanziamo attraverso una foresta di corna. Eppure sappiamo che non è più la stessa cosa. O piuttosto: non è più *del tutto* la stessa cosa, perché una traccia del passato sussiste.

Verga non fa eccezione: in tutta la sua opera l'adulterio è una tematica frequente e importante. Ci vorrebbe ben altro che una comunicazione di convegno per renderne conto in modo esauriente, quindi mi limiterò a ricordare solo qualche passo dei *Malavoglia*, e tre novelle canoniche.

Nel capitolo XIII dei *Malavoglia*, lo zio Crocifisso è ormai sposato alla Vespa che lo domina e tormenta:

— Questa è stata la volontà di Dio! — andava dicendo picchiandosi il petto; — la volontà di Dio è stata che io m'avessi a pigliare la Vespa per castigo dei miei peccati! — E dei peccati doveva avercene grossi assai, perché la Vespa gli avvelenava il pane in bocca, e gli faceva soffrire le pene del purgatorio, notte e giorno.

Per giunta poi si vantava di essergli fedele, che non avrebbe guardato in faccia un cristiano, fosse giovane e bello come 'Ntoni Malavoglia o Vanni Pizzuto, per tutto l'oro del mondo; mentre gli uomini le ronzavano sempre attorno a tentarla come ci avesse il miele nelle gonnelle. — Se fosse vero andrei a chiamarglielo io stesso colui! — borbottava lo zio Crocifisso; — purché me la levasse davanti! E diceva pure che avrebbe pagato qualche cosa a Vanni Pizzuto o a 'Ntoni Malavoglia perché gli facessero le corna, giacché 'Ntoni faceva quel mestiere. — Allora potrei mandarla via quella strega che mi son cacciata in casa!¹⁷

È così che zio Crocifisso si inserisce a modo suo nella lunga serie dei cornuti consenzienti, anche se lui non è un fesso, ma uno che fa il fesso. Uno che rappresenta la razionalità economica, certo, in quanto avaro e usuraio, ma che subisce le conseguenze della sua stessa ingordigia, commettendo l'errore di sposarsi per mettere le mani su un terreno. Si rende ridicolo, ma nel contesto di una ferrea e spietata legge della società, quella della lotta per la vita, che è cosa serissima.

Nello stesso capitolo, Rocco Spatu e Cinghialenta prendono in giro 'Ntoni perché la Santuzza lo tradisce con Michele il brigadiere:

gli ridevano sul naso, dalla porta della taverna, facendogli le corna; e venivano a

¹⁷ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2014, pp. 266-267.

parlargli sottovoce, tirandolo pel braccio verso la sciara e parlandogli nell'orecchio. Egli tentennava sempre a dir di sì, come un minchione che era. Allora gli rinfacciavano: — Ti sta bene a morir di fame, lì davanti, e a vederti far le corna sotto agli occhi tuoi stessi da don Michele, carogna che sei!¹⁸

‘Ntoni accoltellerà don Michele, quindi questo tradimento (non è propriamente un adulterio) finisce in maniera del tutto tragica, e nemmeno comincia in maniera veramente comica, nonostante le risa dei comparì. Infatti ‘Ntoni è a quel punto del romanzo un personaggio di cui il lettore ha seguito tutta la lunga decadenza, conosce tutte le circostanze che la hanno determinata, il che spezza il meccanismo comico, che necessita l'isolamento del fenomeno risibile e a cui nuoce la contestualizzazione, la presa in conto delle cause e delle conseguenze.

In *Vita dei campi* tre novelle famosissime, tutte scritte e pubblicate tra il marzo e il luglio del 1880, sono incentrate sull'adulterio, e tutt'e tre con finale tragico. In ordine cronologico: *Cavalleria rusticana*, 14 marzo 1880 nel «Fanfulla della Domenica», *Jeli il pastore*, 29 marzo 1880 nella «Fronda», e *Pentolaccia*, 4 luglio 1880 nel «Fanfulla della Domenica».

Il senso della prima novella sta tutto nel titolo, *Cavalleria rusticana*: valori aristocratici in un mondo contadino. L'onore non è riservato alle élites (gli storici lo confermano), anche se è perlopiù considerato come un valore aristocratico. Qui di comico c'è poco, anche nella prima parte; c'è piuttosto la sensazione immediata di qualcosa che ineluttabilmente finirà male. Più che la tragedia, il modello è la «storia tragica» rinascimentale. Turiddu è tornato dalla naja, Lola nel frattempo è stata promessa ad Alfio, carrettiere di Licodia. Turiddu glielo rimprovera, ma Lola sposa comunque Alfio. Allora Turiddu corteggia Santa, dal cui padre vignaiuolo è entrato a lavorare. Fatta ingelosire Lola, Turiddu la riconquista in assenza di Alfio. Quando Alfio ritorna, Santa gli dice che Turiddu e Lola gli mettono le corna. A questo punto, non il minimo accenno di compiacenza né tentativo di chiudere gli occhi: Alfio da credito alla denuncia e decide immediatamente di vendicarsi. Va all'osteria, sfida Turiddu e l'indomani lo uccide in uno scontro che mima tutte le regole del duello, tranne il particolare della sabbia buttata negli occhi, scorrettezza che getta un'ombra sia sul carattere nobile della sfida per la difesa dell'onore, sia sulla giustizia poetica che punisce il colpevole.

Qui quasi tutto è tragico, tranne l'ambientazione popolare, il linguaggio basso, e qualche dialogo tra Turiddu e Santa, che imita o parodizza la schermaglia amorosa delle commedie del Settecento.

¹⁸ Ivi, p. 286.

Jeli il pastore comporta una lunga prima parte piuttosto bucolica, attorno all'amicizia infantile tra due ragazzi di condizione sociale opposta, Jeli il guardiano di cavalli e don Alfonso il signorino. Jeli è innamorato di Mara, con cui ha un legame innocente e infantile, che traspone nella Sicilia verista l'idillio di *Dafni e Cloe* o di *Paul et Virginie*, come già Zola aveva ricreato l'idillio classico nel primo volume dei *Rougon-Macquart*, *La Fortune des Rougon* (1871). Anche qui i due innamorati sono separati per un certo tempo, si ritrovano cresciuti, quando Mara è ormai promessa al figlio di Massaro Neri. Jeli le parla senza ottenere nulla, e sa che non può pretendere di far concorrenza a un rivale più ricco di lui. Ma di colpo il fidanzamento è rotto, il figlio di Neri non vuole più sposare Mara perché ha saputo, come tutto il paese, che «Mara di massaro Agrippino se la intendeva con don Alfonso, il signorino». Il padre del fidanzato infatti dichiara «che il suo ragazzo voleva che fosse onorato come suo padre, e delle corna in casa non ne voleva altre che quelle dei suoi buoi». La reazione di Jeli è minima: «Egli non disse nulla, ma l'appetito gli andò via per quel giorno»¹⁹.

A partire da questo punto comincia la cecità di Jeli, che pur essendo al corrente, fa di tutto per non credere a ciò che è evidente sia per la *vox populi* sia per il lettore. Più tardi, Mara prende l'iniziativa e gli propone lei stessa di sposarla, sottolineando il fatto che la sua famiglia si è impoverita, il che da un lato sembra giustificare la rottura del precedente fidanzamento, dall'altro rende possibile l'unione con il pastore poverissimo. Jeli è talmente felice di coronare il suo sogno, che non ha cuore di rimproverarle alcunché: «Io t'ho sempre voluto bene, anche quando volevi lasciarmi per il figlio di massaro Neri; ma non ebbe cuore di dirgli di quell'altro»²⁰.

In questo modo Jeli si inserisce nel tipo del cornuto consenziente o accomodante, tipo comico come abbiamo visto. Di lui ridono i compaesani il giorno in cui finalmente sposa Mara: «i vicini e tutti quelli che sapevano la storia di Don Alfonso gli ridevano sul naso»²¹.

Da buon pecoraio, Jeli è spesso lontano da casa, ma un giorno ritorna inaspettatamente, proprio come in una novella di Boccaccio, e Mara lo accoglie con grande imbarazzo nascondendo la presenza dell'amante, presenza di cui tutti i vicini sono al corrente:

– Sua moglie lo lascia a infradiciare dietro l'uscio, dicevano i vicini, quando in casa c'è il tordo!

¹⁹ G. VERGA, *Jeli il pastore*, in ID., *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987, p. 38.

²⁰ Ivi, p. 40.

²¹ *Ibidem*.

Ma Jeli non sapeva nulla, ch'era becco, né gli altri si curavano di dirglielo, perché a lui non gliene importava niente, e s'era accollata la donna col danno, dopo che il figlio di massaro Neri l'aveva piantata per aver saputo la storia di don Alfonso. Jeli invece ci viveva beato e contento nel vituperio, e s'ingrassava come un majale, «ché le corna sono magre, ma mantengono la casa grassa!»²²

Qui arriviamo al culmine della cecità, e la situazione è completamente diversa da quella di Alfio in *Cavalleria rusticana*. Jeli alterna i momenti in cui la sua consapevolezza si dichiara, come quando chiede alla moglie: «È vero che te la intendi con don Alfonso?», ma si accontenta di risposte che non darebbero certezze a nessuno, e aggiunge subito questo:

— Io non ci ho creduto, perché con don Alfonso eravamo sempre insieme, quando eravamo ragazzi, e non passava giorno ch'ei non venisse a Tebidi, quand'era in campagna lì vicino. E poi egli è ricco che i denari li ha a palate, e se volesse delle donne potrebbe maritarsi, né gli mancherebbe la roba, o il pane da mangiare.²³

Mara lo strapazza, ma il pastore continua a raccontarsi la storia dei suoi amori in modo favorevole alla moglie.

Insomma Jeli non lo capiva quello che vuol dire becco, e non sapeva cosa fosse la gelosia; ogni cosa nuova stentava ad entrargli in capo, e questa poi gli riesciva così grossa che addirittura faceva una fatica del diavolo ad entrarci, massime allorché si vedeva dinanzi la sua Mara, tanto bella, e bianca, e pulita, che l'aveva voluto ella stessa, ed alla quale egli aveva pensato tanti anni e tanti anni, fin da quando era ragazzo, che il giorno in cui gli avevano detto com'ella volesse sposarne un altro non aveva avuto più cuore di mangiare o di bere tutto il giorno²⁴.

Qui siamo di fronte a una situazione complessa, in cui gli elementi fissi della tradizione comica sono evidenti: abbiamo un cornuto che si fa abbindolare dalla moglie e si rende ridicolo agli occhi della società. Ma allo stesso tempo ci accorgiamo che ci siamo decisamente allontanati dal personaggio del cornuto cretino, del grullo credulone a cui la tradizione boccaccesca ci ha abituati. Jeli che crede alla fedeltà di Mara non assomiglia al Calandrino di Boccaccio che crede all'esistenza dell'elitropia; c'è una differenza importante tra di loro.

²² Ivi, p. 43.

²³ Ivi, p. 45.

²⁴ *Ibidem*.

Lo Jeli di Verga non è uno stupido, a più riprese il narratore vanta le sue capacità, che si dispiegano certo nell'ambito della sua condizione, ma che sono effettive. Se non capisce è perché non vuol capire, e il modello psicologico elementare su cui è costruito il personaggio è quello della falsa coscienza. La personalità di Jeli è scissa o stratificata: sa inconsciamente quel che pretende di non sapere consciamente, elabora un discorso menzognero per difendersi dalla verità che lo fa soffrire. Niente di tutto questo nel grullo semplicione. La semplicità di Jeli è innocenza, perdurare dell'infanzia nell'età adulta. Questa differenza ne comporta un'altra: mentre nelle novelle di stampo comico boccacciano il riso della società e il riso dei lettori coincidono in un'unica ilarità, nella novella di Verga si dissociano palesemente, e la frequente evocazione delle battute a spese del pastore cornuto non può produrre una completa adesione del lettore, che invece compatisce lo sfortunato.

Il finale sanguinoso qui non è preparato dalla cerimonia della sfida e del duello, proprio perché la verità nascosta irrompe di colpo nella coscienza del cornuto, trascinata dall'emozione: «Ma la prima volta che per sua disgrazia rivide don Alfonso, dopo tanti anni, Jeli si sentì dentro come se lo cuocessero»²⁵.

Per la prima volta Jeli cerca allora di imporsi a Mara, inutilmente. E poche righe dopo, pochi secondi dopo, uccide il suo rivale con l'arma che per caso si ritrova in mano. Questa rapidità è coerente con l'incoscienza che la precede, come invece la fredda premeditazione di Alfio in *Cavalleria rusticana* è coerente con l'immediatezza della sua comprensione.

Ci resta da esaminare il terzo racconto, *Pentolaccia*, novella fulminea di sole sei pagine. Cito la versione dell'incipit *in medias res* che sta nella prima edizione Treves:

Adesso viene la volta di Pentolaccia ch'è un bell'originale anche lui e ci fa la sua figura tra tante bestie che sono alla fiera, e ognuno passando gli dice la sua. Lui quel nomaccio se lo meritava proprio, che aveva la pentola piena tutti i giorni, prima Dio e sua moglie, e mangiava e beveva alla barba di compare don Liborio, meglio di un re di corona. Uno che non abbia mai avuto il viziaccio della gelosia, e ha chinato sempre il capo in santa pace, che santo Isidoro ce ne scampi e liberi, se gli salta poi il ghiribizzo di fare il matto, la galera gli sta bene²⁶.

Il tipo di cornuto qui è nuovo, rispetto ad Alfio e a Jeli. Non si tratta né del marito che capisce e decide freddamente, né dell'ingenuo incapace di capire. Si tratta piuttosto di una ripresa del tipo di Lazarillo: il cornuto com-

²⁵ Ivi, p. 46.

²⁶ G. VERGA, *Pentolaccia*, in ID., *Vita dei campi...*, pp. 115-116.

piacente per interesse, l'uomo che accetta l'infedeltà della moglie come una sorta di prostituzione, e che chiude un occhio per godersi i vantaggi che gli accorda l'amante, di cui è amico.

Qui tutto sembra razionale e non passionale. Il cornuto sa che la moglie lo tradisce, ma gioca su questo per trarre vantaggi materiali dall'amante. Pentolaccia merita questo soprannome perché ha la pentola piena grazie all'agire della moglie e all'apparente generosità del medico Liborio, che è di casa e che lui chiama *compare*. Ma allora perché anche qui il finale è tragico? Verga stesso ammette che il nodo del dramma è enigmatico: perché mai a un marito così lucidamente compiacente «gli salta poi il ghiribizzo di fare il matto»? Nella versione successiva, Verga aggiunge: «non si sa capire come abbia a infuriare tutt'a un tratto»²⁷ uno che non era mai stato geloso. E possiamo aggiungere: uno che già sapeva di esser becco.

La svolta del comportamento, in questo racconto, coincide con la rivelazione non solo di ciò che tutti sanno, ma di ciò che tutti dicono. Pentolaccia ascolta per caso e involontariamente un dialogo tra due vicini che ignorano la sua presenza, come in una commedia. Forse a quel punto non può più far finta di non sapere che tutti sanno, e l'immagine di sé che la *vox populi* gli rimanda come uno specchio gli è intollerabile. Anche lui ucciderà, ma con molta più premeditazione di Jeli, l'amante che pur avvertito, non si degna di prender precauzioni perché non crede che un uomo così solidamente sottomesso a lui dall'interesse economico possa ribellarsi. Abbiamo alla fine anche una forte scena di dominazione femminile: Pentolaccia è strapazzato da Venera, perché nemmeno lei crede che un marito così asservito (benché non fesso) possa ribellarsi.

Se paragoniamo Pentolaccia a Lazarillo, vediamo che il modello cinquecentesco va fino in fondo all'ignominia, accetta fino in fondo la perdita dell'onore se in cambio ci guadagna una relativa ricchezza, o quantomeno la fuoriuscita dall'esistenza del mendicante. Questo, come ho detto, va essenzialmente interpretato come una derisione ideologica dei valori borghesi, anche se, proprio per negare questi valori, li fa apparire: individualismo e interesse economico. Nel Pentolaccia di Verga, invece, l'ignominia è interrotta bruscamente da un'esplosione improvvisa di onore. Ma questo valore presunto aristocratico, ci ha spiegato Verga con *Cavalleria rusticana*, non può certo più fondare l'ordine sociale che pareva ovvio all'autore di Lazarillo. Perché nel mondo democratico né la leadership della nobiltà né la razionalità economica borghese assicurano un equilibrio, e la società è in preda alle forze centrifughe dell'egoismo ottuso e dell'animalità. L'eterno bisogno umano di riconoscimento sociale trova con difficoltà una soddisfazione che

²⁷ Ivi, p. 116.

garantisca le prerogative dell'individuo, in un mondo in preda alla spenceriana lotta per la vita.

Si potrebbe aggiungere una postilla su *Caccia al lupo*, di cui recentemente Giorgio Longo ha ritrovato la versione operistica. In questo bozzetto e nella commedia troviamo la scena capitale tradizionale, il marito che torna a casa mentre la moglie riceve l'amante. Anche qui la scena prende rapidamente un orientamento tragico. Il marito tradito non ha nulla di ridicolo, e la moglie fedifraga sente la sua gelosia come una minaccia mortale fin dalle prime battute. L'originalità sta forse nel tentativo finale di lei, che cerca di farsi passare per vittima di un'aggressione. Ma la storia si interrompe senza una completa conclusione. Può essere interessante osservare che nel dittico costituito da *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*, la scena comica è senza dubbio la seconda, che si conclude con un corteggiatore beffato e con una riconciliazione nella coppia iniziale. Questo inverte lo schema antico, perché la commedia si svolge tra personaggi dell'élite sociale, e la tragedia in ambiente popolare.

I conoscitori del verismo ricorderanno certamente altre novelle e altri romanzi in cui compaiono nuove varianti del tema. In Verga, si potrebbero ancora studiare la novella milanese intitolata *Gelosia*, oppure *Un processo*, del 1884 e *Il segno d'amore*, del 1885. Tra le opere di Capuana *Il marchese di Roccaverdina* presenta un rimescolamento molto originale dei dati della tradizione. Nei *Vicerè* di de Roberto c'è il caso di Guarino, che sfrutta la compiacenza della moglie, Lucia la sigaraia, nei confronti del monaco Blasco Uzeda, e che quindi corrisponde al tipo di Lazarillo, cornuto razionale. È invece opposta la storia di Salvatore Terlizzi nella novella *Il matrimonio di Figaro*, in cui il più astuto e razionale è l'amante, e il marito cieco torna ad essere cornuto e beffato.

L'analisi della combinatoria tematica può sembrare troppo meccanica. Più indiscutibilmente degna di interesse mi sembra la domanda che ho posto all'inizio: nel naturalismo, il tema socialmente e moralmente basso dell'adulterio è derivato principalmente dal versante comico o dal versante tragico della tradizione letteraria? Io risponderei: il naturalismo dialoga soprattutto con la tradizione comica dell'adulterio, ma lo fa per allontanarsene. Questo allontanamento si realizza in diversi modi, attraverso una lenta corruzione del comico, contaminato da elementi contestuali, psicologici, patetici, che impediscono il riso, oppure attraverso svolte brusche e improvvise, che ci buttano nel tragico quasi di sorpresa, e fanno irrompere modalità tipiche dell'altro versante del tema. In ogni caso, il concetto coniato da Auerbach, la *mescolanza degli stili*, mi sembra del tutto appropriato per definire quel che è successo all'adulterio attraverso i sei secoli che separano i *fabliaux* francesi dalle novelle rusticane di Verga.

BERTRAND MARQUER

Università di Strasburgo

LA FOLLA: UNA FIGURA DEL REALISMO EUROPEO?

Nel numero della rivista *Laboratoire italien* da lei curato nel 2003, Laura Fournier-Finocchiaro ha ricordato che la folla è un nuovo oggetto di studio nella storia europea¹, emerso sulla scia della Rivoluzione francese e da ciò che Georg Lukacs chiamava «un'esperienza vissuta delle masse»². Tale «nuovo oggetto di studio», il cui ruolo nella nascita della psicologia del profondo in Francia e in Italia è stato dimostrato da Elena Bovo³, ha dato origine anche ad una figura letteraria originale, che Gilles Malandain propone di considerare come un «modello dinamico»⁴ a disposizione degli scrittori – per lo più romanzieri. Le figure romanzesche della folla sono state a loro volta oggetto di numerose opere, alcune delle quali molto recenti. Antonio Casamento, sulla scia di Andrea Matucci⁵, ha proposto una panoramica delle «folle ostili» nel romanzo italiano dell'Ottocento, evidenziando la duplice influenza del modello manzoniano e di quello zoliano⁶, e l'ultimo numero

¹ L. FOURNIER, *Introduction a La foule en Italie (XIX^e-XX^e siècles)*, a cura di L. Fournier, in «Laboratoire italien», n. 4 (2003) (URL: <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/212>) (traduzione mia).

² G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi 1977⁵, p. 14.

³ Vedi *La Foule*, a cura di E. Bovo, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté 2015; E. BOVO, *Pensée de la foule, pensée de l'inconscient. Généalogie de la psychologie des foules (1875-1895)*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté 2021.

⁴ G. MALANDAIN, *Avant-propos*, in *Foules. Littérature et nation*, a cura di G. Malandain, n. 1, Tours, Publications de l'Université de Tours 1990, p. 5 (traduzione mia).

⁵ A. MATUCCI, *La folla nel romanzo storico italiano da Manzoni a Pirandello*, in *Laboratoire italien*, 4 (2003), (URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/320>)

⁶ A. CASAMENTO, *Folle ostili nella letteratura italiana del XIX secolo: tra criminalità, sommossa e individuo*, Padova, CLEUP 2020.

di *Études littéraires* (2022), a cura di Claudia Bouliane e Sébastien Roldan, fa il punto su «la folla romanzesca nell'Ottocento», dai romanzi storici del primo terzo del secolo ai romanzi anarchici di Georges Darien⁷.

Non si tratta dunque di mettere in discussione l'importanza della folla nella riflessione sull'Ottocento, e come lo dimostrano ampiamente i lavori sopra citati, non può essere attribuita unicamente allo sviluppo dell'estetica realista. Pertanto, la forma interrogativa data al titolo di quest'articolo traduce la necessità di riflettere in primo luogo su ciò che può essere una folla realista al fine di definire i modi distintivi in cui viene rappresentata: in particolare, come si è evoluta dal 'popolo' romantico alla 'folla' realista e, al di là dell'evoluzione di un «modello dinamico», quale ruolo ha svolto la cosiddetta letteratura realista da un punto di vista epistemologico?

Considerare che la folla sia una figura del realismo europeo pone anche un problema più specifico, una volta che ci si concentra sull'opera di Giovanni Verga: se Zola è senza dubbio il «pittore delle masse e delle folle»⁸, il verismo praticato da Verga privilegia un tipo di composizione corale in cui il corpo collettivo raffigurato è di natura completamente diversa da quello della folla naturalista, che è essenzialmente urbana. Certo, questa può essere vista come una semplice differenza legata alla scelta del *milieu* rappresentato, ma la relativa assenza di una figura spontaneamente associata all'ambizione verista pone degli interrogativi sia sulla specificità del verismo verghiano, sia sul posto da assegnare al dialogo che egli intrattiene con il naturalismo zoliano, un naturalismo il cui ruolo di modello è evidente nella famosa prefazione ai *Malavoglia*, ma che alla fine sembra prendere forma solo *in negativo*. Come valutare, a questo punto, la posizione marginale nell'opera di Verga di questa pittura di 'massa', che pure era vista come una sfida della 'modernità' dalle più grandi figure del realismo della seconda metà del secolo: Zola, certo, ma anche il Flaubert de *L'Éducation sentimentale* o, prima di lui, il Dickens di *Barnaby Rudge* o di *A Tale of Two Cities*? La mia ipotesi è che questa relativa assenza (mitigata dal famosissimo racconto *Libertà*) non sia il risultato di un disinteresse di Verga per le tematiche incarnate dalla folla realista, ma che sia, al contrario, parte di un dispositivo originale, le cui *due* prefazioni dei *Malavoglia* enunciano i principi.

⁷ *La foule romanesque au XIX^e siècle*, a cura di C. Bouliane e S. Roldan, in *Études littéraires*, vol. 51, n. 2 (2022).

⁸ G. LANSON, *L'art de la prose*, Paris, Librairie des Annales politiques et littéraires 1909, p. 271 (traduzione mia).

1. Paradigmi della folla nell'Ottocento

Per individuare questi aspetti, è necessario tornare in precedenza sui vari paradigmi della folla disponibili nell'Ottocento al fine di identificare la specificità della rappresentazione realista.

L'omaggio di Hugo al popolo parigino all'indomani delle giornate di luglio del 1830 è illuminante da questo punto di vista, proprio perché descrive un processo che la letteratura realista si compiacerà di riprendere al contrario: «*Hier vous n'étiez qu'une foule*» scriveva il poeta, «*Vous êtes un peuple aujourd'hui*»⁹. Mentre l'osservatore romantico, sia esso poeta o storico, percepiva al di là del caos della folla una forma di unità superiore, simile alla trasfigurazione (il «popolo»), la prospettiva realista prende la strada opposta, evidenziando la disintegrazione dell'individuo coinvolto in un corpo collettivo che aliena la sua volontà, o che federa i suoi impulsi più incontrollabili. Le «potenze istintive» individuate dallo storico Michelet¹⁰, o la «forza motrice» elogiata dal teorico socialista Proudhon¹¹, non richiedono più un superamento, o addirittura una traduzione attraverso una visione messianica¹²: per lo scrittore realista, esse implicano l'analisi di un processo di decomposizione del soggetto, ridotto, per dirla con Hippolyte Taine, all'«animale primitivo», alla «scimmia smorfiosa, sanguinaria e libidinosa, che uccide con un ghigno e si trastulla sui danni che fa»¹³.

Dopo il 1848 e il tramonto del romanticismo profetico, la folla diventa chiaramente «l'altra faccia del popolo», per usare l'espressione di Jean-Yves Mollier¹⁴, e dopo la Comune ritorna addirittura all'immagine molto negativa delle folle rivoluzionarie descritta da Thomas Carlyle nel 1837 in *The French Revolution, a History*. Il «sansculottismo a più teste»¹⁵ riappare così nell'opera di Taine sotto forma di «un mostro con milioni di teste»¹⁶. Tut-

⁹ V. HUGO, *Dicé après juillet 1830*, in ID., *Les Chants du crépuscule* (1835), Paris, Gallimard 2002, p. 29.

¹⁰ J. MICHELET, *Le Peuple*, Paris, Comptoir des Imprimeurs-Unis 1846, p. 176.

¹¹ Vedi P.-J. PROUDHON, *Les Confessions d'un révolutionnaire, pour servir à l'histoire de la révolution de février*, Paris, Au bureau du journal *La Voix du peuple* 1849.

¹² Vedi per esempio J. MICHELET che vuole dare «voce» a un «grande popolo muto», *Le Peuple* (1846), Paris, Flammarion 1974, p. 186 (traduzione mia). Voir également A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle*, Paris, PUF 1992.

¹³ H. TAINE, *Les Origines de la France contemporaine, vol. 3: La Révolution, l'anarchie* (1878), t. 1, Paris, Hachette 1909, p. 84 (traduzione mia).

¹⁴ J.-Y. MOLLIER, *Introduction*, in «Revue d'histoire du XIX^e siècle» (*Les foules au XIX^e siècle*, a cura di J.-Y. Mollier), t. 17, 2 (1998), p. 13.

¹⁵ T. CARLYLE, *The French Revolution, a History*, London, J. M. Dent & Sons ltd 1837, p. 171 [«*Sansculottism, many-headed*»].

¹⁶ H. TAINE, *Les Origines de la France contemporaine, vol. 2: L'Ancien Régime* (1875), Paris, Hachette 1910, t. 2, p. 314.

tavia, la posta in gioco dell'analisi è cambiata. La prospettiva storica è stata centrale nel periodo romantico (sia facendo del popolo gli agenti di un «senso della Storia», sia mettendo in guardia dall'azione rivoluzionaria di una folla che minaccia la società di regredire¹⁷). A partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, è diventata soprattutto oggetto di studio psicologico e persino psicopatologico, come dimostra l'attenzione quasi ossessiva per le «folle criminali» alla fine del secolo.

Possiamo riconoscere qui l'approccio della famosa opera di Scipione Sighele, la cui tesi di laurea, *La Folla delinquente* (1891), fu tradotta in francese con il titolo *Les Foules criminelles: essai de psychologie collective* (1892) – tesi che Elena Bovo e Vincent Rubio¹⁸ hanno dimostrato essere stata una fonte importante, anche se non dichiarata, del bestseller di Gustave Le Bon, *La psychologie des foules* (1895). Tuttavia, questa «psicologia» è stata prima sviluppata in testi letterari, la maggior parte dei quali erano realisti: Susan Barrow ha sottolineato che la narrazione della folla ha preceduto la sua teorizzazione¹⁹, come dimostra il frequente ricorso a citazioni ed esempi letterari, ad esempio nelle opere di Scipio Sighele e Gabriel Tarde. L'ispirazione 'letteraria' dei testi teorici sulla folla è particolarmente percepibile nella sintesi pubblicata dal dottor Henry Chantala nel 1907 sulle «folle» di una folla presentata come «la bestia umana, selvaggia e sconvolta»²⁰. *Germinal* è ovviamente citato a lungo, ma anche le «due osservazioni cliniche» di Manzoni, *I Promessi Sposi* e la «descrizione della peste a Milano», in cui la folla descritta è, per il medico, un «prototipo»²¹.

La folla realista, vista come osservazione clinica, insiste quindi sulle dinamiche negative di una psicologia collettiva, e l'obiettività rivendicata dallo scrittore è generalmente utilizzata al servizio di una ferma condanna dell'azione delle masse, le cui cause devono essere comprese e risolte politicamente, se non militarmente (è questo, in un certo senso, l'appello lanciato da Zola in *Germinal*). La rappresentazione di una folla emancipatrice si trova naturalmente in opere che celebrano il potere del movimento operaio o che so-

¹⁷ Vedi Michel, che mostra chiaramente l'ambivalenza dei «barbari» nel periodo romantico, percepiti come demolitori o costruttori (P. MICHEL, *Les barbares: 1789-1848. Un mythe romantique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1981).

¹⁸ Vedi BOVO, *Pensée de la foule...*; V. RUBIO, *La Foule. Réflexions autour d'une abstraction*, in «Conserveries mémorielles», n. 8 (2010) (URL : <http://journals.openedition.org/cm/737>).

¹⁹ S. BARROWS, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Aubier 1990 [*Distorting Mirrors. Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century*, Yale University Press 1981].

²⁰ H. CHANTALA, *Les Folies de la foule*, Toulouse, Gimet-Pisseau éditeur 1907, pp. 10-11 (traduzione mia).

²¹ Ivi, p. 13.

stengono la liberazione attraverso l'anarchismo politico. È il caso, ad esempio, del romanzo *La Nouvelle Carthage*, pubblicato dal belga Georges Eekhoud tre anni dopo *Germinal*, di *Primo maggio* di Edmondo De Amicis e di *La Folla* di Paolo Valera. Queste rappresentazioni positive della folla possono tuttavia essere viste come una rinascita del 'popolo' romantico, nella misura in cui richiedono la stessa trasfigurazione da parte del romanziere-osservatore e lo pongono nella stessa posizione, sovrastante ed empatica, del pensatore romantico. L'analisi dei meccanismi psicologici è meno importante della galvanizzazione di un'anima collettiva sotto l'effetto di un ideale condiviso.

Un confronto tra questi romanzi politici della folla e la rappresentazione di Zola in *Lourdes* aiuta a illustrare questa differenza, nonostante l'apparente somiglianza dei sistemi di rappresentazione. L'obiettivo sembra essere identico, poiché anche in *Lourdes* Zola spoglia la folla delle sue rappresentazioni negative: segnato da ciò che aveva osservato durante il suo soggiorno nella città dei miracoli, il romanziere nota, senza riuscire a spiegarli pienamente, gli effetti benefici della folla, materializzati da guarigioni spontanee sotto l'azione di quella che il medico Jean-Martin Charcot chiamava, nello stesso periodo, «la fede che guarisce»²². Zola insiste ripetutamente su questa forza «motrice» per esplorare il «bisogno umano del miracolo»²³, a cui la folla sembra dare sostanza e realtà. A differenza di romanzi politici come *La Nouvelle Carthage* però, *Lourdes* mantiene nell'ambito dell'analisi il processo di trasfigurazione proprio della folla: l'empatia per la sofferenza umana, pur essendo al centro del progetto romanzesco, non intacca il metodo – documentario e sperimentale – che Zola si è prefissato, e non relega sullo sfondo lo studio dei meccanismi psicologici di cui il «miracolo» è la traduzione.

La rappresentazione realistica della folla – distinta dall'oggettività – potrebbe quindi essere caratterizzata da questo desiderio di analisi rigorosa del comportamento collettivo, anche se le immagini utilizzate appartengono a un fondo culturale comune, ideologicamente orientato.

²² J.-M. CHARCOT, *La Foi qui guérit*, in «Revue hebdomadaire», décembre 1892. Vedi B. MARQUER, *Résurrections diniques: l'hôpital ou la nouvelle vie des saintes au XIX^e siècle*, «Les Dossiers du Grhl», n. 9-1 (2015) (URL: <http://journals.openedition.org/dossiersgrhl/6463>).

²³ L'espressione viene usata più volte. Vedi É. ZOLA, *Lourdes. Œuvres complètes. Les Trois villes I*, Paris, Classiques Garnier 2015, pp. 191 e 508.

2. *Libertà*, hapax di una folla realista?

Libertà, la novella di Verga che viene immancabilmente citata da chi si interessa di racconti di folla, è particolarmente rappresentativa da questo punto di vista, anche se appare relativamente isolata nella produzione dell'autore. Il paragone tradizionale su cui si apre la narrazione *in medias res* (la folla «[c]ome il mare in tempesta», « spumeggi[ante] e ondeggi[ante] davanti al casino dei *galantuomini*»²⁴) orienta immediatamente il lettore, pur rispettando la cornice realistica di un'analisi dei fatti, registrati senza alcun segno apparente di soggettività se non quello veicolato dal discorso, inizialmente riportato in stile diretto, di una voce polifonica che diventa via via collettiva sotto l'effetto della moltiplicazione. Dopo l'assassinio del figlio del notaio, il narratore usa il discorso narrativizzato per riassumere quanto espresso nei vari sfoghi d'odio riportati in precedenza, dando corpo alla voce della folla: «Non importa! Ora che le nostre mani erano rosse di questo sangue, dovevamo versare tutto il resto»²⁵.

La rappresentazione di questo «carnevale furibondo»²⁶ è inoltre preparata, fin dalle prime righe del racconto, dalla comparsa, tra la folla, di una «strega, coi vecchi capelli irti sul capo»²⁷, che Antonio Casamento collega al «vecchio malvissuto» che, in Manzoni, minaccia anche un uomo di chiesa nel capitolo XIII dei *Promessi Sposi*²⁸. Tuttavia, la scelta di tale figura è anche un richiamo al fatto che, nelle rappresentazioni realiste, la folla è costantemente associata all'elemento femminile, di cui possiede anche la «docilità ribelle» e la «credulità», secondo Gabriel Tarde, insieme al «nervosismo» e alle «improvvisate folate psicologiche di vento»²⁹. Nel suo romanzo *L'Éducation sentimentale*, Flaubert sceglie di raffigurare «una prostituta come una statua della Libertà, – immobile, con gli occhi spalancati, spaventosa»³⁰, come allegoria del corpo delirante che mette a soqquadro il palazzo delle Tuileries, mentre in *Germinal*, la vendetta compiuta sul cadavere di Maigrat da donne «come lupi»³¹ assume anch'essa un valore simbolico. Anche nei *Malavoglia*

²⁴ G. VERGA, *Libertà* (1882), in *Tutte le novelle*, a cura di C. Greco Lanza, Milano, Biblioteca economica Newton 1997, p. 202.

²⁵ Ivi, p. 203.

²⁶ Ivi, p. 204.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ CASAMENTO, *Folle ostili...*

²⁹ G. TARDE, *L'Opinion et la foule*, Alcan 1922, p. 195 (traduzione mia).

³⁰ G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale* (1869), Paris, GF-Flammarion 2003, p. 393 (traduzione mia).

³¹ É. ZOLA, *Germinal*, in *Les Rougon-Macquart*, t. 3, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" 1964, p. 1452 (traduzione mia).

sono le «comari» che, nel capitolo VII, fanno «la rivoluzione», urlando che «volevano ammazzarli tutti quelli delle tasse, e volevano dar fuoco alle loro cartacce, e alla casa dove le tenevano»³².

L'ironia non è certo così ampia e crudele come in *Libertà*, ma rivela la distanza critica con cui Verga guarda alla folla. Questo aspetto è stato spesso evidenziato nella sua trasposizione narrativa della rivolta di Bronte nell'estate del 1860. In *Libertà*, Verga ama accentuare l'irrazionalità e la crudeltà della folla, concentrando la narrazione sui suoi scoppi piuttosto che su ciò che li prepara e li scatena. Il ruolo (storico) svolto dall'avvocato socialista Nicolò Lombardo viene così completamente ignorato, a favore di una rappresentazione davvero mostruosa dei rivoltosi, che, secondo Leonardo Sciascia, avrebbe la funzione di non offuscare la leggenda del Risorgimento (ne è testimonianza, a suo avviso, la sostituzione dell'esecuzione di un pazzo con quella di un nano, figura dai connotati ben più negativi³³). Presentata come una vera e propria *jacquerie*, l'insurrezione dei contadini di Bronte non è comunque legata da Verga ad alcun ideale reale, e in questo senso appare come il negativo del corpo collettivo delle «camicie rosse» venute a «far giustizia»³⁴. Di fronte ad essa, la «libertà» cantata dagli insorti rimane un concetto vago, se non addirittura vuoto, negato proprio nella forma che assume la sua difesa: un corpo collettivo alienante, dove tutti perdono il libero arbitrio e si risvegliano, una volta passata la furia, «mogi, mogi»³⁵.

Delegata a uno dei condannati, la 'morale' del racconto («Se avevano detto che c'era la libertà!»³⁶) è dunque rappresentativa dello stile verghiano: la resa di una polifonia caotica, tipica del punto di vista realista, si accompagna ad un gioco ironico sulla polisemia del termine «libertà», che finisce per sintetizzare e concettualizzare la critica al mito romantico del popolo, mostrando come il corpo comune della folla non possa che essere il vettore di un equivoco distruttivo, che annulla i singoli (nel senso di una sconfitta dell'individuo). Per Verga, dunque, la sfida non è solo quella di far emergere la dimensione veramente arcaica della folla – caratteristica comune agli altri grandi racconti veristi che la presentano – ma anche quella di farne l'emblema dei vinti. Intesa in questo modo, la novella *Libertà* e l'apparizione apparentemente eccezionale della folla come personaggio centrale sono in linea con l'approcchio che Verga rivendica nella sua famosa prefazione ai *Malavoglia*.

³² G. VERGA, *I Malavoglia* (1881), introduzione di E. Sanguineti, a cura di E. Ghidetti, Milano, Feltrinelli 1997, p. 119.

³³ Vedi L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, in ID., *La corda pazza. Scrittori e cose di Sicilia*, Torino, Einaudi 1970.

³⁴ G. VERGA, *Libertà...*, p. 204.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 206.

3. Folla e «fiumana del progresso»

Eppure la folla rimane aneddotica nel ciclo dei *Vinti*. Essa assume certamente la forma dell'ombra minacciosa di una «rivoluzione» in *Mastro-don Gesualdo*, ma si riferisce soprattutto a una «storia» il cui protagonista è presentato fin dall'inizio come ai margini, come ci ricorda il canonico Lupi fin dal primo capitolo: «Che scherzate? O non sapete che voglia dire rivoluzione? Quel che hanno fatto in Francia, capite? Ma voi non leggete la storia...»³⁷. Questa ignoranza della storia non impedirà certo l'ascesa sociale di Gesualdo, ma funziona come indizio ironico, annunciando l'illusorietà dell'evoluzione del *Mastro-don*, che manca di una visione d'insieme – una visione che è proprio lo scopo della famosa prefazione ai *Malavoglia*.

L'«argomento generale» di cui parla Verga è infatti questa «fiumana del progresso», «questa immensa corrente di attività umana» associata alla «lotta per l'esistenza», che è sì l'orizzonte dei suoi romanzi, ma che il romanziere sceglie di osservare in disparte, prendendo come oggetto di studio i vinti. La scelta di questa focalizzazione esclude qualsiasi rappresentazione diretta della «fiumana del progresso», ma il ciclo di Verga ha senso solo alla luce di questa assenza, perché concretizza il principio di causalità al centro della rappresentazione del romanzo: i *Malavoglia* o *Mastro-don Gesualdo* sono «vinti che la corrente ha depositato sulla riva»³⁸, proprio perché incapaci di percepirne o coglierne realmente il senso.

L'impostazione generale rimane più o meno la stessa dei *Rougon-Macquart*: mentre Zola voleva rappresentare il «traboccare degli appetiti» caratteristico del Secondo Impero, attraverso l'ascesa e la caduta di una famiglia del «popolo [...] che si irradia in tutta la società contemporanea»³⁹, Verga illustra questa storia in negativo, attraverso l'osservazione di coloro che essa travolge, e che quindi mal si prestano ad un'analisi globale.

La non presenza della folla è quindi, in un certo senso, una necessità strutturale, poiché Verga la associa alla «corrente dell'attività umana» che fa da sfondo ai suoi racconti. Nel suo saggio su Verga, Vitilio Masiello sottolinea come la critica abbia spesso dimenticato l'altra prefazione ai *Malavoglia*, scritta pochi giorni dopo la prima, che fu infine scelta dall'editore⁴⁰. In que-

³⁷ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1889), a cura di C. Greco Lanza, Milano, Biblioteca economica Newton 1995, p. 126.

³⁸ VERGA, *I Malavoglia...*, p. 43.

³⁹ É. ZOLA, *Préface*, in ID., *Les Rougon-Macquart*, t. 1, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" 1960, p. 4.

⁴⁰ Vedi V. MASIELLO, «*I Malavoglia*» e la letteratura europea della rivoluzione industriale, in ID., *I Miti e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori Editore 1983, pp. 101-141, a p. 119.

sta seconda versione, la «prospettiva tutta ‘urbana’ della rappresentazione»⁴¹ era più accentuata, e la «corrente dell’attività umana» era esplicitamente associata alla memoria della folla, a sua volta paragonata a «una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le aspirazioni grandi e piccine»:

Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l’impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora avete cercato dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone ancora deste, o il capo sull’origliere che cerca il sonno con occhi spalancati [...] Di fantasticheria in fantasticheria, tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfila davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le aspirazioni grandi e piccine.⁴²

L’«osservatore», con cui il romanziere naturalmente si identifica, si pone allora il compito di rendere conto di ciò che il movimento generale rende invisibile, fermandosi «sostando un momento dinanzi alle verità» che la folla, nella sua fretta, tralascia:

Certamente in mezzo a quella calca, i viandanti frettolosi anch’essi, non hanno tempo di guardarsi attorno, per esaminare gli sforzi plebei, le smorfie oscene, le lividure e la sete rossa degli altri, le ingiustizie, gli spasimi di quelli che cadono, e sono calpestati dalla folla, i meno fortunati, e qualche volta i più generosi. L’ossanna dei trionfatori copre le grida di dolore dei sorpassati. Ma visto d’avvicino il grottesco di quei visi anelanti non deve essere evidentemente artistico per un osservatore? [...] [E] questo osservatore meno frettoloso degli altri, chinandosi sui caduti per esaminare le convulsioni, sostando un momento dinanzi alle verità che la folla si lascia indietro nella fretta di correre avanti.⁴³

Questo immaginario ‘urbano’, che lega la folla all’inesorabile marcia del progresso, e quindi alla direzione della Storia, sembra opporsi in tutto e per tutto a quello rappresentato in *Libertà*. Si basa tuttavia sulla stessa associazione della folla con la cecità, di cui l’analisi condotta dall’«osservatore» sembra essere l’esatto contrappunto. Che si riferisca a una *jacquerie* intempestiva o

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Citato da E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti 1979, pp. 74-75, ripreso da MASIELLO, «*I Malavoglia*»..., pp. 119-120.

⁴³ *Ibidem*.

alla «fiumana del progresso», la folla incarna in ogni caso la minaccia della dissoluzione dell'individuo, coinvolto in un movimento che lo trascende e che il compito del romanziere, secondo Verga, è quello di congelare «un momento» attraverso le sue narrazioni – non per fermarlo, compito impossibile, ma per rendere possibile l'analisi delle sue conseguenze. La folla rientra quindi nel «realismo leggendario» a cui Giacomo Debenedetti associava Verga⁴⁴, nella misura in cui permette di attualizzare gli elementi mitici, ma anche di alimentare una «fantasticheria» senza rompere il patto della rappresentazione verista.

Malaria, una delle *Novelle rusticane*, è particolarmente rappresentativa da questo punto di vista, per il suo legame tra realismo e allegoria. La folla è *a priori* assente e lontana dagli obiettivi dichiarati del racconto. Eppure, il tragico destino degli abitanti del villaggio, decimati dalla malaria, ha tutte le caratteristiche di una favola sulla «fiumana del progresso». La crudele ironia del destino che strangola gli abitanti del villaggio, condannandoli alla malattia o alla fame («Però dov'è la malaria è terra benedetta da Dio»⁴⁵) si accompagna a un destino che sembra essere di tutt'altro ordine: quello dello sviluppo della ferrovia, che incarna, con ancor più virulenza della malaria, la stessa ineluttabile riduzione del territorio vitale degli abitanti del villaggio.

Il personaggio dell'oste *Ammazzamogli*, così soprannominato per aver resistito alla malattia, a differenza delle sue varie mogli, serve a collegare questi due destini: rovinato dalla ferrovia che svuota la sua locanda, egli è condannato a guardare «il treno sbuffante nella malaria»⁴⁶ e la sua «lunga fila [di] carrozzoni stipati di gente», che egli paragona a «un pezzo di città [che] sfil[a] lì davanti». La 'morale' del racconto, delegata a questo personaggio, conferma l'analogia, anzi l'equivalenza simbolica tra le due fatalità: «Ah! per questi qui non c'è proprio la malaria!»⁴⁷ – perché, alla fine, la «gente» funziona come la malattia.

Il treno urbano, con «tutta quella gente insaccata nei vagoni che passavano dalla stazione», è una figura della «fiumana del progresso», di cui la folla è, per Verga, una delle incarnazioni fantasmatiche, poiché appare, fondamentalmente, come una forza che minaccia di schiacciare gli individui, lasciandoli stremati sulla riva.

⁴⁴ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, p. 426: «Verga non è epico, come taluno può dire, è leggendario: ma di una leggendarietà non superstiziosa né sentimentale, anzi realistica».

⁴⁵ G. VERGA, *Malaria*, in ID., *Tutte le novelle...*, p. 165.

⁴⁶ Ivi, p. 167.

⁴⁷ Ivi, p. 168.

La domanda che ha guidato questa riflessione può quindi finalmente trovare risposta: la folla è effettivamente una figura del realismo europeo, nella misura in cui è anche l'orizzonte del verismo praticato da Verga, nonostante il *milieu* per lo più descritto. Fa parte della «fantasmagoria» che ha dato origine al ciclo dei *Vinti*, una fantasmagoria che il romanziere lega strettamente alla pratica realista, definita come «manifestazione diretta ed evidente dell'osservazione coscienziosa»⁴⁸. La folla rimane per Verga uno strumento di analisi psicologica e di decodificazione di «un lato della fisionomia della vita italiana moderna»⁴⁹, come per Dickens, Flaubert o Zola nei rispettivi paesi. Verga sceglie semplicemente di esprimere la forza della folla in modo diverso, enfatizzando il punto di vista di chi si perde in essa senza rendersi conto del movimento complessivo che lo travolge.

⁴⁸ Vedi la lettera di G. Verga a S. Paola Verdura del 21 aprile 1878: «Ho in mente un lavoro che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita [...] Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa», citato in VERGA, *I Malavoglia...*, pp. 41-42.

⁴⁹ Ivi, p. 42.

FELICE RAPPAZZO

Università di Catania

«TIPIZZAZIONE ALLEGORICA» E RETORICA
DELLA DOPPIA VERITÀ IN BALZAC:
FRA *EUGENIE GRANDET* E *LE PÈRE GORIOT*

1. Jameson, o lo spazio dell'«inconscio politico»

Avevo pensato, all'inizio di questo lavoro, di puntare sul finale di *Le père Goriot*. Poi, come spesso accade, ho dovuto allargare la prospettiva, riprendere o riconsiderare altri testi, altri contesti, tanto più che non mi sono mai occupato direttamente di Balzac, di fronte al quale sono solo un amatore. Così, in particolare, ho ripreso, fra gli altri, *Eugenie Grandet*, libro che avevo incontrato nella mia adolescenza e che aveva lasciato solo qualche traccia, peraltro persistente e marcata. E mi è sembrato che mettere l'uno di fronte all'altro questi due capolavori degli anni Trenta dell'Ottocento fosse fruttuoso. Non so se, nella sterminata bibliografia critica sull'autore, un raffronto sia stato compiuto, ma immagino di sì. A me lo stimolo è venuto anche dalle pagine che un importante critico e teorico come Fredric Jameson ha dedicato allo scrittore francese in uno dei suoi libri più importanti, *L'inconscio politico*, nel quale si trova il denso sintagma che ho ripreso nel mio titolo: «tipizzazione allegorica»¹. Mi è sembrato particolarmente importante e fruttuoso, perché esso lega la tradizionale, e certo non discutibile, immagine di Balzac come scrittore 'realista', a una sua proiezione verso territori interpretativi più ampi e differenziati. Del resto già su queste linee si muovono due autorevolissimi commentatori di poco a lui posteriori, Baudelaire e Zola².

¹ F. JAMESON, *L'inconscio politico* (1981), Milano, Garzanti 1990, p. 199.

² Per Baudelaire, che definisce Balzac un «visionnaire passionné», cfr. la nota *Théophile Gautier*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont 1980, pp. 502-503. Questi passi hanno avuto varie riprese recenti, e anche chi scrive li ha riproposti. Per Zola si veda la pagina finale del ritratto che apre il libro *Les romanciers naturalistes: Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alexandre Dumas*, Pa-

Dunque da questa tappa del mio percorso di avvicinamento a Balzac, che richiama anche esplicitamente Lukács, ma che al tempo stesso ne circoscrive e amplia la prospettiva, voglio partire.

Nel capitolo dedicato a Balzac, Jameson affronta soprattutto un tardo romanzo, *La vieille fille*, nel quale vede sostanzialmente una allegoria politica, non si sa fino a qual punto intenzionale. Ma l'espressione che egli impiega, «tipizzazione allegorica», vuol essere di più vasta portata. Il «tipico» lukacsiano su cui Jameson discute è – dovrebbe essere chiaro – un esempio della *particolarità*, ossia l'indicatore di un processo di mediazione fra il singolo dato e una categoria (o un processo) universale: si tratta insomma di una nozione – se si vuole contestabile – certamente non contenutistica perché *anche e soprattutto* di natura estetico-filosofica. Cosicché esso include già in sé un nucleo che possiamo chiamare *allegorico*; da cui, appunto, l'espressione³. Per Jameson tale elemento è alla base del suo progetto: l'«inconscio politico» (sintagma che sta non a caso nel titolo del libro) è per lui l'aprirsi di quello spazio, di quel «divario strutturale, esperienziale e concettuale fra il pubblico e il privato, fra il sociale e lo psicologico, o fra il politico e il poetico, fra la storia o la società e l'«individuo»». Uno spazio, «che costituisce la legge fondamentale della vita sociale sotto il capitalismo», e che non può lasciarci illusioni di un regno della libertà privata e personale che possa eccedere l'«onnipresenza della storia»; poiché questo «significa solo rafforzare la presa della necessità su tutte quelle zone cieche in cui il soggetto individuale cerca rifugio, nel perseguimento di un progetto di salvezza puramente individuale, meramente psicologico. L'unica effettiva liberazione da tali costrizioni comincia col riconoscimento che non c'è nulla che non sia sociale e storico: che tutto, in realtà, è “in ultima analisi” politico»⁴.

Con «tipizzazione allegorica», se non altro nel caso di Balzac, lo studioso statunitense intende dunque un ampliamento di prospettiva, una *eccedenza di senso*, che se scaturisce indubbiamente dall'opzione realistica dello scrittore, dall'altra tende soprattutto alla radice profonda, alla sede nascosta non solo del processo storico e della produzione, ma anche della soggettività e della psicologia a dir poco contorta dei protagonisti (qui la coppia costituita da

ris, Charpentier Editeur 1881, p. 73: «Nous ne devons lui demander ni sens critique, ni vues générales complètes et précises. [...] Mais il suffit qu'il soit notre véritable père, qu'il ait le premier affirmé l'action décisive du milieu sur le personnage, qu'il ait porté dans le roman les méthodes d'observation et d'expérimentation. C'est là ce qu'il fait de lui le génie du siècle. S'il n'a pas été, comme il le dit, 'dans le secret du monument', il n'en reste pas moins l'ouvrier prodigieux qui a jeté les bases de ce monument des lettres modernes».

³ JAMESON, *L'inconscio politico* ..., p. 199 e ss.

⁴ *Ibidem*.

Grandet e Goriot): scelte e motivazioni che appaiono in primo piano nella costruzione dei caratteri, ma che rinvierebbero a un «prodotto secondario laterale»⁵ rispetto all'attenzione di cui noi avvolgiamo i protagonisti, e che ne riorienta, tuttavia, le motivazioni di fondo: appunto lo spessore del processo sociale. E quel che Jameson, nel 1981, anno di pubblicazione del suo libro, chiama «inconscio politico», potremmo anche definirlo, aggiornandone e ampliandone le connotazioni, come «inconscio sociale», ossia *occultamento* della natura sociale dell'esperienza. Potremmo leggere con questa chiave, fra l'altro, anche la definizione illuminante che di Balzac ci ha lasciato Baudelaire: non tanto un realista, quanto un «visionario»; un visionario illuminato sia dalla cognizione e dall'esperienza dell'ottusa concretezza della vita, sia dalla ancor nebulosa percezione dell'occultamento che essa compie del Reale (qui detto, per brevità, nell'accezione lacaniana). Tale processo è – in fondo – null'altro che l'effetto del dominio pervasivo del Capitale nella concretezza dei dati dell'esperienza, visto che esso «tende a interiorizzare nella sua logica tutto il mondo della vita»⁶; ma, negli anni della Restaurazione, quando questo processo lasciava ancora buona parte degli spazi alla cosiddetta 'vita quotidiana', ossia a situazioni, relazioni e realtà tradizionali, si deve parlare piuttosto di una accumulazione di ricchezza fatta da un insieme di risorse (rendite, patrimoni, oro, investimenti bancari, speculazioni ecc.) non del tutto identificabili con il moderno sistema capitalistico, ma certamente già dominati, in gran parte, dal processo di valorizzazione e mercificazione. Grandet ne è un esempio perfetto. Quanto a quel che ho definito col termine hegel-marxiano di «occultamento», val la pena di notare come in molte opere dello scrittore francese, specie in brevi racconti (ne cito solo tre: *La fille aux cheveux d'or*, *Gobsek*, e soprattutto il più noto: *Sarrazine*) l'enigma e l'ellissi narrativa siano il centro, il punto cieco o anche quello di svolta del plot narrativo, nel quale s'installa la sostanza criptica dell'oro e del potere.

⁵ Ivi, p. 201.

⁶ R. FINELLI, *Il Capitale di Marx come «inconscio sociale»*, in «Altraparola», III (2020), p. 13; ma ecco il passo di Finelli nella sua interezza, nel quale egli rileva, nel pensiero di Marx, le intersezioni che «si danno tra due dimensioni, una *storico-diacronica* e l'altra *ontologico-sincronica*: cioè tra il *movimento storico-diacronico della interiorizzazione* da un lato, per il quale, nei suoi vari aspetti il capitale tende a interiorizzare nella sua logica tutto il mondo della vita, nei suoi vari aspetti (principalmente riducendo, ad ogni nuovo grande ciclo di innovazione tecnologica, la forza-lavoro in una condizione di «sussunzione reale»), e il *movimento sincronico della esteriorizzazione* per il quale la superficie della società moderna nasconde e dissimula il proprio contenuto interno. Potremo dire lo dissimula nel senso che il primo movimento, della reiterata sussunzione reale, svuota con la sua logica accumulativa dell'astratto il mondo concreto dei soggetti e della vita, lasciandone esistere solo una pellicola di superficie. Ed appunto per questo 'effetto simulacro', dovuto allo svuotamento del concreto da parte dell'astratto, il mondo economico assume la parvenza di una scena diretta e regolata da decisioni e volontà di individui responsabili ed autonomi che si confrontano liberamente sul mercato».

2. Una breve digressione nella storia francese: l'illusione egualitaria e l'«invenzione» di una classe media patrimoniale (da Thomas Piketty)

Mi sia consentito un procedere ellittico e un po' rapsodico per proporre e motivare una lettura che forse per qualcuno rischia il sociologismo e un certo determinismo storico; ma ho avuto modo, per l'importanza che attribuisco alla storia sociale, di affrontare la lettura del volume di Thomas Piketty *Capitale e ideologia*, forse il più importante storico dell'economia dei nostri giorni, il quale nel suo studio non manca di far riferimento al nostro autore, richiamando esplicitamente il Discorso di Vautrin al giovane Eugène de Rastignac.

Ecco quel che scrive Piketty nel capitolo che affronta l'economia e la società successive alla Rivoluzione Francese (la Francia è ovviamente terreno privilegiato dallo storico), appena dopo aver esposto il metodo e i mezzi della sua ricerca – centrata sulle disuguaglianze sociali e sulle giustificazioni che le rendono compatibili con la retorica egualitaria della modernità capitalistico-borghese – con un *pathos* poco frequente in chi fa ricerca sui dati economici. Lo storico ha affrontato la transizione dalla società (detta «trifunzionale») ancora fondate su strutture, almeno simboliche, del regime feudale (come i privilegi nobiliari e per il clero), a quella fondata sulla ricchezza e sul potere diretto della borghesia. Successivamente ha riassunto i risultati della ricerca condotti sui registri delle successioni, lungo il periodo osservato, che parte dal 1789 e va esaurendosi fra il 1900 e il 1914. In questo quindicennio, che conclude la *belle époque*, la ricchezza privata mostra una straordinaria concentrazione: «più del 90% delle proprietà in possesso del decile superiore [ossia il 10% della popolazione] a Parigi, incluso il quasi 70% del centile superiore [dunque l'1%]»; nella stessa pagina l'autore ci colpisce con questa breve digressione:

Il fatto che la concentrazione della proprietà possa raggiungere un livello così elevato e poi procedere con una progressione così forte nel periodo 1880-1914 – ovvero un secolo dopo l'abolizione dei 'privilegi' del 1789 – è un aspetto che solleva interrogativi per il futuro e per l'analisi dei mutamenti in corso tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI. Si tratta di una scoperta che mi ha colpito in modo profondo – sia come ricercatore sia come cittadino – e che il mio gruppo di lavoro e io non ci aspettavamo (almeno, non in queste proporzioni), quando abbiamo avviato l'analisi degli archivi successori: soprattutto perché non è così che è stata narrata la società francese delle belle époque dalla maggior parte dei contemporanei. In particolare, le élite politiche ed economiche della Terza Repubblica amavano descrivere la Francia come un paese di 'piccoli proprietari', reso per sempre ugualitario dalla Rivoluzione francese⁷.

⁷ T. PIKETTY, *Capitale e ideologia*, Milano, La nave di Teseo 2020, p. 169.

L'abolizione dei privilegi fiscali e legali della nobiltà e del clero dopo la Rivoluzione, prosegue Piketty, non ha impedito tale stupefacente concentrazione della proprietà e del potere economico all'inizio del XX secolo, a livelli ancora più elevati rispetto all'Ancien Régime: «non proprio quanto auspicava un certo ottimismo di stampo illuminista», conclude l'autore. Con buona pace dell'*égalité* e della *fraternité*; e anche della *liberté*, talvolta, per alcuni cospicui gruppi sociali (gli schiavi delle colonie, come vedremo). Insomma, i risultati della lunga ricerca, condotta per anni da lui e dal suo gruppo di lavoro, ha finito per sorprenderlo e per toccarlo anche «come cittadino». Ma forse ancor più significativo dell'accorata conclusione che abbiamo letto sopra è il processo che porta ad essa, illustrato da grafici e tabelle. Gli investimenti coloniali e 'globali' sono uno dei principali motori della crescita delle disuguaglianze oltre che dell'arricchimento generale della Francia, che non a caso non abolisce realmente la schiavitù nelle colonie (è ben noto il caso di Santo Domingo, in particolare) se non nel 1843. Dopo un breve periodo di rallentamento successivo alla grande Rivoluzione, la concentrazione della proprietà privata riprese a crescere lungo tutto il secolo XIX, fino alla prima guerra mondiale. A costo di essere un po' pedante riporto i dati di Piketty:

se consideriamo la Francia nel suo insieme, scopriamo che la quota [di proprietà privata] detenuta dal centile superiore (l'1% dei più ricchi) [...] era pari al 47% nel periodo 1800-1810; e di circa il 55% nel 1900-1910. Il caso di Parigi è particolarmente eclatante: la quota detenuta dall' 1% dei più ricchi era vicina al 50% fra il 1800 e il 1810, e superava il 65% alla vigilia del 1914⁸.

Ed è qui che giunge a proposito, per ritornare a volo dal contesto al testo (qui ovviamente *Le père Goriot*) il noto «discorso di Vautrin», nel quale il torbido e inquietante personaggio, vera «tipizzazione allegorica» della diabolicità e permutabilità del capitale, spiega a Rastignac, come ad un allievo, che non saranno i suoi studi in legge a portargli successo e ricchezza, ma solo la capacità di entrare in possesso di un patrimonio, con qualsiasi mezzo⁹. Basti pensare (ne accennerò più avanti) ai progetti coloniali e alla serena e cinica esaltazione dello schiavismo che lega Vautrin al giovane Charles Grandet, esiliato dallo zio nei Caraibi, e ormai disinteressato alla cugina. E Piketty commenta che le osservazioni di Balzac sono perfettamente in linea con i dati storici che i suoi pazienti rilievi statistici hanno messo in luce: lo scrittore sembra addirittura proiettarsi profeticamente nei decenni a venire.

⁸ Ivi, p. 156.

⁹ Ivi, p. 117 e ss.

3. La ‘coppia’ Grandet–Goriot: due *Charaktermasken* speculari

Teniamoci stretti, com'è giusto, ai testi. Felix Grandet (il vero protagonista del romanzo che prende il nome della figlia) e Jean-Joachim Goriot sono due figure simili e diverse: speculari, in effetti. Entrambi hanno partecipato, recitando parti defilate, alla Rivoluzione, e tuttavia l'uno nella ricca tradizionalista e sonnolenta provincia agraria della Loira (non priva tuttavia di intensi e quasi appassionati interessi economici), non lontana dalla Sarthe e dalla Vandea, l'altro nella metropoli parigina; entrambi sono di modeste origini artigianali (un bottaio e un operaio pastaio), entrambi calzeranno il berretto frigio, e da questa scelta nasceranno le loro fortune economiche. Figura decisamente più arida e spregevole, invidiato e temuto nella ristretta comunità in cui vive, Grandet accumula con la corruzione del funzionario pubblico di turno (il passo di Balzac è perfidamente fulmineo, ma decisivo) e grazie anche alla dote della moglie, vasti possedimenti in fondi, specializzati nella produzione vinicola. Così viene presentato: «papà Grandet fu considerato un uomo ardito, un repubblicano, un patriota, uno spirito che si buttava sulle nuove idee, mentre il bottaio si buttava semplicemente sulle vigne»¹⁰; abile, cinico spietato, da allora comincia la sua fortuna, che avrà un percorso ascensionale rettilineo e privo di contraccolpi. Dopo aver concentrato tutti i suoi interessi nell'accumulo di beni immobili (la «roba» del Mazarò di Verga), è proprio il suicidio del fratello a trasformarlo, facendogli intravedere i benefici della rendita finanziaria e speculativa: «insomma [Grandet] aveva afferrato il concetto della rendita, forma di investimento per la quale i provinciali manifestano un'invincibile ripugnanza»¹¹, e infine cresce in lui anche l'adorazione feticistica dell'oro, che egli trascina fino alla morte. Un novello Arpagone, se si trasforma il grottesco di quest'ultimo in una più definita caratterizzazione sociale. A sua volta Goriot, da mastro pastaio, partecipa anch'egli ai moti rivoluzionari (la sua sembra impersonare precisamente la figura del sanculotto, che comincia da artigiano e finisce talvolta col diventare possidente) e, senza il cinismo del suo simile di provincia, ma con non minore percezione dei tempi che cambiano e con adeguata abilità, compie la sua ascesa sociale rilevando l'azienda del padrone, ucciso ai primi moti, e poi rifornendo le truppe francesi negli anni delle guerre napoleoniche. Entrambi saranno padri rispettivamente di una e due figlie, ma le somiglianze o i parallelismi finiscono qui. Per il resto il loro carattere è del tutto divergente, eppure i due sono legati in modo speculare, potremmo dire,

¹⁰ Cito da H. DE BALZAC, *Eugenia Grandet*, trad. di G. Alzati, Milano, Rizzoli 2003, p. 55.

¹¹ Ivi, p. 206.

proprio nel rapporto opposto che intrattengono con le figlie. Tirannico e iracondo il primo, incomprensibilmente debole e remissivo il secondo, per l'uno e per l'altro – pur con intenti opposti – vale il principio indiscutibile che occorra 'accasare' il loro patrimonio (di figlie e di sostanze) con un altro non inferiore, o con un equivalente, se non altro nell'ordine simbolico.

Ne discendono due conseguenze. La prima: entrambi sono monomaniaci in quanto figure economiche e sociali, benché individualizzate sul piano psicologico; il primo s'identifica del tutto col patrimonio che riesce ad accumulare, e che diventa sempre più estraneo anche alla sua vita: egli la conduce quasi come un pezzente e costringe moglie e figlia a un regime di incomprensibili rinunce: riesce, dopo la morte della prima, perfino a far rinunciare la figlia, in suo favore, al cospicuo patrimonio della madre. Giunge, in questa occasione, a farle una sorta di lezione sulla vita, cinica ma sinceramente sentita: «la vita è un affare», arriva a dirle¹². Il secondo s'identifica invece con la discendenza, le figlie, e per esse, e ad esse, sacrifica tutto, anche se stesso (da qui la natura decisamente «melodrammatica» del romanzo, natura che invece è estranea quasi del tutto a quello precedente)¹³. In entrambi i casi essi sono dominati e forzati all'azione e alle scelte dal patrimonio, dal denaro, dall'oro, sebbene con ruoli diversi. Grandet è figura del risparmiare, del trattenere, dell'accumulare, del dissimulare; Goriot diventa invece figura dello sperpero altrettanto folle, dello scialo, della proiezione nel futuro (nelle figlie); si tratta in fondo delle riprese (romanzesche) di quelle figure allegoriche che, nella seconda scena del primo Atto del secondo Faust di Goethe, procedono sul carro guidato dall'Araldo, lo Smagrito e Pluto: entrambe *Charaktermasken* della ricchezza accumulata e occultata, e dell'uso opposto ma complementare dello spreco e dell'esibizione che se ne può, o se ne deve necessariamente fare. La posizione geografica rispettiva (ma potremmo dire collocazione sociale), nelle opulente e sonnolente aree agrarie della Francia o nella metropoli che sarà a breve quella di Baudelaire, ma che già obbedisce alle tendenze documentate da Piketty, rende i due personaggi *funzioni* diverse dello stesso processo. Ma l'essere *Charaktermasken*, in una struttura romanzesca, impone loro quella individualità che si rende necessaria per essere personaggi dotati di movimento e di oscillazioni di spirito e comportamento del tutto *realistici*, entro il contesto narrativo. Nei caratteri divergenti il processo sociale, quello storico, l'accumulazione, l'alienazione feticistica nel patrimonio nel denaro e nell'oro, sono dal «visio-

¹² Ivi, p. 234.

¹³ Su questo tema rimando allo studio di P. BROOKS, *l'Immaginazione melodrammatica* (1976), Parma, Pratiche Editrice 1985.

nario» Balzac, *in un medesimo tempo*, rivelati nella sequenza dagli eventi e nell'elaborazione dei caratteri; e ancora occultati, proprio dall'opacità del processo sociale ricostruito, dallo spostamento dell'attenzione che il lettore porta verso le «zone cieche in cui il soggetto individuale cerca rifugio» sopra richiamate da Jameson, e, a mio avviso, ben descritte dalle osservazioni di Pezzella che ho sopra citate.

4. Filiazione e affiliazione

La seconda conseguenza riguarda il rapporto con la filiazione, cui accennavo sopra. Filiazione e affiliazione¹⁴, due aspetti diversi delle genealogie culturali, sono temi sotterranei che ricorrono fittamente negli scritti di Balzac, e che presentano un rapporto (non solo quello fra genitori e figli, ma quello più ampio fra generazioni) evidentemente in fase di trapasso, mentre si degradano e pian piano svaniscono i rapporti comunitari e patriarcali e – per civettare un po' col linguaggio di Lacan – al «discorso del padrone», fondato sulla relazione personale, sulla norma, sulla rinuncia e sul contenimento del desiderio, va sostituendosi, almeno nelle classi privilegiate, il «discorso del capitalista», fondato sul rapporto del soggetto con una alterità informale, sulla trasgressione, sul consumo e sullo spreco. Si tratta di rapporti universali, spessissimo affrontati nella letteratura europea antica e moderna, e non si tratta solo di temi letterari, ma di una esperienza di vita, di un nucleo esperienziale fondamentale, che ha molteplici sfaccettature nel tempo e nelle culture. Le contraddizioni e la crisi della filiazione si rivelano con particolare evidenza, e ormai esplicitati, nella narrativa della stagione modernista (si pensi in primo luogo a Kafka, e, in Italia, a Pirandello, Tozzi, Svevo) ma probabilmente è proprio nella fase storica che stiamo affrontando che essi si presentano come moderna e attualizzata questione antropologica, culturale e anche politica, e non solo per quanto riguarda la Francia. Ma, se restringiamo lo sguardo a Grandet e a Goriot, per proporre ancora un raffronto fra i due personaggi e fra i due contesti (e malvolentieri saltiamo l'esempio di Isabella, nel *Mastro-don Gesualdo*), possiamo trovare una schematizzazione semplificata di tali rapporti.

Il dispotico Grandet ha rapidamente sottomesso la ricca moglie, molto più giovane, e anche la ingenua e unica figlia; l'eredità che le lascerebbe (parliamo proprio del patrimonio) è in realtà ipotecata dalla sua ingombran-

¹⁴ Prendo spunto per questo tema da un saggio di E. SAID, *Per una critica laica*, in «Allegoria», n.s., XVI (2004), 48 (settembre - dicembre), pp. 7-27.

te presenza e dalla soppressione di qualunque desiderio, fino a quello d'amore, di Eugénie. Del resto la sua discendenza, non più per noi, ma certo nella cultura di due secoli fa, è debole, proprio perché unica e femminile. Ma di questo Grandet non sembra dolersi, ché anzi la debolezza della discendenza rafforza il suo egocentrismo e la sua mania. Nessuno ordine consolidato sembra essere a rischio di turbamento. Anche col fratello, emigrato a Parigi, i rapporti sono praticamente inesistenti, se si eccettua un sottile legame di interessi, mai esplicitato (lui produttore, l'altro mercante di vini); insomma il modello familiare e patriarcale è in rovina. E tuttavia, se la filiazione è debole, non manca un processo di affiliazione. Il vero 'erede' di Grandet è un «affiliato», un appartenente al medesimo campo etico, il detestato nipote Charles, il *dandy* parigino che, tendenzialmente, da spiantato, gli insidia il patrimonio attraverso l'amore con la figlia, e che viene immediatamente e abilmente allontanato e spedito nelle Indie Occidentali. Dove farà 'carriera' in modo analogo ma molto più moderno dello zio. Arricchitosi, induritosi e, dopo un decennio, ritornato in patria, Charles riprenderà dallo zio anche il cinismo, e liquiderà una volta per tutte, con una lettera il breve rapporto d'amore con la cugina. Ma, nelle Indie Occidentali (nella manzoniana «irta Haiti», forse?) giungerà anche a commerciare schiavi: il buco nero della Rivoluzione della libertà e dell'uguaglianza (come sappiamo infatti lo schiavismo viene dapprima abolito di diritto, ma non di fatto, poi reintrodotta da Napoleone, e solo nel 1843 definitivamente abolito; non senza l'imposizione ad Haiti di tributi pesantissimi e di infinita durata: anche di questo si tratta nel libro di Piketty). Anche Vautrin, in uno dei suoi colloqui con Rastignac, nel quale gli propone un osceno patto (l'omicidio del fratello della derelitta pensionante Victorine, in modo da far pervenire al giovane il cospicuo patrimonio del padre di lei: ma in cambio di una percentuale in denaro), progetta di trasferirsi nei Caraibi e di farsi un patrimonio dopo l'acquisto di un sufficiente numero di schiavi. Ed è, questo, uno dei sottili ma robustissimi fili che collegano i due romanzi.

