



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE

SCUOLA DI DOTTORATO

CIVILTÀ E CULTURE LINGUISTICO-LETTERARIE DALL'ANTICHITÀ AL  
MODERNO

Ciclo XXIX

Indagine sociologica, metodologie compositive e fonti scientifiche nel testo naturalista.

Tutor

Prof. Roberto Salsano

Addottorando

Renato Marvaso

Anno Accademico 2016/2017



# INDICE

PREFAZIONE	I-III
Capitolo I - DALLA SCIENZA AL FOLKLORE	
1. La metodologia dei veristi	1
2. Il dibattito sul realismo	7
3. Il principio osservativo	10
4. La nascita del verismo	17
5. Il distacco dallo scientismo	20
6. Verga e il legame viscerale con la Sicilia	28
7. Metodo ed approccio etnografico	36
8. Le due prassi etnografiche	44
Cap. II - Il <i>milieu</i> e l'epistemologia del verismo	
1. La metodologia idealistica di De Sanctis	54
2. Capuana e la globalizzazione: il fenomeno dell'omologazione dei costumi	70
3. La rosa e l'ortica	86
Cap. III - La metodologia compositiva negli studi su Verga	
1. Il primo Verga francese	98
2. Zolisti e anti-zolisti: una polemica patria	101
3. Il rifiuto dell'osservazione: da Benedetto Croce a Luigi Russo	105
4. Interesse per la metodologia negli studi verghiani (1920-2016)	111
AVVERTENZA ALLA SECONDA PARTE	

Cap. IV – La prima ricezione critica dello zolismo in Italia (1876-1890)	
1. La prima diffusione dell'opera di Émile Zola in Italia (1876-1879)	119
2. Ricezione critica della teoria del romanzo sperimentale	124
3. Il breve carteggio Zola-Verga	132
4. La visione progressista zoliana e il pessimismo verghiano	138
5.	
Cap. V - Modalità della genesi letteraria nel romanzo zoliano	
1. Introduzione a un metodo compositivo di tipo stratificato	149
2. Osservazione contro sperimentazione	153
3. L'immaginazione naturalista	157
4. Il concetto di variabile	165
Cap. VI - Il dominio dell'allegoria e del metodo	
1. I due manoscritti preparatori	168
2. Presenze allegoriche in <i>Au Bonheur des Dames</i>	178
a. Anacronismi e verosimiglianza storica	180
b. L'uso di fonti scritte	188
c. L'impiego di metafore per il divenire storico	194
3. Zola e Durkheim: la dimensione sociologica	199
4. L'autore travisa le intenzioni allegoriche	204
5. Zola che osserva: dati passivi e riflessioni attive	208
6. I tre casi di una <i>mise en abyme</i> del concetto positivista di osservazione	214
7. Zola studia l'economia francese: il paradigma economico	216
8. Analisi dei tre processi globali di concentrazione economica	220
9. Zola e la selezione naturale: il paradigma darwinista	228
10. Zola e gli alienisti della Salpêtrière: il paradigma patologico	234
11. La variabile "sistemica": l'eroina Denise Baudu	243
Bibliografia	260



## PREFAZIONE

Con il termine naturalismo ci si riferì nell'Italia letteraria tra il 1880 e il 1890 alla teoria del romanzo sperimentale ideata e difesa in Francia da Émile Zola. Il fronte che si creò da subito in opposizione all'intromissione della scienza nel romanzo e nell'arte fu talmente largo che persino Verga e Capuana dovettero precisare la loro parziale presa di distanza da un modello che per varie ragioni non potevano condividere. La prima di queste è che il bel paese non si era dotato di mezzi e strumenti conoscitivi in grado di favorire l'ascesa delle scienze della natura, tra cui la biologia e la fisiologia del corpo umano. Dirimpetto ai cento laboratori scientifici attivi a Parigi o all'attività scientifica in Germania, l'Italia contrapponeva alcune significative esperienze in ambito accademico e la presenza di poche riviste sparse sul territorio – si tenga conto a tal proposito dell'influenza della rivista «Il Morgagni» sull'ambiente dei letterati napoletani e di scuola desantisiana. Una seconda valida ragione riguarda l'arretratezza dello studio della filosofia in Italia: di fronte all'espansione dell'hegelismo e alla nascita di una metafisica della storia di marca scienziata in Francia – il pensiero corre all'epopea politica e filosofica di Auguste Comte – la comunità dei filosofi italiani ostentava la sua tenace afferenza a sistemi di tipo spiritualista e idealista. Come si sarebbe potuta infiltrare in tale contesto la conoscenza di tipo sperimentale che sia Taine, sia Zola elevarono a criterio creativo?

Diversamente da ciò che immaginavano gli stessi protagonisti di quella silenziosa rivoluzione in atto, l'empiria e il materialismo che contraddistinsero il pensiero moderno della borghesia subentrarono nel mondo della cultura italiana attraverso le porte della letteratura. Fu mediante l'opera di Verga che la storia si legò alla comprensione della natura, per via della sovrapposizione di sistemi scientifici e visioni storiche dei fenomeni: la teoria della selezione naturale di Darwin si coniugò con la questione meridionale e il vituperato empirismo condillachiano venne superato da una proiezione romanzesca degna che come affermò Torraca nella nota recensione dei *Malavoglia* apparteneva a un narratore "sociologo". Vi furono però delle figure che parteciparono al cambiamento. Alcuni letterati che esercitando l'attività della critica letteraria supportarono dall'esterno l'evoluzione del romanzo. Il nesso tra finzione e realtà era senz'altro il binomio che più interessava i letterati di ogni epoca, alle prese con il racconto e con un tipo di narrazione a suo modo epica: da Tasso fino a Manzoni il rapporto con il "vero positivo" rappresentò il punto focale di ogni trattazione sul romanzo e sul romanzesco.

Giunti alla seconda metà dell'Ottocento, lo sviluppo delle scienze naturali e la legittimazione degli studi sociali consentirono l'entrata di numerosi altri saperi nel mondo del romanzo: Verga si fece interprete di questa fase di rinnovamento e benché non fosse un teorico della letteratura accolse del naturalismo di Zola e del realismo di Flaubert quegli

strumenti e quelle predisposizioni metodologiche che autorizzavano il racconto in presa diretta della realtà.

Nella tesi dottorale ho voluto specificare i criteri metodologici, le occorrenze testuali e le circostanze biografiche che motivavano differenze e punti di incontro tra due versioni differenti del naturalismo. A difesa della mia ipotesi c'è anche la convinzione che il verismo italiano, seppur rifacendosi al realismo come corrente letteraria, importò dal naturalismo francese – ovvero dalla esagerazione positivista della letteratura – il presupposto metodologico secondo cui era necessario osservare la realtà e interpretarla: un tratto che separò definitivamente il verismo dal realismo del romanzo storico e dalle procedure di creazione del romanzo fondate unicamente sui documenti che se “ben cavati” potevano, secondo Manzoni, rifrangere sul romanzo il vero reale, il vero positivo.

L'interesse di Capuana e Verga per la cultura popolare, così come la conoscenza diretta da parte di entrambi degli usi e dei costumi del popolo siciliano, funzionarono, in una prima fase di crescita delle scienze morali, da cognizioni generali coadiuvanti la raffigurazione di un mondo. Una parte di questo primo capitolo è altresì riservata all'influsso della critica desanctisiana riservata negli ultimi anni d'attività all'opera zoliana: una serie di considerazioni che passando attraverso le teorizzazioni di Capuana infine confluirono nella concezione verghiana dell'arte realista. La centralità del concetto di forma, che De Sanctis aveva imparato a utilizzare mediante l'apprendimento della terminologia hegeliana, rifluì nelle teoriche di Capuana e Verga dotato di implicazioni flaubertiane, zoliane e desanctisiane. Il critico di Morra Irpina fu pressoché l'unico letterato di grande fama a proteggere dagli attacchi la nuova forma stilistica ideata da Zola e da Flaubert per il romanzo: la scelta di ridurre al minimo gli interventi autoriali nella narrazione venne salutata da De Sanctis come il segnale di un progresso ineccepibile nell'evoluzione delle forme dell'arte. Seguendo questo spunto critico anche Capuana aderì all'immagine hegeliana della progressione delle forme. Sottraendo a De Meis la teoria delle forme, Capuana vide nella forma dell'impersonalità l'ultimo e più notevole passo verso la modernità del romanzo. Anche Verga, comprendendo il valore dell'innovazione flaubertiana, ne apprezzò l'impiego nei romanzi zoliani, dimostrando nei *Malavoglia* e nelle novelle le potenzialità enormi di questa tecnica – una tecnica che, come spiegarono Giacomo Devoto e Leo Spitzer il narratore siciliano seppe ben innovare a sua volta.

Seppur avvalendomi di modalità non sempre coesive e sintetiche – per l'impossibilità di prediligere la sintesi in questa prima fase di una ricerca che, spero, mi riguarderà da vicino anche nei prossimi tentativi ed indagini – nel primo e nel secondo capitolo sono stati ricostruiti i passaggi testuali che sembrano confermare l'attinenza del “vero” dei veristi siciliani a un'impostazione generale di tipo storico e alle prassi etnologiche degli studiosi della scuola etnologica siciliana. In parallelo, ho dispiegato nel testo una serie di occorrenze testuali in cui emergeva il ripetersi di formule, moduli espressivi e schemi che Capuana e Verga avevano sottratto ai due saggi critici di De Sanctis su Zola, alla sistematizzazione del pensiero filosofico di Hyppolite Taine e all'esposizione delle teorie zoliane negli articoli pubblicati su rivista tra il 1878 e il 1880. E largo spazio è

stato riservato alle lettere private in cui sia Verga che Capuana chiariscono punti finora non del tutto sondati del loro pensiero in materia di modalità scritte e teoria della letteratura.

Tuttavia non era possibile occuparsi pienamente del verismo italiano senza essersi addentrati nelle peculiarità di quel modello letterario rispetto al quale sia Verga, sia Capuana seppero precisare dei distinguo e delle mancate reciprocità sul piano teorico e pratico. I tre capitoli riservati all'analisi dei procedimenti testuali e redazionali nella lunga fase generativa antecedente alla stesura finale del romanzo zoliano *Au Bonheur des Dames* costituiscono, a mio parere, l'inevitabile seguito di un ragionamento complessivo sulle teorie naturaliste europee. La scoperta e la verifica dei legami tra le teorie scientifiche di Prosper Lucas, Charles Darwin e Bénédicte Augustin Morel e gli esiti testuali del romanzo si è dunque rivelata essenziale ai fini del consolidamento della contrapposizione tra verismo e naturalismo zoliano sostenuta sin dai primi due capitoli.

Renato Marvaso,  
domenica 30 aprile 2017





## CAP. I

### DALLA SCIENZA AL FOLKLORE

#### LA METODOLOGIA DEI VERISTI

Il fine della comparazione tra le modalità compositive teorizzate da Capuana per la genesi del romanzo verista e i criteri del modello sperimentale – così come questi vennero postulati da Émile Zola tra il 1878 e il 1881 – è innanzitutto quello di chiarire come e perché la letteratura poté aiutare il processo di consolidamento nelle coscienze delle enormi trasformazioni occorrenti nella realtà sociale del secondo Ottocento. La riuscita di tale operazione dipende dalla capacità di tener conto in profondità dei modelli politici, economici, ideologici e scientifici che concorsero a fondare nella mente dei più grandi narratori di questa epoca una visione coerente e fondata dei fenomeni in atto: per fare un po' di luce su una questione intricata come questa, in cui partecipano elementi di pensiero sottratti alle metodologie scientifiche e ai sistemi filosofici, è stato necessario reperire e analizzare tutti i numerosi articoli, saggi e recensioni che insieme alle numerose dichiarazioni di poetica espresse nelle lettere private costituiscono un enorme *corpus* della ricerca.

La prospettiva attraverso la quale ho voluto storizzare la genesi del fenomeno naturalista in letteratura ha dunque riesumato le sue varie fasi di avanzamento e crescita: quindi le ragioni della sua nascita il momento della battaglia “naturalistica” e dell’affermazione, infine l’epilogo anticipato – il momento dello scacco creativo di cui tenterò di esplicitare le motivazioni metodologiche e stilistiche nella parte finale del secondo capitolo. L’unico presupposto su cui l’intera mia disamina è stata costruita, e successivamente comprovata mentre crescevano i dati e le acquisizioni, è che l’intera genesi della teoria della letteratura di marca positivista, sia italiana sia francese, abbia al suo centro l’effettività – ovvero, la non sostituibilità – di un principio metodologico:<sup>1</sup> mi

---

<sup>1</sup> La connotazione etnografica del metodo compositivo e genetico teorizzato dai veristi emerge nello studio di N. MINEO, *Il «vero» dei veristi*, Catania, «Annali della Fondazione Verga», 7, 1990, pp. 7-24. Altri riferimenti alla metodologia etnografica impiegata da Verga e Capuana sono presenti in M. PICONE, *Premessa*, in Atti del Convegno *L’illusione della realtà. Capuana verista* (16-18 marzo 1989, Montréal), a c. di M. Picone e E. Rossetti,

riferisco a quello che si può qui nominare come il *principio osservativo*, ovvero il criterio metodologico che trova la sua concreta applicazione nella fase operativa, ideativa e preparatoria del romanzo naturalista. Tale relazione dialettica tra romanziere e mondo osservato costituisce, a mio avviso, un parziale superamento dei procedimenti generativi del romanzo storico;<sup>2</sup> la frattura che si verifica è – come si noterà – prima di tutto metodologica, poiché è l'epistemologia del romanziere a variare a seconda del metodo osservativo in cui, appunto, l'osservazione diretta presuppone l'adozione di uno o più schemi interpretativi.

Nei romanzi naturalisti di Émile Zola è stata notata l'affinità tra le forme impersonali adottate e quelle poi riproposte dagli etnografi attraverso le specificità del modello *malinowskiano* di monografia;<sup>3</sup> mentre in Italia il legame tra la letteratura naturalistica e le modalità scritte e di ricerca dell'etnografia non è stato ancora sottolineato a dovere, i paragoni tra la narrativa di Zola e la scrittura etnografica si sono ripetuti negli anni, a partire dalle incipienti considerazioni di Henri Mitterand. Il mancato parallelismo tra le due scritture è ancora più grave nel caso dei veristi italiani, dacché furono Capuana e Verga a citare espressamente la critica biografica di Saint-Beuve e di Taine, gli studi di demopsicologia popolare di Pitré<sup>4</sup> e il “carattere etnografico” dei loro studi “dal

Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 7-9. Federica Veglia ha sottolineato l'importanza della questione metodologica nell'analisi del processo genetico dell'opera letteraria verista: «La questione delle connessioni tra il lavoro letterario di Verga e la poetica e l'opera di Zola costituisce un terreno di analisi ancora molto interessante, a mio parere, che potrebbe stimolare un dibattito anche vivace, come vivace era al momento delle maggiori riflessioni e della maggiore intraprendenza teorica dello scrittore siciliano;» (F. VEGLIA, *Il “maestro” e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga*, in *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Lecce, Manni, 2007, pp. 23-53). Nel medesimo volume si v. il contributo di F. ROMBOLI, *L'arte “impersonale” e l'opera romanzesca di Luigi Capuana* (pp. 83-118).

<sup>2</sup> Il dibattito sulle difficoltà del romanzo italiano di elevarsi annoverò, tra gli altri, gli interventi critici di Correnti, D'Azeglio, De Gubernatis, Castelli. Si segnala in particolare: C. CORRENTI, *Della letteratura rusticale*, in «Rivista Europea», marzo 1846; il saggio *Idee minime sul romanzo* di Iginio Ugo Tarchetti, edito in «Rivista minima» il 31 ottobre 1865; D. CASTELLI, *Dello scrivere in prosa presso gli Italiani*, in «Rivista contemporanea nazionale italiana», a. XVII, vol. LVIII, fasc. 188 e 189, lug. e ago. 1869, pp. 66-190. C'è, poi, la produzione nieviana che più si avvicina alla letteratura campagnuola: si tenga conto della novella-cornice *La nostra famiglia di campagna*, pubblicata nel giornale «La Lucciola» di Mantova, Gazzettino del contado, in 37 puntate, dal 21 maggio al 25 dicembre 1855, oppure V. I. NIEVO, *Novelliere campagnuolo*, a c. di I. De Luca, Torino, Einaudi, 1956. La maggiore figura della narrativa rusticale fu invece Giulio Carcano, a cui si aggiunsero le prove di Francesco Dall'Ongaro e soprattutto della Percoto; a latere vi fu una linea editoriale, che fu capeggiata da Tenca, che prestò attenzione al mondo contadino, dando alle stampe almanacchi e strenne. Sull'argomento e i nessi della narrativa rusticale con il verismo cfr. C. RICCARDI, *Pensiero politico, teorie letterarie e narrativa tra Risorgimento e Unità*, in «Strumenti Critici», XXVI, n. 126, maggio 2001, pp. 231-260; P. GIANNANTONIO, *Verga, il Mezzogiorno e il mondo contadino*, in «Critica Letteraria», IX, fasc. III, n. 31, 1981, pp. 221-236.

<sup>3</sup> La stesura di una monografia etnografica presuppone che gli appunti raccolti “sul campo” dall'antropologo possano essere riutilizzati in una narrazione discorsiva. Bronislaw Malinowski fu il primo a riportare in *Argonauts of Western Pacific* le fasi e le occasioni caratterizzanti la sua esperienza di contatto con i nativi. Per un'attualizzazione delle problematiche relative a questo tipo di scrittura “qualitativa”, ovvero inerente la ricerca sociologica ma esposta a una soggettivazione e a un'estetizzazione, si v. F. DEI, *Antropologia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2012. Nella vasta bibliografia prodotta sul tema della letterarietà in etnografia cfr. J. FABIAN, *Coevalness, Point of departure*, in ID., *Time and the Other*, New York, Columbia University Press, 2014, pp. 156-167 e G. E. MARCUS - D. CUSHMAN, *Ethnographies as texts*, in «Annual Review of Anthropology», 1982, 11, pp. 25-69.

<sup>4</sup> L'ideale della demopsicologia è riassunto in queste parole di Pitré: «Il filosofo, il legislatore, lo storico, che cercano di conoscere intero questo popolo, sentono oggimai il bisogno di consultarlo nei suoi canti, nei suoi proverbi, nelle sue fiabe, non meno che nelle frasi, nei motti, nelle parole. Accanto alla parola sta sempre il suo significato, dietro il senso letterale viene il senso misto e l'allegorico: sotto la strana e diversa veste della

vero”. Né finora è stato intravisto compiutamente il legame – anch’esso di carattere metodologico e contenutistico – per mezzo del quale le modalità interpretative della sociologia e dell’etnografia confluirono, seppure con una certa gradualità, nella genesi del romanzo di sperimentazione. È fatto noto che il naturalismo francese condivise con la sociologia e con l’antropologia evoluzionista il campo di verifica e di interesse, in quanto le due discipline e l’arte narrativa si focalizzarono nel secondo Ottocento sulla vita delle classi subalterne nelle campagne e nelle grandi città. Ma pari attenzione venne riservata dai naturalisti e dai veristi alle tradizioni rusticane, alle nuove abitudini cittadine, alle conseguenze pratiche dell’urto tra la civiltà contadina e la spinta destabilizzante della modernità industriale.<sup>5</sup> Né va sottovalutato che le finalità scientifiche – così come la base etico-morale ed educativa dello zolismo – presupponevano un praticantato artistico collegato direttamente dall’ampliamento delle conoscenze scientifiche e alla democratizzazione dei contenuti della letteratura. Il punto di maggiore avvicinamento tra l’antropologia culturale e il verismo si lega invece agli studi critico-letterari sulle fiabe popolari e, nel caso di Verga, all’esame dei proverbi popolari, poi immessi nelle novelle e nei due romanzi veristi.<sup>6</sup> Ma il racconto fiabesco e la paremiologia sono i residui visibili di un’impostazione poeticologica nella quale l’osservazione e la comprensione dell’*ethnos* avviene in presa diretta e, secondo la terminologia etnografica, “sul campo”. In questo studio intendo, perciò, mettere in luce la metodologia dei naturalisti e dei veristi e l’utilizzo da parte di entrambe le schiere di modelli teorici di riferimento: un’analisi che mi condurrà alla comparazione tra i due stili, evidenziando le difformità e le reciproche influenze. È stato altresì opportuno non sottovalutare l’influenza del pensiero di numerosi protagonisti

---

fiaba si troverà adombrata la storia e la religione dei popoli e delle nazioni.» (G. PITRÉ, *Canti popolari siciliani*, Bologna, Forni, 1980, p. 14). Insieme a Lionardo Vigo, a Salomone Marino (1847-1916) e Guastella (1819-1899), Giuseppe Pitré fu tra i maggiori animatori dello studio delle tradizioni, degli usi e della cultura orale del popolo siciliano. L’enorme numero di fiabe, di canti, di racconti che Pitré assemblò nel suo repertorio costituirono nel 1912 i quasi trenta volumi della Biblioteca delle tradizioni popolari. Nato a Palermo nel 1841 i suoi primi anni studio trascorsero presso i Gesuiti. Nel 1860, arruolatosi nella Marina di Garibaldi fu in viaggio tra l’Italia e la Francia. Tornato in Sicilia e laureatosi presso la Facoltà di Medicina dell’Università di Palermo nel 1865 egli poté cominciare quello grande lavoro di recupero storico e documentario. Per un primo approccio alla figura dello studioso palermitano si v. G. PITRÉ, *Bibliografia degli scritti di Giovanni Pitré*, a c. di G. D’Anna, Palermo, Ila Palma, 1996.

<sup>5</sup> Gli studi dedicati all’etnograficità dell’opera zoliana hanno inizio nel 1986 con la pubblicazione, a cura di Henri Mitterand, dei cosiddetti *Taccuini* zoliani: cfr. H. MITTERAND, *Avant-Propos*, in É. ZOLA, *Cahiers d’enquêtes*, Paris, Plon, pp. 9-19. Un’attenta disamina del metodo sperimentale è condotta da PH. HAMON, *Les enjeux de la description des passions dans l’esthétique naturaliste*, in *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo*, cit., pp. 15-28. Da segnalare anche le riflessioni che a questo tema ha dedicato Marie Scarpa in M. SCARPA, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocratie du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, 2000, pp. 93-110. Il più recente studio riservato alla proiezione di Zola *ethnologue* è ad opera di D. LEDENT, *Zola ethnologue?*, «Les Cahiers Naturalistes», 88, 2014, pp. 221-235.

<sup>6</sup> Il retroterra antropologico delle novelle e del romanzo verista di Verga è analizzato in alcuni noti contributi: si v. almeno S. PAPPALARDO, *Il proverbio nei «Malavoglia» del Verga*, in «Lares», XLI, 4, 1975, pp. 255-317; F. CECCO, *Contributo allo studio dei proverbi nei «Malavoglia»*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Danta Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 371-390; G. Alfieri, *Il motto degli antichi*, Catania, Fondazione Verga, 1985; M. CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976 e G. BALDI, *L’artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 2006 [1980]. Cfr. alcune delle considerazioni sviluppate in C. A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007. Sulla stessa linea, ma con meno estro, anche G. LO CASTRO, *La verità difficile*, Napoli, Liguori, 2012. Sull’impiego di espressioni paremiologiche si v. G. B. BRONZINI, *Componente siciliana e popolare in Verga*, «Lares», XLI, 1975, pp. 255-317.

del campo letterario di questi anni: si pensi all'influsso delle opere di De Sanctis e di De Meis su Capuana o a quanto fu importante il peso dell'ideologia scienziata e positivista nella definizione di una poetica verista, distinta dai dettami zoliani.

Alla base del mio ragionamento vi è la convinzione che tra la teorica del verismo italiano e quella del romanzo sperimentale esista un profondo solco, i cui nessi sono metodologici ed epistemologici e la cui traccia è stata tirata da Capuana e da Verga in un tempo di molto precedente a quello che finora la critica letteraria ha supposto e individuato.<sup>7</sup> E le particolarità distintive che si confacevano alla teoria verista emersero dapprima nei distinguo di Capuana e di Verga a proposito del rapporto tra letteratura e Scienza: ben prima della presa di distanza di Capuana negli *Ismi* del 1898, è già nel 1880 e nel 1881 che il critico mineolo e il sodale e attivissimo narratore Giovanni Verga precisavano la moderata proiezione del verismo verso la scienza, collocandosi a metà tra il realismo di Flaubert e di Balzac e la teoria del romanzo sperimentale di Zola. Il loro rifiuto della scientificizzazione della letteratura è però spiegabile anche per via della scarsa divulgazione scientifica in Italia: e se si esclude un ristretto circolo napoletano, raggruppato intorno all'iniziativa editoriale del «Morgagni», o se si eccettuano esperienze marginali a Padova, a Firenze,<sup>8</sup> e nella Torino di Moleschott, risulta evidente come il panorama del positivismo italiano non concedesse la possibilità di aperture maggiori. Questo dato contribuì alla diffidenza con cui Capuana e Verga accolsero l'adozione da parte di Zola della metodologia basata sulla «cause prochaine» postulata da Claude Bernard. Né è ipotizzabile che le conclusioni a cui erano giunti nei loro lavori gli scienziati francesi Prosper Lucas, Bénédict Morel, il sociologo Charles Letourneau e lo psicologo Théodule-Armand Ribot potessero approdare ai veristi siciliani senza essere accompagnati da

---

<sup>7</sup> La tesi secondo cui Luigi Capuana si discostò molto tardi dalle tesi naturalistiche è stata rimessa in discussione da Paola Azzolini, nella *Nota introduttiva* alla prima ristampa della seconda serie di *Studi* sulla letteratura del 1882: si v. P. AZZOLINI, *Nota introduttiva*, in L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, II serie, Napoli, Liguori, 1988, pp. VII-XXXIX; eppure è già nella Prima Serie del 1880, che Capuana stabilisce una netta distanza teorica dallo scientismo di Émile Zola: «Le teorie critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili. Quella denominazione di romanzo sperimentale, voluta dare al romanzo moderno, è, forse, infelice. Nella sua teorica artistica, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte.» (L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, I serie, Milano, Brigola, 1880, pp. 24-25). Anche Giorgio Luti, nell'*Introduzione* alla ristampa degli *Ismi* del 1898 ritorna sulla vicenda ed evidenzia la precedente datazione del distanziamento di Capuana dallo zolismo, facendola risalire almeno al 1884: «Certo il discorso si fa assai diverso se assumiamo come reagente esclusivo la dinamica interna al sistema critico capuaniano. In questo caso agli *Ismi* si deve applicare necessariamente un'etichetta negativa, agli *Studi*, considerati come il momento di massima apertura sperimentale in direzione naturalistica (ma anche come il momento di più acuta tensione speculativa), seguirà, a partire dalla lunga prefazione di *Per l'arte*, un costante lavoro di consolidamento di un sistema considerato dal suo ideatore perfettamente soddisfacente e sempre più autonomo nei confronti di quello zoliano, per cui, condensata la ricetta dell'arte impersonale, si sconsigliano le scuole più frequentate – verismo, naturalismo, sperimentalismo [...]» (G. LUTI, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Gli Ismi contemporanei*, a c. di G. Luti, Fabbri, Milano, 1973, pp. VII-IX).

<sup>8</sup> A Firenze era molto attivo l'Istituto di Studi superiori al cui interno operavano i fisiologi Schiff ed Herzen, oltre ovviamente a Pasquale Villari, Gaetano Trezza; si tenga conto, a mo' di esempio, che il 21 marzo 1869 fu da loro tenuta una conferenza *Sulla parentela fra l'uomo e la scimmia*, alla quale seguì uno strascico di polemiche. Verga, trovandosi a Firenze, non solo potrebbe aver assistito a questa e ad altre conferenze, quanto fu certo a conoscenza degli studi sul darwinismo condotti dai due studiosi e dell'attività di antropologo evolucionista di Paolo Mantegazza: cfr. G. LANDUCCI, *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia*, Firenze, Olschki, 1977.

perplexità. Per contro, negli anni in cui la teoria del verismo abbisognava di modelli, il particolare materialismo “idealista” di De Sanctis apparve non solo più attraente, quanto più assimilabile dal punto di vista filosofico e letterario.

La critica di De Sanctis a Zola e la prospettiva filosofica di De Meis – dacché anche De Meis finiva con l'allontanare la verità e l'arte dai problemi materiali posti dalle scienze della natura – contribuirono a rafforzare in Capuana una visione della storia lineare e progressiva in senso hegeliano. Per quanto sia De Sanctis che De Meis supponessero un'alternanza lineare e progressiva tra le “forme” dell'arte, la loro comprensione della realtà borghese del secondo Ottocento non era accostabile né al materialismo comtiano, né al quadro generale dell'evoluzione umana teorizzato dai filosofi influenzati dal darwinismo, come Hyppolite Taine e Edgar Quinet. Tuttavia, gli apporti di De Sanctis e De Meis trattenevano elementi di novità. La filtrazione di alcune intuizioni di Taine sulle qualità e le funzioni della critica biografica o l'immissione del concetto balzacchiano e tainiano di *milieu* passarono attraverso gli studi di De Sanctis sulla narrativa zoliana. Al rifiuto del naturalismo zoliano e dei suoi eccessi De Sanctis oppose la realtà incontrastabile del realismo in letteratura, i cui modi e le cui finalità si erano di fatto già imposte. Ciò spiegherebbe perché fino all'ultimo, in interventi pubblici e nelle lettere private, Giovanni Verga preferì la parola realismo. Ma è a Luigi Capuana che spetterà l'ardito compito di ridimensionare sul piano teorico lo scientismo zoliano, contrapponendovi un credo letterario non attinente al vero.<sup>9</sup> Operazione complicata e che riuscì grazie al millantato eclettismo di cui lo scrittore mineolo, così come Balzac, si faceva vanto. Servendosi delle categorie di “forma” e “contenuto”, Capuana recuperò l'approvazione di De Sanctis del modello osservativo del romanzo naturalista, centrato innanzitutto sull'analisi del vivente.<sup>10</sup>

Pure, la svolta politica nei contenuti sociologici dell'opera d'arte naturalista – inaugurata per la prima volta dalla prefazione a *Germinie Lacerteux* – costellò di numerose altre valenze la prima propagazione del realismo in Europa: ma giunti in ritardo rispetto al tempo epico del primo apparire degli studi balzacchiani, ai veristi toccò trovare anche in ambito ideologico una soluzione di compromesso tra lo spirito democratico e repubblicano del circolo di Médan e il liberalismo patriottico del piccolo gruppo di pensatori e artisti del

---

<sup>9</sup> Si veda anche quanto ha scritto Asor Rosa sulla necessità di un modello alternativo allo zolismo: «Parlando in termini di storia culturale, si potrebbe dire che presso i nostri veristi (ma in particolare nel maggiore fra essi, Verga) un principio estetico, la “forma”, domina su di un principio scientifico, la “sperimentazione” delle leggi naturali applicate alla materia artistica. Essi, cioè, sono disposti ad accettare quasi tutte le obiezioni idealistiche e desanctisiane sui limiti della conoscenza scientifica e dell'applicabilità delle leggi scientifiche, anche se non hanno molti strumenti teorici per svilupparla per proprio conto; e ritengono quindi dalla originaria matrice positivista del naturalismo quasi esclusivamente il concetto che anche la “forma” partecipa ai processi dell'evoluzione e va quindi adeguata continuamente ai tempi e alla materia cangiante con un inesauribile e paziente lavoro di approfondimento.» (A. ASOR ROSA, *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, t. II, *La cultura*, Torino, Einaudi, 1975, p. 970). Sulla questione stilistica si v. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.

<sup>10</sup> De Sanctis, come nel tipo di conoscenza postulato prima di lui da Dilthey, rimetteva ogni scelta filosofica, ma anche narrativa, all'attestazione di una verità sperimentale, ovvero comprovata dai metodi della Scienza; benché egli si opponesse a Zola, quest'ultimo non aveva che sostenuto la medesima teoria, soprattutto laddove affermava che la verità scientifica era in continuo rinnovamento per via di nuove scoperte: «Ma tutte le volte che una verità è stabilita dagli scienziati, gli scrittori devono abbandonare immediatamente le loro ipotesi per conformarsi a questa verità: diversamente rimarrebbero nell'errore per partito preso, senza utilità per nessuno.» (É. Zola, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., p. 89).

Caffè Biffi di Milano. Districandosi tra gli ideologici della classe proletaria, lo spiritualismo e la filosofia della ragione, Verga e Capuana dovettero palesare nelle loro opere un tipo di verità non intrinsecamente politica, benché ancorata costantemente all'osservazione delle zone più oscure della realtà popolare.<sup>11</sup> Alla battaglia per l'affermazione della verità si affiancò quindi una rimodulazione dei contenuti politici del naturalismo francese. Senza prendere una posizione politica in favore della classe operaia e delle sofferenti plebi contadine, Giovanni Verga riuscì perciò nella difficile operazione di non ridurre nei suoi scritti né la rappresentazione dell'odio tra le classi, né la brutalità dei rapporti di forza. E nella novella *Libertà* l'autore si contentò di porre alcuni interrogativi sul significato della rivolta del più povero: domande aperte che già allora nessuna voce, cioè nessun uomo, poteva risolvere pienamente senza cadere nella morale o nell'ideologia.

La politicità dell'esistenza convalida anche su un piano metodologico ed epistemologico il principio dell'osservazione diretta sul campo e la comunanza di intenti e di situazioni tra il naturalismo europeo e le ambizioni delle scienze sociali. Senza omettere le necessarie precisazioni – si pensi che se per Zola l'esempio fu Balzac, in Italia De Sanctis ricorreva a Vico e a Galileo – l'assenza di una tradizione recente negli studi scientifici e la prevalenza del romanzo storico sul romanzo sociale *à la Mastriani* giocarono un ruolo decisivo nell'isolamento dei veristi e nella denigrazione delle innovazioni metodologiche e di natura etnografica da loro introdotte. Tali circostanze resero la rivoluzione metodologica avviata dai veristi e teorizzata da Capuana un passaggio decisivo nell'evoluzione del romanzo in Italia e nella progressione delle tecniche narrative.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Gli articoli contenuti nella prima e nella seconda serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea* vennero pubblicati inizialmente sul «Corriere della Sera», fondato nel 1876 da Eugenio Torelli Viollier. Lo spirito avanguardistico dei veristi è rintracciabile nelle lettere che Verga e Capuana si scambiarono nei primi anni di battaglia letteraria; ad esempio, si legga con quale carica e determinazione lo scrittore di Catania si rivolgeva all'amico, indicando la sicura via dell'emancipazione del romanzo italiano dal «beghinismo letterario» della critica: «La mia *Eva* dorme il sonno della sua omonima, prima del serpente; non che io sia perfettamente sicuro della sua innocenza, anzi il beghinismo letterario dominante mi ha messo in capo certi scrupoli sull'opportunità di metterla fuor così scollacciata come la verità, ché ho il gravissimo torto di chimare pane il pane.» (G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 5 aprile 1873*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, a c. di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 24). Si v. Anche N. SAPEGNO, *Appunti per un saggio sul Verga*, in ID., *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza, 1961, pp. 256-270

<sup>12</sup> Sul peso della tradizione desanctisiana, oltre ai già citati interventi di Croce e Russo si v. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1970; G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Caltanissetta, Sciascia, 1979. I legami concettuali esistenti tra la teoria della letteratura postulata da Capuana e i molti scritti di De Sanctis sono rafforzati da due circostanze distinte: entrambi si ritrovarono a Firenze nel 1869 e proprio in quello anno Mario Rapisardi prestò a Capuana i *Saggi Critici* e il *Saggio su Petrarca*. Sul nodo che lega due tra i maggiori protagonisti delle vicende riguardanti la nascita di una poetica realista in Italia si v. C. COLICCHI, *De Sanctis, Capuana e la poetica del verismo italiano*, in *Francesco De Sanctis e il realismo* (Atti del Convegno, Napoli, 2-6 ottobre 1977), vol. I, Napoli, Giannini Editore, 1978, pp. 753-763. Si ricorda che nel 1866 il critico siciliano, trasferitosi a Firenze, collaborava con «La Nazione»; nel 1877, una volta giunto a Milano, Capuana passò poi a occuparsi a tempo pieno della pagina culturale del «Corriere della Sera». I contributi critici, di taglio giornalistico tipicamente umbertino, sono raccolti in L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, cit.

## IL DIBATTITO SUL REALISMO

Il dibattito sul realismo occupò per intero lo spazio riservato alla letteratura contemporanea in alcune tra le più note riviste del tempo: da «Antologia» fino al «Giornale napoletano di filosofia, lettere, scienze morali e politiche». E quest'ultimo, poiché diretto da Francesco Fiorentino, Bertrando Spaventa e Vittorio Imbriani era un'emanazione della scuola *desanctisiana* e come tale esibiva il suo interesse per ciò che di letterario poteva contenere in sé implicazioni filosofiche e gnoseologiche. Entrarono nel dibattito anche riviste apparentemente secondarie e provinciali come la «Gazzetta Letteraria di Torino», sulla quale De Sanctis pubblicò degli scritti, e il «Fanfulla della Domenica», che condotto con moderazione da Ferdinando Martini ospitò le novelle di Verga e ampi scontri polemici tra naturalisti e anti-naturalisti. Del realismo come problematica tematica e processuale se ne occupò un'intera compagine di letterati, improvvisatisi teorici: da Onufrio a Capuana, da Pipitone-Federico a Giorgio Arcoleo, in molti cominciarono intervenendo su riviste di ambito regionale per poi allargare la cerchia dei destinatari. In Francia fu Parigi a svolgere il ruolo di centro catalizzatore: nella capitale si confrontarono vivacemente scienziati, letterati e storici, in un fermento continuo che Hyppolite Taine descriveva con zelo in uno dei suoi *Nouveaux Essais*:

Les académies, les bibliothèques, les journaux, la société des gens d'esprit, le droit de vivre inconnu y attirent tous les esprits originaux et libres. Sur un banc du Luxembourg vous écoutez une discussion de médecine. Au coin de ce trottoir, un géologue vous conte les découvertes des dernières fouilles. Ce long musée vous fait traverser en un demi-heure toute l'histoire. Cet opéra qu'on reprend vous jette au milieu des pensées éteintes depuis un demi-siècle. En deux heures, dans un salon, vous passerez en revue toutes les opinions humaines; il y a ici des mystiques, des atgées, des communistes, des absolutistes, tous les extre^mes, tous les intermédiaires, toutes les nuances.<sup>13</sup>

L'arretratezza del contesto italiano, per cui per assistere a una discussione scientifica di elevato livello occorreva far parte di un circolo accademico, determinò le modalità anticonformiste con cui alcune conclusioni delle scienze naturali si introdussero nel mondo della cultura. A Verga spettò il merito di aver inserito una geniale digressione sulla scienza nella arcinota dedica a Salvatore Farina. Un passo verso il naturalismo che lo consegnò per lungo tempo come l'epigono o il doppio di Émile Zola in Italia. L'unità politica del 1860 fu altro, ma ben più generico, sprone al coagulo di artisti e critici letterari intorno alla levità di un pensiero innovatore: era iniziata l'epoca contraddittoria del positivismo. Avvenne allora che le classi popolari, fino ad allora ignorate dalla letteratura alta, vennero poste al centro di un sistema letterario comunque retrogrado e influenzato dall'idealismo e dallo spiritualismo. Il mal compreso pessimismo di Leopardi in poesia e il dominio incontrastato del romanticismo milanese congestionò la fase di prima gestazione delle nuove forme del romanzo moderno. Se per Manzoni il vero positivo era deducibile dai documenti storici

<sup>13</sup> H. Taine, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1923, pp. 6-7.



l'innovazione pretesa dai veristi, per cui la verità storica era osservabile 'dal vero', comportò una rivoluzione nei metodi e nei modi di percezione e di comprensione degli eventi storici e della conformazione in divenire del tessuto sociale.<sup>14</sup> Le trasformazioni nei meccanismi del mercato editoriale fu accolta come un'ulteriore dimostrazione della fine di un'epoca, quella dell'aristocrazia. La formula verghiana dell'osservatore che si astrae dalla storia per osservarne i risultati con maggiore oggettività è senz'altro l'ideale metodologico che lo scrittore siciliano si sentì di sovrapporre al primato manzoniano del 'vero positivo'. L'osservazione del vivente, come era definita l'osservazione del rea da De Sanctis, riusciva a far compenetrare il passato e il presente, collegando attraverso il metodo sperimentale le visioni antecedenti alla percezione attiva. Verga si può così calare completamente nella storia. La rivoluzione borghese è da lui analizzata nella estrema periferia, laddove gli echi immutati del dominio ideologico borghese non cessano di promuovere un modello di sviluppo. La *Prefazione ai Malavoglia* è l'esemplare intatto di questa prospettiva eccentrica, al cui centro non è il "centro" capitalistico ma la regione periferica, cui pure giungono i medesimi impulsi al rinnovamento. La democratizzazione della letteratura passò attraverso lo studio degli effetti del progresso borghese sulla civiltà contadina siciliana.

Né l'adozione di un punto di vista progressista, benché collocato moderatamente a destra, limitò la valutazione della centralità degli aspetti stilistici nella poetica e nello stile dei narratori francesi, da Balzac in poi: Verga, ancor più di Capuana, si infatuò dell'impersonalità *flaubertiana* e di quel candore nichilistico che inizialmente aveva pure criticato. Infine Verga capì che nel cinismo del narratore Flaubert era ravvisabile il miracolo del massimo di oggettività e di senso. Poiché il mondo era compreso dall'esterno e senza partecipazione diretta era l'"esterno" – ovvero la rappresentazione del mondo e il cosiddetto effetto di realtà – a sostanziare di contenuti ideologici la trama, determinandone lo sviluppo in un gioco alternato tra equilibristiche sfumature e raffinatezza dell'espressione. L'oggettivismo raggiunto da Flaubert gli si consegnò dapprima nel suo contenuto apparentemente nichilista e poi, una volta alle prese con *I Malavoglia*, nelle istanze più che legittime del dominio della "forma". Per Verga la "rappresentazione a distanza" avrebbe potuto facilitare tale oggettività, il cui risultato non era però la piena mimesi, quanto la solidarietà assoluta tra forma e contenuto.

Le molteplici esperienze del giramondo Giovanni Verga – e si noti che il tema del vagabondaggio era per un isolano come lui una tematica post-romantica e al tempo stesso attuale – agirono fortemente sulla formazione di un pensiero autoriale autonomo dai presupposti della scienza; in altre parole, è mia idea che Giovanni Verga per via delle sue esperienze di artista e a causa della instabilità del suo status sociale si appropriò di un punto di vista talmente arricchito di conoscenze sociologiche, temperamentali, psicologiche che meglio di altri, e fino al capolavoro, assurse a interprete del racconto oggettivo: una

---

<sup>14</sup> La fase della letteratura italiana che cade tra gli anni settanta e ottanta è secondo De Sanctis un'«olla podrida». In realtà è l'intero periodo storico che segue il Rinascimento a essere considerato negativamente, ovvero come un'epoca opaca e di «transizione»: «Noi siamo in religione, in politica, in arte, in giurisprudenza, come quell'essere che "non è nero ancora e il bianco muore", in uno stadio troppo lungo di transizione, dove il nuovo poco si studia e il vecchio poco si cerne, componendo così una specie di *olla podrida*, in cui le più stupide tradizioni vivono in compagnia con le più ardite innovazioni.» (F. DE SANCTIS, *Petrarca e la critica francese*, cit.).

narrazione neutrale che in realtà si dotò di un'infinità di altri punti di vista, di cui Verga, partecipando alla vita quotidiana di tutti le classi, era perfettamente consapevole e legittimo detentore. Dalle passeggiate tra le campagne di Vizzini in compagnia di Janu, divenuto poi Jeli il pastore, Verga si spinse fino ai salotti della mondanità catanese, fiorentina e milanese. La modernità lo penetrò attraverso la vita vissuta e l'*Erlebnis*.<sup>15</sup> A Milano si compie la sua maturazione e tra il 1874 e il 1878 il suo modo di concepire le trasformazioni del mondo si salda in una rappresentazione da lontano in cui i dati raccolti sul campo vengono incorporati in un intreccio connotato da una concezione progressiva, lineare, borghese della storia. A un primo rifiuto della modernità industriale, testimoniato dalla prefazione a *Eva*, segue una comprensione più letteraria degli eventi locali di Aci-Trezza. Il punto di vista ideologico è affine a quello del gruppo di siciliani e di intellettuali riuniti la sera presso il Caffè Biffi di Milano. L'oggettività della narrazione di Franchetti e Sonnino delle sofferenze della popolazione lavoratrice in Sicilia funge da modello e da spunto.<sup>16</sup> Milano era divenuto quel centro della contestazione cui la Roma papalina non poteva fare le veci. Verga si accostò a ciò che restava del romanticismo milanese per poi restare colpito dalle rivendicazioni antiborghesi degli scapigliati e infine rifuggire dai propagatori d'odio tra le classi, i petrolieri e i socialisti.<sup>17</sup>

La discussione in ambito filosofico non aiutò di certo i letterati italiani a emanciparsi dal controllo ideologico della chiesa e dello spiritualismo: mentre in Italia De Sanctis costituiva il prototipo di un letterato aperto al positivismo, in Francia si assisteva al declino di Victor Cousin e alla diffusione delle idee degli alienisti della Salpêtrière, degli storici materialisti come Michelet, dei filosofi evolucionisti quali Quinet, Taine e Deschanel, supportati da un editore repubblicano e democratico, Louis Hachette. Ciò nonostante, in pochi anni, i veristi, da Verga a De Roberto, giunsero a delle considerazioni avanzatissime in merito ai postulati accettabili nell'ambito della teoria della letteratura. E ad esempio anticiparono le conclusioni con Guy de Maupassant, rifacendosi all'«illusorietà» del realismo, poneva termine all'esaltante epopea del naturalismo zoliano e della ricerca smodata del vero.<sup>18</sup> Rimane centrale nel mio discorso il punto dirimente evidenziato sin

<sup>15</sup> Cfr. N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940, e G. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963. Sul periodo trascorso a Firenze si v. G. PETRONIO, *Bilancio del convegno*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, (Atti del II Convegno di studi, Catania, 21-22 novembre 1980), Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 221-228.

<sup>16</sup> Si tenga presente che nel 1872 Capuana aveva annunciato di volersi occupare di Nievo, Bersezio, Barrili, Farina, Gualdo, De Gubernatis, De Amicis, Verga e Tarchetti in un volume, poi mai pubblicato, sui *Nostrì giovani romanzieri*; mentre il critico del «Fanfulla» Ferdinando Martini segnalava nel 1873 fra i narratori più operosi Barrili, Capranica e poi ancora Bersezio, Farina, Saredo.

<sup>17</sup> Sulla scapigliatura si v. L. BOLZONI-M. TEDESCHI, *Dalla Scapigliatura al verismo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, l'ancora valido G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971. È significativa, quanto celebre, la considerazione mutuabile a Verga con cui l'artista riconosce a Milano il merito di essere la città più attiva e vivace d'Italia: «Tutto ciò infine prova che Milano è la città più città d'Italia. Tutte le sue bellezze, tutte le sue attrattive sono nella vita gaia ed operosa, nel risultato della sua attività industrie. Il più bel fiore di quella campagna ricca ma monotona è Milano; un prodotto in cui l'uomo ha fatto più della natura.» (G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in ID., *Tutte le novelle*, a c. di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 856). La novella fu scritta in occasione dell'Esposizione Universale ospitata nella città meneghina per la prima volta nel 1881.

<sup>18</sup> Il riferimento corre alla nota prefazione di Maupassant al romanzo *Pierre et Jean* del 1888, in cui il naturalismo è superato dalle veillezità di riproduzione mimetica del reale: «La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au contraire, consist à user des précautions et

dall'abbrivio di questa trattazione: nello sviluppo di una teoria e di un contro-modello verista va tenuto conto primariamente dei tempi, dei modi e delle sostituzioni nelle valenze di una teoria complessiva che comportò la denuncia del determinismo e dello scientismo.<sup>19</sup> L'esordio sulla scena letteraria del proletariato scatenò tra i romanzieri la fuga verso l'"interdetto letterario", in una fase della letteratura borghese in cui per descrivere un soggetto potenzialmente pericoloso come il popolo sottomesso occorreva dotarsi di un'epistemologia autorevole ed autorizzata. La prefazione a *Germinie Lacerteux* pose nuovi interrogativi e nodi, cui il rinnovamento nei processi compositivi dell'opera letteraria rispose certificando la fine dei modi del romanzo storico.<sup>20</sup> È di qui, oltre questo passo, che il romanzo moderno si diffonde in Italia.

#### IL PRINCIPIO OSSERVATIVO

L'idea di stessa di stabilire dei nessi metodologici, o semplicemente di orientarsi, tra mezzi espressivi, strumenti retorici e approcci disciplinari appartenenti alle scienze 'moralì', alle scienze della natura o alle forme dell'arte letteraria può apparire, di per sé, un'impresa difficile, forse inadatta alle sintesi e alle considerazioni accomunanti. Anche perché dopo una prima fase di fusione tra i saperi, la cui durata termina nel positivismo, la modernità ha conosciuto una graduale, ma irrefrenabile, specializzazione delle conoscenze. Nella seconda metà del Novecento nell'ambito della discussione tra antropologi di varie nazionalità è però fuoriuscita l'esigenza di riconsiderare i punti di contatto tra la letteratura e le scienze sociali qualitative: una relazione moderna di cui gli scrittori naturalisti e veristi intesero per primi il potenziale conoscitivo. L'incontro tra la letteratura e le scienze sociali si verifica nel secondo Ottocento sul terreno filosofico del materialismo. La crescita delle forze produttive aveva favorito l'espansione del pensiero positivista, il cui apporto non si fermò neanche di fronte alle finalità eterogenee dell'arte. La biografia di Émile Zola fa risaltare il

---

des préparations, à menager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par le seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer. Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans la pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que de Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.» (G. MAUPASSANT, *Le Roman*, in ID., *Pierre et Jean*, Paris, Garnier, 1959, p. 12).

<sup>19</sup> Sui nessi che vincolano il metodo sperimentale teorizzato da Zola ai paradigmi scientifici registrati da Claude Bernard, Prosper Lucas e Bénédicte Augustin Morel si v. i contributi segnalati in D. BAGULEY, *Bibliographie de la critique sur Émile Zola: 1864-1970 et 1971-1980*, Toronto, Toronto University Press, 1982. Tra questi si v. in particolare H. MITTERAND, *Zola, Sous le regard d'Olympia*, vol. I, Fayard, Paris, 1999, p. 717 e ss. e C. BECKER, *Les apprentissages de Zola*, Paris, PUF, 1993, p. 59 e ss., p. 112 e ss.

<sup>20</sup> Della stessa opinione era anche Zola, quando notava la duplice centralità di questo romanzo nello studio della psicologia e della patologia analizzate in un singolo individuo: «Une reproche fondé, qui peut être fait à Germinie Lacerteux, est celui d'être un roman médical, un cas curieux d'hystérie. Mais je ne pense pas que les auteur désavouent un instant la grande place qu'ils on accordée à l'observation physiologique.» (É. Zola, *Mes Haines*, Bibl. Charpentier, Paris, 1866, p. 82). Per un'introduzione alle problematiche sollevate nella prefazione *degoncourtiana* si v. É. REVERZY, *Préface*, in E. ET J. DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux, Œuvre narrative complète*, t. VI, Paris, Garnier, 2014, pp. 8-50.

dato secondo cui lo sviluppo della conoscenza scientifica poteva influire sull'evoluzione mentale e prospettica dell'artista. Il giovane studente appena giunto a Parigi mostrava di sé nelle lettere agli amici i suoi lati di poeta romantico, affascinato dalla natura quale proscenio del divenire storico e immaginosa e visionaria catena degli esseri:<sup>21</sup> Allorquando lo sviluppo dinamico delle scienze condurrà al progresso tecnico e a una più estesa e operativa conoscenza medica, dei fatui interessi per una "catena degli esseri" non resterà che il piano schematico dei rapporti di ereditarietà tra gli appartenenti ai Rougon e ai Macquart. Al soggettivismo per cui il poeta romantico si nutriva innanzitutto delle sue passioni per raggiungere con esse il mondo osservato e ricostruito in maniera visionaria, il romanziere naturalista sostituisce ormai il punto di vista analitico della borghesia, che studia la materia per potersene servire. La sottrazione di spazi alla soggettività dell'artista – alla sua libertà – sarà perciò la prima e la più duratura tra le contestazioni rivolte a Hyppolite Taine e poi al determinismo della letteratura zoliana. Il dibattito intercorso tra antropologi, etnografi e scienziati sociali nel corso del Novecento ha in parte chiarito come anche in una narrazione oggettiva e impersonale sia presente un punto di vista autoriale che trascoglie ciò che può essere rappresentato e considerato realistico, verisimile. In questa scelta delle scene narrative, dei personaggi, dell'intreccio è dunque rilevabile un alto tasso di soggettività che l'impersonalità narrativa, l'indiretto libero o la presunta astinenza da ogni portato ideologico non escludono. E d'altronde furono gli stessi naturalisti a caricarsi del ruolo di filosofi e di interpreti della realtà, oltre che di scienziati.<sup>22</sup> Un incarico dalle prescrizioni improbe e che anzi presupponeva una conoscenza talmente approfondita del presente da poter addirittura prevedere il futuro.<sup>23</sup>

Se le acquisizioni teoriche delle scienze naturali, dalla fisiologia alla biologia, venendo imparate alla letteratura, causavano la scientificizzazione dell'arte, tale movimento unilaterale generò un'ampia sommossa degli intellettuali a difesa dei valori eterogenei e non finalistici della creazione artistica. Ma al di là di ciò che di questo periodo della letteratura è stata infine salvata dalla storia e dalla passione dei critici letterari, è nell'ambito della metodologia che la svolta naturalista segnò per sempre un rivolgimento nei processi compositivi del romanzo moderno. Un ammodernamento le cui propaggini sono ben presenti nelle modalità di indagine dell'antropologo culturale alle prese con l'analisi di una

<sup>21</sup> Mi riferisco all'ideazione di un vasto poema sull'umanità, il cui titolo sarebbe dovuto essere *La chaîne des êtres* e che però il giovane Zola, allora aspirante verseggiatore, non si riuscì più a realizzare.

<sup>22</sup> Nel *Roman Expérimental* del 1880 Zola dichiara espressamente di essersi fatto carico delle conoscenze dello scienziato e delle ambizioni speculative del filosofo: «È sempre il ruolo dei pionieri che Claude Bernard assegna ai filosofi. Si tratta di un compito elevato che ancor oggi gli scrittori devono compiere». (É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980, p. 89).

<sup>23</sup> È l'accusa che Salvadori rivolge a Zola, affermando che lo scrittore aveva raffigurato in *Au Bonheur des Dames* un mondo prefigurato ideologicamente e non "osservato" direttamente sul campo; al romanzo del 1882-1883 verrà dedicata un'ampia parte della trattazione sul metodo del naturalismo, le finalità ideologiche e i sottosistemi allegorici: «La rivoluzione metteva lo scompiglio nella piazza, trasformava Parigi, perché era fatta colla carne e col sangue della donna. Questa l'anima del gran mostro: chi gliela infonde è Mouret. Agitato da quest'anima, esso cresce fino a proporzioni inaudite. Tutte le lusinghe per le quali si può attirare la donna esso le sfoggia; tutte le vie per le quali l'oro può rifluire alle sue vene le trova: e il suo sangue poi serve a nutrire tutto un popolo di larve, un gran falanstero, che nella mente di Zola sarebbe un'immagine delle famiglie operaie che avrà la società di quest'altro secolo». (G. SALVADORI, *Au Bonheur des Dames*, in «La Domenica Letteraria», 22 aprile 1883).

comunità rurale, urbana primitiva. Anche nella ricerca etnografica, al lavoro compiuto durante la fase osservativa ‘sul campo’ fa seguito una rimodulazione delle esperienze vissute in prima persona nel racconto personale, ma non soggettivo, dell’incontro etnografico con *l’autre*. Parimenti, le *observations* scientifiche a cui Zola si appoggiava sovente nella costruzione dell’intreccio romanzesco o i soggiorni dello scrittore parigino o dei due veristi siciliani tra le popolazioni locali adempiono completamente alla funzione osservativa dei soggiorni che gli antropologi destinato alla conoscenza dell’oggetto sociale della loro ricerca. Facendo proprio l’esempio compiuto delle inchieste sul proletariato e sulle concentrazioni operaie di Frédéric Le Play, Émile Zola approntò un metodo in grado di supportare con la teoria scientifica e sociologica le osservazioni sul campo condotte alla maniera di un etnografo.<sup>24</sup> Senza distinguersi troppo da tale modello operativo anche Verga e Capuana assunsero modi e approcci etnografici, avvalendosi delle supposizioni teoriche degli etnologi della scuola siciliana di Pitré.

Se si esclude l’interazione tra il romanziere naturalista e la realtà sociale non vi sarebbe stato né un nuovo romanzo, né l’avvicinamento decisivo e proficuo tra la letteratura e le scienze sociali. Il metodo fu quindi inteso dalle avanguardie naturaliste come il varco verso cui poter accedere a una raffigurazione complessa della realtà e a un’“osservazione partecipante”, nel senso *malinowskiano* dell’espressione. I veristi siciliani si dotarono di un tipo di ancoraggio alla realtà sociale siciliana le cui basi immediate si addentravano in un’ideale storico-antropologico: il ricorso alla narrazione popolare e l’ideale di un carattere primitivo del popolo siciliano funsero da appoggi pseudo-oggettivi. L’elevato grado di schematicità e di analiticità con cui le raccolte di canti, proverbi, detti, narrazioni popolari erano catalogate già da qualche decennio servì a convalidare l’autorità del sapere antropologico e demo-psicologico. Si trattava di dati a loro modo oggettivi, in cui secondo Taine si materializzavano gli elementi storici e culturali, razziali ed ereditari, di un intero popolo. Il *passerpartout* per accedere a questo tipo di saperi venne a essere costituito dall’esperienza di contatto diretto con le plebi contadine siciliane: queste vennero dunque osservate e comprese tramite gli schemi ideologici della destra liberale di Franchetti e Sonnino, le cui conclusioni sul presente erano affiancate da considerazioni di tipo idealistico e filosofico inerenti le ragioni ataviche dell’arretratezza mentale e della troppa animalità nei comportamenti. Al decisionismo di Franchetti e Sonnino, che nella loro inchiesta attaccarono durante la borghesia siciliana, Verga accompagnò un’altra spietata critica della società siciliana: senza disconoscere i meriti del progresso su scala internazionale, il narratore siciliano si occupò piuttosto di evidenziare gli echi e gli scadimenti della rivoluzione borghese approdata nell’isola. A suo sostegno e come dati

---

<sup>24</sup> Frédéric Le Play è oggi considerato un precursore della sociologia. Ad introduzione di ogni studio sociale Le Play premetteva un resoconto del metodo d’osservazione utilizzato “sul campo”. Fondatore della «Società internazionale des études pratiques d’économie sociale» e del giornale «Réforme Sociale» si occupò prevalentemente della condizione degli operai (*Ouvriers européens*, Paris, 1855) e della vita delle loro famiglie (*Étude sur le travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l’Europe*, Paris, 1877-1879). Dalle sue ricostruzioni, d’impianto sociologico, Zola si servì ampiamente nei romanzi sul popolo; altrettanto peso ebbero gli studi di Villermé (L. R. VILLERMÉ, *Tableau de l’état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine, de soie*, Paris, 1840), di Michelet (*Le peuple*, Paris, 1846) e di Parent-Duchatelet sulla prostituzione (*La prostitution à Paris au XIX siècle*, Paris, 1836).

oggettivi venivano a collocarsi uno dopo l'altro gli studi degli etnologi e i volumi della monumentale biblioteca di Giuseppe Pitré.

La tesi del Taine, secondo cui l'arte e la poesia erano l'espressione più alta e più pura dell'essenza storica di un popolo, venne assimilata e presa a punto di riferimento ideologico nella difesa verista di un'idea di letteratura "provinciale". Si trattò anche di una nobilitazione necessaria, che valse da scoglio alle numerose pretese, provenienti dai settori lombrosiani e del darwinismo sociale, di ridurre l'uomo meridionale a stadio inferiore dell'evoluzione umana. Il recupero e la valorizzazione dell'*ethnos* si inserivano d'altronde in un ampio percorso investigativo di cui D'Ancona, Comparetti e Rajna erano i primi sostenitori in ambito accademico. Verga contribuì anch'egli, come uno storico e un osservatore, alla corsa verso la salvazione di un intero patrimonio di civiltà. La preservazione dall'oblio delle narrazioni popolari, fiabistiche, della novellistica, delle rime, dei proverbi e dei canti venne dunque accomunate alle ambiziose specificità del rinnovamento metodologico messo in atto dal naturalismo e dal realismo francesi.<sup>25</sup> Verga e Capuana accettarono un po' semplicisticamente quelle impostazioni che privilegiando l'aspetto etnico consentissero la nobilitazione del passato contadino e un suo più consequenziale inserimento nella narrazione del presente borghese. Conclusa ormai l'epoca del romanzo storico, finita l'era dei romanzi sociali di Carcano, Mastriani o delle novelle campagnole della Percoto, aveva inizio un lungo periodo di contrasto tra le classi, che avrebbe rimodellato la geografia degli eventi storici, delegando la campagna a mero sfondo delle evoluzioni politiche. Poco prima che ciò accadesse anche in Italia, i veristi riposizionarono gli elementi della teoria naturalista e assecondando le specificità italiane rimodularono le esigenze del realismo alle caratteristiche di un tessuto popolare contadino, non ancora fagocitato dalle trasformazioni indotte nelle città dalla civiltà industriale e dei consumi.

---

<sup>25</sup> In un saggio riservato al recupero della tradizione dei racconti orali tramandata dai cantastorie napoletani Pio Rajna evidenziava la necessità di raccogliere al più presto la maggiore quantità di reperti della tradizione: «Spariranno i cantastorie da Napoli, come già son spariti da tutta oramai l'Italia settentrionale e media [...] / La nave del medio evo è affondata da un pezzo; eppure qua e là si vede ancora galleggiare in mezzo ai flutti qualche tavola, qualche frammento d'albero. Conviene affrettarsi a raccogliarli e metterli in salvo, prima che il mare li abbia inghiottiti per sempre. È un'opera meritoria, della quale coloro che verranno dopo di noi ci saranno grati non poco; e giova compierla, anche a costo di parere a molti adunatori ridicoli di putridume e ciarpame.» (P. RAJNA, *I «Rinaldi» o i cantastorie di Napoli*, in «Nuova Antologia», II serie, XIII, vol. XII, 15 dic. 1878, pp. 578-579). Secondo l'antropologo Antonino Buttitta, la produzione verista di Verga rivela l'intero spessore di «uno Scrittore le cui opere, in forza della loro sostanza antropologica, salvano eventi e persone dall'oblio del tempo e li consegnano alla memoria della storia.» (A. BUTTITTA, *Prefazione*, in L. GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti*, Lanciano, Carabba, 2005, p. 13). Gino Tellini ha inquadrato la fase post-unitaria come la prima in cui si assiste a un'affannosa difesa delle specificità locali: «Nell'Italia appena fatta, lungi dall'assistere a un processo omogeneo di energie centripete e convergenti, si osserva invece un generale fenomeno di energie centrifughe, mosse (si direbbe) da una sorta di angoscia dell'esclusione: si destano forze sopite e latenti, mobilitate dal legittimo desiderio di tutelare la sopravvivenza e difendere la specificità di tradizioni locali, antropologiche, culturali, linguistiche, etnografiche comunque sacrificate al sogno della Patria una e indipendente.» G. TELLINI, *Tra Manzoni e Verga: una e tante Italie*, in «Paragone», LXII, n. 99-101, febb.-giu. 2012, p. 132.

## LA NASCITA DEL VERISMO

Le classi popolari fanno capolino nella letteratura veristica perdendo i tratti comici e burleschi con cui erano stati tratteggiati i comportamenti dell'individuo incolto nella tradizione letteraria, dal Trecento e fino all'Ottocento arcadico e borghese. Gli epigoni di una letteratura ben disposta nei confronti del carattere puerile e ingenuo della plebe del contado e del piccolo centro cittadino vennero dunque scalzati dai narratori di un'epoca colma di contraddizioni, ma al cui centro erano poste per la prima volta le esigenze di una nuova classe sociale in via di formazione il proletariato agricolo e urbano. Alla diffusione del *roman feuilleton* seguì anche in Italia una politicizzazione e un'ideologizzazione dei contenuti del nuovo romanzo, cui contribuirono in massima parte gli scrittori che, facendosi portatori di nuovi valori poetici e poeticologici, aderirono agli indirizzi letterari del momento. La distanza tra i romanzieri *feuilletonistes* e i realisti si acuì con l'emergere di una contrapposizione tra il naturalismo propagandato da Zola da una parte, e gli stilemi e le strutture narrative dei romanzi *bugoliens*. Il panorama italiano si presenta come uno scenario piuttosto immobile in cui domina fino all'ultimo il modello del romanzo storico e l'anti-modello del romanzo *sterniano*, adattato in vario modo dall'ala più eterodossa dell'arte italiana, gli scapigliati.<sup>26</sup> Ma nello iato tra l'anti-romanzo *sterniano* e l'esplosione di punti di vista nella narrativa di marca soggettivista di Luigi Pirandello – con cui di fatto, se si escludono Svevo e Tozzi, si apriva il novecento italiano – gli esiti del naturalismo e del verismo si distinsero come i prototipi di un modello più avanzato e anche più europeo rispetto al romanzo di Scott e ai *Promessi sposi*. L'imperativo di "studiare l'Italia vera" congiunse le istanze letterarie al metodo sperimentale delle scienze naturali e all'impostazione più aperta di una branca della filosofia italiana, comprendente figure come il già citato De Meis, ma anche Pasquale Villari e Gaetano Trezza.<sup>27</sup>

Sul fronte della letteratura colui che per via della sua prima produzione era stato inquadrato dalla critica letteraria come il Feuilleton italiano – Giovanni Verga – preparò accuratamente la conversione dallo psicologismo al naturalismo. Giunto a Milano nel 1874 dopo una sofferta esperienza di separazione dalla sua terra, l'ormai ventiquattrenne Verga si accosta a una modernità mai prima di allora vissuta in modo così intenso: la mondanità che pullulava negli ambienti, più o meno conformistici, dei vari teatri milanesi, i primi contatti con l'editoria e la frequentazione degli intellettuali vicini all'ala liberale della destra garantirono apporti variegati ed eterogenei di cui sia Capuana, sia Verga approfittarono prima di avvicinarsi alle teoriche del naturalismo. Sin dagli anni del primo trasferimento a Firenze, Verga è ossessionato dalla sua riuscita, cioè dal raggiungimento di un successo personale con cui rimediare finalmente ai sacrifici suoi e dalla sua adorata famiglia. Nelle lettere alla madre, spedite alla famiglia da Firenze, tra il 1869 e il 1874, traspare il desiderio

<sup>26</sup> Sulle influenze del romanzo *sterniano* in Italia si v. R. COLOMBI, *Ottocento stravagante*, Roma, Aracne, 2011.

<sup>27</sup> Si poteva leggere sulla «Rassegna» del 5 maggio 1878 e a corredo di una recensione del saggio *Dello stato delle persone in Calabria* di Padula che: «A tutti diremmo: Studiamo l'Italia vera, i suoi veri bisogni, il suo stato reale: perché noi, non conosciamo ancora la patria nostra!». Sull'apporto degli intellettuali della «Rassegna» si v. G. TELLINI, *Tra Manzoni e Verga: una e tante Italie*, cit., pp. 125-138 e soprattutto R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani*, Catania, Fondazione Verga, 1990.

di elevare il proprio lavoro artistico ben oltre la media, così come emerge tra le righe l'intuizione secondo cui solo attraverso l'innovazione dei contenuti e dello stile sarebbe stato possibile compiere un salto di qualità nel modo di esporre e nelle cose da dire.<sup>28</sup> E una semplice prefazione a una novella lo trasforma in brevissimo tempo nell'autorevole e rispettato capofila del verismo italiano.<sup>29</sup> Eppure nell'esposizione dei concetti che motivano il passaggio alla poetica dei documenti si nasconde in realtà una soppesata valutazione dei termini della questione poetica, ovvero si agitano riferimenti teorici e metodologici che riguardano *in primis* sia l'etnologia, sia la filosofia tainiana. Ad esempio nella rievocazione di una procedura ideale, relativa al ritrovamento di un racconto popolare («Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi») viene convocata in realtà una dimensione appartenente al metodo di raccolta degli etnologi siciliani. Questi, tra cui Lionardo Vigo, erano specializzati nel riempimento catalogico di insiemi di canti, voci, proverbi divisi per provenienza geografica, tipologia delle fonti e tematiche. Per cui il contatto che Verga istituisce tra il «fatto nudo e schietto» e colui che nel riportarlo in una dimensione letteraria lo tramuta in una tra le manifestazioni del carattere etnografico contiene in sé già tutti i termini di un rapporto non semplicistico tra le modalità della rappresentazione e i tratti di quel mondo sociale:

Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto nei 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 scrittore.<sup>30</sup>

La maniera in cui è dunque rivendicato l'approccio documentale del romanziere verista non esclude perciò né la riconoscibilità nel testo di un sapere etnologico, né l'inclusione sul piano prospettico dei residui di un approccio conoscitivo in linea con le strategie stilistiche e narrative proprie di un metodo di scrittura basato sull'osservazione, che cioè prevedendo la presenza del narratore “sul campo”, tra i locali e ‘taccuino alla mano’, si configurasse come tipologia italiana del romanzo sperimentale. D'altronde sin dagli anni settanta il teorizzatore del verismo, Luigi Capuana, aveva partecipato all'opera di registrazione dei canti popolari avviata da Vigo e in quegli stessi anni, per via epistolare, scambiava le sue opinioni sul mondo popolare con Giuseppe Pitrè.

Il dato che può aiutarci a capire le differenze sostanziali tra verismo e naturalismo zoliano è un tutt'uno con l'esattezza con la quale è necessario periodizzare le diverse fasi di

---

<sup>28</sup> Sul periodo trascorso da Verga a Firenze esulle sue frequentazioni si rimanda a I. GAMBACORTI, *Verga a Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1994; mentre per gli anni trascorsi a Milano è d'obbligo il richiamo al già citato volume di Melis.

<sup>29</sup> La novella fu pubblicata per la prima volta nel febbraio 1880 in «Rivista minima» e con il titolo *L'amante di Raya*. Nel successivo inserimento nella raccolta di *Vita dei campi*, edita quello stesso anno, Verga apportò alcune modifiche, mutandone l'intestazione in *L'amante di Gramigna*. Ed è sempre nel febbraio 1880 che Verga aveva dato alle stampe due delle sue prove più originali: *La Lupa* per la «Rivista nuova di Scienze, Lettere e Arti» e *Jeli il pastore*, novella uscita su «La Fronda»; dell'agosto 1879 è invece la prima edizione di *Fantasticheria* riservata al «Fanfulla». Se si esclude il racconto lungo *Nedda*, la prima novella verista è, a conti fatti, *Rosso Malpelo* (si v. G. VERGA, «Fanfulla», pubblicata in due puntate tra il 2 e il 5 agosto 1878).

<sup>30</sup> G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., p. 202.



composizione e di teorizzazione della narrativa verista: in contrasto con quanto è spesso sostenuto a proposito della datazione della svolta anti-naturalistica di Luigi Capuana, non è con gli *Ismi* che il ripensamento nei confronti dell'opera di teorico di Zola viene alla luce. Se si leggono con attenzione le due recensioni che Capuana scrisse tra il 1878 e il 1879, la recensione di *Vita dei Campi* di Verga e se si tiene conto di alcune sfumature nella dedica di Verga a Farina si noterà l'esistenza di sottili ripiegamenti, acuiti in veri e propri rimaneggiamenti del pensiero zoliano in materia di scienza e di letteratura scientificizzata. I segnali di un'insofferenza evidente rispetto allo scientismo sono stati poco soppesati, forse perché alla critica letteraria sarebbe spettato di identificare i paradigmi interpretativi con cui Verga e Capuana poterono fronteggiare l'assenza di modelli scientifici di riferimento. Il richiamo al popolo come sorgente di storie e di ispirazione ci dà un primo solido indizio di come dall'«abbozzo di un racconto» possa essere desunto un elemento «storico» e uno maggiormente letterario. Mettendo da parte le ambizioni zoliane di una letteratura promossa a resoconto analitico di fatti e situazioni interpretate secondo schemi e leggi scientifiche, Verga proponeva un modello di realismo minore, per il quale la trattazione degli eventi collettivi o individuali non avrebbe ridotto né il mistero, né la libertà di rappresentare, poiché «il semplice fatto umano farà pensare sempre». A differenza di Zola, che solo raramente prendeva posizione sui limiti della Scienza,<sup>31</sup> Verga giunse immediatamente a tale conclusione:

Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le risorse dell'immaginazione che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi?<sup>32</sup>

Il timore di cadere in un sistema chiuso è evitato dacché è l'autore a stabilire i limiti di un metodo sperimentale, cioè aperto a nuove inclusioni e a ravvedimenti continui rispetto a una teoria fissa. Siamo a ridosso della pubblicazione del saggio di Francesco De Sanctis su Zola, in cui il desiderio di una narrativa realista era messo in connessione diretta con la verità e con le «lagrime vere» dei personaggi fittizi. Verga dialoga con De Sanctis: mentre il primo rivendica alla seconda fase della sua narrativa «l'efficacia dell'essere stato, delle lacrime vere», l'indicazione desanctisiana apriva le porte al documento umano e alla discesa del romanziere negli inferi del proletariato: «Dateci le lacrime delle cose e risparmiateci le vostre».<sup>33</sup> Ma De Sanctis non promosse soltanto un'apertura nei confronti del realismo: egli combatté nei suoi scritti più tardi l'intromissione della metafisica e delle

---

<sup>31</sup> Un piccolo ridimensionamento delle ambizioni positivistiche si avverte in un articolo pubblicato per la prima volta su «Le Messenger de l'Europe», poi edito «Le Voltaire» e infine confluito nel *Roman Expérimental*: «Se Claude Bernard ritiene che la complessità dei fenomeni impedirà a lungo alla medicina di costituirsi pienamente come scienza, che dire del romanzo sperimentale dove i fenomeni sono ancora più complessi? Ma ciò non impedirà al romanzo di intraprendere il cammino della scienza, in conformità con la generale evoluzione del secolo.» (É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., p. 75). .

<sup>32</sup> G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, cit., p. 203.

<sup>33</sup> F. DE SANCTIS, *Zola e L'Assommoir*, in ID., *Saggi sul realismo*, cit., p. 220. Si tratta della celebre conclusione a effetto proferita da De Sanctis al termine della conferenza dedicata all'*Assommoir*.

astrazioni intimiste nel racconto, quasi prefigurando l'imminente ascesa dello psicologismo di Bourget e *dell'art pour l'art* degli esteti filo-dannunziani. Ma nella premessa alla novella *L'amante di Gramigna* vi sono anche altri spunti la cui origine è di certo esterna al serbatoio verghiano di riferimenti e autocitazioni: c'è, ad esempio, un rimando diretto all'importanza dello studio delle «passioni», le quali avevano rappresentato nella cultura letteraria e parascientifica francese il punto d'incontro tra aspirazioni artistiche e terminologia parascientifica. Accanto alle passioni Verga pone però il mistero eterno che smuove e rimescola le passioni umane. Dando il là a un refrain costante sulle ragioni della creazione letteraria Verga accostava l'analisi delle passioni umane all'idea piuttosto fumosa di un insondabile mistero:<sup>34</sup> invece di assestarsi sul determinismo, la dedica a Farina apre sconcertanti dubbi e incertezze sulla reale efficacia delle scienze naturali. La verità, più che alla scienza sembra affidarsi alla veridicità dei racconti popolari, o alla capacità del narratore di districarsi tra sentimenti e impulsi degli altri. È esattamente ciò che Capuana ristabilirà in uno dei saggi contenuti in *Per l'arte* del 1885, laddove si ribadisce che nel «processo della creazione» è la forma che, inverando i contenuti dell'osservazione, rendeva possibile la miracolosità del capolavoro letterario, la crudezza e la materialità di una finzione. Il mistero è il punto di arrivo di una ricerca soggettiva, a cui pure concorrono elementi valutativi e opinioni decretate unilateralmente come neutrali. Nella recensione di *Vita dei campi* – pubblicata il 20 e il 21 ottobre 1880 sul «Corriere della Sera» – la domanda posta da Verga («Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore?») ritornava nella forma di un interrogativo sul significato della letteratura ridotta a propagazione di contenuti scientifici. Riecheggia sia nella recensione di *Vita dei Campi*, sia nella premessa a *L'amante di Gramigna* il peso delle concezioni desantisiane a proposito di contenuto e forma. Rimbomba in quelle parole anche la polemica che tra Zola e de Goncourt si era innescata a seguito della pubblicazione del romanzo *Les frères Zemganno*. Un dibattito che si era allargato dacché de Goncourt aveva messo in dubbio le potenzialità del metodo naturalista di condurre il movimento fino al «trionfo del romanzo». Scrive Verga il 24 agosto 1879 sulle pagine del «Fanfulla della Domenica»:

Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà 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;<sup>35</sup>

Lo studio analitico dei comportamenti, degli umori e dei temperamenti nei singoli individui poteva, sì, facilitare la comprensione «dell'uomo interiore», ma il «processo della creazione» restava comunque un «mistero» della forma. Con questo vocabolo un po' ambiguo Verga sostiene l'ineffabilità delle ragioni alle basi del fatto materiale; ed è questo il

---

<sup>34</sup> Non è un caso che la stessa teorizzazione ritornerà nella più famosa prefazione di Pirandello: «Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale.» (L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1985, p. 12).

<sup>35</sup> G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, cit., p. 203.

motivo principale che costringe i naturalisti al perfezionamento continuo dello stile e alla ricerca di strategie narrative performanti.<sup>36</sup> Affinché l'opera sembri «fatta da sé» c'è bisogno che le indicazioni di De Sanctis a proposito di contenuto e di forma vengano rimodulate a seconda dei nuovi interessi. Il verismo accolse sul piano formale l'impersonalità narrativa introdotta nel racconto da Flaubert e da Zola; mentre per quanto concerne i contenuti e i presupposti teorici agì l'impostazione esibita per la prima volta dai fratelli de Goncourt nella già citata prefazione a *Germinie Lacerteux*.

A differenza di quanto è stato spesso sostenuto in sede critica, oggettività e impersonalità della narrazione non sono affatto la stessa cosa: i veristi e i naturalisti possedevano in maniera chiara questa distinzione, conoscendo a fondo sia le implicazioni stilistiche dell'impersonalità narrativa, sia l'esistenza di impliciti cognitivi e di presupposti teorici all'origine di ogni tipo di oggettività. La formula secondo cui la narrazione si risolve nella riproduzione di quello che resta un "mistero" rivela l'assenza dei paradigmi scientifici su cui Zola aveva basato la propria epistemologia. La linea è condivisa anche da Capuana, il quale ritorna sulla concettualizzazione espressa per la prima volta da Verga nella premessa a *L'amante di Gramigna*:

Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte diviene così completa che il processo della creazione rimane un mistero.<sup>37</sup>

Nella premessa teorica con cui Verga mostrò quali erano i fondamenti del suo metodo, prevale un discorso scientifico in cui dominano la psicologia e la scienza delle passioni. Se la "scienza delle passioni" rimanda soprattutto a Flaubert e al suo studio delle passioni umane, il rimando alla psicologia ha una valenza ancora più specifica: difatti da una rilettura delle maggiori opere tainiane è riscontrabile la centralità della psicologia dell'"uomo interiore", quale scienza di raccordo tra la comprensione dei fatti collettivi e lo sviluppo nel singolo individuo di passioni, idee, infine "volontà". L'incompatibilità, apparentemente incomprensibile, che Verga autorizza tra il «risultato psicologico, intravisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato» da una parte e l'individuazione di uno «sviluppo logico» conducente fino alla scoperta rivoluzionaria delle «verità psicologiche» in realtà oppone da un lato la letteratura pre-naturalista, compreso anche Stendhal, e dall'altro colloca, al punto di più avanzato della ricerca di tipo letterario e stilistico il connubio di conoscenze psicologiche e raffigurazione della realtà empirica. Il passaggio è molto sottile e presupponeva che il lettore del tempo conoscesse a fondo la teoria di Taine e la centralità in essa della conoscenza di tipo psicologico. Secondo il maestro francese la materia era l'estensione del pensiero e per tale ragione lo studio della psicologia metteva insieme sia le valutazioni legate alla fisiologia dell'individuo, sia le considerazioni sul comportamento e sul suo agire nella relazionalità "totale" del *milieu*. A ciò andava sommato che sia secondo, sia secondo la scuola demopsicologica pitreiana dalla psicologia di un insieme di individui era ricavabile – attraverso l'osservazione diretta e alla

<sup>36</sup> Affinché lo stesso concetto di forma si estetizzi in quanto parte di una poetica dei contenuti bisognerà attendere il genio pirandelliano: si v. L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit.

<sup>37</sup> L. CAPUANA, *Vita dei campi*, in ID., *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 76.

raccolta di documenti umani – la psicologia di un popolo, di una razza “storica”. Se ci si attiene a queste sintetiche considerazioni critiche, peraltro mai formulate prima di ora, si capirà perché sul piano teorico a Verga e a Capuana fu possibile combinare le teorie tainiane con la produzione scientifica della demopsicologia pitreiana. Nell’osservazione diretta del popolo siciliano pesavano dunque elementi di valutazione derivanti dallo studio della psicologia del popolo. Come ha spiegato Branciforti nella prima versione della premessa l’importanza di un metodo analitico era segnalata dal legame tra cause ed effetti; mentre nella versione finale è l’opposizione tra «sviluppo logico» e «risultato psicologico» a determinare la prevalenza di uno stile conformato alla verità piuttosto che di una narrazione originata dal “genio” romantico:<sup>38</sup>

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo; sacrifichiamo volentieri l’effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno impreveduto, meno drammatico, ma non meno fatale; siamo più modesti, se non più umili; ma le conquiste che facciamo delle verità psicologiche non saranno un fatto meno utile all’arte dell’avvenire.<sup>39</sup>

Il ripudio dell’«effetto di catastrofe» – risultato sterile, osteggiato da Zola e rifiutato dai naturalisti francesi – comprende il distacco da una poetica (melodrammatica) limitata dalla sottomissione a un «risultato psicologico», all’effetto drammatico. Preferendo la “media” e l’“eccezione” dei naturalisti alla ripetizione di intrecci molto simili tra loro e caratterizzati, come nel romanzo *bugolien*, da opposizione manichee, Verga solidarizza con Zola per ciò che riguarda il superamento del romanticismo, ma se ne distacca allorché il peso dei paradigmi scientifici viene ridotto al solo dominio – di derivazione tainiana – della psicologia dell’“uomo interiore”. Il ritratto non è messo in discussione: le passioni umane dei personaggi meritano di essere approfondite; il legame tra il singolo individuo e la comunità a cui appartiene va attentamente ricostruito, tenendo conto delle specificità culturale, religiose e antropologiche del luogo; infine, il contesto storico assume il valore di “moment”, ovvero, secondo Taine, di congiunzione perfetta tra l’apporto dell’ereditarietà nella razza e le influenze sui singoli individui del *milieu* e dell’interazione costante. La storia è sì un insetto, di cui poter analizzare le parti, ma l’uomo è nella storia un “teorema” la cui soluzione è nell’osservazione costante del presente. La psicologia è dunque per Taine e per i veristi la terra di mezzo in cui lo studio della storia e l’analisi delle parti dell’individuo (la fisiologia) possono finalmente dare dei risultati attendibili. La psicologia comparata, che stava alla base del metodo dell’etnologia siciliana e dell’antropologia pre-frazeriana, permetteva a Verga di trarre considerazioni etnografiche dall’esame degli atteggiamenti più

<sup>38</sup> Come ha rilevato Francesco Branciforti nell’edizione di *Vita dei Campi* edita da Treves del 1897 il sintagma «verità psicologiche» è sostituito da quella che appare come una parafrasi della metodologia naturalistica: «[...] le conquiste che facciamo delle verità psicologiche diventano la dimostrazione di costesto legame oscuro tra cause ed effetti, cioè tra le passioni e le azioni che ne conseguono, ove si introduce un termine (*dimostrazione*) apparentemente neutro rispetto al precedente (*conquiste*), ma sovraccaricato a sua volta dell’aspra difficoltà del suo percorso (*legame oscuro tra cause ed effetti*).» (F. BRANCIFORTI, *L’amante di Gramigna*, «Annali della Fondazione Verga», 17, 2000, pp. 177-213).

<sup>39</sup> G. VERGA, *L’amante di Gramigna*, cit. pp. 202-203.

comuni nel popolo. Il *fait divers*, ovvero l'eccesso rispetto alla norma, si configurava come il momento in cui le particolarità di un essere naturale fuoriuscendo potevano illuminare i tratti connotanti il resto della popolazione, cioè la "media". Da un lato vi è lo studio dell'eccezione e del fatto eclatante – il cui interesse era prettamente naturalista –, dall'altro vi fu l'attenzione per ciò che di quotidiano, di ereditario e di storico vi era nel carattere e nella psicologia del contadino siciliano. Lo studio dell'*ethnos* e della psicologia furono i due campi del sapere dai cui ambiti teorici Verga afferrò i presupposti oggettivi su cui costruire la sua visione soggettiva del mondo storico.

#### IL DISTACCO DALLO SCIENTISMO

Una domanda che viene posta spesso dai critici del naturalismo e del verismo è se fu Verga a seguire Capuana o viceversa. La ricostruzione della genesi di una teoria e di un metodo veristi permette di giungere a una conclusione che benché sommaria non lascia spazio a molto fraintendimenti. Il trapasso dal romanticismo al naturalismo segna senz'altro la fine di un'epoca e l'apertura di un'altra. La borghesia al potere in tutt'Europa detta le sue leggi del profitto e anche l'arte vi si adegua. Mai prima di allora l'arte era stata finalizzata a qualcosa di profittevole per mezzo di un orientamento teorico indirizzato verso un tipo di conoscenza specialistica. Zola, accoppiando la letteratura a un resoconto analitico, finalizza al massimo grado le finalità e gli obiettivi della narrativa, e ciò benché un'analisi della prosa zoliana riveli come tali scopi furono perseguiti solo in parte. Da ciò che finora è stato detto, prima Verga e poi Capuana si assestarono con parole pressoché identiche intorno all'ineffabilità delle passioni umani: una valutazione che però non escludeva l'analisi psicologica e l'ipotetico rinvenimento di uno sviluppo logico nell'osservazione dei fatti. I due inseparabili amici Capuana e Verga erano partiti da lontano, quando entrambi lottavano per affermarsi nella vita culturale fiorentina. La convergenza comune verso il naturalismo si basò sulla convinzione che soltanto la ricerca del vero positivo li avrebbe supportati nell'ascesa verso il successo. Il verismo nasce come poetica letteraria a difesa di una verità di tipo storico e sociale, calata, anzi sottratta all'attualità. Da siciliani trapiantati a Milano, allo scoppio della questione meridionale, una parte di quella verità storica poteva dunque essere prelevata dal contesto isolano, nel quale abitavano alcune delle peggiori vergogne del neo-stato unitario.

L'eccezionale successo arreso a Zola dopo *L'Assommoir* rischia però di incrinare la compattezza del duo in ambito teorico e progettuale. Capuana sostiene la necessità di un giudizio duplice, sull'autore e sul teorico: seguendo le indicazioni di De Sanctis e ricordando a Verga le differenze già conclamate tra l'attività di Alessandro Manzoni come pensatore e come autore, il critico mineolo ripudiò la teoria naturalista di Zola, ma al contempo ne accettava i risultati stilistici. Tuttavia, in una prima fase il contrasto doveva apparire troppo stridente per Verga, il quale, forse, alle prese con le fatiche della narrativa comprendeva meglio dell'amico Capuana l'assoluta complementarità dei due piani, di teoria

e prassi della creazione letteraria. Mentre Capuana e De Sanctis ritenevano che l'esaltazione del romanzo zoliano consentisse comunque il ripudio delle implicazioni scientiste, Verga non si convinse da subito della bontà di tale contraddizione. Solo più tardi, nella nota lettera di Verga a Cameroni del 1881, mentre il naturalismo, ormai ridotto ad «accademia», veniva rigettato, lo scrittore siciliano salvava dagli eccessi scientisti della teoria sia gli autori principali di quel movimento, sia le loro maggiori prove di indiscutibile bellezza.

La vicenda riguardante la ricezione italiana della teoria zoliana merita, tuttavia, di essere raccontata partendo da alcune tappe decisive. La storia intellettuale di Zola comincia molto prima di quella di Verga. La sua vena di teorico risale ai primi anni di vita parigina, quando, circa un quindicennio prima della famosa dedicatoria di Verga a Farina, Zola sia era aggregato al gruppo di studiosi, uomini politici, storici e letterati che sostenevano l'esperienza editoriale e repubblicana di Hachette e animavano le riunioni di intellettuali in rue Murillo. Agli stenti economici Zola sopperò con una sistemazione lavorativa presso Hachette. Un impiego che da temporaneo si prolungò per circa tre anni, finché le sue doti di narratore e di giornalista facilitarono la sua promozione e l'entrata definitiva nel mondo dell'alta cultura democratica e repubblicana vivente a Parigi. Allorché Verga, nato anch'egli nel 1840, si districava tra i pochi letterati catanesi, il futuro maître dei naturalisti faceva conoscenza diretta dei maggiori rappresentanti della cultura progressista europea. Negli anni sessanta la figura di Hyppolite Taine aumentò la sua influenza su scrittori e pensatori critici del tempo. La mancanza di un'autentica filosofia materialista non hegeliana creò un vuoto che Taine occupò interamente, mettendosi sulla scia dei maggiori teorizzatori di un rimodernamento della cultura e della letteratura. Zola, approfittando delle lezioni di Saint-Beuve e di Taine a proposito dell'arte di descrivere comprende il valore della scienza e la ricchezza di cognizioni e di punti di vista che le scoperte della scienza e l'attualizzazione dei contenuti della letteratura potevano finalmente apportare. *Les causeries du lundi* di Saint-Beuve e i *Nouveaux Essais* di Taine diventano le pietre miliari su cui Zola intese rifondare la letteratura moderna: una visione dell'arte che per la narrativa prevedeva, come detto, finalità diverse da quella istituite nei secoli precedenti dagli eredi del classicismo, poi dagli Idéologues e infine dai romantici. La critica letteraria di stampo biografico inaugurata da Taine e gli insegnamenti di Saint-Beuve in merito ai pregi di una ritrattistica psicologica si fusero perciò nella prima fase di teorizzazione zoliana con lo studio delle passioni di Flaubert e con l'assoluta abilità interpretativa degli stati psicologici messa in mostra da Stendhal. Verga dal canto suo non poté avvalersi di una preparazione così ampia, né ritrovò nella storia della critica letteraria e della letteratura italiana dei modelli con cui confrontarsi nel processo di innovazione delle tecniche e degli sguardi.

Ma fu la centralità assunta dal concetto di *milieu* – già in Balzac e in Comte – che garantì a Zola l'innesto di contenuti scientifici nell'opera letteraria. La centralità di questo concetto, di per sé multiforme – il *milieu* può essere fisico (l'ambiente naturale), sociale (la cultura), presagire la fisiologia (l'interazione tra individui corporali) –, favorì negli anni tra il 1864 e il 1868 una prima presa di coscienza dei fattori che intervenendo nella vita biologica aprivano allo scrittore notevoli possibilità di riproduzione artistica del mondo naturale – uomo compreso. Al “teorico” Zola spettò quindi di strutturare una concezione materialistica della letteratura. Il primo passo fu perciò il distacco dalla prosa di Hugo e da

quel tipo di intrecci in cui i personaggi svolgevano delle mere funzioni sceniche, senza porre al lettore alcun tipo di interrogativo sulle ragioni del fatto. L'ideazione di una teoria del "fatto letterario" ruotante intorno al concetto di *milieu* permise di motivare per via dell'influsso reciproco tra individui e tra individui e *milieu* storico-culturale le modificazioni fisiologiche e psicologiche nella personalità. Il contesto sociale, ovvero l'elemento relazionale e sociologico, detiene col naturalismo un valore pari all'apporto della fisiologia e della teoria dell'ereditarietà. Sul piano pratico per il romanziere ciò significò innanzitutto un impegno diretto e in prima persona, affinché l'insieme di cognizioni venisse messo a profitto tramite un'indagine sul campo della realtà popolare individuata come oggetto della narrazione. Ed è per via di questo nuovo corso metodologico che il principio osservativo, ossia l'osservazione, prevale: dal *roman observé* di Balzac si passò attraverso l'esaltazione dello studio delle psicologie individuali nel *roman d'analyse* di Stendhal e Flaubert, per giungere infine, intorno al 1867, l'anno di *Thérèse Raquin*, al *roman expérimental* di Zola.

Sin dalle prime indagini etnografiche condotte da Zola sui Quais de la Seine nel 1870, i coraggiosi sopralluoghi che lo scrittore portò a termine – si pensi al periodo trascorso tra i minatori di Anzin nel 1884 o nelle campagne della *Beauce* nel 1886 – costituirono il modello investigativo che legittimava una rivoluzione nel metodo compositivo del romanziere. Pressoché tutti i romanzi zoliani del ciclo dei *Rougon-Macquart* furono il risultato diretto di lunghe fasi di osservazione, durante le quali l'autore annotava le sue impressioni e si auto-segnalava aspetti, caratteristiche degli individui e situazioni dalle potenzialità sceniche, cioè collocabili nella narrazione definitiva. Nella prima fase ideativa Zola stendeva alcune pagine a cui dava l'intitolazione di "bozza". L'*ébauche* del romanzo conteneva le linee guida della vicenda, segnandone i tratti ideali e lo sviluppo generico. L'ausilio di informazioni e dati raccolti grazie a delle interviste a "informatori privilegiati" contribuiva già in questa prima fase di ricerche a individuare i nessi strutturanti le dinamiche reali, le prassi di lavoro, i comportamenti in un delimitato *milieu* fisico (un ambiente). La ricostruzione delle fasi della genesi del romanzo zoliano è stata più volte tentata; lo stesso autore ne ha dato una testimonianza in una nota intervista rilasciata a De Amicis. Si tratta di un documento molto importante e che a quel tempo influenzò i veristi. Persino Paul Alexis, dovendo redigere la prima autobiografia di Zola, si appoggiò all'intervista deamicisiana per recuperare nei dettagli i passaggi specifici e i tempi di un metodo tanto analitico quanto perfezionato.<sup>40</sup> L'osservazione sul campo produceva delle

---

<sup>40</sup> Il processo genetico che caratterizza la composizione del romanzo zoliano può essere suddiviso in quattro fasi distinte: *in primis* vi è una lunga fase di osservazione "sul campo", durante la quale il romanziere acquisisce le impressioni e le informazioni necessarie al romanzo; queste vengono trascritte sopra dei taccuini. La descrizione di questa prima fase preliminare è contenuta nell'intervista che Zola concesse a De Amicis (cfr. E. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves, 1879, pp. 241-290). Un quadro completo della fase osservativa è rintracciabile in P. ALEXIS, *Zola. Notes d'un ami*, Charpentier, Paris, 1882, pp. 156-167. Il secondo stadio prevedeva la stesura di una bozza generica – denominata *Ébauche* – nella quale Zola esplicitava gli obiettivi primari del romanzo; il terzo e il quarto grado costituiscono le fasi più complesse della redazione: Zola imbastisce dei *plans*, ovvero delle stesure intermedie in cui il racconto prende forma e incorpora al suo interno le informazioni raccolte "sul campo". Sulle stratificazioni multiple che contraddistinguono la genesi dell'opera zoliana si v. C. BECKER, *La fabrique de Germinal*, Paris, Sedes, 1986; cfr. anche il volume collettaneo *Zola. Genèse de l'œuvre*, s. la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, CNRS Éditions, 2002. L'intero apparato genetico è stato recentemente riprodotto in versione anastatica: si v. É. ZOLA, *La fabrique des Rougon-*

sensazioni che determinavano l'approccio generale alla materia: ad esempio, si può presupporre con relativa sicurezza che l'osservazione dei *grands magasins* parigini autorizzò una visione prospettica pesantemente influenzata dalle convinzioni pseudo-scientifiche del darwinismo sociale; o, ancora, è stato dimostrato che gli studi degli alienisti francesi contribuirono a rafforzare la raffigurazione dell'alcolismo ne *L'Assommoir*. La fase successiva prevedeva l'immissione selettiva delle osservazioni nella struttura dei capitoli del romanzo: la serie di sedimentazioni provenienti dalla fase osservativa rifuliva in due fasi distinte. La prima stesura dei *plans* corrispondeva a una descrizione sommaria dell'azione narrativa, capitolo per capitolo. La seconda seriazione di *plans* si avvicinava invece a una narrazione quasi completa, dotata di uno stile narrativo attento alla forma e ai particolari. Molto complessa è la spiegazione di ciò che per Zola doveva costituire la fase di sperimentazione: per cui per ora si può affermare soltanto che la sperimentazione non consentiva nel romanzo alcun capovolgimento dei dati e delle sensazioni attestate mediante l'osservazione dell'autore. Tale circostanza è dimostrata da quanto affermava lo stesso scrittore nel famoso saggio steso nel 1879:

L'osservatore per parte sua pone i fatti quali li ha osservati, individua il punto di partenza, sceglie il terreno concreto sul quale si muoveranno i personaggi e si produrranno i fenomeni. Poi entra in scena lo sperimentatore che impianta l'esperimento, cioè fa muovere i personaggi, in una storia particolare, per mettere in evidenza che i fatti si succederanno secondo la concatenazione imposta dal determinismo dei fenomeni studiati. Si tratta quasi sempre a questo proposito di un esperimento "orientativo", come lo chiama Claude Bernard.<sup>41</sup>

Evitando di addentrarci nelle molteplici implicazioni sottintese e rimandanti i paradigmi scientifici di riferimento, si può dire che Verga e Capuana escludono dal verismo il "determinismo dei fenomeni studiati", ovvero emanciparono i loro scritti letterari dalla servitù nei confronti di sistemi di causalità preordinati. Ma nel metodo sperimentale teorizzato da Zola le indicazioni metodologiche dell'*Introduction à la médecine expérimentale* di Claude Bernard servirono soprattutto ad attestare la scientificità e l'efficacia descrittiva consequenziali alla messa in atto del *principio osservativo*. La deferenza riservata al metodo *bernardiano* era stata applicata mediante la scoperta nella realtà materiale e psicologia degli individui delle logiche di sviluppo analizzate e teorizzate in quei decenni da Herbert Spencer, Charles Darwin, Claude Bernard, Prosper Lucas, Bénédict Augustin Morel, Charles Letourneau, Théodule-Armand Ribot.<sup>42</sup> Il punto di rottura tra l'impostazione zoliana di teoria e prassi e quella autorizzata dei veristi fu causata sia dal disinteresse di Verga e Capuana per la scienza, sia, come già detto, dal grado inferiore dello sviluppo della

---

Macquart. *Éditions des dossiers préparatoires*, 5 voll., publiés par C. Becker et V. Lavielle, Paris, Éditions Honoré Champion, 2003-2011.

<sup>41</sup> É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., p. 56.

<sup>42</sup> Zola redasse il saggio sul romanzo sperimentale nell'agosto 1879, pubblicandolo tra il settembre e l'ottobre di quello stesso anno prima su «Le Voltaire» e successivamente su «Le Messager de l'Europe». L'edizione in volume del 1880 è invece opera dell'editore Charpentier. Una lettera di Henri Céard, indirizzata a Maurice Verne, rivelò, nel 1918, che tra il 1878 e il 1879 fu il giovane allievo a prestare l'*Introduction* di Bernard al maestro del naturalismo: cfr. R. DUSMENIL, *La publication des soirées de Médan*, Paris, Malfère, 1933, pp. 46-48.



conoscenza scientifica in Italia. Il timido avvicinamento dei letterati italiani alla cultura positivista gravò allargando lo iato tra la letteratura e il metodo empirico e galileiano di percepire e analizzare la materia. E siccome il determinismo zoliano era la soppesata maturazione dello scientismo, entrambi gli scrittori veristi preferirono rimodulare i convincimenti personali a partire dall'introduzione del solo principio osservativo. Dunque, nessun fatto originato da una «cause prochaine» è ipotizzabile nei *Malavoglia* o nel *Mastro-don Gesualdo*: al più è la storia recente, le influenze culturali dell'ambiente e l'eredità antropologica di cui la popolazione attuale è uno *specimen* a modificare il corso naturale, benché insondabile e misterioso, delle passioni umane.<sup>43</sup>

La conservazione di alcune supposizioni tainiane, rese esplicite nelle lettere private tra Verga e Capuana, dimostrano che attraverso la metafisica della storia inventata da Taine anche gli esiti osservativi della demopsicologia pitreiana poterono intervallare la narrazione verista. L'illusione di potersi affidare a un'oggettività ancorata al fatto storico e ai residui della storia nell'antropologia dell'umano si concretizzò nel prelievo di metodologie dal naturalismo francese e di informazioni e punti di vista dallo scavo etnografico degli etnologi siciliani. Lo sfondo generale era però dato dall'assunzione di paradigmi darwinistici e la cui adesione al contesto del racconto prospettava ai lettori una storia del progresso né negativa né positiva: una lotta tra esseri e che se osservata dall'esterno – come sosteneva Verga nella prefazione ai *Malavoglia* – sembrava finalizzata essenzialmente alla sopravvivenza del più adatto. Tuttavia, a eccezione di qualche studio isolato finora non sono stati marcati a dovere i caratteri recessivi e progressivi del verismo dirimpetto allo scientismo dei naturalisti francesi.<sup>44</sup> Insomma, non è stato chiarito fino in fondo con quali riferimenti teorici e verità Verga e Capuana sostituirono le certezze della scienza. Da ciò che è stato evidenziato le formulazioni di Taine sulla razza storica, sulla psicologia dell'uomo interiore e sul *milieu*<sup>45</sup> agevolarono la critica della società borghese e del progresso, offrendo un punto di condivisione collettivo su cui sovrapporre le considerazioni legate al darwinismo sociale. La lotta dei *magri* contro i *grassi* troverà perciò nella sorte dei *vinti* verghiani una prosecuzione ideale del comune assentimento della teoria di Darwin, indebitamente applicata in Spencer e in Taine alla società degli esseri umani.

<sup>43</sup> É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., p. 90.

<sup>44</sup> Secondo Giancristofaro i rimandi alle forme primitive dell'immaginazione popolare e al carattere etnografico, contenuti nelle lettere a Capuana, si configurano come «una comunicazione che ha tutta l'aria di una scelta di campo demopsicologica, non sempre tenuta nel dovuto conto.» (L. GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti*, cit., p. 29).

<sup>45</sup> Sulla concezione tainiana del *milieu* si v. P. GLAUDES, *Le naturel et le social dans La Fortune des Rougon*, in *Relire La Fortune des Rougon*, s. la direction de P. Glaudes et A. Pagès, Paris, Garnier, 2015, pp. 219-255. Sulla differenza fondamentale tra il concetto tainiano di “razza storica” e gli esiti coevi dell'antropologia evoluzionistica cfr. F. LEGER, *L'idée de race chez Taine*, dans *L'Idée de race dans la pensée politique française contemporaine*, s. la direction de P. Guiral et È. Temine, Paris, Éditions du CNRS, 1977, pp. 88-100; A. CHEVRILLON, *Taine. Formation de sa pensée*, Paris, Librairie Plon, Paris, 1932; A. CHEVRILLON, *Portrait de Taine*, Paris, Fayard, 1958, pp. 99-187. Si tenga conto anche del puntuale, ma dimenticato studio R. POZZI, *Taine. Scienze umane e politica nell'Ottocento*, Marsilio, Milano, 1993. Il concetto di ‘razza storica’ passerà poi nella riflessione a metà tra sociologia e scienza di Gabriel Tarde: «Ce qui est réellement abusif, en revanche, c'est l'acception élastique prêtée par beaucoup de sociologues naturalistes au mot hérité, qui leur sert à exprimer pêle-mêle avec la transmission des caractères vitaux par génération, la transmission d'idées, de moeurs, des choses sociales, par tradition ancestrales, par l'éducation domestique, par imitation-coutume.» (G. TARDE, *Le lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1895, 2<sup>a</sup> ed., p. XXIV).

Se abbiamo detto che Zola preferiva fare affidamento a leggi e logiche delle scienze naturali dedotte dai sistemi di un numero consistenti di pensatori e alienisti, per Verga possiamo dire ciò che egli definiva come l'«osservazione coscienziosa»<sup>46</sup> della realtà si nutriva essenzialmente del modello darwinista applicato alla società, delle riflessioni di Taine e del vasto portato cognitivo portato in dote dagli etnologi e dai raccoglitori di canti e proverbi in Sicilia. La questione è di grande valore, poiché aggettivare la coscienza critica e l'epistemologia di Verga vuol dire innanzitutto motivare le ragioni e le qualità intrinseche di una sintesi storica esplicitata nei *Malavoglia* e nelle novelle rusticane. Prima di addentrarsi nel tessuto vizzinese per poterlo comprendere e narrare Verga si dotò di strumenti conoscitivi e di modelli interpretativi. Ciò è fuor di dubbio. Come se avessero anticipato lo sviluppo del metodo etnografo Zola e Verga fecero del principio osservativo e della ricerca propedeutica all'osservazione le tappe obbligate di una finalizzazione di tipo letterario. Quindi perché non postulare l'esistenza di criteri etnografici nelle modalità d'incontro tra Giovanni Verga e i contadini siciliani? L'adesione di Verga e Capuana alla tesi tainiana della secolarità del carattere etnografico non fu che un mezzo per nobilitare ulteriormente l'enorme patrimonio di storie, saperi popolari e conoscenze della natura di cui da tempo si erano messi alla ricerca i Vigo, i Pitre, i Guastella.

L'altro felice incontro fu quello tra Verga e i sociologi Franchetti e Sonnino, conosciuti entrambi negli anni milanesi del Biffi. L'inchiesta sociale ed economica sulla Sicilia giunge infatti con leggero anticipo rispetto alla prima edizione a stampa della novella *Rosso Malpelo*. Un racconto, neanche troppo breve, con cui di fatto si aprì il verismo. La novella del Rosso, impregnata di materialismo e di soprasensi filosofici, venne peraltro pubblicata sulla rivista «Rassegna settimanale», alla cui direzione partecipavano, fra gli altri, Francesco Torraca, Sonnino e l'accademico D'Ancona.

Verga fece da punto di connessione tra la curiosità degli accademici come D'Ancona e Comparetti per il valore storico della letteratura orale e le testimonianze riesumate nel gigantesco lavoro di catalogazione del patrimonio culturale ed etnologico siciliano. In una lettera del 21 aprile 1878, diretta all'amico Salvatore Paolo Verdura, Verga dichiarava perciò di ritenere il «realismo» come «la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa»: <sup>47</sup> una manifestazione di cui i riti, le usanze, le credenze e i comportamenti collettivi formavano la base collettiva e sistematica di un sapere condiviso e compartecipato. L'espressione verghiana e l'aggettivazione che ritorna («osservazione coscienziosa») è emblematica di una maturazione già in atto e che a quella data evidenzia i tratti di un'autonomia notevole dal modello naturalista e scienziato. La novella del Rosso è in *nuce* il verismo di Verga: la filosofia del Rosso si contrappone alle credenze cristiane di Ranocchio, che crede nel Paradiso e nella salvezza oltre la vita. Gli umori che lo segnano e il rapporto simpatetico con la natura che lo caratterizza separano Rosso Malpelo sia dalla

---

<sup>46</sup> Non è stato sottolineato a sufficienza che è nella precoce recensione a *Une page d'amour*, pubblicata tra il 20 e il 21 ottobre 1878, che vengono per la prima volta espressi dei seri dubbi a proposito del determinismo e dello scientismo zoliani: due aspetti che non convincono Capuana, in quanto limitano la «fantasia» e pongono dei confini all'«osservazione diretta e coscienziosa.» (L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, cit., p. 67).

<sup>47</sup> G. VERGA, *Lettera a Salvatore Paolo Verdura del 21 aprile 1878*, in ID., *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 80.

cristianità, sia dal resto delle credenze popolari dei paesani. Come Jeli la psicologia di Rosso Malpelo è riprodotta secondo il grado di isolamento e di abbruttimento dell'individuo, la cui separazione dalla società determina la discriminazione o la follia. L'osservazione coscienziosa di Verga tiene conto dei fattori annessi al rapporto tra l'individuo e il milieu, così come riporta nella descrizione del personaggio o nella strutturazione dell'intreccio le reazioni psicologiche che spingono, ad esempio, Rosso Malpelo a intenerirsi per l'amico o a dubitare dell'amore della madre per un ragazzo così povero. Nella scelta reiterata di un'aggettivazione si concentra l'operosità della riflessione verghiana. La definizione è icastica in quanto esprime la varietà dei composti che lavorano silenziosamente all'interno di una coscienza artistica resasi autonoma e critica rispetto al modello scienziato. Anche Capuana se ne servirà nella recensione di *Une page d'amour*, dimostrando ancora una volta che tra i due scrittori vi fu un'ampia convergenza anche sui termini e i presupposti di una teoria. Eppure non è stato semplice ipotizzare quali percorsi e quali autorevoli *auctores* si profilassero dietro la più autentica formazione culturale di Verga e Capuana. La relazione tra l'*ethnos*, il contesto storico e la narrativa verghiana è presente sia negli studi di Luperini, sia nell'esplicitazione da parte di Asor Rosa di alcuni "principi" rilevabili dall'analisi della prosa del Verga.<sup>48</sup> Anche Carlo Alberto Madrignani ha specificato la potenza contenutistica delle novelle e dei romanzi verghiani. Una serie di "situazioni", secondo l'accezione di De Sanctis, in cui la storia, la sociologia e l'etnologia apportano elementi munti di oggettività e di una misurata carica di trasgressione. La tempra corrosiva dell'anti-borghese non si manifesta in Verga nel contenuto delle sue narrazioni, ovvero nel soggetto sociale posto al centro del racconto: è il taglio umoristico, quantunque non nel senso pirandelliano, che consente di delucidare i contrasti e gli attriti tra personaggi e tra classi sociali, risolvendoli dove possibile o nell'afflato poetico – il lirismo nella descrizione dei paesaggi, qualora lo svelamento della verità non sopperisse in pieno al 'non detto' – o nel sarcasmo – generato dalle contraddizioni terminanti in paradossi: si pensi ad esempio all'odio di classe che nella novella del Reverendo si tramuta in comica obbedienza per via della necessità. Nel bel volume *Il segno dei Vinti*, l'antropologa Lia Giancristofaro ha scandagliato le opere veriste di Verga segnalandone i rimandi interni alla produzione scientifica di Pitrè e degli altri maggiori rappresentanti dell'etnologia siciliana. Tuttavia il vasto sondaggio di Giancristofaro ha solo scalfito la profondità del rapporto tra Verga e le credenze, le mentalità, i racconti popolari.

Il mio parere è che Verga invece di riprodurre le storie ascoltate 'dal vero' tra i contadini di Vizzini protendesse per una riformulazione *sub specie filosofiae* della morale di quei racconti. Un po' come facevano gli stessi contadini recuperando nelle favole e negli apologhi la morale contenuta in comportamenti e opinioni di estremo significato e valore educativi. Il tessuto di relazioni, essendo connaturato da valori impliciti e prassi coercitive, offriva diverse logiche la cui arcaicità non infiggeva ma anzi avvalorava la veridicità del dettato e la verosimiglianza del *récit*. Un intellettuale come Verga, che aveva vissuto a lungo a Firenze e a Milano, si avvantaggiava del distacco che le esperienze in altri luoghi e in altre

---

<sup>48</sup> L'individuazione dei principali criteri nella metodologia verghiana è stata tentata per la prima volta in A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 721-776.

classi sociali avevano lentamente costruito. L'esclusione dei paradigmi scientifici divenne possibile allorché l'osservazione del milieu risultava interessante per una serie di altre ragioni connesse strettamente alla verità e alla realtà socio-economica.

Ma il mondo dei *Malavoglia* non è affatto un emisfero chiuso. In alcune novelle rusticane il contesto locale è, sì, tratteggiato secondo i canoni stilistici e i paradigmi interpretativi di cui si è detto, ma a un certo punto della storia subentrano nella narrazione anche degli elementi esterni, la cui origine è tanto lontana quanto imperscrutabile per i poveri contadini ignoranti. Non così per Verga, il quale negli anni trascorsi lontano dalla Sicilia aveva potuto apprendere le istanze e le manifestazioni del progresso tecnico. Sposando l'ideologia progressista della borghesia, ma non condividendone alcuni effetti, Verga si schierava per metà dalla parte dei *Malavoglia* o di quel carrettiere che in *Cos'è il Re* si arrende all'inutilità del suo mestiere dopo la costruzione delle strade. Ed è un posizionamento ideologico quasi neutrale che è riscontrabile anche nel punto di vista di Denise nel romanzo *Au Bonheur des Dames*: in quel caso la giovane protagonista, a cui Zola delega molte delle sue impressioni e opinioni personali contenute nei manoscritti preparatori del romanzo, si trovava divisa tra le ragioni dei suoi familiari, dei piccoli commercianti sopraffatti dal progresso, e quelle del capitalista Octave Mouret, a capo di un'impresa commerciale fiorente e di grandi dimensioni. In entrambi i romanzi, scritti pressappoco nello stesso periodo, gli autori riuscivano a ritrarre con precisazione i dilemmi morali e l'incertezza ideologica che debilitavano una fede, tanto irrazionale quanto religiosa, nel progresso della civiltà.