Anche la discendenza di Goriot è femminile e debole: il padre *sa* che la sua eredità si può mantenere e rafforzare solo consegnandola a uomini potenti, trasferendo dunque il patrimonio materiale sotto la protezione – si fa per dire – di un patrimonio simbolico, per usare le categorie di Bourdieu. Ma l'industriale di estrazione plebea vive a Parigi, e sa bene che Parigi significa lusso e spreco: il lacanian «discorso del capitalista». Il patrimonio è destinato dunque a essere dissipato, così come il rapporto con le figlie. Il suo lungo discorso da morente ha dunque anche una ragione materiale, non dissimile da quella che agiterà il vecchio e morente Gesualdo, e tuttavia trattiene ancora al suo interno uno spazio affettivo ed emotivo. Più che nella retorica romanzesca e melodrammatica del suo lungo monologare, tale spa-

zio s'incontra in piccoli dettagli, che si giocano sul ripudio e sul rinnegamento. Nella pensione Vauquer, mentre gli altri commensali discutono di affari e spettegolano sulla derelitta Victorine Taillefer, «il vecchio [Goriot] dimenticava di mangiare per contemplare la povera giovinetta, la cui fisionomia esprimeva un sincero dolore, il dolore della figlia ripudiata che ama suo padre»;¹⁵ mentre, poco più avanti, nella oziosa e velenosa discussione fra madame de Beauséant e madame de Langeais, l'intruso Eugène viene a sapere della rinuncia di Goriot al suo patrimonio e alla rapida esclusione dal loro circolo da parte dei generi e delle figlie:

«Hanno rinnegato il loro padre» ripeteva Eugène.

«Ebbene sì, il loro padre, il padre, un padre» riprese la viscontessa; «un buon padre che ha dato a ciascuna delle figlie, dicono, cinque o seicentomila franchi per fare la loro felicità accasandole bene, serbando per sé soltanto otto o diecimila lire di rendita, credendo che le sue figlie sarebbero sempre rimaste le sue figlie, e ch'egli si sarebbe creato in casa loro due esistenze, due famiglie in cui sarebbe stato adorato, vezzeggiato. Nello spazio di due anni i due generi l'hanno bandito dal loro ambiente come l'ultimo dei miserabili...»¹⁶.

L'eco di tali discorsi non si disperde certo nel romanzo. La ritroveremo amplificata, nei monologhi finali del vecchio e morente padre rinnegato. Accenno tuttavia a un elemento che, anche in questo romanzo, rimanda alla «affiliazione»: anche Rastignac è destinato ad essere un affiliato, da una parte a Vautrin e alle donne dell'aristocrazia parigina per quanto attiene al necessario cinismo (del resto egli avvierà già questa carriera rastrellando alla famiglia, alle sorelle, quote consistenti di risorse con una lacrimevole lettera in cui mette in ballo il suo onore, ossia una dimensione di potere simbolico); dall'altra, per il suo residuo di ingenuità e affettività, allo stesso Goriot, che così lo apostrofa, in un passo dei suoi finali monologhi: «Ah, mio caro figliolo, mio unico figlio...»¹⁷.

5. Nei discorsi finali di Goriot; divaricazioni, contraddizioni

Le père Goriot termina, com'è noto, con la morte del protagonista, con il misero funerale pagato da Rastignac, con la celebre sfida di quest'ultimo a

¹⁵ H. DE BALZAC, *Papà Goriot*, trad. di F. Fiorentino, Milano, Rizzoli 1999, p. 64.

¹⁶ Ivi, p. 88.

¹⁷ Ivi, p. 291.

Parigi, ora che ne ha conosciuto fino in fondo la verità – aiutato in ciò dai lunghi discorsi di Vautrin e dalla fine solitaria e drammatica del protagonista. Tuttavia possiamo pensare a una sorta di doppio finale se consideriamo, poche pagine prima, un primo esito che guarda al protagonista anziano del romanzo, i lunghi monologhi di Goriot che attende invano le figlie sul letto di morte; essi costituiscono una delle *verità interne* più profonde del romanzo, eccedenti dunque il piano soggettivo del personaggio e, in parte, la stessa consapevolezza dell'autore; essa riguarda e coglie infatti una decisiva questione culturale, segnala una trasformazione antropologica e valoriale che la modernità che già si afferma pone con drammatica forza. Realisticamente poco credibili (un morente in stato catatonico non può certo esprimersi con tanta energia, e così a lungo) i lunghi sfoghi sono invece perfettamente logici entro il quadro disegnato, anche per Balzac, da Peter Brooks; l'«immaginazione melodrammatica» da lui richiamata è fondata sull'espressività esibita, sulla ridondanza e sull'eccesso (per di più spesso il discorso è inframmezzato da lamenti sui dolori fisici); se vogliamo ampliare le categorie, possiamo parlare di rappresentazione teatralizzata. Entro questi spazi può consumarsi un «dramma iperbolico» come quello di Goriot¹⁸, anche se non dobbiamo dimenticare lo spessore economico e patrimoniale del dramma stesso.

Riassumiamo le fasi finali della vicenda: sentendosi prossimo alla morte e ormai deprivato anche delle ultime risorse in denaro, Goriot chiede insistentemente delle figlie. Le ambasciate tentate alle rispettive abitazioni, per varie ragioni, falliscono. Ma Rastignac e Cristophe, il domestico della pensione, esitano a dire al vecchio la verità. A questo punto si avvia il duplice e contraddittorio monologo del vecchio morente. Sulle prime egli si mostra fiducioso. Riportiamo l'avvio del monologo:

«Ora verranno» riprese il vecchio; «le conosco. Quella buona Delphine... se muoio, che dispiacere le darò. E anche a Nasie. Non vorrei morire per non farle piangere. Morire, mio buon Eugène, significa non vederle più. Là dove si va, mi annoierò molto, perché per un padre l'inferno è l'essere senza figli, e ne ho già fatto l'esperienza da quando si sono maritate»¹⁹.

La prima enunciazione, consolatoria, arricchita dai ricordi dell'affetto infantile delle figlie, procede per circa una pagina; segue un intermezzo, quello in cui il domestico, Cristophe, riferisce delle fallimentari ambasciate; co-

¹⁸ Cfr. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica...*, p. 5.

¹⁹ BALZAC, *Papà Goriot...*, p. 288.

sicché Rastignac può esclamare, senza curarsi o accorgersi di essere udito: «Nessuna delle sue figlie verrà». La frase scatena la cruda consapevolezza del vecchio padre, e rivela come quello precedente non fosse altro che un discorso di copertura, un segno di crudele rimozione; in fondo una negazione freudiana, contorta ma trasparente. La falsa e illusoria retorica dell'amore filiale si rivela come il velo opaco dietro cui Goriot aveva ritenuto di illudersi. Il velo d'un tratto si squarcia: quel che segue, un duro discorso disilluso (sebbene di tanto in tanto Goriot sembri ritornare sulla primitiva fiducia), infarcito di riflessioni etiche e sociali, ha una lunghezza molto maggiore del primo, ed è molto più articolato e 'teatrale'; talvolta ripete alla rovescia gli argomenti e le convinzioni del primo. Vediamone ancora le righe iniziali, e qualche passo significativo:

«Nessuna» ripeté il vecchio rizzandosi a sedere. «Hanno i loro affari, dormono, non verranno. Lo sapevo. Bisogna morire per sapere che cosa sono i figli! [...] Voi date loro la vita, e loro vi danno la morte! Voi li fate entrare nel mondo, e loro vi cacciano fuori! No, non verranno! Lo so da dieci anni; a volte me lo dicevo, ma non osavo crederci!»²⁰

Lo sfogo procede a lungo ed ha un andamento desultorio. Il moribondo riconosce la sua colpa: quella di essersi privato di tutto il denaro per le figlie. Questo è stato l'errore, anzi la colpa: «Il denaro dà tutto, perfino le figlie»²¹; ma è anche vero che tutto è dalla sua parte, dice Goriot: la giustizia, la natura, il codice civile. E difatti:

Io protesto! La patria perirà se i padri saranno calpestati. È chiaro: la società, il mondo, si basano sulla paternità, e tutto crolla se i figli non amano i loro padri²².

Non è una delle tante frasi gettate lì per il dolore e per la rabbia; essa sintetizza qualcosa di più vasto e profondo: l'ordine sociale e affettivo coincidono, e quel che si rompe con il rinnegamento delle figlie è anche un ordine simbolico, garante del legame sociale. Un dramma che forse può essere colto con lucidità con le parole di Elias Canetti, che a questo tema ha dedicato pagine importanti. Ne traggio un frammento, che mi pare il miglior commento alla lunga perorazione e al senso stesso della vita di Jean-Joachim Goriot:

²⁰ Ivi, p. 290.

²¹ Ivi, p. 291.

²² Ivi, p. 293.

Tutto ciò che il padre lascia in eredità rafforza il figlio. L'eredità è la sua preda: con essa può fare tutto il contrario di ciò che avrebbe fatto il padre. Se il padre era parsimonioso, il figlio può essere prodigo; se era saggio, il figlio può essere senza testa. Una nuova legge si afferma. La frattura è violenta e irreparabile; il sopravvivere del figlio l'ha resa effettiva: si tratta in questo caso della forma di sopravvivenza più intima e personale²³.

6. Una figura tragica: i «dissoi logoi» di Goriot

In questo regime di contraddizione, di doppia verità che caratterizza il primo finale del romanzo, Goriot rivela il suo carattere, o il suo destino, essenzialmente *tragico*. Uso questo termine nell'accezione radicale, che risale proprio alla tragedia greca e che studiosi diversi, come Peter Szondi e Jean Pierre Vernant, hanno riconosciuto nella natura dialettica o nell'ambiguità che in essa si individua.

Da una parte la tragedia esibisce sulla scena, davanti al pubblico che si fa immediatamente interprete e giudice, i suoi contrasti insanabili, o almeno le sue contraddizioni. Il romanzo moderno, dall'altra, offre la contraddizione all'interno della sua linearità discorsiva e del rispecchiarsi del discorso dell'uno nella parola dell'altro (ovviamente penso a Bachtin). Ma la sostanza dialettica, come nel caso di Goriot, rimane intatta, e si presenta, appunto, come duplicità, incertezza psicologica, rimozione, sequenza di ricordi e immagini di copertura, e, infine, riconoscimento rabbioso e impotente della verità nascosta. Ecco un ulteriore, e ultimo, passo dal discorso di Goriot:

In fondo, voi siete innocenti! Le mie figlie sono innocenti, amico mio! Ditelo a tutti, che non le assellino per causa mia. Soltanto io sono colpevole, perché le ho abitate a calpestarvi; mi piaceva così, e questo non riguarda nessuno, né la giustizia umana, né la giustizia divina. Dio stesso sarebbe ingiusto se le condannasse per causa mia; non ho saputo comportarmi come dovevo, ho commesso la sciocchezza di abdicare ai miei diritti. Mi sarei annientato per le mie figliole, e allora, cosa volete, anche il più bel carattere, anche le anime migliori avrebbero ceduto alla corruzione di una simile debolezza paterna²⁴.

²³ E. CANETTI, *Massa e potere*, Milano, Adelphi 1981, p. 299.

²⁴ BALZAC, *Papà Goriot...*, p. 294.

Sono proprio queste oscillazioni, anzi queste violente opposizioni, a rendere Goriot una figura tragica.

Rifiutando l'idea di un tragico come essenza, Szondi sostiene che «tragico è soltanto quel soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione»²⁵; e fa ricorso, fra gli altri suoi autori, soprattutto a un frammento di Simmel che sembra il più adatto a definire il carattere e la condanna di Goriot: «si ha un destino tragico [...] quando le forze distruttrici che sono rivolte contro un essere scaturiscono dagli strati più profondi di questo stesso essere»²⁶. L'eroe è causa del suo male in quanto il conflitto che vive non è componibile. Il demone di Goriot, come quello di Grandet e della maggior parte dei personaggi più significativi di Balzac è, lo sappiamo, il denaro, sostituto e maschera del potere.

Il contributo di Jean Pierre Vernant (nel libro da lui scritto con Pierre Vidal-Nacquet) è a sua volta utile non solo per la comprensione della tragedia greca, ma, in genere, per l'individuazione di un *carattere* tragico. Goriot espone in sequenza, nei passi che ho citato, due serie di enunciati contraddittori; si tratta del lascito di quei *dissoi lógoi* che costituiscono l'oggetto principale di un paragrafo di Vernant. L'espressione significa «discorsi doppi», o duplici, o ambigui, o anche ambivalenti, discorsi insomma che al loro interno si contraddicono: cosa che la letteratura può ammettere, a differenza del discorso scientifico o semplicemente argomentativo, mostrando in questo una profondità maggiore, in dialogo con la logica 'simmetrica' dell'inconscio portata all'attenzione da Matte-Blanco e, per la letteratura, da Francesco Orlando. Non necessariamente, in questi contesti, fra due proposizioni contraddittorie, se l'una è vera, l'altra dev'essere falsa; possono essere entrambe vere e false, ci dice Vernant. Non c'è dunque radicale differenza, nel personaggio tragico, fra vero e falso. La logica che lo regge «fa ancora posto all'ambiguità, perché non cerca, nelle questioni che esamina, di dimostrare l'assoluta validità di una tesi, ma di costruire *dissoi lógoi*, discorsi doppi che, nella loro antitesi, *si combattono senza distruggersi*, potendo ciascuno dei due argomenti ostili [...] prevalere sull'altro di volta in volta»²⁷. Così prosegue lo studioso, che sottolinea la forza di tali «schemi di pensiero»:

Sotto la penna dei tragici, sono diventati, mescolati e opposti ad altri, gli elementi di un confronto generale dei valori, di una messa in causa di tutte le nor-

²⁵ P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi 1996, pp. 74-75.

²⁶ Ivi, p. 57.

²⁷ J.P. VERNANT, *Tensioni ed ambiguità nella tragedia greca*, in *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, a cura di J.P. Vernant e P. Vidal-Nacquet, Torino, Einaudi 1976, p. 9.

me, in vista di un'indagine che non ha più niente a che vedere con il diritto e che verte sull'uomo stesso: chi è questo essere che la tragedia definisce *deinós*, mostro incomprensibile e sconcertante, insieme agente e soggetto passivo, colpevole e innocente, lucido e cieco, dominatore di tutta la natura col suo spirito industrioso e incapace di autogovernarsi? Quali sono i rapporti di quest'uomo con gli atti che sulla scena lo si vede deliberare, di cui lo si vede prendere l'iniziativa e portare la responsabilità, ma il cui senso vero si pone al di là di lui e gli sfugge, cosicché non è tanto l'agente a spiegare l'atto, ma piuttosto l'atto che, rivelando a cose fatte il suo significato autentico, ricade sull'agente, svela ciò che egli è e ciò che ha veramente compiuto senza saperlo?²⁸

Vernant nota ancora, richiamando una formula di Eraclito (*Ēthos anthrōpōi daīmōn*, il carattere è per l'uomo un demone; e viceversa), che «perché vi sia tragedia, il testo deve poter significare allo stesso tempo: nell'uomo, ciò che vien chiamato demone è il suo carattere – e all'inverso: nell'uomo ciò che si chiama carattere è in realtà un demone». E così conclude:

La logica della tragedia consiste nel «muoversi su due piani», nello scorrere da un senso all'altro prendendo certamente coscienza della loro posizione, ma senza rinunciare mai a nessuno di essi [...] Nella prospettiva tragica, uomo e azione umana si profilano non come realtà che si potrebbero definire o descrivere, ma come problemi. Essi si presentano come enigmi il cui doppio senso non può mai essere fissato né sviscerato²⁹.

Insomma, l'ambiguità e le oscillazioni di Goriot lo rivelano un eroe tragico moderno, ossia diverso dal modello consolidato: il transito dalle contraddizioni non mediabili, dai punti di vista netti di ciascun personaggio (la cui sintesi, dice Vernant, tocca allo spettatore), dalle forme monologiche tipiche della tragedia alla pluridiscorsività del romanzo, comporta lo slittamento del conflitto dall'esterno della teatralizzazione all'interno del soggetto nel romanzo stesso; nel ricostruire contraddittoriamente il suo rapporto con le figlie, Goriot riconosce infine se stesso come radice e causa di quel danno – l'abbandono delle figlie – a evitare il quale aveva speso la sua vita, e sperato il suo patrimonio: «Soltanto io sono colpevole, perché le ho abitate a calpestarvi», come abbiamo visto.

²⁸ Ivi, p. 11.

²⁹ Ivi, pp. 17-18.

Anche in questo caso notiamo come il realismo, in una delle sue ‘cattedrali’ più riconosciute, manifesta la ricchezza di un progetto, di una poetica se si vuole, che lega il saldo ancorarsi alla cognizione del ‘vero’ e del ‘reale’ con la capacità di creare *eccedenza di senso* e pluralità di direzioni e campi d’indagine e riflessione, radicandosi nella storia nella vita e nell’esperienza umana, e creando al contempo una ricca arborescenza di forme e modi letterari innovativi.

ANTONIO DI SILVESTRO

Università di Catania

CONSIDERAZIONI SU MAUPASSANT,
VERGA E I VERISTI ITALIANI

Ingenuo e innocente a suo modo, in quanto privo di ogni sospetto di quel che si chiama spiritualità e razionalità umana, la fede nel vero, la purezza del volere, l'austerità del dovere, la concezione religiosa della vita, le lotte morali e i contrasti intellettuali, attraverso cui quegli ideali si elaborano e si mantengono. Egli è tutto senso, e gode e soffre, — soffre assai più che non goda, — solo come senso.

Così Benedetto Croce, nelle pagine di *Poesia e non poesia*¹, coglieva l'essenza dell'arte di Maupassant in quel *sensualismo* che era già stato una delle chiavi di lettura del ritratto fornitone da Henry James circa un quarto di secolo prima: «Il suo strumento è quello dei sensi, ed è soltanto attraverso i sensi che la vita gli parla»². Insieme a quell'«impero del sesso» in cui si riassume lo spettacolo della vita umana, a farla da protagonista è il senso di elezione per un romanziere dell'Ottocento, impegnato a costruirsi una prospettiva narrativa e una personale *Weltanschauung* da cui osservare ambienti, personaggi, vicende. Le descrizioni di Maupassant «non sono mai prolungate né analitiche, e non hanno niente dell'enumerazione»; «Il suo occhio *sceglie* senza esitazioni e senza scrupoli, quasi imprudente»³.

Ho voluto iniziare queste annotazioni 'contrastive' su Maupassant e i veristi (naturalmente passibili di incrementi e verifiche testuali più ravvicinate) con questi due giudizi, anche per il fatto che essi sono accomunati dalla pre-

¹ B. CROCE, *Maupassant*, in ID., *Poesia e non poesia*, Roma-Bari, Laterza 1923, p. 307.

² H. JAMES, *Guy de Maupassant*, in ID., *La lezione dei maestri. Il romanzo francese dell'Ottocento*, a cura di G. Mochi, Torino, Einaudi 1993, p. 234.

³ Ivi, p. 236.

dilezione per il novelliere sul romanziere. Se per James i racconti folgorano per l'elemento della brevità, sconfinando nella dimensione del bozzetto, per Croce essi sono l'espressione della sua natura *lirica*: «Le novelle del Maupassant sono novelle liriche, non perché scritte con enfasi e lirismo (cose delle quali si dimostrano affatto libere), ma perché la lirica è veramente intrinseca al configurarsi della narrazione, e ne determina ogni parte senza miscugli, senza residui»⁴. Lo stesso Croce, come vedremo, recupererà il giudizio di Tolstoj, che, pur passando al setaccio proprio il novelliere, nel quale ravvisava la mancanza di una visione simpatetica o empatica della realtà, riabilitava l'intrinseca moralità dello sguardo dell'autore francese, riconoscendone il talento nella capacità di guardare all'essenza delle cose⁵.

E dalla *moralità* dello sguardo vogliamo partire, ancora una volta guidati da James, per il quale «la sua [di M.] visione del mondo è per lo più una visione del brutto», e anche quando non è così, si ravvisa in lui «una certa mancanza d'amore, una sorta di sprezzante sguardo a volo d'uccello»⁶. Questa atarassia dello sguardo, questa osservazione 'ecumenica' dei multiformi aspetti del reale costituiscono in realtà, secondo Tolstoj, il vero *talento* dello scrittore, quel «dono di attenzione» che gli permetteva di scoprire nelle cose e nelle manifestazioni della vita gli aspetti più peculiari ma non percepiti dagli uomini. E la scommessa di Maupassant è proprio quella del vedere:

Bisogna guardare molto e pensare a ciò che si è visto. *Vedere*: è tutto qui, e *vedere giusto*. Per vedere giusto, intendo vedere con i propri occhi e non con quelli dei maestri. L'originalità di un artista si vede innanzitutto nelle cose piccole, non nelle grandi. [...] Bisogna trovare alle cose un significato che non sia ancora stato scoperto e cercare di esprimerlo in modo personale⁷.

Questa capacità di strappare dalla realtà delle *tranches de vie*, a dispetto di ogni ricerca di antefatti psicologici o di un «movente interiore» (per dirla con Verga), si ritrova nella caratterizzazione del romanziere che Maupassant affibbia a uno dei personaggi di *Notre coeur*, attraverso il quale fa emergere una sorta di retrospettiva della sua poetica. Data l'implicazione metaletteraria di questo ritratto, lo citiamo dal testo originale:

⁴ CROCE, *Poesia e non poesia...*, p. 316.

⁵ Il saggio al quale si fa riferimento è contenuto in L. TOLSTOJ, *Zola, Dumas, Maupassant*, Paris, Léon Challey 1896, pp. 95-168.

⁶ JAMES, *La lezione dei maestri...*, p. 236.

⁷ Lettera a Maurice Vicaire, in *Correspondance*, Edition établie par J. Suffel, Evreux, Le Cercle du bibliophile, vol. II, p. 212 (cit. in M.G. LONGHI, *Introduzione a Maupassant*, Roma-Bari, Laterza 1994, pp. 102-103).

Armé d'un œil qui cueillait les images, les attitudes, les gestes, avec une rapidité et une précision d'appareil photographique, et doué d'une pénétration, d'un sens de romancier naturel comme un flair de chien de chasse, il emmagasinait du matin au soir des renseignements professionnels. Avec ces deux sens très simples, une vision nette des formes et une intuition instinctive des dessous, il donnait à ses livres, où n'apparaissait aucune des intentions ordinaires des écrivains psychologues, mais qui avaient l'air de *morceaux d'existence* humaine arrachés à la réalité, la *couleur*, le *ton*, l'aspect, le *mouvement de la vie même*⁸.

Sembra l'autoritratto di chi aveva sempre cercato, anche dopo lo spartiacque costituito da *Pierre et Jean* e dal coevo studio sul romanzo, di sdoganare l'uso della psicologia, riducendola a premessa, antefatto, e nel contempo cercando di strappare al movimento della vita colori, sfumature, odori; un "colore locale" catturato e modulato negli ambienti dell'*high life*.

Il demone dell'originalità, instillatogli dal suo maestro Flaubert, è il risultato dell'applicazione della «pazienza», utile a sondare nei lati inesplorati nelle cose e a traguardare quel «punto d'ignoto» mediante il quale il lavoro sul particolare diviene generatore di racconto. Ma da Flaubert Maupassant coglieva anche l'essenzialità dello stile, funzionale a una narrazione basata più sulla sostanza semantica che sull'espressività lessicale; da qui la necessità di «distinguere con estrema lucidità ogni modificazione del valore di una parola a seconda del posto che essa occupa»⁹. Ciò significa una decisa messa al bando di termini rari, disusati, fossili vocabolaristici, e soprattutto «meno sostantivi, meno verbi e aggettivi dal significato quasi inafferrabile»¹⁰. Sembra che a queste parole abbia fatto eco il Verga dell'intervista a Ojetti, successiva al saggio su *Le roman* (che è del 1887), dove l'autore dei *Malavoglia* sostiene che «il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare», e soprattutto invoca uno stile che si costruisce con l'ascolto: «Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere»¹¹.

E insieme a Flaubert, questo Maupassant della fine anni '70-primi anni '80 di distanziava dal naturalismo zoliano, soprattutto dalle pretese scientifiche di esso, con un atteggiamento che sarebbe errato ascrivere a relativismo metodologico. Così scriveva a Paul Alexis nel gennaio 1877:

⁸ G. DE MAUPASSANT, *Notre coeur*, Paris, Ollendorff 1896, pp. 17-18 (corsivi nostri).

⁹ G. DE MAUPASSANT, *Il romanzo*, in ID., *Romanzi*, a cura di A. Colasanti, Milano, Mondadori 1993, p. 531.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca 1899, p. 61.

Non credo al Naturalismo più che al realismo o al romanticismo. [...] Dopo i naturalisti verranno, ne sono convinto, degli arcidealisti, perché solo le reazioni sono fatali. [...] Perché limitarsi? Il naturalismo è altrettanto limitato del fantastico¹².

Sembra di risentire ancora una volta Verga, che in una replica epistolare a una recensione di Cameroni a *Tigre reale*, diceva di essere stato «vero, senza essere né realista, né idealista, né romantico, né altro»¹³.

In un saggio su Zola apparso su «La Revue politique et littéraire» (10 marzo 1883) questa critica si radicalizzava nell'idea che solo la verità può produrre opere d'arte, con conseguente messa al bando dell'immaginazione. Per questo «la verità assoluta, la *nuda verità*, non esiste». Siamo nel solco di quella idea di verosimiglianza-illusione della realtà che troverà spazio nel saggio *Le roman*, e che quindi emerge attraverso la negazione della possibilità di una verità *assoluta* colta dal romanziere-specchio.

Pretendere di rappresentare il vero, il vero in modo assoluto, è una pretesa irrealizzabile, si può tutt'al più impegnarsi a riprodurre esattamente ciò che si è visto, come lo si è visto, e restituire le impressioni quali le abbiamo ricevute, secondo le facoltà visive e uditive, secondo l'impressionabilità che la natura ha messo in ciascuno di noi¹⁴.

Questo fissare le “impressioni” sembra condurci *recta via* verso l'interpretazione spitzeriana dei *Malavoglia* come romanzo «di quello che si ode» (anche se il filtraggio corale della narrazione attraverso l'*Erlebte Rede* ci porta in tutt'altra dimensione espressiva), e quindi verso un mimetismo che significa ritrarre un vero ben diverso dal verosimile della scuola coeva all'autore.

Va da sé che Maupassant critica Zola sempre sotto l'egida del maestro Flaubert, per cui non può non mostrare certe riserve verso lo stile «largo, denso di immagini, non sobrio e preciso»¹⁵. E tuttavia egli recupera da Zola l'idea che il naturalismo, e quindi la letteratura in generale, sia «la natura vista attraverso un temperamento»¹⁶. C'è dunque in Zola un «perenne disaccordo» tra le sue dichiarazioni teoriche e i suoi risultati artistici, che garantisce la vi-

¹² Lettera del 17 gennaio 1877, in MAUPASSANT, *Correspondence...*, vol. I, pp. 112-115 (cit. in LONGHI, *Introduzione a Maupassant...*, p. 18).

¹³ Lettera di G. Verga a F. Cameroni da Catania, 18 luglio 1875, in G. VERGA, *Carteggi con Felice Cameroni, Salvatore Farina e Ferdinando Martini*, a cura di M.M. Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. Epistolario, III.3, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2023, p. 5.

¹⁴ Le citazioni sono tratte da LONGHI, *Introduzione a Maupassant...*, p. 62.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Affermazione di Zola contenuta all'interno del citato saggio di Maupassant.

talità e la non dogmaticità del suo naturalismo. E Verga era ben consapevole che lo scarto tra teoria e prassi garantisce l'originalità, la 'classicità' delle grandi opere; ne parlava con Felice Camerini nel 1890, ricordandogli che, di contro a un vacuo inseguire le teorie, bisogna ricorrere agli esempi di Balzac e Flaubert, che facevano capolavori «senza teoria o contro la teoria»¹⁷.

Ci chiediamo adesso quale eco giunga in Italia della riflessione e prassi scrittoria di Maupassant, almeno prima del 'dirompente' saggio-prefazione a *Pierre et Jean*, in un periodo a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta. Appigliamoci a un ultimo gancio offerto da un saggio dell'aprile 1882 sulla rivista «Gil Blas», dal titolo *Romans*, dove Maupassant comincia a porre con nettezza di contorni i termini del problema descrizione vs analisi. In ogni romanzo di valore esiste un'«atmosfera speciale»: creare tale atmosfera, «far sentire l'ambiente in cui le persone si agitano»¹⁸ significa restituire vita al libro. E a questo deve limitarsi l'arte della descrizione (l'esempio è quello di Dickens, che più che indicare i luoghi li mostra, li rappresenta come familiari, rendendo così più verosimili le peripezie del dramma). E allora la «parte psicologica del romanzo», che è quella preponderante, «emerge in tutta la sua potenza solo grazie alla parte descrittiva»¹⁹. Ne consegue che «Les dédains des personnages ont besoin d'être commentés par leur gestes»: questo significa che la vera opera di finzione è quella capace di mostrare l'ambiente e le azioni dei personaggi che vi si muovono.

Je considère que le romancier n'a jamais le droit de qualifier un personnage, de déterminer son caractère par des motifs explicatifs. Il doit me le montrer tel qu'il est et non me le dire. Je n'ai pas besoin de détails psychologiques. Je veux des faits, rien que des faits, et je tirerai les conclusions tout seul²⁰.

Il romanziere dunque *non ha il diritto* di caratterizzare i moventi delle azioni di un personaggio. Se volessimo glossare questa frase con il celebre asserto flaubertiano, diremmo che lo scrittore «n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit» (A George Sand, 5-6 dicembre 1866)²¹. Ma ancor più con Verga, saremmo tentati di dire che l'autore deve fare in mo-

¹⁷ Lettera di G. Verga a F. Camerini da Vizzini, 8 aprile 1890, in VERGA, *Carteggi con Felice Camerini...*, p. 50.

¹⁸ L'articolo è citato in LONGHI, *Introduzione a Maupassant...*, p. 55.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Il testo si può leggere in numerose edizioni francesi. Si segnala tra le altre, per l'agevole reperibilità, G. DE MAUPASSANT, *Tout les Chroniques (de 1876 à 1891 + les chroniques posthumes)*, E-Artnow 2013 (e-book). Nostri i corsivi e il grassetto della citazione.

²¹ G. FLAUBERT, *Correspondence*, vol. 5, Paris, Conard 1929 (la lettera è alle pp. 252-254).

do che il lettore veda «il personaggio, [...] l'uomo secondo me, qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso». Era il Verga che, in risposta alla recensione di Cameroni ai *Malavoglia*, non intendeva limitare «i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste*», «dissimulando ed eclissando» lo scrittore, dando all'ambiente «quel tanto di importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio», e soprattutto «rinunziando a tutti quei mezzi [...] più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto», ossia «la descrizione, lo studio, il profilo». Era una lettera nella quale peraltro Verga notava nel primo romanzo dei *Rougon* delle crepe, delle «intermittenze», degli «svarioni» nell'applicazione «rigorosa» della teoria zoliana²².

Consonanze accidentali? Intersezioni casuali? O non piuttosto un reciproco ascolto silenzioso, mai esternato nelle lettere, per la stessa 'marginalità', eccentricità dei loro interlocutori? Se teniamo ferma l'inaffidabilità delle dichiarazioni d'autore, non dovremmo dare credito alla sconfessione verghiana di una pur minima ascendenza maupassantiana, contro alcuni critici che invece la sostenevano fermamente. Sulla «Revue Hebdomadaire» era uscito il 18 maggio 1907 un articolo di Jean Dornis, nel quale si affermava proprio la filiazione delle prime novelle verghiane da quelle dello scrittore francese, il che portava Verga a replicare a Rod:

Veramente io non avevo letto nulla del Maupassant, che pubblicò le prime novelle nella *Soirée de Medan* nel 1876 credo, quando scrissi e pubblicai le prime novelle a cominciare da *Nedda* nel *Fanfulla della Domenica*, 1874 e 1875. Lo conobbi dopo e lo tengo troppo alto nella mia stima e nella mia ammirazione perché la mia osservazione non abbia altro che un valore storico e assai relativo²³.

Da un lato dunque Verga crea uno spartiacque cronologico netto, a delimitare un confine preciso, l'assenza di possibili intersezioni; dall'altro però relativizza la propria affermazione e costruisce un'ipotetica discendenza generazionale, ponendosi con Maupassant nella grande tradizione del romanzo a partire da Balzac.

Verga tra l'altro si confronta con il novelliere, e solo molto tardi in alcune lettere farà menzione del romanziere. E proprio l'analogia tra i due novellieri è uno dei temi centrali di una recensione a *Don Candeloro e C.*¹, uscita su «Vita moderna» all'inizio del 1894. L'argomentazione addotta è

²² Lettera di G. Verga a F. Cameroni da Milano, 19 marzo 1881, in VERGA, *Carteggi con Felice Cameroni...*, pp. 13-14.

²³ Lettera di G. Verga a E. Rod da Catania, 28 maggio 1907, in *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 482.

che sia Verga che Maupassant sono più novellieri che romanzieri, e nell'«angusta cornice» dei loro racconti hanno rappresentato «le molteplici facce del poliedro sociale contemporaneo». La loro oggettività e impersonalità sono una pura metodica, mentre di fronte ai drammi autentici, alle «vere dissecazioni di dolori umani», si incrina nelle loro narrazioni la maschera dell'indifferenza autoriale²⁴.

Anni dopo Luigi Russo, nella sua monografia, istituiva anch'egli un confronto, ma a partire da una prospettiva diversa, ossia dall'*animus* economico dei personaggi delle *Rusticane*. Da una parte Maupassant, pronto a smascherare con «malizia beffarda» la logica del proprietario e a «spogliare d'ogni idealismo i sentimenti dei suoi protagonisti»; dall'altra Verga, «che acconsente dolorosamente alle passioni economiche degli uomini». Ma questo diverso sguardo rimanda alla diversa condizione economico-sociale del contadino francese e di quello siciliano²⁵.

Nello stesso anno (1878) in cui sulla «Rassegna settimanale» esce *Rosso malpelo*, viene fondata in Francia «La Réforme politique et litteraire», dove alla fine dell'anno seguente viene pubblicato un piccolo racconto dal titolo *Le Papa de Simon*. La «Rassegna settimanale» era la rivista di Franchetti e Sonnino, «La Réforme» si definiva «la tribuna dei pensatori indipendenti» e «l'organo delle riforme necessarie»²⁶. Maupassant, non ancora trentenne, cercava di accreditarsi nel mondo letterario, offrendo alla rivista un breve racconto che ha come protagonista un ragazzino, Simon, privo del padre, che aveva lasciato la madre per unirsi all'amante. Un fanciullo dall'anagrafe dimezzata, che non ha il cognome perché appunto non ha padre, e che appare ai compagni come un diverso, un escluso, un reietto dal consorzio sociale: «I ragazzi erano sbalorditi da quella cosa straordinaria, impossibile, mostruosa – un bambino che non ha padre –, e lo guardavano come un fenomeno, un essere anormale»²⁷. La privazione paterna diventa anche segno di esclusione sociale (come accade in *Rosso malpelo*, a cui rimangono come residuo feticcio affettivo gli scarponi appesi al chiodo) e si configura quasi come una colpa da scontare: «Erano più forti di lui, lo avevano picchiato, e non poteva rispondere perché era vero che il babbo non l'aveva»²⁸, ed

²⁴ G. CAMPARI, in «Vita moderna», 14 gennaio 1894. La recensione si legge adesso in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo e G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino (CZ) 2016, pp. 428-429.

²⁵ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1966, pp. 168-169.

²⁶ Cfr. LONGHI, *Introduzione a Maupassant...*, p. 24.

²⁷ Cito i testi in traduzione da G. DE MAUPASSANT, *Racconti d'amore*, Postfazione di M. Fortunato, Torino, Einaudi 1995, p. 4.

²⁸ Ivi, p. 5.

egli appare addirittura «fuori della legge»²⁹. La storia ha un lieto fine, perché un operaio che ha compassione di Simon e corteggia la madre diverrà il padre protettore, anche se lo sguardo dell'autore, profondissimo conoscitore e altrettanto implacabile pittore del contadino normanno, ritrae senza attenuazioni quell'animalizzazione che contrassegna i rapporti all'interno del mondo rurale: «quei figli dei campi, così vicini agli animali, provavano quello stesso bisogno crudele che spinge i polli di un cortile ad ammazzare quello fra loro che sia rimasto ferito»³⁰.

All'altezza del 1882 ci imbattiamo in un racconto che ha la forma di una metanarrazione, e che ricorda per molti versi *Fantasticherie*. Un uomo scrive all'amica, che gli chiede il resoconto di un suo viaggio in un paesino del Mezzogiorno della Francia, allietato da paesaggi fioriti; un vero e proprio *locus amoenus* dove egli incontra vicino a una cisterna un contadino che gli narra una tragedia consumatasi ai bordi di quel pozzo. È una storia «tristissima e straziante», ma anche «molto banale», quindi «un semplice fatto di cronaca», dice l'uomo³¹. La sua percezione della tragedia è diversa da quella della donna verghiana, che la leggerà comodamente seduta nella sua camera, senza avere davanti il paesaggio del dramma. In *Fantasticherie* il narratore scrive alla sua accompagnatrice, fuggacemente in transito da Acitrezza, ricordandole che per comprendere quegli uomini occorre farsi piccini, mettere l'occhio alla lente del cannocchiale, e non osservare sempre quella vita dall'altra parte.

La consonanza con Verga si avverte in questi primi racconti proprio nell'insistenza sul fatto umano, nella nudità del dramma. Del 1882 è *Un dramma vero*, altro testo ad attacco metanarrativo, dove la storia narrata è per un verso «avvenuta realmente», per l'altro «sembra inventata da qualche scrittore di romanzi o da un drammaturgo in preda al delirio». L'autore la riferisce in modo nudamente referenziale, dubitando alla fine del suo essere «vera», anche se si sente più vicino all'assioma, non valido solo per la letteratura, che «Non ogni verità è buona da dire». Da qui il suo porsi su uno statuto egualmente distante dalle «avventure» o «verità eccezionali» della scuola romantica e da quella verosimiglianza che la tendenza letteraria attuale costruisce facendo una sorta di «media degli avvenimenti ordinari»³².

Tornando alle dichiarazioni d'autore, al di fuori di quella tardiva sconfessione a Rod di cui si è detto, ben pochi riferimenti a Maupassant residuano nell'epistolario di Verga. In una lettera a De Roberto del settembre 1890, Giovanni chiede a Federico se ha letto *Notre coeur*, e mette a confron-

²⁹ Ivi, p. 4.

³⁰ Ivi, p. 5.

³¹ MAUPASSANT, *Racconti di vita di provincia*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi 1998, p. 22.

³² Ivi, p. 37.

to questo romanzo con *Un coeur de femme* di Bourget, «famoso scocciato-re»³³. Sarà stato proprio De Roberto, cultore di Maupassant, ad averlo invitato ad accostarsi alle sue opere, anche se il discepolo è naturalmente più incline per poetica e procedimenti narrativi ad accostarsi al 'secondo' Maupassant, da *Pierre et Jean* a *Fort comme la mort*. Nessuna traccia nella biblioteca di Verga delle edizioni coeve, mentre in quella derobertiana esse sono presenti, con qualche segno di attenzione a margine.

L'epistolario con Rod riferisce anche della mancata prefazione di Maupassant all'edizione francese delle *Novelle rustique*, vicenda che va avanti per circa due anni, dal 1885 all'87, determinando una certa insofferenza di Verga; ma l'episodio è anche testimone di una lettura da parte dell'autore francese delle novelle verghiane, e quindi di un rapporto di mutuo scambio e di reciproche suggestioni. È un Verga più 'corale' quello a cui Maupassant si accosta.

Quelli qui raccolti e ordinati sono certamente dati lacunosi, frammentari, inidonei a comporre un mosaico; da essi tuttavia siamo spinti a transitare agli anni di *Pierre et Jean*, e a quello studio preliminare la cui natura di prefazione era stata dall'autore sempre sconfessata. Lo stesso Maupassant, convinto (come Verga) che le migliori opere si scrivono contro o senza la teoria, non esita ad affermare che romanzo e saggio sono «due opere molto diverse e anche contraddittorie», anzi dice che le idee esposte in quella prefazione potevano indurre a criticare il genere di studio psicologico intrapreso in *Pierre et Jean*.

Abbastanza noti sono i temi di *Le roman*, scritto che riusciva a convincere persino Henry James, il quale riteneva il «filosofo» inferiore al narratore. Maupassant differenzia le due scuole, l'idealista e la naturalista, dal punto di vista dell'osservazione e della manipolazione dei fatti: la prima edulcora la verità «certa, brutale e sgradevole» per ricavarne un'avventura affascinante; la seconda invece, che mira a un «quadro esatto della vita», non punta a «raccontare» una storia a fine di divertimento o svago, ma induce il lettore a riflettere trasmettendo la sua visione del mondo con «scrupolosa verosimiglianza». Per questo deve 'bloccare' il personaggio in un periodo della sua vita e vedere come esso si sviluppa anche per l'influenza dell'ambiente e delle circostanze esterne. A tal fine sono importanti i piccoli avvenimenti quotidiani, che passano inosservati e che molto spesso forniscono le direttrici interpretative del romanzo. Questo vuol dire che colui che si professa realista non deve darci la «fotografia brutale della vita», ma 'correggerla' a favore di una verosimiglianza (e qui si cita Boileau, già ricordato nel racconto

³³ Lettera di G. Verga a F. De Roberto da Vizzini, 14 settembre 1890, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 252.

Un dramma vero) che sia in grado di impressionare, nel senso letterale di lasciare una impronta efficace sul lettore. Questa ricerca della verosimiglianza significa quindi una selezione dei fatti, che pertanto non sono elencati in modo meccanico, ma trascelti al fine di rendere quella che è propriamente un'illusione del vero. Da qui l'equivalenza realisti = illusionisti. Infine, Maupassant marca la differenza tra i sostenitori dell'analisi, che accordano ai fatti un'importanza secondaria, e i fautori dell'obiettività, per i quali la psicologia deve restare nascosta nei libri. Solo in questo modo il romanzo può acquistare «interesse, movimento, colore, dinamismo vitale», ma soprattutto guadagnare in «sincerità»³⁴.

Primo acuto lettore di questo studio è Federico De Roberto, che ne fa quasi una traduzione nella prefazione (in forma di lettera all'editore Treves) a *Documenti umani*, dove ritornano le stesse questioni: la distinzione tra realismo e idealismo, che tuttavia per lui, a differenza che per Verga e Capuana, sono «dottrine etiche e metodi estetici», non soltanto metodi; l'attenzione per i particolari, che devono essere fortemente individualizzati, il che accade quando oggetto di trattazione sono gli strati sociali più bassi; il principio dell'unità dell'arte nella molteplicità dei metodi; la distinzione tra vero e verosimile. Ma De Roberto (lo ha sottolineato Castelli)³⁵ si ritaglia un suo spazio operativo, non soltanto optando per un eclettismo metodologico, ossia la libertà di scegliere se essere analitici o obiettivi, ma caratterizzando la sua ricerca dei fatti secondari nella forma estremizzata del vizio, della malattia, ossia di quegli elementi che individualizzano il comportamento degli strati sociali inferiori, mentre in quelli superiori i personaggi si dipingono sempre (lo diciamo con Verga) con le «mezze tinte dei mezzi sentimenti».

Maupassant, dopo aver illustrato la differenza tra idealismo e naturalismo, o meglio tra «analisti» e «obiettivi», propendeva per una narrazione fondata su parole e gesti. De Roberto sembra seguirlo maggiormente nella prefazione a *Processi verbali* (1890), dove, dopo aver affermato l'impossibilità di un'impersonalità assoluta (che consiste nel puro dialogo preceduto dalle didascalie), e distinta nettamente l'«analisi psicologica», trova una formulazione di compromesso nell'immagine dell'«osservatore impersonale», colui che «mostrerà sì le fasi del pensiero», ma lo farà tramite «segni esteriori, visibili», e non con intuizioni «più o meno verosimili»³⁶. Questo 'riallineamento' a Maupassant lo porta a prediligere per un verso il novelliere (cui

³⁴ MAUPASSANT, *Romanzi...*, p. 522 e sgg.

³⁵ Al quale rimando per una esaustiva analisi del rapporto De Roberto-Maupassant (R. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bonanno 1997, pp. 182-205).

³⁶ F. DE ROBERTO, *Processi verbali*, con una nota di G. Giudice, Palermo, Sellerio 1997, pp. 9-10.

dedica un importante articolo nel 1895)³⁷, per l'altro lo induce a leggere con particolare attenzione la fase romanzesca da *Pierre et Jean* a *Notre coeur*.

Ecco allora che l'artista-osservatore non può realizzare un'impersonalità assoluta³⁸; quella artistica è un'impersonalità relativa, che consiste nella rinuncia «alle interpretazioni, ai commenti, agli adattamenti», nello sforzo di addivenire alla «sincerità». Quest'ultima sarà maggiore, e quindi l'artista sarà più fedele, quanto più le scene e le situazioni saranno semplici: per questo motivo l'autore francese ha prediletto la novella, e in questa si realizza meglio il carattere del «processo verbale», del «documento umano». In questo senso la novella ritorna con Maupassant alle sue scaturigini morfologiche, alla sua natura sorgiva di *bozzetto, impressione, macchietta*³⁹.

Sono almeno due i punti della riflessione derobertiana su Maupassant che sembrano risentire del confronto (assiduo sulle novelle di *Processi verbali* e di *Documenti umani*) con il maestro Verga: la figura dell'osservatore e l'equivalenza tra osservatore e pessimista. Anzi, una geniale formulazione di compromesso, indice ancora una volta dell'assenza di qualsiasi monismo metodologico, è quella che Verga esprime in replica all'invio da parte di De Roberto della prefazione a *Documenti umani*: «la rappresentazione dell'osservazione psicologica è la cosa che ha maggiore importanza artistica e più efficace»⁴⁰.

E veniamo a Verga, rovesciando la prospettiva e provando a chiederci se alcune riflessioni e passi de *Le roman* possano considerarsi dipendenti dall'autore catanese, o se piuttosto certe tangenze non dimostrino la vitalità di una poetica, la ricchezza delle sue modulazioni lessicali, la fecondità delle intersezioni terminologiche, affluenti del grande corso del lessico del naturalismo, in un momento in cui quest'ultimo aveva raggiunto una sorta di punto di saturazione, segnato tra l'altro dalla pubblicazione del cosiddetto *Manifeste des cinq* da parte di alcuni discepoli. Apriamo allora per l'ultima volta il 'paratesto' di *Pierre et Jean* e leggiamolo allo specchio delle frammentate riflessioni di poetica verghiane, per acclarare eventuali rifrazioni oltralpe dei testi capitali dell'autore catanese nella svolta maupassantiana successiva al romanzo del 1888.

Se guardiamo in prospettiva diacronica e diamo credito alle date, è in-

³⁷ F. DE ROBERTO, *Guy De Maupassant. I. Le novelle*, in «Capitan Cortese», I (1895), n. 21, 29 settembre 1895, pp. 2-5.

³⁸ Verga, in una lettera del 5 luglio 1890, in risposta all'invio della silloge, dopo aver commentato partitamente le singole novelle, obietta sulla prefazione in questi termini: «Anche nell'esposizione, nel presentare i personaggi e gli avvenimenti, credo che l'autore possa mantenersi impersonale» (VERGA, *Lettere sparse...*, p. 121).

³⁹ DE ROBERTO, *Guy De Maupassant. I. Le novelle...*

⁴⁰ Lettera a di G. Verga a F. De Roberto da Catania, 18 agosto 1888, in VERGA, *Lettere sparse...*, p. 117.

dubbio che alcuni passaggi dell'intervista a Ojetti (1894) derivano da quello studio, relativamente alla distinzione tra il romanzo di pura analisi e il romanzo obiettivo. Tuttavia, a differenza di Maupassant, che come detto opta per le ragioni del secondo, in questa fase Verga sembra piuttosto auspicare con De Roberto una complementarietà dei metodi, che nel romanzo «perfetto» (ancora la prefazione a *Documenti umani*) dovrebbero essere fusi. Ma altri elementi suggeriscono un ascolto delle idee e pratiche narrative e stilistiche verghiane da parte di Maupassant.

Il romanziere non deve commuovere o avvincere, ma mettere insieme «piccoli fatti comuni da cui emergerà il senso definitivo dell'opera». Egli deve operare una selezione tra i «piccoli avvenimenti quotidiani», per valorizzare quelli che «sarebbero passati inosservati a spettatori poco acuti»⁴¹ e che determinano il valore complessivo del libro (idea che sembra avvicinarsi all'idea lukácsiana di una singolarità non dialettizzabile). Verga scriveva a Rod il 7 aprile 1882, dopo aver ricevuto un suo romanzo, *Coté a coté*: «le impressioni più profonde, quelle che ci fanno pensare dippiù, ci vengono dai drammi modesti, di tutti i giorni, in mezzo ai quali viviamo senza accorgercene», precisando poi: «finché un osservatore potente non ci aiuti a penetrarli»⁴². Mi pare che questa figura del romanziere obiettivo come osservatore, intuita da De Roberto in Maupassant, sia la chiave di una profonda consonanza di un atteggiamento che potrebbe riassumersi, ancora una volta con Verga, nella capacità di «dissimulare quasi il dramma sotto gli avvenimenti più umani» (così Verga a Capuana). Un verbo, *dissimulare*, che Maupassant usa quando parla della verosimiglianza, che il romanziere può raggiungere congegnando la sua opera «in modo tanto abile, così dissimulato e apparentemente così semplice da rendere impossibile che se ne scorga il disegno e se ne scoprano le intenzioni»⁴³. Nella lettera citata poco prima, scritta subito dopo la recensione capuaniana ai *Malavoglia*, Verga rivendica come l'interesse del libro dovesse risultare «a libro chiuso», col ritorno nella mente del lettore dei personaggi come persone conosciute. La confusione iniziale prodotta da quell'affastellarsi di personaggi messi davanti «con nuove azioni ma senza *messa in scena*» è un «artificio voluto e cercato», per dare «l'illusione completa della realtà»⁴⁴. E Maupassant insisteva sull'idea che riprodurre il vero significa dare «l'illusione completa del vero, seguendo la normale logica dei fatti, senza trascriverli servilmente e alla rinfusa e

⁴¹ MAUPASSANT, *Romanzi...*, p. 523.

⁴² *Carteggio Verga-Rod...*, p. 111.

⁴³ MAUPASSANT, *Romanzi...*, p. 523..

⁴⁴ Lettera del 25 febbraio 1881, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 108-109.

nella loro successione»⁴⁵. Da qui l'idea che i realisti sono propriamente degli «illusionisti», in quanto lo scrittore ha il compito di riprodurre fedelmente l'illusione del mondo che ognuno di noi si crea.

Consonanze casuali, forse ma che a mio modo di vedere hanno il loro momento di sintesi dialettica nella figura del romanziere osservatore. Un osservatore che non può essere assolutamente impersonale, come De Roberto giustamente diceva di Maupassant, ma che può essere però, pur travolto anch'egli dalla fiumana, «meno frettoloso degli altri» (così Verga nella prefazione rifiutata dei *Malavoglia*) verso i vinti, specialmente quelli del primo gradino sociale. I vinti, gli umili di Maupassant sono i contadini, nei confronti dei quali non vi è però un atteggiamento di denuncia o protesta della loro condizione, ma una condivisione – che può passare anche per uno sguardo sprezzante – del loro dolore e della loro miseria. Pensiamo alla figura del *Vecchio*, racconto del 1884, il cui viso «aveva quella espressione selvatica e animalesca che hanno spesso i volti dei contadini»⁴⁶. La vita dei vecchi è un fardello di cui liberarsi appena possibile, e quella del protagonista, la cui morte in ritardo disturba il normale svolgimento delle attività economiche quotidiane, diventa una liberazione per la famiglia.

Dei contadini Maupassant sottolinea la condizione primitiva, selvaggia, al di fuori del consorzio sociale, e subordina la loro esistenza a quella degli animali, più importanti dei primi. Ne coglie l'istintiva diffidenza, l'indifferenza a tutto ciò che non è produttivo. Ma sono anche gli esclusi a popolare le sue pagine: così *L'accattono*, racconto anch'esso del 1884, che «non conosceva altro sulla terra che quell'angolo di paese, quei tre o quattro casali tra cui aveva trascinato la sua miserabile vita», «preso da una vaga paura dell'ignoto, la paura del povero che teme confusamente mille cose»⁴⁷. Di fronte ai gendarmi che lo arrestano egli non capisce nulla, non preferisce nemmeno una parola, come il carbonaio di *Libertà*, che una volta arrestato rivendica il suo elementare diritto alla proprietà.

E andiamo ai *Malavoglia*. Accenno rapidamente al fatto che Maupassant aveva potuto leggere le traduzioni di *Nedda*, apparsa nello stesso anno del romanzo, e quella di *Rosso Malpelo* del 1882, entrambe di Rod anche se la prima anonima, e poteva avere avuto accesso all'importante articolo su *Vita dei campi* e *I Malavoglia* uscito su «Le Parlement» il 4 luglio 1881. In questo articolo era contenuta una descrizione di Acitrezza realizzata tramite la traduzione di un brano di *Fantasticheria*, che forse aveva ispirato Zola nella *Joie de vivre*, romanzo che tra l'altro aveva fortemente impressionato Verga (il

⁴⁵ MAUPASSANT, *Romanzi...*, p. 525.

⁴⁶ MAUPASSANT, *Racconti di vita di provincia...*, p. 208.

⁴⁷ Ivi, pp. 234-235.

quale ringrazia lo scrittore di Médan in una lettera del 1884 in francese)⁴⁸. Com'è noto, la traduzione francese dei *Malavoglia* arriverà più tardi, nel 1887, con risultati che Verga mostrò sostanzialmente di non apprezzare.

Nel racconto *Il ritorno* si parla di una casupola di pescatori: un uomo e una donna che riparano una rete, una ragazzetta di quattordici anni sulla soglia dell'orto, che rammenda la biancheria «di povera gente», e un'altra che culla tra le braccia un bambino piccolissimo. Il ritorno è quello del primo marito della donna, che ella credeva morto da dieci anni, e che riappare come un mendicante che «sembrava aver sofferto molto»⁴⁹.

Un ritorno dunque: un 'bozzetto' a lieto fine che prefigura invece un'altra partenza. Propongo qui un insolito raffronto tra l'ultimo capitolo di *Pierre et Jean* e quello conclusivo dei *Malavoglia*. Pierre, dopo aver rivelato alla madre di aver compreso la verità, ossia che il fratello Jean, destinatario dell'eredità di Maréchal, era figlio di una relazione adulterina, e avendo provocato sensi di colpa nella donna, è consapevole di aver prodotto una frattura irreparabile nella famiglia. Il suo astio, la sua acredine, lasciano spazio, dopo un momentaneo sollievo, ad un altrettanto forte senso di colpa, che lo induce a separarsi definitivamente dal nido familiare. La sua estraneità comincia all'interno delle mura domestiche: «Ormai viveva nella casa paterna come un estraneo, muto e circospetto». Ma alla necessità di partire subentra la sensazione di essere un esiliato: «Fino ad allora si era sentito protetto dal solido muro radicato nella terra, e dalla certezza di un riposo sempre nel medesimo posto»⁵⁰. Prima di partire Pierre ripercorre il paese, cercando il volto della ragazza che gli aveva fatto balenare quel sospetto che era divenuto poi dolorosa rivelazione. Non credo sia necessario commentare contrastivamente questo finale con quello verghiano.

E poi il suo sguardo, salendo sulla nave in cui era stato assunto come medico, è rivolto alle zone della coperta, «una specie di sotterraneo basso e oscuro, simile alle gallerie delle miniere», dove i visi si distinguevano appena: «vedeva confusamente quella sordida folla vestita di stracci, quella folla di miserabili vinti della vita, sfiniti, schiacciati», pensa «alla lotta accanita, ricominciata ogni giorno», di coloro che «stavano per ricominciare, senza sapere dove, la stessa esistenza di miseria abominevole». A un certo punto si sente stringere il cuore e «la pietà lo allontanò»⁵¹. Anche in questa sequenza possiamo leggere l'epilogo della storia avendo a fianco la prefazione mala-

⁴⁸ Si rimanda alla ricostruzione di Longo nell'introduzione al *Carteggio Verga-Rod...*, pp. 22-25.

⁴⁹ Ivi, pp. 273-278.

⁵⁰ MAUPASSANT, *Romanzi...*, p. 642.

⁵¹ Ivi, p. 648.

vogliesca e l'addio di 'Ntoni, dove la semantica del ricominciare si estingue nella nota dolorosa e ironica su Rocco Spatu.

Maupassant presta al personaggio, forse vero protagonista del romanzo, la sua pietà verso gli umili, i derelitti, gli offesi. Una pietà che da queste creature poste sull'ultimo gradino della scala umana si solleva alle vittime del ciclo crudele e inesorabile della natura, che tutto assoggetta alla sua smania riproduttrice. Una pietà che scaturisce da quella capacità di osservatore profondamente condivisa con Verga, e che riassumerei con le parole di Conrad, vevoli per entrambi:

si può affermare senza paura che quest'uomo scriveva con un'immensa compassione. Egli è senza pietà e purtuttavia dolce con gli uomini; non se la prende con le loro paure circospette né con le loro piccole astuzie; non disprezza la loro fatica. Mi sembra che guardi le loro difficoltà, le loro delusioni e le loro miserie con un occhio profondamente misericordioso. Ma li guarda tutti. Vede e non distoglie lo sguardo⁵².

⁵² J. CONRAD, *Guy de Maupassant* (1919), già come introduzione a *Yvette and Other Stories* (1904); ora in trad. it. come introduzione a G. DE MAUPASSANT, *Bel ami*, Milano, Rizzoli 2006.

CARMELO TRAMONTANA

Università di Catania

MARGINI DEL REALE. FANTASTICHERIE, SOGNI,
OSSESSIONI: BALZAC/VERGA

1. Letteratura e realtà: il desiderio del reale

Il primo problema da evitare è cadere nella tentazione di non spiegare affatto quale sia il concetto di realtà cui si fa riferimento o, nel caso in cui la discussione dal generale (la coppia letteratura e realtà) passi al particolare (la coppia letteratura e realtà in un dato contesto storico, in un autore o in opere determinate, come è il nostro caso con Balzac e Verga), di dare per scontato che la realtà cui ci riferiamo sia quella concepita secondo le idee e lo spirito del tempo di una data epoca storica (ad esempio il XIX secolo) o, ancora più in particolare, secondo le idee che, in un certo contesto storico, un dato autore elabora. Per superare questo problema, che può trasformarsi in una debolezza grave di metodo, è necessario riempire l'etichetta 'realtà', la più astratta nonostante l'ovvia concretezza che chiunque le attribuisce, con un contenuto preciso. Quello che segue lo prendo in prestito da una definizione di Käte Hamburger:

Il tema fondamentale di una logica della letteratura non è altro, in ultima istanza, che la coppia concettuale "letteratura e realtà", la quale, implicitamente o esplicitamente, sta sempre alla base delle trattazioni teoriche sulla letteratura. In questa coppia ben nota, e già trattata in maniera più o meno divulgativa, i due termini sono legati l'uno all'altro e insieme contrapposti. [...] con "realtà" non intendiamo altro che la realtà della vita umana (della natura, della storia, dello spirito) in opposizione a quello che sperimentiamo come contenuto delle opere letterarie, cioè il modo d'essere della vita nella sua differenza dal modo d'essere che la letteratura crea e rappresenta¹.

¹ K. HAMBURGER, *Logica della letteratura*, Bologna, Pendragon 2015, p. 41; una ricognizione storica

Una definizione di questo tipo ci mette di fronte a una delle questioni fondamentali del realismo: la vita, nella sua totalità, è ‘un di più’, una totalità che è irriducibile alla rappresentazione letteraria, che si sottrae inevitabilmente, ed eternamente aggiungeremmo, allo sguardo realista. Lo sguardo realista, per dirla con Peter Brooks, è la disposizione con cui si pone l'autore realista nei confronti della vita. Esso può essere definito come l'ambizione o il progetto di ridurre il più possibile la differenza tra realtà e rappresentazione letteraria della realtà². Lo sguardo realista, secondo Brooks, non deve essere pensato secondo un paradigma scienziato (riscontrabile in espressioni o parole come: perfetta riproduzione, simmetria, isomorfismo, identità, copia) ma secondo una metafora erotica. Lo sguardo realista desidera annullare la differenza tra letteratura e realtà, colmare il vuoto che impedisce alla letteratura di essere come la realtà, di essere la realtà. Non è quindi solo una brillante etichetta quella con cui il medesimo critico ha definito i personaggi di Balzac, come ad esempio Rastignac: potenti «macchine del desiderio» («desiring machine»³). La definizione racchiude invece una intuizione critica: lo scrittore francese comprende istantaneamente, e poi dispiega eloquentemente in decine di romanzi e racconti, che il desiderio è la legge segreta della vita umana del suo secolo, quell'Ottocento che in letteratura è per molti versi definibile *l'età balzachiana*. I suoi eroi, che agognano l'oro e il successo sopra ogni cosa perché l'oro⁴ è l'unico strumento con il quale possono piegare la realtà e gli altri alla propria volontà, incarnano lo spirito del tempo, il motore borghese dell'Ottocento.

Con termini non molto differenti, quasi un lessico erotico applicato all'analisi sociale, si esprime Verga nella *Prefazione ai Malavoglia*:

Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni, le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio. Il movente dell'attività umana che produce la fiamana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più mo-

sugli usi e sulle definizioni critiche intorno al 'realismo' letterario è in F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi 2007, pp. 17-36; per l'impianto teorico qui utilizzato, mi sia concesso rinviare a C. TRAMONTANA, *Vite immaginate. Capitoli per una storia del personaggio uomo*, Lentini, Due-tredue 2021², pp. 7-27.

² Cfr. P. BROOKS, *Realist vision*, New Haven and London, Yale University Press 2005, pp. 1-20.

³ Ivi, p. 28.

⁴ I. MERELLO, *Racconti fantastici di Balzac*, in «Atti della Accademia ligure di Scienze e lettere», s.VI, vol. VII (2004), p. 119.

deste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice⁵.

Se per un attimo spostiamo la nostra attenzione dal come, che da sempre attrae l'attenzione del critico correndo il rischio di oscurare il resto, al cosa, apparirà chiaro come i vinti verghiani siano delle straordinarie macchine del desiderio e che il racconto della loro sconfitta sia la cronaca di una epocale ed epica tragedia del desiderio. Il come è «lo studio sincero e spassionato», con il tributo inevitabile allo scientismo e all'oggettività imperturbabile propri del realismo del secondo Ottocento; il cosa, ciò che è oggetto di questo sincero e distaccato studio («spassionato»), che cosa è se non lo scacco tragico dei personaggi verghiani in quanto macchine del desiderio? Desiderio di possesso e accumulazione sono il segreto motore della realtà umana e Verga, con la medesima consapevolezza e urgenza di Balzac, vede in ciò il marchio del proprio tempo. I *vinti* sono incarnazioni individuali di quella più generale tragedia epocale che è «la fiumana del progresso».

2. Imitazione, mimetismo, rappresentazione

Il romanziere turco Orhan Pamuk (1952) ha scritto di recente che «l'arte del romanzo si basa sulla capacità di raccontare le nostre storie come se appartenessero ad altri, e di raccontare le storie degli altri come se fossero le nostre»⁶. Questa è senza dubbio un'affermazione decisiva per quel che riguarda la capacità del narratore di far comprendere le storie raccontate, nella misura in cui il lettore è in grado di ridurre la distanza che lo separa dalle altre storie, quelle che gli raccontano, cioè quelle storie che non sono le sue. Pamuk, che dell'arte del romanzo è un maestro e può senza dubbio essere annoverato tra i grandi interpreti contemporanei del realismo, non si astiene dal frequentare i territori del fantastico e del meraviglioso, e quando parla di «arte del romanzo» ciò che dice può senz'altro essere riferito in generale alla narrazione realistica. A questo ambito complesso, in cui il realismo corrisponde a qualcosa di più che la semplice riproduzione fotografica della realtà extraletteraria, appartengono le due opere su cui mi soffermo in questa sede: *Sarrasine* e *La lupa*.

⁵ G. VERGA, *I Malavoglia*, Torino, Einaudi 1997, p. 70; su queste pagine si veda la ricostruzione fatta da A. MANGANARO, *Verga*, Roma-Acireale, Bonanno 2011, pp. 86-91.

⁶ O. PAMUK, *Le notti della peste*, Torino, Einaudi 2022, p. 12.

Realismo e mimetismo (preferisco chiamare così la capacità di immedesimarsi, piuttosto che usare l'ambigua 'empatia' con il suo alone di psicologismo estemporaneo che, almeno in lingua italiana, non si può del tutto sopprimere) sono uniti in un connubio illuminante sin dall'origine della riflessione su letteratura e realtà, com'è noto, da Aristotele. Proprio dopo aver definito la poesia imitazione (*mimesis*), Aristotele afferma che l'uomo è l'essere naturalmente incline a imitare ciò che vede:

Due sembrano essere, in generale, le cause che hanno dato origine alla poesia; e tutte due sono proprie della natura umana. La prima causa è questa. L'imitare è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino dalla fanciullezza; ed è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato alla imitazione. Anche si noti che le sue prime conoscenze l'uomo le acquista per via di imitazione⁷.

Si tratta dell'inizio del quarto capitolo della *Poetica*. La seconda causa, si ricorderà, consiste nel fatto che chi tra gli uomini era maggiormente portato a imitare attraverso il linguaggio diede vita, attraverso una serie di lenti perfezionamenti, alla poesia. La disposizione mimetica innata nell'uomo⁸ è il presupposto per la nascita di una attività (*poiesis*) che attraverso il linguaggio rappresenta la realtà. La *mimesis* è dunque imitazione attraverso la rappresentazione ed equivale a un mostrare che rivela identità-somiglianza; essa è quindi molto diversa da una finzione che vuole ingannare il lettore intorno alla differenza tra realtà e copia, tra vita e letteratura. In un territorio non troppo distante da quello indicato da Aristotele intorno al nesso realismo/mimetismo si muove quel critico esuberante e indefinibile che fu Roger Caillois, quando introduce nella sua teoria del gioco il concetto di *mimicry*:

Si può evaderne [dalla realtà] anche facendosi altro. A questo bisogno risponde la *mimicry*. *Mimicry*. Ogni gioco presuppone l'accettazione temporanea, se non di un'illusione (per quanto quest'ultima parola non significhi altro che entrata in gioco: *in-lusio*), almeno di un universo chiuso, convenzionale e, sotto determinati aspetti, fittizio. Il gioco può consistere non già nello sviluppare un'attività o nel subire un destino in un contesto immaginario, ma nel diventare noi stessi un personaggio illusorio e comportarci in conseguenza. Ci troviamo allora di fronte a tutta una serie di manifestazioni che hanno come caratteristica comune

⁷ ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione di M. Valgimigli, Bari-Roma, Laterza 2019, p. 13.

⁸ Il mimetismo umano è oggetto di una importante analisi, che lo riconduce al centro della questione del realismo a partire da Aristotele, da parte di P. TORTONESE, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Roma, Carocci 2023, pp. 20-25.

quella di basarsi sul fatto che il soggetto gioca a credere, a farsi credere o a far credere agli altri di essere un altro. Egli nega, altera, abbandona temporaneamente la propria personalità per fingere un'altra. Ho scelto di designare queste manifestazioni con il termine di *mimicry*, parola inglese che indica il mimetismo, segnatamente degli insetti, per sottolineare la natura fondamentale ed elementare, quasi organica, dell'impulso che le suscita⁹.

Qui la nota più interessante è segnalata dal riferimento di Caillois al mimetismo come modo per evadere dalla realtà. Il mimetismo, inteso sempre come quella disposizione umana all'imitazione che sta alla base del realismo, appare qui nella sua natura perturbante perché rivela la sua essenza doppia, ancipite, ambigua. Esso infatti si trova all'origine della disposizione artistica che presiede alla rappresentazione letteraria della realtà e quindi alla sua messa in evidenza al fine di una maggiore comprensione della realtà stessa; oppure può essere alla base della disposizione che mira a fingere un'altra realtà, alternativa a quella extra-letteraria, e quindi può fungere da dispositivo di evasione o, nel caso della letteratura, da base per una rappresentazione non realistica, ovvero per la rappresentazione di un mondo palesemente alternativo rispetto a quello reale. L'imitazione/*mimesis* si trova quindi all'origine di una biforcazione: da una parte presiede alla rappresentazione della realtà pretesa come verosimile, dall'altra invece presiede a un allontanamento da ogni pretesa di verosimiglianza, perché platonicamente ciò che è copia è solo menzogna rispetto al vero che imita. La rappresentazione più pura di questa ambiguità perturbante del mimetismo è ottocentesca e risale a Lewis Carroll. È lui a rinnovare il potenziale simbolico dello specchio, una delle metafore preferite dalla cultura romantica, che da oggetto topico del narcisismo diventa simbolo della soglia che unisce e allo stesso tempo divide il simile dal diverso, il reale dal fantastico:

Ora, Kitty, se te ne stai buona un attimo senza parlare sempre, ti dico quali sono le mie idee sulla Casa dello Specchio. Prima di tutto, c'è la stanza che vedi attraverso lo specchio - che è perfettamente identica al nostro salotto, solo che le cose vanno nell'altra direzione. Io riesco a vederla tutta quanta quando salgo in piedi su una sedia - tutta, meno il pezzettino che c'è dietro il camino. Oh! Muoio dalla voglia di vedere *quel* pezzettino! Come mi piacerebbe sapere se accendono il fuoco d'inverno: non si può saperlo con certezza, capisci, a meno che il nostro fuoco non faccia fumo, e allora si vede il fumo anche di là - ma potrebbero anche farlo solo per finta, per far sembrare che hanno il fuoco acceso

⁹ R. CAILLOIS, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani 2010, p. 50.

anche loro. Poi, guarda, i libri assomigliano ai nostri, solo che sono scritti alla rovescia. *Questo* lo so bene, perché ho messo un nostro libro davanti allo specchio, e ne hanno messo uno dei loro, dall'altra parte¹⁰.

3. Ossessioni e fantasticherie

Anche in un autore realista, e anche all'interno di una narrazione mediamente realistica, si nascondono degli angoli che si sottraggono a una semplice spiegazione in termini realistici; spesso il cambio di prospettiva, dal verosimile-realistico a qualcosa che potremmo definire non più tale se non esplicitamente fantastico, è segnalato da quello che chiamerei 'effetto cornice': il narratore descrive il suo punto di vista come quello di chi osserva a distanza qualcosa che è ben distinto da sé perché delimitato da una cornice. Spesso in questi casi il distanziamento, quanto chiamo 'effetto cornice', indica una condizione di alterità/estraneità:

Ero immerso in una di quelle fantasticherie profonde che colgono tutti, anche un uomo frivolo, nel mezzo delle feste più tumultuose. Era suonata da poco la mezzanotte all'orologio dell'Élysée-Bourbon. Seduto nel vano di una finestra, e nascosto sotto le pieghe ondegianti di una tenda di moiré, potevo contemplare a mio agio il giardino del palazzo dove passavo la serata¹¹.

È l'inizio del racconto *Sarrasine* (1830), uno dei capolavori dell'altro Balzac, quello che traffica nel territorio del fantastico e del meraviglioso. Qui l' 'effetto cornice' («seduto nel vano di una finestra») è dato dall'indicazione minuziosa del punto di vista estraniato del narratore, che si appresta a osservare la festa che si svolge di fronte ai suoi occhi e poi a narrare la storia di uno dei personaggi più incredibili di Balzac: il cantore evirato Zambinella che, scambiato per una donna¹², fa perdere la testa allo scultore Ernest-Jean Sarrasine. Costui, scoperta la verità sul sesso di Zambinella ma incapace di liberarsi dall'ossessione amorosa, andrà incontro all'inevitabile fine tragica. Letteralmente si tratta di un assassinio, perché Sarrasine, dopo aver rapito Zambinella per farne la sua musa e modello, è ucciso dai sicari del protettore del cantante, il cardinale Cicognara; in realtà si tratta di un vero e proprio

¹⁰ L. CARROLL, *Attraverso lo specchio*, Milano, Garzanti 2011, p. 154.

¹¹ H. DE BALZAC, *Sarrasine*, Milano, Feltrinelli 2010, p. 7.

¹² Per il tema dell'indistinzione sessuale e dell'androginia cfr. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil 1970, in particolare pp. 42-46 e pp. 191-196.

suicidio, perché il protagonista si incaglia volontariamente in una situazione dalla quale è impossibile che possa uscire se non attraverso la morte. Il racconto prende il via da un ricevimento a palazzo Lanty, una famiglia dalla enorme e misteriosa ricchezza. Durante il ricevimento alcuni invitati sono sorpresi e sconcertati dall'apparizione, che pare sistematica in queste circostanze, di una strana figura: un esile e incartapecorito vecchio dai tratti indefiniti ma agghiacciante per l'alone di morte che lo circonda. È il vecchissimo Zambinella, imparentato con i Lanty che dai suoi successi hanno ricavato la loro presente ricchezza.