L'alto tasso di storicità si compendia tuttavia con l'alto grado di etnograficità. Un approccio etnografico era motivato anche dal fatto che i *Malavoglia* o il *Mastro-don Gesualdo* nascevano come parte di una narrativa meridionalista, le cui ambizioni internazionali non riducevano però il carattere regionale e la provenienza sociale dei protagonisti. Il pubblico borghese del Nord non era preparato ad apprezzare l'estrema raffinatezza della forma in connubio con l'alterità dei contenuti istoriali. La spiegazione contenuta in *Fantasticherie* è opera di un'alter ego di Verga, il quale s'incarica del compito di motivare le ragioni di quel contenuto *autre*. Niente di più etnografico e di calibrato che un'attenta ricostruzione delle modalità di apprendimento e di percezione di un mondo così distante dai teatri, dalla mondanità. L'immagine fittizia di Paolina Greppi, la dama che ascolta le ragioni di un mondo che non comprende né apprezza, chiarisce i termini di una regressione più sociologica che linguistica. Lo scarso successo dei *Malavoglia* era un dato prevedibile, dacché l'esercizio raffinato della forma non comunicava con la piena fruibilità dei contenuti. Per facilitare l'incontro tra il pubblico e la realtà isolana Verga pensò addirittura a collocare delle fotografie dei contadini siciliani accanto alle novelle. Un'ottima idea che però l'editore non appoggiò fino alla sua realizzazione. Qualora invece le fotografie fossero apparse Verga avrebbe preceduto, con circa cinquant'anni d'anticipo, il modello *malinowskiano* di monografia. Il pensiero corre alla figura in controluce di Bronislaw Malinowski tra gli indigeni, posta ad apertura della storica prima monografia di campo del 1922, *Argonauti del Pacifico Occidentale*. L'accostamento di «fotografie, disegni, schizzi di costumi, paesaggi, e tipi contadineschi siciliani» ai racconti «provinciali» del nascente verismo italiano avrebbe reso la cultura contadina e la vita materiale siciliana «intelligibile ad altri anche lontani e che non

ne possono avere idea in un modo chiaro e artistico». <sup>49</sup> Dieto la definizione di «altri anche lontani» si palesa la problematica dell'*altro*, emersa in più di cinquant'anni di dibattito tra gli antropologi culturali. Mi pare, perciò, che il dibattito sull'ideologia di Verga vada implementato di queste considerazioni inerenti la natura della sua preparazione teorica e la ricchezza delle esperienze vissute e che permisero al grande artista catanese di affrancarsi dai più illustri modelli narrativi che lo precedevano. <sup>50</sup>

#### VERGA E IL LEGAME VISCERALE CON LA SICILIA

Il legame che vincola la narrativa verista alla terra siciliana riecheggia sia nei testi letterari, sia nelle considerazioni di ordine metodologico rilasciate da Verga e da Capuana. Ma di rado è stato chiarito perché il legame affettivo e poetico con la terra d'origine abbia assunto una funzione eccedente il sentimento malinconico o, come sosteneva Croce, il ricordo. La poetica del ricordo, che secondo Croce contrassegna l'essenza lirica della narrativa verghiana rende solo in parte l'effettività del rapporto tra l'autore e la sua terra.

I racconti rusticani e le complicate costruzioni romanzesche del periodo verista riflettono le esperienze di vita degli anni giovanili, distanziate dal tempo, ma sono espressione anche dell'osservazione diretta condotta a termine negli anni di stesura delle novelle. Ciò vale ad esempio per una novella come il *Reverendo*, ambientata negli anni successivi all'Unità, o per *La Lupa* poiché la protagonista della novella era una nota contadina intravista più volte da Capuana nelle campagne tra Vizzini e Mineo, in anni non lontani dalla data di pubblicazione. La presenza di Verga in Sicilia è piuttosto costante tra il 1877 e il 1882, benché alternata da lunghi periodi trascorsi a Milano. Alla poetica del ricordo va dunque accostata la poetica dell'osservazione: una militanza artistica, quella naturalista e verista, che comportava una relazione diretta e franca con la plebe, le sue abitudini secolari e i nuovi usi e costumi introdotti forzatamente dalla modernità. Dunque, come poteva essere il frutto del solo ricordo una novella come *Cos'è il re*, in cui si racconta della scomparsa del mestiere del carrettiere per via della costruzione della strade e del progresso? E forse questa novella è meno poetica di altre in cui il ricordo delle stagioni andate è autobiografico?

Il concetto verghiano di “rappresentazione distanza” chiarisce la disposizione e l'approccio di Verga nei confronti del contesto sociale e storico osservato per lungo tempo e infine descritto, raffigurato. Il rispecchiamento di una porzione di realtà per essere una copia del reale necessitava di un angolo da cui fosse possibile visualizzare e comprendere sia l'ondata di eventi locali, che le modalità di connessione con l'esterno. Il mondo dei *Malavoglia* è uno spazio geografico chiuso che però è permeato da eventi le cui conseguenze sono drastiche e decisive. Verga deve certamente essersi chiesto se era il caso di raccontare

<sup>49</sup> G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 7 dicembre 1881*, in G. VERGA - L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 135. Sulla passione di Verga e Capuana per la fotografia si v. *L'occhio fotografico*, a c. di P. Tortonese e G. Longo, Cuneo, Nerosubianco, 2014.

<sup>50</sup> Il dibattito sull'ideologia dello scrittore siciliano può essere ravvivato dalla lettura di due importanti raccolte di saggi: cfr. *Il caso Verga*, a c. di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1972 e *Il punto su Verga*, a c. di V. Masiello, Roma-Bari, Laterza, 1986.

il progresso dalla visuale dei *Malavoglia* o dal punto di vista di un borghese del Nord. Voler rappresentare la vita rusticana adottando solo l'ottica e la sensibilità del contadino siciliano avrebbe significato ridurre lo spessore qualitativo e la comprensibilità del testo; ma, parimenti, un'eccessivo schiacciamento sulle pretese ottimistiche dei sostenitori del progresso avrebbe portato a una demistificazione della verità storica.

La risposta al quesito su come Verga risolse sul piano stilistico e ideologico l'apparente impossibilità di una coesistenza di punti di vista ci è data ancora una volta sul piano metodologico. L'idea di riprodurre entrambi i punti di vista in una narrazione comune corrisponde secondo l'antropologa Marilyn Strathern a uno "spostamento di modelli". L'esistenza di più proiezioni mentali sull'esistente è un meccanismo di «shifting patterns» la cui narrazione implica l'emersione di punti di vista discorsivi e contrapposti.<sup>51</sup> Il plurilinguismo bachtiniano risponde alla logica di individui le cui logiche sono orientate in base a orizzonti ideologici separati. Verga colse la netta separazione tra gli orizzonti ideologici appartenenti, nel medesimo stato politico, a ceti, classi, comunità autoctone. Il plurilinguismo e la plurivocalità che traspaiono dal racconto impersonale agevolavano la riuscita espressiva e l'emersione di un mondo segnato dai contrasti. Gli «shifting patterns» sono quindi dei quadri storico-politici di riferimento, ai quali i cittadini di ogni epoca si agganciano, abbisognando di una visione comune e condivisa grazie alla quale procedere nella storia. In un momento estremamente delicato, durante il quale l'economia contadina cominciava con l'andare in dissesto, i contadini ritratti da Verga non potevano ancora essere consapevoli della portata e della direzione della fiamma. I segni del cambiamento, dovuti alla civiltà industriale che l'autore aveva conosciuto di persona nelle sue visite a Parigi e a Londra o nella permanenza a Firenze e Milano, andavano riadattati al quadro periferico della regione isolana. Uno slittamento di orizzonti tramite cui raccontare in piccolo le grandi trasformazioni in atto nelle città europee. Era tuttavia necessario che esistessero delle costanti, il cui ravvisamento consentisse all'autore di adattare la narrazione al campo d'indagine: e la prima tra le costanti Verga la identificò nel diffuso desiderio di migliorare la propria condizione materiale, conformabile sia al luogo, sia alla classe sociale.

---

<sup>51</sup> Il «principio di lontananza» sta, non a caso, al centro della trattazione di Asor Rosa nel già citato studio sull'«ottica verghiana». L'indicazione di Strathern va a colmare la mancata collazione, se così vogliamo definirla, tra i paradigmi interpretativi dell'antropologia e le particolari tecniche di stilizzazione narrativa dei romanzieri realisti del secondo Ottocento; i limiti dell'antropologia culturale rivelano l'indefinibilità di ciò che può essere compreso come fenomeno culturale locale o globale, a secondo delle ottiche: «Global influences may be locally expressed, but the force that drives whatever appears as global is assumed to have its own origins. [...] To see global forms as manifestations of strictly local circumstances or to see global products locally distributed is to force a paradox so expectable it works as a truism. The one (e. g. global) is not meant to exemplify the other (e. g. local), though these most territorial of terms may – the paradox becomes banal – inhabit the same place. So what role does the polarisation between the terms play?» (M. STRATHERN, *The nice thing about culture is that everyone has it*, in *Shifting contexts. Transformation in anthropological knowledge*, London, Routledge, 1995, p. 159). Il primo riferimento alla teoria di Strathern, in connessione con la narrativa realista risale in realtà al 2009: «La capacità di cambiare scenario interpretativo, producendo contestualizzazioni e ricontestualizzazioni dei fenomeni culturali e l'esigenza di rimanere aderente a concrete localizzazioni delle interazioni sociali, secondo Marilyn Strathern sono caratteristiche costitutive del ragionamento antropologico. L'abilità con la quale gli antropologi operano questi slittamenti contestuali è legata, secondo la studiosa britannica, alla necessità di rendere conto delle forme di diversità concettuale cui si trova a dover far fronte quando si opera in contesti socio-culturali lontani dai propri.» (B. PALUMBO, *Politiche dell'inquietudine. Passione, feste e poteri in Sicilia*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 389-390).

La prefazione ai *Malavoglia* si apre e si chiude sulla capacità da parte del romanziere-osservatore di rintracciare in uno spazio geografico e in un orizzonte differenti gli stessi e le medesime logiche scaturiti anche altrove dal progresso della storia.

Ora, la metodologia di inquadramento dei fenomeni storici e antropologici individuata da Strathern ci dice che è possibile osservare un medesimo fenomeno attraverso ottiche adeguate a contesti geografici di diversa scala. Gli eventi tipici della modernità industriale, e che sconvolgono la quotidianità secolarizzata di una comunità, vengono dunque descritti nelle novelle rusticane e nei *Malavoglia* tramite le minuscole conseguenze che determinano nella vita, piuttosto abitudinaria, di un piccolo centro contadino: la Chiesa dopo l'Unità si rifà contro quei preti che hanno approfittato della spartizione della manomorta, la costruzione delle strade sostituisce i carrettieri, le stazioni ferroviarie spopolano i paesi, le barche a motore soppiantano quelle a vela come la Provvidenza dei Toscano. Ma sebbene tali modifiche appaiano nel contesto storico siciliano come incomprensibili agli occhi dei protagonisti, che pure le subiscono, a sormontare tali eventi è posta una visione generale che – venendo esplicitata nella *Prefazione* – postula l'esistenza di una metafisica della storia, di cui il progresso tecnico è la manifestazione terrena. La “distanza” di cui Verga dichiara di servirsi è quindi un mezzo intellettuale vocato a separarsi dall'orizzonte conoscitivo e interpretativo proprio dei contadini ignoranti e inconsapevoli dell'entità dei fenomeni storici agenti. In ciò starebbe la grandezza della «condizionalità storica» che secondo Croce caratterizza in positivo l'opera di Verga.

Vieppiù la sosta prolungata nella «città più città d'Italia» favoriva l'assimilazione di quei contenuti ideologici grazie ai quali la borghesia progressista e positivista stava riscrivendo gli ultimi decenni di storia europea. Tuttavia – ed è bene chiarirlo, poiché su questo punto la critica letteraria su Verga non concorda – l'assunzione di un punto di vista posizionato a Milano, e adeguato all'osservazione dei fenomeni storici attraverso una grandezza scalare ben più larga rispetto ai canoni di una letteratura regionalistica, non significò neppure la rinuncia da parte dell'autore alla fase di osservazione sul campo. Al contrario, la fase di osservazione restava centrale nella verifica dei presupposti teorici inerenti un'interpretazione globale dei fenomeni storici di cambiamento. E l'ottica a distanza, in quanto estensione di un'ideologia, funzionava anche se azionata su Milano, città descritta ampiamente in una novella autobiografica destinata da Verga a essere inclusa in una raccolta di racconti dedicati all'Esposizione Internazionale di Milano del 1883. L'occasione di riservare ampie descrizioni alla campagna e al centro cittadino milanese permise a Verga di comparare velocemente il dolce declinare dei paesaggi siciliani alla visione piana e monotona dei campi e dei filari addossanti nell'orizzonte intorno a Milano. Ma nel finale del racconto, l'io narrante, essendosi ormai appropinquato con la vista ai confini del centro abitato si lasciava andare a una considerazione interessante sulle caratteristiche del precipuo rapporto tra l'uomo e la natura nella civiltà industriale:

Di cotesta impressione alquanto melanconica del paesaggio milanese ne avete un effetto anche ai Giardini pubblici, dove mettendo sottosopra il tranquillo suolo lombardo sono riesciti a rendere un po' del vago e pittoresco che è la bellezza della campagna. Il popolo

però li ha cari, e nei giorni di festa e di sole ci reca in folla la sua allegria e la sua vita. Tutto ciò infine prova che Milano è la città più città d'Italia. Tutte le sue bellezze, tutte le sue attrattive sono nella sua vita gaia e operosa, nel risultato della sua attività industriale. Il più bel fiore di quella campagna ricca ma monotona è Milano; un prodotto in cui l'uomo ha fatto più della natura.<sup>52</sup>

Provenendo da un mondo in cui la natura non era nemmeno dominabile l'immagine del progresso di cui Milano era la sublimazione doveva aver destato stupore e un primo vago sentimento di incomprendimento; ma poi, entrato in contatto con l'ideologia che aveva creato le grandi città Verga preferì assumere il punto di vista più avanzato, lasciando alla descrizione delle logiche locali lo spazio effettivo delle cause e degli effetti nella sequenzialità tipica di ogni narrazione. Anche secondo l'antropologo italiano Palumbo lo slittamento tra orizzonti ideologici legati a una differente scalarità ha il potere di generare in colui che osserva una «riflessione».<sup>53</sup> L'adesione alla radicalità della rappresentazione storica di Franchetti e Sonnino incrementò le possibilità di una critica nei confronti della borghesia siciliana, incapace di farsi artefice di un progresso civile pari a quello apportato in larghe parti del Settentrione. La questione meridionale, in cui Verga pure si inserì con la sua narrativa, lo costrinse a prendere una posizione netta sulle ragioni alla base del principale "fatto" con cui la sua generazione di intellettuali si trovava a dover conversare: la sottomissione politica del Sud al Nord e le prime conseguenze di un *gap* economico che si rivelerà disastroso per le sorti dell'Italia contemporanea.

È per via dello slittamento tra punti di vista e orizzonti ideologici, tra loro contrapposti, se la corallità e il plurilinguismo della narrativa verghiana appaiono come l'esito composito e complementare di fasi compositive: la prima, legata all'osservazione diretta, e la seconda strutturata secondo i paradigmi ideologici di una rappresentazione letteraria compiuta preferibilmente a distanza. Il fatto che Verga prevedesse una seconda fase di osservazione diretta in cui – come risulta da una nota lettera a Capuana – riconsiderare i "colori" che "sono già sulla tavolozza" dei *Malavoglia* non solo comprova l'essenza esperienziale e visiva della partecipazione dell'autore alla vita vizzinese, quanto si configura come un prosieguo, e quasi un'ultima verifica, dei dati di una prima osservazione sul campo e degli esiti finzionali rimodulati secondo il paradigma della "distanza". La presenza del romanziere tra gli abitanti dei paesi siciliani è ribadita da Capuana quando nella recensione a *Vita dei Campi* il critico verista si sofferma sull'origine veridica dei racconti. Nel saggio del 1898 alla realtà storica della Sicilia del Verga è affiancata l'impostazione metodologica ed etnografica tesa a delimitare lo spazio delle indagini sul campo. Ciò determinò che la narrativa verista detenne caratteri eminentemente etnografici in quanto riconducibili a porzioni limitate di territorio e a specifiche comunità del sud-est dell'isola:

E queste creature si chiamano Padron N'Toni, Alessi, Zi' Crocifisso, Piedipapera, Mena, Maruzza, la Zuppidda; si chiamano Mastro Don Gesualdo, don Ninì, i fratelli Traò, la baronessa Bianca Traò; e tutte hanno il loro carattere spiccato, la loro individualità, nelle

<sup>52</sup> G. VERGA, *Milano 1881*, in *Milano 1881*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 65-66.

<sup>53</sup> B. PALUMBO, *Politiche dell'inquietudine*, cit., p. 390.



passioni, negli atti, nel linguaggio; e sono di quel piccolo scoglio di Aci Trezza, di quella cittaduzza siciliana della provincia di Catania, e ne incarnano così stupendamente i modi di sentire e di pensare, che non possono essere scambiate con persone di altre provincie neppure della stessa Sicilia.<sup>54</sup>

Le passioni e le logiche dei locali, di cui la morale, gli usi e i rituali folklorici erano l'espressione, hanno contraddistinto la narrativa dei veristi. L'attinenza al vero del racconto etnografico è un dato che l'affinità tra letteratura ed etnologia non fa che confortare. Quando alcuni anni dopo, intorno al 1894, la letteratura verista verrà attaccata per via dei contenuti lugubri e denigranti intrinseci a una Sicilia ritratta tra eccessi di barbarie e violenza, Capuana ancora una volta si appellerà al vero etnografico, stabilendo in esso la linea di una prima insopprimibile difesa di ciò che il verismo aveva rappresentato per l'isola. Se della Sicilia era emersa un'immagine eccessivamente negativa la colpa era piuttosto dei sociologi Franchetti e Sonnino<sup>55</sup> e di coloro che, secondo Capuana, mistificavano le statistiche sui reati commessi nelle provincie d'Italia. Se i dati numerici confermavano l'uguale pericolosità della Sicilia e della più nobile Toscana, la narrativa dei veristi non aveva fatto altro che affrancare il popolo siciliano dall'oblio, riportando alla luce il carattere etnografico insieme alle brutali condizioni di vita e di sfruttamento. Ormai lontani gli anni vissuti intensamente, in compagnia di un gruppo di intellettuali abituati a riunirsi al Caffè Biffi di Milano, l'acredine di un ingiallito Capuana è nei confronti di Franchetti e Sonnino. Essa si nutre soprattutto delle morte speranze risorgimentali e della vena polemica attizzata nuovamente dall'ondata di propaganda filo-crispina di cui, pure, l'opuscolo *L'isola del sole* è emanazione.<sup>56</sup> Ma al fondo dei motivi identitari e politici Capuana rivendica da "siciliano" la conoscenza diretta che sia lui, sia Verga possedevano delle logiche culturali e del sostrato etnografico del carattere siculo. Tale approfondimento della cultura siciliana era invece impossibile a quelli che come Franchetti e Sonnino aveva deciso di ridurre a pochi mesi il tempo necessario a una comprensione generale dei malanni isolani.

<sup>54</sup> L. CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei*, cit., p. 20.

<sup>55</sup> Negli *Ismi* del 1898 Capuana rispondeva alla polemica scatenata da Eduardo Boutet nell'articolo *Sicilia verista e Sicilia vera*, in cui il giornalista imputava ai veristi la colpa di aver infangato per sempre l'immagine della isola; Capuana, fervente nazionalista e anti-sicilianista, ribatté altrettanto duramente: «Che ne sapete voi, caro Boutet, che non siete mai stato in Sicilia? Come potete giudicare che i veri siciliani siano questi e non gli altri da noi descritti?» (L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 122). I sanguinosi fatti di Caltavuturo nel 1893, la coeva espansione del movimento dei Fasci siciliani e l'assissinio mafioso di Emanuele Notarbartolo crearono intorno alla rappresentazione della Sicilia un'alone di pericolosità, a cui, secondo Boutet, i veristi siciliani avevano a loro modo contribuito. Capuana, attaccando questa tesi diffamante, non risparmiò nel suo attacco nemmeno le inchieste, a suo parere altrettanto alteranti, condotte nel 1876 da Franchetti e Sonnino. Cfr. L. CAPUANA, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, in ID., *Verga e D'Annunzio*, cit., pp. 125-147.

<sup>56</sup> È significativa di questo periodo la testimonianza di Onufrio a proposito della frequentazione da parte di Verga del Caffè Biffi: «Spesso andavo a trovarlo in quella sua graziosa stanzetta di piazza Scala; e il suo tavolo era sparso di pagine, piene di zampe di mosca, cancellate, corrette, rifatte. Giacché egli, innamorato dell'arte, prova tutti gli sconcerti dell'artista, che, nella sua plastica nervosa, non è mai contento di sé. Oggi scriveva una pagina che lo riempiva d'esultanza; domani un'altra che finivaper lacerare rabbiosamente: erano queste le sue giornate bianche, com'egli usava chiamarle. La sera poi la passava al Biffi, insieme agli amici. Qualche volta recavasi alla Scala; e lo vedevo dalla platea, tutto eleganza e sorriso, che andava qua e là, da un palchetto a l'altro della *haute*. E la vita dorata fu, una volta, l'argomento dei suoi romanzi: *Eros* ne è una prova.» (E. Onufrio, *La «Vita dei Campi»*, in «Capitan Fracassa», 14 settembre 1880).

Se i presupposti teorici del tipo di conoscenza antropologica di cui erano in possesso i veristi avevano le radici nella filosofia *tainiana* e negli esiti dello studio avviato dai ricercatori ed etnologi della scuola di Pitрэ, lo sbocco nella narrativa generò almeno due distinti utilizzi: l'etnografia del popolo siciliano condusse difatti per un verso alla poetica naturalistica dei “documenti umani” e per un altro all'estetizzazione di contenuti antropologici derivati da storie, favole e apologhi popolari. Le due strade, di fatto non convergenti, produssero racconti dalle caratteristiche divergenti come ad esempio *L'amante di Gramigna* e *Malaria*. Laddove la novella di Gramigna è il resoconto di un fatto e di un racconto del popolo, passato di voce in voce fino all'anonimato, la seconda è un'estetizzazione del fenomeno malarico, estremizzata fino ad assumere i contorni allegorici di un parallelo tra la malattia e il diffuso malessere:

E' vi par di toccarla colle mani – come della terra grassa che fumi, là, dappertutto, torno torno alle montagne che la chiudono, da Agnone al Mongibello incappucciato di neve – stagnante nella pianura, a guisa dell'afa, pesante di luglio. Vi nasce e vi muore il sole di brace, e la luna smorta, e la Puddara, che sembra navigare in un mare che svapori, e gli uccelli e le margherite bianche della primavera, e l'estate arsa: e vi passano in lunghe file nere le anitre nel nuvolo dell'autunno, e il fiume che luccica quasi fosse di metallo, fra le rive larghe e abbandonate, bianche, slabbrate, sparse di ciottoli; e in fondo il lago di Lentini, come uno stagno, colle sponde piatte, senza una barca, senza un albero sulla riva, liscio ed immobile.<sup>57</sup>

Se la corsa ai “documents humains” conduceva sul piano programmatico alla teoria di Zola e su quello operativo ai raccoglitori di canti e storie popolari di Guastella, Pitрэ e Vigo, la prosa verghiana sintetizzò i contenuti antropologici avvalendosi dell'estetizzazione di immagini e tematiche provenienti dal popolo. Pieter De Meijer ha sottolineato l'esistenza di costanti tematiche nelle opere veriste di Verga.<sup>58</sup> Delle linee di continuità che emergono che affiorano tra i contrasti epocali derivati dallo scontro tra due civiltà, quella contadina e quella borghese, in patente contrapposizione. Elementi del carattere siciliano, come la pensosità e la diffidenza del contadino, si riflettono nella descrizione estetizzata dei paesaggi rurali, guardati attraverso lo sguardo taciturno e bloccato del pastore o del villico rientrante a casa tra i campi. La Sicilia si trasforma in una terra mitica, non più abitata dai Ciclopi, ma pervasa comunque da un alito filosofico che si rianima nelle battute del popolo, nei suoi proverbi. L'attitudine narrativa a rendere la pensosità del contadino tramite la rifrazione nel testo del paesaggio osservato è un mezzo artistico che ha permesso a Verga di tramutare in stile un tratto distintivo del presunto carattere etnografico del popolo. Il sublime, come ha spiegato Madrignani, giunge al culmine della narrazione, quando l'estrema lucidità con cui i fatti sono riportati non conduce alla piena oggettività quanto, piuttosto, alla caducità intrinseca a ogni verità filosofica. Il sublime percepito attraverso la vista del paesaggio naturale è come un soccorso con cui si ripara a una falla nel sistema pseudo-oggettivo su cui il racconto verista si baserebbe. Verga ricorre al sublime quando la

<sup>57</sup> G. VERGA, *Malaria*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., p. 262.

<sup>58</sup> Si v. P. DE MEIJER, *Le costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta, Sciascia, 1969.

narrazione oggettiva della realtà siciliana tocca un apice di verità, oltre il quale non resta che il mistero o le proiezioni soggettive e ascrivibili a una tra le ideologie ed epistemologie del tempo. Ma il sapere legato all'antropologia del quotidiano, radicato nei detti e negli apologhi, risorgeva dall'oblio della storia come il prodotto puro di un intero popolo. Il rapporto tra l'uomo e la natura aveva generato per secoli delle verità parziali e dall'essenza materialistica di cui il contadino si era fidato fino al sopraggiungere della modernità. La nuova epoca non solo avrebbe destituito di valore il sapere popolare, ma ne avrebbe fatto una caricatura, degradandolo a retaggio o a residuo dell'ignoranza. Verga e Capuana anche per queste ragioni si misero alla caccia di storie, favole ed apologhi con cui recuperare il sapere tramandato per generazioni nei paesi siciliani dell'entroterra.

Il primo contatto documentato tra Verga e la vasta materia antropologica risale al 1869, anno in cui, scrivendo a una zia, Mamma Vanna, l'aspirante scrittore, residente a Firenze, faceva richiesta di alcune informazioni sui riti di passaggio e le consuetudini antecedenti il matrimonio e la clausura («Ora mi bisognerebbero alcune informazioni per mio lavoro e le domando alla mamà. Vorrei sapere se è costume a Catania di andar a dar parte di un matrimonio alle parenti strette che si trovano in un monastero; e se a questa visita ufficiale deve andare anche lo sposo, quando i parenti sono della sposa, o la sola sposa, o la sola sposa con i parenti»).<sup>59</sup> Altre curiosità interessavano Verga a proposito del periodo trascorso dallo scrittore nelle campagne di Vizzini, quando in giovanissima età aveva sostato per alcuni mesi nel casolare di famiglia tra i campi («Vorrei sapere con precisione in quali mesi principiò e finì il cholera del 1854; prendetene informazioni e mandetemele»).<sup>60</sup> I periodi trascorsi a contatto con i contadini e la natura dovevano essergli ancora molto cari se sempre nello stesso anno dalla lontana Firenze Giovanni Verga immaginava di passare quanto prima «un mese in campagna senza far proprio nulla». <sup>61</sup> Dalle notizie raccolte dal fraterno amico e allievo, il De Roberto, la *Storia di una Capinera* venne scritta a partire da dati e note raccolte in famiglia, «perché a San Sebastiano c'era una sua zia monaca, Donna Rosolina Verga, in religione suor Carmela». Il convento che si trova di fronte la casa di Giovanni Verga a Catania fu probabilmente abitato da «Donna Francesca», la quale, afferma De Roberto, «aveva anch'essa preso velo a Palermo». Nella vicenda della Capinera parrebbe rientrare anche la storia di «una terza, rimasta nubile in casa, Donna Giovanna, affezionata ai nipoti come ai suoi propri figli, e da essi chiamata appunto *Mamma Vanna*». <sup>62</sup> Appena trasferito a Milano, l'editore Treves chiese al ventiquattrenne Giovanni di tradurre dal siciliano alcune opere del Pitre. Le frequentazioni scapigliate e l'avvicinamento alla contestazione letteraria all'epoca della prefazione di *Eva* non smorzarono il legame viscerale con le proprie origini isolane. Al Caffè Biffi era folto il gruppo dei siciliani traghettati fino alla capitale milanese, mentre all'amico Luigi, già compagno delle prime battaglie veriste, Giovanni richiedeva la raccolta di proverbi di Santo

<sup>59</sup> G. VERGA, *Lettera alla madre del 26 giugno 1869*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 28.

<sup>60</sup> G. VERGA, *Lettera alla madre del 8 luglio 1869*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 34. Le informazioni che Verga ottenne dalla madre a proposito della diffusione del colera del 1854-1855 confluirono nella novella *Guerra di Santi*, in *Nedda* e nel *Mastro-don Gesualdo*.

<sup>61</sup> G. VERGA, *Lettera alla madre del 24 luglio 1869*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 40.

<sup>62</sup> F. DE ROBERTO, *Casa Verga*, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 147.

Rapisarda («Ciò che vado cercando con desiderio è la raccolta dei proverbi del Rapisarda, stampata in Catania, è introvabile»)<sup>63</sup>.

Di Pitré, a quel tempo in contatto epistolare con Capuana, Verga richiede un'opera specifica, che certamente gli servirà per i due romanzi veristi («Portami pure se li hai, *Gli usi nuziali* del Pitré e cercami quel ritratto mio che ti diedi tempo fa per fare dei confronti»)<sup>64</sup>. La reticenza rispetto alle teorizzazioni non impedì che un'intelaiatura generale fornisse le strutture di base della poetica verghiana, senz'altro influenzata dal fattore etnico. Le molteplici interconnessioni tra gli scritti teorici di Capuana e le rare uscite programmatiche di Verga possono ciò nonostante attivare un'ipotesi.<sup>65</sup> La refrattarietà di Verga nei confronti della teoria della letteratura è fatto evidente, che ritorna quasi fino all'ultimo: ancora nel 1890, in una lettera privata, lo scrittore spiegava che ai grandi narratori, dotati di genio e di metodo, non era mai servita una teoria dietro cui pararsi.<sup>66</sup> La contrapposizione che pare elevarsi nei pochi scritti di carattere teorico redatti da Verga è quella che vede come termini di un'unica equivalenza il metodo e il genio. Sarà il metodo a costituire il punto di partenza della ricerca stilistica di Verga. La questione metodologica aveva assunto, d'altronde, i connotati di una *questio* filosofica, cui tutti avevano rivolto l'attenzione in sede critica. Cominciando da Francesco De Sanctis. Nei due saggi critici sulla prosa zoliana De Sanctis riconosce la credibilità di un metodo di lavoro. Lo stesso di cui Paul Alexis diede un accurato esempio nell'autobiografia del maestro:

Chaque écrivain se fait à lui-même une méthode de travail appropriée à son tempérament, à son originalité. Et c'est en étudiant cette méthode, dont la foule, touchée seulement des résultats, ne se préoccupe point, que l'on peut démontrer le mécanisme d'un talent et surprendre le jeu intime de ses rouages. La méthode de travail de Zola se trouvent clairement expliquée dans un ouvrage de M. Edmondo De Amicis: Souvenirs de Paris et de Londres, traduit de l'italien par madame J. Colomb.<sup>67</sup>

L'intervista di De Amicis a Zola, da cui Alexis estrasse numerose porzioni testuali, fu un evento nell'ambito creativo e letterario. Finalmente si fece chiarezza sul metodo di Zola e sull'esistenza di una o più fasi nel processo compositivo ridotto a propaggine dei procedimenti analitici propri dell'osservazione scientifica. I veristi Verga e Capuana disaccoppiarono l'osservazione diretta dalle leggi delle scienze naturali e vi sottoposero

<sup>63</sup> G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 20 aprile 1879*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 83.

<sup>64</sup> G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 28 maggio 1880*, in G. VERGA - L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 91.

<sup>65</sup> In una lettera a Onorato Fava Verga rivelò la distribuzione dei compiti letterari tra lui e Capuana, per cui al secondo era stata demandata la critica e la teorizzazione: «Mi duole non poterla servire per le «due righe di prefazione sul genere», che Ella desidera, perché non ho mai scritto una linea di critica; non mi sento di affermare altrimenti una teoria qualsiasi o dei principii artistici che cogli esempi. Però le do un buon consiglio, che vale assai più di quel che potrei scrivere delle novelle. Le mandi, se crede, al Capuana.» (G. VERGA, *Lettera a Onorato Fava del 18 dicembre 1883*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 153).

<sup>66</sup> Volendo difendere la sua autonomia di narratore e romanziere, Verga svelava a Cameroni la propria antipatia per gli eccessi della teorizzazione letteraria e per i modelli teorici preconventionati: «Il male è che adesso si corre dietro alla teoria –mentre Balzac e Flaubert facevano dei capolavori senza teoria o contro la teoria.» (G. VERGA, *Lettera a Cameroni del 8 aprile 1890*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 241).

<sup>67</sup> P. ALEXIS, *Zola. Notes d'un ami*, cit., p. 156.

invece l'«esame» della «forma primitiva e vergine dell'immaginazione popolare».<sup>68</sup> Il risultato furono novelle e romanzi quale esito di due distinte e scorporabili prassi compositive: *in primis* la ricerca di “documenti umani”, sotto forme di fiabe, apologhi, storie, favole 2) in secondo luogo l'inserimento di motivi, temi, problematiche materiali nel processo di poeticizzazione e contestualizzazione storica del vissuto contadino. L'«osservazione coscienziosa»<sup>69</sup> di Verga è dunque a metà tra il genio e il metodo, tra l'osservazione sul campo e la rappresentazione a “distanza”

#### METODO ED APPROCCIO ETNOGRAFICO

Uno dei pregi della narrativa verghiana è di contenere dei rimandi ricorrenti a ciò che di visivo poteva esprimere il carattere e l'anima del popolo siciliano: la presenza costante di tratti fisici, gestualità, comportamenti è un livello stilistico onnipresente nel testo e che non esclude sul piano diegetico, oltre che descrittivo, il preciso riporto dei rapporti di forza tra le classi. Si pensi ad esempio al fatto che l'“imbarazzo” è nella narrativa verghiana un epifenomeno e una situazione che si manifestano puntualmente in coincidenza con l'incontro tra due o più individui appartenenti a classi sociali diverse tra loro. Un'assoluta priorità dello stile verghiano è la perenne focalizzazione sui movimenti del corpo, quasi sempre indicanti un pensiero e un atteggiamento del personaggio. Durante i soggiorni a Vizzini, Novalucello e nel casolare di Tebidi Verga poté certamente osservare nei minimi particolari il linguaggio del corpo, tramite cui i retropensieri e i ragionamenti, spesso utilitaristici, della persona di semplici costumi venivano espressi. La decodifica della realtà psicologica contadina e popolare si caratterizza anche per questo. Le visite di Capuana a Verga e di questi a Mineo, a casa dell'amico, dovettero essere dei viaggi nell'*ethnos* dell'isola, a cui curiosamente si alternavano lunghi periodi trascorsi da entrambi nella capitale del progresso economico, Milano.<sup>70</sup> L'impersonalità narrativa – già lodata da De Sanctis nel primo saggio critico su Zola –<sup>71</sup> addensava ulteriormente gli elementi di una visualizzazione costante dell'individuo fisico e della sua identità linguistica. Riprendendo quasi pedissequamente una descrizione del metodo di scrittura di Balzac contenuta in un'opera di critica letteraria di Hyppolite Taine, Verga enunciava i presupposti tecnici e l'impostazione metodologica alla base della scrittura verista da lui approntata. La formula prevedeva l'influenza del milieu sul personaggio, combinata con una minore predilezione per il ritratto

<sup>68</sup> G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 6 settembre 1882*, cit., p. 169.

<sup>69</sup> G. VERGA, *Lettera a Salvatore Paola Verduta del 21 aprile 1878*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 80.

<sup>70</sup> Il 28 maggio 1877 Verga invitò Capuana a raggiungerlo presso la propria residenza in campagna, sulla collina di Tebidi; per evitare che l'amico potesse perdersi per strada, lo scrittore diede indicazioni precise sull'ubicazione del casolare, posto a metà tra Vizzini e Mineo (cfr. G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 28 maggio 1877*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 57). L'anno seguente l'invito è esteso all'abitazione estiva di Novalucello, presso la frazione di S. Agata Li Battiati e, quindi, non troppo distante da Aci-Trezza (G. VERGA, *Lettera a Capuana del 4 agosto 1878*, ivi, p. 64).

<sup>71</sup> L'impersonalità narrativa era lodata da De Sanctis: «Questo processo evolutivo condotto con una coerenza e una costanza unica desta la nostra ammirazione. E non è meno potente in questa evoluzione lo stile, che è impersonale, delle cose.» (F. DE SANCTIS, *Zola e L'Assommoir*, cit., p. 216).

e la descrizione rispetto ai canoni narrativi del naturalismo francese e zoliano. Ma ciò che avrebbe dovuto contraddistinguere la rappresentazione del singolo individuo era l'estrinsecazione dei tratti significativi costituenti l'uomo interiore, ovvero la psicologia stessa del personaggio:

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 sembrano più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del 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 naso.<sup>72</sup>

Il riferimento icastico a una scrittura vocata a rendere la «manifestazione della vita del personaggio» tramite il linguaggio («da dieci parole»), i gesti («modo di soffiarsi il naso») e la psicologia dell'uomo interiore («come pensa» e «come sente») è da mettere in relazione con la descrizione di Taine del metodo di scrittura di Balzac:

Mais aussi quelle puissance! Quelle saillie et quel relief l'interminable énumération donne au personnage! comme on le connaît dans toutes ses actions et toutes ses parties! comme il devient réel! avec quelle précision et quelle énergie il s'implante dans le souvenir et dans la croyance! comme il ressemble à la nature, et comme il fait illusion! - Car telle est la nature: les détails y sont infinis et infiniment déliés; l'homme intérieur laisse son empreinte dans sa vie extérieure, dans sa maison, dans ses meubles, dans ses affaires, dans ses gestes, dans son langage; il faut expliquer cette multitude de causes pour le composer tout entier.<sup>73</sup>

Tra la lezione impartita da Taine a proposito della raffigurazione del personaggio in Balzac («l'homme intérieur laisse son empreinte dans sa vie extérieure, dans sa maison, dans ses meubles, dans ses affaires, dans ses gestes, dans son langage») e le direttive di De Sanctis («L'uomo deve far, non dire, quello che pensa») il metodo è, anche per Verga, ciò che vale le particolarità stilistiche e contenutistiche della scrittura. L'impostazione da imprimere allo stile è però già realtà mentalizzata nella fase dell'osservazione, laddove un paradigma interpretativo della «vita esteriore» dell'«uomo interiore» è stato prescelto rispetto a un altro. Che a prevalere sia il fattore etnico, come nell'impostazione di Taine, o quello ereditario, come accade in molti tra i romanzi di Zola, non può dunque dirsi la stessa cosa. Il modello balzacchiano sostenuto da Taine va invece collocato a metà tra la valorizzazione della psicologia del personaggio (in Stendhal) e la rigidità descrittiva la cui

<sup>72</sup> G. VERGA, *Lettera a Cameroni del 19 marzo 1881*, in ID., *Lettere sparse*, cit., pp. 108-109. Si faccia attenzione a ciò che affermava De Sanctis nell'*Appendice* al secondo saggio critico sul metodo sperimentale di Émile Zola: «Il realismo che somigli a un'orgia, è poesia di vecchi impotenti e viziosi, non è restaurazione di gioventù. Veggasi la mia *Scienza e vita*. E la forma del realismo è questa, ch'ella sia corpulenta, chiara, concreta, ma tale che ivi dentro traspaiano tutti i fenomeni della coscienza. L'uomo deve far, non dire, quello che pensa. Ma nell'azione dee trasparire il suo pensiero, come ne' moti dell'animale traspare il suo istinto.» (F. DE SANCTIS, *Appendice*, in ID., *Saggi sul realismo*, a c. di S. Giovannuzzi, Milano, Mursia, 1990, p. 222).

<sup>73</sup> H. Taine, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1923, p. 20.

causa nei romanzi zoliani è lo scarso spessore emozionale e psicologico dei protagonisti. Secondo Lukács Balzac aveva saputo focalizzarsi sulle peculiarità storiche che stabilivano la tipicità di un personaggio nella società dei ruoli e delle prestazioni reciproche, mentre Zola, elevando a mito la media naturalista, livellava al ribasso le eccentricità tipiche di una fase sociale e storica mutuata nei personaggi.

Anche per Verga la media non è espressione di autenticità. La veridicità della rappresentazione va al contrario presentita nell'osservazione dei gesti e nell'ascolto del linguaggio individuale, poiché è negli aspetti esteriori che la naturalezza del carattere dell'uomo semplice può essere ratificata e capita. Tale impostazione, come si dirà più oltre, andrà in crisi rompendo il modello naturalista allorché l'osservazione della vita esteriore si sposterà dalle classi popolari alle classi agiate. Nonostante il fallimento dell'osservazione dei naturalisti se adattata agli atteggiamenti e ai comportamenti esteriori degli individui appartenenti alle classi superiori e raffinate, ancora nell'agosto del 1894, Verga supportava la tesi secondo cui il naturalismo era da ridurre innanzitutto a una questione di metodo:

Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero? Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*.<sup>74</sup>

La necessità di esternare un'intenzione, un'inferenza, esprime la grande capacità espressa dalla scrittura verista sul piano stilistico e descrittivo. Anticipando la concettualizzazione dell'*azione parlata* di Pirandello Verga teorizzava la centralità dell'esternazione di pensieri e ragionamenti pratici in gesti, comportamenti, elementi della corporalità. Si trattava in sostanza di ciò che nel 1881 conduceva lo scrittore dall'«osservazione psicologica» alle peculiarità del narrato.<sup>75</sup> Intorno alla psicologia bisognerebbe, tuttavia, costruire un ragionamento critico ben più ampio di questo: per il momento si può dire che la scienza psicologica si presentava nel 1881 come un coacervo di indirizzi, tra i quali occorre menzionare la corrente della *psicologia scientifica* e la *psychologie du peuple* di Taine. Quest'ultima sosteneva l'esistenza di caratteri recessivi accomunanti gli individui appartenenti a una razza dalle origini storiche condivise; un punto che gettava le basi di un'ipotetica convergenza con i criteri della *psicologia comparata* tra i popoli alla base degli studi di Taine sulle razze storiche e degli approfondimenti pitreiani di demopsicologia.

Per Verga l'osservazione «coscienziosa» e quella «psicologica» dovevano entrambe attenersi alla verità storica, evitando così che nell'orientamento dei contenuti il testo letterario potesse tingersi di un colore politico. Non è un caso che al comunardo di Le Puy-en-Velay, Jules Vallès, Verga contesti in questi anni l'allineamento della narrativa all'ideale rivoluzionario: un punto di vista narrativo che finiva per conformare il *récit* alla visione politica del narratore, filtrata attraverso «lenti d'ingrossamento» e un «pessimismo d'accatto». Parimenti, Verga rifiutava ogni genere di umanitarismo, per cui il tipo di solidarietà sottilissima tra la voce narrante e i personaggi che si instaura nei racconti

<sup>74</sup> U. OJETTI, *Verga*, in ID., *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 118.

<sup>75</sup> G. VERGA, *Lettera a Cameroni del 31 maggio 1881*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 111.

verghiani o nei momenti più solenni nei *Malavoglia* non veicolava messaggi politici o filantropici, quanto si reggeva su un sentimento universale di fratellanza tra gli esseri umani sofferenti. Il ripudio dell'«umanismo canceroso»<sup>76</sup> di Vallès apre le porte a una visione cruda del reale, cioè dei rapporti di forza tra le classi e dalla quale sorge, come scriveva Madrignani, l'«adesione dell'artista al proibito e al “diverso”». Ma l'«identificazione del *rentier* con la realtà dello sfruttamento» non è “imprevedibile”, poiché essa è innanzitutto l'esito di un contatto diretto con il popolo:

È il Verga artista che recupera con la forza dello stile sul Verga uomo; ed è a tale livello di meccanismi letterari liberatori connessi con l'atto dello scrivere e del narrare che si può spiegare quest'adesione dell'artista al proibito e al «diverso», questa imprevedibile identificazione del borghese *rentier* con la realtà dello sfruttamento. Così si spiega perché lo stile sia per Verga un salvacondotto verso quelle zone dell'esperienza, cui egli non poteva attingere consapevolmente; senza il tessuto connettivo del «vissuto» e del partecipato col quale si compie l'operazione dell'identificazione estetica Verga sarebbe probabilmente uno dei tanti scrittori borghesi del positivismo con curiosità umanitarie.<sup>77</sup>

Madrignani rinvia giustamente al «vissuto» esperienziale quale «salvacondotto verso quelle zone dell'esperienza». È esattamente ciò che finora ho cercato di sostenere, rafforzando i legami tra la metodologia di Verga e i progressi novecenteschi nell'approccio etnografico. La fase di osservazione diretta, condotta da Verga e da Zola sul campo, si dimostrò essere il punto di contatto che, prolungatosi nel tempo, evitava alla scrittura verghiana le deformazioni connesse all'utilizzo di “lenti di ingrossamento” tipiche di una visione politica o filantropica dei malesseri sociali. Il distacco di Verga da uno stile rincuorato da curiosità umanitarie non determinò, tuttavia, l'approdo al «nichilismo letterario», detestato in Flaubert. La ferocia della critica alla borghesia è però percepibile in Verga nella dissoluzione del mito del progresso cui, quasi per un paradosso, è orientata la parte centrale della *Prefazione ai Malavoglia*. Da Flaubert Verga aveva pure saputo sottrarre un pizzico di sprezzante sarcasmo dissolutorio nei confronti dei vizi borghesi: si pensi, ad esempio, alla scena della “carrozza dalle tendine abbassate” in *Madame Bovary* a cui Verga visibilmente si richiama in un episodio della novella *In piazza della Scala*. Ma il carico di critica sociale ai vizi e alle ipocrisie borghesi si fa pesante solo dacché la lente di chi osserva si concentra sulle condizioni di vita delle classi subalterne, di cui Verga percepisce le giuste ragioni e di cui logicamente presume la potenziale pericolosità. L'universo dei valori malavoglieschi era invece parte di un passato resistente alle spinte distruttive del presente moderno; ma oltre al recupero della solidarietà tra “le dita della mano” quei valori non potevano assurgere a ideale anti-moderno in quanto – Verga lo sapeva – non si poteva far retrocedere la storia dai suoi passi. In questo conflitto emotivo – cioè soggettivo: dell'artista – e insieme storico-oggettivo risiedeva l'energia d'identificazione tra Verga e «la realtà dello

<sup>76</sup> Così, Verga: «C'è uno scintillio d'umanismo canceroso, ma nessuna qualità letteraria solida; e l'osservazione psicologica non solo è superficiale, ma fatta di maniera, colle lenti d'ingrossamento di un pessimismo d'accatto. Poi cotesto nichilismo letterario, se posso ammetterlo nella forma, mi pare che si condanni da sé nel fatto.» (*Ibidem*).

<sup>77</sup> C. A. MADRIGNANI, *La Domenica letteraria*, Treviso, Tip. Longo e Zoppelli, 1978.



sfruttamento»: una realtà che nel frattempo – cioè nel passaggio da una civiltà all'altra – era divenuta ancora più crudele rispetto ai tempi non troppo lontani in cui il bastone del comando era ancora in mano al barone. La critica sferzante nei confronti dell'aridità del borghese è il nerbo della novella *La roba* e della raffigurazione pittoresca di Mastro-don Gesualdo: con ciò Verga aveva voluto sostenere la durezza delle condizioni di lavoro anche dopo che la rivoluzione dei borghesi si era compiuta sia sul piano economico, sia sul piano politico dopo l'Unità. La decostruzione del mito del progresso si rivela un'operazione ricchissima di spunti critici e di allusioni alle debolezze del nuovo mondo soppiantante la secolare civiltà contadina e i suoi millenari saperi.

L'empatia con il mondo contadino disapparente e in declino economico si lega inevitabilmente alla scomparsa delle credenze religiose ridotte a ragione dalle necessità economiche e dal dominio del profitto e delle leggi economiche in ogni campo dell'esistenza. Persino il naufragio della barca a vela che dà da vivere ai Toscano è elevato a simbolo della fine di un mondo affidato alla bontà della provvidenza divina. Mediante l'immedesimazione Verga cercò di ridestare nel pubblico delle riviste letterarie l'attenzione nei confronti delle tante Italie dimenticate. La poetica dell'osservazione si saldava perciò con la facoltà dello scrittore a identificarsi nelle sofferenze e nei pensieri altrui, come Verga, ormai lontano dalle polemiche, confessava a Rod nella lettera del 14 luglio 1899:

Voi lo dite pure nel vostro studio su Daudet e così credo che in ogni scrittore veramente originale se il metodo artistico ha una grande importanza la scuola ne ha ben poca – e solo di riflesso – meno qualche fanatico come il Tronconi, il quale da noi non ha mai avuto alcun valore serio. Quanto a me, se dovessi fare a voi, amico, e non pel 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 tutto. Questo ho cercato di fare nei *Malavoglia* e questo cerco di fare nella *Duchessa* in altro tono, con altri colori, in diverso ambiente.<sup>78</sup>

Il progetto di entrare in contatto con la popolazione locale, di cui Verga tentata uno “studio dal vero” per dirla con Balzac, comprende una serie di implicazioni sul piano emotivo che gli antropologi contemporanei preferiscono definire come “osservazione partecipante”. Difatti, il contatto tra l'etnografo e la comunità locale determina uno scambio emotivo che inevitabilmente influisce sull'oggettività e la lucidità del racconto di un'esperienza vissuta “sul campo”. L'osservazione partecipante *malinowskiana* è dunque la definizione corretta di ciò che Verga si era messo in testa di vivere sulla sua pelle prima di dedicarsi all'estetizzazione dei contenuti emotivi e psicologici. Nel capitolo che segue mi sono interessato di come l'osservazione sul campo abbia causato dei grossi problemi al metodo postulato dai naturalisti nel momento in cui variava il soggetto dell'indagine diretta: non più gli individui ingenui e bonaccioni delle classi popolari, bensì i raffinati appartenenti alla borghesia e all'aristocrazia, celanti i loro desideri e intenzioni. Il grado di difficoltà della decifrazione dei comportamenti rimane a mio avviso il nesso principale tra il narratore e il *milieu* del romanzo: si tratta del solo collegamento che potrebbe spiegare in maniera

<sup>78</sup> E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, cit., p. 109.

esaustiva i termini e le peculiarità della crisi del verismo e del naturalismo, la loro fine precoce. La rappresentazione della vita interiore delle classi raffinate non poteva fondarsi sul ravvisamento diretto di aspetti e manifestazioni del «carattere etnografico».<sup>79</sup>

Sebbene Émile Zola negasse l'impossibilità di trarre attraverso l'osservazione diretta delle conclusioni oggettive sul carattere e la psicologia degli individui appartenenti alle classi alte, il risultato dell'identificazione del romanziere con gli educati "parigini" non diede esiti soddisfacenti. Coloro che si muovevano in ambienti ben educati sapevano mistificare le intenzioni fino a ridurle a nulla di esteriore o di comprensibile. Né i raffinati potevano dire di possedere una filosofia della natura di una ricchezza comparabile a quella di volta in volta esternata dal popolano. La lotta tra il contadino siciliano e la natura aveva sviluppato una conoscenza direttamente connessa alla sopravvivenza, in grado cioè di comprendere i segni naturali e di darne una spiegazione coerente con il fluire delle stagioni e del tempo atmosferico. Simili interpretazione facevano parte di una strategia di difesa dal mondo naturale di cui i semplici si servivano per rimanere in vita. Da questa lotta senza fine il contadino siciliano aveva ereditato il coraggio e la previdenza necessari a sopravvivere: era un modo di pensare gli eventi e di riflettere sull'immediato presente che secondo Verga rivelava una filosofia estremamente pragmatica, da «scettico anche».<sup>80</sup> Sul rapporto tra le manifestazioni esteriori di un comportamento e l'individuazione di una filosofia dell'uomo interiore nella psicologia del contadino siciliano si basò il genere della «novella provinciale»<sup>81</sup> teorizzato da Capuana e praticato da Verga. L'interesse destato dalla teoria verista ha a che fare con la capacità dei veristi siciliani di sostituire al paradigma scienziista degli omologhi francesi un metodo strutturato a partire dalla rivisitazione della «teoria del temperamento naturale» alla luce delle conoscenze esperienziali e dei dati desunti dagli studi di demopsicologia pitreiana:

Ora parmi che lo studio messo a raccogliere e sviscerare i canti popolari dovrebbe da noi rivolgersi all'esame di questa forma primitiva e vergine dell'immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso. De *fil en anguille*, come dicono i francesi, mi parrebbe potersene desumere quanto la teoria del temperamento naturale sia dimostrata vera da questi documenti primitivi dell'indole siciliana. Queste fantasticherie scucite ho fatto dopo chiuso il tuo libro. Più che altro il contadino siciliano c'è tutto, immaginoso, rassegnato alla fatalità, avido la sua parte, e scettico anche.<sup>82</sup>

La resistenza del contadino alle malattie endemiche come la malaria o alle sciagure della natura hanno sviluppato nel «carattere etnografico» una serie di risoluzioni e di ipotesi rimandanti a una filosofia coerente, sistematica, scettica. Sul piano emotivo il contadino è invece diffidente e acerbo, con un animo rassegnato alla «fatalità». Eppure anche la raggiunta omeostasi in uno stato psicologico prodotto dal secolare fronteggiamento dell'uomo contro la natura veniva scossa, non incidentalmente, dall'irrompere

<sup>79</sup> G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 6 settembre 1882*, cit., p. 169.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. 29.

<sup>82</sup> G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 6 settembre 1882*, cit., p. 169.

dell'economia e della civiltà dei moderni. La modernità e la corsa al profitto che la caratterizza aveva ridestato dal torpore persino l'uomo contadino, generando personalità inedite e per certi versi mostruose come Mazzarò e Mastro-don Gesualdo.<sup>83</sup> L'appuntamento di Mazzarò con la storia delle rivoluzioni borghesi disigilla il valore documentario della narrazione verghiana: con Mazzarò Verga ha voluto rappresentare il caso limite di un'aspirazione generalizzata al benessere; un fenomeno di massa che dovendo essere riconfigurato nei modi della letteratura viene riportato da Verga mediante la riproduzione di contesti realistici e di ambientazioni favolistiche.<sup>84</sup> Le considerazioni analitiche delle scienze naturali come la biologia e la fisiologia sono dunque estromesse dall'indagine storica e psicologica.<sup>85</sup> La veridicità dei personaggi verghiani viene attestata dalla familiarità degli autori con il contesto siciliano e non dalla consistenza verbale delle *observations* degli alienisti.<sup>86</sup> La nozione di «cause prochaines»<sup>87</sup> su cui il maestro francese

---

<sup>83</sup> Mazzarò può essere paragonato a un *hopeful monster*, uno “sgorbio di natura” che per via delle sua imprevista difformità è in grado di mutare la specie. Tale concetto è stato applicato per la prima volta alla letteratura in C. BENEDETTI, *Disumane Lettere*, Roma-Bari, Laterza, p. 20.

<sup>84</sup> Lo studioso siciliano Francesco Renda attestava nella prefazione al primo volume della *Storia della Sicilia* il carattere storico, oltre che verosimile, della narrazione verghiana: «Per capire i problemi di questa stessa società, dobbiamo, dunque, necessariamente, riferirci al processo che ebbe origine nel 1860. In questo senso, vacolto e apprezzato ciò che sta al fondo del motivo ispiratore dei grandi narratori siciliani del tardo Ottocento, il Verga e il De Roberto, o di quelli a noi più vicini o vicinissimi, come il Pirandello, il Tomasi di Lampedusa e lo stesso Sciascia. Oltre che grandi professionisti della lingua e dell'arte, essi sono anche maestri di conoscenza storica» (F. RENDA, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, vol. I, Palermo, Sellerio, 1984, p. 15). Secondo Ugo Dotti, i vinti del Verga sono stati il sottoprodotto storico di una fase centrale nella formazione dello Stato, al Sud: I «vinti», voglio, dire furono anche i vinti delle ferree leggi del libero mercato instaurato dopo il 1861. Mentre la politica dei Borboni, per quanto retribiva o paternalistica, aveva infatti sempre mirato, per inettitudine o immobilismo che fosse, a favorire i poveri rispetto alle classi medie, la nuova legislazione piemontese, indubabilmente, non solo consentì ma favorì l'ascesa dei prezzi agricoli. Le trasformazioni economiche, naturalmente, spazzarono via il vecchio paternalismo, e ciò costituì senza dubbio un passo in avanti, ma la sua sostituzione con una «libertà di commercio» promossa e condotta senza direttive lungimiranti, e soprattutto, in opposizione e dispregio delle emergenti istanze del socialismo, finì per allargare il divario tra i ceti privilegiati e le plebi sempre più affamate e miserande. L'atto di nascita della borghesia meridionale e il suo apparente messaggio di libertà, democrazia e progresso passarono inevitabilmente (in collusione con la vecchia aristocrazia) attraverso una nuova forma di oppressione: l'oppressione, intendo dire, dello sfruttamento economico.» (U. DOTTI, *La questione meridionale e i problemi del realismo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Torino, Loescher Editore, vol. CLXXVII, 2001, p. 2).

<sup>85</sup> Questa posizione è sostenuta anche da Francesco Nicolosi: «Non meno esplicita è l'adesione all'indagine scientifica sull'uomo perseguita dal Naturalismo, anche se il Verga non accetta il metodo rigorosamente sperimentale dello Zola il quale intendeva verificare nei personaggi della sua narrativa l'attuarsi delle leggi fisiologiche ed ereditarie.» (F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, «Annali della Fondazione Verga», 1, 1984, p. 71).

<sup>86</sup> Capuana assicurava che la veridicità dei racconti verghiani era attestata dall'esistenza reale di quegli stessi personaggi: «Giacchè i personaggi di questi racconti, la più parte, hanno esistito realmente, e l'autore non ha fatto che degli studi dal vero.» (L. CAPUANA, *Vita dei campi*, ID., *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 79).

<sup>87</sup> Si tratta di un'impostazione epistemologica che è successiva alla lettura del *Trattato* di Claude Bernard; l'attribuzione di un significato specifico alla nozione di “cause prochaines” consentì a Zola di potersi rifarsi in maniera anche estemporanea, occasionale o, di volta in volta, alternativa ai differenti paradigmi scientifici e sociologici teorizzati da Lucas, Letourneau, Morel, Lombroso e Darwin. Il concetto, di derivazione *bernardiana*, di «cause prochaines» sta dunque all'origine della complessa sistematizzazione del metodo sperimentale; nel celebre saggio che sancì la massima diffusione delle idee zoliane l'autore dei *Rougon-Macquart* stabilì l'esigenza di individuare primariamente la “causa prossima” nei fenomeni osservati “sul campo”: solo una volta identificato il principale fattore scatenante era possibile determinare in maniera meccanica gli altri nessi di causa ed effetto e su questi costruire la trama del romanzo: «Lo scopo del metodo sperimentale, il termine di ogni ricerca scientifica, è dunque identico per gli organismi viventi e per i corpi bruti: consiste nel

costruì il suo metodo era un modello la cui applicabilità poteva valere per ogni contesto: insomma, un sistema sempre uguale a se stesso e i cui strumenti d'osservazione si basavano sulle diverse fasi laboratoriali dell'osservazione scientifica di tipo galileiano. La svolta anti-scientista di Capuana e Verga fu quindi consentita dall'esistenza di un insieme di cognizioni storiche e psicologiche alternative al modello zoliano e che maturavano negli anni milanesi e nelle esperienze di conoscenza diretta del *milieu* siciliano.<sup>88</sup> Ciò spiegherebbe perché il saggio *Roman Expérimental* poteva essere rifiutato duramente da Verga alla data della sua prima pubblicazione in volume: nella nota lettera a Cameroni l'accusa di «rigorismo» si atteneva al rispetto delle indicazioni eterogenee della scuola verista. Lontano dagli insegnamenti coercitivi di una nuova «accademia»<sup>89</sup>, il metodo di Verga aveva invece assimilato quanto di più utile e di geniale era stato fino ad allora teorizzato dai maggiori scrittori e critici realisti – Balzac, Taine, Flaubert. La distinzione stabilita da Capuana e da De Sanctis tra l'attività teorica di Zola e gli incantevoli esiti della sua narrativa fu propedeutica a un distanziamento graduale, ma progressivo, dalla quale lo stile dei veristi acquisì forza e consapevolezza di poter essere.<sup>90</sup>

---

trovare le relazioni che collegano un fenomeno qualsiasi alla sua causa prossima o, per esprimersi diversamente, nel determinare le condizioni necessaria all'insorgere di quel fenomeno. La scienza sperimentale non deve occuparsi del perché delle cose; essa spiega il come, nient'altro.» (É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., p. 53).

<sup>88</sup> Francesco Nicolosi e Paola Azzolini ritengono che il punto di svolta nella parabola critica di Capuana vada fatto coincidere con la recensione capuaniana di *Nana*, compresa negli *Studi* del 1882: cfr. P. AZZOLINI, *Nota introduttiva*, in L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura italiana. Seconda serie*, cit.; F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, cit., p. 65. La recensione a *Une page d'amour* fu pubblicata il 20 e 21 giugno 1878, mentre quella a *Jean La Rue* apparve l'11 e il 12 agosto dell'anno seguente. Si ricorda, inoltre, che nell'anno intercorso tra le due recensioni Capuana – di ritorno a Firenze dopo un soggiorno per motivi di salute a Mineo – aveva avuto il tempo di approfondire la lettura degli scritti di De Sanctis e di De Meis: cfr. in particolare L. CAPUANA, *Lettera di Capuana a Giovanni Gianformaggio del 20 dicembre 1876*, in ID., *Luigi Capuana e le carte messaggere*, vol. I, cit., p. 47. Per giunta, è in una lettera risalente a questo periodo che Capuana elabora una metodologia compositiva e ne rivela i caratteri essenziali a Verga: «I veri dolori di parto li ho provati fino 6° capitolo. Quando i personaggi si furono nettamente designati ed ingaggiati nell'azione tutto andò da sé. Me li vedevo davanti come dei personaggi reali, scrivevo quasi sotto la loro dettatura: mille cose alle quali non avevo mai pensato, cento osservazioni che non avevo mai fatto si presentavano spontaneamente al loro posto, al momento opportuno.» (L. CAPUANA, *Lettera di Capuana a Verga del 28 gennaio 1879*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 72).

<sup>89</sup> Verga è alquanto caustico sulle limitazioni poste da Zola e sul suo eccessivo rigore teorico: «Eccoti il volume del Zola che ho letto attentamente, nel quale ho trovato delle affermazioni giuste, e che mi ha convinto sempre più che col rigorismo delle teorie si ha sempre il piede sullo sdrucchiolo di fondare un'altra accademia.» (G. VERGA, *Lettera a Cameroni del 19 marzo 1881*, in G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., pp. 107-108).

<sup>90</sup> Nella recensione di *Nana* è rimarcato il distacco della teoria capuaniana dallo scientismo zoliano: cfr. P. AZZOLINI, *Nota introduttiva*, cit. Capuana promuoveva la distinzione, già presente nella recensione di *Nana*, tra Zola in quanto teorico e l'attività di romanziere e artista; a tal proposito scriveva a Verga nel maggio 1883, ritornando ancora una volta sulla questione: «Carissimo Giovanni, rileggi il passo del mio articolo dove parlo delle due funzioni e persuaditi che quando in me parla il critico, l'amico tace. Non credo che tu puoi supporre che io voglia adularti. Per tua fortuna, tu non hai avuto mai la trista idea di scrivere articoli critici, perciò (questo per mia fortuna) nessuno può immaginare che io ti lodi per essere lodato di ricambio.» (L. CAPUANA, *Lettera di Capuana a Verga del 3 giugno 1883*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 200).

## LE DUE PRASSI ETNOGRAFICHE

Se vi fu un aspetto metodologico che non passò mai in secondo piano negli scritti teorici di Verga e Capuana tra il 1874 e il 1890 esso si ricollega direttamente alla centralità dell'osservazione visiva dell'autore sul campo dell'indagine. Benché entrambi ci tengano a sottolineare come questo sia il nesso che unisce sul piano strettamente metodologico il naturalismo francese al verismo italiano, i critici letterari che si sono occupati delle relazioni tematiche e discorsive tra i due movimenti spesso hanno addirittura negato un'affinità tra i procedimenti compositivi. Il *principio osservativo* è stato persino escluso dalle fasi strutturali della creazione artistica postulate da Verga. Una ricostruzione più oculata ci dice invece che insieme all'impersonalità narrativa e al valore formale dell'innovazione stilistica il principio osservativo costituisce senz'altro uno dei tratti in comuni tra le poetiche naturaliste europee: e a questi due aspetti se ne aggiungerà anche un terzo, ovvero la scelta condivisa di italiani e francesi di concentrare le lenti sulla vita delle classi subalterne.

Mentre il carattere etnografico delle indagini zoliane sul campo è ormai un'acquisizione stabile della critica letteraria francese un simile approccio non era stato mai tentato finora per l'opera verghiana. A eccezione del bel volume di Lia Giancristofaro persino nei contributi dedicati al rapporto tra Verga e l'antropologia nessuno tra gli studiosi protagonisti di quei lavori si era spinto a osservare i punti di contatto tra etnografia e narrativa verghiana a un livello prima di tutto metodologico. A mio parere, se da un lato l'approccio di Verga è senza dubbio etnografico il fatto che egli abbia inserito degli elementi della sua autobiografia nei racconti veristi rende simile questo tipo di letteratura all'auto-etnografia sviluppatasi come corrente dell'antropologia moderna a metà del secolo scorso. È il caso di scrittori antropologi che come José María Arguedas decisero di romanzare la propria vicenda personale, costruendone attorno un mondo popolare veridico. La storia del popolo Quechua, le sue abitudini e costumi vengono introdotti nella contemporaneità attraverso il romanzesco. I *Malavoglia* potrebbero dunque essere un'anticipazione formale de *I fiumi profondi*.<sup>91</sup>

Ovviamente esistono delle particolarità che riguardano un caso o l'altro, per cui il romanzo verghiano va inserito nella prima ondata del realismo in letteratura, mentre il testo di Arguedas giunge quando ormai sia i mezzi stilistici che i contenuti della letteratura europea e dell'etnografia mondiale sono maturati e cresciuti. Con essi anche l'impersonalità narrativa, ossia una tecnica narrativa che primariamente introdotta in letteratura da Flaubert veniva poi recuperata e infine elevata a modo della letteratura etnografica nel secolo successivo. L'impersonalità narrativa, la cui vera origine non risiede soltanto nella lucidità del resoconto scientifico di un esperimento laboratoriale, diverrà il tratto pertinente della

---

<sup>91</sup> Il romanzo *I fiumi profondi* è uno scritto che presenta dei tratti etnografici, inseriti in una struttura narrativa tipica del romanzo ottocentesco e realista; nel 1958 l'antropologo e scrittore cileno José María Arguedas ha dunque inaugurato un modello di scrittura etnografica le cui affinità con il romanzo verghiano mi sembrano evidenti. Di recente si sono moltiplicati gli studi sulla relazione tra letteratura ed etnografia: si v. in particolare T. E. ADAMS-S. H. JONES-C. ELLIS, *Auto-ethnography*, Oxford, Oxford University Press, 2015; C. ELLIS, *The ethnography I. A methodological Novel about autoethnography*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2004.

letteratura oggettiva e della monografia etnografica di tipo *malinowskiano*.<sup>92</sup> La speranza ambiziosa del romanziere e dell'etnografo di riallineare la narrazione realistica a dei procedimenti di giudizio neutrali rappresenterà per lungo tempo un'ideale oggettivista destinato a crollare nella seconda metà del Novecento. Se è vero che Robert Park nella prima pagina del manifesto della scuola sociologica di Chicago citava espressamente i *Rougon-Macquart* come un'anticipazione formale e testuale della moderna antropologia urbana, è altresì provato che circa cinquant'anni dopo, dovendo decostruire la suddetta oggettività formale della monografia etnografica di tipo *malinowskiano*, furono proprio i prosecutori americani della disciplina a rimettere in discussione la connotazione oggettivante del modo imperfetto e dell'impersonalità narrativa ideati da Flaubert.<sup>93</sup>

Se l'effetto mimetico prodotto dall'impersonalità sarebbe stato di lì a qualche decennio una tecnica narrativa di cui si approprierà la discorsività etnografica, alcune delle prassi tipiche dell'antropologia culturale, essendo già in essere nell'etnologia siciliana, furono semplicemente reindirizzate al nuovo corso letterario. Così la prassi di raccogliere le testimonianze contadine, messa in atto da Lionardo Vigo con l'aiuto di un giovanissimo Capuana, venne adattata dal recupero dei canti secolari del popolo al reimpiego di apologhi e storie popolari.<sup>94</sup> Se, come detto, il recupero dei "documents humains" rientrava, in fondo, nella poetica naturalista inaugurata dai de Goncourt, la scoperta dell'ispirazione non nel mero fatto bensì nei significati filosofici e sociali di un avvenimento rappresentava una novità nell'ambito creativo del naturalismo. Questa seconda prassi trova conferma in una lettera spedita da Verga a Capuana il 24 settembre 1882: il breve documento contiene una dichiarazione dello scrittore catanese in cui questi dichiara di aver provato una prima ispirazione a comporre novelle veriste a seguito della lettura di un racconto popolare, riscritto da Capuana.<sup>95</sup> Pochi giorni dopo, tornando a esprimersi sul piacere della lettura provocato dalle fiabe popolari riadattate da Capuana, Verga svelava all'amico il potere

---

<sup>92</sup> La relazione tra l'utilizzo dell'impersonalità narrativa *flaubertiana* e l'impostazione oggettivista tipica della monografia etnografica di tipo malinowskiano è stato messa in evidenza da D. SPERBER-D. WILSON, *Irony and the use-mention distinction*, in *Radical Pragmatics. A reader*, ed. by P. Cole, New York, Academic Press, 1981, pp. 295-318.

<sup>93</sup> Nella prefazione al volume che apre la storia dell'etnografia urbana, il sociologo americano Robert Park rivolse il suo sguardo alla narrativarealista dell'Ottocento, le cui ambientazioni cittadine permettevano una lettura sociologica dell'evoluzione delle comunità nei quartieri popolari: «We are mainly indebted to writers of fiction for our more intimate knowledge of contemporary urban life. But the life of our cities demands a more searching and disinterested study than even Émile Zola has given us in his "experimental" novels and the annals of the Rougon-Macquart family.» (R. PARK-E. BURGESS-R. MCKENZIE, *The City*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1967, p. 3).

<sup>94</sup> In un articolo redatto in ricordo della figura di Lionardo Vigo, Capuana coglieva quest'occasione per ricordare l'ampio lavoro di ricerca da lui condotto in preparazione della prima *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*: «Io conobbi il Vigo quand'egli curava la stampa della prima edizione di essa. M'ero presentato a lui con un centinaio di canti popolari da me raccolti fra i contadini di Mineo e questo bastò per farmi avere la più festosa accoglienza.» (L. CAPUANA, *Ricordo di Lionardo Vigo*, «Corriere della Sera», 23 giugno 1879, ora in ID., *Lettere inedite a Lionardo Vigo*, cit., p. 182).

<sup>95</sup> In una lettera a Capuana Verga confessa che la sua prima ispirazione veristica scaturì dalla lettura di un racconto popolare, dal titolo *Lu cumpari* (cfr. G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 24 settembre 1882*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., pp. 169-170). Per quanto riguarda l'operato di Vigo si v. l'enorme opera di recupero dei canti popolari da lui avviata tra il 1870 e il 1874: cfr. L. VIGO, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania, Galatola, 1870-1874.

creativo che quei racconti favolosi avevano ridestato in lui, rivelandogli i nessi reconditi tra il “carattere nostro isolano”, il “paesaggio” e “le figure nostrane”:

Basta, ora il tuo volume di fiabe mi ha riconciliato con te interamente. Le ho lette tutte una dopo l'altra e di seguito con interesse vero non solo per lo studio artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schiettamente e profondamente compenetrato così col carattere nostro isolano che il paesaggio e le figure nostrane mi si disegnano spontaneamente dinanzi a quella vergine poesia. Io spero che tu non avrai cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne.<sup>96</sup>

La verità tanto anelata dai veristi è scoperta nella «favola genuina delle nostre donne», vista sia come documento umano, sia come insieme di equivalenti etnografici dei caratteri recessivi di una razza storia, qui nel senso tainiano. Il documento umano è per i veristi un attestato della psicologia primitiva del popolo. Capuana dunque si contraddistinse per il recupero contenutistico dei racconti popolari e delle fiabe. Verga invece fu protagonista di un'operazione culturale e letteraria più complicata: sul piano creativo la stesura delle novelle e dei romanzi prevedeva una fase di osservazione e di studio, che si dimostrò in linea con la metodologia degli etnologi del secolo successivo; ma al recupero diretto dei documenti etnologici la sua narrativa aggiunse una sistematizzazione dei contenuti poetici in un'impostazione filosofica coerente e programmatica. I motivi ricorrenti nella narrativa verghiana si affiancano, aderendovi, ai contenuti etnologici, ovvero alla vasta emanazione nel testo di una filosofia e di un pensiero popolari. Dai proverbi e dalle esternazioni dialogiche dei personaggi malavoglieschi e delle Rusticane traspaiono quei *leit motiv* narrativi che vengono enunciati dall'alter ego dell'autore nella novella di apertura della prima raccolta, *Fantasticheria*. Cosicché la conoscenza diretta della filosofia scettica del contadino siciliano si mescolò a dei nuclei tematici derivati da una visione personale degli eventi storici.

Il carattere autobiografico di alcune novelle<sup>97</sup> non deve far dimenticare che dietro la singolare percezione della natura l'autore ha esplicitato attraverso le categorie pure della fantasia di Jeli uno stato psicologico di contatto incontaminato tra l'uomo e l'ambiente. Non è il frutto dell'esperienza, ma della comprensione, se di Jeli Verga narra le modalità di approccio mentale alle manifestazioni esterne della natura o se da Rosso Malpelo è rivelata la religione della vita e della morte le cui più profonde radici arrivano fino alla cultura classica e all'antica Grecia. Come è ovvio entrambi i personaggi vengono calati in una situazione che motiva con dei fatti la solitudine di Jeli e l'esclusione di Rosso Malpelo, eppure Verga si è servito del contesto storico per rinsaldare il rapporto della narrativa con il “carattere isolano”. Il raggiungimento di un equilibrio tra *ethnos* e attualizzazione permise variazione sul tema, lasciando spazio alla raffigurazione delle forme primigenie dell'immaginazione (in Jeli) o ai lasciti della mitologia greca nelle misteriose credenze dei minatori nella novella del Rosso. Anche le forme di resistenza a cui giunge il Rosso

<sup>96</sup> G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 6 settembre 1882*, cit., p. 169.

<sup>97</sup> Il carattere parzialmente autobiografico della novella di *Jeli il pastore* è confermato da Pierluigi Pellini, il quale ne ha potuto visionare le fasi preparatorie: si v. P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 45.

appartengono a una filosofia della vita scettica e disillusa che il giovane minatore si è costruito da sé. Quando il piccolo minatore dai capelli rossi porta Ranocchio in mezzo ai cani che spolpano la carcassa dell'asino, Malpelo si compiace di aver sottoposto l'amico alla durezza della vita: la crudele fine a cui è stato destinato il carcame del *grigio* apre un varco al pessimismo in cui, come nel primo Leopardi, non esiste un colpevole diretto al di là della natura e del fluire tragico degli eventi. Ma è da tale stato di privazione e di sofferenza che il Rosso ottiene l'unica legge pratica che può interferire con la sorte di quelli nati come lui:

Ei andava a visitare il carcame del grigio in fondo al burrone, e vi conduceva a forza anche Ranocchio, il quale non avrebbe voluto andarci; e Malpelo li diceva che a questo mondo bisogna avezzarsi a vedere in faccia ogni cosa bella o brutta; e stava a considerare con l'avida curiosità di un monellaccio i cani che accorrevano da tutte le fattorie dei dintorni a disputarsi le carni del grigio.<sup>98</sup>

La filosofia di Rosso Malpelo è venata di stoicismo e scetticismo pragmatico per cui anche a cospetto della sorte infausta a cui si è stati condannati dalla vita non resta che prendere atto della tragicità della situazione e reagire. È una filosofia che, almeno in parte, ci appare come un derivato della filosofia scettica del popolo siciliano, cui spesso facevano riferimento nelle lettere private sia Verga che Capuana: un sottoprodotto che Verga ha saputo introdurre sottilmente nei racconti veristi e che, come funzionerà per l'«ideale dell'ostrica», permette la totale compenetrazione tra la fantasia dell'autore e la realtà contadina. Poiché, al pari di ogni altra rappresentazione letteraria, Verga è perfettamente consapevole che se i modi di pensare la realtà siciliana corrispondono al vero e se anche le condizioni di vita non divergono dalla verità all'autore spetta di riorganizzare entrambe le proiezioni negli intrecci e in una coerente poetica dei contenuti. Le «figure ben note», che secondo Capuana «ripopolano la fantasia coi ricordi dell'infanzia e della vita di provincia», s'inseriscono nella poetica verghiana, popolata com'è da «figure malinconiche, pensose, raccolte nella loro meridionale indolenza, colla coscienza della fatalità della vita che giustifica tutto in faccia a loro».<sup>99</sup> Verga sembra essersi accorto che sebbene il modo di produzione agricolo e pre-capitalistico fosse destinato a fallire la filosofia e il pensiero popolari mantenevano una sapienza e una loro radicale efficacia poste ben al di là del vivere quotidiano. La malinconia che pervade alcune novelle rusticane non deve oscurare la progettualità insita nell'organizzazione dei contenuti poetici e delle tematiche ricorrenti. Altro caso simile è quello della «Lupa». La sua reale esistenza nella campagne tra Mineo e Vizzini è, sì, comprovata dalla testimonianza di Capuana, ma i nessi che si stabiliscono tra questa figura e l'incontrollabilità ferina dell'eros femminile esulano di gran lunga dal credo semplicistico in una raffigurazione mimetica del personaggio calato nella situazione storica:

<sup>98</sup> G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., p. 183.

<sup>99</sup> Così Capuana sintetizzava la commistione di elementi autobiografici ed esperenziali nel tessuto narrativo della novella di Jeli: «E non è soltanto un fatto potente dell'arte, ma anche del fatto che Tebidi, la valle del Jacitano; Passannitello non son paesaggi di convenzione. La fanciullezza dell'autore è trascorsa lì, e Jeli gli ha forse insegnato come si fa ad arrampicarsi sino ai nidi delle gazze, sulle cime dei noci più alti del campanile di Licodia, o cogliere un passero a volo con una sassata o montare con un salto sul dorso nudo delle sue bestie selvagge, acciuffando per la criniera la prima che passava al tiro, senza lasciarsi sbigottire dai nitriti di collera dei puledri e dai loro salti disperati.» (L. CAPUANA, *Vita dei campi*, cit., p. 79).



Spesso la si incontrava alla zena, china sulla lastra di pietra accanto al ruscello, apparentemente per lavare i panni, in realtà per fermare tutti quelli che passavano e attaccar discorso. Più spesso si vedeva andare di qua e di là per la campagna «sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospetto della lupa» tale e quale Verga l'ha superbamente dipinta.<sup>100</sup>

Anche il comportamento della Lupa voleva dire molto di più di quanto una lettura referenziale e mimetica del racconto può offrire. Una società povera come quella siciliana, in cui la donna era merce di scambio dotale, non avrebbe mai potuto concepire l'instabilità animalesca della donna. Il racconto di Verga si concentra su questo aspetto, contro cui la morale paesana, la religione e persino la lupa stessa, dacché accetta la morte, si rivoltano. Si tratta di un quadro estremamente veridico, benché simbolico, in cui è colta la complessa staticità dei rapporti tra i sessi nella cultura dell'isola.

La relazione non scontata tra finzione e realtà svela l'inadeguatezza delle critiche dirette al verismo in quanto movimento letterario costretto nelle maglie dell'oggettività e del reale. Niente di più falso. Verga era consapevole sia della simbolicità espressa nei suoi racconti, sia dell'impossibilità della mimesi totale. Il punto di arrivo in quasi tutti gli scritti teorici verghiani è, anzi, la convinzione opposta, che la rappresentazione letteraria della realtà non possa che ridursi in ogni caso a un'illusione. Dell'«illusorietà della realtà» discutono sin dal 1880 sia Capuana, sia Verga, anticipando di circa dieci anni le ultime risoluzioni naturalistiche nella nota prefazione a *Pierre et Jean* di Guy de Maupassant. Nella lettera a Filippo Filippi del 6 ottobre 1880 le due fasi della genesi dell'opera, «osservazione» e «rappresentazione, dovrebbero congiungersi secondo Verga non nella mimesi fotografica, bensì nella «completa illusione della realtà»:

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 dal 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 cosiddetto realismo, l'osservazione diretta, la sincerità della rappresentazione.<sup>101</sup>

Il rimando metodologico all'«osservazione diretta» è un'ultima e ancora più decisiva conferma del nostro discorso. Mentre la «sincerità della rappresentazione» richiama in causa l'etica naturalista messa a garanzia del rispetto della verità. Tra l'agosto 1879 e l'ottobre del 1880 la stesura di *Fantasticherie* sancisce i termini dell'approccio etnografico alla realtà isolana. Difficile perciò trovarsi in accordo con coloro che nella critica letteraria riservata all'opera verghiana hanno da sempre sostenuto l'inesistenza dell'osservazione diretta o che l'obiettivo dei veristi fosse la mimesi totale. A detta di Verga il verismo può dirsi cominciato solo dacché tra i romanzieri spopolò il «nuovo metodo di cui l'arte moderna ha

<sup>100</sup> Ivi, p. 80.

<sup>101</sup> G. VERGA, *Lettera a Filippo Filippi del 6 ottobre 1880*, cit., p. 8.

cominciato a sentire l'alto vivificatore fin dalla prima metà di questo secolo». <sup>102</sup> Il riferimento è al metodo sperimentale di cui una delle due fasi era appunto l'osservazione della società contemporanea: un vero stravolgimento rispetto ai canoni compositivi del romanzo storico basato sul "vero positivo" sottratto ai documenti storiografici.

Capitolo a parte meritano le difficoltà operative che questo tipo di osservazione diretta comportò in una seconda fase e più matura fase del naturalismo e del verismo. <sup>103</sup> Qui basterà far notare che Verga capì in anticipo come durante l'osservazione la lucidità dello scienziato sociale si sarebbe scontrata con l'empatia dell'uomo, posto a contatto con i protagonisti dell'indagine. La ricerca di un difficile equilibrio tra emotività e paradigmi oggettivi, a loro volta oscillanti tra orizzonti ideologici, scalarità geografiche e modelli di sviluppo, aprì le porte al dibattito, tuttora presente, tra soggettivisti e oggettivisti. <sup>104</sup> La sottigliezza delle sfumature metodologiche si palesa nella *Prefazione ai Malavoglia*. <sup>105</sup> La lettera a Filippi, scritta qualche mese prima della *Prefazione*, contiene anch'essa degli straordinari elementi:

Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso, o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo, sotto pena di dover 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 agire. <sup>106</sup>

È nella scelta dei tipi e delle azioni che l'empatia provata sul campo, durante l'osservazione, può infine sostanziarsi in racconto. Agli "studi dal vero", promossi da Balzac e influenzati dalla comprensione storica e dall'interessamento di larghi settori dell'intellettualità per la psicologia dell'uomo interiore, <sup>107</sup> spettava dunque il compito di ravvisare una o più logiche, su cui successivamente costruire la rappresentazione illusoria della realtà. Le tecniche discorsive e i mezzi stilistici introdotti dalla narrativa realista

<sup>102</sup> G. VERGA, *Lettera a Cameroni del 19 marzo 1881*, in ID., *Lettere sparse*, cit., pp. 107-108.

<sup>103</sup> Bigazzi e Nicolosi si sono espressi su tale «difficoltà operativa»: si v. R. Bigazzi, *La carriera di un novelliere*, in *L'illusione della realtà. Capuana verista* (Atti del Convegno, 16-18 marzo 1989, Montréal), cit., p.99; cfr. anche F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, cit., pp. 41-96.

<sup>104</sup> L'equilibrio, del resto quasi impossibile, tra naturale empatia verso l'oggetto della ricerca etnografica e l'indispensabile oggettività richiesta allo scienziato sociale è al centro di una riflessione dell'antropologo americano Lohman, negli anni trenta: J. D. LOHMAN, *The participant observer in community studies*, «American sociological review», VI, 1937, pp. 890-898. Negli anni ottanta, l'etnografia ha riconsiderato il problema dell'oggettività e dell'imparzialità della narrazione etnografica, denunciando l'ottica testualista che aveva segnato il primo secolo della disciplina: cfr. soprattutto il contributo incipitario di B. TEDLOCK, *Observation of participation: The emergence of narrative ethnography*, «Journal of Anthropological Research», 1981, 41, pp. 69-94.

<sup>105</sup> Tale difficoltà è intravista da Verga allorché denuncia la complessità di un approccio neutrale e lucido di fronte ai fatti storici e sociali: «Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a tirarsi 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». (G. VERGA, *Prefazione* in ID., *I Malavoglia*, a c. di F. Cecco, Novara, Interlinea, 2014, p. 13).

<sup>106</sup> G. VERGA, *Lettera a Filippi del 6 ottobre 1880*, cit., p. 7.

<sup>107</sup> Significativa è la definizione di psicologia che dà Torraca nel 1876: «La psicologia, o se si preferisce un vocabolo di più ampio significato, la filosofia dello storico non guarda l'uomo isolato e in astratto; ma deve studiare gli uomini aggregati in società, e deve seguire metodo rigorosamente induttivo.» (F. TORRACA, *Giambattista Calvello e il suo insegnamento*, «Giornale Napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche», diretto da F. Fiorentino, compilato da M. Tallarigo, II, vol. III, 6, Napoli, dicembre 1876, p. 969).

francese, muovendosi sul piano della forma, non facevano che dotare di altre possibilità sceniche il responsabile dell'inganno romanzesco.<sup>108</sup>

Il confine tra realtà e finzione è un tema che ha ispirato la riflessione di un'ampia compagine di studiosi di antropologia, di letteratura e filosofia negli ultimi decenni. Si tenga conto della discussione sul realismo in Italia, dei quesiti generali relativi all'efficacia della *non-fiction* o, ancora, all'operazione culturale di un gruppo congiunto di etnografi anglosassoni nel 1986.<sup>109</sup> Alcuni tra i concetti rievocati sul piano teoretico e interdisciplinare non sembrano però aver superato le conclusioni raggiunte circa un secolo prima da Verga e da Guy de Maupassant a proposito dell'illusorietà della realtà.<sup>110</sup> Ma nonostante la profondità delle teorizzazioni naturaliste e veriste finora non sono stati rilevati né i nessi tra etnografia e letteratura, né l'esistenza della fase osservativa nella genesi dell'opera verista. Per quanto riguarda la bibliografia critica verghiana è da sempre la parziale assenza di documenti autografi attestanti la durata della fase osservativa a provocare una quantomeno discutibile esclusione della osservazione diretta dai procedimenti antecedenti la composizione. Attenendosi a quanto sostenuto *in primis* da Croce e poi da Russo il metodo di Verga è stato ridotto a una mera rappresentazione intellettuale, fondata più sul ricordo, concepito a distanza, che sull'esperienza personale e il vissuto.<sup>111</sup>

La novella *Fantasticheria* schiude però alcune interpretazioni in linea con quanto finora è stato espresso. *Fantasticheria* e *Libertà* sono due delle novelle verghiane che hanno suscitato maggiore interesse da parte della critica letteraria. Se il racconto della rivolta di Bronte è un esempio di ricostruzione storica in chiave letteraria,<sup>112</sup> la novella *Fantasticheria*

<sup>108</sup> Come un esperto etnografo Verga è consapevole della centralità delle strategie narrative e retoriche nella rappresentazione di un contesto sociale delimitato: «[...] tutti quei passati imperfetti che mi critichi, sono voluti, sono il risultato a mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della non partecipazione, direi, dell'autore.» (G. VERGA, *Lettera a Filippo Filippi del 6 ottobre 1880*, cit., p. 8).

<sup>109</sup> L'attenzione alla dimensione testuale venne corroborata dalla pubblicazione del volume collettaneo *Writing Culture*, edito nel 1986. Sul finire degli anni Ottanta l'antropologia culturale cominciò a interrogarsi sul peso oggettivante delle modalità narrative nella rappresentazione di tipo etnografico. A partire dai primi anni novanta, la corrente capeggiata da Clifford Geertz e da James Clifford produsse numerosi lavori su questo tema: cfr. C. GEERTZ, *Opere e vita. L'antropologo come autore*, Il Mulino, Bologna, 1990; V. CRAPANZANO, *Il dilemma di Ermete*, in *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 1998, pp. 89-118; F. DEI, *La libertà di inventare i fatti*, «Il Gallo Silvestre», 13, 2000, pp. 188-196; R. DE ANGELIS, *Between Anthropology and literature: interdisciplinary discourse*, London, Routledge, 2002; R. MARVASO, *Strategie testuali da Argonauts a Gomorra*, «Studi Culturali», 1, 2014, pp. 125 - 136.

<sup>110</sup> G. VERGA, *Lettera a Filippo Filippi del 6 ottobre 1880*, cit., p. 8.

<sup>111</sup> Madrignani ha denunciato il trapasso della "passione per il vero" in "un'operazione di verità, di scavo e di oltraggio" in opposizione alla censura della verità imposta anche dalla pressione dei rapporti tra le classi: «L'imprevedibile tempestività con cui la narrativa siciliana si è messa al passo col grande romanzo europeo è segno di quanto coinvolgente è stato il codice realistico e quale vigore abbia saputo trasmettere a quegli artisti d'impronta naturalistica che si proponevano di ri-creare un'ambientazione retoricamente estremizzata. Il quadro che ne esce è intonato ad un pessimismo antropologico e civile connesso a quel culto della scienza da cui gli scrittori derivano una particolare passione per il vero, e a livello letterario per la verosimiglianza. Da Verga in poi narrare diventa un'operazione di verità, di scavo e di "oltraggio"; nasce così un'estetica ambivalente che unisce alla degustazione del bello naturale ed emotivo la consapevolezza di come sia rischioso rappresentare i complessi e spietati rapporti tra gli uomini e con le istituzioni.» (C. A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, cit., p. 7).

<sup>112</sup> Sulla novella *Libertà* si sprecano i contributi critici; si segnalano gli studi di L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari, 1986, p. 89; N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 56-62; si v. anche il primo studio sciasciano L. SCIASCIA, *La chiave della memoria*, «Sigma», X, 1977; cfr. inoltre V.

istituisce l'*accessus* alla metodologia verghiana e alle modalità dell'approccio di tipo etnografico rispetto alla popolazione locale di Aci-Trezza. In accordo con quanto detto a Filippi o nelle lettere a Capuana e Cameroni, Verga sostiene anche qui l'importanza del contatto diretto e dell'osservazione:

Voi non ci tornereste davvero, e nemmeno io; ma per poter comprendere siffatta caparbietà, 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 diventerà.<sup>113</sup>

L'identificazione con la "realtà dello sfruttamento" cui accenna Madrignani richiede il rimpicciolimento dell'orizzonte – di quello stesso orizzonte che, secondo Strathern, varia a secondo dei punti di vista ideologici, politici, geolocalizzati. Ma bisogna fare attenzione perché per via del variare degli orizzonti ideologici, legati primariamente ai modelli passati e di futuro sviluppo, le lenti citate dall'*alter ego* di Verga sono almeno due: c'è dunque una lente con cui si avvista dal cannocchiale la realtà siciliana, osservata magari dalla città industriale e opulenta del Nord; e c'è poi la lente dello scienziato che ingrandisce ciò che agli occhi della normalità comune si presenta come minuscolo e persino insignificante. Il processo di rimpicciolimento però non rimanda né a ciò che consente la prima, né la seconda lente: il "rimpicciolimento", di cui si è occupato anche Asor Rosa, non è altro che il processo empatico mediante il quale l'osservatore è in grado di entrare in stato di compartecipazione con l'osservato.<sup>114</sup>

In altre parole uno stadio intermedio della conoscenza che consentì la comprensione della «caparbietà» con la quale la vita era difesa dagli ultimi e dai semplici della terra. La vita infatti appare agli occhi della dama come un fenomeno incomprensibile in un luogo ameno, ma privo di ogni piacere o comodità. La contrapposizione tra animi e valori è al estesa al massimo grado di elasticità. La posizione ideologica dell'*alter ego* di Verga sembra guardare più espressamente all'orizzonte borghese («Voi non ci tornereste davvero, e nemmeno io») tuttavia il cuore e la profonda empatia per «le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori» sembrano riscuotere gli ultimi empiti romantici. Il mondo in dissolvimento va dunque raccontato servendosi di una distanza, «da lontano», ma

---

MASIELLO, *Premesse e antecedenti*, in *Il punto su Verga*, cit., pp. 22-28. Per una bibliografia critica pressoché completa fino al 2001 si v. G. LO CASTRO, *Verga*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, pp. 237-238.

<sup>113</sup> G. VERGA, *Fantasticherie*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., p. 131.

<sup>114</sup> Asor Rosa ha individuato nel momento osservativo la centralità del «principio di rimpicciolimento». Sempre secondo Asor Rosa Verga dimostrerebbe una certa supponenza derivatagli dalla sua differente appartenenza sociale, che gli consentiva di esternare, pur occasionalmente, il «principio di superiorità»: *«Il principio di rimpicciolimento. Da un punto di vista concretamente estetico è il più importante fra i principi dell'ottica verghiana. Esso, infatti, da una parte rende possibile e determina l'ultima fase dell'osservazione, dall'altra comincia a farci capire in qual modo concretamente s'organizzi la struttura interna della narrativa verghiana maggiore (in particolare I Malavoglia). Tale principio è collaterale, e in un certo qual modo conseguente e al tempo stesso contraddittorio, con il principio di superiorità. Proprio perché Verga sente di osservare i suoi personaggi dall'alto e li vede «piccoli», egli elabora una disposizione specialissima dell'ottica, che gli consente una rappresentazione altrettanto eccezionale di essi.»* (A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, cit., p. 762)

l'essenzialità dell'esperienza è talmente centrale nella finzione da essere posta ad entrata del mondo rusticano e marinaresco.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Il 17 maggio 1878 Verga afferma di preferire la stesura dei romanzi e delle novelle veristi «da lontano»: cfr. G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 17 maggio 1878*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 61). Un anno dopo, lo scrittore catanese ritornò sull'importanza di una comprensione «intellettuale», da compiere a freddo e a distanza, ovvero senza alcun contatto empatico e partecipativo; a tal proposito cfr. la già citata lettera del 1879: si v. G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 14 marzo 1879*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 80).



## CAP. II

### LO STUDIO DEL MILIEU E LA METODOLOGIA DEL VERISMO

#### LA METODOLOGIA IDEALISTICA DI DE SANCTIS

Nel *Saggio critico sul Petrarca* i concetti di forma e di contenuto dell'Ideale sono due categorie che, compenetrandosi nello schema del sonetto petrarchesco, documentano le enormi possibilità, finanche mimetiche, della letteratura. Il successivo interessamento del critico campano per i procedimenti compositivi del romanzo sperimentale zoliano aprì a una serie di considerazioni di natura chiaramente filosofica: i due saggi sulla prosa zoliana e la riflessione generata dalla lettura del volume di Kirchmann consentirono un breve riepilogo delle posizioni più avanzate in ambito filosofico europeo. D'altronde, proprio De Sanctis aveva abbandonato l'hegelismo e con la necessaria accortezza si avvicinava cautamente alle nuove concezioni positivistiche della storia umana e del metodo scientifico. L'idea di adattare i procedimenti compositivi del romanzo ai passaggi di un'osservazione scientifica non dispiacque a De Sanctis, anzi lo trovò piuttosto favorevole.

La critica che egli muove nei confronti del sistema zoliano è invece diretta all'esclusione dei contenuti dell'Ideale, di fatto estromessi dall'assenza di valori patriottici, liberali, religiosi nei *Rougon-Macquart*. Sul piano metodologico l'accettazione del metodo sperimentale è però una svolta senza pari: De Sanctis anticipa i veristi, e soprattutto Capuana, sostenendo la validità delle categorie di «analisi» e «percezione», inserite in un contesto creativo. Secondo l'impostazione generale, e che regge gli scritti sul realismo, l'epoca di profonde trasformazioni sociali ed economiche richiedeva, quanto prima, uno studio analitico delle condizioni di vita delle classi popolari; un'analisi alla quale venisse affiancata l'osservazione dei comportamenti, delle psicologie individuali e collettive. L'alta preparazione filosofica trasformò De Sanctis in un promotore insospettabile delle prassi moderne in ambito compositivo; insomma, fece della sua apertura al positivismo un punto di svolta per l'intera categoria dei romanzieri e per l'insieme della critica letteraria, entrambe attardate in Italia a causa della retriva concezione pedagogica e classico-edificatoria della letteratura. Il rinnovamento del romanzo italiano passò dunque dal rinnovamento delle categorie filosofiche utilizzate dalla critica letteraria.

De Sanctis ideò un impianto filosofico che prevedendo due sole determinazioni fisse, i concetti di forma e contenuto dell'Ideale, si predisponne ai risultati dell'osservazione, filtrati attraverso le istanze di un metodo contrassegnato dall'aristotelico *principio di contraddizione*. I legami tra il metodo e i risultati dell'osservazione erano dunque sottomessi all'introduzione dei contenuti dell'Ideale nell'opera letteraria: un discrimine costitutivo e che potenziava la distanza tra il naturalismo francese e il realismo desanctisiano. Bruno ha definito «metodologia idealistica»<sup>1</sup> la relazione instaurata da De Sanctis tra procedimenti compositivi e finalità dell'arte moderna. Eppure, al di là dell'idealismo che certamente caratterizza il sistema approntato negli scritti tardi sul realismo, De Sanctis incoraggia in maniera determinante l'emersione di una nuova terminologia in grado, di lì a poco, di generare le categorie moderne della teoria verista capuaniana. Il critico difatti considera ormai superato il romanzo storico di Manzoni e dei suoi epigoni: l'avvento della società di tipo borghese aveva causato un rivolgimento totale dei rapporti tra le classi, provocando enormi cambiamenti, sia positivi, sia negativi. Lo sbalzo ingenerato dal progresso economico e tecnico creò i presupposti per la cultura positivista, verso cui, nonostante gli eccessi dell'empirismo, occorreva comunque rivolgersi.

La provocazione con cui Émile Zola equiparava il romanziere allo scienziato non viene respinta da De Sanctis, il quale, al contrario, si complimenta con lo scrittore parigino per il coraggio dimostrato durante le ricerche sul campo nei bassifondi della capitale francese. Così facendo il romanziere diviene innanzitutto un percettore della realtà contemporanea, i cui eventi singolari potranno essere filtrati e ricompresi soggettivamente e artisticamente. De Sanctis riporta al centro del metodo compositivo sia la *percezione* del singolo individuo posto di fronte alla realtà sociale e storica, sia la *dinamica induttiva* che dai fatti osservati conduce a una o più logiche. Nei saggi pubblicati tra il 1876 e il 1879 vengono gettate le basi di una solenne svolta nel campo della creazione artistica e letteraria. Collocando le proprie riflessioni in linea con le innovazioni introdotte nel metodo della critica letteraria da Saint-Beuve e da Taine De Sanctis sposta i termini del discorso da una valutazione eccessivamente soggettiva dei contenuti dell'opera d'arte a una valutazione ormai non più romantica del contesto di creazione dell'opera, della biografia dello scrittore, dei paradigmi interpretativi soggiacenti alla trama e agli intrecci. Prete ha sostenuto a tal proposito che l'interesse critico dimostrato da De Sanctis nei confronti della problematica del realismo in letteratura fu causa di un'intensa caratterizzazione in senso etico-civile della critica letteraria nei decenni seguenti. Ed in effetti, così come accadeva in Francia coi naturalisti e i realismi, l'attenzione di De Sanctis per la nuova metodologia dimostrò che «la radice dell'impegno è in una adesione rigorosa ed entusiastica al reale».<sup>2</sup> La *Postilla* apposta a sigillo del *Saggio critico sul Petrarca* nella ristampa del 1883 per l'editore Morano di Napoli<sup>3</sup>

<sup>1</sup> F. BRUNO, *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 8.

<sup>2</sup> A. PRETE, *Il realismo di De Sanctis*, Bologna, Cappelli, 1970, p. 48.

<sup>3</sup> Il saggio sul Petrarca era costituito dalle lezioni tenute dieci anni prima a Zurigo. Già allora si percepiva l'insistenza sull'unità organica di contenuto e forma o l'urgenza di porre la questione del reale alla radice dell'arte. Il saggio che De Sanctis dedicò alla poesia petrarchesca e alla scelta del sonetto venne pubblicato per la prima volta nel 1868, sulla rivista «Nuova Antologia» (si v. F. DE SANCTIS, *Petrarca e la critica francese*, «Nuova



aggiungeva altre indicazioni attestanti l'allontanamento dall'hegelismo e l'avvicinamento ai modelli conoscitivi promossi in Europa dal positivismo e dalle nozioni delle scienze naturali. Si tenga anche conto che nella cosiddetta seconda scuola napoletana di De Sanctis vi fu chi, come Ruggero Mascari e Francesco Giunta, non ebbe difficoltà a individuare nei veristi, e in Verga, la naturale prosecuzione dei ragionamenti avviati dal maestro di Morra Irpina.<sup>4</sup>

Ai contenuti dell'Ideale, riconosciuti nel romanzo *I promessi sposi*, si potevano affiancare i risultati degli studi balzacchiani basati sulla percezione e sulla comprensione della realtà esteriore. La terminologia di cui si avvale De Sanctis autorizzò la «riabilitazione della materia» e per materia ci si riferiva ormai all'oggetto d'interesse delle scienze naturali – l'uomo, la sua fisiologia, la biologia – e delle scienze morali – l'uomo nella società, la pedagogia, la nascente antropologia non razzistica. La virata verso il positivismo mise una certa distanza tra il sistema e il metodo approvati da De Sanctis, l'idealismo di Hegel e il sensismo «rozzo» di Condillac e di Locke. Il critico campano si prefissò di raggiungere un «realismo deideologizzato»,<sup>5</sup> le cui rappresentazioni di tipo letterario non avrebbero espresso né determinismi, né cognizioni fisse. L'accostamento del romanzo agli schemi interpretativi delle scienze naturali era dunque giudicato come un eccesso in chiave metafisica. Ne il saggio *Il principio del Realismo* i punti di convergenza tra il realismo e il materialismo furono chiariti mediante l'individuazione dei criteri di convalida del metodo percettivo ed empirico dell'induzione.<sup>6</sup> De Sanctis argomenta con calore a difesa di una letteratura realistica, lontana dalle astrazioni metafisiche e dallo psicologismo intimista di Bourget. Tuttavia, la letteratura naturalistica dovrà garantire a suo modo la permanenza dell'ideale nella trama e nell'evoluzione positiva dei personaggi. Ma sul piano metodologico le convinzioni espresse da De Sanctis nel saggio sul principio del realismo si configuravano come una imprescindibile base di appoggio per la teoria verista, poiché, affermava De Sanctis, «secondo i realisti l'esistenza non si può conoscere se non con la percezione, e il pensiero non ha altro compito che di lavorare il contenuto dato da quella, purificandolo delle false apparenze, e tirando di quivi in forma di concetti e di leggi».<sup>7</sup>

---

Antologia», vol. IX, sett. 1868, ora in F. DE SANCTIS, *Scritti critici*, a c. di G. Scalia, Milano, Rizzoli, 1966, p. 560 e ss.).

<sup>4</sup> De Sanctis fece emergere un'attenzione per il processo compositivo dell'arte che esorbitava da quanto espresso dal neo-hegelismo napoletano che, pure, con Bertrando Spaventa aveva introdotto una nuova metodologia di riflessione e di giudizio. Si giudichi cosa scriveva uno degli allievi più meritevoli di De Sanctis, quel Francesco Torraca che parteciperà ai massimi raggiungimenti della cultura italiana liberale e letteraria: «Bisognava mutare la base. La base era nella filosofia. E la base è mutata. Abbiám dato un salto indietro e ci troviamo di gran tratto innanzi. Siamo tornati a Galileo, e quasi più non scorgiamo Hegel che scompare nelle ombre d'un passato lontano. [...] A tempi nuovi, educazione nuova. A nome dei tempi nuovi, degl'interessi e de' bisogni che essi menano con sé, Herbert Spencer proclama la riforma dell'educazione.» (F. TORRACA, *L'educazione moderna e le scuole tecniche*, Napoli, tip. Testa, 1875, p. 16).

<sup>5</sup> A. PRETE, *Il realismo di De Sanctis*, Cappelli Editore, Bologna, 1970, p. 55. Sul pensiero di De Sanctis si v. S. LANDUCCI, *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli, 1977 e G. CANDELORO, *Introduzione a F. De Sanctis*, in F. DE SANCTIS, *Opere*, vol. XI, *La Scuola cattolico-liberale*, Einaudi, Torino, 1953.

<sup>6</sup> F. DE SANCTIS, *Il principio del Realismo*, in ID., *Saggi sul realismo*, cit., pp. 121-137. Si tratta di una recensione della conferenza di J.H. VON KIRCHMANN, *Über das Prinzip des Realismus*, pubblicata a Lipsia nel 1875 e di cui De Sanctis era venuto a conoscenza tramite l'allievo Adolph Gaspary.

<sup>7</sup> Ivi, p. 124.

Benché chiuso a un'accettazione sistematica dei valori del positivismo e del comtismo l'opera di rinnovamento promulgata negli scritti sul realismo non poté sfuggire alla ricezione di Capuana. I nessi, scontati per i più, tra la filosofia e la teoria della letteratura erano stati per la prima volta attivati in direzione di una palingenesi del romanzo e delle procedure compositive. Il realismo si presentava come la corrente letteraria in grado di saldare i due ambiti, legittimando agli occhi della parte più arretrata della società letteraria italiana le istanze scapigliate e veriste. Il dibattito non riguardò soltanto gli intellettuali ma lentamente si estese al pubblico dei giornali: ne è una riprova la costante presenza di articoli e recensioni dedicate a romanzi realisti e veristi in riviste dalla diffusione regionale, come «Il Paese» o «Il Momento».<sup>8</sup> La Sicilia in effetti è uno dei centri di propulsione della teoria naturalista e l'esistenza di un gruppo di pensatori critici della modernità non fa che agevolare alla compenetrazione di riflessioni teoriche ed esemplificazione letterarie. L'opuscolo di Ragusa Moleti *Il Realismo* è il punto più alto di una ricerca estesasi a larghi strati dell'intelligenza isolana: un mezzo concreto, quello della teoresi, di entrare in contatto con le grandi problematiche storiche dibattute in scenari internazionali. De Sanctis determina però un primo assestamento della terminologia, per cui negli anni settanta si definiscono le differenze tra realismo e verismo e tra verismo e naturalismo.<sup>9</sup> In questi stessi anni gli approfondimenti a largo raggio portati a compimento da Giorgio Arcoleo e da Giovanni Alfredo Cesareo delineano ulteriori sfumature concettuali, andando a stabilire la preminenza della forma sul contenuto, o dell'Ideale sul contenuto. Altra questione molto discussa era attinente all'interscambio di influenze tra individuo e *milieu* sociale: delle connessioni che se ricondotto al determinismo zoliano potevano addirittura, sempre

<sup>8</sup> Sulla rivista «Il Momento», poco dopo la prima edizione del saggio desanctisiano sulla narrativa prorompente di Émile Zola, il verista “politicizzato” Enrico Onufrio si esprimeva sia sul naturalismo francese che sulle particolarità della sua forma; la novità già evidenziata da De Sanctis veniva dunque ripresa e Onufrio, riferendosi all'impersonalità narrativa nel romanzo zoliano, affermava che «egli rimane nascosto, invisibile, come escluso da quell'opera che è sua creazione.» Poi, concludeva, anticipando Verga e Capuana, che si trattava della «inapparenza dell'io, nel dominio della forma, nel movimento naturale e reale dei personaggi, nell'abbandono totale del convenzionalismo.» (E. ONUFRIO, *Rassegna drammatica: Teresa Raquin di Emilio Zola al Bellini*, in «Il Paese», 8-9 ottobre 1879).

<sup>9</sup> «Verismo» e «realismo» sono i due termini che Verga utilizzava distintamente, servendosi in rari casi come sinonimi. Negli anni sessanta e settanta i due vocaboli non vennero impiegati con reciprocità assoluta; una breve storia del loro utilizzo in ambito critico-letterario si deve a G. Macaggi *Verismo o realismo*, Genova, Istituto Sordomuti, 1877. Interessante, a tal proposito, anche la recensione del romanzo *Madri ... per ridere* di Cesare Troncosi ad opera di Gavroche: il realismo è qui distinto dal verismo regionale, in quanto, a differenza della narrativa caratterizzata dai tratti peculiari di un contesto rurale delimitato, esso vive di un'arte «umana, vera, reale, che vive di passioni che tutti sentono, di situazioni che tutti comprendono.» (GAVROCHE, «Lo Statuto», Palermo, 25 giugno 1877). L'evoluzione dell'utilizzo del termine “verismo” è stata ricostruita da P. ARRIGHI, *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937, pp. XV-XVI e da Marzot (si v. G. MARZOT, *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, Messina-Milano, Principato, 1941, pp. 7-12). Sulla diversità tra realismo e verismo si è espresso anche Roberto Bigazzi nel noto studio sul naturalismo italiano (cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 69, nota 38). Cinzia Gallo ha invece offerto un quadro completo dell'utilizzazione e del significato del termine verismo impiegato in articoli e saggi letterari editi sulle principali riviste isolate: si v. C. GALLO, *Il verismo minore in Sicilia: teorie e teorici del ventennio 1875-1895*, Roma-Acireale, Bonanno, 1999. A distanza di circa venti anni dal volume *Le Réalisme* di Champfleury va segnalata l'apparizione del *pamphlet* di Girolamo Ragusa Moleti dal titolo *Il Realismo*, pubblicato da Gaudiano (Palermo, 1878). L'attenzione del critico palermitano per la problematica metodologica è evidenziata da Gallo nel volume sul verismo siciliano ed è ribadita, con perizia, nello studio di Verdirame: cfr. R. VERDIRAME, *Il Realismo di Ragusa Moleti*, in *Naturalismo e verismo* (Atti del Convegno, Catania, 10-13 febbraio 1886), Catania, Fondazione Verga, 1988, pp. 307-318.

secondo De Sanctis, mettere in dubbio la libertà coscienziale dell'individuo.<sup>10</sup> Altri due siciliani, emigrati a Milano, assunsero le vesti di assidui sostenitori del verismo: oltre a partecipare alla vita culturale meneghina con l'edizione di pamphlet, Enrico Onufrio e Giuseppe Pipitone-Federico<sup>11</sup> si misero a capo del ristretto gruppo di difensori del naturalismo zoliano, in compagnia di Felice Cameroni e pochi altri. Infatti, se si esclude il *côté* politicizzato, che sostenne Zola più per via dei contenuti ideologici che per ragioni artistiche o stilistiche, la cerchia composta da coloro che appoggiavano il binomio tra scienze naturali e letteratura si profilava piuttosto ristretta.<sup>12</sup>

In una monografia ricca di estratti dalle riviste siciliane e di ricostruzioni storiografiche delle prime apparizioni del termine verismo, Cinzia Gallo ha svelato le sottili distanze che separavano i teorici della prima fase di espansione delle teorie naturaliste e realiste in Italia. Il circolo degli anti-manzoniani fu sempre abbastanza partecipato in Sicilia; la narrativa moderna inaugurata dal romanzo rigenerato in Arno non riscuoteva nell'isola quella larga adesione ricevuta nel resto della penisola: le scelte eterodosse dei naturalisti in ambito linguistico oltre che poeticologico riscossero perciò ampi consensi tali da motivare l'interesse epidemico per il nuovo indirizzo letterario. Una corrente che peraltro permetteva di rivolgere lo sguardo alla realtà contemporanea, concedendo finalmente il giusto tributo alle realtà locali e a i modi di vita periferici rispetto ai centri cittadini. L'intraprendenza di Onufrio e Pipitone-Federico è quindi spiegabile con l'esigenza di individuare le forme e i contenuti di una letteratura sia locale, sia globale.<sup>13</sup> Opposti alla tendenza a modernizzare il

---

<sup>10</sup> Secondo le più attente ricostruzioni bibliografiche l'Arcoleo è registrato come il primo che, subito dopo Felice Cameroni, citò l'opera di Émile Zola come il proseguimento del realismo in letteratura; mi riferisco alla recensione al volume di Cesare Tronconi, *Passione maledetta*, edita sulla rivista «Preludio» di Cremona (I, 21, 1 maggio 1876, pp. 183-185).

<sup>11</sup> Enrico Onufrio nasceva a Palermo il 14 novembre 1858. Dopo i primi anni in Sicilia si trasferisce a Milano nel 1877 dove diventa con Angelo Sommaruga condirettore e comproprietario della rivista «Farfalla»; nel 1878 partecipa eroicamente alla rivolta greca dell'Epiro contro i turchi. Tornato in Italia, nel 1882 consegue la laurea in giurisprudenza e nel 1884 ottiene la libera docenza in letteratura italiana presso l'Università di Catania. Dal suo arrivo a Milano aveva composto alcuni saggi letterari fra cui si segnala *Le formule del bello e dell'arte*, Lorusnaider, Palermo, 1877. Come è stato detto nei principali studi su quest'autore e critico emerge nell'Onufrio un'accentuazione in senso sociale e politico del realismo, un movimento di cui però egli respinse, come l'Arcoleo, sia le inclinazioni patologiche, sia la presunta oggettività scientifica zoliana.

<sup>12</sup> Giuseppe Pipitone-Federico fu senz'altro il maggiore teorico degli anni ottanta in Sicilia; animatore della rivista «Il Momento», pubblicò diversi studi sul verismo, assemblandoli nel volume *Il Naturalismo contemporaneo in letteratura* edito da Sandron nel 1886, poi nei *Saggi di letteratura contemporanea* e, infine, negli *Intermezzi letterari*. Sulla concordanza di vedute tra Arcoleo e De Sanctis ha invece scritto Cinzia Gallo: «Arcoleo, cioè, ancora una volta allineandosi con De Sanctis, propone l'unione tra ideale e reale che si ha nelle belle arti e che è realizzata in letteratura da Dumas (il suo giudizio collima qui con quello di Capuana, da cui si distacca ritenendo il romanzo inferiore al teatro) mentre "la nostra letteratura è estrinseca e astratta, sa di scaffale e di scrittoio, epperò non abbiamo Drammatica"» (C. GALLO, *Il verismo minore in Sicilia*, cit., pp. 33-34; la citazione tra virgolette è contenuta in G. ARCOLEO, *Letteratura contemporanea in Italia*, Napoli, Perrotti, 1875, p. 92).

<sup>13</sup> Due critici letterari relativamente noti come Enrico Onufrio e Giuseppe Federico-Pipitone poterono mettersi in contatto con Émile Zola; al maestro del naturalismo francese, allora all'apice del successo, inviarono diverse lettere, tra il 1879 e il 1883. Onufrio spedì la recensione da lui redatta di una rappresentazione teatrale di *Thérèse Raquin*, tenutasi al teatro Bellini di Palermo il 7 ottobre 1879 (si v. É. ZOLA, *Lettera di Zola a Onufrio del 22 ottobre 1879*, in ID., *Correspondance 1877-1880*, vol. III, Montréal, Éditions du CNRS, 1982, pp. 391-392.). Il Federico-Pipitone, il quale si era occupato della nuova metodologia compositiva dei naturalisti, fece ricevere a Zola un suo studio sul metodo sperimentale (G. FEDERICO-PIPITONE, *Il metodo di Émile Zola*, Palermo, «Il Momento», 1 giugno 1883); Zola si preoccupò di mantenere i contatti con questi due letterati italiani, come avviene nella lettera di risposta a Federico-Pipitone del giugno

romanzo si collocarono i militanti del partito carducciano e in un secondo momento gli appartenenti alle fila delle Roma bizantina e filo-d'annunziana.<sup>14</sup> Ma finché il simbolismo – o, come la definiva Capuana, la letteratura idealistica –<sup>15</sup> non finì nuovamente, seppure in forma variata, col dominare le vendite, toccò ai veristi e al dibattito sul realismo la rigenerazione del romanzo e il completo superamento del modello, di fatto sorpassato un po' dovunque, del romanzo storico. Il compito, apparentemente improbo, fu preso in carico da due siciliani che ancora in giovane età speravano di non doversi nutrire delle sole larve dell'ideale. Luigi Capuana, nelle sue peregrinazioni tra la Sicilia, Firenze e infine Milano, si distinse come il principale propagatore delle idee veriste in Italia. Appena ne fu in grado egli trasportò la discussione dall'ambito filosofico a quello maggiormente operativo e programmatico del metodo di scrittura: in linea con quanto pensava Verga entrambi si misero sulle tracce del «nuovo metodo di cui l'arte moderna ha cominciato a sentire l'alto vivificatore fin dalla prima metà di questo secolo».<sup>16</sup>

Conta a questo punto segnalare un delicato passaggio di consegne sul piano teorico, i cui protagonisti furono da un lato De Sanctis e dall'altro Capuana. A eccezione dell'ampio studio di Carlo Alberto Madrignani su Capuana ed escludendo alcuni, ma pochi, saggi critici sui rapporti teoretici tra i sistemi, entrambi eclettici e di compromesso, postulati da De Sanctis e da Capuana, non vi è stata sede in cui siano state chiarite le modalità per mezzo delle quali la teoria verista si servì dell'impostazione metodologica di segno materialista approntata per la prima volta nei saggi critici sul realismo tra il 1877 e il 1879 – studi su Zola compresi. Per fare luce sulle connessioni evidenti, le interferenze e le discordanze significative occorre partire dalla continuità nella terminologia e dalle discontinuità dal punto di vista strettamente concettuale. Il primo aspetto che risalta è la trasmissione del concetto di forma da De Sanctis a Capuana: la nozione desanctisiana di forma viene quindi ripresa da Capuana e da Verga, i quali però, occorre fare attenzione, ne adatteranno l'uso alle esigenze operative e stilistiche dell'indirizzo letterario naturalista. Una

---

1883: cfr. É. ZOLA, *Lettera di Zola a Pipitone-Federico del 16 giugno 1883*, in ID., *Correspondance 1880-1883*, vol. IV, Montréal, Éditions du CNRS, 1983, pp. 400-401.

<sup>14</sup> Il ragguglio bibliografico di Menicelli riporta le parole di biasimo con cui Carducci condannava la “strana” pretensione zoliana: «È venuto su con di strane pretensioni il romanzo sperimentale, che andrà a finire, né favole né scienze, a quella stessa guisa che il romanzo storico non né era né epopea né storia.» (in G. C. MENICELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, Firenze, Institut Français de Florence, 1960, p. 64).

<sup>15</sup> La fase che intercorre tra l'ultimo De Sanctis e il primo Croce (1872-1893) è a mio avviso segnata dalla raccolta di saggi di Capuana con cui nel 1898 il critico mineolo rivedeva il suo posizionamento, pur non adattandosi né alla nuova moda spiritualista e metafisica, né al cosmopolitismo di Ojetti e di D'Annunzio. Negli anni di cui si sta dicendo, per contro, anche un semplice articolo o una recensione diveniva luogo di scontro e a volte di facezie; si pensi a quale acre spirito animi Giulio Salvadori quando, nel recensire *Au Bonheur des Dames*, imbastisce un attacco mirato allo stile di Émile Zola e al metodo sperimentale da lui teorizzato; secondo Salvadori i personaggi zoliani si dimostrano affatto privi di uno spessore psicologico e la realtà osservata “sul campo” dall'autore non rispecchia minimamente i valori oggettivi e la veridicità, per cui egli conclude: «Nella maggior parte dei romanzi di Zola c'è il mostro che divora l'uomo. C'è un'azione meccanica o una macchina che prende gli uomini e li assorbe, costituendone e crescendo la propria azione, adoperandoli come ordigni. La piena trascinatrice o la macchina: nel corso dei fatti umani, Zola non intende, non vede, non riproduce altro. Ora questo male posa sopra una concezione debole e falsa del mondo, non solo umano, ma organico; da una concezione di quel mondo puramente e rudimentalmente meccanica.» (G. SALVADORI, *Au Bonheur des Dames*, cit.).

<sup>16</sup> G. VERGA, *Lettera a Camerini del 19 marzo 1881*, in ID., *Lettere sparse*, cit., pp. 107-108.

trasformazione più radicale si verifica per il concetto di contenuto dell'ideale, il quale, come vedremo, è da Capuana trasformato nel contenuto della narrazione.

Diversamente da quanto ha dichiarato Prete Capuana sovverte le caratteristiche del contenuto dell'arte secondo De Sanctis. Sottraendo categorie e moduli interpretativi alla teorizzazione di De Sanctis e del suo allievo De Meis Capuana orienta la teoria verista in direzione di un eclettismo sospetto ma ciò nonostante autorevole.<sup>17</sup> I saggi di Croce, Trombatore e la lettera di Capuana a Cesareo in cui è fatta confessione dei lasciti demeisiani arricchiscono i germi della primitiva filiazione della teoria verista sul piano metodologico.<sup>18</sup> Se l'eclettismo rivendicato da Balzac era indice nella teorizzazione capuaniana di una non nascosta improvvisazione, i problemi immediati posti dalla scrittura di tipo naturalistico costringevano i due protagonisti del verismo italiano ad adattare i sistemi filosofici degli altri alle necessità inequivocabili della nuova narrativa. Sicché la denuncia da parte di Capuana dell'eclettismo e delle forme di compromesso tra sistemi a volte contrapposti non significava soltanto il posizionamento ambiguo di «una gamba nel positivismo e un'altra nell'idealismo hegeliano», quanto la prosecuzione dei primi approcci desantisiani al materialismo, fino a una più coerente manifestazione artistica e letteraria del positivismo in Italia.<sup>19</sup> Gli spunti promossi, e finalizzati con ottimi risultati, da parte di Carlo Alberto Madrignani e di Mario Pomilio mi sembrano d'altronde muoversi in accordo con questa interpretazione di massima.

L'eclettismo di Capuana non è dunque una forma di trasformismo, ma un ammodernamento delle categorie della critica letteraria.<sup>20</sup> Il pensiero del rinnovamento

---

<sup>17</sup> La derivazione di alcune norme e concetti dal pensiero di De Sanctis fu fatta notare da Benedetto Croce in un saggio edito per la prima volta nel 1905 su «La Critica» (cfr. B. CROCE, *Luigi Capuana*, in ID., *Letteratura della Nuova Italia*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1964, pp. 428-439). Tale disamina è recuperata con importanti variazioni da Gaetano Trombatore: si v. G. TROMBATORE, *L. C. critico*, «Belfagor», IV, 4, 1949, pp. 410-424. La relazione evidente che consta tra la teoria letteraria di Capuana nel suo primo periodo verista e le teorizzazioni filosofiche di Camillo De Meis è stata esplicitata in una lettera inviata da Capuana a Cesareo, nella quale il critico e giornalista confessa l'adesione al sistema delle «forme» demeisiane, quali entità «viventi» dell'arte. A tal proposito si v. L. SPORTELLI, *Luigi Capuana e G. A. Cesareo*, Palermo, Valguanera, 1950, p. 39.

<sup>18</sup> Del De Meis fu importante per Capuana il «romanzo filosofico» *Dopo la laurea*, pubblicato a Bologna in due battute dall'editore Monti – la prima parte fu edita nel 1868 e la seconda l'anno seguente. Si tratta di un testo che certamente influenzò il giovane Capuana. Anche il discorso inaugurale proferito da Salvatore Tommasi il 15 novembre 1866 e dal titolo significativo *Il Naturalismo moderno*, più volte citato da De Sanctis, ebbe un peso nella formazione di Capuana.

<sup>19</sup> È nella già citata missiva a Cesareo che Capuana rivela l'apporto decisivo delle convinzioni *tainiane* in materia di psicologia e costumi popolari: «Tenterò di fare la storia delle forme letterarie, portando in tale studio la precisione del metodo di Taine, ma senza cadere negli eccessi di esso, trattando le forme letterarie come si fa nella storia naturale, quali organismi viventi e progredienti.» (L. CAPUANA, *Lettera di Capuana a Rod*, in F. CHIAPPELLI, *Lettere inedite di Luigi Capuana*, «Giornale del Mattino», 19 febbraio 1954).

<sup>20</sup> Riferendosi all'influenza della teoria del temperamento di Taine sull'opera letteraria e critica di Luigi Capuana, Mario Pomilio ha sostenuto che «a tenerlo fuori da quel vicolo cieco fu proprio il concetto di forma» (M. POMILIO, *Dal Naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1966, p. 137). Carlo Alberto Madrignani si è invece concentrato sull'abilità di Capuana di saper ridurre le contraddizioni sistemiche, facendo emergere un paradigma metodologico onnicomprensivo delle implicazioni del metodo sperimentale zoliano e delle categorie interpretative e filosofiche propuginate da De Sanctis e da De Meis: «Capuana in realtà vede in De Sanctis e in De Meis due maestri complementari (il maestro della «forma» e quello delle «forme») e non scorge alcuna contraddizione e incompatibilità tra le loro dottrine: evidentemente l'hegelismo di certi temi comuni gli bastava per accomunare i due scrittori; insomma la contraddizione che il Croce sottolinea nei due brani dei due «grandi maestri», premessi alla prima serie di *Studi sulla letteratura contemporanea*, non esisteva per Capuana: il valore della «forma» e la storia delle «forme» compendivano per lui i criteri sui quali gli sembrava legittimo

spinge in avanti sia Capuana, sia Verga fino alle soglie di quella che sarebbe stata la rivoluzione nelle gerarchie secolari tra generi della letteratura.<sup>21</sup> Gli elementi che rendono Capuana un grande innovatore non finiscono qua: se si comparano tra loro i *Nouveaux Essais* di Taine e la prima edizione degli studi, stampata a Milano nel 1882, ci si accorgerà che al pari di De Sanctis anche il critico mineolo imitava lo stile della critica letteraria tainiana improntata al biografismo, all'inserimento di considerazioni sociologiche e all'*explication du texte*. De Sanctis è con Taine il solo altro teorico capace di influire prepotentemente sulla teoria verista. Il concetto di *milieu*, passato attraverso il riutilizzo di Balzac e di Taine, si affaccia per la prima volta nei saggi critici di De Sanctis su Zola, per poi riapparire nuovamente nella critica letteraria di Capuana.<sup>22</sup> Persino nel volume dedicato allo spiritismo Capuana riuscì a coniugare gli interessi scientifici con la filosofia e l'attenzione per le metodologie applicate all'osservazione. Lo studio, che non fu ben accolto da Verga,<sup>23</sup> contiene una dichiarazione esplicita della consanguineità degli indirizzi filosofici nella produzione di una teorica:

Se tu vuoi spiegarti questo strano connubio di idealismo, di positivismo e di spiritismo, pensa ... che in filosofia ero la medesima cosa che in storia naturale, in magnetismo, in spiritismo e in ogni altro soggetto toccato dopo, cioè un curioso e nient'altro, un dilettante e nient'altro.<sup>24</sup>

---

fondare ogni interpretazione critica e ogni possibilità di storia artistica» (C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 75). Sullo stesso tema si v. C. MUSUMARRA, *Capuana critico*, «Cultura e Scuola», a.VI, n. 21, gennaio-marzo 1967, pp. 73-80; R. WELLEK, *A History of Modern Criticism, 1750-1950. The Later Nineteenth Century*, vol. IV, New Haven-London, Yale University Press, 1965, pp. 138-139.

<sup>21</sup> Paolo Mario Sipala aveva sostenuto la linea di continuità che corre da Capuana a De Roberto, passando per De Sanctis: «Non è difficile scorgere nelle preposizioni derobertiane tracce della recente lettura della seconda serie degli Studi di letteratura contemporanea di Luigi Capuana (1882), che, a loro volta, mostrano i segni dell'interpretazione desanctisiana dell'opera di Zola.» (P. M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 10).

<sup>22</sup> Capuana fa nuovamente riferimento alla teoria dei temperamenti in una lettera indirizzata a Verga (cfr. G. VERGA, *Lettera a Capuana del 6 ottobre 1882*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 169). Nella recensione a *Vita dei Campi* di Verga Capuana definisce la psicologia del popolo siciliano come il «necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura, degli usi, delle tradizioni che costituiscono col loro insieme il carattere particolare di quell'antica regione greco-sicula» (L. CAPUANA, *Vita dei campi*, cit., p. 77). Dallo spoglio delle numerose lettere inviate da Capuana ad alcuni dei maggiori protagonisti della vita letteraria italiana siamo a conoscenza della data esatta del primigenio accoglimento delle teorie tainiane, avvenuto a Firenze nel 1867: si v. L. CAPUANA, *Lettera di Capuana a Giovanni Gianformaggio del 2 marzo 1875*, in ID., *Luigi Capuana e le carte messaggere*, a c. di S. Zappulla Muscarà, vol. I, C. U. E. C. M., Catania, 1996, p. 30). L'eco della formula tainiana "race, milieu, moment" venne ripresa con forza da Zola: si v. É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., p. 65).

<sup>23</sup> Ecco le parole fraterne con cui Verga prende le distanze dalla parapsicologia e dallo spiritismo che affascinerà anche Pirandello: «Mio giovane amico, ti ringrazio del tuo volume sullo *Spiritismo*, prezioso documento per il mio *Uomo di lusso*. Ahimé, caro Luigi, io non sono molto credente nella medianità (si dice così?) o piuttosto sono molto ignorante di cotesta scienza magnetico-spiritica, alla quale ti confesso che i fatti da te addotti in testimonianza e prova (fatti spiegabilissimi coi più comuni fenomeni isterici ed allucinazione, parmi) non riescono a convertirmi.» (G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 4 luglio 1884*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, a c. di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 223).

<sup>24</sup> L. CAPUANA, *Spiritismo*, Catania, Giannotta, 1884, p. 131.

Basandosi sulla commistione di elementi, desunti da sistemi filosofici e modelli scientifici, Francesco Torraca nel 1885 definiva Capuana un'«idealista della forma».<sup>25</sup> L'estremo pragmatismo che sottostà alla rifunzionalizzazione delle categorie desanctisiane di forma e contenuto è un lievito grazie a cui si sollevano gli strati della complessa composizione della teoria verista. Croce si accorse per primo, nel 1905, del legame tra le teorie di De Sanctis e Capuana, mentre sarà la comunanza di linguaggio e di terminologia tra veristi e naturalisti francesi a generare le ingiuste accuse di plagio o le denunce di una colpevole complicità con il determinismo scientifico. Tutto questo accadeva nonostante che proprio Capuana, negli scritti giornalistici successivi alla prima stesura della *Giacinta*, si fosse fatto interprete di una presa di distanza graduale, ma decisa, dal determinismo zoliano. Un fatto, quest'ultimo, che accelerò l'emersione di un impianto metodologico in cui i concetti desanctisiani di contenuto e forma venivano rimodellati a seconda delle istanze operative della letteratura provinciale, cioè veristica.<sup>26</sup>

Nella recensione di *Vita dei campi*, pubblicata il 20 e il 21 ottobre 1880 sulle pagine milanesi del «Corriere della Sera», il concetto desanctisiano di forma veniva calato tra le modificazioni stilistiche e tecniche introdotte dai realisti francesi. Se De Sanctis aveva potuto identificare nel sonetto lo schema metrico ideale ai contenuti poetici del Petrarca, anche il concetto di forma approntato da Capuana metteva in relazione i contenuti dell'arte naturalista con l'impersonalità narrativa a cui Flaubert aveva conformato parte della sua opera. D'altronde anche De Sanctis nei saggi dedicati alla prosa zoliana aveva ammesso il valore innovativo di una tecnica come l'impersonalità narrativa, riconoscendo nella impostazione oggettiva un evidente passo in avanti nella storia progressiva delle forme dell'arte. L'adesione all'oggettività dei naturalisti rappresentò una svolta anche per il romanzo italiano, abituato a un tipo di narrazione nella quale spesso restavano sempre attive sia la voce del narratore, sia quella dell'autore. Quelle caratteristiche della scrittura che in questa fase cominciano a sfumare il posizionamento critico di Capuana formano, secondo Melis, le «matrici teoriche della scrittura verghiana».<sup>27</sup> L'intera struttura del pensiero verista si muove però su un piano, a mio parere, decisamente metodologico e ciò

<sup>25</sup> F. TORRACA, *Saggi e Rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, p. 262.

<sup>26</sup> Secondo Bruno il dualismo di contenuto e forma vive in De Sanctis fino alle ultime teorizzazioni: «Non era certo il caso di riabilitare il mero e assoluto contenuto, che già De Sanctis aveva enucleato nella forma, in quanto ideale che comprendeva il reale; ma i dualismi, anche superati, affioravano e poi ravvivavano i conflitti fra teorie in polemica fra loro.» (F. BRUNO, *De Sanctis e il realismo*, cit., p. 47). Per Prete, invece, è nelle teorizzazioni più affini al tema del realismo che De Sanctis vincola il contenuto e la forma all'osservazione, ovvero alla fase che segna la nascita dell'opera d'arte, ormai valutata come esito di una riflessione, cioè di un processo compositivo: «L'aver vincolato la significanza artistica del contenuto al processo compositivo che i svolge lungo la linea della *riflessione*, nel senso sopra chiarito, e della *produzione* (e solo in questo spazio può avvenire la nascita d'un «nuovo organismo») se non stacca l'estetica desanctisiana dall'area idealistica, l'arricchisce però di una nuova ed attuale valenza (si pensi alle estetiche dei linguaggi artistici): d'una nozione di forma come «composizione» che genera un fatto nuovo, l'opera (e per questo ancora è creazione).» (A. PRETE, *Il realismo di De Sanctis*, cit., p. 64). Da ciò consegue che l'impostazione di De Sanctis in materia di produzione letteraria eguaglia per profondità – e al tempo stesso se ne distanzia – i risultati di Lukács: «Attraverso una appropriazione, un *riflesso*, che se non è il lukácsiano *rispecchiamento*, perché conserva come specchio di proiezione l'*immaginazione*, cioè una facoltà dell'estetica romantica, è già di quell'estetica un'integrazione (o correzione) per il rilievo dato al carattere compositivo ed elaborativo del processo artistico.» (*Ibidem*).

<sup>27</sup> R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani*, cit., p. 24.

innanzitutto perché era stato De Sanctis a introdurre felicemente le innovazioni tecniche dei naturalisti francesi mediante il recupero del loro «processo compositivo».<sup>28</sup> La grande trasformazione che Capuana opera sul piano terminologico e filosofico rispetto ai lasciti desanctisiani riguarda tuttavia il concetto di contenuto dell'Ideale, che egli sovverte e riadegua ai contenuti del naturalismo europeo.<sup>29</sup> La fase osservativa di indagine sul campo costituisce allora il momento dell'analisi e della percezione, durante il quale il romanziere osservatore potrà assimilare i contenuti storici e psicologici da inserire nella ricostruzione oggettiva e impersonale di un'esperienza vissuta. La correlazione tra fase osservativa e fase redazionale rifletteva il rispetto delle formule desanctisiane, al punto che Verga, discutendo dei *Malavoglia* con Carlo Del Balzo, ne prendeva le difese, affermando che in quel testo «tanto mi pare necessaria e inerente al soggetto la forma».<sup>30</sup> L'attuazione dello stravolgimento dei costumi del romanziere è possibile dacché nello *Studio sopra Emilio Zola* De Sanctis rivendica la «finezza d'osservazione» grazie alla quale Balzac poté riprodurre «un'azione determinata dallo sviluppo de' caratteri o de' fenomeni psichici». Così scriveva il critico campano allorché Luigi Capuana, a Milano, stava redigendo la prima stesura del romanzo fisiologico *Giacinta*:

Questi romanzi sono in fondo psicologici, avendo per base un'azione determinata dallo sviluppo de' caratteri o de' fenomeni psichici. Questo è il vero titolo d'onore della moderna letteratura dirimpetto all'antica, di aver sostituito agl'intrecci curiosi e attraenti di *Gil Blas*, delle *Pamele* e delle *Clarisse* una storia fina e conscia dell'anima, dove è principe Balzac, non solo per arte di stile, ma per finezza di osservazione.<sup>31</sup>

Anche Verga si era ispirato a queste parole di De Sanctis quando nella già commentata dedicatoria a Farina lo scrittore siciliano aveva fatto riferimento alla genesi «divina»<sup>32</sup> dei capolavori letterari che precedendo di poco il naturalismo non erano

<sup>28</sup> A. PRETE, *Il realismo di De Sanctis*, cit., p. 63.

<sup>29</sup> Scrive Cavalli Pasini a proposito di una necessaria ulteriore storicizzazione delle ragioni stilistiche oltre che contenutistiche del fenomeno naturalistico in letteratura: «Se nel periodo decadentico e 'moderno' in particolare lo scrittore, per mobilitare l'attenzione, ricorre apertamente alla rottura o al ribaltamento delle strutture 'canoniche' del romanzo – anzitutto la consequenzialità causale e temporale –, il narratore naturalista, per il quale causalità e temporalità sono una *condicio sine qua non* dello sviluppo narrativo, deve ricorrere alla scelta di un altro genere di 'novità', essenzialmente tematica, cioè orientata a cercare nell'oggetto stesso del discorso le qualità atte a suscitare l'interesse a stimolare la potenziale attitudine all'immedesimazione del lettore, la cui 'presenza' è una realtà ineludibile, in grado di indirizzare e condizionare le scelte dell'autore.» (A. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Patron, 1982, p. 36).

<sup>30</sup> Non è di questo parere Prete, il quale sostiene che sia Capuana che De Sanctis emanano nei loro scritti la «proclamata coscienza dell'indifferenza del contenuto.» (A. PRETE, *Il realismo di De Sanctis*, cit., p. 112). Verga sembra invece rispettare la piena conformità del contenuto alla forma, come professato da De Sanctis; si v. la lettera del 28 aprile 1881 a Carlo Del Balzo: «Se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia* li scriverei allo stesso modo; tanto mi pare necessaria e inerente al soggetto la forma.» (G. VERGA, *Lettera a Del Balzo del 28 aprile 1881*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 110).

<sup>31</sup> Si tratta di una citazione da *Studio sopra Emilio Zola*, saggio critico di Francesco De Sanctis pubblicato in undici puntate tra il 27 giugno e il 20 dicembre sul giornale «Roma»; successivamente viene incluso nella seconda edizione dei *Nuovi saggi critici* del 1879 (si v. F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in ID., *Saggi sul realismo*, cit., pp. 157-158).

<sup>32</sup> Nella celebre dedicatoria all'amico Salvatore Farina, posta ad apertura della novella *L'amante di Gramigna* del febbraio 1879, Verga diede ragione del suo cambio di prospettiva poetico logica; cosicché egli motivò con



coadiuvati dall'osservazione e dall'analisi diretta. Individuando in Balzac il nume tutelare della nuova narrativa sia De Sanctis, sia Verga non rinnegavano l'importanza dello studio psicologico e la metodologia sperimentale dei naturalisti francesi. I due modi di pensare la genesi dell'opera letteraria convergono pienamente nel 1879, con la sola differenza che Verga nella dedicatoria a Farina sosteneva la necessità del rinvenimento di una "logica": l'esigenza di ricondurre a uno sviluppo logico i fatti osservati risponde difatti alle problematiche concrete ravvisate dall'autore poiché, mentre De Sanctis si poteva accontentare di salvare la fase osservativa dalle aspre critiche degli anti-naturalisti italiani, Verga, in quanto romanziere, si poneva alla ricerca di una o più logiche con le quali imbastire il racconto e sostituire i modelli scienziati propugnati da Zola.<sup>33</sup>

Facendo affidamento sulla nuova metodologia dei naturalisti francesi De Sanctis elevò a mito l'opera di Balzac e rivide nei *Rougon-Macquart* gli elementi di una continuità tra i narratori realisti. De Sanctis approvava pienamente il principio ultimo della prosa naturalista, ovvero l'intenzione di focalizzarsi sulla "generazione" dei fenomeni e non sul solo loro prodotto. Come ha sostenuto Cavalli Pasini la forma "impersonale" permise ai romanzieri attivi in questa fase di trapasso di spiegare al lettore i «dati contraddittori del reale» rilevati durante la fase osservativa della «generazione» dei fenomeni, sociali e individuali, all'origine del romanzo.<sup>34</sup> L'ultimo passo in direzione di una completa maturazione teorica fu compiuto da Capuana allorché l'insieme dei fenomeni osservati venne ridefinito da lui come contenuto e soggetto dell'opera d'arte. La rimodulazione del concetto di contenuto se in qualche modo si originò nelle avanzate teorizzazioni di De Sanctis fu ciò che ne legittimò il superamento: quando il contenuto dei romanzi zoliani venne catalogato da De Sanctis come «materia del reale» egli autorizzava l'imminente abbandono del concetto di contenuto dell'Ideale.<sup>35</sup> L'identità totale istituita da De Sanctis

---

l'osservazione e per via del rintracciamento delle «verità psicologiche», la differenza esistente tra la metodologia compositiva del romanzo naturalista e quella caratterizzante la precedente generazione di autori tardo-romantici: «Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo; sacrificiamo volentieri l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno impreveduto, meno drammatico, ma non meno fatale; siamo più modesti, se non più umili; ma le conquiste che facciamo delle verità psicologiche non saranno un fatto meno utile all'arte dell'avvenire.» (G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., pp. 202-203).

<sup>33</sup> Per l'approfondimento di questo aspetto si rimanda al primo capitolo di questa tesi.

<sup>34</sup> Secondo Cavalli Pasini nel secondo Ottocento «l'impersonalità va intesa come un metodo non tanto per evitare giudizi ed enfasi, quanto piuttosto per adeguarsi ai dati contraddittori del reale.» (A. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 24).

<sup>35</sup> La conferenza del 15 giugno 1879 che De Sanctis tenne al Circolo filologico napoletano fu l'occasione per tornare a occuparsi del successo internazionale del naturalismo; nel suo secondo intervento sulla prosa zoliana, De Sanctis si dimostrò maggiormente critico nei confronti degli eccessi scienziati dello zolismo; in accordo con il sostrato idealistico della sua filosofia il primato dell'Ideale non poteva essere messo in discussione dall'avvento della «pura animalità»: «Torniamo ora a Zola. cosa è il suo *Assommoir*? È una evoluzione a rovescio, dall'uomo all'animale, dall'ideale umano di Gervasia sino all'idiotismo, alla intelligenza cristallizzata, all'essere morale demolito, all'essere fisico incadaverito. Questo non è già materia di immaginazione; è materia reale. Stanno lì, in Parigi, questi esseri disumanati, in quella città che "marche à la tête de la civilisation". E di simili ne trovate in tutti i centri civili; due terzi dell'umanità sono più o meno in questo stato. E quali sono i motori di questa materia? Sono un complesso di influenze, che hanno formato quell'ambiente, e che hanno formato Gervasia. Il processo è schiettamente evolutivo, e ci piace tanto il vedere, con quale acuto senso del reale, con quanta esattezza di osservazione scientifica sono colti tutti i passaggi di una decadenza lenta e inconscia, che trasforma l'uomo morale come la natura trasforma l'uomo

tra il personaggio poetico e l'«uomo vivo» precedé di fatto l'individuazione nella vita delle classi popolari del soggetto ideale per il nuovo corso realista della narrativa italiana.<sup>36</sup> Un altro passaggio teorico in cui si davano le basi operative per l'identificazione del contenuto dell'Ideale nel contenuto dell'osservazione era stato già inserito nel saggio sul principio del realismo del 1876:

La differenza è in questo, che l'idealismo considera il pensiero come l'esclusiva e immediata sorgente dell'essere, sicché il più alto, il primo nell'essere, non può venire appresso che dal pensiero; dove secondo i realisti l'esistenza non si può conoscere se non con la percezione, e il pensiero non ha altro compito che di lavorare il contenuto dato da quella, purificandolo dalle false apparenze, e tirando di quivi il generale in forma di concetti e forma.<sup>37</sup>

Con il termine «percezione» De Sanctis designava la facoltà del romanziere di osservare una limitata porzione di vita. Il merito che De Sanctis attribuisce a Zola è dunque quello di aver analizzato sul campo i fenomeni della vita, raccogliendo dei dati e strutturando su questi l'intreccio e la trama dei suoi racconti. Nel retrogrado campo della filosofia italiana la difesa della «percezione» significò anche la tutela del metodo sperimentale teorizzato da Galileo per le scienze della natura; mentre in ambito letterario motivò l'esaltazione della narrativa balzacchiana, nata dagli «studi dal vero» del maestro francese. Il magistero zoliano in materia di teoria della letteratura venne filtrato attraverso la rilettura di Balzac ad opera di De Sanctis: facendosi forte dell'autorità internazionale di Zola e dell'autorevolezza di De Sanctis, Capuana introdusse l'osservazione diretta tra i criteri di cui tener conto nella fase redazionale del romanzo verista. L'espressione con cui Verga specificò le prerogative del romanziere verista nella *Prefazione ai Malavoglia* è dunque indicativa di come, dopo gli scritti sul realismo di De Sanctis, al narratore spettasse il «diritto» di osservare la società.<sup>38</sup> Il romanzo d'appendice e il modello del romanzo storico importato da Scott vennero entrambi oltrepassati da un paradigma compositivo nel quale la fase di osservazione deteneva un peso pari a quella rappresentazionale. Non può meravigliare perciò che Capuana e Verga intravidero nelle perlustrazioni sul campo degli etnologi siciliani un curioso approccio alla vasta materia delle narrazioni popolari. Né deve sorprendere se nel carattere etnografico del popolo siciliano Verga rintracciò i residui di un secolare processo di formazione dell'individualità collettiva isolana.

---

fisico, senza che l'uomo se ne avveda, sicché in ultimo Gervasia, paragonando il suo primo stato coll'abisso nel quale è caduta, scoppia in un riso folle, e talora se la prende col buon Dio.» (F. DE SANCTIS, *Zola e L'Assommoir*, in ID., *Saggi sul realismo*, cit., pp. 214-215).

<sup>36</sup> In un gioco, del resto piuttosto attrattivo ed efficiente, di rimandi filosofici, la nozione di *vero artistico* riportava De Sanctis al concetto centrale di «Vita»: «Che importa se il suo pensiero sia vero e falso, se il suo sentimento sia perfetto o imperfetto? Il poeta dee rappresentarci un uomo vivo; voi potete scendere a discussione con quest'uomo e dimostrargli c'egli crede il falso, che il suo sentimento è piuttosto un istinto, ecc. Ma se egli crede e sente, è già un perfettissimo personaggio poetico.» (F. DE SANCTIS, *Saint-Marc Girardin*, in *Saggi critici*, I, a c. di L. RUSSO, Bari, Laterza, 1952, p. 256 e sgg.)

<sup>37</sup> F. DE SANCTIS, *Il principio del Realismo*, cit., p. 124.

<sup>38</sup> Il «diritto» a osservare è rivendicato metodologicamente nella *Prefazione* alla serie *I Vinti*: «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 sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.» (G. VERGA, *Prefazione* in ID., *I Malavoglia*, cit., pp. 12-13).

L'altra significativa testimonianza di una convergenza effettiva tra i pensieri e le sistematizzazioni filosofiche di De Sanctis e di Capuana è rivelata dal veto che entrambi apposero simultaneamente ad alcuni aspetti fondanti del modello sperimentale sostenuto in Francia da Zola. La ricezione del naturalismo francese fu in Italia piuttosto complessa: difatti la distinzione tra il metodo dei naturalisti e il sistema filosofico cui essi guardavano fece sì che all'approvazione del metodo sperimentale non corrispondesse l'accettazione delle conoscenze di tipo scientifico. Tra il 1878 e il 1879 De Sanctis prende posizione contro l'influsso, a suo parere eccessivo, dell'ambiente sociale sulla volontà dei protagonisti dei romanzi zoliani. Il caso di Gervaise è un chiaro esempio di come Zola non fosse stato in grado di rendere autonoma la psicologia del personaggio dalle influenze nefaste dell'ambiente degradato dei bassifondi di Parigi. Mentre Capuana si esprimeva fugacemente sulla limitazione delle libertà imposta dal determinismo scientifico nei romanzi zoliani De Sanctis riteneva che il problema stesse piuttosto nei criteri che stabilivano l'affermazione di una volontà nel personaggio. Chi rifiutando lo scientismo, Capuana, e chi sottovalutando l'influsso del principio dell'ereditarietà dei caratteri nello sviluppo complessivo dei rapporti tra i protagonisti dei *Rougon-Macquart*, De Sanctis, entrambi rigettarono in simultanea il determinismo zoliano fattosi sistema. Per tali ragioni De Sanctis suppose anche il romanziere parigino avesse finito con lo scadere nella pura metafisica, avendo elevato coscientemente a fissità eterna i suoi convincimenti materialisti e scientifici. La difficoltà incontrata da entrambi fu probabilmente nel distinguere i benefici apporti del metodo dalle inopportune restrizioni imposte da un'impalcatura di principi scientifici. Il terzetto composto da De Sanctis, Capuana e Arcoleo si trovò unito anche a riguardo degli equilibri da mantenere tra l'influenza del *milieu* sull'individuo e l'integrità del libero arbitrio.<sup>39</sup> La recensione di Capuana di *Vita dei Campi* di Verga sunteggia tutti i fattori finora evidenziati: è percepibile l'esaltazione della forma, la centralità del vissuto e dell'esperienza, le prerogative metodologiche connesse alla fase di osservazione propedeutica alla stesura del racconto. Persino la rapida citazione dei sentimenti e delle idee caratteristici del popolo siciliano rimanda sia alla considerazione del fattore etnico, sia al lavoro di tipo etnografico condotto in quegli anni in Sicilia sulle tradizioni, gli usi, i codici culturali propri della popolazione contadina. Tale impostazione generale, di per sé avanzatissima sul piano metodologico, verrà implementata dalle prassi e dai saperi etnografici, quale eredità di Vigo e Pitré in Capuana.<sup>40</sup> L'influenza di Hyppolite Taine agì sia sugli strumenti della critica

---

<sup>39</sup> Il racconto della vicenda di Gervaise dimostrava tuttavia la bontà delle intenzioni di ritrarre una storia psicologica mediante l'osservazione di uno o più individui reali: «La storia psicologica è divenuta una storia naturale, dove resta assorbita l'anima stessa. Come questa trasformazione sia avvenuta anche nell'arte, e per quali gradazioni, e con quali strani miscugli di panteismo e di materialismo, riflettendo in sé in modo grezzo e talora contraddittorio tutto il movimento intellettuale di questo secolo, sarebbe un lavoro critico interessantissimo e sperabile, se i nostri letterati, sperduti nella critica spicciola e giornaliera, e spesso frivola, si volgessero a queste altezze. Incalzato dall'argomento, io esamino in che modo questo movimento si riflette in Emilio Zola.» (F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, cit., p. 159).

<sup>40</sup> Lionardo Vigo nacque e morì ad Acireale. Egli effettuò i suoi studi giuridici e letterari, distinguendosi come fervente sostenitore dell'autonomia della Sicilia dal nuovo stato sabauda. Durante la sua prolifica attività di intellettuale e di etnologo si interessò tra i primi alla poesia popolare, anticipando quello che sarebbe stato il futuro interesse dimostrato dagli accademici di Pisa, tra cui naturalmente il D'Ancona e il Comparetti. Il giovane Capuana collaborò con Vigo alla raccolta dei racconti e delle canzoni popolari facenti parte della

letteraria approntata in questi anni da Capuana, redattore della pagina cultura del «Corriere della Sera», sia sull'interpretazione storica e antropologica dell'individualità collettiva e isolana.<sup>41</sup> Mentre i resoconti provenienti dalle tante Italie periferiche ed eccentriche rispetto ai conglomerati urbani riportavano la questione meridionale al centro del dibattito della «Rassegna settimanale», l'apporto letterario dell'opera di scavo e d'indagine promossa da Verga costituiva una testimonianza etnografica della vita condotta in un quadro ben delimitato della regione sicula.<sup>42</sup>

Questi suoi contadini non sono soltanto siciliani, ma più particolarmente di quella regione che sta, come dissi, fra Monte Lauro e Mineo. Tolti di lì, anche nella stessa Sicilia, si troverebbero fuori posto. I loro sentimenti, le loro idee sono il necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura, degli usi, delle tradizioni che costituiscono col loro insieme il carattere particolare di quell'antica regione greco-sicula.<sup>43</sup>

Da un lato il rimando alla teoria tainiana secondo la quale i fattori della razza, del *milieu* ambientale e del momento storico determinavano la natura del carattere di un popolo è evidente (i «loro sentimenti, le loro idee sono il necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura», scrive Capuana), dall'altro il riallaccio alle pratiche coeve della demopsicologia pitreiana consentiva di rinvenire direttamente negli usi e nelle tradizioni le inclinazioni e gli aspetti dell'individualità collettiva che, sempre secondo Capuana, «costituiscono col loro insieme il carattere particolare di quell'antica regione greco-sicula». Allineandosi con la percezione diltheyana di un “mondo storico”, il *Geschichtliche Welt*, Capuana si adegua a una professione di fede etnografica in un tipo di conoscenza sociologica. La concordia di intenti con Verga è documentata dall'inserimento,

---

monumentale edizione dei *Canti popolari siciliani*, contenente fino a 1700 canti e pubblicata a Catania da Galatola nel 1857.

<sup>41</sup> I primi tre capitoli della *Philosophie de l'art* di Hyppolite Taine (Baillièrè, Paris, 1865) trattano proprio del rapporto tra la genesi dell'opera d'arte e gli elementi biografici e culturali che segnano l'artista; giocano un ruolo sia il contesto storico che la psicologia popolare o l'influenza del *milieu*. Occorre sottolineare che nel capitolo della *Letteratura inglese* che Taine dedicò alla prosa dickensiana emergeva con chiarezza come la distinzione tra i personaggi derivasse dalla distinzione culturale e sociale tra gli individui (cfr. H. TAINÉ, *Histoire de la littérature anglaise*, voll. V, Paris, Hachette, 1863-1864). I rimandi all'osservazione diretta “sul campo” e all'analisi del contesto sociale sono evidenti anche nel volume di fisiologia *De l'intelligence* (Paris, Hachette, 1870) o, ancora, nelle note di viaggio del 1873 (*De la manière de voyager, Conférence à l'École libre des sciences politiques*, Mss. conservati nel Fonds Taine, Paris, Bibliothèque Nationale de France).

<sup>42</sup> La «Rassegna Settimanale» era il periodico legato alla scuola pisana di Alessandro D'Ancona e Domenico Comparetti, nonché al magistero meridionalista di Pasquale Villari. In questa esperienza di collegamento tra le istanze accademiche, rivolte a un recupero della tradizione popolare e della poesia del popolo dalle origini letteraria, da una parte, e le preoccupazioni dei meridionali per le condizioni della loro terra e della morente civiltà contadina, ebbe un ruolo considerevole la figura di Francesco Torraca, il quale, non rappresenta un caso, curava le pagine domenicali di *Scienze, lettere ed arti* della «Rassegna». Il nome di Verga compare, invece, nel primo numero della rivista (Firenze, 6 gennaio 1878), essendo tra quelli che compongono l'elenco di coloro che «hanno promesso la loro cooperazione». Come ha sostenuto Melis, quello apertosi tra Torraca, Villari e altre figure secondarie è un «terreno» su cui la cultura liberale «si incontrava anche con l'impegno ad affrontare la questione contadina, che era stato, ed era, proprio di molta intelligenza lombardo-veneta e di cui si era alimentato il filone di letteratura rusticale.» (R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani*, cit., p. 37). A riprova di ciò, Melis adduce il carteggio che, negli anni Settanta, legò due esponenti della cultura lombarda e di quella meridionale, il Massarani e il Villari.

<sup>43</sup> L. CAPUANA, *Vita dei campi*, in ID., *Verga e D'Annunzio*, a c. di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, p. 77.

poche righe dopo, di una metafora impiegata dal compagno di avventure veriste: la metafora del *rimpicciolimento*, di cui si è già detto a proposito del rinvio a una situazionalità di tipo etnografico, compariva difatti per la prima volta in *Fantasticheria*. Negli stessi anni in cui la figura dell'“antropologo da tavolino” veniva soppiantata dall'antropologo sul campo, nella sfera letteraria novella “provinciale” sostituiva il romanzo storico. La rappresentazione giungeva al termine dell'«osservazione».<sup>44</sup>

La ripresa della metafora verghiana conferma l'assonanza tra i due sul piano metodologico e pratico. La metafora del “farsi piccini” aveva difatti tradotto in immagine l'atteggiamento consigliabile all'osservatore posto davanti alla difficile regressione fino alla completa immedesimazione psicologica con gli abitanti locali di Aci-Trezza. L'elenco dei «Personaggi, carattere fisico e principali azioni» e gli appunti contenuti nella bozza di «Svolgimento dell'azione» testimoniano, seppur parzialmente, l'esistenza di un periodo di osservazione sul campo. D'altronde, da Zola a De Sanctis e fino a Capuana tutti i maggiori teorici del realismo concordavano sulla centralità degli istanti percettivi.<sup>45</sup> Persino quindici anni dopo Capuana ritornerà sul valore etnografico della prima descrizione letteraria delle condizioni di vita delle plebi contadine siciliane.<sup>46</sup> La recensione di *Vita dei campi* mostra perciò un dichiarato carattere teorico dato che in essa sono avvertibili gli elementi principali di una ricerca, quasi compiuta, dei termini di riferimento alla base del verismo quale pratica scrittoria. Concedendo maggiore spazio alle perplessità già di per sé sintomatiche nelle recensioni di *Une page d'amour* e di *Jean La Rue*, nelle riflessioni riservate allo stile e ai contenuti di *Vita dei campi* e dei *I Malavoglia* Capuana stabilì attentamente le peculiarità dell'epistemologia dei veristi. Dando conto del rifiuto di entrambi del determinismo scientifico Capuana rispettò la scelta di Verga in direzione di una maggiore libertà creativa dell'artista. Ho già motivato perché gli «studi dal vero»<sup>47</sup> di Balzac costituirono il punto d'incontro ideale tra le teorizzazioni di Capuana e De Sanctis e le prassi accettate da Verga. Nel precedente capitolo ho anche detto cosa occorra intravedere nell'icastica espressione con la quale Verga amò riferirsi alle modalità della propria personale comprensione del mondo storico dei *Malavoglia* e delle *Rusticane*, ovvero nel rimando costante dell'autore

---

<sup>44</sup> In una lettera spedita al critico musicale Filippo Filippi Verga spiegò le due fasi distinte che formavano l'iter della genesi compositiva del romanzo verista: «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 dal 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 cosiddetto realismo, l'osservazione diretta, la sincerità della rappresentazione.» (G. VERGA, *Lettera a Filippo Filippi del 6 ottobre 1880*, in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4, 1977, p. 8).

<sup>45</sup> Il rapporto tra Zola e De Sanctis è esemplificativo di quale partita si giocò sul piano del metodo: la diffidenza tra i due è poco nota; in una lettera a Francesco De Sanctis, inviata il 5 agosto 1879, Émile ringraziava il critico di Morra Irpina per l'attenzione dimostratagli nello studio del 1877 (É. Zola, *Correspondance 1877-1880*, cit., p. 358). Infatti, nel primo dei due saggi riservati alla prosa zoliana De Sanctis era stato aperto all'innovativo metodo osservativo applicato all'arte letteraria. La realtà che si tramutava nel romanzo era un oggetto conosciuto dallo scrittore, di modo che «quello» che era stato «visto con occhio materiale» poteva essere rifranto nel «racconto» (F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, cit., p. 186).

<sup>46</sup> Il riferimento è alla pubblicazione dell'apologia del verismo contenuta ne *L'isola del Sole*.

<sup>47</sup> Afferma Capuana: «Giacchè i personaggi di questi racconti, la più parte, hanno esistito realmente, e l'autore non ha fatto che degli studi dal vero.» (L. CAPUANA, *Vita dei campi*, ID., *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 79).

all'«osservazione diretta e coscienziosa».<sup>48</sup> Capuana risveglia nella recensione di *Vita de Campi* anche altre tematiche mai abbandonate da Verga sul piano teorico; c'è dunque spazio per il linguaggio («semplice, schietto»), per il carattere etnografico del popolo siciliano («immaginoso»), per la costruzione sintattica mimetica e controcorrente («affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti») e infine per il ruolo attivo del romanziere («l'opera sua non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravide»):

L'artista gli ha presi nella loro piena concretezza, nella loro più minuta determinatezza, facendosi piccino con loro, sentendo e pensando a modo loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio. Ed è così che ha potuto ottenere davvero che l'opera sua non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravide.<sup>49</sup>

Come si fa dunque a sostenere che non vi fu «occhio» che «intravide» l'opera letteraria nei contenuti della materia del reale? Come si fa insomma a sostenere, come fa Pellini e con lui tanta critica letteraria verghiana, che la genesi della narrativa verista si deve a un miracolo avvenuto «a distanza»? Il solo fatto che Verga scrisse a Milano o nell'hotel di Mendrisio una parte consistente dei *Malavoglia* autorizza forse a supporre che il contatto etnografico con la Sicilia non rientrò tra le prerogative della sua attività di romanziere? E che, infine, non vi sia addirittura alcun posto per l'osservazione diretta nel metodo approntato dai veristi italiani?

L'esclusione di un intero paradigma dalla metodologia dei veristi appare invece quantomeno inopportuno. L'affermazione con cui Verga spiegò la preferenza data a un tipo di scrittura incorporante in sé una distanza concettuale oltre che fisica è l'attestazione di un *modus operandi* che non esclude l'osservazione quanto la riduce a stadio intermedio e iniziale della genesi dell'opera. La «ricostruzione intellettuale» presuppone piuttosto l'adesione dell'artista a una visione storica non aderente alle prospettive e all'orizzonte ideologico limitati dei contadini siciliani.<sup>50</sup> Il mondo «visto da lontano» non allontana l'idea

<sup>48</sup> L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, p. 67.

<sup>49</sup> L. CAPUANA, *Vita dei campi*, in ID., *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 77.

<sup>50</sup> La concezione del metodo verghiano privata della sua fase osservativa è stata istituita a partire da alcune celebri dichiarazioni dell'autore: mi riferisco all'affermazione contenuta in una lettera inviata a Capuana il 17 maggio 1878, nella quale Verga rivelava di condurre «questo genere di lavori» «da lontano» dacché in Sicilia, tra i contadini e i pescatori, «i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza.» (G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 17 maggio 1878*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 61). L'altra prova della presunta assenza di una fase osservativa, precedente alla stesura del testo narrativo, sarebbe una seconda considerazione metodologica espressa un anno dopo a Capuana: «Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo a essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?» (G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 14 marzo 1879*, ivi, p. 80).

che quello stesso mondo fu osservato e compreso in un fase precedente alla sua raffigurazione. Vi erano d'altronde degli aspetti che come il «colorito» locale non potevano che essere studiati da vicino, cioè “dal vero” secondo la terminologia verghiana ripresa da Balzac.<sup>51</sup> Si riduce al conto delle dita il numero di coloro che ha invece sostenuto la centralità dell'osservazione e del “principio di rimpicciolimento”.<sup>52</sup> Una delle conseguenze immediate della svalutazione del *principio osservativo* è che anche i legami espliciti tra le teorizzazioni di De Sanctis e Capuana non sono stati sottolineati a dovere. La conoscenza del contesto siciliano è stata considerata un dato di fatto scontato quanto banale. Ma senza la difesa del *principio osservativo*, quale criterio irrinunciabile del realismo, non avremmo avuto né il verismo, né tantomeno il superamento del romanzo storico. Le numerose esperienze di contatto con le comunità contadine dell'entroterra siciliana possono essere paragonate ai soggiorni zoliani tra i minatori di Anzin o tra i coltivatori della Beauce. Se ci affidiamo a quest'ottica anche la dichiarazione con cui Verga rivela di doversi recare in Sicilia per assestare una seconda pennellata di «tono locale» sul quadro già schizzato dei *Malavoglia* si configura come la conferma della necessità di una seconda fase osservativa, successiva a quella iniziale.<sup>53</sup>

#### CAPUANA E LA GLOBALIZZAZIONE: IL FENOMENO DELL'OMOLOGAZIONE DEI COSTUMI

Per le sorti del verismo il 1881 è un anno denso di avvenimenti, in cui si succedono le pubblicazioni in rivista delle novelle di Verga e si propaga l'eco generata dalla prima raccolta *Vita dei Campi*. Il 1880 si era chiuso con una serie di scritti pubblicati in rivista tra agosto e dicembre, confluiti nel primo volume di novellistica “provinciale”. Se è legittimo tracciare un solco stilistico tra le novelle della prima raccolta e quelle della seconda, l'uscita nel dicembre 1880 del racconto *La Roba* sulla «Rassegna settimanale» segnò l'imprevedibile sviluppo nei contenuti della poetica verghiana. Il grado inedito di simbolicità, espresso verbigratia nel racconto *Malaria delle Rusticane*, apriva nel 1881 una fase inedita per la

<sup>51</sup> Rispondendo agli elogi che Carlo Del Balzo aveva propugnato nella sua recensione dei *Malavoglia* del 19 marzo 1881, Verga affermava di aver voluto «dare ai miei personaggi il colorito giusto: ma è quel colorito che cerco.» (G. VERGA, *Lettera a Del Balzo del 28 aprile 1881*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 110)

<sup>52</sup> Tra coloro che si astengono da questa interpretazione c'è Lia Giancristofaro nel suo bel volume su Verga. Definendo il grande narratore come «un antropologo senza sapere di esserlo» (L. GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti*, cit., p. 11) la studiosa può soffermarsi a dovere sul dato metodologico: «Questi usi, costumi, conoscenze e particolari visioni del mondo, Verga aveva desunto prima di tutto dalla osservazione diretta e partecipata della propria area di provenienza e, in secondo luogo, dai testi di Pitre, Salomone Marino, Guastella e dalle inchieste di Sonnino e Franchetti, inserendoli nella propria produzione verista come “dati di fatto”.» (Ivi, p. 20)

<sup>53</sup> Verga fa riferimento a un'ottica che dovendo essere efficace, artistica e “giusta” appartiene senza alcun dubbio alla fase di rappresentazione: «Pel Padron 'Ntoni penso di andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci-Trezza onde dare il tono locale. A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontani in questo generi di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza.» (G. VERGA, *Lettera di Verga a Capuana del 17 maggio 1878*, cit., p. 61).

narrativa verghiana, divenuta carica di sovra-sensi storici e psicologici tramandati anche per via allegorica, mentre la pubblicazione nel dicembre 1881 della novella *Il Reverendo* e della più tarda *Pane nero*, del febbraio 1882, garantivano la stabilità di un modello letterario poggiante primariamente sulla determinazione dei rapporti interpersonali in base alle dinamiche economiche.

Al successo delle novelle verghiane non corrispose tuttavia né il pieno riconoscimento da parte della critica letteraria, diffidente verso il verismo, né tantomeno gli omaggi dei lettori, piuttosto freddi nei confronti dei sentimenti malavoglieschi. Verga era però destinato ad acuire l'inconcidenza tra le voglie e i desideri del pubblico e gli interessi smossi nei letterati e nei critici più sensibili al rinnovamento: difatti, il credo esplicitato nella *Prefazione* dei *Malavoglia*, scritta e riscritta a cavallo tra il 1880 e il 1881, così come l'impianto metodologico e teorico sullo sfondo delle storie dei personaggi verghiani, eccitarono le simpatie e le antipatie della critica, prevenuta almeno in parte o persino rancorosa nei riguardi del naturalismo. Lo scarso tributo del pubblico intristì Verga, il cui animo apparve sfiduciato e depresso al suo caro amico Gualdo venuto in visita in febbraio nell'appartamento di Milano. I commenti intransigenti riservati all'uso di una lingua spuria e di una sintassi amorfa non si compensarono con i rari elogi alla struttura complessa dell'opera e alla splendida raffigurazione di un mondo. Tra i recensori si distinse Francesco Torraca, il quale non avulso all'ambiente liberale della «Rassegna Settimanale», si profuse in un'attenta valutazione dell'inquadramento sociologico di cui il romanzo gli appariva come una diretta emanazione inventiva.

La recensione dei *Malavoglia* a firma di Capuana giunge poco dopo il commento di Torraca, apparso il 9 maggio del 1881 sul «Diritto», ma presenta in realtà alcune considerazioni che sostanzialmente portano a maturazione il pensiero, ormai autonomo, dei veristi sul nuovo corso da imprimere alla letteratura. Il 29 maggio sul popolare «Fanfulla della domenica» Capuana stabilisce il discrimine tra verismo e naturalismo zoliano e, approfittando dei contenuti e dello stile nei *Malavoglia*, ritorna sulle perplessità già espresse nelle recensioni di *Jean La Rue* e di *Une page d'amour* a proposito degli eccessi, già mal tollerati da De Sanctis, dello zolismo più puro. Le distanze fissate *ex novo* e con maggiore chiarezza tra il modello letterario promosso da Capuana e da Verga, da un lato, e i paradigmi scienziati introiettati da Zola nei romanzi del ciclo dei *Rougon-Macquart* trovarono dunque la conferma nella riuscita complessiva del capolavoro verghiano. L'avvaloramento, tanto atteso, della giustezza della teoria verista era quindi identificato *in toto* nella resa veristica della rappresentazione di un mondo storico post-unitario. La scelta, per certi versi coraggiosa, di sottoporre un contro-modello verista, non potendosi appoggiare sull'autorità della Scienza, necessitava però di un'epistemologia in grado di differenziarsi dallo scientismo dei francesi.

Nel primo capitolo è stato fatto accenno al significato globale della separazione, attuata in sede critica da Capuana e da De Sanctis, tra l'opera di Zola come romanziere e gli esiti deterministici della sua teoria sul romanzo sperimentale: se si cercano le origini di tale valutazione così discordante tra l'opera e la teorizzazione letteraria di Zola esse vanno, sì, rintracciate nella recensione capuana di *Nana*, poi compresa negli *Studi* del 1882, ma trattengono un altro legame piuttosto forte con la distinzione, operata da De Sanctis e da



Villari, tra i sistemi filosofici positivisti e il metodo sperimentale delle scienze naturali, applicato dai naturalisti alla letteratura. I primi germi attestanti una ricezione diversificata del metodo e dei principi del positivismo appaiono in *nuce* già ne *La filosofia positiva e il metodo storico* di Pasquale Villari. L'adeguamento dei procedimenti compositivi basati sull'osservazione insieme al distanziamento dai principi scientifici propugnati da Prosper Lucas e Bénédict Morel causò un'inversione di tendenza rispetto a una prima, incondizionata, accettazione del naturalismo zoliano antecedente alla stesura della *Giacinta capuaniana*.

Negli scritti sul realismo il rapporto di correlazione avanzato da De Sanctis tra la «verità storica» e la «verità artistica» costituiva un fatto nuovo nella cerchia letteraria:<sup>54</sup> la «materia del reale», da categoria incorporabile nell'idealismo dialettico hegeliano, subì la completa metamorfosi delle iniziali radici romantiche, trasformandosi, come spiegato nel primo capitolo, nei contenuti dell'indagine sul campo e durante la quale al romanziere era dunque concesso di comprendere e studiare i fenomeni del mondo contemporaneo.<sup>55</sup> Come ha sostenuto Bruno, De Sanctis agevolò l'elevazione del realismo a «movente drammatico della vita impegnata moralmente e letterariamente».<sup>56</sup> Le ragioni e le tematiche del “movente drammatico” vennero stabilite da Capuana in relazione diretta con la scelta di un metodo compositivo e di un'epistemologia non scienziata. Ma nel frattempo che Verga pubblicava le novelle e il suo primo romanzo anche Capuana si cimentava con la creazione letteraria e la critica, raffinando la definizione di una metodologia consona alle notevoli ambizioni. Il risultato delle modifiche apportate ai primi avvistamenti di un modello alternativo allo zolismo si consolidavano negli studi di *Per l'arte*. Nei saggi critici pubblicati nel 1885 il nuovo corso della letteratura è aspramente difeso, anche in presenza di critiche ritenute ingannevoli e di provocatori ragionamenti sofisticati. Capuana smonta ad esempio l'eccessivo peso imputato ai documenti umani nella poetica verista. Ma le perorazioni a tutela di un metodo e di una scrittura, in qualche modo autoconvocate dal verismo nel pomario della letteratura italiana del secondo Ottocento, concludevano il loro *iter* nel tentativo, altrettanto ambizioso ed emulo dell'operato zoliano, di voler riscrivere in poche battute la discendenza nobile della nuova narrativa realista italiana.

Affidandosi all'esempio zoliano di riscrittura del canone della tradizione nella narrativa francese, Capuana propose di espellere gli epigoni del romanzo storico dal novero delle esperienze letterarie degne di nota: per contro, *I Promessi Sposi*, il romanzo greco dell'antichità e il *Decameron* del Boccaccio per il Trecento andavano collocati come le pietre miliari a cui fare riferimento nel prosieguo della via già tracciata. Gli esiti delle due revisioni del canone, condotte alla stregua di un processo, furono simili ai limiti della simbiosi: Zola esclude Victor Hugo dal canone letterario, mentre Capuana estrometteva il romanzo d'appendice, il romanzo sociale di Mastriani e soprattutto, come detto, il romanzo storico

<sup>54</sup> Chiarissimo il messaggio sul significato storico della verità artistica nel saggio sulla *Beatrice Cenci*: «La verità storica è l'esistere materiale de' fatti o delle cause che li producono, fatti anche esse; la verità poetica è l'esistere materiale lavorato e trasfigurato dalla fantasia.» (F. DE SANCTIS, *Beatrice Cenci*, in ID., *Saggi critici*, I, cit., p. 26).

<sup>55</sup> Il “reale” è già dei Romantici, come sostiene Bruno nel già citato saggio (p. 38); una ricusa parziale del realismo della *Romantik* spetterà, invece, all'ala più avanzata del positivismo italiano.

<sup>56</sup> F. BRUNO, *De Sanctis e il realismo*, cit., p. 26. La definizione si riferisce però a De Sanctis.

di Guerrazzi, D'Azeglio, Dall'Ongaro. Né si dimentichi che Capuana, insieme ad altri, appoggiava il ribaltamento, ormai in atto nella gerarchia dei generi dell'arte, tra la poesia, la narrativa e il teatro, con lo scadimento di quest'ultimo al secondo o, addirittura, al terzo posto. Mantenendo un posto di valore per *I Promessi Sposi* – un romanzo esemplare, di un realismo non compromesso con lo studio fisiologico o con gli eccessi legati a una tipicizzazione sovrabbondante dei personaggi – Capuana stabilì nella prosa boccacciana del Trecento la ricchezza pludiscorsiva e il plurilinguismo da cui attingere, sia lui sia Verga, consapevolmente. Si tratta di una riconversione del canone che non è stata adeguatamente descritta finora e di cui mi sento di aver delineato in questi due primi capitoli della tesi le premesse e, sopra ogni cosa, le ragioni stilistiche, storiche, tematiche.<sup>57</sup> L'accentramento di riflessioni e spunti attorno all'ecclettismo di Capuana nei paragrafi precedenti servirà ora ad acclimatare il nostro ragionamento a seconda delle influenze che sul modello legittimante del canone verista si inserivano a loro volta: valga, come traccia, l'influsso che Capuana riconobbe in questi anni alla formulazione di un sistema di idee ad opera di Camillo De Meis, allievo in filosofia di De Sanctis. Secondo il giovane filosofo, di cui Capuana aveva letto il famoso *Diario*, anche l'arte sottoponeva alla storia un'evoluzione positiva e benefica delle sue forme. Nient'altro che una progressione la cui linea di sviluppo, dal *Decameron* fino al naturalismo, si sostanziava sia nei legami esteriori, formali, sia nelle tematiche comuni.<sup>58</sup> Capuana viene sedotto dall'ipotesi più che concreta che il verismo potesse mettere temporaneamente fine alla decadenza secolare della letteratura italiana nel contesto europeo.<sup>59</sup> Uno scopo non sottaciuto, ma da cui dipendeva la riuscita dell'intera operazione di filtraggio della teoria zoliana, consisteva nel raggiungere un'autonomia di metodo e

<sup>57</sup> Il concetto di pluri-discorsività rimanda, ma è scontato direi, all'opera e al pensiero di Mikhail Michailovič Bakhtin.

<sup>58</sup> Nella progressione delle "forme" di marca demeisiana il romanzo storico è solo una delle tappe dell'arte e il cui superamento spetta all'introduzione di pratiche e moduli realistici: «La conclusione è: che quello che deve interessarci nello studiare i *Promessi sposi* non è il misticismo religioso galvanizzato dalla reazione del 1815 e diventato qualcosa di intimo e naturale nello spirito e nel cuore di Manzoni; ma piuttosto in che modo la forma dello Scott sia stata vinta e sorpassata; [...] Guardati da questo punto di vista, i *Promessi Sposi* diventano un libro ammirabile, soprattutto presso di noi che, per riannodarci a qualche tradizione, dobbiamo tornare indietro fino al miracolo del *Decamerone*» (L. CAPUANA, *I Promessi Sposi*, in ID., *Per l'arte*, a c. di R. Scrivano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, p. 56). In accordo con quanto sto sostenendo, Luperini ha recentemente appoggiato la tesi secondo cui Capuana e Verga puntarono oggettivamente a un oltrepassamento teorico del romanzo storico: cfr. R. LUPERINI, *Lukács, Benjamin e il problema del naturalismo*, in ID., *Controtempo*, Napoli, Liguori, 1999, p. 40.

<sup>59</sup> Nella *Storia della Letteratura* di De Sanctis i capitoli XI e XV partono dal presupposto teorico che l'arte letteraria viva in Italia un lungo periodo di offuscamento, una sofferta decadenza le cui motivazioni verranno riprese e ampliate ne *La Scienza e la vita*, uno studio edito presso lo stampatore Morano di Napoli nel 1872. Che tale visione storica appartenesse anche a Croce è fatto noto, mentre meno conosciuta è la sorte del saggio desanctisiano sulla Scienza: proprio Croce, tenendo particolarmente all'impostazione ivi espressa, si preoccupò personalmente di recuperare questo saggio, dandolo nuovamente alle stampe nel 1898 all'interno dell'edizione postuma degli *Scritti varii inediti o rari* (Napoli, Morano). Cfr. anche B. CROCE, *Verga*, in ID., *La letteratura della Nuova Italia*, Bari-Roma, Laterza, p. 15. Infine, è da menzionare la missiva privata in cui De Sanctis espone a Zola lo stato decadente dell'arte in Italia. Scrive De Sanctis: «Vous avez raison, non seulement la critique est morte en France, mais, hélas! Beaucoup d'autres grandes choses sont mortes en France et dans tous les pays latins, surtout le sentiment du devoir et de la loi, la sérieux et la simplicité de la vie. Nous allons mourir dans la rhétorique et l'emphase, la pire de toutes les morts pour une race en décadence. C'est pourquoi 'ai une grande estime pour vos écrits qui étalent aux yeux de vos compatriotes la misère et la corruption des classes sociales et proposent une remède à ces maux dans une style nerveux et simple.» (F. DE SANCTIS, *Lettera a Émile Zola*, in É. Zola, *Correspondance 1877-1880*, cit., p. 359).

approccio alla materia narrativa. Al conseguimento dell'obiettivo il critico mineolo arrecò le favorevoli considerazioni di De Sanctis sulla forma del romanzo naturalista francesi e soprattutto sull'impersonalità *flaubertiana*.<sup>60</sup> Anche la risemantizzazione del concetto di contenuto dell'Ideale se da un lato comportava la messa da parte delle idealità desanctisiane di Patria, famiglia, Dio, dall'altro apriva le porte all'etnografia, alla sociologia e alle altre scienze storiche e sociali affioranti in quei decenni. I collegamenti istituiti da De Sanctis tra l'Ideale e le sue manifestazioni terrene venivano tutti disattivati. La conoscenza della fisiologia e la descrizione nel dettaglio delle influenze reciproche tra l'individuo e il *milieu* sociale e fisico finirono col sostituire i documenti storici del modello manzoniano di romanzo ideale.<sup>61</sup> In un passo molto significativo inserito in *Per l'arte* Capuana specifica espressamente l'equivalenza tra il «contenuto dell'opera d'arte» e «l'osservazione»:

I nostri predecessori, i nostri maestri stranieri, quando noi ci mettevano all'opera, avean già fatto molto anche per quel che riguarda l'osservazione, il contenuto dell'opera d'arte.<sup>62</sup>

Il cenno ai «predecessori» – leggi Balzac e Manzoni – preludeva all'introduzione della maggiore problematica che Capuana, volendo qui ricostruire la prima ispirazione al verismo, cita in maniera esplicita:

Da gente abile, sperimentata, rotta al mestiere, si erano sbrancati qua e là, non avevano, si può dire, lasciato un pollice di cuore umano, da dissodare, da lavorare; avean messo tutto sossopra. Sul punto di imitarli, ci trovammo da questo lato in un grande imbroglio. La civiltà, questa inesorabile livellatrice, ci faceva apparire più imitatori di quel che non eravamo in realtà. Un torinese, un milanese, un fiorentino, un napoletano, un palermitano dell'alta classe e della borghesia differiva, esteriormente e interiormente, così poco da un parigino delle stesse classi che il coglierne la vera caratteristica presentava una difficoltà quasi insuperabile, almeno a prima vista. Allora, per ripiego, rivolgemmo la nostra attenzione agli strati più bassi della società dove il livellamento non è ancora arrivato a render sensibili i suoi effetti; e vi demmo il romanzo, la novella provinciale (più questa che quello), per farci la mano, per addestrarci a dipingere dal vero, per provarci a rendere il colore, il sapore delle cose, le sensazioni precise, i sentimenti particolari, la vita d'una cittaduzza, di un paesetto, d'una famiglia ... Ingrati che siete! Non ce ne avete saputo grado. Non ci avete presi sul serio.<sup>63</sup>

La svolta metodologica a cui ho dedicato il primo capitolo e il primo paragrafo del secondo poneva al centro del metodo l'osservazione. Nulla di incoerente o di inaspettato

<sup>60</sup> Sull'accoglimento dell'impersonalità narrativa, quale innovativo elemento formale e artistico, si era espresso De Sanctis nel giugno 1879: «Questo processo evolutivo condotto con una corenza e una costanza unica desta la nostra ammirazione. E non è meno potente in questa evoluzione lo stile, che è impersonale, delle cose.» (F. DE SANCTIS, *Zola e L'Assommoir*, cit., p. 216).

<sup>61</sup> Secondo Taine infatti «l'homme n'est pas seul dans le monde; la nature l'enveloppe et les autres hommes l'entourent; sur le pli primitif et permanent viennent s'étaler les plis accidentels et secondaires, et les circonstances physiques ou sociales dérangent ou complètent le naturel qui leur est livré.» (H. TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, cit., t.I, pp. XXV-XXVI).

<sup>62</sup> L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. 29.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

se, quale diretta conseguenza di ciò, le problematiche concrete messe di fronte al romanziere-osservatore si mutavano in questioni di natura artistica. Essendo divenuta l'osservazione di «sensazioni precise» e di «sentimenti particolari» nella «vita d'una cittaduzza» l'occasione privilegiata per le impressioni singolari e le visioni personali del romanziere, ormai nel computo delle considerazioni preliminari all'opera – nell'*intentio auctoris* insomma – rientravano con cognizione di causa finanche considerazioni di tipo sociologico. Tra queste Capuana cita la convinzione non solo sua che il progresso tecnico ed economico propagatosi su scala europea agisse nel frattempo come un'inesorabile livellatrice» dei costumi e dei pensieri. Secondo la ricostruzione capuaniana delle precise circostanze in cui nacque il verismo, il ragionamento sociologico era stato poi adattato sia a quanto accadeva nelle popolazioni nazionali, sia a ciò che il livellamento causava tra le classi sociali. Il cosiddetto fenomeno «livellatore» stava generando un percepibile abbassamento generale delle differenze caratteriali ed estetiche tra gli individui; un processo le cui ricadute si erano fatti sentire sul piano artistico. Una poetica basata sull'osservazione come il naturalismo non poteva dunque esimersi dal prendere decisioni adeguatamente soppesate, né Capuana ignorava che la medesima problematica era stata individuata ed affrontata appena due anni prima da Edmond de Goncourt e dai naturalisti francesi. Verga e Capuana ebbero di certo più di un'occasione per vagliare attentamente le ragioni addotte da Edmond de Goncourt e da Émile Zola all'interno del dibattito apertosi in Francia sui limiti dell'osservazione naturalista.<sup>64</sup> L'elevazione dello spazio geografico «fra Monte Lauro e Mineo»<sup>65</sup> ad ambito dell'indagine letteraria segnò il primo coerente passo in direzione della poetica del naturalismo. La confessione esplicita del carattere preparatorio e alternativo dell'osservazione riservata primariamente alle classi popolari rendeva evidente il pragmatismo dei veristi in una prima fase definita di “addestramento” («e vi demmo il romanzo, la novella provinciale (più questa che quello), per farci la mano, per addestrarci a dipingere dal vero»). Le prassi etnografiche messe in pratica sul campo da Lionardo Vigo e da Giuseppe Pitré restano sullo sfondo della ricerca letteraria dei veristi. Tuttavia, è inutile disconoscere che lo studio del milieu contadino e siciliano riportava al centro il fattore etnico e il contesto storico nelle vicende dei personaggi verghiani e capuaniani. L'analisi delle patologie e della fisiologia, marginalizzata nella *Giacinta* e in alcune novelle capuaniane contenute nel volume *Ribrezzo*, lasciava il posto al contenuto etnografico e storico e alla forma, ereditata direttamente dai narratori francesi del realismo:

Prima di metterci a scrivere guardammo attorno, davanti, addietro a noi. Che vedemmo? Vedemmo il romanzo moderno già grande, già colossale in Francia, col Balzac, e neppure in germe in Italia. Sotto il piedistallo del monumento che Balzac si è rizzato da sé *aere perennius*, vedemmo una schiera di scrittori di primo ordine che ha lavorato a ripulire, a migliorare, a perfezionare la forma lasciata a mezzo dal maestro: il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola, il Daudet, e dicemmo risolutamente: bisogna addentellarsi con costoro! Ci mettemmo subito all'opera.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Nella Biblioteca di Verga è compreso sia il volume degoucourtiano *Charles Demailly* – segnato con la datazione 1877 e il luogo di pubblicazione, Parigi – che *Manette Salomon* (Parigi, 1881).

<sup>65</sup> L. CAPUANA, *Vita dei campi*, cit., p. 77.

<sup>66</sup> L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. 27.

Alla forma dei naturalisti e alle prassi etnografiche dei demopsicologi siciliani si unì l'incidenza delle idee liberali degli intellettuali abituati a riunirsi presso il Caffè Biffi di Milano. Prossimi alle posizioni aperte al positivismo e al progresso scientifico della rivista della «Rassegna Settimanale» Verga e Capuana approdarono dalla prima infatuazione per l'ambiente scapigliato alla compagnia e all'adesione ideale alle ragioni ideologiche della destra nazionalista e liberale.<sup>67</sup> A Milano Verga riuscì persino a entrare in contatto con i reduci dalle passioni risorgimentali Tenca e Massarani.<sup>68</sup> Al centro di tutto ciò che si muoveva di vivo nella vita culturale milanese il redattore di giornale Luigi Capuana e il noto romanziere Giovanni Verga trassero ciò che poterono dalla frequentazione di gruppi di intellettuali dal diverso orizzonte politico e filosofico. Basti pensare che nel cosiddetto Gruppo Biffi, come lo definiva Capuana, partecipavano anche alcuni dei fautori del socialismo, tra cui Enrico Onufrio.<sup>69</sup> Né si può escludere che il duo siciliano abbia fatto conoscenza in questi anni dello scrittore socialista Paolo Valera o di Cesare Tronconi, detestato da Verga come scrittore dalle scarse qualità. La frequentazione dell'ambiente culturale milanese dovette essere determinante per Verga sia nella costruzione di una carriera fortunata, sia nella definizione della prospettiva politica e storica attraverso la quale inquadrare e descrivere la realtà siciliana.<sup>70</sup> Le conclusioni al termine dell'inchiesta di Franchetti e Sonnino sulle condizioni delle classi popolari in Sicilia è probabile che costituì il punto di partenza ideologico dal quale Verga poté lanciare le sue mascherate invettive

---

<sup>67</sup> Una testimonianza preziosa ce la offre Enrico Onufrio: «Conobbi Giovanni Verga, tre anni fa, a Milano. Me lo presentò una sera, in galleria, Felice Cameroni, il brillante appendicista del «Sole», buono come un angelo, ma meno bello del diavolo. Dopo quella sera, con Verga ci rivedemmo sovente, al Biffi, dove sino a tarda notte si stava a discorrere, fumando. E non eravamo soli; ma una piccola colonia di siciliani a dirittura. Si ciarlava per lo più, di arte e di donne. Auteri raccontava storielle scollacciate. Navarro dava anche lui i suoi giudizi, ma da uomo di mondo, che ha corso la cavallina, e non si lascia sedurre dai profumi nuovi e squisiti, che producano dolci vertigini. Scontrino ammiccava qua e là furbamente, e ricamava la sua burletta su tutto e tutti. Capuana non lo si vedeva mai. Qualcuno, nella brigata, fece intendere che egli passava la sera rubando cuori di crestaie e di servotte, sui pianerottoli delle scale; ma, in nome de suoi capelli bianchi, respingo l'atroce calunnia. Giovannino Avellone veniva qualche volta a romperci le scatole con la sua eloquenza concitata e chiasiosa di avvocato penalista ... Verga, di ritorno, rimaneva in casa, a lavorare. A quel tempo scriveva un romanzo, Padron Ntoni, di cui adesso ho visto annunciata la prossima pubblicazione sotto un altro titolo: *I Malavoglia*.» (E. ONUFRIO, *La «Vita dei Campi*», in «Capitan Fracassa», 14 settembre 1880).

<sup>68</sup> Nel carteggio inedito di Massarani compare un invito che questi rivolse a Verga nel luglio del 1874; l'oggetto era la partecipazione dello scrittore a un pranzo con Giuseppe Ferrari e Michele Amari (G. MASSARANI, *Una nobile vita*, carteggio a c. di R. Barbiera, Firenze, Le Monnier, 1909, I, pp. 200-201).

<sup>69</sup> Si può dire che intorno al 1880 una affermata letteratura socialista ancora non esista in Italia: i nomi che eccettuano a questa configurazione sono solo quelli di Valera, Fontana, Onufrio e Tronconi.

<sup>70</sup> È la ragione che lo spingerà a lasciare Firenze, con la speranza infine realizzata di entrare in contatto con la grande editoria milanese; e in una lettera del 1 febbraio 1874, scritta dopo i primi giorni a Milano, nel rivolgersi alla madre, Verga ripassa in rassegna gli ultimi movimentati mesi: «Vi ricordate l'anno scorso quando vi scrivevo la prima cosa è di aver la stoffa di poter fare, e questa me la sento; il difficile poi è di farsi conoscere. Grazie a Dio a questo ci sono arrivato; ora resta l'altra difficoltà di superare l'ingordigia degli editori e di imporsi anche come valore commerciale; a questo spero anche di arrivarci prima del mio ritorno. Capisco che ci costerà ancora sacrifici di ogni genere, ma spero sieno gli ultimi e i più fruttiferi; del resto vi assicuro che non mancherò di coraggio e di buona volontà. Voi vedete che comincio ad essere stimato anche da critici difficili e autorevoli come il Martini, che scrive nel *Fanfulla* sotto il nome di Fantasio; e adesso, senza aver bisogno di Treves, del mio libro che pubblicherò si occuperanno i giornali, in bene o in male, ma si occuperanno.» (G. VERGA, *Lettera di Verga alla famiglia del 1 febbraio 1874*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 53).

contro la borghesia siciliana.<sup>71</sup> Relegando l'interesse per le patologie mentali e per i casi estremi di morbosità alle novelle di *Ribrezzo* e alla prima stesura della *Giacinta*, Verga e Capuana operarono una scelta in grado di caratterizzare enormemente il tipo di narrazione; una svolta rispetto alle direttive zoliane e le cui ragioni sottostanno anche alla varietà delle conoscenze e delle frequentazioni negli anni milanesi.<sup>72</sup> La cosiddetta conversione verghiana va, dunque, messa in relazione con i differenti *milieu* culturali che causarono almeno inizialmente la confluenza di motivi contestatori e anti-borghesi nella *Prefazione* di Eva e che, invece, successivamente, al variare delle frequentazioni, determinò l'adesione al naturalismo e la ricerca delle verità storiche e sociali perseguite anche dal gruppo della «Rassegna Settimanale».<sup>73</sup> L'entrata nei salotti buoni di Milano<sup>74</sup> favorì in Verga la conoscenza diretta di ambienti, consuetudini e modi di pensare riconducibili al comportamento di individui afferenti a tutte le classi sociali. L'inevitabile praticantato per

<sup>71</sup> Ugo Dotti ha così riassunto l'attrito che si creò tra la ricostruzione parlamentare della condizione dei contadini siciliani e il famoso *report* di Franchetti e Sonnino, edito l'anno seguente: «Una commissione parlamentare, nel 1876, riferì ottimisticamente che i contadini siciliani vivevano meglio dei lavoratori di riso lombardi. Franchetti e Sonnino dimostrarono come tale inchiesta si fosse esclusivamente basata sui dati forniti dalla borghesia locale, giungendo per converso all'importante riconoscimento che il concetto di libertà era totalmente privo di significato in presenza di condizioni di vita quali avevano rilevato nell'isola, e che la violenza avrebbe continuato a rimanervi una delle attività più redditizie sino a quando la realtà economica e sociale non fosse stata mutata radicalmente.» (U. DOTTI, *La questione meridionale e i problemi del realismo*, cit., p. 17). Oltre al saggio di Dotti, cfr. la *Nota storica* di Z. CIUFFOLETTI, in L. FRANCHETTI - S. SONNINO, *Inchiesta in Sicilia*, Firenze, Vallecchi, 1974, II, pp. 283-343; sulla situazione contadina e le ragioni dell'arretratezza dell'agricoltura nel Sud d'Italia si v. R. VILLARI, *Mezzogiorno e democrazia*, Bari, Laterza, 1979, pp. 61-106; si faccia attenzione anche ai diari di Sonnino, con le relative annotazioni sul periodo trascorso a Milano: cfr. S. SONNINO, *Diari 1868/1912*, I, Bari, Laterza, 1972, I.

<sup>72</sup> Un approccio più scienziista era invece ammissibile al di fuori dell'ambito strettamente letterario; la curiosità suscitata in Capuana dagli studi di Binet e Féré è ribadita in una lettera a Gianformaggio dell'agosto 1884: «*Spiritismo* ha la pretesione di essere un lavoro scientifico e, almeno dal lato dei fatti, ne ha tutta l'esattezza e la sincerità. [...] La tua diffidenza è naturale: ma se tu fossi, come oggi si dice, al corrente degli studi magnetici e spiritici, sapresti che quello che io racconto non ha nulla di meraviglioso. Nell'ultimo fascicolo della *Revue Scientifique* vi è un articolo dei dottori Binet e Féré (pubblicato dopo il mio libro) che studia molti casi di suggestione similissimi a quelli da me provocati nella Beppina Poggi che (se non m'inganno) tu devi aver conosciuto.» (L. CAPUANA, *Lettera di Capuana a Giovanni Gianformaggio del 9 agosto 1884*, in ID., *Luigi Capuana e le carte messaggere*, vol. I, cit., p. 143).

<sup>73</sup> Così Onufrio descrive le serate trascorse al Biffi, in compagnia di Verga e altri personaggi illustri della intelligenza e della comunità di artisti e scrittori di stanza a Milano: «Conobbi Giovanni Verga, tre anni fa, a Milano. Me lo presentò una sera, in galleria, Felice Cameroni, il brillante appendicista del «Sole», buono come un angelo, ma meno bello del diavolo. Dopo quella sera, con Verga ci rivedemmo sovente, al Biffi, dove sino a tarda notte si stava a discorrere, fumando. E non eravamo soli; ma una piccola colonia di siciliani a dirittura. Si ciarlava per lo più, di arte e di donne. Auteri raccontava storielle scollacciate. Navarro dava anche lui i suoi giudizi, ma da uomo di mondo, che ha corso la cavallina, e non si lascia sedurre dai profumi nuovi e squisiti, che producano dolci vertigini. Scontrino ammiccava qua e là furbamente, e ricamava la sua burletta su tutto e tutti. Capuana non lo si vedeva mai. Qualcuno, nella brigata, fece intendere che egli passava la sera rubando cuori di crestaie e di servotte, sui pianerottoli delle scale; ma, in nome de suoi capelli bianchi, respingo l'atroce calunnia. Giovannino Avellone veniva qualche volta a romperci le scatole con la sua eloquenza concitata e chiassosa di avvocato penalista ... Verga, di ritorno, rimaneva in casa, a lavorare. A quel tempo scriveva un romanzo, Padron Ntoni, di cui adesso ho visto annunziata la prossima pubblicazione sotto un altro titolo: *I Malavoglia*» (E. Onufrio, *La «Vita dei Campi»*, cit.).

<sup>74</sup> L'amicizia tra Rajina e Verga ebbe inizio nell'estate del 1880 e proseguì anche grazie alla partecipazione di entrambi al volume collettaneo dedicato alla Esposizione Internazionale di Milano 1881. La conoscenza però precedeva la pubblicazione: si v. a tal proposito il volume di Navarra (A. NAVARRIA, *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976, pp. 115-120) in cui si conferma come ambedue frequentassero con assiduità il salotto della contessa Maffei.

mezzo del quale il romanziere conosce il mondo e se ne fa un'idea personale per Verga durò almeno fino agli anni milanesi, quando finalmente le esperienze pregresse di contatto con la plebe contadina poterono essere versate in una visione del mondo confacente alla visione moderna progressista della più illuminata borghesia liberale italiana. Dal cumulo di punti di vista Verga poté riorganizzare uno studio fisiologico della società attenendosi al vero. Allo sforzo creativo corrispose il benevolo riconoscimento di un letterato che facendo parte della «Rassegna Settimanale» si dimostrò capace di individuare nei *Malavoglia* il risultato di un'indagine insieme letteraria e storica; la recensione di Francesco Torraca, pubblicata prima sulla rivista «Diritto», con diretta dal fratello, e poi sulla «Rassegna Settimanale» fu finalizzata a convalidare pubblicamente l'adesione di Verga a una visione degli eventi storici post-unitari di matrice liberale e patriottica. Mentre sul piano metodologico erano le stesse caratteristiche etnografiche e storiche dell'opera letteraria a consentire il distanziamento di Verga dal naturalismo scientifico. Non è frutto di una riflessione estemporanea se Torraca definì Verga non uno scienziato, come Zola, ma un «sociologo».<sup>75</sup>

La difficoltà dei letterati a concepire la teoria verista come un'entità autonoma dal realismo di Balzac e dal naturalismo di Zola è però comprovata dal fatto che nessuno, al di fuori di Lia Giancristofaro e Antonino Buttitta nel bel volume pubblicato da Carabba nel 2015, aveva prima di loro designato Verga con l'etichetta anti-convenzionale di «antropologo».<sup>76</sup> Tale designazione rispecchia da un lato sia il carattere osservativo della prima fase di avvicinamento del narratore ai contenuti della sua opera, sia la costruzione storica ed etnografica che Torraca e Capuana identificavano come l'esito dell'indagine letteraria di uno scrittore «sociologo».<sup>77</sup> Dovrebbe far riflettere anche che la recensione di Torraca fu valutata, già a quel tempo e unanimemente, come la migliore tessitura critica sovrapposta al romanzo. Persino Verga vi intravide una comprensione esemplare del suo prodotto letterario.

In un'altra lettera, questa volta tardiva, indirizzata a Emilio Cecchi anche Capuana precisava la natura etnografica della fiabistica e della «novellistica».<sup>78</sup> Ma l'esplicitazione di

<sup>75</sup> Benchè ingiustamente respinta l'impronta sociologica dell'opera verista di Verga riecheggia anche nella monografia di Russo: si v. L. RUSSO, *Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1968, p. 63.

<sup>76</sup> Afferma Buttitta che «In sostanza, e l'ampia documentazione riferita dalla Giancristofaro lo dimostra in termini non questionabili, non diversamente da Pitre che cercava «la storia della Sicilia dove nessuno l'aveva ancora cercato», Verga voleva trovare la Sicilia nei comportamenti, nelle parole, nella vita degli esclusi, dei dimenticati, dei «vinti» appunto.» (A. BUTTITTA, *Prefazione*, in L. GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti*, cit., p. 12).

<sup>77</sup> Per quanto riguarda l'immissione di contenuti etnologici nell'opera letteraria di Capuana si rimanda ai contributi di Malato e Fedi: cfr. E. MALATO, *Capuana e l'elaborazione artistica delle fiabe*, in *L'illusione della realtà. Capuana verista* (Atti del Convegno, 16-18 marzo 1989, Montréal), a c. di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 221-265; nello stesso volume si v. R. FEDI, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di «C'era una volta...»*, pp. 205-220.

<sup>78</sup> In una lettera di dissenso, indirizzata a Emilio Cecchi, Capuana motivava la contestata presenza di elementi «provinciali» e fiabeschi nelle novelle e nelle fiabe: «A lei che ha mostrato grande benevolenza verso la opera mia novellistica; a lei che ha notato certe deficienze psicologiche nei soggetti passionali e non paesani, voglio far osservare che nei miei romanzi: *Giacinta*, *Profumo*, *Rassegnazione*, ho studiato con ampiezza di casi, diciamo, di coscienza, nel *Marchese di Roccaverdina* ho elevato il piccolo fatto paesano a dignità di romanzo, e che ho cercato d'introdurre poesia e satira sociale in *Re Bracalone*, romanzo fiabesco, con ardimento, mi sembra, nuovo in Italia.» (L. CAPUANA, *Lettera di Capuana a Emilio Cecchi del 5 giugno 1911*, in ID., *Luigi Capuana e le carte messaggere*, a c. di S. Zappulla Muscarà, vol. II, cit., p. 495).

un metodo di scrittura, costruito con degli elementi dedotti da teorie pure molto distanti tra loro, si sostanziò definitivamente nella ricostruzione capuaniana dei passaggi elementari che avevano costituito le fasi appena precedenti l'ideazione di trama e personaggi. Servendosi dell'esempio del Verga in uno dei saggi di *Per l'arte Capuana* riportò in maniera esplicita le caratteristiche etnografiche e osservative del lavoro del romanziere verista:

Il romanziere, il novelliere guarda di qua e di là, osserva, prende nota. Se non poggia un piede sopra un fatto vero, non si crede punto sicuro e non si avventura a mettere altro innanzi. Il Verga – parliamo di cose nostre, non guasta – quando gli vien l'idea di forgiare in forma artistica i suoi contadini, non si limita soltanto a raccogliere delle generalità, ma circoscrive il suo terreno. Non gli basta che quei suoi personaggi siano italiani – il contadino italiano è un'astrattezza – egli va più in là, vuole che siano siciliani: molto di più e molto di più concreto. Credete voi che n'abbia assai? Nemmeno per sogno. Ha bisogno che siano proprio di una provincia, d'una città, d'un pezzettino di terra largo quanto la palma della sua mano. Allora soltanto si ferma.<sup>79</sup>

Finanche la risoluzione di «circoscrivere il terreno» risulta in linea con le prescrizioni del metodo etnografico. Una prassi a cui Luigi Capuana si era dovuto conformare all'epoca della raccolta di 1700 canti popolari promossa da Vigo per la sola zona orientale della Sicilia. La considerazione sopra riportata consente di affermare che i romanzi e le novelle del verismo vennero strutturate secondo una logica incentrata sul concetto di *field* – l'idea di “terreno” dell'indagine etnografica che nel secondo Novecento ha segnato l'evoluzione dell'antropologia di campo fino alla forma predefinita della monografia di tipo *malinowskiano*. Il verismo assimilò sia le istanze supportate dalla ricerca accademica di Rajna, D'Ancona, Comparetti sulla cultura popolare,<sup>80</sup> sia l'interesse non più romantico dei classificatori positivisti della scuola demopsicologica siciliana di Pitré.<sup>81</sup> La

<sup>79</sup> L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., pp. 43-44.

<sup>80</sup> La figura di Costantino Nigra va considerata come la prima in ordine di apparizione nella storia carsica della ricerca folklorica in Italia; al diplomatico, e autore di numerosi studi sui dialetti subalpini, subentrò l'amico Ermolao Rubieri, il quale insieme a lui, sostenne il primato delle rime popolari sulle composizioni madrigalesche. Poi vennero i più noti studi di Alessandro D'Ancona – ad esempio, *La poesia popolare italiana* del 1878 – e di Domenico Comparetti, nel suo *Virgilio nel Medioevo* del 1872. Tra cultura classica e cultura medievale, la scuola pisana aprì una parentesi di attenzione e di interesse per tutto ciò che del passato letterario era ancora rinvenibile nei canti e nelle novelle in seno al popolo; il debito nei confronti della cultura orale venne quindi in parte risanato dagli sforzi di studiosi insigni, tra cui va menzionata l'opera meritoria del demopsicologo siciliano Giuseppe Pitré. Questi, avvalendosi di una ricerca condotta sul territorio secondo dei criteri di raccolta scientifici e rifacendosi al *metodo comparativo* dell'antropologia più evoluta, assemblò in più di trenta volumi un'enorme quantità di racconti, fiabe, rime, tradizioni e usanze del popolo siciliano. Del salto di qualità avutosi – soprattutto se questi studi venivano comparati alla passione disordinata nella *Romantik* per tutto ciò che proveniva dal basso – si era reso perfettamente conto Pio Rajna quando, recensendo sul quotidiano «La Perseveranza» di Milano *Storia della poesia popolare* di Rubieri e *La poesia popolare italiana* di D'Ancona, addizionava al commento una nota di disamina del vasto materiale ormai raccolto sulla letteratura popolare. Si v. anche lo studio di P. RAJNA, *I «Rinaldi» o i cantastorie di Napoli*, in «Nuova Antologia», sec. serie, XIII, vol. XII, 15 dic. 1878, pp. 557-579.

<sup>81</sup> Una riconfigurazione recente dei primi anni della ricerca folklorica e in cui si tiene in giusto conto la rilevanza storica dell'etnologia siciliana è in E. V. ALLIEGRO, *Antropologia italiana. Storia e storiografia 1869-1975*, Firenze, Seid Editori, 2011. In merito alla portata metodologica della demopsicologia pitreiana cfr. *Pitré e Palermo*, (Atti del Convegno, 13-14 aprile 1986), Roma, Bulzoni, 1987. Sul rapporto lavorativo e l'amicizia tra Capuana e Leonardo Vigo si v. L. CAPUANA, *Lettere inedite a Leonardo Vigo*, a c. di L. Pasquini, Roma, Bulzoni,



sottile affermazione di un tipo di ricerca qualitativa nelle scienze sociali maturava difatti negli stessi anni in cui il verismo si appropriava della centralità del fattore etnico nell'analisi dei costumi e delle logiche culturali dei locali.

La scelta di un milieu fu talmente importante che proprio dall'esito della decisione – la focalizzazione, seppur temporanea, sulle classi popolari – dipenderà il successivo blocco creativo dei veristi. I limiti dell'osservazione divenivano i limiti della narrativa verista, riflettendo in maniera speculare i confini e le potenzialità della ricerca qualitativa assurta nel secolo seguente a metodo delle scienze sociali. Il delineamento della problematica del «livellamento» sociale dei costumi e dei modi di pensare e di agire, che Capuana aveva introdotto tra i temi della teoria della letteratura nell'esplicitazione chiara, diretta, delle ragioni all'origine della nascita del verismo, si sarebbe infatti ripresentato anni dopo nella delicata fase di passaggio dal racconto degli umili alla narrazione di figure e personaggi dalla psicologia fatua ed evanescente. L'osservazione e l'interpretazione dei comportamenti di individui appartenenti all'alta borghesia e all'aristocrazia pose difatti ai narratori realisti francesi e italiani dei seri problemi di rilevamento e che il “livellamento” dei costumi nell'educazione delle classi agiate non faceva che incrementare.

La metodologia di Verga, riesumata da Capuana nel 1885, non funzionava se rapportata ai raffinati partecipanti a una vita di piaceri e di continui nascondimenti. La psicologia di individui educati secondo i precetti della cortesia e del *savoir faire* nobiliari e tramite gli insegnamenti dell'istruzione dotta delle classi alte non consentiva un palesamento immediato delle intenzioni nelle modalità comprensibile e piane del popolo. L'assenza di segnali esprimenti la psicologia e i motivi dell'*homme intérieur* – secondo la definizione di Hyppolite Taine – costrinse il gruppo di fedeli attendenti della poetica verista a tener conto del ragionamento di natura sociologica espresso da Capuana. Mancando di segnali esteriori, esprimenti le intenzioni, i veristi e i naturalisti francesi mancavano del mezzo attraverso il quale consunstanziare di dati visivi la costruzione in *medias res* del personaggio. La dichiarazione contenuta nella lettera a Rod in cui Verga confessava le ragioni metodologiche alla base dello scacco creativo in cui si era ritrovato è stata spesso interpretata come una conferma dell'esistenza di una problematica prima di tutto stilistica. Però, come ho voluto dimostrare, lo stile, nel caso dei veristi, era un tutt'uno con l'opera e con quell'osservazione sul campo che ne era la fase costituente. La lupa, intravista tra i «campi immensi, dove scoppiettava soltanto il volo dei grilli», è quindi l'emblema di come Verga aveva saputo introiettare nei personaggi reali le problematiche sull'animalità e sull'equilibrio tra codici culturali e istinti irrazionali sollevate in ambito internazionale dalla teoria della letteratura dei naturalisti.<sup>82</sup>

---

2002. Infine, cfr. C. DE BLASI, *Luigi Capuana: vita-amicizie-relazioni letterarie*, Mineo, Edizione Biblioteca Capuana, 1954. Davvero notevole è la ricostruzione di Lia Giancristofaro delle relazioni tra l'intera opera verghiana e le conoscenze di tipo antropologico ed etnografico relative agli usi e alle tradizioni della Sicilia; lo studio è preceduto da un'*Introduzione* dell'antropologo Antonino Buttitta sulla metodologia di lavoro di Verga.

<sup>82</sup> G. VERGA, *La Lupa*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., p. 198. Sugli antefatti relativi alla stesura di questa novella e su i suoi contenuti antropologici si v. R. ZAGARI-MARINZOLI, *Sicilia mitica e reale in «La Lupa» di Verga*, «Forum Italicum», 36, 1, 2002, pp. 136-139.

Ne *La Sicilia e il brigantaggio* Capuana, attraverso un ragionamento simile a quello espresso nel 1885 sul «livellamento», lega le ragioni iniziali del verismo ai motivi pratici che portarono Verga fino alla conclusione anticipata della serie dei Vinti:

Per trovare un filone nuovo, inesplorato, noi avevamo dovuto inoltrarci nella grande miniera del basso popolo delle cittaduzze, dei paesetti, dei villaggi, interrogando creature rozze, quasi primitive, non ancora intaccate dalla tabe livellatrice della civiltà; talvolta afferrando qualche fatto eccezionale, residuo di un passato non lontano, ma sparito per sempre, lieti di fissarlo, per la storia, prima che se ne perdesse ogni significato e ogni ricordo; [...] Infatti, non appena la necessità del soggetto ha spinto, noi scrittori, oltre i limiti delle infime classi, fra la borghesia ricca e industriosa, nella vita aristocratica delle grandi città: non appena, per esempio, il Verga ha dovuto toccare di volo, ma sempre da maestro, un lembo della vita signorile palermitana dove si smarrisce e va a morire il suo *Mastro-don Gesualdo*; non appena Federico De Roberto, lasciando da parte i bassi personaggi della sua *Sorte* e dei suoi *Processi verbali*, ha intrapreso con l'*Illusione* lo studio della vita di una signora isolana, signorilmente educata e non meno signorilmente viziata; non appena – lo aggiungo per non fare atto di modestia che potrebbe parere affettato – ho io impresso a descrivere, alla mia volta, un semplicissimo idillio provinciale in *Profumo*, ed ecco sparita ogni più cruda distanza della vita siciliana, ed ecco le sue rassomiglianze con la vita delle altre alte classi dalla penisola diventate così patenti, che basterebbe mutare poche circostanze di ambiente e di paesaggio per ridurre quei casi, senza stonatura di sorta propri di qualunque altra provincia italiana si volesse.<sup>83</sup>

Da una lettura attenta di un testo portato da Capuana ad esempio dell'impossibilità di ridurre al visibile la psicologia introflessa dei personaggi della «vita signorile» – l'*Illusione* derobertiana – risulta evidente ciò che Capuana e Verga affermavano a proposito dell'infattibilità per le classi agiate di un racconto basato sull'esternazione dei sentimenti attraverso gli atteggiamenti esteriori: tale mezzo di rifrazione, di cui lo stesso De Roberto si era servito a piene mani nei *Processi verbali*, non bastava più al racconto della giovane di una protagonista sensibile e raffinata. Il *récit* ambientato nelle classi agiate non permetteva, insomma, di mantenere fede al divieto posto nei confronti dello psicologismo e dell'intimismo. Né De Roberto evitava nell'*Illusione* i ritorni al passato, concedendo spazio a poco opportune intromissioni ed *excursus* riepilogativi della voce narrante sui sentimenti, nascosti e contrastanti, della tormentata protagonista. La metafora mineralogica, impiegatissima in questo periodo, ricorda come la scoperta e l'utilizzo del «filone nuovo»<sup>84</sup>

<sup>83</sup> L. CAPUANA, *La Sicilia e il Brigantaggio*, in ID., *L'isola del Sole*, Verona, Edizioni del Paniere, 1988, p. 17. La prima edizione di questo scritto è del 1892 per lo Stabilimento Tipografico Italiano di Roma.

<sup>84</sup> Se ne servì, oltre al più noto esempio del Capuana nella recensione a *Vita dei Campi* di Verga, anche Pio Rajna, allegorizzando in questo modo i coevi sforzi, in campo folklorico e letterario, finalizzati alla ricerca dei nessi tra la letteratura orale e letteratura colta: «È dunque naturale che ai minatori vengano adesso a mettersi a fianco i naturalisti. Lo studio tende a diventare più comprensivo e scientifico. Raccogliere sta bene, ma bisogna poi anche ordinare, confrontare, integrare per via d'induzione ciò che si conosce direttamente; conviene, per continuare la similitudine mineralogica, studiare i giacimenti, chiarire la direzione delle vene, e rappresentarsene più nettamente che si possa il complicato sistema. [...] Pertanto nessuna meraviglia se in poco tempo abbiam visto apparire tre lavori comprensivi. Anzitutto uno scritto del Nigra, piccolo di mole, ma gravido quanto mai di sostanza, che venne alla luce nella *Romania* di Parigi, poi un grosso volume di

fu possibile innanzitutto poiché la «distanza» tra il narratore d'estrazione borghese e il soggetto della narrazione, di estrazione popolare, si sostanziava potentemente nella psicologia e nelle cognizioni degli individui del popolo.

Quando sei anni dopo, in uno dei saggi degli *Ismi*, Capuana ribadirà la difesa di una letteratura locale e regionalistica, contrapposta a una poetica d'annunziana idealista e basata non sulle differenze tra "tipi" bensì sull'uniformità dei sentimenti e dei costumi, la dinamica tra locale e globale tornerà a essere posta al centro di un ragionamento letterario adattato alla sociologia, e viceversa. Il «livellamento» nel tempo intercorso tra la prima esplicitazione del concetto nell'*Isola del sole* e la nuova formulazione negli *Ismi* è divenuto il processo evidente di *omologazione dei costumi*, al cui interno agiscono sia gli effetti dell'economia capitalistica sul mondo rurale, sia l'uniformità dell'educazione e dei costumi impartiti agli individui appartenenti alle classi agiate.

Sin dalla recensione dei *Malavoglia*, in cui per la prima volta appare la problematica del «livellamento» Capuana si dimostra un osservatore acuto dei processi di omogeneizzazione agenti nella società. La sua teorizzazione è talmente moderna che fu capace di legare le trasformazioni sociali a ciò che, di riflesso, partecipava alla concreazione del testo realista. Tra le manifestazioni della sua geniale critica va considerato anche il legame istituito tra le problematiche del romanzo naturalista in Francia e la constatazione delle suddette difficoltà operative di natura sociologica e storica incontrate dai veristi. Il dibattito acceso da Edmond de Goncourt fu di certo operante nell'agnizione di una problematica sociologica, dalle implicazioni stilistiche di secondo grado. Come critico e giornalista culturale Capuana fino all'ultimo non smise di apprezzare l'originalità nelle nuove correnti della letteratura – è un fatto confermato dalla lettera inviata a Gesualdo Manzella Frontini in cui si dichiara l'imminente successo di Marinetti e del futurismo italiano –<sup>85</sup>, né si peritò di ammettere nell'indirizzo letterario da lui prescelto i limiti evidenti. L'estrema trasgressività del canone letterario da lui teorizzato, trascorrente da Boccaccio fino a i veristi, faceva dunque il paio con l'onestà dell'auto-critica. Facendosi padre del verismo egli infine prendeva le parti di Verga, adducendo alla «tabe livellatrice della civiltà» una parte consistente di colpa nel *buen retiro* catanese dell'amico e compagno di tante battaglie letterarie. Che le considerazioni esposte da Capuana fossero corrispondenti al vero e anzi facessero parte di una serie di considerazioni condivise dal piccolo gruppo

---

Ermolao Rubieri, uscito nel settembre dello scorso anno; infine un libro del D'Ancona.» (P. RAJNA, *Recensione*, «La Perseveranza», XX, 24 dic. 1878).

<sup>85</sup> Nello studio critico *Idealismo e Cosmopolitismo* Capuana se la prese con quella che egli definisce come la letteratura «cosmopolita» di D'Annunzio. L'idealismo, il cui ritorno era stato ben voluto e finanche teorizzato da Ugo Ojetti, conduce, secondo Capuana, a una scrittura satura di «ombre vane», rigonfia di «astrattezze»; il rischio maggiore è che dei personaggi non risalti la personalità ma che questa venga invece ridotta a «simbolo»: cfr. L. CAPUANA, *Idealismo e cosmopolitismo*, in ID., *Gli «ismi» contemporanei*, cit., pp. 8 e ss. L'arguzia e l'effervescenza critica di Capuana restò immutata nel tempo, anche dopo l'addio alla poetica del naturalismo: in una lettera poco nota, datata 29 aprile 1910 e diretta all'amico Gesualdo Manzella Frontini, il critico mineolo si esprime in favore di Marinetti, prefigurandone il successo internazionale: «In un certo modo, il manifesto del *Futurismo* mi sembra una fierissima satira al pubblico distratto e alla pedanteria che vorrebbe continuare a baloccarlo con le vecchie formole retoriche, classiche o romantiche non significa niente. Che Marinetti e i suoi amici siano matti da legare è tale enorme sciocchezza da non potersi attribuire saviamente neppure ai loro oppositori. Marinetti è un vero poeta, un fortissimo artista.» (L. CAPUANA, *Lettera di Capuana a Gesualdo Manzella Frontini del 29 aprile 1910*, in ID., *Luigi Capuana e le carte messaggere*, vol. II, cit., p. 440).

verista siciliano è circostanza documentata dalla presenza inequivocabile del tema dell'omologazione nella *Prefazione ai Malavoglia* e, solo qualche mese dopo, nella recensione dedicata dal critico mineolo al romanzo del 1881.<sup>86</sup> La focalizzazione sui cambiamenti interni alla società borghese non era, tuttavia, un tratto tipico dei soli veristi: non passò di certo inosservato ai due siciliani trasferiti a Milano quel processo che oggi abitualmente definiamo come consumismo e che garantiva in quegli anni, e per la prima volta, l'acquisto di beni di consumo di varie tipologie e prodotte industrialmente. Senza presagire le modalità precipue dell'alienazione causata negli individui dall'eccesso di consumismo – il merito difatti si deve a Zola – i veristi non misconoscevano né l'impatto della società industriale sulla civiltà contadina, né l'urto delle dinamiche commerciali sulle abitudini e i costumi della classe media cittadina.<sup>87</sup> L'avvicinamento tra gli stili di vita che il commercio di vesti, di oggetti di uso quotidiano e di altre centinaia di merci prodotte industrialmente ingenerava tra le classi sociali ampliò le dimensioni effettive del «livellamento», superando i confini delineati da Verga e da Capuana sul margine delle classi medie europee. I fattori di mutamento interessavano perché essi agivano conseguentemente sulla fattibilità del romanzo; il timore di essere depredati della “materia del reale” era un modo per esternare al mondo le prerogative della ricerca letteraria verista. L'aderenza di veristi e di naturalisti al medesimo metodo osservativo è resa evidente ancora una volta dalla tipologia delle problematiche stilistiche affrontate da entrambi i gruppi d'avanguardia letteraria: i dubbi sollevati da Capuana e da Verga sulla fattibilità di un romanzo verista ambientato nella vita signorile palermitana riprese difatti i quesiti e persino la terminologia avanzata da Edmond de Goncourt, Émile Zola e Paul Alexis all'epoca dei primi scontri dialettici su tale questione dirimente per il “trionfo del romanzo”.

Verga e Capuana quando scrissero per la prima volta della problematica del «livellamento» erano al corrente del dibattito intercorso in Francia in seguito alla pubblicazione della prefazione di Edmond al romanzo sui fratelli circensi Zemganno. Anche questo dato convalida l'ipotesi qui sostenuta che al contrario di quanto sostenuto da Mazzacurati, in un saggio valido quanto noto sulle ragioni del blocco creativo di Verga, le ragioni sotterranee della resa vadano ascritte a un ostacolo di ordine metodologico. Nulla vieta, altresì, che come fa ottimamente Mazzacurati si possa affermare – peraltro a giusta ragione – che l'improduttività dell'osservazione dell'esteriorità nelle classi elevate generasse

---

<sup>86</sup> Recensendo il romanzo *I Malavoglia* Capuana esplicita quella problematica, poi irrisolta, riguardante le ripercussioni della complicata analisi del comportamento negli individui appartenenti alle classi agiate sulla narrativa naturalista: «L'italiano, il francese, l'inglese, il tedesco di certe classi sociali si può anzi dire non esistano più. La aristocrazia e la borghesia oramai non sono di questa o di quella nazionalità, ma europee. Molti angoli sono smussati; molte differenze, specialmente interiori, furono scancellate affatto; e quelle che ancora rimangono son così impercettibili che bisogna armarsi di una lente d'ingrandimento per riuscire a distinguerle.» (L. CAPUANA, *I Malavoglia*, in ID., *Verga e D'Annunzio*, cit., 85). La citata «lente d'ingrandimento» dimostra che Capuana e Verga erano pienamente coscienti della problematica relativa all'osservazione delle classi agiate: un tema complesso, sollevato per la prima volta da Edmond de Goncourt nella prefazione del 1879 al romanzo *Les frères Zemganno*, cui peraltro Capuana aveva scritto una recensione sul «Corriere della Sera». La preminenza dell'osservazione “sul campo” è direttamente connessa all'ostacolo di carattere pratico posto dal «livellamento» dei comportamenti tra le classi e dal fenomeno di omogeneizzazione dei costumi negli strati elevati della società (L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. 29).

<sup>87</sup> La disamina di Pierre Giffard sulla crescita dei grands magasins e sul principio consumistico è tra gli ipotesi utilizzati da Zola per il romanzo *Au Bonheur des Dames*: v. P. GIFFARD, *Les Grands Bazars*, Paris, Havard, 1882.

una consequenziale sterilità delle tecniche narrative inventate da Verga per la rifrazione mimetica, e insieme illusoria, del dato di realtà nelle classi popolari. Eppure, se vi fu davvero una “barriera del naturalismo” questa mi appare prima di tutto metodologica: la stessa denunciata ad alta voce sia in Francia, sia in Italia dai diretti interessati. Senza escludere l'operatività di altre cause nel silenzio di Verga successivo al *Mastro*,<sup>88</sup> mi sembra che sin dalla prima novella verista, *Rosso Malpelo*, il destino della forma della narrazione verista si sia legato all'effettività, cioè alla non sostituibilità, di un principio, quello *osservativo*. La concordanza tra i critici letterari che si sono occupati delle ragioni del silenzio verghiano andrebbe per lo meno implementata con delle considerazioni di ordine metodologico.<sup>89</sup> La tesi fin qui sostenuta ci dice, però, anche un'altra cosa: l'errore di confondere la presunta oggettività rivendicata dal verismo con la tecnica narrativa dell'impersonalità narrativa – piccola disattenzione commessa da Rossetti in un saggio del resto ricchissimo di intuizioni – delinea in maniera evidente l'assenza di una critica letteraria attenta all'agire delle implicazioni di natura teorica e metodologica sull'universo testuale. In sostanza, coloro che per lungo tempo hanno equiparato, o addirittura confuso, una tecnica narrativa come l'impersonalità con l'esito formale nell'opera letteraria del distacco scientifico del romanziere-scienziato non hanno saputo adeguare le ottiche speculative e decrittanti proprie del critico alla notevole consapevolezza critica dell'autore. Spero, perciò, che in questa mia personale valutazione dell'azione performante sul testo delle implicazioni teoriche e metodologiche non abbia né sottovalutato, né esagerato, le cognizioni teoriche di Verga.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Secondo Capuana lo sconforto di Verga per lo scarso successo dei *Malavoglia* e del *Mastro-don Gesualdo* contribuì all'interruzione del ciclo romanzesco: «In quanto al Verga, caro Puccini, si metta il cuore in pace. Egli ha dichiarato che non pubblicherà più niente; ed io che gli voglio bene vorrei che si trattasse di un giuramento di marinaio. In fondo, il Verga non ha torto; perché quando un autore come lui deve subire la mortificazione di veder mettere, sui frontespizzi del *Mastro don Gesualdo* e dei *Malavoglia*, 3° o 4° migliaio mentre in realtà in dieci anni sono state vendute appena novecento copie di ogni volume, non vale la pena di scrivere altri romanzi.» (L. CAPUANA, *Lettere a Mario Puccini del 3 agosto 1913*, in ID., *Luigi Capuana e le carte messaggere*, vol. II, cit., p. 515).

<sup>89</sup> Tra i numerosi interventi critici inerenti le ragioni del silenzio verghiano cfr. G. RAGONESE, *Interpretazione di Verga*, Manfredi, Palermo, 1965; M. POMILIO, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1966; R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974. L'influenza della prefazione di Edmond de Goncourt sulla prefazione ai *Malavoglia* e su alcuni scritti teorici di Capuana è stata già ampiamente ravvisata: il legame tra le due prefazioni è stato messo in evidenza da Gino Tellini (in G. VERGA, *Opere*, Milano, Mursia, 1988), da Romano Luperini (in G. VERGA, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1988) e da Marzio Pieri (in G. VERGA, *I Malavoglia*, Torino-Milano, Tea-UTET, 1990). Giancarlo Mazzacurati vi ha dedicato più di uno studio: si v. G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto: Verga dal Mastro-don Gesualdo alla Duchessa di Leyra*, in «L'Asino d'oro», 4, 1991, ora in ID., *Stagioni dell'Apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 69-78. Da segnalare anche la recente sintesi di Pierluigi Pellini nel paragrafo *L'influsso decisivo di Edmond de Goncourt*, in P. PELLINI, *Verga*, Bologna, Il Mulino, pp. 66-68.

<sup>90</sup> Benché finora nessuno lo abbia notato, bisogna tener conto che oggettività e impersonalità narrativa sono due cose ben distinte; mentre la prima riguarda la prassi naturalista e la fase osservativa che precede la stesura del testo, la seconda è inerente lo stile e il punto di vista osservativo nella narrazione – in narratologia, si direbbe la “focalizzazione” del racconto. Se si eccettua la confusione tra questi due piani, l'analisi di Rossetti si rivela in linea con l'impostazione metodologica bipartita tra osservazione e rappresentazione: «Il lavoro dell'artista è innanzitutto diviso in due momenti distinti: l'osservazione e la rappresentazione. Per potere raggiungere lo scopo sperato, è necessario per l'artista seguire un metodo ben preciso per ognuno di questi momenti. Esaminiamo in un primo tempo il metodo utilizzato durante la fase dell'osservazione. Nell'osservare il mondo esterno l'artista deve procedere con un atteggiamento freddo, clinico, da scienziato. Quest'atteggiamento viene identificato da Capuana con il metodo scientifico o l'impersonalità. Quest'ultimo

Va invece riconosciuta da parte mia la lungimirante preveggenza con la quale Mario Rapisarda e Gabriella Alfieri valutavano la consistenza dell'esteriorità dei comportamenti e dei linguaggi visivi e corporali nella strutturazione di un metodo verista basato sull'osservazione.<sup>91</sup> Si può chiudere questa lunga difesa di un'ipotesi di lettura del testo verista con la nota dichiarazione con cui Verga, in una lettera del 1899, motiva a Rod gli ostacoli e dunque le prerogative del suo «metodo». Un'affermazione che si aggiunge al simpatico ricordo, mediato da Brancati, e riferente una curiosa espressione utilizzata da Verga per definire l'atteggiamento insondabile dei raffinati borghesi e aristocratici:<sup>92</sup>

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 tutto. Questo ho cercato di fare nei *Malavoglia* e questo cerco di fare nella *Duchessa* in altro tono, con altri colori, in diverso ambiente. E qui cade in acconcio quel che disse Goncourt che le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perché più caratteristici e semplici – quanto complicati e tutti esprimendosi per sottointesi sono le classi più elevate, massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti, e alla vernice quasi uniforme che gli usi, la moda, il linguaggio quasi uniforme nella stessa società tendono a rendere pressoché internazionale in una data società. E massime nel mio metodo – che Dio m'assisti per questa Duchessa!<sup>93</sup>

I contributi di Bigazzi e di Nicolosi sono fra quelli in cui pure è stata tentato un collegamento di carattere latamente metodologico tra il narratore e il *milieu*.<sup>94</sup> È certo però che come spesso accadeva nelle brevi, ma efficaci, sortite teoriche di Verga, l'autore approfittò di una delle rare uscite in territorio altrui per inverare o sbugiardare le dicerie della critica sulla sua arte: il riferimento a «quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti» e che agisce come una

---

termine però acquisterà nello sviluppo della sua teoria critica diverse sfumature di significato. L'atteggiamento impersonale permette dunque all'artista di studiare l'ambiente o le persone che sta osservando in modo da captare così tutti i particolari del mondo esterno.» (E. ROSSETTI, *Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana*, in *L'illusione della realtà. Capuana verista*, cit., pp. 113-134).