Il medesimo 'effetto cornice' si trova almeno in due luoghi verghiani tipici, simili nella lettera ma diversi nella funzione:

Il focolare domestico era per me una figura rettorica, buona per incorniciarvi gli affetti più miti e sereni, come il raggio di luna per baciare le chiome bionde; ma sorridevo allorquando sentivo dirmi che il fuoco del camino è quasi un amico. Sembravami in verità un amico troppo necessario, a volte uggioso e dispotico, che a poco a poco avrebbe voluto prendervi per le mani, o per i piedi, e tirarvi dentro il suo antro affumicato per baciarvi alla maniera di Giuda. Non conoscevo il passatempo di stuzzicare la legna, né la voluttà di sentirsi inondare dal riverbero della fiamma; non comprendevo il linguaggio del cepperello che scoppietta dispettoso, o brontola fiammeggiando; non avevo l'occhio assuefatto ai bizzarri disegni delle scintille correnti come lucciole sui tizzoni anneriti, alle fantastiche figure che assume la legna carbonizzandosi, alle mille gradazioni di chiaroscuro della fiamma azzurra e rossa che lambisce quasi timida, accarezza graziosamente, per divampare con sfacciata petulanza. Quando mi fui iniziato ai misteri delle molle e del soffietto, mi innamorai con trasporto della voluttuosa pigrizia del caminetto. Io lascio il mio corpo su quella poltroncina, accanto al fuoco, come vi lascerei un abito, abbandonando alla fiamma la cura di far circolare più caldo il mio sangue e di far battere più rapido il mio cuore; e incaricando le faville fuggenti, che folleggiano come farfalle innamorate, di farmi tenere gli occhi aperti, e di far errare capricciosamente del pari i miei pensieri. Cotesto spettacolo del proprio pensiero che svolazza vagabondo senza di voi, che vi lascia per correre lontano, e per gettarvi a vostra insaputa come dei soffi, di dolce e d'amaro in cuore, ha attrattive indefinibili. Col sigaro semispento, cogli occhi socchiusi, le molle fuggendovi dalle dita allentate, vedete l'altra parte di voi andar lontano, percorrere vertiginose distanze: vi par di sentirvi passar per i nervi correnti di atmosfere sconosciute; provate, sorridendo, l'effetto di mille sensazioni che farebbero incanutire i vostri capelli e solcherebbero di rughe la vostra fronte, senza muovere un dito, o fare un passo¹³.

¹³ G. VERGA, *Nedda*, in *Tutte le novelle*, Torino, Einaudi 2011, p. 111.

Potrebbe trattarsi dell'inizio di uno quei tanti racconti fantastici che, tra gotico, ghost story, grottesco e orrido, attraversano come un fiume sotterraneo il secolo del grande romanzo realista, il XIX secolo di Balzac. E invece basta continuare la lettura per scoprire che si tratta del bozzetto *Nedda*:

E in una di coteste peregrinazioni vagabonde dello spirito la fiamma che scoppiava, troppo vicina forse, mi fece rivedere un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna¹⁴.

L'effetto cornice è palesemente ripreso dal genere della narrativa fantastica ma, a differenza di quello che ci si attenderebbe in un racconto fantastico, qui mette in rilievo l'estraneità del punto di vista del narratore rispetto alla vicenda narrata (che si pone come una rappresentazione realistica) e non il contrario (l'estraneità della vicenda narrata rispetto ai canoni della realtà quotidiana, come accade nei racconti fantastici). Ecco il secondo esempio:

Una volta, mentre il treno passava vicino ad Aci-Trezza, voi, affacciandovi allo sportello del vagone, esclamaste: «Vorrei starci un mese laggiù!»¹⁵.

È l'inizio, presto dimenticato dal lettore avvinto dal tono dell'ammalian-te ricordo verghiano di Trezza, della novella *Fantasticheria*, una *rêverie*, come suggerisce il titolo. Il fantastico è ciò che non si può spiegare facendo ricorso alle leggi scientifiche del mondo di realtà e che ci spinge dunque a immaginare l'esistenza di un mondo alternativo, di altre leggi e di altre logiche, anche senza che nella narrazione si arrivi mai a una compiuta spiegazione del fatto fantastico secondo questa nuova logica, cosa che, del resto, farebbe scomparire del tutto il senso di meraviglia e stupore propri del fantastico stesso. Ciò, tra le altre cose, ci spinge a riflettere sul fatto che, seguendo come in questo caso la logica del fantastico messa a punto da Todorov, affinché il fantastico si realizzi deve esserci asimmetria tra testo e lettore, tra narrazione e lettura: tutto quello che è coerente all'interno del mondo-secondo dipinto nel testo come fantastico deve apparire inspiegabile secondo la logica del mondo-primario cui appartiene il lettore. Di solito questa asimmetria, che dà origine a quella che Todorov chiama incertezza, cioè quella condizione di indecisione in cui si trova il lettore riguardo al modo in cui inter-

¹⁴ Ivi, p. 112.

¹⁵ G. VERGA, *Fantasticheria*, in *Tutte le novelle ...*, p. 135.

pretare i fatti che apprende, compare direttamente all'interno della storia attraverso un personaggio il cui punto di vista è il portavoce del lettore: si tratta di un personaggio che percepisce l'increspatura, la non coincidenza tra la logica del primo mondo (costruita secondo i precetti mimetici di verosimiglianza del realismo) e quella del mondo rappresentato (costruito secondo principi altri). Così siamo al «cuore del fantastico»:

Così penetriamo nel cuore del fantastico. In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote¹⁶.

Ad esempio, in *Sarrasine* questa funzione è svolta da due personaggi: all'inizio dal narratore, che descrive la prima apparizione del misterioso personaggio, e che però conosce la verità e quindi non ha alcuna esitazione nell'interpretare la vicenda; poi, e più a lungo, dal personaggio femminile che ascolta il racconto del narratore interno, la sua amante. Il meraviglioso¹⁷, sempre secondo Todorov, è invece ciò che suscita una sorpresa tale al suo apparire perché sembra incredibile che il fatto in questione sia accaduto secondo le leggi del mondo reale, ma che, con ulteriore sorpresa che però esaurisce il senso del meraviglioso e corrisponde, di solito, alla fine della narrazione, si scopre poi essere una eccezione che conferma le regole del mondo reale. Definirei *Sarrasine*, per quel che è importante in questa sede, un caso di racconto fantastico/meraviglioso che appartiene alla specie particolare del racconto di un'ossessione. Ecco una perfetta incarnazione di ciò che nel titolo definisco 'margine del reale': quando ci troviamo di fronte a un storia che ha al centro il racconto della peculiare insistenza di una passione, di un pensiero ricorrente, di una pulsione incontenibile, proprio lì si assiste alla nascita di un testo che, se condotto secondo la logica del realismo, come certamente accade in Balzac e Verga, mette in seria discussione la stessa poe-

¹⁶ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 2022, p. 27.

¹⁷ «Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale» (*ibidem*).

tica del realismo¹⁸. Assistiamo in questi casi a un esperimento sui limiti stessi del realismo letterario, a una significativa indagine sui confini del realismo, a una ricerca che si spinge sino a disegnare una geografia e anatomia dei margini della realtà e quindi dei margini del realismo letterario.

Ne *La lupa*¹⁹ ad esempio, e in maniera meno eclatante anche ne *L'amante di Gramigna*, Verga affronta in maniera diretta il tema dell'ossessione erotica. L'ossessione, come in *Sarrasine*, rientra per sua stessa natura in ciò che ho definito margine del reale: una increspatura, un nodo, una bizzarra o eccentrica concentrazione di passioni e azioni che impediscono una rappresentazione media, lineare o, se si vuole, verosimilmente fotografica della realtà e che per questo motivo sollecitano il meccanismo stesso della rappresentazione realistica, mettendone a dura prova il funzionamento e mostrandone i limiti.

Nel racconto verghiano aleggia la presenza diabolica del primo Nemico: «La Lupa era quasi malata, e la gente andava dicendo che il diavolo quando invecchia si fa eremita»; «E meglio sarebbe stato per lui che fosse morto in quel tempo, prima che il diavolo tornasse a tentarlo e a ficcarglisi nell'anima e nel corpo quando fu guarito» (detto di Nanni che tenta di resistere agli assalti sessuali della Lupa). I riferimenti che sembrano pescati dall'arsenale del fantastico sono molteplici e qui basta citarne solo alcuni a mo' di esempio:

- la prima volta che Nanni e la lupa giacciono insieme, l'uomo sembra in uno stato di sospensione della razionalità vigile («Nanni spalancò gli occhi imbambolati, fra veglia e sonno, trovandosela dinanzi ritta, pallida, col petto prepotente, e gli occhi neri come il carbone, e stese brancolando le mani»);
- di fronte al brigadiere Nanni si difende con parole che, lette in questa prospettiva, sono più rivelatrici di quanto si pensi: «Il brigadiere fece chiamare Nanni, e lo minacciò della galera, e della forca. Nanni si diede a singhiozzare ed a strapparsi i capelli; non negò nulla, non tentò scolarpari. – È la tentazione! diceva; è la tentazione dell'inferno! si buttò ai piedi del brigadiere supplicandolo di mandarlo in galera»;

¹⁸ La passione è al centro dell'anatomia della Società francese che Balzac si propone di redigere attraverso la *Commedia umana*: «Leggendo con attenzione il quadro della Società, ricalcata, per così dire, dal vivo con tutto il bene e tutto il male che racchiude, si ricava l'insegnamento che, se il pensiero o la passione, che comprende il pensiero e il sentimento, è il fattore costitutivo della Società, ne è anche l'elemento distruttore». (H. DE BALZAC, *Prefazione alla Comédie humaine*, in ID., *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, Firenze, Sansoni 2000, p. 187).

¹⁹ Tutte le citazioni si riferiscono al testo contenuto nell'edizione VERGA, *Tutte le novelle...*, pp. 193-197.

- quando Nanni si ammala, perché ha ricevuto un calcio da un mulo in pieno petto, il parroco non osa mettere piede nella casa per dargli l'estrema unzione, se prima la Lupa non si è allontanata: «Poco dopo, Nanni s'ebbe nel petto un calcio dal mulo e fu per morire; ma il parroco ricusò di portargli il Signore se la Lupa non usciva di casa»;
- ancora dopo, una volta guarito e ricaduto nella rete del desiderio ossessivo, Nanni ne parla così: «Ed avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della Lupa, che quando gli si ficcavano ne' suoi gli facevano perdere l'anima ed il corpo. Non sapeva più che fare per svincolarsi dall'incantesimo».

E poi c'è un tratto che qui appare fugacemente, ma che è in comune con la *Sarrasine* balzachiana, dove è invece al centro dell'intreccio: smodata e vorace, peccaminosa perché dissipatrice, la passione ossessiva della Lupa presenta il marchio della confusione sessuale. Zambinella è uomo/donna e l'ossessione diventa tragedia proprio perché la distinzione sessuale entra in crisi, o meglio la crisi della distinzione segnala l'amore ossessivo e potenzialmente distruttore di *Sarrasine*, che alla fine della novella muore tragicamente. Allo stesso modo la protagonista de *La Lupa* presenta, di sfuggita ma simbolicamente, l'inquietante tratto dell'indistinzione sessuale:

Maricchia stava in casa ad allattare i figliuoli, e sua madre andava nei campi, a lavorare cogli uomini, proprio come un uomo, a sarchiare, a zappare, a governare le bestie, a potare le viti, fosse stato greco e levante di gennaio, oppure sciocco di agosto, allorquando i muli lasciavano cader la testa penzoloni, e gli uomini dormivano bocconi a ridosso del muro a tramontana. In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona, la gnà Pina era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa, lontan lontano, verso l'Etna nebbioso, dove il cielo si aggravava sull'orizzonte²⁰.

«Proprio come un uomo». Eppure la Lupa è descritta per tutta la novella come l'incarnazione del desiderio erotico femminile e con i tratti sessuali spiccatamente in rilievo sin dall'incipit:

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non

²⁰ La consonanza tra paesaggio e carattere del personaggio moltiplica gli effetti simbolici della descrizione naturalistica: «in questo racconto risulta più evidente che altrove la valenza simbolica del paesaggio, corrispondente al carattere del personaggio: esclusa e solitaria la Lupa, arsa dalla passione, assetata d'amore, come la campagna» (MANGANARO, *Verga...*, p. 73).

era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano²¹.

Perché allora quel rapido passaggio che parla di una significativa indecisione, come se il confine sessuale fosse turbato e confuso? Perché questo tratto, una similitudine iperbolica che penetra nei territori del fantastico («proprio come un uomo»), diventa il simbolo stesso dell'ossessione erotica, quel margine del reale che non può essere rappresentato attraverso una neutra verosimiglianza realistica o mediante una indifferente riproduzione fotografica.

4. Conclusioni o *Il capolavoro sconosciuto*

Fantasticherie, ossessioni, sogni sono un buon esempio di ciò che intendo per margini del reale. Se il massimo dell'oggettività possibile, e quindi dell'effetto realistico prodotto dalla poetica del realismo, consiste nella descrizione minuziosa della realtà quotidiana, possibile a un narratore che osserva con impassibile distacco la realtà stessa, allora al polo opposto della descrizione oggettiva dobbiamo porre un soggettivismo che si fonda sulla vicinanza, se non addirittura immedesimazione, del narratore con la realtà che rappresenta. In effetti è proprio l'oscillazione tra questi due poli a caratterizzare la rivoluzione stilistica che segna il passaggio dal grande realismo ottocentesco alla grande narrazione modernista di inizio Novecento. Tuttavia, una eccessiva contrapposizione tra i due estremi corre il rischio di semplificare oltre misura il nesso realismo/mimetismo da cui abbiamo preso le mosse. A rimetterci sulla giusta via è Erich Auerbach:

Tutta la descrizione, per quella parte che finora abbiamo esaminato, si rivolge alla fantasia imitatrice [nachbildende Phantasie des Lesers] del lettore, al ricordo di persone e d'ambienti simili; la tesi dell'unità di stile "del luogo", in cui sono inclusi anche gli uomini, non si fonda su dati di ragione, ma è invece presentata come un dato di fatto immediato, sensibile e penetrante, puramente suggestivo, senza dimostrazione²².

²¹ G. VERGA, *La lupa*, in ID., *Tutte le novelle...*, p. 193.

²² E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 2000, p. 633; il testo tedesco, qui e di seguito, si cita da E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübinga, Franke 2015.

Ma di chi sta parlando Auerbach? Della descrizione della pensione di M.me Vauquer all'inizio di uno dei capolavori del realismo balzacchiano, il *Père Goriot* (1834). Con ancora più chiarezza, Auerbach ribadisce il carattere peculiare del realismo balzacchiano facendo ricorso a un aggettivo che mai ci attenderemmo in questo contesto: «In tutta la sua opera, e così in questo testo, Balzac ha sentito i luoghi, e in verità i più diversi, come un'unità organica, anzi demoniaca [dämonisch-organische Ganzheitsvorstellung], e ha cercato di trasmettere questa sensazione al lettore»²³. Cosa si intende qui con «unità organico-demoniaca»? Leggendo il brano nella sua interezza, si comprende che Auerbach sostiene che l'aspetto essenziale del realismo balzacchiano, individuato nell'eccesso descrittivo, non va spiegato con una banale poetica della verosimiglianza realistica, per cui, ad esempio, il *milieu* sociale sarebbe la causa del carattere di M.me Vauquer, sicché, individuato il nesso meccanico, potremmo dire che l'uno parli per l'altro; ma va spiegato con una complessa poetica del realismo, che suggerisce allo scrittore una rappresentazione unitaria di personaggio e ambiente²⁴, contesto e carattere, poiché tra soggetto e oggetto egli intuisce l'esistenza di una consonanza di fondo, una sorta di solidarietà simbolica. Ciò che appare separato e distinto, se non contrapposto (come l'io dei personaggi e il contesto oggettivo-materiale in cui vengono presentati in azione), sarebbe quindi percorso da un spirito vitale che li anima tutti insieme, un principio non immediatamente individuabile se non attraverso l'osservazione minuziosa: un principio demoniaco che sembra possedere io e non-io, personaggio e contesto.

Questo demoniaco accordo tra personaggio e ambiente si realizza in alcuni luoghi dell'opera di Balzac e di Verga in cui ci aspetteremmo invece una mediana rappresentazione letteraria della realtà secondo la logica del ve-

²³ Ivi, p. 635.

²⁴ Quest'uso della descrizione con funzione di rivelazione dell'essenza di un personaggio attraverso la rappresentazione dei margini della realtà, quali sono ad esempio i particolari a prima vista inessenziali che punteggiano fittamente un brano descrittivo, non è naturalmente sfuggito alla critica, anche se, più spesso, per metterne in evidenza il carattere metonimico nei termini di causa-effetto invece che, come qui suggerisco, di simbolo; così ad esempio Pellini: «Quelle dei grandi romanzieri di primo Ottocento sono descrizioni realiste ambientali narrativamente funzionali, si propongono di riprodurre una realtà concepita come preesistente e certa; e sottopongono al lettore dettagli solitamente trascurati, ma indispensabili per la comprensione della trama. Intrattengono con l'azione e con i personaggi un rapporto metonimico: ogni dettaglio racchiude in sé una storia, è un effetto che sta a rappresentare la sua causa — per esempio, in *Eugénie Grandet* (1833), nelle facciate delle case di provincia il narratore balzacchiano trova sedimentata «tutta intera» la storia di Francia. A sua volta è una causa che allude a un effetto — l'ambiente influisce, stinge sui personaggi. Le parti rinviano al tutto, i contenenti ai contenuti. Spesso la descrizione realista ambientale è dunque anche descrizione metonimica» (P. PELLINI, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza 1998, pp. 22-23); sul valore del descrittivismo «antifunzionale», come lo definisce il critico, si vedano le riflessioni di F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi 1993, pp. 52-53.

rosimile, o per usare un'immagine che più volte ho richiamato per comicità, secondo la logica della fotografica riproduzione del reale. Si tratta di luoghi rivelatori in cui vengono alla ribalta i margini del reale, i particolari apparentemente non essenziali secondo la logica della riproduzione impassibile, oggettiva e distaccata della realtà, ma essenziali invece dal punto di vista del disvelamento della verità, margini che paradossalmente questi maestri del realismo intuiscono al cuore stesso del reale. Così accade ad esempio nella descrizione ossessivamente minuziosa e superflua del vecchio fantasma di Sarrasine o ancora, come abbiamo visto, nella *Lupa* verghiana, o ancora in quello che rimane uno dei capolavori del suo realismo che sfonda i limiti della rappresentazione verosimile del reale, la pagina finale de *I Malavoglia*. E così accade in quel memorabile brano balzacchiano in cui quasi si preannuncia già la crisi dello stesso realismo: la descrizione della tela di Frenhofer. Costui, il pittore protagonista del *Capolavoro sconosciuto*, ha dedicato più di dieci anni di vita all'opera perfetta, una figura di donna che ai suoi occhi rivaleggia con la realtà stessa per vitalità e verosimiglianza. Nessuno l'ha mai vista, ma quando egli la rivela agli occhi di due suoi amici-rivali, Porbus e il giovane Poussin, ecco come appare il capolavoro che per l'autore sarebbe più reale della realtà:

«Bene: eccolo!» annunciarono loro il vecchio, che aveva i capelli scompigliati, il volto infiammato da un'esaltazione innaturale, gli occhi sfavillanti e che ansimava come un giovane uomo ebbro d'amore. «Ah, ah!» gridò. «Non ve l'aspettavate tanta perfezione! Avete davanti una donna, e cercate un quadro. Questa tela ha una tale profondità, l'aria è talmente vera, che non riuscite più a distinguerla da quella che ci circonda. Dov'è l'arte? Perduta, smarrita! Queste sono le fattezze di una fanciulla in carne e ossa. Non ne ho saputo cogliere alla perfezione il colorito, la nettezza della linea che sembra terminare il corpo? Non è lo stesso fenomeno che riscontriamo negli oggetti, immersi nell'atmosfera come pesci nell'acqua? Vi piace il modo in cui i contorni si staccano dallo sfondo? Non sembra quasi di poter sfiorare questo dorso con la mano? E così, per sette anni, ho studiato gli effetti dell'unione tra la luce e gli oggetti. E questi capelli? Non sono inondati di luce?... Ma respira, mi pare!... Questo seno, vedete? Ah! Chi non vorrebbe adorarla in ginocchio? Le sue carni palpitano. Aspettate, ora si alza!»

«Vedete niente, voi?» domandò Poussin a Porbus.

«Io no. E voi?»

«Niente.»

I due pittori lasciarono il vecchio alla sua estasi, e provarono a vedere se la luce, che cadeva perpendicolare sulla tela che lui mostrava loro, per caso non ne neutralizzasse tutti gli effetti. Allora esaminarono il dipinto spostandosi a destra, a sinistra, davanti, abbassandosi e raddrizzandosi più volte.

«Ma sì, ma sì che è proprio un quadro» diceva loro Frenhofer, interpretando alla rovescia lo scopo di quella scrupolosa analisi. «Ecco, guardate: questo è il telaio, il cavalletto, e qui ci sono i miei colori, i miei pennelli.»

E così dicendo afferrò un pennello, che mostrò ai due con un gesto ingenuo. «Il vecchio mascalzone si prende gioco di noi» disse Poussin rimettendosi davanti al presunto quadro. «Io qui vedo soltanto un confuso ammasso di colori, delimitati da un'infinità di linee strane che formano una muraglia di pittura.»

«No, ci sbagliamo. Vedete?» disse Porbus.

Avvicinandosi scorsero in un angolo della tela la punta di un piede nudo che fuoriusciva da quel caos di colori, di toni, di sfumature indecise, di tutto, una specie di nebbia informe: ma era un piede delizioso, un piede vivo! Rimasero pietrificati per l'ammirazione dinanzi a quel frammento sfuggito a un'incredibile, lenta e progressiva distruzione. Quel piede appariva come il busto di una Venere in marmo di Paros che sorgesse tra le rovine di una città incendiata.

«Qui sotto c'è una donna!» gridò Porbus indicando a Poussin i successivi strati di colore che il vecchio pittore aveva sovrapposto a tutta la figura, nel tentativo di perfezionarla.

I due si volsero istintivamente verso Frenhofer, cominciando a intuire, sia pure vagamente, il delirio nel quale egli viveva.

«E' in buona fede» affermò Porbus²⁵.

Un particolare perfetto e bellissimo, «un piede delizioso», che sorge come «tra le rovine di una città in fiamme». È il ritratto di un'opera d'arte fallita²⁶: la descrizione del trionfo e dei limiti del realismo.

²⁵ H. DE BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto*, riprodotto in appendice a G.D. HUBERMANN, *La pittura incamata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano, il Saggiatore 2008, pp. 138-139.

²⁶ «Un suicidio artistico» lo definisce P. BROOKS, *Vite di Balzac*, Roma, Carocci 2022, p. 19.

ROSY CUPO

Università di Ferrara

IL TEATRO REALISTA EUROPEO:
BALZAC, ZOLA, TOLSTOJ E VERGA

L'influenza dei grandi dell'Ottocento francese (Balzac, Flaubert e Zola) sulla scrittura di Giovanni Verga non è mai stata messa in dubbio; semmai, è stata sopravvalutata: il confronto serrato con questi autori ha infatti posto in ombra influssi, derivazioni ma anche ferventi e fruttuose dialettiche che l'autore siciliano ha condotto per tutta la durata della sua vita artistica con scrittori altrettanto moderni e "rivoluzionari". Un esempio è rappresentato da Lev Tolstoj; un rapporto di derivazione diretta è riscontrabile tra l'ultima opera verghiana, il dramma *Dal tuo al mio*, e *La puissance des ténèbres*¹, dramma scritto da Tolstoj nel 1886 e rappresentato in prima assoluta in Francia nel 1888: un legame testuale così profondo da suggerire come Verga guardasse alle sperimentali esperienze d'oltralpe, anche quando scriveva per il teatro, ben più che ai tentativi nostrani di Praga o Giacosa, a cui più spesso è stato accostato. Tali rapporti, assai poco indagati, non hanno finora certamente conseguito lo scopo di mettere in crisi concezioni ben radicate, come quella di Sergio Campailla², che definisce Verga uno «scrittore così rappresentativo ed importante nello svolgimento della nostra prosa e pur così restio ad uscire dai suoi confini regionali e nazionali nel confronto con esperienze artistiche di riconosciuto respiro universalistico»³; richiamando poi, a

¹ R. CUPO, *Considerazioni sul teatro verghiano*, in *Verga tra scrittura letteraria e scrittura epistolare*, Atti delle Giornate di studio sulla filologia verghiana (Pavia, 8-9 aprile 2022), a cura di C. Riccardi, Catania-Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2023, pp. 67-81.

² «Nella letteratura critica su Verga è dato ritrovare, occasionalmente, il nome di Tolstòj. È un nome che compare, quasi sempre, in una filza di altri nomi: i realisti e naturalisti francesi, Manzoni, magari Goethe e Shakespeare» (S. CAMPAILLA, *Discorso anomalo su Verga e Tolstòj: La «Storia dell'asino di San Giuseppe» e «Cholstomjèr»*, in «Rivista di Letteratura italiana», vol. 11/1, Gennaio/Aprile 1982, pp. 49-69, a p. 49).

³ Ivi, p. 50.

conferma, una nota formula di Luigi Russo secondo cui lo scrittore catanese sarebbe stato «indubbiamente un artista grande ma poeta di un mondo di passioni elementari, poeta del piccolo mondo antico della provincia»⁴.

Tuttavia, anche negli studi incentrati sui rapporti verghiani con il Naturalismo francese, non è raro imbattersi in posizioni critiche polarizzate e cristallizzate, spesso sorprendentemente opposte, cui di rado corrisponde una puntuale verifica testuale; mi riferisco, per fare solo alcuni esempi, al luogo comune secondo cui «Zola sarebbe ottimista e progressista, mentre Verga pessimista e conservatore (e proprio per questo scrittore più lucido, in definitiva più grande)»⁵; o alla campanilistica affermazione secondo cui la «narrazione corale dei *Malavoglia* [sarebbe nata] per partenogenesi, prescindendo dall'esempio dell'*Assommoir*»⁶, ironicamente definita da Pierluigi Pellini esempio di «stupefacente sciovinismo autarchico»; o ancora, all'opposto, alla convinzione che tutta l'arte di Verga derivi da Zola⁷. Sembrerebbe che il rapporto tra Verga e il maestro del Naturalismo francese sia stato, più spesso che analizzato, ridotto a una gara di merito⁸, e alla rivendicazione della presunta maggiore grandezza dell'uno o dell'altro, basando però l'attribuzione del primato esclusivamente su considerazioni generali. Forse anche in conseguenza di ciò si è ulteriormente radicata, in maniera non indiscussa ma comunque dannosa, la definizione di Verga come autore "provinciale". Per fortuna, non è più possibile oggi negare che la letteratura verghiana sia stata sempre profondamente sperimentale nelle intenzioni, anche quando l'autore non è riuscito a ottenere i risultati voluti. Si ha dunque la netta impressione che la critica sia incorsa nell'equivoco di confondere i temi e le ambientazioni tipiche delle opere verghiane con il problema formale della rappresentazione della realtà: è sicuramente vero che Verga mira a descrivere passioni elementari, ma questa elementarità deve essere considerata sinonimo di universalità; rappresenta cioè il tentativo, da parte dello scrittore catanese, di attingere alle fonti dell'umanità, di descrivere pulsioni e istinti che

⁴ Ivi, p. 49.

⁵ P. PELLINI, *Naturalismo e verismo: Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Le Monnier Università 2010, p. 4.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Sono stati sottoposti a puntuale analisi quasi esclusivamente i rapporti con l'*Assommoir* di Zola, mentre resta in ombra quasi la totalità della rimanente, poderosa produzione zoliana.

⁸ Nel contributo di D. TANTERI (*Verga lettore e «competitore» di Zola*, in «Letteratura italiana, letterature europee», Atti del Congresso Nazionale dell'ADI, Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002, a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, pp. 625-636, a p. 627) si ripercorre la storia dei rapporti tra Verga e Zola e dei giudizi critici che insistono sul «passo avanti» compiuto da Verga «su questo o quel punto (e in particolare sul terreno dell'impersonalità e oggettività della rappresentazione artistica)» che «diventerà quasi un luogo comune».

caratterizzano tutti gli esseri umani, indipendentemente dal luogo e dal tempo ove si trovano a vivere.

Due sono gli essenziali presupposti da cui dipendono in buona parte le considerazioni che seguono. Il primo consiste nella convinzione che le opere teatrali e letterarie verghiane non possano essere considerate separatamente, ma abbiano rappresentato per Verga due strumenti differenti, entrambi mirati a perseguire il medesimo fine, cioè la modernizzazione, la «rivoluzione» del linguaggio artistico; nella prefazione/autodifesa a *Dal tuo al mio*, lo scrittore rivendica per la sua opera non l'appartenenza a un genere, bensì l'impiego di un linguaggio universale: «Pel significato che si è voluto dare qua e là alla rappresentazione di questo mio lavoro teatrale, dichiaro che non ho voluto fare opera polemica, ma opera d'arte»⁹.

La seconda considerazione riguarda la necessità di rivalutare, se non dal punto di vista del giudizio estetico, quanto meno da quello teorico l'importanza di *Dal tuo al mio* nell'ambito della produzione verghiana. Come ho già ribadito in più occasioni, l'ultimo dramma verghiano è tutt'altro che un'opera scritta frettolosamente sulla falsariga delle opere precedenti, che non comporta alcuna innovazione né dal punto di vista dell'evoluzione del pensiero verghiano (se non in un peggioramento del pessimismo) che da quello stilistico. La mia ipotesi critica parte, al contrario, dall'assunto che Verga abbia considerato *Dal tuo al mio* il coronamento della propria attività artistica, la *summa* delle istanze rivoluzionarie della sua arte e l'apice dello sperimentalismo. L'importanza che l'autore volle attribuire a questo suo ultimo lavoro, attestata dall'attenzione e dalla cura quasi ossessiva che egli dedicò alla sua gestazione, è un punto fondamentale, perché ci impone di non sottovalutare i riferimenti inter e intratestuali che l'opera rivela, ad un attento esame: questi rapporti travalicano lo *status* di semplice citazione, e configurano, al contrario, un vero e proprio dialogo intrattenuto da Verga con i suoi grandi interlocutori, sia che fossero da lui considerati Maestri, per ragioni biografiche (come Balzac e anche Zola), sia che fossero considerati “compagni di lotta”, cioè scrittori che, pur vivendo in parti lontanissime del mondo e parlando lingue diverse, portavano avanti la medesima intenzione, quella cioè di rinnovare la letteratura, come Tolstoj.

Le “dichiarazioni di poetica” di Verga sono sempre state molto poche e contenute¹⁰; pertanto, è nelle opere che deve essere rintracciata la posizione

⁹ G. VERGA, *Dal tuo al mio (romanzo)*, a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021, p. 4.

¹⁰ B. ANGLANI, *Con gli occhi della mente. Verga tra Zola e Flaubert*, in «Studi Francesi», 142 (2004), XLVII/I (<http://journals.openedition.org/studifrancesi/40141>, consultato il 26 settembre 2023): «Si è sempre detto che Verga non ha la stoffa del teorico, che le sue lettere e i suoi pochi interventi program-

teorica dell'autore in merito al problema del realismo in letteratura e sui modi di perseguirlo; questa viene espressa anche attraverso lo strumento dell'intertestualità, intesa come «arte allusiva» nel senso più alto del termine, quella cioè che consiste nel chiamare in causa il “lettore colto”, ideale, che sia in grado di misurare lo scarto tra l'opera e il modello e, di conseguenza, il significato profondo del riuso¹¹.

Per dimostrare l'ampiezza delle letture, degli influssi e, in definitiva, del messaggio che Verga ha desiderato affidare alla sua ultima opera, cioè *Dal tuo al mio*, mi propongo dunque, in questo mio saggio, di prendere in esame alcuni esempi, presenti nel dramma, di allusioni dirette a opere scritte da autori di statura internazionale, quali Zola e Tolstoj, per tentare di definire le modalità e le finalità del riuso, attraverso l'analisi di specifici luoghi testuali¹².

Un ipotesto, la cui presenza, dal punto di vista narrativo, è ben radicata e, per così dire, strutturale, è il romanzo *Guerra e pace*, di Lev Tolstoj, che il Verga leggeva presumibilmente nella sua prima edizione italiana, nel numero 339 della collana «Biblioteca amena ad una lira il volume» della casa editrice Fratelli Treves¹³. Agisce potentemente, su Verga, il fascino di un celebre episodio del romanzo: quello dell'incendio di Mosca. Nella scena V del III atto Lisa, Nina e i servitori smarriti scorgono il chiarore del fuoco in lontananza, presagio di distruzione e di morte:

Uno dei servi, di dietro a un alto carro, notò un secondo bagliore d'incendio. Un primo bagliore era già stato visto, e tutti sapevano che ardeva una casa dei sobborghi di Mosca, cui i co-

LISA (*colle mani nei capelli*) Il fuoco! Il fuoco!

D. ROCCO (*sconvolto, scendendo giù di corsa*) Dove? Dove?

D. BARBARA Sarà il fienile che ha pre-

matici non sono per nulla paragonabili alle corrispondenti pagine flaubertiane, e che persino in confronto a Capuana egli appare inadeguato: che se l'amico “è soprattutto la coscienza, l'intelligenza riflessa di quell'arte”, egli è “l'artista”, colui che “sa fare” ma “non sa dire quello che fa”, perché in lui “la consapevolezza della propria arte non riesce mai a chiarirsi del tutto, e in ogni caso è aliena dal pronunciarsi in modo esplicito”.

¹¹ Cfr. G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo, Torino, Einaudi 1974; G. FORNI, *L'ovvio e l'intenzionale. Riflessioni sul concetto di intertestualità*, in *Nuove prospettive sull'intertestualità e sugli studi della ricezione. Il Rinascimento italiano*, a cura di A. Juri, Losanna, ETS 2023, pp. 57-76. Che Verga affidasse ai testi il compito di controbattere e prendere posizione nelle sue battaglie polemiche è dimostrato anche nell'importante contributo di G. FORNI, «*Vagabondaggio*», il giovane d'Annunzio e la laboriosa composizione del «Mastro», in *I suoi begli anni: Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, pp. 351-367.

¹² I dati e le osservazioni che seguono, pur risultando da una sommaria ricognizione, mi pare dimostrino la rilevanza dell'analisi intertestuale, così come la necessità di ulteriori approfondimenti.

¹³ L. TOLSTOJ, *La guerra e la pace, romanzo storico del conte Leone Tolstoj*, Milano, Treves 1891.

sacchi di Mamonov avevano appiccato il fuoco.

- Ma questo è un altro, - disse un attendente. Tutti si volsero.

- Ma chi ha detto che i Cosacchi avevano dato fuoco?

- chi? I cosacchi? dove? - Al villaggio vicino, non vedi? - No, no, è più lontano, è proprio a Mosca. - Più a sinistra, di là, guarda! - E come brucia! Pare una luminara? - Sì, sì, è a Mosca, io ci vedo bene...

S'incrociavano e si confondevano le parole. Poi tutti tacquero e stettero a guardare.

[...] Daniele non rispose verbo, e si rifecce silenzio. La fiamma lontana si faceva più viva e ondeggiava allargandosi.

- Signore Iddio, aiutaci! - esclamò una voce. - Il vento, la siccità...

- Guarda, guarda! Che fiamme!... Anche le cornacchie si vedono... Signore abbi pietà di noi peccatori!¹⁴

so fuoco. SIDORO O la legna della zolfara...

IL BARONE (*smarrito*) La zolfara! La zolfara!... (*Corre al portone*)

SIDORO (*che l'ha seguito*) Gnorò! È dietro il casamento vecchio, vedete?

RAMETTA (*dal terrazzino*) Ma che zolfara! Son quattro spighe laggiù...

D. ROCCO Ah, canaglie! Ah, canaglie! (*Scappa gridando colle mani nei capelli*)

(*Tutti son fuori a vedere l'incendio lontano*)

D. BARBARA (*rompendo per la prima il silenzio, costernata*) Ma che non ne mangiano pane di Dio benedetto, quegli scellerati?

RAMETTA (*che è stato a guardare anche lui in silenzio dal terrazzino, dopo un momento*) Però chi rompe paga!

IL BARONE (*a un tratto, con voce sorda*) Ora che vogliono fare?

(*Nessuno gli risponde. Poi si ode una voce lontana dalle alture a sinistra, come un grido d'appello prolungato, quasi lugubre in quell'ora e quel silenzio. E altre grida echeggiano qua e là per la campagna tenebrosa*)

SIDORO (*scattando, eccitato dalla paura*) Volete sapere che faranno? Io direi di metterci le gambe in spalla, sentite a me, signori miei! Pensiamo a salvare la pelle, finchè c'è tempo!¹⁵

Di ascendenza tolstoiana appare l'intera costruzione dell'episodio, con lo spettacolo del bagliore lontano, la pausa centrale di silenzio attonito, e infine il coro delle voci che si interrogano e si rispondono prima curiose ed esitanti, poi a poco a poco sempre più spaventate fino alla scoperta finale. Appare qui antifrasticamente rilevato lo scarto tra il devastante incendio che sancisce la caduta di Mosca, la Madre Bianca, e l'incendio dei covoni

¹⁴ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, a cura di I. Sinibaldi, Milano, Mondadori 1999, libro III, parte III, cap. XXX, pp. 1421-1422.

¹⁵ G. VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2019, atto III, scena V, p. 96.

di don Rocco: di contro a un evento di enorme portata storica, epicamente ritratto, contrasta il piccolo bagliore provocato dall'incendio di quelle che per Rametta sono soltanto «quattro spighe, laggiù»; spighe che tuttavia rappresentano il sostentamento di un anno intero per la famigliola di don Rocco, composta da moglie e quattro figli: riecco dunque l'arte di «chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori»¹⁶; con in più, il gioco del moltiplicarsi dei punti di vista.

Nella parte del romanzo in cui si narrano le vicende della principessa Mar'ja Bolkonskij, che all'indomani della morte del padre, e con le truppe francesi alle porte, è costretta a improvvisarsi padrona di casa¹⁷, emerge la figura dello *starosta* Dron, «il quale si era arricchito ed era avversato dalla comunità» e «doveva tentennare fra i due campi opposti: quello dei signori e quello dei contadini»; Dron, pur legato alla principessa da quel legame di consuetudine che i servi acquisivano con la «confidenza dell'antica domesticità»¹⁸, viene abilmente descritto nel suo tentativo di barcamenarsi tra due mondi in lotta; colpisce immediatamente la similarità della situazione rappresentata, con quella posta al centro della vicenda narrata in *Dal tuo al mio*; ma c'è di più: è infatti possibile istituire delle precise relazioni testuali. Ad esempio, quando Dron comunica alla principessa di non poter allestire la carovana che dovrebbe condurla via per mancanza di cavalli, si esprime così: «Tutto a causa di questo castigo di Dio. I cavalli che c'erano li hanno requisiti per l'esercito; gli altri sono morti. È un'annata così. Altro che dar da mangiare ai cavalli, c'è da pensare noialtri a non morire di fame! C'è gente che passa perfino tre giorni senza mangiare. Non c'è più niente, ci hanno ridotti alla miseria». Queste parole riecheggiano distintamente nella battuta di Sidoro, servitore fedele del barone don Mondo: «La gente moriva di fame. Tre settimane che non si lavora, alla zolfara! Comare Grazia ha chiuso bottega per non far più credito»¹⁹.

Ancora, dopo l'adunanza in cui la principessa tenta di riappacificarsi con i contadini, ma senza avere alcuna conoscenza di una situazione che derivava da lontano e pertanto con scarso successo, lo *starosta* Dron tradisce definitivamente la fiducia della famiglia e si unisce ai rivoltosi; ma l'arrivo del conte Rostov a capo degli ussari rende inquieti i contadini, che riversano le proprie paure sul "traditore":

¹⁶ G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 5.

¹⁷ TOLSTOJ, *Guerra e pace...*, libro III, parte II, capp. XIII e ss., pp. 1141-1151.

¹⁸ L'espressione è verghiana, cfr. VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*..., p. 94.

¹⁹ Ivi, p. 87.

Per quanti anni ti sei rimpinzato a spese della comunità?» gridò Karp. «Per te fa tutto lo stesso! Tu dissotterrerai la pentola, te la porterai via; a te che importa se le nostre case vanno in rovina o no? [...] «Io, la mia comunità, non l'ho rinnegata» disse Dron. «Macchè rinnegata, ci hai messo su pancia!...

In questo scambio si individua l'antecedente diretto dello scontro tra Luciano e Rametta, alla fine del II atto:

LUCIANO Vossignoria siete contento perchè ci avete guadagnato altro che tre lire al giorno!²⁰

Ma anche, forse ancor più, quello tra Luciano e gli zolfatai:

FICARRA Volti faccia anche tu? Tradisci i tuoi fratelli?

LUCIANO Ma che fratelli, colla roba mia!

MATTEO (*svincolandosi con uno strappo*) Io non ho roba! Io non ho niente!

(*Esce di corsa colla fiaccola in mano*)

Sono infatti Rametta e Luciano che ereditano, dallo starosta Dron, la funzione di rappresentare l'anello di congiunzione, e insieme di scontro, tra il mondo dei signori e quello dei contadini / operai; e della loro rilevante funzione nell'economia dell'opera ho altrove discusso. Mentre nella battuta del conte Rostov, che ridurrà in breve all'obbedienza i contadini: «Giù i berretti, traditori!» si ritrova lo spirito, oltre che le parole, del barone impegnato a fronteggiare gli zolfatai:

IL BARONE Prima levati il berretto, quando entri in casa mia! (*A Matteo*)

MATTEO (*levandosi il berretto, ma fissandolo in faccia arditamente*) Me lo levo, e vossignoria mi sentite!²¹

Ma in *Dal tuo al mio* la battuta, collocata, nella revisione che conduce alla

²⁰ Ivi, p. 36; di nuovo si segnala come l'antecedente testuale sia ancora più riconoscibile attraverso l'elaborazione variantistica, di cui si riporta di seguito uno stralcio: «Vossignoria vi ci siete arricchito... (Rametta si volta a guardarlo irritato) *A*⁶ Ah, vossignoria che vi ci siete ingrassato ora... *Ms*¹ Per essere contenti bisognerebbe esserci ingrassato nella zolfara... come vossignoria. P. CARMELO (ridendo) E la piena vi porta a galla, voi! ZUMMO (ridendo) Eh! Eh! *Ms*⁴ *Ms*⁵ segue Ci siete ingrassato nella zolfara. *Ms*⁸ Vossignoria siete contento perchè ci avete guadagnato altro che tre lire al giorno! *Ds*¹ Vossignoria sì che siete contento, ora che vi siete ingrassato nella zolfara (gli volta le spalle e se ne va) *Ms*⁸...» (nell'edizione si indicano: con *A* gli autografi, con *Ms* i testimoni manoscritti non autografi, e con *Ds* le copie dattiloscritte, con numero a esponente a indicare la successione cronologica).

²¹ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*..., atto III, scena VI, p. 98.

terza e ultima versione del III atto, in risposta alla sarcastica sollecitazione di Rametta, diviene caricaturale emblema della perdita di potere e di credibilità del barone spodestato.

Come si vede, quindi, dal romanzo di Tolstoj Verga assimila nuclei narrativi centrali nella riflessione che vuole affidare all'opera, relativi alle dinamiche in atto nella società moderna; ma lo spazio aperto dal riconoscimento di una precisa eco testuale, non appare mai polemicamente finalizzato, bensì utilizzato per additare una ulteriore e particolare prospettiva della problematica affrontata.

Rilevabile e sicuramente intenzionale appare, almeno nelle prime redazioni del dramma, l'omaggio a Balzac, a cui uno dei protagonisti di *Dal tuo al mio*, il barone don Mondo, si richiama apertamente: mi riferisco al papà Goriot, con cui Balzac aveva magistralmente descritto il modello di un uomo la cui vita era stata interamente votata al benessere delle figlie; così è per don Mondo, di cui, in questa prospettiva, appaiono molto più comprensibili, e meno melodrammatiche, le esternazioni. Particolarmente significativa la scena in cui il povero Goriot, che non possiede più nulla, viene a conoscenza dell'ultimo, enorme debito contratto dal marito della figlia; se la suggestione del brano sotto riportato agisce anche nella redazione definitiva, in cui il pianto e le recriminazioni di don Mondo sono tuttavia rivitalizzate e rese più mosse dallo scambio con don Rocco e da quella sua azzecatissima battuta: «Caspita! Doveva venire un re di corona a innamorare vostra figlia?»; è nelle redazioni più antiche che la presenza del modello è ancor più visibile:

Allora, non si può fare niente del proprio sangue?», gridò disperato il vecchio. Io mi voto a chi ti salverà, Nasie! Ucciderò un uomo per lui! Farò come Vautrin, andrò al bagno penale! Io...» Si fermò come fulminato. «Più niente!», esclamò strappandosi i capelli. «Se sapessi dove andare per rubare, ma è difficile perfino trovare da rubare. E poi ci vorrebbe gente e tempo per svaligiare la Banca. Allora devo morire, non mi resta più che morire! Sì, non sono più buono a niente, non sono più padre! No. Lei chiede aiuto, ha bisogno di me! E io, miserabile, non ho niente! Ah! ti sei fatto dei vitalizi, vecchio scellerato, e avevi delle figlie! Allora non le ami? Crepa, crepa da

NINA (*sconvolta, buttandosi su di lui e avvincendolo fra le braccia come a difendere sua sorella, tutta in lagrime*)

Papà! Papà!... IL BARONE (*cercando di sciogliersi dalle braccia di lei*) Anche tu hai paura, come tua zia... È vero dunque?... È vero?... (*Agita le braccia in aria, coi pugni stretti, e cade come fulminato su una sedia, celandosi il viso fra le mani*) Era vero... Lo sapeva tutto il paese... il mio sangue!... L'onore mio... Cannavò aveva ragione di sputarmi in faccia!... Aveva ragione... La colpa è mia... Son stato io che vi ho ridotto in questo stato... senza volerlo... per fare meglio... Non ho saputo fare... Lavoro come una bestia... Sono stato una bestia. Vi ho rovinate!... La colpa

quel cane che non sei altro! Sì, valgo
meno di un cane, un cane non si com-
porterebbe così! Oh, la mia testa! Sta
bollendo!²² è mia... Lo so... Lo vedevo venire il
precipizio!...²³

L'individuazione della fonte consente, come già anticipato, di valutare lo scarto tra il "vinto" Goriot, il cui fallimento è misurato, per l'appunto, sulla riuscita del suo principale disegno, cioè quello di far felici le figlie²⁴, e don Mondo; infatti, da un lato rende più comprensibile e umana la disperazione di quest'ultimo, rimarcando la condizione di un uomo che nella felicità delle figlie ha riposto l'unica reale motivazione a lavorare e a lottare; ma aiuta altresì a chiarire la distanza tra il primo, che ha cresciuto due donne grette ed egoiste, e il secondo, che ha invece educato due fanciulle sensibili e rispettose.

Se è certamente di grande interesse la presenza del modello balzaciano a quest'altezza cronologica, ancor più di rilievo appare il suo progressivo affievolirsi, nelle varie fasi di scrittura: di esso rimane, nella versione definitiva, un accenno difficilmente individuabile. Quasi contemporaneamente, tuttavia, comincia ad agire la suggestione di un altro modello, che evidentemente a poco a poco scalza e sostituisce la *Comédie Humaine*: si tratta del celebre romanzo *Germinal*, di Émile Zola. Da questo fenomeno evidentissimo, apprezzabile, chiaramente, solo grazie alla specola filologica, si capisce bene che il vero avversario con cui Verga vuole misurarsi non è né Balzac, che come ogni buon maestro considera venerabile ma superato, appartenente a un'altra temperie culturale; né Tolstoj, che intende come sodale, condividendone totalmente sia le forme che gli strumenti adottati; bensì Émile Zola, indiscusso caposcuola del Naturalismo, a cui l'autore dei *Malavoglia* attribuisce ancora delle «debolezze [...] per la sua mirabile abilità di descrizione»²⁵, pur riconoscendone la grandezza per l'«obiettività efficacissima della rappresentazione artistica».

I legami tra *Germinal*²⁶ di Zola e *Dal tuo al mio* sono tali da spingermi ad affermare che Verga volle, con questo suo ultimo dramma, operare una vera

²² H. DE BALZAC, *Papà Goriot*, traduzione di R. Mucci, Novara, Istituto Geografico De Agostini 1982, p. 192.

²³ *Ibidem*, p. 121. Si tratta di una redazione antichissima, denominata *A'* nell'edizione.

²⁴ «Ma quando i due amanti si avvicinarono, udirono queste parole: "Non sono felici!"», BALZAC, *Papà Goriot*..., p. 194.

²⁵ R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della fondazione Verga, Serie Studi n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 249-250.

²⁶ La *Biblioteca di Giovanni Verga: catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, Catania, Edigraf 1985, attesta la presenza dell'edizione Charpentier (1885).

e propria riscrittura polemica del testo zoliano. Sono numerosissimi i punti di contatto, che coinvolgono più livelli; si accennerà appena a quello linguistico e lessicale (con la ripresa testuale di una serie di espressioni che simulano il parlato) e a quello tematico (entrambe le opere pongono al centro della narrazione uno sciopero operaio, i suoi antefatti e le sue conseguenze). Procedendo nell'analisi, si rinvengono puntuali somiglianze strutturali: le due descrizioni della miniera, che nel romanzo scandiscono le sezioni narrative dedicate alla lotta operaia, sono riprese in apertura del II e del III atto del dramma (se ne riparlerà più avanti). Le fasi dello sciopero e della rivolta narrata in *Germinal* sono richiamate attraverso la scansione dei medesimi episodi, a costituire il nerbo della narrazione: la visita dei "delegati" a casa del signor Deneulin (con il medesimo episodio si apre il primo atto del dramma verghiano); il resoconto del giorno di paga, con l'amarezza derivata dallo scarso guadagno, collocato in apertura del secondo atto, con il breve ma significativo accenno a Bellòmo, mangiato vivo dalla terzana.

Dal punto di vista narrativo, nel già ricordato personaggio di Deneulin si riconosce facilmente l'antecedente del personaggio di don Mondo (di cui in altre sedi ho messo in rilievo gli aspetti innovativi rispetto alla precedente concezione tipica del nobile parassita, appartenente a una classe in via di rapida estinzione) che in conclusione di romanzo si ritrova a essere un «salarinato» nella miniera che era stata sua²⁷:

Era presente anche Deneulin, con le due figlie. In mezzo a tutta quella allegria, si sforzava di nascondere la malinconia della sua rovina. Quella mattina stessa aveva firmato la vendita della concessione di Vandame alla Compagnia di Montsou. *Con le spalle al muro e l'acqua alla gola*, aveva dovuto sottomettersi alle condizioni degli amministratori e lasciargli infine quella preda da loro tanto agognata, ricavandone appena i soldi necessari per pagare i creditori. *Aveva persino accettato, all'ultimo momento, come una manna caduta dal cielo, la loro proposta di restare come ingegnere divisionario, e così si era rassegnato a sorvegliare, da semplice salariato, quel pozzo che aveva inghiottito la sua ricchezza*. Era la campana a morto per le piccole imprese private, l'imminente scomparsa dei padroncini, mangiati l'uno dopo l'altro dall'orco sempre affamato del capitale, annegati nella marea montante delle grandi Compagnie. Era lui il solo ad aver fatto le spese dello sciopero, sapeva bene che era alla sua rovina che brindavano, brindando alla Legion d'Onore del signor Hennebeau²⁸.

²⁷ «A destra la scala che mette alla dimora signorile, occupata adesso da Rametta. Sotto l'arco della scala l'antica abitazione del fattore dove si è ridotto il Barone colla sua famigliuola», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*..., p. 87.

²⁸ É. ZOLA, *Germinal*, traduzione di G. Bogliolo, Milano, Mondadori 2015, parte settima, cap. 1,

Le figlie di Deneulin, «Lucie e Jeanne, graziosissime nei loro abiti rifatti», a loro volta, «*ridendosi* del disastro da belle ragazze maschiline sprezzanti del denaro», rappresentano un antecedente abbastanza evidente di Lisa e Nina, le quali, anche se non con la stessa leggerezza, ma certamente con la medesima forza d'animo, affrontano la perdita della ricchezza e del lusso.

Addirittura il finale, in cui si narra della conclusione della rivolta operaia e dell'abbraccio che unisce il padre e le due figlie, stemperando la paura della morte, è affidato ad una precisa eco del romanzo *Germinal*:

i suoi occhi si gonfiarono di lacrime quando le figlie gli si gettarono tra le braccia²⁹.

Se le somiglianze sono davvero sorprendenti, è nelle differenze che è possibile misurare la “presa di distanza” di Verga dal modello. Noteremo per prima cosa che, attraverso quello che è stato considerato dai più come un trito escamotage romanzesco, cioè la storia d'amore tra il capomastro Luciano e la figlia del barone, Lisa, Verga introduce nel meccanismo narrativo l'anello di congiunzione e di scontro di interessi economici e privati tra due mondi che nel romanzo di Zola rimanevano del tutto separati: da un lato le famiglie dei ricchi, cieche di fronte alle difficoltà degli operai (un esempio è la signora Hennebau), dall'altro quelle dei poveri; e in questo Verga coglie uno spunto già presente, come abbiamo visto, nel romanzo di Tolstoj.

Ma il presupposto da cui sono partita, nella mia ricerca, è che simili riprese testuali non potevano essere casuali né prive di rilievo; che, per dirla con Conte, non potevano essere un esempio di citazione involontaria, bensì di *arte allusiva*³⁰.

Torniamo allora un attimo al metodo sperimentale di Zola; il sistema dei personaggi in *Germinal* è chiaro: come in un laboratorio sperimentale, Zola conosce bene il suo «protagonista, il suo Rougon o Macquart, uomo o donna [...] che è una conoscenza antica», e si occupa «di lui, *del* suo temperamento, *della* famiglia da cui è nato, *delle* prime impressioni che può aver ricevuto, e *della* classe sociale in cui *ha* stabilito che debba vivere»; passa poi a «studiare la gente con cui questo personaggio avrà a che fare, i luoghi in cui dovrà trovarsi, l'aria che dovrà respirare»³¹; in questo modo, «metodicamente», nascono Étienne, il giovane di indole buona, che si imbeve disordina-

pp. 502-503. Le parti in corsivo evidenziano espressioni che ricorrono, quasi testualmente, nel primo capitolo della riduzione narrativa di *Dal tuo al mio* (cit., pp. 87-88).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. nota n. 11.

³¹ E. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves 1879.

tamente di cultura socialista³² e inizia a covare un crescente senso di ingiustizia sociale che lo porterà a porsi a capo della rivolta, quale improbabile oratore e leader sfortunato; Maheud, il minatore che lavora nella miniera da generazioni; Chaval, il traditore, che ritorna nella sesta parte del romanzo alla testa di dodici lavoratori belgi (i *borains*), chiamati per riaprire la miniera, e il cui atto di vigliaccheria ed egoismo provocherà la rivolta e il conseguente bagno di sangue.

Una volta che le caratteristiche dei personaggi sono state delineate, Zola non ha che da seguire la «logica», ricostruendo «quello che deriva logicamente, naturalmente, inevitabilmente dal carattere e dalla situazione dei *suoi* personaggi»: esattamente come un chimico, che abbia predisposto gli elementi da far reagire, al quale non resta che osservare come si comporteranno, e annotarlo diligentemente: ed ecco che «un flot de lumiere»³³ cola sull'intero romanzo.

Ebbene, vediamo cosa sopravvive, o, meglio, l'uso che il Verga fa, di questo sistema di analisi sperimentale dei caratteri e dei “tipi umani”. Naturalmente, è il capomastro/capopopolo Luciano a ereditare tutte le specificità caratteriali di Étienne: entrambi a capo della rivolta e delle istanze inascoltate dei lavoratori, subiranno la medesima sorte nell'essere scavalcati dalla folla affamata, che una volta scatenata la sua furia, si rivela una bestia difficile da guidare e ancor più da domare³⁴. Ma ecco il fatto sorprendente: le peculiarità caratteriali non solo di Étienne, ma di tutti i personaggi sopra elencati (Maheud, Chaval, cui si aggiunge Négrel, il figlio del proprietario) convivono tutte, in *Dal tuo al mio*, in un solo uomo: Luciano.

Étienne

Da quando si trovava in fondo a quell'inferno, si sentiva crescere dentro un lento spirito di rivolta. Guardò	LUCIANO [...] Anch'io!... Tanto!... Alle volte sì, e alle volte no... non mi par neanche vero, alle volte!... Sorte
---	---

³² «E così si mise a studiare con passione, senza metodo, come fanno gli ignoranti assetati di sapere. Aveva ora una regolare corrispondenza con Pluchart, che era più istruito di lui e molto addentro nel movimento socialista. La lettura mal digerita di alcuni libri che si era fatto spedire lo esaltò ancor di più [...] Anche Suvarin gli prestava dei volumi, e l'opera sulle Società cooperative lo aveva fatto fantasticare per un mese su un'associazione universale di scambio che abolisse il denaro e ponesse il lavoro a base dell'intera vita sociale. Da quando si rese conto di pensare, la vergogna per la sua ignoranza cominciò a svanire, e iniziò a crescere in lui un certo orgoglio» (ZOLA, *Germinal*..., parte III, cap. 3, pp. 210-211).

³³ Tutte le citazioni relative al «metodo» di Zola sono tratte da E. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi...*

³⁴ In *Germinal* si trova infatti l'episodio dell'omicidio di Maigrat, brutalmente massacrato e dileggiato anche *post mortem* dalle donne accecate dalla fame; e che trova puntualmente il suo corrispettivo nell'accenno: «Hanno quasi ammazzato il soprastante perché...», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*..., p. 90.

Catherine, rassegnata, con la schiena curva. Com'era possibile che ci si ammazzasse per un lavoro così duro in quelle tenebre mortali e non si guadagnasse neanche un po' di soldi per il pane quotidiano!³⁵

Questo fu il periodo in cui Étienne riuscì a chiarire le idee che gli ronzavano in testa. Fino ad allora la sua era stata solo una rivolta istintiva, in mezzo al sordo malcontento dei compagni. Si poneva mille domande confuse: perché quelli erano poveri? Perché quegli altri ricchi? Perché questi sotto i piedi di quelli, senza la speranza di poter mai prendere il loro posto?³⁶

Étienne di colpo si animava. Come!? All'operaio si proibiva anche di pensare? Ah, le cose ben presto sarebbero cambiate, e proprio perché l'operaio adesso pensava³⁷.

infame! Che ci abbiano ad essere ricchi e poveri a questo mondo!...³⁸

LUCIANO (*riscaldandosi*) Sissignora! Tutti quanti ce ne andiamo! Vi piantiamo la baracca tutti quanti! Sono tutti malcontenti.

NINA E c'è chi soffia nel fuoco!

LUCIANO Ciascuno soffia sotto la sua pentola, signora mia! Voi qui mangiate pasta e carne, mentre i poveri diavoli che lavorano per voi devono contentarsi di pane e cipolla!³⁹

Maheu

Poi suo padre, Nicolas Maheu, detto il Rosso, di appena quarant'anni, c'era rimasto per sempre nel Voreux, che stavano scavando proprio allora: una frana l'aveva completamente schiacciato, le rocce avevano bevuto il suo sangue e si erano inghiottite le sue ossa. Più tardi anche due dei suoi zii e tre dei suoi fratelli ci avevano lasciato la pelle⁴⁰.

LUCIANO Non andate, signor Barone. Conosco la miniera. Mio padre vi lasciò la pelle.⁴¹

³⁵ ZOLA, *Germinale...*, parte I, cap. 5, p. 96.

³⁶ Ivi, parte III, cap. 3, p. 210.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)...*, atto II, scena I, p. 46.

³⁹ Ivi, atto II, scena III, p. 54.

⁴⁰ ZOLA, *Germinale...*, parte I, cap. 1, p. 53.

⁴¹ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)...*, atto I, scena VI, p. 35.

Maheu ascoltava a occhi bassi. Poi cominciò, [...] Vogliamo solo giustizia, siamo stufi di crepare di fame, e ci sembra che sia venuta l'ora di mettersi d'accordo, perché possiamo avere almeno il pane tutti i giorni. [...] «Perché signor direttore», concluse Maheu, «siamo venuti a dirvi che, crepare per crepare, tanto vale crepare senza fare niente»⁴².

LUCIANO (*rigirando il berretto tra le mani*) In casa vostra... io pure ci ho lavorato in casa vostra... domando il fatto mio... quello che è giusto.⁴³

[LUCIANO Pelle per pelle! A chi ti leva il pane levagli la vita! A²]

Négre

Paul Négre, nipote del signor Hennebeau, era un giovane di ventisei anni, esile e carino... Dotato di un'intelligenza scettica, che si tramutava in un'autorità inflessibile nei rapporti con gli operai, era vestito come loro, imbrattato come loro di carbone, e per indurli al rispetto mostrava un coraggio da rompersi il collo, passando attraverso i punti più difficili, sempre il primo quando c'era una frana o un'esplosione di grisù⁴⁴.

LUCIANO Ah, sì, gli altri! Un branco di poltroni! Avete visto quando stava per scoppiare la macchina? Tutti che gridavano, ma se tardavo ancora un po'... (*Lisa gli sorride, immemorata, accennando col capo*) Chi lo sentiva poi Don Nunzio, se gli facevano scoppiare la macchina?⁴⁵

Chaval

Si levarono delle imprecazioni, e ci furono delle spinte per gettarsi sul traditore. Ma come! Aveva giurato con loro il giorno prima e ora lo trovavano lì in miniera con gli altri? Allora prendeva in giro la gente!⁴⁶

LUCIANO (*cogli occhi fuori dalla testa*) Ho detto di dar fuoco alla zolfara di mia moglie?

MATTEO (*svincolandosi con una strappata*) Volti faccia anche tu!

BELLÒMO Tradisci i tuoi fratelli?⁴⁷

⁴² ZOLA, *Germinal*..., parte IV, cap. 2, pp. 253-265.

⁴³ Ivi, atto I, scena II, p. 11.

⁴⁴ ZOLA, *Germinal*..., parte I, cap. 5, p. 95.

⁴⁵ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*..., atto II, scena II, p. 51.

⁴⁶ ZOLA, *Germinal*..., parte V, cap. 3, p. 376.

⁴⁷ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*..., atto III, scena VII, p. 101.

Il personaggio di Luciano, dunque, agisce facendo implodere il sistema dall'interno: se in ciascun uomo si trovano a convivere forze, pulsioni, pensieri e comportamenti addirittura opposti, appartenenti a tipi umani differenti, come si potrà prevedere il suo agire in una situazione data? Ed ecco che appare in tutta la sua forza la risposta polemica al sistema dell'osservazione naturalistica di Zola.

Non si dimentichi, infine, che il problema del realismo nell'arte è, secondo Verga, soprattutto una questione formale: si osserva infatti che spesso i luoghi testuali che Verga trapianta nella propria opera, sono anche quelli in cui Zola si abbandona maggiormente al gusto della descrizione; in essi, soprattutto attraverso l'uso insistito della personificazione e di un forte simbolismo, il principio dell'impersonalità dell'autore viene perso di vista:

Il Voreux, adesso, emergeva dal sogno. Étienne, rimasto soprappensiero davanti al braciere a riscaldare le sue povere mani sanguinanti, si guardava intorno, riconosceva le varie parti della miniera: il capannone incatramato della cernita, il castelletto del pozzo, l'ampia sala della macchina d'estrazione, la torretta quadra della pompa per il prosciugamento. Questa miniera sprofondata in fondo a un avvallamento, coi suoi tozzi edifici in mattone e la sua ciminiera ritta come un corno minaccioso, gli sembrava che avesse l'aria malvagia di una bestia famelica, accovacciata lì per divorare il mondo⁴⁸.

Alla casina della zolfara. Stanza comune d'ingresso. A sinistra una finestra; indi, in linea diagonale, un finestrone che dà sulla scala per cui si scende nel cortile. Uscio in fondo. Altri due usci a destra, e fra di essi uno scaffale coi libri e i registri della miniera, più avanti una scrivania. Dalla finestra e dall'uscio a vetri si vedono il muro di cinta del cortile, e la sommità del portone coronato di merli; poi la terra brulla e arsiccia della zolfara, e in fondo le alture rocciose su cui serpeggia il sentiero che va al paese. Vocio di donne e di ragazzi che ballano e fanno il chiasso nel cortile, misto al suono di tamburelli e di un organetto⁴⁹.

Un silenzio opprimente gravava sul piazzale del Voreux. Era come una fabbrica morta, c'era il vuoto e l'abbandono di quei grandi cantieri dove non si lavora. Sotto il cielo grigio di dicembre, lungo le alte passerelle, tre o quattro vagoncini dimenticati mostravano la muta tristezza delle cose. In

[...] Dal portone spalancato, in fondo, vedesi lo sterrato che è davanti l'ingresso della zolfara, sparso di mucchi di terriccio e di minerale di rifiuto. Poi le collinette gessose e squallide che salgono man mano verso le alture brulle più lontane, sotto un cielo acceso dall'ultimo tramonto. La sera cala

⁴⁸ ZOLA, *Germinale...*, parte I, cap. 1, pp. 47-48.

⁴⁹ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)...*, atto II (didascalia che precede la scena I), p. 43.

basso, tra i piloni, le giacenze di carbone si stavano esaurendo, lasciando la terra nuda e nera, mentre le provviste di legname marcivano sotto gli acquazzoni. All'imbarcadero del canale era rimasta solo una chiatta mezza carica, come assopita sull'acqua torbida. Sulla discarica deserta, dove i solfuri decomposti fumavano nonostante la pioggia, un carretto drizzava malinconicamente in aria le sue stanghe. Ma soprattutto gli edifici sembravano intorpiditi, la cernita con le persiane chiuse, il castelletto da cui non saliva più il frastuono della ricezione, la sala dei generatori, ormai raffreddata, e la ciminiera gigantesca, troppo larga per quei rari fumi⁵⁰.

torpida e greve sul paesaggio silenzioso e deserto⁵¹.

Scena prima

*Nina sta aspettando sulla soglia, un po' inquieta, e di tanto in tanto mette una mano sugli occhi per guardare lontano fin dove può giungere la vista, nel sentiero. Donna Barbara è occupata a preparare le fave per la minestra, e tratto tratto va fuori per vedere anche lei. Infine giunge Sidoro frettoloso, voltandosi indietro a guardare, quasi temesse di essere inseguito*⁵².

Nina (gli domanda) Non viene ancora? Sidoro Non si vede nessuno in cima al sentiero... (fermandosi a guardare di nuovo fuori sospettoso, come avesse paura) Par d'essere in un deserto!...

*D. Barbara (brontolando) Lo dissero e lo fecero, d'andarsene tutti via!...*⁵³

In *Germinal* la presenza dell'autore si manifesta (nel primo brano) nella trasfigurazione quasi mitologica e simbolica della miniera in una bestia feroce che si accinge a «divorare il mondo»; e, nel secondo brano, la desolazione e la tristezza del paesaggio vengono filtrate dall'autore e descritte, più che mostrate, attraverso l'insistita aggettivazione dei «vagoncini dimenticati», della «chiatta [...] assopita», degli «edifici intorpiditi» e del «carretto che drizza malinconicamente in aria le sue stanghe». Nel testo verghiano, invece, è dal contrasto fortissimo che deriva dal medesimo ambiente prima mostrato festante e allegro con «canti e balli in sottofondo» e poi, improvvisamente, «silenzioso e deserto» che devono derivare, allo spettatore, le sensazioni di tristezza e malinconia.

Credo di non esagerare dicendo che Verga, con una simile, puntuale riscrittura del testo zoliano, abbia voluto offrire, in memoria del grande Maestro (la cui morte è pressoché contemporanea all'avvio della scrittura di *Dal tuo al mio*), una vera e propria lezione di metodo.

⁵⁰ ZOLA, *Germinal*..., parte IV, cap. 3, pp. 270-271.

⁵¹ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*..., atto III (didascalia che precede la scena I), p. 87.

⁵² Ivi, atto III, scena I, p. 87.

⁵³ *Ibidem*.

GIORGIO LONGO

Università di Lille

VERISMO E REALISMO BELGA TRA NARRATIVA,
TEATRO E MELODRAMMA: VERGA E
LA CHASSE AU LOUP

1. Eekhoud, Verga e la «La Jeune Belgique»

Il rapporto tra Verga e il realismo belga, contrariamente a quanto potremmo immaginare, non è affatto secondario nel panorama francofono e internazionale, offrendo nel corso di un quarantennio una serie di convergenze esemplari per il loro peso ed interesse, sin dall'affacciarsi dello scrittore catanese sulla scena d'oltralpe, in un periodo compreso tra il 1880 e la fine del primo conflitto mondiale.

In questa prima parte ci soffermeremo in particolare su una serie di scrittori di espressione sia francese che fiamminga, tra cui emerge certamente la figura di Georges Eekhoud (1854-1927), cioè uno dei più interessanti e originali scrittori belgi di fine Ottocento (fig. 1), il quale fu inoltre uno dei primi traduttori di Verga¹; quasi dimenticato fino a qualche anno fa, l'autore è oggi al centro di una vera riscoperta critica e oggetto di numerose riedizioni delle sue opere². Detto anche Eekhoud *le rauque*, cioè il rauco, ovvero

¹ Mi si permetta di citare due miei saggi sull'argomento, da cui sono estratti e sintetizzati alcune frasi e concetti riportati di seguito nel testo: *Épistoliers, Traducteurs, Imitateurs: Giovanni Verga, Édouard Rod et Georges Eekhoud*, in *Mémoire des textes, textes de mémoire, Actes du colloque* (Nanterre, 21-22 octobre 2005), textes réunis par C. Cazalé Bérard, Cahiers d'Italies, Paris, Presses Universitaires Paris 10 2007; *Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 1 (2008), pp. 137-152.

² Tra i numerosi saggi pubblicati nel corso degli ultimi anni ricordiamo innanzitutto il volume iniziatore di tale riscoperta: M. LUCIEN, *Eekhoud le Rauque*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion 1999. Insieme ad esso vanno citati *Georges Eekhoud. Un illustre uraniste 1854-1927*, a cura di M. Lucien e P. Cardon, Lille, GayKitschCamp 2012; dello stesso Lucien va ricordata la preziosa riedizione di *Voyous de velours ou l'Autre Vue*, (presentation de M. Lucien) Montpellier, GayKitschCamp 2015; si vedano inoltre: M. GONNE, *Contrebande littéraire et culturelle à la Belle Époque. Le «hard labour» de Georges Eekhoud entre Anvers, Paris et Bruxelles*, Leuven University Press, Leuven 2017; quindi il volume a cura di P. Aron et C. Dessy, *Georges Eekhoud. Autres vies, autres vues*, in «Textyles», 58-59 (2020), Héவில், Ker.

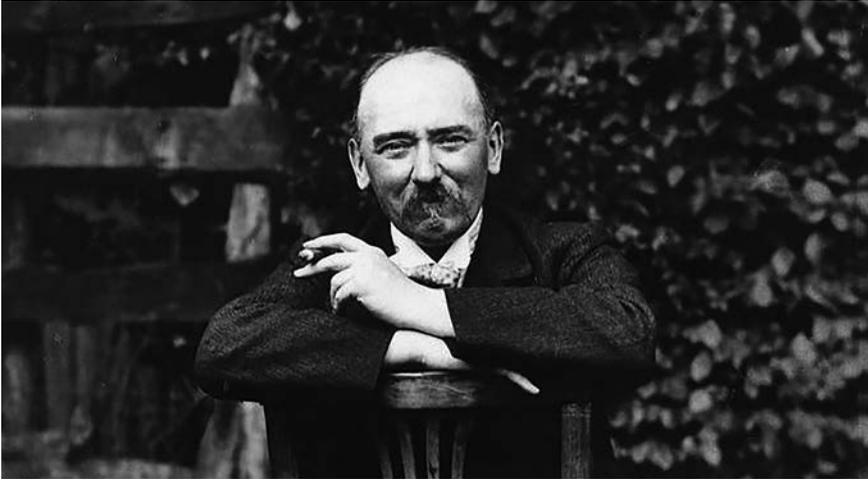


Fig. 1 - Georges Eekhoud (1854-1927)

aspro, irregolare, certamente a causa del suo profilo biografico e letterario; Eekhoud è infatti uno scrittore apertamente anarchico e omosessuale; il suo *Escal-Vigor*³ rimane nella storia della letteratura ottocentesca come uno dei primi romanzi a rivendicare positivamente il diritto di amare un altro uomo, e per il quale l'autore dovette affrontare un famoso processo al tribunale di Bruges. In questo modo, lo scrittore si unisce a quella stretta cerchia di autori di prima grandezza e dal profilo sulfureo, come Leopold von Sacher-Masoch e David H. Lawrence, che apprezzarono e furono in contatto col l'apparentemente conformista e conservatore Verga.