<sup>91</sup> In accordo con questa mia tesi è l'impostazione metodologica ravvisabile in S. RAPISARDA, *Illusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle classi alte nelle varianti de I ricordi del Capitano d'Arce*, «Annali della Fondazione Verga», 7, 1990, pp. 25-61.

<sup>92</sup> Gabriella Alfieri ha riportato alla luce un piccolo aneddoto piuttosto significativo della scelta verghiana di ripiegare dal racconto delle classi raffinate: «Non si può omettere il rinomato aneddoto, riferito di seconda mano da Brancati, a sua volta informato dal proprio maestro di greco Francesco Guglielmino: «Io non scriverò mai *La Duchessa di Leyra*. La gentuccia, sapevo farla parlare; ma questa gente del gran mondo, no. Quando essi parlano, mentiscono due volte: se hanno debiti, dicono di aver l'emigrania.» (Il brano è in V. BRANCATI, *Lettere al Direttore*, in ID., *Romanzi e saggi*, a c. di M. Dondero, Milano, Mondadori, 2003, p. 1090; ora menzionato in G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice, 2016, p. 195).

<sup>93</sup> In una lettera a Édouard Rod del luglio 1899 Verga confessò le ragioni pratiche e metodologiche all'origine di una difficoltà innanzitutto operativa (G. VERGA, *Lettera di Verga a Rod del 14 luglio 1899*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, cit., pp. 108-110). Si v. anche G. VERGA, *Carteggio Verga-Rod*, a c. di G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004.

<sup>94</sup> Anche Bigazzi e Nicolosi si sono interessati alla «difficoltà operativa»: cfr. R. BIGAZZI, *La carriera di un novelliere*, in *L'illusione della realtà. Capuana verista*, cit., p. 99; F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, «Annali della Fondazione Verga», 1, 1984, pp. 41-96.

«vernice quasi uniforme» capace di modellare discretamente «gli usi, la moda, il linguaggio»<sup>95</sup> oggi ci appare come una anticipazione delle cause che lo condussero alla stasi.

#### LA ROSA E L'ORTICA

I chiari rimandi con cui Verga nella *Prefazione* dei *Malavoglia* rimanda espressamente all'altra *Prefazione* anteposta al romanzo *Les frères Zemganno* due anni prima da Edmond de Goncourt è stata notata e ampiamente registrata dalla critica letteraria. Altro peso hanno anche avuto anche le connessioni evidenti tra la problematica linguistica, sviluppata a suo modo da Zola, e le stesse interferenze zoliane nella succinta teoria verista sulla lingua meticciosa sa utilizzare nel romanzo.<sup>96</sup> Conciosiacché ci sia concesso di ritornare un po' indietro nei dibattiti intercorsi nel *côté* francese, facendo ricorso alla serie di eventi letterari che ebbero nella *Prefazione* succitata la loro prima scaturigine. La spiegazione dei motivi di contestazione addotti da de Goncourt, da un lato, e delle ragioni della difesa d'ufficio, approntata da Zola in risposta alla pubblicazione dello scritto il 30 aprile 1879, apporta nuovi temi e punti di vista alla ricostruzione delle motivazioni dello scacco creativo dei veristi, a cui è stata riservata la parte finale del precedente paragrafo.

Il rapporto che si instaura tra i vari movimenti naturalisti nazionali e i rispettivi prodotti della letteratura si dimostrò quanto mai intenso e proficuo. Persino Verga, restio alla teoria della letteratura, confermò l'idea che le linee di propagazione del pensiero e del metodo positivisti non potessero confluire nelle maglie della teorizzazione: si pensi ai riferimenti sottaciuti nella *Prefazione* dei *Malavoglia*, al richiamo dei «sottintesi» nel complesso linguaggio delle classi colte, alla propensione desantisiana ad analizzare i fenomeni durante la loro «formazione»<sup>97</sup> o ancora all'esigenza espressa nella dedicatoria a Salvatore Farina, di

<sup>95</sup> G. VERGA, *Lettera di Verga a Rod del 14 luglio 1899*, cit., pp. 109-110.

<sup>96</sup> Roberto Bigazzi ha così sintetizzato il dibattito critico sulle scelte stilistiche operate da Verga in ambito narratologico: «La teoria e il modello dell'*Assommoir* rinsaldavano infatti il vecchio ponte del colore locale gettato tra contenuto e forma. La critica teatrale e la narrativa rusticana avevano consigliato Verga a far parlare i personaggi in una lingua adeguata al loro *status*, limitando però la mira alla verosimiglianza psicologica: il popolano, ad esempio, deve esprimersi alla buona, e lo scrittore può eventualmente ricorrere a qualche leggero tocco dialettale, meglio se in corsivo, a scanso di equivoci, come in *Nedda*. Lo stesso argomento Verga lo aveva trovato in discussione anche a Milano, dove molti condividevano l'opinione nazionale sulla necessità di dare colori diversi al dialogo e alle parti narrative; Dossi invece era partito senz'altro in avanti, col suo ecumenismo pronto ad allargare a tutta la compagine formale «l'odierno dell'espressione» e a dosare il pastiche a seconda degli attori, dell'ambiente e dell'atteggiamento dell'autore; fra queste due posizioni stava la «Rivista Minima», il cui ideale un po' nebuloso era uno stile e una lingua di tono 'medio', capace di adeguarsi ai vari sfondi pur restando unitario. La peculiare risposta verghiana nacque da una revisione geniale dei termini del problema: tenendo presente il capolavoro zoliano, egli riuscì a fondere l'avanguardia milanese con la tecnica teatrale di Firenze.» (R. BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., p. 405).

<sup>97</sup> Il recupero delle categorie storico-filosofiche vichiane passò attraverso l'aggiornamento positivistico delle nozioni di «osservazione» e «induzione»; ciò consentì a De Sanctis di sostenere un indirizzo epistemologico in cui l'accettazione del metodo sperimentale non comportasse alcuna adesione all'empirismo o alla metafisica *comtiana*: «E qual è il processo artistico? Non piace più a noi quell'ordito artificioso, frutto di lavoro mentale, che ti mette innanzi il principale e l'accessorio, caratteri belli e formati in lotta, senza saper come. No, questo ha perduto per noi il suo interesse, e noi siamo curiosi di sapere come avviene questa formazione. Non vogliamo vedere il formato, ma la formazione.» (F. DE SANCTIS, *Zola e L'Assommoir*, cit., p. 213).

doversi rifare in quanto narratore realista ai documenti che Zola aveva definito nel 1879 i «documents humains» nell'omonimo notissimo saggio.<sup>98</sup> La teoria della letteratura fu nel secondo Ottocento il breviario di accompagnamento del romanziere. La relazione tra teoria e prassi generò anche effetti completamente positivi: ad esempio le ragioni del blocco creativo, poiché analizzate e riconsiderate dal punto di vista strettamente teorico, condussero oltre il guado la narrativa di Federico De Roberto, il quale attraverso il confronto con l'amico Giovanni Verga riuscì a instaurare nei *Viceré* un inedito equilibrio tra osservazioni e dati oggettivi, importati nel testo dalla voce narrante, gli spunti soggettivisti, quali erano le illuminanti proiezioni discorsive dei personaggi nel buio mondo oggettivo e referenziale della finzione narrativa.

Segnalando l'impraticabilità dell'osservazione applicata alle classi alte Edmond de Goncourt rimetteva in discussione l'intero movimento naturalista. La pronta risposta di Émile Zola fece ritorno sui fondamenti principali del metodo naturalista. Tra le argomentazioni a difesa della libertà creativa dello scrittore naturalista Zola inseriva una bella metafora istituita su un parallelo doppiamente simbolico: definendo i confini della libertà artistica entro le conoscenze materiali della natura, una metafora vegetale serviva a delineare le uniformi potenzialità dell'osservazione se adattate alla rosa (indicante le specificità caratteriali e individuali degli individui delle classi alte) o all'ortica (il mondo popolare con la sua semplicità). L'osservazione naturalista, secondo Zola, era pienamente valida a prescindere dalla classe sociale su cui andava a poggiare il suo occhio. Insomma, tutti i fenomeni agenti sugli individui, in quanto interni al mondo naturale, presupponevano la possibilità di ottenere dei risultati concreti nell'indagine psicologica. Né la posizione zoliana escludeva che l'osservazione delle classi agiate ponesse effettivamente una serie di problematiche maggiori; eppure, sempre secondo quando scritto in risposta alla provocazione di Edmond de Goncourt, Zola sosteneva nel suo articolo di risposta che l'esistenza di un'educazione, o di altre schermature, nascondeva nel carattere e nei comportamenti subdoli dei raffinati un insieme di verità ancora più sconcertanti rispetto a quelle svelate mercé lo studio del popolo minuto. La metafora vegetale rendeva al meglio le caratteristiche dell'osservazione se rapportate al soggetto osservato: da un lato, l'ortica, la cui crescita spontanea simbolizzava la selvatichezza e l'istintività del popolo; dall'altro, la rosa, le cui spine e la cui bellezza segnavano inequivocabilmente sia l'inavvicinabilità, sia la raffinatezza delle classi alte.

In seguito alla pubblicazione del *Roman expérimental*<sup>99</sup> gli scrittori vicini al naturalismo erano stati costretti in Francia e in Italia a schierarsi. Sulla questione stilistica e metodologica sollevata da de Goncourt Verga si metteva a fianco di coloro che ritenevano il metodo osservativo un'opzione valida e confermata dalla prassi solo se accoppiata a una classe sociale i cui individui manifestassero, per semplicità d'animo o per istintività, i sentimenti e gli istinti attraverso delle manifestazioni esteriori, corporali o linguistiche.

<sup>98</sup> É. ZOLA, *Documents humains*, «Le Voltaire», 25 marzo 1879 (ora in ID., *Œuvres Complètes*, Éditions établie s. la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du Livre Precieux, 1968, pp. 1315-1318). Quest'articolo fu scritto in risposta a una precedente polemica: la recensione di Zola al romanzo *Le sœurs Vatards* di Huysmans aveva scatenato le ire di coloro che sostenevano la mancanza di fantasia e immaginazione nel romanzo naturalista.

<sup>99</sup> G. VERGA, *Lettera a Capuana del 5 giugno 1885*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 242.



Riferendosi alle modalità stilistiche della messa in scena di *Portineria*, la problematica metodologica relativa all'osservazione ritornava al centro dei nodi tematici e stilistici da sciogliere; lo studio della «Società», pur non mutando il «metodo», secondo Verga ridonava importanza all'acutezza dello scrittore, capace di «miniare delicatamente» i «sentimenti» e le «passioni»:

Ho voluto che il dramma fosse intimo rigorosamente, come succede realmente nella vita; ed era in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero. Ho voluto appunto il poco rilievo delle passioni, e la semplicità del disegno non tanto per far contrasto al quadro così diverso della *Cavalleria rusticana* quanto per rendere schiettamente e sinceramente il diverso ambiente che mi ero proposto di colorire. Il quadro cambiava, anche nella tecnica, direi, della forma, ma l'intendimento era il medesimo proporsi di ritrarre un'altra faccia della vita popolare: fare per la gente minuta della Città quello che avevo fatto per i contadini siciliani. Come nel lavoro che sto scrivendo faccio un altro tentativo cogli stessi intendimenti salendo sino a quello che si chiama la Società. E mi farò fischiare anche con questo, perché il metodo sarà sempre lo stesso e risponde ad una vecchia convinzione che mi son fatta; come, cioè l'educazione o quella che vuoi di simile, abbia smussato gli angoli, tolto il rilievo, data una vernice uniforme al modo di manifestarsi dei sentimenti e delle passioni, non che queste siano meno vigorose alle volte, ma espresse con più delicate sfumature, che lo scrittore deve miniare delicatamente, e l'attore rendere con arte squisita. Dunque questione d'interpretazione; interpretazione da parte dello scrittore, dell'attore ed anche, vedi, del pubblico, che in questo esperimento dovrebbe portare una certa dose di osservazione, d'amore, e direi di collaborazione.

La raccolta in volume dei saggi zoliani compresi nel *Roman expérimental* ebbe un effetto domino sull'ambiente naturalista. Favorì la denuncia e la dispersione dei motivi che secondo i più critici bloccavano lo sviluppo delle tematiche da affrontare. Il punto di non ritorno fu però la suddetta pubblicazione il 30 aprile delle tesi di de Goncourt. La *Prefazione* infatti scatenò immediatamente la reazione di Zola: l'1 e il 2 maggio 1879 l'autore dei *Rougon-Macquart* rispondeva di getto alla sfida lanciata con due lettere private a Edmond, mentre per il pubblico riservava la pubblicazione di due articoli editi sulle pagine de «Le Voltaire» il 6 e il 13 maggio 1879.<sup>100</sup> Iniziò così la lunga sequela di posizioni e opinioni che si trascinò fino in Italia.

Dopo le necessarie premesse introduttive e chiarificatorie, è ora opportuno rivolgerci al testo, cominciando da ciò che de Goncourt volle dire in attacco allo zolismo. La prima tesi è, come detto, che l'osservazione non poteva essere adeguatamente applicata sulle classi agiate. Pertanto de Goncourt concludeva che il romanzo sperimentale era destinato al fallimento, non essendo in grado di anticipare con nuovi temi e racconti l'imminente stasi causata dai limiti intrinseci del metodo:

---

<sup>100</sup> Si v. É. ZOLA, *Correspondance 1877-1880*, cit., pp. 322-324. I due articoli pubblicati su «Le Voltaire» il 6 e il 13 maggio 1879 sono ora in ID., *Œuvres Complètes*, cit., pp. 1319-1328. Sulla vicenda cfr. A. PAGES, *Zola/Goncourt: polémiques autour de l'écriture artiste, Les frères Goncourt: art et écriture*, Paris, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 315-321.

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 le perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les attrape – et le romancier du plus grand génie, croyez-le bien, ne le devinera jamais, ce gens de salon, avec les racontars d'amis qui vous vont pour lui à la découverte dans le monde.<sup>101</sup>

Si trattò, dunque, della problematica poi assunta dai veristi e da loro calata nel contesto creativo attraverso un ragionamento di tipo sociologico. È stato ampiamente rilevato come le «demi-teintes» cui fa riferimento de Goncourt riappariranno letteralmente nella *Prefazione* dei *Malavoglia* («tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti»). La questione del “livellamento” sociale e dell’“omologazione dei costumi” ha perciò la sua origine nelle esternazioni degoncourtiane dell'aprile 1879. Ma si tenga anche conto che allorché in Francia era in gioco il “trionfo del romanzo”, in Italia la problematica sociologica del livellamento e quella metodologica relativa alle difficoltà operative dell'osservazione determinarono prima la nascita del verismo e poi il suo termine anticipato.

Benché da questa disamina spero risulti in modo già abbastanza chiaro la centralità della questione metodologica nella prassi scrittoria di Verga e di Capuana, uno studio completo degli scritti capuaniani di critica letteraria ha il merito di risolvere ogni dubbio sui tempi e le modalità della ricezione italiana della suddetta problematica. Difatti, nel volume di studi critico-letterari pubblicato da Capuana nel 1880 per Brigola è presente la recensione del romanzo *Les frères Zemganno* di Edmond de Goncourt apparsa sul «Corriere della Sera». Si tratta di un documento piuttosto importante, in cui il giornalista e critico mineolo fa il punto preciso sullo stato della ricezione del metodo e delle supposizioni zoliane. Circa tre mesi dopo la pubblicazione del romanzo *Les frères Zemganno* Capuana chiariva il peso da lui accordato a quei paradigmi scientifici utilizzati da Zola per la strutturazione dell'intreccio e l'ideazione del carattere dei personaggi. Siamo al 19 agosto 1879, ovvero nel momento che precede i primi segnali della svolta anti-scientista compiuta dai veristi. Un ribaltamento che provocherà l'estromissione, se non con rare eccezioni, delle teorie scientifiche dai contenuti espliciti della narrativa verista, ridenominata per l'occasione come “provinciale”:

Sono state mosse all'autore molte obiezioni su di esso. Gli si è detto: Volete voi fare un lavoro scientifico? Ma qual valore possono avere le vostre deduzioni se fondansi sopra fatti che sono soltanto una realtà nella vostra immaginazione? Obiezione, in verità, più speciosa che solida. La legge dell'eredità naturale non è inventata dallo Zola. Si trova nettamente formulata in moltissimi volumi di solida scienza che il dottor Lucas ha riassunto nel suo famoso libro sull'*Hérédité naturelle*. Le varie modificazioni organiche e spirituali di diverse razze sono state studiate con la scrupolosa esattezza della moderna

<sup>101</sup> E. DE GONCOURT, *Preface*, in ID., *Les frères Zemganno*, Napoli, Liguori-Nizet, 1981, p. 26.

scuola fisiologica, e i fatti sono risultati così abbondanti che se n'è già ricavata una legge.<sup>102</sup>

Nella recensione dell'agosto 1879 c'è spazio sia per il commento del romanzo, sia per alcune considerazioni generali il cui spunto iniziale è nella nota prefazione degoucourtiana.<sup>103</sup> Capuana non contestò subito lo scientismo zoliano, quanto si attenne a notare alcuni «difetti d'eccesso di colorito, di ricercatezza, d'affettazione» nei romanzi naturalisti.<sup>104</sup> Ma dall'articolo pubblicato per avere una larga diffusione emergeva una visione nitida della cronistoria riguardante le principali tappe del naturalismo e del realismo in Francia: Capuana menziona la rilevanza teorica della prefazione del romanzo *Germinie Lacerteux* dei de Goncourt e vi identifica la riflessione essenziale per il successivo sviluppo della corrente letteraria, culminato nel successo dell'*Assommoir*.<sup>105</sup> È dunque svelata la conoscenza diretta delle “sfumature” del dibattito:

Tentar questo studio da naturalista sull'alta società francese, decomporre colla chimica dell'arte tutte le gradazioni, tutte le mezze tinte, tutti quei piccoli nonnulla, quei nonnulla civettuoli e neutri che formano il carattere dello spirito e delle toelette di una parigina, ecco forse il gran tour de force letterario che i due fratelli sognavano, e pel quale avevano già ammassato tutti gli elementi delicati e fuggevoli.<sup>106</sup>

Le esternazioni seguenti si rivelano di un valore e di una significatività storiografica ancora superiori. Dimostrano, infatti, che Verga riprese da quest'articolo un intero passaggio inserito nella *Prefazione* dei *Malavoglia*. Si tratta della teoria rosseauiana in partenza – ma poi trasposta sia in fisiologia, sia in antropologia – secondo la quale la puerilità di alcuni comportamenti e l'animalità istintiva distanziavano a tal punto il modo di percepire e di comprendere il mondo del popolo basso da separarlo razzisticamente dagli appartenenti, più o meno colti, della classe borghese e aristocratica. Finanche Pasolini denuncerà il razzismo le cui origini sprofondano nelle descrizioni classiste di una certa narrativa realista, incline a ricondurre a delle ragioni naturali la diversità culturale legata, piuttosto, all'ambiente di crescita e al grado di educazione ricevuta dagli individui. Prima di essere trasportata quasi integralmente nella *Prefazione* dei *Malavoglia* la teoria inerente la diversità culturale e finanche fisiologica tra gli appartenenti a classe diverse veniva esposta per la prima volta da Capuana:

---

<sup>102</sup> L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura italiana. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880, p. 70.

<sup>103</sup> Ivi, p. 84.

<sup>104</sup> Ivi, p. 77.

<sup>105</sup> Ivi, p. 78.

<sup>106</sup> Ivi, p. 84. È altresì interessante notare come Capuana collocasse la questione metodologica aperta da Edmond in un contesto artistico segnato dalle caratterizzazioni politiche. Il fatto che il naturalismo avesse aperto le porte allo studio delle classi popolari rendeva inevitabile agli occhi di Capuana una sistematizzazione le cui partiture erano stabilite tramite i colori politici. Cosicché la frase di Edmond de Goncourt sulla “canaglia letteraria” – un'espressione biasimata da Zola nell'articolo su «Le Voltaire» – trovava la sua pur sommaria spiegazione in una sorta di «frecciata alle Madames Beccart ed alle Soeurs Vastard dell'estrema sinistra del realismo francese»: «Le succès du réalisme est là, seulement là et non plus dans le canaille littéraire épuisé à l'heure qu'il est, par leurs devanciers». (E' una frecciata alle Madames Beccart ed alle Soeurs Vastard dell'estrema sinistra del realismo francese). Ivi, p. 85.

L'uomo e la donna del popolo, l'uomo della bassa borghesia ha dell'animale, del selvaggio; è più dappresso alla natura. L'organismo del suo sentimento, l'embrione dell'organismo del suo spirito sono di un'estrema semplicità e possono afferrarsi facilmente. Di mano in mano che la scala sociale s'eleva, le complicazioni aumentano e le difficoltà dello studio diventano maggiori. Gli agenti esterni ed interni che servono alla formazione d'un carattere s'intrecciano, si avviluppano con inattese relazioni: l'individualità è più spiccata, le differenze più notevoli, e ogni persona diventa un originale che non si riproduce più. In cima alla scala sociale le differenze dall'uomo del popolo sono così enormi che può dirsi addirittura si tratti non di un'altra razza, ma di un'altra umanità. Questa cima è dove tutti gli elementi della coltura moderna hanno la loro sviluppata funzione normale.<sup>107</sup>

Inserendo delle considerazioni personali e di derivazione idealistica, se non vichiana, Capuana individuò nell'ascesa dell'osservazione naturalista dalle classi incolte a quelle elevate un moto creativo vocato a raffigurare la materia nei suoi aspetti «dal più materiale al più spirituale»:

La predilezione dei moderni per la parte più animalesca, per la passione sensuale del fondiglio umano proviene dunque un pò dalla difficoltà che l'artista incontra per via quando vuol inoltrarsi in un ambiente più elevato; un pò (e questo è un mio parere) da una legge fatale che regola il processo dell'arte come il processo della Natura. Si va dal più materiale al più spirituale, allo stesso modo che da una forma più semplice e inferiore ad una forma più ricca e superiore.<sup>108</sup>

La questione inedita che si poneva davanti ai veristi era, dunque, se l'arte andasse “mescolata” con l'immaginazione e con la scienza. A chiarimento di ciò nel primo e nel secondo capitolo di questa tesi si è tentato di ricostruire le scelte che condussero Capuana e Verga al rigetto dei sistemi scientifici e alla loro sostituzione con dei paradigmi maggiormente influenzati dalla sociologia e dall'etnologia di campo:

L'arte è trasformata, è peggiorata, se così piace; è corrotta anzi; chi lo nega? I suoi primitivi elementi, immaginazione e sentimento, si sono già mescolati ai nuovi elementi della riflessione scientifica.<sup>109</sup>

La difesa piuttosto tenue del determinismo scientifico («immaginazione e sentimento, si sono già mescolati ai nuovi elementi della riflessione scientifica») è insomma una pacata considerazione sull'ipotetica estendibilità delle leggi scientifiche all'arte. Una valutazione sulla quale pesavano la mancata conoscenza nel dettaglio delle leggi ereditarie postulate da Lucas e da Morel:

Non si capisce in che maniera quel che non s'osa desiderare per la storia dell'umanità possa invece volersi per la storia dell'arte. Come se l'arte fosse fuori dell'umanità! Come se l'arte

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 85.

<sup>108</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>109</sup> Ivi, p. 86.

non fosse l'umanità che riproduce in forma immortale i diversi momenti della sua divina esistenza<sup>110</sup>

Nondimeno, in controtela si distingue già l'importanza assegnata al metodo: «L'arte si è trasformata, o per dire più esattamente ha trasformato il suo metodo».<sup>111</sup> Capuana è a un passo, come Verga, dal riconoscere nel «metodo analitico odierno»<sup>112</sup> la scaturigine della vera rivoluzione nei contenuti.<sup>113</sup> I risultati dello scambio di vedute tra naturalisti e veristi divenne tangibile laddove Verga e Capuana recuperarono la terminologia e i concetti adoperati in precedenza dagli omologhi francesi:

A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. 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 generale.<sup>114</sup>

Alla teoria rosseauiana adattata alla teorizzazione naturalista – per cui l'uomo del popolo essendo più ingenuo e naturale nei comportamenti si predispondeva all'osservazione: «materia grezza e inerte» avrebbe scritto Torraca –,<sup>115</sup> Verga finì col sovrapporre la teoria capuaniana del «livellamento» dentro e fuori le “sfere” della società. Mazzacurati, Nicolosi, Luperini hanno ampiamente specificato quali interazioni corrano tra le «demi teintes» di Edmond de Goncourt e le «mezze tinte dei mezzi sentimenti»; altri hanno approfittato dell'idea di un «individualizzarsi» della lingua per evidenziare i nessi con lo studio delle lingue gergali e popolari i cui esiti erano trasposti da Zola nei suoi più noti romanzi. Ma in queste poche righe è possibile segnalare finanche l'influsso di De Sanctis e, ancora, di Capuana; le note del primo risuonano nella dicotomia tra forma e contenuto, allorché le sinfonie del secondo agiscono sul richiamo alla “civiltà livellatrice” che «impone come

<sup>110</sup> Ivi, p. 86.

<sup>111</sup> Ivi, p. 86.

<sup>112</sup> Ivi, p. 87.

<sup>113</sup> Circa tre mesi dopo la pubblicazione del romanzo *Les frères Zemganno*, Capuana, come detto, pubblicò la recensione del romanzo sul giornale milanese «Corriere della Sera» (L. Capuana, *Les frères Zemganno*, in «Rassegna Letteraria» (supplemento del «Corriere della Sera»), 11-12/8/1879). Due anni dopo, in una lettera del 19 marzo 1881, Verga citava un passaggio dell'articolo scritto da Zola in risposta ad un'altra polemica aizzata da de Goncourt: «Eccoti il volume del Zola che ho letto attentamente, nel quale ho trovato delle affermazioni giuste, e che mi ha convinto sempre più che col rigorismo delle teorie si ha sempre il piede sullo sdrucchiolo di fondare un'altra accademia. «La vie seule est belle» dice Zola, e dice santamente, ed egli che ha soffio possente per emetterne tanto nelle sue opere d'arte, insegnerà assai meglio con due pagine come la sua miseria che con dieci volumi di critica il nuovo metodo di cui l'arte moderna ha cominciato a sentire l'alto vivificatore fin dalla prima metà di questo secolo.» (G. VERGA, *Lettera a Cameroni del 19 marzo 1881*, cit., pp. 107-108).

<sup>114</sup> G. VERGA, *Prefazione* in ID., *I Malavoglia*, cit., p. 12.

<sup>115</sup> F. TORRACA, *Saggi e rassegne*, cit., pp. 215-216.

regola di buon gusto eguale formalismo». Sono quindi riesumati l'imbarazzo e la costernazione generati nei naturalisti dall'impossibilità di trascrivere in letteratura le psicologie individuali degli individui «civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances».<sup>116</sup> Verga confermava così di saper mescolare le cognizioni teoriche che, desunte da più teorie, si compensavano tra loro in un sistema coerente, valido, vocato a divenire prassi cosciente. E nelle lettere dirette a Zola ricorrerà sovente il ricorso alla sincerità del narratore realista.<sup>117</sup>

Le tesi sostenute da Zola nell'articolo su «Le Voltaire» non riuscirono a sollevare il naturalismo dalle sue debolezze. Il punto restava che l'osservazione dei naturalisti, così come nel metodo sperimentale delle scienze naturali positivistiche, poteva essere adattato a tutto ciò che rientrasse nel regno della natura: dalla biologia all'antropologia, dunque.<sup>118</sup> Tuttavia, al pari di ciò che sosteneva Verga evidenziando le difficoltà incontrate nella rappresentazione della “vita signorile” palermitana, lo studio delle classi agiate comportava anche per Zola un'acume e una bravura maggiori:

Je me suis exténué à répéter que le naturalisme était une formule, et non une rhétorique, qu'il ne consistait pas dans une certaine langue, mais dans le méthode scientifique appliquée au milieu et aux personnages. Dès lors, il devient évident que le naturalisme ne tient pas au choix de sujets ; de même que le savant applique sa loupe d'observateur sur la rose comme sur l'ortie, le romancier naturaliste a pour champ d'observation la société entière, depuis le salon jusqu'au bouge.<sup>119</sup>

<sup>116</sup> E. DE GONCOURT, *Préface*, cit., p. 26.

<sup>117</sup> Nella seconda lettera che Verga inviò a Zola, in data 22 maggio 1884, il romanziere siciliano provò, inutilmente, a rinsaldare il rapporto con il maestro: «Veuillez donc agréer, cher maître, l'hommage bravos de foules je tiens à en avoir un votre jugement, je me permets de vous envoyer la traduction que Mr. Paul Solanges a bien voulu faire de ma pièce, un véritable tour de force, car je m'étais proposé une rude franchise de coloris, une rigoureuse simplicité de dessin, la sincère observation de la vérité humaine, qui tôt ou tard doit triompher complètement sur le conventionnel au théâtre.» (G. VERGA, *Lettera a Zola del 22 maggio 1884*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 163). I rapporti intercorsi tra Zola e Verga sono al centro di alcuni preziosi studi: cfr. R. TERNOIS, *Zola et Verga*, «Les Cahiers Naturalistes», 14, 1960, pp. 541-554; G. LONGO, *Verisme et Naturalisme: Verga et/ou*, «Chroniques italiennes», 57, 1999, pp. 77-99). La relazione, di rimandi e connessioni implicite, vigente tra il metodo compositivo di Verga e lo sperimentalismo zoliano è stata approfondita di recente sia da Federica Veglia (F. VEGLIA, *Il “maestro” e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga*, in *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Lecce, Manni, 2007, pp. 23-53) che da Disegni: cfr. S. DISEGNI, *La passion dans des dossiers préparatoires des Rougon-Macquart*, in *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo*, (Atti del Convegno internazionale di Studi, Napoli, 30 e 31 gennaio 2004), a c. di M. R. Alfani, P. Bianchi, S. Disegni, Napoli, Marchese Editore, 2009, pp. 54-69. Un approccio critico attento alle implicazioni metodologiche è presente anche in S. THOREL-CAILLETEAU, *Trois arts poétiques, L'Assommoir, Les Malavoglia, Les Buddenbrook*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1993.

<sup>118</sup> Nel saggio intitolato *Documents humains*, Zola aveva già risposto a coloro che lo accusavano di interessarsi solamente ai «sujets plus dégoûtants, dans les basses classes et dans les mauvais lieux»: «Par exemple, dit-on assez de sottises sur ce pauvre naturalisme ? Si je réunissais tout ce qu'on publie sur la question, j'élèverai un monument à l'imbécillité humaine. Écoutez tout ce monde: «Ah ! oui, les naturalistes, ces gens qui ont des mains sales, qui veulent que tous les romans soient écrits en argot et qui choisissent de parti pris les sujets les plus dégoûtants, dans les basses classes et dans les mauvais lieux.» Mais pas du tout, vous mentez ! [...] Il est stupide de prétendre que je rétrécis l'horizon, que je relègue la littérature dans nos faubourgs, que je la réduis à l'ordure de la langue, lorsque au contraire je montre le domaine littéraire s'étendant de plus en plus, se confondant avec le domaine des sciences.» (É. ZOLA, *Documents humains*, cit., p. 1315).

<sup>119</sup> É. ZOLA, *La Préface*, in ID., *Œuvres Complètes*, cit., p. 1319.

D'altro canto era vero che se gli istinti del popolo basso erano spontanei, naturali, quindi facilmente osservabili, le sfumature del carattere e della psicologia negli individui colti e raffinati rendevano ancora più intrigante e ambizioso il lavoro dell'osservatore:

Voilà donc ce qu'il faut constater: notre analyse reste toujours cruelle, parce que notre analyse va jusqu'au fond du cadavre humain. En haut, en bas, nous nous heurtons à la brute. Certes, il y a des voiles plus ou moins nombreux; mais quand nous les avons décrits les uns après les autres, et que nous levons le dernier, on voit toujours derrière plus d'ordures que de fleurs. C'est pour cela que nos livres sont si noirs, si sévères.<sup>120</sup>

Non è dimostrata l'aderenza del pensiero zoliano a teorie razzistiche esorbitanti dal darwinismo sociale.<sup>121</sup> Né il finale argomentativo posto a chiusura della difesa del metodo sperimentale, valevole per ogni classe, autorizzava conclusioni di segno classista. Tutto al contrario la chiusa finale era incentrata sul capovolgimento dei valori estetici accoppiati alle classi: perché, si chiedeva Zola, dover sempre considerare i valori estetici e i valori positivi come attributi esclusivi delle classi alte?

In risposta al termine «canaille» – affibbiato al popolo parigino e associato da de Goncourt all'analisi scientifica degli istinti naturali trasposta in letteratura – Zola rispondeva ridefinendo le caratteristiche sociali di “ciò che è bello” e di “ciò che è buono”. In *Renée Mauperin* e ne *La Curée*<sup>122</sup> Zola sosteneva di aver saputo dispiegare i mezzi con cui la sua arte e il suo metodo trattavano le ipocrisie e le brutture della vita pur concentrandosi su classi sociali al di sopra del popolo:

Je ne parlerai pas de moi, je ne rappellerai pas que j'ai entrepris, dans une série de romans, le tableau de toute une époque; je ne ferai pas remarquer que *L'Assommoir* restera comme une note unique, au milieu de vingt autres volumes, et je me contenterai de citer *La Curée*, où je déjà tâché de peindre un petit coin de ce qui est «joli» et de ce qui «sent bon». Mais j'insisterai sur le cas de M. de Goncourt lui-même, et j'aurai de l'ambition pour lui, je le montrerai l'écrivain *Renée Mauperin* après *Germinie Lacerteux*, abordant les classes d'en haut après le peuple, et laissant un chef-d'œuvre après un chef-d'œuvre. Quelle étude exquise et profonde que cette *Renée Mauperin*! Nous ne sommes plus dans les rudesses et les sauvageries populaires. Nous montons dans la bourgeoisie, et le milieu se complique

<sup>120</sup> Ivi, p. 1321.

<sup>121</sup> Talvolta Zola pare condividere i presupposti teorici e razzistici del social-darwinismo, secondo cui le classi popolari possedevano un patrimonio genetico inferiore e dunque predisposto alle influenze negative dell'ambiente; le ricerche di Becker e di Duffy sul dossier preparatorio del romanzo *La Bête humaine* hanno solo in parte confermato questa tesi, benché Zola, in quanto forte democratico, non ne appoggi mai i contenuti veramente classisti: si v. C. BECKER, *Zola et Lombroso. A' propos de La Bête humaine*, «Les Cahiers Naturalistes», 80, 2006, pp. 37-49; L. DUFFY, *Du monstre lombrosien à l'anormal zolien: généalogies pathologiques et discursives de La Bête humaine*, «Les cahiers naturalistes», 83, 2009, pp. 149-163. Il carattere differenziato in base all'appartenenza di classe è riaffermato in una nota preparatoria contenuta nel *dossier génétique* del romanzo *La fortune des Rougon*: «L'enfant d'homme civilisé se plie facilement à la civilisation, l'enfant d'homme sauvage, mal.» (NAF 10345, f° 101/44).

<sup>122</sup> Si noti che Verga era in possesso di una copia di *Renée Mauperin*, pubblicata nel 1888 dall'editore napoletano Pietrocola e con annessa la prefazione del 1875 di Émile Zola.

terriblement. Je sais bien que ce n'est pas encore l'aristocratie ; mais c'est en tous cas «un milieu d'éducation et de distinction».<sup>123</sup>

Edmond de Goncourt aveva sostenuto che il trionfo del romanzo naturalista dipendesse dallo spostamento dell'attenzione dal popolo a un «milieu d'éducation et de distinction». La «mission» del naturalismo non era di «décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue». L'insperata «victoire du réalisme» passava dunque dal recupero dei valori e dei sentimenti positivi. Un'obiettivo che si sarebbe potuto conquistare solo attraverso un «projet de romain qui devait se passer dans le grande monde, dans le monde le plus quintessencié».<sup>124</sup>

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 joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et le profils des êtres raffinés et des choses riches: mais cela, en une étude appliquée, rigoureuse, et non conventionnelle et non imaginative de la beauté, une étude pareille à celle que la nouvelle école vient de faire, en ces dernières années, de la laideur.<sup>125</sup>

La consistenza del dibattito e la valenza teorica delle posizioni espresse rivelava l'arretratezza della discussione metodologica in Italia, laddove ai veristi toccò prima di tutto di superare i «romanzi storici».<sup>126</sup> Per contro, lo sviluppo di un dibattito sull'efficacia dell'osservazione e sulla attribuzione dei valori estetici alle classi favoriva una svolta nei contenuti zoliani del ciclo dei *Rougon-Macquart*.<sup>127</sup> Quando persino un letterato politicizzato

<sup>123</sup> Ivi, p. 1320.

<sup>124</sup> E. DE GONCOURT, *Préface*, cit., p. 27.

<sup>125</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>126</sup> In un saggio compreso in *Per l'arte* Capuana collocò il verismo subito dopo la lezione magistrale di Manzoni: «Vinta la necessità politica, che n'è rimasto di tanti lavori? Né una pagina, né una scena, né una strofa; dobbiamo avere il coraggio di affermarlo ad alta voce. Aprite la *Battaglia di Benevento*, l'*Assedio di Firenze* e, dopo lo sforzo di leggerne mezzo capitolo, vi sentirete cascar le braccia. Aprite l'*Antonio Foscarini*, il *Giovanni da Procida*, l'*Arnaldo da Brescia* e, dopo una gran fatica di declamarne una o due scene, non andrete più avanti. – Ah, vedremo poi che mai rimarrà del vostro famoso *realismo*! Una cosa sì, certamente: le sgrammaticature e i versi zoppi. – Nemmeno questi, aggiungo io, ma un grande insegnamento: l'amore, il rispetto, il culto disinteressato dell'arte. Vi par poco? Come vedete, non siamo superbi. Voi altri però siete ingiusti. Ci accusate continuamente di far le scimmie ai francesi. Secondo voi, i nostri romanzi, le nostre novelle sono calcate sulla falsa riga dello Zola e compagnia bella. No, signori. La vostra accusa è vera fino a un certo punto, ed è un'accusa che ci torna a lode; possiamo farcene un merito.» (L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., pp. 26-27).

<sup>127</sup> Benché si possa anche supporre, con un po' di rischio, che la polemica tra Edmond de Goncourt ed Émile Zola contribuì alla svolta, nei contenuti e nell'ideologia di fondo dell'opera, che fu sancita nel 1882 a partire dalla progettazione e dalla stesura del romanzo *Au Bonheur des Dames*. Il romanzo sul mondo del commercio, pubblicato a stampa l'anno seguente, è esemplare della rivisitazione degli obiettivi zoliani: «Je veux dans *Au Bonheur des Dames* faire le poème de l'activité moderne. Donc, changement complet de philosophie: plus de pessimisme d'abord, ne pas conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie, conclure au contraire à son continuel labeur, à la puissance et à la gaieté de son enfantement.» (B.N., N.A.F. 10277, f.1).



come Onufrio riteneva in Italia che il brutto fosse ascrivibile al proletariato,<sup>128</sup> l'opinione di Zola era che il cosiddetto "negativo sociale" andasse piuttosto scovato altrove:

Nous ne cherchons pas ce qui est répugnant, nous le trouvons; et si nous voulons le cacher, il faut mentir, ou tout au moins rester incomplets. Le jour où M. de Goncourt aura le caprice d'écrire un roman sur le grande monde où tout sera joli, où tout sentira bon, ce jour-là il devra se contenter des légers tableaux parisiens, d'esquisses de surface, d'observations prises entre deux portes.<sup>129</sup>

In questi termini si ribadiva una lezione centrale e cruciale nella storia della letteratura. La democratizzazione dei contenuti letterari contribuì da un lato al ridimensionamento negli spazi della narrativa degli ambienti raffinati; ma dall'altro coincise con una visione più equilibrata di ciò che accadeva nell'intera società. Questa era divenuta possibile dacché gli schemi interpretativi delle scienze naturali e morali erano stati adattati allo studio dell'uomo. Il rispetto dei procedimenti sperimentali aveva fatto il resto:

S'il descend dans la psychologie et dans la physiologie des personnages, s'il va plus loin que les dentelles et les bijoux, eh bien ! il écrira une œuvre qui empoisonnera les lecteurs délicats et qu'il traiteront d'affreux mensonge, car rien ne semble moins vrai que la vérité, à mesure qu'on la cherche dans des classes plus élevées.<sup>130</sup>

Ma se Verga si arrestò prima, fermandosi sulla soglia insuperabile dell'osservazione delle classi agiate, non tanto la mancanza di acume o di determinazione quanto piuttosto il mancato affidamento al valore cognitivo di studi e teorie sull'ereditarietà dalle quali invece, pur in maniera mediata e filtrata, De Roberto poté raccontare gli Uzeda attraverso la follia e le «mezze tinte» dei «mezzi sentimenti».<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> La medesima posizione era sostenuta, e non è un caso, dal 'politicizzato', Onufrio: «Noi vediamo ai nostri giorni che nell'ideale dell'arte predomina più il brutto che il bello. La letteratura, che nell'epoca romantica rifuggiva da tutto quanto non fosse ristoro ideale e dolcemente patetico, oggi si abbranca al brutto con trasporto, quasi con delirio, e lo descrive e lo canta. Ma il descrivere il brutto e il cantarlo è opera grandemente meritoria, dappoiché rivela il bisogno che questo brutto sia dalla società cancellato. D'onde uno dei più grandi scopi dell'arte è divenuto la riabilitazione sociale, e, dall'operaio alla prostituta, dal carcere al lupanare, ogni affanno, ogni piaga sociale viene arditamente svelata. E in ciò l'arte non fa che seguire, anzi precorrere la corrente delle tendenze sociali.» (E. ONUFRIO, *Sulla presente letteratura*, in «Il Precursore», 20 settembre 1876).

<sup>129</sup> É. ZOLA, *La Préface*, cit., p. 1321.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> Verga nel luglio 1880 precisa piuttosto chiaramente, in una lettera a Treves, come ogni romanzo della serie dei *I Vinti* avrebbe mostrato una propria caratterizzazione sociologica e linguistica: «Lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente in questa scala ascendente, e avere ad ogni fermata un carattere proprio. Questa è l'idea che mi investe e mi tormenta e che vorrei riuscire ad incarnare.» (G. VERGA, *Lettera a Treves del 19 luglio 1880*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio*, cit., p. 94).



### CAP. III

## LA METODOLOGIA COMPOSITIVA NEGLI STUDI SU VERGA

### IL PRIMO VERGA FRANCESE

Nel primo e secondo capitolo sono state messe in evidenza alcune contingenze e anche le principali difformità che uniscono o separano la teoria del romanzo sperimentale dall'applicazione delle nuove indicazioni metodologiche da parte degli scrittori sedicenti "realisti" in Italia. Nella ricostruzione di due modelli metodologici distinti particolare attenzione è stata riservata alla rilevanza operativa del principio osservativo, ovvero alla scelta di ambientare in contesti sociali osservati in prima persona le trame del romanzo e di motivare con cause materiali, influenze ambientali, eredità culturale e fisiologiche lo sviluppo di quelle stesse vicende e intrecci. Le ricadute narratologiche e prosastiche non si fecero attendere e persino la resa del parlato venne ricollegata da Verga alla necessità dell'«ascolto», ovvero all'esigenza di coglierne le peculiarità stando direttamente in mezzo alle realtà linguistiche.<sup>1</sup>

Rispetto alla datità del romanzo storico vennero così posti i termini di un superamento. L'influenza del naturalismo francese e dell'ideologia positivista mutò radicalmente l'approccio dei romanzieri realisti rispetto alla loro materia letteraria e la rivoluzione nel pensiero e nella metodologia si alimentò del portato della scienza fisiologica. Ma nei primi due capitoli è stato ampiamente sottolineato il peso e la funzione del concetto di *milieu* nella emergente teoria letteraria. La problematica del *milieu*, al centro di alcune riflessioni da parte di Romano Luperini,<sup>2</sup> non mi è parso abbia esaurito la

---

<sup>1</sup> È piuttosto nota la dichiarazione, rilasciata ad Ojetti nel 1895, in cui Verga riporta la rilevanza metodologica dell'«ascolto» per il perfezionamento della tecnica scrittoria e delle modalità compositive: «Certamente, la lingua italiana è uno stromento perfetissimo, ed è la lingua parlata da una persona colta. Tutta la perspicacia dello scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è il frasario vero, in nessun senso. Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere. E da questo che deriva la mia teoria dello stile.» (G. VERGA, *Intervista*, in ID., *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 116).

<sup>2</sup> Romano Luperini si era espresso già nel 1965 sulle caratteristiche del *milieu* osservato e riprodotto dai veristi siciliani: «I personaggi minori sono, naturalisticamente parlando, il «milieu», costituiscono l'ambiente su cui è

complessità delle implicazioni che essa, invece, contiene: a cominciare dalla serie di innumerevoli rimandi alle teorizzazioni affini di Hyppolite Taine, Herbert Spencer, Charles Darwin, la nozione di *milieu* colmava il vuoto – prima di allora esistente – tra sociologia e fisiologia. Gli studi di Taine sul cervello umano tendevano, ad esempio, a connettere le scelte del singolo individuo all'insieme di interazioni tra la materia grigia e gli stimoli provenienti dall'esterno; la fisiologia dell'essere umano veniva, dunque, combinata in *De l'intelligence* con lo studio delle relazioni tra individui compresi in uno stesso ambiente sociale.<sup>3</sup> Ed il *milieu* era quindi l'ambito d'intervento dello scienziato morale e dell'alienista: una convergenza che fu evidente a chi, come Zola, interessandosi all'analisi delle passioni e degli istinti umani, comprese l'esigenza di una delimitazione del campo d'indagine.

Dal punto di vista letterario, la scelta del *milieu* comportava ripercussioni immediate sul tipo di narrazione e di oggettivazione; provando a esemplificare, la scelta di ambientare i primi due episodi della serie dei *Vinti* nella realtà vizzinese e acitrezzaana determinò l'adozione del parlato e di una lingua che, pur non essendo dialetto, tendeva alla diamesi e al *sermo cotidianus*. Parimenti, la trasgressiva fascinazione per l'«interdetto letterario»<sup>4</sup> favorì la crescita di una narrativa nazionale che, pure genericamente polemica nei confronti dei risultati ottenuti al Sud con l'Unità politica, riuscì a separare l'ideologizzazione dall'impegno letterario. Appigliandosi alla legittimità del vero, e alla difesa della verità oggettiva, Capuana,

---

imperiato il racconto. Si tratta di gente furba, pratica, senza scrupoli, che bada solo all'interesse – da zio Crocifisso alla Santuzza, da don Michele a don Silvestro – e quindi fundamentalmente diversa dai *Malavoglia*, i quali sono contraddistinti sempre da un senso di onestà e di dignità, da una assoluta superiorità morale nei confronti di quella. [...] Il destino di sconfitti che li attende è quindi già implicito in queste pagine iniziali dell'affare dei lupini, nel fatto che essi devono combattere con armi impari contro l'ambiente che li circonda e li determina (ecco, di nuovo, il «milieu» di Zola) e che può usare degli strumenti di lotta – l'inganno, la calunnia – che essi rifiutano con dignità.» (R. LUPERINI, *Elementi precadentistici ed elementi veristici nei «Malavoglia»*, in «Galleria», Genn.-Apr. 1965, pp. 95-98; ora in *Problemi della critica verghiana*, a c. di S. A. Costa e G. Mavaro, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 384-385). A distanza di anni Luperini è ritornato, seppur brevemente, sulla questione del *milieu*: cfr. R. LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura tra moderno e postmoderno*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 38-40.

<sup>3</sup> Un'opera come *De l'Intelligence* di Taine testimonia che l'interessamento per il funzionamento del sistema nervoso si legava in quegli anni all'analisi della società e dei suoi meccanismi relazionali; è anche ciò che attesta Reichlin nella sua breve storia della psicologia: «Or, le fonctionnement du système nerveux a précisément pour effet de cordonner, d'intégrer, les réactions de l'organisme aux stimulations qui lui parviennent (Sherrington, 1857- 1952). On conçoit donc bien que le physiologiste étudiant le système nerveux rencontre des problèmes intéressant également le psychologue et que, historiquement, la psychologie expérimentale ait pu, entre autres dons, recevoir à sa naissance certains problèmes, certains résultats et certaines méthodes d'une physiologie ayant accédé avant elle au statut de science expérimentale.» (M. REICHLIN, *Histoire de la psychologie*, Paris, Presse Universitaire de France, 1957, p. 11). La visionarietà e la correttezza insita nella sovrapposizione dei due piani è riaffermata negli studi di un altro grande protagonista della psicologia nel Novecento, Jean Piaget; si v. quanto scrive Girod a proposito del nesso sociologia-psicologia nelle riflessioni *piagetiane*: «Ces structures peuvent étre observées à l'échelle de l'individu, par la psychologie, ou à l'échelle de plusieurs individus, ou de toute une population, par la sociologie.» (R. GIROD, *La sociologie fondamentale et ouverte de M. Jean Piaget*, in *Psychologie et épistémologie génétiques. Thèmes piagetiens*, Paris, Dunod, 1966, p. 362).

<sup>4</sup> La citazione è nella basilare prefazione del 1864 che i fratelli de Goncourt anteposero al romanzo *Germinie Lacerteux*: «Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle «des basses classes» n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédaigns d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et cœur qu'il peut avoir.» (J. DE GONCOURT-E. DE GONCOURT, *Preface de la première édition*, in ID., *Germinie Lacerteux*, t.IV, Garnier, Paris, 2014, pp. 53-54).

ma soprattutto Verga, poterono raccontare le condizioni di sfruttamento delle classi contadine del Sud evitando le accuse di politicità.

L'interessamento dei veristi per la demopsicologia pitreiana e per l'impostazione latamente psicologista della teoria del temperamento di Taine<sup>5</sup> si combinarono con le pratiche etnografiche impiegate sul campo, durante i mesi di indagine e "studi dal vero". A una forma inedita di intraprendenza culturale Verga abbinò alcune scelte che in campo narratologico e linguistico risultavano intransigenti quanto incomprese e addirittura contestate: dimostrandosi un grande innovatore lo stravolgimento della lingua e della sintassi e le acute strategie narrative verghiane – come lo straniamento o il rifiuto della descrizione e l'"*incipit in medias res*" – contribuirono alle forme di un'imprevedibile regressione psicologica. E sul versante strettamente linguistico le scelte operate nei primi due episodi dei Vinti si fusero nel crogiolo di acquisizioni, lessicali e sintattiche, dall'italiano *semicolto*. Altri studiosi linguisti hanno invece sostenuto nel corso del Novecento che l'intromissione del parlato e il discorso sbrecciato e brachilogico favorirono nel testo verghiano l'emersione di una «lingua etnificata».<sup>6</sup> L'impiego di figure del parlato e di una retorica popolare, come l'aposiopesi o la reticenza, agirono da puntello alla caratterizzazione psicologica dei singoli individui, colti nel loro farsi 'sociale' all'interno di un ambiente limitato nello spazio e nel tempo. Il punto di arrivo – la visualizzazione e la riproduzione discorsiva della gestualità, dei comportamenti e dei rituali – passò dalla trasfigurazione della realtà osservata nella definitiva testualizzazione.<sup>7</sup> In che modo ciò sia stato possibile fu una questione di contenuto ma anche di "forma" – una problematica stilistico-narrativa che né Capuana, né tantomeno Verga si permisero mai di delegare.

Ridefinire la trama, non solo biografica, dei rapporti tra Zola e Verga significa perciò tener conto delle implicazioni metodologiche e, dunque, anche contenutistiche e stilistiche che fecero parte dell'evoluzione del naturalismo come fenomeno letterario dalle origini ideologiche e storiche. La questione, piuttosto barbina, se Verga fu un imitatore di Zola o se Émile ignorò o meno la portata dell'opera del siciliano, va poi ribaltata in una questione di merito: ossia, mi sembra molto più utile stabilire le conformità e le difformità tra le due scritture, lasciando alla definizione di queste l'esito della disputa. Federica Veglia, che recentemente ha tentato la via comparativa ha stimolato il raffronto molto significativo tra la storia della ricezione zoliana in Italia e le vicende segnanti la ricezione critica dell'opera

<sup>5</sup> Un'indagine letteraria condotta secondo un approccio in cui si è tenuto conto degli elementi antropologici ed etnografici è il già citato volume dell'antropologa Lia Giancristofaro.

<sup>6</sup> Gli studi linguistici sono stati assemblati nello spoglio da Gabriella Alfieri: cfr. G. ALFIERI, "Puntate" di critica linguistica sul verismo, in «Annali della Fondazione Verga», 2 (n. s.), pp. 15-42.

<sup>7</sup> La medesima preoccupazione stilistico-narrativa fa parte del programma operativo di Pirandello nel suo più famoso saggio critico: «Vive nell'anima nostra l'anima della razza o della collettività di cui siamo parte; e la pressione dell'altrui modo di giudicare, dell'altrui modo di sentire e di operare, è risentita da noi inconsciamente: e come dominano nel mondo sociale la simulazione e la dissimulazione, tanto meno avvertite quanto più sono divenute abituali, così simuliamo e dissimuliamo con noi medesimi, sdoppiandoci e spesso anche moltiplicandoci. Risentiamo noi stessi quella vanità di parer diversi da ciò che si è, che è forma consustanziale nella vita sociale; e rifuggiamo da quell'analisi che, svelando la vanità, ecciterebbe il morso della coscienza e ci umilierebbe di fronte a noi stessi. Ma quest'analisi la fa per noi l'umorista, che si può dar pure l'ufficio di smascherare tutte le vanità, e di rappresentar la società, come fa appunto il Thackeray, quale una *Vanity Fair*.» (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *Saggi e interventi*, a c. di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 934-935).

verghiana in Francia; un percorso che se si avvale, come in questo caso, di una comparazione tra gli stili può ben condurre a un più esatto inquadramento dei due autori nella comune storia letteraria del naturalismo.<sup>8</sup> La controversa ricezione di entrambi implicò che se il recepimento delle opere di Verga fu del tutto travisato, l'accoglimento del romanzo zoliano si distinse in Italia dall'adozione delle indicazioni di Zola in ambito critico. Ma il sistema di derivazioni e di influenze tra le due scritture non può essere scissa dalla polemica che si scatenò nel secondo Ottocento in merito al valore della metodologia zoliana; bisogna quindi partire dalla ricezione zoliana in Italia da parte del pubblico e della critica se si vuole depurare l'annosa questione dalle intromissioni, spesso erronee, della prima critica verghiana. Per concludere questa piccola premessa il rifiuto cieco del naturalismo da parte di Croce e di Russo influì anch'esso nell'interpretazione dell'opera verghiana di cui oggi noi siamo gli eredi. Parimenti, un ragionamento sulla affinità stilistica tra i due, come quello portato avanti da Veglia e da Pellini, non può essere disgiunto dall'eredità di tipo ermeneutico che ci è stata lasciata da Leo Spitzer. Critica letteraria e sondaggio stilistico si intersecano tra loro, e più che altrove, nella disamina del rapporto tra la scrittura verghiana e zoliana.

#### ZOLISTI E ANTI-ZOLISTI: UNA POLEMICA PATRIA

Sottostimare il senso della polemica su Émile Zola vorrebbe dire ridurre a rumore di sottofondo l'eco che l'intensità del fenomeno naturalista creò in ambito non solo letterario. Il carattere del tutto peculiare della ricezione dell'opera zoliana in Italia offre, perciò, la preziosa opportunità di filtrare attraverso la critica e gli umori del pubblico l'effetto della nuova narrativa sulla percezione diffusa del valore del genere romanzo. La polemica ebbe il merito di coinvolgere dai filo-carducciani<sup>9</sup> fino ai sostenitori della scientificizzazione dell'arte, accorpendo in un unico dramma attori e protagonisti che poco prima afferivano ad ambiti e campi del sapere tra loro molto distanti. La caratterizzazione democratica del circolo di Médan influì anch'essa sul primo indirizzo che la discussione prese al suo avvio, tra le recensioni del politicizzato Felice Cameroni e i botti e risposta tra Capuana e il partito degli anti-zolisti di Edoardo Scarfoglio e Giulio Salvadori. La pubblicazione de *L'Assommoir*

<sup>8</sup> Veglia si è espressa in favore della discendenza diretta di alcuni procedimenti stilistici utilizzati da Verga dalla prosa di Émile Zola; ancora a suo avviso la problematica metodologica, tutta da valutare, lascia spazio a sviluppi e nuovi confronti: «La questione delle connessioni tra il lavoro letterario di Verga e la poetica e l'opera di Zola costituisce un terreno di analisi ancora molto interessante, a mio parere, che potrebbe stimolare un dibattito anche vivace, come vivace era al momento delle maggiori riflessioni e della maggiore intraprendenza teorica dello scrittore siciliano; non penso infatti che l'argomento possa dirsi né esaurito né archiviato, sia perché ci sono ancora aspetti oscuri o ambigui non interpretati a fondo, sia perché molti dei documenti che attestano in maniera più stretta ed esplicita i nessi tra i due scrittori, in gran parte contenuti nell'epistolario di Verga, sono piuttosto trascurati dalla critica.» (F. VEGLIA, *Il "maestro" e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga*, cit., p. 23).

<sup>9</sup> Nel volume di Menichelli è riportata l'opinione di Carducci sul naturalismo zoliano: «È venuto su con di strane pretensioni il romanzo sperimentale, che andrà a finire, né favole né scienze, a quella stessa guisa che il romanzo storico non né era né epopea né storia.» (G. C. MENICHELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, cit., p. 64).

spostò il dibattito, in un primo momento di estrema qualità, su una definizione faziosa dell'immoralità del naturalismo.<sup>10</sup> Senza giungere all'estremo, raggiunto da Ambroise Macrobe nel suo scherzoso campionario di estratti pornografici dai romanzi di Zola *Le flore pornographique: glossaire de l'école naturaliste*, in Italia le accuse contro il romanzo del 1877 e poi contro *Nanà* funzionarono da detonatore per una contestazione, a dire il vero piuttosto partigiana, dell'esterofilia e dei contenuti popolari.

Tuttavia, l'enorme successo di vendite e le infinite ristampe de *L'Assommoir* scomodarono anche i palati più fini; il caso letterario fu tale che il naturalismo si trasformò in epifenomeno del positivismo e, dunque, del volgere dei tempi. De Sanctis incentrò i due lunghi studi sul romanzo zoliano partendo da una ricostruzione del contesto storico e sociale e indagando le radici ideologiche di un testo che riesumava la corruzione e le sollevazioni popolari durante l'esecrato governo di Napoleone III. Cogliendo l'innovativa distrazione dell'interesse, questa volta diretto alle classi popolari, De Sanctis non solo approvò la promozione dell'interdetto letterario a materia del romanzo quanto sostenne, sul piano metodologico, la dominante osservativa sulla metafisica e l'astrazione. Per giunta, Zola, narrando la vita nei bassifondi parigini permetteva di allargare lo sguardo sulla modernità più avanzata, uscendo, almeno momentaneamente, dalle ottiche limitate di una società poco sviluppata sotto il profilo industriale come quella italiana. Il naturalismo faceva emergere per la prima volta che la rivoluzione borghese aveva prodotto una società di massa in cui la miseria e l'estrema concentrazione populativa segnavano irriducibilmente i modi di vita, i comportamenti e gli interessi personali.

La democratizzazione della letteratura, avviata da Balzac, Stendhal e da Flaubert poneva, anch'essa per la prima volta, un problema relativo all'ideologizzazione dei contenuti dell'arte: ma Capuana e Verga, di fatto disancorando la narrativa verista da un approccio pietistico o da uno politicizzato, *à la Vallès* o *à la Valera*, anticiparono nei loro commenti l'interpretazione prima di tutto artistica e stilistica del romanzo zoliano e d'oltralpe. Ciò voleva dire che alla temuta politicizzazione della verità questi più accorti difensori del verismo preferirono opporre la neutralità di una rappresentazione oggettiva, colmante un vuoto di verità e perciò fondata su 'studi dal vero' di tipo *balzacchiano*. I rimandi alla sociologia e all'antropologia servirono poi ad attestare la validità dell'approccio verista,<sup>11</sup> allorché in Francia i fratelli Goncourt ed Émile Zola erano a capo di un movimento che si affidava, quasi completamente, alle conquiste della Scienza e agli studi sull'alienazione psichica. Tuttavia, sia i naturalisti che i veristi potevano vantare l'idea, comune a entrambi, di una letteratura che dotata di contenuti radicali avrebbe presto democratizzato la conoscenza, rendendo visibili a chiunque nello sviluppo della trama le logiche scopertamente scientifiche o sociologiche. Il cammino intrapreso sulla strada della conoscenza avrebbe arreso ancora di più a coloro che, facendo parte delle successive

<sup>10</sup> Si veda, ad esempio, quanto aveva scritto Marzot: «Si trovò poi più efficace la parola verismo come segnacolo di aperta impudicizia degli scrittori più indipendenti dal quietismo e moralismo borghese.» (G. MARZOT, *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, cit., p. 9).

<sup>11</sup> Pellini si è espresso piuttosto chiaramente sulla portata dei rilievi sociologici nella produzione naturalista: «Se non può concretizzarsi in un'opera di riforma politica, l'interesse sociologico degli scrittori naturalisti permette tuttavia di acquisire al romanzo nuovi campi tematici, tradizionalmente ritenuti indegni di una rappresentazione letteraria.» (P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, Milano, Mondadori, 2010, p. 38).

generazioni di scrittori realisti, avrebbero certo potuto giovare di altre e più grandi conquiste:

Col procedere del tempo, col divenire padroni delle leggi, si tratterà soltanto di agire sugli individui e sugli ambienti, se si vuole arrivare allo stato sociale migliore. In tal modo facciamo della sociologia pratica ed il nostro lavoro avvantaggia le scienze politiche ed economiche. Non conosco, lo ripeto, un lavoro più nobile nè più ampia applicazione. Essere in grado di controllare il bene ed il male, regolare la vita, guidare la società, risolvere alla lunga tutti i problemi del socialismo, conferire soprattutto solide basi alla giustizia dando una risposta con l'esperimento ai problemi della criminalità, non è forse essere gli operai più utili e più morali del lavoro umano?<sup>12</sup>

Il rinvio alla «sociologie pratique» in un'accezione molto differente dalla sola ricerca etnografica “sul campo” di Le Play, motiva con degli ideali socialisti e propositivi l'analisi delle piaghe della società industriale. Più che un riposizionamento politico si tratta dell'inquadramento metodologico di un lavoro di analisi finalizzato a migliorare la società, delineandone le congestioni interne e le possibili modifiche sistemiche. Il defilamento dall'impegno politico cammina di pari passo con l'affermazione di una letteratura a suo modo politicizzata; orientata, comunque, a una finalità educativa.<sup>13</sup> Le idee democratiche e progressiste di Zola vennero sempre più incanalate in una visione solo parzialmente politicizzata dell'arte: la vera rivoluzione, di cui i naturalisti erano gli alfiere, consisteva nel propagare tramite il romanzo la verità della Scienza, raggiunta grazie all'applicazione di un metodo osservativo e galileiano. L'adozione del metodo di Claude Bernard, oltre a essere una “trovata pubblicitaria” come sostenne Capuana nel 1884, fu propedeutica a un rafforzamento dell'impianto scientifico ovvero dell'unico strumento che poteva convalidare la ricerca conoscitiva a capo della quale stavano i naturalisti. La sottigliezza di questo aspetto non fu recepita dovunque allo stesso modo; ad esempio in Italia l'opera zoliana fu accostata alla letteratura socialista che in quegli anni stava lentamente emergendo: a tal proposito c'è da dire che il fatto che fosse Felice Cameroni a promuovere il romanzo di Zola influì molto su un tipo di interpretazione del ciclo dei *Rougon-Macquart*. Eppure la carica rivoluzionaria della borghesia più avanzata, di cui Zola era un membro, fu spesso e non a torto affiancata agli ideali rivoluzionari del proletariato. L'accostamento – le cui ragioni profonde e storiche risiedevano nella storia delle rivoluzioni e delle rivolte parigine dal 1789 in poi – produsse un'interiorizzazione dei contenuti popolari che si caratterizzò in qualche caso per la patente politicità della lettura. Al contrario Zola, romanzo dopo

---

<sup>12</sup> É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., p. 69.

<sup>13</sup> Scrive a tal proposito: «Zola insiste sulla messa tra parentesi della retorica (il termine entro cui iscrive la specificità letteraria), per affermare le finalità e la funzione del romanzo naturalista: divenire una forma di conoscenza (l'età positiva del romanzo) fondata su un metodo desunto dalla scienza e contribuire all'evoluzione storica della società.» (E. SCOLARI, *Introduzione*, in É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., p. 31). E si tenga a mente quanto esplicitava Zola: «Poiché non abbiamo lo stesso poteri di questo scienziato e siamo degli sperimentatori che non operano praticamente, dobbiamo accontentarci di individuare il determinismo dei fenomeni sociali, lasciando ai legislatori la cura di intervenire, presto o tardi, a dirigere questi fenomeni, in modo da aumentare il numero dei buoni e ridurre quello dei malvagi, in vista dell'utile dell'umanità» (Ivi, p. 73).



romanzo, cercò di trasformare la professione di fede socialista in una visione democratica e in *Au Bonheur des Dames* quasi armonica dei contrasti nella società. La partecipazione dei naturalisti alla soluzione della questione sociale veniva posta in termini che la citazione sopra riportata riassume ottimamente: la prosa naturalista non era più un'accurata apologia del proletariato o, unicamente, una denuncia artistica delle ragioni sociali all'origine delle sue piaghe quanto, piuttosto, uno sforzo di ricerca, i cui risultati sarebbero stati utili e proficui all'emancipazione dell'intera umanità. L'accoglimento di una nuova verità scientifica sarebbe, dunque, corrisposta a un'altra conquista della società: il romanzo moderno era il frutto di «une application plus large», finalizzata a sondare «le leggi» con cui agire «sur les individus et sur milieux». Ed è questo è l'impegno di Zola in politica, almeno fino alla presa di posizione a favore di Dreyfus.

In compagnia di Cameroni e degli altri sostenitori della scientificizzazione dell'arte letteraria vi furono almeno altri due tipi di recepimento: da un lato si ebbe De Sanctis il quale provò una lettura metodologica e politica dell'opera zoliana; dall'altro si proposero Capuana e Verga con una ricezione che badava soprattutto alle specificità della forma e dello stile. Su un piano cronologico, la prima fase di diffusione del romanzo di Émile Zola in Italia fu segnata da una comprensione di tipo politico. Il tentativo immediatamente successivo fu quello di slegare la prosa zoliana dalla ideologia proletaria accentrando ogni ragionamento sull'ideale scientifico o sui termini stilistici. Non schierandosi in politica, rifiutando le candidature e disapprovando la Comune del 1871 il magistero zoliano venne gradatamente allontanato dalle idee di rivoluzione, ma al contempo la rappresentazione del popolo ne *L'Assommoir* e la protesta sindacale in *Germinal* rinfocolarono l'orgoglio dei proletari e dei militanti che per la prima volta rivedevano loro stessi in un romanzo realista. E, d'altronde, è pur vero che alcuni passi di *Germinal* riportavano con fedeltà le contrapposizioni tra anarchici e comunisti nella Prima Internazionale<sup>14</sup> e che il tono asseverativo con cui sono descritte le condizioni dei minatori, oltre ad aver dato ispirazioni ad altri romanzieri socialisti,<sup>15</sup> testimoniava con puntiglio i risultati di una denuncia che affioravano dall'inchiesta etnografica condotta personalmente dall'autore in Anzin nel 1884. L'influenza di Zola sulla letteratura socialista fu quindi talmente forte che persino uno scienziato come Scipio Sighele si diceva convinto, ancora nel 1907, che *Germinal* avrebbe fatto «per la folla degli umili che soffrono e che lavorano più di quello che fa la propaganda violenta dei socialisti».<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Nel passo di *Germinal* in cui Stefano e il russo Souvarine discutono della contrapposizione tra bakuniani e comunisti, non è nemmeno esclusa la dimensione darwiniana della selezione naturale: «Da poco, Stefano s'era iniziato alla conoscenza di Darwin. In un libricoletto ne aveva letto dei brani, riassunti e messi alla portata di tutti; e da quella lettura mal digerita s'era fatto a modo suo un'idea della lotta per l'esistenza: i magri che mangiano i grassi, il popolo sano che divora l'infrollita borghesia. Ne accennò a Souvarine. Il russo sbottò: erano degli imbecilli, i socialisti, che accettavano Darwin; quell'apostolo d'una teoria che, con la sua famigerata legge della selezione, buona solo per dei filosofi borghesi, voleva dare una base scientifica alla disuguaglianza sociale.» (É. ZOLA, *Germinal*, Torino, Einaudi, 1951, p. 264)

<sup>15</sup> È stato anche supposto che il romanzo politico di Onufrio *L'ultimo borghese* (1885), oltre ad avere tra le sue fonti il volume *L'igiene dei zolfatai* di A. Giordano (Palermo, 1878), avesse preso ispirazione direttamente da *Germinal*.

<sup>16</sup> S. SIGHELE, *Idee e problemi di un positivista*, Milano, Sandron, 1907, p. 266.

Epperò, le novità introdotte dalla poetica e dal romanzo di Zola furono a tal punto esorbitanti che neppure la taccia di socialismo e di immoralità riuscirono ad arrestare l'interesse di alcune delle migliori menti del tempo. Lodandone il profilo contenutistico e metodologico e l'origine esperienziale, il racconto veridico della realtà sociale e psicologica colta in ambienti popolari si faceva spazio nella critica e nell'opinione letterarie. Ciò nonostante l'accettazione del metodo sperimentale non evitò che venissero fatti gli opportuni distinguo: *in primis* si espresse De Sanctis, il quale evidenziò l'«eccesso» d'idealismo e di metafisica nell'atteggiamento dottrinario e deterministico. Anche Capuana, che paragonò lo scientismo a uno stratagemma essenzialmente retorico, si pose a guardia di un'interpretazione del naturalismo che differenziandosi dal coevo sostegno politico di Cameroni puntava a mettere in luce le novità stilistiche e la preservazione di una nuova forma. Dopo che il parallelo tra Verga e Zola cominciò a diffondersi negli ambiti critico-letterari anche la valutazione della prosa verghiana finì per intersecare i pareri esposti in merito al valore dell'operazione naturalista. Sebbene la propaganda del verismo ne uscì sostanzialmente rafforzata, l'acredine nei confronti del democratico e rivoluzionario Zola giocò un ruolo di rilievo nella “partita”. La consacrazione, o il completo fallimento, dell'impresa verista collise perciò con una prima collettiva legiferazione sullo zolismo, ovvero sul momento della letteratura che rappresentava in quegli anni tra il 1878 e il 1889, l'estremo punto di arrivo del realismo. Persino il silenzio di De Sanctis sul verismo di Verga è indicativo di quanto pesasse il giudizio già dato su Zola nella comprensione di tutto quello che si muoveva *a latere* del realismo dei francesi.

#### LA NEGAZIONE DEL PRINCIPIO OSSERVATIVO: DA BENEDETTO CROCE A LUIGI RUSSO

Il giudizio critico rivolto nei confronti dell'opera verghiana è davvero singolare, soprattutto nella prima fase di soppesata estimazione del verismo. Se si tiene conto dell'evoluzione dei pareri che in linea di massima ha riguardato la produzione verista di Giovanni Verga tra il 1878 e il 1920 della monografia di Luigi Russo, se ne deduce senza difficoltà che a un primo rifiuto delle venature naturaliste contenute nella prosa verghiana corrispose, in un secondo momento, un rifiuto pressoché totale del verismo. In altre parole, la chiusura totale da parte della critica più moderata nei confronti del naturalismo di Émile Zola agì in maniera affatto controproducente sull'apprezzamento dei romanzi del 1881 e del 1889; ma dacché il naturalismo era ormai nel passato e la scena letteraria era occupata principalmente dal decadentismo e da poetiche dell'anima, sia Croce che poi, dopo di lui, Russo optarono per un più solenne recupero di Verga in cui venisse sancita la definitiva estromissione dell'influenza zoliana e realista.<sup>17</sup> Il doppio stravolgimento – in cui men che mai si tenne conto della metodologia dell'artista e del “processo creativo”, così caro invece a De Sanctis

<sup>17</sup> Anche l'influsso di Taine andava negato; Croce infatti riteneva che la riflessione tainiana «non fece progredire il metodo critico» e che anzi questa condusse in maniera inconsapevole al «fanatismo per le scienze naturali.» (B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1938, p. 173.

– provocò prima l'affossamento del verismo e poi la sua estirpazione coatta dalla poetica e dai risultati raggiunti da Verga. Nel rimbalzo da un opposto a un altro, a pagare non fu solo lo scrittore catanese e il verismo, quanto l'innovativa metodologia in cui era contemplata l'osservazione diretta e il principio realistico della documentazione. La prima pietra tombale posta, per la prima volta, sull'eterno dibattito borghese sul realismo permise tra il 1905 e il 1920 di elevare il prosastico e materialista Verga a simulacro dello spirito assoluto e dell'arte del ricordo.<sup>18</sup> In un'accorta operazione di distanziamento dal materialismo e dal *principio osservativo* postulante la verità, la poetica verista venne in questo modo ridotta a «scimmiottatura»:

Ma l'imitazione, la scimmiottatura di modelli esotici o nazionali, nell'arte è pari al nulla; e se il verismo italiano fosse stato così fatto, non metterebbe conto parlarne. Il verismo si affermò in Italia, perché l'Italia partecipava alla vita moderna; e se venne preceduto da quello francese e inglese e ne risentì l'influsso, questo fatto indica bensì la situazione storica in cui esso sorse, ma non designa punto l'inferiorità del suo valore artistico. Quando si ripeteva con insistenza che l'Italia doveva creare il romanzo moderno e prendere le mosse dal punto al quale erano arrivati gli altri popoli, si riconosceva e il nuovo bisogno da appagare e quella sua condizionalità storica.<sup>19</sup>

Ché vi fosse qualche cosa di buono anche nel verismo era una circostanza che Croce imputava principalmente al tempo, cioè alla «condizionalità storica». La succitata definizione crociana, in cui si risente dell'opinione di De Sanctis,<sup>20</sup> non poteva che concludersi sull'inattualità del naturalismo, cui andava invece addossata la colpa di aver troppo indugiato sugli istinti e sull'animalità nell'uomo. Al contrario Verga si era occupato a suo modo della religione e del sacro nella quotidianità del popolo, convergendo all'interno

---

<sup>18</sup> Nella seguente bibliografia si tende a separare Verga dal verismo, dando precedenza al realismo quale fenomeno internazionale e riguardante tutte le arti: cfr. L. PERRONI, *Verga*, in «Studi vergiani», fasc. II-III, Palermo, Edizioni del Sud, 1929; N. CAPPELLANI, *Vita di Verga*, in G. Verga, *Opere*, a c. di N. Cappellani, voll. 2, Firenze, Le Monnier, 1940; A. BONTEMPELLI, *G. Verga*, in «Nuova Antologia», 16 marzo 1940, ora in ID., *Introduzioni e Discorsi*, Milano, Bompiani, 1964; F. FLORA, in *Inchiesta sul neorealismo*, a c. di C. Bo, ed. RAI, Torino, 1951; A. BOCELLI, *Vergiana*, in «Il Mondo», 17 maggio 1952 e ID., *Lezione del verismo*, in «Galleria», n. 1-2, 1965. Sostengono, invece, la piena adesione di Verga al verismo gli studi di Vossler nel 1916, di Marzot e Luti nel secondo dopoguerra: cfr. R. VOSSLER, *Letteratura italiana contemporanea*, Napoli, Ricciardi, 1916; G. MARZOT, *L'arte del Verga*, Vicenza, Annuario dell'Istituto Magistrale A. Fogazzaro, 1930, ora in ID., *Preverismo, Verga e la generazione vergiana*, Bologna, Cappelli, 1965; G. LUTI, *Italo Svevo e altri studi*, Milano, Lerici, 1961.

<sup>19</sup> B. CROCE, *Giovanni Verga*, cit., pp. 14-15.

<sup>20</sup> Benedetto Croce svilisce il verismo e così come aveva fatto De Sanctis riprende la nozione negativa di animalità e la applica anch'egli al movimento naturalista: «Che cos'è il verismo nella storia? E' una parola riassuntiva, un'etichetta, per indicare un moto storico, di storia dell'immaginazione, svoltosi nella seconda metà del secolo decimonono e correlativo allo svolgimento delle scienze naturali, psicologiche e sociologiche. L'arte anteriore versava più volentieri sugli ideali dell'umanità: l'arte della seconda metà del secolo decimonono ha guardato più volentieri ai fatti che possono chiamarsi brutali o materiali: all'animale e agli uomini in quanto non raggiungono, e quasi non sospettano, ciò che nell'uomo è d'ideale; in quanto non sono davvero, o non sono più, uomini. L'arte anteriore considerava, nella passionalità quel che v'ha d'intellettuale, di morale, o almeno di squisito e raro: il verismo, invece, quel che v'ha di misero, di egoistico, di comune, di stupidità e di meccanismo. L'arte anteriore considerava più volentieri l'uomo delle classi superiori, o in quelli delle classi inferiori cercava quasi soltanto ciò che risponde agli ideali di cultura e di vita etica: il verismo più volentieri si volge alla borghesia affaristica, a quella meschina e magra, agli operai, ai contadini, alle plebi abbruttite, agli irregolari e ai rifiuti della società.» (Ivi, p. 13).

di una narrazione realista i fatti e gli accadimenti della sua dolce e poetica giovinezza, vissuta tra i campi di Jeli e degli altri personaggi delle *Rusticane*.

La poesia della prosa verghiana verrà assimilata alle istanze di un melato ritorno al passato biografico, a un idillio quale frutto maturo di una poetica fondata sulla rimembranza, sull'elegia malinconica della sepolta religione della famiglia. Benché tale lettura risultasse alquanto astorica nell'importante saggio di Russo essa sarà sovraccaricata di un'ulteriore mistificazione: l'obiettivo di recidere ogni legame metodologico tra la pratica di scrittura verghiana e il metodo sperimentale fu portato avanti su due fronti, da un lato, attraverso la riduzione dello zolismo a poetica dell'«immorale» e dell'«egoistico» – nutrita cioè da «fatti che possono chiamarsi brutali o materiali» –, dall'altro, mediante la scomparsa del principio osservativo e della rilevante prima fase di osservazione sul campo. Mentre la prima considerazione condusse ad affermare che: «Il verismo insomma era la moda d'oltralpe, l'immoralità zoliana, la vita inferiore, il trionfo della fotografia, l'arte positivamente documentata, l'arte della democrazia atea e del positivismo troppo curioso dell'immoralità»,<sup>21</sup> con la seconda – debilitante quanto inficiante sul piano metodologico, cioè filosofico – si deturpava per lunghissimo tempo il romanzo moderno della qualità che lo aveva reso straordinario, ossia il contatto fisico e diretto del romanziere con la realtà al centro della sua indagine di verità. D'altro canto, la rivisitazione revisionista di ciò che era davvero stato il naturalismo riuscì a ridurre il metodo sperimentale a folle tentativo di riproduzione mimetica, ovvero al «trionfo della fotografia». Perciò l'esaltazione di Verga camminò di pari passo con il rifiuto del naturalismo e a questo corrispose il diniego assoluto del *principio osservativo*. Un bell'imbroglio!

La genesi del testo venne così ridotta alla sola fase genetica e redazionale, mentre l'esperienza e l'osservazione furono considerate, dopo Croce, come due fasi non ascrivibili che alla sola fase creativa. Si imponeva, in questo modo, una visione precaria del naturalismo, peraltro in aperto contrasto con quanto affermato ripetutamente da Verga; poiché per Russo «il verismo verghiano, possiamo noi dire, non è una tecnica, non è un metodo, non è una letteratura, ma è soltanto la conclusione, la testimonianza, il frutto di una crisi morale dello scrittore»<sup>22</sup> la visione del naturalismo come “metodo” veniva

<sup>21</sup> L. RUSSO, *Verga*, cit., p. 10. L'impostazione critica secondo cui Verga non appartenne al verismo si conclude con l'affermazione che egli «sofferse appunto per la scuola», allorché il sodale «Capuana era l'annunziatore del nuovo vangelo zoliano.» (*Ibidem*).

<sup>22</sup> Russo giunse a definire l'arte di Verga il «frutto di una crisi morale dello scrittore», volendo oscurare in questo modo le implicazioni metodologiche che i veristi avevano ereditato dal naturalismo e da Émile Zola. Con questo studio s'intende ribaltare tale vieta concezione, la cui origine è in una considerazione del 1920: «Come nella storia politica dunque, la rivoluzione italiana del Risorgimento, pur prendendo le mosse dalle rivoluzioni della restante Europa, fu una rivoluzione vera in quanto si creò una sua originalità; così si può dire che, nel ristretto campo delle lettere e in quello specifico del movimento naturalistico, il verismo italiano se procedé dal verismo europeo, esso pur si creò la sua indipendenza e fisionomia nelle particolari condizioni di cultura del nostro paese. e implicitamente resta ribadito un corollario di questa nostra tesi, più innanzi già adombrato, che se il verismo italiano, nella sua forma individuale, appartiene alla storia del verismo europeo come movimento di cultura, il verismo di Verga, in ultima analisi, appartiene semplicemente alla storia della sua arte, alla storia del suo svolgimento spirituale. Giacché il verismo verghiano, possiamo noi dire, non è una tecnica, non è un metodo, non è una letteratura, ma è soltanto la conclusione, la testimonianza, il frutto di una crisi morale dello scrittore.» (L. RUSSO, *Verga*, cit., p. 64).

nettamente scansata.<sup>23</sup> Ne conseguiva che a quelle che furono classificate erroneamente come «esperienze patite senza scopo» venne sottratta la dimensione metodologica, sicché l'«osservazione programmatica» poteva essere tranquillamente destituita di fondamento. Ma se fosse stato così perché Capuana chiedeva a Verga di occuparsi di un altro *milieu* che non fosse quello siciliano? E come avrebbe potuto descrivere il *milieu* popolare milanese il Verga se almeno temporaneamente non ne fosse stato in contatto osservativo? Tutte ragioni, queste, che di certo non conducono fino a considerare la «fantasia» come l'unico «nucleo poetico» della produzione verghiana:

Nel 1883, il Verga pubblicò, dopo le *Novelle Rusticane*, un volume di novelle milanesi, intitolato *Per le vie*. La nuova raccolta è il frutto di un metodo artistico, che lo scrittore ha ormai chiarito a sé stesso e che egli vuole applicare a sempre nuovi mondi di esperienza. Ma l'arte grande non nasce mai da osservazione programmatica della vita, ma è piuttosto impellente e saliente ricordo di esperienze patite senza scopo. Gli artisti che prendono appunti non sono artisti; sono dei ricercatori, alla maniera dei botanisti e dei mineralogici, o dei cronisti: Zola, e, a distanza, De Amicis.<sup>24</sup>

Le tesi di Russo reggeranno il peso di un secolo di critica verghiana, ancorata alla suddetta visione del «metodo artistico». Ma Russo, nella sua disamina, commetterà un errore che oggi, a distanza di un secolo, può, per contro, provare la bontà del mio ragionamento; infatti, secondo l'autorevole critico la parziale riuscita artistica della raccolta *Per le vie* confermava l'inesattezza del metodo sperimentale e la scarsa efficacia della fantasia adattata a un contesto poco noto all'autore:

Non vorremmo dire per questo, che non ci sia un nucleo poetico in queste novelle milanesi, ma i motivi non sono stati covati e accarezzati a lungo nella fantasia, cosicché pare si siano sciolti precocemente in un'espressione immatura e in uno stile approssimativo. Per cotesto vago contenuto poetico, il libro anzi non è dispiaciuto ai contemporanei, ed esso ha avuto assai più larga diffusione e volgarizzazione delle *Novelle rusticane*; e anche critici recenti si sono mostrati piuttosto indulgenti verso di esso. Segno che il contenuto più comune, più cittadino, dovrei anche dire più nordico, ha finito col prendere il loro sentimento; ciò che spiega la tiepida sensibilità (d'ordine contenutistico) di questi stessi critici, per quell'altro mondo rusticano, meno familiare e però meno consonante con la loro fantasia. Per quanto l'analisi psicologica in queste novelle milanesi sia sempre fine, pure essa appare come sfocata.<sup>25</sup>

L'esito meno fecondo delle novelle milanesi rispetto al miracolo di bellezza delle *Rusticane* dimostra a mio avviso che in assenza di osservazione – «osservazione programmatica» che, pure, secondo Russo vi fu – sia lo stile che la veracità del racconto ne perdevano entrambi. Concordando con Russo sulla sfocatura dell'analisi psicologica nelle novelle milanesi, bisogna anche aggiungere che molto probabilmente fu proprio l'assenza di

---

<sup>23</sup> Tantomeno potevano essere accostate alla narrativa verista le «osservazioni dirette e personali» di Pitré (G. PITRÉ, *Usi e costumi del popolo siciliano*, Firenze, Universale Cappelli, 1961, p. 5).

<sup>24</sup> L. RUSSO, *Verga*, cit., p. 215.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

“osservazione programmatica” a provocare lo scolorare delle figure e l’anonimia dei profili. La sfocata *silhouette* dei protagonisti delle novelle milanesi è, insieme all’immissione di metafore “rusticane”, il *pendant* evidente dell’assenza di un’approfondita indagine negli strati medio-bassi della società milanese. A differenza della messe di impressioni e di saperi specifici che rendevano Giovanni Verga una sorta di *informatore privilegiato* per la cultura contadina e pastorale dell’Est Sicilia, del popolo di bottegai, operai, manovali, stampatori milanesi lo scrittore non deteneva né una conoscenza diretta, né una fonte in grado di accrescere smisuratamente le sue cognizioni. L’oggettiva mancanza di una conoscenza diretta del contesto milanese spiega perché Verga si piegò all’utilizzo di quei “profili” – o tipologizzazioni – di cui aveva sempre cercato di fare a meno:

Sotto, nel largo viale, la città arriva ancora col passo affaccendato di qualche viandante, col lento vagabondaggio di una coppia furtiva. Ella va a capo chino, segnando i passi coll’appoggiare cadenzato dell’ombrellino, e l’ondeggiamento carezzevole del vestito attillato, che il sole ricama di bizzarri disegni, mentre l’ombre mobili delle frondi giuocano sul biondo dei capelli e sulla nuca bianca come rapidi baci che la sfiorino tutta.<sup>26</sup>

Il ricorso, davvero extravagante in Verga, agli indefiniti singolare («qualche viandante») o il rimando a una focalizzazione quanto mai generica («una coppia furtiva») denuncia, da un lato, l’anonimia che vige nella città, ma, dall’altro, testimonia l’incapacità operativa di andare al di là del dato visivo. Ciò che manca è la psicologia che caratterizza il singolo e che nei *Malavoglia* o nelle *Rusticane* tratteggiava la personalità dei personaggi rendendola unica. Viene meno, cioè, ciò che rende possibile la piena individuazione dei profili psicologici nella grigia urbanità milanese. Invece in *Per le vie* si ha una spinta in direzione di una medianità dei profili e di una tipologizzazione dei personaggi.<sup>27</sup> Se nel passo sopra riportato è la voce di un narratore autonomo e anonimo a osservare per conto del lettore il viavai nella strada, nei tentativi prosastici ambientati nella ruralità siciliana l’occhio anonimo dell’osservatore sa coincidere, a tratti, con quello dei paesani o dei singoli avventori sulla scena narrativa:

Nella piazza, come videro passare don Diego Trao col cappello bisunto e la palandrana delle grandi occasioni, fu un avvenimento: – Ci volle il fuoco a farvi uscir di casa! – Il cugino Zacco voleva anche condurlo al Caffè dei Nobili: – Narrateci, dite come fu ... – Il poveraccio si schermì alla meglio; per altro non era socio: poveri sì, ma i Trao non s’erano mai cavato il cappello a nessuno. Fece il giro lungo onde evitare la farmacia di Bomma, dove il dottor Tavuso sedeva in cattedra tutto il giorno; ma nel salire pel Condotto, rasente al muro, inciampò in quella linguaccia di Ciolla, ch’era sempre in cerca di scandali: – Buon vento, buon vento, don Diego! Andate da vostra cugina Rubiera? Lui si fece rosso.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> G. VERGA, *Il Bastione di Monforte*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., p. 360.

<sup>27</sup> La tipologizzazione nelle novelle milanesi è al centro di un accorto studio di Salsano sulle particolarità stilistiche in *Per le vie*: cfr. R. SALSANO, *Rilievi testuali nel primo Verga*, Roma, Palombi, 1979. Sulla raccolta si v. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., pp. 105-130. Sulle specificità stilistiche del naturalismo europeo si v. D. BAGULEY, *Naturalist Fiction: the entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

<sup>28</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, in ID., *I grandi romanzi*, cit., p. 307.

In questa scena, ad apertura di uno dei primi capitoli del *Mastro-don Gesualdo*, colui che osserva il «cappello bisunto e la palandrana delle grandi occasioni» è prima Zacco, poi Tavuso e infine Ciolla. La voce del narratore non fa che accompagnare il lettore, decidendo, almeno per questa volta – nella narrativa verghiana spesso avviene che non si capisca chi parli o guardi – di precisare il nome di quelli che “vedranno” («come videro passare»). Ora, al di là della perfezione stilistica che in *Per le vie* è spesso in secondo piano, non è soltanto lo stile a mutare quanto, piuttosto, l'intero iter conoscitivo messo a servizio del pubblico.<sup>29</sup> I gesti, i pensieri e le paure di Mastro-don Gesualdo ci sono noti tramite i suoi comportamenti, lo sguardo che è nei suoi occhi, il sudore che gli scende per la fronte; all'opposto, nei protagonisti delle novelle milanesi la psicologia è tipizzata in base al ruolo sociale del personaggio e alla sua funzione dentro la società. Un altro segnale che delinea la mancanza di una conoscenza oggettiva del *milieu* da parte dell'autore è nell'irrelevanza e nella sconvenienza di alcune metafore affibbate ai popolani.

Mancando una vera dimestichezza con il parlato meneghino ed essendo ancora più difficile in questo caso la scelta di un italiano semi-colto e dotato delle metafore adatte, ci si può imbattere in sintesi un po' superficiali tra osservazione e rappresentazione: ad esempio, nella novella *In Piazza della Scala* il vetturino milanese di nome Bigio viene descritto come se provenisse o appartenesse a un contesto rusticano: di lui si dice che prima di sposare la Ghita era un vero “puledro scapolo” e che il matrimonio, al pari di molti altri, l'avrebbe costretto ad «adattarsi al finimento» e a «masticare la briglia». L'ambientazione della novella nella Piazza più famosa di Milano consentì a Verga di utilizzare metafore animali per connotare gli stati e i sentimenti degli uomini; ma – come è dimostrabile – il riuso di metafore contadine fu esteso, piuttosto ingenuamente, anche alla Ghita, la moglie del Bigio, che ci viene presentata da Verga similmente a una contadina che «continuava a far figliuoli».<sup>30</sup>

Ma là! Bisognava masticare la briglia, che non s'era più puledri scapoli, e adattarsi al finimento che s'erano messi addosso, lui e la Ghita, la quale continuava a far figliuoli, che non pareva vero, e non si sapeva più come impiegarli.<sup>31</sup>

L'indicazione che Capuana rivolse a Verga affinché raffigurasse con uguale tecnica anche il *milieu* urbano, non seppe tener conto delle implicazioni legate a un corretto reintegro della metodologia verista. Difatti, non sapendo come inoltrarsi in un ambiente opaco come la città o poco avvicinabile come il ghetto operaio, Verga si arrese alla tipizzazione dei personaggi, donando loro una psicologia ben più povera rispetto a quella dei loro omologhi rusticani. Ciò non dimostra, tuttavia, la scarsa importanza dell'osservazione programmatica – come sostenuto da Russo – quanto, al contrario, pare attestarne il peso e il valore nella serie dei *Vinti* e nelle novelle.

<sup>29</sup> Su *Per le vie* si v. quanto è detto nel capitolo *Verga e De Marchi nei dintorni di Milano*, in G. P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1969, pp. 213-231.

<sup>30</sup> La Ghita è, dunque, come la Rossa di *Pane nero* una «ché per riempir la casa di figliuoli era peggio di una gatta».

<sup>31</sup> G. VERGA, *In piazza della Scala*, cit., p. 365.

## INTERESSE PER LA METODOLOGIA NEGLI STUDI VERGHIANI (1920-2016)

Il percorso di riabilitazione dell'apporto zoliano non si presentò che in modo carsico nei decenni successivi alla monografia di Russo. È stato necessario che emergessero dai nuovi carteggi pubblicati i contatti epistolari tra naturalisti e veristi affinché fosse rimessa in dubbio la completa italianità della prosa naturalista. Un primo passo in questa direzione è stato compiuto da René Ternois, il quale si è occupato di redigere una cospicua e saliente ricostruzione dei rapporti epistolari di Zola con alcuni personaggi illustri dell'Italia letteraria di allora;<sup>32</sup> a distanza di alcuni anni, vi sono stati altri importanti contributi critici con cui si sono state incrementate le riflessioni da parte di Natalino Sapegno e Adriano Seroni, nell'immediato secondo dopoguerra. Il nuovo approccio storico e metodologico con cui si inaugurava una nuova stagione di studi verghiani vide nell'apporto di Sebastiano Timpanaro, Roberto Bigazzi e Carlo Alberto Madrignani la base di innovative argomentazioni sull'impianto di nessi contenutistici, stilistici, ideologici inerenti il movimento definibile come «naturalismo europeo».<sup>33</sup> Gradualmente, apparve sempre più chiaro che i punti di contatto tra la narrativa di Verga e Zola interferivano tra loro sul piano culturale ed epistemologico; benché fosse soprattutto sul piano dei contenuti che secondo Seroni andava portata avanti, nel 1954, una comparazione tra i due scrittori – giacché Verga esprimeva il meglio di sé nei racconti rusticani mentre Zola eccelleva nel racconto delle classi popolari urbanizzate –, era sul piano stilistico e metodologico che la raffigurazione sociologica e storica del Progresso nei *Malavoglia* poteva pareggiarsi con «l'ammirazione per le conquiste della borghesia industriale e commerciale» in *Au Bonheur des Dames* di Zola.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Il volume a cui mi riferisco è, come ovvio, R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiennes*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1967.

<sup>33</sup> La definizione normativa di «naturalismo europeo» compare per la prima volta nel volume S. THOREL-CAILLETEAU, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Hachette, 1998.

<sup>34</sup> La contrapposizione tra città e campagna è elevata da Seroni a dicotomia che sovverte gli equilibri e le stabili tassonomie del naturalismo zoliano; Capuana e Verga, opponendosi all'idea di progresso propagandata da Zola e dai democratici francesi, sono quindi gli emblemi di una “provincializzazione” del conflitto tra le classi, riproposto dal verismo in maniera coloristica e per giunta in piccola scala: «Capuana, è noto, respinge il concetto di «romanzo sperimentale» difeso e teorizzato dallo scrittore francese, ripete in fondo la distinzione desantisciana fra mondo intenzionale e mondo poetico, quando ammette che le teoriche del Bernard non siano per Zola nient'altro che l'esigenza di un «motto», di una «bandiera». Questa posizione del Capuana dice già, chiaramente, che egli non aveva compreso tutta la forza polemica dell'assunto zoliano; che se fu, esteticamente, un errore, fu però suggerito dalla intenzione di portare l'arte e la letteratura sul piano del grande progresso raggiunto nell'Europa moderna dalle scienze. Lo Zola, proprio per questo suo assunto polemico, si pone, anche come uomo di cultura, su un piano europeo; il Capuana invece, per voler restare sul piano estetico, affonda nella provincia. Si che, se la sua posizione nei confronti dello Zola è giusta quanto alla critica, storicamente è sbagliata e ci fa render conto del perché anche il Capuana, come scrittore, cadde nell'equivoco di staccare i suoi personaggi da una società nazionale che faticosamente si stava formando, e di trasferire il «mito» romantico nella piccola borghesia di provincia. Dunque, il verismo, nato in polemica contro la vecchia letteratura aulica e preziosa, finisce per opporsi al «progresso», e per adagiarsi in una delle più gravi malattie della società italiana, l'opposizione della campagna alla città. Cosicché, mentre in Zola sarà l'ammirazione per le conquiste della borghesia industriale e commerciale (si ripensi a *Bonheur des Dames*), in Capuana e nei suoi seguaci o amici sarà vivo un senso di nostalgica evasione verso il piccolo centro, verso il



Il versante linguistico e stilistico era stato indagato due anni prima dal francesista e noto traduttore Vittorio Lugli, il quale aveva supposto la parziale identità dell'«indiretto libero» zoliano con le strategie messe in azione da Verga.<sup>35</sup> Dibattendo della contestualizzazione storica dei due romanzi della serie dei *Vinti* il contributo di Gaetano Ragonese aveva saputo riprendere nel suo intervento critico, datato 1965, le argomentazioni sostenute da Lugli, accostandovi una tesi sulla prossimità stilistica tra i due, testimoniata dal comune tentativo di adottare parlate e gerghi locali.<sup>36</sup> Altri due apporti arrivarono dalle penne di Eurialo De Michelis e Leo Spitzer. Il primo sostenne, con grande anticipo, l'attinenza contenutistica di due novelle verghiane comprese in *Per le vie*: egli segnalò la contiguità narrativa tra la Sora Arlia nella novella *Conforti* e la Gervaise de *L'Assommoir* e sottolineò, per primo, l'analoga ambientazione del romanzo zoliano del 1877 e del racconto *All'osteria dei Buoni Amici*. Il più che celebre contributo di Spitzer rispose a un'analisi puntuale con cui veniva obiettata la parziale identità di stile e forma precedentemente sostenuta da Lugli: supponendo l'estraneità tra i due stili, le due scritture vengono nettamente separate e quella zoliana – incentrata sull'indiretto libero – è immediatamente contrapposta alla narrazione “corale” di Verga. Allargando, rispetto a Lugli, le distanze tra i due modelli prosastici<sup>37</sup> Spitzer contribuì a sostanziare la riflessione

---

borgo, verso la provincia.» (A. SERONI, *Il manifesto del verismo*, in «La Giar», a. III, n. 1, 1954, pp. 35-39; ora in *Problemi della critica verghiana*, cit., pp. 55-56).

<sup>35</sup> Le considerazioni antesignane del francesista Vittorio Lugli giungono a breve distanza dal noto saggio di Leo Spitzer sui *Malavoglia*: cfr. V. LUGLI, *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga*, in ID., *Dante e Balzac*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1952, pp. 223-239.

<sup>36</sup> Scrive a tal proposito Ragonese: «Ma il Verga per far corrispondere idealmente la nuova lingua poetica che egli veniva creando a quella dei personaggi messi in azione ritenne, con singolare intuito di poeta, che questa lingua doveva essere non più – come dire? – la tradizionale di una umanità colta e superiore, ma quella parlata dagli stessi umili personaggi delle sue disadornate e scarse narrazioni. Evidentemente per chi in un certo modo avrebbe aderito, attraverso l'incitamento del Capuana, alle istanze della poetica dell'*Assommoir* dello Zola che aveva mescolato bravamente il linguaggio letterario con il gergo di Parigi, così come era stato raccolto dalle viuzze dei quartieri popolari della grande città francese, gli esempi parlati del discorso manzoniano ripetuti più o meno straccamente dai discepoli e dallo scrittore siciliano seguiti ancora sino a *Nedda* apparivano definitivamente invecchiati.» (G. RAGONESE, *Interpretazione del Verga*, cit., pp. 148-159; ora in *Problemi di critica verghiana*, cit., p. 252). Alfieri si è espressa sulla lingua di Verga quale fenomeno linguistico di un'etnificazione del linguaggio: «L'italiano, che nell'età postunitaria si avviava a prestarsi agli usi strumentali, rivela questa importante qualità attraverso l'esperienza scrittoria di Verga: esprimere il mondo narrato senza restarne pregiudicato sul piano comunicativo. E' la soluzione della scrittura verghiana: produrre un italiano regionalizzato senza diventare dialettale. Nessuno sente che c'è qualcosa che manca, o che non si riesce a capire. E' questo che ne fa una lingua di espressione totale.» (G. ALFIERI, «Puntate» di critica linguistica sul verismo, cit., p. 42). Sulla lingua dei veristi è consigliabile la lettura di F. BRUNI, *Prosa e narrativa dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1999; specialmente il quarto capitolo *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo* (pp. 137-190).

<sup>37</sup> Secondo Lugli l'indiretto libero di Zola si differenzia da quello utilizzato da Verga nei due romanzi veristi, dacché mentre il primo tenderebbe a compattare la materia narrativa, il secondo frantumerebbe di continuo il discorso, producendo un ricercato effetto di straniamento: «E' vero: lo Zola aveva usato il gergo parigino nell'*Assommoir*, ed ora Verga ha parlato dei contadini siciliani: così il tentativo del nostro pare al Torracca derivi da quello del Francese, ed il Capuana parla del Verga che cala «la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato, come disse d'aver voluto fare lo Zola colla lingua francese e il gergo popolare parigino». Ma la differenza fra i due stili è presente a chiunque ricordi l'*Assommoir* e i *Malavoglia*, e viene appunto dal diverso atteggiamento spirituale dei due autori. La lode che il Torracca tributa allo Zola, di aver avvicinato il suo linguaggio, quando parla in nome proprio, a quello del popolo, va molto giustamente al Verga. Zola adopera il vocabolario, non assume lo stile, l'anima del popolo. Resta staccato, lontano, anche quando non cela l'interesse, la pietà; talora si lascia andare ad osservazioni, a modi che non sono proprio di

sullo stile e la metodologia di realizzazione. Definendo per la prima volta il concetto di “coralità” nel dettato dei *Malavoglia*, Spitzer gettò uno sguardo sulla tecnica insuperata per mezzo della quale la «descrizione di collettività» sapeva penetrare fino in fondo l'intera narrazione:

Il discorso indiretto «libero» o «corale» dei *Malavoglia*, bisogna notarlo, è anche diverso da quello di Zola, che pure era il maestro insuperato della descrizione di collettività (che diventano con lui mitologemi: les grandes bêtes, come diceva il Lemaître); lo scrittore si permette di «vivere» (*erleben*) i sentimenti di questi gruppi, di lasciare il lettore in sospenso in quanto alla realtà di quello che dicono i suoi «cori», ma l'*erlebte Rede* corale di Zola è riservato per certi momenti di effusione frenetica o isterica del popolo, in cui i limiti fra racconto oggettivo e parlato soggettivo vengono distrutti, non penetrano tutta la narrazione dell'autore.<sup>38</sup>

A differenza della presenza piuttosto relativa di punti di fusione tra voci e istanze separate nel corso della narrazione zoliana, nella prosa di Verga l'impersonalità narrativa consente di continuo l'affiorare di punti di vista estemporanei. La successiva generazione di studi verghiani allargò l'ambito delle considerazioni dalla problematica stilistica a quella ricettiva, dando finalmente uno spazio adeguato agli elementi riconducibili a un differente approccio metodologico e politico: nel sunto di storia della cultura intitolato *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo* Carlo Alberto Madrignani ricostruiva il contesto socio-politico che funse da comunicazione di ideologemi e schemi interpretativi per entrambi i

---

conciatetti o di misere stiratrici. Gervasia, giù nel fondo di ogni miseria, vorrebbe morire, riposare, dormire, solo per quindici giorni; ma poiché bisognava continuare a dormire sempre, «cette pensée la glaçait, son béguin de la mort s'en allait, devant l'éternelle et sévère amitié que demandait la terre». Mai una frase come questa, letteraria e retorica, s'incontrerebbe nei *Malavoglia* e neppure sulla labbra di operai di qualunque capitale!» (V. LUGLI, *Dante e Balzac*, cit., pp. 238-239).

<sup>38</sup> L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, in ID., *Studi Italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 310-311. Veglia ha invece sostenuto la conciliabilità, e persino la derivazione, tra la forma dell'indiretto libero impiegata da Zola e quella presente nei romanzi veristi di Verga: cfr. F. VEGLIA, *L'Assommoir e I Malavoglia: "combinazione" di punti di vista e "polifonia"*, in «Filologia antica e moderna», a. XI, 2002, pp. 111-140. Pellini non sembra aver mutato l'iniziale posizione espressa per la prima volta in *Naturalismo e verismo*: «Si potrebbe invece notare che Verga è più coerente di Zola nell'estendere la delega narrativa a tutto il romanzo: nell'*Assommoir*, la voce del narratore si lascia a tratti circoscrivere – ma solo nei primi capitoli, mentre il ricorso alla delega stende una patina uniforme su tutta la seconda metà del romanzo; come notava con grande acume un lettore contemporaneo non sempre maldisposto, il romanziere 'psicologista' Paul Borget, anche lo stile *s'encanaille*, s'incanaglisce al ritmo della decadenza di Gervaise (squilibrio non raro nelle opere di rottura, che sperimentano soluzioni inedite). Difficilmente il Verga dei capolavori veristi si sarebbe lasciato sfuggire metafore molto letterarie e un po' romanticheggianti come questa (nella prima pagina del capolavoro di Zola: lo sguardo è di Gervaise, ma la lingua e lo stile del narratore): «una sala da ballo le cui dieci finestre sfavillanti avvolgevano in una coltre d'incendio la nera colata dei boulevard esterni». Eppure, la minuzia dei critici non ha mancato di isolare anche nei *Malavoglia* parole e sintagmi attribuibili senza dubbio a un narratore esterno alla vicenda. Non è questo il punto. La vera differenza fra l'indiretto libero di Zola e quello di Verga è che il primo coinvolge la voce d'autore nella polifonia, confondendo le sue parole con quelle dei personaggi, mentre il secondo, flaubertianamente, si fonda su una 'distanza' che solo di rado, negli squarci lirico-elegiaci, risolve nel narrato la posizione di un narratore «d lontano», linguisticamente e ideologicamente, dall'universo di Acì Trezza. Inoltre, le voci sono molteplici nell'*Assommoir*, sostanzialmente due – quella dei *Malavoglia* e quella del paese – nel romanzo italiano. Il narratore zoliano è nel testo e parla come i suoi protagonisti; quello verghiano lascia la parola ai personaggi e si tiene fuori dal romanzo; in Zola c'è una polifonia dispersiva, in Verga gli indiretti liberi si lasciano ricondurre a due codici etici fondamentali.» (P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 71).

capofila del naturalismo; parimenti, in un volume monografico sul naturalismo Mario Pomilio aveva suddiviso la cultura condivisa dei naturalisti recuperandola attraverso un quadro dell'influenza di Auguste Comte e Hyppolite Taine sulla narrativa verista. Da questi due studi emerse una tesi sui risultati letterari scaturenti dal dialogo tra le scienze sperimentali, la filosofia e le scienze morali del tempo. Andando a implementare l'indagine con cui Bigazzi si era concentrato sulla relazione tra ambienti accademici, critico-letterari e artistici, le ricerche condotte da Madrignani e Pomilio avevano colmato un vuoto di analisi sull'influsso del darwinismo sociale e degli studi scientifici e antropologici sulla prosa verista.

L'inedita proiezione determinò l'apertura sui contenuti filosofici e ideologici del pensiero verghiano; questi verranno nuovamente reconsiderati quando in piena contestazione sessantottina l'opera letteraria di Verga verrà sganciata dal mito dello scrittore post-romantico; i saggi più noti di Luperini, Masiello, Asor Rosa respinsero l'esegesi critico-letteraria di Russo, redatta a partire dall'agnizione dell'«impellente e saliente ricordo di esperienze patite senza scopo».<sup>39</sup> Le raccolte di saggi del 1972 e del 1975 assommarono alcune delle principali valutazioni sui paradigmi scientifici che, sebbene adottati da Zola, erano stati respinti da Verga e da Capuana. Ciò permise un certo interessamento alla metodologia riservata da entrambi alla preparazione dei testi; un doppio dato che Asor Rosa ridusse a una duplice metafora della spina di pesce e dell'uomo al centro di un cerchio: mentre la spina di pesce raffigurava sia le diverse diramazioni tematiche nella scrittura verghiana che la poliedricità degli interessi sviluppati, la vista circolare di un uomo collocato al centro di un cerchio-mondo poteva ridurre a uno sguardo l'epistemologia e il metodo scientifico preventivamente assunti da Zola. Tuttavia, questa vicendevole misura metaforica applicata alla rifrazione figurale della metodologia di entrambi gli scrittori veniva in parte vanificata da un ribadimento coatto del determinismo zoliano e dell'assenza di una lezione organica in Verga.<sup>40</sup> Tale contrapposizione, nella quale entrambi gli scrittori finiscono per annullare i loro sforzi organicistici è, dunque, andata di pari passo con la più nota estensione contrappositiva teorizzata da Lukács tra narrare e descrivere: in sostanza, al naturalismo si demandava la descrizione, allorché la creazione di un mondo *sub specie auctoris* apparteneva a un tipo di letteratura meno impostata e più soggettivista.<sup>41</sup> Di recente, una raccolta di studi critici ha riaperto una parentesi sui legami e i paralleli tra naturalismo e verismo: nel volume *Il verismo italiano tra naturalismo francese e*

<sup>39</sup> L. RUSSO, *Verga*, cit., p. 215.

<sup>40</sup> Secondo Asor Rosa Verga non avendo con sé dei motivi ideali fissi o una poetica predeterminata alternava alcuni motivi ricorrenti alla narrazione realista e referenziale: «Poteva sembrare infatti che questo desiderio di adattare continuamente la lente all'oggetto rappresentasse una maniera, addirittura, di esasperare il dogma positivista, che imponeva all'arte di essere soltanto un resoconto della realtà. In effetti, accadeva esattamente il contrario: poiché, con quella teoria, il Verga (sulla scorta del Capuana e, più lontano, del De Sanctis) non faceva che rivendicare i diritti dell'artista e dell'arte di fronte a quelli della mera riproduzione. Del naturalismo si negava, infatti, l'unicità del metodo: cioè, esattamente, la sua pretesa totalizzante di origine filosofica e pseudoscientifica. Rilanciando la responsabilità individuale dell'artista – il quale soltanto avrebbe potuto inventare di volta in volta le soluzioni estetiche adeguate all'oggetto – Verga riapriva per suo conto il discorso che Zola aveva già chiuso nella ferrea logica di una interpretazione unitaria del mondo. La libertà verghiana è perciò, innegabilmente, l'espressione di una grande debolezza proprio nel campo dei principi.» (A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, in *Il caso Verga*, cit., p. 16).

<sup>41</sup> R. LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura tra moderno e postmoderno*, cit., pp. 34-40.

*cultura europea*, il saggio di apertura di Luperini riconsidera la grandezza di una fase storica in cui si intrecciarono distintamente le conoscenze di tipo scientifico con le acquisizioni storiche e sociologiche; in altri due corposi e documentati approfondimenti Veglia e Beria sono potuti scendere nello specifico delle interazioni tra la *koimé* naturalista e il ristrettissimo gruppo di scrittori veristi.<sup>42</sup> C'è in poi il lavoro considerevole della Fondazione Verga, che ha fatto sì che le relazioni intercorse tra Italia e Francia trovassero ampio spazio nella pubblicazione degli «Annali»; a tal proposito meritano di essere segnalati gli interventi critici e i sondaggi storici e biografici condotti da Giorgio Longo, Giancarlo Mazzacurati, Francesco Nicolosi, Domenico Tanteri e che ad oggi costituiscono alcuni importanti sostegni alla ricerca.

Nel saggio *Verga tra De Sanctis e Zola* Nicolosi ha saputo ricostruire gli inserti teorici nella prosa verghiana, riaprendo nel 1984 l'assopito dibattito sulla filiazione del verismo verghiano.<sup>43</sup> Nello studio *Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento* lo studioso Tanteri si era invece soffermato sulle conclusioni raggiunte da Nicolosi, puntando essenzialmente a una ricostruzione delle vicende personali e biografiche riguardanti i due grandi scrittori. La riflessione di Tanteri – attenta alla datazione delle opere, se messa in relazione con i momenti di maggiore teorizzazione e confronto tra i due movimenti – si rivelò utilissima, poiché la contestualizzazione di riferimento, contenuta nel volume *I colori del vero* di Bigazzi, a suo tempo non aveva potuto tener conto delle numerose acquisizioni che, tra lettere e materiali inediti, erano occorse nel frattempo. Ad esempio, le riconfigurazioni del contesto letterario operate da Giorgio Longo e da Paolo Tortonese a proposito dei rapporti interpersonali tra Verga, Edouard Rod e Felice Cameroni costituirono in quegli anni gli appoggi documentari su cui vennero poi sottoscritte altre ricostruzioni in merito all'attività di Carlo Del Balzo e di Jules Lermina.<sup>44</sup>

Per quanto concerne il fronte della ricezione critica dell'opera di Zola in Italia ruota intorno alla raccolta bibliografica di Pagliaini e Marinelli; a essa si sono aggiunti gli spunti di

<sup>42</sup> Si v. il già citato volume *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*.

<sup>43</sup> Sono in accordo con Nicolosi quando mettendosi controcorrente sosteneva che: «Non meno esplicita è l'adesione all'indagine scientifica sull'uomo perseguita dal Naturalismo, anche se il Verga non accetta il metodo rigorosamente sperimentale dello Zola il quale intendeva verificare nei personaggi della sua narrativa l'attuarsi delle leggi fisiologiche ed ereditarie. Il Verga respinge l'astrattezza teorica dello scientismo zoliano, ma del Naturalismo accoglie le esigenze di fondo e cioè l'adozione di un'ottica rigorosamente obiettiva, l'osservazione attenta dell'ambiente, lo studio dell'uomo e delle sue passioni condotto con metodologia scientifica.» (F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, cit., p. 71). Pellini è, invece, il maggiore esponente della tesi che con questo studio ho cercato di destrutturare sul piano metodologico: «A suo modo, anche Verga sembra dunque elaborare una teoria 'sperimentale', come conferma la manipolazione dei dati sociologici volta a rappresentare non solo l'universo di una comunità di pescatori, ma anche i caratteri peculiari della condizione storica e esistenziale dell'intera Sicilia post-unitaria. Tant'è vero che agli ingredienti marinaireschi si affiancano (come nota Luperini 1989, p. 23) quelli desunti dalla cultura della terra, nell'elaborazione di un «modello unico, tipico, consapevolmente artificiale». Una teoria sperimentale molto diversa, tuttavia, da quella di Zola: perché esclude la prima tappa del procedimento 'scientifico', l'osservazione sul campo, gli appunti etnografici. Verga parte dalla formulazione di un'ipotesi; ne svolge narrativamente le conseguenze logiche; solo a posteriori confronta il risultato ottenuto con la realtà dei fenomeni – e, piuttosto che a scopo di verifica, con l'intento di infondere il color locale, di migliorare il «tono». Pare dunque da rovesciare un luogo comune critico: che Zola muova da una tesi, Verga da una 'sincerità' assoluta di fronte al vero.» (P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 48).

<sup>44</sup> Di Del Balzo Verga aveva potuto possedere *La vita e i libri a Parigi*, Napoli, Marano, 1882 (G. GARRA AGOSTA, *La Biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, Edizioni Greco, 1977, p. 46).

Longo, Disegni, Tortonese nei quali è tentato un quadro completo dei contatti di Zola in Italia.<sup>45</sup> Gli esiti scientifici di due convegni internazionali hanno consentito che gli aspetti in comune tra naturalismi potessero essere declinati sotto il profilo storico, stilistico, contenutistico e metodologico.<sup>46</sup> Eppure, benché si riaffacci quasi in ogni studio, la problematica metodologica ha lasciato spesso il suo spazio alla teoria letteraria o alla dominanza stilistica teorizzata da Capuana attraverso il concetto di “forma”.

Se si guarda allo stato dell’arte, il dibattito sulla valenza del romanzo sperimentale a cui parteciparono scrittori e filosofi – si pensi al noto saggio di Deleuze sulla *fêlure*<sup>47</sup> – si concludeva, almeno in Francia, postulando il biasimevole determinismo che connaturava la poetica zoliana; in parallelo l’accesa discussione a proposito di Verga si era arenata in Italia a seguito del cominciamento di una stagione post-ideologica. Entrambe queste due posizioni, peraltro piuttosto condivise, si cercherà di mettere in discussione nello sviluppo della mia ricerca, ma la comparazione tra metodi, scritture e strategie narrative sarà anche propedeutica – nel quarto capitolo – a una lunga identificazione dei significati reconditi e allegorici della trama e dell’intreccio di *Au Bonheur des dames*. Tuttavia, i contorni allegorici sondabili attraverso lo studio dei manoscritti autografi non intralciano la costruzione tipica e le finalità del romanzo sperimentale, il cui primo obiettivo è la descrizione delle modalità con cui si determinano i fenomeni individuali e collettivi: «La scienza sperimentale non deve occuparsi del perché delle cose; essa spiega il come, niente altro».<sup>48</sup> Per contro, l’attenzione che Verga accentrava sul dato storico e etnologico è la testimonianza di una ricerca finalizzata a rinvenire nella realtà i *perché* più che i *come*. Questa diversità, che sarà da me indagata più avanti, fa parte di quelle differenze che sul piano stilistico e ideologico erano state bandite da Giuseppe Petronio:

Ma c’era Verga. E Verga – lo sappiamo bene – scalpitava di fronte a Zola, e non ne condivideva non solo l’ideologia (l’accettazione del mondo quale si veniva delineando; la mitologia del progresso) ma nemmeno le soluzioni artistiche. E andò avanti, e la lezione di Zola se la svolse a modo suo, scavando testardamente dentro di sé.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Cfr. G. LONGO, *Vérisme et naturalisme: Verga et ou*, in «Chroniques italiennes», 57, 1999, pp. 77-109; si v. anche ID., *Introduzione* a G. VERGA-É. ROD, *Carteggio*, a c. di G. Longo, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania, 2004; sempre di G. LONGO, *Al di là del muro: Verga e il verismo in Francia*, in «Annali della Fondazione Verga», 2 (n.s.), 2009. Paolo Tortonese è il curatore dell’importante carteggio tra Zola e Cameroni: É. ZOLA-F. CAMERONI, *Cameroni e Zola. Lettere*, a c. di P. Tortonese, Parigi-Ginevra, Champion-Slatkine, 1987. Del critico milanese di si v. F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, per cura, a c. di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974; all’interno di questa raccolta sono presenti sia la recensione ai *Malavoglia* uscita sulla «Rivista Repubblicana» (IV, 2, 1881, pp. 162-166), sia quella parziale edita sul «Sole», (XVIII, 46, 25 febb. 1881, pp. 1-2); cfr. anche M. DILLON WANKE, *Cameroni, Verga, «I Malavoglia»*, in «I Malavoglia», (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga, I, 1982, pp. 103-121.

<sup>46</sup> L’ultimo convegno dedicato alla relazione tra naturalismo francese e verismo è stato organizzato a Napoli nel 2004: si v. *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo*, (Atti del Convegno internazionale di Studi, Napoli, 30 e 31 gennaio 2004), cit.; il primo, a Catania nel 1988: cfr.: *Naturalismo e verismo: i generi, poetiche e tecniche* (Atti del Convegno, 10-13 febbraio 1986), cit.

<sup>47</sup> In traduzione ‘crepa’, ‘incrinatura’, il concetto di *fêlure* nella narrativa zoliana è stato analizzato da Deleuze in G. DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, pp. 373-386; si v. anche P. PELLINI, *La ‘fêlure’ tra Zola e Deleuze. Una nota su scienza, letteratura e metafora*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2011, 82, pp. 161-173.

<sup>48</sup> É. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, cit., p. 53.

<sup>49</sup> G. PETRONIO, *Restauri letterari da Verga a Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 79.

Le parole con cui Petronio sigla la misura di una lontananza, che Veglia ha invece voluto rimettere parzialmente in discussione, considerano sia l'origine dell'*eternel imparfait* di Flaubert, sia le implicazioni naturalistiche nella scelta dell'indiretto libero e dell'impersonale, ma presuppongono, a mio avviso giustamente, che né la prospettiva filosofica, né tanto meno il portato esperienziale furono nella narrativa verghiana un prestito dalla versione naturalistica francese.



## AVVERTENZA

I capitoli quattro, cinque e sei presentano un'impostazione completamente differente dai primi tre compresi in questo lavoro. L'obiettivo che mi ero posto in questa seconda parte del mio studio era di comprovare nelle fasi ideative e redazionali del romanzo zoliano *Au Bonheur des Dames* la presenza di paradigmi interpretativi e di un'epistemologia influenzati dallo scientismo. I singoli paragrafi riservati alla presunta scientificità dei criteri interpretativi adottati da Zola durante la fase di osservazione e di prima stesura del romanzo dovranno dunque rispondere all'esigenza di chiarificazione dei modelli, rivelatasi essenziale ai fini di una adeguata comparazione tra le teorie e le prassi dei distinti movimenti naturalisti nazionali.





## CAP. IV

### LA PRIMA RICEZIONE CRITICA DELLO ZOLISMO IN ITALIA (1876-1890)

#### LA PRIMA DIFFUSIONE DELL'OPERA DI ÉMILE ZOLA IN ITALIA (1876-1879)

Le monografie di Arrighi e di Ternois costituiscono insieme alle ricerche bio-bibliografiche condotte da Menichelli il *corpus* principale di una prima mediata riflessione sulla ricezione dell'opera zoliana. I pareri che Bigazzi, Ghidetti, Longo hanno variamente espresso si sono focalizzati anch'essi sulle linee di connessione che legavano la ricezione critico letteraria all'influsso della teoria naturalista francese sugli artisti e sui letterati. Un altro contributo, davvero poco conosciuto, è quello con cui Maria Gabriella Adamo ha ripercorso il tortuoso tragitto che caratterizzò l'iniziale ricevimento dei romanzi zoliani del Ciclo.<sup>1</sup>

Nelle principali ricostruzioni di questo periodo c'è una certa concordanza nel ritenere Felice Cameroni l'artefice della diffusione degli scritti zoliani in Italia. E, difatti, ad esclusione di una antesignana recensione di Gualdo,<sup>2</sup> secondo Menichelli fu proprio l'intervento militante del critico Cameroni ad aprire nel 1873 il dibattito sul valore e il senso dell'opera zoliana: le recensioni dei romanzi e gli articoli che questi riservò alla narrativa dei naturalisti – prima sulla rubrica letteraria de «Il Sole», poi su «L'Arte Drammatica» e «La Plebe» di Enrico Bignami – riuscirono ad azionare in pieno la leva della polemica letteraria e politica.<sup>3</sup> Quando nel 1877, ovvero quattro anni dopo, il nome di Zola era ormai divenuto

---

<sup>1</sup> Si tenga presente lo studio anticipatore di P. ARRIGHI, *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, cit. I volumi, entrambi già citati, di René Ternois e di Roberto Bigazzi, *I colori del vero*, costituiscono le altre due pietre miliari nella bibliografia di questo primo lungo periodo. Per un corredo completo delle pubblicazioni editoriali zoliane in Italia si v. G. C. MENICHELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, cit. Mentre per una sommaria ma efficiente ricostruzione di questa prima fase di ricezione dell'opera zoliana in Italia cfr. il poco noto contributo di M. G. ADAMO, *Una lettera inedita di Émile Zola ad un suo traduttore italiano*, estratto dai Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, n. s. (1987), Roma, Herder, pp. 763-777.

<sup>2</sup> In base a quanto è segnalato nel catalogo bibliografico di Menichelli.

<sup>3</sup> La tempistica e i luoghi prescelti da Cameroni per il sostegno alla teoria del romanzo sperimentale si cameroniano sono stati riassunti nel dettaglio da Tortonese: «Nessun articolo scritto da Cameroni sul «Gazzettino Rosa» (tra il 1867 e il 1873, anni di vita della rivista) riguarda Zola. [...] Il primo articolo interamente dedicato a Zola che si conosca è apparso su «L'Arte drammatica» del 4 ottobre 1873, e riguarda l'adattamento teatrale di Thérèse Raquin. Sul «Sole» Cameroni accennò alla *Conquête de Plassans* il 31 luglio 1874 e consacrò un intero articolo allo stesso romanzo il 20 agosto 1874. Sempre sul «Sole» parlò dei *Nouveaux contes à Ninon* il 2 dicembre 1874. Per quanto riguarda «La Plebe», il primo breve scritto dedicato a Zola è la presentazione alla prima appendice di *La Curée*, che la rivista iniziò a pubblicare su indicazione di

luogo comune nella discussione letteraria toccò a Francesco De Sanctis ritornare sul tema, illustrando in maniera più oggettivata l'iter della prosa zoliana: la pubblicazione sul diffuso quotidiano locale «Il Roma» di Napoli di un'ampia disquisizione sui primi sette romanzi del ciclo dei *Rougon-Macquart* diventò l'occasione di uno slittamento del dibattito su Zola da un piano politico a uno più direttamente filosofico e artistico.<sup>4</sup>

Eppure, nonostante il rumore scatenato da *L'Assommoir*, del magistero zoliano non si conoscevano che gli echi della pur neonata teoria sperimentale. Per di più la discussione era falsata in Italia dalla ricezione parziale degli scritti teorici e dalla ristretta pubblicazione delle opere zoliane. Si tenga conto che a eccezione de *La Curée*, tradotta da Pizzigoni per Simonetti (Milano, 1975), e dell'*Engène Rougon*, uscito in rivista su «La Ragione» del 1876, non vi erano altri romanzi fruibili in italiano per quell'anno corrente. Ciò però non significava che l'opera zoliana nel suo complesso fosse del tutto sconosciuta. Nei circoli letterari più avanzati e progressisti l'evoluzione delle forme e dei contenuti in letteratura, contribuendo ad alimentare le contrapposizioni tra naturalisti e anti-naturalisti, aumentarono la consapevolezza teorica della comunità artistica, al punto che proprio sulla ricezione zoliana si esprimeva nel 1876 Verga in una lettera destinata all'amico Capuana.<sup>5</sup> Si aggiunga che la pubblicazione de *La Curée* sulla rivista socialista diretta da Bignami, il «monitore quotidiano del presente per l'avvenire», o i numerosi articoli di Cameroni su «Il Sole» e su «L'Arte Drammatica» avevano profilato al pubblico proletario del Nord Italia l'originalità e il carattere popolare di quella scrittura e di quei contenuti.

Il fatto che Zola personificasse gli ideali democratici, l'avanzata del positivismo e l'incombenza della questione sociale determinò senz'altro una diffusione, sotterranea e molteplice, su riviste, giornali, in *feuilleton* o attraverso ambiti borghesi e proletari. La varietà del recepimento fece sì che accanto a Cameroni e De Sanctis si possano indicare almeno altri due *ambiti* di ricezione dell'opera: 1) difatti come è sostenuto da Abramo è esistita una ricezione in forma di *feuilleton*, che si distinse per il tardo-romanticismo dei primi racconti zoliani, da *Vœu d'une morte* ai *Mistères de Marseille*:<sup>6</sup> si tratta della prima scoperta, da parte del

Cameroni nel «Numero d'avviso» datato 1° novembre 1875. Si tratta della prima pubblicazione di un romanzo di Zola su di un periodico italiano (cfr. nota 8, lett. 12).» (F. CAMERONI, *Cameroni e Zola. Lettere*, cit., p. 62).

<sup>4</sup> Secondo Torraca furono i due allievi Giunta e Mascari ad importare per la prima volta i romanzi zoliani nella discussione interna alla seconda scuola di De Sanctis: «Vennero dalla Sicilia Francesco Giunta e Ruggero Mascari, che primi portarono tra noi i libri di Emilio Zola, ammiratori e, ben presto, non infelici imitatori del loro già illustre concittadino Giovanni Verga.» (F. TORRACA, *Dal libro della scuola di Francesco De Sanctis*, in *Per Francesco De Sanctis*, Napoli, Perrella, 1910, pp. 119-149; ora in F. DE SANCTIS, *La giovinezza. (Memorie postume seguita da testimonianze biografiche di amici e discepoli)*, a c. di G. Savarese, *Opere*, I, Torino, Einaudi, 1972, p. 469).

<sup>5</sup> Si tratta di una missiva inviata da Verga a Capuana il 9 febbraio 1876: «Carissimo Luigi, Eccoti il Zola, e ti ringrazio. La prima parte del libro, come preparazione è stupenda, la seconda non risponde alla grande e legittima aspettativa che la prima parte ha messo in corpo al lettore, anzi addirittura sembrami della pastorale accademica inferiore al *Dafne e Cloe*, e indegna di un scrittore di polso come Zola, ché a parte i suoi difetti e la questione di scuola io ritengo il Zola il più originale dei romanzieri viventi – originale in bene e in male, ma che è lui, da non potersi assomigliare a nessuno dei suoi rivali ed emuli. Io lo chiamerei il Tiziano del romanzo, così splendida e ricca è la sua tavolozza. La terza parte ha bellissime cose, e molte ripetizioni dalla prima. Ad ogni modo come disegno io preferisco la *Curée*, e come colore le *Ventre de Paris*. Scusami il cicalaccio, parlandone con te non ho saputo frenarlo. Ti stringo la mano. Tutto tuo. Verga.» (G. VERGA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 51-52).

<sup>6</sup> Cameroni evidenziava come la diffusione de *L'Assommoir* aveva aumentato la diffusione nel popolo delle prime storie tardo-romantiche scritte da Zola: «Oggi, non soltanto si leggono col più vivo interesse i vostri ultimi lavori (da *S. E. Rougon* e dai *Nouveaux contes* al *Drame d'Amour* ed alla *Page d'amour*), ma si rimonta ai

pubblico di allora, di quello che Marzot definì la valutazione di un *altro Zola*, di uno Zola romantico e idealista.<sup>7</sup> 2) il secondo ambito di ricezione, di cui Cameroni si fece alfiere, fu invece caratterizzato dall'intento di scientificizzazione dei contenuti dell'arte<sup>8</sup> 3) infine,

---

romanzi della vostra giovinezza e si gustano le mirabili appendici artistiche, che voi continuate ad inserire nel *Bien Public*, con somma arditezza e profondità di giudizi, sfidando pericoli e rancori d'ogni specie.» (F. CAMERONI, *Cameroni e Zola. Lettere*, cit., p. 63). Adamo ha giustamente sottolineato come la prima fama di Zola rispondesse alle richieste popolari in linea con il “versante nero” del roman feuilleton; la traduzione di Carlo Pizzigoni del romanzo *Thérèse Raquin* è indicativa di come i romanzi zoliani venissero non di rado assimilati al «*feuilleton*» a forti tinte, del genere ‘nero’: «Ritornando a Carlo Pizzigoni, i canali per cui questo operoso scrittore-traduttore giunse ad un'opera come *Thérèse Raquin* (che con quasi altrettanto scandalo era stata pubblicata dieci anni prima, nel '67) furono verosimilmente quelli da lui indicati nella lettera di febbraio, cioè i fascicoli della rivista *XIX<sup>e</sup> Siècle* e le sollecitazioni del cognato-editore; in filigrana, si individua però la presenza di Cameroni, con cui egli era evidentemente in contatto, il quale già conosceva il romanzo. Inoltre, per una singolare ‘*méprise*’, su cui torneremo più avanti, a Pizzigoni il romanzo dovette apparire non solo rilevante come «*étude pathologique*» ma anche congeniale, per il suo versante ‘nero’ e sensazionale, al proprio gusto di romanziere del genere social-popolare. Qualche perplessità può destare il titolo *Un matrimonio d'amore* che egli dà alla sua traduzione: ma il romanzo di Zola era apparso su «*L'artiste*» in «*feuilleton*» e in pre-originale dall'agosto all'ottobre '67 proprio con il titolo *Un mariage d'amour*, solo nell'edizione in volume, apparsa presso Lacroix nel dicembre di quell'anno, esso diventerà *Thérèse Raquin*. Quasi certamente il *XIX<sup>e</sup> Siècle* riproduceva il testo – e il titolo – del testo in pre-originale; a meno che Pizzigoni non intendesse riproporre il titolo dell'omonima novella di Zola, *Un mariage d'amour*, apparsa nel '66 su «*Le Figaro*» e che è un'anticipazione, una sorta di ‘*raccourci*’, del successivo romanzo. Qualche ulteriore riflessione sollecita, infine, il fatto che un misconosciuto scrittore italiano come il Pizzigoni avesse inviato al ben più noto collega francese nel '78 – quando era cioè da poco apparso quel ‘proclama’ della nuova letteratura che era *L'Assommoir* – due romanzi i cui inequivocabili titoli, *Illegittimi* e *Il supplizio di una madre. Scene intime popolari*, rimandano a un ben definito gusto per il «*feuilleton*» a forti tinte, del genere ‘nero’ o, come allora si diceva, storico-sociale. Ma viene allora in mente che lo stesso Zola aveva pubblicato, «*au temps difficile de (ses) débuts*» romanzi (precedentemente apparsi in appendici) come *Le Veu d'une morte* o *Les Mystères de Marseille*; quest'ultimo, che recava il sottotitolo *Roman historique contemporain*, si inseriva in quel fecondo solco della letteratura popolare il cui archetipo era rappresentato dai *Mystères de Paris* di Eugène Sue e che avrebbe avuto buona discendenza anche da noi. Opere, queste, non ancora tradotte in Italia nel '78, ma che potevano esservi conosciute anche attraverso i testi originali («*feuilleton*» o volume), e a cui potevano in una certa misura andare ad aggiungersi le stesse *Thérèse Raquin* e *L'Assommoir*, le quali potevano apparire, oltre che romanzi ‘sociali’, anche tangenziali al genere ‘nero’, articolate com'erano l'una sull'atroce ‘cronaca’ di un delitto commesso in epoca contemporanea, l'altra su rivoltanti accadimenti e descrizioni relativi agli strati sociali inferiori. Ci si può chiedere quali fossero i termini reali della ricezione italiana di Zola in quel periodo, non tanto rapportata alle ‘élites’ culturali che già avevano individuato certi nodi fondamentali del ‘naturalismo’ – o meglio ancora del ‘realismo’ – elaborato dallo scrittore francese, ma presso il più largo pubblico medio-borghese, più sensibile alla fruizione di forme legate agli stereotipi della letteratura popolare e portato a estrapolare sequenze ‘à sensation’, immoralità e «sozzure» dal loro complesso sistema narrativo. E' possibile che la ricezione dello Zola naturalista, teorico e creatore del romanzo sperimentale, si sia da noi attuata lentamente, con qualche ambivalenza legata anche al primo periodo dell'attività letteraria dello scrittore, e quindi col persistere dell'immagine di un autore di romanzi sociali a forti tinte, con incursioni nel patetico e nel genere nero, nel quale l'impasto di romanticismo e naturalismo che sarà sempre a lui congeniale risultava ancora irregolarmente distribuito. Non si tratta certo di ribaltare i termini della conoscenza di Zola in Italia, che si strutturerà sempre più correttamente per l'attività di critici come Cameroni o Vittorio Pica, ma di rilevarne – anche attraverso l'indiretta ‘testimonianza’ di Carlo Pizzigoni – un fenomeno minore che probabilmente continuerà ad agire fino a tardi.» (M. G. ADAMO, *Una lettera inedita di Émile Zola*, cit., pp. 772- 774).

<sup>7</sup> Si v. G. MARZOT, *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, cit., pp. 267-296.

<sup>8</sup> Enrico Ghidetti ha approfondito il versante politicizzato del verismo italiano, riservando un'attenzione specifica per l'opera di un letterato non compromesso con il potere e grande oppositore del regime fascista come il trasgressivo Paolo Valera: «Il naturalismo come espressione della verità degli oppressi è la versione, democratica o rivoluzionaria, dello zolismo, difesa rispettivamente da Cameroni e da Valera. Ogni attacco all'immoralità della letteratura delle classi popolari è rigirato da Valera in offesa alle classi agiate, le uniche responsabili dell'abbruttimento e della miseria imperanti dopo la rivoluzione della borghesia e la rivoluzione industriale. Ancora, nel 1902, egli scrive sulla «Folla»: «Non è la letteratura che ci deprava. Sono l'ambiente e la delinquenza che è in noi che ci bestializzano [...]. Non credo che la letteratura verista abbia una tendenza;

laddove intervenne la critica letteraria, la diffusione dei romanzi zoliani contribuì a far rilevare i più significativi aspetti artistici e poeticologici ai quali De Sanctis, Capuana e Verga rivolgevano la loro attenzione. Da De Sanctis a Capuana i numerosi interpreti e sostenitori delle specificità del naturalismo in letteratura si concentrarono principalmente sulle novità del romanzo moderno francese e sull'elevato tasso di tecnicismo che in esso si rilevava.

Ma l'eccezionalità del romanzo *L'Assommoir* ebbe il pregio di sintetizzare nell'anno 1877 tutti gli elementi che venivano esaltati in questi tre differenti tipologie di ricezione: l'intrusione nella storia letteraria del romanzo «fisiologico» e «psicologico», come lo definì De Sanctis, era quindi accompagnata da una precisa poetica scienziata e dall'avanzata del positivismo. Tuttavia, come ha giustamente osservato Tortonese, persino il fedele Cameroni ebbe bisogno dello strabiliante successo di vendite de *L'Assommoir* per riattivare la propaganda naturalista, dando alle stampe una recensione della *Thérèse Raquin*. A quel punto, erano questi i due romanzi che, pubblicati a distanza di dieci anni l'uno dall'altro, venivano interpretati in accordo tra loro e con la teoria del romanzo sperimentale. Tornando alle date, l'edizione in lingua italiana di *Thérèse Raquin*, datata 1877, fu il risultato dell'interessamento di Cameroni, il quale ne propose la traduzione al solito Pizzigoni.<sup>9</sup> *L'Assommoir* apparve, invece, in lingua italiana nel 1879 per Treves, mentre l'anno dopo fu stampata sulla rivista «La Ragione» *Nanà*; alla prima versione de *L'Assommoir* ne seguì anche una seconda, sempre nel 1880, questa volta con l'autorizzazione dall'autore e la traduzione Petrocchi-Standaert. Nel biennio 1878-1879 la crescita notevole dell'interesse per l'opera zoliana andò a toccare settori della società molto diversificati; e il numero di coloro che si sarebbero occupati, di lì a poco, della narrativa zoliana si allargò enormemente, comprendendo esponenti del mondo socialista e alcune delle figure principali del dibattito accademico. L'arte, come avamposto della filosofia e della scienza, raggiunse tramite Zola uno spazio di critica letteraria e politica finalmente adeguato all'ampiezza dei nessi e delle tematiche.

L'eclettismo di Capuana si adattò perfettamente al tale vastità di ipotesi di lettura critico-letterarie nella varietà dei modi di ricezione dell'opera zoliana. La lettura che questi darà del fenomeno zoliano sarà illuminante, almeno quanto quella avanzata da Francesco De Sanctis in anticipo su molti altri. Ma mentre il critico campano non perdonò gli eccessi

---

ma se ne ha una è di elevazione. In fondo a *Nanà*, come in fondo al *Journal d'une femme de chambre*, è la morale.» (E. GHIDETTI, *L'ipotesi del realismo. Capuana, Verga, Valera e altri*, Padova, Liviana, 1982, p. 205). Il passo che Ghidetti riporta è in P. VALERA, *La letteratura verista e la mostruosità della vita*, a firma «Il follaiuolo verista», in «La Folla», a. II, n. 38, 21 settembre 1902, pp. 2-3.

<sup>9</sup> Nella nota 23 Adamo, oltre a ricostruire la vicenda della travagliata traduzione di *Un mariage d'amour*, ricomponne gli antefatti che precederono l'edizione italiana di un altro romanzo fondamentale, *Germinie Lacerteux* dei de Goncourt: «Zola, *Un matrimonio d'amore*, Milano, Simonetti, 1877, 276 pp. Questa traduzione, già individuata da Menichelli (op. cit., n. 46), è menzionata anche da Ternois (op. cit., p. 150) e da Tortonese (op. cit., p. 99). A suo tempo, Cameroni ne dava un rapidissimo accenno («Furono già tradotti la *Raquin* (romanzo), etc.») in una lettera a Zola scritta il 24 dicembre '79, nella quale forniva allo scrittore puntuali resoconti sulla penetrazione in Italia delle sue 'pièces' (in particolare la riduzione teatrale di *Thérèse Raquin*) e dei romanzi (op. cit., p. 97). Si noti che in questa stessa lettera egli lamentava di «non essere ancora riuscito a fare tradurre nessuno fra i romanzi dei De Goncourt!» (Ivi, p. 98). Si può allora supporre che la traduzione che, in tempi successivi, Pizzigoni farà di *Germinie Lacerteux* (cfr. *infra*, n. 18) possa avere avuto origine proprio da qualche sollecitazione di Cameroni.» (M. G. ADAMO, *Una lettera inedita di Émile Zola*, cit., p. 770).

d'idealismo e di scientismo, la prima opinione di Capuana si avvicina in prima battuta a quella espressa da Cameroni, il quale, instancabile nella sua difesa naturalistica, cominciava la propria missione apologetica nel 1875 recensendo *La Curée* e, l'anno successivo, esibendo un parere già piuttosto circostanziato sulla poetica naturalista. I tentativi di De Sanctis e di Capuana saranno, però, tra loro molto diversi: il primo, infatti, intenderà rinnovare, le categorie interpretative e filosofiche della cultura letteraria e narrativa italiana. E a tal proposito, nel 1877, De Sanctis pubblicherà un primo lungo studio zoliano, riservando per l'anno successivo le successive riconsiderazioni anti-naturalistiche poi introdotte nell'opuscolo del 1879 *Zola e L'Assommoir*.

Anche Capuana intuisce da subito la grande possibilità offerta ai veristi dal successo de *L'Assommoir*. Nel 1878 si occupa di recensire personalmente sul «Corriere della Sera» *Une page d'amour* e l'anno seguente si esprime sul giornale milanese a proposito di *Jean La rue*, inserendo tra i suoi commenti anche dei puntuali rimandi ai maggiori scritti teorici zoliani. La messa in scena teatrale di alcuni drammi di chiara impronta naturalistica favorirono la diffusione in ogni strato sociale dei temi riguardanti il nesso natura-cultura. Le numerose messe in scena della *Thérèse Raquin*, rappresentata da Palermo a Torino, trasportarono in giro per l'Italia le parole chiave dei naturalisti: eredità fisiologica, malattia, popolo, *milieu*, metodo e romanzo sperimentali. E il pubblico dimostrò di accogliere di buon grado la linea narrativa proposta per la prima volta su larga scala con *L'Assommoir*.

Per quanto invece attiene alla seconda tipologia di ricezione dell'opera zoliana una data da tenere in mente è il 24 ottobre 1880, ovvero il giorno in cui Cameroni annunciava dalle pagine de «Il Sole» l'imminente uscita di un'edizione francese del volume *Le Roman Expérimental*.<sup>10</sup> E la comunicazione cameroniana precedeva di poco la dedicatoria di Verga a Farina in cui il richiamo ai «documents humains» riprendeva il titolo dell'omologo saggio pubblicato da Zola il 25 marzo 1879 sulla rivista «Le Voltaire». In sostanza, si può per il momento concludere che la transizione da una prima fase di recepimento, tra 1873 e il 1877, a una seconda, meno segnata dalla politicizzazione, è esattamente ciò che si verificò tra la pubblicazione de *L'Assommoir* in Italia e la diffusione del *Roman Expérimental* (seconda fase: 1877-1880).

#### RICEZIONE CRITICA DELLA TEORIA DEL ROMANZO SPERIMENTALE

Una più ampia riflessione sulle tipologie di ricezione teorica dell'opera zoliana può essere approntata solo dopo la ricostruzione dei diversi ambiti di accoglimento e di diffusione dei

---

<sup>10</sup> Si può supporre uno sfasamento tra la pubblicazione degli scritti teorici zoliani su giornali e riviste francesi e la loro effettiva ricezione da parte di Verga; si tenga conto, però, che Cameroni, il quale abitava a Milano così come Verga, affermava in una lettera diretta a Zola nel maggio 1878 di essere in grado di visionare quotidianamente gli studi del maestro editi su le *Bien Public*: si v. F. CAMERONI, *Cameroni e Zola. Lettere*, cit., p. 63.

romanzi e degli scritti teorici del grande romanziere. Né può essere ridimensionato l'effetto che l'introduzione dell'impersonalità narrativa produsse sui meccanismi di strutturazione dell'intreccio, dei dialoghi e, ovviamente, della diegesi: difatti, benché tale adeguamento stilistico vada fatto risalire quantomeno a Flaubert, la scelta collettiva di adeguare la voce del narratore all'esigenza di oggettivazione rientrò senz'altro tra le indicazioni poste a corredo del modello sperimentale zoliano. Per di più, è fuor di dubbio che per i lettori la scomparsa nel romanzo di una voce riconducibile alla persona dell'autore rappresentò, insieme all'intromissione di una discorsività monologante e dell'indiretto libero, uno strumento di complementazione dei contenuti radicali di ambito scientifico e storico, i quali, come detto, richiedevano sincerità e neutralità assolute. In definitiva, è assodato che l'assenza di un punto di vista autoriale consentì a Zola di sovrapporre tra loro più orizzonti interpretativi dei fatti narrati, senza cioè che un'unica visione onnicomprensiva – sociologica, scientifica, psicologica – potesse prendere il sopravvento sulle altre. La stessa modalità organizzativa del racconto veniva poi declinata da Verga, di modo che fosse innanzitutto la corallità delle voci del paese a contrapporsi, o a concordare, rispetto ai valori e ai sentimenti trasmessi da un altro coro, più ristretto: quello dei Malavoglia.

Per i critici più educati alle strategie del testo e per i narratori – da sempre in contrasto o in accordo con le norme stilistiche di una già data forma di romanzo ereditata dalla tradizione – divenne sempre più chiaro come alle spalle di tutti questi cambiamenti si presentasse sulla scena una rivoluzione metodologica e filosofica, quindi anche formale. Mentre lo zolismo, cadendo negli eccessi di metafisica e di determinismo, presto esaurì la sua forza di espansione, il cosiddetto realismo e il positivismo scavarono dei solchi ben più profondi e che provocarono in tutt'Europa un quanto mai felice ritorno al materialismo e allo studio osservativo della realtà sociale e politica. Da De Sanctis a Capuana tutti i maggiori sostenitori della modernità letteraria parteggiarono apertamente per una ricezione dell'opera narrativa e teorica di Émile Zola che prevedesse al suo interno una bipartizione tra la figura e l'operato del «romanziere» e i risultati, piuttosto discutibili, raggiunti dal «teorico». Sarà questa distinzione a permettere a Capuana e a Verga la separazione dello stile dal modello teorico, potendo così rifiutare lo scientismo e, nel frattempo, accettare l'osservazione sul campo e le innovazioni nel raggio della «forma».

Così come vi furono tre ambiti di diffusione dell'opera zoliana si contano perciò almeno altre tre letture e figure di riferimento nella ricezione teorica: vi fu Felice Cameroni, il quale esaltò l'intento scientifico e la funzione di romanziere-«fisiologo» del maestro;<sup>11</sup> a partire dal 1877 vi si affiancò la decodifica di De Sanctis che, ben più attento al lato filosofico, prestò più cura all'impostazione materialista e metodologica del romanzo sperimentale; infine, nel *côté* artistico emersero le personalità d'eccezione di Verga e Capuana. Per cui avendo a cuore il «romanziere dell'impersonalità narrativa» Capuana si occupò di difendere il concetto desanctisiano di «forma», concretizzatosi nello stile dei

---

<sup>11</sup> La seconda lettera che Cameroni spedì a Zola nel maggio 1878 è una chiara attestazione della venerazione che questi provava per l'operato zoliano: «Egregio Signore, Appunto perché fui tra i primi, in ordine di tempo, a degnamente apprezzare, nell'autore della *Raquin* e dei *Rougon*, il fisiologo e l'artista ed a farlo conoscere al pubblico italiano, come il massimo degli scrittori realisti viventi, anzi come il fondatore di una nuova scuola scientifico-letteraria, oso dirigerVi questa seconda lettera d'entusiastica ammirazione, malgrado l'oscurità del mio nome.» (F. CAMERONI, *Cameroni e Zola. Lettere*, cit., p. 63).

narratori francesi; Camerone si preoccupò dell'immissione del dato scientifico e della missione politica del romanzo zoliano mentre De Sanctis, che teneva conto di tutti questi aspetti collaterali, li riversava in una disamina onnivora, in cui a dominare fosse in primo luogo lo studio della metodologia compositiva. Proprio De Sanctis seppe cogliere gli elementi già sondati da Camerone e dai veristi siciliani, riuscendo però a giudicarli con distacco: l'analisi obiettiva fu resa possibile da quella giù più che pronta conoscenza filosofica che né Capuana, né Camerone potevano vantare; De Sanctis, al pari dei suoi allievi illustri, da Villari a De Meis,<sup>12</sup> coniugò le istanze materialistiche dello zolismo con il valore assoluto dell'Ideale. Pur rifiutando un approccio empirico, ciò non gli proibì di sostenere un'idea di realismo che anche per il processo compositivo del romanzo facesse affidamento al principio aristotelico della *non contraddizione*. Come il più rigoroso dei positivisti De Sanctis ruscò violentemente ogni acquisizione induttiva che non fosse confermata dalla sperimentazione condotta secondo i criteri avvaloranti di Galileo.<sup>13</sup> Sia nel primo che nel secondo saggio sulla narrativa zoliana saltò fuori un senso della Storia che annetté i più recenti eventi sociali all'evoluzione politica e alla mutata esperienza percettiva del singolo uomo, posto all'interno di una società completamente rivoltata dagli effetti Rivoluzione Francese. A capo della cultura napoletana, De Sanctis e Villari aprivano un varco all'imminente scuola storica italiana.<sup>14</sup> Sul piano filosofico, non dovendoci essere

---

<sup>12</sup> Secondo Russo si trattava di «una cultura [...] napoletana, di tipo vichiano, viva, piena di fede, animosa, antropocentrica, e una cultura fiorentina di tipo galileiano, col senso dei particolari sottilissimo, ma ormai un po' stanca, senile, eccentrica, con una sfiducia un po' atea negli studi e nella letteratura.» (L. RUSSO, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Firenze, Sansoni, 1959, p. 237). Un ritratto di questa seconda scuola è in F. D'OVIDIO, *Francesco De Sanctis conferenziere e insegnante*, in ID., *Rimpianti*, Sandron, Palermo, 1903, pp. 97-136.

<sup>13</sup> I mezzi sperimentali non escludevano, tuttavia, «l'intuizione», che, anzi, restava, anche secondo Bruno, l'«essenziale momento teoretico di ogni attività creativa.» (F. BRUNO, *De Sanctis e il realismo*, cit., p. 12).

<sup>14</sup> Gli esiti della scuola storica garantirono il recupero filologico, la diffusione delle opere antiche e, nondimeno, il salvataggio della tradizione letteraria tramandata per via orale nel popolo; ma l'impostazione che Villari inaugurava coi suoi studi sul Savonarola e su Dante fece parte di una più vasta e ambiziosa lettura storico-contestuale della realtà; a tal proposito, faceva bene a ricordare Umberto Carpi nella prefazione a una delle ristampe del volume di Luigi Russo sulla scuola napoletana del De Sanctis che Adolfo Omodeo nel 1927 aveva pubblicamente denunciato in una lettera diretta proprio a Russo i mali tremendi che allora attanagliavano la cultura italiana e le cui ragioni andavano identificate nell'abbandono dello storicismo: «Ancora più diretta e scoperta, d'altronde, la natura politica d'un'altra querelle desanctisiana di quegli anni, voglio dire i divergenti giudizi formulati nel 1924 da Croce e da Gentile sul discorso intorno alla scienza e alla vita: tanto critico e limitativo il primo, quanto apologetico il secondo. È perfino superfluo ricordare come ambedue le tesi fossero tendenziose e immediatamente allusive delle polemiche correnti su attualismo culturale e machiavellismo politico: perciò Russo, quando elabora la sua interpretazione del discorso desanctisiano, compie innanzi tutto una scelta politica. Direi che parla sì, e felicemente, di De Sanctis, ma provvede anche a fornire una risposta difatto ai quesiti allora dibattuti in area idealistica: era del 1927, non dimentichiamolo, la pubblica lettera indirizzata dall'Omodeo a Russo medesimo sugli sbandamenti delle schiere storiciste e sull'urgenza di ridar loro una bussola etico-politica. La sintesi di cultura e di politica, che Russo reperiva ed esaltava in De Sanctis, veniva a valere come progetto per il presente, come modello di milizia intellettuale immunizzata dai vizi, sia machiavellico-praticistico, sia cultural-puristico. A Omodeo, che aveva posto il doppio problema di evitare la riduzione dello storicismo a cinica celebrazione dell'atto o, viceversa, a fatalistica attesa dei destini indefettibili dello spirito, e aveva rivendicato la necessità di trarsi fuori dalla palude dell'«azione cerebrale» per «cominciare ad essere e a sentirsi in qualche momento storia», a Omodeo il Russo rispondeva appunto con quella sua formula desanctisiana di piena integrazione cultura-vita, che tanto voleva dire cultura-politica da indurre irresistibilmente eterodossa i concetti di cultura nazionale e popolare: sulle tracce di De Sanctis, che parlava di cultura come *Bildung*, Russo concludeva andando al di là, io credo, delle attese, fondamentalmente moderate, di un Omodeo (e di un Croce).» (U. CARPI, *Introduzione*, in L. RUSSO, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 13).



alcuna contraddizione tra contenuto e forma, i due valori, che pure non facevano che auto-riprodursi a vicenda senza identificazione, trovarono nel romanzo sperimentale di Zola una loro adeguata e conveniente realizzazione:

Il gran poeta è colui che uccide la forma, di modo che questa sia esso medesimo il contenuto. La forma è specchio che ti faccia passare immediatamente all'immagine, sì che tu non t'accorga che di mezzo ci sia il vetro.<sup>15</sup>

In linea con la metafora naturalistica con cui allora si paragonava il realismo alla percezione del mondo attraverso una “casa di vetro”, il nesso tra forma e contenuto, se funzionante, doveva concedere al lettore il medesimo effetto di trasparenza. Ecco perché il realismo si confece alla perfezione alle aspettative filosofiche e metodologiche del critico campano: se nel passo succitato l'effetto concreto della forma si materializzava nel sonetto di Petrarca, per il naturalismo fu l'impersonalità narrativa a fare da vettore stilistico delle potenzialità conoscitive ed educative attivate dallo schema positivista. Il modello di teoresi e di metodologia sperimentale difeso da Pasquale Villari nella prolusione sul metodo storico e il positivismo caricò di ulteriori significati filosofici la bipartizione che era stata avallata da De Sanctis e Capuana a proposito del duplice operato di Zola. Tutti e tre erano, dunque, in accordo sulle potenzialità del metodo sperimentale, le quali si pareggiavano con l'inconsistenza delle conclusioni sistemiche, deterministiche, *comtiane*. Mentre le implicazioni processuali potevano andar bene, era il sistema filosofico, finalistico – di tipo materialista o sensista –, e che terminava inevitabilmente in uno scacco, ad avvalorare la negazione di ogni determinismo.

La supposizione si avvalorava quando Capuana, distinguendo tra prassi e teoria della letteratura, si richiamava alle ragioni letterarie e filosofiche per mezzo di cui De Sanctis aveva di fatto sminuito l'attività di teorico dello Zola. Il ripensamento con il quale De Sanctis disaddeciò la sua posizione iniziale sulla filosofia zoliana va collocato in uno spazio temporale contiguo ai primi segnali di un allontanamento da parte di Capuana nei confronti dell'ideale scienziato. I motivi della svolta anti-naturalistica di Capuana – la cui datazione è, in genere, apparentata alla pubblicazione degli *Ismi* nel 1898 – appaiono in realtà, e seppur *in nuce*, in contemporanea con le determinazioni anti-scientiste di De Sanctis. Fu l'adozione dell'impersonalità narrativa da parte dei naturalisti e dei veristi a celare ogni forma d'insofferenza, almeno fino al radicale distanziamento sul finire del secolo. Proprio la tecnica della narrazione oggettiva e impersonale agì, secondo De Sanctis e Capuana, come una sorta di «sistema» protettivo del metodo sperimentale, in grado cioè di preservare la rappresentazione realistica da intrusioni soggettivistiche, deterministiche, metafisiche.

La tradizione vichiana veniva, dunque, recuperata in una *Weltanschauung* coerente sia con le recenti scoperte in campo positivista, che con il corso progressivo della Storia; il modello sperimentale zoliano, incardinato com'era sull'esperienza vissuta dall'autore e sull'osservazione diretta e, come la definiva Russo, “programmatica”, poteva in questo modo essere associato alla metodologia delle scienze galileiane. Messa da parte la

---

<sup>15</sup> F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, cit., p. 593.

fenomenologia di Hegel, De Sanctis catalizzò la sua attenzione sui fenomeni sociali e psicologici che analizzabili direttamente “sul campo” tramite la percezione, potevano condurre, senza travisamenti empirici, a una ripresa della filosofia di Vico e del pensiero progressista di Hegel. Questa, mi pare, sia la radice teorica alla base dell’interpretazione storica e letteraria del mondo in *Il principio del realismo* e nel noto saggio, ristampato a inizio Novecento da Croce, *La Scienza e la vita*. Fu dunque l’impostazione filosofica desanctisiana, a metà tra materialismo e idealismo, a consentire il corretto accoglimento in Italia della metodologia sperimentale di Zola. Il salto venne in qualche modo agevolato dal fatto che nella comprensione desanctisiana furono assemblati in unico schema l’eredità metodologica di Galileo, la storicità di Vico, l’evoluzionismo hegeliano trasposto nella dinamica delle forme e nella trasmissione dell’Ideale. E difatti la relazione sul realismo, datata 1876, opponeva alla sovrapposizione di griglie interpretative deterministiche sui risultati dell’osservazione, gli elementi di una percezione soggettiva basata sul principio aristotelico della non contraddizione. L’induzione dell’artista stava all’origine di una verità storica, al contempo artistica, e anche “scientifica” qualora venisse provata dai risultati dell’esperimento:

E non solo nella filosofia, ma in tutti gli altri campi del sapere, morale, dritto, belle arti, il realismo offre una base solida, dove l’osservazione e l’induzione può condurre alla verità, alla stessa guisa che nelle scienze naturali.<sup>16</sup>

Il «realismo» era quindi quell’ampio processo di «revisione» dei criteri metodologici al cui punto d’avvio era l’osservazione diretta e soggettiva, in quanto condotta in prima persona. Il cambiamento operativo nelle modalità ricettive dei fenomeni osservati stava generando, secondo De Sanctis, una «revisione generale delle nostre credenze ed opinioni»; uno stravolgimento silenzioso per cui «se la filosofia moderna può avere qualche orgoglio, è questo appunto che molti de’ suoi principi reggono a questa revisione». Il «realismo», se trasferito in ambito letterario, andava inteso come il procedimento antecedente alla stesura, in cui veniva effettuato un primo collaudo delle verità storiche, scientifiche, compiutamente artistiche da dover poi allegare in fase creativa. Da questo quadro complessivo risulta che la ricezione critica dell’opera zoliana, così come venne promossa da De Sanctis, fu il miglior viatico a una proficua assimilazione dei nuovi dettami stilistici e compositivi. Fu forse la comune inimicizia nei confronti dell’astrazione e della metafisica che accomunò gli intenti dello scrittore e del critico, opponendoli entrambi, chi allo spiritualismo di Bertrando Spaventa e di Francesco Fiorentino, chi all’idealismo di Cousin e allo psicologismo di Bourget.

Ma le affinità finora elencate finiscono per esaurirsi se si guarda al conflitto tra De Sanctis e Zola a proposito del rapporto tra romanzo, arte e scienza. L’errore commesso da Zola fu, a parere di De Sanctis, l’aver voluto limitare il raggio della sua, pure, acuta interpretazione del reale, riducendo sia il significato che la ricchezza degli apporti deducibili a partire dalle osservazioni compiute sul campo. Eppure, nonostante la validità delle

---

<sup>16</sup> F. DE SANCTIS, *Il principio del realismo*, in ID., *Saggi sul realismo*, cit., p. 130.

obiezioni, a De Sanctis non riuscì di evidenziare in maniera netta le conseguenze del determinismo nel testo naturalista e zoliano. Anzi, il critico sostenne che dall'insieme dei romanzi del Ciclo si percepiva come Zola avesse ridotto il peso del principio ereditario, dedicandosi piuttosto, e con animo *tainiano*, al «processo della storia»:

Come un filosofo volge la sua curiosità e il suo interesse non ai fatti, ma alle leggi che li governano; così tutta l'attenzione dello scrittore è volta a spiegarci la genesi degli avvenimenti, o, come si dice, la logica, il processo della storia. Questo è il nuovo e il piccante del racconto.<sup>17</sup>

È oltremodo noto che De Sanctis non si espresse sulla narrativa di Verga, né produsse una sola parola sulle novelle e sul primo romanzo della Serie. Si può però intendere che in quelle prove il critico vide una copia mal riuscita dei già tastati battuti zoliano in direzione di una realtà materiale da interpretare e ridurre a narrazione. Il giudizio nei confronti del verismo fu però particolarmente severo e anzi arrise ai convincimenti più retrivi da parte degli oppositori e dei sostenitori di una poetica idealista in letteratura. L'astio nei confronti del verismo dovette, tuttavia, apparire piuttosto strano poiché l'opinione del critico variava se riservata al ringiovanimento del repertorio poetico e dei contenuti reali ottenuto proprio grazie a Zola:

Ciascuna favola poetica è una costruzione, che ha per base la realtà contemporanea, cioè a dire la realtà come è concepita in quel dato tempo. L'originalità di Zola è appunto questo, che la sua costruzione ha per base la realtà di oggi, com'è data dalla scienza e come si concepisce oggi. Onde nasce una grande varietà di forme e di colori nuovi, che ringiovaniscono il repertorio poetico.<sup>18</sup>

Senza che gli elementi di contrasto, come il «fine mentale o tipico» nelle trame o la ricusa dell'Idealità in favore dell'«animalità», venissero celati, l'approvazione del romanzo sperimentale da parte di De Sanctis è pressoché totale, almeno nel primo saggio del 1877. Si trattava perciò di un andamento teorico che attraverso le inedite forme della rappresentazione puntava a un romanzo oggettivo. Benché i cosiddetti valori dell'Ideale – come la Patria, Dio, la Famiglia – urtassero diametralmente con l'abbruttimento e la patologia nella Gervaise ne *L'Assommoir*, ebbene, nonostante quel tipo di raffigurazione eccessiva, il contesto del romanzo andava comunque salvato per il suo eminente contatto con le classi popolari, la loro quotidianità, la loro storia. Ma se trasportato in Italia De Sanctis non si mostrava predisposto alla benché minima invadenza del determinismo scientifico sulle scelte in campo narrativo e letterario. Al netto delle eventuali deformazioni a Zola andava riconosciuto il carattere innovativo della costruzione letteraria di un testo realistico: il rifiuto del romanzo storico e *hugolien* aveva infatti coinciso con la negazione di un intreccio in cui gli eventi narrativi che modellano l'individuo agissero senza un principio, una causa, un effetto, emanando dalla storia personale come i frutti di un «formato»; a De

---

<sup>17</sup> F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in ID., *Saggi sul realismo*, cit., p. 163.

<sup>18</sup> Ivi, p. 184.

Sanctis interessava, invece, conoscere quale processo di «formazione» lo scrittore naturalista avrebbe collocato alla sorgente del mutamento nella personalità e nel carattere del personaggio. Ed è per questo che l'interessamento di Zola per la genesi dei processi psichici e sociali era parte di un approccio materialistico che non andava rifiutato. Passando a una più circospetta definizione dei contorni di quella che rimarrà una lezione ermeneutica pressoché immutata nelle successive ricezioni critiche dell'opera zoliana, De Sanctis stabilì con i suoi due studi i termini del superamento di quell'«ideale di convenzione» che aveva lungamente impedito al romanzo storico di sublimare se stesso e compenetrarsi finalmente con la realtà quotidiana. L'idea stessa di entrare in contatto con il mondo delle classi popolari, dipingendolo “dal vero” presupponeva l'abbandono dei vecchi modelli romanzeschi e l'approdo al romanzo naturalista francese, il quale aveva saputo elaborare al suo interno la percezione e l'interpretazione induttiva mediata dall'artista “cosciente”. Cosicché, persino le scienze morali potevano allacciarsi al progresso letterario e stilistico, testimoniato dal testo naturalista:

Il realismo di Zola è una continuazione, un ulteriore sviluppo del passato, perciò un passo innanzi, un progresso. Egli è riuscito a riempire una lacuna nello studio critico dell'uomo, aggiungendo all'elemento psichico e storico anche i fattori naturali, prima vita, da cui sorgono gli stessi fenomeni psichici, e la cui azione collettiva forma l'ambiente storico. Naturalmente, come avviene ad ogni innovatore, egli fa di questa nuova vita la base e l'ordito di tutto il suo universo, e si abitua a guardare tutto con l'occhio medico. Di qui una certa esagerazione e un certo artificio di costruzione. Sono combinazioni intellettuali, che si liquefanno innanzi al calore dell'artista, quando entra nel vivo della rappresentazione, romanzo per romanzo. E allora, tirato dal vero o ispirato dall'argomento, ti fa una critica compiuta dei suoi personaggi a base ereditaria. E trovi tutti gli elementi che concorrono alla formazione di questo o di quell'individuo, gl'istinti ereditarii, l'educazione, i contatti, l'ambiente sociale, che sono come tanti strati o formazioni successive, il cui risultato è la psiche o il carattere, l'essere così o così. Il suo romanzo è dunque uno studio più acuto e più compiuto dell'uomo, a base fisiologica. Non è una negazione o diversione; è un progresso artistico corrispondente al progresso scientifico, che ha reso scienza l'antropologia e la pedagogia.<sup>19</sup>

Nel capitolo riservato alla genesi e alle stratificazioni di diverso carattere epistemologico che segnano il romanzo zoliano *Au Bonheur des Dames* ho, quindi, provato a segnalare come, partendo dalle intuizioni di De Sanctis, dietro una qualsiasi poetica vada rintracciato «il luogo di rifrazione e di proiezione d'una molteplicità di radici ideologiche, psichiche, sociologiche, che dal piano della comunicazione passano al piano dell'espressione, dalla lingua allo stile, dalla realtà all'immagine».<sup>20</sup>

Ritornando, invece, al successo dell'*Assommoir* e alla diffusione del romanzo zoliano in Italia l'eco del naturalismo poté congiungersi con lo sforzo di “revisione” metodologica compreso nella forma più matura e cosciente di «realismo». La bipartizione tra l'artista e il teorico, avallata da Villari e da Capuana, garantiva poi quella libertà di

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 172.

<sup>20</sup> A. PRETE, *Il realismo di De Sanctis*, cit., p. 12.

giudizio che consentiva a De Sanctis di elogiare il personaggio di Gervaise per la poesia da lei effusa e, in contemporanea, di denigrarne il basso tasso di autonomia del personaggio, poiché il peso dell'influenza del *milieu* pesava sulla protagonista al punto di impedirle di decidere. Nelle poche occasioni in cui al critico spetta di esemplare il determinismo zoliano questi è rinvenuto principalmente nelle decurtazioni del principio dell'auto-determinazione e del libero arbitrio del personaggio-uomo.

Ora, dovrebbe apparire più chiaro perché la ricezione promossa dallo studioso di Morra Irpina non potesse scontarsi con il rigido schematismo di Cameroni: la visione scienziata che, difatti, spingeva l'autorevole saggista milanese a invitare Verga all'adozione coatta di un paradigma epistemologico scienziata. L'intellettuale che per primo presagì la valenza dell'opera zoliana sancì in questo modo la separazione patente tra la ricezione critica di stampo scienziata e quella eccitata da ragioni prima di tutto stilistiche, metodologiche, formali. Il solo punto in cui i due emisferi parvero pure toccarsi fu, come già ampiamente spiegato, l'assimilazione nel romanzo italiano delle modalità connesse all'impersonalità narrativa. A entrambi i fronti premeva soprattutto una maggiore oggettività nella rappresentazione, per cui se è vero che per il "partito" dei romanzieri-fisiologi, rappresentato in Italia da Cameroni, la fase di rinnovamento dei contenuti – invocata nella prefazione a *Germinie de Lacerteux* – costituiva la vera svolta dalle implicazioni politiche, per l'altra fazione – più attenta alle modifiche formali e metodologiche – la tensione positiva creatasi tra classi popolari e romanzo non era di per sé sufficiente a una rimodulazione del genere.<sup>21</sup>

Non c'è da meravigliarsi, dunque, se l'osservazione delle classi popolari poté indicare due cose distinte per gli uni e per gli altri: laddove De Sanctis, Arcoleo, Pipitone-Federico aderivano alle implicazioni stilistiche del metodo sperimentale, confermando così l'efficacia del *principio osservativo*, la critica di impronta cameriana reclamava, ben oltre una

---

<sup>21</sup> La ricusa da parte di De Sanctis del romanzo sociale è un tutt'uno con la denuncia di un metodo compositivo fallibile e incapace di sussumere nel testo le osservazioni e le impressioni raccolte sul campo: «Nessuno di noi ha avuto stomaco di andare lì e studiare quella miseria: il disgusto ce ne allontana. Ebbene questo coraggio ha avuto Zola in Parigi, ed un altro, D'Haussonville, che ha fatto studi interessanti sull'*Enfance de Paris*; ed è andato a studiarla nelle ultime taverne e nelle case più laide. Zola è stato anni in mezzo a questo mondo infetto, ha veduto da vicino il vizio, ha sentito il puzzo e non si è turato il naso, ha sentito le parole oscene e non si è turato le orecchie. Andava colà con l'animo di un professore di anatomia che squarta cadaveri umani per cercarvi la scienza; con l'amore di un san Francesco di Sales o di un Alfonso Casanova; che menavano la vita in mezzo ai monelli, pensando che quelli pure erano loro fratelli. Zola è condotto dall'amore della scienza e dell'arte, e l'amore è intrepido, come dice Federico Borromeo; l'amore vince il disgusto. Andava colà col suo bravo taccuino alle mani e notava tutto, raccoglieva un vasto materiale da cui sono usciti molti romanzi» (F. DE SANCTIS, *Zola e L'«Assommoir»*, in ID., *Saggi sul realismo*, cit., pp. 200-201). L'ottimo curatore della raccolta di saggi desanctisiani sul realismo, Stefano Giovannuzzi, ha opportunamente ricordato come la considerazione sopra riportata scatenò la reazione furiosa di Francesco Mastriani: «L'affermazione di De Sanctis non ha un riscontro obiettivo, ma va collocata in una strategia deliberatamente polemica. In questi anni della giovanissima Serao sono infatti apparsi il racconto *Opale* (1878) e *Dal vero* (1879), cui faranno seguito le *Leggende napoletane* (1881) e il *Ventre di Napoli* (1884). Ma soprattutto Francesco Mastriani ha alle spalle una cospicua narrativa d'ambiente napoletano e d'impegno sociale: i dieci volumi de *I Vermì* (1862-1864), *Le ombre* (1868), *I misteri di Napoli* (1869-1870), i cinque volumi de *I drammi di Napoli* (1878). Ed è proprio dal Mastriani che insorge la reazione più dura contro gli articoli dello Studio nella prefazione ai *Drammi di Napoli*: «Come si può avere il coraggio di dire che il Zola è stato il primo a creare la scuola del realismo, quando io, Francesco Mastriani, apersi nel romanzo questa arditissima scuola co' miei *Vermì*, colle mie *Ombre*, co' miei *Misteri di Napoli?*» (Ivi, p. 200).

semplice adesione, l'esigenza aggiuntiva di un corretto esercizio dei più validi presupposti ideologici ed epistemologici desunti dalle scienze mediche, fisiologiche, positivistiche. Un pensiero che non poteva essere accettato da chi come Verga era più interessato agli aspetti realistici colti tramite l'analisi del folklore e dei codici culturali e latamente sociologici.<sup>22</sup>

Un'ultima serie di puntualizzazioni va, però, riservata a come tale questione teorica venne affrontata da Capuana: di fatto, rileggendo i validi interventi capuaniani in ambito teorico emerge da questi stessi scritti una sorta di terzo fronte nella ricezione dell'opera zoliana in Italia; dopo una prima fase compresa tra il 1878 e il 1881, e durante la quale il critico di Mineo sembrò accettare il metodo e persino i presupposti scientifici della prosa zoliana – una fase che va circoscritta alla prima stesura della *Giacinta* –, Capuana si concentrerà primariamente sulle particolarità del verismo rispetto all'omologo movimento nato in Francia. Il rigetto di un «sistema» positivista parve agire già nella recensione ai *Malavoglia*, che – si badi – Verga approvò in pieno.<sup>23</sup> In questa seconda fase, di parziale disinnamoramento dallo zolismo, l'impersonalità narrativa, introdotta da Flaubert, funse di certo da collante tra l'adozione del metodo osservativo e le modalità di trascrizione poetica dei risultati inerenti la “logica di sviluppo” delle passioni umane nell'intreccio.<sup>24</sup>

Provando a concludere tramite una ulteriore, ma quanto mai necessaria sintesi teorica, la ricezione critica dell'opera zoliana scatenò in Italia e nell'ambito della critica letteraria un vivace alterco tra punti di vista. Ciò si inverò dacché i romanzi naturalisti rappresentavano al meglio le tante plusvalenze soggiacenti nel testo naturalista. Il romanzo borghese, e ancora di più quello approntato da Zola, si era trasformato in oggetto narrativo ricco di significati e di stratificazioni, pregno cioè di rimandi ai campi più disparati, dalla

---

<sup>22</sup> Verga si era opposto all'entrata della fisiologia nel romanzo; tale posizione di diniego venne osteggiata da chi, come Cameroni, anteponeva al risultato artistico il fine educativo e conoscitivo. È significativo che la presa di distanza dallo scientismo venga presentata da Cameroni come una scelta né conveniente, né lungimirante: «Sta bene, che il Verga faccia sventolare la bandiera del naturalismo con virile franchezza, senza ripiegarne un solo lembo. O tutto, o niente! Ma perché arrischiare di perderla, scegliendo la via più pericolosa? Mi spiego. In un paese, come la Francia, assai più colto del nostro, meglio disposto alle coraggiose innovazioni, persino le maggiori celebrità del romanzo naturalista credettero e credono tuttora necessario quel po' di prudenza, che è conciliabile col radicalismo delle loro teorie artistiche e Verga ne vuol usare affatto, in un paese come l'Italia? Non solo Flaubert, i De Goncourt, Zola, Daudet, ma persino i più arditi loro successori, l'Huysmans, l'Alexis, l'Hennique, ecc., per raggiungere la massima verità associano alle descrizioni ed al dialogo gli studi fisiologici sui caratteri principali dei loro romanzi e Verga ne vuol far senza di questo mezzo, in qualsiasi circostanza?» (F. CAMERONI, *La verità in tutto e per tutto*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, cit., p. 134).

<sup>23</sup> Verga approvò in pieno le posizioni espresse da Capuana, come testimonia la lettera inviata subito dopo l'avvenuta lettura della recensione dei *Malavoglia*: «Carissimo Luigi, Il tuo articolo sui *Malavoglia* è il più bello, il più serio, il più lusinghiero che possa desiderare, se non io, ma lo scrittore più eminente che occupi di sé tutta la critica. E un vero studio delle condizioni e delle ragioni intime del romanzo che io devo essere più che fiero di averti dato occasione di scrivere.» (G. VERGA, *Lettera a Capuana del 29 maggio 1881*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 118-119).

<sup>24</sup> In questo senso, secondo Capuana l'impersonalità narrativa acquista un peso relativo maggiore; dello stesso parere è Verga, il quale pone l'impersonalità narrativa al primo posto tra le esigenze del romanzo moderno: «Non ho mai visto così nettamente posata dallo stesso Zola 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 frasi.» (Ivi, p. 119).

fisiologia alla sociologia. Tutto questo determinò che a seconda del valore e della provenienza intellettuale degli esegeti potessero prevalere ottiche e convincimenti attigui agli interessi già sviluppati in precedenza: non c'è, dunque, da meravigliarsi se De Sanctis si interessò del dato metodologico, Cameroni di quello politico e Capuana di quello "formale". Ma dal raffronto tra le tre dominanti interpretative mi pare, tuttavia, che si erga la figura di De Sanctis, che Silvia Disegni ha recentemente accostato a quella di Saint-Beuve per l'impegno profuso a difesa dell'arte moderna e realista. La «revisione» da lui promossa non solo produsse l'intromissione di criteri mimetici quanto elevando il romanziere a filosofo morale e a scienziato contribuì al superamento del romanzo storico come modello. L'epopea balzacchiana – iniziata a partire dai cosiddetti «studi» e continuata attraverso le «osservazioni» etnografiche di Émile Zola – trovò il suo prolungamento nella versione verista della teoria sperimentale. La realtà rurale e la dimensione riflessiva e al contempo istintiva del contadino siciliano fornì il giusto *milieu* di cui i veristi necessitavano. La recente unificazione del 1861 e l'inedito ruolo delle masse negli eventi politici di quegli anni fece in modo che il romanzo verista, benché sedicente apolitico, si dimostrasse in grado di formulare uno scenario di forze, coerente e in contrasto; il paradigma darwiniano della "lotta per la vita" agì – come l'impersonalità narrativa agì sul piano stilistico e formale – da ulteriore collante ideologico e da sfondo interpretativo; l'applicazione del darwinismo alla società rurale siciliana o a una comunità di commesse e *calicots* in *Au Bonheur des Dames* formò la tela su cui sia Verga che Zola inserirono una "logica di svolgimento" comune. E restando sull'asse anti-spiritualista De Sanctis-Zola, anche l'analisi e la ricostruzione storica degli effetti provocati dagli «appetiti» materiali su una comunità indifesa – appetiti "ingenerati" secondo Verga da un influsso ideologico esterno – si rivelò, al pari della detestata «animalità» zoliana, la forma nostrana e "nazionale" del rifiuto della metafisica e dello psicologismo *bourgettiano*.

#### IL BREVE CARTEGGIO ZOLA-VERGA

Quando Giovanni Verga decise di scrivere personalmente a Émile Zola i rapporti interpersonali tra i due scrittori, incontratisi una prima volta a Médan, due anni prima – potevano dirsi piuttosto declinanti, se non ultimati. Le ragioni sotterranee per cui il rapporto non si consolidò vanno ricondotte a ostacoli di natura pratica e a distanze di natura teorica. Né, si può esser certi, la diffusione del romanzo verghiano in Francia giovò alla poetica del romanziere e ai contenuti della sua arte; tratteggiato da Rod come uno scrittore malinconico, attento alle manifestazioni del folklore e proveniente da un ambiente mezzo scapigliato, la figura di Verga venne associata sul piano ideologico e filosofico al fatalismo che sembrava imperversare nei suoi racconti.<sup>25</sup> L'assenza di un metodo scientifico

<sup>25</sup> I rapporti tra Verga e Rod, benché proseguiti per lungo tempo e anche per via epistolare, dovevano essersi deteriorati molto prima del 1890. In una lettera di quell'anno, rivolta a Cameroni, Verga censurava Rod sia come critico che come scrittore: «Io non credo col tuo amico che Zola sia in decadenza, quanto a potenza

aprirebbe le porte all'accusa di fatalismo che, come si sa, nel *Roman Expérimental* è sinonimo di assenza di presupposti deterministici da parte del romanziere.<sup>26</sup> In altre parole, se Verga era fatalista ciò voleva dire che le leggi esposte nei suoi romanzi non rispondevano che a un sentimento e a una poetica personali e non oggettive. Per di più l'assenza di un'apertura nei confronti della teoria della produzione letteraria rendeva sterile il confronto con l'autore dei *Malavoglia*, restio alle poetiche condivise e soprattutto ai dettami metodologici di marca scienziata. A tutto questo vanno anche sommate le enormi difficoltà di carattere linguistico dato che Zola non conosceva neanche la lingua italiana.

Come primo fattore occorrerà però tener conto dell'impatto negativo che l'opera verghiana destò nel pubblico francese; si dovette creare una certa confusione nei confronti di uno scrittore che diveniva noto in quegli anni per la narrativa rusticale, ma di cui l'unica opera stampata in lingua francese era *Tigre Reale*, tradotta con pressapochismo da Jules Lermina. Neppure gli interventi critici di Edouard Rod, editi sul supplemento de «Le Parlement», seppero colmare il discreto vuoto di informazioni e di comprensione critica intorno all'opera di Verga. Ma siccome il naturalismo francese era ormai un fenomeno letterario diffusosi in tutta Europa, c'era una certa attenzione per le notizie che, provenienti dall'estero, menzionavano la nascita di altri movimenti affini; l'eco del "verismo" facilitò l'attività di un giovane apprendista scrittore come Rod, il quale oltre alla passione per la scrittura si cimentava tra il 1878 e il 1882 in saggi critici e brevi rassegne letterarie. Ma la figura di Rod, a cui Verga, poi pentendosene, si era affidato al fine di promuovere i suoi lavori oltralpe, svolse un ruolo difettivo e imperfetto, trasmettendo di Verga un'idea consona a quella che sarebbe stata, pure, la prima critica verghiana di Croce e di Russo. L'etichetta di romantico, di scrittore melanconico e fatalista non piacque però a Émile Zola, il quale poteva sì accettare il ripiego verso il lirismo, ma senza che gli afflitti poetici fiaccassero la scientificità del metodo e l'analiticità del narratore nel descrivere e inquadrare la natura umana. Ebbene, mancando la scientificità nel romanzo dei *Malavoglia* e venendo meno l'apporto sperimentale basato su paradigmi scientifici il rapporto tra i due scrittori si incrinò sin dal primo incontro, promosso nel 1882 da Giovanni Verga tramite l'aiuto e l'intercessione, anche linguistica, di Rod.<sup>27</sup>

---

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, brancolando, 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.» (G. VERGA, *Lettera di Verga a Cameroni del 8 aprile 1890*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 241).

<sup>26</sup> V. infra cap. I.

<sup>27</sup> Giorgio Longo ha evidenziato come la ricezione critica di un «Verga opaque» abbia pesato grandemente sulla comprensione del verismo in Francia: «Ainsi, à la place d'un profil original, bien qu'utopique, de l'Ecrivain, on voit se dresser la figure de l'Ecrivain et/ou: celle d'un Verga opaque, ou difficilement reconnaissable, qui est tour à tour soumis à un processus de «reconnaissance» ou d'opposition. Un Verga dont la silhouette est floue, perdue dans le lointain; et que l'on connaît de manière confuse et précaire, comme dans le *Théétète* de Platon, à travers une «re-connaissance». De cette manière, Verga peut tout au plus rappeler quelqu'un, ressembler à quelqu'un: il est le plus souvent rapproché des réalistes et des naturalistes français. Dans un autre contexte, et pour des raisons que nous allons voir de façon plus précise, on glisse de la comparaison à l'association par opposition. Dans ce cas, on l'oppose ou on le préfère à quelqu'un d'autre; Verga deviendra alors, selon le contexte historique et idéologique, l'anti-Zola ou, plus tard, l'anti-D'Annunzio.» (G. LONGO, *Verisme et naturalisme: Verga et ou*, cit. p. 78).



Eppure il primo contatto di Verga con la letteratura francese fu possibile non tramite Cameroni, che ancora non conosceva Zola, ma grazie a Carlo Dal Balzo, il quale a sua volta si mise in contatto con il traduttore Jules Lermina.<sup>28</sup> Queste due pedine – del tutto inefficaci – ricorsero alla «fatalité» come motivazione delle *souffrances* dei *Malavoglia*. Un po' troppo poco affinché il *rendez-vous* organizzato da Rod e a cui partecipò probabilmente anche Gualdo riuscisse al meglio, superando anche le attese. Verga – che si trovava in quel momento a metà di un viaggio tra Parigi e Londra – incontrò un artista navigato, il cui contatto con Parigi e la borghesia più avanzata e progressista aveva reso esperto conoscitore del progresso nelle sue forme più materiali, o legate al consumo e alla scienza. Allo stupore di Verga per la visione della grande metropoli parigina, Zola dovette opporre presumibilmente uno stato d'animo del tutto diverso: dopo la morte della madre e l'addio a Flaubert e Duranty, tra il 1881 e il 1882 l'autore dei *Rogoun-Macquart* aveva conosciuto periodi di tristezza e disappunto: dopo un periodo di depressione e di fiacchezza creativa il grande romanziere tentava di risalire la china dopo gli scandali – ma anche i grandi successi – succedutisi a seguito della pubblicazione de *L'Assommoir* e poi di *Nana*.<sup>29</sup>

Zola, la cui parabola naturalista era cominciata molto tempo addietro – almeno quindici anni prima, nel 1867 –, superava nel 1882 le ultime secche di un *annus horribilis*, il 1880, durante il quale aveva dovuto sopportare il dolore per la morte della amata madre, la scomparsa di Flaubert e dell'amico Duranty; queste tre perdite avevano fiaccato il vigore della sua polemica civile, costringendolo a una parziale revisione delle posizioni critiche fino ad allora inflessibili nei confronti del mondo politico e della modernità. Nei primi mesi del 1882, la stesura di *Pot-Bouille* e i primi mesi di indagini sul campo dedicate alla scrittura di *Au Bonheur des Dames* avevano riacceso in lui la fiamma dell'arte, riaprendo nuovi scenari nella sua esistenza. Nella prima pagina dell'*Ébauche* di *Au Bonheur des Dames* è ravvisabile un ottimismo e un'empatia per il progresso economico che non era mai apparsa prima nelle note dello scrittore, del critico e del teorico. Dal lato opposto, Verga, la cui antipatia nei confronti della teoria era a tutti nota,<sup>30</sup> proveniva da un periodo di intensa attività, culminata con la pubblicazione dei *Malavoglia* e della raccolta delle *Rusticane*. Oltre a ciò, sia il pessimismo verghiano – che distingueva l'epopea negativa dei Vinti dal racconto di una storia familiare congestionata dalla follia – che il rifiuto del determinismo scientifico – sollecitato e ribadito in quegli stessi anni da Capuana – costituivano i principali punti fermi che avrebbero potuto inibire una connessione solida tra artisti e poetiche contigue, se non complementari.

<sup>28</sup> Da una lettera diretta da Capuana a Verga risulta che entrambi erano in contatto con lo scrittore piemontese Luigi Gualdo, allora residente a Parigi: cfr. L. CAPUANA, *Lettera a Verga del 4 settembre 1875*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 51. Sui rapporti tra Verga e il critico Dal Balzo cfr. S. DISEGNI, *La diffusion de l'œuvre de Zola en Italie. Un exemple de médiateur culturel: Carlo Del Balzo*, in «Les Cahiers naturalistes», 79 (2005), pp. 109-129; G. LONGO, *24 lettere di Carlo Del Balzo a Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», 6 (1989), pp. 85-110 e dello stesso autore ID., *Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 1 (2008), pp. 137-153.

<sup>29</sup> La convulsa vicenda che condusse alla pubblicazione di *Nana* nel 1880 sulla rivista «La Ragione» sono raccontate in L. DELLA BIANCA, *Da Émile Zola a Clelio Arrighi: Nanà a Milano*, in «Transalpina», 2013, 16, pp. 213-221.

<sup>30</sup> Vale la pena di ricordare quanto Verga scriveva a in anni piuttosto tardi; la lettera è del 8 aprile 1890: «Il male è che adesso si corre dietro alla teoria – mentre Balzac e Flaubert facevano dei capolavori senza teoria o contro la teoria.» (G. VERGA, *Lettera di Verga a Cameroni*, in G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 241).

Dall'estrema cordialità con cui Zola intesseva la rete di contatti epistolari con i fautori del movimento naturalista all'estero si può supporre che anche l'incontro con Verga, organizzato da Rod, rientrasse, a quel tempo, tra gli obblighi del maestro, cui pure faceva piacere promuovere il modello sperimentale, spiegandone *vis à vis* le ragioni.<sup>31</sup> Ma vi è un altro interrogativo che aleggia sul faticoso incontro del 1882: c'è da chiedersi quanto Zola fosse a conoscenza della produzione letteraria di Verga. Se ci si affida alla testimonianza di Rod, contenuta in una lettera inviata a Verga nei mesi precedenti all'incontro, si può però essere piuttosto certi che le sole prime pagine dei *Malavoglia* vennero lette, in traduzione simultanea, a Zola.<sup>32</sup> E fu ancora Rod a promuovere le modalità dell'incontro del 1882, predisponendo l'accoglienza di Verga a Parigi e facendola precedere dalla pubblicazione di alcuni studi critici sulla sua prosa.

Nelle poche lettere che Zola e Verga si scambiarono tra loro si avverte, pure, un tono a tratti colloquiale, ma distaccato o inficiato da una eccessiva premura e da un timore reverenziale da parte di Verga.<sup>33</sup> Se invece si guarda all'evoluzione del rapporto di conoscenza le fasi da ricostruire appaiono essenzialmente due: vi è un primo periodo, che precede la conoscenza diretta ed è grossomodo situabile tra il 1875 e il 1881; poi vi è una seconda fase, più intensa e viva, che ha inizio con l'incontro del 1882 e che prosegue fino al 1884, l'anno in cui si interromperà per sempre la relazione epistolare. In riferimento al primo arco di tempo, e considerato che tra il 1876 e il 1881 Verga e Capuana si spostarono su posizioni materialiste e naturaliste, nelle lettere tra i due amici e negli scritti, teorici e narrativi, di entrambi è riscontrabile una predilezione per Zola rispetto a Flaubert: la lettera del 9 febbraio 1876 in cui Verga confessava a Capuana il profondo apprezzamento per la nuova narrativa dello scrittore cresciuto a Aix-en-Provence – lo definiva il «Tiziano del romanzo» – apre di fatto il periodo caratterizzato da piccoli ripensamenti, cui seguirà un silenzio protrattosi a lungo, almeno fino alla svolta verista del 1879.

All'altezza della novella di Gramigna, comprendente la dedicatoria a Farina, sono tuttavia diversi i punti di congiunzione tra la poetica del naturalismo francese e l'apologia verghiana di una letteratura basata sui «documenti»: c'è, da un lato, una concordanza piuttosto forte sul tema *goungortiano* dell'«interdetto letterario», il ché facilitò immediatamente l'assimilazione di contenuti e storie popolari nella nuova narrativa; in

<sup>31</sup> La lettura del vasto epistolario zoliano rivela l'avvedutezza con cui Zola costruì la rete di relazioni con i sostenitori e gli altri esponenti del naturalismo in Europa: cfr. É. ZOLA, *Correspondance*, cit.).

<sup>32</sup> In una lettera inviata a Verga, Capuana ricorda all'amico di avergli precedentemente inviato i *Contes à Ninon*: si v. L. CAPUANA, *Lettera del 5 agosto 1875*, in G. VERGA-L. CAPUANA, *Carteggio Verga - Capuana*, cit., p. 49. Poco meno di un anno dopo Verga si espresse sul romanzo *La Curée* e su *Le Ventre de Paris*: a tal proposito cfr. G. VERGA, *Lettera del 9 febbraio 1876*, ivi, p. 52. Da una lettera del carteggio tra Verga e Rod siamo a conoscenza del fatto che sia *I Malavoglia*, che le novelle di *Vita dei campi*, vennero lette da Rod alla presenza del maestro: «Je suis étonné que vous n'avez pas encore reçu de lettres de Zola. Nous avions lu ensemble quelques morceaux des *Malavoglia*, que lui avaient beaucoup plu.» (É. ROD, *Lettera a Verga del 6 dicembre 1881*, in G. VERGA-É. ROD, *Carteggio*, cit., p.101).

<sup>33</sup> In una lettera diretta alla famiglia e risalente al 1874 Verga riconosceva in sé la carenza di praticità e l'eccessiva «dentezza» nella cura dei rapporti con l'editore Treves: «Adesso ho aperto gli occhi – e tutte queste cose non saranno perdute per l'avvenire – Sin ora non ho fatto che stabilire bene la mia posizione, e se Dio m'aiuta a fare andar bene anche il mio maggior lavoro, vi so dire che i miei disegni non saranno più castelli in aria. [...] Vi assicuro che ancora non so persuadermi come se ne sia tanto parlato, è una cosettina di così poco! Ma no, cara Mamma, intendevo giustificarmi anche agli occhi miei stessi, perché delle volte mi arrabbio contro la mia lentezza.» (G. VERGA, *Lettera alla famiglia del 28 giugno 1874*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 67)

secondo luogo, vi fu da parte di Verga l'adozione di un modulo narrativo incentrato sull'impersonalità narrativa, ideata da Flaubert e irrobustita da Zola; infine, i veristi accettarono un registro lessicale e delle rappresentazioni diamesiche della realtà del linguaggio basso, che corrispose non da ultimo a una completa, benché diversificata, adesione alle scelte naturaliste in ambito stilistico e linguistico.

La seconda fase dei rapporti tra Zola e Verga fu congestionata da una frattura sul piano teorico; un raffreddamento dei rapporti che partì da una rivisitazione delle vedute, causata essenzialmente dalla messa in discussione di alcuni punti saldi dell'ultima poetica naturalista. Come ho cercato di spiegare nei paragrafi precedenti, il rifiuto dello scientismo, partito *in primis* da De Sanctis e da Villari, si estese presto a macchia d'olio, coinvolgendo anche il *côté* letterario e artistico. L'edizione del *Roman Expérimental* ebbe, pure, in questo frangente temporale, un ruolo primario nella configurazione di inediti equilibri tra il verismo e il naturalismo. Da una parte, la maturazione delle posizioni desanctisiane e, dall'altra, il riesame di Capuana, palesato nelle recensioni a *Vita dei Campi* e ai *Malavoglia*, misero in mostra le distanze tra i due movimenti, prima di allora inattingibili. Per Zola, gli anni tra il 1880 e il 1881 furono altrettanto decisivi nella difesa del *suo* naturalismo. La polemica del 1879 con Edmond de Goncourt aveva accelerato il corso degli eventi, per cui l'esigenza improrogabile di imprimere una altra svolta ai contenuti del *Ciclo* si era trasformata, di lì a poco, in una vera necessità. Ai consueti attacchi al romanticismo, Zola aggiunse l'avversione verso le manifestazioni letterarie dello stile narrativo *hugolien*, contrassegnato dalle contrapposizioni manichee e melodrammatiche e dalle trame poco veridiche e prevedibili. Muta, in questa fase movimentata, anche il profilo ideologico dell'autore e del *Ciclo*, per cui – come si dirà negli ultimi due capitoli – con *Au Bonheur des Dames* Zola si avvale per la prima volta di un punto di vista ottimistico sulle dinamiche e le finalità benefiche, apportate dal progresso economico della società borghese ancora in via di formazione. Non più aspramente critico nei confronti dell'economia industriale su larga scala, in *Au Bonheur des Dames* Zola esaltò l'«autre face de la vérité», ovvero la spinta capitalistica a ingrandire i commerci e a moltiplicare i bisogni, i desideri, le aspirazioni del singolo individuo consumatore. Da questi elementi si può perciò desumere che l'accordo tra Zola e Verga poté reggere più sul piano stilistico che su quello contenutistico: difatti, al di là della comune attenzione per il paradigma del darwinismo sociale – e che entrambi imprestarono alla loro letteratura – furono l'impersonalità narrativa e il conio di un linguaggio popolare a costituire i moduli condivisi dalle due poetiche. Né si può ipotizzare che Zola non fosse a conoscenza delle evoluzioni della poetica verista o dei principali protagonisti della critica letteraria italiana; la serie di contatti da lui instaurati negli anni che precederono l'incontro con Verga, testimonia abbastanza bene quanto il maestro del naturalismo tenesse alla costanza e alla stima reciproca nei rapporti epistolari con una varietà di interlocutori. E basti qui ricordare come alcuni degli esponenti più attivi della critica del tempo entrarono in contatto con Zola; in ordine di tempo essi furono: il traduttore Policarpo Petrocchi (1877), il fido Felice Cameroni (1878), lo scrittore e giornalista Edmondo De Amicis (1878), il critico e scrittore Luigi Capuana (1879), Francesco De Sanctis (1879), i critici letterari e sostenitori della svolta metodologica sostenuta dal naturalismo Federigo Verdinois (1879), Enrico Onufrio (1879), Ferdinando

Martini (1879), Attilio Luzzatto (1881), Vittorio Pica (1882), Giuseppe Federico-Pipitone (1883).

Ma volendo ripercorrere questa seconda fase dei rapporti tra i due, o affinandoci a una prima scorsa delle lettere, risalta dal tessuto discorsivo instauratosi la scarsa audacia di Verga, un difetto egli stesso percepiva e di cui egli stesso si rammaricava con la madre anni prima, a Firenze. Questa eccessiva prudenza viene a galla anche nella maniera con cui Verga tentò di entrare in contatto indiretto con Zola; la lettera del 16 luglio 1881, in cui chiede a Rod di far pervenire alcuni dei suoi scritti, è esemplare di una ritrosia connaturata caratterialmente:

Giacché Ella ha la bontà di presentare il mio libro a Zola, mi faccio animo a spedirle *I Malavoglia e Vita dei Campi*. La prego di aggiungere a voce che la mia offerta non ha nessuna pretesa – e appunto per non sembrare che ne abbia alcuna, anche lontanamente – non osai scrivergli né inviargli il libro direttamente – che è solo un omaggio naturalissimo reso al maestro, e all'ingegno poderoso, cui tutti noi che tentiamo di cogliere la vita nella sua reale manifestazione, dobbiamo qualche cosa.<sup>34</sup>

Come per gli altri contatti mantenuti nel tempo, va detto che anche la linea che congiungeva Zola a Verga passava attraverso il parere e un primo vaglio critico da parte di Rod e di Cameroni. Dallo studio delle carte autografe e dalle lettere finora pubblicate appare evidente che Verga fu incapace di rafforzare il legame umano con Zola, né fu in grado di rintracciare, tra i diversi filoni, un genuino filo conduttore con cui portarsi da sé fino a giungere alla trattazione delle principali tematiche dell'arte.

La scelta di spostare la conversazione epistolare dal giudizio sui *Malavoglia* alla valutazione della *Cavalleria Rusticana*, già rappresentata a teatro fu, a conti fatti, un'altra opzione infelice; la prima missiva mi pare, in realtà, uno sterile tentativo, con cui Verga provò a riconciliarsi con il maestro, recuperando il tempo trascorso dopo l'ormai lontano avvicinamento del 1882. La breve lettera di risposta è, quindi, altrettanto cortese e pacata, per cui Zola può permettersi, dall'alto della sua posizione e della sua fama, di rispondere agli elogi ricevuti da Verga con un controllato ringraziamento. Per quanto appaia la minima volontà a proseguire il colloquio («Ici, nous pataugeons encore»), il solo appiglio al quale Verga poté aggrapparsi fu l'espansione del teatro naturalista in Italia. Caduta la proposta, avanzata da Verga, di una prefazione del maestro ai *Malavoglia*, tradotti per la prima volta in francese, toccò ancora allo scrittore siciliano lo sforzo di riaprire in qualche modo la comunicazione. Ma neppure il successo di *Cavalleria* poté qualcosa di fronte all'inappetenza manifesta di Zola e agli ostacoli linguistici: «On m'a parlé de votre grand succès au théâtre, dont je ne puis me rendre compte, malheureusement, car c'est à peine si je lis l'italien».<sup>35</sup>

La lettera del 3 giugno 1884 è la più corposa fra le due che Zola inviò a Verga; a tratti, appare persino paradossale che due dei maggiori scrittori naturalisti d'Europa non arrivarono neanche lontanamente a discutere di narrativa, concentrandosi invece sul solo teatro. Il giudizio che Zola fu chiamato a dare a proposito di *Cavalleria Rusticana* è, però,

<sup>34</sup> G. VERGA, *Lettera a Rod del 16 luglio 1881*, in G. VERGA-É. ROD, *Carteggio*, cit., p. 95.

<sup>35</sup> É. ZOLA, *Correspondance*, vol. V (1884-1886), cit., p. 93.

lucido e oggettivo, come d'abitudine: la durezza e l'osservanza, quasi religiosa, della verità, tramutarono di colpo la cortesia della lettera precedente nei contorni di una riflessione severa, quanto calibrata. Secondo Zola era a causa dell'eccesso di "animalità" che preferiva sconsigliare la rappresentazione della *Cavalleria Rusticana* a Parigi. Le scene brutali avrebbero causato un sicuro insuccesso, gettando del discredito sia il naturalismo, che i suoi principali esponenti. La scena del morso di Turiddu a compare Alfio – che in Italia aveva invece provocato l'attenzione e la sorpresa nel pubblico, irretito dalle forti emozioni – a Parigi sarebbe stata la causa iniziale di fraintendimenti, favorendo alcune disapprovazioni, sconcerto, critiche di immoralità («puis, ce qui est plus grave, l'esprit général, les traits de mœurs, comme l'oreille mordue, devant lequel nos bourgeois resteraient béants»). Zola pone pure il problema della traduzione dacché sarebbe stata impervia la resa linguistica dei nomi dei personaggi («à changer également les appellations»). Ma la valutazione più severa riguarda lo stile e l'«esprit» dell'opera, che in sé conterrebbe le contraddizioni di «un auteur de romances».<sup>36</sup> Quest'ultima dichiarazione pare, quindi, rinsaldare quanto detto nella prima parte del terzo capitolo, laddove si diceva che Zola, così come tutti i francesi raggiunti dagli studi di Rod su «Le Parlement» ebbe un'idea falsata di Verga, ritenendolo fin dall'inizio poco più che un'appendicista, ovvero un autore tardo-romantico, segnato dal pessimismo e prefigurante una poetica incentrata sul fato e i suoi effetti devastanti.

#### LA VISIONE PROGRESSISTA ZOLIANA E IL PESSIMISMO VERGHIANO

A soli dieci anni dalla sanguinaria repressione della Comune di Parigi, il movimento socialista era un corpo senza forma, disperso e mutilo, e che faceva i conti con le terribili debolezze seguite alla distruzione del sogno operaio di conquista del potere. Da un punto di vista strettamente ideologico è proprio in questa fase che crollano le convinzioni di tutti coloro, socialisti e non, i quali ritenevano che l'espansione delle forze produttive avrebbe costituito la precondizione di una società indirizzata senza bisogno di forzature verso uno sviluppo di tipo collettivistico. Ma attraverso l'imposizione di una ferrea disciplina nelle fabbriche e nei centri di smercio delle merci – quei *grands magasins* della distribuzione aperti prima a Londra e poi a Parigi – i capitali dell'industria europea e della finanza avevano saputo storcere questa errata predizione, mettendo a pieno sfruttamento la nuova concentrazione delle forze produttive. La susseguente rivoluzione nei mezzi di lavoro è lo sfondo su cui regna incontrastata l'introduzione del macchinismo. Ciò che si verifica a metà dell'Ottocento nei processi produttivi è senza alcun dubbio una seconda rivoluzione industriale, a cui segue, senza alcuna discontinuità nel processo di trasformazione, l'istituzione di enormi centri di distribuzione destinati alla vendita al dettaglio delle migliaia di nuove merci prodotte mediante la lavorazione meccanizzata. La cessazione del lavoro di tipo manifatturiero non aveva determinato da sé – come, invece, ritenevano alcuni pensatori socialisti, tra cui Fourier – l'abolizione del salario e la diffusione su scala

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 123.

internazionale di comunità sociali e di falansteri. La transizione del potere dalla borghesia agli operai per via democratica o rivoluzionaria non solo non era più ipotizzabile come prima ma a essa non era più accomunata l'idea generale dello sviluppo progressivo e socializzato delle forze produttive. Allorché la gloriosa esperienza della Comune di Parigi si delineava come il punto di non ritorno per le aspirazioni rivoluzionarie delle classe proletaria, la borghesia radicale e di sinistra si affacciava sulla scena con degli astuti propositivi conciliativi nei confronti delle istanze sindacali rivendicative. Le richieste di tipo riformistico avanzate da Denise nel romanzo *Au Bonheur des Dames* sono un esempio di quest'ultima proposta politica che si fa spazio nell'agone societale al fine di contenere i contrasti di classe.

Ma le idee di Denise – che nella realtà saranno accolte persino dal più avveduto Otto von Bismarck –, benché tendano soltanto a migliorare le condizioni di lavoro favorendo l'elevazione dei profitti, destano una reazione negativa e immediata nell'imprenditore capitalista Mouret. Mouret, inebetito di fronte al denaro, accuserà la donna di essersi infatuata delle idee socialiste. Da questa piccola vicenda, a me sembra che proprio osservando questi due punti di vista contrapposti si possa capire fino in fondo l'ambivalenza della posizione di Denise e di una certa borghesia parigina del tempo; ovvero, che si possa cogliere qui la necessità, avvertita da più parti, di fronteggiare la seconda rivoluzione industriale, commisurando l'avanzamento produttivo e l'intensificazione della produttività alle effettive condizioni dei lavoratori o al crescente pauperismo. Le riforme volte a tutelare la salute dei lavoratori e a favorire il consumo e la pace sociale persero in questi anni qualsiasi caratterizzazione politica, essendo promosse nel romanzo di Zola del 1882 dalla *fourieriana* Denise e, nella realtà storica dei Governi nazionali, dal anti-socialista von Bismarck all'interno del suo programma di crescita datato 1884. Si vede, perciò, quali sostrati politici e quali intenzioni di carattere economico si nascondevano dietro quella che Zola volle dipingere volutamente come «semplicità d'animo», «coraggio nel futuro» e «magnanimi propositi» dell'ingenua Denise:

La accusava di socialismo e la confondeva illustrandole una serie di difficoltà pratiche; perché lei parlava con semplicità d'animo e si rimetteva con coraggio al futuro quando vedeva aprirsi una pericolosa falla nell'attuazione dei suoi magnanimi propositi.<sup>37</sup>

La difesa della concentrazione delle forze produttive e della prima meccanizzazione del lavoro conduce Denise a supporre che, al di là dell'ideale socialista e dell'avvento di una società egualitaria, il “falanstero” costituisse anche dal punto di vista produttivistico la migliore tra le soluzioni pratico-organizzative attraverso cui rifondare la società umana nell'era della modernizzazione, dei consumi e dell'eterno progresso – oggi diremmo “crescita”. Tra il 1840 e il 1880 mancò nella storia della borghesia francese ed europea una direzione univoca o un comune intendimento su come portare avanti – cioè con quale politica “attiva” – la futura vita economica nei singoli paesi: l'incertezza nei rapporti di forza tra le classi contribuì di certo alla divisione in fazioni della borghesia, divisa

---

<sup>37</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, Milano, Mondadori, 2012, cap. XII, p. 890.

sull'evoluzione, più o meno solidaristica e armonica, da accompagnare allo sviluppo gigantesco delle forze produttive. In ogni settore della vita economica emersero soluzioni tra loro molto differenti: restando nel campo della distribuzione delle merci basti dire che, accanto alle piccole botteghe del vecchio commercio – ancora legate a quel che restava della manifattura e dei laboratori con pochi operai – si ingrandirono, tra il 1840 e il 1880, sia i *grands magasins* connessi direttamente alla produzione industriale che le grandi e medie cooperative operaie, ispirate ai modelli e agli ideali socialisti. Queste tre forme del commercio offrono un'idea perspicua della varietà di soluzioni che in quei quattro decenni erano state prospettate a seguito dello sviluppo del processo di industrializzazione meccanizzata su larga scala. E questi tre modelli, di cui dirò più ampiamente nei due capitoli successivi, rispondono perfettamente alla ricostruzione storica che Zola diede dell'industria e del commercio nel romanzo del 1882-1883. Per afferrare la completezza della sintesi prodotta da Zola bisogna tener conto di quanto negli ambienti socialisti e *fourieriani* fosse un'idea condivisa che l'ingrandimento delle fabbriche e l'aumento esponenziale del numero dei lavoratori avrebbe certo creato le condizioni necessarie per il benessere collettivo e un sistema egualitario. Persino nelle file della borghesia radicale e di sinistra vi furono imprenditori e banchieri che, almeno fino allo scoppio della rivolta comunarda, appoggiarono e favorirono espressamente la crescita di imprese cooperative e di esperimenti di produzione dalle chiare finalità umanitarie. L'idea di democrazia e il concetto stesso di evoluzione e progresso vennero a trovar sial centro di un mutamento di prospettiva che Zola mutuò nelle pagine del romanzo *Au Bonheur des Dames*. La posizione che Zola palesò a difesa della democrazia popolare e del progresso civile è ottimamente riassunta nell'articolo *La Democratie*, pubblicato su «Le Figaro» nel 1881: in questo piccolo saggio storico di cui ormai non si para più, lo scrittore evidenziava le nervature del suo pensiero progressista e anti-comunardo. La svolta ottimistica, sancita con l'appoggio al capitalismo in *Au Bonheur des Dames*, viene a essere confermata da una visione politica tipica di un armonista sociale: secondo il romanziere naturalista, allo sviluppo collettivo sarebbe potuto corrispondere l'accoglimento delle richieste popolari e operaie, le quali si sarebbero così conciliate armoniosamente con lo sviluppo delle forze produttive e le esigenze del capitale di accrescersi. E, d'altronde, al termine del romanzo del 1882-1883, l'amore tra Mouret e Denise non sancisce, anzi suggella, il pieno accordo tra le aspirazioni collettiviste e falansteriane della ragazza con le rigorose esigenze produttivistiche imposte dallo spietato Mouret? E che le modifiche strutturali e le ricadute sociali potessero verificarsi sul piano storico e sociale in relativa armonia e, quindi, senza pesanti e sanguinosi rivolgimenti, non è il nuovo paradigma sociale su cui poggia l'ideologia politica progressista di *Au Bonheur des Dames*?

Se, invece, si guarda all'impostazione sociologica e storica, riscontrabile nei *Malavoglia* Verga intrudeva nella sua letteratura verista una visione forse meno cosciente della versatilità delle innovazioni tecnologiche e delle trasformazioni economiche, benché, sin dal primo trasferimento a Firenze e dopo col successivo passaggio a Milano, l'evoluzione societale gli si era comunque pienamente rivelata. Tenuto conto della pur evidente disparità di esperienze, l'opera di Verga non risulta però di minore intensità: essa è meno concentrata alle forme che mutano, ai meccanismi economici che si separano dal

passato, ma è altrettanto attenta, se non di più, agli effetti che la struttura – in termini marxistici – produce sulla sovrastruttura e sulla psicologia del singolo individuo. Né le verità di carattere sociologico e antropologico più che scientifico appaiono in Verga meno indicative di un'epoca e dei processi sociali, ovvero delle trasformazioni su vasta scala che in breve tempo scaricarono i loro effetti sulle piccole comunità rurali e sui singoli.

Si può quindi supporre che prima di imbastire una conversazione tra loro Zola e Verga dovettero intendersi sull'approccio epistemologico che aveva contraddistinto le loro opere naturaliste; si trattò perciò di stabilire quale paradigma e quale epistemologia, se più sociologica o più scientifica, potesse meglio adattarsi a una lettura condivisa e socializzabile dei colossali fenomeni in atto. Messe temporaneamente da parte le scienze fisiologiche – di cui Verga ignorava gli sviluppi recenti, da Lucas a Morel, a Letourneau – ai due scrittori rimaneva un approccio comune e diversificato, suffragato dalle teorizzazioni *spenceriane* e da una traslazione del darwinismo sui meccanismi sociali di sopraffazione e lotta per la sopravvivenza. La selezione naturale e la propensione all'adattamento del singolo individuo erano dunque due manifestazioni dell'animalità che potevano ben adattarsi alla narrativa: i soli due meccanismi psicologici che sia per Verga che per Zola erano stati in grado di motivare sia il particolare che il generale nel fluire degli eventi quotidiani, visti in piccola e larga scala. Il vocabolo che esemplifica questa congiunzione di prospettive autoriali intorno a un paradigma corrente è a mio parere «appétits»; la parola è sostituita dal concetto nella *Prefazione* verghiana, ma una prima apparizione, davvero significativa in questo senso, era già contenuta nella altrettanto nota *Prefazione* zoliana al *Ciclo dei Rougon-Macquart*:

Les *Rougon-Macquart*, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux joissances.<sup>38</sup>

L'espressione utilizzata da Zola – «le débordement des appétits» – è una chiara anticipazione di quelle «irrequietudini pel benessere», cui Verga fa riferimento quando formula una visione personale del processo storico in divenire; il termine «appétits» funge da elemento da anello di congiunzione tra le mutazioni storiche e il loro effetto contingente sulla quotidianità di comunità vicine e lontane rispetto ai centri del progresso civile ed economico europeo. Mentre Zola si focalizza su una famiglia, gettando una luce chiarificatrice sulle conseguenze e le origini di comportamenti patologici, Verga si ricollega al paradigma sociologico, recuperando dall'impianto ideologico dei naturalisti l'attitudine a storicizzare e contestualizzare il contatto tra i macroprocessi e gli ambiti – le cosiddette “sfere” periferiche e di ricezione degli epifenomeni del mutamento vitale. Entrambi, però, notano l'influsso dell'ideologia progressista sulle comunità e sugli individui – sia che questi siano al centro del progresso, sia che siano isolati o periferici. Gli “appétits”, ovvero la ricerca smodata del benessere materiale e dell'arricchimento costituiscono il «movente» stesso «dell'attività umana»:

---

<sup>38</sup> É. ZOLA, *Préface*, in ID., *Les Rougon-Macquart*, Édition d'Armand Lanoux et Henri Mitterand, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1960-1967, vol. I, p. 3.



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 famigliola, 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 fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali.<sup>39</sup>

Per l'etnograficità che segna sia il naturalismo francese che il verismo, una volta individuato il fenomeno occorre chiedersi dove esso si presenti e su chi, su quali soggetti, esso vada a configurarsi. Mentre ne *I Malavoglia* si presupponeva l'esistenza di una forza ideologica centrifuga e centripeta, che trasbordava i suoi ideologemi e le connesse aspettative dal centro alla periferia e poi, per via dell'emigrazione, dalla periferia al centro, nel romanzo *Au Bonheur des Dames*, ai *Malavoglia* di poco posteriore, la forza ideologica progressista che si impone sulle menti si muove su linee direzionali che vanno unicamente dal centro alla periferia.

La fama dei *grands magasins* e la forza del fenomeno consumistico di imporsi nella quotidianità di tutte le classi allungano le propaggini fino alle remote campagne dell'Italia e della Francia; il sistema di spedizioni nazionali delle merci in dettaglio ideato da Mouret servì, ad esempio, a irrobustire la diffusione di questo nuovo tipo di mercato anche nei piccoli paesi lontano da Parigi, dettando la nuova legge del commercio e della produzione industriale e meccanizzata, laddove questa non sarebbe mai potuta arrivare prima. Nei *Malavoglia*, invece, assistiamo al processo contrario, benché Verga non escluda, ma anzi ammetta e consolidi, la percezione di un progresso civile ed economico i cui centri di propagazione si sono ormai definitivamente allontanati dalla periferia e ancor di più dal Sud. Ma per Verga l'evento rivoluzionario *par excellence*, per cui tale ideologia del moderno viene accolta, assimilata, e di fatto sostituisce il passato non si verifica solo nelle grandi città: secondo un'impostazione sociologica corretta e finora mai notata, le «sorgenti» che imprimono forza al flusso di propagazione dell'ideologia non vengono identificate, come invece afferma Zola, nei soli centri capitalistici di Milano e Parigi, quanto piuttosto esse sono scorte nei luoghi – che siano isolati o periferici non conta più – in cui l'ideologia consumistica ha finito per sostituirsi alla morale e alla filosofia secolari del mondo contadino. Il capovolgimento è, altresì, corretto da un punto di vista metodologico: è difatti nel luogo più remoto e periferico che possiamo scorgere la vera “sorgente” del Progresso, in cui l'ideologia degli “appetiti” e del “benessere” si manifesta e vince sul passato. I due distinti posizionamenti metodologici fanno del termine “appetiti” il centro di un'ideologia progressista che nell'opera letteraria di entrambi si volgeva diversamente verso il pessimismo o l'ottimismo.

Intorno a quella che sembra una semplice parola in realtà si mossero più intenti; alcuni dei quali ben al di là di quanto Zola o Verga avevano voluto esprimere. Ad esempio, nel forbito e inappuntabile studio su *L'Assommoir* del 1879 è palpabile un'altra rivisitazione del termine, dato che De Sanctis ne fa uso esprimendone un'utilizzo ben diverso da quello zoliano del 1871 e da quello teorizzato da Verga nel gennaio 1881. Per il critico irpino gli

---

<sup>39</sup> G. VERGA, *Prefazione*, in ID., *I Malavoglia*, cit., p. 11.

“appetiti” si possono accomunare agli “istinti”, essendo entrambi una manifestazione corporale più che intellettuale della «pura animalità». La battaglia contro l’animalità, allora combattuta da un fronte ampio comprendente da un lato Lombroso e dall’altro appunto De Sanctis e poi Croce, era nello schema filosofico desanctisiano la lotta primaria della ragione sugli istinti. La difesa dell’Ideale e, dunque, la prevalenza dei secondi, gli istinti, sul primo, la ragione, dimostrava non l’immoralità ma l’assenza di ideale nella narrativa naturalista: è questo diventava, infatti, il motivo principale della condanna che De Sanctis lanciava nei confronti del materialismo zoliano e di Verga. È interessante evidenziare come per De Sanctis l’«appetito» possa anche essere generato da un processo indotto dall’esterno; una “situazione” che rischiava di sovvertire la «volontà» del singolo, generando la follia o la follia generalizzata della “folla” di Gustave Lebon o del politicizzato Paolo Valera:

E che cosa sono Dio, natura, patria, moralità, onore? Sono l’umanità, ciò che fa uomo l’uomo. Che cosa resta a quella gente? La pura animalità. Hanno non volontà, ma appetito; non intelligenza, ma istinti: non hanno forza di scegliere, di dominarsi, operano fatalmente per moti improvvisi, immediati, come fanno le bestie; non possono avere in sé la forza della rigenerazione, perché manca loro una volontà che stia al disopra di quelli appetiti, e che riesca a dominarli e indirizzarli al bene.<sup>40</sup>

L’offensiva contro gli “istinti” e gli “appetiti” andava quindi di pari passo con l’affermazione dei valori *ideali* di «Dio, natura, patria, moralità, onore». Sul piano ideologico, De Sanctis non poteva che respingere il materialismo e il consumismo, ovvero la ricerca smodata del benessere, quanto estranea a ogni empito sentimentale, patriottico, rivolto al bene comune. Il tema enorme dei “bisogni indotti”, della volontà distorta e dell’influenza ideologica ha perciò senz’altro caratterizzato la narrativa zoliana e verghiana di questo periodo: e a dimostrazione posso citare il comportamento compulsivo delle clienti del centro commerciale Bonheur des Dames, la cui adesione al consumismo toccò l’apice della patologia; oppure, restando sul versante italofono, basti tener conto della parabola di Mazzarò, annichilito psicologicamente da quella stessa spinta a produrre e ad accumulare che è connaturata alla borghesia rivoluzionaria di cui egli fa parte.<sup>41</sup>

È fuor di dubbio, infine, che l’avvicinamento iniziale di Verga al naturalismo francese – cui l’adesione alla poetica dei «documenti umani» nella dedicatoria a Farina è una testimonianza per i più incontrovertibile – si sia avvalso tuttavia di un’epistemologia marcata di convincimenti darwinistici e spenseriani e di strumentazioni da storico e sociologo – come giustamente sostenne per primo Francesco Torraca.<sup>42</sup> Né va omissa a questo punto che fu l’errata attribuzione di un significato sociale alla teoria darwiniana a giustificare in tutta l’Europa convinzioni razzistiche, propugnate sia dagli antropologi

---

<sup>40</sup> F. DE SANCTIS, *Zola e «L’Assommoir»*, in ID., *Saggi sul realismo*, cit., p. 202.

<sup>41</sup> Si tratta della rifrazione del «carattere frammentario dell’esistenza in una società dominata dal feticcio del denaro, della merce, del possesso.» (R. LUPERINI, *Simbolo e “ricostruzione intellettuale” nei “Malavoglia”*, in *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 10. Sullo stesso tema di si v. D. GIGLIOLI, *I Malavoglia*, in *Quindici episodi del romanzo italiano*, Bologna, Edizioni Pendragon, 1999, p. 15.

<sup>42</sup> Dello stesso parere è R. J. NIESS, *Zola et le capitalisme: le darwinisme social*, in «Les Cahiers Naturalistes», 54 (1980), pp. 57-68.

dell'epoca che da eminenti politici e letterati evoluzionisti. Una parte consistente della borghesia europea di allora, con figure eminenti, da von Bismarck a Houston Stewart Chamberlain, si dotarono, manifestandola, di un'ideologia social-darwinista, quale elemento novità e per giunta di dominio. L'adeguamento della teoria darwiniana alla biologia e alla sociologia non fu mai avallato da Charles Darwin, ma nonostante questo la riproposizione del paradigma della selezione naturale e della legge dell'adattamento venne comunque trasposta al funzionamento civile della vita umana. Ma il social-darwinismo era anche il paradigma ottimale per quella ricerca filosofica e scientifica a cui attendevano i romanzieri naturalisti europei dopo che era stato loro assegnato il gravoso compito di spiegare e descrivere il mondo in maniera organica. Come ha scritto De Sanctis nel primo dei due saggi su Zola tra i doveri dello scrittore moderno vi era, ormai, quello di legare opportunamente tra loro le realtà storiche fino ad allora scisse; contesti storici che, benché differenziati tra loro, andavano ricondotti a un panorama, a un'ideologia comune e a dei meccanismi di funzionamento omogenei. Questo affinché al lettore europeo i vari cicli romanzeschi giungessero come una parziale pre-configurazione di ciò che presto sarebbe accaduto dai centri alla periferia. Per autorizzare la sua missione Zola decise, perciò, di appoggiarsi non a uno ma a più paradigmi scientifici, mentre Verga, attratto dalla sociologia e dalla storia, riservò all'applicazione del darwinismo uno spazio sfondiale. Nella lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878 la serie de *I Vinti* è definita come una «fantasmagoria della lotta per la vita»;<sup>43</sup> eppure la “struggle for life” è più un sostegno che il paradigma scientifico e sociologico di riferimento:

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 studiarle senza passione, e rendere la scena come è stata, o come avrebbe dovuto essere.<sup>44</sup>

La «lotta per la vita» è il modello darwinista che Zola rese estendibile a ogni campo dell'azione umana. Ovviamente, l'adozione di un profilo a metà tra sociologia e scienza non escluse che il passaggio dalle «società fredde» e contadine alle «società calde» e metropolitane venisse decifrato da Verga all'interno di un modo di vedere il mondo storico ancorato a quelle che il critico Meijer ha definito come le “costanti” del pensiero verghiano. Tenuto conto dell'influsso delle vicende storiche e dello sviluppo tecnico sulle più remote comunità contadine Verga si adoperò per una poetica propria, che visse cioè anche al di là del testo e della sua opera. L'autonomia del pensiero verghiano è, tuttavia, profondamente oggettivale, ossia è profondamente irrelata alla concezione ideologica di

---

<sup>43</sup> Lo sguardo che Verga rivolge al mondo è paradigmatico di un approccio sociologico: «Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazione del gran grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista alla verità. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri.» (G. VERGA, *Lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878*, in ID., *Lettere sparse*, cit., p. 79).

<sup>44</sup> G. VERGA, *Prefazione* in ID., *I Malavoglia*, cit., p. 13.

una fase storica di trapasso dall'antichità al moderno. Ciò che resta del passato contadino formerà un nucleo di "costanti" e di leggi vitali in grado di tramandarsi al di là delle rivoluzioni tecniche e, persino, antropologiche. Per cui, la natura solo sfondiale del paradigma darwinista è avvertibile nell'incertezza di fondo che domina nella *Prefazione* verghiana. Quando Verga ammise di aver voluto riprodurre una realtà storica per come essa «probabilmente» era apparsa, egli si fece così carico, più o meno direttamente, di un certo relativismo; e, d'altra parte, nessuno ha notato come i condizionali abbondino nella *Prefazione* e il carattere di veridicità della «scena», cioè la realtà, sia difeso non per ciò che è bensì per «come è stata» o – ci tiene a precisare Verga – per come «avrebbe dovuto essere». <sup>45</sup> Non vi sono, dunque, gli imperativi o le indicazioni tassative del *Roman Expérimental*.

Nella *Prefazione* aleggia invece una sorta di relativismo pre-pirandelliano, per quanto sotterraneo; una sottostima di ogni sistema di pensiero che raccomanda la prudenza assoluta nei confronti delle letture scientifiche. Mentre la teoria dell'ereditarietà di Lucas rimase per Zola una legge e una costante («l'hérité a ses lois, comme la pesanteur»), per il «sociologo» Verga la scienza costituiva solo uno tra i paradigmi, di cui il romanziere avrebbe potuto presto avvalersi nell'analisi del mondo contemporaneo. <sup>46</sup> Va ribadito, a distanza di 150 anni da Torraca, che Verga si dimostrò più interessato ai «perché» che ai «come»; insomma, che egli fu più attento all'antropologia dell'umano che alle modifiche strutturali e ai meccanismi che, ad esempio, permettevano l'accumulazione. Nel 1882 Verga si era già allontanato da un approccio narrativo imperniato sui «come», ovvero sull'effettivo svolgimento dei processi sociali, psicologici ed economici invocato da Zola a partire dal rinvenimento di una "causa prossima". Mentre Verga si preoccupava del contesto, del folklore e della psicologia, cioè del carattere etnografico del popolo, Zola, affidandosi alle scienze sperimentali, rifletteva che mediante le costanti della scienza fosse per lui possibile giungere «mathématiquement d'un homme à un autre homme»:

Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant le double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrais tous les fils, quand j'aurais entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois le somme de volonté de chacun de ses membres et le pensée générale de l'ensemble. <sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Non è stato notato che le medesime parole verranno utilizzate da Alberto Savinio per caratterizzare la letteratura finzionale come l'«essenza vera, spirituale e sostanziale di ogni aspetto» oppure, più verghianamente, come la «rappresentazione della vita non com'è, ma come dovrebbe essere.» (A. SAVINIO, *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 222-246). V. anche L. DE STASIO, *Pirandellismo e funzione della finzione in Alberto Savinio e Eduardo de Filippo*, in *Finzioni e finzioni*, (Atti del Convegno Internazionale Lovanio/Anversa, 19-21 maggio 2010), a c. B. Van den Bossche, M. Jansen, N. Dupré, Firenze, Cesati, 2013, pp. 181-198.

<sup>46</sup> Nella recensione di Torraca, apparsa sulla rivista «Diritto» il 9 maggio 1881, lo sforzo rappresentazionale di Verga è definito apertamente come quello di un «sociologo»: si v. F. TORRACA, *Una «prova di vigore intellettuale e di ardimento non comune»*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, cit., pp. 142-147.