Ma Eekhoud, soprattutto nei primi anni della sua attività, è un naturalista: vicino a Zola e al circolo di Médan già alla fine degli anni '70, prenderà ben presto posizioni eterodosse, propendendo per un realismo dal sapore torbido e barocco. Fu autore di una quarantina di opere in cui descrisse magistralmente le Campines belghe, l'angiporto di Anversa, le campagne o i quartieri dove si muove una folla di emarginati e di personaggi fuori da ogni norma (sociale, religiosa, sessuale), ribelli pervasi da passioni violente che si oppongono con la loro grandezza d'animo a borghesi meschini ed egoisti, come nel suo romanzo più famoso, *La Nouvelle Carthage*⁴ del 1888.

La sua poetica e la sua particolare ricerca linguistica possono esser riassunti nella metafora dei *Voyous de Velours*⁵, il velluto della divisa dei carcerati.

³ G. EEKHOU, *Escal-Vigor*, roman, Paris, Mercure de France 1899.

⁴ ID., *La nouvelle Carthage*, Bruxelles, Kistemaeckers 1888.

⁵ ID., *Voyous de velours ou l'Autre Vue*, Paris, Mercure de France 1904.

rati, voluttuoso e ruvido come la sua lingua, un francese da cui schizzano a ogni voluta le scintille del fiammingo popolare. Soprattutto nella prima fase della sua produzione, Eekhoud sembra trarre ispirazione, ancor prima che dal naturalismo di stampo zoliano, dal realismo e dalla secolare tradizione della pittura dei paesi bassi, in cui abbondano le scene di vita popolare e contadina. Si tratta di ascendenze culturali orgogliosamente rivendicate dall'autore nel titolo di una delle sue prime raccolte di novelle: le *kermesses*, le feste paesane, rappresentano infatti la sintesi più completa di questo filone espressivo. Al centro di questo tipo di composizione non troviamo una scena o un soggetto principale, ovvero uno scorcio scelto per la sua forza espressiva o evocativa, come nell'arte di Vermeer o Rembrandt. La *kermesse* rappresenta invece la realtà colta nella sua vitale e disordinata eterogeneità, fatta di festa, voci, danze, banchetti come nei quadri dei Bruegel⁶ o dei van Blarenbergh; ma anche di ebbrezza, risse, amori, amplessi ritratti nella loro vivida e a volte violenta dimensione, come nell'opera di Rubens esposta al Louvre⁷ (fig. 2).



Fig. 2 - P.P. Rubens (1577–1640), *La Kermesse* (1630), Museo del Louvre

⁶ Vogliamo riferirci in particolare a Peter Bruegel il Giovane; Klaus Ertz nel suo catalogo *Pieter Bruegel der Jüngere (1564 - 1637/38): die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, (Lingen, Luca-Verl. 2000) ha potuto recensire ben 36 opere dedicate a questo tipo di soggetti.

⁷ Su questo argomento, si veda in particolare il saggio di L. BROGNIEZ, *Nés peintres: la 'prédestination merveilleuse' des écrivains belges*, in *La Belgique entre deux siècles. Laboratoire de la modernité. 1880-1914*, Actes du colloque international organisé par la Brookes University à la Maison française d'Oxford (21-22 janvier 2004), a cura di N. Aubert, P.-P. Fraiture e P. McGuinness, Bern, Peter Lang 2007, pp. 85-106.

Sono questi i temi affrontati nei bozzetti di *Kermesses*⁸, raccolta pubblicata nel 1885, che gli valse i complimenti di Zola, Edmond de Goncourt, Barbey d'Aurevilly, Huysmans ecc., pur se con qualche riserva sulla lingua 'impura'. Proprio a questo punto, inaspettatamente, invece di profittare del momento favorevole e di cogliere i frutti del lungo apprendistato naturalista, egli comincia a prendere decisamente le distanze da Zola e compagni, con danno sicuro per la sua carriera di scrittore. Certamente, da questa presa di posizione non è estraneo il suo carattere libertario e anarchico, insofferente della dipendenza dalla scuola francese e di alcuni giudizi poco lusinghieri soprattutto nei confronti della sua ricerca linguistica. Di fatto, proprio in questi mesi, sembra in procinto di esplorare altri e per lui più significativi orizzonti e parentele spirituali; si imbatte così in Verga⁹, complice un articolo sui veristi pubblicato nell'agosto del 1884 sulla «Revue indépendante», non a caso da un altro naturalista inquieto, ovvero Edouard Rod. In questo senso, sembra del tutto plausibile che Eekhoud sia rimasto colpito dalla netta presa di posizione di Rod sull'originalità e l'indipendenza dei veristi dai canoni naturalisti:

C'est à tort que l'on considère la littérature *vériste*, en Italie, comme une résultante et une sorte de dépendance du naturalisme français. A la vérité les deux mouvements sont parallèles. Sans doute, nos romanciers naturalistes, qui se trouvent être les aînés plutôt que les contemporaines des *véristes*, ont exercés sur eux une certaine influence. Mais cette influence dont on pourrait noter quelque trace dans le détail, ne suffit point à établir une filiation: et les œuvres des Verga et des Capuana demeurent des œuvres profondément originales¹⁰.

Sono parole che non dovettero lasciar indifferente il giovane scrittore, molto sensibile in questo periodo a questioni di filiazione culturale. Certamente, in Eekhoud, come del resto accade negli stessi anni nel caso di Rod, la lettura e la traduzione delle opere di Verga, da una parte determina una riconsiderazione critica dei propri moduli narrativi e dall'altra si combina con una graduale messa a distanza del Naturalismo. Eekhoud si infervora

⁸ G. EEKHOUD, *Kermesses*, contes, Bruxelles, Kistemaeckers 1885.

⁹ Sul rapporto Verga-Eekhoud si veda: J.-U. FECHNER, *Giovanni Verga und Georg Brandes - Verga und Georges Eekhoud. Zwei gegensätzliche punktuelle Begegnungen. Mit einem Abdruck der erhaltenen Briefzeugnisse*, in «Text & Kontext», XV (1987), pp. 332-353.

¹⁰ «È errato considerare la letteratura verista in Italia come il risultato o una sorta di derivazione del naturalismo francese. In realtà, i due movimenti sono paralleli. Probabilmente i nostri romanzieri naturalisti, appartenenti a una generazione letteraria precedente, hanno esercitato una certa influenza su di loro. Ma quest'influsso, di cui potremmo notare qualche traccia particolare, non è sufficiente a stabilire una filiazione: e le opere di Verga e Capuana rimangono opere profondamente originali». É. ROD, *Le Vérisme et les conteurs italiens*, in «Revue indépendante», Tome I, n. 4, Août 1884, p. 293.

immediatamente per Verga e soprattutto per i suoi contadini, per i quali, come dichiara egli stesso, scopre una sorta di fraternità: «je vois et j'aime vos personnages comme si j'avais vécu avec eux»¹¹. Naturalmente, è attirato in particolare dalle novelle dal carattere più sensuale e passionale. Nel maggio del 1885 scrive allo scrittore di Catania, mandandogli la raccolta *Kermesses*, uscita da qualche mese; gli dichiara la sua grande ammirazione e la sua «calda simpatia letteraria», chiedendo infine di tradurre qualche passo della *Lupa* e di *Cavalleria rusticana*, per un articolo da pubblicare sulla «Jeune Belgique», la più importante rivista artistica e letteraria belga di lingua francese, a cui collabora sin dal primo numero.

Bruxelles 14 mai 85

Monsieur et cher confrère,

Je viens de lire avec passion votre *Vita dei campi* et vos *Malavoglia* que j'avais fait venir de Milan après la lecture d'un article paru sur vous dans la *Revue Indépendante* de Paris. Permettez à un Belge, à un Flamand d'Anvers, de vous applaudir vivement. La *Lupa* et la *Cavalleria rusticana* m'ont surtout fortement empoigné. C'est âpre, concis, dramatique; chaque détail, chaque mot porte. J'aime beaucoup aussi l'avant-propos dédicatoire (*Fantastichiera*) [sic] précédant ce recueil. Le contraste entre la mondanité de votre amante et la "justesse" du pays où vous voyageiez avec elle est absolument réussi. Quant à vos *Malavoglia*, c'est un pur chef d'œuvre, et moi qui n'ai jamais vu la Sicile, ni l'Italie en général, – je vois et j'aime vos personnages comme si j'avais vécu avec eux.

Après avoir lu vos récits siciliens j'ai pensé que vous vous intéresseriez peut-être aux mœurs de nos paysans du Nord que je mets en scène dans un volume de nouvelles intitulé *Kermesses*.

[continua di traverso sul lato sinistro del foglio] je vous envoie lettre et livre par l'entremise de votre éditeur en espérant qu'ils vous parviendront. Encore une fois, Monsieur et cher confrère, toutes mes félicitations et l'assurance de ma très chaude sympathie littéraire.

Georges Eekhoud
Rue du Progrès 355. Bruxelles

Je compte vous consacrer une étude détaillée dans la *Jeune Belgique* une d'ici. M'autorisez vous à traduire à cet effet quelques passages de votre œuvre par exemple *La Lupa* et la *Cavalleria Rusticana*.

GE¹²

¹¹ Lettera a Verga da Bruxelles, 14 maggio 1885, BUC ms 2139.

¹² «Caro confratello, ho appena letto con passione la sua *Vita dei campi* e i suoi *Malavoglia*, che mi so-

Verga rispose subito allo scrittore-traduttore, complimentandosi a sua volta per *Kermesses*, che ritroviamo infatti tra i libri della sua biblioteca. Concesse l'autorizzazione per le traduzioni, inviando in contraccambio «una commediola che ha cavato» dalla novella *Cavalleria rusticana*. L'esemplare, – oggi conservato alla Bibliothèque Royale di Bruxelles assieme alla lettera di cui parliamo –, è dedicato al mittente «in attestato d'ammirazione e di calda simpatia letteraria», cioè la stessa formula usata da Eekhoud, a cui Verga si adegua volentieri. Il tono della missiva, come accade spesso quando risponde a potenziali traduttori, critici o autori stranieri, differisce dal formalismo a cui il verista ci ha abituato spesso rispondendo agli innumerevoli ammiratori e fratelli d'arte nostrani; ad ogni rigo, traspare un accento di riconoscenza per l'interesse e l'entusiasmo del suo nuovo seguace belga, testimoniato di fatto dall'immediato invio di *Cavalleria*.

Milano, Corso Venezia 82.
22 Maggio 1885.

La ringrazio, Egregio e caro confratello, delle buone parole che Ella mi scrive e della preziosa testimonianza di simpatia che mi dá col dono del suo bel libro *Kermesses* che ho letto con vivo interesse e compiacimento di fratello d'arte. La sua benevolenza mi lusinga tanto più quanto cotesta lettura mi ha fatto conoscere il valore dello scrittore da cui mi vengono.

Mi congratulo sinceramente con lei per la sua bella opera d'arte e mi reputo fortunatissimo se il mio nome ed i miei scritti sono giunti sino a lei.

Faccia pure quel che vuole per inserire nella *Jeune Belgique* qualche brano della *Lupa* o della *Cavalleria rusticana*. Le sono fin da ora gratissimo dell'onore che ha intenzione di farmi. E mi permetta di offrirle la commediola che ho cavato appunto da quella novella. È poca cosa, e spero poterle mandare fra qualche tempo

no stati inviati da Milano dopo aver letto un articolo su di lei nella *Revue Indépendante* di Parigi. Permetta a un belga, un fiammingo di Anversa, di applaudirla calorosamente. *La Lupa* e *Cavalleria rusticana* mi hanno particolarmente colpito. È forte, conciso, drammatico; ogni dettaglio, ogni parola ha un peso. Mi piace anche la prefazione dedicatoria (Fantastichiera) [sic] che precede questa raccolta. Il contrasto tra la mondanità della sua amante e la «giustezza» del paese in cui ha viaggiato con lei è assolutamente riuscito. Per quanto riguarda i *Malavoglia*, è un puro capolavoro, e io – che non ho mai visto la Sicilia, o l'Italia in generale – vedo e amo i suoi personaggi come se avessi vissuto con loro. / Dopo aver letto i suoi racconti siciliani, ho pensato che dovrebbero interessarle le usanze dei nostri contadini del nord, che ho ritratto in un volume di racconti intitolato *Kermesses*. / Le invio una lettera e un libro tramite il suo editore, nella speranza che le arrivino. Ancora una volta, caro collega, le invio le mie congratulazioni e la testimonianza della più calorosa simpatia letteraria. / Georges Eekhoud / Rue du Progrès 355. Bruxelles / Ho intenzione di dedicarle uno studio dettagliato nella *Jeune Belgique*. Mi permetta di tradurre alcuni passaggi delle sue opere, per esempio *La Lupa* e *Cavalleria Rusticana*; *ibidem*.

alcunché di meglio. Ma la prego d'accettarla come testimonianza del mio grato animo per la sua cortesia a mio riguardo e dell'ammirazione per l'autore di *Kermesses*.

E mi abbia con molta stima

Suo dev. G. Verga¹³

Tutto, insomma, sembra annunciare, com'era avvenuto nel caso di Rod, l'inizio di un rapporto fruttuoso e forse di un'amicizia tra scrittori uniti da simile sensibilità e dal medesimo afflato nei confronti degli umili e dei diseredati. In realtà la loro relazione personale non andò oltre questo primo scambio epistolare; per di più, a dispetto del tono improntato alla perfetta cortesia della lettera dell'autore belga, il suo carattere imprevedibile riserverà a Verga una serie di sorprese.

Infatti, non appena ci imbattiamo nell'articolo della «Jeune Belgique» promesso al suo corrispondente, ci troviamo di fronte a una serie di curiose incongruenze. In primo luogo, ci accorgiamo che la data di pubblicazione della rivista (10 marzo 1885) è anteriore di circa due mesi a quella della lettera e della relativa richiesta di autorizzazione. Data questa premessa, sembrerà ancor più strano non ritrovare il saggio promesso a Verga, ma soltanto una completa traduzione della *Lupa* al posto degli estratti pattuiti. Infine, e questo è l'aspetto più singolare della vicenda, constatiamo che la novella non è firmata da Giovanni Verga ma da Georges Eekhoud.

Naturalmente possiamo fare solo alcune ipotesi sulle cause di questi comportamenti a dir poco disinvolti. Sulla questione della data e dello studio critico non pubblicato, potremmo solo azzardare che la rivista, come a volte capita, sia uscita retrodatata, cioè che il progetto sia stato cambiato appena dopo lo scambio di lettere, appena dopo, cioè, aver ottenuto la piena autorizzazione dello scrittore siciliano. Per quanto riguarda il nome dell'autore, potremmo immaginare che in preda a una sorta di entusiasmo «mimetico» prodotto dal lavoro traduttivo, Eekhoud il camaleonte, – che è anche il titolo di un recente studio sullo scrittore¹⁴ –, si sia lasciato trasportare fino a lasciarsi «contaminare» completamente dal verbo verghiano, al punto da appropriarsene, e non solo in maniera figurata. Come dicevamo, il suo no-

¹³ Busta e lettera, con indirizzo «Monsieur Georges Eekoud / Rue du Progrès 355. A. / Bruxelles», sono incollate in un esemplare del volume *Cavalleria rusticana*, Torino, Casanova 1884 (ai segni MLA 1674 degli Archives et Musée de la Littérature presso la Bibliothèque Royale di Bruxelles). Sopra il frontespizio del volume troviamo la seguente dedica: «Al Sig^r Giorgio Eekhoud / in attestato d'ammirazione e di calda simpatia letteraria / G. Verga / Milano, 24 maggio, 1885».

¹⁴ R. GRUTMAN, *Eekhoud le caméléon. Profil et parcours linguistique d'un médiateur (pour prolonger un livre récent)*, in *Georges Eekhoud. Autres vies, autres vues...*, pp. 127-152.

me compare nell'indice della rivista accanto al titolo della novella, e, di nuovo, a mo' di firma in calce a quest'ultima, e certamente la maggior parte dei lettori l'avranno presa per sua. Diciamo la maggior parte, perché in effetti una nota piuttosto elusiva, in cui non viene mai enunciata la parola «traduzione», avvertiva che *La Lupa* faceva parte di una raccolta di novelle pubblicata da Giovanni Verga. Nella stessa nota, si annunciava altresì che in un prossimo studio su «les Rustiques de la dernière heure», la «personalità di Verga avrebbe naturalmente trovato un posto»¹⁵; una formula che fa oltremodo riflettere sull'effettiva possibilità di retrodatazione della rivista e comunque sull'equivocità di tutta la vicenda. Il saggio promesso infatti non venne mai pubblicato, nonostante un ulteriore annuncio fatto dalla rivista diversi anni dopo, nel 1891¹⁶. Per quanto riguarda la questione dell'ambiguità autoriale, non possiamo credere a una svista della redazione o a un problema tipografico, perché nello stesso anno cioè nel maggio 1891, il medesimo problema ricompare a proposito di *Cavalleria rusticana*, pubblicata nella «Jeune Belgique» come *Chevalerie Rustique*, sempre col nome di Eekhoud accanto al titolo della novella (fig. 3) e in calce ad essa, e con una nota simile alla prima¹⁷. Ma vedremo più in là come in Belgio simili tentativi di contrabbando verista non sono solo una prerogativa del nostro fiammingo.

Se da una parte è difficile comprendere fino in fondo certi fenomeni di transfert letterario, dall'altra è possibile affermare come l'attrazione nei confronti dell'opera verghiana corrisponda a un cambiamento di direzione seguito in questi anni non solo da Eekhoud, ma da tutto il gruppo della «Jeune Belgique», che nel suo manifesto si schiererà per un naturalismo di tipo 'temperato'.

Com'era già accaduto nel caso di Rod, la sua inclinazione per il Verismo coincide con una ribellione nei confronti del Zolismo e dei suoi cosiddetti «eccessi». Ambedue si battono per affrancarsi, come scriverà sulla «Jeune

¹⁵ Ecco il testo della nota: «*La Lupa* (la Louve) fait partie d'un recueil de neuf nouvelles *Vita dei Campi* de Giovanni Verga, avec Capuana, un des chefs de l'école vériste en Italie. M. Verga débuta par un roman sentimental *Histoire d'une fauvette*, puis il publia plusieurs romans mondains dont l'un, *Eros*, lui valut l'honneur d'être injurié par les cuistres de là-bas. Mais son vrai début original fut *Nedda*, un recueil de nouvelles siciliennes d'une saveur exquise, auquel l'auteur donna un pendant plus remarquable encore *Vita dei Campi* en attendant qu'il s'affirma dans une œuvre de premier ordre les *Malavoglia*. Nous entreprendrons un jour une étude complète sur les Rustiques de la dernière heure dans les diverses littératures. La personnalité de M. Verga trouvera naturellement sa place dans ce travail»; *La Lupa*, [senza nome dell'autore] in «La Jeune Belgique», Tome IV (1884), p. 188.

¹⁶ Nella rubrica «Memento» («La Jeune Belgique», Mars-Avril 1891. Tome X. – nn. 3-4, 11eme Année, p. 190) appariva infatti quest'annuncio: «signalons l'apparition chez les frères Trèves, éditeurs à Milan, de *Mastro-don Gesualdo*, roman de G. Verga. / Georges Eekhoud parlera de cette nouvelle œuvre du chef de l'école vériste, dans une de nos prochaines livraisons».

¹⁷ *Chevalerie rustique*, in «La Jeune Belgique», tome X, mai 1891, pp. 200-205.

Mai 1891. TOME X. — N° 1. (11^{me} Année.)

LA
JEUNE
BELGIQUE

SOMMAIRE:

Protectionnisme littéraire	LA JEUNE BELGIQUE.
Chevalerie rustique	GEORGES EEKHOUO.
Pastels	CHARLES VAN LERBERGHE.
Poèmes	GEORGES DEWEGE.
Vers	VICTOR REMOUCHANS.
Chronique littéraire:	
<i>Les représentations de Rod.</i>	E. V.
<i>Les Destinées Filles.</i>	IRWAN GELIN.
<i>Les Flambeaux noirs. — L'ornement</i>	VALERE GILLE.
<i>des Noces ginevriennes.</i>	EDGÈNE DEMOLDER.
<i>La Nouvelle Carthage.</i>	
Chronique artistique:	
Exposition de l'Esque	GRÉGOIRE LE ROY.
Memento	NERO.

BRUXELLES
Paris. LÉONOREL, Libraire
10, rue des Pénitents.

PARIS
L'éditeur en L. G. L'indépendant
10, rue de la Harpe, 10.

1891

RÉDACTION
A. BOUSSAËT, Directeur, BRUXELLES.

PRIX DU NUMÉRO
fr. 0-25.

Fig. 3 - Sommario della «La Jeune Belgique» dove viene presentata la *Chevalerie Rustique* col nome di Eekhoud accanto al titolo della novella.

Belgique» nel 1891, dall'«l'absurde et anti-artistique théorie de l'impersonnalité et de l'impassibilité»¹⁸. Sulla scia del suo omologo ginevrino, Eekhoud è convinto di mutuare da Verga un naturalismo più umano, dove umano vuol dire più articolato e aderente alla verità nella sua interezza¹⁹. Differentemente da Rod, e in maniera simile a D.H. Lawrence, altro grande lettore e traduttore di Verga, Eekhoud è invece attratto dalla carica passionale, dalla violenza, dalla morale arcaica di alcuni personaggi di Verga, come Jeli o la Lupa. E' conquistato da una ricerca linguistica simile alla propria, che accanto ai complimenti per le sue opere, gli fu tanto rimproverata da Zola e compagni (soltanto Huysmans, anch'egli di origine belga ne riconobbe l'interesse) e in cui il registro popolare, intriso di venature fiamminghe, rea-

¹⁸ Recensione a *Les Bons Parents*, di H. KRAINS, in «La Jeune Belgique», tome X, août 1891, n. 8, 11^e Année, p. 318.

¹⁹ Questo tema è sottolineato nel già citato articolo di Rod del 1884 che rivelò Verga ad Eekhoud. In esso, l'«umanità» prende un rilievo fondamentale nella definizione del realismo verghiano; intorno ad essa vedremo articolarsi il discorso critico di Rod, che ne fa un'arma decisiva nei confronti dell'impassibilità naturalista. Nell'articolo della «La revue indépendante» difatti, a proposito di Verga, affermava: «N'allez pas croire que le spectacle de ces misères le laisse impassible: il plaint et il aime, et c'est précisément là ce qui donne tant de vie et tant de séduction à toutes ses pages. L'impassibilité est bonne pour les poètes qui décrivent des idoles hindoues et ressuscitent les dieux de la Grèce. Mais au romanciers aux prises avec nos misères, nous demandons la compassion [...] Et pour se manifester, elle n'a pas besoin de tirades déclamatoires: chez M. Verga, comme dans les meilleurs de nos romans contemporains, elle ressort du simple exposé des faits, sans que l'auteur jette en avant sa personnalité; *Le Vénisme et les conteurs italiens...*, pp. 297-298.

gisce all'appiattimento di una lingua media, praticamente imposta dal regime e dalla nuova situazione politica – ricordiamo che l'indipendenza del Belgio dai paesi bassi risale al 1830, anno in cui il nuovo regime impone il francese come lingua nazionale, che nelle fiandre è parlata da una minoranza e dall'alta borghesia. Non è escluso che proprio la questione della lingua, più degli altri moduli narrativi e stilistici, sia l'impulso primario dell'infatuazione verista di Eekhoud, insofferente del paternalismo culturale dei 'Francesi', nei confronti dei cugini belgi. Per un altro verso, l'anarchico Eekhoud è attirato dal fondo ideologico o, meglio, agnostico nei confronti di ogni ideologia, dalla carica anticlassista del verbo verghiano.

Nel 1887 Eekhoud pubblica un'altra raccolta dal titolo *Les nouvelles kermesses*²⁰, che conferma i suoi sforzi di liberarsi dall'eredità naturalista, sottolineando nello stesso tempo come la lezione di Verga abbia cominciato a dare i suoi frutti. Come ribadirà molti anni dopo, egli scopre una vicinanza tra il suo Realismo e il Verismo, tra i suoi *campinois* e i pescatori di Trezza, più veri e umani dei «macabri e grotteschi contadini» descritti da Zola. In questa nuova raccolta i personaggi sono rappresentati con un rispetto e un'attenzione che richiama per molti aspetti lo sguardo del maestro catanese, a cui si aggiungono delle impennate di entusiasmo lirico, che hanno davvero poco a che fare col modulo dell'impassibilità.

In particolare, l'impregnazione verghiana è palpabile in alcune novelle come *La fête de SS Pierre et Paul*, dove sembrano incrociarsi due altre novelle di *Vita dei campi*; la prima è *Guerra di Santi* e i suoi scontri di carri, che qui in Eekhoud si risolvono non con botte da orbi, ma in maniera conciliante e con una cortesia tutta fiamminga; e per l'appunto *Cavalleria rusticana*, con il suo clima da cronaca di una morte o di un duello annunciato, che conclude tragicamente e bruscamente la novella belga. Oppure in *Un dimanche mauvais* in cui si percepiscono nuovamente gli echi della malaplasqua verghiana, in un contesto di contese rusticane e di feste mal terminate.

Ma più che nell'aderenza alla trama o al contesto, scorgiamo i frutti delle letture verghiane nella libertà con la quale Eekhoud ormai si abbandona alle descrizioni dei suoi contadini, dipingendo con una tavolozza ricca di sfumature, adatta a far risaltare di volta in volta le miserie, la grandezza morale, ovvero la brutale e inesplicabile violenza. Insomma, per dirla con Eekhoud, tutta la loro barbarica e profonda bellezza, che a tratti trabocca in veri picchi di entusiasmo; come nel caso dei «Vaccari del Meer» (*Les vachers du Meer*), ai quali è dedicato un breve inno/inveittiva di sapore pasoliniano:

Ah! Je sais à présent pourquoi l'afflux de sympathie pour ces pendants fut si

²⁰ *Les nouvelles kermesses*, contes, Bruxelles, Veuve Monnom 1887.

impétueux qu'il me suffoquait! Je sais toutes mes affinités, ce qui me rend solidaire de ces marouffes. Si je les aime à ce point, c'est parce que je te hais.²¹

In questo enigmatico «ti odio», che conclude il racconto, egli racchiude naturalmente il disgusto per la borghesia, cioè la chiave della protesta sociale che animerà oramai la sua opera, insieme al crescente entusiasmo per i suoi 'ragazzi di vita' fiamminghi²². In altri momenti, l'accostamento con Pasolini diventa ancora più pressante; soprattutto quando la vicinanza con i «voyous» viene richiamata per sottolineare la contrapposizione al mondo borghese, per affermare la sua spasmodica ricerca di purezza originaria e radicale, con slanci che ricordano da vicino il francescanesimo 'reietto' dello scrittore friulano: «Oui je vous aime, vous les voyous, vous les infâmes [...] Vous êtes loyaux et rafraîchissants comme les plantes, les fontaines et les oiseaux, fraternels comme les loups! O mes bien-aimés!»²³.

Di fronte al tenore di certe pagine, potremmo chiederci se le ipotesi avanzate sin qui possano essere plausibili, o se al contrario il divario fra il 'reazionario' e borghese Verga e l'anarchico Eekhoud risulti incolmabile per cultura, temperamento, stile. Ma, come accade sin dal primo scambio epistolare tra i due scrittori, sarà ancora Georges Eekhoud, alcuni anni dopo, a chiarire questi dubbi, ricordando senza dubbio alcuno le proprie affinità con l'autore siciliano.

L'occasione si ripropone infatti nel 1906, quando il noto critico e poeta simbolista Gustave Kahn, – che già s'era interessato all'autore catanese, in due interventi costruiti intorno all'antitesi D'annunzio/Verga, nei quali parteggiava decisamente per quest'ultimo²⁴ – pubblica nel «Siècle»²⁵ un articolo, nel quale, demolendo il superficiale successo del Vate, esaltava ancora una

²¹ «Ah! adesso so perché quel fiotto di simpatia per quei pendagli da forca fu così impetuoso da soffocarmi! Conosco tutte le nostre affinità, ciò che mi lega a quei disgraziati. Li amo tanto perché ti odio»; G. EEKHOUD, *Kermesses*, Paris-Genève, Slatkine 1985, pp. 227-231. Quest'edizione ripropone il volume pubblicato da Eekhoud nel 1923 per l'editore di Bruxelles La Renaissance du Livre, che conteneva le novelle di *Kermesses* più quattro novelle tratte dalla raccolta *Les nouvelles kermesses*.

²² «Généralement, – dirà qualche anno dopo – les rares individus qui ont excité mon dégoût en ce monde étaient des gens florissants et de bonne renommée. Quant aux coquins, et ils ne sont pas en petit nombre, je pense à eux, à tous sans exceptions, avec plaisir et bienveillance»; *Mes communions*, contes, Bruxelles, Kistemaekers 1895.

²³ «Voi, canaglie, infami, siete sinceri e rinfrescanti come le piante, le fontane e gli uccelli, fraterni come i lupi! O miei amati!», in EEKHOUD, *Voyous de velours ou l'Autre Vue...*, p. 48.

²⁴ G. KAHN, *De quelques Romans étrangers* [su Verga e D'Annunzio], in «La Revue Blanche», Tome XXIII, 15 décembre 1900, n. 181, 11^e Année, pp. 577-583; GUSTAVE, *Verga et D'Annunzio*, in «La Nouvelle Revue», 1 novembre 1903, pp. 85-89. A questo proposito: G. LONGO, *Verga versus D'Annunzio. Le choix latin de la France*, in «Transalpina», *Lettres italiennes en France*, n. 3 (1999), pp. 47-69.

²⁵ G. KAHN, *Notre enquête sur la littérature européenne - La littérature italienne*, in «Le Siècle», n. 25806, 19 août 1906, 71^e Année.

volta il severo e profondo Verga; concludendo con un giudizio, tra i più lusinghieri tra quelli collezionati oltralpe dallo scrittore catanese, che certamente dovette attirare dopo molti anni l'attenzione dello scrittore belga:

Mais la belle construction de l'œuvre et de sa science de l'homme en font un tel écrivain que dans cette excursion hors de France que nous faisons parmi les littératures, nous pouvons peut-être en trouver d'aussi grands, mais pas de plus grands; et par lui Catane, sa patrie, est une des capitales de l'Europe littéraire²⁶.

Alcune settimane dopo, Eekhoud fa eco all'autore dei *Palais nomades*, schierandosi anch'egli accanto allo scrittore siciliano dalle pagine del «*Mercure de France*», rivista di cui era corrispondente da Bruxelles sin dal 1894. In quest'articolo dal titolo *Verga et la «Jeune Belgique»*²⁷, sembra voler confermare la centralità delle istanze esaminate finora, vantandosi di esser stato uno dei primi a interessarsi all'autore verista e il suo primo traduttore in francese²⁸. Eekhoud, sulla falsariga degli argomenti di Gustave Kahn, insiste naturalmente nel preferire l'impopolare e riservato Verga al mondano D'Annunzio, abile, secondo lui, soprattutto nell'arte di autopromuoversi e di far parlare di sé²⁹.

L'intervento, che meriterebbe di esser riportato per intero, risponde a buona parte delle domande poste finora, chiarendo innanzitutto l'importante ruolo svolto da Verga dagli anni 80 del secolo precedente, attraverso le pagine della «*Jeune Belgique*»: «L'auteur de *Vita dei campi* et des *Vinti* fut un de ceux qui enthousiasmèrent nos jeunes lettres il y a plus de vingt ans déjà et que nous avons continué à admirer fervemment»³⁰.

²⁶ «Ma la bella concezione dell'opera e la sua conoscenza dell'uomo ne fanno uno scrittore di tale portata, che in quest'escursione nelle letterature straniere, potremmo forse trovarne altri così grandi, ma non più grandi; e grazie a lui Catania, la sua patria, è una delle capitali dell'Europa letteraria»; *ibidem*.

²⁷ G. EEKHOU, *Chronique de Bruxelles - M. Verga et la «Jeune Belgique»*, in «*Mercure de France*», Tome LXIII, 15 octobre 1906, 7^e Année, pp. 614-615.

²⁸ Ecco, i suoi ricordi di traduttore: «En ce qui me concerne, je fus le premier, je crois, à traduire en français des plus beaux contes du romancier sicilien: *La Lupa* et cette *Cavalleria rusticana*, que son auteur devait transporter sur la scène et à laquelle la musique de Mascagni valu une popularité sans précédent. [...] Verga me remercia par une lettre charmante et m'envoya tous ses livres accompagnés de dédicaces», *ivi*, p. 614.

²⁹ Eekhoud cita a questo proposito una conversazione avuta qualche giorno prima a Milano con Pica, anch'egli concorde nel preferire il 'nobile genio' di Verga al 'brillante' D'Annunzio: «Et cela nous amena à parler de l'influence de la "mode" en matière littéraire et aussi de l'entregent, de l'intrigue, voire du bluff auxquels il faut se livrer aujourd'hui dans tous les domaines pour se faire accueillir de la foule. Il ne suffit pas d'écrire de beaux livres, il faut s'entendre à les lancer. Il s'agit de faire parler beaucoup de soi avant que le public songe à ouvrir vos livres. Telle liaison avec une actrice célèbre ou tel procès à scandale fera souvent plus pour la fortune d'un auteur que la création d'un pur et absolu chef-d'œuvre»; *ibidem*.

³⁰ «L'autore di *Vita dei campi* e dei *Vinti* fu tra quelli che affascinarono i nostri giovani scrittori più di vent'anni fa, e che abbiamo continuato ad ammirare con fervore»; *ibidem*.

In particolare, Eekhoud tiene qui a segnalare l'affine sensibilità del realismo siciliano e quello di marca fiamminga; una vicinanza, sostiene lucidamente lo scrittore, che prescinde giocoforza da un comune retroterra culturale o anche dalla conoscenza diretta delle opere. Tenendo infine a ribadire come un'analoga visione, marcata dall'empatia e dalla comprensione, segni una distanza incolmabile con il cinismo di Médan. Ancora una volta, quasi scusandosi per l'insistenza, lo scrittore è attento a rilevare le affinità che coinvolgono i loro personaggi, a sottolinearne la profonda umanità:

J'ajouterai, et je crois de l'avoir déjà constaté, que le réalisme de nos conteurs de langue française ou flamande s'apparente beaucoup plus à celui des véristes italiens qu'à celui des naturalistes de l'école de Zola. C'est notamment le cas de Stijn Streuvels, quoique ce délicieux conteur n'ait jamais lu une ligne du grand écrivain italien. Cette analogie de vision et de sensibilité contribua pour beaucoup sans doute à valoir à Verga de chaleureuses sympathies en Belgique auprès de ceux qui le lurent en Italien. Ses pêcheurs de Catane ou de Trezza semblaient bien plus près de nos rustres brabançons, campinois ou west-flamands et, en général bien plus humains que les paysans macabres, grotesques ou épileptiques de *la Terre* et de *En Rade*³¹.

È piuttosto evidente che in questo finale il tentativo di deviare l'attenzione a un contesto culturale più vasto, cioè verso una parte del pubblico e del Realismo belga, è soprattutto una maniera allargare lo sguardo da un discorso che nel corso dell'articolo risulta in effetti strettamente personale. In ogni caso, come nella conclusione di Kahn, emerge il riconoscimento del valore assoluto dell'opera di Verga; Eekhoud, quasi anticipando alcune delle istanze che animano questo volume, intuisce la centralità del regionalismo verghiano, la modernità del suo metodo realista, proponendo una consonanza con le più disparate realtà microprovinciali, sottolineando in definitiva, la sua profonda universalità.

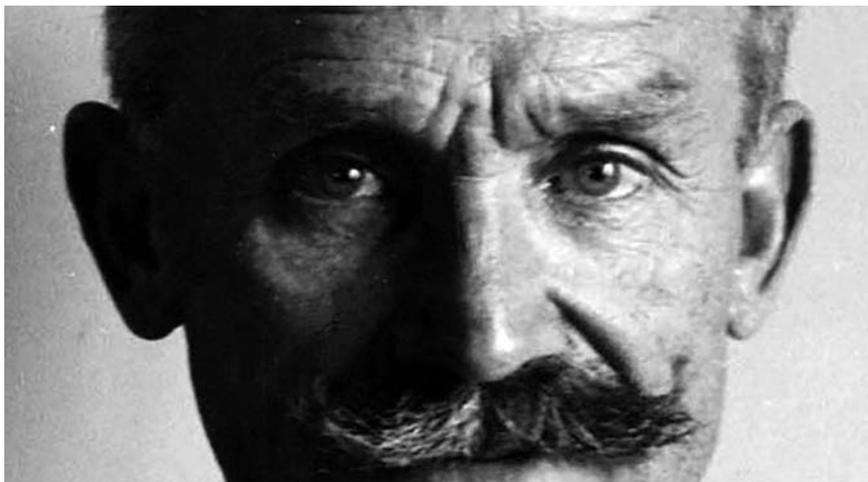
Come s'è visto, in questa maniera il traduttore, impiegando opportunamente il concetto di «analogia di visione», può cogliere, a prescindere da ogni concreto contatto, delle affinità con alcuni dei più interessanti narratori

³¹ «Aggiungerei, e credo d'averlo già notato, che il realismo dei nostri narratori di lingua francese o fiamminga era molto più vicino a quello dei veristi italiani che a quello dei naturalisti della scuola di Zola. Ciò è particolarmente vero per Stijn Streuvels, sebbene questo delizioso narratore non abbia mai letto una riga del grande scrittore italiano. Questa somiglianza di visione e di sensibilità ha senza dubbio giocato un ruolo importante nel far guadagnare a Verga calde simpatie in Belgio tra coloro che lo leggevano in italiano. I suoi pescatori di Catania o di Trezza sembravano molto più vicini ai nostri bifolchi brabantini, campinesi o fiamminghi occidentali e, in generale, molto più umani dei contadini macabri, grotteschi o epilettici de *La Terre* et de *En Rade*»; *ibidem*.

della nuova generazione, come Stijn Streuvels (fig. 4). Pseudonimo dello scrittore autodidatta Frank Lateur (Heule, Courtrai, 1871-Ingooigem 1969), fu uno dei principali innovatori della lingua fiamminga e, dal 1903 in poi, fu tredici volte candidato al premio Nobel³². Come Eekhoud, comincia la sua attività inserendo nella tradizione nazionale del romanzo popolare elementi del Naturalismo, da cui prende velocemente le distanze, avvicinandosi a Tolstoj e ai russi di cui fu anche traduttore. Al centro della sua opera è la vita contadina delle Fiandre rappresentata nelle passioni più elementari e nel rapporto di comunione e di dipendenza dalla natura. Per quanto dica Eekhoud, è invece del tutto lecito che abbia conosciuto in traduzione francese l'opera dell'autore di *Cavalleria rusticana*, a cui lo lega innanzitutto un'innovativa ricerca linguistica, mirata a illuminare e dar voce a un materiale umano, fin qui rimasto privo di un'efficace rappresentazione.

Alla stessa temperie culturale appartiene lo scrittore vallone Hubert Krains, anch'esso legato al gruppo della «Jeune Belgique», dove compie i suoi esordi letterari; successivamente, in completa rotta col Naturalismo di marca fiamminga, nel 1895 fonda insieme all'amico Eekhoud³³ la rivista indipendente «Coq rouge». È autore di alcuni volumi, dal titolo e dal gusto tipica-

Fig. 4 - Stijn Streuvels (1871-1969)



³² Streuvels eccelse soprattutto nel genere novellistico, tra i suoi volumi ricordiamo: *Primavera* (1899), *Lungo i cammini* (1902), *Misteri del villaggio* (1904), *L'aspetto delle cose* (1906), *Il campo di lino* (1907), e la sua opera migliore *La vita e la morte nella stufa* (1926).

³³ A Eekhoud, Krains dedicherà in seguito un capitolo del libro *Portraits d'écrivains belges. Demolder, Van Lerberghe, Pirmez, Verhaeren, Eekhoud, Giraud*, Liège, Georges Thone éditeur 1930.

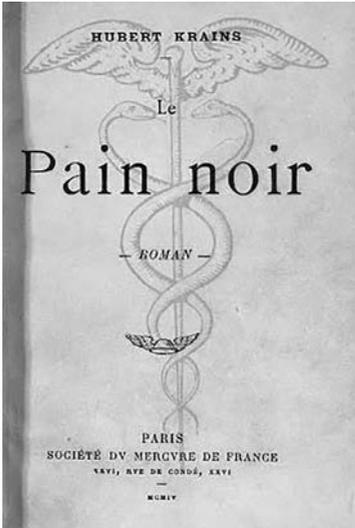


Fig. 5 - Frontespizio di «Le pain noir», il romanzo di Hubert Krains pubblicato nel 1904.

mente veristi; come *Amours rustiques*³⁴, – pubblicato sotto gli auspici della Société du Mercure de France, prolungamento della rivista in cui Eekoud pubblica il suo articolo su Verga e D’annunzio – raccolta di tre novelle, riunite intorno al tema della lotta contro un destino inesorabile, nelle quali percepiamo immediatamente gli echi della corrente siciliana, insieme alla ricerca di una ricerca di una lingua spoglia e austera. Come la storia della *Vieille Barbe*, ragazza madre, distrutta, alla fine della novella, nel vedersi portare via il figlio, amante geloso e omicida, sorpreso in flagrante delitto. Cinque anni dopo, Krains pubblica *Le pain noir*³⁵ (fig. 5), romanzo di sapore decisamente verghiano, il cui esemplare conservato negli «Archives et Musée de la Littérature» di Bruxelles è dedicato al «Maestro e vecchio amico» Georges Eekoud.

Il libro, considerato il capolavoro di Krains, mette in scena il graduale tracollo di una coppia, proprietaria di una locanda, rovinata dall’arrivo della ferrovia, e della loro nipote, sedotta e abbandonata, e poi costretta, nella più autentica tradizione verista, a sposare un uomo che non ama. Il romanzo, animato da una visione pessimistica della condizione umana, descrive dei personaggi incapaci di resistere all’impeto fatale del progresso, simboleggiato dal treno.

³⁴ H. KRAINS, *Amours rustiques*, Paris, Société du Mercure de France 1899.

³⁵ ID., *Le Pain noir*, Paris, Société du Mercure de France 1904.

2. Da *Caccia al lupo* a *La Chasse au loup*

In questo contesto di affinità o fraternità culturale e letteraria, non è un caso, dunque, che altre opere di Verga abbiano avuto una circolazione preferenziale in Belgio. Ci riferiamo in particolare a *Caccia al lupo*, un'opera in fin dei conti poco conosciuta, ma amatissima dall'autore. Nella seconda parte di quest'intervento ci concentreremo essenzialmente sull'ultima versione del bozzetto verista, cioè il dramma lirico *La Chasse au loup*³⁶, del compositore belga Alfred Goffin, da poco rinvenuta nel Fonds Body della biblioteca di Spa, ed eseguita, per la prima volta, dopo più di un secolo nel corso di questo convegno catanese.

Quando si parla di *Caccia al lupo*, non si può far a meno di far riferimento a Francesco Branciforti, il cui ultimo saggio, pubblicato postumo nel 2008, era infatti dedicato proprio al bozzetto verghiano³⁷. In un arco cronologico piuttosto ampio che si estende dal 1897 al 1923, lo studioso riusciva a enumerare infatti una dozzina di «testimoni» e variazioni di quest'opera, con la quale Verga sperava di raddoppiare i successi di *Cavalleria*. Contiamo almeno cinque stesure della novella e tre della trasposizione teatrale, due traduzioni-varianti in francese 'criptoverghiane', oltre a due versioni dell'adattamento per il cinema; e infine, la trasposizione melodrammatica, il cui libretto ricalca spesso letteralmente il testo teatrale; e che fu rappresentata varie volte in Belgio, all'insaputa di Verga, in pieno conflitto mondiale, tra il 1915 e il 1917.

Pur non ripercorrendo, almeno nella sua interezza, il complicato gioco delle correzioni e delle varianti, sarà comunque interessante segnalare alcuni passaggi decisivi di questo percorso che prende avvio già in *Vita dei campi* con la redazione di *Jeli il pastore* (che Branciforti non prendeva in esame nel suo studio), in cui s'intrecciano l'idea iniziale del rientro improvviso in una

³⁶ A proposito di *Caccia al lupo* e della sua versione operistica mi si permetta di citare alcuni miei saggi a cui faccio riferimento in questo testo: *La favola del lupo e della volpe*, in *Le rire et la raison - Mélanges en hommage à Denis Ferraris*, Textes rassemblés et présentés par E. Chaarani Lesourd et V. Giannetti-Karsenti, «P.R.I.S.M.I.», Revue d'études italiennes, n. 14 (Automne 2015), pp. 143-169; «*Cavalleria rusticana*» in *Francia fra teatro, musica e cinema (1884-1910)* in *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, sous la direction de L. Fournier-Finocchiaro et G. Longo, «Transalpina», n. 22 (2019), pp. 89-104; G. LONGO, «*La Chasse au Loup*» (1915). *Un'inedita versione operistica del bozzetto verghiano*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 14 (2021), pp. 65-89.

³⁷ F. BRANCIFORTI, *Per la storia di «Caccia al lupo»: novella e dramma*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 1 (2008), pp. 7-39. Ricordiamo inoltre, tra i più recenti saggi sul bozzetto: A. DE FRANCISCI, *Mariangela in Verga's «La caccia al lupo»: From Page to Stage*, «Between» Rivista dell'Associazione del Teoria e Storia Comparata della Letteratura, vol. II, (November 2012), n. 4, pp. 1-15; A. MANGANARO, *Verità effettuale e ferinità umana: la Mandragola di Machiavelli e la Caccia al lupo di Verga*, in «Settentrione. Nuova serie», Turku (FIN), vol. 30 (2018), pp. 161-168.

notte di pioggia, anzi «da lupi», il pretesto ‘zoomorfo’ del lupo che si introduce in casa, e perfino il particolare dell’amante nascosto in cucina, che ritroveremo nel bozzetto circa quindici anni dopo:

Una notte da lupi, che proprio il lupo gli era entrato in casa, mentre lui andava all’acqua e al vento per amor del salario, e della giumenta del padrone ch’era ammalata, e ci voleva il maniscalco subito subito. Bussò e tempestò all’uscio, chiamando Mara ad alta voce, mentre l’acqua gli pioveva addosso dalla grondaia, e gli usciva dalle calcagna. Sua moglie venne ad aprirgli finalmente, e cominciò a strapazzarlo quasi fosse stata lei a scorrazzare pei campi con quel tempaccio, con una faccia che lui chiese: - Che c’è? Cos’hai? / - Ho che m’hai fatto paura a quest’ora! che ti par ora da cristiani questa? Domani sarò ammalata! / - Va a coricarti, il fuoco l’accendo io. / - No, bisogna che vada a prender la legna. / - Andrò io. / - No, ti dico! / - Quando Mara ritornò colla legna nelle braccia Jeli le disse: / - Perché hai aperto l’uscio del cortile? Non ce n’era più di legna in cucina? / - No, sono andata a prenderla sotto la tettoja - / Ella si lasciò baciare, fredda fredda, e volse il capo dall’altra parte. / Sua moglie lo lascia a infracciare dietro l’uscio, dicevano i vicini, quando in casa c’è il tordo³⁸!

A prima vista il soggetto e l’idea della caccia al lupo potrebbero sembrare anomali ed eccentrici in un contesto isolano, ovvero provenire da altri orizzonti letterari e temporali. In realtà il tema è tratto direttamente dalle cronache di quegli anni. Quando Verga scrive, è in atto in Sicilia più che una caccia, un vero sterminio di massa, con l’abbattimento di centinaia di animali sui cui pesava una taglia di 50 lire per esemplare ucciso, ovvero una cifra enorme per l’epoca. I giornali abbondavano infatti di cronache che narravano dei casi più eclatanti, descrivendo anche le tecniche per la cattura, come l’uso di trappole ed esche; per esempio, un agnello, come nella prima versione verghiana e nel quadro utilizzato nella locandina dell’esecuzione catanese (fig. 6). Oppure, più economicamente, dei «biscotti», cioè dei pezzi di legno avvolti in lacci, come nella versione drammatica e operistica.

In questo stesso gioco delle varianti, come in un giallo classico, l’autore sembra divertirsi a disseminare per poi nascondere, una serie di indizi. Per esempio, l’insolita sostituzione, nel passaggio dalla versione-novella al bozzetto scenico, dell’agnella che Lollo ha sotto lo scapolare (e che ritroveremo

³⁸ Si tratta del testo – in cui l’autore include una serie di correzioni rispetto alla versione del 1879-1880 –, dell’edizione di *Jeli* pubblicata, insieme a *Nedda* e *Fantasticheria*, nel «Numero unico di Natale e Capodanno» dell’«Illustrazione italiana» (XX, 24 dicembre 1893, n. 52) accompagnata dalle illustrazioni di Ferraguti, e poi confluita nell’edizione di *Vita dei campi*, edita da Milano, Treves 1897, pp. 206-207.



Fig. 6 - Locandina di «La Chasse au loup», dramma lirico musicato da Alfred Goffin su libretto di Liévin Huysmans, rappresentato a Catania il 20 aprile del 2023, in occasione della II sessione del convegno *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, nel corso delle manifestazioni per il centenario della morte di Giovanni Verga.

ormai solo nel dialogo metaforico succitato) con un fucile. Quell'arma, messa in mano a Lollo dalla prima scena all'ultima battuta dell'atto unico, che, usata per la caccia ai lupi, diverrà famosa nell'iconografia e nell'immaginario legato alla Sicilia. Il fucile non ha una funzione secondaria, tornando ben sei volte nelle didascalie del testo teatrale, per sottolineare altrettanti passaggi decisivi del dramma; anche nel finale è in mano a Lollo, mentre incita, senza mai adoperarlo, i Musarra, i compari che porta con sé, a compiere il crimine. Nell'adattamento cinematografico, imbastito insieme a Dina in due versioni, nel 1913 e 1916, l'arma scompare di nuovo, sostituita da Verga, – come spesso accade, incline a smussare ogni riferimento a cliché isolani –, da una rusticana «rancola scintillante»³⁹. Infine, riappare, venendo usata platealmente dal marito tradito, nella versione operistica del 1915 rinvenuta in Belgio. Ecco, dalle parole di Charles Debonnets, autore di due recensioni dello spettacolo, la descrizione del finale:

Marie-Angèle a peur. Elle ne veut pas rester seule, car elle craint la vengeance do son mari. Elle supplie, puis exige que Bellama lui tienne compagnie. L'égoïste amant veut sauver sa peau. Il menace d'étrangler Mairie-Angèle. La femme crie: «Au secours ! Un homme est dans la maison!» Lucas reste dans la cabane avec deux paysans et abat son rival d'un coup de fusil⁴⁰.

³⁹ BRANCIFORTI, *Per la storia di «Caccia al lupo»...*, p. 38.

⁴⁰ «Mariangela ha paura. Non vuole restare sola, teme la vendetta del marito. Implora e chiede che

In ogni caso, l'organizzazione drammatica dell'opera è la medesima, nella distribuzione dei personaggi, nell'intreccio, nell'organizzazione scenografica, che da *Vita dei campi*, alla sua versione-novella fino alle ultime stesure, subisce una «lenta evoluzione dell'azione drammatica»⁴¹. Dall'ingenuo comportamento di Jeli, mosso inconsciamente da una norma naturale, assistiamo, attraverso una sedimentazione di cinismo, alla trasformazione del protagonista che nelle ultime varianti è animato da una fredda e oscura premeditazione. Il personaggio principale prende via via le sembianze dell'omicida istintivo e brutale di *Jeli* («- Come, - diceva - non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso Mara!... -»), poi dell'autore del classico delitto d'onore, che agisce in maniera più o meno opportunistica per salvaguardare nome e dignità. Assumendo infine l'apparenza del consumato uomo di rispetto, capace di organizzare un rituale dotato di tutti gli attributi simbolici, dall'alto potere intimidatorio; e nello stesso tempo, per salvaguardare la propria immagine, di fronte al mondo e alla Giustizia, delega dell'omicidio due complici, cioè i fratelli Musarra.

La correzione finale del bozzetto sembra proporre dunque il complicato e sfuggente dipanarsi di un omicidio legittimato dall'oltraggio ricevuto, ed eseguito all'interno di un clan ben organizzato. L'idea singolare del tumultuoso dramma della gelosia, organizzato in realtà in maniera fredda e premeditata, in cui l'esca-agnello viene rappresentata dalla donna, trasportando quindi il dramma verso orizzonti completamente diversi rispetto l'originario abbozzo di *Vita dei campi*⁴². L'intera costruzione psicologica del personaggio,

Bellamà le faccia compagnia. L'amante egoista vuol salvarsi la pelle. Minaccia di strangolare Mariangela. La donna grida: "Aiuto! C'è un uomo in casa!" Luca rimane nella capanna con due contadini e uccide il rivale con un colpo di fucile; C. DESBONNET, *Théâtre de la Bourse - «La Chasse au Loup»*, in «Le Messager de Bruxelles», 11 Mars 1917; un'altra recensione del tutto simile alla prima fu pubblicata dal giornalista su «Le Bruxellois», 12-13 mars 1917. Ecco, di seguito, la parte iniziale della trama riassunta nell'articolo: «Le librettiste Verga, à qui nous devons aussi le drame *Cavalleria Rusticana*, nous présente une histoire point neuve du tout, mais fort bien charpentée. La femme, le mari, l'amant. Toujours et encore cette éternelle histoire de la vie. / Par une nuit d'orage, Marie-Angèle trompe son époux, le berger Lucas, avec Bellama, le coureur de bonnes fortunes. Lucas trouve un indice: la pipe de son rival au pied du lit. L'objet a été perdu par Bellama au moment où il courait se cacher lorsque Lucas est entré. Mais Bellama ne peut fuir, car l'époux outragé, sans avoir l'air de rien, fermera toutes ses issues pour aller traquer le loup qui fait du tort à sa bergerie. Dès que Lucas est sorti, Bellama cherche le salut par une lucarne placée près du plafond de la chaumière».

⁴¹ BRANCIFORTI, *Per la storia di «Caccia al lupo»...*, p. 12. La parabola viene sintetizzata dal filologo in questa progressione: «La vendetta infatti dapprima assunta da Lollo in prima persona, avendo a compri-mari i Musarra, padre e figlio, in funzione eventuale di testimoni di fronte alla Giustizia, [...] viene delegata passo dopo passo con cinica furbizia ai "compagni", chiamati ora non solo a "dargli una mano", ma addirittura a compiere loro l'azione ("ce lo faccio prendere colle loro mani" [...], per poi approdare al ruolo definitivo, alla vendetta consumata per mano di terzi, "senza arrischiare di rimetterci la pelle"»; *ibidem*.

⁴² A proposito del sottofondo 'cripto-mafioso' presente nelle differenti fasi compositive del bozzetto e delle sue varianti sceniche, si veda LONGO, *La favola del lupo e della volpe...*, pp. 159-166; ID., «*La Chasse*

a dispetto della strumentale violenza verbale che imperversa nei dialoghi, suggerisce in definitiva un'idea di cinismo e d'indifferenza che apparenta Lollo ai disincantati personaggi di *Caccia alla volpe*, il pendant upper class del bozzetto rusticano. Allo stesso registro si adegua Mariangela che nel corso dell'azione drammatica, rassicurata a più riprese dal marito, ha ormai capito che Lollo non è un brutale femminicida e non ha che da recitare fino in fondo il suo ruolo per sperare di poter uscire indenne dalla vicenda. È difatti lei stessa a chiamare il gruppo di assassini nel finale dell'atto unico – diversamente dalle prime stesure della novella – mettendo la vittima nelle loro mani. Mentre l'autore, fino all'ultima battuta continua a sottolineare il cinismo con cui il marito consegna Bellamà ai sicari, invitandoli a consumare l'omicidio al suo posto:

Mariangela (al marito che appare sulla soglia, guardingo, e col fucile spianato): Aiuto! C'è un uomo! lì dentro!... Mentre stavo spogliandomi!... / *Lollo (chiamando i Musarra di fuori):* Musarra! Compare Neli!... È qui quello che andate cercando...⁴³

3. Tribolazioni e fortuna internazionale di *Caccia al lupo*

La prima stesura in forma di novella di *Caccia al lupo* venne pubblicata da Verga il 1° gennaio 1897, per inaugurare la rivista catanese «Le Grazie», periodico dato per disperso insieme alla preziosa proto-versione fino a 50 anni fa⁴⁴. Il racconto, nuovamente pubblicato nel 1902⁴⁵, fu rielaborato dallo scrittore intorno al 1906, contemporaneamente alla revisione di una traduzione francese della novella, dovuta a Dina di Sordevolo e all'autore stesso. Infine, la novella, nella tradizionale versione postuma di «Siciliana», venne riedito nel 1923 grazie all'intervento e alla trascrizione dal manoscritto ori-

au Loup» (1915). Un'inedita versione operistica del bozzetto verghiano..., pp. 78-82. Simili conclusioni venivano condivise da M. DI GESÙ, *Verga e il sentire mafioso. Altre annotazioni tra storia e letteratura*, in *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni* (Siena, 16-17 marzo 2016), a cura di R. Castellana, A. Manganaro e P. Pellini, «Annali della Fondazione Verga», n. s. 9 (2016), pp. 189-201, a p. 201.

⁴³ G. VERGA, *La caccia al Lupo – La caccia alla Volpe. Bozzetti scenici*, Milano, Treves 1902, p. 52.

⁴⁴ Il periodico veniva recuperato da G. Finocchiaro Chimirri, che ne rendeva conto in *Una rivista letteraria nella Sicilia dell'ultimo Ottocento: «Le Grazie»*, in «Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici», vol. IX (1978).

⁴⁵ La novella fu riproposta da Verga a Giacosa per «La Lettura», ma non fu mai pubblicata in quanto già edita ne «Le Grazie». Si veda la lettera di Giacosa a Verga del 21 nov. 1900, in *Carteggio Verga-Giacosa*, introduzione e note di O. Palmiero, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2016, p. 216 e n. Venne poi ripubblicata da Sabatino Lopez, a insaputa di Verga, sul «Secolo XIX» di Genova, nel gennaio 1902, come segnalato da S. CRISTALDI, *Verga tra narrativa e teatro: «La caccia al lupo»*, in «Annali della Fondazione Verga», 1 (1984), pp. 133-172, a p. 134.

ginale compiuto dal fratello di De Roberto, Diego (che de «Le Grazie» era stato capo-redattore)⁴⁶.

Il percorso della versione teatrale del bozzetto comincia quattro anni dopo la pubblicazione della novella, e risulta ancora più ricco di episodi storico-critici, in particolare per l'immediata e contemporanea diffusione internazionale del testo e della pièce. L'autore mette mano, infatti, all'adattamento del bozzetto nel 1901, abbinando al dramma rusticano il suo risvolto mondano e 'bizantino', cioè *Caccia alla volpe*. Il suo compito dichiarato è quello di accompagnare l'altra pièce bilanciando la violenza e il rilievo drammatico di *Caccia al lupo*, in un gioco speculare di attrazione/repulsione interclassista. L'operazione iniziale dello scrittore catanese, come s'è già accennato, nasce dal tentativo di voler rappresentare in ambienti sociali diametralmente opposti, – quello contadino e quello dell'alta borghesia – il tema della finzione nel rapporto uomo-donna.

Di certo, col dittico, Verga contava in cuor suo di bissare i successi internazionali di *Cavalleria*: e in effetti, fu questo uno dei rari momenti di entusiasmo teatrale della sua carriera, caratterizzata, come è noto, da una conclamata ostilità nei confronti di scene e attori. Nonostante l'impegno trasfuso nello sviluppo dell'inedita operazione, tutte le sue aspettative sono in realtà concentrate sul bozzetto rusticano⁴⁷. Scrivendo a Dina, in queste settimane di fervore e rielaborazioni, si esprime senza mezzi termini sul risultato finale: «Ho quasi rifatto di pianta la *Caccia al lupo*, che ora è perfetta!»⁴⁸. Il dittico teatrale fu quindi proposto il 15 novembre 1901, contemporaneamente in due città e due importanti palcoscenici, in un'operazione commerciale piuttosto audace: al Teatro Manzoni di Milano, dalla compagnia di Francesco Pasta e Virginia Reiter, e al Teatro Alfieri di Torino, da Tina Di Lorenzo e Flavio Andò.

Tuttavia, i due atti unici non incontrarono il successo auspicato. Lo sfavore suscitato da *Caccia alla volpe* pregiudicò fatalmente l'esito complessivo dello spettacolo. Nonostante il grande impegno profuso da Verga nel cercare fino all'ultimo di migliorarla, il dittico risultava del tutto sbilanciato e l'idea di rappresentare insieme i due bozzetti si rivelò un errore sia dal punto di vista drammaturgico che commerciale⁴⁹.

⁴⁶ «Siciliana», I, (1923), n. 1, p. 19.

⁴⁷ Il suo entusiasmo per il primo bozzetto è accentuato dal tono mitigato nei confronti dell'altra «commediola»; così viene ripetutamente chiamata *Caccia alla volpe*, quasi a sottolineare il suo ruolo accessorio nel cartellone verghiano. L'autore, infatti, non si fa troppe illusioni sulla funzione di sostegno del dramma mondano: «Sto rifacendo adesso l'altra commediola, che voglio riesca il *meglio possibile*, onde non scapiti troppo al confronto della prima», dichiarava nella lettera a Dina del 28 settembre 1901; in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo 1970, p. 104.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Come scrisse Leporello – pseud. di Achille Tedeschi – (ne «L'Illustrazione italiana», 24 nov. 1901,

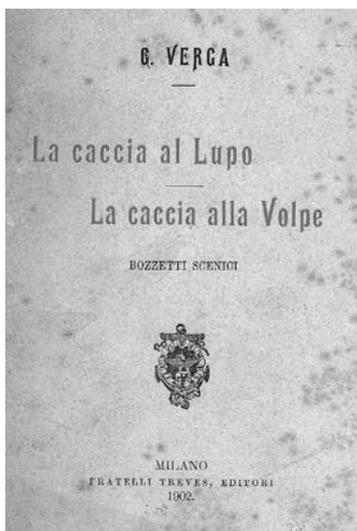


Fig. 7 - I bozzetti scenici del del dittico «La caccia al Lupo» e «La caccia alla Volpe» pubblicati nel 1901-1902 da Giovanni Verga con i Fratelli Treves.

Ma Verga non si dette per vinto. Lo scrittore, contando sull'eco mediatica nelle platee francesi, ormai ben disposte nei confronti dell'autore di *Cavalleria*, tenta subito la carta della traduzione, che in effetti risultò vincente. Negli ultimi giorni del 1901 dà alle stampe il dittico⁵⁰ (fig. 7) e ne manda subito una copia all'amico e traduttore Edouard Rod, per fargli da padrino nell'operazione teatrale francese. Mentre Rod rimase piuttosto scettico riguardo alla fortuna del teatro verista in Francia⁵¹, fu un altro traduttore, questa volta austriaco, cioè Otto Eischitz⁵² a metterlo in contatto col poeta-chansonnier e autore drammatico Maurice Vaucaire⁵³, la cui traduzione, ap-

p. 351), sia a Milano che a Torino «la grande maggioranza comprese, ammirò e batté le mani con calore», giudicando favorevolmente il bozzetto siciliano, ma rimanendo perplessa e manifestando espliciti dissensi all'indirizzo di *Caccia alla volpe*.

⁵⁰ Il volume, com'è stato dimostrato da Branciforti, fu comunque postdatato: *La caccia al lupo - La caccia alla volpe, bozzetti scenici*, Milano, Treves 1902.

⁵¹ Nella lettera di risposta a Verga, Rod infatti prendeva tempo, dichiarando un men che pacato ottimismo nei confronti dell'avventura teatrale oltralpe: «J'ai reçu et admiré vos deux "Bozzetti", surtout la *Caccia al lupo* qui est une admirable étude d'instinct. Si je n'étais un peu découragé je vous offrirais de tenter encore la chance avec celle-là, qui est peut-être plus accessible que la *Lupa*; nous en parlerons à notre prochaine rencontre, car j'espère bien vous voir cette année». Lettera del 16 gennaio 1902, in *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 338.

⁵² Per la corrispondenza di questo periodo con Eischitz, che era anche cessionario dei diritti esteri delle opere verghiane, si veda BRANCIFORTI, *Per la storia di «Caccia al lupo»...*, pp. 14-15 e note.

⁵³ Maurice Vaucaire (Versailles 1863 - Neuilly-sur-Seine 1918), fu cantante, poeta e scrittore di successo oltre che segretario delle ferrovie del Sud e poi capo gabinetto del ministero del Commercio e

prontata in breve tempo, però non piacque molto a Verga: «Quella delle traduzioni è una vera piaga. Figurati che m'è toccato ritradurre *io!* la mia *Caccia al lupo* in francese, che un certo Vaucaire, nostro cessionario, che l'ha fatta accettare alla *Renaissance*, aveva conciato come Dio non vuole»⁵⁴.

Le correzioni verghiane furono rinviate a Vaucaire che le accettò sbrigativamente e senza fare troppe storie, preso com'era in queste settimane dalle trattative per la rappresentazione del nuovo lavoro teatrale del celebre autore di *Cavalleria*:

[25 giugno 1902]

Mon cher maître / J'ai noté soigneusement les observations que vous avez bien voulu souligner sur ma traduction de votre passionnante *Chasse au loup*. J'espère que cet acte si pittoresque sera joué entre septembre et décembre à Paris, soit à la Renaissance où Gémier, excellent acteur, m'a promis de le créer, soit au nouveau théâtre que doit fonder le très remarquable Guitry. Dans ce dernier cas, je vous demanderai de prolonger l'option d'une année que vous m'avez consentie. Mais je crois devoir supposer que la *Chasse au loup* passera au début de la saison au théâtre de la Renaissance.⁵⁵

L'intervento autotraduttivo di Verga insieme all'impegno di Vaucaire anche come promotore e impresario della pièce, produssero inaspettatamente ottimi risultati. *Caccia al lupo* può esser annoverata infatti, come l'unica opera di Verga ad aver avuto più consensi all'estero che in patria. In una lettera del luglio 1902 a Verga, il traduttore lo informava che la pièce, ancor prima che nella capitale francese, sarebbe stata portata in tournée a Berlino, Vienna, Monaco e Budapest e in altre venti grandi città⁵⁶. Come

dell'Industria nel 1892. Autore di 18 romanzi, 8 raccolte poetiche, una ventina di pièces teatrali, di 10 libretti d'opera, fu anche il paroliere preferito di André Delmet che portò al successo canzoni come *Petits pavés*, *Petit chagrin*, *A la belle étoile*, *Chanson de rien*, e la famosa *Chanson du coeur brisé*.

⁵⁴ Lettera a Dina del 7 maggio 1902; VERGA, *Lettere d'amore...*, pp. 124.

⁵⁵ «Mio caro maestro / Ho preso accuratamente nota delle osservazioni che avete gentilmente fatto alla mia traduzione della vostra appassionante *Caccia al lupo*. Spero che questa commedia davvero pittoresca venga rappresentata tra settembre e dicembre a Parigi, o alla Renaissance dove Gémier, un eccellente attore, mi ha promesso di metterla in scena, o al nuovo teatro che verrà aperto dal notevole Guitry. In quest'ultimo caso, vi chiederei di prolungare di un anno l'opzione che mi avete concesso. Ma credo di dover supporre che *La Chasse au loup* sarà rappresentata all'inizio della stagione al Théâtre de la Renaissance»; Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, ms. 1804.

⁵⁶ Ecco il testo della lettera datata 14 luglio 1902 dell'entusiasta traduttore, mentre comunica a Verga le inaspettate novità, insieme ai termini del contratto: «Le rôle de Marie-Angèle serait tenu par la très intelligente et très originale Charlotte Wiehe, l'actrice danoise qui est à Paris depuis deux ans et a joué avec le plus vif succès plusieurs pièces en français. / Charlotte Wiehe fait une tournée en septembre et octobre : Berlin, Stuttgart, Munich, Vienne, Budapest et vingt autres grandes villes. J'ai vu les traités passés entre son impresario et les Directeurs des théâtres étrangers ; il ne s'agit que des premiers théâtres. / Les

per esempio Bruxelles, dove fu rappresentata il 7 settembre al Théâtre Royal du Parc. Qualche giorno dopo, la traduzione a ‘quattro mani’ viene pubblicata sulla prestigiosa «Revue Bleue»⁵⁷. Visto il successo, in maniera abbastanza bizzarra e inedita per un autore italiano, la stessa troupe, rigorosamente francofona, proseguì la tournée anche nella penisola, proponendo nel suo cartellone «*La chasse Au loupe*, [sic] Dramma in 1 atto di Mr. Verga», per esempio il 9 dicembre 1902 di fronte agli ignari spettatori del Teatro Mercadante di Napoli, come risulta da un trafiletto del quotidiano «La propaganda»⁵⁸.

Ma la vera consacrazione della pièce doveva giungere, come auspicato da Verga, proprio da parte del pubblico parigino. *La Chasse au Loup* fu accolta al Nouveau Théâtre il 12 e 13 marzo 1903, dove riscosse un vivo successo; fu replicata, insieme a *Infedele* di Roberto Bracco, di nuovo a Bruxelles il 20 aprile⁵⁹, e infine venne ripresa a Parigi al Théâtre Victor Hugo nel novembre dello stesso anno. Il buon esito del bozzetto scenico fu dovuto soprattutto ai due interpreti principali; cioè Charlotte Wiehe, una nota attrice-cantante danese, nel ruolo di Mariangela; mentre la parte di Luca fu affidata a Severin-Mars, che in seguito divenne famoso come protagonista di vari film di Abel Gance (fig. 8). La violenta carica del bozzetto popolare non evapora questa volta – al contrario di quel che era accaduto in Italia quasi due anni prima – a contatto con l’impalpabile evanescenza di *Caccia alla volpe*. Sull’onda dell’entusiasmo, e annunciando una nuova tournée belga, Vaucaire a questo punto propone a Verga anche una versione musicale in forma di pantomima, a cui dovevano collaborare il compositore Paul Vidal e la leggendaria Belle Otero nel ruolo di Mariangela:

La Chasse au loup a fait un gros effet devant une salle extrêmement parisienne. Tout Paris artistique et littéraire était là. Un mime de grand talent me demande de jouer également la *Chasse au loup* en pantomime. Y voyez-vous quelque inconvénient ? / Les droits seraient ainsi répartis : un tiers à vous, un tiers au com-

droits seraient perçus par la Société des Auteurs et l’impresario verserait au départ un cautionnement. La pièce n’appartiendrait à M^{me} Wiehe que pour cette tournée, elle serait donnée à Paris avec d’autres artistes en Novembre»; Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, ms 1805.

⁵⁷ *La chasse au loup*, drame en un acte, in «Revue bleue», Revue politique et littéraire, Tome XVIII, 13 Septembre 1902, n. 11, Année 39, pp. 321-325.

⁵⁸ «*Chasse Au Loupe* [sic], Dramma in 1 atto di Mr. Verga tradotta da N. Maurice Vancaire [sic] – M.me Wiehe farà la parte di Marie Angele che ha creata in francese. Mr. Severin-Mars farà la parte di Luca [...]»; in «Propaganda», a. IV, 8 dicembre 1902, n. 372, p. 3.

⁵⁹ «Programme du Théâtre Royal de l’Alcazar dans le cadre des représentations extraordinaires du Théâtre d’Art International de Paris: *L’infidèle*, comédie de Robert Bracco; *La chasse au loup*, drame de Verga»; riportato in «Le Photo Théâtre», 20 avril 1903.



Fig. 8 - Severin-Mars (1873-1921) e Charlotte Wiehe (1865-1947)

positeur, un tiers à moi. Nous choisirons un jeune compositeur de grand talent et, à mon avis, la pantomime pourrait fournir une longue carrière. *La Chasse au loup* sera jouée dans quelques jours à Bruxelles, durant une quinzaine, et par une autre troupe que celle qui l'a représenté les 11 (?) et 13 mars au Nouveau Théâtre [...] ⁶⁰.

⁶⁰ «*La Chasse au loup* ha suscitato un grande effetto davanti a un pubblico decisamente parigino. Il gran mondo artistico e letterario era presente. Un mimo di grande talento mi ha chiesto di rappresentare *La caccia al lupo* anche in veste di pantomima. Avrebbe qualche obiezione? /I diritti sarebbero stati divisi come segue: un terzo a lei, un terzo al compositore, un terzo a me. Sceglieremo un giovane compositore di grande talento e, a mio avviso, la pantomima potrebbe garantire una lunga carriera all'opera. / *La Caccia al lupo* sarà rappresentata a Bruxelles tra breve, per quindici giorni, e da una compagnia diversa da quella che l'ha rappresentata l'11 e il 13 marzo al Nouveau Théâtre»; Lett. di Vaucaire del 16 marzo 1903, Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, ms. 1808. Nella lett. del 24 marzo 1903, Vaucaire annunciava a Verga i probabili nomi del compositore e dell'interprete: «Ce sera probablement M. Vidal⁶² chef d'orchestre de l'opéra et auteur d'opéras et de ballets (la Maladetta) jouées à l'Opéra. Voici ma lettre que vous avez entre les mains vaut déjà un traité. En tout cas, aussitôt le musicien désigné, le traité sera ratifié par lui, et nous vous l'enverrons. [...] C'est Otero qui mimera le rôle de Marie-Angèle»; Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, ms. 806.



Fig. 9 - «La Chasse ai Loup» su *Comœdia*, la rivista teatrale più importante dell'epoca.

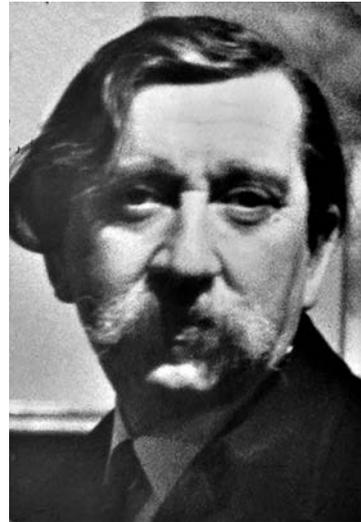


Fig. 10
Alfred Goffin (1875-1939)

4. Alfred Goffin: *La Chasse au loup* all'Opera

Alcuni anni dopo, si dovette pensare a un'ulteriore ripresa della pièce, tant'è che il più importante giornale teatrale dell'epoca, cioè *Comoedia*⁶¹ (fig. 9), nel 1913 ne ripubblica il testo e i nomi degli interpreti, cioè ancora una volta Charlotte Wiehe e Severin Mars, ma senz'altra indicazione riguardo a date e teatri, né, in effetti, troviamo traccia di rappresentazioni avvenute nello stesso periodo. La risonanza internazionale della rivista dovette comunque rilanciare l'interesse nei confronti del testo verghiano. In effetti, circa due anni dopo, *Caccia al lupo*, fu riproposta, questa volta in Belgio, per l'appunto nella versione musicale di Alfred Goffin (Spa 1875-Bruxelles 1939, cfr. fig. 10), da poco rinvenuta, confermando l'idea di un'intensa diffusione dei testi verghiani in tutta Europa, oltre che quella di una definitiva affermazione del verismo musicale come genere autonomo a livello internazionale. L'opera, che siamo riusciti a rintracciare dopo una lunga ricerca, fu eseguita con successo tra il 1915 e il 1917, quasi certamente ad insaputa

⁶¹ *La chasse au loup* - Pièce en un acte de G. VERGA, adaptation de M. Vaucaire, in «Comœdia», 7^e Année, n. 2140, Paris, Feuilleton de «Comœdia» du 11 août 1913 (cfr. fig. 9).

di Verga, e fu subito dimenticata, senza lasciare alcuna traccia nella critica verista.

Il compositore, Alfred Goffin, fu professore al Conservatorio di Bruxelles e inaugurò la sua carriera nel 1896 con l'ouverture *L'expiation*; ha lasciato un buon numero di opere da camera, sinfoniche e liriche, tra cui *Henry de Marlagne* (tratto da un'opera d'A. Tilkin), *L'évasion*, (ispirato a una poesia di Leconte de Lisle), *Heures d'angoisse* (tratto da un poema di P. Dommartin). *La Chasse au loup* resta comunque la sua opera più compiuta e grazie alla quale riscosse i migliori riconoscimenti critici.

Le recensioni de *La Chasse au loup*, dalle quali si leva un coro di elogi per il musicista locale, «un compositeur du terroir», sono più imprecise riguardo all'autore del libretto. Nei programmi delle esecuzioni del 1915, avvenute nelle città di Verviers e Spa, Verga veniva citato vagamente come autore del «dramma lirico» e naturalmente di *Cavalleria rusticana*. Lo stesso discorso vale per le esecuzioni avvenute nel 1917 al Théâtre de la Bourse di Bruxelles, dove l'opera riscosse un notevole successo⁶², e nei cui programmi troviamo la dicitura «Drame lyrique en 1 acte. Poème de Verga» (fig. 11). Dalle partiture ritrovate a Spa, apprendiamo invece che l'autore del libretto francese è un altro personaggio finora ignorato, ovvero il poeta e scrittore belga Liévin Huysmans⁶³. Il suo nome compare nella copertina e nel frontespizio dello spartito generale, accanto alla dicitura «D'après une nouvelle de Giovanni Verga» (fig. 12).

La confusa attribuzione del testo deve essere imputata con ogni probabilità a questioni di copyright: ricordiamo che Maurice Vaucaire, dalla cui traduzione fu tratto il libretto, era anche «cessionario» dei diritti della pièce, e la voluta confusione sul nome del librettista può essere ascritta alla mancanza di chiari rapporti contrattuali. Lo stesso vale per lo scrittore catanese, che con ogni probabilità – non troviamo alcuna traccia del dramma musicale nei suoi carteggi – fu tenuto volontariamente all'oscuro di tutta la vicenda e non seppe nulla dei successi belgi, soprattutto a causa della mancanza di comunicazione dovuta al conflitto in corso.

Come già accennato, *La Chasse au Loup* costituì l'apice della carriera musicale di Goffin. Il breve melodramma fu applaudito dal pubblico insie-

⁶² Lo spettacolo rimase nel programma del teatro per un certo periodo, com'è testimoniato dalle due locandine conservate nella biblioteca di Spa (fig. 11) da cui si evince che *La Chasse au Loup* fu successivamente rappresentata in una serie di repliche insieme a *Cavalleria rusticana* e, in seguito, all'opera di Saint-Saëns *Samson et Dalila*.

⁶³ Liévin Huysmans, meno conosciuto dell'omonimo autore di *À rebours*, pubblicò alcuni volumi di poesie come *Les chants du silence*, Bruxelles, Imprimerie G.-J. Huysmans 1899, e commedie come *Trop tard!*, Bruxelles, imprimerie F. Dooms 1902; fu inoltre direttore di varie riviste tra cui «Le Musagète. Revue d'art, de science et de lettres».



Fig. 11 – Locandine dell’opera *La Chasse au Loup*, rappresentata nel 1917 al Théâtre de la Bourse di Bruxelles.

me al suo autore già durante le prime esecuzioni del 1915 e in particolare in occasione delle repliche a Bruxelles dove fu rappresentato varie volte, senza peraltro sfigurare, insieme a due opere del repertorio internazionale come *Cavalleria* o a *Samson et Dalila* di Saint-Saëns (fig. 11).

Sin dal debutto, il dramma lirico ottiene il favore del pubblico e una serie di critiche più che favorevoli, in particolare nella regione natale di Goffin; la prima si svolse infatti il 5 dicembre 1915 al Théâtre des Nouveautés di Verviers, località situata a venti chilometri da Spa, dove, il 25 dicembre, fu programmata una *reprise* al Théâtre du Casino. In quest’articolo di Paul de Fagnes, per esempio, gli encomi nei confronti del «concitoyen spadois» assumono toni lirici:

Alfred Goffin écrit une œuvre d’une facture splendide, d’une élévation d’idées surprenante, d’une orchestration qui évoque celle des maîtres, et je ne puis trop dire combien son drame est attachant, farouche parfois et tendre jusqu’aux larmes, comme il enveloppe l’action qu’il suit et qu’il défend avec quel brio et dont il souligne tous les détails en disposant de richesses orchestrales variées, neuves, personnelles, rares et belles comme des étoiles brillantes dans un ciel de velours⁶⁴.

⁶⁴ «L’opera di Alfred Goffin è splendidamente realizzata, con un’elevazione creativa sorprendente e

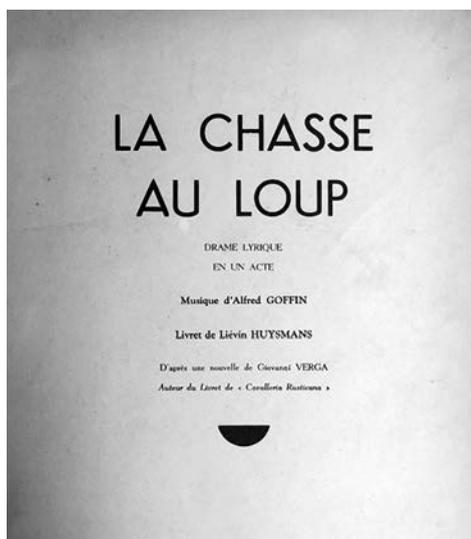


Fig. 12 - Frontespizio della partitura generale de *La Chasse au Loup*, di Alfred Goffin.

Il successo critico che accompagnò le repliche non può essere spiegato solo attraverso gli aneliti di entusiasmo nazionalistici nei confronti del giovane autore belga in pieno clima bellico. In tutti i giudizi si percepisce un sincero favore nei confronti delle qualità musicali dell'opera, mentre si avverte, per esempio in questo passaggio (che certamente avrebbe lusingato Verga) del già citato Debonnets, come il canone «verista» fosse stato pienamente integrato nella terminologia critica dell'epoca, in tutta Europa.

Ainsi qu'on le voit, c'est le drame lyrique veriste dans toute l'acception du terme. M. Alfred Goffin a écrit sur ce sombre sujet un commentaire musical qui dénote avant tout un métier sûr de l'art orchestral, la partition est d'un symphoniste qui place la matière musicale en avant et relègue l'art du théâtre au second plan. Ce qui signifie une grande sincérité⁶⁵.

un'orchestrazione che evoca quella dei grandi maestri; è difficile dire quanto il suo dramma sia coinvolgente, feroce a volte e tenero fino alle lacrime, come aderisca all'azione e la sostenga con brio, sottolineando ogni dettaglio con ricchezze orchestrali variegata, nuove, personali, rare e belle come stelle splendenti in un cielo di velluto». P. DE FAGNES, *La Chasse au Loups*, «Le Progrès», 30 dicembre 1915.

⁶⁵ «Appare evidente che si tratti di un dramma lirico verista in tutti i sensi. Alfred Goffin ha scritto un commento musicale su questo tema cupo, dimostrando innanzitutto una sicura padronanza dell'arte orchestrale. La partitura è di un sinfonista che pone al primo posto la materia musicale relegando l'arte teatrale in secondo piano. Tutto ciò è sinonimo di grande sincerità». DESBONNET, *Théâtre de la Bourse - «La Chasse au Loup»*...

Lo stesso articolo propone qualche dubbio sulle ardue scelte del librettista, bilanciate dalle indubbie capacità musicali del compositore belga: «Le drame est *musicable* et cela malgré les difficultés de son mode d'expression: la prose»⁶⁶. Molto più caustico il commento di Robert Mandel, il quale, pur elogiando le musiche di Goffin, non usa mezze misure nei confronti del libretto e delle scelte stilistiche, impiegando un linguaggio assimilabile a quello delle critiche alla produzione naturalistica; l'indicazione riprodotta sul programma – «Poème de Verga» – peggiora l'effetto e non fa che irritare Mandel:

La qualification de poème est, en la circonstance, présomptueuse; un poème impliquant un style élevé, harmonieux, lyrique. Or, le librettiste a usé pour sa prose dialoguée [...] d'un langage trivial, sinon ordurier. Une telle vulgarité n'a rien de poétique et déforme l'œuvre musical dans ce qu'elle a d'élevée, d'autant que le musicien l'emporte de loin sur le librettiste⁶⁷.

Tali giudizi rivelano il difficile passaggio dalla traduzione di Vaucaire, già per molti versi lacunosa e stigmatizzata dall'autore catanese, all'adattamento librettistico. La lettura del testo di Huysmans consente di segnalare una serie di discrepanze di altro genere. In particolare, notiamo una mancanza di uniformità stilistica dei dialoghi oscillanti tra diversi registri. Da un lato, Huysmans utilizza un'intonazione popolare, perfino gergale; in particolare, nelle numerosissime didascalie dove ritroviamo un gran numero di intercalari, descrizioni e commenti, a volte lunghi e dettagliati, ricavati quasi letteralmente dal testo verghiano, o comunque trasfusi dalla versione teatrale francese di Vaucaire. Nello stesso tempo, si constata l'alternanza di un linguaggio curiosamente classicheggiante, utilizzato soprattutto nella parte centrale del testo, ricco di arcaismi, iperbatì e rime derivati dal lessico melodrammatico sette-ottocentesco, che mal si accordano ai codici musicali veristi. In conclusione, l'inadeguatezza di questo impasto stilistico spicca soprattutto a contatto dell'insostenibile crescendo della tensione scenica e della violenza, mai esplicitata e concentrata tutta all'interno dei dialoghi.

In fin dei conti, tutto ricalca la profezia di una famosa lettera di Zola a

⁶⁶ «Il dramma è musicabile, nonostante le difficoltà del suo modo di espressione: la prosa»; *ibidem*.

⁶⁷ «Definirlo un poema risulta, in questo caso, presuntuoso; un poema implica uno stile elevato, armonioso, lirico. Il librettista ha usato invece un linguaggio triviale, se non addirittura indecente, nel dialogo in prosa. Tale vulgarità non ha nulla di poetico e snatura l'alta qualità dell'opera musicale, tanto più che il musicista è di gran lunga superiore al librettista». R. MANDEL, *Au Théâtre de la Bourse – La Chasse au Loup*; articolo presente in forma di ritaglio nel press-book dell'autore, custodito alla Biblioteca di Spa, senza altre indicazioni bibliografiche.

Verga, in cui il maestro di Médan, mettendo in guardia l'autore di *Cavalleria* sulla difficoltà di adattamento interculturale delle opere veriste oltralpe, attirava l'attenzione sulla tipicità dei codici linguistici e gestuali, dei nomi propri, la tipicità del quadro generale dell'opera, ecc.⁶⁸ Ad esempio, anche in Belgio, come avvenne del resto durante la burrascosa prima di *Cavalleria* del Théâtre Libre di Antoine nel 1888⁶⁹, viene rinnovata la confusione e l'incertezza riguardo al testo e all'ambientazione; per Ad. Artem., ad esempio, la vicenda si svolse in Corsica⁷⁰, e in nessuna recensione si fa riferimento alla sicilianità del dramma. Traduttore e librettista non si fecero molti scrupoli, come previsto da Zola, a travisare i nomi dei personaggi. Lollo, diventa Luca, Neli diviene prima Noli e, poi, Nolé nella trama della prima rappresentazione, riprodotta nel programma si sala. Naturalmente Bellamà, per motivi fonetico-ortografici, perde l'accento; i Musarra devono rinunciare a una «r», e via dicendo. Per molti versi, l'auspicata trasfusione nella versione francese «della fisionomia caratteristica siciliana, come io ho cercato di renderla nell'italiano»⁷¹, – cioè attraverso le sole modalità consentite dall'autore al «suo traduttore» e a ogni traduttore volesse imbarcarsi nell'ardua impresa «che vi è a tradurre in un'altra lingua questi schizzi che hanno già una fisionomia tutta loro anche nell'italiano»⁷² – si infrange nella duplice trasposizione da un codice linguistico e culturale a un altro, e quindi dal linguaggio e dal genere narrativo-teatrale a quello melodrammatico.

5. La nuova tournée de *La Chasse au loup*

Dopo un silenzio durato più di un secolo e il rinvenimento negli archivi belgi, *La Chasse au loup* ha potuto nuovamente affrontare le scene e in par-

⁶⁸ Lettera di Zola a Verga del 3 giugno 1884: «Mon cher confrère [...] J'ai voulu la lire deux fois avant de vous répondre sur la possibilité de la faire représenter en France. Malgré cela, je vous avoue que je suis encore hésitant. Voici mes craintes: d'abord le titre qui ne serait pas compris et qu'il faudrait absolument changer; à changer également les appellations de dame, d'oncle, de tante, trop typiques; puis ce qu'il est plus grave, l'esprit général, les traits de mœurs, comme l'oreille mordue, devant lequel nos bourgeois resteraient béants; enfin le cadre italien lui-même, si déshonoré chez nous par les peintres et les faiseurs d'opéras[...]; in R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Publications de l'Université de Dijon, XXXVIII, Paris, Société des Belles Lettres 1967, p. 5.

⁶⁹ Si veda a questo proposito: G. LONGO, *La «Cavalleria rusticana» in Francia*, in «Il castello di Elsinore», V (1992), n. 13, a p. 87 e n. 46.

⁷⁰ «La scène se passe en Corse, pays des haines sauvages [...]»; recensione a firma Ad. Artem. dal titolo *Veniers – Creation de la «Chasse au loup», Drame lyrique d'Alfred Goffin*, presente in forma di ritaglio nel press-book dell'autore, custodito alla Biblioteca di Spa, senza altre indicazioni bibliografiche.

⁷¹ Lettera di Verga a Rod, del 18 aprile 1881, *Carteggio Verga-Rod...*, p. 85.

⁷² *Ibidem*.

ticolare il pubblico italiano, di fronte al quale non era stata mai rappresentata. Il materiale musicale, costituito da un cospicuo numero di manoscritti, rinvenuto nel Fonds Albin Body della Biblioteca di Spa⁷³, è risultato integro e in ottimo stato di conservazione. In primo luogo, lo spartito generale, con copertina e frontespizio a stampa, (insieme a una fotografia di Goffin dedicata a L. Huysmans), copiato nel 1933, probabilmente in vista di nuove rappresentazioni, e firmato dall'autore. È costituito da 181 fogli manoscritti, corrispondenti a una durata complessiva di circa 50 minuti. È accompagnato da venticinque partiture manoscritte per i singoli strumenti, oltre a tre spartiti per sole voci, seguite da una riduzione violino e pianoforte e voci, datata 31 giugno 1933. Troviamo infine una riduzione per voci e pianoforte, composta da un totale di 107 fogli manoscritti; anch'essa è accompagnata da un frontespizio a stampa e datata a Spa il 25 aprile 1915⁷⁴.

Come s'è accennato la prima esecuzione, in forma di concerto per pianoforte, violino e voci, è avvenuta il 20 aprile 2023, al Teatro Machiavelli di Catania, nella sede del CUT (Centro Universitario Teatrale), nell'ambito del convegno a cui è dedicato questo volume (fig. 6). Il dramma lirico è stato riproposto grazie a una collaborazione franco-siciliana e alla sinergia tra varie istituzioni. Da una parte l'Università di Catania e la Fondazione Verga che hanno sostenuto e finanziato questa manifestazione, quindi il Centre Européen de la Musique, diretto da Jorge Chamíné a cui fanno capo i due cantanti venuti appositamente da Parigi, la soprano Léa Sarfati e il baritono Alejandro Gabor. Infine, il Conservatorio di Catania V. Bellini con i suoi musicisti, in particolare il giovane direttore d'orchestra Sirio Scacchetti che ha coordinato l'ensemble. Anche in quest'occasione, «cette partition de contexture wagnérienne»⁷⁵, come fu definita nel 1917, ha riscosso un buon successo e vari elogi dalla stampa locale; come la recensione della «Sicilia», dove viene sottolineato l'interesse di Scacchetti nei confronti dell'opera,

per la dicotomia tra parti del ritmo teatrale e musicale serrato, con armonie post

⁷³ Vorrei ringraziare particolarmente il traduttore Jean-Pierre Pisetta, grazie al cui aiuto e perseveranza è stato possibile rintracciare il corpo dei manoscritti. Ricordiamo inoltre che egli ha pubblicato e curato la traduzione collettiva della novella, del bozzetto scenico e della riduzione cinematografica: *La Chasse au loup* di G. VERGA, traduit de l'italien sous la direction de J.-P. Pisetta, Bruxelles, éditions du Hazard 2015. Desidero esprimere altri sinceri ringraziamenti a Marie-Christine Schils, conservatrice dei Musées de la Ville d'eaux di Spa, e a Chantal Fourneau, responsabile del Fonds Albin Body, per aver permesso con la loro gentilezza e disponibilità la ricognizione e la digitalizzazione dei materiali.

⁷⁴ Nello stesso fondo è presente anche il già citato press-book dell'autore contenente vari documenti su *La Chasse au Loup*, tra cui tre locandine, un programma di sala e alcuni ritagli di recensioni dell'epoca.

⁷⁵ DESBONNETS, *Théâtre de la Bourse - «La Chasse au Loup»...*

wagneriane più moderniste e parti cantabili, in cui la tensione drammatica sfocia in un canto spiegato. Dal gusto tipicamente verista ma con una ricerca coloristica e armonica tipicamente francese. Due arie del baritono sono di carattere spiccatamente verdiano e spiccatamente cabalettistico, un omaggio alla nostra tradizione italiana⁷⁶.

Attualmente il dramma lirico è al vaglio dei musicologi che ne hanno completamente ritrascritto la partitura per fornirne una nuova edizione. Una nuova serie di rappresentazioni è già stata inaugurata a Parigi, a cura della Compagnia «Auteuil Zéro 4 Virgule 7» e del regista Gregory Cauvin che ha curato l'allestimento scenico, con gli stessi cantanti dell'allestimento catanese, cioè Alejandro Gabor nel ruolo di Lollo e del soprano Léa Sarfati, che hanno giudicato *La Chasse au loup* «il più interessante esempio di verismo musicale d'area francofona».

Il loro e il nostro auspicio consiste nel poter riproporre in questa nuova veste il dramma lirico nei festival e nei teatri europei, inaugurando così una nuova stagione per quest'opera riemersa dal silenzio, ridando dopo più di un secolo parole e vita, attraverso la musica, a questi personaggi la cui drammatica attualità rimane inalterata.

⁷⁶ D. NICOTRA, «*La Chasse au loup*», il dramma lirico di Goffin riscoperto dopo un secolo, in «La Sicilia», 26 aprile 2023, p. VII.

REALISMO IN GERMANIA

GIOVANNI TATEO

Università del Salento

LONTANO DALLA METROPOLI.
FERDINAND VON SAAR
FRA REALISMO E NATURALISMO

Nel 1893, sulle pagine del quotidiano viennese «Deutsche Zeitung», di cui fu anche redattore dal 1892 al 1894, lo scrittore e critico letterario austriaco Hermann Bahr (1863-1934) pubblicava a puntate, fra la fine di agosto e gli inizi di ottobre, due saggi contigui e complementari intitolati *Das jüngste Deutschland* e *Das junge Oesterreich*¹, poi inseriti l'anno dopo nel quarto volume delle sue raccolte critiche, *Studien zur Kritik der Moderne*, congiuntamente con altri interventi già apparsi anch'essi sulla stampa periodica².

La formazione letteraria di Hermann Bahr, voce teorica dello *Jung-Wien* che accompagnò l'ascesa di Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) e Arthur Schnitzler (1862-1931), era avvenuta all'insegna del Naturalismo, prima durante gli anni universitari trascorsi a Berlino fra il 1884 e il 1887, e successivamente durante il soggiorno in Francia fra il 1888 e il 1890. In quel biennio la stella di Zola splendeva³, ma si profilavano all'orizzonte anche altre esperienze letterarie che sembravano andare in una direzione diversa⁴. E fu-

¹ H. BAHR, *Das jüngste Deutschland*, in «Deutsche Zeitung», n. 7785 vom 30. August 1893, Morgen-Ausgabe, pp. 1-3; n. 7792 vom 6. September 1893, Morgen-Ausgabe, pp. 1-3; n. 7798 vom 12. September 1893, Morgen-Ausgabe, pp. 1-2; Id., *Das junge Oesterreich*, in «Deutsche Zeitung», n. 7806 vom 20. September 1893, Morgen-Ausgabe, pp. 1-2; n. 7813 vom 27. September 1893, Morgen-Ausgabe, pp. 1-3; n. 7785 vom 7. Oktober 1893, Morgen-Ausgabe, pp. 1-3.

² H. BAHR, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt a.M., Rütten & Loening 1894, pp. 45-96.

³ Zola pubblicava proprio in quegli anni *La terre* (1887), *La rêve* (1888) e *La bête humaine* (1889), rispettivamente quindicesimo, sedicesimo e diciassettesimo romanzo del ciclo dei *Rougon-Macquart* (1871-1893).

⁴ Il 18 agosto del 1887 «Le Figaro» pubblicava il famoso *Manifeste des Cinq contre La Terre*, in cui alcuni vedono persino annunciarsi la fine del Naturalismo. Nello stesso anno, preceduto nel 1886 da *Un crime d'amour*, appariva anche *Mensonges* di Paul Bourget, seguito nel 1889 da *Le Disciple* e nel 1890 da *Un cœur de femme*; del 1886 sono inoltre i *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (gli *Essais de psychologie contemporaine* sono del 1883). Nel frattempo, fra il 1888 e il 1891, veniva pubblicata la trilogia di ro-

rono proprio queste ultime ad avere un immediato effetto sul venticinquenne scrittore austriaco. Sicché, mentre nel 1889, con la fondazione a Berlino della Freie Bühne, sul modello del Théâtre Libre costituitosi a Parigi due anni prima, il Naturalismo tedesco prendeva definitivamente la strada del teatro⁵, nel 1890, ritornato a Vienna, Bahr pubblicava il suo primo volume di contributi critici, *Zur Kritik der Moderne*⁶, ponendo così le basi per quel rinnovamento letterario da attuare superando quanto v'era di positivistico e pseudoscientifico nell'estetica naturalistica. Questione, questa, che venne maturata compiutamente in quegli scritti poi raccolti nel suo secondo volume di contributi critici intitolato *Die Überwindung des Naturalismus*⁷.

Con i due saggi del 1893 dedicati alla Giovanissima Germania e alla Giovane Austria, il primo una resa dei conti nei confronti del Naturalismo berlinese, il secondo una panoramica su quanto si andava elaborando a Vienna, Bahr faceva un passo avanti nelle sue riflessioni intorno a una nuova letteratura che partisse dai metodi del Naturalismo applicandoli alla dimensione non più degli «*états de choses*» ma degli «*états d'âmes*» (le due locuzioni venivano alternate a quelle in tedesco di «*Sachenstände*» e «*Seelenstände*» che ne sono un calco)⁸. Obiettivo sembra essere infatti anche quello di capitalizzare, in vista della costruzione di un'identità letteraria contemporanea austriaca, la dialettica di un percorso che, una volta esauritosi l'interesse per la «*Wirklichkeit der Straße*» e la «*Wirklichkeit der Seele*» approdava alla definizione di un'altra "realtà", la «*Wirklichkeit der Nerven*»⁹, che le superava entrambe. Per realizzarlo, Bahr avanzava una discriminante che agiva al

manzi autobiografici di Maurice Barrès *Le Culte du moi* (*Sous l'œil des barbares*, 1888; *Un homme libre*, 1889; *Le Jardin de Bérénice*, 1891). Ed è inoltre nel 1890 che Maurice Maeterlinck divenne improvvisamente famoso, e non per la raccolta poetica *Serres chaudes*, apparsa l'anno precedente, ma grazie al suo primo dramma, *La Princesse Maleïne*. Si ricordano queste opere perché sono quelle con cui si confronterà più o meno diffusamente Bahr nelle sue escursioni critiche.

⁵ In occasione dell'inaugurazione della Freie Bühne, il 29 settembre 1889 fu messo in scena *Gli spettatori* di Henrik Ibsen, cui seguirono il 20 ottobre la première di *Vor Sonnenaufgang* scritto da un quasi ventottenne Gerhart Hauptmann (1862-1946), la prima delle opere della sua cosiddetta tetralogia naturalistica (*Das Friedensfest*, 1890; *Einsame Menschen*, 1891; *Die Weber*, 1892), e il 27 novembre rappresentazione del dramma *Die Ehre* di Hermann Sudermann (1857-1928).

⁶ H. BAHR, *Zur Kritik der Moderne*, Zürich, Verlags-Magazin 1890.

⁷ H. BAHR, *Die Überwindung des Naturalismus*, Dresden-Leipzig, E. Pierson's Verlag 1891.

⁸ Cfr. in particolare H. BAHR, *Die Krisis des Naturalismus*, in *ivi*, pp. 65-72, a p. 66 (trad. it. H. BAHR, *La crisi del Naturalismo*, in *Id.*, *Il superamento del Naturalismo*, a cura di G. Tateo, Milano, SE 1994, pp. 33-40, a p. 34).

⁹ E.M. KAFKA, *Der neueste Bahr*, in «*Moderne Rundschau*», Bd. 3, Heft 5/6, 15. Juni 1891, pp. 220-222, a p. 221. A tale proposito si veda G. TATEO, *Von der „Wirklichkeit der Straße“ zur „Wirklichkeit der Seele“*, *Hermann Bahrs Beitrag zur modernen österreichischen Literatur*, in *Le naturalisme en Autriche*, hrsg. v. K. Zieger, «*Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*», LXXXVI (2018), pp. 73-88.

tempo stesso come momento distintivo del sé collettivo generazionale austriaco rispetto all'alterità rappresentata dal coevo Naturalismo tedesco, e come premessa per la definizione di una comune matrice culturale. Tale discriminante era individuata nel diverso rapporto che per un verso i naturalisti berlinesi e per l'altro i 'giovani' viennesi, nati tutti come lui stesso intorno al 1860, intrattenevano con le rispettive generazioni immediatamente precedenti di scrittori austriaci e tedeschi. All'atteggiamento ostile degli uni verso coloro che erano considerati gli epigoni del Realismo tedesco, Paul Heyse (1830-1914) e Friedrich Spielhagen (1829-1911), corrispondeva la «più sincera stima» («herzlichste[n] Verehrung»), il «più fervido amore» («in-nigste[n] Liebe»), la «più affettuosa devozione» («zärtlichste[n] Treue») degli altri per la propria tradizione letteraria, rappresentata simmetricamente dai coetanei austriaci dei due scrittori tedeschi: la morava Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916) e il viennese Ferdinand von Saar (1833-1906)¹⁰. Due esempi di scrittura letteraria che, prossimi alla sensibilità contemporanea, potevano essere recuperati come coagulante di una nuova declinazione del Moderno in chiave danubiana¹¹.

Significativa è la circostanza che tale accostamento del nome di Ferdinand von Saar a quello di Marie von Ebner-Eschenbach era in linea con le coordinate che lo stesso Saar forniva in merito alla propria collocazione nel panorama letterario austriaco. Il 20 gennaio 1905, un anno e mezzo prima della sua morte, in una lettera indirizzata proprio alla sua amica Ebner-Eschenbach, lo scrittore affermava, infatti, quasi facendo un bilancio della propria parabola artistica:

Auch sollte einmal ein österreichischer Litterarhistoriker die Periode nach Grillparzer in Angriff nehmen und M. v. Ebner-Eschenbach, Hamerling, Anzengruber, Rosegger und Saar vereint behandeln und die Zusammenhänge nachweisen, die trotz der Verschiedenheit der dichterischen Individualitäten, zwischen den Genannten bestehen. Es gäbe einmal ein ordentliches, inhaltvolles und bedeutendes Buch¹².

¹⁰ H. BAHR, *Das junge Oesterreich*, in ID., *Studien zur Kritik der Moderne...*, pp. 73-96, a p. 75 (trad. it. H. BAHR, *La Giovane Austria*, in ID., *Il superamento del Naturalismo...*, pp. 113-119, a p. 115).

¹¹ È bene ricordare come «Die Moderne», termine avanzato in prima battuta all'interno dell'associazione naturalistica Durch!, fondata a Berlino nel maggio del 1886, per poi essere rimodulato da Bahr, non si esaurisca evidentemente nella contrapposizione Vienna/Berlino, già di per sé problematica. Alle due capitali si affiancano, infatti, ancora Monaco di Baviera, Praga e Zurigo. Cfr. G. WUNBERG, *Wien und Berlin. Zum Thema Tradition und Moderne*, in ID., *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*, Tübingen, Gunter Narr 2001, pp. 176-186, a p. 176.

¹² *Briefwechsel zwischen Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach*, hrsg. v. H. Kindermann, Wien, Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1957, p. 140 [«Uno storico austriaco della letteratura dovrebbe

Nella visione teleologica del percorso storico-letterario austriaco del secolo XIX avanzato da Bahr, i nomi di Ferdinand von Saar e di Marie von Ebner-Eschenbach segnavano un momento di transizione alla propria generazione. E la consapevolezza di essere un momento di transizione veniva espressa dallo stesso Saar, il quale, altrimenti piuttosto freddo nei confronti delle opere dei vari Schnizler, Hofmannstal e Andrian¹³, oppure proprio per marcare una distanza, ancora nel 1894 confessava a Bahr in un colloquio privato: «Ich bin halt der Übergang von den Alten zu euch!»¹⁴. Ma come è da intendere questo «passaggio» alla nuova generazione di scrittori? Dalle parole di Bahr sembrerebbe realizzarsi senza soluzione di continuità, senza lambire nemmeno i territori del Naturalismo. E se ne comprende anche il motivo: se i naturalisti tedeschi si confrontavano con una tradizione consolidata e forte, e avevano bisogno, per affermare il loro modo diverso di interpretare la realtà della Germania post-unitaria, di fare quadrato e compattarsi rispolverando l'antagonismo del 'nuovo' che si contrappone al 'vecchio', a Vienna si trattava di dimostrare la presenza di una specificità 'nazionale', creata discorsivamente con il ricorso al valore della varietà degli indirizzi letterari¹⁵.

un giorno porre mano all'epoca successiva a Grillparzer e trattare insieme M. v. Ebner-Eschenbach, Hamerling, Anzengruber, Rosegger e Saar, per dimostrare le connessioni esistenti fra loro malgrado la differenza delle individualità poetiche. Ne verrebbe fuori finalmente un libro come si deve, significativo e interessante». Trad. G. T.]. Un pensiero simile era stato già espresso dal quasi settantenne Saar in una lettera del 29 aprile 1893 indirizzata al germanista Moritz Necker (esattamente quattro mesi dopo sarebbero stati pubblicati i due saggi sulla Giovannissima Germania e sulla Giovane Austria): «Im übrigen möchte ich einmal selbst die Bemerkung aussprechen: daß Hamerling, Anzengruber und ich (möge man nun unsere dichterischen Begabungen wie immer abstufen) doch zusammen gehören, wie die drei Blätter eines Kleeblattes. Es hat uns so ziemlich *eine* Zeit hervorgebracht (1830 bis 1840), und so verschieden auch unsere Werke von einander sind: es gibt doch eine Seite, wo wir uns berühren und ergänzen»; M. NECKER, *Briefe von Ferdinand von Saar*, in «Österreichische Rundschau», XVI (1908), pp. 194-207, alle pp. 203-204 [«Del resto, vorrei per una volta fare anch'io un'osservazione: Hamerling, Anzengruber e io (quale che sia il giudizio sul talento di ciascuno di noi) siamo parti di un unico insieme, come le tre foglioline di uno stesso trifoglio. Siamo pressoché un prodotto della *stessa* epoca (1830-1840), e, per quanto diverse siano le nostre opere, c'è fra noi un punto di convergenza e di reciproco completamento». Trad. G. T.].

¹³ Cfr. G. WAGNER, *Harmoniezwang und Verstörung. Voyeurismus, Weiblichkeit und Stadt bei Ferdinand von Saar*, Tübingen, Niemeyer 2005, pp. 43-63.

¹⁴ H. BAHR, *Ferdinand von Saar*, in ID., *Bildung. Essays*, Berlin, Schuster & Loeffler 1900, pp. 140-145, a p. 141. Cfr. anche H. BAHR, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*, Bd. 2: 1890 bis 1900, hrsg. v. M. Csáky, bearb. v. H. Zand, L. Mayerhofer und L. Moser, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 1996, p. 128 [«Io sono il passaggio dai vecchi a voi». Trad. G. T.].

¹⁵ Cfr. G. TATEO, «Ganz anders die jungen Wiener». *Hermann Bahr e il recente passato letterario austriaco*, in *Letterature del Danubio*, «Cultura tedesca», n. 40, gennaio-giugno 2011, pp. 93-103, a p. 95. Nota con ragione W. MICHLER, *Zur Frage eines österreichischen Naturalismus*, in *Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur*, hrsg. v. R. Innerhofer und D. Strigl, Innsbruck, StudienVerlag 2016, pp. 21-32, a p. 26: «Die Dissidenz der Jung-Wiener ist gerade das Einverständnis, die Dissidenz der Dissidenz, so wie die Ablehnung von Gruppenzwang bei ihnen als Gruppenkitt fungiert». [«La dissidenza dei giovani viennesi è proprio l'accordo, la dissidenza della dissidenza, così come il rifiuto dell'obbligo di costituirsi in un gruppo funge da collante per il loro gruppo». Trad. G. T.]

In realtà, pur non lasciandosi mai ammaliare dal dismettere un atteggiamento convintamente ostile nei confronti di Zola e Ibsen, Saar non fu affatto impermeabile alle sollecitazioni naturalistiche, come del resto non lo fu nemmeno la sua amica Marie von Ebner-Eschenbach, anche lei avversa al 'grado forte' del realismo così come esso emergeva dai romanzi dello scrittore francese¹⁶. Lo dimostrano le molte dichiarazioni (ex negativo, s'intende) contenute negli epistolari di Saar, che non mancano di fare qua e là la loro apparizione nemmeno all'interno dei suoi racconti. E non ultimo lo stesso titolo, *Novellen aus Österreich*, cui egli riteneva dovesse essere ricondotto, se non ancora il complesso dei trentadue racconti, che rappresenta il totale della sua produzione narrativa, almeno i suoi primi quattordici, scritti fino al 1892, vale a dire fino a *Schloß Kostenitz* compreso. «Ich bin nun einmal nicht imstande zu analysieren», così scriveva a Richard Lieben nel dicembre 1891; e continuava:

Ich male mehr oder minder gelungene Porträts und der Leser muß sich aus den Farben und Konturen die Geschichte der Personen selbst machen. Ergo bin ich – was ich Ihnen schon öfter sagte – kein eigentlicher Novellist und Romancier. Aber ein Poet, denk' ich, bin ich doch und damit muß ich mich über sonstige Mängel trösten. Übrigens müssen meine Novellen in einer Reihe betrachtet werden¹⁷.

Una ritrattistica dal carattere seriale, dunque – concetto, questo, ribadito in una lettera del 9 giugno 1896 al suo editore Georg Weiß. In questa occasione Saar consigliava di leggere ognuna delle novelle pubblicate fino a quel momento da un unico «punto di vista» («Gesichtspunkt»), in virtù del quale – si potrebbe chiosare – esse divenivano parte di un sistema, acquistavano senso, ritrovavano la loro originaria identità collettiva e ritornavano a essere ciò che erano state nelle intenzioni del loro autore: «Kultur- und Sittenbilder aus dem österreichischen Leben von 1850 bis zur Gegenwart»¹⁸.

¹⁶ La complessità della posizione della scrittrice è ricostruita da U. TANZER, *Marie von Ebner-Eschenbach und der Naturalismus*, in *Le naturalisme en Autriche...*, pp. 39-53.

¹⁷ Cit. da A. BETTELHEIM, *Ferdinand von Saars Leben und Schaffen*, in *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, hrsg. v. J. Minor, Leipzig, Max Hesses Verlag [1908], Bd. 1, p. 159 [«Io non sono in grado di analizzare. Dipingo ritratti più o meno riusciti, e il lettore deve ricostruirsi da sé la storia dei personaggi dai colori e dai contorni. Ergo, io non sono – cosa che Le ho spesso ripetuto – un vero e proprio scrittore di novelle e di romanzi. Un poeta, però, credo di esserlo e devo così consolarmi per questo o quell'altro difetto. Del resto, le mie novelle vanno considerate in una serie». Trad. G. T.J].

¹⁸ Cit. da *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke...*, Bd. 7, p. 7. J. Minor estende il titolo *Novellen aus Österreich* anche alle narrazioni successive a *Schloß Kostenitz*. Su questa impostazione che, non legittimata né dalle scelte né dal percorso narrativo di Saar, avrebbe portato a numerose forzature critiche, sono espresse riserve da K.K. POLHEIM, *Ferdinand von Saars Erzählkunst. Am Beispiel des «Brauer von Habrovan»*,

«Immagini culturali e di costume di vita austriaca dal 1850 fino al presente»: un sottotitolo perfetto per le sue *Novellen aus Österreich* che, fatte le dovute distinzioni, potrebbe anche ricordare, per l'impostazione seriale che vi si annunciava, più che le generiche indicazioni paratestuali con cui Balzac aveva organizzato le sezioni della *Comédie humaine*, quello dei *Rougon-Macquart*: «Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire».

La ciclicità nell'impostazione delle *Novellen aus Österreich* – sia detto per inciso, ma non troppo – è confermata, fra l'altro, anche dall'impiego di schemi narrativi, essenzialmente tre, minimamente variati¹⁹. Delle trentadue novelle solo sei sono quelle per le quali la delega narrativa è affidata a un narratore eterodiegetico²⁰, a fronte delle quattordici novelle a cornice i cui narratori interni, tutti testimoni o protagonisti delle vicende narrate, sono introdotti da altrettanti narratori in undici casi omodiegetici²¹, e in soli tre casi eterodiegetici²²; undici sono infine le novelle in cui l'unità di azione è mantenuta dalla figura di un personaggio, raccontato da un narratore testimone sulla scorta di una serie di episodi e incontri, attraverso cui è significativamente ricostruita, talora rinunciando a un vero e proprio sviluppo narrativo, la sua vicenda umana²³. La narrazione omodiegetica – come si vede – dilaga!

È significativo come in questa 'galleria di ritratti narrativi'²⁴ di donne e uomini appartenenti a classi e gruppi sociali ben determinati e definiti – perché è di questo che si tratta –, attraverso cui Saar coglie, dalla prospettiva individuale di narratori più o meno implicati nelle vicende rappresentate, realtà particolari di un mondo in trasformazione, ancorché senza nessuna ambizione di completezza, non manchi neppure, accanto a quelli di nobili appartenenti vuoi alla più antica, vuoi alla più recente aristocrazia, di ufficiali, di borghesi, di *parvenus* e arrampicatori sociali, di piccolo-borghesi, qualcuno che raffiguri gli ultimi, i diseredati, gli emarginati. E di tali personaggi si racconta,

in *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne*, Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinée und des Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen, hrsg. v. K.K. Polheim, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1985, pp. 11-42, a p. 12, n. 6.

¹⁹ Fa eccezione soltanto la novella epistolare *Marianne* (1872/3).

²⁰ *Die Steinklopfer* (1873/4); *Vae Victis!* (1879); *Schloß Kostenitz* (1892); *Requiem der Liebe* (1896); *Dissonanzen* (1900); *Die Pfründner* (1905).

²¹ *Innocens* (1865/6); *Die Geigerin* (1874/5); *Der «Exzellenzherr»* (1882); *Herr Fridolin und sein Glück* (1894); *Doktor Trojan* (1896); *Sündenfall* (1898); *Der Brauer von Habrovan* (1900); *Die Brüder* (1901); *Außer Dienst* (1904); *Sappho* (1904); *Die Familie Worel* (1905).

²² *Die Troglodytin* (1889), *Ginevra* (1890); *Die Heirat des Herrn Stäudl* (1902).

²³ *Das Haus Reichegg* (1876); *Tambi* (1882); *Leutnant Burda* (1887); *Seligmann Hirsch* (1889); *Geschichte eines Wienerkindes* (1892); *Ninon* (1897); *Conte Gasparo* (1897); *Die Parzen* (1899); *Der Burggraf* (1899); *Der Hellene* (1904); *Hymen* (1905).

²⁴ WAGNER, *Harmoniezwang und Verstörung...*, pp. 19-20, parla di «caledidoscopio» e di «mosaico».

non tanto nelle storie ambientate nella capitale danubiana, quanto in quelle collocate sullo sfondo delle province dell'Impero; e innanzitutto della Moravia, che egli aveva conosciuto prima come ufficiale dell'esercito austriaco in stanza a Olmütz, e in seguito come ospite per lunghi periodi nei castelli di Blansko e Raitz, situati nelle vicinanze di Brünn, di proprietà di una delle sue benefattrici, la principessa Elisabeth zu Salm (1832-1894).

Nella letteratura critica interessata negli ultimi anni a ridefinire il rapporto che gli scrittori austriaci ebbero con il Naturalismo²⁵, fino a tempi recentissimi ritenuto non particolarmente significativo o persino residuale²⁶, un certo interesse è stato rivolto alla terza e all'undicesima delle novelle di Saar, rispettivamente *Die Steinklopfer* del 1873/4, e *Die Troglodytin* del 1889²⁷, per l'attenzione che lo scrittore riservava nel primo caso alla vicenda d'amore di due «paria della società» («Parias der Gesellschaft»)²⁸, che si svolge sullo sfondo del cantiere presso cui donne e uomini lavorarono dal 1848 al 1854, in condizioni pressoché disumane, alla costruzione della prima delle grandi ferrovie montane d'Europa, quella del passo del Semmering fra la Bassa Austria e la Stiria; e nel secondo al destino di Maruschka, una ragazza morava figlia di emarginati, che potrebbe definirsi con un termine moderno, una sociopatica. Di quanto potesse apparire urticante il carattere di questa novella, doveva averne consapevolezza lo stesso Saar, visto che a questo proposito, in una lettera del 24 settembre 1887 indirizzata alla principessa Marie zu Hohenlohe (1837-1920), ammetteva di essersi spinto ai limiti di un realismo che egli definiva «artistico»²⁹.

²⁵ Faccio riferimento ai due volumi monografici *Le naturalisme en Autriche e Sonderweg in Schwarzgelb?* precedentemente citati.

²⁶ Si veda in proposito la ricostruzione delle ragioni storico-letterarie proposta da K. ZIEGER, *Le naturalisme autrichien, un dossier complexe*, in *Le naturalisme en Autriche ...*, pp. 7-21.

²⁷ Cfr. C. SNIPES-HOYT, *Vers un naturalisme rural en Autriche: Courbet, Zola et Ferdinand von Saar*, in *Le naturalisme en Autriche ...*, pp. 55-69.

²⁸ F. VON SAAR, *Die Steinklopfer*, in *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke ...*, Bd. 7, pp. 109-152, a p. 114. A questo proposito rinvio in particolar modo ai contributi di R. BAASNER, *Happy-End trotz Schopenhauer oder Das Glück eines armen Soldaten. Ferdinand von Saars Die Steinklopfer*, in *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne ...*, pp. 51-73 e di V.L. LEWIS, *Breaking Stone: Agency and Morality in the Age of Commodification as Seen in Saar's «Die Steinklopfer»*, in *Ferdinand von Saar. Richtungen der Forschung / Directions in Research*, hrsg. v. M. Boehringer, Wien, Praesens Verlag 2006, pp. 101-113.

²⁹ Cfr. M. ZU HOHENLOHE - F. VON SAAR, *Ein Briefwechsel*, hrsg. v. A. Bettelheim, Wien, Druck und Verlag von Christoph Reisser's Söhne 1910, p. 184: «Was Sie nun über die Richtung aussprachen, die mein Schaffen genommen, ist nur zu wahr; aber der Dichter, wenn auch als solcher geboren, wird doch auch durch das *Leben* und durch seine *Zeit* bedingt, welch letztere nun einmal eine realistische ist. So viel Idealismus glaube ich mir aber doch noch bewahrt zu haben, daß ich nicht zum platten Naturalismus herabsinke – obgleich in meiner dritten neuen Novelle «Die Troglodytin» im *künstlerischen Realismus* bis zum äußersten gehe» [«Quanto Lei affermava in merito alla direzione che ha preso il mio lavoro è fin troppo vero; ma il poeta, per quanto sia nato tale, è comunque condizionato anche dalla *vita* e dalla sua *epoca*, che è comunque realistica. Ma credo di aver conservato ancora abbastanza idealismo da

Anche il protagonista della quindicesima delle novelle austriache, *Herr Fridolin und sein Glück*, pubblicata nel 1894 sul primo numero di ottobre del nuovissimo settimanale «Die Zeit» che proprio Hermann Bahr aveva contribuito a fondare³⁰, e successivamente accolta nel volume dal titolo *Herbstreigen* assieme con altre due novelle, *Requiem der Liebe* (1894) e *Ninon* (1897)³¹, fa parte di quei personaggi di poverissima estrazione sociale, un ultimo degli ultimi, che popolavano le campagne morave, governate da un'aristocrazia austriaca terriera di antica nobiltà che ne abitava castelli e manieri. A differenza della 'troglodita' Maruschka (in realtà si tratta di una ragazza dal particolare fascino pericolosamente seducente), Fridolin è tutt'altro che incapace di adattarsi a standard etici e comportamentali, e non soltanto della propria comunità socio-culturale di appartenenza, quella slava, ma anche e innanzitutto della classe dirigente austriaca. La sua storia è infatti quella di un ragazzo di umili origini, analfabeta, vestito di stracci e senza nemmeno le scarpe ai piedi quando aveva fatto il proprio ingresso al castello per lavorare in falegnameria, che crea dal nulla, grazie al suo lavoro e al suo impegno personale, una propria posizione economica e sociale. La novella è tutta incentrata sui lati oscuri di questa scalata, ricostruiti tuttavia come paradigma di un caso non tanto sociologico, quanto personale e privato. Particolare è la realizzazione narrativa di questo 'ritratto', per il quale sono messe in campo diverse strategie prospettiche, riguardanti in particolar modo la delega alla narrazione e le soluzioni linguistiche finalizzate alla caratterizzazione del personaggio.

Herr Fridolin und sein Glück fa parte del gruppo di quelle undici novelle a cornice che seguono uno schema (narratore della cornice testimone - narratore del racconto interno testimone o protagonista) piuttosto frequente nella narrativa di lingua tedesca del secolo XIX, e in particolar modo nella sua seconda parte, largamente impiegato da molti scrittori, per mettere in scena 'confessioni' rese da personaggi alle prese con narrazioni di eventi fino a quel momento taciuti, persino perché 'inconfessabili' e depositate pertanto nel profondo della loro memoria³². Un caso estremo è rappresentato, per

non sprofondare nel piatto naturalismo – anche se nella terza delle mie recenti novelle, *La troglodita*, mi spingo all'estremo del realismo *artistico*. Trad. G. T.].

³⁰ Il 6 agosto 1894, Bahr rivolse a Saar l'invito di permettere la pubblicazione della novella, appena terminata quattro mesi prima; D.G. DAVIAU, *Hermann Bahr To Ferdinand von Saar: Some Unpublished Letters*, in «Monatshefte», LIII (November, 1961), n. 6, pp. 285-290, a p. 288. Gli altri due co-fondatori del periodico furono Isidor Singer (1857-1927) e Heinrich Kanner (1864-1930).

³¹ F. VON SAAR, *Herbstreigen. Drei Novellen*, Heidelberg, Georg Weiß 1897.

³² Con l'ausilio del «tableau à double entrée» proposto da G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil 1972, p. 256 (con l'aggiunta di ulteriori chiarimenti in merito alla questione delle focalizzazioni, il tema è riddiscusso anche in *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil 1983, pp. 43-89), tale schema potrebbe essere sintetizzato come segue: il narratore della cornice, presente come personaggio nel mondo della storia che

esempio, dalle novelle *Auf Tod und Leben* (1885) di Paul Heyse e *Ein Bekenntnis* (1887) di Theodor Storm (1817-1888), i cui rispettivi narratori interni confessano la tragica storia di come abbiano procurato intenzionalmente la morte delle rispettive mogli afflitte da un male incurabile³³.

Questa la storia. In una locanda, il narratore della cornice, uno scrittore temporaneo ospite di un castello comitale disabitato sito in qualche parte della Moravia³⁴, incontra il signor Fridolin, che di quel castello è il custode da quando, dopo la morte del capofamiglia, il giovane conte si è oramai trasferito per curare i suoi vasti possedimenti in Ungheria e Boemia ricevuti in dote dalla moglie, mentre la madre e le sorelle passano oramai la maggior parte dell'anno a Vienna o a Merano³⁵. Questi si chiama in realtà Bedřich Kohout, così almeno – come ci fa sapere il narratore della cornice – è riportato il suo nome nel registro battesimale ceco. Sono stati i suoi signori, per celia non priva di una certa ammirazione per il suo buon carattere, a trasformare la forma tedesca di Bedřich, cioè Friedrich, in Fridolin: segnale anche questo di un'avvenuta integrazione. Invitato dallo scrittore a fargli compagnia al proprio tavolo, egli gli confida la sua storia. Da giovane Fridolin si era innamorato di Milada, una serva che lavorava al castello come lavandaia, la quale, pur non insensibile alle sue attenzioni, si lascia sedurre dal domestico di un principe polacco in visita al castello. Rimasta incinta, per la vergogna e temendo le ire del padre, in tutta solitudine mette alla luce un bambino e subito dopo averlo partorito lo abbandona su un cumulo di ramoscelli di abete. Un motivo di crudo realismo, quello dell'infanticidio, benché già presente nella tradizione letteraria tedesca³⁶, e non sconosciuto

racconta, introduce il racconto di un altro narratore, presente come personaggio o protagonista nel mondo della storia che racconta; l'atto narrativo incorniciato si compie alla presenza di un pubblico composto da uno o più personaggi, uno dei quali è il narratore della cornice.

³³ A questo proposito si veda G. TATEO, *Oltre la soglia di intimi luoghi. «Auf Tod und Leben» (1886) di Paul Heyse, «Ein Bekenntnis» (1887) di Theodor Storm e «Sündenfall» (1898) di Ferdinand von Saar*, in *Progetto architettonico e discorso letterario. Intersezioni nella letteratura e cultura tedesca moderna e contemporanea. Studi in onore di Antonella Gargano*, a cura di M.P. Scialdone, t. I, Milano - Udine, Mimesis 2021, pp. 95-107.

³⁴ Il castello di Raitz di proprietà della Principessa Elisabeth zu Salm non è mai nominato, ma è chiaro che la vicenda si svolge lì, come dimostrano anche i riferimenti alle cittadine di Lettowitz e Wischau. Inequivocabili tracce di suggestioni autobiografiche sono sparse per tutta la narrazione, la più documentabile delle quali è rappresentata dalla realizzazione stessa della cornice e del suo estensore finzionale. Per la genesi e la storia editoriale della novella, si rimanda al commento contenuto nell'edizione F. VON SAAR, *Herr Fridolin und sein Glück*, kritisch hrsg. und gedeutet v. L.B. Kaiser, *Kritische Texte und Deutungen*, hrsg. v. K.K. Polheim, Bd. 5, Tübingen, Niemeyer 1993, pp. 59-293.

³⁵ Cfr. F. VON SAAR, *Herr Fridolin und sein Glück*, in *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke...*, Bd. 10, pp. 7-58, a p. 14 (cfr. F. VON SAAR, *La felicità del signor Fridolin*, in ID., *Girotondo d'autunno*, a cura di G. Tateo, Milano, SE 2013, pp. 11-52, a p. 14).

³⁶ Mi riferisco, ovviamente, innanzitutto alla vicenda del *Faust* goethiano, che – com'è noto – trae spunto anche da due episodi realmente accaduti di cui furono protagoniste Susanna Margaretha Brandt

neanche agli scrittori del Naturalismo³⁷. Ma si potrebbe far riferimento anche al dipinto *Die Kindsmörderin* (1877) del pittore praghese Gabriel von Max (1840-1915)³⁸, il cui olio su tela del 1874 *Herbstreigen*, a detta dello stesso Saar, aveva ispirato il titolo del trittico novellistico in cui compare la novella *Herr Fridolin und sein Glück*³⁹. Pur non volendo avventurarsi in azzardate congetture, perché non suffragate da alcuna documentazione a riguardo, non si può tuttavia non notare come il concitato resoconto dell'episodio che si profila nelle parole di Milada citate da Fridolin nel suo racconto orale ricostruito nella scrittura dal narratore della cornice, richiami in qualche modo, essenzialmente nell'impostazione, la scena raffigurata nel quadro di Max, in cui compare una giovane donna in procinto di abbandonare fra i cespugli di un bosco il suo bambino, benché, in questo caso, probabilmente già morto viste le tenui e inquietanti macchie di sangue presenti sulla sua nuca e sul panno bianco che lo avvolge:

Mein Gott, ich war verzweifelt! Und eigentlich wollt' ich's ja auch nicht umbringen. In meiner Angst vor dem Vater hab' ich's zwischen Tannenreisern versteckt. Die lagen auf einem Haufen in der Ecke des Hofes, wo ich es spät nachts in dem offenen Scheunchen zur Welt gebracht. Als ich beim ersten Dämmern hinging, um nachzusehen, war es schon tot. Und da hab' ich den Kopf verloren und hab's im Nachbargarten verscharrt, wo man's gefunden hat⁴⁰.

Dopo la scarcerazione di Milada, quando i due si rincontrano, lei imputa ai tentennamenti di lui la causa di quanto accaduto e lo esorta a prendere una decisione. Fridolin, ancora attratto dalla ragazza, le propone di emigrare con lui in America, dal momento che in patria, alla luce di quanto accaduto, la loro unione non potrebbe avere un futuro. Pur con qualche tentenna-

(1746-1772) e Katharina Maria Flint (1739-1775), condannate a morte e giustiziate per infanticidio. S'intitolano *Die Kindermörderin* e *Die Kindsmörderin* rispettivamente un dramma del 1776 di Heinrich Leopold Wagner (1747-1779) e una lirica del 1782 di Friedrich Schiller (1759-1805).

³⁷ Si pensi, per esempio, all'infanticida Rose Bernd dell'omonimo dramma di Gerhart Hauptmann del 1903.

³⁸ Il dipinto, 111 x 160 cm, è conservato presso la Hamburger Kusthalle.

³⁹ Cfr. *Briefwechsel mit Abraham Altmann*, kritisch hrsg. und kommentiert v. J. Charue, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1984, lettera del 6 novembre 1896, pp. 66-69, a p. 67. Il dipinto, 108 x 173 cm, è conservato al Museum Georg Schäfer di Schweinfurt.

⁴⁰ SAAR, *Herr Fridolin und sein Glück*, in *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke...*, p. 38: (trad. it. SAAR, *La felicità del signor Fridolin...*, pp. 34-35: «Dio mio, ero disperata! E poi non volevo neanche ucciderlo. Per la paura che avevo di mio padre, l'ho nascosto fra ramoscelli di abete. Ce n'era un mucchio nell'angolo del cortile, dove l'avevo messo al mondo a tarda notte nel piccolo fienile. Alle prime luci del giorno, quando vi ritornai per controllare, era già morto. Ed è stato allora che ho perso la testa e l'ho seppellito nel giardino del vicino, dove l'hanno trovato»).

mento, Milada sembra accettare questo piano di fuga; senonché, all'ultimo momento, cambia idea e gli manda un biglietto: «Lieber Bedřich! Ich kann mit Dir nicht nach Amerika gehen, denn ich heirate den Müller. Sei mir nicht bö. Es wäre Dir doch ein Opfer gewesen, das Du früher oder später bereut hättest. Deine Milada»⁴¹. Nel ricevere la notizia di essere stato abbandonato dalla donna che ama, Fridolin è colto da un moto di rabbia e da un sentimento di rancore, che tuttavia pian piano si ammansiscono: dopo aver sottoposto tutta la vicenda a una più pacata riflessione, egli comprende quale grande 'fortuna' per lui sia stata quella 'sfortunata' circostanza, che determinerà, in effetti, la sua 'felicità' futura⁴². Sorte infatti vuole che a lui venga subito dopo offerto dalla Contessa madre di sposare Katinka, che era stata la bambinaia delle sue figlie: un passo fondamentale, poiché quel matrimonio gli aprirà definitivamente la strada alla carriera di castellano. Fortuna e felicità sembrano così conciliarsi con la dimensione sentimentale soltanto ed esclusivamente se questa non si rivela di ostacolo alla propria realizzazione in campo lavorativo e sociale. Di tale contrasto è vittima Fridolin che, come emerge in controluce dal suo racconto ricostruito dal narratore della cornice, pur avendo trovato, da persona assennata quale è, appagamento in un sereno matrimonio 'borgnese', non riesce a dimenticare, e di tanto in tanto gli riaffiora nel ricordo («Der Teufel weiß, wie mir die ganze Geschichte gerade jetzt wieder in den Sinn gekommen ist»)⁴³, come in uno specchio dall'immagine sfuggente, ciò che sarebbe potuta essere la propria esistenza. Ma lo è anche Milada che è indotta prima, alla ricerca di una sicurezza economica, a cedere alle promesse del domestico polacco, un uomo per il quale, a suo dire, pro-

⁴¹ Ivi, p. 54 (trad. it., p. 48: «Caro Bedřich! Non posso venire con te in America, perché sposo il mugnaio. Non prendertela. Per te sarebbe stato un sacrificio, di cui prima o poi ti saresti pentito. Tua Milada»).

⁴² Cfr. *Ibidem* (cfr. trad. it., p. 49). «Glück» ha in tedesco il doppio significato di «fortuna» e di «felicità».

⁴³ Ivi, p. 28 (trad. it., p. 26: «Chissà per che diavolo mi è tornata in mente tutta questa storia proprio adesso»).

⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 37-38: «Mir war ja der Mensch mit seinen angefalteten Zähnen gleich im Anfang zuwider. Aber er ist immer um mich herumgestrichen wie ein spannender Kater. Auch zu Haus hatt' ich keine Ruh' vor ihm. Brief auf Brief hat er mir geschrieben und mir goldene Berge versprochen, wenn ich ihn heiraten wollte. Er werde sich selbständig machen und irgendwo in einer großen Stadt ein Geschäft einrichten. Da gab ich zuletzt nach. Und als ich am Kirchtage mit ihm zum Tanz ging – da war's auch geschehen. Am nächsten Morgen ist er mit seinem Herrn abgereist – auf Nimmerwiedersehen. Er hat's gewußt – ich nicht» (cfr. trad. it., p. 34: «All'inizio, provai subito repulsione per quel tipo con i denti cariati. Ma non faceva altro che gironzolarmi intorno come un gatto che fa le fusa. Non mi lasciava in pace neanche a casa. Mi ha scritto lettere su lettere promettendomi mari e monti se avessi voluto sposarlo. Diceva di voler mettersi in proprio e aprire un negozio in qualche grande città. Alla fine cedetti. E quando il giorno della sagra andai a ballare con lui, è accaduto quel che è accaduto. La mattina dopo è partito con il suo signore – e chi si è visto si è visto. Lui lo sapeva – io no»).

vava persino ribrezzo⁴⁴, e infine, con la prospettiva questa volta anche di una riabilitazione sociale, ad accettare la proposta di matrimonio del mugnaio per lei più conveniente. Si apprenderà dal racconto reso da Fridolin nel segmento finale della novella che Milada, dopo essere rimasta vedova, sposerà il suo fattore e – atroce nemesi di un infanticidio – morirà di parto⁴⁵.

La costruzione che il narratore della cornice fa del personaggio di Fridolin, prima di raccontarne l'ingresso nella locanda, è fortemente caratterizzata da un tono ironico e persino parodistico. Innanzitutto per il modo in cui è introdotto il tema della felicità di quel domestico che, grazie alle sue qualità e capacità, si è affrancato dalla sua antica condizione. Il narratore chiama in causa prima Arthur Schopenhauer, e nello specifico il quarantaseiesimo capitolo, «Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens», dei *Parerga und Paralipomena*, per negare, da una prospettiva tragicamente nichilista, la possibilità per l'uomo di essere felice⁴⁶; poi Orazio, il cui aforisma «nemo ab omni parte beatus»⁴⁷, sembrerebbe quasi chiosare il precedente brano del filosofo tedesco. E ancora. A leggere e a scrivere Fridolin aveva imparato in un secondo momento, durante il servizio; e, durante il servizio, «[er hatte] sich nach und nach die deutsche Sprache nicht bloß in Wort, sondern auch einigermaßen in Schrift zu eigen gemacht»⁴⁸. Quest'ultimo è un particolare di non secondaria importanza. Nella provincia austro-ungarica, un passaggio importante del processo di integrazione e di affermazione sociale era rappresentato proprio dalla discriminante linguistica, che dava la possibilità di entrare in contatto con le classi dirigenti di cultura tedesca. Fridolin è consapevole di questa realtà: si cura che i figli abbiano un'istruzione scolastica nelle due lingue e non manca di sorreggere questo progetto educativo finanziando ripetizioni di tedesco. In famiglia, ai bambini è consentito l'impiego della lingua ceca solo con la madre e con la serva, mentre il padre pretende che con lui si parli in tedesco: «und so war in der Familie der Nationalitäten-Ausgleich auf das befriedigendste hergestellt, wenn auch Frau Katinka im Stillen mehr auf die slawische Seite hinneigte»⁴⁹.

Il riferimento alla dimensione linguistica nella quale è calato il personag-

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 58 (cfr. trad. it., p. 52).

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 11 (cfr. trad. it., p. 11).

⁴⁷ *Ivi*, pp. 17 e 21 (trad. it., pp. 16 e 20). Il narratore della cornice riformula i versi 27-28 tratti dal sedicesimo componimento del secondo libro delle *Odi* di Orazio, che recitano: «[...] nihil est ab omni / parte beatum».

⁴⁸ *Ivi*, p. 12 (trad. it., p. 12: «a poco a poco si era impadronito della lingua tedesca, non solo nel parlare, ma in qualche modo anche nello scrivere»).

⁴⁹ *Ivi*, p. 16 (trad. it., p. 15: «e così nella famiglia era stato ristabilito il compromesso istituzionale fra le nazionalità nel modo più soddisfacente, anche se la signora Katinka propendeva in cuor suo per la parte slava»).

gio di Fridolin, che evidentemente parla un tedesco appreso empiricamente nella pratica quotidiana, nonché, non ultimo, l'ironico accenno al compromesso istituzionale, che nel 1867 diede alla monarchia asburgica la struttura dualistica austro-ungarica, fornisce importanti coordinate storiche e sociali. Coordinate che non possono essere dimenticate nel momento in cui il narratore della cornice sarebbe passato dalla descrizione di Fridolin al rifacimento nella scrittura del suo racconto orale. A questo punto, quasi dando voce a una sorta di sfiducia nei confronti delle soluzioni mimetiche disponibili e di timore che esse possano mancare di coerenza con il profilo del personaggio su cui aveva tanto insistito in precedenza, o essere insufficienti a delinearlo, egli si sente in dovere di giustificare quelle che saranno le sue scelte in materia. Così, prima di dare la parola a Fridolin, prima che questi cominci a narrare ciò che egli si appresta a disciplinare nella scrittura («[er] begann zu erzählen, was ich da niederschreibe»)⁵⁰, precisa come il racconto riportato potrà seguire fino a un certo punto la lettera della narrazione orale. «Wie wäre dies auch möglich?»⁵¹, si chiede. Egli si trova così nella condizione per un verso di non poter rinunciare a inglobare nella descrizione del suo personaggio la questione linguistica, essendo questa parte essenziale per la ricostruzione dello sfondo storico della narrazione, per l'altro di scontrarsi con l'oggettiva impossibilità di restituire nella loro completezza e articolazione le peculiarità del racconto orale. Ché, restituirle in tutta la loro dimensione, avrebbe significato fare i conti con le espressioni estremamente personali impiegate da Fridolin⁵². Non si tratta però soltanto, rispondendo a ragioni di verosimiglianza realistica, di dar conto semplicemente del colore locale di una narrazione. E neppure principalmente di distinguere il racconto della cornice da quello interno spargendo in quest'ultimo segnali tesi a rimarcare l'originaria qualità orale e, con essa, anche una generica alterità socio-culturale. Si pensi per esempio alle trame del racconto interno (orale) di alcune novelle di Paul Heyse come *Xaverl* (1891), *Die Siebengescheidte* (1894), *'s Lisabethle* (1892) e *Ein Ring* (1904), ravvivate a tal fine da calibrate indicazioni fonetiche (essenzialmente gli apostrofi come segni di omissione di vocali) e forme colloquiali (soprattutto diminutivi e termini dialettali che alludono alle parlate tipiche della Germania meridionale), o come *Die Frau*

⁵⁰ Ivi, p. 28 (trad. it., p. 26: «cominciò a raccontare ciò che metto qui per iscritto»).

⁵¹ *Ibidem* (trad. it., p. 26: «Come sarebbe possibile farlo?»).

⁵² Cfr. ivi, p. 28: «Freilich nicht ganz so, wie er es vorgebracht, nicht mit seinen höchsten Worten – wie wäre dies auch möglich? Aber doch in seinem Sinne – und wie es mir eben im Gedächtnisse haften geblieben ist» (trad. it., p. 26: «Certo, non tutto come l'ha esposto lui, non con le sue espressioni estremamente personali – come sarebbe possibile farlo? Ma rispettandone il senso – e nel modo in cui mi è rimasto impresso nel ricordo»).

Marchesa (1876) dall'innesto di formule proverbiali⁵³. Non potendo l'ostacolo essere superato con il ricorso a forme parossistiche di sperimentalismo assolutamente estranee alle consuetudini letterarie, e non soltanto dell'epoca, egli non può fare altro che ricostruire il senso di quella confessione personale resagli affidandosi al ricordo. Saar mette il narratore della cornice di fronte a una situazione estrema: lo impegna, da una prospettiva ironica, a dar conto dell'idioletto dell'*homo novus* che scimmiotta il fraseggio disinvolto dei suoi nobili signori⁵⁴, e che nel farlo smaschera la sua provenienza sociale, non consentendogli però di comportarsi come la maggior parte di quei narratori che né si premurano di motivare la simulazione di autenticità, né rivelano come abbiano fatto a ritenere le parole dei loro personaggi. Con questo preambolo si direbbe 'metanarrativo' posto fra i due livelli su cui si articola la novella, il narratore della cornice rientra così prepotentemente in gioco con tutta la propria ingombranza di autore. E lo fa in nome di esigenze di verosimiglianza più urgenti, quelle cioè della scrittura e della conservazione di un'identità letteraria, di quelle che avrebbero determinato un suo ridimensionamento finalizzato a restituire al racconto maggiore immediatezza narrativa. Tale soluzione si rivela, tuttavia, non priva di insidie, forse anche maggiori, dal momento che, se per un verso egli riesce a mantenere la coerenza ideologica e psicologica del testo, per l'altro lo destabilizza di fatto a livello formale. Smascherando la precarietà logica della resistenza della qualità orale al livello metadiegetico a dispetto della sua rimodulazione nella scrittura, è compromesso l'*a priori* narratologico che regge ogni racconto a cornice e, con esso, il delicato meccanismo che garantisce il funzionamento di quello che con un termine pittorico potrebbe dirsi un *trompe-l'œil*.

Le precisazioni fornite in merito all'operazione di rifacimento nella scrittura della parola parlata portano con sé una serie di conseguenze anche per la resa dei dialoghi intercalati al secondo livello del racconto. Quella dell'intricato incastro di «quoting and quoted event», cui Meir Sternberg ha dedicato pagine significative e assai dense⁵⁵, è una questione spinosa, la cui pro-

⁵³ Questo tema viene affrontato da J. F. KLEIN, *Beiträge zu Paul Heyses Novellentechnik*, Diss. Cornell University 1920, pp. 57-58; nonostante l'impostazione piuttosto superata, questa tesi di dottorato offre alcuni spunti di interesse. Per quanto riguarda la novella *Die Frau Marchesa*, l'autore rileva come nel suo racconto interno ricorrono una trentina di proverbi.

⁵⁴ Cfr. quanto rileva L.B. Kaiser in SAAR, *Herr Fridolin und sein Glück...*, pp. 198-203.

⁵⁵ Cfr. M. STERNBERG, *Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse*, in «Poetics Today», vol. III, (Spring, 1982), n. 2, pp. 107-156, a p. 107: «As a reference to the speech or thought of another, quotation markedly differs from all the rest of the patterns by which we communicate and represent the world. For quotation brings together at least two discourse-events: that in which things were originally expressed (said, thought, experienced), by one subject (speaker, writer, reflector) and that in which they are cited by another. In principle, these form – spatiotemporally, thematically, teleologically – two separate and independent events» [«In quanto riferimento al discorso o al pensiero

blematicità è prodotta, nei sistemi di subordinazione narrativa, da due coefficienti sostanzialmente contraddittori fra loro. Nel secolo XIX, la finzione del racconto orale incorniciato ha cessato da tempo di essere sentita come pratica meramente formale, finalizzata innanzitutto a riprodurre a livello letterario e simbolico la vita originaria della narrazione, e vi si ricorre per mettere in scena quello che Peter Koch e Wulf Oesterreicher chiamavano «linguaggio della vicinanza» («Sprache der Nähe»), il linguaggio della spontaneità, dell'immediatezza produttiva e ricettiva, consapevolmente contrapposto alla scrittura, al «linguaggio della distanza» («Sprache der Distanz»), al linguaggio della pianificazione e della soluzione di continuità spazio-temporale, della comunicazione verso un'istanza anonima e astratta⁵⁶. Il personaggio prende forma dall'attivazione di questi due sistemi, dal confronto della loro alterità, in cui i limiti dell'intervento autoriale sono anche quelli dell'autorappresentazione del personaggio. Tale circostanza trova espressione anche nelle sollecitazioni del sistema illusionistico oltre il limite delle sue potenzialità. Un esempio significativo è costituito dalla novella *Pole Poppenspüler* (1874) di Theodor Storm, in cui il narratore del racconto orale, un tedesco del nord, è indaffarato in un improbabile e problematico *code-switching* nella resa mimetica dell'austro-bavarese parlato dai membri della compagnia dei burattinai⁵⁷. Benché condotta in modo non così estremo, in particolar modo per la diversa impostazione identitaria degli attori principali dell'azione che crea altre gradazioni di rapporti, potrebbe dirsi caratterizzata da un'impostazione analoga anche la novella di Saar, dove è esibita inoltre, al contrario che in quella di Storm, la giustificazione delle soluzioni stilistiche,

di un altro, la citazione si distingue nettamente da tutti gli altri modelli con cui comunichiamo e rappresentiamo il mondo. Perché la citazione riunisce almeno due eventi discorsivi: quello in cui le cose sono state originariamente espresse (dette, pensate, vissute) da un soggetto (parlante, scrittore, riflettore), e quello in cui sono citate da un altro. In linea di principio, questi due eventi sono – a livello spazio-temporale, tematico, teleologico – due situazioni separate e indipendenti». Trad. G. T.].