<sup>47</sup> É. ZOLA, *Préface*, vol. I, p. 3. Un impianto deterministico e meccanicistico che il romanziere eredita più che produce, in maniera del tutto autonoma: «Certes, nos prétentions ne sont pas de faire des découvertes dans la physiologie, que nous ne pratiquons pas; seulement, ayant à étudier l'homme, nous croyons ne pas pouvoir

Coloro che ingenuamente associano il verismo allo zolismo, non solo fanno un torto a entrambi, negando le specificità, quanto riducono la varietà interpretativa del naturalismo a fenomeno da baraccone di fotografia letteraria. Vi è poi una notevole sottovalutazione dell'impianto metodologico e contenutistico. I punti di convergenza tra Zola e Verga rivelano, al contrario, che sul piano stilistico (l'impersonalità narrativa) e su quello metodologico (l'osservazione "sul campo") vi furono aspetti che mitigarono in entrambi e rispettivamente il determinismo e il relativismo. Da tempo, sin dai primi commenti verghiani di Croce e di Russo, si ritiene ingiustamente che Verga conoscendo in prima persona il contesto sociale siciliano e aderendo al naturalismo francese non facesse altro che incrementare il portato esperienziale della sua biografia. Diversamente, Verga e Capuana compresero che dalle "fisiologie sociali" agli "studi" di Balzac, fino ad arrivare alle "osservazioni" zoliane, il realismo letterario attribuiva al romanziere un ruolo inedito di etnografo e di interprete e storico della società. L'attività di studio "sul campo" legittimava il realismo e chiudeva definitivamente con la tradizione italiana ed europea del romanzo storico e d'appendice. Nel saggio su Verga la «condizionalità storica» era secondo Croce solo il palcoscenico; secondo lo scrittore però essa rifletteva al suo interno quei mutamenti inarrestabili prodotto dallo sviluppo tecnico ed evolutivo:

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. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppassi la luce della verità.<sup>48</sup>

Tuttavia c'è un altro aspetto di condivisione. Alla data dell'incontro del 1882 Émile Zola e Giovanni Verga dimostravano di possedere una concezione comune del progresso quale "male necessario". Per lo scrittore siciliano la corsa verso il benessere portava con sé scompensi sociali e il disfacimento delle società "fredde" e contadine. Una civiltà millenaria si disfaceva di fronte agli occhi esterrefatti di coloro che, come Verga, comprendevano la possanza del cambiamento; l'ottimismo che si avverte ancora in superficie è solo una malcelata sopportazione di quando tutte le «passioni» distruttive come l'«egoismo» o l'«avidità» finiscono per tramutarsi nel nuovo sistema in «virtù»:

Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti.<sup>49</sup>

All'ottimismo forzato di Verga, Zola contrappone un ottimismo più sicuro di sé. Per la stesura di *Au Bonheur des Dames* Zola pensò a una trama il cui punto di svolta era nella

---

nous dispenser de tenir compte des vérités physiologiques nouvelles.» (É. ZOLA, *Le Roman Expérimental*, cit., p. 85).

<sup>48</sup> G. VERGA, *Prefazione*, in ID., *I Malavoglia*, cit., p. 12.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

conversione di Denise dalle ragioni umanitarie dei Vinti a quelle economiche e ideologiche della vincente borghesia. Nonostante la sofferenza degli sconfitti e la sensibilità devastata di Denise nulla andava più opposto alla «Parigi di domani»:

Poi si ritrovava davanti alla fossa in cui calavano il corpo di Geneviève e scorgeva gli zii, soli in un angolo della buia sala da pranzo. Nel silenzio profondo, il sordo boato di un crollo attraversava l'aria morta: era la casa di Bourras che sprofondava, come minata dalla piena delle acque. Ricominciava il silenzio, più sinistro, e un nuovo boato echeggiava, seguito da un altro e un altro e un altro ancora: i Robineau, Bédoré e sorella, i fratelli Vanpouille cedevano e crollavano a uno a uno; il piccolo commercio del quartiere Saint-Roch scompariva sotto un piccone invisibile con improvvisi fragori di carri scaricati. Allora un dolore immenso la svegliava di soprassalto. Mio Dio, ce strazio! Quante famiglie in pianto, quanti vecchi gettati in mezzo alla strada nel terribile dramma della rovina! E lei non poteva salvare nessuno, e sentiva che tutto ciò era un bene, che quel letamaio di miserie era necessario alla salute della Parigi di domani. All'alba si calmò.<sup>50</sup>

La morte della cugina di Denise, Geneviève, fiaccata dalla miseria del piccolo commercio e dalle delusioni amorose, è il preludio mistico della «rovina» economica che si abatterà sui Baudu, andando a sommare il loro fallimento a quello delle altre piccole botteghe del quartiere. Denise finirà con l'accettare il destino dei Baudu sopraffatti dall'onda del progresso e deciderà, allineandosi con il pensiero espresso dall'autore nelle bozze preparatorie, di consegnarsi personalmente a un futuro progressivo e anch'esso ideale. Il matrimonio con l'imprenditore Mouret, eroe del capitalismo rampante, non è fonte di un controsenso quanto l'incontro tra gli interessi, l'ideologia e i sentimenti. Zola opta per un passaggio laterale, cioè indiretto, dal pessimismo dei primi romanzi a un moderato ottimismo, schierandosi apertamente con il progresso; la svolta è tanto più evidente quanto il «letamaio di miserie» che le modificazioni economiche di certo continueranno a produrre è da lei considerato come «necessario».

---

<sup>50</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, cit., cap. XIII, pp. 911-912.



CAP. V

MODALITÀ DELLA GENESI LETTERARIA NEL ROMANZO ZOLIANO

INTRODUZIONE A UN METODO COMPOSITIVO DI TIPO STRATIFICATO

Nel precedente capitolo ho fatto riferimento ai diversi paradigmi, di tipo sociologico e scientifico, a cui Verga e Zola si agganciarono per sostanziare i loro indirizzi epistemologici e, al contempo, rendere la complessità e l'organicità di una visione del mondo e di una filosofia della Storia, inscritte nei loro racconti.<sup>1</sup> Un'ipotesi che sostengo in questo studio è che se è vero che i paradigmi scientifici inseriti da Zola nella narrazione naturalista furono desunti dai Trattati e dagli studi osservativi di alienisti e scienziati dell'epoca – da Prosper Lucas a Bénédicte Augustin Morel e Charles Letourneau – Verga vi contrappose un'interpretazione dei fatti e delle verità, personale e filosofica, aggettante sia sul fenomeno biologico della vita, che sulle formazioni sociali intese storicamente e sociologicamente. Un approccio di tipo storico che si appoggiò, di volta in volta, alla teoria del temperamento di Taine e alla prospettiva folklorica e antropologica già prospettata dagli etnologi siciliani Pitré, Guastella, Rapisarda.

La recensione di Torraca ai *Malavoglia* – pubblicata, non a caso, sulla rivista liberale di Franchetti e Sonnino, «La Rassegna settimanale» – conferma una ipotesi simile, in

---

<sup>1</sup> Lo studio che Silvia Disegni ha dedicato all'influenza del volume di Charles Letourneau *Physiologie des passions* sulla genesi dei romanzi zoliani si è necessariamente soffermato sulla valenza operativa e paradigmatica delle «auto-consignes» e dei cosiddetti «transfert analogiques»: «Les rapports entre les sciences et la littérature chez Zola ont fait l'objet d'éminents travaux qui ont examiné son œuvre en la mettant en relation avec les différents types de sciences de son temps (qu'elles soient «dures», «de la nature», ou «humaines»). Plusieurs chercheurs ont souligné sa profonde connaissance de certaines d'entre elles, la manière dont elles s'inscrivent dans sa production par les problématiques et les thèmes choisis, par la conception et la structuration de celle-ci, sans oublier, cela va de soi, la méthode dont il expose les donne dans ses écrits théoriques ou dans ses romans. Il est vrai que la greffe d'une méthode scientifique, par exemple biologique, sur le littéraire, entreprise fascinante, étonne moins si l'on replace l'opération à une époque où, comme l'ont souligné certains philosophes, la biologie devient une véritable «paramètre épistémologique». Une fois «traduit» dans d'autres langages et grâce à une sorte de «transfert analogique» elle porte en effet au renouvellement de certaines sciences mais aussi à la naissance des sciences sociales, en passant également les frontières du domaine qui est le sien pour en investir d'autres, comme celui de la philosophie ou de l'histoire. Pourquoi pas, alors, de la littérature?» (S. DISEGNI, *Entre science et littérature: Zola lecteur de Letourneau*, «Les Cahiers Naturalistes», 81 (2007), pp. 135-136).



quanto in quell'occasione si sostiene per la prima volta che il genio artistico di Verga non poté distaccarsi da una comprensione storica e della realtà siciliana. La radicale adesione delle novelle rusticane e dei due romanzi veristi alla cruda realtà del lavoro in Sicilia – così come le numerose intrusioni del folklore nei racconti verghiani – fanno supporre che lo scrittore siciliano, rifiutando lo scientismo zoliano al pari di Capuana e De Sanctis, preferì assestarsi su un modello di letteratura d'impianto etnografico. L'urto tra i retaggi di un passato contadino e feudale e la modernità del Progresso e della borghesia in fase ascendente costituì il fondale del racconto; a Verga toccò di rintracciare alcune *invarianti storiche e sociologiche*, tramite le quali rappresentare la problematicità e la drammaticità caratterizzanti lo sviluppo dei fenomeni sociali allora in atto. Al di là di ogni visione deterministica, o evolucionistica della storia umana, le *costanti* su cui fu edificata la poetica verista di Verga non produssero una realtà istantanea o fotografica, né un'immagine statica. Esse furono pensate a partire da un preciso posizionamento dell'autore rispetto alla Storia e ai suoi eventi; la scelta di una posizione osservativa defilata e neutrale consentì a Verga di indagare personalmente la realtà locale e di descriverla come un etnografo e uno storico: al pari di uno scienziato sociale, egli poté cogliere le ragioni del Progresso economico, contrapponendole alle notevoli resistenze culturali e antropologiche fraposte, più o meno consapevolmente, all'avanzata dei processi economici e alla loro, ormai piena, realizzazione in una terra, quella siciliana, arretrata e del tutto periferica. Mi sembra che lo scontro tra queste due istanze, tra avanzamenti e resistenze, si ponga al centro della narrativa verghiana e sia in grado di spiegare fino in fondo sia il metodo di rappresentazione “a distanza”, che la fase cruciale dell'osservazione “sul campo”: mentre la “distanza” permetteva a Verga di poter giudicare la situazione siciliana secondo un *frame* storico-politico aggiornato, la “vicinanza” e l'indagine sul campo attestava etnograficamente sia il vissuto dei singoli individui, che gli effetti arrecati sulle loro vite dalla spinta globale verso il Progresso.

Verga è, per queste ragioni, l'autore che più di ogni altro si è dedicato alla narrazione degli “scompensi”: “scompensi linguistici”, da subito evidenti per via della prosa innovativa e della contestatissima costruzione sintattica o, ancora, a causa dell'immissione di tratti tipici del parlato e dell'italiano semicolto;<sup>2</sup> “scompensi sociali”, tratteggiati prima e dopo l'Unità politica; “scompensi ideologici”, dacché sullo sfondo dei *Malavoglia*, o in novelle come *In Piazza della Scala*, si affacciavano sia i propositi sovversivi della plebe che quelli d'ispirazione socialista. Certo, talvolta, Verga sembrò partecipare al dolore, di cui aveva individuato le ragioni materiali, ma proprio per evitare che l'immedesimazione sfociasse in identificazione egli non si discostò mai del tutto dall'impersonalità narrativa, elevata dopo Zola e Flaubert a ideale di stile e a ragione d'essere del naturalismo italiano. Ma la particolarità dell'affiliazione verghiana al naturalismo francese sta, a mio avviso, nell'attitudine autoriale a rinvenire nei processi materiali non solo le concrete modalità di svolgimento, quanto le cause profonde – si direbbe “ultime”, da *prima philosophia* – che,

---

<sup>2</sup> E si tenga presente che per Capuana il Verga rappresentava il prototipo di scrittore italofono; ciò risulta dalle simpatiche dediche con cui Capuana consegna all'amico i due volumi del *Teatro dialettale siciliano* del 1911: «A Giovanni Verga, accerrimo nemico del teatro dialettale siciliano, il condottiero di tutti gli autoridiale presenti e futuri (facitici u piditu) che risponde al nome di Luigi Capuana». Ed ancora: «A don Giovanni Verga ppi farlu arraggiari cchiù cu sta triatra dialettali siciliani .. E cci nn'è ancora n'autru volumi! L. Capuana.» (G. GARRA AGOSTA, *La Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., p. 33).

nonostante l'ottimismo progressista, generavano comunque la sofferenza e il male.<sup>3</sup> È in questa specificità – letteraria e contenutistica – che risiede una delle principali differenze tra i due modelli metodologici e creativi, adottati, rispettivamente, da Zola e da Verga: allorché il primo, rifacendosi al paradigma *bernardiano*, dichiarava, nel 1879, di interessarsi principalmente ai «come» – cioè alle modalità di svolgimento dei fenomeni sociali e psichici osservati – in quegli stessi mesi Verga si era da subito gettato alle spalle lo scientismo e i meccanismi e la riproduzione fotografica della realtà, avvicinandosi piuttosto al folklore, alla sociologia, alle filosofie della vita e a quella ricerca dei «perché» che verrà estesa alla critica del mondo borghese da Pirandello. Una *quête* in parte inficiata da un pregresso umore romantico, ma per la quale lo scrittore catanese s'interessò, ciclicamente, di tematiche e prospettive iterate nella sua prosa verista e con cui egli poté interagire in più occasioni e luoghi della sua letteratura: dando spazio all'iterazione di uno o più motivi, nel ricorrere di circostanze contingenti e materiali, Verga si occupò delle cause della sofferenza e del dolore, ravvisando le radici nel tragico destino nell'eterno vagabondo, nell'uomo che perde una parte di sé a causa dell'addio involontario alla propria terra natia, nelle generazioni di padri e di figli, o di nonni e nipoti, che si combattono tra loro per la sopravvivenza o per la felicità. Nel capitolo successivo svilupperò tale lettura interpretativa, cercando di dimostrare che la tematica dell'alienazione, benché determinata in ogni caso dallo sviluppo capitalistico, fu sviluppata da Verga e da Zola secondo modalità narrative non corrispondenti.

Alla base, vi era una distanza epistemologica e cognitiva che spinse Verga verso la sociologia e diresse Zola verso le scienze sperimentali e biologiche, comportando in entrambi un'attenzione differenziata per i dettagli realistici di cui si informava la realtà. Ad esempio, alla precisazione continua dei singoli meccanismi della realtà economica che caratterizza la prosa di *Au Bonheur des Dames*, Verga preferì l'esposizione di verità di natura antropologica e intrinsecamente problematica. L'interesse per la fenomenologia del consumo capitalistico e per i meccanismi psicologici di cui quel sistema di produzione si alimentava, fecero solo da base comune: da un lato, ciò diede vita a un romanzo mimetico come *Au Bonheur des Dames*, che rispecchiava alla perfezione la volontà autoriale di occuparsi dei diversi «modi» ravvisabili in un unico fenomeno sociale ed economico, dalle ricadute psicologiche; dall'altro, vi sono le ragioni antropologiche che prevalgono nella novella *La roba* o nel *Mastro-don Gesualdo* e che sono, anch'esse, del tutto consequenziali alle spinte provenienti dall'esterno e miranti all'accumulazione e al possesso feticistico della merce. Per il romanzo edito nel 1883 Zola adottò un ordine degli elementi narrativi che gli permise di scomporre la realtà in una serie di fatti economici e di prassi lavorative, di modo che dalla somma dei vari aspetti materiali potesse emergere un quadro realistico, basato su più paradigmi epistemologici. Verga attagliò il racconto sulle forme di una strategia compositiva che esaltasse i significati profondi, a cominciare dalle battute di un anonimo, quanto sorpreso, contadino siciliano dall'estensione delle proprietà di Mazzarò.

---

Louis Blanc, assistendo alla grande trasformazione a seguito dello sviluppo industriale, scriveva nel 1839: «Pourquoi, au sein d'une civilisation tant vantée, cet abaissement tragique et cette longue agonie de la moitié des humaines.» (L. BLANC, *Organisation du travail*, Paris, Bureau de la Société de l'Industrie Fraternelle, 1847, p. 1 [1<sup>re</sup> éd., 1839])

La suddivisione di questo quarto capitolo, dedicato alle modalità del romanzo sperimentale, mi ha permesso di cominciare l'esame dall'analisi generica del metodo di scrittura postulato da Zola, per approdare, quindi, alla genesi del romanzo *Au Bonheur des Dames*, inserendo, quando necessario, il riferimento testuale al *dossier génétique* e al testo definitivo:<sup>4</sup> dalla molteplicità delle fasi generative si potrà comprendere in che modo l'autore volle introdurre nel testo situazioni e personaggi direttamente connessi ai criteri fondativi dei principali paradigmi scientifici, riservando per ognuno di questi uno o più frangenti atti a esemplificare l'efficacia del «come» e l'effettività dei modelli teorici presi in considerazione. Attraverso dei rilievi testuali metterò in relazione tra loro i diversi paradigmi scientifici, le fonti utilizzate e le porzioni testuali in cui nel romanzo sembra riflettersi una chiara adesione a un modello epistemologico di riferimento.<sup>5</sup> Seguiranno alcuni paragrafi dedicati all'influenza diretta dei quattro principali paradigmi scientifici adottati da Zola nel romanzo: **1)** il *paradigma ereditario*, assimilato attraverso la lettura dei Trattati di Lucas e di Morel **2)** il *paradigma economico*, espresso nel romanzo attraverso il riporto di informazioni oggettive, raccolte sul campo, dettagli e precisazioni relativi alla situazione storica ed economica della Francia sotto Napoleone III **3)** il *paradigma della dégénérescence*, fondato sull'analisi visiva da parte dell'autore sul campo, oppure sull'assimilazione delle *observations*, mediata tramite delle osservazioni cliniche di Henri Legrand du Saule sui processi patologici legati all'impulso feticistico<sup>6</sup> **4)** il *paradigma del darwinismo sociale*, ispirato dai testi del sociologo Herbert Spencer, i quali rispecchiano la convinzione secondo cui il funzionamento delle relazioni sociali all'interno di un *milieu* andava modellandosi per via della legge della selezione naturale, adattata alla società umana. Quest'ultimo paradigma, così come gli altri tre, fu rafforzato dall'osservazione "sul campo" condotta da Zola nei primi mesi del 1882. Osservando la vita quotidiana dei commessi del Bon Marché, i loro istinti di sopravvivenza e la spinta ad arricchirsi, l'autore si assunse il compito di dedurre attraverso le osservazioni nei *grands magasins* parigini la natura delle relazioni tra i futuri personaggi del romanzo. Zola riuscì, ad esempio, a identificare la sovrapposizione tra istinti naturali e dominante ideologica: un connubio in grado di tramutare la lotta darwinistica per la sopravvivenza in una vera *morale*, cioè in un campionario di comportamenti e di prassi: l'ideologia capitalistica, di cui il protagonista maschile Mouret è l'alfiere si confaceva ai meccanismi di creazione di valore e a quelli posti alla base della concorrenza tra lavoratori. Un sistema che favoriva, per via indiretta e ideologizzata, l'intensificazione dei ritmi lavorativi nella sfera della produzione (le fabbriche moderne) e in quella della grande distribuzione (i *grand magasins* nati a Londra e a Parigi negli anni sessanta del secolo).

<sup>4</sup> La prima ideazione di un romanzo sul mondo del commercio risale al 1868, in quanto nella prima lista di romanzi inviata a Lacroix non esiste alcun riferimento al romanzo *Au Bonheur des Dames*. La dicitura «roman sur le haut commerce. (Nouveautés): Octave Mouret» appare, invece, nell'elenco manoscritto che, secondo Mitterand, è collocabile tra il 1872 e il 1873: cfr. H. MITTERAND, *Introduction*, in É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, voll. 4, Paris, Éditions Seuil, 1970, p. 10.

<sup>5</sup> Sulle pretensioni scientifiche dei romanzi zoliani si v. P. MARTINO, *Le naturalisme français*, Paris, Collection Armand Colin, 1923, p. 35 e ss.; R. DUSMESNIL, *La publication des «Soirées de Médan»*, cit., p. 20 e ss.; CH. BEUCHAT, *Histoire du naturalisme français*, Paris, Ed. Corrêa, 1949, t.II, p. 50 e ss.

<sup>6</sup> Secondo Brian Nelson nel romanzo è densamente rappresentata la «civilisation de consommation»: si v. B. NELSON, *Désir et consommation dans Au Bonheur des Dames*, in «Les Cahiers Naturalistes», 1996 (70), pp. 19-34.

Una nota particolare merita l'ultimo paragrafo di questo capitolo, in cui si alimenta una lettura del tutto alternativa del romanzo del 1883 e del presunto peccato di determinismo, spesso imputato a Zola. Dal confronto tra il testo definitivo e le note del *dossier génétique* ho potuto riconsiderare il peso del vituperato determinismo zoliano. Ponendo in relazione tra loro le lezioni del romanzo del 1883, alcune osservazioni contenute nel *Roman Expérimental* e altre inscritte negli articoli zoliani di teoria della letteratura, redatti tra il 1878 e il 1880,<sup>7</sup> ho voluto dimostrare che il ricorso di Zola a più paradigmi teorici non escluse l'immissione di elementi e di "variabili" di natura filosofico-letteraria. A tal ragione, mi focalizzerò sull'azione della protagonista femminile del romanzo zoliano, Denise, le cui scelte eterodosse fungono da veicolo di contenuti da porre certamente al di là di ogni determinismo scientifico e storico: sotto il *velamen* della finzione letterale agirono messaggi e significati riconducibili a quella che Zola definì nel *dossier génétique* come "la filosofia del romanzo". Una lettura interpretativa che svelerà la costruzione allegorica e anagogica sottesa nel testo.

#### OSSERVAZIONE CONTRO SPERIMENTAZIONE

Prima di concentrarmi sulla sovrapposizione di dati osservati sul campo ed osservazioni dedotte dai principali trattati scientifici ed economici dell'epoca nella prima fase di stesura del romanzo, occorre precisare alcuni aspetti relativi alla questione metodologica ed epistemologica e al metodo teorizzato e applicato da Zola nel romanzo *Au Bonheur des Dames*. Le solide basi su cui poggiano, tuttora, le accuse di determinismo vennero probabilmente rafforzate dalla pubblicazione del lungo saggio sul *Roman Expérimental*: la parziale ricezione delle direttive metodologiche zoliane da parte della critica letteraria coeva, in Italia e in Francia, non può essere compresa senza tener conto dell'estremizzazione del metodo, che Zola portò avanti tra il 1878 e il 1880, con l'istituzione di un legame forzoso tra arte e scienza. Esso divenne il marchio di fabbrica del suo complesso e variegato modo di operare, offuscando una serie di altri elementi evidenziati nei numerosi saggi che precedono il lungo studio sul *Roman Expérimental*. L'analisi diretta e in prima persona del *milieu*, paragonato ingenuamente a un laboratorio asettico, o la concezione dell'essere umano quale organismo meccanico, destarono da subito stupore e preoccupazione tra gli

---

<sup>7</sup> Una lettura innovativa e che tiene conto del valore metodologico degli scritti zoliani è osservabile in L. DELLA BIANCA, *Per una rilettura di Le Roman Expérimental di Émile Zola*, in «Studi Francesi», 2012, pp. 518-522. Occorre ricordare la prima partenza dell'attività di Émile Zola come critico e teorico della letteratura: a ventisei anni, qualche mese dopo la pubblicazione del suo primo romanzo *La Confession de Claude*, Zola dà alle stampe la raccolta di testi critici *Mes Haines* e l'altro volume, di scritti d'arte, *Mon Salon*. Un anno e mezzo dopo è pubblicata la seconda prefazione al romanzo *Thérèse Raquin*, in cui Zola si pone la sua opera in consecuzione con la linea del realismo letterario (Balzac, Taine, i de Goncourt). Dal 1868 al 1872 Zola si diede da fare soprattutto con il giornalismo e con la cronaca politica; nel 1875 lo scrittore pubblica un ampio studio su Flaubert, in cui è espressa organicamente una poetica del naturalismo scientifico («Le Messager de l'Europe», novembre 1875); la seconda parte di questo saggio, benché ultimata nel giugno 1880, è pubblicata in luglio per «Le Messager de l'Europe».

stessi naturalisti del circolo di Médan. Dal diniego assoluto dello scientismo da parte di De Sanctis e Capuana fino ai dubbi espressi da Céard, in pochi apprezzarono il valore dello studio teorico del 1881. A eccezione di Camerini, o dei più convinti assertori francesi della necessità di una letteratura dalle finalità scientifiche, parve piuttosto che proprio il manifesto programmatico del naturalismo ne segnasse il declino, avviando una fase di incomprensioni e di fratture di cui la prefazione di Edmond de Goncourt al romanzo *Les frères Zemganno* del 1879 rappresentava il primo inquietante avvertimento.

Ma l'estremizzazione di alcuni aspetti metodologici del naturalismo favorì, nei decenni a venire, la riduzione del naturalismo zoliano a una poetica di secondo piano, in quanto inficiata dal determinismo: una lettura, questa, altrettanto minorativa e che tramite l'esistenza in *Au Bonheur des Dames* di più livelli di significato cercherò, almeno in parte, di destituire di fondamento. Per fare chiarezza tra i numerosi aspetti della teoria zoliana è opportuno, prima di tutto, operare una scissione tra i modelli epistemologici e i modelli scientifici di riferimento: per prima cosa, va stabilito che l'influenza del paradigma *bernardiano* è da distinguere dall'immissione di contenuti scientifici afferibili alle teorizzazioni di Lucas, Morel e Letourneau.<sup>8</sup> Mentre le direttive *bernardiane* servirono a determinare la metodologia di scrittura e la teoria del romanzo sperimentale, la conoscenza dei trattati medici e clinici apportò una serie di indicazioni che Zola poté impiegare efficacemente nella costruzione della trama e nell'invenzione dei personaggi. Si può perciò affermare che la conoscenza diretta dell'*Introduction* di Claude Bernard, avvenuta tra il 1878 e il 1879, abbia agito sul piano metodologico in una fase successiva all'impatto sulla narrativa zoliana delle teorie di Lucas, Morel e Letourneau. Focalizzarsi sui principali elementi della teoria zoliana del romanzo sperimentale vuol dire innanzitutto evidenziare la distanza esistente tra il modello operativo di Bernard e i paradigmi teorici di questi tre studiosi, i quali, nei loro trattati medici e osservativi, avevano riservato la massima attenzione alla casistica legata alle patologie o alla dominanza del principio dell'eredità nei fenomeni di *degenerazione* e nella psicologia dell'individuo. Per contro, il merito di Claude Bernard fu quello di aver teorizzato un modello di approccio analitico alla realtà, valevole per qualsiasi *milieu* sociale e, secondo Zola, applicabile anche alle ricerche antecedenti la stesura dei romanzi del *Ciclo*.<sup>9</sup> Allorché Lucas, Morel e Letourneau si erano pronunciati su

<sup>8</sup> Sulla metodologia *bernardiana* cfr. soprattutto J.-L. CABANÈS, *Zola et le modèle bernardien*, in «Romantisme», 82, 1993, pp. 83-89.

<sup>9</sup> Il metodo era al centro anche nelle scienze morali, basate sull'osservazione: ad esempio, già Henri de Saint-Simon si era espresso sull'importanza del ragionamento applicato all'esperienza e all'osservazione: «Je veux chercher s'il n'y a pas une forme de gouvernement bonne par sa seule nature, fondée sur des principes sûrs, absolus, universels, indépendants des temps et des lieux. Si j'allais résoudre ce problème de la manière dont on a traité jusqu'ici les questions politiques, je ne ferais qu'ouvrir un nouveau champ à des discussions interminables; mais laissant de côté tout ce qui peut avoir été dit sur cette matière, je ne m'aiderai dans cette recherche que de deux principes sur lesquels repose la certitude de toute démonstration, le raisonnement et l'expérience. [...] Jusqu'ici la méthode des sciences d'observation n'a point été introduite dans les questions politiques; chacun y a porté sa façon de voir, de raisonner, de juger, et de là vient qu'il n'y a eu encore ni précision dans les solutions, ni la généralité dans les résultats. Le temps est venu ou doit cesser cette enfance de la science, et certes il est désirable qu'elle cesse: car des obscurités de la politique naissent les troubles de l'ordre social.» (H. SAINT-SIMON, *De la Réorganisation de la Société européenne ou De la nécessité et des moyens de rassembler les peuples de l'Europe en un seul corps politique, en conservant à chacun son indépendance nationale*, par M. le Comte de Saint-Simon et par A. Thierry, son élève, Paris, chez Adrien Egron-Delaunay, 1814; ora in L. SUCCIMARRA, *A Constitution for Europe. Saint-Simon and the Réorganisation de la société européenne*, in *Pensiero critico*

dei casi clinici o sui sintomi della decorrenza delle malattie psichiche – approfittando delle *observations* condotte per dedurre delle conclusioni di carattere scientifico –, il pregio dell'*Introduction* di Bernard era d'aver chiarito una procedura d'analisi e d'intervento sul campo, suddividendo ogni studio osservativo in tre fasi differenti. Ogni singolo passaggio delineato da Bernard verrà recuperato da Zola, il quale, nel lungo e articolato saggio di letteratura scientifica, riproporrà il medesimo corso, dall'osservazione alla sperimentazione. Il primo dato che risalta è che rileggendo la più nota opera di Claude Bernard, alle due fasi designate come «osservazione» e «sperimentazione» il clinico francese ne aveva aggiunta una terza, di cui Zola parve tener conto: difatti, prima della fase di «sperimentazione», Bernard postulò una fase osservativa che egli separò in due atti, disgiungendo l'«osservazione attiva» da quella «passiva»:

Or, dans l'investigation il peut y avoir à la fois activité de l'esprit et des sens, soit pour faire des observations, soit pour faire des expériences. En effet, si l'on voulait admettre que l'*observation* est caractérisée par cela seul que le savant constate des phénomènes que la nature a produits spontanément et sans son intervention, on ne pourra cependant pas trouver que l'esprit comme la main reste toujours inactif dans l'observation, et l'on serait amené à distinguer sous ce rapport deux sortes d'observations: les unes *passives*, les autres *actives*.<sup>10</sup>

Considerando la doppia valenza di questa partizione interna Zola individuava due fasi nell'«osservazione», mentre la «sperimentazione», anch'essa teorizzata da Bernard, era trasposta all'interno della fase creativa, da svolgere a posteriori e senza alcun contatto diretto con il *milieu*. L'esempio che Claude Bernard porta a sostegno della sua tesi può applicarsi all'osservazione attiva di Zola durante le ricerche sul campo, che precedono la stesura e l'ideazione di un racconto sperimentale:

Je suppose, par exemple, ce qui est souvent arrivé, qu'une maladie endémique quelconque survienne dans un pays et s'offre à l'observation d'un médecin. C'est là une observation spontanée ou *passive* que le médecin fait par hasard et sans y être conduit par aucune idée préconçue. Mais si, après avoir observé les premiers cas, il vient à l'idée de ce médecin que la production de cette maladie pourrait bien être en rapport avec certaines circonstances météorologiques ou hygiéniques spéciales; alors le médecin va en voyage et se transporte dans d'autres pays où règne la même maladie, pour voir si elle s'y développe dans les mêmes conditions. Cette seconde observation, faite en vue d'une idée préconçue sur la nature et la cause de la maladie, est ce qu'il faudrait évidemment appeler une observation provoquée ou *active*.<sup>11</sup>

---

*ed economia politica nel XIX secolo: da Saint-Simon a Proudhon*, a c. di Vitantonio Gioia, Sergio Noto, Alfonso Sánchez Hormigo, Il Mulino, Bologna, 2015, p. 89).

<sup>10</sup> C. BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J. Baillière et Fils, 1865, p. 14.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Bernard suddivide i casi di osservazione in passiva e attiva: «J'en dirai autant d'un astronome qui, regardant le ciel, découvre une planète qui passe par hasard devant sa lunette; il a fait là une observation fortuite et *passive*, c'est-à-dire sans idée préconçue. Mais si, après avoir constaté les perturbations d'une planète, l'astronome est en venu à faire des observations pour en rechercher la raison, je dirai qu'alors l'astronome fait des observations *actives*, c'est-à-dire des observations provoquées par une idée préconçue sur la cause de la perturbation.» (Ivi, pp. 14-15).

A mio parere, le «*idées preconçues*» appartengono ai paradigmi scientifici che, sottraendo da Darwin e da Lucas, Zola aveva assimilato; e che gli permisero, difatti, di rendere «attiva» la sua osservazione. Le due fasi dell'osservazione sono riscontrabili nelle carte preparatorie dei romanzi del *Ciclo dei Rougon-Macquart*, laddove il recepimento di un fatto visivo («osservazione passiva») a volte passava attraverso la riflessione di natura scientifica o sociologica dell'autore («osservazione attiva»). Poiché nell'analisi del metodo zoliano non si è data troppa importanza finora a questa partizione fondamentale, sia la riflessione esegetica che quella metodologica si sono concentrate su due sole fasi: l'«osservazione» unificata in un solo passaggio e la successiva «sperimentazione» creativa. Ciò ha determinato che nel concetto di «osservazione» venissero comprese sia l'«osservazione attiva», che l'«osservazione passiva». Ciò ha provocato, a mio avviso, un errore di prospettiva, che agì sull'intera comprensione del metodo sperimentale. In questo paragrafo cercherò di dimostrare che l'esistenza di due tipologie di osservazione costituì l'essenza del metodo zoliano, mentre la fase di sperimentazione riguardava una serie di scelte di natura differente (stilistiche, strutturali e contenutistiche), attuate nella fase creativa, genetica, all'origine del testo finale.<sup>12</sup> Peraltro, anche la «sperimentazione», cioè l'«*expérience*», poteva presentare, secondo Bernard, dei casi passivi e dei casi attivi, ovvero delle situazioni provocate intenzionalmente dallo sperimentatore e delle altre in cui la modifica dell'ambiente, o l'inserimento di una variabile, si verificava in maniera del tutto causale; tant'è che a volte all'osservatore non restava che recepirne passivamente gli sviluppi inattesi, traendone le dovute conclusioni.<sup>13</sup>

## L'IMMAGINAZIONE DEI NATURALISTI

---

<sup>12</sup> Sulla relazione tra scienza e letteratura naturalista cfr. anche Guedj, *La Littérature et la et la science sous le Second Empire, ou le naturalisme avant Zola*, in «Revue des Sciences Humaines», n. 160, 1975; in ambito italianistico si v. il già menzionato A. CAVALLI PASINI, *Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, cit.. Sull'epistemologia zoliana si v. V. LAVIELLE, *Le cycle des Rougon-Macquart, la science et l'imaginaire*, in «Les Cahiers Naturalistes», 68 (1994), pp. 23-28. Stimolanti le considerazioni contenute in F.-M. MORAUD, *Thérèse Raquin, roman expérimental*, in «Les Cahiers Naturalistes», 84 (2010), pp. 157-164; S. MENARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, Paris, Garnier, 2014. Un approccio maggiormente orientato allo studio della metodologia zoliana è in M. SCARPA, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, cit., p. 93 e ss. Il riesame dei trattati scientifici e medici al fine di valutarne la presenza nell'opera zoliana è parte integrante delle riflessioni comprese in J.-L. CABANES, *Pathologie et physiologie du corps social*, in ID., *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Klincksieck, Paris, 1991, pp. 517-579.

<sup>13</sup> La distinzione tra «osservazioni passive» e «osservazioni provocate» è già in Bernard: «D'un autre côté, si l'on admettait, comme il a été dit plus haut, que l'expérience est caractérisée par cela seul que le savant constate des phénomènes qu'il a provoqués artificiellement et qui naturellement ne se présentaient pas à lui on ne saurait trouver non plus que la main de l'expérimentateur doit toujours intervenir activement pour opérer l'apparition de ces phénomènes. On a vu, en effet, dans certains cas, des accidents où la nature agissait pour lui et là encore nous serions obligés de distinguer, au point de vue de l'intervention manuelle, des expériences actives et de expériences passives.» (C. BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, cit, p. 15).

Per chiarire il pensiero dell'autore dei *Rougon-Macquart* sulla metodologia creatrice nel romanzo naturalista è bene vagliare oltre al contenuto del *Roman Expérimental* anche di altri sette articoli pubblicati su «Le Voltaire» tra il 1878 e il 1880: *Le Sens du réel* (20 agosto 1878), *Les sœurs Vatarad* (4 marzo 1879), *Les Documents humains* (25 marzo 1879), *La formule critique appliquée au roman* (27 maggio 1879), *Paul Alexis* (8 giugno 1880), *Les frères Zenganno* *La préface* (6 maggio 1880), *Les frères Zenganno. Le livre* (13 maggio 1880), *De la description* (8 giugno 1880).<sup>14</sup> A questo piccolo *corpus* teorico vanno ad aggiungersi il noto saggio del 1880,<sup>15</sup> l'intervista di De Amicis a Zola, l'opera di critica letteraria su basi scientifiche di Édouard Toulouse e quella biografica di Paul Alexis; infine, il contenuto della lettera, pubblicata inizialmente su «L'Information» del 22 luglio 1918, in cui Céard affermò, a distanza di anni, di aver sconsigliato a Zola nell'ottobre del 1879 sia l'adozione di contenuti scientifici nei romanzi, che l'assunzione della metodologia esplicita nell'*Introduction* di Claude Bernard.<sup>16</sup>

Al fine di comprendere le strategie compositive adoperate da Zola, addentrandosi nella fase genetica di *Au Bonheur des Dames*, è fondamentale acquisire primariamente il significato di un ristretto gruppo di termini scientifici, che in quegli anni venivano adoperati in quanto parte di un gergo che dall'ambito medico era stato trasposto in ambito letterario. Una di queste è senz'altro «imagination». Oggi è chiaro che le più aspre critiche al metodo e al romanzo di Zola si basarono sull'accusa di scarsa immaginazione, dettata, a parere di molti, dall'esigenza di attenersi rigidamente alle prescrizioni e ai criteri del determinismo scientifico.<sup>17</sup> Allo scopo di riappropriarsi del concetto di “immaginazione” Zola precisò in

<sup>14</sup> L'articolo che Zola dedicò alla narrativa di Léon Hennique, di J.-K. Huysmans e Paul Alexis furono pubblicati rispettivamente il 15 ottobre 1878, il 4 marzo 1879 e il 10 febbraio 1880 sul giornale «Le Voltaire».

<sup>15</sup> Il lungo saggio del *Roman Expérimental* fu scritto nell'agosto del 1879; venne pubblicato prima su «Le Messenger de l'Europe», nel settembre dello stesso anno, e tra il 16 e il 20 ottobre uscì separato in cinque parti su «Le Voltaire». La collaborazione di Zola con «Le Voltaire», un giornale repubblicano e a favore di Gambetta, fu facilitata dagli ottimi rapporti che Zola intrattenne con l'editore Émile Menier: la conoscenza tra i due risaliva al 1876, quando il giovane poeta e romanziere era solo uno dei collaboratori de «Le Bien Public». Chiusa questa esperienza per via della chiusura del giornale, il 30 giugno 1878, Zola iniziò la sua collaborazione con «Le Voltaire» che, di proprietà del solito Menier, fu prima diretto da Aurélien Scholl e poi da Jules Laffitte.

<sup>16</sup> Céard conferma di aver sconsigliato a Zola l'adozione del paradigma metodologico e del determinismo bernardiani; a suo avviso l'adesione ai principi della scienza costituiva un passo falso di cui il naturalismo avrebbe presto pagato le conseguenze: «Quand j'ai prêté à Émile Zola l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard, j'espérais lui montrer de quelle façon procédaient les savants et par là le mettre en garde contre l'inconvénient, sinon l'erreur que commettrait un romancier, si, en littérature il prétendait employer le même système. [...] En effet, le chimiste, dans son laboratoire, travaille sur des éléments connus, dosés, dans une température égale. Au gré de son imagination, il les met en présence, les modifie par l'échange de leurs qualités et note de quelle manière, par perte ou adjonction, dans des conditions dont il reste maître, un corps nouveau sort ou ne sort pas du creuset, car toutes les expériences ne se terminent pas par un succès. [...] Or le romancier ne se trouve pas dans la position de chimiste opérant sur des substances inanimées. Il ne peut rien provoquer en fait d'expérience. Ce qu'il observe, ce n'est plus le contrôle de la logique de ses hypothèses, mais les effets de causes intellectuelles et vivantes, dont il lui faut rechercher, physiologiquement, les origines.» (cfr. H. MITTERAND, *Notice*, in É. Zola, *Œuvres complètes d'Émile Zola*, cit., t. X, p. 1404).

<sup>17</sup> Con propositi del tutto differenti, sia Ferdinand Brunetière che Henri Céard delinearono le fragilità del naturalismo; addirittura Céard, in una lettera del 28 ottobre 1879, enuncia a Zola quelli che secondo lui sono dei veri punti critici: «Décidément, il y a un sophisme capital dans votre étude sur le roman expérimental. Claude Bernard, quand il institue son expérience, sait parfaitement dans quelles conditions elle se produira et



*Les Documents humains* che essa poteva svilupparsi assecondando le procedure naturaliste, cioè senza infrangere le tante costanti – compresa quella ereditaria – importate dai paradigmi scientifici:

Nous sommes donc accusés de banalité, parce que nous reprenons l'étude de la vérité au commencement, à la nature et à l'homme. (...) Je voudrais pourtant qu'on cessât de me prêter des opinions qui ne sont pas le sienne. Je n'érige pas la banalité en règle, je ne refuse pas l'imagination, surtout la déduction, qui en est la forme la plus élevée et la plus forte. C'est comme l'horreur de la poésie qu'on me prête; ai-je jamais écrit deux lignes qui aient la bêtise de réclamer la suppression des poètes? Où et quand m'a-t-on surpris en train de boucher le ciel de la fantaisie, de nier chez l'homme le besoin de mentir, d'idéaliser, d'échapper au réel? J'accepte tout l'homme, seulement je l'explique par la science. (...) Pas de mélange inacceptable, pas de monstres moitié réels et moitié fabuleux; pas de prétention à conclure sur des mensonges, dans une pensée morale et patriotique. Ou vous êtes un observateur qui rassemblez des documents humains, ou vous êtes un poète qui me contez vos rêves, et je ne vous demande que du génie pour vous admirer.<sup>18</sup>

La distanza tra i poeti romantici e lo stile melodrammatico dei romanzi di Hugo è acuita dalla necessità di stabilire il carattere distintivo dell'immaginazione dei naturalisti.<sup>19</sup> Per Zola, essa non è assente nelle opere di narrativa, bensì si muove sul piano della deduzione, scaturita a sua volta dall'osservazione della realtà. In queste parole è chiaro l'influsso metodologico di Bernard, il cui interesse principale era quello di definire gli *step* dell'approccio analitico e osservativo alla realtà, dall'«osservazione passiva» fino alla «sperimentazione». La critica di Brunetière al metodo zoliano, pur contenendo degli elementi di verità, ha contribuito a radicare l'immagine di uno scrittore schiacciato sulla mimesi della realtà, riprodotta attraverso i filtri di uno o più paradigmi teorici.<sup>20</sup> Anche la

---

sous l'influence exacte de quelle lois déterminées. [...] En est-il identiquement de même pour le romancier?» (H. MITTERAND, *Notice*, cit., pp. 1403-1404).

<sup>18</sup> É. ZOLA, *Les Documents humains*, in ID., *Œuvres complètes d'Émile Zola*, cit., t.X, pp. 1317-1318.

<sup>19</sup> Capuana fu uno strenuo difensore della fantasia e difatti negli articoli poi raccolti in *Per l'arte* il naturalismo zoliano è rifiutato se con esso non si concede il giusto spazio all'immaginazione e alla libertà creativa: «Dunque essi credono sul serio che lo Zola, il Verga e tutti gli altri non facciano che accozzare, riordinare alla meglio le loro osservazioni personali dirette, insomma una specie d'ignobile processo verbale di cui spesso leggiamo anticipatamente i sunti, i frammenti, gli accenni nella spicciola cronaca cittadina dei giornali quotidiani? Dunque essi credono sul serio che per la rappresentazione così portentosamente viva dell'*Assommoir* e dei *Malavoglia* gli autori non abbiano dovuto adoperare, per lo meno, tanto sforzo di fantasia e d'immaginazione quanto il Dumas nel suo *Mille e una notte* francese da lui intitolato il *Conte di Montecristo*, o Eugene Sue nelle complicate avventure dei suoi *Misteri di Parigi*? Dunque essi prendono gli scrittori così detti naturalisti o veristi proprio sulla parola, e pensano che i malaugurati documenti umani (la materia prima, la materia greggia delle nuove opere d'arte) siano assolutamente tutto, e che debba esser bastato allo Zola lo studiare e il prender delle note intorno all'alcolismo degli operai parigini, e al Verga il vivere per qualche mese, durante la villeggiatura, fra i pescatori di Acitrezza, perché tutti e due abbiano potuto poi scrivere la storia della Gervasia e del Coupeau, e i casi di Padron Ntoni e di tutta la famiglia dei *Malavoglia*?» (L. CAPUANA, *Fantasia e immaginazione*, ora in ID., *Per l'arte*, cit., p. 42).

<sup>20</sup> Sulle pagine della nota «*Revue des deux Mondes*» il 15 febbraio 1880, in un clima segnato dalla polemica anti-naturalista, il critico Brunetière denunciava anch'egli, come Cèard, il «sofismo capitale» insito nella letteratura dalla finalità scientifiche. Il punto di crisi non era però su un piano metodologico: «Le romancier, comme le poète, s'il experimente, ne peut expérimenter que sur soi, nullement sur les autres. Expérimenter sur Coupeau, ce serait se procurer un Coupeau qu'on tiendrait en chartre privée; qu'on envrerait quotidiennement à dose déterminée; que d'ailleurs on empêcherait de rien faire qui risquât d'interrompre ou

nota contrapposizione *lucacciana* tra «narrare» e «descrivere» ha convalidato lo stereotipo secondo cui il naturalismo francese fu innanzitutto la raffigurazione fotografica della realtà; una concezione, oggi ormai generalizzata, che ha inteso ridurre tanti esperimenti espositivi a una poetica sterile e, necessariamente, «sorpasata» dagli eventi e per giunta dal progresso scientifico. Invece Zola si preoccupò molto di definire l'immaginazione dei naturalisti, distinguendola da quella, arbitraria e soggettiva, dei poeti simbolisti e tardo-romantici: alle formulazioni barocche, Zola contrappose la fantasia, la deduzione e l'osservazione del gruppo di emergenti romanzieri naturalisti. Dunque, furono l'utilizzo dell'induzione e della deduzione a veicolare, secondo una «logica», la scelta dei personaggi, delle scene, lo sviluppo della trama. E, ora, si tenga anche presente in che modo De Amicis, su approvazione dello scrittore, aveva potuto riassumere il delicato passaggio dall'«osservazione attiva» alla «sperimentazione». Un salto evidente e che, tuttavia, non poté essere compreso a pieno senza una presa d'atto delle suddette due fasi dell'osservazione:

Osservo, interrogo, noto, indovino. E così avanti fin che non abbia studiato tutti gli aspetti di quella parte di mondo in cui si suole agitarsi la vita d'una donna di quella fatta. Dopo due o tre mesi di questo studio, mi sono impadronito di quella maniera di vita: la vedo, la sento, la vivo nella mia testa, per modo che son sicuro di dare al mio romanzo il colore e il profumo proprio di quel mondo. Oltrecché, vivendo per qualche tempo, come ho fatto, in quella cerchia sociale, ho conosciute delle persone che vi appartengono, ho inteso raccontare dei fatti veri, so quello che vi suole accadere, ho imparato il linguaggio che vi si parla, ho in capo una quantità di tipi, di scene, di frammenti di dialogo, di episodi d'avvenimenti, che formano come un romanzo confuso di mille pezzi staccati ed informi. Allora mi riman da fare quello che per me è più difficile: legare con un solo filo, alla meglio, tutte quelle reminiscenze e tutte quelle impressioni sparse.<sup>21</sup>

L'osservazione “sul campo” del *milieu* sociale designato per la rappresentazione romanzesca e i dati acquisiti dalle osservazioni cliniche di Lucas, di Morel o, se ci riferiamo a *Au Bonheur des Dames*, di Legrand du Saulle, fornirono all'autore le impressioni e gli spunti

---

de détourner le cours de l'expérience; et qu'on ouvrirait sur la table de dissection aussitôt qu'il présenterait un cas d'alcoolisme nettement caractérisé. Il n'y a pas autrement, ni peut y avoir d'expérimentation; il n'y a pas qu'observation; et dès lors c'est assez pour que la théorie de M. Zola sur le “roman expérimental” manque et croule aussitôt par sa base.» (Ivi, p. 1404). Non è causale che quattro anni dopo Capuana giungerà alle stesse conclusioni: «Quando il materiale è lì pronto, il romanziere moderno fa precisamente come lo scienziato moderno. Questi è porta, è creatore, è romanziere anche lui. La natura gli porge dei fatti; ma egli non saprebbe che farsene se non sapesse anche di potere arrivare a cavarle di mano la cosa più importante: il vivo processo di quei fatti. Allora lo scienziato cerca, tenta di compenetrarsi con quei fatti, si sforza, sto per dire, di diventar Natura; e a furia d'immaginazione – domandatelo ai grandi fisiologi- combina, rifà un processo che la Natura, gelosa dei suoi segreti, vorrebbe tenergli nascosto; e quando riesce – non vi paia una bestemmia – si mette quasi pari con Dio. Il romanziere moderno è uno scienziato, aggiungiamolo subito, dimezzato. Lo scienziato, appena creato o scoperto un processo (val tutt'una) è più fortunato di quello: può riprodurne il fatto a piacere, quanto volte gli garba, e può servirsi di tal processo per scopi più belli e più ragionevoli che non siano quelli della Natura. Il suo fatto avviene fuori di lui; è il suo schiavo. Il romanziere moderno, invece, dopo che ha scoperto o creato un processo (ripetiamolo: val tutt'una) non può verificare il fatto, non può riprodurlo a suo piacere. E' un' inferiorità naturale, invincibile: non sappiamo che farci.» (L. CAPUANA, *Fantasia e immaginazione*, cit., pp. 44-45).

<sup>21</sup> E. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, cit., pp. 241-290; ora in *Interpretazioni di Zola*, a c. di R. Paris, Roma, Savelli, 1975, pp. 86-104; v. p. 92.

sui quali Zola poté imbastire il racconto, dotandolo di una logica interna, oggettiva, autorizzata. Un “filo” che in parte sopperiva all’immaginazione e in parte sostituiva la fantasia artefatta e slegata dall’osservazione dei romantici, priva, insomma, di solide basi referenziali:

É un lavoro quasi sempre lungo. Ma io mi ci metto flemmaticamente, invece d’adoperarci l’immaginazione, ci adopero la logica. Ragiono tra me, e scrivo i miei soliloqui, parola per parola, tali e quali mi vengono, in modo che, letti da un altro, parrebbero stranissima cosa. Il tale fa questo. Che cosa nasce solitamente da un fatto di questa natura? Quest’altro fatto. Quest’altro fatto è tale che possa interessare quell’altra persona? certamente. E’ dunque logico che quest’altra persona reagisca in quest’altra maniera. E allora può intervenire un nuovo personaggio; quel tale, per esempio, che ho conosciuto in quel tal luogo, quella tal sera. Cerco di ogni più piccolo avvenimento le conseguenze immediate; quello che deriva logicamente, naturalmente, inevitabilmente dal carattere e dalla situazione dei miei personaggi. Faccio il lavoro d’un commissario di polizia che da qualche indizio voglia riuscire a scoprire gli autori d’un delitto misterioso. Incontro nondimeno, assai sovente, molte difficoltà. Alle volte non ci sono più che due sottilissimi fili da annodare, una conseguenza semplicissima da dedurre, e non ci riesco, e mi affatico e m’inquieto inutilmente.<sup>22</sup>

Mentre l’«intuition», a cui Zola fa riferimento in *Les Documents humains*, è originata dall’individuazione di un caso specifico, di un *milieu* o di una tematica da cui far procedere la narrazione dei meccanismi e dei fenomeni, la serie di «*déductions*» è, piuttosto, la creazione stessa dei legami narrativi tra i personaggi, che in forma d’intreccio faranno emergere una logica scienziata, deterministica e, quindi, etero-diretta. L’immaginazione dei naturalisti si realizza sia nella fase dell’induzione iniziale, che nelle deduzioni che seguono e che si allacciano tra loro, producendo un tessuto compatto e organizzato razionalmente. L’influenza del *milieu* sociale sul singolo individuo o la cogenza del criterio fisiologico ed ereditario sono i principi che agiscono sull’immaginazione di Zola, razionalizzando, secondo una logica, la scelta dei contatti e delle situazioni che metteranno in relazione i personaggi del racconto-finzione. Queste relazioni – che il romanziere naturalista avrebbe sviluppato “a catena” – funsero da primo criterio compositivo del romanzo e non negarono nemmeno la possibilità di una certa libertà. Le chiarificazioni su questo aspetto si sprecano e si ricollegano tutte, inevitabilmente, alla varietà dei casi studiati dalla scienza, i quali offrono a Zola una varietà di soluzioni narrative che può spingersi fino «aux dernières limites de la vraisemblance».<sup>23</sup> E se nell’articolo *Le sens du réel* Zola aveva voluto precisare la centralità dell’osservazione, nella successiva recensione a *Les Sœurs Vatards* egli può motivare la «revanche» dell’immaginazione naturalista sulla fantasia vuota dei tardo-romantici e di Hugo. La definizione di un campo d’intervento e la specificazione di un utilizzo realistico dell’immaginazione del romanziere valsero pertanto una serie di dure critiche, focalizzate soprattutto sulla presunta assenza di libertà nell’atto demiurgico

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Il confine che segna la verosimiglianza è precisato nello studio *Les Documents Humains*, uno tra i più letti e influenti tra quelli scritti da Zola: si v. É. ZOLA, *Les Documents humains*, cit., p. 1317.

dell'opera d'arte naturalista. Alle accuse di determinismo Zola rispose in *Les Documents humains* puntualizzando i vasti confini entro i quali poteva agire e prendere forma l'«imagination» dei naturalisti; il passo è estremamente esplicativo di una difesa della metodologia sperimentale; una schermatura, predisposta contro coloro che ritenevano il naturalismo zoliano responsabile della fine dell'arte e della morte dell'immaginazione:

Il faudrait s'entendre, avant tout, sur les mots d'imagination et de banalité. Certes, oui, je repousse l'imagination, si l'on entend par là l'invention des faiseurs de romans-feuilletons, que ces faiseurs aient même le génie du genre, et qu'ils s'appellent Alexandre Dumas et Eugène Sue. Rien n'est plus monotone, en somme, que leurs aventures. Ils ont une ou deux douzaines de combinaisons dramatiques qui reviennent toujours. C'est un théâtre mécanique dont ils tournent la manivelle dans la coulisse; les mêmes personnages reparaissent périodiquement, sous d'autres noms et sous d'autres costumes. Je ne parle pas du néant de tout cela. Au fond de ces long récits, il n'y a que du vide. On les lit comme on joue au tonneau, pou tuer une heure.

L'imagination, la faculté d'imaginer n'est pas toute là. Elle n'a là qu'un emploi très grossier. Inventer un conte de toutes pièces, le pousser jusqu'aux dernières limites de la vraisemblance, intéresser par des complications incroyables, rien de plus aisé, rien de plus à la portée de tout le monde.<sup>24</sup>

Nella citazione sopra riportata Zola esplicita le modalità attraverso le quali i naturalisti non possono costruire il loro romanzo. Lo scrittore rifiuta le «combinaisons dramatiques» della precedente generazione di romanzieri, in quanto ripetitive, scontate e soprattutto inverosimili. Nell'ambito di ciò che è verosimile, è il paradigma metodologico teorizzato da Bernard a combaciare con le esigenze creative del naturalismo zoliano, dacché esso si fonda su un approccio alla realtà orientato in base a inferenze, deduzioni e relativi spunti diegetici derivati dall'«osservazione attiva»:

Prenez au contraire des faits vrais que vous avez observés autour de vous, classez-les d'après un ordre logique, combe les trous par l'intuition, obtenez ce merveilleux résultat de donner vie à des documents humains, une vie propre et complète, adaptée à un milieu, et vous aurez exercé dans un ordre supérieur vos facultés d'imaginer. Eh bien! notre roman naturaliste est justement le produit de ce classement des notes et de l'intuition qui les complète.<sup>25</sup>

L'intuizione iniziale, e che sta alla base dell'ambientazione del racconto, si interseca con la serie di deduzioni che formeranno l'intreccio e le relazioni tra i personaggi del *Ciclo*. Tuttavia, Zola introdusse anche un altro concetto in grado di spiegarci fino in fondo il funzionamento del metodo di scrittura e il principio creativo che regola la fase successiva. Ci riferiamo alla cosiddetta «sperimentazione», ovvero a un atto puramente creativo che riguarda i meccanismi della scrittura e l'economia valoriale del romanzo. La «sperimentazione» non può, quindi, essere prodotta “sul campo” o durante l'«osservazione

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

attiva» o «passiva»: nondimeno, essa fa' affidamento sull'azione di un elemento variabile e anomalo, che in sé esprime dei contenuti che travalicano la logica scientifica espressa attraverso la concatenazione degli altri eventi narrativi. Sicché, è il processo stesso di induzione e di deduzioni a innescarsi grazie all'introduzione nel racconto sperimentale di una "variabile": ovvero di un elemento non conforme, e la cui azione nel romanzo smuoverà il quadro, altrimenti statico, degli eventi. Si tratta esattamente di ciò che costituisce nel metodo teorizzato da Bernard un sistema di azioni e reazioni a catena. Zola ne aveva fatto cenno nell'intervista a De Amicis, in cui dichiarava che lo scopo della variabile del sistema era – per dirlo con Bernard – quello di provocare «l'apparition de ces phénomènes».<sup>26</sup>

Le ragioni che vengono esplicitate in *Les Documents humains* avrebbero dovuto fugare le maggiori critiche mosse al naturalismo, ma l'effetto immediato fu piuttosto quello di amplificare dubbi e resistenze. L'affermazione di Edmond de Goncourt, secondo cui il naturalismo aveva colpevolmente ristretto il suo interesse alle sole classi popolari, limitando enormemente il campo d'azione, non poté che scatenare un'ulteriore reazione difensiva da parte di Zola. Il richiamo di de Goncourt a estendere l'osservazione alle classi agiate – giunto in parallelo alle contestazioni, di natura filosofica e poeticologica, avanzate da De Sanctis e da Capuana in Italia – avrebbero presto messo in discussione, e poi in crisi, lo scientismo che trasudava dalla teorizzazione zoliana. È probabile che fu a causa di questo clima che Zola pubblicò un altro articolo di valore metodologico: in *La formule critique appliquée au roman* lo scrittore naturalista si preoccupò, innanzitutto, di fondare una tradizione letteraria e metodologica che da Balzac potesse congiungersi con il paradigma di Bernard, basato, come detto, sulle due fasi dell'«observation» e dell'«expérience» o «sperimentazione». Facendo riferimento alla critica letteraria di Sainte-Beuve, – «un des premiers» «qui comprit la nécessité d'expliquer l'œuvres par l'homme» – e recependo il magistero di Hyppolite Taine – il quale «vint à son tour e fit de la critique une science» – Zola trasportò nella più recente tradizione letteraria francese la propria contrapposizione tra immaginazione naturalista e fantasia dei tardo-romantici:

Rappelez-vous Balzac déterminant exactement la rue et la maison où vit Grandet, analysant les créatures qui l'entourent, établissant les mille petits faits qui ont décidé du caractère et des habitudes de son avare. N'est-ce pas là une application absolue de la théorie du milieu et des circonstances? Je le répète, la besogne est identique.

On dira que M. Taine marche sur les terrains du vrai, qu'il n'accepte que les faits prouvés, les faits qui ont eu lieu réellement, tandis que Balzac est libre d'inventer et use certainement de cette liberté. Mais on accordera toujours que Balzac base son roman sur une première vérité. Les milieux qu'il décrit sont exacts, et les personnages qu'il plante debout ont les pieds par terre. Dès lors, peu importe le travail qui va suivre, du moment que la méthode de construction employée par le romancier est identiquement celle du critique. Le romancier part de la réalité du milieu et de la vérité du document humain; si ensuite il développe dans un certain sens, ce n'est plus de l'imagination à l'exemple des conteurs, c'est de la déduction, comme chez les savants. D'ailleurs, je n'ai pas prétendu que

---

<sup>26</sup> C. BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, cit., p. 15.

les résultats fussent complètement semblables dans l'étude d'un écrivain et dans l'étude d'un personnage; celle-là, à coup sûr, serre le réel de plus près, tout en laissant pourtant une large part à l'intuition. Mais, je le dis encore, la méthode est la même.<sup>27</sup>

Se in Balzac e in Zola i principi alla base del metodo sono, a detta del secondo, sempre i medesimi, a ciò che nel frattempo era pur cambiato andava ricondotta la differenza di stile e di contenuti tra i due; alla modificata portata conoscitiva delle scienze, divenute nel frattempo “sperimentali” – ovvero al numero delle nuove acquisizioni e «*idées préconçues*» di cui il romanziere naturalista poteva tener conto durante le proprie *observations* – bisognava addebitare le distanze di tipo narrativo e teorico tra i due grandi maestri del naturalismo moderno in letteratura. Sono le formulazioni della scienza, le costanti e le leggi fisse, ad agire in maniera preponderante e senza altri precedenti sulla percezione passiva del romanziere naturalista, rendendo così l'osservazione «attiva» e cosciente: un passaggio di fatto impossibile all'epoca di Balzac, allorché le scienze sperimentali, come la fisiologia o la psicologia, erano ferme a un tipo di conoscenza preliminare. Ma la battaglia più tenace è condotta da Zola nella ricostruzione di un modello di storiografia letteraria; un'impresa che in Italia sarà portata avanti da Capuana e soprattutto da De Sanctis. Si tratta di un tentativo che coincide con l'affermazione del suo metodo, poiché l'opera naturalista è, prima di tutto, un prodotto dell'osservazione “sul campo”, che completa e si relaziona con lo studio delle manifestazioni molteplici della natura umana. Nell'articolo *La Description* Zola, trattando dell'influenza del *milieu* sul singolo individuo, si era difatti soffermato sulla funzione completiva delle descrizioni naturaliste, la cui essenza era quella di offrire al lettore le informazioni necessarie alla comprensione del legame che allacciava l'uomo al suo ambiente, in uno scambio dialettico, reciproco e alla base di qualsiasi altra manifestazione della vita organica:

D'abord, ce mot «description» est devenu impropre. Il est aujourd'hui aussi mauvais que le mot «roman», qui ne signifie plus rien, quand on l'applique à nos études naturalistes. Décrire n'est plus notre but; nous voulons simplement compléter et déterminer. (...) Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerceau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions. Nous avons fait à la nature, au vaste monde, une place tout aussi large qu'à l'homme. Nous n'admettons pas que l'homme seul existe et que seul il importe, persuadés au contraire qu'il est un simple résultat, et que, pour avoir le drame humain réel et complet, il faut le demander à tout ce qui est. Je sais bien que ceci remue les philosophes. C'est pourquoi nous nous plaçons au point de vue scientifique, à ce point de vue de l'observation et de l'expérimentation, qui nous donne à l'heure actuelle les plus grandes certitudes possible.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> É. ZOLA, *La formule critique appliquée au roman*, in ID., *Œuvres complètes d'Émile Zola*, cit., t.X, p. 1296.

<sup>28</sup> É. ZOLA, *De la description*, in ID., *Œuvres complètes d'Émile Zola*, cit., t.X, p. 1299.

La concezione dialettica, per cui l'uomo e l'ambiente sono due sostanze che si modificano a vicenda, si pone su un piano inevitabilmente filosofico e che non preclude l'estensione dell'interesse artistico, anche oltre la focalizzazione sulle sole classi popolari:

Un giorno probabilmente la fisiologia ci spiegherà il meccanismo del pensiero e delle passioni; sapremo come funziona la macchina individuale dell'uomo, come pensa, come ama, come procede dalla ragione alla passione ed alla follia; ma questi fenomeni, queste risposte del meccanismo organico all'influenza dell'ambiente interno non si manifestano all'esterno isolatamente e nel vuoto. L'uomo non è solo ma vive in una società, in un ambiente sociale e perciò per noi romanzieri questo ambiente sociale modifica continuamente i fenomeni. Anche il nostro grande studio ha in ciò il suo centro: nell'azione reciproca della società sull'individuo e dell'individuo sulla società.<sup>29</sup>

D'altronde, quest'impostazione dialettica è frutto di una concezione dell'uomo quale organismo naturale e materiale, regolato secondo i meccanismi fisiologici che si attivano in tutte le parti del corpo, compresa, ovviamente, quella destinata allo sviluppo della ragione e della logica, cioè il cervello. In un'opera come *De l'intelligence* di Taine i rapporti tra l'uomo e l'ambiente non solo sono posti al centro, ma in essa si discute su come questi possano determinare l'attività e le funzioni del cervello umano. Conclusioni simili a queste, e molto diffuse tra gli scienziati dell'epoca, consentivano a Zola di far rientrare i comportamenti umani, la psicologia e, persino, le relazioni tra gli individui (di carattere sociologico) all'interno del dominio della natura e, quindi, della scienza.<sup>30</sup> Stabilito questo aspetto generale anche i limiti della fantasia e dell'immaginazione non potevano che agire entro i confini della natura:

Je prononce les mots de fantaisie du vrai. Nous avons, dans le courant naturaliste actuel, des poèmes de la vérité qui marquent l'époque. Ce ne sont plus des constructions absolument en l'air, des sylphes et des fées, des imagination flottant dans un monde immatériel; ce sont des faits vrais et des créatures réelles, mais présentés dans un envollement de verve mélancolique ou railleuse, arrangés pour obtenir la plus grande somme d'effets possible, dans que l'observation et l'analyse sortent jamais de la nature.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> É. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, cit., p. 65.

<sup>30</sup> Avvalendosi dell'autorità derivatagli dalla conoscenza del lavoro scientifico di M. Tyndall (l'autore di *Leçon sur les forces physiques et la pensée*, «Revue des cours scientifiques, année 1868-1869, n. 1»), Hyppolite Taine s'interessò del rapporto tra la percezione visiva e la formazione del pensiero. Si tratta di un argomento scientifico di cui si occuperanno pressoché tutti gli alienisti e persino gli psicologici: «Nous sommes donc autorisés à admettre que l'évènement cérébral et l'évènement mental ne sont au fond qu'un seul et même évènement à deux faces, l'une mentale, l'autre physique, l'une accessible à la conscience, l'autre accessible aux sens. Quelle est la valeur de chacun des deux points de vue, et que faut-il en défalquer pour dégager la vraie nature de l'évènement? – Nous sommes arrivés ici au point de jonction du monde physique et du monde moral, c'est de là que partent les deux lignes opposées et indéfinies où chemine l'expérience humaine; les deux convois ainsi formés avancent et s'écartent toujours davantage en se chargeant de plus en plus à chaque station.» (H. TAINE, *De l'intelligence*, cit., p. 329).

<sup>31</sup> É. ZOLA, *Paul Alexis*, in ID., *Œuvres complètes d'Émile Zola*, cit, t.X, p. 1313.

## IL CONCETTO DI “VARIABILE”

Al decoro barocco e alle trame a volte ripetitive con contrapposizioni manichee tra i personaggi, alla fantasia “folle” dei tardo-romantici e degli appendicisti Zola contrappone la sensibilità e l’ordine tesi a «ressouvenir des vérités entrevues et un rapport des idées entre elles».<sup>32</sup> Nel naturalismo, quale fenomeno internazionale, tale «rapporto», deterministico ma non del tutto predefinito, influì sull’ideale dell’“opera fatta da sé”, ovvero sul prodotto di «un art très travaillé, dans une simplicité apparente».<sup>33</sup> La creazione di una serie di relazioni tra casi studiati e osservati, le situazioni narrative che ne fuoriescono e la storia vivente e dialettica tra l’uomo e l’ambiente che lo circonda crearono i presupposti per un testo narrativo ricco di stratificazioni e di pensiero, nel quale le intuizioni relative al rinvenimento di una «causa prossima» – o il sistema di legami da essa scaturiti – dessero la forma a un *récit* pluri-discorsivo, in cui confluivano, giocoforza, più saperi specialistici. I successivi paragrafi, a partire da quello dedicato ai manoscritti autografi di *Au Bonheur des Dames*, sono stati approntati al fine di dimostrare in che modo i paradigmi scientifici e storici hanno agito sul testo. Un sistema di osservazione e sperimentazione che, a catena, origina il suo movimento iniziale, partendo da una «causa prossima» o da una «variabile» rispetto alla logica generale del testo:

Comme j’ai écrit, au grand scandale de mes confrères, l’imagination ne joue plus là un rôle dominant; elle devient de la déduction, de l’intuition, elle opère sur les faits probables qu’on n’a pu observer directement, et sur les conséquences possibles des faits qu’on tâche d’établir logiquement d’après la méthode.<sup>34</sup>

E se Zola ha scelto una variabile per *Au Bonheur des Dames* essa è certamente Denise. Una parte della critica letteraria ha sostenuto che per via del candore e della virtù che contraddistinguono questo personaggio, la protagonista femminile agirebbe come una sorta di anti-Nanà; se, invece, la consideriamo come “variabile”, cioè come un elemento in grado di eludere le logiche deterministiche di cui Zola si stava avvalendo, essa appare piuttosto come un anti-Gervaise, in cui la pervicace resistenza alle numerose pressioni dell’ambiente le permette di opporvisi efficacemente, come mai era avvenuto prima nel Ciclo. Le critiche espresse da De Sanctis e da Capuana nei confronti dello scientismo zoliano – o rispetto a quella che essi ritenevano un’eccessiva ingerenza dell’ambiente sulle scelte e sulla psicologia di Gervaise e di altri protagonisti del Ciclo – avrebbero potuto arrestarsi nel 1883, di fronte all’autonomia intellettuale e alla suprema capacità di giudizio di

<sup>32</sup> Zola si appella alla logica, contrapponendo il decorso motivato degli accadimenti narrativi alla scontata e manichea costruzione delle trame nel romanzo di Victor Hugo e dei tardo-romantici: «Ce n’est point une idéalisation, une déformation, c’est une composition logique classant les faits et les faisant valoir. L’imagination, comme je l’ai dit souvent, n’est plus ici l’invention baroque se lançant dans une fantaisie folle, mais un ressouvenir des vérités entrevues et un rapport des idées entre elles. Par exemple, l’imagination, dans *La Fin de Lucie Pellegrin*, c’est cette chienne pleine qui traverse l’action et qui fait ses petits sur le lit, pendant que sa maîtresse achève de mourir par terre. Toute la nouvelle est ainsi d’un art très travaillé, dans une simplicité apparente.» (Ivi, p. 1312).

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> É. ZOLA, *La formule critique appliquée au roman*, cit., p. 1297.



Denise. Una psicologia e una volontà in cui, sia detto qui per inciso, convergeva il pensiero e l'ideologia dell'autore. Così come Zola, anche Denise si trasferisce a Parigi giovanissima, un po' ingenua e un po' provinciale.

Nel 1864 Parigi era una città enorme, in cui si entrava in pieno contatto con il progresso tecnologico ed economico, o con un mondo del lavoro non imparagonabile alla piccola bottega di stoffe nella quale la giovane aveva reso servizio a Valognes. Sebbene la ragazza metta in evidenza sin dai primi capitoli una forza di adattamento senza pari il mutamento della personalità, indotto dalle circostanze ambientali sugli altri dipendenti del Bonheur – inariditi e incattiviti dalla concorrenza – in lei non si verificherà. Ed è proprio dalla capacità di rimanere intatta, inalterata, che scaturirà una stupefacente *alterità*, in grado di distinguerla dalla psicologia degli altri dipendenti. Ella difende con la propria morale le qualità positive del suo carattere onesto: sarà tale resistenza ostinata al cambiamento e all'ambiente a determinare Denise come “variabile” del sistema. E infatti, benché calata nella più spietata concorrenza tra lavoratori, l'obiettivo di Zola è quello di far trionfare la rettitudine e la purezza che, sin dalle prime pagine, differenziavano la protagonista femminile dalle sue colleghe. Per ottenere questo effetto, dal significato valoriale, Zola si cimenta nel racconto di una estenuante prova di resistenza, al termine della quale la ragazza avrà la meglio sui pericoli dell'ambiente che la circonda e, persino, su parte dell'ideologia liberista e darwinista di Octave Mouret. Denise è la risposta di Zola alle leggi deterministiche di un *milieu* contraddistinto da pratiche e da comportamenti individualistici, in cui viene approvato ogni compromesso finalizzato a un utile. Mentre tra i lavoratori, in concorrenza l'uno con l'altro, si sprecano le maldicenze, le gelosie, l'avidità e l'ideologia della sopraffazione l'ostinata e, a tratti, cieca resistenza trasforma Denise da crisalide in farfalla: la provinciale, priva di modi cortesi, si tramuta in una parigina accorta, di larghe vedute, lavoratrice e autonoma; in altre parole, in una donna moderna.

La lotta contro la miseria e contro l'ostilità delle colleghe si accompagna, nondimeno, con la repressione forzata dell'istinto amoroso: tra le prove a cui è sottoposta vi è il rifiuto dell'amore provato per Mouret, benché esso sia inarrestabile e continuativo nel tempo. Tale diniego, di fatta auto-imposto e masochistico, rientra tra le scelte che dovevano preservare l'autonomia del personaggio, dacché – come è la stessa protagonista femminile a osservare – il matrimonio non era che una perdita inconcepibile di indipendenza. L'opposizione di Denise alle pressioni provenienti dall'esterno – per cui, ad esempio, ella resiste alle insistenti sollecitazioni dei colleghi affinché si conceda a Mouret – ne fanno quella “variabile” del sistema di cui l'autore necessitava per l'impostazione di un modello sperimentale, retto su leggi e costanti scientifiche e sociologiche altrimenti “fisse” o, comunque, del tutto prive di variazioni contingenti. Un modello statico che sarebbe risultato inverosimile. Se in *Au Bonheur des Dames* il peso dell'ereditarietà è secondario, a conformare i comportamenti dei singoli individui è invece la preponderanza assoluta del darwinismo sociale, applicato alla società; un darwinismo esteso a tutti i campi, dalle sfere della produzione fino ai molteplici contrasti interni tra individui, e che Denise supera concettualmente attraverso il suo comportamento. Per *Au Bonheur des Dames* si può supporre che l'«intuizione iniziale» – a cui Zola fa riferimento in *Les Documents humains*, come l'origine di una trama – vada identificata con l'idea di far convergere in un unico testo

le determinazioni dettate da più paradigmi teorici: tra queste l'ereditarietà di Lucas, il darwinismo sociale di Spencer, l'ideologia capitalistica e storica di Mouret, contrapposte a loro volta alla filosofia di Schopenhauer di Vallagnosc, infine gli studi osservativi sulle patologie del consumo di Legrand du Saulle.

Eppure, in *Au Bonheur des Dames* ciò che unisce questi differenti approcci nella fase di interpretazione della realtà – o, se si vuole, nel tentativo di tradurli in una raffigurazione veridica e coerente del recente passato della Francia – è proprio l'azione della “variabile” Denise. E lei che opponendosi efficacemente a ogni singolo paradigma, conforma la propria azione alla funzione narrativa di scatenare i fenomeni psicologici e i processi sociali, rendendoli trasparenti, visibili e, dunque, comprensibili al vasto ed eterogeneo pubblico. Inoltre, lo scatenamento della logica della selezione naturale, trasposta nella concorrenza tra lavoratori o lo sviluppo di un ragionamento, filosofico e politico, sull'essenza del progresso capitalistico sono entrambe interpretazioni autoriali dei processi storici in divenire. Quegli stessi eventi che, come chiedeva giustamente De Sanctis ai prosatori italiani, dovevano essere colti nella loro «formazione», invece di essere narrati nel loro esito apparente, cioè nel loro «formato». Pur distanziandosi dal resto della critica letteraria finora prodotta, questa tesi è rafforzata dalla concezione stessa del romanzo sperimentale, per come essa era stabilita da Zola nel 1880:

É dunque evidente che non vi è solo osservazione ma anche esperimento, perché Balzac non si comporta come un semplice fotografo dei fatti da lui accertati, ma interviene direttamente collocando il suo personaggio all'interno di situazioni di cui tiene le fila. Il problema è conoscere le conseguenze che una simile passione, agendo in quell'ambiente e in quelle circostanze, produrrà dal punto di vista dell'individuo e della società; ed un romanzo sperimentale, ad esempio *La Cousine Bette*, è nient'altro che il verbale dell'esperimento che il romanziere ripete sotto gli occhi del pubblico. In conclusione il procedimento consiste nel prendere i fatti nella realtà e nello studiarne la concatenazione agendo su di essi, modificando, cioè, circostanze e ambiente senza mai allontanarsi dalle leggi della natura. Ne deriva la conoscenza scientifica dell'uomo nella sua azione individuale e sociale.<sup>35</sup>

La modificazione dei processi osservati avviene nell'ambito della stesura e della progettazione del romanzo. È nei limiti della «natura» che il romanzo sperimentale si muoverà, ed è tramite un'immaginazione logica e deduttiva che il romanziere può strutturare le tappe di una trama: «una storia particolare»,<sup>36</sup> provocata da un «esperimento che il romanziere ripete sotto gli occhi del pubblico».<sup>37</sup> L'intuizione di «modificare la natura senza uscire dalla natura»<sup>38</sup> agiva, dunque, nei confini precisati nell'articolo *Les Documents humains* e poi ribaditi nel saggio sull'opera di Paul Alexis. Anche nella risposta piccata a Edmond de Goncourt, Zola ricordò come questi “confini” non riguardavano soltanto le

<sup>35</sup> É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., pp. 56-57.

<sup>36</sup> Ivi, p. 56.

<sup>37</sup> Ivi, p. 57.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 58-59.

classi popolari: ragion per cui, le possibilità narrative restavano comunque infinite.<sup>39</sup> La scienza, la storia recente della Francia e l'economia internazionale erano, perciò, i terreni d'appoggio sui quali era stato possibile impiantare i meccanismi deterministici e le leggi, contro cui la "variabile narrativa", quale congegno di scatenamento narrativo, si sarebbe opportunamente imbattuta e scontrata. Cosicché, una volta scelto il *milieu* e «l'argomento», in accordo con l'intuizione iniziale dello scrittore, il romanziere naturalista era in grado, dopo la fase di "osservazione sul campo", di ricreare nel testo sia l'ambiente che le relazioni tra i personaggi; fra questi, uno o due in particolare potevano sottoporsi a una serie di «prove» «in modo da evidenziare il funzionamento del meccanismo della sua passione»:

Il romanziere muove alla ricerca di una verità. Prenderò ad esempio la figura del barone Hulot, in *La Cousine Bette* di Balzac. Il fatto generale osservato da Balzac è la rovina che il temperamento appassionato di un uomo produce in lui, nella sua famiglia e nella società. Scelto l'argomento, l'autore ha preso le mosse dai fatti osservati, poi ha preparato l'esperimento sottoponendo Hulot ad una serie di prove, facendolo passare per alcuni ambienti, in modo da evidenziare il funzionamento del meccanismo della sua passione.<sup>40</sup>

Il richiamo al «meccanismo della passione» comprova che le teorizzazioni di Morel e di Letourneau opereranno da "mediazione epistemologica", in accordo con la teoria del temperamento della medicina classica e poi ripresa da Taine.<sup>41</sup> Difatti, con il termine «passione» siamo a cospetto di un vocabolo appartenente a un gergo specifico e di cui non si può comprendere la piena valenza senza una conoscenza diretta dei trattati scientifici, di certo consultati da Zola. Il concetto di «passione» è solo uno dei termini specifici che nel 1857 Bénédict Morel enucleava in un apposito lemmario.<sup>42</sup> Zola era ben consapevole delle

<sup>39</sup> Zola rivolse un appello al gruppo di scrittori naturalisti affinché si focalizzassero sulle classi popolari: «Évidemment, M. de Goncourt n'a pu dire que le peuple était désormais une matière épuisée, parce qu'il a écrit *Germinie Lacerteux*. Cela serait outreucidant et faux. On n'épuise pas du premier coup un champ d'observations aussi vaste que le peuple.» (É. ZOLA, *Les frères Zemganno*, *La Préface*, in ID. *Œuvres complètes d'Émile Zola*, cit., t. X, p. 1322).

<sup>40</sup> É. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, cit., p. 56.

<sup>41</sup> Nel primo capitolo del trattato sulle passioni Letourneau si concentra sulle *passions cérébrales*; dopo aver stabilito le differenze tra le «passions» «nutritives», «sensitives» e «cérébrales», in queste ultime egli ravvisa la complementarità di elementi razionali e fisiologici: «Chez l'homme, toute la vie de con science a le cerveau pour organe et pour théâtre. Donc, à proprement parler toutes les passions sont cérébrales. [...] Pas de passion cérébrale où l'on ne puisse démêler tous ces éléments psychiques; mais leur proportion est loin d'être toujours la même. Dans certaines passions cérébrales, ce sont l'impressionnabilité et l'imagination, qui agissent surtout; dans certaines autres passions, la scène psychique est occupée principalement par l'intelligence et la raison.» (CH. LETOURNEAU, *Physiologie des passions*, Paris, C. Reinwald, 1868, p. 173).

<sup>42</sup> La distinzione tra «sentimenti» e «istinti» è motivata in questo modo dallo scienziato francese Bénédict Augustin Morel: «Sentiment. - Je ne prends ici ce mot dans le sens dévolu ordinairement à la sensation, et comme s'appliquent aux modification perceptibles de nos organes intérieurs. Il ne s'agit pas ici du sentiment de la *faim*, de la *doleur*, de la *fatigue*. Lors donc que nous parlerons des *troubles*, des *perversions*, des *altérations des sentiments*, nous prendrons ce mot dans le sens des affections de l'âme (πάθος), des penchants bons ou mauvais, ou bien encore, jusqu'à un certain point, dans le sens des vues de l'esprit (συνετις), propres à nous déterminer dans l'appréciation des choses, dans les jugements que nous portons. Le sentiment interprété dans ce sens, répond au *Gefühl* des Allemands, de même que sensation au mot *Empfindung* dans la même langue. Instincts, Impulsions instinctives (de *instinguere*, exciter, aiguillonner vers). - D'après Cabanis, les instincts sont des idées qui doivent être rapportées à des impressions intérieures, et qui sont le produit des excitations, le résultat des impressions reçues par les organes internes. On entend aussi par instinct le mode d'activité cérébrale ou penchant intérieur qui porte à exécuter un acte sans avoir notion de son but, à employer des

differenze esistenti tra «instincts», «sensations» e «sentiments», in quanto lo scrittore aveva letto e studiato negli anni Sessanta la *physiologie des passions* di Letourneau. Sulla base di queste conoscenze, tra loro irrelate, viene stabilito un metodo di scrittura sostenuto dai passaggi di carattere metodologico prescritti da Claude Bernard: un modello di approccio e di percezione che venne applicato attraverso la sovrapposizione di alcune conquiste scientifiche sui dati dell'«osservazione», resa in questo modo «attiva». Lo scontro tra istinti, provocati dall'ambiente, e l'eredità fisiologica o le passioni, che connaturano le aspirazioni e i desideri dei personaggi, generano la parabola dell'attante nella diegesi narrativa, modellandone i sentimenti e le attitudini. L'esito di questo conflitto interiore, e di natura fisiologica e psicologica, è causa, da un lato, del superamento del concetto di “anima”, dall'altro, dello sviluppo, nel personaggio di una volontà spesso controversa e contraddittoria. Anche il concetto di «volontà», sviluppato in quegli stessi anni da Charles Renouvier, dal neo-criticismo e dalla *nouvelle vague* dello psicologismo *pre-bergsoniano*, ebbe certamente un'influenza attiva sul pensiero del maestro del naturalismo. La volontà di Denise di imporre una condotta originale, esibendo una morale nuova, è un avvaloramento del potere che il singolo individuo deteneva nel contrastare le leggi e le costanti sociali vigenti in un dato *milieu*.

C'è, però, ancora un'altra situazione che conferma la funzione di “variabile” svolta da Denise: durante le ricerche sul campo, l'autore ebbe modo di intervistare una commessa di un grande centro commerciale parigino, il Saint Joseph. La Dulit, così si chiamava la donna, spiegò a Zola le numerose difficoltà di natura economica che qualunque altra commessa appena assunta avrebbe dovuto affrontare nei primi mesi di lavoro, in completa solitudine e priva del denaro necessario per la sua stessa sopravvivenza. Nel suo racconto, la commessa si dichiarava più che certa che nessuna altra commessa avrebbe potuto sopravvivere in quella miseria senza l'apporto di un uomo in grado di concederle, in cambio della compagnia e del corpo, le entrate finanziarie supplementari e necessarie a sbarcare il lunario. La tesi della Dulit terminava con l'assunto che nessuna commessa nei primi mesi di lavoro “alla pari”, avrebbe potuto gestirsi in maniera del tutto autonoma, e cioè senza doversi compromettere con un uomo. La reazione di Zola alle parole della Dulit non è un “eccesso di moralismo” come è stato supposto. Ci pare, invece, il chiaro segnale di un'intuizione o la scoperta di un forte potenziale narrativo.<sup>43</sup> L'opzione narrativa che,

---

moyens toujours les mêmes sans jamais chercher à un créer d'autres, ni à connaître le rapport entre eux et le but. On sait que chaque animal naît avec des organes qui, à mesure qu'ils se développent, lui font sentir tout ce dont il a besoin pour sa conservation. Mais, dans ces derniers temps, le mot instinct a reçu une acception plus large, surtout dans les idées de Gall, et, si je ne me trompe, il me paraît être le plus ordinairement synonyme de *penchant*. C'est au moins dans ce sens qu'il doit être compris lorsque nous disons que, sous l'influence de certaines conditions cérébrales malades, il se développe chez les aliénés de *mauvais instincts*, tels que ceux du vol, du meurtre, de l'incendie.» (B. A. MOREL, *Traité de maladie mentale*, Paris, Masson, 1860, p. 390).

<sup>43</sup> Colette Becker ha individuato i segni grafici e discorsivi con cui Zola definisce i punti degni di un maggiore sviluppo nelle successive fasi della genesi: «Il suffit de lire un dossier pour se rendre compte que tout est loin d'y être résolu. Zola multiplie les «À voir», «Voir ..», «Après notes prises», «C'est à voir», «Voir si..», «Peut-être», voire les points d'interrogations.» (C. BECKER, *Le corps à corps avec les mots à propos des brouillons de Zola*, in É. ZOLA, *La fabrique des Rougon-Macquart*, publiés par C. Becker avec la collaboration de V. Lavielle, vol. IV, cit., p. 24). Si v. anche H. Mitterand, *Programme et préconstruit génétiques: le dossier de L'Assommoir*, in *Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979, pp. 199-201.

secondo la Dulit, era irrealizzabile nella realtà, si trasforma nella realtà ipotetica della narrazione in un potenziale di letteratura e in una circostanza materiale che, riesumata dall'arco delle possibilità romanzesche, consentiva l'inserimento della variabile eretica, eversiva e destabilizzante:

Mouret difendeva la virtù delle commesse con una convinzione che suscitava l'ilarità di Vallagnosc. Allora, per trarre d'impaccio il principale, intervenne Bouthemont. Che diamine! Ce n'erano di ogni tipo, ragazze per bene e ragazze senza pudore. D'altronde le cose stavano migliorando. Una volta solo le commercianti fallite o le ragazze povere e di dubbia moralità finivano nei negozi di mode; adesso, invece, le famiglie di rue de Sèvres, per esempio, educavano le figlie apposta per mandarle al Bon Marché. In fin dei conti, se volevano, potevano comportarsi bene perché, a differenza delle operaie, non dovevano procurarsi vitto e alloggio: da dormire e da mangiare ce l'avevano, la loro vita era assicurata, una vita molto dura, questo sì.<sup>44</sup>

Non è forse questo il motivo per cui lo scrittore si oppose energicamente alle considerazioni della Dulit? O la ragione per cui Zola teorizzò la possibilità di un'alternativa reale? Un'alternativa che in quanto verosimile si adattava al romanzo naturalista?

La signorina Dulit sostiene che la ragazza che arriva a Parigi per lavorare in un reparto di mode, si lascia andare e si prende un amante per bisogno di denaro. E' alla pari, non guadagna quasi nulla, al massimo quaranta o cinquanta franchi di gratifiche. E con questa cifra, se la famiglia non le dà nulla, deve pagarsi un alloggio, i supplementi ai pasti, necessari per non morir di fame, vestirsi, ecc. Di qui, la spinta a prendersi un amante; soprattutto quando si presenta un'occasione nel corso di una gita con un innamorato. Però, come ho fatto osservare alla Dulit, l'amante fornisce soltanto il lusso, perché una commessa, anche alla pari, con un po' di coraggio, può bastare a sé stessa per lo stretto necessario. Ci sono esempi, molto rari, di commesse che vivono senza amante, che si comportano bene. L'operaia parigina è molto più soggetta a perdersi, perché non è nutrita e deve pur mangiare.<sup>45</sup>

L'intenzione di servirsi di tale opzione narrativa, non prevista dalla Dulit, è assorbita a tal punto che lo scrittore inserisce nel racconto una situazione finalizzata a mettere alla prova Denise: ma, poiché la ragazza ha una funzione sistemica di resistenza agli istinti e all'ambiente, le offerte degli spasimanti non avranno alcun effetto. Il determinismo è capovolto grazie alla determinazione di Denise nel resistere alle tentazioni e alle provocazioni di vario tipo prodotte nell'ambiente. La sua indipendenza nei comportamenti e l'autonomia di pensiero sono convertite nella marca distintiva del suo atteggiamento. Come per Balzac in *La Cousine Bette* anche per Zola il personaggio protagonista doveva superare nel romanzo sperimentale una serie di prove, generando un movimento narrativo dal quale poteva emergere lo svolgimento dei processi sociali e, dunque, l'effettività dei paradigmi scientifici e delle "cause prossime". L'epopea dell'indifesa e ingenua Denise non serve a smentire il darwinismo sociale, né l'esistenza delle «passioni», degli «istinti» o dei

---

<sup>44</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., XI, p. 841.

<sup>45</sup> É. ZOLA, *Taccuini. Un'etnografia inedita della Francia*, a c. di H. Mitterand, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, p. 174.

«sentimenti». Secondo lo schema del romanzo sperimentale è necessario che la determinazione dei fatti, secondo delle leggi fisse, venga avvalorata e contrastata da un elemento estraneo, che le travalica. La posizione di svantaggio, di povertà e di estrema debolezza psicologica e caratteriale dalla quale parte Denise ha permesso a Zola di descrivere una scalata verso il successo che, almeno in parte, contraddice la vittoria del più forte sul più debole; d'altro canto, la decisione finale di unirsi con Mouret è, come diremo più avanti, la vittoria degli istinti sull'autodeterminazione e sull'auto-controllo per cui, alla fine, solo l'amore verso Octave potrà prevalere sulla volontà caparbia della protagonista e sulla disciplina auto-imposta. E la resa finale, coronata dal matrimonio, non è una sconfitta, poiché giunge insieme alla stabilità economica e all'accoglimento dell'ideale armonista patrocinato da Denise in campo lavorativo. Grazie all'esperienza accumulata nell'ambito commerciale la protagonista femminile impone un nuovo modello e delle prassi innovative; la volontà del singolo individuo ha dunque trovato una strada su cui procedere, senza che venga meno alcun tipo di credibilità o di verosimiglianza storica. E tutto questo avviene attraverso l'esplicitazione delle relazioni tra i personaggi e nello sviluppo della trama, ovvero in quella fase di «sperimentazione» la cui letterarietà non è discutibile: né la presenza di una «variabile» sistemica come Denise metterà in discussione il determinismo insito in alcune logiche che, come il darwinismo o l'ereditarietà, oltre a essere trasposte nel racconto, dominano il piano della narrazione.



## CAP. VI

## IL DOMINIO DELL'ALLEGORIA E DEL METODO

## I DUE MANOSCRITTI PREPARATORI

Per comprendere in che modo il modello sperimentale sia stato applicato da Zola al romanzo *Au Bonheur des Dames*, occorre indagare i due manoscritti autografi conservati presso la Bibliothèque Nationale de Paris.<sup>1</sup> In essi sono contenute tutte le stratificazioni della genesi del romanzo: dagli appunti della fase di «osservazione attiva» fino alle cosiddette «auto-consignes» zoliane nella fase di «sperimentazione».<sup>2</sup> Le carte preparatorie sono a tal punto prototipiche del metodo di scrittura zoliano che se ne deducono anche oggi dei consigli utili a ogni aspirante scrittore. Nel *dossier génétique* Zola accompagna ogni intuizione narrativa dalla sua prima apparizione fino alla resa nel testo, facendola crescere per gradi e accostandole, di volta in volta, il profilo di nuovi personaggi e la diegesi che ne fa da contorno. Nessuno più di Zola si è fatto guidare da quell'«ordine» e da quell'«esprit de coordination» che il medico Édouard de Toulouse identificava con «la tendenza psicologica»

<sup>1</sup> I due manoscritti preparatori di *Au Bonheur des Dames* costituiscono una prima tappa nella genesi del testo definitivo; dopo la stesura degli appunti raccolti “sul campo”, dell'Ébauche e dei plans seguono almeno altri tre stadi, di cui però, come ci ricorda Becker, non disponiamo le carte: «En résumé, Zola passe habituellement par six étapes, une fois l'ébauche et les plans du roman mis en place, travail qu'on peut suivre dans les dossiers préparatoires: - le brouillons, dont nous n'avons pas que de morceaux, dispersés dans divers dossiers, et sur des dolios isolés, - le manuscrit, résultat souvent de versions antérieures, comme on le voit par les coupés/collés, - le feuilleton, publié dans un journal.» (C. BECKER, *Le corps à corps avec les mots à propos des brouillons de Zola*, cit., p. 24). Si v. J. PETIT, *Le grand catachysme des corrections. Notes sur des manuscrits de Green et de Mauriac*, in «Littérature», n. 28, 1977, pp. 40-49.

<sup>2</sup> Silvia Disegni ha enunciato le modalità riassuntive grazie alle quali Zola sintetizzava i contenuti delle principali opere scientifiche e filosofiche da lui analizzate: «Il agit différemment dans le cas des deux résumés du traité de Lucas auquel il consacre des notes plus copieuses (mais le texte lui-même était plus long), et où l'écrivain s'implique plus directement du point de vue «génétique». Contrairement à ces derniers, dans les résumés de l'ouvrage de Letourneau, il y a rarement un «je» commentant ou construisant les types de personnages à créer, si ce n'est, à quelques reprises et entre parenthèses: «Imaginer un homme qui veut réfréner ce besoin (voluptueux), il survient des maladies nerveuses»; «imaginer cependant un gourmand chez qui l'impression sensitive sert de racine à une passion»; «Imaginer ce pendant un artiste qui a besoin de contenter ses nerfs, sous peine de dommage et de malaise.» (S. DISEGNI, *Entre science et littérature: Zola lecteur de Letourneau*, cit., p. 139).



sopravanzante rispetto alla vasta materia narrativa da narrativizzare.<sup>3</sup> Nel 1896 de Tolouse esaminò i comportamenti monomaniaci di Zola, ravvisando una meticolosità nelle ricostruzioni diegetiche al limite del patologico. Nella sua inchiesta medico-psicologica de Tolouse non si occupò solo della nevropatia di cui, a suo parere, era affetto lo scrittore: l'interesse per il suo metodo sperimentale applicato alla scrittura spinse il de Tolouse a studiare la genesi del romanzo e individuarne ben dodici passaggi interni.

Prima di concentrarci sul valore dei manoscritti e su ciò che essi ci dicono del metodo sperimentale "applicato" è opportuno soffermarci su quelle che sono le principali ricostruzioni coeve del metodo sperimentale. A tal proposito terremo in considerazione l'intervista a De Amicis del 1879, il capitolo che Paul Alexis dedicò al metodo zoliano nella biografia dello scrittore da lui curata nel 1882 e, ultima apparizione nel tempo, l'*Enquête médico-psychologique* di de Tolouse. Sappiamo che le tre ricostruzioni del metodo sperimentale non dispiacquero all'autore, il quale, oltre ad approvarle, partecipò direttamente all'*Inchiesta*. Le parti che variano tra le tre trattazioni del metodo sperimentale sono minime, per cui le maggiori discrepanze hanno a che fare con il grado di precisione e di puntualizzazione con cui ogni singola fase è stata affrontata e sviscerata. Le tre indagini concordano sulla centralità della fase di osservazione; questa, a parere del solo de Tolouse, poteva prolungarsi anche al di là della fase di scrittura dei *plans* del romanzo.

Le numerose stratificazioni a cui si è fatto riferimento corrispondono grossomodo a quelli che Zola definiva come i «plans» della fase di preparazione. Ci è poi sembrato piuttosto utile facilitare un confronto costruttivo tra il nostro studio, l'importante commento di Pellini all'ultima edizione in lingua italiana di *Au Bonheur des Dames* e l'edizione anastatica dell'intera fase genetica del romanzo a cura di Colette Becker e Veronique Lavielle: a tal proposito utilizzeremo le abbreviazioni già impiegate da chi ci ha preceduto nell'analisi delle costruzioni intermedie del romanzo. Mentre i due manoscritti, MS 1 NAF 10277 e MS NAF 10278 verranno distinti con due diciture sintetiche (M1 per il MS NAF 10277, M2 per MS NAF 10278) la distinzione tra una prima fase di *plans* e una seconda sarà segnalata per intero (*Plan 1*, *Plan 2*). Va detto che per ogni capitolo Zola ha ideato una prima trama (*Plan 1*) dalla quale successivamente ne ricavava una seconda versione, più completa (il *Plan 2*).<sup>4</sup> Invero, i due manoscritti riflettono due distinte parti

<sup>3</sup> Lo scienziato e psicologo de Tolouse qualifica in questo modo l'acribia di Émile Zola nel rendere complementari e combacianti gli elementi desunti da paradigmi scientifici e sociologici tra loro molto differenti: «Enfin un autre caractéristique de M. Zola, c'est l'esprit de coordination. Il faut qu'il unisse les faits par des liens – vrais, ou faux – pour se les rendre assimilables. C'est un besoin de mettre l'ordre partout, même là où il n'y a pas. Cette tendance psychologique, aidée d'une tenacité extraordinaire, l'a naturellement poussé à entreprendre de longues œuvres formant un ensemble.» (É. DE TOLOUSE, *Envoi de Émile Zola*, Paris, Flammarion, 1896, p. 267).

<sup>4</sup> La studiosa Colette Becker, la quale ha studiato l'intera genesi del romanzo zoliano curandone di recente l'edizione anastatica, asserisce che Zola utilizzava una sola facciata di ogni foglio; nella prima fase di gestazione del testo, sul versante che generalmente restava in bianco, l'autore poteva inserire, benché di rado, delle piccole modifiche: «Que peut-on deviner de la pratique zolienne? En gros, pour les notes prises au cours de conversations, il écrit recto/verso souvent au crayon, sur des feuilles de petit format, pliées en deux, d'où le blanc en leur milieu, à la pliure. Pour les Ebauches, une grande partie des premiers plans, une partie des seconds plans, les notes prises sur des livres ou recopiées, il écrit, en général, sur une seule face de la feuille, comme le précise, d'ailleurs, Paul Alexis dans un article publié dans le Supplément littéraire du *Figaro* du 15 novembre 1880 à propos de Nana, «Une 'première' en librairie.» (C. BECKER, *Le corps à corps avec les mots à*

della genesi del romanzo: il manoscritto 1 (M1- MSNAF 10277) è un assemblaggio dei *plans* della fase 1 e della fase 2. Attenendosi alla volontà dell'autore, nell'edizione anastatica dei manoscritti a cura di Becker e Lavielle, la composizione dei fogli del primo manoscritto autografo è stata organizzata tramite un criterio di separazione tra i quattordici capitoli finali. Di ogni singolo capitolo è inserito prima il *plan 2* e poi il *plan 1*. Dunque, mentre M1 è il prodotto della «sperimentazione» e in esso è osservabile il processo creativo e, appunto, «sperimentale», M2 rivela piuttosto i risultati delle osservazioni e delle impressioni accolte dall'autore nella fase di osservazione e inchiesta sul campo. Sappiamo che queste note, riunite da Henri Mitterand nel volume del 1986 *Cahiers d'enquête. Un'ethnographie inédite de la France*, combaciano con gli appunti che Zola compilava al ritorno a casa, nel suo studio dopo le approfondite visite al Bon Marché o presso i Magasins du Louvre. L'enorme mole di carte preparatorie, più di settecento, non rappresenta, però, l'intera fase creativa, poiché, come afferma Colette Becker, è certo che la stesura definitiva, pubblicata prima in *feuilleton* e poi in volume, richiese almeno l'altra fase intermedia delle bozze di stampa di cui, però, non siamo in possesso.<sup>5</sup> A difesa dell'importanza documentaria dei due manoscritti di *Au Bonheur des Dames* va detto che essi rispondono pienamente alla logica del romanzo e al suo sviluppo: sono rari i casi in cui il procedere definitivo degli eventi narrativi si discosta dal riassunto della trama, suddiviso in quattordici capitoli. Come avrò modo di spiegare, i *plans 2* contengono stilemi, metafore e immagini che successivamente saranno inserite nella narrazione definitiva; sicché i *plans 2* possono essere identificati come una fase antecedente piuttosto fedele e anticipatrice della stesura finale. I *plans 2* sono ricchi di dettagli che nella versione del *plan 1* non esistevano ancora. Un primo esempio di questa importante differenza ci è dato da una comparazione della prima scena del romanzo inserita nel *plan 1* e nel *plan 2*. Così Zola nel *plan 1*:

Arrivée de Louise Baudu à Paris avec ses frères, Jean et Pépé. A été deux ans chez Camy-Lamotte à Valognes. Vient chez son oncle, qui a écrit une lettre tendre, à la suite de la mort de son frère – Mais embarras de Baudu qui ne peut la prendre, et sa gêne surtout devant les enfants. Le tableau de la jeune fille et des deux enfants, charmant.<sup>6</sup>

---

*propos des brouillons de Zola*, cit., p. 14); v. C. THOMPSON, *On Editing Zola's Fiction*, in *Editing Nineteenth-Century Fiction*, New York-London, Garland Publishing, 1978, pp. 83-98.

<sup>5</sup> Becker precisa che i due mss. preparatori di *Au Bonheur des Dames* non sono né i «brouillons» redatti per la pubblicazione in giornale, né quelli approntati per l'ultima revisione tra l'edizione del *feuilleton* e quella definitiva a stampa: «On constate, en effet, que le nombre des morceaux de rédaction que l'on trouve aux versos de folios des dossiers préparatoires diminue considérablement avec *L'Œuvre*, précisément. Qu'en conclure? Rien de définitif, car il est sûr que nous ne possédons pas la totalité des documents de travail de l'écrivain et que toute affirmation peut être sujette à caution. En tous cas, une lecture attentive de ces dossiers, incluant celle des rectos mais aussi celle des versos des feuillets, permet, sinon de résoudre définitivement, du moins de poser une question jusqu'ici très peu envisagée, voire ignorée, celle de l'écriture à proprement parler, je veux dire de la manière dont Zola a rédigé ses romans, en passant ou non par l'étape de brouillons.» (C. BECKER, *Le corps à corps avec les mots à propos des brouillons de Zola*, cit., p. 9). Cfr. P. ALEXIS, *Une 'première' en librairie*, «Le Figaro», 15 novembre 1880.

<sup>6</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 39, p. 110.

L'azione risulta condensata, di modo che in poche righe Zola restringe l'azione che nel testo definitivo occuperà diverse pagine. Diversamente, l'*incipit* del primo capitolo del *plan 2* si sofferma sia sul giorno che sul mese d'arrivo e specifica il vestito di Denise, il suo atteggiamento dimesso e l'importanza di ritrarla con quel colore «nero». C'è spazio anche per una precisazione sullo stile di scrittura da adottare, ovvero sulla modalità di focalizzazione del profilo dei personaggi («Ne faire que poser les silhouettes»):

Un vendredi matin, dans les premier\* jours d'octobre, Denise arrive à Paris avec Jean et Pépé – En noir, achève son deuil, les enfants avec quelque chose de voyant pourtant. Ne faire que poser les silhouettes. Et tous [deux] bâillant devant le magasin. – Ils arrivent du chemin de fer. Une malle laissée là-bas. Un petit paquet seulement. – Première description du Bonheur des dames, donnant [la m] l'extérieur, maison étalage, à 8 heures du matin, par une [claire] grise et douce matinée d'octobre.<sup>7</sup>

Non mancano, poi, le informazioni sulla cronologia della fase di ricerca sul campo e sull'inizio della stesura dei *plans*: il lavoro preparatorio sull'*Ébauche* ha inizio tra la fine di gennaio e i primi giorni di febbraio 1882 e continua per due mesi, mentre la data di inizio della stesura dei *plans* è posteriore (28 maggio 1882). L'*Ébauche* è una fase che caratterizzerà la genesi del romanzo zoliano: essa rappresenta una sintesi degli obiettivi da raggiungere ed è una sorta di guida che Zola consegnava a se stesso prima di accingersi a impostare nei *plans* le vicende dei singoli personaggi. Si tratta, in sostanza, di una serie di indirizzi, indicazioni, volontà autoriali – le cosiddette “auto-consignes” – il cui scopo è fare memoria delle ragioni profonde di cui il testo e la trama dovranno di lì in poi alimentarsi.

Come è noto, l'idea di ambientare uno dei romanzi del *Ciclo* nel mondo del commercio risale al 1868 e si consolida nell'elenco del 1872. Tuttavia, si può presumere che in questi dieci anni si siano aggiunte a quell'intuizione iniziale altre suggestioni, per via delle quali Zola intese irrobustire di contenuti il quadro d'ambiente; oppure, ed è un'ipotesi suggestiva, si può dedurre che lo scrittore utilizzò l'azione e il carattere dei personaggi al fine di veicolare significati valoriali facenti parte di una filosofia del libro non esposta direttamente in superficie. Peraltro, a rinforzo dell'ipotesi di un allegorismo nel romanzo del 1882-1883 va ricordato che è dopo il 1880 che Zola aveva preso la decisione di rivoluzionare alcuni aspetti, sia nella sua poetica che nella filosofia politica. La chiusura di una stagione di pessimismo e di criticismo nei confronti della modernità coincise con la morte della madre, di Duranty e di Flaubert; tre eventi che fecero sprofondare lo scrittore in una forte depressione e nell'infiacchimento. Il romanzo composto nel biennio 1882-1883 avrebbe invece dovuto rimettere in discussione i presupposti pessimistici che avevano segnato le precedenti prove; difatti, l'*Ébauche* è incentrata sulla necessità di un cambio di rotta: al pessimismo de *L'Assommoir* Zola intende ribattere con la «gioia» di coloro che,

<sup>7</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 104, p. 33. Riporto le principali norme curatoriali di cui si sono servite Becker e Lavielle per l'edizione anastatica della genesi del romanzo zoliano: uso di asterisco per forma sgrammaticata o refuso; uso di parentesi quadre per le porzioni testuali poste sotto cancellatura; uso di sottolineature per le parti testuali sottolineate nei manoscritti; riporto integrale delle diciture presenti in interlinea, riportate però con un carattere di scrittura leggermente inferiore rispetto al resto dello scritto.

credendo nel sogno del progresso, dimostravano la possibilità di una concreta risposta all'inazione, alla contestazione, alla rassegnazione.

Je veux dans Au [b]/Bonheur des [d]/Dames faire le poème de l'activité moderne. Donc, changement complet de philosophie: plus de pessimisme d'abord, ne pas conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie, conclure au contraire à son continuel labeur, à la puissance et à la gaieté de son enfantement. En un mot, aller avec le siècle, exprimer le siècle, qui est un siècle d'action et de conquête, d'efforts dans tous les sens. – Ensuite, [par] comme conséquence, montrer la joie de l'action et le plaisir d[u]/e [triomphe] l'existence; il y a certainement des gens heureux de vivre, [qui] dont les jouissances ne ratent pas et qui se gorgent de bonheur et de succès: ce sont ces gens-là que je veux peindre, pour avoir l'autre face de la vérité, et pour être ainsi complet; car Pot-Bouille et les autres suffisent pour montrer les médiocrités et les avortements de l'existence – <sup>8</sup>

Il «cambiamento» di filosofia presupponeva la presenza di nuovi valori e la narrazione di vicende con un esito consolatorio, se non piacevole. L'abbattimento della filosofia del «pessimismo» poteva così nel romanzo estrinsecarsi mediante la rivincita di Denise. Il disincanto di Vallognosc, e dei socialisti, si sarebbe potuto pareggiare con l'ottimismo motivato di Denise e di Mouret. Appartiene a questa fase un primo elenco dei personaggi, di fatto parallelo all'*Ébauche*. Nei ff. 23-26 Zola appunta, molto schematicamente, quella che sarà la trama del romanzo:

Donc, si je prends Louise pour [com]  
guide j'ai les phases suivantes.  
Arrivée à Paris, [mise] mise en présence  
du monstre, [hos] guerre ouverte entre le Bonheur  
Le Bonheur déjà agrandi mais  
et le petit commerce. on parle de l'achat des terrains  
Première période de Louise au Bonheur.  
Parties Les projets d'Octave expliqué\* passé, présent, avenir  
guerre de rayons [Idylle ébauchée]. Tyrannie de  
Une scène chez la maîtresse  
l'inspecteur. Octave en face de Louise. Renvoi.  
Louise de hors. Son oncle ne la reçoit pas.  
Le petit commerce revient, où il en est.  
Misère avec son frère – Rencontre d'Octave –  
On a bâti, le vaste magasin ouvert, sauf la [maison] boutique à exproprier  
Rentrée au Bonheur. Idylle avec un vendeur.  
[Amour d'Octave. Louise devient première.]  
Encore une partie, où elle ne succombe pas;  
Le petit commerce succombe.  
Son amoureux avec un\* autre. Amour d'Octave.

<sup>8</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, ff. 2/1-3/2, pp. 48-50.

Elle devient première. Fin heureuse.<sup>9</sup>

Dal f. 23 il manoscritto M1 si suddivide in sezioni, le quali, a eccezione di pochi fogli contenenti delle note sparse, corrispondono alla successione dei *plans 1* e dei *plans 2* di ogni singolo capitolo. I ff. 25-29 racchiudono in una estrema sintesi le vicende dell'intero romanzo e preludono al *plan 2* del primo capitolo.<sup>10</sup> Nei *plans* il flusso creativo e le suggestioni si sovrapporranno al piano dell'azione: l'interno del *grand magasin* è equiparato in una metafora a «de véritables machines à vapeur en fonction»; né mancherà nei *plans* il richiamo diretto ai paradigmi teorici etero-diretti o a quelle «idées preconçues» la cui acquisizione da parte del romanziere-scienziato era precedente all'osservazione diretta e sul campo. Ad esempio, è del tutto normale leggere in un'ulteriore sintesi dell'*Ébauche* (f. 30) dei chiari riferimenti alla legge della selezione naturale, ravvisata nel contesto concorrenziale tra lavoratori («la lutte pour la vie») o dei rimandi all'ideologia *falansteriana* di cui è inizialmente imbevuta Denise («Incarnier là tout le siècle materialiste et phalansterien»). I ff. 31-32 (M1) ospitano l'intreccio dei quattordici capitoli, dentro al quale vi sono i particolari, i dettagli e dei nuovi personaggi: spuntano le figure di Vinçard, Clara, Baugé e a questa altezza Zola dichiara di voler inserire nel V capitolo una consistente quantità di informazioni e descrizioni informative, desunte dall'osservazione o ottenute tramite quelli che in etnografia vengono definiti come «informatori privilegiati».<sup>11</sup>

Lo schema generale della trama, suddivisa in quattordici capitoli, è inserito nei ff. 31-32 e prelude l'intera sezione occupata dai *plans*, ovvero quella di gran lunga più consistente nel M1 (ff. 33-248). La trama e gli eventi di ogni singolo capitolo sono sintetizzati in un *plan 1* più conciso e in un *plan 2* pregno di particolari e di azione. Ogni singolo *plan* occupa in media tra i 7 e i 10 fogli e i *plan 2* hanno una lunghezza che in media risulta superiore ai *plan 1*. Un altro aspetto da sottolineare è il rapporto di scambio e di interrelazione tra i *plans 2* e i resoconti delle visite “sul campo” al Bon Marché e ai Magasin du Louvre, contenuti nel M2. Ad esempio, il f. 63 (M1), ascrivibile al *plan 2* del secondo capitolo del romanzo, immagazzina una serie di informazioni, impressioni e spunti che rimandano alle notazioni «sur les vendeuses», all'importanza de «la réclame», ai motivi alla base della «crise financière». Un altro caso è quello che si esplicita nei ff. 95-96 (M1), che pur appartenendo a un *plan 1* (capitolo IV) riportano anch'essi degli estratti dalle note documentarie del M2. Ciò dimostra, peraltro, che le note documentarie inserite nel M2 e prodotesi a seguito delle visite “sul campo” di Zola erano state ideate per la loro introduzione nella trama dei *plans 1* e 2.

<sup>9</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 23/22, p. 90.

<sup>10</sup> Si tratta dei ff. 25/24- 28/27, nei quali è racchiusa una sintesi della trama dei quattordici capitoli (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, pp. 94-98).

<sup>11</sup> In etnografia l'«informatore privilegiato» è quella figura conosciuta “sul campo” durante l'indagine, che consente all'antropologo di recuperare un sapere specifico. Mariano Pavanello ha definito gli *informatori privilegiati* come individualità che «sono state protagoniste di eventi suscettibili di essere oggetto della memoria sociale, quindi i testimoni oculari di eventi.» (M. PAVANELLO, *Fare antropologia*, Milano, Zanichelli, 2009, pp. 169-170).

È interessante far notare quanto Zola si sia concentrato nei *plans 1* sul punto di vista del narratore e sul tipo di focalizzazione con cui sistematizzare gli eventi:<sup>12</sup> ciò ha determinato un'attenzione costante per la tipologia di informazioni da inserire nei singoli capitoli o per i personaggi e le situazioni in cui poter innestare contenuti di vario tipo e ascrivibili a più saperi specialistici; i *plans 2*, al contrario, assumono come "acquisiti" gli aspetti strutturali della trama e rivelano, piuttosto, un impiego, già ampiamente direzionato, di numerose metafore rimandanti ad un piano allegorico e anagogico.<sup>13</sup> E' per questa ragione che i dettagli acquistano maggiore peso e la porzione occupata dai riferimenti alla realtà documentata si allarga fino a divenire in alcuni casi addirittura preminente: queste sono le basi dello stile naturalista, ondeggiante tra dati di realtà e metafore oggettivanti. D'altra parte, la comprensione del rapporto strettissimo tra note documentarie e fasi intermedie dei *plans* è un fatto che si lega a doppio filo con la strutturazione generale del romanzo e soprattutto con la teoria del romanzo sperimentale. L'esistenza di paradigmi scientifici di riferimento e l'essenza metodologica dell'approccio analitico e osservativo di matrice *bernardiana* necessitavano di spazi narrativi in cui inserire, di soppiatto o in maniera palese, sia delle descrizioni informative che delle impressioni da considerare, in piena epoca positivista, di chiaro valore oggettivo e scientifico. Si tenga conto, a tal proposito, di ciò che Pellini ha identificato come la «descrizione informativa», in cui l'autore trasmette coscientemente «un sapere tecnico, scientifico, storico-sociologico».<sup>14</sup> Uno *specimen* della relazione tra la fase dell'«osservazione attiva» e la «sperimentazione» nel romanzo si può individuare nella ricostruzione di quello che Zola definisce come «le niveau intellectuel» dei *calicots*.<sup>15</sup> Nei *plans 1* che nei *plans 2*, Zola ha inserito, quando richiesto dalle esigenze della diegesi narrativa, una dicitura riferita alla parte documentaria: «vie et mœurs des employés». In questo caso essa rimanda a un passaggio dell'intervista a Carbonnaux, raccolta nel M2:

Mœurs des vendeurs

Quelques-uns vont dans le monde bourgeois, en soirée. – Quelques-uns parlent anglais ou allemand – (La moitié des vendeurs maintenant parlent anglais ou allemand)

On dit qu'un calicot est bon à tout et propre à rien. Ils ont des donne sur tout. D'anciens calicots sont marchands de musique, tiennent des bains ou des cafés

<sup>12</sup> La «focalizzazione» è per Genette una modalità narrativa in cui si estrinseca un punto di vista si diversifica a seconda del grado di informazioni e di onniscienza: «E' certamente legittimo progettare una tipologia delle «situazioni narrative» che tenga conto dei dati di modo e di voce contemporaneamente; ma non è affatto giusto, invece, presentare una simile classificazione unicamente sotto la categoria del «punto di vista», né redigere una lista dove le due determinazioni si fanno concorrenza sulla base di un'evidente confusione. E' perciò opportuno, adesso, considerare esclusivamente le determinazioni puramente modali, cioè quelle concernenti quanto viene comunemente chiamato il «punto di vista», ossia, secondo Jean Pouillon e Tzvetan Todorov, la «visione» o l'«aspetto»» (G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 236-237).