⁵⁶ Cfr. P. KOCH -W. OESTERREICHER, *Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*, in «Romanistisches Jahrbuch», XXXVI (1985), pp. 15-43; ID., *Funktionale Aspekte der Schriftkultur*, in *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, hrsg. v. H. Günther und O. Ludwig, Berlin - New York, de Gruyter 1994, pp. 587-604. Cfr. anche P. GOETSCH, *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen*, in «Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft», XVII (1985), H. 3-4, pp. 202-218.

⁵⁷ Per la novella *Pole Poppenspüler* Storm si avvale della consulenza di Georg Scherer (1824-1909), dal 1875 docente e bibliotecario presso la Königliche Kunstschule di Stoccarda, perché controllasse la correttezza dell'austro-bavarese parlato dalla famiglia dei burattinai; cfr. TH. STORM, *Sämtliche Werke in 4 Bänden*, hrsg. von K. E. Laage und D. Lohmeier, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag 1987, Bd. 2, p. 845. A questo proposito cfr. G. TATEO, *Die Inszenierung des Wortes. Zum Verhältnis von Oralität und Schriftlichkeit in den Rahmennovellen Theodor Storms*, in «Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft», LVI (2007), pp. 163-186, alle pp. 175-176.

che lascerebbe al narratore della cornice una maggiore libertà di azione. Libertà di cui doveva sentire l'esigenza anche Heyse, il quale, nella già citata novella *Xaverl* del 1891, riusciva a dispensare il narratore della cornice dall'impiego troppo invasivo del dialetto in fase di testualizzazione della parlata che non poteva non caratterizzare un personaggio come Josepha, la giovane donna delle colline bavaresi alle prese con il racconto della sua storia d'amore, che rischia di essere compromessa a causa della incondizionata e tenera dedizione da lei riservata al fratello minore affetto da un ritardo mentale. Quando ella accenna infatti al suo soggiorno a Monaco di Baviera, dove ha imparato il mestiere di cuoca, il narratore della cornice coglie l'occasione per affermare: «In München? Darum sprechen Sie auch eine feinere Sprache, und auch Ihr Anzug ist nicht, wie man's sonst auf dem Lande sieht»⁵⁸.

Nel racconto degli incontri con Milada, Fridolin è messo dal narratore della cornice a perseguire una strategia di intensificazione del tono colloquiale se non popolaresco nella resa delle parti dialogiche, in cui Fridolin stesso è parte in causa. Ne risultano, a questo modo, due tipi di oralità: quella del racconto di Fridolin e quella dei dialoghi posti all'interno del suo racconto. Saar attribuiva una certa importanza a queste parti della novella, come dimostrano gli interventi emendativi realizzati in occasione delle due successive riedizioni della novella, quella per la rivista «Wiener-Neujahrs-Almanach» del 1896, e quella per l'edizione del volume *Herbstreigen* del 1897⁵⁹. È tuttavia evidente come, alla luce della maggiore libertà di azione che il narratore della cornice si era conquistato quando aveva annunciato di voler ricostruire non la 'lettera' ma lo 'spirito' di quella narrazione affidandosi al 'ricordo', una tale modulazione, realizzata in primo luogo, ma non in via esclusiva, tramite la diffusa omissione di vocali, si giustificerebbe, solo in due casi. E cioè se si presupponesse che il narratore della cornice o avesse deciso, con il fine di rimarcare una differenza testuale, di far 'scendere' Fridolin al livello linguistico di Milada; oppure avesse accolto l'impostazione che lo stesso Fridolin, rimarcando questa volta lui stesso tale differenza, aveva dato alle conversazioni con Milada, magari anche perché si trovava nella situazione di dover rendere in tedesco dialoghi che si erano svolti originariamente in ceco. Dirimente per risolvere la questione della lingua di comunicazione dei due personaggi in favore del ceco potrebbe essere considerata la circostanza che Milada si rivolga a Fridolin chiamandolo «Be-

⁵⁸ P. HEYSE, *Xaverl*, in ID., *Gesammelte Werke*, Reihe III, Bd. 2, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag 1985, pp. 445-478, a p. 455 [«A Monaco? Ecco perché parla una lingua più raffinata e si veste diversamente da come si è soliti vedere in campagna». Trad. G.T.].

⁵⁹ Cfr. Kaiser in SAAR, *Herr Fridolin und sein Glück...*, pp. 104-109.

dřich», cosa che il diretto interessato dice di gradire⁶⁰. In realtà tale circostanza non chiarisce nulla in maniera inequivocabile; anzi, Milada potrebbe aver impiegato il «Bedřich», pur non esprimendosi nella propria lingua madre; il che darebbe al gradimento espresso da Fridolin un significato forse diverso, ma non diversissimo.

Tale materia potrebbe costituire un interessante tema di riflessione, soprattutto socio-culturale. Le strategie narrative messe in campo da Saar nella novella di Fridolin rendono trasparente, senza volerlo, ciò che di solito invece celano in quei particolari sistemi a cornice in cui il racconto orale interno reso da un narratore protagonista della vicenda narrata è introdotto da un narratore testimone: vale a dire il meccanismo di appropriazione e risemantizzazione spazio-temporale, tematica e teleologica della parola parlata, che proprio in quella novella assume una particolare rilevanza. Il domestico moravo Fridolin, il narratore interno, è il personaggio principale, ma a rendere possibile la trasmissione della sua storia è il narratore della cornice, lo scrittore ospite temporaneo del castello (il suo sguardo non è interno, ma esterno rispetto alla realtà slava, a livello sociale e culturale). Il quale narratore, dopo aver giudicato il valore 'letterario' di quella storia («Aber Sie sind Schriftsteller und können einen Roman daraus machen»⁶¹), si assume la delega a 'incorniciarla'. Ma il discorso sarebbe lungo e porterebbe lontano. Porterebbe cioè a parlare dei rapporti di potere fra centro e periferia, fra classe dirigente austriaca e popolazione slava delle province, smascherando la portata ideologica della forma a cornice, attraverso cui si dà la parola all'altro da sé, inconsapevolmente assunta in una fase storico-letteraria come automatismo meramente retorico-narrativo. Mi limito così a richiamare l'attenzione soltanto su quanto osservava Michel de Certeau, seppure nel contesto diverso riguardante la scrittura etnografica, che procede non da un esercizio di invenzione ma da documenti concreti e da incontri 'reali' con i cosiddetti informatori, quando s'interrogava sull'«espace de la différence», sulla «parole instituée en lieu de l'autre et destinée à être entendue autrement qu'elle ne parle»⁶².

⁶⁰ Cfr. SAAR, *Herr Fridolin und sein Glück*, in *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke...*, p. 30 (cfr. trad. it. SAAR, *La felicità del signor Fridolin...*, p. 27).

⁶¹ Ivi, p. 28 (trad. it., p. 26: «Ma lei è uno scrittore e potrebbe farne un romanzo»).

⁶² M. DE CERTEAU, *Ethno-graphie. L'oralité, ou l'espace de l'autre*; Léry, in *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard 1975, pp. 215-248, a p. 216.

HENNING HUFNAGEL

Università di Zurigo

UCCELLINI E UCCELLACCI
IN VERGA, HEYSE E FLAUBERT

Nell'ambito del presente volume, dedicato a Giovanni Verga nel contesto del realismo europeo ed extraeuropeo, faccio, con il mio contributo, un po' la figura del rappresentante – anche involontario e improbabile – dell'accademica germanofona; faccio la figura – e questo, a sua volta, già più volentieri – dell'esponente della 'Romanistica' tedesca, disciplina nata nella scia del Romanticismo, dallo sguardo olistico, almeno in spirito ed in origine, sulle lingue e letterature eredi del latino. In questo senso, mi occupo, in quello che segue, non solo di una novella di Verga, ma l'esamino insieme ad un racconto di Gustave Flaubert, figura caposaldo, benché, in certo modo, *à contre-cœur*, di ogni 'Realismo' ottocentesco, nonché ad una novella di Paul Heyse, scrittore, poeta, teorico e, non da ultimo, gran traduttore e divulgatore della letteratura italiana nella Germania di fine Ottocento.

Nel senso della mia prima osservazione, presento – e questo è anche la prima parte del mio saggio – le concezioni del Realismo e del Naturalismo come sono state elaborate negli ultimi venti, trent'anni nella Romanistica germanofona, per lo più tedesca, cioè in lavori centrati sul romanzo, genere le cui forme specifiche vengono interpretate come la funzionalizzazione letteraria di discorsi scientifici. Se, partendo da questo quadro, analizzo le tre novelle o racconti brevi, mi avvicino dunque al tema del Naturalismo e del Verismo – per introdurre un terzo termine di storiografia letteraria, più strettamente legato alla letteratura italiana – non attraverso il genere generalmente percepito come principale nella 'mia' tradizione critica, ma attraverso un genere, numericamente ed economicamente se non poetologicamente, all'epoca, persino maggiore in ordine di importanza. Cerco di mettere in luce, così, oltre ai suoi meriti, anche i limiti di questo quadro teorico, cercando allo stesso tempo di allargarli, interrogandomi sul modo in cui elementi dei discorsi scientifici incidano anche sulle forme brevi.

Ma prima di fare questo nell'ultima parte del mio saggio, utilizzando l'esempio di tre novelle che, in modo giocoso, si possono definire 'ornitologiche' perché ognuna si riferisce, in modo diverso, ma sempre fondamentale, a un volatile, esamino uno dei contributi più influenti, soprattutto nel mondo germanofono, della poetica della novella, dovuta proprio a Paul Heyse: la cosiddetta 'teoria del falco', la 'Falkentheorie', che erge a sua volta un pennuto a emblema – e che definisce un genere che Heyse stesso, esplicitamente, colloca nel quadro epistemologico dell'epoca.

1. Realismo/Naturalismo: una prospettiva critica germanofona

Cos'è il 'Realismo', cos'è il 'Naturalismo'? Roman Jakobson, il grande critico, già nel 1921 ha scritto che il concetto di Realismo assomiglia a «un sacco infinitamente espandibile in cui si può riporre tutto ciò che si vuole»¹. Come dunque arrivare a una definizione di Realismo non troppo stretta, ma neanche troppo ampia? Di fronte al termine di Naturalismo, una cosa almeno sembra chiara: 'Realismo' è un termine che si può attualizzare in situazioni storiche diverse – si pensi solo al titolo del famoso libro di Erich Auerbach, tradotto in italiano generalmente come *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*², che tende un arco temporale dall'*Odissea* fino alla *Recherche* di Proust. Il 'Naturalismo', invece, è un fenomeno storico collocabile alla fine dell'Ottocento, legato non solo, ma particolarmente alla letteratura francese e, più particolarmente ancora, alla figura prominente di Émile Zola. Il Realismo, cioè in quanto termine attualizzabile, prosegue dopo il Realismo dell'Ottocento nel Neorealismo italiano degli anni Cinquanta e poi in quello che è stato tentativamente chiamato il 'Nuovo Realismo' nella letteratura italiana e anche francese contemporanea nella quale si parla, certo non più di *Nouveau roman*, ma di *Nouveau réalisme* ovvero di *Retour du réel*, il ritorno non tanto alla realtà quanto della realtà che sembra imporsi imperativamente a scrittori e scrittrici³.

¹ R. JAKOBSON, *Über den Realismus in der Kunst*, in *Texte der russischen Formalisten*, hrsg. v. J. Striedter und W. D. Stempel, Bd. I, München, W. Fink 1969, pp. 372-391, a p. 389; la traduzione, come tutte quelle che seguono, è mia, H.H.

² Non mi sembra privo di interesse notare che il sottotitolo scelto da Auerbach nell'originale tedesco è alquanto diverso, il che sembra indicare una cautela terminologica maggiore, cioè «la rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale», vedi E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke 1946.

³ Cfr., per esempio, *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, a cura di R. Donnarumma, G. Policastro e G. Taviani, in «Allegoria», LVII (2008), pp. 7-93, analizzando opere come R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori 2006; M. MURGIA, *Il mondo deve sapere*, Milano, ISBN edizioni 2006; C. ARGENTINA, *Vicolo dell'acciaio*,

Tornando al Realismo e Naturalismo ottocentesco, qual è dunque la prospettiva critica tedesca annunciata? Si può ricostruire partendo da una serie di lavori centrati, come accennato, sul romanzo realista e naturalista, inteso come una funzionalizzazione di discorsi scientifici – lavori i cui autori hanno studiato o lavorato all’università di Monaco. Quindi, in parallelo alla ‘Scuola di Francoforte’ si potrebbe scherzosamente chiamare questa tendenza critica ‘Le due scuole di Monaco’, perché sono i due gruppi di ricercatori e professori con approcci e intenzioni diversi. Il libro centrale del primo gruppo è senz’altro *Die Phantasie der Realisten* (1999), ‘La fantasia dei realisti’ di Rainer Warning, uno fra i maggiori allievi di Hans Robert Jauß, co-fondatore dell’estetica della ricezione; quello del secondo gruppo è costituito da *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert* (2002), ‘Scienza raccontata e raccontare scientificamente nell’Ottocento francese’ di Marc Föcking. È comune a tutti e due di voler ridefinire il Realismo e il Naturalismo francese, anche se poi i colleghi di Föcking, cioè il suo maestro Gerhard Regn e il suo collega David Nelting, hanno scritto anche su Capuana (tutti e due su *Giacinta*), mentre nessuno di loro e neanche Warning, Elke Kaiser o Thomas Klinkert, che si possono collocare intorno a lui, si è occupato di Verga⁴.

Questa duplice ridefinizione del Realismo si basa sull’archeologia del discorso di Michel Foucault⁵, cioè un modello che si chiede quali sono le modalità di discorso, quali sono i limiti del dicibile, quale il modello a base di tutte le enunciazioni, di tutte le prese di posizione in un’epoca specifica? Qual è la matrice epistemologica che informa tutti gli enunciati? Per Warning, si tratta di seguire, nell’interpretazione, una «Dialektik von Einbettung und Ausbettung»⁶, una ‘dialettica di incorporazione’ di questi saperi e del loro ‘scorporo’ sovversivo da parte della letteratura. Nella messa in scena

Matelica (Mc), Hacca edizioni 2008; in Francia, tra l’altro, le pubblicazioni del Collettivo ‘Incultes’: praticano scritture documentari, intermediali, *engagées* che problematizzano l’accesso alla realtà, la sua tangibilità, «afferabilità», che per i Realismi del passato era generalmente fuori questione. Queste scritture per così dire ‘post-postmoderne’ hanno imparato la lezione delle avanguardie: lo scetticismo verso la *mimesis* e riflettono esplicitamente sui loro modi (sempre imperfetti) di ‘cogliere’ e rappresentare il reale, l’autentico, il vero ecc.

⁴ Cfr. R. WARNING, *Die Phantasie der Realisten*, München, Fink 1999; M. FÖCKING, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen, Narr 2002; G. REGN, *Genealogie der Dekadenz: Moralpathologie und Mythos in Capuanas «Giacinta»*, in «Romanistisches Jahrbuch», 62 (2011), pp. 215-239; D. NELTING, *Positivismus und Poetik. Überlegungen zur doppelten Wirklichkeitsmodellierung in «Germinie Lacerteux» und «Giacinta»*, «Romanistisches Jahrbuch», 59 (2008), pp. 238-261; E. KAISER, *Wissen und Erzählen bei Zola. Wirklichkeitsmodellierung in den Rougon-Macquart*, Tübingen, Narr 1990; T. KLINKERT, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York, de Gruyter 2010.

⁵ Cfr. fondamentalmente M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard 1966.

⁶ WARNING, *Die Phantasie...*, p. 318.

letteraria di saperi, secondo Warning, generalmente emergono delle aporie, delle contraddizioni tra programma e realizzazione, e tali aporie già si vedono nel titolo programmaticamente antinomico del suo libro *La fantasia dei realisti*. L'autore principale a cui presta attenzione è Zola che si è sempre indicato come un partigiano del progresso e della vita, per così dire, un partigiano del vitalismo, ma quello di cui scrive sono poi i casi di degenerazione e di morte che arriva sempre con faticosa necessità. Un altro autore di cui Warning si occupa è Flaubert: Flaubert che sembra continuamente ironizzare sui saperi, principalmente in *Bouvard et Pécuchet*, ma non solo, e di conseguenza il capitolo su di lui è intitolato *Der ironische Schein: Flaubert und die 'Ordnung der Diskurse'*, cioè *L'apparenza ironica: Flaubert e*, ammiccando a Foucault, *l'Ordine dei discorsi*).

Questa focalizzazione delle aporie da parte di Warning rivela – semplificando un po', ma non senza profitto – una certa matrice di origine post-strutturalista, mentre l'altra Scuola di Monaco si concepisce piuttosto in modo strutturalista. Così, Föcking, nel suo libro, individua diverse discipline-pilota per le varie epoche dell'Ottocento, ridefinendo in questa maniera le epoche in modo epistemologico. Foucault, per l'Ottocento in poi, parla di un'episteme della profondità – cioè, gli esseri e gli oggetti vengono guardati sotto l'aspetto del tempo e del loro divenire, sia nelle scienze umanistiche, divenute storiografiche, sia quelle naturali, sotto il segno della teoria dell'evoluzione –, un'episteme che si differenzia da quella dell'età classica, come Foucault chiama, grosso modo, il Seicento e l'Illuminismo, in cui il paradigma è quello di un *tableau* stabile in cui gli esseri vengono classificati, in una tassonomia 'sincronica' come il *Systema Naturae* (1735) di Linné, classificati secondo caratteristiche che si vedono, in gran parte, già alla loro superficie.

Le discipline-pilota che Föcking individua sono la biologia e la medicina, la fisiologia, discipline che lungo il secolo si sviluppano e cambiano anche al loro interno. In Balzac, Föcking vede in atto la dinamica tra un modello biologico, ereditato ancora dal Romanticismo, e un modello clinico che si fa sempre più spazio, mentre, nella sua opinione, il Realismo di Flaubert è caratterizzato dall'adozione delle forme del discorso clinico anatomico, con Flaubert stesso che parla di un «coup d'œil médical»⁷ che applicherebbe impassibilmente ai suoi personaggi. Il modello del suo *Madame Bovary* è identificato da Föcking come caso clinico. Anche Zola, più tardi, si riferisce, come è noto, nel suo saggio sul 'romanzo sperimentale' alla medicina,

⁷ G. FLAUBERT, *Correspondance*, vol. 2, éd. par J. Bruneau, Paris, Gallimard 1980, p. 78 (lettera a Louise Colet del 24 aprile 1852).

sostenendo come la medicina sia passata da un'arte, da un modo di fare, allo stato di una scienza attraverso l'introduzione della fisiologia e dei metodi sperimentali di Claude Bernard, e così anche il romanzo da arte si farà una scienza. I concetti-chiave che Zola applica sono quelli di una medicina "biologizzata", come la definisce Föcking, e sono concetti provenienti dall'ambito della teoria dell'ereditarietà e soprattutto dei danni ereditari, cioè la *dégénérescence* e, con un termine più diffuso, ma non identico, la 'degenerazione'.

Se si vuole trarre una breve conclusione da questo quadro, si dirà certamente che questa seconda Scuola di Monaco si focalizza sull' 'incorporazione' dei saperi, se mi posso servire della terminologia di Warning. Tutte e due le scuole però hanno un bersaglio comune: vogliono risolvere un problema della critica degli anni Sessanta, Settanta, Ottanta. Questo ricorso a Foucault, questa prospettiva epistemologica è un modo di superare la teoria del 'rispecchiamento' nelle sue varie forme, alla Stendhal o alla Lukács, campione dell'estetica marxista, criticata come semplificante, perché stabilisce un'omologia, anzi una dipendenza da causa ed effetto tra diversi ambiti, cioè la letteratura da una parte e la storia sociale dall'altra.

Questo è il bersaglio più ovvio, ma poi c'è anche un altro bersaglio costituito da un modello già più raffinato: non più il rispecchiamento 'puro e duro', per così dire, ma quello ripensato dalla sociologia della letteratura, da un Erich Köhler per esempio. L'argomento *passe-partout* di una tale sociologia della letteratura – è una caricatura, certo, ma istruttiva senz'altro – è quello dell'ascesa della borghesia e dell'esautorazione graduale della nobiltà con il quale si potrebbe spiegare quasi ogni fenomeno letterario tra il tardo Medioevo fino alla fine dell'Ottocento.

L'archeologia del discorso è senza dubbio un modello più adatto, perché è un modello complesso per rapporti che sono complessi: rapporti tra i vari sistemi della società, cioè il sistema della letteratura e il sistema dell'arte da un lato, il sistema dell'economia da un secondo lato e il sistema politico da un terzo, ciascun sistema con una sua stessa logica interna e con rapporti di scambio e di interpenetrazione persino da un sistema all'altro, ma senza rapporti certamente di omologia. Il mio uso del termine 'sistema' fa cenno all'orizzonte di pensiero in cui nasce questa teoria di Foucault, cioè lo Strutturalismo, da un lato, ma indica anche, dall'altro, la 'teoria dei sistemi' di un Talcott Parsons e di un Niklas Luhmann.

I lavori evocati sono certamente prova della fertilità dell'approccio. Ma, come ogni modello teorico anche questo ha i suoi limiti. La concezione del Realismo e del Naturalismo in quanto funzionalizzazione della scienza come modello discorsivo della letteratura sembra più fertile se applicato al romanzo, anzi al ciclo di romanzi. Balzac si propone di scrivere, come dice nel

suo *Avant-Propos*, accanto alla storia naturale, una storia sociale, una storia dei *tipi* sociali, facendo corrispondere a questo progetto enciclopedico un progetto di enciclopedia romanzesca, realizzata, tuttavia parzialmente, nel numero impressionante di 92 opere. Le questioni di ereditarietà e di *dégénérescence*, Zola le sviluppa in una serie di venti romanzi che si susseguono come le generazioni. Sulla stessa scia, Verga concepisce di scrivere un ciclo di romanzi, anche se in dimensioni più strette rispetto a Zola o Balzac. Esiste un fenomeno che è quasi una prova empirica dei limiti di questo modello critico: fra i vari studiosi citati non c'è uno solo che abbia scritto sulle forme brevi, sulle novelle realiste; per esempio, non c'è nessun lavoro su un autore realista, letto ampiamente e generalmente riconosciuto come importantissimo, come Guy de Maupassant che principalmente è un novellista.

2. Paul Heyse e la sua teoria novellistica del falco

Paul Heyse non fa più veramente parte del canone della letteratura tedesca, anche se (ovvero forse perché) era un autore, traduttore e editore instancabile in ogni suo ruolo: era un personaggio così in vista che Theodor Fontane affermava che la fine Ottocento sarebbe chiamata in futuro l'età heysiana, come il primo Ottocento è stato chiamato l'età goethiana.

Una parola solo sul suo lavoro di editore: ha pubblicato raccolte di novelle, unendo testi di moltissimi autori, in ventiquattro volumi di novelle tedesche – il *Deutscher Novellenschatz* (1871-1887) – e quattordici volumi di novelle provenienti da altri paesi – *Novellenschatz des Auslandes* (1872-1876), il 'tesoro novellistico dei paesi esteri' –, unicamente di autori contemporanei. Purtroppo, in questi quattordici volumi non figurano che cinque novelle italiane, tutte di autori oggi completamente sconosciuti. Facendo questo lavoro di editore, Heyse ha sviluppato anche una teoria della novella, per giustificare la sua scelta. Sviluppa questa teoria proprio nell'introduzione al primo volume del *Deutscher Novellenschatz*, anche se vi tratta di molte e varie cose: questa teoria occupa infatti meno di tre pagine su 18⁸. È molto breve, non è che una bozza, ma una bozza, se si può dire, molto incisiva.

Quali sono gli altri punti salienti della *Einleitung*, di questa 'Introduzione'? Heyse conferma l'importanza del medium giornalistico per lo sviluppo del genere, evidenziato anche in contributi critici del presente volume, come, per esempio, quello di Florence Goyet. Ma mostra anche una certa am-

⁸ P. HEYSE, *Einleitung*, in *Deutscher Novellenschatz*, hrsg. v. ID., Bd. I, München, Oldenbourg [1871], pp. v-xxii.

bivalenza di fronte a questa importanza: sottolinea che i giornali e le riviste sono un forum molto importante per le novelle, però influiscono anche in modo meno positivo e sulla novella e sul romanzo. Individua particolarmente Alexandre Dumas e Eugène Sue, i re del romanzo d'appendice, come colpevoli della perdita della «epische Ruhe des Stils», della 'placidità epica dello stile' del romanzo e anche della novella, citando, come testimone, George Sand che nella prefazione al suo romanzo *Jeanne* (1852), indicherebbe persino un evento e una data precisa all'origine di questa perdita: il cambiamento di formato del giornale *Le Constitutionnel* nel 1844⁹.

Il secondo punto, implicito questa volta, ma non meno importante: in un'epoca di sfrenato nazionalismo teutonico, contemporaneamente alla fondazione del *Kaiserreich* nel 1871 a Versailles, in piena guerra con la Francia, Heyse fa prova nella sua *Einleitung* di un cosmopolitismo che non si nasconde. Infatti, dichiara che la novella è un genere entrato molto tardi nella letteratura tedesca, grazie soprattutto a modelli – grandi modelli – delle lingue romanze. In un'epoca in cui gran parte del pubblico vedeva tutto quello che è «welsch» come «falsch», tutto quello che è lingua romanza è lingua biforcuta, Heyse dichiara che la novella tedesca moderna viene instaurata da Ludwig Tieck, che a sua volta avrebbe dichiarato di basarsi su, come scrive, «Boccaz» e Cervantes¹⁰. Scrive «Boccaz» invece di Boccaccio (come si dice, ancora oggi, 'Raffael' in tedesco invece di Raffaello Sanzio, e come, in modo inverso, si trova il nome 'Alberto Duro' su delle incisioni dal famoso autoritratto di Albrecht Dürer nelle vesti di un patrizio italianizzante). Heyse, con Tieck, germanizza il nome di Boccaccio, per indicare l'integrazione dell'autore trecentesco fiorentino nel patrimonio culturale della Germania; è tanto più significativo in quanto aveva nominato Boccaccio già all'inizio della sua introduzione, proprio nella prima riga, optando lì però per la grafia italiana: la grafia, qui, funge da argomento. Il terzo autore alla base della novella tedesca è Goethe, ma il maestro della novella contemporanea, secondo Heyse, non è altri che di nuovo un autore straniero: Ivan Turgenev.

Il terzo punto importante è l'affermazione di Heyse che la novella è un genere 'realista'; è realista perché focalizza i 'realia' del caso individuale, e questo genere realista fiorisce particolarmente nell'Ottocento, perché l'epoca è realista:

Eine Zeit, die in Politik und Philosophie sich zunächst wieder auf den Boden des Thatsächlichen stellte, in der Geschichtsschreibung die Quellenforschung,

⁹ Cfr. HEYSE, *Einleitung...*, pp. XII-XIII.

¹⁰ Ivi, p. VIII.

in Physik und Chemie das Experiment ihrer Methode zugrunde legte, musste auch einer Dichtungsart günstig sein, in der die Begebenheit, das Ereigniss, der einzelne Fall so vielfach ohne alle höheren Ansprüche auf absoluten sittlichen und dichterischen Werth zu ihrem Rechte kommen.¹¹

Se avevo annunciato che Heyse collocherebbe il genere novellistico esplicitamente nel quadro epistemologico dell'epoca, ecco qui il passo in cui lo fa. Sembra dire molto, visto che il passo consiste di una frase sola – una frase che nientedimeno tocca tutte e due, se non tre, sfere del sapere e le ri-allaccia a un'attenzione comune, assiomatica per i 'fatti', i dati 'positivi' si vorrebbe parafrasare –, confermando comunque, anche in questo rispetto, il carattere generale bozzettistico della *Einleitung*.

Heyse conferma il termine Realismo, ma ne prende allo stesso tempo le distanze («der soziale und künstlerische Geist im allgemeinen [musste erst] die große Wandlung erfahren, die mit den letzten Regungen der Romantik entschieden brach, und die wir mit dem landläufigen Schulwort die Wendung zum *Realismus* nennen wollen»¹²: 'lo spirito sociale e artistico in generale dovette prima subire il grande cambiamento che ruppe decisamente con gli ultimi impulsi del Romanticismo e che vogliamo chiamare, con il termine scolastico generalmente usato, la svolta al *realismo*'). Lo fa sicuramente perché Realismo e, ancora di più, Naturalismo, all'epoca, comportavano associazioni dispregiative, soprattutto per il pubblico borghese perbene. Il poeta parnassiano Leconte de Lisle ha elevato quelle associazioni alla dignità di epigramma: «Le naturalisme était, en théorie, une ineptie; en résultat, ç'a été un amas d'ordures»¹³. In uno spirito comparabile, Heyse spiega che la novella è sì un genere realista, però impregnato di 'vero idealismo', rispetto al Romanticismo che avrebbe fatto prova di un idealismo sfrenato, fantasticamente perverso e dunque solo apparente, di un «verkehrten und nur scheinbaren Idealismus der Romantik»¹⁴.

Questo vero idealismo all'interno o al di sotto del realismo della novella ci conduce, infine, alla sua teoria della novella. Prima di tutto, distingue la novella dal romanzo, la forma piccola da quella grande: il romanzo presenta

¹¹ Ivi, pp. IX-X. «Un'epoca che in politica e in filosofia si è innanzitutto riallacciata ai fatti, che nella storiografia ha basato il suo metodo sulla ricerca delle fonti, che in fisica e in chimica si è basata sull'esperimento, deve essere favorevole anche a un tipo di poesia in cui l'incidente, l'avvenimento, il caso individuale si impongono così spesso senza pretese superiori di valore morale e poetico assoluto.

¹² Ivi, p. IX.

¹³ È riportato in un'intervista in J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], éd. par D. Grojnowski, Paris, Corti 1999, p. 284.

¹⁴ HEYSE, *Einleitung...*, p. X.

un «Weltbild im Kleinen», un'immagine ovvero una concezione del mondo *in nuce*, mentre la novella presenta, secondo Heyse, «in einem einzigen Kreis einen einzelnen Konflikt», 'un unico conflitto in un unico teatro di azione'. Se il romanzo parla degli «Zustände», dello stato dei fatti ovvero della situazione che si trasforma man mano, la novella presenta una «Geschichte», una storia, cioè una narrazione centrata su un evento che cambia lo stato, cambia la situazione iniziale. Il primo sviluppa una «Weltanschauung», un modo di concepire il mondo, mentre la seconda presenta un «Ereigniss» (secondo la vecchia ortografia di Heyse), un evento, il «Gehalt des einzelnen Falles», 'il valore del caso individuale', che Heyse, in una seconda riflessione epistemologica, mette in parallelo con «der Isolierung des Experiments», l'isolamento dei fattori tipico della disposizione sperimentale¹⁵. Sembra evocare con questa formula, anche in leggera contraddizione a quanto sostenuto sopra, sia il potere di generalizzazione rispetto al caso individuale sia il suo valore didattico: una legge naturale, stabilita in un esperimento, è valida in ogni caso singolo; la legge astratta si coglie meglio nell'*exemplum* concreto – e ciò può giustificare anche il fatto di vedere dell'idealismo nel realismo.

L'«evento» è una parola-chiave qui perché si rifà a Goethe che notoriamente ha definito la novella come il racconto di «eine sich ereignete unerhörte Begebenheit»¹⁶, 'un evento inaudito accaduto'. Ma Heyse non parafrasa semplicemente Goethe. Goethe insiste sul fatto singolare, sull'evento, ridoppiandolo persino nella sua formula ('Begebenheit', 'l'accaduto, la vicenda', è il sostantivo del verbo 'sich begeben', sinonimo, secondo il vocabolario tedesco standard, il *Duden*, di 'sich ereignen', 'accadere', verbo appunto di 'Ereignis'), al quale aggiunge la novità, il carattere notevole. Quella definizione di Goethe si basa, mi sembra, su categorie temporali (discontinuità dell'evento che rompe lo *status quo*, discontinuità della novità che rompe con il passato e il consueto), categorie che non sono estranee neanche a Heyse, come abbiamo visto. Heyse aggiunge però che quello che fa novella la novella gli sembra qualcosa di particolare, di specifico, di unico – «etwas Eigenartiges, Spezifisches» – che cerca a cogliere con una metafora pittorica, chiamandolo una «starke Silhouette»¹⁷, 'un profilo molto netto', una 'sagoma precisa', cioè qualcosa di non necessariamente legato al tempo e all'azione. Secondo questa definizione, il famoso racconto di Herman Melville, *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* (1853) sarebbe una no-

¹⁵ Ivi, p. XVIII.

¹⁶ Dalle *Conversazioni con Eckermann*, 25 gennaio 1827, citato secondo J.W. GOETHE, *Goethes Werke*, Bd. VI, hrsg. v. E. Trunz, München, Beck 1998, p. 760.

¹⁷ HEYSE, *Einleitung...*, p. XIX.

vella perfetta, centrata com'è sul carattere unico di quello scrivano che 'preferisce di non' fare qualunque cosa sia, neanche mangiare, e così muore. Se si volesse descrivere questa novella invece come un evento inaudito, si incontrerebbe comunque il paradosso di dover descriverla come un non-evento, preavvertendo i lettori magari con una frase come «Chi va in cerca di fatterelli, salti pure questo pezzetto: qui non succede proprio nulla», come ha fatto Tommaso Landolfi all'inizio di uno dei suoi racconti¹⁸.

Sarà importante tenere a mente che Heyse si serve di una metafora pittorica. Ci torneremo nella lettura della sua novella. Nel contesto della teoria il riferimento alla pittura, all'immagine, persino caratterizzata dalle chiare linee e dai forti contrasti di un 'profilo netto', serve a sottolineare la concisione, la densità, il carattere immediatamente evidente, 'iconico' della novella secondo Heyse. Una novella, secondo Heyse, è un 'quadro' che si coglie in 'un unico sguardo', e anche quella condensazione può giustificare, in un secondo momento, vedere dell'idealismo nel realismo della novella.

Se la novella è caratterizzata da una densità emblematica di azione, l'esempio paradigmatico di questa densità sono i riassunti delle novelle che Boccaccio e altri autori del Due-Trecento fanno precedere alle loro novelle. Heyse cita per esteso un esempio, la nona novella del quinto giorno del *Decamerone*, la novella di Federigo degli Alberighi. Federico, amando una nobile donna, spreca, come è noto, tutti i suoi beni finché non gli resta altro che il suo amato falco. Inaspettatamente, la donna gli rende visita, ma non avendo più niente a offrirle come cibo, Federico cucina questo falco. Venendo a sapere di questo sacrificio, la nobildonna si commuove e l'esaudisce. Quel falco, per Heyse, è l'azione già densa della novella condensata in un unico suo elemento, il riassunto del riassunto della storia, l'emblema, l'icona di una configurazione già emblematica, iconica: il falco è un elemento della storia, ma allo stesso tempo non è solo un elemento della storia; è un simbolo della trama. È l'istanza concreta della metafora pittorica di quel 'profilo netto' richiesto da Heyse in una novella. Non stupisce dunque che torni la stessa parola di 'specificità', collegata in precedenza al 'profilo netto', nella spiegazione del falco. Secondo Heyse, ogni novelliere guardando la sua materia, dovrebbe chiedersi «wo 'der Falke' sei, das Spezifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet»¹⁹, 'dove sia "il falco", l'elemento specifico che distingue questa storia da mille altre'.

Heyse concede, in maniera più generosa rispetto a certi germanisti che

¹⁸ T. LANDOLFI, *L'uomo del mistero*, in ID., *Ombre*, a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi 1994, pp. 119-121, a p. 119.

¹⁹ HEYSE, *Einleitung...*, p. XX.

hanno codificato la sua teoria, che non si troveranno simboli così identificabili per tutti i temi novellistici (particolarmente moderni) come quel falco (tardo-medievale). Nelle parti che seguono, io però ho cercato di fare proprio questo; ho cercato il 'falco' in tre novelle, prendendo Heyse alla lettera, cioè esaminando gli uccelli e la funzione che fungono all'interno e magari anche per l'insieme del loro rispettivo racconto.

3. *Un Cœur simple* ovvero il falco al quadrato

Il primo testo di cui abbozzo - e in parte riferisco - un'analisi è *Un Cœur simple* di Gustave Flaubert, da *Trois contes* (1877), cioè la storia della domestica Félicité che dopo una vita ricca di sacrifici, piena di delusioni e priva di riconoscimento si sente accolta in cielo dal suo amato pappagallo Loulou. Il pappagallo morto, e morto già da tanto tempo, le appare nell'ora della sua agonia quasi sotto la forma dello Spirito Santo, uno dei collegamenti tra il pappagallo e lo Spirito Santo essendo appunto il dono della parola: lo Spirito Santo è quell'elemento della Trinità che fa parlare gli apostoli in più lingue, così come i pappagalli sanno parlare, anche se generalmente ripetono solo le parole altrui.

Il resoconto più bello di quella storia l'ho trovato nel romanzo famoso di Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* (1984) che, a mio parere, è anche uno dei migliori libri su Flaubert, e per certi versi persino, o quasi, uno dei migliori libri di critica di Flaubert, benché sia un romanzo. Il narratore di Julian Barnes che sviluppa questo resoconto critico è un medico britannico, un filologo dilettante appassionato di Flaubert, di nome Geoffrey Braithwaite, che con il suo G.B. porta le stesse iniziali di Charles Bovary, con una sbarretta verticale in più (quasi una J, siccome aggiunta da Julian Barnes, J.B.), mentre sua moglie Ellen, infedele e forse suicida, condivide con Emma Bovary non solo le iniziali. Braithwaite sottolinea la distanza - ovvero la discrepanza - tra la lingua colta della narrazione e la limitatezza del punto di vista dal quale viene narrato, il ridicolo degli oggetti narrati e la serenità del tono della narrazione:

The control of tone is vital. Imagine the technical difficulty of writing a story in which a badly-stuffed bird with a ridiculous name ends up standing in for one third of the Trinity, and in which the intention is neither satirical, sentimental, nor blasphemous. Imagine further telling such a story from the point of view of an ignorant old woman without making it sound derogatory or coy.²⁰

²⁰ J. BARNES, *Flaubert's Parrot*, London, Cape 1984, p. 17. «Il controllo del tono è fondamentale. Immaginate la difficoltà tecnica di scrivere una storia in cui un uccello mal impagliato con un nome ridicolo

Ma, per ragioni che non mi sono chiare, vede lo scopo («the aim») o forse, più correttamente, la sfida ultima del testo altrove, cioè nella creazione di un grottesco, di cui Loulou è il simbolo, – il falco, mi viene da scrivere: «the parrot is a perfect and controlled example of the Flaubertian grotesque»²¹, «il papagallo è un perfetto e calcolato esempio del grottesco flaubertiano». Cosa intenda con questa formula, non lo spiega, ma dà un cenno qualche pagina dopo: per il grottesco flaubertiano sarebbero tipici degli «ironic conjunctions»²², delle giustapposizioni incongruenti di oggetti di valore o tipo ovviamente molto diverso.

Amalgamando il simbolo del *logos* – che è *en arché* di tutta la creazione e anche alla base della Salvezza dell'Umanità, con maiuscole mai troppo grandi – e il piumaggio mal impagliato di un volatile generalmente comico per la sua imitazione gracchiante della lingua umana, Loulou sembra infatti non tanto un esempio, quanto persino il paradigma di quel grottesco flaubertiano. Certamente, l'uccello grottesco si può leggere come riassunto della storia grottesca del personaggio grottesco che è Félicité, fin dal suo nome, completamente incongruente con la sua vita dura. Se non è infelice, lo sembra soprattutto perché è troppo imbecille per riflettere sulla sua situazione. Qui sarebbe utile fare un *excursus* sulla differenza tra il grottesco di Flaubert – secondo Braithwaite, secondo Barnes – e il grottesco di Hugo – secondo Hugo stesso –, ma devo passare oltre. Il Loulou celeste, quell'oggetto grottescamente incongruente, presente nell'*histoire* di *Un Cœur simple*, però incarna, nello stesso modo paradigmatico, la discrepanza evidenziata sopra nel suo *discours*, nella sua configurazione narratologica. Esattamente come il falco di Federigo degli Alberighi è un elemento della storia, ma non solo della storia; il papagallo di Flaubert è persino un falco al quadrato, se si può dire: non funge solo da simbolo della storia, ma anche da simbolo del suo discorso.

4. *Il canarino del n. 15* ovvero il volatile che non vola, ché non è nemmeno un uccello

Passo a *Il canarino del n. 15* di Giovanni Verga, una novella di *Per le vie* (1883). È la triste storia di una ragazza chiamata Màlia che tutti però chia-

finisce per sostituire un terzo della Trinità, e in cui l'intenzione non è né satirica, né sentimentale, né blasfema. Immaginate inoltre di raccontare una storia del genere dal punto di vista di un'anziana ignorante, senza farla sembrare dispregiativa o sdolcinata.»

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 20.

mano solo «il canarino» – come ‘Félicité’ un soprannome volutamente incongruo, perché apre appena la bocca; ma è simile a un canarino in gabbia, perché sta sempre alla finestra da dove non può muoversi. È una ragazza rachitica, malattia che la rende incapace di camminare: «e di mezza la persona che era morta sino alla cintola»²³.

Màlia è il canarino in quanto il canarino è il falco di questa novella, anche se non appare all’interno della storia un uccello vero. Questa designazione continua e continuamente incongrua della ragazza come canarino è il riassunto della sua storia. Màlia è un essere umano che non viene mai percepito come tale, mai come persona. Invece tutti gli altri personaggi la vedono come un oggetto e di conseguenza la trattano, anche inconsciamente, in modi molto crudeli, senza che gli occorresse il pensiero che anche Màlia, in quanto essere umano, potrebbe avere dei suoi interessi, dei suoi pensieri, dei suoi desideri. Colpisce molto come già al terzo paragrafo sembra che la sua storia sia finita, prima infatti di aver cominciato: c’è un ragazzo che passa sempre davanti alla sua finestra, si innamora di lei, quando però viene a sapere che lei è disabile non la guarda più. Uno si potrebbe aspettare che dopo un tale riassunto, quella storia venisse raccontata in dettaglio. Ma questa, infatti, è solo la prima di tante umiliazioni che poi si susseguono fino alla fine della novella e alla fine, cioè la morte, di Màlia. Anche la sua morte mostra come gli altri ignorino Màlia in quanto persona: la ragazza implora sua madre e sua sorella di non lasciarla sola nella sua agonia, eppure muore senza che nessuno le sia vicino, senza che nessuno se ne accorga:

Il babbo, l’aspettarono, s’intende. La sora Giuseppina si era appisolata sul canapè, e Gilda discorreva sottovoce col Carlini accanto alla finestra, credendo che la Màlia dormisse. Così la poveretta passò senza che se ne accorgessero, e i vicini dissero che era morta proprio come un canarino²⁴.

5. *Gefangene Singvögel* ovvero il falco fin troppo parlante

Nella novella *Gefangene Singvögel* (1901), ‘Uccelli in gabbia’, letteralmente ‘Uccelli canori in gabbia’, Paul Heyse racconta di una giovane donna, Adele, originaria e abitante di un piccolo paese sulla riva del lago di Garda, che ama cantare. È prigioniera, all’interno della comunità ristretta del paese, di una rigida moralità, resa più rigida ancora dalla sua storia familiare – due sue sorelle passano per ‘perdute’ e per questo lei dovrà farsi monaca –,

²³ G. VERGA, *Il canarino del n. 15*, in ID., *Per le vie*, Milano, Treves 1883, pp. 45–66, a p. 48.

²⁴ Ivi, p. 65.

ma infine si libera, almeno indirettamente, in seconda generazione, attraverso sua figlia, Adelina, frutto – anche la terza sorella sarà perduta – di una relazione dapprima illegittima con un furfante napoletano di cui canta le canzoni. La figlia però conosce il vero amore e si trasferisce con il suo compagno a Venezia, dove canta le canzoni napoletane, segno di liberazione dalla strettezza natia, imparate, a sua volta, da sua madre.

Anche se il riassunto simbolico della sorte di madre e figlia attraverso la figura degli uccelli canori in gabbia sembra fin troppo ovvio, *Gefangene Singvögel* è la novella dalla costruzione più complessa tra le tre esaminate qui. Consiste in una storia inserita in un'altra storia che poi si sdoppia e ramifica. E anche il suo 'realismo' si costituisce in modo più complesso, visto che la novella segnala non tanto il suo realismo, ma persino il suo carattere reale; non tanto il suo verismo, ma la sua verità. Prendendo alla lettera la definizione della novella di Goethe, «eine sich ereignete unerhörte Begebenheit», che si può intendere giustamente anche come 'un evento inaudito *realmente accaduto*', si colloca, per così dire, *al di qua* della finzione, camuffata com'è di segnali di autenticità empirica: il primo protagonista del testo è un pittore di nome Bernhard Fries, che è un pittore realmente esistito. Viene introdotto come un amico del narratore, che si identifica con Heyse stesso, e che è stato realmente suo amico. Ma non si ferma qua: Heyse entra persino come protagonista nel suo racconto e val al lago di Garda dove incontra Adele – e fa il suo ritratto, da pittore dilettante, nell'*histoire*, e il suo 'profilo netto', da novellista esperto, nel *discours* della sua novella, raddoppiamento che può passare già per un segnale di ironia rispetto a tutte quelle asserzioni di autenticità. Alla fine del testo va persino a Venezia dove, per caso, incontra anche Adelina e l'ascolta cantare.

Gefangene Singvögel è un 'Spätwerk', un'opera della vecchiaia – Heyse è morto nel 1914, ha avuto il premio Nobel nel 1910; quella novella del 1901 è stata scritta da un autore molto esperto, molto sicuro delle sue tecniche e dei suoi trucchi. Pare ci sia un detto di Čechov, che, capovolto, si applica benissimo al nostro testo: 'se si vuole che nel terzo atto di una pièce ci sia un colpo di fucile, nel primo atto ci si deve attaccare al muro un fucile'. In questo senso, Heyse fa una vera cannonata, visto che il suo testo è strutturato da tanti motivi ricorrenti, simbolici anche fin troppo parlanti: di una opposizione di luce e ombra, di nord e sud (Germania e Italia, ma anche Napoli, la città del seduttore di Adele, e Toscolano, il suo paese natio, paese reale, lombardo, ma che evoca, per orecchie tedesche in ogni caso, anche la più nota e più letteraria Toscana), e naturalmente il motivo di uccelli canori in gabbia, al plurale, come nel titolo della novella, come madre e figlia, Adele e Adelina, il doppio di Adele sia più piccino che più melodioso. Attaccate alla casa in cui vive Adele sotto gli occhi severi di una quarta sorella, Giuditta, ci sono

quattro gabbie, di cui uno vuoto, uno abitato da una cinciallegra che, sola tra quegli uccelli, sembra rimpiangere la sua libertà, il terzo abitato da un usignolo e l'ultimo da un uccello ancora più poetico, perché identificato, fin troppo esplicitamente per non essere ironico, scoprendo il suo giuoco letterario, con il *Passero solitario* di leopardiana memoria²⁵. Il lieto fine della novella – Adelina diventata cantante emancipata – viene dunque commentato, nelle ultime righe, ricorrendo, ancora una volta, scopertamente al falco infatti parlante ovvero canoro della novella: «So war doch eins der gefangenen Singvögelchen, das sich aus dem Käfig gerettet hatte, seiner Freiheit froh geworden»²⁶, 'Infine almeno uno degli uccellini canori in gabbia, che era scappato dalla sua cattività, aveva trovato con la libertà anche la felicità'.

6. Raccontare 'scientificamente': presenza e assenza del narratore

Se le due Scuole di Monaco analizzano la funzionalizzazione letteraria di strutture discorsive delle scienze nei romanzi e toccano anche la configurazione del narratore, rifacendosi per esempio a Flaubert ed evidenziando la configurazione impassibile e impersonale, emblemizzata dal «coup d'œil médical», quest'ultimo è una figura-chiave di ogni tendenza realistica dopo Balzac.

Quella configurazione del narratore mi sembra un angolo d'attacco adatto per estendere il loro approccio critico anche alle forme brevi come la novella. Mi sembra adatto non da ultimo perché già all'epoca l'adozione di un punto di vista che fa astrazione del punto di vista di un narratore onnisciente e commentatore ordinatore, vicario dell'autore, avvicinandosi invece al punto di vista dell'oggetto narrato, è interpretato come un segno di scientificità, per esempio da Ferdinand Brunetière. Infatti, «la substitution en tout du point de vue naturaliste au point de vue proprement et uniquement humain» è, per Brunetière, «la grande révolution scientifique du siècle»²⁷ che si traduce anche in letteratura – nella letteratura di un Flaubert come in quella dei poeti parnassiani, tra cui il citato Leconte de Lisle, e anche in quella di un Émile Zola, al quale Brunetière cerca di togliere l'uso esclusivo, programmatico e polemico, della parola 'naturaliste'. Brunetière l'intende

²⁵ Cfr. P. HEYSE, *Gefangene Singvögel*, in ID., *Gesammelte Werke*, Bd. XXX, *Novellen*, Bd. XVI: *Novellen vom Gardasee*, Stuttgart/Berlin, Cotta 1905, pp. 9-44, a p. 20.

²⁶ Ivi, p. 44.

²⁷ F. BRUNETIÈRE, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, vol. II, Paris, Hachette 1922 (prima edizione 1894), p. 169.

nel senso più ampio di ‘naturalista’ in quanto ‘studioso della natura’ e vede dunque una letteratura ‘scientifica’ anche al di là del *roman expérimental*.

Come è configurata l’istanza del narratore nelle nostre tre novelle? Contro ogni ‘naturalismo’ impersonale, il narratore in Heyse è disinvoltamente presente, in prima persona, persona persino dell’autore empirico – anzi, non solo autore scrittore, ma teorico della novella, come attesta sia la presenza simbolica di volatili che la presenza concreta di una fenomenologia della pittura nella novella. In questo modo, la sua novella mi pare una riflessione autoironica del suo scrivere novelle, verso la fine della sua carriera e al tempo della decadenza della sua popolarità, quando Heyse è stato attaccato dai Naturalisti (in senso letterario, adesso) tedeschi che polemizzavano contro il suo modo di fare letteratura.

Parte di questa riflessività autoironica mi sembra il fatto che quella novella ha due fini: la storia di Adele finisce, tipicamente, per così dire, con una catastrofe alla Verga e Zola. Adele fa figura di ‘vinta’ che, in quanto membro della stessa famiglia, non scappa alle leggi dell’ereditarietà, non scappa alla sorte delle sue due sorelle che sono «verdorben und gestorben»²⁸, come Heyse dice in modo molto plastico: che sono ‘corrotte e poi morte’.

In questo contesto si collocano anche quegli elementi che tradizionalmente, fin dai tempi dell’epigramma di Leconte de Lisle citato, passano per tipici del ‘Realismo’ e del ‘Naturalismo’ in quanto «amas d’ordures»: i protagonisti di estrazione popolare o contadina, vivendo in realtà sociali svantaggiate hanno una loro lingua semplice, rozza, fatta di proverbi e di modi di dire, se non piena di solecismi. Quello che mi sembra particolarmente interessante nel testo di Heyse è che la distanza sociale tra l’autore, membro dell’élite, e i suoi personaggi, tipica per i testi naturalisti e veristi, è resa particolarmente evidente dalla presenza dichiarata dell’autore in quanto protagonista narratore. Questa distanza è rafforzata, raddoppiata ancora in quanto si rispecchia nella differenza linguistica tra il tedesco e l’italiano delle parole e formule popolari inserite. In più, questa differenza da immediatamente nell’occhio, almeno nelle edizioni d’epoca, attraverso la tipografia: come i libri tedeschi in generale, anche quel volume di Heyse è stato stampato in *Fraktur*, cioè in quei caratteri tipografici appartenenti alla famiglia dei caratteri gotici, diversi dei caratteri *Antiqua*, discendenti delle incisioni romane, ovvero tutto il testo in tedesco è in *Fraktur*, mentre le parole italiane, popolari, già tipograficamente ne sono diverse, perché stampate in *Antiqua*.

Nel secondo lieto fine, Adelina, già per il suo nome la continuazione di sua madre, scappa miracolosamente alla sorte che doveva essere anche la sua

²⁸ HEYSE, *Gefangene Singvögel...*, p. 23.

e si stabilisce a Venezia. Però anche questo secondo finale è messa sotto un segnale di ironia: Venezia è una città ‘irreale’, come dicono tanti autori in questo fine secolo, tra cui Théophile Gautier e Georg Simmel per esempio; è la città ‘da sogno’, ‘da quinte teatrali’ e così anche la felicità di Adelina può apparire tinta di irrealtà.

Flaubert è il maestro della narrazione in cui la presenza del narratore è così minimizzata da sembrare assenza. Programmaticamente, Flaubert sostiene: «L’auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l’univers, présent partout, et visible nulle part»²⁹. È udibilmente presente, comunque, nella voce del narratore, nella voce del famoso discorso indiretto libero. Se Flaubert adotta quasi sempre la prospettiva di Félicité, le parole però sono sempre le parole raffinate nella sintassi raffinata di Flaubert narratore. Si fa presente anche in un altro modo ancora, cioè in quello che si può chiamare la ‘giustizia poetica’: quando l’autore sceglie di organizzare l’azione in modo che punisca il personaggio di Monsieur Bourais che si beffa di Félicité.

E come è la situazione in Verga? In una lettera famosa a Rod, datata il 14 luglio 1899, Verga scrive: «ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole – ecco tutto»³⁰. Va infatti oltre Flaubert. Non è più udibile nella voce narrante. Nel testo di Verga, anche la voce è quella dell’oggetto narrato, cioè della miseria popolare, anche se non quella del personaggio principale. Infatti, se già non si mette sempre nella pella di Màlia, non si mette mai nella sua bocca. La voce narrante è una voce impersonale, corale; è il coro dei vicini anonimi o persino dei vicini dei vicini, ancora più anonimi: la situazione sociale è descritta attraverso una voce sociale. È impersonale in quanto plurale, legata non a una persona, ma a tanti; è impersonale in quanto essendo la voce dell’oggetto narrato, dall’aspetto, già per questo, ‘oggettivo’.

Ma come il Dio di Flaubert, anche Verga non è assente dall’universo creato da lui. È presente nel vettore, per così dire, della rappresentazione, che è un vettore critico. È presente nel simbolismo discrepante dei nomi, constatato anche in Flaubert: ‘Màlia’ è un’‘Amalia’ troncata, e il suo nome – che significa ‘attiva, laboriosa’ – è così troncato come la ragazza è privata dell’uso delle sue gambe; sua sorella Gilda il cui nome significa ‘valore, sacrificio’ pensa soprattutto a sé stessa. È presente, in modo particolarmente raffinato, infine nella frase finale della novella: «Sulla finestra il babbo, per mutar vita, fece inchiodare un pezzetto d’asse, con su l’insegna “Sarto” la

²⁹ FLAUBERT, *Correspondance...*, p. 204.

³⁰ *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 275.

quale vi rimase tale e quale come il canarino del n. 15»³¹. Mi sembra suggerisca dei richiami biblici, cioè il fuscello e la trave di Matteo 7,1-5: il padre, assente alla morte di Màiia perché frequentante assiduo di taverne, commosso dalla morte di sua figlia, vuole farsi un uomo migliore, ma non vede che il problema non sta solo nella sua mancanza di responsabilità – che poi non cambia, se l'insegna infatti rimane «tale e quale come il canarino», cioè un'insegna che non disegna correttamente, visto che il canarino non è stato un canarino – ma sta più profondamente nella sua mancanza di empatia, evocando nell'ultima riga della novella ancora una volta il suo tema e problema centrale: l'ignoranza del prossimo in quanto essere umano. Se Verga narra 'scientificamente', lasciando parlare il suo oggetto stesso, è presente, come lo scienziato, nella disposizione del suo esperimento.

³¹ VERGA, *Il canarino...*, p. 66.

MARIO ZANUCCHI

Università di Friburgo - Germania

LA NOVELLA NATURALISTICA TEDESCA
(HAUPTMANN, HOLZ/SCHLAF)
E L'INFLUENZA DI ZOLA

Il naturalismo tedesco prende le mosse dal superamento dell'idealizzazione ancora presente nella poetica realista («il velo di bellezza trasfigurante», il «*verklärendes Schönheitsschleier*»¹, del quale parla ancora Theodor Fontane, o la trasfigurazione operata dall'umorismo in Gottfried Keller²), per giungere ad un realismo più compiuto. Questa nuova poetica di un realismo più radicale fu fortemente influenzata dai romanzi e dalle teorie di Émile Zola, che sottolineavano l'importanza dell'osservazione scientifica, del giudizio sperimentale, del determinismo e dell'ereditarietà in letteratura. Tuttavia, nonostante questa influenza, il naturalismo tedesco si discostò dall'approccio di Zola per alcuni aspetti importanti.

Nella mia relazione mi concentrerò soprattutto su due opere che non solo sono le più significative per la prosa del naturalismo tedesco, ma che a loro

¹ Significativamente, Fontane si serve di questa formula in una lettera del 1883 nella quale marca la sua distanza da Zola, con riferimento al suo romanzo *La fortune des Rougon* (1871): «[E]s ist aber durchaus niedrig in Gesamtanschauung von Leben und Kunst. So ist das Leben nicht, und wenn es so wäre, so müßte der verklärende Schönheitsschleier dafür geschaffen werden. Aber dies «erst schaffen» ist gar nicht nötig; die Schönheit ist da, man muß nur ein Auge dafür haben oder es wenigstens nicht absichtlich verschließen. Der ächte Realismus wird auch immer schönheitsvoll sein; denn das Schöne, Gott sei Dank, gehört dem Leben gerade so gut an wie das Häßliche», Lettera a Emilie Fontane del 14 giugno 1883, in T. FONTANE, *Briefe I. Briefe an den Vater, die Mutter und die Frau*, hg. von K. Schreinen, Berlin, Propyläen-Verlag 1968, p. 200 («Ma è piuttosto volgare nella visione complessiva della vita e dell'arte. La vita non è così e, se lo fosse, bisognerebbe creare per essa il velo trasfigurante della bellezza. Ma questa «prima creazione» non è affatto necessaria; la bellezza c'è, basta avere occhio per trovarla, o almeno non chiuderlo deliberatamente. Il vero realismo sarà sempre intriso anche di bellezza; perché il bello, grazie a Dio, appartiene alla vita così come il brutto»; traduzione dell'autore). Sulla ricezione di Zola in Fontane cfr. H. AUST, *Kulturelle Traditionen und Poetik, in Fontane-Handbuch*, hg. von C. Grawe und H. Nürnberger, Stuttgart, Kröner 2000, pp. 367-372.

² R. SÄLTZER, *Entwicklungslinien der deutschen Zola-Rezeption von den Anfängen bis zum Tod des Autors*, Bern u.a., Lang 1989, p. 66.

modo cercano di competere con il modello di Zola: lo «studio novellistico» sul casellante Thiel (*Bahnwärther Thiel*) (1887) di uno dei più importanti autori del naturalismo tedesco, Gerhart Hauptmann, originario della Bassia Slesia, che venne anche insignito del premio Nobel nel 1912, e un racconto sperimentale di una coppia di scrittori, Arno Holz, originario della Prussia orientale, e Johannes Schlaf, nativo della Sassonia-Anhalt, pubblicato nel 1889 sotto il *nom de plume* del fantomatico scrittore norvegese Bjarne P. Holmsen.

Hauptmann, Holz e Schlaf non furono invero i soli prosatori del naturalismo tedesco; Zola esercitò un fascino su tutta una serie di scrittori minori, la maggior parte dei quali è oggi dimenticata³. Tra questi, lo scrittore berlinese Max Kretzer, politicamente impegnato e vicino alla socialdemocrazia, definito da Hermann Bahr il «Zola di Berlino»⁴, fondatore del genere del «romanzo berlinese», inoltre i rappresentanti del naturalismo monacense Josef Ruederer e Michael Georg Conrad. Conrad aveva conosciuto personalmente Zola a Parigi e divenne il più attivo dei suoi sostenitori, mettendo la sua rivista «Die Gesellschaft» al servizio del programma naturalista. Tra i sostenitori di Zola figurano anche lo scrittore slesiano Conrad Alberti, l'autore baltico Eduard Graf von Keyserling e la scrittrice Clara Viebig, che fu influenzata da Zola all'inizio della sua carriera.

La prosa del naturalismo tedesco si articolò principalmente in due forme: il romanzo sociale, che tratta le precarie condizioni sociali della proletarianizzazione e dell'urbanizzazione, soprattutto nella capitale Berlino, e si focalizza sulla descrizione d'ambiente, e la miniatura narrativa (come la novella, il bozzetto, lo studio), che si concentra selettivamente su un estratto piuttosto che su un contesto narrativo più ampio e offre quindi un frammento piuttosto che un sguardo d'insieme. Come ha osservato giustamente Walter Fähnders è proprio la miniatura a racchiudere il maggior potenziale innovativo del naturalismo tedesco⁵ e anche – si può aggiungere – a prefigurare un rapporto non meramente imitativo, ma agonale rispetto ai modelli francesi.

Un punto centrale di tale agonalità è costituito dalla tendenza introspettiva. Mentre Zola si concentra sul dato sociale ed i suoi effetti sui singoli individui, gli scrittori tedeschi si mostrano più attenti alla psicologia. Nello «studio novellistico» sul casellante Thiel di Gerhart Hauptmann, pubblicato nel 1888 sulla rivista «Die Gesellschaft» e tre anni dopo in forma di libro, si può già intravedere una trasformazione del modello di Zola in senso introspettivo e protosimbolista.

La macrostruttura del racconto è ancora di solido impianto naturalistico

³ Per una panoramica cfr. *ibidem*.

⁴ H. BAHR, *Selbstbildnis*, Berlin, Fischer 1923, p. 191.

⁵ W. FÄHNDEERS, *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart/Weimar, Metzler 1998, p. 43.

e ricorda, soprattutto nel parallelismo uomo-macchina, nell'analogia tra la corsa furiosa della locomotiva e la follia omicida delle passioni *La Bête humaine*, alla quale Zola però iniziò a lavorare non prima del febbraio del 1889. Rispetto al romanzo di Zola, tutto incentrato sulla macchina, che non a caso viene antropomorfizzata, la sfera della tecnica in Hauptmann rimane sullo sfondo. Rifacendosi alle teorie del sociologo Hartmut Rosa, si è a questo proposito voluto anche parlare del romanzo di Zola come paradigma di «Beschleunigung» (accelerazione) e della novella di Hauptmann invece come modello di «Entschleunigung» (decelerazione)⁶. Particolare affinità sembra invece esserci con il racconto di Charles Dickens, *The Signal-Man*, pubblicato per la prima volta come parte della collezione *Mugby Junction* nell'edizione natalizia del 1866 di *All the Year Round* e con il quale *Bahnwärther Thiel* condivide non solo la figura del casellante, ma anche le apparizioni spettrali che precedono tragici eventi sulla ferrovia su cui egli lavora⁷.

La novella di Hauptmann è ambientata alla fine del secolo decimonono nel villaggio di Schön-Schorenstein e sulla linea ferroviaria tra Berlino e Francoforte sull'Oder, nella casa cantoniera del casellante Thiel. Il sottotitolo «Novellistische Studie aus dem mährischen Kiefernforst» (Studio novellistico dalla pineta morava) enfatizza il carattere scientifico-sperimentale del racconto, che però – a differenza della prima novella di Hauptmann, *Fasching*, che tratta dell'annegamento di una famiglia di tre persone durante l'attraversamento notturno di un lago ghiacciato nel febbraio 1887 – possiede una base documentaria solo fittizia. Anche il nesso causale istituito tra il lavoro del casellante, l'isolamento che lo caratterizza ed il disturbo psicologico che ne scaturisce è di chiara impronta naturalistica. Nella sua postazione solitaria, il casellante, tra un convoglio e l'altro, medita su Minna, la prima moglie defunta, e sui sensi di colpa che lo tormentano. Nonostante le promesse di prendersi cura del piccolo figlio Tobias, egli tollera che questi venga maltrattato dalla seconda moglie, Lene, una rozza vaccara. Quando il piccolo Tobias cade vittima di un tragico incidente, causato dalla negligenza della matrigna, e viene travolto da un treno in corsa, Thiel perde il senno e si vendica uccidendo la moglie ed il figlio ancora infante da lei avuto.

La narrazione autoriale onnisciente è ancora dominante. Il narratore ricostruisce gli antefatti, avverte il lettore in anticipo della malvagità della matrigna e commenta lo stato d'animo del casellante ricorrendo a metafore e

⁶ C.-FR. BERGHAHN, «Une apparition en coup de foudre» und «erhabenes Schauspiel»: Vorbeifahrende Züge bei Émile Zola und Gerhart Hauptmann, in *Technische Beschleunigung - ästhetische Verlangsamung?: mobile Inszenierung in Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik*, hg. von J. Röhnert, Köln u.a., Böhlau-Verlag 2015, pp. 137-156.

⁷ Devo il riferimento al racconto di Charles Dickens a Mariaconcetta Costantini, che ringrazio per la segnalazione.

paragoni: «Eine Kraft schien von dem Weibe auszugehen, unbezwingbar, unentrinnbar, der Thiel sich nicht gewachsen fühlte. Leicht *gleich einem feinen Spinnewebe* und doch *fest wie ein Netz von Eisen* legte es sich um ihn, fesselnd, überwindend, erschlaffend»⁸.

D'altra parte, il narratore abbandona talvolta la prospettiva olimpica per calarsi nei panni del protagonista, assumendone la prospettiva⁹. È questo il caso nella narrazione dell'incidente ferroviario. Significativo è innanzitutto il passaggio dal passato epico al presente, che riflette già di per sé un adeguamento al punto di vista esperienziale del protagonista. Come il casellante, che improvvisamente, dopo aver ricevuto la notizia di una non meglio precisata «disgrazia», si mette a correre, esposto a un caos di impressioni visive ed uditive che si accavallano, come lui anche il lettore è lasciato all'oscuro su ciò che sta accadendo. La focalizzazione interna viene ulteriormente intensificata ricorrendo al discorso vissuto (la cosiddetta *erlebte Rede*, il discorso indiretto libero) al presente, nel quale la voce del narratore si fonde con quella del personaggio. L'uso della *erlebte Rede* è indicato dal mantenimento della forma interrogativa diretta, dall'uso del punto interrogativo e anche dalla parafrasi colloquiale «Polterkasten» ('scatole rombanti')¹⁰. L'affermazione lapidaria del narratore «Er geht» 'sta andando' è seguita dalla domanda diretta «Wohin?» 'dove?', nella quale nuovamente le voci del narratore e del personaggio si sovrappongono¹¹.

Hauptmann ricorre alla *erlebte Rede* anche per dar conto della lotta interiore nella mente del protagonista, che subito dopo l'incidente è tentato di uccidere il figlio avuto da Lene. Il passaggio fugace di uno scoiattolo sui binari, che viene interpretato da Thiel come un intervento divino volto a distoglierlo dal suo proposito, dà luogo a un soliloquio, e questa introspezione si ripercuote poi anche sulla narrazione autoriale, con la fusione della voce narrante e di quella del protagonista. Il *Gedankenzeit* perde poi la cornice narratoriale e si trasforma di fatto in un brevissimo monologo interiore nell'espressione di sollievo per la sopravvivenza del bambino («Es lebt! Gott sei Dank, es lebt» 'è vivo! Grazie a Dio, è vivo!')¹².

⁸ G. HAUPTMANN, *Der Apostel. Bahnwärter Thiel. Novellistische Studien*, Berlin W., S. Fischer 1892, p. 23 (corsivo dell'autore): «Dalla donna sembrava emanare una forza indomabile, ineluttabile, di fronte alla quale Thiel si sentiva inerme. Leggera come una sottile ragnatela eppure stretta come una rete di ferro, si avvolgeva intorno a lui, affascinandolo, trascendendolo, indebolendolo» (traduzione dell'autore).

⁹ Sulle tecniche narrative usate da Hauptmann si veda G. MAHAL, *Experiment zwischen den Geleisen. Gerhart Hauptmann: «Bahnwärter Thiel» (1888)*, in *Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart*, hg. von W. Freund, München, Wilhelm Fink Verlag 1993, p. 199-219, a p. 209.

¹⁰ HAUPTMANN, *Der Apostel. Bahnwärter Thiel...*, p. 47.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 56.

Si dirà che l'impiego della *erlebte Rede* di per sé non è nulla di nuovo rispetto a Zola. Jacques Dubois ha calcolato che nell'*Assommoir* il discorso indiretto libero raggiunge addirittura il 15% del testo contro il 17% del discorso diretto¹³. D'altro canto Hauptmann sembra differenziarsi da Zola per l'uso che fa di questa tecnica, un uso non più corale-sociologico, bensì individualizzante e introspettivo. Come ha osservato Jacques Dubois, in Zola il discorso indiretto libero è soprattutto irruzione del parlato popolare nel corso della narrazione, costituisce quindi un fenomeno di mimetismo che porta il narratore a prendere a prestito il tono del discorso dei personaggi, per fare del suo romanzo un «romanzo parlato»¹⁴, specchio della società, una parola socializzata ricostruita meticolosamente da Zola, che si serviva per questo dell'ausilio di varie opere di consultazione, ad esempio del *Dictionnaire de la langue verte: argots parisiens comparés* di Alfred Delvau (1866).

Un tale mimetismo linguistico è completamente assente nel racconto di Hauptmann, dove anche la vaccara si esprime in un tedesco standard, non dialettale, e dove l'uso del discorso indiretto libero non ha un obiettivo sociologico, ma mira invece ad un approfondimento introspettivo. Significativa è a questo proposito non solo la scelta narrativa di isolare il protagonista nella sua casa cantoniera, ma anche quella di servirsi della tecnica della «psiconarrazione» (un termine coniato da Dorrit Cohn¹⁵). Attraverso questa modalità di indagine nella psiche del protagonista, filtrata però interamente dalla voce, dalla sintassi e dal vocabolario del narratore, Hauptmann dà conto della sfera dell'inconscio.

In uno sogno preveggenze, che molto ricorda le spettrali visioni premonitrici del casellante Braxton nel racconto di Dickens, la moglie defunta vaga sui binari recando avvolto nei panni «qualcosa di flaccido, sanguinolento, molle», prefigurando così la morte del figlio, nonostante il casellante, per tragica ironia, scambi la visione premonitrice per una scena del passato.

Il sogno lambisce poi anche la veglia, in chiave già simbolista. Non appena il lettore apprende che il casellante si è *destato* dal sogno («davon war er erwacht»), si trova immerso in uno scenario da incubo e assiste all'arrivo di un treno con gli occhi allucinati di Thiel. Le poco prima balsamiche gocce di pioggia si trasformano in gocce di sangue, preannunciando così ancora una volta il futuro incidente ferroviario del quale sarà vittima il figlio:

¹³ J. DUBOIS, «L'*Assommoir* de Zola: société, discours, idéologie», Paris, Larousse 1971, p. 135.

¹⁴ Ivi, p. 159.

¹⁵ D. COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978.

Zwei rote, runde Lichter durchdrangen wie die Glotzaugen eines riesigen Untertüms die Dunkelheit. Ein blutiger Schein ging vor ihnen her, der die Regentropfen in seinem Bereich in Blutstropfen verwandelte. Es war, als fiel ein Blutregen vom Himmel¹⁶.

In modo del tutto irritante per il lettore il precedente risveglio dal sogno prelude quindi ad un nuovo stato onirico-allucinatorio, ci si sveglia in un altro incubo. Come afferma il narratore: «Traum und Wirklichkeit verschmolzen ihm in eins»¹⁷, ‘sogno e realtà divennero per lui indistinguibili’.

La ricerca introspettiva che si preannuncia in Hauptmann diviene ancora più evidente nel romanzo di Michael Conrad *Die Beichte des Narren* (*La confessione del folle*), apparso solo un anno dopo¹⁸. Formalmente, si tratta di un romanzo in prima persona incentrato sul «folle» Alexander von Zwerg, un nobile decaduto. L'introspezione si lega qui a un interesse psicopatologico. Zwerg, il protagonista, soffre di afasia, che non solo gli rende progressivamente impossibile articolare le parole, ma lo priva anche della memoria. Con il suo utilizzo sistematico del monologo interiore Conrad prefigura l'introspezione narrativa che caratterizzerà poi sulla scia del simbolismo il modernismo viennese e soprattutto Arthur Schnitzler: la *Confessione del folle* di Conrad anticipa infatti quella del vanaglorioso tenente Gustl dell'omonimo racconto del 1900, anch'esso un ininterrotto monologo interiore.

L'attenzione dei naturalisti tedeschi all'introspezione si accentuò ulteriormente nei primi anni '90. In un intervento di Max Wudtke apparso sulla rivista naturalista «Die Gesellschaft» nel 1894 ci si riallaccia a questa nuova poetica dell'introspezione e si indica proprio nello sviluppo di un'analisi psicologica addirittura il compito principale della futura poetica naturalista. Questo programma introspettivo, formulato in una rivista naturalista, segna di fatto il passaggio dal naturalismo al simbolismo, dagli *états des choses* agli *états d'âme*: «Come si sviluppano gli stati d'animo a partire dall'idiosincrasia e dalle circostanze esterne, il tranquillo, impercettibile scivolamento da uno stato d'animo all'altro, come da questi stati d'animo emergono le correnti di pensiero, gli affetti, le risoluzioni, le azioni – questo deve diventare il compito dell'arte narrativa moderna»¹⁹.

¹⁶ HAUPTMANN, *Der Apostel. Bahnwärter Thiel...*, p. 35. «Due luci rosse e rotonde squarciarono l'oscurità come gli occhi sbarrati di un mostro gigante. Un sanguigno bagliore li precedeva, trasformando le gocce di pioggia intorno a lui in gocce di sangue. Era come se una pioggia di sangue cadesse dal cielo» (traduzione dell'autore).

¹⁷ HAUPTMANN, *Der Apostel. Bahnwärter Thiel...*, p. 35.

¹⁸ Per le seguenti considerazioni si veda I. STÖCKMANN, *Naturalismus*, Stuttgart/Weimar, Metzler 2011, p. 156.

¹⁹ «Wie sich aus Eigenart und äußeren Umständen Stimmungen entwickeln, das leise, unmerkliche

Nella direzione diametralmente opposta di un superamento radical-naturalista di Zola si muove invece il «naturalismo coerente» («konsequenter Naturalismus») praticato da Arno Holz e Johannes Schlaf nella novella sperimentale *Papa Hamlet*, pubblicata nel 1889 in un trittico, insieme ai racconti *Der erste Schultag* (*Il primo giorno di scuola*) e *Ein Tod* (*Una morte*), sotto lo pseudonimo di Bjarne P. Holmsen²⁰. La fotografia del fantomatico autore norvegese, che insieme alla biografia avrebbe dovuto avvalorarne la paternità fittizia, ritraeva in realtà un cugino di Arno Holz. Il racconto che dà il titolo al volume nasce dalla profonda rielaborazione di una novella di Johannes Schlaf, *Das Dachstubenidyll*, pubblicata un anno dopo, nel 1890. Un attore fallito, Nils Thienwiebel, conduce una misera esistenza in una soffitta berlinese insieme ad Amalie, la moglie malata, e al figlio infante, che poi ucciderà in un impeto di rabbia, prima di morire di freddo egli stesso dopo essersi ubriacato. Il titolo dell'opera sottolinea la sua grottesca ossessione per Shakespeare nonché la evidente ed ossimorica sproporzione tra la sublime idealità artistica e la cruda realtà naturalistica. Spinto da un idealismo artistico estetizzante, Thienwiebel subordina tutto al suo culto di Shakespeare, viene però continuamente costretto a fare i conti con la propria miserabile condizione. Cercando di coinvolgere tutti i presenti nella sua delirante messa in scena, ribattezza il neonato Fortebraccio, il compagno di stanza Ole Nissen Orazio e la moglie Amalie Ofelia.

Prima di entrare nello specifico della poetica radical-naturalista, vorrei evidenziare i prestiti da Zola, filiazioni che sono passate inosservate fino ad ora, ma che sono abbastanza evidenti e tutt'altro che sorprendenti, se si pensa che nel 1887 il giovane Arno Holz intraprese addirittura un viaggio di studio a Parigi²¹ e, nell'estate del 1888, dopo l'inizio della collaborazione con Johannes Schlaf a Berlino, approfondì ulteriormente la lettura di Zola²².

Se si cerca di contestualizzare il dialogo con Zola di un testo sperimentale come *Papa Hamlet*, che dissolve la narrazione e la fonde con la forma drammatica, bisogna premettere che fu proprio nel decennio degli anni Ottanta che, partendo dalla poetica di Zola, si tentava di dar forma al dramma naturalista. Il naturalismo avrebbe dovuto trovare il suo compimento sul palco-

Fortgleiten aus der einen Stimmung in die andere, wie sich aus diesen Stimmungen Gedankengänge, Affekte, Entschlüsse, Taten herauschälen – das darzustellen muß Aufgabe der modernen erzählenden Kunst werden», M. WUDTKE, *Zur Psychologie der erzählenden Kunst der Zukunft*, in «Die Gesellschaft», X (1894), 3, pp. 1192-1200 (traduzione dell'autore).

²⁰ B.P. HOLMSEN, *Papa Hamlet. Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Dr. Bruno Franzius*, Leipzig, Verlag von Carl Reißner 1889.

²¹ M. BRAUNECK – CHR. MÜLLER, *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, Stuttgart, Metzler 1987, p. 71.

²² *Ibidem*.

scenico perché il dramma era considerato la chiave per raggiungere il pubblico borghese. Per i naturalisti, il teatro era il genere in cui si sarebbe dovuta dimostrare la svolta della nuova poetica. Anche in Francia il dramma era visto come la pietra di paragone e il compimento della poetica naturalista.

Zola stesso era molto interessato ai tentativi di drammatizzazione dei suoi romanzi, forse anche perché aveva egli stesso una serie di insuccessi teatrali alle spalle²³. Scrisse una prefazione agli adattamenti di William-Bertrand Busnach (1832–1907) e Octave Gastineau (1824–1878) dell'*Assommoir*, *Nana* e *Pot-Bouille* – riduzioni per il palcoscenico che a differenza delle opere teatrali di Zola riscossero molto successo. La riduzione teatrale dell'*Assommoir* conobbe a Parigi circa trecento repliche, la sua traduzione inglese di Charles Reade con l'eloquente titolo *Drink* circa cinquecento – e venne data anche allo Stadttheater di Vienna nel 1882 nella traduzione di Karl Saar. Nella sua prefazione a questi adattamenti teatrali del 1884 Zola ne loda il coraggio, criticandone però l'impostazione tardo-romantica – «morceaux perdus au milieu de partis mélodramatiques»²⁴. Anche una recensione tedesca del 1879 a firma di Paul d'Abrest, apparsa nei *Dramaturgische Blätter*, sottolinea come l'*Assommoir* sia stato costretto nella gabbia del melodramma²⁵. D'altra parte, Zola attacca nel contempo anche i custodi del repertorio borghese difendendo la fondamentale dignità teatrale dei suoi personaggi e si rivolge soprattutto all'indirizzo dei critici che avevano contrapposto il suo Coupeau al beniamino del pubblico borghese, Amleto:

On me dit: «Hamlet est plus intéressant que Coupeau». Je mets de côté la question de réalisation littéraire, et je demande pourquoi? Est-ce parce que personne ne rencontre Hamlet dans la rue et que nous coudoyons Coupeau tous les jours? Mais je me moque parfaitement d'Hamlet, qui ne tombe plus sous mes sens, qui reste un rébus, une matière à dissertations, tandis que je me passionne à la vue de Coupeau, que je tiens et sur lequel je puis faire toutes sortes d'expériences intéressantes. Je sais bien que c'est là un point de vue nouveau qui effarouche: détruire le surnaturel et l'irrationnel, proscrire sévèrement toute métaphysique, n'accepter la rhétorique que comme un instrument nécessaire, travailler uni-

²³ La commedia *Le laide* (1864–65), la sua prima opera teatrale, era stata respinta, *Madelaine* (1865–66), dramma più crudo e realistico, fu rifiutato dal *Gymnase* di Marsiglia, mentre la riduzione teatrale de *Les Mystères de Marseille* non fu mai pubblicata.

²⁴ É. ZOLA, *Préface*, in W. BUSNACH, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface de Émile Zola*, «*L'Assommoir*», «*Nana*», «*Pot-Bouille*», Paris, G. Charpentier et C^{ie} 1884, pp. 3–37, a p. 36.

²⁵ P. D'ABREST, rec. di W.-B. BUSNACH - O. GASTINEAU, *L'Assommoir*, in «*Dramaturgische Blätter. Organ für das deutsche Theater*», hg. und redigiert von W. Henzen, I (1 gennaio 1879), pp. 144–146, alle pp. 144–145.

quement sur l'homme physiologique en ramenant même les phénomènes sensibles et intellectuels au déterminisme expérimental, dans le but hautement moral de se rendre maître de ces phénomènes pour les diriger. Voilà pourquoi la critique courante et moi nous ne nous entendons pas²⁶.

Amleto rimane – secondo Zola – un rebus, una trascurabile materia per dissertazioni. Questo è il senso del verbo «se moquer» nel contesto della citazione, «non prestare attenzione a qualcosa o qualcuno, essere indifferente.» Il significato primario è però quello di «prendersi gioco», «mettere in ridicolo», «ridicolizzare». È proprio questa semantica del verbo «se moquer» che Holz e Schlaf attualizzano nella loro parodia dell'*Amleto*. L'idea centrale di *Papa Hamlet* – questa è la mia ipotesi – è evidentemente nata dalla lettura della prefazione di Zola e dal suo invito a superare i cliché melodrammatici di Busnach e Gastineau, per giungere ad un compiuto dramma naturalista sgombrando il campo dai compromessi tardoromantici. *Papa Hamlet* si iscrive quindi nel percorso che doveva portare alla definizione del nuovo dramma naturalista – e cioè non solo per via della sua forma sperimentale e già per molti versi drammatica, dominata com'è dal dialogo, ma anche a motivo della sua demolizione parodistica del repertorio classico borghese. Questo è anche il senso dell'operazione che, partendo dalla prefazione di Zola, conduce ad un esito del tutto inedito ed innovativo: trasformare la *contrapposizione* polemica di Amleto e Coupeau nella loro *fusionne* comica. Niels Thienwiebel è allo stesso tempo Amleto e Coupeau. Lo scopo di questa saldatura parodistica era evidentemente quello di distruggere la ,perla' del repertorio borghese creando così le condizioni per il dramma naturalistico del futuro.

Mentre la critica ha analizzato minuziosamente il ruolo amletico di Thienwiebel²⁷, ha inspiegabilmente ignorato la altrettanto presente matrice zolaiana della sua duplice identità, che rimanda a Coupeau ed agli altri personaggi maschili dell'*Assommoir*. La filiazione dall'*Assommoir*, un romanzo che era disponibile in traduzione tedesca dal 1880²⁸, si evince già dall'uso del suffisso genealogico «papa». Nel romanzo di Zola, Coupeau viene continua-

²⁶ W. BUSNACH, *Trois pièces...*, p. 34-35 (corsivo dell'autore). Il 15 febbraio 1882, la drammatizzazione de *L'Assommoir* di Busnach e Gastineau fu rappresentata allo Stadttheater di Vienna. Successivamente fu tradotta in tedesco. Era disponibile in un'edizione Reclam apparsa nello stesso anno, introdotta dalla prefazione di Zola.

²⁷ P. SPRENGEL, *Hamlet in «Papa Hamlet»*. *Zur Funktion des Zitats im Naturalismus*, in «Literatur für Leser», I (1984), pp. 25-43.

²⁸ Cf. É. ZOLA, *Das Assommoir*. *Deutsch von Willibald König*, Berlin, Verlag von Freund & Jeckel 1880; É. ZOLA, *Der Totschläger (L'Assommoir)*, *Roman von E. Z.*, ins *Deutsche übertragen von Roderich Rode*. *Neue, sorgfältig revidierte Ausgabe*, Großenhain, Baumert & Ronge 1882.

mente chiamato così dalla figlia Nana. A volte, è il narratore stesso che lo apostrofa come «papa Coupeau»²⁹, un appellativo dal quale fu evidentemente coniato «Papa Hamlet». Se Thienwiebel è disoccupato come Coupeau e come lui cade preda dell'alcolismo, è sulle spalle della moglie Amalie che – al pari della moglie di Coupeau, Gervaise – ricade il peso del mantenimento della famiglia. Gervaise prende in prestito del denaro e affitta un negozio dove allestisce una lavanderia, mentre Amalie lavora come sarta, ma con poco successo. Il nomignolo con cui il pittore Ole Nissen chiama le sue amanti – «Mieze» – evoca Nana, la figlia di Gervaise e Coupeau, il cui nome è anch'esso un bisillabo ipocoristico, mentre Madame Boche, la portinaia, prefigura Frau Wachtel, la padrona di casa dei Thienwiebel. Tracce della lettura dell'*Assommoir* si trovano anche nell'epilogo. Come nel romanzo francese, la coppia non riesce più a pagare l'affitto e viene sfrattata in pieno inverno. Nel caso di Zola è il padrone di casa Marescot a minacciare lo sfratto, in *Papa Hamlet* è la padrona di casa Rosine Wachtel³⁰. In entrambi i casi, lo sfratto avviene nel bel mezzo di una nevicata. Coupeau finisce in manicomio, mentre sua moglie Gervaise muore di freddo sotto un pianerottolo. In *Papa Hamlet* è la moglie Amalie a cadere vittima di un'apatia depressiva³¹, mentre Thielwiebel muore congelato davanti ad un negozio di liquori: «Aus seinen zerlumpten, apfelgrünen Frackschößen sah noch die Flasche»³², 'la bottiglia si affacciava ancora dal suo frac stracciato, verde mela'. Sia Gervaise che Thienwiebel vengono trovati morti: la prima dal becchino Père Bazouge, il secondo dal garzone Tille Topperholt.

²⁹ «Le papa Coupeau, qui était zingueur comme lui, s'était écrabouillé la tête sur le pavé de la rue Coquenard, en tombant, un jour de ribote, de la gouttière du n° 25». É. ZOLA, *L'Assommoir*, Paris, G. Charpentier 1879, p. 48; «Le papa Coupeau, disait-il, s'est cassé le cou, un jour de ribotte», *ivi*, p. 153.

³⁰ «O! da kam der Januartermin, Vater Boche [il portinaio] präsentierte die Quittung und nicht ein Radieschen war im Hause. Am folgenden Sonnabend kam Herr Marescot, mit seinem schönen Überrock angethan und die großen Hände mit wollenen Handschuhen bekleidet; er hatte fortwährend das Wort Exmission auf den Lippen, während draußen der Schnee herniederfiel, als ob er ihnen auf der Straße ein weißes Bett bereiten wollte. Um die Miete zu bezahlen, hätten sie ihr eignes Fleisch und Blut verkauft, denn die Miete brachte sie an den Bettelstab», ZOLA, *Der Totschläger (L'Assommoir)*..., p. 342 («Oh! le terme de janvier, quand il n'y avait pas un radis à la maison et que le père Boche présentait la quittance! Ça soufflait davantage de froid, une tempête du Nord. M. Marescot arrivait, le samedi suivant, couvert d'un bon paletot, ses grandes pattes fourrées dans des gants de laine; et il avait toujours le mot d'expulsion à la bouche, pendant que la neige tombait dehors, comme si elle leur préparait un lit sur le trottoir, avec des draps blancs. Pour payer le terme, ils auraient vendu de leur chair.» ZOLA, *L'Assommoir*..., p. 415); «Frau Rosine Wachtel verlangte jetzt energisch ihre Miete. Heut war der Siebente: wenn ihr bis zum Vierzehnten nicht alles bezahlt war: – raus!», HOLMSEN, *Papa Hamlet*..., p. 70 («La signora Rosine Wachtel esigeva ora con determinazione il pagamento dell'affitto. Oggi era il 7: se non le avessero pagato tutto entro il 14: fuori!!!». Traduzione dell'autore).

³¹ «Sie sah jetzt auf. Ihr schlaffes, weißes Gesicht war noch stupider geworden», *ivi*, p. 74 («Adesso alzava lo sguardo. Il suo volto cascante e pallido era diventato ancora più ebete». Traduzione dell'autore).

³² *Ivi*, p. 89.

Mentre la ‘trama naturalista’ di *Papa Hamlet* cita *L’Assommoir*, quella ‘amletica’, con la sua idealizzazione dell’arte, è debitrice di un altro romanzo di Zola, *L’Œuvre*, il quattordicesimo volume dei Rougon-Macquart, pubblicato nel 1886³³, apparso in tedesco nello stesso anno e tra l’altro tradotto anche dallo stesso Johannes Schlaf³⁴. Al centro di entrambe le opere c’è la figura dell’artista che nonostante il conclamato insuccesso vive nell’illusione della propria maestria.

Già Zola aveva sottolineato la natura patologica dell’ideale estetico. Ossessionato dalla sua arte, il pittore Claude Lantier, che ricorda Paul Cezanne, strumentalizza i membri della sua famiglia per farne dei modelli, proprio come Niels Thienwiebel vorrebbe trasformarli in attori. Alla critica di estetismo, che Zola rivolge all’indirizzo dell’avanguardia figurativa, corrisponde nel racconto di Holz e Schlaf la resa dei conti con l’accademismo drammatico che appare ancora più velleitario e alienato nella sua delirante discrepanza dalla realtà.

Al romanzo di Zola è infine da ricollegare anche il motivo della degenerazione ereditaria, che è incarnata dai giovani figli. Per i padri artisti essi sono solo un fattore di disturbo. Il piccolo Jacques con la sua vivacità è inservibile come modello, mentre Fortebraccio interrompe le declamazioni di Thienwiebel con i suoi strilli. Christine, moglie di Claude, trascura il piccolo Jacques, che ritarda nella crescita e si rifiuta di imparare a leggere. Dal canto suo, il piccolo Fortebraccio viene lasciato nella sua cesta, soffrendo sempre più di malattie, parassiti e abbandono³⁵. Per tragica ironia, entrambi i padri ripongono grandi speranze nei loro figli. Claude crede di riconoscere «il cranio di un grande uomo»³⁶ nella testa troppo grande e malformata di

³³ É. ZOLA, *L’Œuvre*, Paris, G. Charpentier et C^{ie} 1886.

³⁴ La traduzione di Schlaf fu pubblicata nella collana «Rougon-Marquart» dall’Hyperionverlag di Lipsia e dal Kurt Wolff Verlag di Monaco. Apparve anche presso l’Insel Verlag come vol. 84 della «Bibliothek der Romane». Schlaf tradusse anche *Germinal*. Per le sue traduzioni dal francese, cfr. D. KAFITZ, *Johannes Schlaf, weltanschauliche Totalität und Wirklichkeitsblindheit*, Tübingen, Niemeyer 1992, pp. 272 ss.

³⁵ «Seit seiner Geburt war er nicht übermäßig oft aus seinem Winkel hervorgeholt worden», HOLMSEN, *Papa Hamlet...*, p. 65 («Da quando era nato, non era stato tolto dal suo angolo molto spesso». Traduzione dell’autore).

³⁶ «Sein Kopf war übermäßig groß geworden; ein seltsamer Umstand, so daß sein Vater sagte: «Der Kerl hat den Schädel eines großen Mannes!» Doch schien im Gegenteil seine Intelligenz in dem Maße, wie sein Schädel zunahm, abzunehmen. Das Kind war sehr still und furchtsam. Stundenlang konnte er, ohne etwas zu sagen, wie in einer geistigen Abwesenheit hindämmern. [...] Die Mutter hatte schon versucht, ihm die Anfangsgründe des Lesens beizubringen; aber er hatte geweint und sich dagegen gesträubt, so daß man noch ein, zwei Jahre wartete, ehe man ihn in die Schule schickte, wo die Lehrer ihm dann ja wohl das Arbeiten beibringen würden» É. ZOLA, *Die Rougon-Macquart. Geschichte einer Familie unter dem Zweiten Kaiserreich. Der vierzehnte Band: Das Werk. Übertragen von Johannes Schlaf*, München, Kurt Wolff Verlag 1924, pp. 296-297 («sa tête avait démesurément grossi, par un phénomène singulier, qui faisait dire à son père: «Le gaillard a la caboche d’un grand homme!» Mais, au contraire, il semblait que l’intelligence

Jacques, che morirà prematuramente, mentre Thienwiebel vaticina al suo bambino prodigio un grande avvenire³⁷, prima di strangolarlo lui stesso in un attacco di follia alla fine del racconto.

Il fitto dialogo intertestuale con Zola è funzionale però ad un superamento di quella che Holz chiamava la «lingua di carta»³⁸ del romanziere francese. La nuova tecnica radical-naturalista, divenuta nota come «*Sekundenstil*», mira ad una rappresentazione acustica in tempo reale di massima immediatezza. La formula semplificata di cui si serve Holz è – come è noto – l'equazione «Arte = Natura – x», dove la x rappresenta il mezzo di rappresentazione, quel temperamento dello scrittore, ancora considerato indispensabile da Zola e da ridurre invece al minimo secondo Holz, contraendo drasticamente il discorso narratorio a vantaggio del dialogo. Così in *Papa Hamlet* non ci si limita al solo uso del dialetto berlinese, ma si riproduce anche tutta la complessa estetica del parlato, con anacoluti, omissioni, interiezioni, modulazioni della voce, giungendo anche a registrare fedelmente i suoni di fondo (ad esempio, le gocce di pioggia che cadono). Tutto ciò, come ha osservato Ingo Stöckmann, avvicina il testo ad una «partitura sonora»³⁹ o, come forse sarebbe meglio dire, a una registrazione fonografica.

Solo due anni prima, nel 1887, Emil Berliner aveva ottimizzato la tecnologia del fonografo di Thomas Alva Edinson, che permetteva di registrare e riprodurre le onde sonore con mezzi meccanici, introducendo un disco di gommalacca come supporto per la registrazione sonora e brevettando il primo grammofono. Non è un caso che la critica contemporanea caratterizzasse il naturalismo di Holz e Schlaf proprio con l'aggettivo «fonografico»⁴⁰.

diminûât, à mesure que le crâne augmentait. Très doux, craintif, l'enfant s'absorbait pendant des heures, sans savoir répondre, l'esprit en fuite. [...] Déjà, elle avait essayé de lui apprendre ses lettres. Il s'était débattu avec des larmes, et l'on attendait un an ou deux encore pour le mettre à l'école, où les maîtres sauraient bien le faire travailler.» ZOLA, *L'Œuvre...*, p. 277).

³⁷ «Nein, gewiß, Amalie! Der Junge berechtigt zu den besten Hoffnungen!» HOLMSEN, *Papa Hamlet...*, p. 38 («No, certo, Amalie! Il giovanotto autorizza le migliori speranze!» Traduzione dell'autore).

³⁸ «Überwindung der Papiersprache» (A. HOLZ, *Briefe: eine Auswahl, hg. von Anita Holz und Max Wagner, mit einer Einleitung von Hans Heinrich Borchardt*, München, Piper 1948, p. 167). La traduzione francese di *Papa Hamlet*, pubblicata nella «Revue Blanche», nel 1892 e mai studiata dalla critica, è da leggersi anch'essa in questa prospettiva agonale e segnala evidentemente il desiderio (frustrato) di entrambi gli autori di ottenere un riconoscimento da parte francese. Cfr. B.P. HOLMSEN (Arno Holz et Johannès Schlaf), *Papa Hamlet*, in «La Revue Blanche» VIII (15 maggio 1892), pp. 257-277 e IX (15 giugno 1892), pp. 329-345 – traduzione di Jean de Néthy (pseudonimo della nobile ungherese Emmy de Némethy).

³⁹ STÖCKMANN, *Naturalismus ...*, p. 165.

⁴⁰ «Das ist phonographischer Realismus. Man stelle in eine Stube einen Phonographen, der die darin gesprochenen Worte auffängt und lasse ihn das Aufgenommene abschnurren: man bekommt ein Stück in der Art der *Familie Selicke*», O. NEUMANN-HOFER, *Berliner Theaterbriefe*, in «Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes», LIX (19 aprile 1890), 16, pp. 241-245, a p. 245 («Questo è realismo fonografico. Si prenda un fonografo in grado di registrare le parole pronunciate in una stanza e gli si faccia riprodurre i suoni registrati: si otterrà un'opera teatrale nello stile della *Famiglia Selicke*». Traduzione dell'autore).

Che lo stile radical-naturalista implicasse in ultima istanza la dissoluzione drammatica della narrazione lo si osserva in modo ancora più evidente nello «studio berlinese» *Die Papierne Passion* (*La Passione di carta*), apparsa nel 1890 sulla rivista «Freie Bühne»: rispetto a *Papa Hamlet* una ulteriore radicalizzazione drammatica, che riduce ormai il commento narratorio a succinte indicazioni sceniche, una sorta di «regia epica», in caratteri piccoli, dando invece il massimo risalto – anche tipografico – alla registrazione fonografica dell'interno berlinese, la cucina di «Mutter Abendroth'n». Si tratta di una drammatizzazione della prosa, che d'altra parte rivoluziona la stessa estetica drammatica e sostituisce all'articolata 'dizione' amletica la fisicità del parlato. Non sorprende che il testo sia stato probabilmente concepito come «uno studio preparatorio»⁴¹ per *Die Familie Selicke* (1890), un dramma che, come scrive Hermann Bahr, «influenzò il linguaggio del teatro tedesco per i quindici anni successivi»⁴². Che la prosa del naturalismo tedesco avesse il proprio punto di fuga nella scena lo aveva del resto rilevato anche il germanista francese Victor Basch, che in una conferenza del 1897 chiosava: «ce n'est pas comme chez nous dans le roman que triomphe le naturalisme allemand, c'est sur la scène, sur cette scène que, malgré tous leurs efforts, Émile Zola et ses disciples n'ont pas su conquérir»⁴³.

⁴¹ G. SCHULZ, *Prosa des Naturalismus*, Stuttgart, Reclam 1973, p. 19.

⁴² H. BAHR, *Holz*, in *Bilderbuch*, hg. von G. Schnödl, Weimar, VDG 2011, p. 61.

⁴³ V. BASCH, *Le mouvement intellectuel en Allemagne*, Rouen, E. Cagnard 1897, p. 21.

REALISMO IN GRAN BRETAGNA

LUIGI GUSSAGO

La Trobe University - Australia

GISSING E VERGA: DUE REALISMI A CONFRONTO

Intraprendere un'indagine comparativa fra George Gissing e Giovanni Verga può sembrare, almeno a prima vista, un compito difficile, se non ozioso. I due autori divergono infatti tanto per estrazione socio-culturale, quanto per visione poetica. Eppure, al di là di oggettive differenze, che verranno messe in luce, è possibile azzardare un raffronto costruttivo a partire da due criteri di analisi: il primo, legato alla componente tematica e a numerosi topoi comuni ai due scrittori; il secondo, associato alle modalità di espressione dei rispettivi 'realismi'.

Fra Gissing e Verga c'è poco meno di una generazione. Verga nasce nel 1840, Gissing nel 1857. Il romanziere inglese conclude la sua esistenza a soli quarantasei anni, nel 1903, diciannove anni prima della morte di Verga, ma entrambi attraversano la piena maturità artistica fra gli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta dell'Ottocento. Verga è uno scrittore per vocazione, Gissing più per ripiego, essendogli stata preclusa una carriera accademica come classicista a causa di alcuni furti commessi proprio all'interno dei locali dell'università di Manchester. Profili biografici molto differenti, quindi. Ad esempio, se lo scrittore siciliano gode a piene mani del bel mondo fiorentino e milanese, Gissing aspira a frequentare l'alta società di Londra, ma se ne sente sempre escluso. Inoltre, dal punto di vista letterario i due autori sono accomunati dal fatto che le opere per cui avevano acquistato una certa fama in vita non si sono poi rivelate fra le più durevoli nel favore del pubblico e della critica postumi; segno questo di una continua evoluzione nell'apprezzamento critico dei due romanzieri. Sicuramente Verga esce vincitore rispetto a Gissing quanto a gradimento da parte dei lettori, ma entrambi ci invitano a una continua rilettura dei loro testi con chiavi interpretative sempre nuove.

Questa discussione ci porta ad un primo livello di analisi su cui la comparatistica si trova spesso disarmata: quali nessi biografici possiamo indivi-

duare fra i due scrittori? Anche questa volta, troviamo ben pochi motivi di intersezione. Verga conosceva Gissing? O viceversa? Avevano letto le rispettive opere? Non esistono molte informazioni al riguardo. Da una pagina di diario del 9 gennaio 1896, lo scrittore inglese annota brevemente di aver preso a leggere le *Novelle* di Verga in italiano¹. Non vi sono ulteriori commenti, e appare assai dubbio che Verga abbia in qualche modo influito sulla produzione successiva di Gissing, se non alimentando la sua passione già manifestata per tutto ciò che è Italia, e Italia Meridionale in particolare. A tal proposito, Gissing scrive con grande rammarico di non aver avuto l'opportunità di visitare la Sicilia².

Venendo agli aspetti tematici, un primo terreno di confronto fra le opere di Gissing e quelle di Verga è il rapporto conflittuale che si instaura fra l'etica del lavoro tradizionale e l'età moderna, in due realtà sociali, quella siciliana postunitaria e quella inglese tardo-vittoriana, che, nonostante le ovvie differenze, vengono ad assomigliarsi in maniera sorprendente per un aspetto fondamentale: la scarsa mobilità sociale. Se la fervida vita milanese, emblema della modernità, infonde a Verga entusiasmo e vigore creativo, aiutandolo a porre la giusta distanza fra autore, narratore e realtà rappresentata, lo stesso sembra non accadere in Gissing. Ci si potrebbe infatti aspettare dallo scrittore inglese, i cui romanzi sono quasi esclusivamente ambientati a Londra, toni enfatici, seppure polemici, nel dipingere il fermento della grande città alla maniera di alcune pagine di Zola. Gissing invece descrive spesso Londra come un labirinto di stanze e spazi angusti dove gli individui conducono un'esistenza statica, solitaria; manca, nell'opera di Gissing, quella coralità che emerge invece in buona parte degli scritti verghiani. In particolare, Gissing si sofferma su quei sobborghi di Londra dove l'economia ristagna, perché legata alle mode effimere di un consumismo di alto bordo, e dove le speranze di emergere dalla miseria sono praticamente inesistenti. Di un simile immobilismo ci parla naturalmente anche il Verga, insieme alle conseguenze fallimentari a cui vanno incontro personaggi quali Padron 'Ntoni e il nipote nel tentativo di tradire la loro vocazione di pescatori e di avventurarsi nel commercio, trovandosi a fare i conti con una classe dirigente parassitaria, che vive di rendita e senza alcuna iniziativa imprenditoriale. D'altro canto, Gissing ci mette di fronte alle disumane condizioni di vita delle classi infime della periferia londinese senza mai attingere ai miti della società industriale come strumento di emancipazione dell'individuo dalla massa ano-

¹ G. GISSING, *London and the Life of Literature in Late Victorian England: The Diary of George Gissing, Novelist*, a cura di P. Coustillas, Lewisburg, Bucknell University Press 1978, p. 399.

² G. GISSING, *The Letters of George Gissing to Members of his Family*, a cura di A. e E. Gissing, Londra, Constable & Company Ltd. 1931, p. 356.

nima, precetto tipico del puritanesimo anglosassone e di un certo darwinismo sociale. Per giunta, nel romanzo *The Nether World* (1889; “Il mondo sotterraneo”), appartenente alla prima fase del Gissing realista in senso stretto, e l’unico romanzo interamente dedicato al proletariato industriale, il narratore esterno alle vicende riconosce, non senza una punta di sarcasmo consolatorio, come «le differenze fra il mondo sotterraneo e quello che lo sovrasta sono puramente superficiali» («the differences between the nether and the upper world are purely superficial»³).

Del resto, se Luigi Russo afferma che gli scrittori veristi siciliani «avevano dato vita artistica e letteraria all’etica vigorosa dei primitivi della provincia, non corrotta e non guasta dalla civiltà»⁴, Verga non può esimersi dal riconoscere che il progresso bussa alle porte di quella comunità di pescatori, e il sistema patriarcale fondato sulla ‘legge dell’ostrica’ e sulla coesione familiare non ha vita facile, pur sopravvivendo in figure di statura epica. Ben diverso è invece l’atteggiamento del romanziere inglese verso le classi inferiori. I cosiddetti primitivi, o ‘elementari’ in Gissing equivalgono ai sottoproletari urbani che, nonostante i toni lugubri e poco edificanti che li accompagnano, diventano a loro volta oggetto di sublimazione artistica nel senso letterale del termine sublime, un’esaltazione dal basso più infimo verso l’alto, non per linee verticali, ma oblique. Come dice uno dei personaggi del romanzo *The Unclassed* (1884; I senza classe):

the artist *ought* to be able to make material of his own sufferings, even while the suffering is at its height. To what other end does he suffer? In very deed, he is the only man whose misery finds justification in apparent result⁵.

Pare di leggere tra le righe non tanto un senso di solidarietà dell’artista verso chi soffre, o un suo ruolo di portavoce delle sofferenze altrui, quanto la consapevolezza che le sofferenze del prossimo, qualora non traducibili in materiale artistico, siano insensate, inutili, o non degne di nota: anche l’uso del termine «material» si presta ad una vasta gamma di letture. Nel corso del romanzo si evince come, d’altro canto, la sofferenza altrui assurga spesso a soggetto di rappresentazione artistica. In definitiva, l’artista è colui che trae spunto creativo dalla sofferenza universale e, in un certo qual modo, la giu-

³ G. GISSING, *The Nether World*, Brighton, Harvester Press 1974, p. 213. Le traduzioni di tutti i brani in inglese sono a cura dell’autore di questo saggio.

⁴ L. RUSSO, *Verga romanziere e novelliere*, Roma, Edizioni Radio Italiana 1959, p. 7.

⁵ G. GISSING, *The Unclassed*, New York, AMS Press 1968, p. 212. «L’artista *dovrebbe* essere in grado di ricavare materiale dalle proprie sofferenze, anche quando quella sofferenza è al culmine. Per quale altro scopo soffre? In verità, è l’unico uomo la cui sofferenza trova una giustificazione in un risultato tangibile».

stifica, le infonde l'unica possibile ragion d'essere. In Gissing, quindi, l'intento artistico instiga un'assenza di empatia verso le classi inferiori che non dipende soltanto da un desiderio di obiettività, ma da un'endemica estraneità a quegli strati sociali che il cinico Jasper Milvain, uno dei personaggi di *New Grub Street* (1891), non esita a definire «un quarto istruiti» («quarter-educated»)⁶, sebbene da loro dipenda il successo economico della nuova letteratura di consumo di cui lo stesso Milvain si è fatto paladino. Si tratta di vasti strati della società, che l'autore identifica con l'epiteto spregiativo di *demos*, i quali, non hanno alcun desiderio di migliorarsi intellettualmente, di approfondire un qualsiasi ramo della conoscenza. Detto questo, Gissing non giunge a quegli splendidi effetti di straniamento con cui Verga filtra la sofferenza dei personaggi attraverso lo sguardo cinico degli abitanti del paese, come nel caso dei *Malavoglia*, o della servitù nell'epilogo del *Mastro*. Sembra preferire una 'presa diretta' sul personaggio, dove il pessimismo non risparmia nemmeno quelle figure che cercano, in tutta umiltà, di coltivare il proprio sapere intellettuale e che, in quanto emarginate, finiscono per soccombere davanti al sentire comune. Queste paiono le intenzioni programmatiche dell'autore; eppure, quando ci poniamo di fronte al testo narrato, le premesse critiche potenzialmente antiproletarie di Gissing si trasformano, appunto, in materiale artistico. A titolo esemplificativo, possiamo confrontare il seguente passo, tratto da *The Nether World*, e incentrato sulla reazione di una madre che assiste alla morte del figlio, con l'epilogo indimenticabile di *Nedda*:

The medical man behaved kindly to her, but she gave way to no outburst of grief; with tearless eyes she stared at the unmoving body in a sort of astonishment. The questions addressed to her she could not answer with any intelligence; several times she asked stupidly, 'Is she really dead?' There was nothing to wonder at, however; the doctor glanced at the paper on which he had written prescriptions twice or thrice during the past few weeks, and found the event natural enough...⁷

In questo brano, la tragicità dell'evento non si stempera né in pathos emotivo, né in forme di aperta critica sociale, grazie anche allo spostamento

⁶ G. GISSING, *New Grub Street*, London, Vintage Books 2014, p. 587.

⁷ GISSING, *The Undressed...*, p. 267. «Il medico la trattò con gentilezza, ma lei non diede alcuno sfogo al suo dolore; con occhi senza lacrime fissava il corpo immobile in una sorta di stupore. Alle domande che le venivano poste non riusciva a rispondere con cognizione di causa; parecchie volte chiese stupidamente: "È morta per davvero?" Non c'era bisogno di domande, tuttavia; il dottore diede un rapido sguardo al foglio sul quale aveva scritto due o tre volte delle ricette nelle ultime settimane, e trovò l'evento abbastanza naturale...».

di focalizzazione dalla madre, incapace di qualsiasi reazione, al dottore, puro spettatore impassibile (da notare lo stacco, marcato dall'espressione burocratica «the medical man»). Il comportamento della donna è descritto come stupido, immotivato (l'autore, sempre attento alle etimologie, potrebbe aver colto una sfumatura dell'aggettivo che richiama la matrice latina, da cui 'stupidified', o 'stupefatto' in italiano). Il brano di Nedda adotta invece una diversa prospettiva autoriale:

Nedda la scosse, se la strinse al seno con impeto selvaggio, tentò di scaldarla coll'alito e coi baci, e quando s'accorse ch'era proprio morta, la depose sul letto dove avea dormito sua madre, e le s'inginocchiò davanti, cogli occhi asciutti e spalancati fuor di misura.
– Oh! benedette voi che siete morte! Esclamò. – Oh benedetta voi, Vergine Santa! che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me!⁸

In *Nedda*, come dimostrato, tra gli altri, da Debenedetti⁹ e da Luperini¹⁰, Verga non è ancora approdato a quella che altri critici hanno definito la 'conversione' verista; il bozzetto siciliano segue infatti abbastanza fedelmente i dettami del genere sentimentale-filantropico. Tuttavia, nell'esclamazione finale di Nedda il narratore esterno scongiura un epilogo drammatico o patetico, investendo le ultime parole della ragazza di un sarcasmo intriso di amarezza ai danni di una fede religiosa rivelatasi fatua, cieca e fatalistica; un atteggiamento polemico, più che rassegnato, della protagonista, la quale fino a quel momento si era posta come vittima impassibile di una sequela di umiliazioni. In questo tono di ironica provocazione pare di avvertire la presenza dell'autore. Nel brano di Gissing, invece, l'ironia autoriale avviene per interposta persona e colpisce la scienza, la quale non esita ad archiviare la morte di un bambino indigente, a cui non era stato possibile prestare le debite cure, come un evento naturale, prevedibile. La tecnica narrativa di entrambi i passaggi illustra come i due autori affrontino il tema della sofferenza individuale, che si fa poi universale, attraverso quella che Bachtin definisce con il termine 'extralocalità', una soluzione stilistica ben diversa dalla semplice oggettività. Questa forma di impersonalità, intesa da Luperini come strategia con cui Verga giunge a una piena «identificazione [...] totalmente e perfettamente nascosta» con l'eroe¹¹, diventa per l'autore un *modus operandi* della sua ri-

⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, vol. I, Milano, Mondadori 1985, p. 29.

⁹ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1978, pp. 253, 291 e 381.

¹⁰ Cfr. R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2018, p. 252.

¹¹ Ivi, p. 253; cfr. ivi, pp. 252-253: «Secondo Bachtin, ogni autore cerca un significato e un destino nella storia di un individuo isolato e per enuclearli, per distenderli in piena luce, per dare loro profondità,

cerca letteraria. Gissing, invece, sembra essersi rassegnato all'impossibilità di una completa 'uscita da sé' dell'autore, all'incapacità di celarsi nei personaggi, sebbene poi, alla luce dei fatti, gli esiti migliori del romanziere emergano in corrispondenza di forme non sempre consapevoli di straniamento.

Come non ricordare allora il mito della 'roba' elevato a oggetto di indagine realistica in entrambi gli autori. Se per Verga si tratta di un valore aggiunto da incamerare al fine di mantenere un certo status quo, ma che implica una sconfitta morale, in Gissing la 'roba' si traduce nel feticcio del «benedetto denaro» («blessed money»¹²), la nuova roba della società capitalista, non tanto visto in termini di accumulazione, quanto di privazione. Un breve saggio di Orwell, che ha inaugurato una tardiva rivalutazione dello scrittore inglese si intitola appunto *Not Enough Money*¹³. Come sostiene John Halperin, tre sono i temi ricorrenti in Gissing: il denaro, l'attrazione sessuale e l'esogamia¹⁴ – motivo, quest'ultimo, che ritroviamo nel *Mastrodon Gesualdo* e che spalanca il baratro di una profonda crisi d'identità del protagonista. Se ci accostiamo alla biografia di Gissing e al suo rapporto con il denaro, emerge una costante di conflittualità, di privazione quasi fatalistica, e nel contempo di orgoglioso disprezzo delle moderne forme di accumulazione della ricchezza che hanno investito persino l'arte dello scrivere, dai giornali scandalistici alla tirannia dei nuovi lettori della medio-bassa borghesia, male istruiti e affamati di letteratura mediocre a basso prezzo, ma ad alto introito. Gissing si scaglia contro la plutocrazia nata all'ombra delle grandi fabbriche dai fetori pestilenziali, ma non si fa irretire da una tentazione diremmo quasi populista, mentre Verga riesce ancora ad associare al tema della 'roba', ad esempio nella figura di Mazzarò, connotazioni simboliche che sfiorano il mito eternizzante¹⁵.

A livello di soluzioni narrative, il generico disincanto verso il riformismo sociale si converte, nei romanzi di Gissing degli anni Novanta, in un ampliamento della gamma di personaggi e ambientazioni che lasciano in secondo piano gli strati più umili e sembrano dividersi fra la medio-alta borghesia e l'aristocrazia. Da qui era partito anche il Verga dei primi romanzi fiorentini

deve proiettare lontano da sé l'eroe, porlo in uno spazio totale e totalmente "altro". Per fare ciò deve anche contrastare il rischio di una possibile identificazione e del restringimento di orizzonte che essa comporterebbe».

¹² GISSING, *New Grub Street...*, p. 200.

¹³ G. ORWELL, *Not Enough Money: A Sketch of George Gissing*, in «Tribune», 2 aprile 1943, p. 15.

¹⁴ J. HALPERIN, *How to Read Gissing*, in *George Gissing: Critical Essays*, a cura di J.-P. Michaux, Londra e Totowa, Vision Press Ltd e Barnes & Noble Books 1981, pp. 58-71, a p. 60.

¹⁵ Cfr. RUSSO, *Verga romanziere...*, p. 160, in cui il critico vede talvolta nella religione della roba un collante dell'ordine sociale fondato sull'etica del lavoro. Cfr. Anche L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1947, pp. 305-309.

e milanesi, per poi riapprodarvi negli anni successivi ai *Malavoglia*, ma sempre seguendo un cammino tortuoso e accidentato. Inizialmente attratto dagli accenti fatalistici di un'aristocrazia decadente e bohémienne, diviene poi felicissimo portavoce dei ceti più umili negli anni centrali della sua produzione (1874-1894), per poi tentare una raffigurazione altrettanto realistica dei ceti elevati, di cui ci rimane un saggio nelle splendide fasi finali del *Mastro-don Gesualdo* e, forse con meno efficacia, nelle prime battute dell'incompiuta *Duchessa di Leyra*. Secondo alcuni critici¹⁶, è l'impossibilità per l'autore di osservare il mondo alto-borghese con il giusto distacco e nelle forme adeguate ad aver ostacolato il suo progetto del ciclo dei Vinti. In effetti, per il siciliano i vezzi e le passioni della nobiltà dei salotti fiorentini e milanesi erano esperienza quotidiana. Come afferma Giulio Cattaneo, «lo scrittore prendeva molto sul serio le passioni di quei gentiluomini»¹⁷, e non ne sottovalutò mai la portata sociale. Gissing invece, come detto, non ebbe una frequentazione duratura con i ceti abbienti, che accostava di rado e con ammirata circospezione. Morley Roberts, amico e critico dello scrittore inglese, commenta l'incapacità del romanziere di ricreare sulla pagina in maniera attendibile l'atmosfera dei salotti medio-alto borghesi ed aristocratici, troppo estranei al suo vissuto¹⁸. È con velata ironia e fatalismo che Gissing scrive in una lettera all'amico Edouard Bertz come la compagna di vita degli ultimi anni, Madame Fleury, vanta un lignaggio nobile, sebbene non accompagnato da un lauto patrimonio¹⁹. I due precedenti matrimoni fallimentari di Gissing con due donne del popolo testimoniano, secondo Pierre Coustillas, il suo senso di inferiorità verso un'alta borghesia con la quale, pur avendone l'indole, non si sente degno di intrecciare duraturi rapporti di amicizia, e ancor meno sentimentali, in un connubio fatale tra inadeguatezza sociale e senso di colpa per la mancata corrispondenza fra nobiltà intellettuale e mezzi economici²⁰. A questo si aggiunga il desiderio, altamente idealizzato, di risollevarne entrambe le compagne di vita dalla loro condizione di reiette della società, con esiti catastrofici. Per inciso, Gissing non doveva aver letto *Le memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij.

Queste considerazioni lasciano già intravedere il secondo aspetto della nostra breve analisi: i 'realismi' in Verga e Gissing. In un articolo del 1895,

¹⁶ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di S. Guglielmino, Milano, Principato 1988, p. XLII.

¹⁷ G. CATTANEO, *Prosatori dalla Scapigliatura al verismo*, in *La letteratura italiana*, vol. XIV, Torino, De Agostini Editore 2005, pp. 487-767, a p. 603.

¹⁸ M. ROBERTS, *The Exile of George Gissing*, in *George Gissing: Critical...*, pp. 72-78, alle pp. 76-77.

¹⁹ G. GISSING, *To Eduard Bertz*, 7 ottobre 1888, in ID. *The Collected Letters of George Gissing*, vol. III (1886-1888), a cura di P.F. Mattheisen, A.C. Young e P. Coustillas, Athens, Ohio University Press 1992, p. 258.

²⁰ P. COUSTILLAS, *Gissing's Feminine Portraiture*, in *George Gissing: Critical...*, pp. 91-107, a p. 93.

intitolato proprio *The Place of Realism in Fiction* (Il posto del realismo nella narrativa) Gissing non può fare a meno di ricordare come in inglese, più che in altre lingue, l'aggettivo *realistic* connota realtà penose e rivoltanti e, aggiunge: «Si potrebbe desiderare [...] che i termini “realismo” e “realista” non venissero mai più usati se non nel loro senso tecnico dagli studiosi di filosofia scolastica»²¹. Azzarda poi una propria definizione: «Realismo [...] non significa altro che la sincerità artistica nel ritrarre la vita contemporanea»²². Alla luce di quanto osservato, si delineano un realismo dell'impersonalità in Verga, e un non meglio identificato realismo della veridicità artistica in Gissing.

In cosa consistono, quindi i 'realismi' di Gissing e Verga? Innanzi tutto, cosa intendiamo con la parola 'realismo' nella cultura italiana e inglese? Interessante notare come lo stesso Gissing, nel citato articolo del 1895, dia all'aggettivo realistico l'accezione tipica dell'inglese di fine Ottocento, vale a dire esplicito fino a divenire intollerabile. Intollerabile lo è soprattutto per chi legge; in *New Grub Street*, uno dei protagonisti riconosce che il prezzo da pagare per perseguire un realismo estremo e coerente è di tediare i lettori oltre ogni misura:

Other men who deal with low-class life would perhaps have preferred idealising it – an absurdity. For my own part, I am going to reproduce it verbatim, without one single impertinent suggestion of any point of view save that of honest reporting. The result will be something unutterably tedious. Precisely. That is the stamp of the ignobly decent life. If it were anything but tedious it would be untrue²³.

Va considerato che Gissing visse nell'epoca del grande romanzo vittoriano in tre volumi (il cosiddetto *three decker*), imposto dagli editori, per il quale era altamente improbabile riuscire a sostenere un grado di impersonalità narrativa per tutta la durata dell'opera. Non per nulla Gissing dovette modificare il finale di due suoi romanzi per accontentare gli editori, e infarcire la narrazione di dialoghi che permettessero anche fisicamente di riempire pa-

²¹ G. GISSING, *The Place of Realism in Fiction (Il posto del realismo nella narrativa)*, in *Teorie inglesi del romanzo, 1700-1900*, a cura di S. Perosa, Milano, Bompiani 1983, pp. 331-333, a p. 332.

²² *Ibidem*.

²³ GISSING, *New Grub Street...*, 187. «Altri uomini che trattano della vita delle classi inferiori avrebbero forse preferito idealizzarle – un'assurdità. Per parte mia, intendo riprodurla verbatim, senza un solo accenno impertinente a un qualsiasi punto di vista che esuli dal riportare onestamente i fatti. Il risultato sarà indicibilmente tedioso. Esatto. Questo è il marchio della vita nella sua ignobile decenza. Se non fosse altro che tediosa, sarebbe non veritiera».

gine in modo più agevole, fino, ci dice, ad un terzo della lunghezza complessiva. Significativo è anche il fatto che, una volta esaurita la moda del romanzo in tre volumi, attorno al 1894, lo scrittore avesse iniziato a ridurre i suoi romanzi precedenti a un solo volume, come nel caso di *The Emancipated* o di *The Unclassed*.

Insomma, ‘realistico’ è un aggettivo che non racchiude premesse programmatiche. Come precisa Aaron Matz, la scuola realista aveva preso piede in Inghilterra soltanto attorno al 1891, quindi piuttosto tardi rispetto ad altri paesi²⁴. Troviamo qui un ulteriore elemento di comunanza fra Gissing e Verga: la diffidenza tanto per il positivismo pseudo-scientifico fondato sull’ereditarietà dei caratteri di matrice Comtiana, quanto sul sistema di idee assunto a poetica di Zola o, in ambito inglese, dello stesso Meredith. Come confessa Zola a Capuana dopo l’ennesimo incontro con Verga, a quest’ultimo manca un substrato di «théories bien arrêtées»²⁵. Interessante come sia Gissing sia Verga non abbiano la pretesa, e nemmeno l’ambizione di farsi promotori di un movimento realista al pari di quello francese. La scuola verista di cui Capuana si erge a strenuo difensore, annoverando Verga quale capofila, non riscuote in quest’ultimo la stessa dose di entusiasmo. Come noto, nel citato incontro catanese fra Zola, Capuana e Verga, quest’ultimo insisterà ad usare il termine ‘verità’ guardandosi dall’impiegare la parola ‘verismo’ a differenza dell’amico Capuana²⁶.

In un interessante saggio sul realismo nella critica letteraria, a proposito di *Mimesis* di Auerbach, René Wellek attribuisce al filologo tedesco la formulazione erronea di due categorie di realismo che Wellek ritiene fra loro inconciliabili perché impostate su due posizioni antitetiche: quello del progredire storico, da un lato, e quello della discontinuità esistenziale dall’altro²⁷. L’accuratezza storica non può essere, secondo Wellek, il requisito cardine del realismo in letteratura, perché escluderebbe autori che, pur peccando di una certa approssimazione storica, non esiteremmo a definire realisti,

²⁴ Cfr. A. MATZ, *George Gissing's Ambivalent Realism*, in «Nineteenth-Century Literature», LIX, n. 2 (2004), pp. 212-248, a p. 214.

²⁵ Cfr. CATTANEO, *Prosatori dalla Scapigliatura...*, p. 627.

²⁶ Ivi, p. 626.

²⁷ Cfr. R. WELLEK, *The Concept of Realism in Literary Scholarship*, in «Neophilologus», XLV (1961), pp. 1-20, alle pp. 7-8. Altra caratteristica che viene spesso attribuita al realismo è l’intento didascalico. Auerbach, come sottolinea Wellek, esclude dal gotha degli scrittori realistici quegli autori che perseguono chiari intenti didattici (ivi, p. 7). Questa categorizzazione viene ad escludere autori ‘riformisti’ di chiara formazione realistica, quali Tolstoj e George Eliot, oltre ai realisti settecenteschi inglesi e francesi, ma comunque mette in discussione il ruolo del realismo come motore di riforme sociali e individuali (ivi, p. 11). Non c’è dubbio che, come detto, Verga e Gissing assumono un punto di vista fortemente critico e ambivalente verso il progresso.

quali Austen, Gogol e Tolstoj. Di fatto, tale rifiuto della storicità si attaglia anche a Verga, dove la soggettività del narratore/autore filtra gli avvenimenti e li seleziona, li frammenta, fino a toccare l'apice con la struttura episodica del *Mastro*. Inoltre, se la veridicità storica, intesa come l'attenzione dello scrittore a cogliere lo 'spirito dell'epoca', nell'accezione più vasta del termine, è contrassegno del sentire realista, sia Gissing sia Verga mancano di questo requisito. Verga, infatti, ambienta i suoi *Malavoglia* nella provincia siciliana post-unitaria, ferita nelle sue velleità dal tragico, quanto remoto, episodio di Lissa, ma la vicenda narrata assume una dimensione volutamente metastorica, anche attraverso quella che Verga stesso definisce, nella famosa lettera al Capuana del 14 marzo 1879, una «ricostruzione intellettuale»²⁸, la quale si serve, tra l'altro, di uno stile 'atemporale' ottenuto per mezzo di un uso antropologico del linguaggio dei popolani, adattandone il dialetto a un italiano sintatticamente marcato. Allo stesso modo, in Gissing gli aspetti microstorici prevalgono sui grandi avvenimenti, tanto che la narrazione è spesso confinata in un luogo delimitato di Londra e in un'epoca definita soltanto attraverso una cronologia spesso sommaria. Infatti, come evidenzia John Goode, la Londra di Clerkenwell e delle periferie di cui ci parla Gissing non è, seppur nella dovizia dei particolari, una Londra che potremmo definire 'reale', bensì metaforica²⁹. A differenza di Verga, però, Gissing non sembra voler trascendere la storia, o fare ricerca antropologica, tanto la realtà descritta passa attraverso il filtro dell'autobiografismo.

Quanto alle scelte stilistiche dei due romanzieri, il discorso è più complesso. Infatti, se nei *Malavoglia* e nelle novelle non manca una presa diretta sul gergo degli umili, seppur filtrato dall'italiano, nel *Mastro* il linguaggio tende a uniformarsi, pur veicolando molteplici punti di vista, persino all'interno di uno stesso enunciato. In Gissing questo gioco di richiami pare meno marcato: in effetti, è possibile cogliere sprazzi di idioletto legati a personaggi altamente caratterizzati e caricaturali, dove le varianti linguistiche del gergo londinese rispondono all'intento del narratore di denigrare certi caratteri stereotipati piuttosto che raccoglierne le istanze. In definitiva, come dimostrato ampiamente da Luperini per Verga, e da Coustillas per Gissing, entrambi gli scrittori adottano l'obiettività non solo come essenza della poetica realista, ma anche come strumento per occultare inevitabili spunti autobiografici, primo fra tutti il senso di colpa per essersi allontanati da un ideale di vita che forse esiste solo nei residui di una sensibilità tardo-romantica.

²⁸ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975, p. 114. Luperini ha espresso l'ipotesi che la ricerca realistica del Verga dei *Malavoglia* poggi su un tempo etnologico, anziché storico. Cfr. LUPERINI, *Giovanni Verga: Saggi...*, pp. 137-146.

²⁹ J. GOODE, *Introduction*, in GISSING, *The Nether World...*, pp. v-xvi, alle pp. x-xi.

Alcune considerazioni conclusive. Gissing viene spesso definito un abile romanziere, ma un meno abile artista. Come possiamo spiegare questa definizione? Possiamo accettarla? Se per arte intendiamo raffinatezza di stile e tecnica, Gissing, contrariamente a Verga, non pare soddisfare questi criteri. In un saggio assai illuminante, Robert Shafer sostiene che le privazioni personali di Gissing avevano posto fine al processo di formazione umanistica orientato sui classici che avrebbe fatto dell'autore un maestro di stile, ma ciò sarebbe forse avvenuto a scapito di quella genuinità di esperienze che fanno di lui un autore di un'immediatezza senza eguali per il periodo³⁰. Questa affermazione pare suddividere gli autori in due categorie: chi coltiva l'arte astratta e sacrifica l'esperienza diretta, o viceversa, come se si escludessero a vicenda. Va certamente riconosciuto a Gissing di aver assimilato la tradizione classica greca e latina, vissuta nel quotidiano come passione intellettuale, ma anche come inventario emotivo e stilistico, e di averla trasmessa persino nelle atmosfere mefitiche della Londra dei bassifondi. Anche nei romanzi più tetri dei primi anni Novanta, molti degli sprazzi di vivacità dei protagonisti provengono da riconosciute affinità intellettuali, letterarie, o puramente affettive, con il mondo classico. È il caso di Reardon e Biffen, due personaggi del romanzo *New Grub Street*, rappresentanti della ormai quasi estinta generazione degli scrittori realisti *tout court*, i quali trovano sollievo alla loro esistenza di intellettuali incompresi rifugiandosi fra le pagine di Omero, di Euripide, o persino della *Commedia* di Dante. Paradossalmente, Gissing persegue un ideale realista *sui generis*, non tramite un'oggettività che lo stesso autore definisce «peggio che insensata»³¹, bensì tramite un'imitazione non pedissequa ma simbiotica dei classici quali ideali di impersonalità, obiettività, antiautorialità³². Aaron Matz ipotizza che lo spirito fortemente satirico del Gissing di *New Grub Street*, incentrato sulla letteratura di consumo, provenga da una lettura ragionata di Aristofane³³. Questa concretezza di riferimenti culturali a un classicismo investito di una profonda valenza geocritica³⁴, e per nulla lontano dalla vita di ogni giorno, trova un possibile contraltare nell'idea pirandelliana di Verga come artista che predilige lo 'stile di cose' allo 'stile di parole'³⁵, uno

³⁰ R. SHAFER, *The Vitality of George Gissing*, in *George Gissing: Critical...*, pp. 37-57, alle pp. 47-48.

³¹ GISSING, *The place of Realism...*, p. 332.

³² Cf. WELLEK, *The Concept of Realism...*, pp. 13-14.

³³ MATZ, *George Gissing's Ambivalent...*, p. 234.

³⁴ Cf. L. GUSSAGO, *Italy and George Gissing: A Geocritical Approach*, in *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, Firenze, Firenze University Press 2022, pp. 113-127, a p. 115.

³⁵ Cf. L. PIRANDELLO, *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in *Id. Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori 1973, pp. 391-406, alle pp. 391-392.

stile dove le lacrime non vengono dalle parole ma dagli oggetti, dalle pietre. In Gissing non possiamo dire avvenga lo stesso processo di reificazione, sebbene lo stile non abbia la ricercatezza di un Hardy o l'aggressività verbale di un Meredith. Tuttavia lo scrittore inglese adotta uno stile precipuo, ad esempio nell'uso dei deittici, che dissolvono il 'qui' nell'altrove diegetico, soprattutto dell'indiretto, come in questo esempio tratto dal romanzo *The Emancipated* del 1890: «Senti una curiosità irrefrenabile quanto all'effetto che questa evenienza potesse aver esercitato sullo strano uomo.» («She felt an overpowering curiosity as to the way in which *this* event had affected the strange man»³⁶). Possiamo leggere l'uso ricorrente dei deittici 'questo', 'qui', 'ora', e anche dell'articolo determinativo, un po' stridenti in italiano, come un tentativo del narratore di inoltrarsi nello spazio o nel tempo narrativo. A grandi linee, potremmo assimilare questa tecnica, sebbene molto meno sistematica e più rudimentale, all'indiretto libero adottato dal Verga.

Detto questo, se in Verga primeggia l'innovazione di una scrittura focalizzata sui sistemi di valori e, in parte, sulle peculiarità linguistiche dei personaggi che popolano le sue pagine, in Gissing è spesso possibile leggere una presenza autoriale che non risparmia giudizi e condanne. Di fatto, se guardiamo alla veridicità di luoghi e personaggi, quello che lo scrittore inglese vuole rappresentare non è quasi mai un luogo storico preciso, ma un fascio di simboli e metafore. Come dice John Goode nell'introduzione a *The Nether World*:

l'impatto complessivo del romanzo non è di un'opera realistica. È proiezione di un mondo che ha le proprie dinamiche. È costellato di fatti storici ma l'effetto generale di questi fatti appartiene piuttosto all'impianto metaforico che ad una sua metonimia. [...] tanto meno il romanzo rivendica un qualsiasi senso di tipicità (che è la caratteristica principale dell'estetica realista condivisa negli anni '80 da teorici tanto inconciliabili quali James e Engels)³⁷.

In definitiva, il mondo sotterraneo non comunica con il resto della società londinese, men che meno della società egemone. In questo isolamento Gissing vuole significare come il reale non è unico, non si dà il caso di una singola realtà obiettiva, oggetto di imitazione. Per un autore come Gissing che ha fatto della letteratura motivo di sopravvivenza fisica e intellettuale, l'invenzione letteraria è altrettanto concreta del mondo esterno, cui non è dato di essere, esso stesso, se non di rado, univocamente reale. Questo commento a *The Nether World* mette quindi l'accento su cosa sia un romanzo realistico e come questo realismo debba esprimersi. In esso, la rappresenta-

³⁶ GISSING, *The Emancipated...*, p. 208.

³⁷ GISSING, *The Nether World...*, p. x.

zione del mondo sotterraneo come chiuso, metaforico, ma non associabile ad una realtà esterna, là fuori dal testo, contrasta decisamente con il presunto principio di imitazione tipico del realismo. Per certi versi, tuttavia, tale opinione di Goode non è del tutto condivisibile, poiché anche il mondo narrativo di Verga è conchiuso, chiuso in sé stesso, senza rapporti con il mondo, ad esempio, della borghesia, se non in ragione di un'estraneità incolmabile – pensiamo, ad esempio, all'indifferenza dell'ingegnere, seduto comodamente a teatro, alla notizia dell'incidente occorso al padre di Rosso Malpelo. Questa chiusura, slegata dal contesto socio-storico, è volta ad indicare la ripetizione ancestrale del destino dei personaggi. In questo scorgiamo nuove somiglianze fra Gissing e Verga. L'assenza di un forte elemento storico a favore dell'aspetto più universale, in una dimensione inesorabilmente pessimistica, caratterizza di fatto entrambi gli autori. In Gissing, tuttavia, la pietas per i vinti è quasi sempre assente, o viene riservata, di rado, soltanto a quei vinti che dimostrano interessi intellettuali, creativi, che li redimano dalla schiavitù del denaro.

Riguardo all'impersonalità, si è arrivati già da anni a escludere la focalizzazione interna al personaggio come requisito primo della prosa realistica. Non si può parlare di narratore intradiegetico in Gissing poiché la sua è un'indagine in un mondo che l'autore conosce, ma non nei suoi dettagli più scabrosi. Le sue interferenze autoriali sono tentativi di chiarire anche a se stesso un mondo complesso, fuori dagli schemi della logica, dove gli oppressi, invece di comprendere la loro situazione, sono alla ricerca di subalterni a cui infliggere a loro volta sofferenze e frustrazioni. È il caso delle considerazioni di Gissing sul personaggio di Clem Peckovers, la padrona di casa, nonché schiavista, di Jane Snowdon in *The Nether World*. Clem viene paragonata al «buon selvaggio che corre allo stato brado nei boschi» («the noble savage running wild in woods»), con la conclusione che «la civiltà non poteva muovere alcuna accusa contro questa ragazza» («Civilisation could bring no charge against this young woman»³⁸). Con un commento introdotto da un «chissà» («who knows») dubitativo, Gissing non solo si immischia nella vicenda, ma lancia una frecciata ironica alle teorie evoluzioniste e all'ereditarietà dei caratteri (per lo più negativi) su cui Zola fonda il suo manifesto naturalista, commentando: «Chissà che questa sua atroce sete di dominio fosse l'esito alquanto naturale della brutale schiavitù dei predecessori nella discendenza dei Peckover?» («Who knows but this lust of hers for sanguinary domination was the natural enough issue of the brutalising serfdom of her predecessors in the family line of the Peckovers?»³⁹). Il suo è un tentativo di

³⁸ GISSING, *The Nether World...*, p. 13.

³⁹ *Ibidem*.

spiegarsi, secondo logica e buon senso, il motivo di tanta crudeltà nei confronti di quella che rimane comunque una compagna di sventura.

In conclusione, possiamo chiederci se e come Verga e Gissing attuino un superamento critico del realismo. Debenedetti parla di «tangenza» e «osmosi tra naturalismo e simbolismo» nei *Malavoglia* e, potremmo aggiungere, in novelle come «Rosso Malpelo», «Vagabondaggio» e «La roba»⁴⁰. Luperini parla di un pessimismo addirittura icastico nel *Mastro*⁴¹. In Gissing, lo studio della dimensione simbolica è ancora terreno incontaminato. In effetti, possiamo affermare che, nei romanzi scritti dall'autore inglese a partire dal 1890, il simbolismo non risiede tanto nell'uso di un linguaggio ambiguo o polisemico, ma nell'impianto narrativo, dove alla trama d'azione tipica del romanzo ottocentesco si oppongono momenti di 'stallo' e di inerzia che, per certi versi, già fanno presagire il vuoto esistenziale e la figura dell'inetto sveviano, dove la quotidianità cela l'irrazionale. È senz'altro un tratto della poetica di Gissing che anni di indagini sociologiche hanno eclissato; un fenomeno, questo dell'accento sul contesto socio-antropologico, che ha monopolizzato molta della critica verghiana. Siamo quindi assistendo a un cambio di rotta negli studi su entrambi gli autori che certamente promette esiti radicalmente nuovi.

⁴⁰ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, La nave di Teseo editore 2019, p. 692.

⁴¹ Cfr. LUPERINI, *Giovanni Verga: Saggi...*, p. 172.

ENRICA VILLARI

Università Ca' Foscari - Venezia

DAI CONTADINI DEL CUMBERLAND AI PESCATORI DI ACI TREZZA. VERGA E L'OTTOCENTO INGLESE

Quanto cercherò di ricostruire qui è la sintonia tematica e più largamente estetica tra l'opera di Verga e le tappe più importanti di una particolare linea del romanzo ottocentesco, soprattutto britannico, quella che portò progressivamente i personaggi umili al centro della rappresentazione estetica in molti dei suoi capolavori. *I Malavoglia* appaiono infatti come il punto di arrivo di un percorso estetico che potremmo definire come una progressiva dislocazione della 'grandezza' da ciò che è sublime, alto, eccezionale, sensazionale, al limite 'storico', a ciò che è all'opposto piccolo, umile, ordinario, comune, domestico. A iniziare questa sorta di democratizzazione del genere era stato il romanzo storico di Walter Scott, ovvero proprio quel romanzo che a inizio secolo aveva piuttosto – come si dice – nobilitato il genere aprendo lo spazio del romanzo alla dimensione alta della storia. Ma nel primo romanzo storico europeo – *Waverley* (1814) – Scott aveva raccontato anche un'altra storia: quella del percorso della formazione di un giovane dal sogno iniziale, solitario e libresco, della gloria degli antichi alla accettazione di una nozione diversa – anti-eroica e non sensazionale – di grandezza. Cosicché nel tanto discusso finale del romanzo, abbandonato il sogno di essere lui stesso un eroe antico all'interno della moderna nazione hannoveriana, Edward Waverley si dedica piuttosto ai piccoli, privati, ma preziosi atti di generosità e lealtà nei confronti dei suoi eroici e sfortunati amici giacobiti¹. E quattro anni dopo la protagonista di uno dei capolavori di Scott, *The Heart of Midlothian* (*Le prigioni di Edinburgo*), sarebbe stata una umile lattaia presbiteriana (Jeanie Deans).

¹ Per questa componente *Bildungsroman* del primo romanzo storico europeo si veda E. VILLARI, *Romance and History in «Waverley»*, in *Athena's Shuttle. Myth Religion Ideology from Romanticism to Modernism*, a cura di F. Marucci e E. Sdegno, Milano, Cisalpino 2000, pp. 93-111.

Erano le prime mosse di un lungo percorso romanzesco che alla fine del secolo avrebbe portato Thomas Hardy (negli stessi anni in cui scriveva Verga) a scegliere come protagonisti dei suoi due grandi romanzi tragici, *Tess of The D'Urbervilles* e *Jude the Obscure*, una lattaiola e uno scalpellino. Tappa fondamentale di questo percorso era stata a metà secolo in Inghilterra l'opera di George Eliot, come vedremo. Ma vale la pena ricordare – come grande esempio tra tanti di questa nuova progressiva dislocazione della grandezza dal grande al piccolo, e allargando i confini geografici fuori dalla Gran Bretagna – la centralità del personaggio di Platòn Karatàjev, il semplice contadino russo, compagno di prigionia di Pierre Bezuchov in *Guerra e Pace*, che così importante sarà nella sua esperienza della guerra («Per Pierre rimase sempre, come gli era apparso la prima notte, l'incomprensibile, rotonda ed esterna personificazione dello spirito di semplicità e verità»²). Così come vale la pena ricordare la circostanza che, a metà secolo, i protagonisti di due dei più grandi racconti ottocenteschi, *Il cappotto* di Gogol (1842), e *Bartleby lo scrivano* di Melville (1853, 1857), siano due anonimi impiegati, scrivani al lavoro nella moderna burocrazia.

All'origine di questo vasto movimento – così chiaramente affine allo spirito del nuovo genere romanzo – non era stato però un romanziere ma un poeta. Con la pubblicazione delle *Lyrical Ballads* nel 1798, William Wordsworth aveva programmaticamente rivoluzionato il panorama letterario in maniera ben più radicale ed esplicita di quanto pochi anni dopo avrebbe fatto nel romanzo il suo contemporaneo Walter Scott. Le *Lyrical Ballads* aprirono infatti il territorio tradizionalmente 'alto' della poesia ai personaggi umili, i pastori e i contadini della regione del Lake District, nella contea del Cumberland nel Nord dell'Inghilterra. E la prefazione del 1800 alla seconda edizione ne aveva difeso le scelte di poetica, e illustrato le ragioni estetiche. Ed è qui che troviamo la prima consonanza precisa, fondamentale nelle loro opere, tra Verga e Wordsworth. Leggiamo dall'inizio della prima prefazione a *I Malavoglia* (1881), è il celebre secondo paragrafo:

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato. E potrà quindi osservarsi con maggior precisione³.

² L. TOLSTOJ, *Guerra e Pace* (1865-69), 2 voll., vol. II, Torino, Einaudi 1990 (1942), Libro IV, p. 1138.

³ G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, a cura di F. Greco, Torino, Einaudi 1997, pp. 3-7, p. 3.

È, in sostanza, e concentrato nella proverbiale concisione e brevità di Verga, lo stesso argomento della *Prefazione* di Wordsworth:

La vita umile e rustica è stata generalmente scelta perché, in quella condizione, le passioni essenziali del cuore trovano un suolo migliore dove maturare, sono meno controllate, e parlano un linguaggio più semplice e più enfatico; perché in quella condizione di vita i nostri sentimenti elementari co-esistono in uno stato di maggiore semplicità e, di conseguenza, possono essere più accuratamente contemplati, e potentemente comunicati⁴.

A prescindere dunque dai diversi oggetti di indagine («il movente dell'attività umana» che produce il progresso per Verga, il modo in cui «i nostri sentimenti elementari coesistono» in uno stato di eccitazione per Wordsworth), la scelta dei personaggi umili (le «basse sfere» di Verga, e «la vita umile e rustica» di Wordsworth) è motivata dalla stessa considerazione di metodo, dal sapore filosofico o meglio – si dovrebbe forse dire – antropologico. L'esposizione e la quotidiana vicinanza dei contadini e pastori del Cumberland, come dei pescatori di Aci Trezza, alle forze della natura, e la loro sostanziale estraneità alle sovrastrutture di civiltà e culture raffinate, ne fanno un terreno di osservazione privilegiato per chi voglia mettere a fuoco le leggi fondamentali che – in determinati momenti della storia dell'umanità – regolano l'esistenza umana. Perché quelle leggi si presentano in loro in una forma più semplice, più elementare, e dunque più trasparente rispetto alle articolazioni più complesse e dunque più opache degli uomini evoluti che erano i contemporanei di Wordsworth come di Verga.

Era – a ben vedere – un modo di procedere dal sapore scientifico affine al metodo di Darwin, per tutta la vita instancabile osservatore e catalogatore, in viaggio sul Beagle in terre esotiche come nel giardino di casa Down nel Kent, della vita delle piante e dei più piccoli, semplici organismi viventi, alla scoperta delle leggi fondamentali dell'evoluzione. Impressionante la consonanza del metodo di Verga, la citazione è da *Fantasticheria*:

bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte tra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente, voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà⁵.

⁴ W. WORDSWORTH, *Preface to Lyrical Ballads* (1800), in ID., *Selected Prose*, a cura di J.O. Hayden, London, Penguin 1988, pp. 279-302, p. 282. Qui, come altrove, le traduzioni dall'inglese sono mie.

⁵ G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di G. Zaccaria, Torino, Einaudi 2011, pp. 117-124, p. 119.

Ancora Verga, dalla *Prefazione a I Malavoglia*, questa volta sul polo opposto degli uomini evoluti:

A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, e anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà⁶.

Descrivendo ciò che accade agli uomini evoluti, suoi contemporanei, Verga evoca qui implicitamente il formidabile potenziale di 'originalità' dei suoi soggetti semplici. I tipi degli uomini evoluti (quelli che si riprometteva nel futuro del ciclo dei *Vinti* di ritrarre in *Mastro-don Gesualdo*, e soprattutto *La Duchessa di Leyra*, *l'Onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*) erano «più curiosi», ovvero in grado di offrire una più ricca combinatoria dei molteplici effetti indotti da raffinatezza di modi e cultura. Essendo però proprio per questo interni, affini, contemporanei all'orizzonte di attesa di un pubblico evoluto risultavano «certamente meno originali», osserva Verga. Meno originali di quanto sarebbero risultati invece, proprio per la loro semplicità, i suoi personaggi umili, o di quanto fossero risultati, all'inizio del secolo, i contadini e i pastori delle *Lyrical Ballads*.