<sup>13</sup> Il problema dell'allegoria è stato indagato in É. REVERZY, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans «Les Rougon-Macquart»*, Genève, Droz, 2007.

<sup>14</sup> P. PELLINI, *La descrizione*, cit., p. 68.

<sup>15</sup> Zola specifica nei suoi appunti etnografici l'origine del vocabolo con cui venivano chiamati i commessi dei *grand magasins*: «Calicot, \* vient du nom de la ville de Calicot\*, où l'on a d'abord fabriqué le tissu – Termes de mépris. Il a été employé la première fois dans le *Roi des Montagnes*, de Dupuis et Scribe (1817). Bataille a ce propos.» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., f. 214/2, p. 594).

Le soir ils fréquentent les bals publics, Château Rouge, l'Elysée, Mabille un peu, pour les élégants. D'autres se promènent  
 L'ambition de tous est d'entrer au Louvre ou au Bon Marché. Déchéance, quand on retombe dans les petits magasins  
 Des groupes se forment, un groupe par exemple loue une salle, prend un nom le Bobin' Club (Bobinard), ont un piano, [caus] causent, chantant, disent des vers (quelques uns sont poètes. – un vrai cercle, de 10 à 30 membres. Par exemple, il en existait une\*, le Cercle du Dragon (du nom de la rue). Il était situé chez un marchand de vin. Réunion le samedi seulement.<sup>16</sup>

Può capitare che all'interno di un *plan* siano denunciati espressamente dei rimandi testuali alla collocazione degli appunti raccolti nel M2. Ed è esattamente ciò che avviene nel *plan 1* del decimo capitolo, in cui la descrizione della giornata di lavoro riservata all'inventario del Bonheur è costruita sulla base delle informazioni relative al Bon Marché («B. M.»), ai Magasin du Louvre («L.») o a parte delle «Notes Carbonnaux» («N. C.»):

L'inventaire (B. M. 17)  
 Grande salle à manger et cuisine 8B. M. 25 et suiv.)  
 Quantité mangée (B. M. 29.) – Détails (L. 14)  
 Norm argotique des vendeurs (B. M. 43)  
 L'échantillonnage (B. M. 33-45.)  
 Encore des caves sous le sous-sol (B. M. 45)  
 pour le 12<sup>2</sup>  
 Résultat financier\* obtenu, Capital mode renouvelé\*  
 54 fr.\* (L. 1)  
 Le personnel du B. M. (12), du L. (5)  
 15 à 20 millions de march. (L. 8)  
 Chiffre d'affaires (L. 9)  
 Les faux menage (L. 15)  
 Une conversation sur les corse entre vendeur  
 Typiques. Joue\* pour manger l'argent. Dîner ensuite  
 Frais généraux 14 % Gain 4% net.  
 Mœurs des employés (Notes C. 1)  
 Deloche et Liénard (N. C. 3)<sup>17</sup>

Un altro esempio è dato dalla conversazione di Denise e Pauline, riportata nel capitolo V. Nel *plan 1* si legge: «Vie et mœurs des employés. Il faut que les mœurs des femmes soient là. Celles qui découchent, et. Les amants.»<sup>18</sup> Pochi fogli prima, ma siamo nel

<sup>16</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., f. 213/1-214/2, pp. 582-584. Léon Carbonnaux era uno tra i principali informatori privilegiati di Zola e in quanto capo-reparto del Bon Marché è a conoscenza di un numero notevole di informazioni riguardanti le merci in entrata e in uscita e la gerarchia vigente nella struttura di comando dell'esercizio commerciale.

<sup>17</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, ff. 184-185, p. 266.

<sup>18</sup> *Ivi*, f. 106, p. 178.

*plan 2*, la scena è rimpinguata con altri particolari, benché lo scrittore intenda riferirsi al medesimo soggetto, la condizione materiale dei dipendenti:

(Sur les vendeuses (N. B., 1 à 5) [...] D'abord les lectures, les théâtres, le niveau intellectuel, les sentiment\*, entre l'ouvrière et la dames\*, frottées. Puis leurs mœurs, celles qui couchent à la maison, celle\* qui couchent au dehors. Les trucs de Pauline pour découcher.<sup>19</sup>

La stessa dinamica compositiva è presente in un'altra scena del capitolo V, nella quale il riporto dei tipici atteggiamenti carrieristici dei due commessi Hutin e Lienard deve rendere l'atmosfera di forte competizione e arrivismo. Così il *plan 1* nel f. 108 (M1):

Je me trouve ainsi amené à peindre Hutin, Deloche, et Liénard. Ils habitent le même hôtel. Leurs vies, leurs mœurs; les courses, les parties de canot. Le café à côté – Le théâtre, les cafés concerts. Le cercle. Etc. Voir ce qu'il faudra mettre là et ce qu'il faudra garder pour plus loin.<sup>20</sup>

Nel f. 103 del *plan 2* la medesima scena è descritta in maniera un po' meno indefinita:

Cela m'amène au morceau sur l'étude des vendeurs. Leurs mœurs. Hutin et Liénard dans le même hôtel. [...] leurs tempéraments particuliers: lectures, théâtres, [mangeant tout, pas d'économies Niveau intellectuel. [Amour] courses, cafés concerts. Les divers types. [âpreté de l'argent, lutte pour la vie. (N. B. 15)].<sup>21</sup>

È da sottolineare il tono di raccomandazione con cui l'autore si rivolge a se stesso, mentre il «Cela» posto ad apertura del periodo fa riferimento all'azione del romanzo e a quell'incontro, apparentemente fortuito, tra Denise e Hutin: «Hutin qu'elle rencontre, ses sensations, comment elle l'accueille. (Peur de Mouret).»<sup>22</sup> Se ci si sposta dalla genesi al testo del romanzo, sono evidenti l'ordine e l'estrema razionalità con cui Zola ha elaborato la gestazione e la trama di ogni singolo capitolo, intessendole di «osservazioni» desunte dall'indagine etnografica e sociologica sul campo. Proprio l'ultimo caso, ricostruito a partire dai *plans*, rivela in che modo l'intreccio iniziale sia stato rafforzato dalle note documentarie e come queste si siano riversate nel romanzo: «Ma Denise, benché sfiorata da quegli aliti caldi che a poco a poco destavano la sua femminilità, continuava a vivere in una pace infantile. Solo quando incontrava Hutin si sentiva il cuore in subbuglio».<sup>23</sup> E poche righe dopo il timore di Denise nei confronti del direttore Mouret anticipa, come detto nel f. 102 del *plan 2* («Peur de Moret»), il ritorno della narrazione sul commesso Hutin:

---

<sup>19</sup> Ivi, f. 102, p. 174.

<sup>20</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 108, p. 180.

<sup>21</sup> Ivi, f. 103, p. 174.

<sup>22</sup> Ivi, f. 102, p. 174.

<sup>23</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. V, p. 645.



Come tutti i suoi colleghi, aveva una gran smania di spendere e passava l'intera settimana a lottare nel suo reparto, con l'avidità di un avaro, nel solo desiderio di gettare i soldi al vento la domenica tra corse di cavalli, ristoranti e sale da ballo; mai un risparmio, un investimento, l'intera paga vista e sparita nell'assoluta noncuranza del domani.<sup>24</sup>

Il passaggio appena successivo è fonte di ulteriori informazioni relative alla natura dei rapporti tra i *calivots*; "osservati", questa volta, al di fuori della terribile macchina commerciale del Bonheur:

Favier non prendeva parte ai quei divertimenti. Inseparabili in negozio, i due si salutavano sulla porta e una volta fuori non si rivolgevano più la parola; molti commessi che lavoravano fianco a fianco tutto il giorno diventavano allo stesso modo estranei, ognuno all'oscuro della vita dell'altro, non appena rimettevano piede in strada. Hutin, però, aveva stretto amicizia con Liénard. Abitavano nello stesso albergo, l'Hôtel de Smyrne, in rue Sainte-Anne, un palazzo tetro in cui alloggiavano solo impiegati di commercio.<sup>25</sup>

Che tali inserimenti si verificano più spesso nei *plans 1* è spiegabile col fatto che la prima strutturazione di ogni singolo capitolo necessitava, già nella prima fase ideativa, di un numero consistente di contenuti veridici e di dati di realtà. Sia i *plan 1* che i *plan 2* sono perciò dei collettori di elementi, situazioni, rimandi dal forte potenziale narrativo, di cui il romanziere farà uso e "scorta".

Il secondo manoscritto M2 (NAF 1027) conserva al suo interno una messe di dati e di appunti sottratti alla lunga fase di «osservazione attiva»: sono comprese le interviste a soggetti informati dello sviluppo recente dei *grand magasins* o appaiono sovente le riflessioni sociologiche, rampollate durante le visite sul campo; infine, un po' dappertutto, si attestano le considerazioni desunte direttamente dai testi di carattere medico. Tutte le fonti utilizzate da Zola – il volume di Giffard, il trattato di Legrand du Saulle o gli articoli giornalistici editi su «Le Figaro» – detengono una loro pari dignità: ciò viene dimostrato dal fatto che non vi è ambito nel romanzo che non sia registrato in base a questa logica di edificazione del racconto: Zola trova un posto per gli aneddoti sulla vita dell'imprenditore Chauchard, per l'esplicazione delle geniali tecniche di vendita e per le proprie personali considerazioni «attive» sulle abitudini dei lavoratori al Bon Marché o al Louvre; anche le riflessioni sul temperamento dei dipendenti e i rimandi alla scienza si assestano accanto alle informazioni di carattere documentario. Persino il personaggio Mouret, che è segnato da una scarsa contraddittorietà interiore, esterna atteggiamenti scaturiti da un'aneddotica storica così come dal peso dell'ereditarietà familiare. Ad esempio dall'imprenditore Chauchard Mouret assorbirà la fascinazione per il lusso e per la vita libertina, allorché dall'altro famoso imprenditore Aristide Boucicaut egli andrà assimilando le tecniche di vendita e il genio

<sup>24</sup> Questa parte del racconto (p. 646) è una delle tante la cui origine è nell'osservazione diretta dei meccanismi del commercio; si v. l'appunto contenuto nel *plan 2* del quinto capitolo: «leurs tempéraments particuliers: lectures, théâtres, [mangeant tout, pas d'économies Niveau intellectuel. Amour] courses, cafés concerts. Les divers types. [âpreté de l'argent, lutte pour la vie. (N. B. 15)]» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 103, p. 174).

<sup>25</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. V, p. 645.

sopraffino del venditore. L'osservazione dei dormitori (M2, f. 36; M2, ff. 94-95)<sup>26</sup> – insieme alla testimonianza della già citata commessa Dulit – conferma la vita precaria e le condizioni miserabili in cui erano tenute le dipendenti dei *grand magasins* nei primi mesi di lavoro “alla pari”. Anche i meccanismi della provvigione sono stati ricostruiti con la massima cura. Zola deduce in totale autonomia che il sistema della «guelte», ideato da Boucicaut, promuoveva una logica fittizia e ideologica e un'altra più materiale. La prima si manifestava nella convinzione diffusa credenza che tale sistema avrebbe consentito un arricchimento generalizzato; la seconda corrispondeva alla proporzione sfavorevole tra la bassa crescita dei salari da una parte e l'enorme profusione di energie psico-fisiche da parte dei dipendenti dall'altra. In sostanza, secondo quanto Zola riporta nel romanzo, il sistema della *guelte* arricchiva i proprietari, mentre erano i dipendenti a spendere le loro migliori energie fisiche e mentali in vista di un benessere irraggiungibile.

#### PRESENZE ALLEGORICHE IN *AU BONHEUR DES DAMES*

La rigida adesione della finzione alla realtà è data dalla riproposizione nel romanzo delle condizioni materiali dei commessi e dall'atmosfera di esacerbata concorrenza tra i lavoratori. Nella forma dell'indiretto libero, nelle parti dialogate o nelle ampie descrizioni d'ambiente e informative, Zola ha riversato i dati desunti dalla fase di osservazione. Il *paradigma economico* è quello che viene maggiormente corroborato da fonti raggiunte durante la fase di indagine sul campo: grazie alle informazioni sui prezzi, sulle dinamiche d'acquisto o sulla logica commerciale che governava i Magasins du Louvre e il Bon Marché, gli informatori Beauchamp, Carbonnaux e Schneider fanno da riserva occulta di spunti e di dati oggettivi e incontrovertibili.

Se si tenesse conto del grado di attinenza alla realtà materiale *Au Bonheur des Dames* potrebbe far parte di quei testi che l'odierna critica letteraria include nella fagocitante categoria della *non-fiction*. Sennonché subentra un altro aspetto di cui ci occuperemo più avanti: la realtà romanzesca va infatti situata nel quinquennio 1864-1869, mentre le osservazioni di Zola furono condotte circa vent'anni dopo. Si tratta di una circostanza non di poco conto e che segna la storicizzazione del racconto e la sua valenza di storia non vera, ma verosimile. Vi è un altro frangente di cui è bene dare conto sin da subito. Ciò potrà chiarire che tipo di manipolazione dei contenuti Zola ha operato, andando al di là dell'osservazione e dei paradigmi scientifici: l'enorme lavoro di sistematizzazione e di collocazione nel testo dei dettagli e delle informazioni documentarie – così come l'assegnazione di ruoli e funzioni ai singoli personaggi – furono, da un lato, pratiche finalizzate alla strutturazione razionale del romanzo, dall'altro, queste stesse pratiche consentirono l'intromissione di contenuti allegorici e anagogici sottostanti e impliciti.

<sup>26</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10278, p. 406 e p. 464.

Si conferma, anche sotto altre modalità, la dialettica continua tra fase documentaria, la fase di costruzione dell'intreccio, l'invenzione dei personaggi e delle loro "passioni" specifiche. Un altro caso è contenuto nel f. 358 del M2: riferendosi al processo di ingrandimento dei grandi magazzini di Parigi, Zola istituisce il consueto paragone con le fabbriche moderne che in quegli anni si stavano allargando secondo le esigenze del macchinismo e della concentrazione, sia dei mezzi di produzione che dei lavoratori, collocati in vasti ambienti unici. Il riferimento ai falansteri non fa che rafforzare l'immagine della moderna industria, con la quale si sostituisce in maniera irreversibile il lavoro artigianale e la divisione del lavoro di tipo manifatturiero. Eppure, accanto all'accostamento tra il Bonheur e una fabbrica, dal valore anagogico, è inserito nel *plan 1* dell'ultimo capitolo un parallelo tra produzione industriale su larga scala e la «revanche de l'amour»; un paragone che va oltre il significato anagogico, muovendosi su un piano esplicitamente allegorico e afferente alla contrapposizione tra istinti e ragione, tra calcolo e sentimento amoroso e irrazionale:

L'avenir à ces maisons. Prodiges d'un immenses\* phalanstère. Louise est la revanche de l'amour toujours vivant. Tout est broyé, tout est aplani [, mai] et unifié, mais Louise domine».27

Questo è un aspetto che merita di essere indagato, dacché l'allegorismo non è mai stato al centro delle indagini critico-letterarie riservate finora allo studio di questo romanzo. Un altro caso narrativo in cui viene espresso un significato anagogico riguarda la parabola di un personaggio secondario: la giovane ragazza che, pur provenendo da una famiglia nobile, è gentilmente introdotta da Mouret su invito di Madame Desforges a lavorare nel Bonheur. La vicenda di questa donna di sangue nobile e dal carattere debole e la cui triste traiettoria declinante si riallaccia alla decadenza storica dell'aristocrazia non è altro nel racconto che un parallelo allegorico introdotto nel romanzo; la giovane simbolizza gli effetti nefasti dell'ereditarietà e l'aristocrazia in quanto classe sociale degenerata e incapace di mettersi a capo del processo di valorizzazione alla base del progresso economico. La storia di una commessa dalle origini aristocratiche è trasmutata in una allegoria della decadenza; la sua storia personale si equivale con quella delle «razze storiche», come le definiva Taine:28 così come il successo finale di Denise è accostato da Zola all'avvento della produzione industriale, un'altra circostanza, apparentemente secondaria, poté caricarsi di significati alternativi. Contenuti che il lettore comune non riusciva però a intuire

27 É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 244, p. 356

28 Il concetto di "razza storica" è stato a lungo ignorato da quella critica letteraria che si occupava finora di rinvenire nell'opera zoliana i residui della concezione tainiana dell'evoluzione dei popoli e della loro psicologia: anche la teoria del temperamento postulata da Taine si riferisce alla psicologia del popolo quale risultato storico dello scambio tra la popolazione e l'ambiente geografico; di qui, il concetto di "razza storica", da contrapporre, quindi, alla teoria delle razze dell'antropologia evolutivista: su questo punto si v. la posizione espressa in A. CHEVRILLON, *Portrait de Taine*, cit., pp. 128-132. Le differenze di natura teorica che separano l'antropologia evolutivista e la teoria tainiana del temperamento dalla psicologia sperimentale e dalla sociologia *durkheimiana* sono state riassunte da L. MUCCHIELLI, *La découverte du social. Naissance de la sociologie en France*, Paris, Éditions La Découverte, 1998.

immediatamente e che al critico letterario non sarebbero possibili senza il ricorso alle indicazioni presenti nella fase preparatoria. Avvalendomi delle carte preparatorie posso asserire che tali contenuti, in parte celati, rivelano il carattere duplice e allegorico della costruzione romanzesca:

Une jeune fille de très vieille famille, ruinée et dégénérée. Le père et la mère sont morts, oisifs, ayant tout mangé, en gardant leur rang. [...] Une fille mince et pâle, pas jolie, mais très fine. L'air triste et nul. Une dégénérescence. La fin d'une race, tâchant de se rattraper au travail. Elle ne fait presque rien, se trouve mal tout de suite. On la garde par charité. De là l'amour de Joseph pour cette fille diaphane. Les contraste\* - Le peuple ramassant la race tombée. –Parallèle entre cette fin de race et les races qui commence\* dans le magasin. Louise qui s'élève avec Octave, l'autre qui descendrait.\*<sup>29</sup>

Muovendosi all'interno dei limiti imposti al naturalismo dai processi della «natura», studiando scientificamente, Zola optò per la rappresentazione di vicende paradigmatiche, tramite le quali allegorizzare i contenuti diegetici. In questo caso, mi sembra che il comportamento degenerato della giovane e la sua fragilità, derivate da un'eredità fisiologica, rendano il connubio di ragioni deterministiche e motivi di matrice storica; un doppio inserimento di contenuti anagogici e sofisticati di cui la narrazione realistica e verosimile si faceva veicolo.

#### ANACRONISMI E VEROSIMIGLIANZA STORICA

Nelle *Note e Notizie*, poste a corredo della recente edizione italiana di *Au Bonheur des Dames*, Pierluigi Pellini ha evidenziato alcune contraddizioni tra la collocazione temporale delle vicende del romanzo e lo sviluppo dei *grands magasins* nella prima e nella seconda metà dell'Ottocento. Credo che la trattazione di questo particolare aspetto della strutturazione del romanzo debba legarsi con la questione della verosimiglianza storica e con la presenza o meno di evidenti anacronismi. Un approfondimento di tipo storiografico ha comportato l'acquisizione di più fonti storiche sulla realtà commerciale del periodo: per questo motivo farò riferimento alla monografia che Pierre Giffard scrisse nel 1882 sui *grands magasins* parigini e a due delle principali ricostruzioni storiche della fase espansiva del commercio a Parigi, quelle di Bernard Marrey (1979) e Michael B. Miller (1989). È noto che il fenomeno delle merci vendute al dettaglio si sviluppò inizialmente a Londra, quando per la prima volta fu impiegato il sistema del cosiddetto *fixed price*. La crescita in estensione e in volume delle merci proposte al pubblico obbligò gli imprenditori del settore a occupare luoghi sempre più spaziosi: il consumismo apparve come un fenomeno di costume, dettato, almeno in apparenza, dall'apparizione di un settore della moda femminile, o dall'esigenza di

<sup>29</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., f. 172, p. 542.

adeguarsi alle consuetudini borghesi dell'incontro pomeridiano e della socializzazione. Ma Zola comprese che il fenomeno dei *grands magasins* e il consumismo non potevano essere separati dalla seconda grande rivoluzione industriale, di cui il macchinismo era il processo interno di maggiore rilevanza. E difatti, in quest'ottica, la contrapposizione tra piccolo e grande commercio, che per tutti gli esegeti costituisce il nerbo del romanzo, non è altro che il piano allegorizzato della fine del lavoro e dei prodotti manifatturieri e della loro sostituzione con il lavoro macchinizzato.

Nelle fabbriche di tutta l'Europa settentrionale l'impiego di maggiore forza lavoro, e il consequenziale spostamento di masse di individui dalla campagna alla città, creò le basi materiali per il consolidamento di una enorme popolazione urbana, tradottasi ben presto in un vasto pubblico di acquirenti. L'attenzione di Zola per le dinamiche che oggi definiamo come sociologiche lo costrinse a studiare attentamente il fenomeno del consumo, con perizia e acume da etnografo: nel *dossier génétique* sono numerosi i commenti e le descrizioni delle varie tipologie di consumatori che affollavano il Bon Marché e gli altri grandi centri di smercio, nei quali veniva offerta una soluzione di carattere merceologico ai più disparati bisogni materiali. Né va omissa che, al pari di un sociologo, lo scrittore si interrogò nei suoi *Taccuini* sulle ragioni antropologiche di un simile sviluppo della storia umana nella sua quotidianità. La moltiplicazione dei prodotti non fu recepita come un fatto occasionale o privo di legami con l'economia: Zola a tal proposito ricostruì tutti i principali passaggi della merce, dalla produzione fino alla vendita. La merce veniva contrattata una prima volta *in loco*, cioè sul luogo della produzione, poi, gli emissari dei *grands magasins* inviati da Mouret l'acquistavano a costi ribassati e in grosse quantità; una volta tornati a Parigi essa era rivenduta a bassi prezzi, con un profitto riscato ma accresciuto dalle imponenti quantità alienate ciclicamente. In *Au Bonheur des Dames* i cittadini sono prima di tutto consumatori. Essi sono accostati all'immagine di un fiume, che ogni giorno si riversa per le strade di Parigi finendo per valicare nei centri del commercio. L'intero *iter* della merce è ripercorso, dalla produzione di stoffe e di tessuti in Belgio e nel sud della Francia fino ai rivoli della città, nei quartieri poveri intorno a Les Halles o nelle periferie a est e a nord del centro cittadino. La riproduzione allargata dei capitali è osservata nel suo tratto conclusivo, laddove il momento produttivo si estingue nel consumo, ovvero in quello che è a tutti gli effetti un processo sociale dalle ricadute patologiche – l'alienazione. Il consumismo non è ritratto come un fenomeno parziale, quanto come la ricaduta pratica di un processo globale. Qui sta un primo dato di cui tener conto e che dà la misura degli ambiziosi propositi rifrazionali che Zola si era posto nel biennio 1882-1883.

Ma il panorama commerciale nella prima metà dell'Ottocento non era neanche così omogeneo: a Parigi esistevano una miriade di piccole botteghe del commercio a conduzione familiare, mentre altre si erano ingrandite fino a trasformarsi in *grands magasins*. A latere di queste due "forme" del commercio, vi erano numerose esperienze di tipo cooperativo e associazionistico, di cui la capitale francese era costellata, prima e dopo la Comune del 1871. Se la piccola bottega, descritta da Balzac in *La maison du chat-qui-pelote* nel 1830, consisteva in un tipo di attività a conduzione di familiare, ve ne furono diverse altre che si espansero in *grand magasin* come, ad esempio, La Belle Jardinière di Pierre Parissot, posta sul Quai aux fleurs. Parissot fu il primo a introdurre nel commercio parigino due

novità che rivoluzioneranno il modo di vendere e di attirare la clientela: in leggero anticipo su Aristide Boucicaut, egli adottò il sistema inglese del *fixed price*, esponendo sulle merci un cartellino con un prezzo fisso e non più contrattabile. L'altra innovazione fu la fattura di vestiti su misura (le «coupe des costumes sur plusieurs épasseurs»): una scelta che permise di ampliare l'offerta in base allo spessore dei tessuti e alle richieste personalizzate delle clienti. Ovviamente la crescita esponenziale della popolazione parigina e la stratificazione di classe determinò la fondazione di centri commerciali aperti a clientele ed esigenze d'acquisto differenti. In contemporanea con il negozio di Parissot sorsero negli anni cinquanta altri due *grands magasins* di enorme importanza: il Bon Marché (1852) e i Magasins du Louvre (1855); l'impatto sulla società dei *grands magasins* fu tale che secondo i dati raccolti da Marrey e da Miller, o dalle testimonianze riportate da Giffard, l'abitudine di frequentare i *grands magasins* si sostituì ai comuni luoghi di ritrovo e di socialità.<sup>30</sup>

D'altra parte, come già anticipato, insieme ai *grands magasins*, apparvero a Parigi anche delle forme di consumo non conformi all'ideologia capitalistica, che nel frattempo però influenzava e modellava con le sue logiche i raffinati meccanismi di vendita al dettaglio. Come ricorda Marrey, il *magasin* gestito dall'impresario Becker in rue Saint-Honoré affiancava accanto alla missione imprenditoriale degli obiettivi da «oeuvre social» sansimoniana. La finalità dell'attività commerciale di Becker era quella di riservare la merce prodotta alla promozione sociale di persone svantaggiate: poveri, donne sole, vedove, famiglie in gravi difficoltà economiche. Esperienze di questo tipo ci ricordano che con l'avvento del macchinismo furono le cooperative solidaristiche a fronteggiare nella seconda metà dell'Ottocento la nuova divisione del lavoro e la sostituzione della produzione manifatturiera dalle macchine della grande industria. Ed in *Au Bonheur des Dames* è ritratta la breve fase di concorrenza tra queste due modalità produttive. Attraverso l'operato dell'intermediario Gaujean – uno di quei rappresentanti che contratta la merce per conto dei laboratori artigianali ancora operanti – Zola ha mostrato la parziale sopravvivenza del lavoro manifatturiero. Né va dimenticato che Zola si soffermò spesso sulla differenza qualitativa, oltre che quantitativa, tra il prodotto del lavoro artigianale e quello della grande industria macchinizzata.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Secondo Giffard i cambiamenti avvenuti nel mondo del commercio tra il 1865 e il 1880 avevano causato una vera rivoluzione dei costumi e delle abitudini: «L'une des révolutions caractéristiques de notre époque est celle qui s'opère depuis quinze ans dans le commerce parisien par excellence, dans celui des «nouveau-tés»» (P. GIFFARD, *Les Grands Bazars. Paris sous la Troisième République*, cit., p. 1).

<sup>31</sup> Zola ha correttamente associato lo sviluppo del grande commercio all'estensione e alla produttività delle industrie di Lione, da cui i *grands magasins* si rifornivano. I due fenomeni non sono slegati, come non lo sono neanche l'introduzione del macchinismo nelle fabbriche e il significativo aumento delle merci prodotte. Nel dialogo tra Bourras e Denise viene chiamata in causa la sostituzione del lavoro manifatturiero con quello macchinizzato: «Denise tremava quando lo sentiva gridare infuriato: «L'arte è andata a farsi friggere, date retta a me! ... Non esiste più un manico ben fatto. Di bastoni sì, ce ne sono ancora, ma di manici neanche l'ombra! ... Se me ne trovate uno, vi do venti franchi!» I manici erano il suo orgoglio di artista: nessun altro artigiano a Parigi sapeva farli come lui, leggeri e robusti. E soprattutto scolpiva i pomi con una fantasia squisita, inventando sempre nuovi motivi di fiori, frutti, animali e volti dallo stile sciolto e pieno di vita. Gli bastava un coltellino e per giorni interi lo si vedeva intagliare un pezzo di bosso o di ebano con gli occhialini sul naso. «Sono una massa d'ignoranti» diceva, «sanno solo incollare la seta sulle bacchette! Comprano i manici all'ingrosso già bell'e pronti ... E ne vendono quanti ne vogliono! Date retta a me, l'arte è andata a farsi friggere!» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. VII, p. 704).

Nonostante l'ampiezza della veduta storica e la profondità dell'analisi sociologica, Zola ebbe bisogno di un modello di riferimento per la raffigurazione del Bonheur: si trattò del Bon Marché fondato e diretto dai coniugi Boucicaut. Aristide, che ne assunse la conduzione nel 1863, impresse delle correzioni alla precedente direzione di tipo familiare, ideando una serie di pratiche modernizzatrici che faranno la storia del commercio a venire. Le scelte imprenditoriali e di tipo liberalistico adottate da Boucicaut, e continuate dalla moglie Marguerite, dotarono di una componente politica quello che era, di per sé, un profilo già adatto al romanzesco. A riprova dello spessore ideologico dei Boucicaut restano gli elogi della rivista liberale «La Réforme», fondata dal noto sociologo “di campo”, e liberale, Frédéric Le Play.<sup>32</sup> Dunque, il successo del Bon Marché non fu solo di tipo commerciale: con l'organizzazione di esposizioni, feste per la clientela e i dipendenti, concerti dall'intento promozionale e insieme benefico i Boucicaut seppero ottimizzare la funzione sociale dei *grand magasins*. Dal punto di vista economico, la parabola del Bon Marché costituiva un caso esemplare della ricchezza accumulata grazie a un approccio illuminato verso la clientela, mentre Aristide Boucicaut era l'esempio di come il genio di un uomo potesse sofisticare i meccanismi della vendita al dettaglio su larga scala. Se la Belle Jardinière si era espansa a partire dai primi dieci metri quadrati del negozio di Parissot, il Bon Marché non era stato da meno, arrivando a incorporare un intero quadrilatero nel quartiere di Saint-Roch.

Dunque, è da questi tre modelli (bottega a conduzione familiare, *grand magasin*, cooperativa del lavoro artigianale) che Zola ottenne i dati storici e i fattori di tipo ideologico poi somministrati nella trama. Occorre ribadire che tra i contenuti di carattere ideologico non ci fu soltanto la contrapposizione tra piccolo e grande commercio o l'allegoria sotterranea e inerente l'avvicendamento tra aristocrazia e borghesia o, ancora, tra lavoro artigianale e lavoro macchinizzato: accanto al dominio del capitale, Zola collocò la figura genuina di Denise con le sue idee socialistiche e soprattutto la sua propensione verso esperienze cooperativistiche di stampo sansimoniano.<sup>33</sup> Ciò non esclude che nella genesi del romanzo il Bon Marché e i Magasin du Louvre abbiano costituito le due realtà insostituibili in quanto a ispirazione. Il recupero di aneddoti riferibili alla biografia di Boucicaut e di Chauchard – uno tra i fondatori dei Magasin du Louvre – rendono evidente il rapporto tra

---

<sup>32</sup> Frédéric Le Play fu commissario generale delle due esposizioni universali tenutesi a Parigi nel 1855 e nel 1867. Fu anche antesignano della futura sociologia di campo francese; è stato autore di studi pionieristici inerenti la condizione della classe operaia, da *Les Ouvriers européens* (1855) a *l'Organisation de la famille* (1871). A lui si deve la fondazione della *Société internationale des études pratiques d'économie sociale*, nonché la nascita del giornale liberale «Réforme Sociale». La lettura di questi testi fornì a Zola un gran numero di precisazioni e di notizie sulla classe operaia. È stato documentato che per la stesura de *L'Assommoir* vennero utilizzati i resoconti etnografici di Le Play: si v. a tal proposito il volume *Le signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste*, a c. di Ph. Hamon, Droz, Genève, 2009; J. GAILLARD, *Réalités ouvrières et réalisme dans «L'Assommoir»*, in «Les Cahiers Naturalistes», 56 (1982), pp. 31-41. Per l'apporto documentario di Le Play nella genesi di *L'Assommoir* si v. C. BECKER, *La fabrique de Germinal*, SEDES, Paris, 1986.

<sup>33</sup> Nella prefazione curata da Becker e posta ad apertura dell'edizione di *Au Bonheur des Dames* del 1971 si esclude categoricamente che Zola sia potuto entrare in contatto con gli scritti di Fourier; tale convinzione non può però essere certa dacchè i volumi *fourieriani* avevano una loro circolazione già negli anni quaranta. Ad ogni modo Becker afferma che all'epoca della stesura del romanzo del 1882-1883: «Il n'a certainement pas encore lu Fourier, ce qu'il fera avec enthousiasme en 1901, avant de composer *Le Travail*.» (C. BECKER, *Preface*, in É. Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Flammarion, 1971, p. 29).

il Bonheur e i due succitati *grands magasins*; la relazione si evince anche dalla scrupolosa ricostruzione del meccanismo della provvigione o, ancora, dalla ricreazione delle condizioni materiali e del livello intellettuale dei *calicots* del Bonheur.

Ciò nonostante, la domanda che va posta non è quale sia stato il modello storico e ideologico a prevalere sugli altri; piuttosto, è preferibile interrogarsi sulle ragioni che spinsero Zola ad assemblare elementi storici e ideologici che oltrepassano una riproduzione mimetica e statica della realtà. Il naturalismo di *Au Bonheur des Dames* è, dunque, altra cosa rispetto a una riproduzione fotografica; la conoscenza diretta, circostanziata ed etnografica dei *grands magasins* fu adoperata per una sintesi del tutto personale delle maggiori tendenze di una fine di secolo. Solo così si spiega la convivenza di tre modelli commerciali in un solo romanzo. Prima di addentrarci nella questione della verosimiglianza va detto che vi sono molteplici dettagli e circostanze la cui origine diretta non è nella realtà materiale del Bon Marché e dei Magasins du Louvre. Basti ricordare che il nome stesso *Au Bonheur des Dames* rimanda espressamente al *grand magasin* Au Paradis des Dames, di modeste dimensioni rispetto al Bon Marché.<sup>34</sup> Anche il luogo in cui sorge il Bonheur non è quello del Bon Marché, poiché corrisponde alla sede dei Magasins de la Paix – chiusi nel 1881 a seguito di un clamoroso fallimento.<sup>35</sup> Tali costituenti, dalla provenienza contestuale e storica alquanto eterogenea, testimoniano che il progetto autoriale iniziale fu quello di far convergere nella raffigurazione del Bonheur des Dames elementi diversificati, desunti in base alle principali correnti ideologiche e alle maggiori manifestazioni economiche attestanti l'avanzata del progresso civile e commerciale nella seconda metà del secolo: dalle informazioni storiche su questo periodo della storia francese mi sembra, inoltre, di poter affermare che Zola poté congiungere in un solo testo alcuni aspetti riguardanti ideologie e pratiche commerciali tra loro persino contrapposte, in quanto sottratte a esperienze imprenditoriali o collettiviste, riconducibili a settori diversamente ideologizzati della borghesia parigina democratica, liberale, genericamente progressista.

Dopo questa necessaria premessa ci si può quindi addentrare nella spinosa questione della presenza di anacronismi storici nel testo. L'affermazione di Zola con cui egli afferma di aver scritto *Au Bonheur des Dames* al fine di «aller avec le siècle, exprimer le siècle»<sup>36</sup> comportò che nella ricostruzione complessiva e nel tentativo di sintesi di un periodo storico e delle sue principali tendenze economiche e sociali potessero essere incluse e “fare gioco”, anche una serie di piccole e necessarie deformazioni, la cui natura ci risulta

---

<sup>34</sup> A questo grand magasin parigino si ispirò Ferdinando Martini per il titolo della prima traduzione del romanzo in lingua italiana, *Al Paradiso delle Signore*. Si tratta del volume del 1883: si v. É. ZOLA, *Al paradiso delle signore*, trad. a c. di F. Martini, Perino, Roma, 1883. Un *affiche* pubblicitaria del Paradiso delle Signore, la cui ubicazione era in rue Rivoli 8-10, si trova a pagina 60 del volume Zola. «*Au Bonheur des Dames*», «Autour d'une œuvre», Bibliothèque Nationale de France, 2002.

<sup>35</sup> Riporto l'opportuna puntualizzazione di Pellini: «Occupando ormai l'intero isolato, e spostando l'ingresso principale sulla nuova arteria *hausmanniana*, il Bonheur copre, con buona approssimazione, il sito che era, nella realtà storica, di un altro grande magazzino, inaugurato proprio nel 1869 e chiuso già nel 1881, per effetto di una cattiva gestione: i Magasins de la Paix. Probabilmente, Zola ha scelto questa collocazione geografica proprio per le evidenti differenze fra il vincente Bonheur e i fallimentari Magasins: come spesso, il realismo dei *Rougon-Macquart* confonde le tracce, sovrimponendo al dato storico il proprio mondo d'invenzione» (P. PELLINI, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1585).

<sup>36</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 2, p. 48.



anacronistica; ad esempio, l'espansione dei *grands magasins* a Parigi fu anticipata nel romanzo di quasi un decennio e il piccolo commercio venne ritratto in maniera eccessivamente denigrante. Inoltre, affinché Zola potesse «incarner là tout le siècle materialiste et phalansterien» il romanzo fu segnato dalla presenza di alcuni schiacciamenti temporali. Quegli stessi errori evidenti che Louis Desprez fece notare al maestro in una famosa lettera spedita poco dopo la pubblicazione del romanzo:

Quanto al Vieil Elbeuf, lo trovo troppo 1820, troppo ammuffito, troppo vecchiotto, troppo lugubre. Il piccolo commercio dei nostri giorni ha seguito in una certa misura l'impulso del grande: è molto lontano dalla stamberga di Balzac.<sup>37</sup>

Se si escludono questi errori di raffigurazione, il resto delle forzature riflettono l'esigenza di compattare nella vicenda di Mouret e Denise le principali tendenze economiche, sociali e ideologiche sottostanti all'avanzata del progresso. Da un lato, vi era l'ideologia liberale di Mouret, dall'altro, il pensiero sansimoniano che animava la liberalità di Denise: uno spirito collettivistico, le cui radici affondano sia nelle esperienze imprenditoriali e consociative di produzione e consumo a prezzi moderati, sia nella diffusione coeva dell'ideale falansteriano, all'interno delle prime associazioni e cooperative operaie. D'altro canto, è corretto affermare, come scrisse Desprez, che l'espansione del Bonheur sarebbe dovuta coincidere con i primi anni ottanta: in parallelo, dunque, con le osservazioni di Zola «sul campo». Tuttavia, benché coerente con l'introduzione dei dati di realtà raccolti, un corretto posizionamento storico si sarebbe scontrato sia con la tempistica del ciclo, sia con la prerogativa autoriale di sintetizzare nel testo un'intera fase di trasformazione. Così si spiega perché Zola fu costretto a ritrarre nel romanzo i 40 reparti perlustrati nel 1882; e non ci crea meraviglia che dal capitolo VIII al capitolo XIV si passi dalla descrizione dei 28 reparti del 1869 ai 39 del 1882.<sup>38</sup>

Altre due circostanze sospette si spiegano per via dell'ampia datazione temporale coperta dal romanzo, affievolendo il peso delle contraddizioni e degli anacronismi e sottomettendone gli esiti narrativi a un'esplicita strategia compositiva, valoriale, poeticologica caratterizzata dalla sintesi storica.<sup>39</sup> Nell'*Ebauche* Zola dichiara che l'epopea imprenditoriale di Mouret simbolizzerà il «fervore» e «la gioia dell'azione» nel secolo del progresso. In altre parole, la vicenda personale di Mouret si sarebbe potuta affiancare al mondo del commercio e alle innovazioni in altri settori della produzione materiale e scientifica. Parigi fu raffigurata come il centro europeo dell'economia e del progresso, quale «tempio» della moda femminile: la prima città europea e cattolica in cui, ad esempio, i *grands magasins* avevano sostituito le chiese come spazi di ritrovo e socializzazione per le dame

<sup>37</sup> P. PELLINI, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1502. La lettera apparve per la prima volta in É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, a c. di C. Becker, «Bouquins», Laffont, vol. III, 1992, pp. 1601-1602.

<sup>38</sup> I lavori di ingrandimento del Bon Marché ebbero inizio al termine del 1868: questo dato è riportato per la prima volta nel *dossier génétique* di *Pot-Bouille*.

<sup>39</sup> Questa è stata la posizione sostenuta anche da Lukács: «Émile Zola, come romanziere è lo storiografo della vita privata dell'epoca del Secondo Impero, come Balzac lo è stato della Restaurazione e della monarchia di luglio.» (G. LUKÁCS, *Per il centenario di Zola* in ID., *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970).

aristocratiche, benestanti e borghesi. E' grazie a una simile rappresentazione che Zola poté effigiare, in controluce, il crollo del vecchio mondo dell'aristocrazia e con esso la fine della secolare topografia cittadina. Ed è allo scopo di simboleggiare il passaggio da un'epoca all'altra che Zola collocò la vicenda del Bonheur nel momento centrale della rivoluzione della viabilità, voluta dal prefetto Haussmann. La colossale ri-funzionalizzazione delle principali arterie della metropoli confluì nel progetto zoliano di ritrarre il secolo del progresso, mettendolo in relazione diretta con l'esistenza di «nuove abitudini» di vita.<sup>40</sup>

La creazione di *boulevards*, l'allargamento delle vecchie strade, così come la costruzione delle rete metropolitana, permisero a migliaia di parigini di spostarsi ogni giorno, e in maniera agevole, da un punto a un altro della grande città in espansione. Questi cambiamenti nella quotidianità della metropoli appaiono in *Au Bonheur des Dames* come novità connesse all'emergente grande commercio su vasta scala.<sup>41</sup> La scelta che sottosta a un simile inquadramento storico è la volontà di rifrangere nel testo la rivoluzione *haussmanniana*. Zola volle introdurre anche degli altri spunti narrativi attraverso i quali rendere la mutata situazione socio-economica: ad esempio, furono i bisogni finanziari di Mouret a fare entrare in contatto il protagonista maschile con una serie di personaggi secondari, ma afferenti, in maniera diretta, al mondo dell'industria e della finanza francesi. La centralità di questi due "mondi" permise di non limitare la rappresentazione di un periodo storico al solo fenomeno della vendita e del consumo. Le conoscenze di tipo economico indussero Zola a delimitare delle sfere di interesse nell'economia francese e italiana: cosicché, nel romanzo vi è da un lato l'industria nazionale dei fabbricanti di Lione, dall'altro la finanza del barone Hartmann e, nel mezzo, il mondo del grande commercio capeggiato dal condottiero e pioniere Mouret. L'espansione di Parigi verso le periferie, la crescita smisurata della popolazione cittadina e i bisogni crescenti di tutti quegli individui che, spostandosi a Parigi, si erano messi alla ricerca della ricchezza e del benessere materiali, costituirono il proscenio sociale del racconto. Si tratta di ciò che Zola definì, ottimisticamente, come «l'autre face de la vérité».<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Su le pagine de «Le Voltaire» Zola si promulgò affinché il direttore Jules Laffitte annunciassse l'imminente inizio di «une étude fouillée des mœurs du grande commerce de Paris». L'obiettivo era quello di ritrarre «le tableau, saisissant et nouveau, de ces grands bazars modernes qui ont, depuis quelques années, transformé les habitudes parisiennes» (J. Laffitte, *Nana*, «Le Voltaire», 5 febbraio 1880). Nel volume che Giffard ha dedicato allo sviluppo del grande commercio l'espansione dei consumi viene messa in relazione con l'ingrandimento di Parigi e i lavori promossi dal prefetto Hausmann: «La conception des grands bazars remonte aux premières années de l'Empire. On faisait grand, à cette époque de prospérité, que la prospérité de la troisième République a pourtant dépassée. Un grand préfet, M. Haussmann, traçait de grandes rues, de grande avenues et de grandes boulevards, le long desquels on construisait de grande maisons, de grandes hôtels et de grands théâtres. Le siècle de la transformation.» (P. GIFFARD, *Les Grands Bazars. Paris sous la Troisième République*, cit., p. 15).

<sup>41</sup> Mentre alcuni dati rispondono alle statistiche riguardanti il Bon Marché di quegli anni altri subiscono una distorsione: «Dal lancio delle novità invernali, raccontato nel capitolo IV, sono passati meno di tre anni: l'incasso registra una progressione stupefacente – la cifra è di circa sette volte maggiore; rimane tuttavia ancora lontana dal milione dei giorni migliori, registrato al Bon Marché nel 1882. Il numero dei clienti, invece, è eguale a quello che registrerà il Louvre negli anni Ottanta: «I giorni buoni, circa diecimila clienti. I giorni di grande vendita, fino a settantamila.» (M2, f. 75).» (P. PELLINI, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1563).

<sup>42</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 3/2, p. 50.

Per concludere questo piccolo approfondimento sulla rispondenza storica del romanzo non va omissa che in *Au Bonheur des Dames* compaiono altri piccoli eventi narrativi appartenenti alla storia parigina e la cui caratura non è di fatto inferiore o indice di una minore significatività: l'incendio al Printemps del 1881, l'«exposition du blanc» ideata nella realtà da Boucicaut per il Bon Marché del 1868, l'inaugurazione di un *grand magasin* con la benedizione religiosa prospettano un insieme di circostanze storiche la cui funzione primaria è quella di contribuire alla convalida dell'intera rappresentazione realistica. Persino le proteste dei piccoli commercianti contro l'espansione indiscriminata del Bonheur tradiscono un'origine storica e un significato politico che va ben al di là della semplice ricostruzione storiografica.<sup>43</sup> Le raccolte di firme e le petizioni che i bottegai dei quartieri parigini raccolsero sul finire degli anni sessanta per opporsi al grande commercio e alla costruzione della metropolitana parigina furono l'unico tipo di resistenza al Progresso che Zola poteva riprodurre nel romanzo. Una debole manifestazione contrastiva all'avanzata della modernità, ovvero un espediente grazie al quale lo scrittore ritrasse l'incapacità e l'inattualità delle contrapposizioni al tipo di evoluzione economica ormai intrapresa.<sup>44</sup>

È nella parabola del Bon Marché che Zola individuò il nucleo narrativo dal quale far procedere l'analisi della realtà contemporanea, gli eventi storici del recente passato e, persino, le principali prospettive che, di lì a poco, avrebbero materiato il futuro delle «città» e il cosiddetto *Welfare State*. Ed è proprio la voce dell'autore, in veste di voce narrante

---

<sup>43</sup> Pellini sottolinea come il contesto storico e ambientale siano estremamente realistici e rispondenti alle spinte e alle contropinte che l'altalenante stato dell'economia stava scatenando nella società: «Soprattutto il *Bonheur* mette in scena la realtà non in quanto dato, ma in quanto percezione: le lamentele di Baudu e degli altri negozianti al dettaglio sono cioè assolutamente realistiche (nel 1881 tremila abitanti del secondo arrondissement firmano una petizione contro i grandi magazzini; qualche anno più tardi, le associazioni dei piccoli commercianti lottano contro i progetti di costruzione di una metropolitana, che avrebbe favorito la mobilità della clientela verso la concorrenza meno cara; ecc.). Il senso di precarietà che assilla un'intera categoria professionale trova conferme numerose nelle denunce dei polemisti del tempo – diversa, molto meno drammatica, è invece la realtà oggettiva ricostruita dagli storici dell'economica» (Ivi, p. 1552). Va ricordato, tuttavia, che tra gli anni settanta e gli anni ottanta si scatenò la prima grande e profonda crisi capitalistica, seguita al declino dell'industria legata alla costruzione delle ferrovie.

<sup>44</sup> Pellini non ammette che la finalità del romanzo sia la sintesi di un lungo periodo storico di sviluppo civile ed economico, per cui ciò che non risponde a una corretta periodizzazione è considerato anacronistico; secondo questa prospettiva il caso più eclatante è l'architettura del *Bonheur des Dames*: «Jean Gaillard spiega, nel libro citato al capitolo III, nota 18 (pp. 406 e sgg.), come la concorrenza fra grande magazzino e piccolo commercio si acutizzi – provocando numerosi fallimenti, ma non certo un'ecatombe di bottegucce come quella descritta qui – solo nei momenti di crisi economico-finanziaria: Zola, che ha presente le conseguenze del crac dell'Union Générale del 1882, tende a proiettare anacronisticamente dinamiche analoghe sugli anni del Secondo Impero; e a sottovalutare da un lato il fatto che crisi colpiscono duramente anche il commercio moderno (molti grandi magazzini, fra anni Sessanta e anni Ottanta dell'Ottocento, hanno vita effimera); dall'altro che il piccolo commercio, nei dintorni dei grandi magazzini, più che morire si trasforma: puntando su prodotti di nicchia o di lusso, o offrendo servizi per i clienti e i dipendenti dei grandi magazzini (per esempio nel ramo della ristorazione, come Vinçard, che nel capitolo VII si ricicla come proprietario di ristorante)» (P. PELLINI, *Note e notizie sui testi*, p. 1552). Benché la rigenerazione delle piccole botteghe fu senz'altro un fenomeno avvertito mi pare tuttavia di poter affermare che, anche a posteriori, il «Bonheur» finì comunque per imporsi a Parigi e in Europa come il primo modello commerciale su larga scala. Il volume di Gaillard a cui Pellini si riferisce è J. GAILLARD, *Paris, La Ville. 1852-1870*, L'Harmattan, 1997. Sulla trasformazione delle piccole botteghe in negozi specializzati si v. l'appunto etnografico in cui Zola rintraccia la debole controtendenza in atto: «I grandi magazzini sono in gran voga, ma le cose possono cambiare. Tra vent'anni declineranno. Si tornerà forse ai negozi specializzati. E' tutta una questione di amministrazione. Se cessasse l'intesa, se nell'organizzazione penetrasse il disordine, potrebbero perdere quanto ora guadagnano.» (É. ZOLA, *Taccuini*, cit., p. 169).

onnisciente, a stabilire l'inevitabilità dell'epopea dei *grands magasins* parigini, in quanto collegata direttamente allo sviluppo generale dell'industria, del commercio e delle immense metropoli capitalistiche e «operaie». Era questo l'aspetto generale che rendeva sterile e anacronistica ogni alternativa o ritorno al passato; ragion per cui, anche se Mouret avesse messo da parte le sue ambizioni di conquista, un altro avrebbe immediatamente imposto il dominio del nuovo commercio sulla città:

Del resto, anche se avesse commesso la follia di chiudere il Bonheur, sarebbe subito spuntato nei paraggi un altro grande magazzino perché l'idea spirava dai quattro punti cardinali, e il trionfo delle città operaie e industriali era seminato dal vento del secolo che travolgeva l'edificio cadente dei tempi passati.<sup>45</sup>

Mi pare, insomma, che qualche piccolo anacronismo, l'eccessivo ridimensionamento del piccolo commercio o l'anticipazione di circa dieci anni dello sviluppo dei *grand magasins* si siano prodotte come deformazioni in parte necessarie. Peraltro, questa interpretazione è di sostegno alle tesi con cui intendo contraddire la mimesi totale e l'ideale "fotografico" quali ovvi sbocchi del naturalismo zoliano. Che Zola si sia sospinto ben oltre la mera riproduzione fotografica della realtà è un dato testimoniato sia dallo sforzo di sintesi storica espresso dal romanzo, che dall'adesione di Denise a delle idee progressiste, sostenute in quegli anni, e con finalità opposte, da una parte del movimento socialista e da Otto von Bismarck, nel suo programma di governo e di riforma siglato nel 1884. Il recupero di elementi della recente storia del commercio e il riporto di alcuni aspetti specifici del profilo ideologico dei Boucicaut, permisero a Zola di introdurre spunti riconducibili all'ideologia capitalistica, al darwinismo sociale e all'ideale sia filantropico che socialista della comunità falansteriana. Partendo dalla congiuntura storico-economica Zola tracciò un'immagine sintetica del più recente passato e poté avvalersi di un'ipotesi veridica sull'immediato futuro. L'immaginazione di Denise e lo spirito pragmatico di Mouret lavoreranno insieme per cambiare in meglio la società capitalistica in via di modificazione: gli embrioni di un sistema di tutela dei lavoratori, difesi da Denise, sono la conferma di una lettura attiva del recente passato e di una riflessione sul presente proiettata verso l'avvenire.

#### L'USO DI FONTI SCRITTE

L'analisi delle fonti scritte che Zola utilizzò nella prima fase di elaborazione del romanzo è testimoniata dai due manoscritti che compongono il *dossier génétique*. Essa ci dice di più sulle ragioni che ispirarono la trama e le ambientazioni di *Au Bonheur des Dames*. Gli articoli giornalistici sui *grands magasins*, così come il volume di Giffard, costituirono una cospicua riserva di metafore, allegorie, atmosfere facilmente individuabili. Si può supporre che, sebbene l'idea di un romanzo sul commercio risalga al 1872, una parte considerevole delle novità introdotte nel testo finale dipesero da un confronto diretto con la realtà dei *grands*

<sup>45</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XIII, pp. 910-911.

*magasins* osservati “sul campo” e dalla presa visione di resoconti giornalistici o propagandistici pubblicati nel 1882. Si può insinuare che gli articoli giornalistici contenuti in M1 e M2 e le fasi preparatorie dell'*Ebauche* e dei *plans* abbiano prodotto una potente commistione e un intenso scambio di punti di vista, narrazioni, impressioni personali.

Secondo una cronologia riferita all'uso di fonti scritte nella redazione del romanzo, la data di cui tenere conto è identificabile con la pubblicazione dell'articolo di Jules Laffitte su «Le Voltaire», il 5 febbraio 1880. È da questa data in poi che Zola cominciò a documentarsi sul fenomeno del commercio moderno: ed è proprio Laffitte a dichiarare che il romanziere naturalista si sta occupando in quei mesi, dopo il grande successo di *Nana*, di «une étude fouillée des mœurs du grande commerce de Paris», grazie al quale compierà «le tableau, saïssissant et nouveau, de ces grands bazars modernes qui ont, depuis quelques années, transformé les habitudes parisiennes».<sup>46</sup> La lunga stesura del romanzo, la più lunga tra quelle riservate a un romanzo del Ciclo, è un'altra conferma della perizia, e del rigore metodologico, con cui Zola analizzò le fonti scritte, compilò le sue osservazioni sul campo e si dedicò in ultimo alla fase di «sperimentazione», durante la quale i dati di realtà si sarebbero sovrapposti a un intreccio di deduzioni logiche «provocate». Tuttavia, se è già a partire dal febbraio del 1880 che Zola medita sulla struttura e sulle immagini metaforiche da inserire in *Au Bonheur des Dames* sappiamo, con altrettanta sicurezza, che l'indagine sul campo non partì che due anni dopo, nei primi mesi del 1882. Per una prima cronologia della genesi testuale faccio presente che l'*Ébauche*, cioè i primi corposi appunti sul progetto, risalgono al “febbraio 1882”. L'immersione dell'autore nel *milieu* dei *grands magasins* si trasformò in una fase di ideazione e di preparazione del romanzo.

Né è un caso che per aiutarsi nella comprensione, tra il marzo del 1881 e il gennaio 1882, Zola raccolse nel *dossier génétique* i tre articoli giornalistici sul mondo del commercio, da cui certamente egli trasse più di un'ispirazione.<sup>47</sup> Nell'articolo di Colombine, corrispondente al f. 355 del M2, c'è, persino, una anticipazione piuttosto definita della futura trama del romanzo. L'anonima redattrice dell'articolo, Colombine, supponeva che proprio nei *grands magasins* di Parigi si sarebbe potuta ambientare una vicenda romanzesca, incentrata sulle rivoluzionarie innovazioni del prêt-à-porter. Nell'articolo Colombine prefigura la vicenda che legherà Denise a Mouret: si dice che «selon la maison on l'on travaille, selon les patrons ou les employés supérieurs qu'on y rencontre», una commessa avrebbe fatto innamorare un imprenditore.<sup>48</sup> Non vi è alcun dubbio che Zola si sia ispirato a Colombine, prospettando una favolosa storia:

Une histoire, qu'on m'a contée, et qui semble un conte de ma mère l'Oie, c'est celle-ci, qu'il faut inscrire au Livre d'or des Demoiselles de magasin. M. L. ... était un richissime chef de

<sup>46</sup> J. LAFFITTE, *Nana*, cit.

<sup>47</sup> Si tratta dei tre articoli di giornale contenuti nel *dossier génétique*: il brano di Ignotus (Félix Platel), gli interventi di Jules Richepin e di Colombine, datati, rispettivamente, 23 marzo 1881, 21 novembre 1881 e 16 gennaio 1882. Il primo uscì su «Le Figaro» con il titolo *Les Grands Bazars*; il secondo e il terzo apparvero sul «Gil Blas» con i titoli *Le Calicot* e *Les demoiselles de magasin*. Tutti e tre sono contenuti nel M2, ora in É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., ff. 353-355, pp. 736-746.

<sup>48</sup> Ivi, p. 746.

maison, qui voulait se marier et autour duquel papillonnaient les plus beaux partis de la finance et du commerce parisiens. Un beau jour, il se décida. Pour qui? Pour une de ses premières. Quelque fulgurante beauté, pensez-vous. Non pas. C'était une humble et modeste commise, ni belle ni laide, mais admirable de sagesse, de bravoure, d'ordre. M. L. ... avait eu la patience de l'observer l'œuvre pendant huit ans, avant d'en faire sa femme douze fois millionnaire.<sup>49</sup>

L'articolo di Colombine è datato gennaio 1882, ed è quindi di poco precedente sia alla stesura dell'*Ébauche* che all'intervista alla Dulit in cui Zola aveva sostenuto calorosamente la possibilità di uno schema di romanzo sperimentale e realistico con al centro una protagonista femminile. Per di più, nell'articolo di Colombine si compie l'elogio della categoria delle «courageuses ouvrières», ricalcando una posizione politica e ideologica espressa da Zola alcuni anni prima.<sup>50</sup> Il recupero di questi elementi avvalorava la tesi secondo cui Denise sarebbe una sorta di anti-Gervaise: al modello negativo della donna di famiglia operaia, che si abbruttisce a causa della condizione materiale e dell'influenze negative dell'ambiente, Denise attesta la possibilità di una risposta ottimistica, controcorrente e impreveduta: una “variabile” che nel sistema di leggi e di costanti fisse sfugge dal darwinismo sociale applicato alla società e dal determinismo ereditario e fisiologico. Una donna sola, che a dispetto di ogni avversità ambientale, riuscirà a resistere alle tentazioni e alla miseria contro cui è costretta a lottare per lunghi anni.

Altri due articoli, contenuti nel M2, hanno certamente contribuito alla fase ideativa del romanzo, agendo, però, su un piano leggermente diverso: né allacciato alla trama, né attaccato a specifiche situazioni narrative. Si tratta di un punto essenziale nella mia disamina, dacché il romanzo di Zola, come ho più volte precisato, rimanda a logiche e a contrapposizioni che a tratti esulano dai paradigmi scientifici. L'esistenza di alcune metafore prolungate – e che in quanto reiterate si trasformano in allegoria – dimostra la coesistenza di più livelli di significato:<sup>51</sup> mentre alcuni sono immediatamente percepibili – la

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Zola si era già occupata della vita dei dipendenti dei *grands magasins* in un articolo del 1878 sulla *Jeunesse française contemporaine* e pubblicato su «Le Messenger d'Europe» (É. ZOLA, *Œuvres complètes d'Émile Zola*, cit., t. XIV, p. 326). Uno dei maggiori critic dell'opera di Émile Zola, Henri Mitterand, ha messo in relazione diretta le indagini sul campo che Zola compieva prima della stesura del romanzo con il metodo e le origini della disciplina sociologica e antropologica in Francia: «*Le Ventre de Paris* est le premier des *Rongon-Macquart* qui repose sur une prise de vues, saturante, ordonnée, systématique, approfondie, d'une collectivité humaine définie en termes professionnels et sociaux, étudiée en toutes ses sous-espèces ainsi qu'en les lieux, les moments et les modes de sa vie quotidienne. Une entreprise dont il est peu d'exemples auparavant, sinon dans les enquêtes, antérieurs d'une trentaine d'années, d'un Frédéric Le Play, un des précurseurs de la sociologie française de terrain. Une entreprise ethnographique et anthropologique, autant que sociologique. L'objectif de Zola sera désormais toujours le même: pouvoir décrire et raconter le monde et la vie dans l'optique des hommes et des femmes de métier, qui seule donne à la littérature «l'éclat du vrai». Et ce n'est pas seulement affaire de pittoresque superficiel, comme pourraient le donner à penser les remarques de Bourget ou de Huysmans. C'est affaire de conduites consubstantielles aux êtres: Zola s'est posté au cœur des Halles centrales comme au milieu d'une île inconnue, entouré de tribus dont il lui fallait reconnaître les mœurs, les clans, les commerces, les modes de vie, les manières, au sens ethnographique du terme: manière de travailler, de manger, d'habiter, d'aimer, de penser, de croire, de survivre et de mourir.» (H. MITTERAND, *Zola. L'homme de Germinal (1871-1893)*, cit., p. 119).

<sup>51</sup> Si tratta delle cosiddette *metaphores filées*, le quali secondo Pellini «costituiscono, da un capo all'altro del romanzo, la trama figurale del Bonheur.» (P. PELLINI, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1560).

lotta tra piccolo e grande commercio, la storia d'amore tra Denise e Mouret –, altri necessitano di un'attenzione maggiore, o di una conoscenza diretta del dossier génétique. *Au Bonheur des Dames* può dunque essere interpretato in superficie, per cui mi occuperò nei prossimi paragrafi dell'intromissione di tre paradigmi nella trama e nei contenuti del romanzo; oppure, può essere riletto in profondità, attraverso la decifrazione delle metafore impiegate e dei livelli allegorici e anagogici esplicitati da Zola nell'*Ébauche* e nei *plans*.

Nella mia valutazione occorre seguire, da questo punto in poi, il sentiero tracciato dalle metafore e conducente a una o più allegorie. A tal fine mi avvarrò di un'analisi della genesi delle più ricorrenti metafore inserite nel romanzo: un'indagine che partendo dal testo si inoltrerà tra le origini storiche, politiche, ideologiche all'interno del «discorso sociale» dell'epoca.<sup>52</sup> Questa definizione di natura sociologica motiva perché le metafore del «mostro» e della «fabbrica» – impiegate da Félix Platel nell'articolo del 23 marzo 1881 – rimandassero alle trasformazioni economiche attraverso le quali l'intera società si stava modellando in quegli anni. In oggetto c'è l'avvento del macchinismo, che aveva di fatto mutato le condizioni di vita generali: milioni di individui in tutto il continente europeo si stavano duramente adattando alla vita nelle grandi città e alle abitudini di una società basata più sul lavoro di fabbrica che sull'agricoltura. La fine della manifattura e del lavoro artigianale avevano creato un immaginario popolare riprodotto una realtà materiale senza precedenti: gli strumenti dell'artigiano erano stati velocemente sostituiti dai mezzi di lavoro della grande industria e all'interno dei fabbricati gli operai si percepivano per la prima volta come degli «ingranaggi». E cosa narra Zola in *Au Bonheur des Dames* se non dell'alienazione del lavoro? Se non dei dipendenti dei *grand magasin* cosalizzati in «ingranaggi»:

Ma, ancora una volta, niente romanzetti, in generale. La macchina a vapore sempre in funzione. I commessi sfiniti non hanno altro pensiero che quello del denaro da guadagnare, si sentono ingranaggi e funzionano, senza colpi di testa e persino senza desideri.<sup>53</sup>

Zola teorizzò la riduzione del dipendente del *grand magasin* a oggetto; a componente di una «macchina» complessa, i cui meccanismi di funzionamento erano stati ideati da Mouret-Boucicaud. Le osservazioni sul campo confermarono che tale cambiamento nelle forme della produzione e della distribuzione delle merci aveva comportato nei lavoratori la perdita di parte della personalità e, persino, dei desideri. Per questo motivo non erano

---

<sup>52</sup> La «disgregazione della famiglia» era allora considerato da più parti come un epifenomeno sociale del progresso economico: «La disgregazione della famiglia, provocata dai turni massacranti del moderno commercio e dal lavoro femminile (mentre nelle botteghe all'antica lavoro e famiglia facevano armoniosamente – o, diremmo noi, claustrofobicamente – un tutt'uno) è tratto sottolineato a più riprese, e con scoperto moralismo, nel dossier preparatorio: cfr. per esempio M1, ff. 110 e 103; ma già nell'*Ébauche* ingiunge: «Presentare questa cosa in modo chiaro»: M1, f. 44. Zola non fa altro che riprendere un luogo comune del discorso sociale del tempo, riassunto per esempio da Ignotus (Wolff) nell'articolo citato al capitolo III, nota 18: «Il vizio dominante di questi grandi bazar» è «l'organizzazione fatalmente falansteriana che cancella la famiglia»; al contrario, «da piccola bottega stringeva i legami fra il mercante e la mercantessa», favoriva l'unione della «triade fondamentale della società» (marito, moglie, figlio).» (P. PELLINI, *Note e notizie sui testi*, cit., pp. 1535-1536). Alla disgregazione sociale Denise contrappone l'ordine e la giustizia di una comunità ispirata all'ideale falansteriano di Fourier. Per un'altra definizione di «discorso sociale» cfr., Ivi, pp. 1544-1545.

<sup>53</sup> É. ZOLA, *Taccuini*, cit., p. 137.

possibili i «romanzetti» amorosi tra i *calicots* e le commesse o le danarose clienti del Bon Marché. Il richiamo all'invenzione di James Watt non è stravagante, perché esso si inserisce in una acuta strategia allegorica. Le modalità di lavoro tipiche del macchinismo non appartengono alla sola grande industria, ma si ripercuotono in altri ambienti lavorativi governati parimenti dalla logica razionalistica del profitto e dell'ottimizzazione. La disciplina sul lavoro e il ferreo controllo esercitato da Mouret sui dipendenti sono due situazioni distinte, ma entrambe tipiche della divisione del lavoro successiva alla lunga fase storica caratterizzata dalla tipologia della produzione manifatturiera. La letteratura critica si è soffermata sul nesso piccolo-grande commercio o ha supportato, persino, una comprensione banalizzante e “rosa” del romanzo: il legame tra il macchinismo e il romanzo zoliano del 1883 è stato quindi del tutto ignorato. È per certi versi paradossale che fu un acerrimo nemico del naturalismo francese, Giulio Salvadori, a focalizzarsi su questo aspetto, denunciandolo però come una delle cause del mancato successo editoriale di *Au Bonheur des Dames*.

Per quanto riguarda i riscontri evidenti nelle fonti scritte, cioè tra gli articoli giornalistici utilizzati da Zola, è nel testo pubblicato da Jean Richepin sul «Gil Blas» del novembre 1881 che affiora un'altra notevole anticipazione della futura trama del romanzo. Più che alle forme dell'intreccio, come nel caso dell'articolo di Colombine, essa si ricollega all'intenzione autoriale di «esprimere il secolo», rintracciando nelle manifestazioni concrete e nei funzionamenti della finanza, dell'industria e del commercio, le cause di una mutazione epocale nei desideri dei singoli individui e nelle modalità di consumo:

Vienne le romancier, et qu'il dégage cette âme, et qu'il sache la faire palpiter parmi l'éblouissement des étalages, les lumières des étoffes, le grouillis de la foule, le tinta marre des boniments, le feuilletage des grands livres, et qu'il trouve le Sésame ouvre-toi de ce Capharnaüm, j'applaudirai des deux mains. Celui-là sera un maître, peu sûr. Il aura fait le roman du commerce moderne. Entre ce roman-là et celui de la Bourse, qui n'est pas encore écrit non plus, tient presque toute la société actuelle.<sup>54</sup>

Zola non si tirò indietro di fronte all'invito di Richepin, né davanti al «roman du commerce», né a cospetto di una difficile ricostruzione del mondo finanziario, «celui de la Bourse».<sup>55</sup> Appare ancora più evidente che eventuali anacronismi storici vadano di fatto ricondotti alla volontà autoriale di condensare in un unico romanzo gli enormi fenomeni economici e sociali in atto nelle sfere della società e dell'economia. Un'altra conferma di questa intenzione autoriale si riscontra in un passo del M1 in cui l'autore appunta per sé una nota in cui dichiara di voler raffigurare i segni epocali dell'avvento del macchinismo, ritraendo nel romanzo i funzionamenti interni di un moderno «falanstero»: «L'avenir est à ces grands magasins. Prodromes d'un immense phalanstère». Secondo Colette Becker l'autore non era a conoscenza dei progetti di Fourier e di Robert Owen nel 1882; eppure, il

<sup>54</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., f. 354, p. 743.

<sup>55</sup> La monografia che Pellini ha riservato al tema del denaro ne *L'argent* costituisce un perfetto esempio di esaustiva trattazione dei sottotemi zoliani, a partire dalla rilettura del romanzo «de la Bourse»: cfr. P. PELLINI, *L'oro e la carta*, cit.



modello falansteriano ritorna troppo spesso nel dossier *génétique* e nel romanzo per non far parte delle conoscenze di base dello scrittore: piuttosto, credo che con modello falansteriano Zola abbia voluto simboleggiare e sintetizzare il processo capitalistico di socializzazione dei mezzi di produzione; un'innovazione di carattere organizzativo che era stata resa possibile dall'espulsione della forza lavoro e dal conseguente impiego di macchine operatrici. Sia l'articolo di Wolff (Ignotus), in cui il «secolo» è paragonato a «une locomotive broyeurse», che il volume di Giffard, contribuirono grandemente a rafforzare la configurazione narrativa e tematica di *Au Bonheur des Dames* quale sintesi originale e artistica dei processi di concentrazione e irreggimentazione in luoghi ristretti di enormi quantità di forze produttive e di merci.<sup>56</sup> Per rendersi conto di quanto questa particolare coscienza storica fosse attiva nel 'discorso sociale' basti ricordare che Giffard definì i *grands magasins* parigini come «la force de ces monstres d'une union solide entre mille forces individuelles».<sup>57</sup> Solo dopo aver individuato il fenomeno scatenante, Zola poté unire tra loro l'industria e il commercio, affiancando a questi due mondi il ruolo attivo della finanza.

Passando all'osservazione delle ricadute di tale impostazione storica e interpretativa sul testo, va precisato che, sin dall'*incipit* del romanzo, il Bonheur è percepito come una macchina a vapore, una «macchina ad alta pressione che propagava la sua forza fino alle vetrine».<sup>58</sup> Già nelle prime pagine si dice che il «fervore di fabbrica» produceva «un continuo ronzio di macchine in azione», la cui «precisione» e «regolarità» agivano metodicamente sul funzionamento del «congegno meccanico che piegava un intero popolo di donne alla logica dei suoi ingranaggi».<sup>59</sup> Solo un genio creativo come Zola poteva annodare la realtà moderna del commercio all'osservazione sul campo delle pratiche materiali, all'allegoria del fenomeno del macchinismo e all'analisi del fenomeno del consumo, individuando nei dipendenti e nella clientela femminile i due oggetti manipolati. E si tenga in considerazione che fu proprio l'assorbimento di nuova forza lavoro da parte della grande industria a causare il superamento (parziale) del lavoro domestico, determinando la sostituzione di parte del lavoro casalingo con l'utilizzo di prodotti finiti. Più semplicemente, Zola si accorse che l'introduzione delle macchine nella fabbrica consentiva l'impiego lavorativo di donne e bambini, provocando, da un lato, la fine del lavoro domestico (cucito, cucina, rammendatura), dall'altro, il termine della classica famiglia operaia condotta dal lavoratore «maschio adulto». Per cui nel romanzo del 1883 Zola non si concentrò soltanto sul ruolo della donna in quanto consumatrice: ad esempio, la parabola di Denise è una dimostrazione della centralità rivoluzionaria della «coraggiosa donna lavoratrice» nella società capitalistica.<sup>60</sup> L'attenzione costante per i cambiamenti sociali all'interno della società non è che abilità interpretativa dei processi storici in piena

---

<sup>56</sup> Sulla concentrazione delle forze produttive e sull'importanza attuale del macchinismo nel processo di valorizzazione si v. particolare il paragrafo *Macchine e grande industria* in K. MARX, *Il Capitale*, Libro I, a c. di A. Macchioro e B. Maffi, Torino, UTET, 2009, pp. 501-656.

<sup>57</sup> P. GIFFARD, *Les Grands Bazars. Paris sous la Troisième République*, cit., pp. 2-3.

<sup>58</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XI, p. 512.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Si tenga conto che nel già citato articolo del 1881 edito su «Le Figaro» del 18 aprile e dal titolo *Femmes honnêtes* Zola aveva esaltato la scelta delle «épouses travailleuses»: «J'ai les vues actives et sensée à l'égal de leurs maris, de vraies héroïnes, des combattants dans la simple vie de tous les jours.»

attuazione. Allargando lo sguardo al panorama letterario europeo, mentre Zola ricostruiva la condizione delle famiglie operaie e i meccanismi sociali della produzione e del consumo, Giovanni Verga si occupava in quegli stessi anni della stessa tematica, quella della merce, la "roba", ma disinteressandosi dei meccanismi specifici e dei funzionamenti dell'economia.<sup>61</sup> Il medesimo problema filosofico, connesso alle finalità ultime del Progresso, veniva sviscerato diversamente, concedendo una minore attenzione ai processi e una maggiore focalizzazione alle manifestazioni esteriori dell'alienazione dell'individuo. Difatti, sono rari i riferimenti con cui Verga si riallaccia alle strategie messe in atto da Mazzarò, allorché la tematica della roba resta centrale sia nella novella omonima che nel romanzo dedicato a Mastro don-Gesualdo. Da Mazzarò a Mouret, il naturalismo individuò le figure con cui identificare le principali istanze soggettivistiche e oggettivistiche emergenti dallo sviluppo storico.

#### L'IMPIEGO DI METAFORE PER IL DIVENIRE STORICO

Uno spazio a parte meritano le metafore che Zola riprese dagli articoli di Colombine, di Wolff e di Richepin e dallo studio di Pierre Giffard sui *bazars* parigini. Come detto, si trattò di metafore e immagini la cui iteratività nel romanzo non fu di certo istintiva: la strategia compositiva e la focalizzazione tematica, esplicitate dapprincipio nell'*Ébauche*, tradivano l'allegoria del macchinismo, da rendere attraverso ripetuti parallelismi tra il Bonheur, l'immagine di una «fabbrica» moderna e l'*imago* spaventosa del «mostro» meccanico. Eppure, benché queste raffigurazioni compaiano in maniera incessante nel testo, in *Au Bonheur des Dames* vi è un'altra metafora che, a mio avviso, necessita di essere maggiormente indagata, poiché il suo impiego rivela non uno solo, bensì tre utilizzi e piani allegorici. È la metafora della «guerra», adoperata da Giffard per descrivere il processo di valorizzazione che investe l'intera società: «une lutte terrible que le travail et l'argent, d'une part, livrent sur le champ de bataille parisien».<sup>62</sup> La medesima metafora marziale ricomparirà in *Au Bonheur des Dames* manifestandosi in tre forme e significati allegorici differenti. Il primo riguarda Mouret e il funzionamento interno del Bonheur; il direttore è come un condottiero che guida i suoi sottoposti verso l'aspra battaglia, benché, come ci viene confessato dalla voce narrante, l'obiettivo non sia la vittoria del suo esercito, bensì il suo personale e incontrastato dominio. Infatti l'unico vincitore dello scontro tra gli operosi commessi e i pretenziosi clienti non potrà che essere il padrone, il quale così avrà utilizzato ogni forza fisica, ogni mezzo di persuasione e ogni incitamento al lavoro al fine di ottenere l'agognata vittoria finale sia sui dipendenti sfruttati che sulle donne, alleggerite del loro denaro. Il sofisticato meccanismo di metafore riesce a esprimere i rapporti di forza dentro e fuori il

<sup>61</sup> La tematica della roba è stata enucleata, oltre ai saggi citati, nel capitolo *L'anima a Dio e la roba a chi tocca* in G. P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, cit., pp. 153-189.

<sup>62</sup> Ivi, p. 3.

Bonheur. Il parallelo tra Mouret e un capitano dell'esercito è istituito nel IV capitolo, nel momento in cui egli scruta la clientela dal suo consueto posto di osservazione:

Come tutti i grandi capitani sul punto di dare battaglia, era assalito da un timore superstizioso nonostante la sua abituale sicurezza di uomo d'azione. [...] Solo e impetito, si piazzò accanto alla ringhiera dell'atrio. Da lì dominava tutto il negozio, abbracciando con un giro di sguardo i reparti dell'ammezzato e sovrastando quelli del pianterreno.<sup>63</sup>

Lo sguardo dubbioso di Mouret, preoccupato per la scarsa affluenza mattutina, si scioglierà presto in un largo sorriso per il monumentale successo di vendite pomeridiane. Ma ogni successo del Bonheur significava una catastrofe per le piccole botteghe, incapaci di reggere la competizione con il «mostro».

Il secondo impiego della metafore bellica concerne la contrapposizione sulla quale il romanzo si regge più in apparenza che in sostanza: la lotta tra il piccolo e il grande commercio svolge, a mio avviso, una funzione sussidiaria rispetto alla centralità della lotta per la sopravvivenza di tutti contro tutti e ai contenuti, di tipo storico e ideologico, di cui la narrazione di un secolo di «conquiste» inevitabilmente abbisognava.<sup>64</sup> Se l'organizzazione dell'esposizione invernale, al pari di una campagna bellica, investiva Mouret del ruolo di condottiero, quella «primaverile» conferma la definitiva vittoria del Bonheur sulle botteghe del quartiere, generando un «clamore strepitoso di una fortuna da re conquistata sul campo di battaglia».<sup>65</sup> Riprendendo il primo impiego della metafora bellica, alla vittoria del «re» Mouret corrispondono, come in un sistema di vassallaggio moderno, anche i benefici apparenti dei suoi sottoposti: «Di stagione in stagione gli affari del reparto aumentavano, i commessi salivano di grado e raddoppiavano gli stipendi come ufficiali in tempo di guerra».<sup>66</sup>

Senza sottovalutare il valore dei primi due impieghi è il terzo utilizzo della metafora bellica a superarli per genialità e intuito. Ed esso si lega perfettamente alla tematica dell'alienazione e della *mercificazione* dell'esistenza. L'intuizione di paragonare il fenomeno consumistico a una battaglia, nella quale i vinti sono sopraffatti dalla capacità con cui il nemico prima decifra e poi realizza i desideri delle clienti, mi pare una geniale ricostruzione narrativa, e allegorica, della realtà materiale e psicologica del consumo: una visione che si rivelerà a tal punto prefigurante da rendere *Au Bonheur des Dames* uno tra i romanzi profetici dell'Ottocento. Inoltre, mi sembra che, a dispetto di metafore e parallelismi già ampiamente sondati – mi riferisco, ad esempio, al collegamento più volte instaurato in diversi studi saggistici tra il feticismo, come fenomeno sociale, e la sublimazione traslata del desiderio

<sup>63</sup> Ivi, p. 599.

<sup>64</sup> Le informazioni sul piccolo commercio parigino derivavano dalla lettura del romanzo di Balzac *La Maison du chat-qui-pelote* (sono appunti contenuti nel M1, f. 47, p. 118); Zola si servì anche di alcuni appunti raccolti «sul campo» nel quartiere parigino di Saint-Roch. La contrapposizione tra le botteghe di quartiere e il grande commercio, per quanto centrale nella trama, detiene a mio parere un peso relativo nel complesso dei contenuti esposti nel romanzo. Ciò spiegherebbe la risicata quantità di informazioni riservate all'analisi del piccolo commercio nel M2: a tal proposito cfr. É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., ff. 325-329, pp. 698-702.

<sup>65</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., X, p. 812.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

sessuale, quale causa originaria di un disturbo soggettivo e spesso patologico –, il nesso visivo e concettuale che Zola istituisce tra l'immagine di una carneficina bellica, quale prodotto di un aspro contrasto, e l'evaporazione del desiderio consumistico, come risultato di una battaglia tra ragione e sentimento, non ha avuto finora uno spazio adeguato nelle considerazioni, più o meno recenti, della critica letteraria prodotta su questo romanzo centrale.<sup>67</sup> La clientela femminile è la protagonista sociale del rito consumistico, figurato nel romanzo come un atto di spoliazione e di violenza subdola. La continenza delle casalinghe negli acquisti, così come il carattere civettuolo delle borghesi, vengono entrambi sopraffatti dalle tecniche suasorie di Mouret-Boucicaut. Nei mesi in cui Zola preparava l'*Ébauche* e i *plans*, Giffard effigiava con queste parole la figura e la funzione dell'imprenditore del commercio moderno:

La femme, dont la coquetterie est insondable, aime à savoir ce que ses moyens lui permettent de dépenser. Si elles les outrepassent, elle sait encore ce qu'elle fait. De quoi ne se privera-t-elle pas dans son ménage pour acheter à la longue l'objet qu'elle a vu, au milieu de tant d'autres, au grand bazar, et qui a rempli sa tête d'un irrésistible désir?

Ce fut un homme de génie, que celui qui eut l'idée de mettre la femme aux prises avec un monde entier de sonerie, de dentelles, de cachemires, de rubans et de broderies! Celui-là seul peut dire qu'il a fait la conquête de la femme.<sup>68</sup>

Le pratiche commerciali inventate da Boucicaut e utilizzate nel romanzo da Mouret non sono altro che gli strumenti della «conquista» di un nuovo soggetto consumatore: la donna. L'ideazione del sistema della «resa», le trovate pubblicitarie o la creazione di un reparto per l'oggettistica e il vestiario dei più piccoli sono delle geniali soluzioni, le cui solide basi dipendevano dall'osservazione della realtà materiale e lavorativa del Bon Marché e dei Magasins du Louvre. L'obiettivo è quello di spingere la donna al consumo, occasionando la depredazione del denaro; una finalità che si nasconde dietro i meccanismi commerciali, a loro volta configurati attraverso un'illuminante metafora del «saccheggio» nell'ultimo capitolo del romanzo, quello dedicato all'«esposizione del bianco»:

Mouret continuava a guardare il suo popolo di donne in mezzo a quegli scintillii. Ombre nere si stagliavano nette su fondi pallidi. Lunghi fremiti agitavano la folla; la febbre di quella giornata di grande vendita passava come una vertigine trascinando la confusa marea di teste. La gente cominciava a uscire, i resti del saccheggio tappezzavano i banconi, l'oro tintinnava nelle casse, mentre la clientela, spogliata, violata, se ne andava via mezzo disfatta, sazia di voluttà e con la segreta vergogna di chi ha soddisfatto un desiderio in un albergo equivoco.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Sulla relazione tra desiderio sessuale e sublimazione mediante il consumo cfr. B. NELSON, *Désir et consommation dans Au Bonheur des Dames*, cit., pp. 19-34. Si v. anche H. RIVOAL, *Femmes, commerce(s) et capitalisme dans Au Bonheur des Dames*, in «Les Cahiers Naturalistes», 87 (2013), pp. 239-252; N. SCHOR, «Devant le Château: femmes, marchandises et modernité dans Au Bonheur des Dames», in *Mimesis et Semiosis*, Paris, Nathan, 1992, pp. 179-186; R. PETERS CRICK, *For the pleasure of Ladies: Theft, Gender and object relations in Au Bonheur des Dames*, in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, cit., pp. 470-488.

<sup>68</sup> P. GIFFARD, *Les Grands Bazars. Paris sous la Troisième République*, cit., pp. 5-6.

<sup>69</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XIV, p. 968.

L'interpretazione psicologica dello stato d'animo delle clienti, appena successivo alla soddisfazione del «desiderio» consumistico, è restituita al lettore attraverso l'immagine di una lotta tra il venditore di merci e la «clientela, spogliata, violata». Zola entra nella mente delle clienti e vi scorge il senso di colpa per le spese eccessive e per quei lussi che non tutte avrebbero potuto permettersi: il *tópos* della guerra si lega ottimamente al desiderio sessuale, esaudito in una camera di «un albergo equivoco». Nel finale del romanzo, l'immensa somma di denaro raccolta in una sola giornata di apertura viene simbolicamente ammassata sul tavolo di Mouret. Essa è il frutto di una di un «uragano» di desideri, di cui le clienti sono le colpevoli e Mouret il responsabile indiretto.<sup>70</sup> Anche i commessi sono compresi in una simile «devastazione», poiché è davanti a loro che, per via dell'enorme quantità di «capi» invenduti, il denaro passa nelle casse, mentre i tessuti «si affastellavano come cappe di soldati messi fuori combattimento».<sup>71</sup> Zola ha messo in evidenza in che modo il sistema ideato da Mouret prevedesse per le clienti e i dipendenti dei palliativi: dei sollievi apparenti con cui Mouret potenziava ancora di più il proprio dominio ideologico su entrambe le categorie sociali. Di modo che le clienti, ritratte come «cavallette fameliche»,<sup>72</sup> e i commessi, «affannati per la lotta»<sup>73</sup>, finivano per rifugiarsi o, le prime, nel consumo e nell'istinto al possesso feticistico o, i secondi, nel sistema delle provvigioni. Due comforti fittizi e per nulla risolutivi, coi quali temperare, rispettivamente, il desiderio «provocato» dalle nuove modalità di consumo e la sofferenza fisica, causata dall'intensificato ritmo di lavoro.<sup>74</sup> L'interesse che desta *Au Bonheur des Dames* proviene, innanzitutto, dalla capacità zoliana di rintracciare nel vissuto esistenziale dei commessi del Bon Marché e dei Magasins du Louvre le principali contraddizioni della realtà contemporanea: difatti, a eccezione di Denise e di Mouret, nessun altro personaggio sarà soddisfatto della propria condotta di vita e della propria condizione materiale; anche se ognuno crede di trarre un beneficio dai meccanismi darwinistici e feticistici ne è, al contrario, inconsciamente soggiogato – il sistema delle provvigioni, la sete di successo, la voglia di denaro, le ambizioni tipiche del careerismo non fanno che aumentare l'insoddisfazione, senza risolverla. Le clienti, poi, sono del tutto incapaci di domare il desiderio, allorquando gli ingenui commessi vengono incastrati nel sistema della provvigione, con cui credono di potersi arricchire. Persino Mouret rimarrà del tutto inappagato dalle conquiste materiali in assenza di una pacificazione amorosa. Accanto alle istanze del paradigma darwiniano, e di quello economico, si affiancano i meccanismi

---

<sup>70</sup> Ivi, IV, p. 625.

<sup>71</sup> Ivi, IV, p. 625.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Charles Fourier teorizzò i funzionamenti di una comunità industriale in cui la produzione non fosse al servizio del profitto dell'imprenditore, ma venisse redistribuita, generando il benessere collettivo: «After the catastrophe of 1793 the illusions were dispelled, contemporary political sciences were definitely condemned and discredited. We then understood that we cannot hope for any felicity from all the acquired knowledge; we had to search for social good through a new science and to open new pathways to the political genius, because it was evident that neither the philosophers, nor their rivals can put right the social miseries and that with their dogmas we should always have been witness to the existence of the most shameful plagues, first of all great poverty.» (C. FOURIER, *Teoria dei quattro movimenti e altri scritti*, Torino, UTET, 1972, p. 205, ora in V. GIOIA, *French utopian thought and political economy (1789-1848)*, in *Pensiero critico ed economia politica nel XIX secolo: da Saint-Simon a Proudhon*, cit., pp. 41-42).

psicologici smossi dalla potenza del rito consumistico. Così come, sul piano pratico, i sofisticati meccanismi commerciali ideati da Mouret dominano la complessa psicologia femminile.

Per quanto riguarda lo sviluppo della tematica della mercificazione è un confronto tra il volume di Giffard e il romanzo zoliano del 1883 che mi consentirà di approfondire i legami tra i due testi, avviando una disamina di natura contenutistica, a cui andrebbe, pure, riservato una sezione a parte. Il testo di Giffard detiene un'importanza tale che bisognerà occuparsene ampiamente: benché l'informatore di Zola, Léon Carbonnaux, avesse rivelato allo scrittore la presunta natura provocatoria e concorrenziale della monografia di Giffard *Les grands bazars* – edita giusto pochi mesi prima l'uscita del romanzo – essa costituì uno studio perfettibile, oltretutto serio, a cui il romanziere naturalista poté di certo attingere nelle fasi creative di lavorazione nel 1882.<sup>75</sup> Oltre alla presenza di situazione narrative e figure attanziali quali isolati ma certi prestiti dal volume di Giffard, in *Au Bonheur des Dames* vennero riproposte tre logiche differenti, la cui origine, benché non esclusiva, si trova nell'opera del giovane giornalista francese:<sup>76</sup> mentre la prima, di carattere medico, e la seconda, la «struggle for life» darwiniana, erano a quel tempo talmente diffuse che si può supporre una filiazione diversa, la terza, la meno studiata delle tre, esprime una tale sottigliezza interpretativa e un approccio talmente particolareggiato da rendere evidenti le affinità tra le due ricostruzioni: seguendo le indicazioni di Giffard, Zola associa il fenomeno della spoliazione delle clienti all'alienazione dei commessi, ridotti, così come le inconsapevoli signore, alla stregua di «ingranaggi» privi di vita e di pensiero autonomi. I «congegni» umani, di cui Mouret si serve per combattere la sua “guerra” per procura condotta contro la clientela femminile, non detengono infatti alcun potere all'interno del funzionamento generale della «macchina» Bonheur. Essi sono a tal punto ininfluenti che durante i mesi estivi, segnati dalle vendite scarse, una parte consistente dei dipendenti viene licenziata da Mouret per mancanza di lavoro, senza che vi sia bisogno di altri validi motivi, né tantomeno di preavvisi. Se passiamo dal romanzo al *dossier génétique* ci si accorge che l'«exploitation de la femme»<sup>77</sup> corre di pari passo con «cette exploitation qui prend l'employé et le rejette à la rue».<sup>78</sup> L'osservazione diretta e “sul campo” della condizione materiale e psicologica dei *calicots* e delle commesse del Bon Marché permise a Zola di comprendere l'assenza di «solidarité des situations» e la conseguenziale debolezza contrattuale, da cui derivava l'inevitabile precarietà esistenziale («peu de solidité»):

<sup>75</sup> Nella lettera inviata da Léon Carbonnaux a Zola il 19 giugno 1882 il capo-reparto del Bon Marché sostiene che il volume pubblicato a breve da Giffard sia in realtà un tentativo clamoroso di promuovere i Magasins du Louvre in contrapposizione con il Bon Marché ritratto effigiato in *Au Bonheur des Dames*: «Si sa che il Figaro è infeudato al Louvre e si può star certi che il libro è stato raffazzonato su comanda appena la vostra intenzione di trattare lo stesso argomento è diventata di pubblico dominio.» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., ff. 377-378, pp. 776-778).

<sup>76</sup> Giffard è stato uno dei fondatori della prima gara automobilistica Paris-Rouen. Zola si ispirò a uno dei capitoli del suo volume sui *grands magasins*, il cui sotto-titolo è la *La journée d'un Nabab* (p. 266 e ss.) per la “giornata tipo” di Mouret, descritta nel dodicesimo capitolo (p. 866 e ss.) e riportata in sintesi nel M1 (f. 206).

<sup>77</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La Fabrique des Rougon-Macquart*, Vol. IV, MSNAF 10278, cit., f. 70, p. 140.

<sup>78</sup> Ivi, f. 116, p. 188.

Mettre surtout là le peu de solidité des situation\*. Continuellement sur la branche Le va-et-vient. La mécanique en branle. L'usine. On chôme, on renvoie les ouvriers. Bien montrer le peu de place que tient le rouage, le vendeur. L'exploitation, pas de dévouement ni de respect de part et d'autres\*.<sup>79</sup>

L'attualità di una simile lettura storica ed economica rimanda all'avvento del macchinismo; un fenomeno con cui tuttora si fanno i conti sul piano occupazionale. Mi sembra a dir poco stupefacente che il racconto zoliano e la tematica dell'alienazione possano essere messi a confronto con l'attuale condizione di milioni di lavoratori, ridotti ad appendici delle macchine: anch'essi, ieri come oggi, necessari ma sostituibili; presenti nel processo produttivo, ma intercambiabili con macchinari sempre più sofisticati e di fatto indipendenti dalla mente e dal lavoro umano.<sup>80</sup> Gli ingranaggi, di cui ci parla Zola, erano uomini già allora sostituibili e di scarso valore per il funzionamento complessivo della macchina commerciale: «le peu de place qui tient le rouage».

#### LA DIMENSIONE SOCIOLOGICA

Nelle forme di sfruttamento dei commessi e delle commesse dei *grands magasins* Zola riconobbe una concreta possibilità di far procedere, a partire dalla realtà materiale, un'allegoria della condizione del lavoratore moderno nel modo di produzione industriale capitalistico. Una scelta narrativa che fu possibile grazie al fatto che i *calicots* e le commesse rappresentavano un numero consistente della classe impiegatizia e operaia parigina («Ci sono circa trentamila calicò a Parigi»)<sup>81</sup>. Inoltre, benché i dipendenti del Bon Marché dimostrassero una mentalità e dei modi borghesi, come è annotato da Zola nei *Taccuini*, i loro desideri e svaghi al di fuori del *grand magasin* erano del tutto simili a quelli del ceto impiegatizio cittadino o, addirittura, a quelli della classe operaia. Una condizione materiale e psicologica a metà tra la dimensione di continua precarietà economica e le velleità di arricchimento e benessere. E Denise saprà personificare la dimensione intermedia vissuta dai commessi del Bonheur: «Je voudrais par exemple une demoiselle de magasin, la misère en robe de soie, une fille dont je peindrai les souffrances».<sup>82</sup> L'eleganza del vestito di seta indossato da Denise avrebbe così potuto simbolizzare alla perfezione il contrasto tra la miseria della realtà materiale, provata dalla giovane, e l'apparenza, impostata dalla dura disciplina aziendale. È già nella prima fase di strutturazione del romanzo che Denise dovrà rappresentare la «povertà» di una donna che, priva di sostegni, si vede relegata per lunghe

<sup>79</sup> Ivi, f. 125, p. 196. Si tratta di un appunto etnografico contenuto nel *plan 1* del sesto capitolo.

<sup>80</sup> Sullo sviluppo dei macchinari industriale e sulle sue ripercussioni nel processo di lavoro si v. A. NOVIELLO-G. PAOLUCCI, *Gli uomini, le macchine, il capitale*, in «D-M-D», 1, 2010, pp. 24-29. Sulle attuali condizioni di lavoro in fabbrica si v. la ricerca etnografica di P. NGAI-L. HUILIN-G. YUHUA-S. YUAN, *Nella fabbrica globale*, Verona, Ombre corte, 2015.

<sup>81</sup> É. ZOLA, *Taccuini*, cit., p. 157.

<sup>82</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La Fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MASNAF 10278 f. 5, p. 54. È altrettanto probabile che Zola abbia preso ispirazione dall'articolo di Colombine: «Comme elles ont l'air d'être du régiment de la misère en habit noir, ces filles paure en rove de soiel» (Ivi, f. 355, p. 745).

ore in un elegante «vestito di seta». Si tratta, tuttavia, della stessa contraddizione che vivono sulla loro pelle gli altri colleghi, ma che solo a lei riuscirà di sciogliere.

Sia lo studio di Giffard che il romanzo di Zola hanno il merito di introdursi nei meccanismi della vendita al dettaglio. Entrambi i testi ricostruiscono la logica e i funzionamenti interni, esponendo, ad esempio, il sistema della «provvigione». Inoltre, sia in *Les Grands Bazars* che in *Au Bonheur des Dames* vi è il medesimo collegamento con la teoria darwiniana della selezione naturale: un accostamento di natura teorica, secondo cui la lotta per la sopravvivenza si acuisce all'interno del falanstero “perfezionato” da Mouret tramite delle tecniche di subdola persuasione psicologica. È da sottolineare la medesima implicazione su cui Giffard e Zola puntano entrambi per rafforzare la visione generale dei processi di dominio messi in atto sui lavoratori:

Avec le système de participation aux bénéfiques qui est en vigueur presque partout, l'employé du grand bazar peut augmenter chaque année son gain, s'il emploie son intelligence et son activité au service de l'énorme machine dont il est l'un des rouages infimes.<sup>83</sup>

Anche Zola si occupa nel romanzo di tale funzionamento, partendo dall'origine inventiva nella testa del geniale Mouret-Boucicaut:

Quando si era accorto che gli articoli passati di moda, i fondi di magazzino, andavano via tanto più in fretta quanto più alta era la gratifica riservata ai commessi, aveva basato su questa osservazione un nuovo metodo di commercio.<sup>84</sup>

La considerazione comune sia a Giffard che a Zola è inserita nei rispettivi «studi», in quanto è il frutto per entrambi dell'osservazione diretta condotta “sul campo”. Senza ciò che Bernard definì come l'«osservazione attiva», *Au Bonheur des Dames* non sarebbe cosparso di messaggi sociali, politici, storici e ideologici. Da un punto di vista strettamente economico, e benché la febbre del denaro fosse avvertita dai dipendenti quanto e più che dal direttore Mouret, Zola fece emergere anche un altro dato: ribadì infatti che i risultati e i benefici raggiunti non potevano essere gli stessi, neanche in proporzione ai salari; difatti, nel romanzo, e rispecchiando ciò che era stato osservato, dalle tre esposizioni-«carneficine» il proprietario del Bonheur ricavò un'enorme quantità di denaro.<sup>85</sup> Agli impiegati non restavano, al contrario, che pochi franchi, da poter spendere il fine settimana in uno degli equivoci club notturni di Parigi. L'ineguaglianza nella distribuzione dei guadagni riportava nella ricostruzione fittizia del romanzo la cruda realtà dello sfruttamento e del dominio ideologico alla base della lotta per la sopravvivenza.

Le proposte migliorative di Denise rientrano tra le soluzioni allora prospettate in ambito politico: le modifiche del regolamento interno del Bonheur, insieme alla proposta di natura *welfaristica* finalizzata a un fondo per i licenziamenti e per le pensioni, venivano

<sup>83</sup> P. GIFFARD, *Les Grands Bazars. Paris sous le Troisième République*, cit., cap. IV, p. 73.

<sup>84</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. II, p. 534.

<sup>85</sup> Zola riassume così il termine della giornata di lavoro dei calicots: «i commessi tiravano le somme, assaliti dalla stessa febbre, nella brutale allegria delle sere che seguono a una carneficina.» (Ivi, cap. IV, p. 626).



propagandati in quegli anni come dei “ritocchi necessari”, necessari al miglior funzionamento della «macchina» Bonheur. All'interno della moderna fabbrica-falanstero, la logica imposta dal macchinismo, il sistema di sfruttamento ideato da Mouret per intensificare le vendite, infine, i rimedi *welfaristici* sostenuti da Denise formavano un quadro variegato ma sempre progressista, dal quale non era esclusa l'alienazione, cioè la riduzione dell'individuo a «rouage», a «ingranaggio» facilmente sostituibile.<sup>86</sup> È la voce narrante, simulacro facente le veci dell'autore, a dover precisare che la «causa dei poveri ingranaggi», cioè degli operai, non era stata supportata da Denise unicamente per ragioni idealistiche o «sentimentali»: ed infatti Denise realizza i suoi piani, facendo breccia in Mouret, poiché i motivi da lei adottati non germogliavano solo dall'idealismo di matrice socialista, ma si estendevano fino agli «argomenti desunti dagli stessi interessi dei padroni».<sup>87</sup> Perciò, il nucleo ideologico di una certa borghesia illuminata e progressista – ovvero lo spirito che Giffard definisce come «trop de philanthropie ou trop de logique» – corrispondeva nella realtà del grande commercio e della industria a una simbiosi tra l'ideale progressista di Mouret e quello di Denise. I due opposti si attraggono a tal punto che il matrimonio tra i due amanti genera un'accorta politica commerciale, che sulla scorta dell'esempio dei Boucicaut saprà cogliere le potenzialità produttivistiche del personale lavorativo. Queste combaceranno con le esigenze del Capitale:

Les employés des grands bazars sont enrégimentés pendant le jour. Nous les avons vus déjeuner et dîner au magasin. De 8 heures du soir à 8 heures du matin, ils sont libres. Ici ou là, des économistes trop hardis avaient essayé d'entrer encore plus avant dans l'absorption des individus. Ils avaient rêvé de coucher tout le personnel dans des chambres qui eussent été des dortoirs. L'employé n'avait plus alors une minute de liberté. Déjà serf pendant le jour, il devenait pensionnaire docile pendant la nuit. Sa vie n'était plus à lui. Son sommeil appartenait comme le reste au grand bazar. C'était trop de philanthropie ou trop de logique. Nous avons vu que le Louvre, entre autres, avait échoué dans une tentative de ce genre à l'avenue Rapp.<sup>88</sup>

Mantenere in salute i salariati del Bonheur è una pre-condizione per il buon funzionamento della «macchina»: è su questo punto che si dà l'accordo ideologico tra la filantropia “interessata” di Denise e la sete di denaro, e di prestigio, di Mouret. Come dichiara Giffard, ciò significò un mantenimento completo del dipendente di cui, d'ora in poi, l'azienda si sarebbe presa cura per ogni piccola esigenza quotidiana. La conclusione a cui giunge Giffard è graffiante: «Déjà serf pendant le jour, il devenait pensionnaire docile

<sup>86</sup> In un appunto del M2 Zola si soffermava sullo stato psicologico generato dalla situazione di precarietà lavorativa vissuta dai dipendenti dei *grands magasins*: «La loro posizione è sempre precaria. Licenziati per cose da nulla. Durante la stagione buona, la direzione assume molti commessi. Dice ai capireparto: «Assumete più commessi del necessario, perché la vendita non ne soffra. Assumeteli, poi provvederemo.» Quando viene la stagione morta, la direzione chiede al capo se ci sono commessi che non gli servono; e da quel momento, ogni pretesto è buono. Se uno è trascurato nel vestire, lo chiamano alla cassa. Gli pagano soltanto le giornate fatte nel corso del mese; avrebbe diritto al mese intero, se facesse causa, e qualcuno l'ha fatta. Ma non osa arrivare sino a tanto; verrebbe messo alla porta da tutti i magazzini, perché la direzione darebbe informazioni negative su di lui.» (É. ZOLA, *Taccuini*, cit., pp. 163-164).

<sup>87</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XII, p. 890.

<sup>88</sup> P. GIFFARD, *Les Grands Bazars. Paris sous le Troisième République*, cit., p. 82.

pendant la nuit. Sa vie n'était plus à lui». I miglioramenti proposti da Denise – dagli svaghi dei dipendenti fino all'alloggio e alle cure sanitarie – erano una tra le conseguenze di ciò che per Bourdoncle costituiva l'acquisto, tramite un salario, dell'intero dipendente e del suo tempo giornaliero:

Enfin la conversation des trois, Bouthemont exposant la situation. Ils parlent des cravates, colère de Bourdoncle qui prétend acheter toute la vendeuse: si elle travaille en de hors ça la fatigue.<sup>89</sup>

Il motivo per cui Denise viene licenziata dal Bonheur va ricondotto proprio a questa ragione. Il lavoro notturno per un'altra manifattura pone Denise in fallo; la giovane si è infatti resa colpevole di tradimento nei confronti del patto di lavoro siglato con il suo principale datore, il Bonheur di Mouret. Se da un lato, l'«assorbimento» dei dipendenti ai meccanismi della macchina è l'effetto di una compravendita da parte del capitalista, dall'altro, tale acquisto di forza-lavoro produce uno stato di alienazione che sia Giffard che Zola cercheranno di evidenziare. D'altronde, nel romanzo è una cliente facoltosa come l'ex-amante di Mouret ad affermare che i dipendenti del Bonheur andavano considerati alla stregua di “merci” in vendita: «sono un branco di miserabili in vendita come le loro merci».<sup>90</sup> Ma il dato di realtà ancora più sorprendente è messo in luce da Giffard, laddove in *Les Grands Bazars* egli rinsalda una sua convinzione, acquisita direttamente “sul campo”:

Le commis du grand bazar est sans fortune, sans gains inespérés, autre que ceux du jeu, sans moyens de parvenir. Par contre, il vit dans un rêve chatoyant d'étoffes précieuses et d'objets de prix. Il voit défiler devant lui pendant trois cent jours de l'année tout le luxe et tout le chic de ce Paris féminin qui s'habille si bien et qui sent si bon. [...] Un commis m'a parfaitement expliqué cet état de leur esprit par un mot: On se croit riche.<sup>91</sup>

Dacché è stato evidenziato, in studi critici già editi, che l'alienazione è resa in *Au Bonheur des Dames* attraverso le patologie del consumo, allo stesso modo va segnalato lo studio dell'alienazione nei dipendenti del Bonheur. Questi, ormai inariditi dal lavoro molto faticoso, dalle tredici ore lavorative e dalla ricerca spasmodica del denaro delle provvigioni, col tempo perdevano ogni tipo di interesse e di familiarità, trasformandosi in oggetti al servizio della «macchina»:

Gli impiegati addetti alla vendita sono tra i venti e i trent'anni, e anche le donne. All'interno, tutto sommato, buona condotta, o meglio, indifferenza. Macchina troppo grossa per i pettegolezzi e per le storie sentimentali. Tutto va a vapore e gli impiegati dei due sessi non son più che ingranaggi. Quindi poche storie sentimentali tra venditori e venditrici.<sup>92</sup>

<sup>89</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La Fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 120, p. 192.

<sup>90</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XI, p. 842.

<sup>91</sup> P. GIFFARD, *Les Grands Bazars. Paris sous la Troisième République*, cit., pp. 77-78.

<sup>92</sup> É. ZOLA, *Taccuini*, cit., p. 135.

E a riprova di ciò, sin dal primo colloquio per essere assunta, Denise percepiva intorno a sé l'atmosfera di una contrattazione di tipo merceologico:

Sotto tutti quegli sguardi di uomini e donne che la scrutavano e la soppesavano come fanno i contadini per contrattare una giumenta alla fiera, Denise perse anche quel poco di disinvoltura che le rimaneva.<sup>93</sup>

Il messaggio è ancora più esplicito quando Denise è utilizzata come un manichino:

«Be» intervenne madame Aurélie, «bisognerebbe vederlo sulle spalle della signora ... Certo, perde tutto il suo effetto addosso alla signorina, che non è molto in carne ... Su, state un po' più dritta, signorina, fate risaltare il pregio di questo mantello.» Tutti sorrisero. Denise era diventata molto pallida. Provava un senso di vergogna nel vedersi trasformata in un oggetto da studiare e sui cui scherzare liberamente.<sup>94</sup>

Infine, grazie ad un'altra metafora l'autore simbolizzerà nell'impiego dei manichini la spia di un processo di mercificazione del corpo umano:

Corsetti e tournures occupavano un intero reparto; c'erano corsetti con le cuciture, a vita bassa, a corazza, e soprattutto corsetti di seta bianca, con i lacci colorati disposti a ventaglio, che quel giorno formavano un'esposizione speciale su una schiera di manichini senza testa e senza gambe, una fila di busti, di seni da bambola strizzati nella seta, corpi menomati di provocante sensualità; accanto, posate su dei sostegni di legno, le tournures di crine e di brillanté rivestivano quei manici di scopa con pronunciati e rotondi fondoschiena che di profilo assumevano un'indecenza grottesca.<sup>95</sup>

L'identificazione simbolica tra parti del corpo umano con delle merci è, secondo Zola, una pratica commerciale «grottesca» e «oscena».<sup>96</sup> Tuttavia, essa si inserisce nel più vasto movimento di mercificazione dell'esistente, di cui la borghesia si era resa protagonista a seguito della Rivoluzione francese:<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. II, p. 556.

<sup>94</sup> Ivi, IV, p. 622. Nel M2 Zola ha inserito una descrizione riflessiva contenente alcuni taciti rimandi al fenomeno feticistico: «Le grandi scale a doppio giro. Vengono scosse in continuazione. Sui gradini, qualche manichino, in cappotto o vestaglia, senza testa, col breve manico di legno come quello di un pugnale conficcato nella felpa rossa, che pare la sezione sanguinolenta di un decapitato. In alto, i vetri con le grate ottagonali, decorati, smerigliati. I grandi lampadari che scendono dall'alto. Specchi dappertutto.» (É. ZOLA, *Taccuini*, cit., p. 139).

<sup>95</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XIV, p. 949.

<sup>96</sup> Nei manoscritti preparatori Zola ritornò sulla presenza oscena della feticizzazione del corpo umano: «I manichini con gonna e corsetto, senza testa, ferocemente osceni. Alcuni manichini con vestaglie ricchissime.» (É. ZOLA, *Taccuini*, cit., p. 139).

<sup>97</sup> Giffard collega l'ideale filantropico che anima le iniziative dei coniugi Boucicaut con le proposte economiche della destra liberale di Frédéric Le Play: «L'homme ingénieux qui a imaginé cette philanthropie à outrance, cette tutelle absorbante du grand bazar, ne s'est-il pas trompé? Ou il fut un bienfaiteur naïf de ses semblables, et alors il faut le louer en le plaignant. Où il fut, ce que j'inclinerais plus volontiers à croire, un lanceur habile, qui voulut tirer de ces prévenances, de ces bienfaits accablants, de ces gracieusetés, de ces délicatesses faites aux employés une réclame monstre opérant sur le public par choc en retour, ce qui est

Le philosophe le dirait sans doute, en arguant de transformation du pays depuis la Révolution française, en faisant découler la force de ces monstres d'une union solide entre mille forces individuelles; de l'Association en un mot, que nos pères n'ont point connue, en un temps où *l'argent* n'avait ni le droit, ni le moyen de descendre dans le négoce pour en tirer honneur et profit. C'est possible.<sup>98</sup>

Ripercorrere una fase dell'epopea capitalistica permise a Zola di affrontare in *Au Bonheur des Dames* il fenomeno dell'«association», per cui «milles forces individuelles» si uniscono nella «force de ces monstres»; ma fu un modo per trattare gli effetti del processo di valorizzazione sui singoli lavoratori. Sebbene Zola importò idee e ambientazioni dagli articoli giornalistici di Colombine, Richepin, Wolff o dal volume di Giffard, il suo punto di vista sulla storia recente del Progresso in Francia seppe spingersi oltre le considerazioni più avanzate già espresse in materia. L'affermazione personale di Denise e la conseguenziale difesa di un sistema di moderno *welfarismo* rappresentano un superamento di quella stessa realtà, materiale ed epifenomenale, che era stata ottimamente ricostruita secondo i crismi del naturalismo: la visione evoluzionistica della Storia, appresa da Quinet, si sovrappose all'evoluzione politica. Al di là di quelli che oggi ci appaiono come anacronismi, il romanzo del 1883 si collocò al centro di una viva dialettica storica, precludendo apertamente a una nuova fase del capitalismo, di cui le migliorie di Denise non erano che il prologo alla riforma di Bismarck dell'anno successivo.<sup>99</sup>

#### L'AUTORE TRAVISIA LE INTENZIONI ALLEGORICHE

Dopo aver letto l'*Introduction* di Claude Bernard mi è sembrato piuttosto chiaro che la procedura lì esplicita si avvaleva di tre e non di due momenti distinti: l'«osservazione passiva», durante la quale lo scienziato prende atto di un fenomeno; l'«osservazione attiva», che prevede un ragionamento successivo alla semplice ricezione visiva del fenomeno; infine la «sperimentazione», intesa come l'intervento diretto e manipolatore del medico-scienziato sulla materia. Quest'ultima fase era finalizzata a provocare, e quindi ad analizzare, il processo di cui il clinico aveva individuato le regole fisse, cioè le costanti. Nel *Roman Expérimental* Zola riassume queste tre fasi distinte e, dopo aver passato in rassegna le prime due, si concentra sulla terza:

---

arrivé. (...) Un homme est mort récemment, qui a fondé de belles choses. Il s'appellait Le Play, et avait imaginé cette douce philanthropie, sur laquelle le grand bazar a plus d'une fois tablé pour reussir.» (P. GIFFARD, *Les Grands Bazars. Paris sous le Troisième République*, cit., p. 224).

<sup>98</sup> Ivi, pp. 2-3.

<sup>99</sup> Le leggi introdotte in Germania dal governo di Otto von Bismarck provocarono una prima mutazione considerevole delle relazioni tra lo Stato e le aziende private; l'amministrazione pubblica si fece carico delle misure di tutela dei lavoratori di modo che la pace sociale venisse salvaguardata e l'economia privata trovasse nello Stato quel facilitatore d'impresa di cui aveva urgente bisogno; cfr. M. STÜRMER, *L'impero inquieto. La Germania dal 1866 al 1918*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 307-312.