Questa sorprendente affinità tra Wordsworth e Verga affonda le sue radici nella simile situazione geo-politica in cui – seppur a distanza di quasi un secolo e in due nazioni diverse – si trovarono a vivere, e che ebbe un ruolo fondamentale nella genesi e nelle dinamiche dei loro processi creativi. All'interno dei territori nazionali del Regno Unito all'inizio dell'Ottocento e del Regno dell'Italia unita alla fine del secolo era marcatamente osservabile quel fenomeno che gli economisti chiamano la geografia dell'“uneven development”, o “sviluppo diseguale”, per cui nell'accelerato corso del progresso del mondo moderno convivono, talvolta nella stessa nazione, aree dove il progresso ha viaggiato più veloce, e altre in cui ha viaggiato molto più lentamente, o non ha viaggiato affatto. La moderna geografia ottocentesca dello sviluppo diseguale all'interno del Regno Unito aveva alimentato lo scontro tra l'arretrata Scozia feudale e la moderna Inghilterra raccontato da Scott nel suo primo romanzo storico sull'insurrezione giacobita del 1745, e non era meno osservabile nel contrasto – a inizio Ottocento – tra le aree rurali della Regione dei Laghi e le moderne metropoli di cui la Rivoluzione Industriale stava già popolando quella che sarebbe stata fino agli anni Settanta la più prospera e potente delle nazioni europee. Altrettanto vistosa era questa geografia dell'“uneven development” nell'Italia all'indomani dell'U-

⁶ VERGA, *Prefazione...*, pp. 4-5.

nità quando all'interno della stessa nazione si ritrovarono a convivere le regioni del Nord Italia del Regno di Sardegna e la arretrata, quasi arcaica Sicilia della piana di Catania e dei pescatori di Acì Trezza.

Questo fenomeno della 'contemporaneità del non contemporaneo', come lo ha illustrato Ernst Bloch⁷, è stato un formidabile potenziatore di invenzione e originalità letteraria. *Michael*, *The Idiot Boy* e gli altri protagonisti delle *Lyrical Ballads*, sullo sfondo dei paesaggi intatti della Regione dei Laghi, erano rappresentanti di una umanità molto più antica dei loro contemporanei che si ammassavano nei grandi centri urbani per effetto dei fenomeni migratori di massa indotti dalla rivoluzione industriale. Loro contemporanei, al tempo stesso non lo erano. Erano piuttosto testimonianza vivente, una sorta di storia incarnata, di una condizione più antica dell'umanità, proprio come i giacobiti scozzesi di fronte ai giudici hannoveriani nella grande scena del processo nel finale di *Waverley*. Questa 'contemporaneità del non contemporaneo' tra Scozia e Inghilterra all'interno del Regno Unito aveva portato Scott – dal suo punto di osservazione periferico in Scozia – all'invenzione del romanzo storico, secondo le esplicite dichiarazioni della *General Preface* ai *Waverley Novels* del 1829:

Ero stato a lungo nelle Highlands in un'epoca in cui erano molto meno accessibili, e meno visitate, di quanto siano state in anni recenti, e avevo conosciuto molti dei vecchi combattenti del 1745 che, come la maggior parte dei veterani, erano facilmente indotti a rivivere di nuovo le loro battaglie a beneficio di un avido ascoltatore come me. Così mi venne in mente naturalmente che le antiche tradizioni e lo spirito audace di un popolo che, vivendo in un'epoca e in un paese civilizzato, conservavano sfumature così forti di maniere che appartenevano a un antico periodo della società, dovessero offrire un ottimo soggetto per un romanzo⁸.

Individui e società antiche di fianco a individui e società moderne, nella stessa nazione e nella stessa epoca: un contrasto potente e scattò la scintilla creativa della narrazione del romanzo storico. Non diversamente rappresentanti di una umanità molto più antica dei loro contemporanei che abitavano il Nord della nazione erano i contadini e i pescatori di Verga. E il contrasto tra i borghesi, gli aristocratici e i circoli intellettuali di Firenze e Milano dopo l'Unità d'Italia – il mondo del Verga scrittore di successo – e l'umanità antica se non arcaica della sua Sicilia non era meno potente, e scattò la scintilla creativa che avrebbe portato infine alla scrittura de *I Malavoglia*.

⁷ E. BLOCH, *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore 1992, p. 82 ss.

⁸ W. SCOTT, *General Preface to the Waverley Novels* (1829), in ID., *Waverley*, a cura di C. Lamont (1986), Oxford, Oxford University Press 1998, pp. 349-361, p. 352.

I termini del contrasto sono quelli del celebre inizio, per così dire meta-narrativo, di *Nedda*, il ‘bozzetto’ siciliano del 1874 che per consenso generale della critica è considerato il primo passo di quella svolta creativa di Verga che avrebbe poi prodotto *I Malavoglia*. Ed è in quel contrasto che emergono significative consonanze – questa volta all’interno di generi affini, la novella e il romanzo – con l’opera di George Eliot.

Giacomo Debenedetti, traduttore nel 1950 di *The Mill on The Floss*, sottolineò, nelle lezioni dei due corsi accademici tenuti a Messina tra il 1951 e il 1953 e confluite in *Verga e il naturalismo*, la affinità «impressionante» – l’aggettivo è suo – tra l’inizio di *Nedda* e l’inizio del romanzo di Eliot. Come dal presente del caminetto di un interno borghese si passa all’immagine del grande focolare della casa del pino che dà origine alla narrazione di *Nedda*, così nel romanzo di Eliot si passa dal presente delle braccia appoggiate sui braccioli di una poltrona di un narratore che vi si addormenta, al sogno delle stesse braccia appoggiate però sul ponte di fronte al mulino di Dorclote, così come era apparso al narratore in un pomeriggio di febbraio di molti anni prima, e che dà inizio alla narrazione. Si tratta, in entrambi gli inizi, dello stesso fenomeno di quelle che Debenedetti chiama le «dissolvenze incrociate tra l’attimo che si vive e il passato che, per una affinità segreta, se ne ridesta»⁹, un fenomeno analogo a quello indotto dalla memoria involontaria nell’opera di Proust. Ma per quanto straordinaria questa affinità sottolineata da Debenedetti, c’è tuttavia nella introduzione di *Nedda* una nota stridente, un contrasto tra i due momenti della dissolvenza, del tutto assenti dall’inizio di *The Mill*, dove la transizione avviene senza alcuna dissonanza, stilistica o tematica, tra il presente del sonno del narratore e il passato della storia narrata.

Non così in *Nedda*. L’inizio è dominato dall’illustrazione dei piaceri pigri e raffinati del caminetto, cui il narratore confessa di essere stato introdotto di recente, e dalla piacevole indolenza che inducono: «Quando mi fui iniziato ai misteri delle molle e del soffietto, mi innamorai con trasporto della voluttuosa pigrizia del caminetto»¹⁰. A questa pigra piacevolezza che induce il vagare dei pensieri e dell’immaginazione del narratore succede, nella «dissolvenza incrociata», l’immagine dell’altra fiamma che dà inizio al racconto: «un’altra fiamma gigantesca, che avevo visto ardere nell’immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell’Etna»¹¹. Il contrasto non potrebbe essere più forte. Da una parte la pigrizia e la agiata voluttà di un interno borghese,

⁹ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1993 (1991), p. 397.

¹⁰ G. VERGA, *Nedda*, in ID., *Tutte le novelle...*, pp. 90-114, p. 90.

¹¹ Ivi, p. 91.

dall'altra 'la sfera' socialmente 'bassa' del mondo della fattoria del Pino, dove tutto però è grande: la «fiamma gigantesca» e il «focolare immenso» introducono infatti un mondo battuto da pioggia e venti furiosi, dove è impossibile per le venti o trenta donne lì raccolte asciugarsi le vesti o riscaldarsi le membra, dove le giornate sono scandite dal duro lavoro della raccolta delle olive e dove se piove non arriva la misera paga, e dove inizia appunto la storia di Nedda. Nedda, la cui condizione di riposo è la scomoda posizione accovacciata in cui la vediamo la prima volta e poi la ritroviamo sempre, in vistoso contrasto con le membra distese del narratore, abbandonate in poltrona e al caldo, all'inizio del racconto. Quale che sia l'interpretazione che se ne voglia dare, siamo chiaramente di fronte a una transizione tra due mondi molto lontani, e in aperto contrasto: il mondo alto, raffinato, colto dell'interno borghese dell'artista e la sfera bassa e umile della fattoria del Pino, e della raccolta delle olive che dà inizio alla storia. Ma in questa transizione dall'alto al basso, si insinua un'altra opposizione di natura avversa: quella tra il piccolo e il grande, dove però è la sfera alta dell'interno borghese del narratore a risultare piccola, e l'umile interno della fattoria del pino a giganteggiare (la «fiamma gigantesca», il «focolare immenso», la violenza della natura) e ad occupare – quindi – tutto lo spazio della narrazione.

Questo contrasto tra una sfera alta e una sfera bassa, assente nell'inizio di *The Mill*, lo ritroviamo invece esplicitamente in *Adam Bede*, il primo romanzo di George Eliot, pubblicato l'anno prima. La stessa transizione dall'alto al basso dell'inizio di *Nedda* è infatti il centro delle celebri dichiarazioni di poetica del capitolo XVII:

Mi volgo, senza sentirmi sminuita, da angeli portati da nuvole, profeti, sibille, ed eroici guerrieri, a una vecchia china su un vaso da fiori, o che consuma un pasto solitario [...] o a quel matrimonio di campagna, celebrato tra tra quattro mura scure, dove un goffo sposo apre le danze con una sposa dalle spalle forti e dalla faccia larga, circondati da amici anziani o di mezza età, con nasi e labbra molto irregolari, e probabilmente pinte di birra in mano, ma con una espressione inequivocabile di contentezza e bonarietà¹².

I termini del contrasto sono diversi, ma la transizione da una sfera alta a una bassa è la stessa.

Ora entrambe queste aperte violazioni dell'illusione realista, quella del

¹² G. ELIOT, *Adam Bede* (1859), a cura di V. Cunningham, Oxford, Oxford University Press 1996, ch. XVII, p. 177.

narratore eliotiano che confessa le sue predilezioni per i soggetti umili e le sue scelte militanti, e quella della descrizione all'inizio di *Nedda* che rende conto delle circostanze della genesi del racconto, chiamano in causa quel legame tra il vissuto dell'artista e lo sviluppo della sua creatività, che è uno dei punti fermi della critica di Debenedetti, e in particolare del suo discorso su Verga. Quando all'inizio degli anni Cinquanta affrontò la questione che la critica – sulla scorta di alcune osservazioni di Luigi Capuana sulle ragioni della seconda maniera di Verga – aveva chiamato la sua 'conversione' al naturalismo, Debenedetti sostenne che il naturalismo ebbe certo la funzione di 'facilitare' la svolta di Verga nel panorama letterario italiano visto che, con il magistero di Zola, aveva ormai sdoganato nella letteratura ufficiale d'oltralpe l'ingresso dei personaggi delle sfere basse nello spazio del romanzo. Ma sostenne anche che la svolta che lo avrebbe progressivamente emancipato da «tutte le comunicazioni, dirette oppure per sottintesi e occhiate, con l'uditorio del bel mondo»¹³ fino ad arrivare all'universo narrativo autonomo ed auto-referenziale della corallità de *I Malavoglia*, aveva anche radici più profonde, e più personali, dettate da una sorta di intima necessità, per cui quei personaggi umili che arrivarono dalla sua Sicilia per la prima volta in *Nedda*, dividendo lì lo spazio e il linguaggio con un narratore che aveva ancora come destinatari i personaggi del bel mondo dove si era affermato come scrittore di successo, finirono poi progressivamente coll'imporsi, e coll'occupare tutto lo spazio della sua immaginazione creativa.

Ora era stata proprio una dinamica simile a produrre la scelta di George Eliot illustrata dal narratore nel capitolo XVII di *Adam Bede*. Essendo il suo romanzo di esordio, quella scelta non si opponeva a una prima maniera come nel caso di Verga, ma a tutte le forme dell'immaginario della grandezza, del sublime, e dell'ideale come luoghi probabili di falsità che erano stati l'idolo polemico di Eliot in molti dei saggi pubblicati tra il 1854 e il 1857 nella «Westminster Review» prima del suo esordio come narratrice a trentotto anni: la falsità dei luoghi comuni della letteratura femminile delle classi alte in *Silly Novels by Lady Novelists*, la falsità della magniloquenza poetica in *Wordliness and Other-Wordliness. The Poet Young*, o ancora, in *The Natural History of German Life*, la falsità della rappresentazione delle classi basse, fondata su luoghi comuni e immagini letterarie dell'«artigiano eroico o del contadino sentimentale», quelli che Ruskin chiamava con disprezzo «contadini da operetta»¹⁴, piuttosto che sulla osservazione e lo studio dal vero del contadino e dell'artigiano così come sono.

¹³ DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...*, p. 413.

¹⁴ G. ELIOT, *The Natural History of German Life* ("Westminster Review", luglio 1856), in EAD., *Se-*

È contro questo vasto immaginario del falso che va intesa la dichiarata predilezione del narratore per i soggetti umili della pittura fiamminga, cui George Eliot si ispirò per i personaggi del suo primo romanzo, e che si imposero alla sua immaginazione e finirono per occuparne tutto lo spazio:

È per questa rara, preziosa qualità di veridicità che mi incantano molti quadri olandesi che le persone dalle menti sublimi disprezzano. Trovo una fonte di deliziosa simpatia in quei ritratti di una monotona esistenza domestica, che è toccata in sorte a così tanti tra i miei simili, che non una vita di pompa o indigenza assoluta, di sofferenze tragiche o azioni che hanno sconvolto il mondo¹⁵.

All'opposizione tra la sfera alta del sublime e delle esistenze sensazionali e la sfera bassa delle monotone esistenze domestiche si sovrappone qui l'opposizione – esplicitamente rivendicata – tra falsità e verità.

Questa 'verità' degli umili, così come esplicitamente la chiama il narratore di *Adam Bede*, è il sottotesto implicito del dialogo del narratore con la donna delle sfere alte che lo ha accompagnato in una gita ad Acì Trezza in *Fantasticheria*. Alla fatuità della bella signora del bel mondo, che voleva passare un mese ad Acì Trezza e non vi resiste più di 48 ore, ai suoi begli abiti e alla noia per la vita semplice e naturale, al suo bisogno dei piaceri di Nizza, Parigi o Napoli, e alla sua affermazione di non capire «come si possa viver qui tutta la vita»¹⁶, si oppone la necessità, l'essenzialità, la 'verità' del mondo e dei personaggi evocati dal narratore, fino al racconto delle storie che promette di scrivere e che sono di fatto già le storie e i personaggi de *I Malavoglia*. Così il mondo di Acì Trezza e dei suoi pescatori, che avevano lasciato indifferente e fredda la bella dama del bel mondo, finiscono per occupare tutta la scena. La malattia del vecchio pescatore e la morte nell'ospedale della città, di lui che «se avesse potuto desiderare qualche cosa [...] avrebbe voluto morire in quel cantuccio nero vicino al focolare»¹⁷ anticipano le note indimenticabili della morte di Padron 'Ntoni. E quello stesso vecchio pescatore, la cui vita era stata una lotta quotidiana per la sopravvivenza, nei momenti «in cui si godeva cheto cheto la sua "occhiata di sole" accoccolato sulla pedagna della barca, coi ginocchi fra le braccia»¹⁸ non avrebbe neanche per un attimo interrotto quel piacere per guardare la bella signora. Questa capacità di godere

lected Essays, Poems and Other Writings, a cura di A. Byatt e N. Warren, London, Penguin 1990, pp. 107-139, alle pp. 110-111.

¹⁵ ELIOT, *Adam Bede...*, ch. XVII, p. 177.

¹⁶ G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Tutte le novelle...*, pp. 117-124, a p. 118.

¹⁷ Ivi, p. 120.

¹⁸ Ivi, p. 121.

intensamente della gioia della natura e della vita in mezzo al dolore anticipa il canto di 'Ntoni «sdraiato sulla pedagna e colle braccia sotto il capo, a veder volare i gabbiani sul cielo turchino che non finiva mai» mentre «la *Provvidenza* si dondolava sulle onde verdi, che venivano da lontano lontano fin dove arrivava la vista»¹⁹. Siamo nel capitolo decimo, proprio poche pagine prima che la furia della tempesta e un mare nero e nemico scagli la *Provvidenza* sugli scogli e rompa la testa di Padron 'Ntoni.

Ma da *Fantasticheria* alla stesura finale de *I Malavoglia*, la strada stilistico-narrativa da percorrere era ancora lunga per arrivare a quella musica speciale che risuona nel mondo disperato de *I Malavoglia*, e che non era «una monodia», scrisse Debenedetti, ma un «collettivo, che lascia uscire parole povere e nude, ma contiene [...] l'esperienza lunga, antica, atavica del dolore e della più vera gioia di vivere»²⁰. Si sa quanta pena e quanta disciplina costò a Verga l'invenzione di quella lingua speciale, corale, collettiva, con l'uso dei proverbi e dell'indiretto libero e che doveva produrre, come scrisse nella lettera a Salvatore Farina all'inizio di *L'amante di Gramigna*, un effetto tale che:

l'opera d'arte *sembrerà essersi fatta da sé* [...] senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide²¹.

Questa aspirazione è stata spesso giustamente considerata la versione verghiana della teoria dell'impersonalità dell'opera d'arte dei naturalisti francesi. Ma aggiungerei qui che mi pare vi risuoni anche la consonanza con tutt'altra poetica 'naturalista', quella di George Eliot, che Ferdinand Brunetière all'inizio degli anni Ottanta dell'Ottocento contrapponeva polemicamente proprio al naturalismo di Zola²². Certo la lingua sperimentale de *I Malavoglia* in cui l'opera d'arte sembra essersi fatta da sé come voleva Verga è agli antipodi dello stile narrativo di *Adam Bede*, con il suo narratore onnipresente che analizza, guida, spiega, chiama in causa o spiazzava il lettore e le sue possibili reazioni alla storia narrata. E tuttavia, all'interno del rapporto tra l'autore e l'oggetto della sua rappresentazione, c'era nelle intenzioni di poetica di Verga qualcosa di profondamente affine al 'realismo' di George Eliot. La sua aspirazione di raccontare *I Malavoglia* con una lingua il più possibile vicina a quella della comunità del piccolo villaggio dei pescatori di Acì Trez-

¹⁹ VERGA, *I Malavoglia...*, p. 197.

²⁰ DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...*, p. 426.

²¹ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in ID., *Tutte le novelle...*, pp. 186-193, p. 187.

²² F. BRUNETIÈRE, *Le naturalisme anglais. Étude sur George Eliot*, in ID., *Le roman naturaliste*, Paris, Calman Lévy 1883, pp. 271-321.

za, la ferrea disciplina che si impose di usare le stesse espressioni, lo stesso ricorrere continuo dei proverbi, le stesse metafore che avrebbero usato loro, e dove i ritratti dei personaggi dovevano emergere dai gesti, dalla logica e dagli abiti mentali di quel mondo piccolo e locale, senza più alcun ricorso ai modi, alla cultura e al linguaggio colto che a quel mondo non appartenevano, e che ne avrebbero inevitabilmente compromesso la veridicità, affondava le sue radici in quello che George Eliot primariamente intendeva per realismo, e che celebrò come la grande lezione di Ruskin in una recensione del 1856 al terzo volume di *Modern Painters*:

La verità di infinito valore che ci insegna è il *realismo* – la dottrina che verità e bellezza vanno perseguite attraverso lo studio umile e fedele della natura, e non sostituendo forme vaghe, alimentate dall’immaginazione sulle nebbie del sentimento, alla sua precisa e sostanziale realtà. La completa accettazione di questa dottrina darebbe nuova forma alla nostra esistenza, e colui che ne insegna l’applicazione in una qualsiasi delle sfere dell’azione umana con la potenza di Mr. Ruskin, è un profeta per la sua generazione²³.

²³ G. ELIOT, *John Ruskin's 'Modern Painters, Vol III* («Westminster Review», aprile 1856), in EAD., *Selected Essays...*, pp. 367-378, a p. 368.

MANUELA D'AMORE

Università di Catania

IL MONDO DEGLI UMILI NELLA STAMPA VITTORIANA:
DA «THE ATHENAEUM» AL *NEW JOURNALISM* DI
«THE ENGLISH ILLUSTRATED MAGAZINE»

1. Introduzione

Era il 1843 quando Anne Jameson (1794-1869) pubblicava su «The Athaeneum» la sua lettura dell'allarmante Report of the Commissioners on the Employments of Children¹. Ricco di testimonianze e lucide riflessioni, *Condition of the Women and Female Children*² faceva eco alle reazioni di sdegno espresse da più parti del mondo politico e intellettuale³, mostrando chiaramente il rapporto tra i limiti dell'istruzione femminile e le sempre più numerose fratture nel tessuto sociale vittoriano.

Non era, quello, il primo articolo sul Report del 1842. Jameson, però, apriva una nuova e più ampia finestra su un'umanità diseredata, fatta di uomini e donne che affollavano soprattutto le periferie londinesi. Negli anni successivi la stampa inglese avrebbe continuato a denunciare le storture di un mercato del lavoro sempre più precario attraverso articoli e inchieste, dando conto, però, anche delle attività di riforma portate avanti dal Parlamento. L'intreccio tra giornalismo e letteratura, tipico di numerose testate

¹ Pubblicato nel 1842, il Report of the Children's Employment Commission costituisce uno dei documenti più importanti nella storia inglese moderna. La Commissione nominata dal settimo Earl of Shaftesbury aveva lavorato per tre anni, concentrandosi anche sul settore delle miniere di Inghilterra e Galles. Il report, lungo migliaia di pagine, era stato poi steso da Richard Henry Horne (1802-1884), vicino a Dickens e *sub-editor* di «Household Words». Cfr. *Childhood and Child Labor in Industrial England*, a cura di N. Goose e K. Honeyman, Abingdon, Routledge 2016.

² A. JAMESON, *Condition of the Women and Female Children*, in «The Athaeneum», 18 March 1843, pp. 257-259.

³ Ci riferiamo soprattutto a figure di calibro come Benjamin Disraeli, Elizabeth Gaskell, Elizabeth Barrett Browning e Charles Dickens.

del tempo, sarebbe stato decisivo per la rappresentazione degli spazi urbani e suburbani.

A quel tempo, infatti, i focus di osservazione di scrittori, studiosi e giornalisti erano principalmente due: le periferie come spazio di povertà anche culturale⁴ e i loro disperati abitanti. Di recente Sarah Bilston in *The Promise of the Suburbs. A Victorian History in Literature and Culture*⁵ ha posto l'accento sulla capacità delle donne di 'resistere', dando prova di abilità, 'creatività' e resilienza, ma è un fatto che quello che ritraeva il 'mondo degli umili' nel secondo Ottocento era un quadro a tinte fosche.

E il viaggio alla scoperta di quel mondo non può che legarsi anche alle pagine delle principali testate giornalistiche. L'interesse della comunità scientifica per queste importanti fonti documentarie si è rafforzato soprattutto negli ultimi anni, a partire dall'uscita del volume collettaneo *Charles Dickens and the Mid-Victorian Press 1850-1870*⁶, e non è un caso che nel 2020 sia stato ultimato e reso disponibile un ricco archivio digitale⁷ con l'intento di mostrare come il mondo della carta stampata descrivesse, raccontasse, promuovendo la crescita armoniosa di tutte le classi sociali.

Ritorneremo sulle contraddizioni più forti del tempo della Regina Vittoria spigolando tra le pagine di quegli articoli che costituiscono il nostro corpus di riferimento. Partendo «The Athenaeum», che dal 1837 ospita i dibattiti sui controversi Annual Reports of Poor Law Commissioners, noi ci riferiremo, infatti, soprattutto a «The Morning Chronicle» (1769-1865) e all'iconica inchiesta *London Labour and the London Poor* (1850-1851), così come a «Household Words» e «All the Year Round», le riviste dirette da Charles Dickens rispettivamente dal 1850 al 1859 e dal 1859 al 1870. Concluderemo infine questa breve ricognizione documentaria con «The English Illustrated Magazine», che dal 1883 al 1913 contribuisce all'idea di *New Jour-*

⁴ Cfr. L. BAKER WHELAN, *Class, Culture and Suburban Anxieties in the Victorian Era*, Abingdon, Routledge 2011, p. 150; e T.S. WAGNER, *London's Great Staffish: The Construction of Mid-Victorian Suburban Fiction*, in «Cahiers victoriens et édouardiens», [on line] 69 (2009), <http://journals.openedition.org/cve/5854>.

⁵ Cfr. S. BILSTON, *The Promise of the Suburbs. A Victorian History in Literature and Culture*, New Haven and London, Yale University Press 2019.

⁶ Si vedano *Charles Dickens and the Victorian Press, 1850-1870*, a cura di H. Mackenzie e B. Winyard, Buckingham, University of Buckingham Press 2013, così come M. VAN REMOORTEL, *Women, Work and the Victorian Periodical: Living by the Press*, Cham, Palgrave Macmillan 2015, e *Work and Unemployment 1834-1911*, a cura di M. Levine-Clark, Abingdon, Routledge 2022.

⁷ L'archivio digitale *Poverty, Philanthropy & Social Condition in Victorian Britain* include fonti documentarie dell'Otto-Novecento conservate presso la British Library, The National Archives e The Senate House Library. Maggiori dettagli sul sito <https://www.amdigital.co.uk/collection/poverty-philanthropy-social-conditions-in-victorian-britain>.

nalism con immagini iconiche non solo delle celebrità *fin de siècle*, ma anche dei principali mali della società⁸.

È certamente possibile trovare un numero significativo di contributi su questi temi anche in numerose altre testate giornalistiche. La scelta, però, di concentrare l'attenzione proprio su quelle che abbiamo citato è legata alla loro popolarità e a linee editoriali inclusive di un'ampia gamma di forme testuali e visuali. In un periodo storico come quello del XIX secolo, in cui le riviste erano vicine alla letteratura, «Household Words» e «All the Year Round» in particolare accolgono non solo romanzi di autori importanti pubblicandoli a puntate, ma anche composizioni in versi che danno prova di come anche nel mondo dell'informazione vittoriano trovassero spazio forme diverse di scrittura.

Proponendo i testi da una prospettiva storico-culturale e tenendo in conto i principali studi di settore, questo contributo intende porre l'accento sulla specificità di una realtà sociale come quella dell'East End londinese, mostrando le crepe nella roboante propaganda di un'Inghilterra in crescita anche sul piano internazionale. Fatto di lucidi *report*, toccanti racconti e componimenti in versi, il corpus testuale a cui ci riferiremo darà un volto ai più umili, uomini, donne e bambini colpiti dalla «fiumana del progresso», ma anche al centro del dibattito intellettuale e politico della seconda metà dell'Ottocento inglese.

2. Il quadro socio-economico: il focus su Londra

E la rappresentazione del mondo degli umili non può che essere legata a una Londra capitale non solo amministrativa e politica, ma soprattutto economica. Gareth Stedman Jones in *Outcast London: A Study in the Relationship Between Classes in Victorian Society*⁹ chiarisce subito come durante l'Età Vittoriana la maggiore criticità del processo produttivo su base urbana fosse rappresentata dall'alto tasso di disoccupazione e di precariato. Se in epoca pre-industriale, infatti, il potere di acquisto dell'aristocrazia e delle *upper classes* aveva favorito soprattutto la produzione e commercializzazione dei beni di lusso, l'introduzione delle macchine aveva messo in crisi equilibri da sempre ritenuti stabili¹⁰.

⁸ Cfr. M.D. STETZ, *Facing the Late Victorians: Portraits of Writers and Artists from the Mark Samuels Lasner Collection*, Newark, University of Delaware Press 2007, p. 11.

⁹ G. STEDMAN JONES, *Outcast London: A Study in the Relationship Between Classes in Victorian Society*, London-New York, Verso 2013.

¹⁰ Ivi, pp. 19-21.

Rafforzata la propria posizione di prestigio già dal primo Ottocento, Londra risentiva di un sempre maggiore sovraffollamento e dei rincari specie del settore immobiliare. La distanza dai giacimenti di carbone e dai centri di produzione indeboliva il settore tessile, così come la lavorazione delle materie prime e l'industria pesante. Da qui l'incapacità da parte del sistema di assorbire la manodopera non qualificata che ormai da decenni gremiva l'East End e le periferie¹¹.

Sottolineando come negli anni Ottanta la città offrì occupazione principalmente nel campo della manutenzione e riparazioni, oltre che in quello della produzione dei beni di lusso, lo studio di Stedman Jones punta infine l'attenzione sul tratto fortemente precario del mercato del lavoro londinese. Troppo spesso le assunzioni venivano fatte *on the spot* e solo per brevi periodi¹²: in un tempo in cui l'Inghilterra e la sua capitale rappresentavano un polo di attrazione per uomini e donne provenienti anche da altri paesi europei, le occupazioni erano per lo più giornaliere e le paghe sempre più basse. Il caso delle *sweated industries*¹³, che prevedevano una decentralizzazione dei sistemi di produzione in ambienti puramente domestici, avrebbe causato ulteriori forme di sfruttamento soprattutto delle donne e dei minori.

Troviamo riscontro di questo complesso quadro anche in *The Condition of the Working-Class in England* di Frederick Engels (1844) e in *London Labour and the London Poor* (1850-1851) di Henry Mayhew. In quest'ultimo report, in particolare, il giornalista calcola come a metà del secolo, su una forza lavoro di più di quattro milioni di londinesi, un milione e mezzo potesse contare su un'occupazione part-time, mentre un altro milione e mezzo fosse impegnato solo su base giornaliera¹⁴. Se nei maggiori centri industriali uomini del nord dell'Inghilterra, poi, donne e bambini soffrivano ritmi di lavoro incessanti e retribuzioni minime, a Londra le *working classes* vivevano in condizioni di grave insicurezza e precarietà economica¹⁵: promulgati a partire dal 1802 e perfezionati con nuovi interventi legislativi in tutto il corso dell'Età Vittoriana, i Factory Acts rappresentavano il tentativo del Parlamento di sanare quella che sempre più assumeva le forme di una piaga so-

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 21.

¹³ Su questo particolare fenomeno si veda, ad esempio, S. BLACKBURN, *A Fair Day's Wage for a Fair Day's Work? Sweated Labour and the Origins of Minimum Wage Legislation in Britain*, London and New York, Routledge 2016.

¹⁴ H. MAYHEW, *London Labour and the London Poor; Cyclopaedia of the Condition and Earnings of Those That Will Work, Those That Cannot Work, and Those That Will Not Work*, vol. 2, London, Bohn and Company 1861, p. 323.

¹⁵ A. AUGUST, *The British Working Class 1832-1950*, Abingdon, Routledge 2014, pp. 31-33.

ziale. Con il passare del tempo, in concomitanza con una decelerazione nella crescita economica e il taglio di misure note come *outdoor relief*¹⁶, anche i membri della Fabian Society si sarebbero interrogati su come dare sostegno alle sempre più ampie fasce di popolazione indebolite dalla crisi.

3. Il giornalismo di inchiesta nell'East End: Henry Mayhew e *London Labour and the London Poor*

A fronte, quindi, di una crescente incertezza e ineguaglianza sociale, si registrava a partire dal 1850 un considerevole sviluppo del mercato editoriale e l'ampliamento nel numero delle testate giornalistiche: John Sutherland in *Victorian Novelists and Publishers*¹⁷ informa come alle radici di questo fenomeno vi fossero diversi fattori come l'aumento nei livelli di istruzione, della meccanizzazione nel mondo della carta stampata e del potere d'acquisto delle classi medie¹⁸. Al di là dell'intento di raggiungere un pubblico il più possibile vasto, gran parte delle testate godeva anche della vicinanza al mondo letterario e della collaborazione con un numero crescente di scrittori e scrittrici.

In un tempo, però, in cui anche testate segnate da una chiara *social agenda* si aprivano ai contributi di autrici come Harriet Martineau, Liza Meteyard e Elizabeth Gaskell¹⁹, la linea rimaneva quella di rappresentare il reale in tutta la sua complessità e durezza. È sufficiente dare una scorsa all'indice dei volumi in cui sono raccolti i principali quotidiani per comprendere come accanto a prose di carattere squisitamente letterario e a riflessioni critico-teoriche sul teatro e sull'arte, vi siano puntuali resoconti della *street life* di Londra e dell'attività parlamentare a difesa dei più deboli. Il primo volume di *Work and Unemployment 1834-1911*, a cura di Marjorie Levine-Clark²⁰, ad esempio, raccoglie un considerevole numero di interventi apparsi su quotidiani e *magazine* di rilievo a proposito delle Poor Laws, che dimostrano la vivacità del dibattito intellettuale su questi argomenti.

Noi inizieremo dalla coraggiosa inchiesta di Henry Mayhew (1812-1887), *London Labour and the London Poor*, pubblicata prima in forma episto-

¹⁶ Sulla fase di recessione dell'economia inglese e le reazioni contro i tagli allo stato sociale a partire dagli anni Settanta, si veda K. PRICE, *The Crusade Against Out-Relief: A Nudge from History*, in «The Lancet», 377 (2019), pp. 988-989.

¹⁷ J.A. SUTHERLAND, *Victorian Novelists and Publishers*, London, Athlone Press 1976.

¹⁸ Ivi, pp. 63-65.

¹⁹ Ivi, p. 37.

²⁰ Particolarmente interessante è il ricorso a diversi estratti dal «British Workman and Friend of the Sons of Toil», fondato nel 1855 e attivo fino al 1892 con l'intento di favorire «the health, wealth and happiness of the working classes».

lare sul «Morning Chronicle» e poi successivamente in tre volumi a stampa nel 1851 e in un quarto nel 1861²¹. La critica è ancora unanime nel riconoscere come quest'opera monumentale rappresenti non solo un quadro realistico, ma anche minuzioso del mondo degli umili di metà secolo. È comunque importante sottolineare come insieme a tabelle, valutazioni economiche dal taglio specialistico e studi scientifici, l'inchiesta includa anche racconti e aneddoti che mostrano l'attività di Mayhew come capace giornalista e intervistatore.

Il tratto onnicomprensivo di quella che nella forma di volume a stampa viene proposta come «A Cyclopaedia of the Condition and Earnings, of Those Who *Will* Work, Those Who *Cannot* Work, and Those Who *Will Not* Work» è chiaro sin dal I volume. Dotato di un ricco apparato iconografico, questo concentra l'attenzione su «The London-Street Folk; Comprising Street Sellers, Street Buyers, Street Finders, Street Performers, Street Artizans» e «Street Labourers»²². Il breve estratto dalla sezione intitolata *Of Watercress Selling at Farringdon Market*, originariamente apparso sul «Morning Chronicle» nel 1850, parte dal principio che «visitare il mercato di Farringdon la mattina del lunedì è l'unico modo per misurare la forza d'animo, il coraggio e la perseveranza dei poveri»²³. Mayhew scrive, infatti, di come questi siano dei veri e propri «eroi»²⁴ e riporta le parole degli intervistati per raccontare il loro difficile quotidiano: tra i venditori di crescione vi sono anche donne e bambini che iniziano le loro giornate alle prime luci dell'alba e che patiscono il freddo dell'inverno. «Dreadful», «cruel bad»²⁵, questo li porta spesso a stringersi in lunghi abbracci che permettono loro di riscaldarsi.

L'immagine delle loro mani gelide al punto da non potere stringere neanche una foglia costituisce una prova tangibile della durezza della loro vita²⁶:

To visit Farringdon-market early on a Monday morning, is the only proper way to judge of the fortitude and courage and perseverance of the poor. As Douglas Jerrold has beautifully said, «there is goodness, like wild honey, hived in strange nooks and corners of the earth». These poor cress-sellers belong to a class so poor that their extreme want alone would almost be an excuse for theft, and they can be trusted paying the few pence they owe even though they hunger for it. «The usual time to go to the market is between five and six in the morning, and

²¹ Come già indicato, noi ci riferiamo all'edizione completa del 1861.

²² Anche quest'ultimo dettaglio fa parte del frontespizio del volume.

²³ La sezione fa parte del volume I. Si veda p. 149.

²⁴ *Ibidem*. Laddove non specificato, le traduzioni sono mie.

²⁵ *Ivi*, p. 150.

²⁶ *Ibidem*.

from that to seven», said informant; «myself, I am generally down in the market by five. I was there this morning at six, and bitter cold it was, I give you my word. We poor old people feel it dreadful. Years ago I didn't mind cold, but I feel it now cruel bad, to be sure. Sometimes, when I'm turning up my things, I don't hardly know whether I've got 'em in my hands or not; can't even pick off a dead leaf»²⁷.

Le pagine del secondo volume, apparso nel 1851, aggiungono ulteriori elementi a questo quadro desolato. Qui il rigore della scienza e l'accuratezza dei dati economici si intrecciano a nuovi spaccati di vita quotidiana. Il caso degli spazzacamini, ad esempio, soprattutto dei più piccoli, è emblematico²⁸. Strappati ai genitori, ma anche venduti a violenti «master sweeper» per poche ghinee, questi venivano prima trattati con ogni cura e affiancati da giovani più esperti, poi, laddove necessario, obbligati a salire in cima ai camini. Il *report* riferisce chiaramente di pugni, lividi e ferite su diverse parti del corpo dei più riottosi, che guarivano solo dopo molti mesi. Le lunghe interviste di Mayhew ai «master sweeper», e riportate nella parte conclusiva dell'articolo, forniscono un quadro completo di tutti gli abusi a cui questi costringevano i loro lavoranti²⁹:

It is in evidence that they are stolen from their parents, and inveigled out of workhouses; that in order to conquer the natural repugnance of the infants to ascend the narrow and dangerous chimneys to clean which their labour is required, blows are used; that pins are forced into their feet by the boy that follows them up the chimney, in order to compel them to ascend it, and that lighted straw has been applied for that purpose; that the children are subject to sores and bruises, and burns on their thighs, knees, and elbows; and that it will require many months before the extremities of the elbows and knees become sufficiently hard to resist the excoriations to which they are at first subject³⁰.

Riportando diversi estratti dai volumi a stampa del 1850-1851 e del 1861, Monica Flegel in *Conceptualizing Cruelty to Children in Nineteenth-Century England*³¹ ha recentemente posto l'accento sulle riflessioni pedagogiche di Mayhew. Convinto che i bambini dell'East End dovessero essere educati alla la-

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Noi ci riferiamo all'edizione del 1861. La sezione intitolata *Of the London Chimney-Sweepers* è alle pagine 338-347.

²⁹ *Ivi*, p. 347.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. FLEGEL, *Conceptualizing Cruelty to Children in Nineteenth-Century England: Literature, Representation, and the NSPCC*, Abingdon, Routledge 2016.

boriosità e all'onestà, il giornalista metteva chiaramente in guardia i suoi lettori contro i pericoli della *street life*, mostrando come fosse necessario per una crescita sana alternare attività lavorative e ludico-ricreative³².

Le contraddizioni di un piano educativo legato a condizioni di vita tanto complesse confermano come *London Labour an the London Poor* continui a stimolare sempre nuove e approfondite riflessioni. Tratto dal terzo volume della «Cyclopedia»³³, e in particolare dalla sezione *London Vagrants*, il brano che segue si riferisce ancora una volta al quartiere di Farringdon, in cui a quel tempo si muovevano ambulanti, artisti e musicisti di strada. Di nuovo, una volta chiarito che il fenomeno del vagabondaggio toccava la fascia di età compresa tra i 15 e i 25 anni, Mayhew pone l'accento sui sistemi educativi e sui rapporti tra padrone e lavorante basati sulla violenza e sulla coercizione:

The cause of the greater amount of vagrancy being found among individuals between the ages of fifteen and twenty-five appears to be the irksomeness of any kind of sustained labour when first performed.

[...]

They have been treated with severity, and being generally remarkable for their self will, have run way from their home or master to live while yet mere lads in some of the low lodging-houses.

[...]

Another class of vagrants consists of those who, having been thrown out of employment, have travelled through the country, seeking work without avail, and who, consequently, have lived on charity so long, that the habits of wandering and medicancy have eradicated their former habits of industry, and the industrious workman has become changed into the habitual beggar³⁴.

La monumentale opera di Mayhew era destinata a lasciare un segno negli ambienti vittoriani: William Makepeace Thackeray ne avrebbe subito cantato «le meraviglie e gli orrori», mentre George Martin, Segretario della Street Traders' Protection Association, ne avrebbe denunciato polemicamente le clamorose falsità³⁵. In un quadro tanto vivace la critica riconosce a Mayhew ancora oggi la capacità di guidare il lettore contemporaneo in un mondo, quello della cultura delle *working classes*, che altrimenti sarebbe rimasto a noi del tutto estraneo, incomprensibile. Rispetto, poi, allo sviluppo della corren-

³² Ivi, pp. 88-90.

³³ Contenuta nell'edizione sempre del 1861, la sezione si trova alle pagine 368-430.

³⁴ Ivi, pp. 367-368.

³⁵ Si veda R. REES, *Poverty and Public Health, 1815-1948*, Oxford, Heinemann 2001, p. 180.

te del Naturalismo nei decenni successivi, è da sottolineare come il taglio fotografico che ha scelto raramente si pieghi a intenti didattici o moralistici.

4. I minatori, i meccanici e gli emigrati nelle riviste di Dickens: «Household Words» e «All the Year Round»

Fondata nel 1769 e attiva fino al 1865, «The Morning Chronicle», la prima testata che aveva assunto William Hazlitt come giornalista parlamentare, rappresenta simbolicamente il punto di congiunzione con i maggiori periodici vittoriani. Numerosi nel popolare quotidiano, infatti, erano stati i contributi di Charles Lamb e Thomas Campbell; nel 1835-1836, poi, il direttore Andrew Doyle (1844-1907) aveva iniziato Charles Dickens al mondo della stampa.

A parte alcuni contributi firmati dallo scrittore con il nome di penna Boz, non è un caso che la maggior parte dei suoi scritti letterari sia legata a importanti periodici. Significativamente tratto dall'*Henry V* di Shakespeare – «Familiar in his mouth as household words»³⁶ – il titolo «Household Words» in particolare rafforzava il tratto realistico della cultura del tempo con l'intento di avvicinarsi il più possibile a lettori di tutte le età e estrazione sociale³⁷.

E, infatti, nei suoi lunghi nove anni di vita, la rivista di Dickens avrebbe accolto un numero considerevole di articoli non solo sulle fasce più deboli, ma anche sugli emigrati inglesi in Australia. In un periodo in cui Londra soffriva ancora della profonda crisi economica degli Hungry Forties, ma rappresentava sempre più il polo di attrazione anche di italiani in cerca di fortuna, Dickens sceglieva consapevolmente di aprire un ricco dialogo a distanza con chi aveva abbandonato il Paese in cerca di fortuna.

Non è un caso che già il I volume includa brevi racconti come *Work! An Anecdote*³⁸ e una ricca serie di contributi incentrati sulle strutture di supporto agli indigenti. In linea con l'inchiesta di Mayhew, anche questi sono racconti di povertà e violenza, anche se a tratti appare forte il desiderio di riscatto. Così è per il protagonista del racconto narrato da Richard Henry Horne, che viene presentato come «a poor and hungry mechanic»³⁹, disperato al punto di pensare al suicidio, ma che dà prova di grande dignità:

³⁶ La citazione shakespeariana è tratta da *Henry V* (1588-1589), Atto 4, Scena 3. Il verso è il 54. Si veda W. SHAKESPEARE, *The RSC Shakespeare: The Complete Works*, a cura di J. Bate e E. Rasmussen, London, Bloomsbury 2023, p. 1060.

³⁷ Si veda su questo la sezione *Preliminary Word* che apre il primo volume della rivista.

³⁸ R.H. HORNE, *Work! An Anecdote*, in «Household Words», I (1850), p. 35.

³⁹ *Ibidem*.

«What are you?» stammered the officer, with a painful air; «How dare you to step between me and death?»

«I am a poor hungry mechanic»; answered the man, «one who works from fourteen to sixteen hours a day, and yet finds it hard to earn a living. My wife is dead—my daughter was tempted away from me—and I am a lone man. As I have nobody to live for, and have become quite tired of my life, I came out this morning, intending to drown myself». [...]

The officer was moving off with some confused words, but the mechanic took him by the arm, and threatening to hand him over to the police if he resisted, led him droopingly away⁴⁰.

Nonostante i versi di *Voice from the Factory*⁴¹ e *A Vagrant's Deathbed*⁴² evocano visi smunti, corpi deboli e marciapiedi che diventano letti di morte, la spinta al cambiamento che segna tutta la rivista ci porta a considerare anche i tanti articoli che hanno l'intento di informare il lettore delle strutture a supporto degli indigenti. L'interesse di Dickens per questo aspetto dello stato sociale vittoriano è stato già indagato approfonditamente anche in riferimento ai suoi più grandi romanzi⁴³, ma solo di recente Peter Jones e Steven King⁴⁴ hanno chiarito come la costruzione dell'immagine negativa delle *workhouse* inglesi non sempre trovi riscontro nelle fonti documentarie⁴⁵. Tra il 1850 e il 1859, infatti, «Household Words» si sofferma sulla Pauper School di Norwood, in cui erano ospitati più di 900 orfani⁴⁶, ma anche su diverse strutture in cui trovavano riparo mendicanti e vagabondi. Nell'ottica, poi, di dare un quadro delle tante iniziative di solidarietà capaci di promuovere la crescita culturale dei più deboli, dà notizia di una Labourers' Reading Room⁴⁷, fondata e gestita da un gruppo di lavoratori volenterosi, e delle iniziative dei principali centri di beneficenza che offrono ospitalità ai senzatetto anche nei periodi di festa⁴⁸.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ J. CRITCHLEY PRINCE, *A Voice in the Factory*, in «Household Words», III (1851), p. 35.

⁴² [?] HARPER, *A Vagrant's Deathbed*, in «Household Words», III (1851), p. 13

⁴³ Si veda, ad esempio, R. RICHARDSON, *Dickens and the Workhouse: Oliver Twist & the London Poor*, Oxford, Oxford University Press 2012.

⁴⁴ P. JONES-S. KING, *Pauper Voices, Public Opinion and Workhouse Reform in Mid Victorian England: Bearing Witness*, Cham, Palgrave Macmillan 2020.

⁴⁵ Ivi, p. 2.

⁴⁶ Cfr. H. MORLEY, *The Labourers' Reading Room*, in «Household Words», III (1851), p. 581.

⁴⁷ F. KNIGHT HUNT, *Christmas among the London Poor and Sick*, in «Household Words», III (1850-1851), p. 304.

⁴⁸ Tra il 1850 e il 1859, la rivista pubblica anche articoli come *A Walk in the Workhouse*, *Houseless and Hungry*, *Medical Practice among the Poor* e *Christmas Among the Poor*.

Idealmente in linea con l'inchiesta di Mayhew, Dickens continuava, quindi, a descrivere le aree più degradate dell'East End, puntando l'attenzione da un canto sulle squallide vie del quartiere di Spitalfields⁴⁹, ma aprendosi dall'altro alle politiche sociali del nord Europa. L'articolo intitolato *The German Workman*⁵⁰, ad esempio, elogia il corporativismo tedesco e i sistemi volti a garantire ai soci il necessario supporto medico e previdenziale; quanto invece a *An Australian Ploughman's Story*⁵¹ e a *We and Our Man Tom – Australia*⁵², raccontano storie di giovani agricoltori piegati dalla fatica del lavoro nei campi, ma anche il loro difficile adattamento a usi e costumi davvero molto lontani da quelli britannici.

Conclusa nel 1859 l'esperienza di *Household Words* per dissidi con la casa editrice⁵³, Dickens, che aveva già pubblicato una quarantina di contributi di forte impatto sociale, sceglieva progressivamente di rafforzare i rapporti tra il mondo dell'informazione e la letteratura. La nuova testata, «All the Year Round», otteneva subito un più alto successo di pubblico e una maggiore diffusione internazionale. Pubblicava, infatti, a puntate i suoi *A Tale of Two Cities* (1859) e *Great Expectations* (1860-861), ma si avvaleva anche della collaborazione di figure di calibro come Wilkie Collins, Edward Bulwer Lytton, Charles Reade e Frances Trollope. Anche solo scorrendo l'indice dei 24 volumi in cui sono raccolti i 654 numeri della rivista, appare chiaro come l'attenzione al mondo degli umili continui a rimanere alta.

Il I volume, infatti, ospita i versi di *Trade Songs: The Workhouse Nurse*, che dipinge i trovatelli ospiti come «feeble creatures» e piccoli «angeli»⁵⁴. Più in là, nel 1861, l'articolo intitolato *The Sick Pauper* riapre invece il dibattito sulle *workhouse*, in molti casi ancora luoghi di profonda disperazione, promuovendo l'apertura di «chronic wards»⁵⁵, che possano dare sollievo ai più deboli colpiti da mali incurabili. Nonostante una fitta rete di «charities» venga in aiuto a «the poor, the sick, and the friendless, who reside round about our own doors»⁵⁶, uno dei contributi apparsi nel 1867, *Slavery in England*⁵⁷, conferma come ancora nella seconda metà del secolo

⁴⁹ C. DICKENS - W.H. WILLS, *Spitalfields*, in «Household Words», III (1850), pp. 25-29.

⁵⁰ S. SIDNEY, *An Australian Ploughman's Story*, in «Household Words», I (1850), pp. 39-42.

⁵¹ W. DUTHIE, *The German Workman*, in «Household Words», V (1852), pp. 410-414.

⁵² [?] MULOCK, *We, and Our Man Tom*, in «Household Words», V (1852), pp. 396-397.

⁵³ Si veda J. CAMDEN HOTTEN, *Charles Dickens, the Story of His Life*, New York, Harpers & Brothers 1870, p. 78.

⁵⁴ B. WALLER PROCTER, *Trade Songs: The Workman's Nurse*, in «All the Year Round», I (1859), p. 20.

⁵⁵ ANONIMO, *The Sick Pauper*, in «All the Year Round», V (1861), pp. 44-45.

⁵⁶ A. HALLIDAY, *Charity at Home*, in «All the Year Round», XV (1866), p. 286.

⁵⁷ J.C. PARKINSON, *Slavery in England*, in «All the Year Round», XVII (1867), pp. 585-588.

soprattutto donne e bambini continuassero a essere vittime di «gang-masters» privi di scrupoli:

The employment of gangs of children on field labour often means simply selling them to a gang-master or mistress, who lets them out on hire, and pockets the difference between the sum they earn and the sum he pays for their use. The man is generally a broken-down worthless fellow, without education or character, and upon his solitary discretion the treatment of the children rests. Boys and girls, some infants, some approaching man and womanhood, are employed indiscriminately in a gang. Sometimes they sleep together in a barn at night, at others they trudge long miles every night and morning between their labour and their home⁵⁸.

5. *Fin de siècle*: l'impegno sociale di «The English Illustrated Magazine»

Dickens moriva nel 1870 e il giornalismo inglese si sarebbe presto uniformato al modello americano. Rincorrendo la crescita delle classi più agiate e seguendo le nuove mode culturali, *editor* come George Newnes (1851-1910) sceglievano per le loro testate toni certamente più popolari, ma anche illustrazioni e altri materiali visuali di pregio. Al di là della necessità di calibrare temi e forme – aprendo anche ampi spazi pubblicitari per ottenere maggiori profitti – era comunque chiara l'ambizione delle principali testate giornalistiche – da «The Strand» (1891-1950) a «Tit-Bits» (1881-1984) – di influenzare le più importanti politiche governative⁵⁹.

Attiva dal 1883 al 1913, «The English Illustrated Magazine» si presentava in un formato ugualmente curato: l'intento dell'*editor* Comyns Carr (1849-1916) era quello di avvalersi dell'opera di artisti come Walter Crane, Alma Tadema e Carlo Perugini per affinare il gusto artistico del pubblico, sensibilizzandolo anche alle più urgenti questioni sociali. Nel 1890, ad esempio, dopo una serie di articoli sul mondo delle professioni e dell'artigianato⁶⁰ e la presentazione della Needlework Guild⁶¹, il corrispondente Leonard Noble fir-

⁵⁸ Ivi, p. 585.

⁵⁹ K. JACKSON, *George Newnes and the New Journalism in Britain, 1880-1910: Culture and Profit*, Abingdon, Routledge 2016. Si veda in particolare il capitolo 1, *A Liberal Profession*.

⁶⁰ Si vedano, ad esempio, *Cutlers and Cutleries at Sheffield* (vol. 1, 1883-1884), *Iron and Steel Making in South Wales* (vol. 2, 1884), *China Making at Stoke-on-Trent* (vol. 2, 1884-1885), e poi, sul finire del secolo, *How the Other Half Lives: The Crossing-Sweeper* (vol. 11, 1894-1895).

⁶¹ Ci riferiamo a PRINCESS MARY, DUCHESS OF TECK, *Needlework Guild*, in «The English Illustrated Magazine», 7 (1889-1990), pp. 701-702.

mava un lungo articolo dal titolo *Education and the Working Man*⁶², in cui chiariva come la crescita culturale delle classi meno abbienti dovesse necessariamente portare anche a un miglioramento dei servizi nei quartieri periferici.

In un quadro editoriale che offriva sempre maggiore attenzione alle arti e alla letteratura, nel 1892 *Homeless at Night*⁶³ partiva da una disamina della condizione dei senza tetto e si concentrava poi sulle storie di cinque uomini e donne, di cui Noble indicava volutamente solo le iniziali. L'ultimo brano di questo estratto dimostra l'intento di rappresentare un quadro sociale e umano il più possibile universale:

A.P. was a «handy man», or in other words a Jack-of-all-Trades, and master of none. He had several good characters from previous employers, and consequently was sent off with a letter of introduction to a large employer of labour in the City.

This gentleman was unable to give him work, which he so regretted that in an unfortunate moment he gave A.P. 10 shillings to reconcile him to his disappointment. That night A.P. and two or three others from the same shelter were locked up, drunk and disorderly.

[...]

These cases have been taken quite by chance from the same source, and are merely samples of the many hundreds that pass in and out of the doors of this particular shelter every winter. Were the proportion of good cases but half or a quarter of what it is even in this handful of cases, there would be a more than sufficient reason for any who have qualms of conscience in the matter to put them once and for all aside, and to admit that there is good to be done among the «Homeless at Night»⁶⁴.

6. Conclusioni

Conclusione ideale di un percorso intertestuale che tocca tutta l'Età Vittoriana, l'articolo di J. Loughmore, *The Workhouses: A Journalist's Experience*⁶⁵, apparso sempre su «The English Illustrated Magazine» nel 1906, ri-

⁶² L. NOBLE, *Education and the Working Man*, in «The English Illustrated Magazine», 7 (1889-1890), pp. 868-870.

⁶³ L. NOBLE, *Homeless at Night*, in «The English Illustrated Magazine», 9 (1891-1892), pp. 572-576.

⁶⁴ Ivi, p. 576.

⁶⁵ J. LOUGHMORE, *The Workhouses: A Journalist's Experience*, in «The English Illustrated Magazine», 34 (1906), pp. 469-473.

calcava gli studi di Mayhew riportando cifre e dati anche su base comparativa. Anche qui l'attenzione alla forma e ai diversi registri comunicativi chiariva l'intento realistico e sociale di questo tipo di scrittura.

Così era stato ai tempi di Mayhew e della sua «Cyclopedia» dell'umanità diseredata dell'East End, e così era stato anche ai tempi di «Household Words» e «All the Year Round». La scelta di Dickens di dare forma a un giornalismo 'alto' sempre più contiguo alla letteratura e alle arti era destinata a intrecciare legami forti anche con la concezione di *New Journalism* di fine del secolo. Al centro sempre e comunque gli umili, i «vinti» di un sistema economico capace di produrre al contempo ricchezza e profonde ineguaglianze sociali. Su questo piano, a parte il quotidiano «The Morning Chronicle», riviste come «The Athenaeum», «Household Words», «All the Year Round» e «The English Illustrated Magazine» testimoniano ancora oggi la presenza di un dibattito intellettuale vivace non solo sulle più urgenti riforme sociali, ma anche sulle principali misure messe in campo dal governo britannico.

Come dire che la «fiumana del progresso» era difficile da fermare anche e soprattutto oltre Manica: in un quadro in cui passato e presente stentavano ancora a trovare un equilibrio, il futuro avrebbe avuto inizio proprio dalle immagini di quel mondo sempre più pronto al cambiamento.

BARRY MCCREA

Università di Notre Dame - Indiana

VERGA E L'IRLANDA

Ho esitato ad accettare l'invito a parlare a questo convegno. Leggo Giovanni Verga con grande ammirazione, ma non sono uno studioso di Verga, neppure dilettante. Né, ad essere sinceri, mi considero un esperto di letteratura italiana.

Alla fine però ha prevalso la mia curiosità per la città di Catania e il mondo verghiano, ed eccomi qua a parlarvi, non tanto delle opere di Verga, che conoscete molto meglio di me, ma di ciò che la mia lettura di Verga mi ha insegnato sull'evoluzione della letteratura irlandese. E forse, spero, di qualcosa sul rapporto tra linguaggio romanzesco e classe sociale.

In Irlanda non è esistito uno scrittore che abbia avuto un ruolo equivalente a quello di Giovanni Verga. Questo, in qualche misura, è proprio l'argomento che voglio trattare oggi. Non c'è stato, e non avrebbe potuto esserci. Ma, se mai fosse esistito un Verga irlandese, sono convinto che tutta la letteratura irlandese moderna, compresa la letteratura contemporanea, sarebbe molto diversa.

Le somiglianze tra l'Irlanda e Sicilia sono plurime e chiare: abbiamo due isole ai confini dell'Europa; un rapporto complesso, ricco ma anche difficile con un vicino più grande e prepotente; due società cattoliche e credenti; due società apparentemente conservatrici se non arretrate, ma con una forte cultura letteraria, sproporzionata per dimensioni e valore alle loro popolazioni relativamente esigue.

Che cosa succede quando le forme letterarie della metropoli si confrontano con una realtà marinara o contadina, apparentemente immutabile? È questa la questione fondatrice della letteratura moderna irlandese. E le opere veriste di Verga permettono di vederla sotto una luce nuova. Il conflitto tra forma letteraria e contenuto romanzesco narrativo che caratterizza sia la letteratura irlandese della fine dell'Ottocento, sia una parte

così importante della produzione verghiana, trova soluzioni molto diverse in Sicilia e in Irlanda.

Fondamentale è 'la questione della lingua', che in Irlanda prende una forma ben diversa da quella che riscontriamo in Sicilia. Nel corso dell'Ottocento la lingua irlandese, ovvero il gaelico, diviene *la* questione estetica e politica del paese. A partire degli ultimi due decenni dell'Ottocento, per qualsiasi scrittore che voglia partecipare al sistema letterario irlandese la questione della lingua è ineluttabile. Deve prendere una decisione esplicita su come affrontarla. La lingua gaelica (in Irlanda il termine che si usa è 'lingua irlandese', ma per chiarezza oggi la chiamerò gaelico) arrivò in Irlanda molti secoli prima di Cristo. Le prime tracce scritte risalgono al quarto secolo dopo Cristo. Fino alla fine del Cinquecento, il gaelico aveva una tradizione scritta assai sviluppata e sul piano letterario aveva raggiunto un livello sofisticato. L'uso letterario della lingua fu bruscamente interrotto dalla colonizzazione dell'isola da parte dei britannici nel corso del Seicento. Benché fosse rimasta la lingua nativa della stragrande maggioranza della popolazione cattolica smise rapidamente di essere utilizzata come lingua scritta. Le sue espressioni letterarie, ancorché importanti, erano pressoché limitate a forme orali quali poesia, canzone, folklore.

La letteratura irlandese in lingua inglese, come sapete, acquisterà fama mondiale a partire dalla fine del XIX secolo – cominciando con Oscar Wilde, per proseguire con giganti come W.B. Yeats, Sean O Casey, James Joyce, Samuel Beckett. Ma durante il XIX secolo è difficile individuare una vera e propria tradizione letteraria irlandese in lingua inglese, identificabile come tale. Ci furono romanzi scritti da autori e autrici irlandesi nel corso del secolo, al punto da far nascere in Inghilterra una mania per romanzi ambientati nell'isola smeraldina, di un gusto un po' gotico affascinato dall'esotico e dal selvaggio. L'irlandesità di questi romanzi risiedeva però unicamente nell'ambientazione della trama, nel contenuto. In termini formali, stilistici e linguistici, niente distingueva un romanzo irlandese da un romanzo inglese; il contenuto folklorico era rivestito in panni alquanto familiari per un pubblico di lettori britannici.

Un filone marxista attribuisce l'assenza di una distinta tradizione romanzesca nell'Irlanda del XIX secolo a problemi narratologici collegati a questioni materiali: in una società coloniale, devastata dalle carestie, i rapporti sociali erano troppo degradati e avvelenati per permettere lo sviluppo, in trame romanzesche classiche, di rapporti empatici che riconciliassero forze sociali opposte¹.

¹S. DEANE, *Strange Country: Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790*, Oxford, Clarendon Press 1999.

Il confronto con Verga complica questo quadro. Per me, il caso siculo conferma che il problema è meno di carattere narrativo, è piuttosto una questione linguistica.

Possiamo identificare tre principali strati linguistici nell'Irlanda dei tempi di Verga:

- L'inglese standard usato dai ceti sociali alti: una piccola minoranza, per lo più protestante, e discendente dai colonizzatori britannici;

- Il gaelico. Si tratta di una lingua la cui tradizione scritta è pressoché morta; parlata da una popolazione spesso analfabeta – i pochi che sanno leggere e scrivere lo fanno in inglese. Questa popolazione sarà decimata dalle carestie degli anni 1845-1848, in cui almeno un milione d'irlandesi morirà di fame e più di un milione emigrerà all'estero. L'uso del gaelico continua a diminuire, e anche i contadini cominciano sempre più a parlare inglese coi propri figli, fenomeno accelerato dall'introduzione della scuola elementare secondo il sistema imposto dalla Gran Bretagna. Durante gli anni di vita di Verga, l'Irlanda diventa un paese a maggioranza anglofona, anche nella campagna. Il gaelico si continua a parlare solo da una minoranza sempre più impoverita e confinata nelle regioni più misere e remote dell'isola.

- Poi il terzo strato, il cosiddetto 'hiberno-inglese', un inglese snaturato dal gaelico, ovvero l'inglese particolare che, imparato imperfettamente, era deformato dal gaelico nella sintassi e nella fonologia e trasmesso alle generazioni successive in questa forma. Si tratta di una parlata ridicolizzata già in Shakespeare; un segno, nell'ottica colonialista, di ignoranza. Era questa la terza parlata dell'Irlanda, quella di gran lunga più diffusa.

Nei romanzi irlandesi dell'Ottocento, la voce narrante si esprime esclusivamente nell'inglese standard, quello di Dickens e di Eliot. Il gaelico è presente solo saltuariamente per sottolineare l'esotismo dell'ambientazione, e sempre come una lingua selvaggia e incomprensibile. Due dei più noti romanzieri dell'epoca, William Carleton (1794-1869) e Charles Kickham (1828-1922), erano di madrelingua gaelica, ma non sarebbe mai venuto loro in mente di scrivere romanzi in gaelico. Non lo sapevano scrivere e, anche qualora lo avessero saputo scrivere, non esisteva un pubblico capace di leggerlo. Il gaelico fa qualche apparizione nelle opere di Carleton e Kickham, ma solo in frammenti distorti, scritti foneticamente in modo quasi indecifrabile, segni di una realtà non-rappresentabile, aliena al mondo romanzesco.

L'inglese popolare dei contadini anglofoni è presente più spesso del gaelico, ma anch'esso solo nei dialoghi, spesso con un carattere folklorico, se non addirittura ironico. Come il gaelico vero e proprio, questo inglese indigeno rimane sempre una forza esterna, se non propriamente ostile alla voce narrante, comunque inassimilabile al regime intrinseco del romanzo.

Queste parlate rappresentano delle realtà fondamentalmente non-narra-

bili nel romanzo classico. Come scrive lo studioso Tom Dunne, il romanzo irlandese nel XIX secolo «poteva esibire, ma non integrare pienamente, la dimensione gaelica che rendeva l'Irlanda esotica e interessante per i lettori inglesi»². È questo il momento in cui un Verga irlandese sarebbe potuto nascere: mettiamo, uno scrittore irlandese, frequentatore dei salotti letterari dell'Inghilterra, che avesse deciso non soltanto di scrivere sui suoi connazionali contadini ma, pur mantenendo lo standard linguistico letterario, avesse trovato un modo d'integrare la loro realtà nella voce narrante. Ne *I Malavoglia* in particolare, vediamo un modo di infondere alla lingua letteraria, al registro borghese, la *Lebenswelt*, 'mondo di vita' delle comunità raccontate, che corrisponde a un problema che si pone anche in Irlanda ma che vi trova una soluzione diversa.

In Irlanda la questione della lingua acquisisce un rilievo che non permette le soluzioni verghiane.

È importante ricordare che la rivoluzione politica irlandese negli ultimi due decenni dell'Ottocento assume un carattere fortemente linguistico. Una curiosità sostanzialmente antiquaria per l'antica civiltà gaelica si radicalizzò man mano in una campagna per la rinascita della lingua, per sfociare in un rinascimento culturale, soprattutto letterario, e infine in una ribellione politica. Il revival culturale irlandese negli ultimi decenni del XIX secolo comincia a valorizzare la cultura indigena e si propone di 'de-anglicizzare' gli irlandesi.

La cultura contadina – depositaria della tradizione gaelica rimossa dal colonialismo britannico – fu messa al centro, e non più ai margini, dell'immaginario nazionale. La lingua parlata da pescatori e da piccoli agricoltori diviene una preziosissima risorsa nazionale.

E la questione del linguaggio letterario diviene dunque un cruciale campo di battaglia.

Dagli anni ottanta dell'Ottocento in poi, qualsiasi scrittore irlandese che voglia partecipare alla letteratura nazionale deve affrontare una sfida linguistica molto complessa. Quali sono le scelte che gli si pongono davanti? Imparare il gaelico – una lingua difficile, sopravvissuta solo in comunità rurali remote e povere, senza uno standard scritto, con un pubblico drasticamente limitato. Oppure scrivere in inglese, una scelta certo più facile e funzionale. Ma in quale inglese?

L'inglese letterario è ormai uno strumento problematico: scriverlo sembra implicitamente supporre un pubblico britannico, un occhio esterno. Invece il revival culturale vuole che il popolo parli da sé, non che venga raccontato.

² T. DUNNE, «*On the Boundaries of Two Languages*»: *Representing Irish in Novels in English, 1800-50*, in N. Ó CIOSÁIN, *Culture and Society in Ireland Since 1752*, Dublin, Lilliput 2015, p. 44.

Drammaturghi e poeti, quali John Millington Synge, William Butler Yeats, Seán O'Casey, decidono di forgiare un linguaggio letterario hiberno-inglese usando l'inglese popolare parlato dagli irlandesi. La poesia e, soprattutto, il teatro, che mette al centro il dialogo, ovvero la lingua parlata, si prestano a questo progetto, dando voce a personaggi popolari ed elaborando sul piano letterario il loro modo naturale di parlare.

Si tratta tuttavia di una soluzione che non funziona facilmente nella narrativa. Proprio la ricerca da parte dei romanzieri irlandesi di soluzioni alternative porterà alle sperimentazioni moderniste di James Joyce e Samuel Beckett (che scegliendo il francese come mezzo creativo eviterà interamente il problema).

Vorrei concludere il mio intervento di oggi soffermandomi su una di queste soluzioni, lo stile indiretto libero impiegato da Joyce nei *Dubliners*, l'opera letteraria irlandese che più si avvicina al metodo verghiano.

Nelle sue lettere, Joyce menziona spesso D'Annunzio. Il nome di Verga invece non compare. Secondo il biografo Richard Ellmann è verosimile però che lo scrittore catanese fosse compreso nel corso di studi che Joyce seguì alla University College Dublin. Come che sia, non abbiamo ragione di dubitare che Joyce abbia sentito parlare di Verga quando abitava a Trieste, frequentava Italo Svevo e altri scrittori italiani, e andava spesso all'opera.

Negli anni Settanta lo studioso Joseph Kestner ha identificato alcuni echi verghiani nei testi di Joyce: un possibile riferimento alla prefazione de *L'amante di Gramigna* in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, e, soprattutto, una serie d'immagini negli ultimi paragrafi dell'*Ulisse*, la cui ispirazione sarebbe da rintracciare nel racconto *Di là del mare*³.

A mio modo di vedere però esiste un'affinità strutturale più profonda tra lo scrittore irlandese e quello siculo. Un'affinità che non nasce necessariamente da un'influenza diretta, bensì dal proporre un'analoga soluzione allo stesso problema: il tentativo di risolvere la contraddizione che intercorre tra cultura vissuta – popolare/proletaria/contadina – e forme specificamente metropolitane della narrazione letteraria europea. Entrambi gli scrittori cercano di risolvere questa tensione attraverso l'uso dello stile indiretto libero.

Il critico irlandese Luke Gibbons situa l'uso radicale che Joyce fa dello stile indiretto libero nella storia della decolonizzazione del paese:

Il linguaggio della narrativa irlandese del XIX secolo può essere visto come una battaglia per la legittimità tra gli idiomi vernacolari e i discorsi dominanti intenti

³ J. KESTNER, *Joyce and Giovanni Verga: A Note*, in «James Joyce Quarterly», vol. 16 (Spring, 1979), n. 3, pp. 357-359.

a mantenere al loro posto i colloquialismi – messi in quarantena nei dialoghi, in corsivo, o attraverso il dispositivo isolante delle virgolette⁴.

Gibbons sostiene che Joyce incorpora il linguaggio spoglio associato a certi personaggi dei *Dubliners* non per stabilire un legame beffardo tra autore e lettore a spese dei personaggi; non si tratterebbe d'ironia drammatica ma, al contrario, di legittimare queste voci umili, che non sono disposte ad essere semplicemente citate di passaggio, come digressioni divertenti o rappresentative del colore locale; nel dare loro voce, Joyce rivendica la loro universalità e autorità, insistendo nel farli parlare proprio dove non ci si aspetterebbe al più che una loro breve apparizione.

Gibbons continua:

Mentre le energie vernacolari acquisivano slancio politico attraverso le lunghe guerre agrarie del XIX secolo, la voce idiomatica scappava dalle reti del dialogo e altri modi di contenimento (corsivo, virgolette) per usurpare la stessa narrazione descrittiva, testimoniando la capacità della cultura autoctona di determinare la propria enunciazione⁵.

Nell'uso dello stile indiretto libero da parte di Verga, riconosco una tattica analoga, benché la soluzione alla fine sia non solo diversa ma quasi opposta. Verga riesce a mantenere un linguaggio letterario formale, leggibile da qualsiasi lettore colto, della penisola e, per estensione, europeo; un linguaggio in cui si fanno sentire le voci solitamente occultate del popolo protagonista della narrazione senza che la loro lingua sostituisca quella dominante. Talvolta il contenuto narrato sembra quasi prendere il sopravvento, come l'Etna che rimbomba e minaccia un'eruzione. Ma Verga riesce a mantenere la tensione tra le due realtà, entrambe presenti, e alla fine nessuna delle due prevale sull'altra. Non è quello che succede in Joyce, dove il linguaggio letterario viene invece completamente obliterato. Quando compare è lui – il linguaggio letterario – ad essere ingabbiato in virgolette o citazioni.

Verga invece dispone di strumenti per integrare dialetto e lingua, forma e contenuto, che non sono disponibili agli scrittori irlandesi. La tecnica di trasposizione, per esempio. Nel leggere le prime pagine de *I Malavoglia*, le note critiche m'informano che tale o tal'altra parola è in corsivo perché corrisponde ad una parola in siciliano. Le parole siciliane raramente appaiono come tali, ma fanno sentire la loro presenza; la voce narrante non le può

⁴ L. GIBBONS, *Joyce's Ghosts: Ireland, Modernism, and Memory*, Chicago, University of Chicago Press 2015, p. 82. Tutte le traduzioni sono a cura dell'autore del contributo.

⁵ Ivi, p. 89.

ignorare, non può procedere come se niente fosse, ma il dominio della lingua standard non è in sé minacciato.

Questo ‘doppiaggio’ sarebbe impensabile nel contesto irlandese. Verga riesce a legare la letteratura siciliana alla tradizione dominante del romanzo classico nel resto del continente. In Irlanda con il ‘Gaelic Revival’, invece, la tradizione narrativa irlandese si stacca dalla tradizione europea del romanzo realista e secondo me non torna mai davvero indietro, mettendo il linguaggio sempre in primo piano. Il romanzo per l’Irlanda diventa un palcoscenico per la messa in scena di spettacoli linguistici. Dopo l’indipendenza del 1922, le classi governanti protestanti vengono sostituite in gran parte da cattolici fortemente legati alla campagna. Ciò che in altri paesi europei si sviluppa come una classe contadina imborghesita, in Irlanda si esprime come una borghesia ‘incontadinita’. E questo vale anche nella letteratura, nella quale, tutt’oggi, gli scrittori irlandesi usano convenzioni letterarie concepite per un paese povero e agricoltore per raccontare una società ricca e pienamente moderna. Se fosse emerso un Verga irlandese, la situazione sarebbe secondo me molto diversa.