L'artista parte dallo stesso punto dello scienziato: si pone davanti alla natura, formula un'idea a priori e lavora seguendo questa idea. Si allontana dal procedimento dello scienziato solamente se conduce la sua idea fino in fondo senza verificarne l'esattezza con l'osservazione e l'esperimento.<sup>100</sup>

Lo studio dei manoscritti del *dossier génétique* e ciò che in essi traspare della fase di osservazione «attiva» e «passiva» nei *grands magasins* parigini testimoniano che, mentre l'«osservazione passiva» e l'«osservazione attiva» appartengono all'indagine “sul campo” del romanziere-etnografo, la «sperimentazione» si verifica nel passaggio successivo, dall'*Ébauche* ai *plans*, fino alla stesura del romanzo in *feuilleton* e, poi, ancora in volume. Il *finish*, ovvero il perfezionamento del testo e della «sperimentazione», termina solo con l'epilogo del lungo procedimento di strutturazione della trama, di rivisitazione dei personaggi e di fissaggio delle reazioni «a catena» tra i vari attanti. Nel naturalismo zoliano la «sperimentazione» è il romanzo stesso, ovvero sta per l'insieme delle scelte autoriali e retoriche, a partire da un «point de départ», ossia dai risultati dell'osservazione «attiva» e «passiva». Ma per raggiungere la conclusione dell'intero *iter* metodologico occorre che il romanziere naturalista ricavasse dai fatti osservati una serie di considerazioni utili a un primo piano narrativo di deduzioni logiche: dei “nessi”, coi quali l'autore poteva, scena dopo scena, costruire il suo romanzo, innervandolo di situazioni e riferimenti direttamente collegati ai paradigmi epistemologici delle scienze sperimentali. L'influenza dei paradigmi epistemologici di carattere scientifico agì sia nella fase di «osservazione», quale necessaria pre-conoscenza, sia nella successiva fase creativa di «sperimentazione», quale campo di presupposti teorici da dispiegare nell'azione del romanzo.<sup>101</sup>

Per comprendere l'approccio zoliano, la genesi di *Au Bonheur des Dames* è particolarmente significativa, perché in essa è possibile intercettare la relazione tra i vari paradigmi scientifici e le relative intrusioni della scienza nel narrato: tali punti di contatto tra letteratura e scienza erano possibili poiché simili interferenze trovavano la loro ragion d'essere in quelle che Zola, sulla scorta di Bernard, definiva come le «causes prochaines» del fenomeno studiato. Rifacendosi alle categorie bernardiane, nella genesi di *Au Bonheur des Dames* l'«osservazione passiva» non fu altro che il complesso di informazioni sulla vita dei commessi, ovvero la raccolta di dati amministrativi sulla contabilità e il riporto fedele dei funzionamenti finanziari del Bon Marché o dei Magasins du Louvre; per contro, l'«osservazione attiva» subentrò nel momento in cui dalle suddette informazioni raccolte sul campo o dai ragguagli provenienti dalle fonti scritte e dalle «observations» di Legrand du Saule sulla «monomanie du vol», lo scrittore ricavò le proprie riflessioni personali sui fenomeni in atto. Una riflessione autonoma che per il romanzo del 1883 si sarebbe confermata ai crismi dell'analisi sociologica, oltreché economica e fisiologica. La possibilità di una doppia lettura – per cui *Au Bonheur des Dames* è un romanzo che può essere

<sup>100</sup> É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., p. 88.

<sup>101</sup> C'è quindi da concordare con quanto sostiene Pellini in *Naturalismo e verismo*: «La formula sperimentale implica «un intervento modificatore», sempre «basato su un'idea»; consente dunque a Zola di sottrarsi all'accusa di «realismo fotografico», di passiva riproduzione della realtà, pur salvaguardando in qualche modo il principio flaubertiano dell'impassibile osservazione.» (P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 25).

compreso attraverso quell'assunzione di paradigmi scientifici ed economici, oppure per via di una comprensione più «profonda» e legata alle riflessioni inscritte nella fase genetica – mi consentirà, nei prossimi paragrafi, di sottolineare sia gli schemi etero-diretti, sovrapposti da Zola sulla materia osservata, sia una serie di contrapposizioni, poi celate nel testo, che però esulano dai rigidi paradigmi della scienza. Pertanto, se anche da una lettura «superficiale» gli influssi della scienza sono evidenti, è solo con una lettura più attenta che in *Au Bonheur des Dames* che si potranno cogliere le opposizioni valoriali nascoste e i piani allegorici esplicitati nel dossier génétique e nei *plans*.

Dunque, le due tipologie osservative postulate da Bernard, «attiva» e «passiva», sono entrambe riscontrabili nel corso del romanzo: in *Au Bonheur des Dames* abbiamo quindi il prodotto dell'«osservazione passiva» e le sintesi ricavate da Zola per via di un secondo livello di osservazione e di riflessione. E d'altronde, come si possono definire se non «osservazione attiva» le conclusioni dell'autore sul futuro delle società operaie, sul macchinismo, sulla fine del lavoro artigianale e dell'aristocrazia in politica? Oppure, con ancora maggiore cautela, come vanno intese, da un punto di vista metodologico, le riflessioni autoriali contenute nel M2 sulla condizione alienante dei commessi e dalle commesse?

Come stabilì De Sanctis uno dei meriti di Zola fu quello di riprodurre nel romanzo moderno non più il «formato», bensì il «processo in formazione»: <sup>102</sup> un approccio che è ribadito un po' dovunque negli scritti teorici zoliani, soprattutto quando si tratta di riconoscere la «causa prossima» dei fenomeni osservati. Nel rinvenimento di una «causa prossima» si dà il punto di contatto teorico ed empirico, intuitivo e materiale, tra i processi analizzati “sul campo” e uno tra i vari sistemi scientifici su cui, di caso in caso, lo scrittore faceva appoggio: e ciò avviene nel testo sia che si faccia riferimento a un evento narrativo connesso a un meccanismo della scienza economica, <sup>103</sup> sia che vi si riproduca un segno corporale e patologico o, ancora, un'interazione tra uno o più attanti:

---

<sup>102</sup> La citazione è dallo studio di De Sanctis del 1879: «E qual è il processo artistico? Non piace più a noi quell'ordito artificioso, frutto di lavoro mentale, che ti mette innanzi il principale e l'accessorio, caratteri belli e formati in lotta, senza saper come. No, questo ha perduto per noi il suo interesse, e noi siamo curiosi di sapere come avviene questa formazione. Non vogliamo vedere il formato, ma la formazione.» (F. DE SANCTIS, *Zola e L'Assommoir*, cit., p. 213).

<sup>103</sup> Il grossista Gaujean fa da intermediario tra la produzione di beni nei laboratori della manifattura locale e gli acquirenti tra i piccoli bottegai parigini. Il suo punto di vista, equidistante tra domanda e offerta, è quindi di estremo interesse: «Così non si può più tirare avanti» ripeteva. «Lo sapete, no, vanno da Dumonteil, si assicurano l'esclusiva di un disegno, gliene prendono subito trecento pezze e pretendono un ribasso di cinquanta centesimi al metro; e dato che pagano in contanti, gli spetta pure lo sconto del diciotto per cento ... Il più delle volte Dumonteil non ci guadagna nemmeno venti centesimi. Lavora solo per tenere in funzione i telai, perché un telaio che si ferma è un telaio finito ... Ma noi, come possiamo difenderci, noi che abbiamo meno telai e che dobbiamo anche rivolgerci agli artigiani?» [...] «Perché, perché ... I telai devono lavorare, ve l'ho detto. Quando si hanno fabbriche un po' dappertutto, intorno a Lione, nel Gard, nell'Isère, fermare la produzione anche un solo giorno comporta enormi perdite ... E poi, noi che abbiamo artigiani con dieci o dodici telai riusciamo a controllare meglio la produzione dal punto di vista delle giacenze, invece i grossi fabbricanti hanno per forza bisogno di un vasto mercato per liberarsi al più presto della merce ... Per questo sono in ginocchio davanti ai grandi magazzini. Ne conosco tre o quattro che sgomitano per accaparrarsi le loro ordinazioni a costo di rimetterci. E dopo si rifanno con le piccole botteghe come la vostra. Proprio così, sopravvivono grazie a loro e guadagnano grazie a voi ... Dio solo sa come finirà questa crisi!» «Ma è una cosa ignobile!» concluse Robineau sfogando la sua collera in questo grido.» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. VII, pp. 710-711).

L'uomo ha iniziato con il tentare alcune spiegazioni dei fenomeni, i poeti hanno espresso il loro sentimento e gli scienziati poi sono venuti a controllare le ipotesi ed a determinare le verità.<sup>104</sup>

Tale modalità di collegamento tra gli effetti di una legge deterministica e la narrazione è in linea con le strategie compositive applicate nel romanzo del 1882-1883: le «cause prossime», afferenti a più paradigmi scientifici o sociologici, campeggiano le une accanto alle altre, senza che un unico sistema prevalga chiaramente sugli altri.<sup>105</sup> La cosiddetta «indicibilità valoriale» che, secondo alcuni critici, caratterizza il *Ciclo dei Rougon-Macquart* – e che per Philippe Hamon e Pierluigi Pellini è un tratto strutturale in cui si evidenzia la polifonia del romanzo – può, altresì, essere acquisita come il risultato della sovrapposizione di più messaggi, cioè di più strati di «cause prossime» e di interpretazioni di natura sociologica.<sup>106</sup> Un'alternanza di paradigmi scientifici che, come ovvio, finì per generare un apparente caos o una sorta di non-sistema.<sup>107</sup> La postulata assenza di una «lezione» morale e filosofica nel romanzo zoliano è contraddetta se si mettono in conto gli intenti allegorici esplicitati nel *dossier génétique*.<sup>108</sup> Come spiegheremo più avanti, nei *plans*

<sup>104</sup> É. ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., p. 89.

<sup>105</sup> Al contrario di ciò che ritiene gran parte dei critici del naturalismo Zola non sosteneva un sistema filosofico, bensì la valenza del metodo sperimentale teorizzato da Bernard: «Le dernier mot du livre est que la médecine expérimentale ne répond à aucune doctrine médicale ni à aucun système philosophique.» (É. ZOLA, *Le Roman Expérimental*, cit., p. 61).

<sup>106</sup> In un episodio dell'undicesimo capitolo la contrapposizione tra Mouret e Monsieur Marty fa intravedere due logiche distinte all'interno della medesima borghesia francese e parigina: da un lato abbiamo il pioniere del grande commercio parigino, Mouret, che non teme di perdere l'intero capitale e ricorre a dei rischi tremendi pur di incrementare i guadagni; dall'altro, c'è Monsieur Marty che come una piccola formica cerca di proteggere l'economia familiare attraverso il risparmio. Benché entrambi facciano parte della stessa classe in ascesa Pellini ritiene che questa contrapposizione tra personaggi personifichi al meglio l'*incertezza assiologica* che caratterizza il procedere narrativo zoliano: «Al pretenzioso anacronismo degli ideali nobiliari, Zola contrappone – in perfetto accordo con una vastissima trattatistica ottocentesca – una nuova «aristocrazia del lavoro»; ma, con procedimento tipicamente naturalista, insinua immediatamente un dubbio sull'attendibilità dell'ideale decantato: perché il binomio borghese per eccellenza, «lavoro» e «risparmio», è esaltato da un personaggio patetico come monsieur Marty, incapace di tenere a freno la prodigalità della moglie. E' un minimo effetto di polifonia narrativa: capace tuttavia di dare un esempio significativo di quel sistematico *brouillage axiologique* (confusione assiologia, indecidibilità dei valori) che è tratto fra i più moderni dei *Rougon-Macquart* (cfr. in proposito PH. HAMON, *Texte et idéologie*, PUF, Paris, 1984).» (P. PELLINI, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1571).

<sup>107</sup> Anche su questo punto Pellini si è espresso in *Naturalismo e verismo*: «La contrapposizione fra «metodo» e «sistema» è impropria, e spesso tendenziosa, perché tutta la filosofia positiva nasce precisamente come affermazione del metodo contro il sistema, e il suo stesso 'materialismo', lontano da ogni dialettica marxiana, non è principio interpretativo della realtà e della storia, ma semplice rinuncia a ogni postulato trascendente. Che poi molti filosofi positivisti (a partire, come visto, da Comte) abbiano elaborato teorie generali che sfociano, più o meno esplicitamente, in una metafisica della storia, la cui manifestazione più frequente è il mito borghese del progresso, è contraddizione spesso evidenziata in sede filosofica; che difficilmente, tuttavia, può riscontrarsi anche in ambito letterario.» (P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 27).

<sup>108</sup> Non possiamo concordare con Pellini su questo aspetto: l'ipotesi secondo la quale è opportuno mettere in discussione l'esistenza di un «disegno d'insieme» nel romanzo zoliano presuppone che la causa primigenia di questa incertezza starebbe, sempre secondo Pellini, nell'«incertezza assiologica», ovvero nella dissoluzione di «un universo sociale governato dal determinismo scientifico». Sono pienamente d'accordo se, invece, dell'incertezza assiologica ci si riferisce a una stratificazione plurima di cause prossime: «Il «sistema» (non solo quello idealista e spiritualista dei romantici) è bersaglio costante della polemica di Zola, che non intende propagandare nelle sue opere una dottrina filosofica o socio-politica, ma semplicemente applicare al romanzo

emerge con chiarezza un composto di contenuti e una costruzione romanzesca del tutto sotterranea, oltre che estranea a ogni paradigma etero-diretto di “cause prossime”.

Lo studio del *dossier génétique* svela degli intenzioni narrative dal valore anagogico e allegorico; la volontà di caratterizzare il romanzo con dei messaggi impliciti, rimandanti a un pensiero e a una filosofia laddove Zola sostiene di voler dimostrare nel romanzo che: **1)** il macchinismo, analizzato come fenomeno storico, entra in contrasto con il vecchio modo di produzione e le antiche gerarchie sociali **2)** l'avvento della borghesia e lo sviluppo delle industrie hanno razionalizzato il lavoro, generando una contrapposizione negli individui tra razionalità e sentimento **3)** la volontà del singolo individuo ha il potere di opporsi al dominio della razionalità e alla pervicace azione di logiche darwinistiche in ogni ambito della società dell'epoca. Questi tre aspetti, esplicitati nel *dossier génétique*, non sono ancora stati presi in considerazione dalla critica letteraria, sia italiana che francese. Per contro, in quanto suffragate dalle dichiarazioni dello stesso scrittore durante la fase creativa, mi sembra che queste tre visuali sul mondo e sui processi sociali in atto consentano una comprensione del romanzo posta al di là della semplice congettura. Nondimeno, il paragrafo dedicato al ruolo della “variabile” Denise mi permetterà di porre degli interrogativi, la cui soluzione si trova al di sotto della superficie delle «cause prossime». L'analisi delle carte del *dossier génétique* fa emergere in che modo Zola approntò la stratificazione di più piani di significato, alcuni dei quali velati dalla trama e prospicienti dai casi narrativi. Questo tentativo vorrà sgombrare la comprensione del romanzo dalla cortina fumogena di una lettura banalizzata di *Au Bonheur des Dames*, per la quale il romanzo è solo un'epopea del commercio moderno o, peggio ancora, un piacevole romanzetto con un epilogo amoroso.

#### ZOLA CHE OSSERVA: DATI PASSIVI E RIFLESSIONI ATTIVE

Per quanto riguarda le tecniche e la metodologia d'indagine i dati di realtà, raccolti tra febbraio e marzo del 1882, vanno separati in due macro-categorie: su un versante, le informazioni che qui definisco come “secche” o “passive”, prive cioè di una connotazione autoriale e riflessiva e contenenti dati o impressioni facilmente acquisibili (il numero dei commessi del Bon Marché, le cifre d'investimento, il numero dei reparti dei Magasins du Louvre); in secondo luogo ci sono i dati ‘pieni’, ovvero le riflessioni attive, le impressioni, i singoli ragionamenti in cui l'autore è intervenuto personalmente, aggiungendo una propria sintesi al nudo dato di realtà o sostituendo il semplice dato con una propria deduzione logica di natura scientifica o sociologica (l'ideologia dei *calicots*, il fenomeno patologico della

---

e alle scienze umane i principi sperimentali, limitandosi alla ricerca della «causa prossima»; citando Bernard, ribadisce che il romanzo sperimentale «non è un nuovo sistema», ma «la negazione di tutti i sistemi». Perciò le opere naturaliste, paradossalmente, non presentano un universo sociale governato dal determinismo scientifico: l'analisi dettagliata delle circostanze che producono i diversi fenomeni non si ricompono in un quadro organico, non porta a una teoria complessiva dell'uomo e della vita collettiva, limitandosi a dare forma alle tessere sparse di un mosaico impossibile, il cui disegno d'insieme è andato perduto.» (*Ibidem*).



«monomanie du vol» e la sua connessione con il consumismo, le dinamiche psicologiche alla base di quello che Zola battezzò come il «contagio» ideologico tra le classi). Ebbene, secondo questa mia partizione, i dati «secchi» non sono altro che il riporto dell'«osservazione passiva», mentre i dati «pieni» sono il frutto della riflessione dell'autore e della «osservazione attiva». Tuttavia, ed è bene ritornarci, come ricorda Bernard nell'*Introduction* del 1865, non vi sarebbe alcuna raccolta di dati «pieni» senza la conoscenza di tipo soggettivo, per cui, da parte dello scienziato o del romanziere-scienziato, sussistono *ab initio* una serie di presupposti teorici e verità scientifiche di cui avvalersi: ci riferiamo, nello specifico, alle conoscenze preesistenti e di cui, secondo la teoria naturalista difesa da Zola, il romanziere naturalista avrebbe potuto giovare durante l'indagine sul campo, al fine di carpire egli stesso le cause originarie o gli effetti derivativi nei processi in atto. Ancora due esempi: quando Zola si documentò sulle cause psicologiche dei furti nei *grands magasins* egli aveva precedentemente studiato le «observations» di Legrand du Saulle; certamente si servì delle deduzioni dello scienziato per riorganizzare la sua riflessione personale sul fenomeno; parimenti, anche per la stesura de *L'Assommoir*, lo scrittore aveva strutturato la sua conoscenza sulle numerose «observations» di Morel e sulla narrazione analitica e visiva dei molti casi di alcolismo nella classe operaia.<sup>109</sup> È su questi studi osservativi, a quel tempo definite «observations», che Zola basò la cultura e la prassi scientifica da cui derivare gli eventi narrativi. E con la medesima scientificità e analiticità furono manipolati i dati ricevuti da Schneider e inerenti lo stato dell'economia, l'interrelazione tra i processi di produzione e distribuzione, i meccanismi della finanza e quelli del commercio.<sup>110</sup>

A questa impostazione, già di per sé complessa, Zola aggiunse impressioni puramente soggettive: ad esempio, si rese conto, grazie alla sua cultura linguistica, del gergo utilizzato dai commessi o per via degli anni trascorsi nei quartieri popolari di Parigi si ricordò delle loro abitudini, dei loro gusti in campo letterario e artistico. Durante i mesi della ricerca sul campo, Zola si comportò come un sociologo, osservando i gesti, i pensieri, le abitudini, le modalità di approccio e gli atteggiamenti più significativi dei commessi, all'interno o all'esterno del luogo di lavoro. La sottostima della dualità insita nel concetto bernardiano di «osservazione» ha generato una mal compresa identificazione del metodo sperimentale di Zola con il paradigma scientifico proposto da Bernard nell'*Introduction* del 1865.<sup>111</sup> Ciò ha comportato che l'«osservazione» fosse contrapposta alla «sperimentazione», tralasciando del tutto la differenziazione fondamentale tra «osservazione attiva» e «passiva». Se invece si tiene conto di questa dualità ne consegue una diversa comprensione della successiva fase di «sperimentazione». Quest'ultima non ha inizio durante la fase di «osservazione», ma si produce per intero nella lunga fase di progettazione dell'*Ébauche* e dei

<sup>109</sup> Bénédict Augustin Morel dedicò una cospicua parte delle sue «osservazioni» scientifiche allo studio dei casi di alcolismo; si v. B. A. MOREL, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, J. B. Baillière, 1857, p. 86.

<sup>110</sup> Nella lettera che Carbonnaux invia a Zola sono contenute anche le note di Schneider si v. É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rongon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., ff. 376-377, pp. 774-780.

<sup>111</sup> L'«osservazione attiva» è segnalata da Pellini in maniera marginale; essa è quindi definita «dignità 'attiva': «Il modello medico di Bernard permette invece a Zola di rivendicare al romanziere una dignità 'attiva' superiore, per utilità e attendibilità ermeneutica, a quella del vate romantico – una dignità che è tuttavia, si può notare *a posteriori*, quella dello psicologo e del sociologo, piuttosto che dell'artista». (P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 25).

*plans* del romanzo. La «sperimentazione» non è altro che «un drame», come altrove lo definisce Zola, ovvero una “storia” in cui una “variabile” destabilizza un ambiente ben delimitato, causando una serie di azioni e di reazioni che il romanziere legherà tra loro tramite una catena (chiusa) di deduzioni logiche: «Le méthode expérimentale appliquée au roman et au drame» passerà, pertanto, «de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie». <sup>112</sup>

A questo punto, prima di occuparci di alcuni curiosi casi di *mise en abyme* del concetto stesso di «osservazione», occorre fare un breve riassunto dei principali dati ‘secchi’ e ‘pieni’ raccolti da Zola in due mesi di perlustrazioni nei *grands magasins*. Il primo insieme è quanto mai variegato: Zola passa dal **1**) riconoscere e ricostruire gesti e comportamenti tipici («Finito di mangiare, gli impiegati, in attesa della campanella, si abbandonavano all'indietro sulle sedie chiamandosi l'un l'altro da lontano in un clima di familiarità conviviale»;<sup>113</sup> «Dalle vie intorno, rischiarate da una luce scialba sotto un cielo di cenere, sbucavano svelti i commessi, con il bavero del cappotto rialzato, le mani in tasca, colti di sorpresa dal primo brivido dell'inverno. Per lo più arrivavano da soli e si infilavano di corsa nel negozio, senza rivolgere una parola né uno sguardo ai colleghi che affrettavano il passo intorno a loro; altri venivano a due o tre per volta e parlavano in fretta occupando l'intero marciapiede; e tutti, prima di entrare, gettavano a terra con lo stesso gesto la sigaretta»;<sup>114</sup>) alla **2**) ricostruzione analitica della psicologia delle commesse («le commesse, vestite di seta secondo il regolamento, che andavano avanti e indietro con grazia professionale [...] portavano gioielli, anelli, spille e collane; ma il vero lusso, la principale civetteria che diventava motivo di competizione nell'uniformità imposta dalla divisa, erano i capelli scoperti, i capelli fluenti, arricchiti se necessario di trecce o chignons, pettinati con cura, arricciati o lasciati cadere sulle spalle»<sup>115</sup>). Le osservazioni zoliane sugli alloggi delle commesse, sulle sale della mensa, sugli uffici dell'amministrazione del Bon Marché furono dunque propedeutiche alla **3**) elaborata costruzione realistica del romanzo sul mondo del commercio nella seconda metà dell'Ottocento.

I *calicots*, le commesse e le clienti costituirono i tre insiemi sociali sui quali l'osservazione poteva realizzarsi e rendersi «attiva», discriminando e suddividendo laddove ad altri osservatori sociali pareva non esserci alcuna partizione interna o diversità. Ad esempio, alcune impressioni e dati ‘pieni’ rivelarono a Zola l'esistenza di almeno cinque categorie di clienti: le donne ricche e alto borghesi, le «femmes pratiques», i casi patologici di attrazione al consumo, le clienti di famiglia operaia e quelle della media borghesia. Un altro caso tipico di «osservazione attiva» e di raccolta di dati ‘pieni’ si materializza nella teorizzazione zoliana di un processo di mescolamento tra i comportamenti e le ideologie di classe di cui erano portatrici le commesse proletarie e le clienti borghesi; un circostanza la cui «causa prossima» era il cosiddetto “contagio tra le classi”, per via del quale alcuni tratti dell'ideologia borghese trapassavano inavvertitamente nel comportamento delle dipendenti:

<sup>112</sup> É. ZOLA, *Le Roman Expérimental*, cit., pp. 59-60.

<sup>113</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. x, p. 820.

<sup>114</sup> Ivi, cap. II, p. 528.

<sup>115</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IV, p. 594.

La cosa peggiore era la loro condizione intermedia, indefinibile, tra la bottegaia e la signora. Catapultate nel lusso, spesso prive della più elementare istruzione, formavano una classe a parte, senza nome. Di qui nascevano le loro miserie e i loro vizi.<sup>116</sup>

Si tratta di un'intuizione che si sostanzia in un commento compreso nei *Taccuini* in cui Zola definisce le commesse come una «classe à part»: «La vendeuse est placée entre l'ouvrière et la dame. Classe à part. Une dame dehors. On les reconnaît à la façon dont elles se drapent dans leurs visites».<sup>117</sup> Tale aspetto, colto durante la fase di «osservazione attiva», si tramutò in realtà romanzesca. E difatti una tra le più spocchiose e infingarde colleghe di Denise, Marguerite, «nel rivolgersi alle clienti [...] assumeva un tono freddamente cortese, un atteggiamento indisponente da ragazza in abito da seta abituata a vivere tra le eleganze della moda che, a sua stessa insaputa, le lasciavano un fondo di rancore e di gelosia».<sup>118</sup> Così come Giffard anche Zola evidenzia il «fondo di rancore e di gelosia» che albergava nelle commesse dacché esse erano costrette a trattare tutto il giorno con delle donne molto ricche ed esigenti. Per Giffard, l'odio di classe che le commesse provavano nei confronti delle clienti è una forma di «bonne fortune fausse», che si impadroniva (inconsciamente) dell'esistenza sociale dei commessi e delle commesse dei *grands magasins*. Un fenomeno di alienazione causato da un contatto continuo con la ricchezza:

Quasi tutte le commesse, a forza di trattare ogni giorno con la ricca clientela, acquisivano un certo garbo e finivano per far parte di una classe indeterminata, a metà strada fra l'operaia e la borghese; ma dietro la loro arte di vestirsi, dietro le maniere e le frasi prese a prestito, il più delle volte non c'era altro che un'istruzione fasulla ricavata dalla lettura di giornalotti, dalle tirate da melodramma e da tutte le sciocchezze che correivano per Parigi.<sup>119</sup>

Pertanto, l'analisi sociologica è riscontrabile anche quando Zola contrappone all'invidia delle commesse la «gelosia anche più feroce delle clienti dimesse, le piccoli borghesi, per quelle ragazze vestite di seta da cui pretendevano un'umiltà da serve per un acquisto da dieci soldi».<sup>120</sup> Le contrapposizioni di classe generano una serie di istinti riprovevoli, sadici. Delle voglie incontrollabili, per le quali alle clienti piccoli borghesi piace l'essere riverite al di là di ogni preventivabile cortesia. Alcuni degli atteggiamenti e dei modi di fare borghesi venivano, perciò, trapiantati nelle commesse come «una vernice di buone maniere apprese dalle clienti, la patina effimera delle ragazze sradicate dal loro ambiente».<sup>121</sup> Mentre il manoscritto M2 contiene la maggior parte delle osservazioni attive e passive, in M1 l'intreccio del romanzo, suddiviso nei vari capitoli, s'interseca, a fasi alterne, con gli esiti della fase preliminare dell'indagine sul campo. Un caso esemplare di «osservazione passiva», poi riversata nella narrazione romanzesca, è la ricostruzione analitica dei passaggi di denaro

<sup>116</sup> Ivi, cap. XI, pp. 841-842.

<sup>117</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., f. 235, p. 604.

<sup>118</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IV, p. 620.

<sup>119</sup> Ivi, cap. VI, p. 668.

<sup>120</sup> Ivi, cap. XI, pp. 841-842.

<sup>121</sup> Ivi, cap. XII, p. 865.

nel Bon Marché. L'autore ha seguito, passo dopo passo, il percorso degli scontrini dalle 73 casse periferiche a quella centrale:

[Histoire d'une] Comment une marchandise achetée sort du magasin – Le commis a trois cahiers à souche, un par deux jours. Il note sur une feuille la marchandise [appelée] achetée, met le prix, et son nom, avec la lettre du rayon (la lettre du rayon imprimée) Il va à une caisse, appelle à haute voix au caissier la marchandise et le prix [,]/. [que] Le caissier inscrit sur un livre, puis fait un contre-appel qui est suivi par le commis. Ensuite il perçoit, prend l'adresse s'il y a lieu. La marchandise est empaquetée derrière lui par un garçon de magasin en livrée, sur la table aux paquets. Enfin le caissier fait descendre le paquet au service des corse, avec des instructions particulières, s'il y a lieu. – Le livre du commis s'appelle: livre des notes de débit, livre à souche\*, trois [par] pour une semaine, parce qu'il y en a toujours deux à la caisse où l'on calcule la guelte. C'est d'après ce livre que la guelte de chacun est calculée.

Devant le caissier, il y a une pique, où il plante chaque note de débit. –Le soir, le caissier fait l'addition de la journée, met en paquet les notes, et remet le tout au bureau du contrôle. Ce bureau du contrôle, ou bureau de défalcation, compte une trentaine d'employés, qui refont les calculs (ils reçoivent même une petite indemnité sur les erreurs qu'ils découvrent). Toute la comptabilité de sortie est là, la comptabilité de l'avoir. Il n'y a pas de crédit, et par conséquent pas de contentieux.

Il y a [se] 73 caisses de détail (vente des marchandises.) Chaque caissier le soir, après les additions faites, remet l'argent au 1<sup>er</sup> caissier. Ce caissier,\* en chef réunit ainsi les recettes partielles. Il additionne, puis affiche le chiffre total de la vente de la journée, en [pi] embrochant dans sa pique une note où il a inscrit ce chiffre – Puis l'argent monté par trois ou quatre hommes accompagné\* par le caissier en chef. La recette en nature dans des sacoches, argent, or, billet\*, jusqu'à des sous. Imagine[z]/r des soirs où il y a beaucoup de métal. Au Bon Marché la recette des bonnes journée\* ordinaire\* dépasse le million. Cent millions d'affaires par an. L'argent est donc monté à la caisse centrale.<sup>122</sup>

L'introduzione nel romanzo dell'*iter* spaziale percorso dal denaro in entrata – dal suo incasso fino alla tesaurizzazione – consentì a Zola di attenersi in maniera più che verosimile al concreto funzionamento delle pratiche commerciali del *grand magasins*, di cui egli seppe ricreare nel testo le abitudini e i procedimenti tipici della gestione amministrativa:

Il bollettario fu approvato: in alto, sia sulla matrice che sul tagliando da staccare, erano indicati il reparto e il numero che identificava il commesso; sotto, su entrambi i lati, erano previste apposite colonne per la metratura, il nome dell'articolo, il prezzo; il commesso doveva semplicemente firmare la nota di vendita prima di consegnarla al cassiere. In questo modo il riscontro era facilissimo, bastava confrontare le note di vendita che i cassieri consegnavano all'ufficio detrazioni con le matrici rimaste ai commessi. Ogni settimana questi ultimi avrebbero così ricevuto la provvigione e la gratifica dovute senza margine di errore.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., ff. 11/6-14/9, pp. 380-384.

<sup>123</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. II, p. 535.

Durante le visite al Bon Marché e ai Magasins du Louvre, Zola venne a conoscenza di altri meccanismi commerciali: dalle interviste a Carbonnaux e a Beauchamp, il romanziere desunse le informazioni preliminari che gli permisero di seguire il percorso delle merci dall'acquisto presso le fabbriche di Lione fino alla vendita al dettaglio con il sistema dei prezzi "marcati". Lo stesso discorso vale per la logica che governava il sistema delle provvigioni o per quella istituente gli scatti di carriera, riportate entrambe nel testo e in maniera fedele rispetto alle interviste raccolte sul campo.<sup>124</sup> Zola recuperò anche degli aneddoti, trasportandoli direttamente nella trama del romanzo.<sup>125</sup> Da qualunque punto di vista le si voglia giudicare, è innegabile che durante le ricerche "sul campo", un ruolo essenziale fu svolto da quelle figure della ricerca che in etnografia moderna vengono definite «informatori privilegiati». Dall'intervista a Beauchamp, ex capo-reparto ai Magasins du Louvre, Zola acquisì i mezzi per comprendere e per riprodurre nel romanzo le logiche alla base delle «tecniche seduttive», adoperate da Mouret-Boucicaut per la conquista della clientela femminile:

Allora, sfoderando la sua verve provenzale, con parole accalorate che evocavano immagini, tratteggiò il nuovo commercio in azione. Cominciò dall'enorme forza attrattiva di tante merci accumulate insieme che finivano per sostenersi e promuoversi a vicenda; non c'erano mai tempi morti; gli articoli della stagione erano sempre disponibili; e, di reparto in reparto, la cliente si lasciava prendere la mano, qui comprava la stoffa, più avanti il filo, da un'altra parte il mantello, e una volta che si era vestita, si imbatteva in qualcosa di inatteso, cedeva al fascino delle cose belle e inutili. Poi decantò la trovata del prezzo marcato. La grande rivoluzione de negozi di mode partiva da qui. Il vecchio commercio, quello dei piccoli bottegai, stava morendo proprio perché non poteva sostenere la guerra dei prezzi scatenata dai cartellini. Ormai la concorrenza si svolgeva sotto gli occhi del pubblico: bastava una passeggiata davanti alle vetrine per conoscere prezzi che tutti ribassavano accontentandosi di un minimo margine di guadagno; niente più imbrogli, niente più speculazioni studiate a tavolino per vendere un tessuto al doppio del suo valore, ma operazioni trasparenti, un tanto per cento prelevato regolarmente su tutti gli articoli, un profitto determinato dal buon andamento delle vendite, tanto più consistenti in quanto svolte alla luce del sole. Non era un'invenzione straordinaria? Metteva in subbuglio il mercato e trasformava Parigi perché era alimentata dalla carne e dal sangue della donna.<sup>126</sup>

<sup>124</sup> Sul "sistema" delle provvigioni si v. É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., f. 11/6, p. 380.

<sup>125</sup> Nelle *Note e notizie sui testi* Pellini rievoca l'aneddoto storico che nel romanzo coinvolgerà nell'azione narrativa Mouret, la sua ex-amante Madame des Boves e il capo-reparto Bouthemont: «Le disavventure di Bouthemont, che costituiranno uno dei fili conduttori del capitolo, sono la trasposizione romanzesca di un aneddoto raccontato a Zola da Beauchamp, che è stato caporeparto al Louvre (e si ricorderà che Chauchard e Hériot sono i proprietari di quel grande magazzino): «Del resto, nemmeno i capireparto possono stare tranquilli. Per esempio, B. era al Louvre da nove anni. Andava continuamente a prendere il tè a casa di Chauchard, e ne riaccompagnava a casa l'amante. [...] Hériot, che non vedeva di buon occhio i dipendenti legati a Chauchard, aspettava un'occasione. Ora, in seguito a un inverno molto mite, che era stato disastroso per la vendita dei vestiti di lana, ne rimaneva uno stock più vasto del solito. Hériot, che non licenziava mai in prima persona, convince Chauchard a congedare B. Chauchard convoca quest'ultimo, suo intimo amico, e lo sbatte alla porta, comunicandogli che Hériot non ne vuole più sapere di lui» (M2, ff. 186-7).» (P. PELLINI, *Note e notizie sui testi*, cit., pp. 1567-1568).

<sup>126</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. III, pp. 578-579.

## I TRE CASI DI MISE EN ABYME DEL PRINCIPIO POSITIVISTICO DELL'OSSERVAZIONE

L'osservazione etnografica e sociologica del comportamento individualistico dei commessi fu trasferita nella vicenda di due personaggi prototipici: i commessi Hutin e Favier riprodussero con esattezza i gusti e le abitudini dei commessi parigini, le loro abitudini e passioni veniali. Ma, insieme ai dati 'secchi' sulla loro quotidianità, lo scrittore aggiunse una comprensione di natura sociologica e del tutto originale:<sup>127</sup>

Favier scommetteva alle corse, Hutin praticava il canottaggio e foraggiava le cantanti del café-concert. Ma entrambi avevano la stessa smania di guadagnare, non pensavano che al denaro, si battevano per il denaro dal lunedì al sabato e poi se lo mangiavano tutto la domenica. Era questa la preoccupazione che li assillava in negozio, motivo di una lotta senza tregua e senza pietà.<sup>128</sup>

Una curiosa situazione narrativa riguardante i due *calicots* Hutin e Favier fornisce un primo caso di *mise en abyme*; un espediente inserito da Zola allo scopo di calare direttamente nel testo il concetto stesso di «osservazione attiva». Lo scrittore ha immaginato la sfida tra i due commessi nell'identificazione di una tra le clienti più eleganti e misteriose del Bonheur des Dames. Nessuno è a conoscenza della sua reale identità e le ipotesi sulla «signora» fioccano. Si scatena, insomma, una «sfida decrittativa» basata sulle capacità e sulle conoscenze ambientali, sociali, culturali di cui i due commessi si ritengono in possesso:

Favier, che se la rideva sotto i baffi, diede un'occhiata all'amico come per scusarsi. Hutin, con le labbra pallide, si era girato dall'altra parte. Era furibondo perché conosceva bene quella cliente, una bionda deliziosa che capitava spesso alle sete e che i commessi chiamavano tra di loro la bella signora, non sapendo niente di lei, nemmeno il suo nome. Comprava sempre molte cose, se le faceva portare nella sua carrozza, poi scompariva. Alta, elegante, vestita con gusto squisito, sembrava una donna facoltosa e della buona società. «E allora? La vostra cocotte?» chiese Hutin quando Favier tornò dalla cassa dove aveva accompagnato la signora.

«Quale cocotte?» rispose. «Ha un'aria così perbene! Dev'essere la moglie di un agente di Borsa o di un medico, non so, qualcosa del genere.»

«Ma via, è una cocotte! ... Con le loro arie di donne distinte, al giorno d'oggi si fa presto a sbagliare!»<sup>129</sup>

<sup>127</sup> L'origine di queste considerazioni, tutte successivamente introdotte nel romanzo, è quindi da collocare nella fase di «osservazione attiva»: «Alors, l'état du rayon. Pendant le congé de dessins, rapports Robineau, Hutin a tout fait pour le supplanter dans [l'] l'esprit des chefs. L'idée constante du vendeur est de devenir second, etc., de monter sur le dos des autres. Combat pour la vie.» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 119, p. 190).

<sup>128</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IV, p. 601.

<sup>129</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IV, p. 603.

L'ibridismo tra le classi, tipico della modernità, determinò un mescolamento nei comportamenti e nelle abitudini: si trattava di una delle tante difficoltà di decrittazione a cui Zola aveva fatto riferimento nell'articolo dedicato alla prefazione *degouncourtiana* a *Les frères Zemganno*. Il secondo caso di *mise en abyme* del principio osservativo è ancora più evidente del primo. Si tratta di un episodio che riguarda il protagonista Mouret, al quale, come detto, si deve l'introduzione di numerose tecniche e pratiche commerciali, finalizzate a innalzare considerevolmente il numero delle vendite. Ma la grandezza e il genio di Mouret erano la risultanza di un potente intuito e di una rimarchevole capacità di scrutare e decidere in base ai dati raccolti empiricamente:

Mouret sentenziava che la donna è impotente davanti alla pubblicità e finisce fatalmente per seguire la moda. D'altronde le tendeva trappole anche più sofisticate studiandola con lo sguardo di un grande moralista. Così aveva scoperto che non sapeva resistere alle occasioni e che acquistava oltre lo stretto necessario quando credeva di concludere un buon affare; su questa osservazione aveva basato il suo sistema di sconti, un ribasso progressivo degli articoli invenduti che preferiva vendere in perdita, fedele al principio del rapido rinnovo della merce. Poi, penetrando ancora più a fondo nel cuore della donna, aveva escogitato "la resa", un capolavoro di seduzione gesuitica: «Non vi preoccupate, signora, se cambiate idea riprendiamo l'articolo indietro.» La donna titubante trovava così la scusa suprema, la possibilità di rimediare a un'imprudenza, e comprava con la coscienza a posto. Ormai resa e sconti stavano diventando i pilastri del nuovo commercio.<sup>130</sup>

È dunque sulla base di un'«osservazione passiva», che Mouret escogita una soluzione in cui far maturare le cognizioni raggiunte grazie all'intuito. Appena Mouret si accorge che le clienti tendono a comprare di più se invogliate coi bassi costi, le offerte e il sistema della 'resa', sulla base di questa «osservazione attiva» egli redige un calcolo degli sconti, ovvero una strategia di «ribasso progressivo degli articoli invenduti». Inoltre, è la profonda conoscenza dei meccanismi finanziari del Bon Marché e dei Magasin du Louvre che consentì a Zola di concludere che Mouret «preferiva vendere in perdita, fedele al principio del rapido rinnovo della merce»: come verrà spiegato nel paragrafo successivo, dedicato al "paradigma economico", Zola si era impossessato di una serie di nozioni e di conoscenze che gli avevano permesso di andare oltre la semplice descrizione e il riporto di un meccanismo amministrativo. Come è esplicitato da Zola nella citazione sopra riportata il sistema degli sconti permetteva a Mouret di smaltire tutta la merce, poiché l'intero ciclo di vendite era alla radice stessa della distribuzione su larga scala. Come si evince chiaramente dall'intervista a Karcher, Zola era consapevole di questo aspetto amministrativo e insieme economico: ai quei tempi, infatti, a fare la fortuna di Boucicaut e di Chauchard era soprattutto la politica dei bassi prezzi concorrenziali, combinata con la svendita dell'intero campionario di prodotti, acquistata a volte persino al di sotto del prezzo di primo acquisto dall'industria nazionale lionese. L'intera logica economica su cui si reggono i *grands magasins* parigini è dunque assimilata nel testo.

---

<sup>130</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IX, pp. 757-758.

Sul piano metodologico, furono le «observations» e gli studi osservativi dei clinici della Salpêtrière a fare da modello alle prime osservazioni sul campo di Zola. A ulteriore dimostrazione della pervasiva presenza del metodo scientifico, si tenga conto che un abile giornalista come Richepin si sentiva in diritto di chiamare in causa la necessità dell'«osservazione» analitica sul campo. Nell'articolo contenuto nel *dossier génétique* Richepin consigliava ai romanzieri dell'epoca di andare direttamente nei *grands magasins* di Parigi “a vedere”. Chi, invece, non si fosse attenuto alla regola dell'osservazione non avrebbe ottenuto nient'altro che l'ombra della realtà:

Entre ce roman-là et celui de la Bourse, qui n'est pas encore écrit non plus, tient presque toute la société actuelle. Mais voici le malheur! C'est que pour dégager l'âme de ces deux mondes, il faut l'avoir sentie passer et vivre en soi-même. Autrement, on risque fort de voir seulement l'extérieur, la plastique, la nature morte de ces deux mondes, et de les descriptionner au lieu de les peindre.

Or, s'il s'agit uniquement de claquer des épithètes et de barioler des phrases, ce n'est pas la peine de s'en mêler. Le dernier grimaud de lettres suffit à cette besogne, aujourd'hui que la rhétorique est devenue comme une palette dont toutes les combinaisons sont connues. J'en connais à la douzaine, des gens capables, en broyant les mots ainsi que des couleurs, de brosser avec cela un Vollon d'écriture.

Mais si l'on ne fait que cela, le calicot sera encore à faire. Ou plutôt on n'aura rien fait du tout. Et c'est le public alors qui pourra justement demander à l'écrivain:

Et avec ça, monsieur?<sup>131</sup>

#### ZOA STUDIA L'ECONOMIA FRANCESE: IL PARADIGMA ECONOMICO

L'invito che Jean Richepin lanciò agli scrittori francesi affinché si addentrassero nel *milieu* dei *grands magasins*, analizzandolo “dal vero”, fu pienamente recepito da Émile Zola, il quale, tra il gennaio e il marzo 1882, si recò numerose volte presso il Bon Marché e i Magasins du Louvre. Questo avvenne prima che i *plans détaillés* e i *plans définitifs* del romanzo *Au Bonheur des Dames* erano stati stesi e con essi venisse fuori la trama, i personaggi e il messaggio politico e finanche filosofico dell'opera. Come ha ricordato Henri Mitterand fu Zola a controbattere in una lettera privata a Richepin: un documento in cui, a sorpresa, Zola dichiarava di temere per *Au Bonheur des Dames* un eccesso di mimetismo, un abuso nella riproduzione della realtà materiale. Fu dunque Zola a preoccuparsi dei limiti oltre i quali la rappresentazione letteraria toccava i margini di quella che in arte pittorica è una «nature morte».<sup>132</sup> Una situazione, per certi versi paradossale, ma creatasi a seguito di quel contatto diretto e di quell'indagine sul campo invocata dai naturalisti nel loro programma artistico e d'azione. Si trattò per *Au Bonheur des Dames* di un ampio lavoro di documentazione, dai cui esiti sarebbe dovuto fuoriuscire un ritratto coerente e storico del Progresso e del mondo

<sup>131</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, vol. IV, MSNAF 10278, cit., f. 354, p. 743.

<sup>132</sup> H. MITTERAND, *Zola. L'homme de Germinal (1871-1893)*, cit., p. 639.



del commercio; un quadro sociale, oltre che economico, adatto a «esprimer le siècle» – come aveva scritto Zola nella prima pagina dell'*Ébauche*.<sup>133</sup> Né va dimenticato che il romanzo *Au Bonheur des Dames* avrebbe dovuto incarnare l'ottimismo dei positivisti e dei borghesi – ovvero l'«autre face de la vérité» come la definì lo scrittore francese, prima di allora molto critico nei confronti del capitalismo.<sup>134</sup> Zola aveva ben chiaro che *Au Bonheur des Dames* avrebbe segnato una concreta spezzatura tra la disperazione popolare e il pessimismo della prima fase e l'ottimismo del Progresso del romanzo del 1882-1883. Ed infatti, prima di questa doppia data, è difficile scorgere un barlume di speranza e di ottimismo nel romanzo zoliano: abbondano invece gli epiloghi infelici, le crude e asettiche analisi della società, gli eroi ingannati e traditi, per non dire della cruda rappresentazione del popolo o, passando per le letture sociologiche, del pauperismo delle barriere parigine, fino alle degenerazioni patologiche negli aristocratici decaduti.<sup>135</sup> *Au Bonheur des Dames* si presenta, e si presentava già allora con una patina nuova: è, dunque, vero che questo romanzo apparve come «una precocissima mitologia del moderno consumismo», un «poema progressista».<sup>136</sup> Di certo, come conclude Rivoal, il libro si poneva come «un tournant dans l'entreprise des Rougon-Macquart, par sa dimension et sa volonté d'en finir avec le pessimisme».<sup>137</sup>

Dal punto di vista storico ed economico, ci sono due principali strategie messe in piedi da Zola per connotare il testo ed esse rispecchiano le fasi dell'osservazione, quella «attiva» e quella «passiva». Gli esiti delle due fasi, distinte nella metodologia, produssero due serie di dati, quelli attivi o «pieni» e quello passivi o «secchi»: l'assemblaggio nel testo di queste due tipologie determinò le strategie compositive e di significato; da un lato, Zola inserì i dati passivi nella trama, aggiungendo alcuni aneddoti realmente accaduti e riferibili alla storia del Bon Marché e dei Magasins du Louvre; oppure, introdusse informazioni sulle pratiche commerciali, sui meccanismi interni, sui rapporti di forza tra industria, commercio e finanza; in secondo luogo, egli attinse dalle ideologie dell'epoca, affibbiando ai rappresentanti della borghesia parigina inclusi nella trama i più svariati elementi di caratterizzazione politica. Questa duplice strategia di convalidamento originata nella duplicità dei dati e delle riflessioni dotò il testo di contenuti storici e ideologici, facendo di *Au Bonheur des Dames* un romanzo storico, verosimile, colmo di rimandi ai processi sociali in atto: da parte di Zola vi è un'attrazione diffusa per i tecnicismi e il linguaggio commerciale, tant'è che il romanzo è traducibile come «l'emblème du développement technique et

<sup>133</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 2, p. 48.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Anche gli acerrimi nemici del naturalismo Ferdinand Brunetière, Henry Fouquier e Albert Wolff accolsero con sorpresa la svolta verso l'ottimismo per cui evitarono di esprimersi negativamente su *Au Bonheur des Dames*. D'incoraggiamento furono invece i giudizi di Albert Leroy («de magnifique talent de Zola est dans toute sa plénitude», «Le mot d'ordre», 6 mars 1883), di Henri Bauer («tout les qualités qui font une œuvre de premier ordre», «Le Réveil», 6 mars 1883), di Albert Cim («On n'accusera pas cette fois M. Zola de s'être complu à ne peindre que des laideurs et des vices», «Le Radical», 14 mars) e Joris-Karl Huysmans («le puissant souffle du tour de force du romancier», mars 1883).

<sup>136</sup> P. PELLINI, *Introduzione a Au Bonheur des Dames*, cit., p. 474.

<sup>137</sup> H. RIVOAL, *Femmes, commerce(s) et capitalisme dans Au Bonheur des Dames*, cit., pp. 239-240.

industriels». <sup>138</sup> Ma da parte dello scrittore vi è anche l'intenzione di imprimere alla trama e alle vicende dei personaggi una forte dimensione ideologica e che si organizza, come sostiene Nelson, in «une tentative d'union entre l'individualisme bourgeois, le souci de rationalisation et d'efficacité, et le bien commun». <sup>139</sup> In questo approfondimento della caratterizzazione storica e sociologica del romanzo zoliano, risultano di primaria importanza gli studi tematici di Giffard, Marrey, Miller e Niess mentre per un'analisi dei saperi tecnici immessi nel testo si farà ricorso a un confronto tra i *plans*, gli appunti “di campo” (contenuti quasi tutti nel M2) e la definitiva realizzazione testuale.

Al di là di alcuni eclatanti anacronismi, mi sembra evidente che l'autore volle comprimere in pochi anni (1864-1869) eventi ed epifenomeni sociali emersi nel corso di quarant'anni. Difatti, la situazione economica tratteggiata nel romanzo ripercorre fasi e ideologie della borghesia parigina dagli anni quaranta agli anni ottanta del secolo decimonono. Benché i rapporti tra industria, commercio e finanza facciano da sfondo al romanzo, in prospettiva c'è anche la trasformazione *hausmanniana* della città; una rivoluzione nei trasporti e nelle abitudini che in pochi anni mutò radicalmente la rete viaria parigina, sconvolgendo le consuetudini commerciali di un milione e mezzo di residenti. I grossi investimenti finanziari furono coordinati dal prefetto Haussmann, il quale assunse il ruolo di controllore per conto dello Stato: il rivoluzionamento dell'estetica urbana, la creazione di giganteschi *boulevards* e la fondazione di nuovi centri commerciali destinati alla vendita su larga scala scaturirono da scelte collegate le une alle altre, in un unico piano decisionale. Il giovane Zola, appena giunto a Parigi dalla provincia, rimase fortemente colpito dall'impatto del progresso civile sulla vita della metropoli e ciò nonostante il suo spiccato criticismo. E difatti, a dimostrazione di uno stupore sfociato in ammirazione, sia nel secondo capitolo della *Curée* che in *Au Bonheur des Dames* lo scrittore ha inserito delle intere sezioni narrative in cui è esaltata l'immensa ristrutturazione cittadina a cielo aperto.

Riflesso o ombra della figura Haussmann, il barone Hartmann svolge nel romanzo una doppia funzione: una funzione economica, che lo accoppia alla vicenda dei due fratelli Pereire, i banchieri del Crédit Immobilier e attivi finanziatori di progetti commerciali; una funzione narrativa, per cui sarà proprio Hartmann a predire la rivincita del “femminino” sulla razionalità capitalistica: quella rivalsa che, come cercherò di dimostrare, era la filosofia del libro. L'idea di finanziare delle strutture commerciali a fini lucrativi è ciò che caratterizza l'azione di questo attante secondario. Sia il primo che il secondo ingrandimento del Bonheur des Dames sono possibili grazie all'intervento del barone, ed è sempre Hartmann a interessarsi dei lavori di ampliamento dei *boulevards*. Il prestito che il barone concederà a Mouret in qualità di consigliere di un grosso gruppo bancario ricorda esplicitamente la circostanza che permise all'impresario del commercio Chauchard di ricevere dal Crédit Immobilier dei fratelli Pereire la somma necessaria per la fondazione dei Magasins du Louvre. Ed è sempre attenendosi ai rapporti di forza tra commercio, industria e finanza che Zola ritrae Mouret in balia dello strapotere della potente finanza parigina. L'impostazione di tipo storico si regge, quindi, su una approfondita comprensione degli equilibri tra le varie sfere dell'economia, di cui Zola tratteggiò i contrasti interni. Non

<sup>138</sup> V. CNOCKAERT, *Véronique Cnockaert commente Au Bonheur des Dames d'Émile Zola*, cit., p. 15.

<sup>139</sup> B. NELSON, *Zola and the bourgeoisie*, London-New Jersey, Barnes & Noble, 1983, p. 30.

mancano neppure le situazioni specifiche, come nel capitolo undici, quando Madame Desforges permetterà lo sviluppo di un caso esemplare di politica finanziaria: è la scelta del barone Hartmann di finanziare sia il Bonheur des Dames che un altro *magasin* concorrente, rispondente già allora a una logica altamente speculativa, ben sperimentata nel settore bancario dei finanziamenti:

Attirò il barone Hartmann nel vano di una finestra e, senza perdere tempo, gli raccomandò Bouthemont dipingendolo come un giovane intraprendente destinato a rivoluzionare Parigi con un altro grande magazzino. Quando accennò a un'accomandita con il suo nuovo protetto, il barone, anche se ormai non si stupiva più di niente, non poté reprimere un gesto di sconcerto. Era il quarto ragazzo di genio che gli affidava e cominciava a sentirsi ridicolo. Ma non rispose con un secco rifiuto e anzi l'idea di fare concorrenza al Bonheur des Dames non gli dispiaceva, perché aveva già sperimentato nel settore bancario il sistema di crearsi dei concorrenti per scoraggiare gli altri a diventarlo. E poi quell'avventuralo divertiva. Promise di pensarci su.<sup>140</sup>

Che Zola conoscesse simili meccanismi è una riprova di come la letteratura naturalista fosse ben collegata alla realtà economica e sociale del paese. La stessa perizia emerge nella ricostruzione delle tecniche commerciali e nella definizione dei rapporti intercorrenti tra le principali sfere economiche. Il romanzo si presenta, a tratti, come un saggio di «sociologie pratique»,<sup>141</sup> cioè come un'onda lunga delle osservazioni di Frédéric Le Play. Zola ha studiato attentamente il sistema del rinnovo dei capitali, i meccanismi di partecipazione dei dipendenti agli utili, le geniali invenzioni di cui è costellata la parabola imprenditoriale di Boucicaut:

Si diceva in giro che l'antico capitale di Mouret, i suoi primi cinquecentomila franchi accresciuti anno per anno del totale degli utili, ammontava ormai a quattro milioni, che quindi erano stati investiti ben dieci volte quell'anno nelle merci dei vari reparti.<sup>142</sup>

Mouret parla nitidamente quando spiega al barone Hartmann quali meccanismi economici abbiano consentito l'ingrandimento senza sosta dei *grands magasins*:

Il barone Hartmann, che aveva seguito il gesto di Mouret, guardava le signore dalla porta spalancata. Le ascoltava con un orecchio, mentre il giovane, infiammato dal desiderio di convincerlo, continuava con le confidenze spiegandogli il meccanismo del nuovo commercio della moda. Alla base c'era un incessante e rapido rinnovo del capitale che bisognava investire in merci quante più volte possibile nel corso dell'anno. Quell'anno, per esempio, il suo piccolo capitale, che ammontava a cinquecentomila franchi, era stato investito quattro volte e aveva prodotto così un fatturato di due milioni. Una miseria, certo, che però era destinata a moltiplicarsi, perché si diceva sicuro di poter investire il capitale anche quindici o venti volte l'anno in certi reparti.<sup>143</sup>

<sup>140</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XI, p. 858.

<sup>141</sup> H. MITTERAND, *Zola. L'homme de Germinal (1871-1893)*, cit., p. 119.

<sup>142</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. VII, p. 740.

<sup>143</sup> Ivi, cap. III, p. 577.

Benché si possa supporre che al lettore generico queste «descrizioni informative», come le ha giustamente designate Pellini, poterono risultare superflue, è grazie a questa perizia ricostruttiva del contesto che a distanza di più di 130 anni *Au Bonheur des Dames* si presenta come un preziosissimo *thesaurus* di grande valore storico ed etnografico.

#### ANALISI DEI TRE PROCESSI GLOBALI DI CONCENTRAZIONE ECONOMICA

Il realismo zoliano si basò tanto sulle cognizioni della scienza sperimentale, che sugli esiti delle ricerche in materia economica: furono queste ad autorizzare la rifrazione di un quadro storico efficace – riguardante, ad esempio, i rapporti tra i fabbricanti lionesi, i *grands magasins* di Parigi e la più forte finanza francese – e a favorire una lettura proiettiva, a corto raggio, dei futuri scenari sociali.<sup>144</sup> Emerge, altresì, la capacità autoriale di saper differenziare tra i processi, evidenziando in ognuno di essi gli effetti e le relazioni con le prassi lavorative: in *Pot-Bouille*, tramite il personaggio di Auguste Vabre, Zola aveva narrato il sistema di co-investimento dei commercianti parigini nelle imprese lionesi della filatura; in *Au Bonheur des Dames*, acquista una valenza maggiore la contrapposizione tra la grande industria e la produzione laboratoriale, rappresentata in quel periodo dai laboratori artigianali sparsi sul territorio nazionale. Dagli appunti della conversazione con Beauchamp e dalle note recapitategli da Karcher e da Schneider, Zola accumulò informazioni su tre distinti processi economici e storici, sviluppatisi in parallelo e causanti effetti notevoli sul già instabile equilibrio tra piccola e grande produzione o tra piccolo e grande commercio: si trattò, principalmente, del resoconto mediato degli effetti sul lavoro e sulla produzione dei fenomeni di concentrazione della forza-lavoro, delle merci e dei capitali; tre processi che erano operanti a partire dagli anni quaranta, cinquanta e sessanta dell'Ottocento.

La *concentrazione di forza-lavoro*, cioè di operai, in spazi comuni e con mezzi di lavoro sempre più macchinizzati è uno sviluppo di cui Zola centra i nessi tra la realtà particolare francese e la più generale evoluzione del lavoro macchinizzato su larga scala. L'individuazione di questo processo corrispose, di fatto, alla messa in evidenza delle conseguenze sulla quotidianità della seconda rivoluzione industriale; come ovvio, il modo di produrre in cui i lavoratori erano affiancati e sostituiti dalle macchine a motore si contrapponeva al vecchio processo lavorativo della manifattura, producendo il nuovo soggetto operaio e, a cascata, una differenziazione all'interno delle medesime sfere della produzione. Grazie alla testimonianza del grossista Gaujean, Zola rivela al pubblico dei

---

<sup>144</sup> Per Auerbach il realismo zoliano è il frutto di interazioni tra l'arte e le cognizioni scientifiche: «Zola ha preso sul serio l'idea di stile mescolato, ha superato il realismo puramente estetico della generazione precedente, è uno dei pochissimi scrittori del secolo che abbiano tratto la loro opera dai grandi problemi del tempo. In tal senso è comparabile solo a Balzac che però scriveva in un tempo in cui ancora non erano avvenute o non erano conoscibili molte di quelle cose che Zola conobbe.» (E. AUERBACH, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, p. 290).

lettori che la contrapposizione tra laboratori artigianali e grande industria non è ancora conclusa del tutto e che anzi le sue conseguenze si ripercuotono sia nella realtà materiale del consumo, sia nella doppia presenza di merci uscite da una produzione industriale e di oggetti fabbricati secondo le regole e i tempi dell'arte manifatturiera:

«Così non si può più tirare avanti» ripeteva. «Lo sapete, no, vanno da Dumonteil, si assicurano l'esclusiva di un disegno, gliene prendono subito trecento pezze e pretendono un ribasso di cinquanta centesimi al metro; e dato che pagano in contanti, gli spetta pure lo sconto del diciotto per cento ... Il più delle volte Dumonte il non ci guadagna nemmeno venti centesimi. Lavora solo per tenere in funzione i telai, perché un telaio che si ferma è un telaio finito ... Ma noi, come possiamo difenderci, noi che abbiamo meno telai e che dobbiamo anche rivolgerci agli artigiani?»<sup>145</sup>

Il secondo fenomeno riflesso in *Au Bonheur des Dames* è la *concentrazione delle merci* nei grandi saloni festonati, allora adibiti alla vendita. Essa aveva provocato sul piano merceologico uno squilibrio tra il potere contrattuale degli industriali e quello degli impresari del commercio come Mouret. Considerato che ogni ciclo produttivo non terminava se non con il cosiddetto *finish*, cioè con la vendita della merce al consumatore, la prima fondazione di questi grandi centri commerciali favorì da subito lo sviluppo crescente di un tipo di contrattazione tra industria e distribuzione, in cui era il grande commercio a far pesare la centralità del ruolo. Un commercio "organizzato" intorno a pochi capitali e che essendo in continuo rinnovamento – e a contatto costante con i consumatori – sapeva cogliere le principali tendenze sociali ed imporre in pochi anni una politica dei prezzi ai proprietari industriali belgi e lionesi. Coi che sorprendentemente si fa interprete, indiretta, delle riflessioni zoliane è la combattiva Denise, che nel romanzo si trasforma da ragazzina provinciale in una esperta economista; durante un pranzo a casa del piccolo commerciante e suo datore di lavoro Robineau, la giovane si lascia andare in un'argomentata difesa del sistema razionale imposto dai *grands magasins* sui prezzi al pubblico:

Denise diventò tutta rossa. Lei stessa era meravigliata dalla foga della sua difesa. Cosa aveva nel cuore per scaldarsi tanto. «Oh, no!» rispose. «Forse mi sbaglio, certo voi siete più competente di me ... Io dico soltanto la mia opinione. Oggi i prezzi non sono più stabiliti da una cinquantina di negozi, come una volta, ma solo da quattro o cinque che li hanno abbassati grazie alla potenza dei loro capitali e alla forza della loro clientela ... Tanto meglio per chi compra, tutto qui!»<sup>146</sup>

È la commessa Denise, divenuta competente in materia, a motivare le ragioni economiche dei *grands magasins*, ovvero a supportare la posizione di forza dalla quale essi potevano usufruire di prezzi scontati dalle industrie e imporre un mercato dei consumi attagliato sulle loro esigenze. Tale rapporto di forza resisté durante la crisi degli anni settanta e ottanta, mentre verrà ridimensionato nell'ultimo decennio del secolo quando,

---

<sup>145</sup> Ivi, cap. VII, p. 710.

<sup>146</sup> Ivi, cap. VII, p. 712.

dopo la grande crisi europea e del settore ferroviario, si concretizzerà l'opzione, brillantemente anticipata, da Robineau-Zola nel romanzo.

La *concentrazione dei capitali*, ossia l'ultimo dei tre fenomeni di riorganizzazione dell'economia compresi in *Au Bonheur des Dames*, è il progresso a cui Robineau corre dietro; un progresso dell'economia a cui aspira sia perché guarda al recente passato delle esperienze cooperativistiche a Parigi, sia perché egli vorrebbe tentare la fondazione di sodalità tra piccoli commercianti, sul tipo dei *cartelli* e dei *trust* industriali:

«Ma perché i fabbricanti non si mettono d'accordo fra loro?» riprese con veemenza Robineau. «Potrebbero dettare legge anziché subirla.» Gaujean, che aveva chiesto un'altra fetta di agnello, masticava lentamente. «Perché, perché ... I telai devono lavorare, ve l'ho detto. Quando si hanno fabbriche un po' dappertutto, intorno a Lione, nel Gard, nell'Isère, fermare la produzione anche un solo giorno comporta enormi perdite ... E poi, noi che abbiamo artigiani con dieci o dodici telai riusciamo a controllare meglio la produzione dal punto di vista delle giacenze, invece i grossi fabbricanti hanno per forza bisogno di un vasto mercato per liberarsi al più presto della merce ... Per questo sono in ginocchio davanti ai grandi magazzini. Ne conosco tre o quattro che sgomitano per accaparrarsi le loro ordinazioni a costo di rimetterci. E dopo si rifanno con le piccole botteghe come la vostra. Proprio così, sopravvivono grazie a loro e guadagnano grazie a voi ... Dio solo sa come finirà questa crisi!»<sup>147</sup>

La «religione del successo» e l'«aristocrazia del lavoro» – propagandate da Mouret quali contenuti morali propri della lotta emancipatrice del Progresso contro la conservazione – sono due tensioni ideologiche la cui origine va ricercata nel pensiero politico delle screziate frazioni della borghesia parigina. Così come la suddetta ipotesi di Robineau s'invererà attraverso il processo inevitabile di concentrazione dei capitali e nei *trust*, anche l'anticipazione delle riforme *welfaristiche* di Otto von Bismarck fu incorporata nel romanzo alle rivendicazioni socialistiche di Denise. Il sostegno di Denise alla causa dei lavoratori ripiega però in un appoggio incondizionato a un piano *welfaristico* di tutela e assistenza della sola forza-lavoro impiegata nel Bonheur.

Quella di Denise è in fondo un'opzione narrativa che pone al centro la questione sociale e la pace tra le classi; ovvero la preconditione essenziale per ogni sviluppo generalizzato: a mio parere, è tramite le esternazioni ideologizzate di Denise in materia economica che Zola collocò un elemento che, per quanto di tradizione socialista, fosse recuperabile alle politiche nazionali conservatrici; insomma, la mia tesi è che Zola individuò con grande acume nel «welfare capitalism»<sup>148</sup> il punto di incontro tra la nascente socialdemocrazia francese, l'eredità del sansimonismo e delle cooperative sociali e le esigenze produttivistiche del capitalismo in una nuova fase di espansione e in una società di massa e ormai «dei consumi»:

Dov'era la giustizia? Dov'è l'umanità in quello spaventoso consumo di carne umana divorata ogni anno dai grandi magazzini? E difendeva la causa dei poveri ingranaggi della

<sup>147</sup> Ivi, cap. VII, p. 711.

<sup>148</sup> B. MILLER, *Au Bon Marché 1869-1920. Le consommateur apprivoisé*, Paris, Colin, 1987, p. 11.

macchina non già con ragioni sentimentali, ma con argomenti desunti dagli stessi interessi dei padroni. Per avere una macchina solida si utilizza un buon ferro; e se il ferro si rompe o viene rotto, il lavoro si ferma, bisogna rinnovare le spese di avviamento e si ha un notevole spreco di risorse. A volte si accalorava immaginando un enorme bazar ideale, il falansterio del commercio, dove ognuno avrebbe avuto la sua giusta parte di utili in base ai propri meriti con la certezza del domani assicurato da un contratto. Allora Mouret, nonostante la sua tensione febbrile, sorrideva divertito. La accusava di socialismo e la confondeva illustrandole una serie di difficoltà pratiche; perché lei parlava con semplicità d'animo e si rimetteva con coraggio al futuro quando vedeva aprirsi una pericolosa falla nell'attuazione dei suoi magnanimi propositi. Ma Mouret restava impressionato e sedotto da quella voce fresca, ancora vibrante delle pene sofferte e così convinta nel proporre le riforme che dovevano consolidare il grande magazzino. Con l'aria di scherzarci sopra, ascoltava i suoi consigli, e a poco a poco la condizione dei commessi era migliorata: un sistema di congedi aveva sostituito i licenziamenti in massa nelle stagioni morte e finalmente si era deciso di creare una cassa di mutuo soccorso che avrebbe messo i dipendenti al riparo dalla disoccupazione forzata assicurando loro una pensione. Era l'embrione delle grandi società del ventesimo secolo.<sup>149</sup>

Una tale conformità alla realtà storica della Francia, e persino dell'Europa, è spiegabile solo per via di uno studio analitico delle maggiori fonti economiche e politiche dell'epoca, tra le quali, a mio parere, non possono essere esclusi né gli scritti marxiani, né la propaganda socialista.<sup>150</sup> Se sul versante della documentazione diretta da parte dell'autore i dati empirici restano numerosi, gli aspetti ideologici, afferibili alle varie frazioni della borghesia francese, detengono un'importanza altrettanto sostanziosa: ad esempio, il concetto di «falansterio» viene riproposto di continuo nel romanzo e con esso Zola ambisce a sintetizzare tutti i tre processi di concentrazione finora elencati. Il senso implicito del romanzo è quello di voler concentrare in soli cinque anni, le esperienze, le ideologie e le possibilità storiche espresse in un secolo di trasformazioni senza precedenti. Il risultato è una sovrapposizione di elementi ideologici e di significative esperienze storiche: dai propositi *fourieriani* di Denise, fino alle esperienze comunizzatrici avviate da alcuni imprenditori francesi, dalle direttive politiche della corrente liberale di Le Play fino alla filantropia darwinistica di Boucicaut e alle tesi sociologiche dell'ideologo progressista Herbert Spencer, Zola ha saputo assemblare in un solo testo narrativo le principali connotazioni di una borghesia parigina che, come afferma Marrey, si distingueva da quella tedesca o italiana a causa di un corso ideologico in cui le «*démarche ambiguë où de conquête et l'esprit associatif son étroitement mêles*».<sup>151</sup> Lo storico Marrey afferma chiaramente come il sansimonismo, le prime esperienze cooperative e il primo sviluppo del capitale francese abbiano condizionato le modalità della seconda grande industrializzazione

<sup>149</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XII, pp. 889-890.

<sup>150</sup> Zola ha ben chiaro come lo sviluppo dei *grands magasins* sia stato possibile solo a partire da una concentrazione dei capitali: «Concentration des capitaux dans les grands magasins.» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 78, p. 148).

<sup>151</sup> B. MARREY, *Les grands magasins des origines à 1939*, Paris, Picard, 1979, p. 19.

nella prima metà dell'Ottocento francese.<sup>152</sup> E l'«esprit associatif» di cui parla Marrey non è altro che la spinta a concentrare i lavoratori, i mezzi di lavoro e i capitali in spazi produttivi e distributivi proporzionali alle nuove dimensioni.

Peraltro, bisogna considerare che Fourier e Owen partivano entrambi dal concepimento di un mondo ideale, ma basato sul sistema di fabbrica moderno e macchinizzato. La loro idealizzazione non escludeva affatto i processi di concentrazione bensì li finalizzava alla socializzazione dei prodotti e al collettivismo. Quell'ideale collettivista che anima anche Denise:

Del resto Denise non si preoccupava soltanto di curare le piaghe vive che avevano afflitto anche lei; le delicate idee femminili che suggerì a Mouret entusiasmarono la clientela. Fece anche la gioia di Lhomme appoggiando un progetto che il cassiere accarezzava da tempo, quello di creare un corpo di musica formato da elementi scelti tra il personale. Tre mesi dopo Lhomme, con centoventi musicisti sotto la sua direzione, aveva realizzato il sogno della sua vita. Diedero una sontuosa festa nel grande magazzino, con un concerto e un ballo, per presentare la musica del Bonheur alla clientela e al mondo intero. ne parlarono anche i giornali e lo stesso Bourdoncle, sconcertato da quelle trovate, dovette riconoscerne l'enorme effetto pubblicitario. Poi fu aperta per i dipendenti una sala da gioco con due biliardi, tavoli da tric-trac e da scacchi. Per la sera si organizzarono nei reparti corsi di inglese e di tedesco, di grammatica, aritmetica e geografia; e arrivarono perfino a proporre lezioni di equitazione e di scherma. Fu creata una biblioteca con diecimila volumi a disposizione degli impiegati. Infine si aggiunsero un medico in pianta stabile per consultazioni gratuite, sale da bagno, di ristoro e di acconciatura. C'era tutto ciò che serviva per vivere senza necessità di uscire: libri, cibo, letti e vestiti. Il Bonheur des Dames bastava a se stesso soddisfacendo bisogni e piaceri in mezzo alla grande Parigi incuriosita da quel clamore, da quella città del lavoro che cresceva rigogliosa nel letamaio delle vecchie strade finalmente aperte alla luce del sole.<sup>153</sup>

L'aspirazione di Denise a strutturare una «città del lavoro» ricalca il pensiero di Fourier e di Owen secondo cui era necessario ricreare una società intera cominciando dalle sue basi collettivistiche e nucleari, per approdare infine a una società comunistica, fondata sulla socializzazione dei mezzi di produzione e dei prodotti. L'accusa che Mouret rivolge a Denise, tacciandola di «socialismo», mostrerebbe perciò – oltre alla mera denuncia delle sue idee socialiste – i diversi potenziali orientamenti del processo di concentrazione della forza lavoro e dei mezzi di produzione: a seconda delle finalità, si trattava di un processo economico i cui obiettivi e la cui direzione politica non erano allora affatto definite.<sup>154</sup> Va

---

<sup>152</sup> Marrey passa in rassegna gli imprenditori sansimonisti agenti a Parigi: «Henri Saint-Simon, et quelques autres, l'ont bien perçu: cela donne aux premiers pas du capitalisme français une démarche ambiguë où l'esprit de conquête et l'esprit associatif sont étroitement mêlés. On l'a beaucoup écrit à propos des chemins de fer, et c'est vrai: les premiers constructeurs et les premiers financiers furent saint-simoniens: Flachet, Talabot, Isaac et Émile Pereire, d'Eichtal, Enfantin ... Il s'en fallut de peu que l'esprit associatif ne l'emporte, et l'on verra dans les années quarante fleurir les associations qui, après le coup de balai du Second Empire, renaîtront sous forme de coopératives.» (*Ibidem*).

<sup>153</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XII, pp. 890-891.

<sup>154</sup> In una nota appista alla quarta edizione del primo libro del *Capitale* (1890), Friedrich Engels precisava che solo dopo l'introduzione del macchinismo e il nuovo sistema di fabbrica era stato possibile teorizzare la piena



anche detto che il meccanismo «associatif» era possibile grazie a quella concentrazione dei capitali determinante per la fondazione e l'ampliamento dei nuovi *grands magasins*. Basti segnalare che è il barone Hartmann (Decker nei manoscritti) a finanziare per ben due volte l'impresa di Mouret, utilizzando i fondi del Crédit Immobilier:

Decker est Directeur du crédit immobilier, qui a traité avec le gouvernement pour lui livrer la rue toute faite, mais à la [occas]ion qu'on lui [livrer] abandonnerait des terrains en bordure. En outre, [il] la société a acheté par des tiers des maisons voisines. Mouret le sait. Son plan de s'entendre avec Decker pour s'associer (l'association) et s'agrandir (voir s'il faut donner les chiffre\* là.<sup>155</sup>

L'idea di «exprimer le siècle» spinse Zola ad occuparsi in *Au Bonheur des Dames* delle principali trasformazioni in seno alla società: analizzando la realtà, egli comprese che l'introduzione del macchinismo e così la fine del lavoro manuale con la sostituzione attraverso il lavoro meccanico, avevano generato un enorme esercito di lavoratori e di consumatori; quella stessa gigantesca clientela parigina alla quale i *grands magasins* offrivano una miriade di merci. La metafora del Bonheur, associato a una «macchina» industriale in perenne agitazione, e la metafora dei dipendenti, equiparati a «ingranaggi» privi di un'anima, corrisponde perfettamente alla logica narrativa e allegorica, per cui i contenuti storici ed epocali sono inseriti nella sotto struttura dei significati anagogici di cui il testo, la trama, la personalità dei singoli personaggi si nutrono. Pur non esplicitando tali strategie di significato, Zola optò per una voce narrante e dei personaggi che esprimessero gli intenti sotterranei. Nessuno finora ha notato che in *Au Bonheur des Dames* Zola combinò la fine del piccolo commercio con l'eclissi inesorabile del lavoro manuale. Non ha un mero valore di menzione la frase con cui l'ombrellaio Bourras siglerà simbolicamente la fine ingloriosa dell'arte manifatturiera («L'arte è andata a farsi friggere, date retta a me! ... Non esiste più un manico ben fatto»),<sup>156</sup> o si faccia attenzione alla considerazione del grossista Gaujean a seguito del fallimento del negozio di Robineau («questa è la fine di un mondo»).<sup>157</sup>

Vista in una prospettiva politica oltre che storica, era stata la fine dolorosa degli ideali della Comune parigina a decretare il processo di concentrazione delle forze produttive, che ormai non poteva più condurre a una soluzione di tipo socialista e rivoluzionario. Ma emersero in contemporanea soluzioni intermedie, tra le più avanzate in Europa. Sul piano ideologico, nel romanzo si andrà perciò dalla filantropia impregnata di darwinismo sociale al mito *fourieriano* del falansterio, dalle esperienze cooperativistiche nella prima metà dell'Ottocento parigino agli innovativi sistemi di compartecipazione dei dipendenti agli utili dell'azienda. Ho detto di “soluzioni intermedie” perché non

---

socializzazione dei mezzi di produzione: «a. Robert Owen, il padre delle fabbriche e botteghe cooperative, che però, come si è già notato, non considerava affatto le illusioni dei suoi scimmiettatori sulla portata di questi elementi di trasformazione isolati, non soltanto partiva effettivamente nei suoi tentativi dal sistema di fabbrica, ma lo elevava anche teoricamente a punto di partenza dichiarato della Rivoluzione sociale.» (F. ENGELS, *Nota alla quarta edizione*, ora in K. MARX, *Il Capitale*, Libro I, cit., p. 652).

<sup>155</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit. vol. IV, MSNAF 10277, ff. 68-69, pp. 138-140.

<sup>156</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. VII, p. 704.

<sup>157</sup> Ivi, cap. XIII, p. 919.

dappertutto l'«esprit associatif» fu indirizzato al profitto; Zola era cosciente dell'esistenza a Parigi di esperienze associative edificate su capitali collettivizzati, o promosse da imprenditori con una vocazione filantropica, o addirittura socialista. La fabbrica Leclair, citata da Marrey, o le prime casse di mutuo soccorso nelle fabbriche di Alsazia e Lorena espressero, al pari degli esperimenti parigini di produzione e distribuzione consociata, una serie di circostanze storiche connesse a elementi ideologici di cui certamente lo scrittore prese visione durante la fase ideativa. La risonanza che ebbero a Parigi le attività associative dei Les Magasins Réunis di Place République, del *grand bazar* di proprietà dell'imprenditore Becker in rue Saint-Honoré e della cooperativa La Ménagère in rue La fontaine du roi integrarono la rifrazione ideologica e realistica dei processi di concentrazione. Nelle idee innovatrici di Denise si annida, dunque, un doppio spirito produttivistico e una ideologia a tratti sdoppiata: nella difesa dei lavoratori e nella concezione *falansteriana* del lavoro dimorano le convinzioni politiche riconducibili ad almeno due frazioni della borghesia parigina.

Da un lato in Denise Zola riassume gli ideali classisti della piccola borghesia e degli umili; dall'altro, vi è lo spirito filantropico di Denise, orientato però alla soluzione dei problemi in vista di un maggiore benessere collettivo attraverso la produttività accresciuta. Insomma, se vi fu la spinta alla concentrazione delle forze produttive, animata dallo spirito capitalistico di “conquista” e di espansione delle forze produttive, dal lato opposto vi furono, sul versante operaio e borghese progressista, le aspre resistenze a una visione armonica e irenica sostenuta da Denise. *Au Bonheur des Dames* assemblò le due prospettive, trasportandole nella quotidianità di contesti avanzati quanto localizzati. Dalla difesa di una politica del «welfare» – sostenuta negli anni sessanta dai coniugi Boucicaut e da Le Play – o dall'ideologia *spenseriana* e darwinistica di cui Mouret è il propagatore, Zola si è tuttavia spinto ben oltre una riproposizione sterile e fotografica del mondo.

Pure, le etichette di «paternalisme institutionnalis »,<sup>158</sup> di «riformismo paternalista»<sup>159</sup> e di «regime paternel appliqué avec lib ralit »<sup>160</sup> si attagliano solo in parte a Mouret o alla complessità e al portato ideologico del romanzo; secondo i maggiori studiosi espressi sul romanzo finora, Zola non fece altro che addossare a Mouret un'ideologia capitalistica, mentre sul piano metodologico vari livelli di “cause prossime”, cioè di spiegazioni scientifiche, si sovrapponevano tra loro, provocando una polifonia dei significati. Secondo il mio punto di vista, sostenuto anche da Niess in un saggio critico pubblicato sui *Cabiers naturalistes*, il romanziere si concentrò principalmente sull'invadenza del darwinismo sociale e sulla capacità che questo pensiero aveva di unificare tra loro determinazioni e circostanze narrative poggianti su piani differenti: storico, medico, sociologico, politico. I darwinisti sociali, occorre ricordarlo, erano anche “evoluzionisti”, ragion per cui essi legittimavano per via di un progresso lineare l'evoluzione naturale e così il passaggio storico e politico dall'aristocrazia alla borghesia, dal potere fondiario a quello capitalistico. Sia Niess che Giffard si sono chiesti se dietro le scelte “sociali” di Aristide Boucicaut e del suo *alter ego* Mouret non vi fosse nient'altro che l'opportunismo e l'economicismo: «ne peut-on croire

<sup>158</sup> B. MARREY, *Les grands magasins des origines à 1939*, cit., p. 75.

<sup>159</sup> P. PELLINI, *Introduzione a Au Bonheur des Dames*, cit., p. 491.

<sup>160</sup> P. GIFFARD, *Les Grands Bazars. Paris sous la Troisième République*, cit., p. 225.

que cette philanthropie sagement portée à la connaissance des populations a surtout appelé les clientes à la caisse»<sup>161</sup> La filantropia dei Boucicaut e di Mouret non si distanzia, secondo Giffard, dai sistemi ingegnati per promuovere subdolamente il grande commercio; tecniche che, come nel caso della compartecipazione dei dipendenti al capitale e agli utili, favorivano l'affannosa ricerca di obiettivi comuni tra proprietari e dipendenti.<sup>162</sup>

Il sapiente innesto di saperi tecnici, fuso con le esperienze storiche e gli elementi ideologici più avanzati, fece di *Au Bonheur des Dames* un ritratto convincente e realistico di una parte cospicua della realtà parigina di quegli anni. Le verità di natura storica si rinsaldano ancora di più se messe a confronto con i manoscritti preparatori del romanzo. I rimandi allo spirito associativo, al modello del falansterio, alla concentrazione dei capitali e al rapporto, più che contrastato, tra industria, commercio e finanza confermano il valore di un'analisi autoriale acuta e prudente nel raccontare le trasformazioni sociali. Come ha scritto Mitterrand lo studio dei manoscritti «permetts de scruter de l'intérieur les mécanismes créateurs, de saisir l'imagination en plein travail».<sup>163</sup> Sia i segni della «prima globalizzazione», come l'ha giustamente definita Pellini, che la raffigurazione delle pratiche commerciali rivoluzionarie di Boucicaut – finalizzate, come detto, a «un'ottimizzazione ultraliberista dei profitti» – non rientrano soltanto nella «previsione ideologica», quanto oggi ci appaiono come i tasselli di un'operazione di assemblaggio narrativo e artistico. È sul filo, quasi impercettibile, che separa l'errore anacronistico dall'intenzione autoriale che, a mio avviso, si regge *Au Bonheur des Dames*. Mi sembra, perciò, che la mistura di aneddoti, di figure realmente esistite, di rappresentazioni complesse ma organiche della crisi economica e dei rapporti tra le sfere della economia – rapporti di forza simbolicamente magnificati nella nuova facciata del Bonheur («un gruppo scultoreo che raffigurava, tra complicati attributi, l'industria e il commercio nell'atto di stringersi la mano»)–<sup>164</sup> rinfocolino l'idea del romanzo come di un'eccezionale prova di sintesi dei contenuti storici ed ideologici. La definizione con cui Mitterrand qualificò i cicli romanzeschi di Balzac e Zola, ovvero «le grand roman d'analyse et de synthèse sociale au XIX<sup>e</sup> siècle»,<sup>165</sup> vale specialmente per *Au Bonheur des Dames*, in cui il molteplice è, sì, ridotto a una sintesi, ma non viene mai snaturato.

#### ZOLA E LA SELEZIONE NATURALE: IL PARADIGMA DARWINISTA

<sup>161</sup> Ivi, p. 229.

<sup>162</sup> Oltre a ideare per primi un sistema di compartecipazione dei dipendenti al capitale sociale d'impresa, i coniugi Boucicaut istituirono dei corsi di lingua e di musica per le commesse e i commessi del Bon Marché: «Maintenant, le comble de la philanthropie: Le même grand bazar, désireux d'encourager autant qu'il es en son pouvoir le goût de l'étude et voulant mettre à la disposition de ses employés tous les moyens d'utiliser leurs soirées d'une manière instructive et attrayante, a ouvert dans ses locaux, et pour l'usage de son personnel: Un cours d'anglais, les lundis, mercredis et vendredis ; Un cours d'allemand, les mêmes jours ; Un cours de musique vocale avec orphéon, les mêmes jours pour les employés ; les autres jours pour les demoiselles. Un cours de musique instrumentale avec orchestre d'harmonie, les mardis et samedis. Et un cours d'escrime, les mercredis et samedis. Bien mieux: Des conférences scientifiques, historiques ou littéraires sont en outre faites à époques indéterminées par divers savants et professeurs.» (P. GIFFARD, *Les Grands Bazars. Paris sous la Troisième République*, cit., p. 221).

<sup>163</sup> H. MITTERAND, *L'histoire et la fiction*, cit., p. 38.

<sup>164</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IX, p. 785.

<sup>165</sup> H. MITTERAND, *Zola. Sous le regard d'Olympia. (1840-1871)*, Paris, Fayard, 1999, p. 717.

Una scelta narrativa e contenutistica fu a mio parere particolarmente lungimirante nella fase di ideazione stesura di *Au Bonheur des Dames*: inquadrare in un solo romanzo le ideologie, le aspettative e le tensioni di un'intera fase storica, focalizzandosi però su un solo *milieu*. E ciò è stato possibile solo rispettando il principio dell'osservazione, le norme metodologiche del romanzo sperimentale e i codici interpretativi delle scienze fisiologiche e morali. L'attenzione per il fenomeno sociale, politico ed economico dell'«association» economica, la metafora del «falansterio» e il processo della «concentration des capitaux»<sup>166</sup> hanno offerto la base materiale dei processi e lo sviluppo storico su cui poggiare le deduzioni di carattere scientifico e riguardanti le singole vicende narrative. Sul piano generale dei contenuti agiscono le ideologie del tempo, i processi storici, mentre con una maggiore focalizzazione Zola concentra l'attenzione sugli effetti di questi stessi fenomeni sulla psicologia del singolo individuo, sulla psiche messa a dura prova dai cambiamenti epocali nell'ambiente di vita. Ad esempio, nel romanzo del 1882-1883 la “lotta dei magri contro i grassi”, presente già nei precedenti episodi del Ciclo, riporta su un piano particolare la lotta generale e storica tra le classi o tra le sfere della produzione. Tra le schede che Zola riserva ai personaggi emerge in negativo la storia di Deloche, definito non a caso un «vaincu»: <sup>167</sup> uno sconfitto sia in amore che nella «struggle for life» da cui rimarrà soverchiato.

Le “combat pour la vie” è agente nel romanzo «a macchia d'olio»<sup>168</sup> e coinvolge sia i dipendenti del Bonheur che la vita dei vari settori dell'economia francese. La «lutte pour la vie» si scatena ad ogni livello e nessuno è risparmiato dalla «fatigue»<sup>169</sup> di imporsi, più o meno crudelmente, o dall'istinto di «monter sur le dos des autres».<sup>170</sup> L'inserimento di espliciti riferimenti al darwinismo sociale rispecchia nel romanzo il pensiero espresso da una vasta intellettualità europea. La «fiumana» di Verga e la visione evoluzionista della Storia, secondo Zola, confluiscono in una filosofia lineare che, seppur prevedibile e quasi deterministica, resta comunque variamente atteggiata. Va ribadito, infatti, come le grandi trasformazioni sociali e politiche di quegli anni necessitavano di una comprensione dei processi storici che volgesse in continuità ciò che pareva separato: il merito del darwinismo applicato alla società era, dunque, quello di sincronizzare gli eventi storici, e sociali, tra loro paralleli, unendoli sotto l'egida di una concezione antropologica evoluzionista e sotto il peso dei risultati della scienza biologica. Il presupposto secondo cui il progresso sociale seguiva una parabola evolutiva consimilare a quella biologica si affermò gradatamente in Europa e venne utilizzato da Verga e da Zola come paradigma connettivo. Tale

<sup>166</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 78, p. 148.

<sup>167</sup> Il prototipo del *vinto* è in *Au Bonheur des Dames* lo sfortunato commesso Deloche, il quale non riesce a inserirsi nell'ambiente lavorativo e riceve da Denise un doloroso rifiuto amoroso: «Deloche: lutte pour la vie où il est vaincu (portrait).» (Ivi, f. 212, p. 306).

<sup>168</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. VIII, p. 739.

<sup>169</sup> La lotta per la sopravvivenza tra gli impiegati del Bonheur genera fatica e persino rabbia; ovviamente i rapporti di colleganza si inaridiscono terribilmente: «Hutin et Favier comptant sur leur cahier de débit. La lutte pour la vie. Très contents, âpres. Voir s'il faut faire le déplier, non. Rester sur ce champ de bataille. La rage de la vente. La Fatigue.» (Ivi, f. 87, p. 158).

<sup>170</sup> La concorrenza sfrenata provoca l'individualismo e l'egoismo portati all'eccesso; Zola non trascura di osservare i mutamenti nella psicologia dei singoli individui, le cui cause sono nell'influenza dell'ambiente: «L'idée constante du vendeur est de devenir second, etc., de monter sur le dos des autres.» (Ivi, f. 119, p. 190).

impostazione, rafforzata da trattati scientifici, storici e dall'attività indefessa di pensatori di fama internazionale, da Quinet a Spencer, permise l'affiancamento della teoria evoluzionistica alla storia recente dell'umanità.

Come evidenziato nei paragrafi precedenti, gli anacronismi non sono l'effetto deformante di una periodizzazione eccessivamente ristretta, quanto il presupposto inevitabile e tipico di un tentativo di sintesi storica. L'apparente «strabismo» non è altro che la moltiplicazione degli sguardi metodologici e dei parametri interpretativi nella raffigurazione naturalista di una «tranche de vie» valida per una lettura storica dell'intero secolo. Si trattò, tuttavia, di un'operazione ben più complessa di ciò che appare a una prima lettura, o senza tener conto della lunghissima fase di preparazione: la costruzione di una trama e l'innesto di situazioni narrative direttamente collegate a uno dei parametri scientifici o storici, risponde a una precisa strategia di convergenza tra scienze, sociologia e arte. L'Ottocento è per Zola il momento in cui le forze sane del popolo irrompono positivamente nella Storia, producendo fratture ideologiche e filosofiche di cui il progresso civile e scientifico, e la democrazia borghese, sono i risultati immediati. Un anno prima di mettersi alla prova con *Au Bonheur des Dames*, in un articolo su «Le Figaro» e dal significativo titolo *La Democratie*, Zola associava espressamente il Progresso e la libertà civile:

Nous aurions un roi demain, que son premier souci serait de faire la part de la démocratie, car la royauté n'est déjà plus possible, si elle ne lui donne la moitié du trône. Du reste, je ne préjuge pas la forme du gouvernement ; tous les essais peuvent être tentés ; même, depuis cent ans, nos catastrophes politiques viennent des tâtonnements à régler le fonctionnement normal des sociétés nouvelles. De là, notre malaise, nos querelles, le gâchis auquel nous assistons, est qui parfois, dans l'écœurement de l'heure présente, nous fait oublier le grand travail du siècle. Je ne parle pas même en républicain, je parle en homme. Pourquoi ne pas avoir foi dans la vie, dans l'humanité ? Un travail sourd la secoue et la pousse : eh bien ! ce travail ne peut être qu'un élargissement de l'être, qu'une prise de possession plus vaste du monde. Il n'y a aucune raison pour croire au mal final ; au contraire, lorsque la somme des efforts est faite on constate toujours dans l'histoire un pas de plus en avant, malgré les erreurs de route. Marchons donc, mettons notre certitude dans l'avenir. Quand même, demain aura raison.<sup>171</sup>

A differenza del pensiero verghiano esplicitato nella prefazione alla serie dei Vinti, «les erreurs» e la dura «fatica» del lavoro non producono un pessimismo radicale; quanto, all'opposto, schiudono le porte a un ottimismo che, pur non essendo riposto nella provvidenza cristiana, riesce ad alimentarsi delle sole scelte future dell'umanità, libera finalmente dall'oppressione secolare dei rappresentanti dell'*ancien régime*. Mi permetto, perciò, di ipotizzare che le conclusioni del 5 settembre 1881 costituiscano la premessa al romanzo del 1883; un'anticipazione dell'ottimismo progressista di *Au Bonheur des Dames*. E si può anche supporre che la scelta con cui Denise accetta infine le terribili conseguenze del Progresso contiene la medesima concezione evoluzionistica esplicitata in *La Democratie*:

---

<sup>171</sup> É. ZOLA, *La Democratie*, in ID., *Œuvres complètes d'Émile Zola*, cit., t.XIV, p. 651.

Denise passò un'altra notte insonne. Aveva toccato il fondo dell'impotenza. Non le riusciva nemmeno di aiutare i suoi cari. Non poteva far altro che assistere fino alla fine all'opera inesorabile della vita che trae continuamente dalla morte il seme che la feconda. Non si ribellava più, accettava la legge della lotta, ma il suo animo di donna traboccava di affetto disperato e di tenerezza fraterna al pensiero dell'umanità sofferente.<sup>172</sup>

La democrazia è una scelta dolorosa, così come l'ottenimento del Progresso è causa di dissesti. Secondo Jean Gaillard la citazione sopra riportata è espressione del «mécanisme darwiniste selon lequel "l'œuvre de vie veut la mort pour continuer la semence».<sup>173</sup> Se nella produzione verista di Verga il pessimismo è preponderante ma non presuppone una via d'uscita, in *Au Bonheur des Dames* è proprio la "lotta per la vita", contornata di sofferenze, a essere il vero propellente positivo, cioè progressivo, della Storia. Nondimeno, sia Verga che Zola colsero entrambi nel mondo in trasformazione, l'«opera inesorabile della vita»: un parallelo con la sofferenza biologica di ogni altro organismo vivente. Il *milieu* dei *grands magasins* si adattò a una trasposizione dei risultati tratti dalle osservazioni sul campo. In linea con la «struggle for life personnel»<sup>174</sup> indicata da Giffard, anche Zola riservò alla «lutte pour le vie entre les vendeurs»<sup>175</sup> un posto di rilievo tra i contenuti del romanzo; la «guerra di interessi»<sup>176</sup> tra lavoratori, fomentata da Mouret grazie al meccanismo della provvigione, scatenò immediatamente una caccia al denaro propedeutica alla difesa degli interessi e alla performante selezione naturale; i dipendenti che si affannano inutilmente per arricchirsi tireranno fuori le loro migliori qualità di persuasori; nel frattempo, anche per chi non ne è capace, rimane sempre l'opzione forzata dell'intensificazione dei ritmi lavorativi.

Il funzionamento capitalistico della "macchina" Bonheur è congiunto da Zola alla logica darwinistica della selezione naturale. Mouret spera che la contrapposizione tra interessi contrastanti faccia emergere le migliori doti nascoste in ogni dipendente. La dinamica avviata con il sistema del guadagno percentuale in base al venduto smuove la «lotta di appetiti»,<sup>177</sup> ovvero imprime al *milieu* una spinta complessiva in direzione del benessere; un'onda non dissimile da quella manifestazione che Verga aveva riassunto nell'espressione di «prime irrequietudini pel benessere».<sup>178</sup> Ovviamente, resta la differenza sostanziale legata al contesto, dacché il «movente dell'attività umana» era stato osservato dallo scrittore siciliano nella sua isola, periferica e arretrata; Zola, al contrario, si pone alle «sorgenti» di quel "movente", non avvistandole «nelle proporzioni più modeste e materiali», bensì nelle dimensioni gigantesche della metropoli capitalistica.

La competizione sfrenata tra i due commessi del Bonheur, Hutin e Favier, o la battaglia tra i reparti della lingerie e delle confezioni vanno di pari passo con la corsa «per

<sup>172</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XIII, p. 926.

<sup>173</sup> J. GAILLARD, *Préface*, in É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Gallimard, 1968, p. 25.

<sup>174</sup> P. GIFFARD, *Les Grands Bazaars. Paris sous la Troisième République*, cit., p. 210.

<sup>175</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 26.

<sup>176</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. II, p. 534.

<sup>177</sup> Ivi, cap. VI, p. 674.

<sup>178</sup> G. VERGA, *Prefazione*, in ID., *I Malavoglia*, cit., p. 11.

contendersi le clienti e per soffiarsi provvigioni e gratifiche». <sup>179</sup> È consequenziale, perciò, che l'arrivista Hutin non stringa nessuna amicizia con i colleghi, mentre addirittura «Favier, di solito, fingeva di tirarsi da parte e di riconoscere la superiorità dell'altro per poi tramargli alle spalle». <sup>180</sup> Lo stesso discorso vale per la guerra tra i reparti: «La guerra tra lingerie e confezioni ne fu rinfocolata e imperversò più aspramente che mai: furono scambiate parole taglienti come proiettili e una sera, dietro le scatole di camicie, volò perfino un ceffone». <sup>181</sup> Una struttura piramidale informa la logica che, descritta da Zola nei *Taccuini*, guida le decisioni relative alle promozioni e ai salti di carriera; un modello ascensionale, in cui prevalgono i criteri della selezione naturale. Nella scala gerarchica Mouret è al primo posto, seguito da Bourdoncle e da Bouthemont, i quali a loro volta dirigono i molti capi-reparto e le migliaia di dipendenti. Nonostante il ruolo che Mouret detiene, e benché sia lui a ispirare l'ideologia capitalistica e darwinistica, Denise continuerà però ad amarlo. Il dissidio creatosi in lei tra l'affetto per l'uomo amato e la sofferenza per il destino crudele dei suoi cari a cui Mouret contribuisce, si risolve nell'adesione a un'idea lineare di Progresso, decisamente inficiata di darwinismo:

Mouret aveva inventato quel congegno per schiacciare la gente il cui meccanismo spietato la indignava, aveva seminato di rovine il quartiere, spogliato gli uni, ucciso gli altri; eppure lo amava lo stesso per la grandezza della sua opera, lo amava sempre di più a ogni suo nuovo atto di forza, nonostante il fiume di lacrime che la travolgeva davanti alla sacra miseria dei vinti. <sup>182</sup>

È Mouret a sfruttare la «lenta spinta degli appetiti»: una «formula favorita», con cui egli «cercava di scatenare le passioni», mettendo «gli uni contro gli altri» e lasciando così che «i più forti divorassero i più deboli»; e mentre ciò accade egli «prosperava in quella guerra di interessi». Denise è dunque costretta ad accettare la logica progressista da cui Parigi e il mondo sembrano ormai essere modellati. Il paradosso, di cui cercherò più avanti di spiegare le ragioni, per cui Denise, rifiutando la logica darwinista ne verrà premiata con il matrimonio e una discendenza, diverge solo in parte con la logica della selezione naturale. Mouret ha scelto per la propria genia una donna che si era distinta da tutte le altre, per le sue qualità e la sua intelligente autonomia di pensiero:

Mentre le altre commesse del negozio avevano solo una vernice di buone maniere apprese dalle clienti, la patina effimera delle ragazze sradicate dal loro ambiente, lei, senza false eleganze, conservava una grazia naturale, il sapore delle sue origini. Dietro la sua fronte stretta dalle linee pure che tradivano la forza di volontà e l'amore per l'ordine, maturavano con l'esperienza le più larghe idee sul commercio. <sup>183</sup>

<sup>179</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IV, p. 618.

<sup>180</sup> Ivi, cap. IV, p. 603.

<sup>181</sup> Ivi, cap. V, p. 647.

<sup>182</sup> Ivi, cap. XIII, p. 926.

<sup>183</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XII, p. 865.

Tuttavia, come diremo nell'ultima parte di questo studio l'amore è per Zola l'unica anomalia che almeno in parte nega la preponderanza assoluta di un modello razionalistico (il calcolo capitalistico al servizio della lotta per il benessere) e del fattore ereditario o darwinistico (la selezione naturale). L'affermazione della giovane ragazza è sì dovuta al matrimonio con Mouret, ma affonda le radici in delle qualità straordinarie che Denise ha saputo mantenere anche all'interno di un ambiente carico di tensioni come il Bonheur. Si tratta del patrimonio genetico, oltre che caratteriale.

Un'altra riflessione è quella che Zola sviluppa a partire dall'osservazione della lotta per la sopravvivenza, sovrapposta alle logiche razionalistiche imposte da Mouret per la somministrazione di lavoro; una minaccia nei confronti dell'individualità del singolo e che acutamente Zola vede incombere sui dipendenti del Bonheur: molto prima dei sociologi francesi e degli storici europei dell'epoca, Zola si accorge lucidamente che la lotta per la sopravvivenza e la ricerca spasmodica del denaro stavano causando uno stravolgimento nelle abitudini di vita, dei caratteri, delle personalità o, in termini scientifici, dei «temperamenti». La trasformazione dei commessi e delle commesse del Bonheur in «congegni», la loro alienazione, è una conseguenza della nuova situazione lavorativa creatasi dopo l'avvento del macchinismo e l'imposizione di una disciplina ferrea sul posto di lavoro: due contingenze che nel *grand magasin* sono attuate con una serie di pratiche commerciali finalizzate a rinsaldare, sul piano ideologico, la centralità assoluta della ricchezza e del denaro. Il disgregamento di ogni alternativa socialista o del modello falansteriano è una costante della Storia su cui Zola ritorna più di una volta attraverso le idee e le parole di Denise; parallelamente, le accresciute forze del capitalismo e il fascino esercitato dalla sua ideologia, contribuivano a rafforzare la parte padronale in ogni settore lavorativo; un fatto certo, che determinò una maggiore facilità di licenziamento e la sostituzione, rapida, della forza lavoro con le macchine. Anche i lavoratori del Bonheur subivano i flussi del mercato e le conseguenze dell'espulsione di forza lavoro dalle industrie; essi erano licenziati nei mesi estivi a causa delle scarse vendite, così come gli operai dell'industria rimanevano senza commesse con l'incedere della crisi economica degli anni settanta:

La produzione si fermava, gli operai restavano senza pane; e tutto ciò nell'assoluta indifferenza della macchina i cui ingranaggi inutili erano tranquillamente messi da parte come una vecchia ruota di ferro cui nessuno serba riconoscenza per i servizi resi. Tanto peggio per chi non sapeva ritagliarsi la sua parte!<sup>184</sup>

Lo spietato funzionamento della «logica degli eventi» non è che l'avanzare della Storia, seguito dalle principali dinamiche economiche e commerciali. Mouret approfitta del suo ruolo fondamentale nella catena di distribuzione per imporre agli industriali i prezzi ribassati; allo stesso modo, egli s'impone all'interno del Bonheur, sopra i suoi dipendenti, ai quali fa assumere subdolamente i principi di una logica mercantilistica. Il controllo ideologico e l'eterna minaccia del licenziamento rafforzano la *leadership* carismatica di Mouret e nel romanzo gettano le basi per quell'«aristocrazia del lavoro» di cui il giovane e ricco proprietario si è fatto il paladino. Le «grand travail du siècle», a cui Zola fa riferimento

---

<sup>184</sup> Ivi, cap. VI, p. 666.



nell'articolo sulla democrazia, compare a giusta misura nella fede progressista di Mouret, ovvero nel simbolo di questa fase di cambiamenti. Come dimostrerò nell'ultimo paragrafo, Zola ha voluto specillare nelle sottotrame del romanzo che solo l'amore, cioè il sentimento irrazionale e umano *par excellence*, poteva arrestare la corsa di un progresso economico percepito, per contro, come meccanico, calcolatore, inumano.

Senza il clamoroso successo delle teorie di Darwin e senza l'apporto scienziato della Société d'anthropologie di Paul Broca e Armand de Quatrefages, l'evoluzionismo di Spencer e di Quinet applicato all'evoluzione storica non si sarebbe presto diffuso in ogni campo del sapere, percezione, epistemologia. Né deve meravigliare che tra i socialdarwinisti dell'epoca vi fossero figure tra loro apparentemente distanti: dai coniugi e imprenditori Boucicaut al Ministro tedesco Otto von Bismarck. Che l'adesione al credo darwinista fosse conciliabile con uno spirito filantropico è però testimoniato dalla complementarità tra opposti; la solida unione tra Denise e Mouret si fondò sull'incontro tra le istanze filantropiche di Denise e quelle produttivistiche di Mouret, pur non mettendo in discussione la nuova società incentrata sul denaro.

Il tentativo, benché generoso, con cui Denise provò a conciliare gli interessi degli «ingranaggi» con quelli dei «padroni» è il senso stesso della contrattazione sindacale, ma rispecchia anche un esperimento azzardato nel limitare la lotta darwinistica e le sofferenze di cui è causa. Al pari dell'anti-socialista Bismarck, anche Zola temeva che le sofferenze dei *vinti* avrebbero potuto generare una grossa instabilità sociale. E a circa dieci anni dalla conclusione tragica della Comune parigina, le idee progressiste di Denise, benché in linea con le più recenti acquisizioni teoriche del grande capitale tedesco, esprimono la necessità di pareggiare il benessere, limitando la logica di sopraffazione che contraddistingueva il capitalismo e il darwinismo sociale come ideologia e precomprensione della Storia. La lungimirante politica bismarckiana, dalla quale uscirà un prototipo di Welfare State, si rivelò l'unica risposta credibile alle sofferenze scatenate dal Progresso. In *Au Bonheur des Dames* questa soluzione politica si trasforma nel rifugio ideologico in cui Zola può felicemente innestare il suo inedito ottimismo da armonista sociale: una corretta prefigurazione dell'indirizzo economico e politico, già avvertibile in *La démocratie*, assume nel romanzo del 1882-1883 i connotati di un'analisi a metà tra scienza, sociologia e letteratura. Sullo sfondo, resta, angosciante ed al tempo stesso entusiasmante, il profilo del Bonheur e al suo interno le migliaia di merci esposte e di consumatori affascinati: «l'embrione delle società operaie del ventunesimo secolo».<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XII, p. 890.

## ZOLA E GLI ALIENISTI DELLA SALPÊTRIÈRE: IL PARADIGMA PATOLOGICO

Il confronto tra le fonti scritte utilizzate da Zola, il sistema dei *plans 1* e *2* e la forma definitiva del testo rendono in pieno l'intenso sforzo di riorganizzazione dei contenuti e degli eventi narrativi, espresso secondo delle logiche e dei paradigmi prestabiliti; delle concatenazioni di azioni e di reazioni dei personaggi ricostruiti *post hoc*, cioè dopo l'osservazione sul campo. Insieme alla *teoria dei temperamenti* e a quella *ereditaria* di Lucas, Zola analizzò i casi patologici legati al fenomeno del consumo: soggettività malate che potevano spingersi fino al furto. I trattati di Legrand du Saulle fornirono i casi concreti e le relative "observations" sulle quali Zola poté costruire la trama e le singole vicende. Lo stretto rapporto tra le osservazioni "sul campo" dell'alienista Legrand du Saulle e la scelta autoriale di situazioni e attanti incaricati di svolgere lo schema paradigmatico e patologico riporta le modalità compositive zoliane. Dei percorsi piuttosto lineari che dal *dossier génétique* si spostano sul piano della prassi creativa, coordinando conclusioni scientifiche e significanza degli eventi del *plot*. La relazione inderogabile tra la teoria scientifica e gli eventi narrativi agì sia sull'introduzione di elementi ascrivibili alla teoria ereditaria promossa da Lucas, sia per l'intromissione, più o meno velata, di fattori legati alla *teoria dei temperamenti*; una teoria che, detto per inciso, subiva in quegli anni un forte ridimensionamento per via della sua approssimata formulazione.

I tre paradigmi teorici di cui l'autore si dotò per rafforzare le sue basi operative ed epistemologiche, dandosi cioè «de terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes»,<sup>186</sup> furono di carattere economico, sociologico e infine scientifico. Come Zola afferma nel *Roman Expérimental*, al romanziere naturalista spettava innanzitutto il compito di ricondurre l'ordine degli eventi delle «observations» in un formato letterario. E a proposito dell'apporto soggettivo dell'artista e della "fantasia" dei romanziere naturalisti, queste due facoltà, pure essenziali, non inficiavano l'esito degli esperimenti quanto, invece, andavano ricondotte, anch'esse, a un criterio logico, assecondante le principali deduzioni desumibili dall'osservazione diretta e sul campo. Il passo seguente ci dice di più sulla strutturazione di un racconto che passando dalla fase dei *plans 1* e dei *plan 2* giungeva fino a una fase ultimativa:

Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre. Ainsi, sans avoir à recourir aux questions de la forme, du style, que j'examinerai plus tard, je constate dès maintenant que nous devons modifier la nature, sans sortir de la nature, lorsque nous employons dans nos romans la méthode expérimentale.<sup>187</sup>

La fantasia è per Zola un fenomeno adattabile alla pianificazione dei contenuti scientifici; una potenzialità che non deve oltrepassare il verosimile naturale e che, come ha ricostruito Édouard de Toulouse, poteva spingersi fino alla mania. Questo aspetto

<sup>186</sup> É. ZOLA, *Le Roman Expérimental*, cit., p. 63.

<sup>187</sup> Ivi, p. 66.

differenzia la teoria sperimentale dal romanzo sociale, storico e *feuilletoniste* e affiora, un po' dovunque, negli scritti zoliani di questo periodo. Il legame tra causa ed effetto va rinvenuto in quella relazione tra teoria e prassi, tra presupposti teorici e conferme, su cui si regge il metodo di scrittura del romanzo sperimentale. Passando a una rassegna di rilievi testuali, il temperamento della zio Baudu è classificato nel *dossier* come «bilioso» e questi difatti si distingue nel romanzo per le sue fasi colleriche e il viso giallastro. Ed è sempre la tara a determinare la fuga del primo commesso della bottega dei Baudu, il giovane Colomban; il motivo va rintracciato direttamente nelle sue disposizioni fisiologiche: «Doveva averlo nel sangue: suo padre è morto l'estate scorsa a forza di spassarsela con le prostitute».<sup>188</sup>

Il legame tra teoria dell'ereditarietà ed eventi narrativi era stato stabilito fin nella fase creativa, nel *plan 2* dell'ottavo capitolo: «Colomban figlio di suo padre (che beve e corre la cavallina)».<sup>189</sup> Persino il carattere di Mouret, così policromo, è un composto di elementi fisiologici. Zola stabilisce nel *dossier* che Mouret erediterà dalla madre «génie plein de trous»; un'espressione che, giustamente, Pellini ha definito come «vuoto, fessura, crepa, lacuna nell'organizzazione dell'io».<sup>190</sup> L'espressione, di cui Pellini si serve per rimandare al saggio di Deleuze, comprova, a mio avviso, come nel concetto zoliano di “follia” subentrino scresziature ascrivibili all'apporto di più teorie mediche: la natura composita delle considerazioni zoliane a proposito della follia e della degenerazione, dal recupero degli scritti di Morel fino all'accettazione del fattore ereditario di Lucas, si sommò alle osservazioni sul campo degli alienisti e agli studi sull'origine e le cause primarie dei fenomeni di eziologia nervosa.<sup>191</sup> Nel caso di Mouret, più che di *dégénérescence* si trattava di un caso di ereditarietà “benigna”:

Il panico che suscitava intorno a sé, nelle persone prudenti, lo divertiva. In uno degli improvvisi accessi di sincerità che a volte prodigava agli amici, aveva affermato di sentirsi in fondo più ebreo degli ebrei: nell'aspetto fisico e nel carattere assomigliava al padre, un

<sup>188</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XIII, p. 899.

<sup>189</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 152, p. 224.

<sup>190</sup> La precisazione di Pellini concerne un tipo specifico di recepimento della teoria scientifica sull'ereditarietà: «Con «tortuosa genialità» (di Mouret) la traduttrice rende «génie plein de trous»: scelta elegant, costretta tuttavia a perdere una parola-tema (*trous*, “buchi”) assai di frequente associata, nei *Rougon-Macquart*, agli squilibri nervosi provocati dalla tara ereditaria – che si materializza appunto come vuoto, fessura, crepa, lacuna nell'organizzazione dell'io. Octave, che in *Pot-Bouille* (di cui cfr. la mia *Introduzione*) sembrava quasi immune dalle tare genetiche della famiglia da cui discende (la madre è una Rougon, il padre figlio di una Macquart), sembra ora in parte restituito ai determinismi del sangue (ma cfr. qui sotto nota 8).» (P. PELLINI, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1511).

<sup>191</sup> In uno studio sulla psicologia sperimentale di Théodule Ribot, Innamorati si è soffermato su un punto cruciale per il nostro discorso: «Va notato che la teoria della *dégénérescence* – malgrado i successivi approdi e i connotati della teoria evuzionista che si evolve parallelamente nel solco di Lamarck e Darwin – non ha, al suo esordio, un connotato apertamente materialista. Il primo teorico della *dégénérescence* è, come si è detto, B.-A. Morel, personaggio dalle molte sfaccettature: medico, psichiatra (allievo di Falret), intellettuale, amico di Claude Bernard, lettore di Comte e di Lamarck ma cattolico fervente e quindi non darwiniano, anzi, apertamente fissista (Genil Perrin, 1913). L'idea della *dégénérescence* è bensì di derivazione evuzionistica, ma non ne condivide alcuni dei suoi presupposti epistemici. Lamarck utilizzava il termine *dégénération* con l'accezione di «*déviacion naturelle de l'espèce*»; Morel utilizza il termine *dégénérescence* per esprimere l'idea di una «*déviacion malade de l'espèce*» (Morel, 1857; 1860).» (M. INNAMORATI, *Il meccanismo intimo dello spirito. La psicologia di Théodule Ribot nel suo contesto storico*, Franco Angeli, Milano, 2005, p. 120).

uomo in gamba che conosceva il valore del denaro; e se aveva preso dalla madre quel pizzico di fantasia nervosa, forse era proprio quella la sua più grande fortuna, perché sentiva dentro di sé la forza invincibile che viene dal coraggio di osare.<sup>192</sup>

Tuttavia, benché il legame tra causa ed effetto possa modellare, sia concettualmente che metodologicamente, la trama del romanzo zoliano, per *Au Bonheur des Dames* meglio si attaglia ciò che scrisse De Sanctis a proposito della presenza di contenuti scientifici nell'intero Ciclo dei *Rougon-Macquart*:

Lasciamo stare il legame intellettuale che cuce insieme i romanzi di Zola e fa di quelli un tutto solo, non compiuto ancora. Quel legame serve all'artista per creare nella sua fantasia l'illusione di un mondo nuovo scoperto e apparcetto da lui, e stimolare la sua facoltà inventiva e concentrare la sua attenzione. A noi sfugge la cucitura; ma rimane la tela, pezzo per pezzo.<sup>193</sup>

I frangenti in cui si delinea distintamente il «legame intellettuale» tra teoria e creazione si sostengono con la riproposizione di un gesto significativo o di un comportamento esemplarizzato. Ciò vale sia per le manifestazioni narrative della «fêlure», tramandata di madre in figlio, che per la natura caratteriale di un personaggio secondario come Vallagnosc, il quale «in una posa stanca e sdegnosa che rispecchiava, con una punta di ostentazione, il reale infiacchimento della sua stirpe».<sup>194</sup> In *Au Bonheur des Dames* il rapporto tra scienza e narrazione è dato dalla rappresentazione letteraria di una patologia legata al consumo. Si tratta di uno sviluppo patologico che in alcuni personaggi detterà le ricadute di tipo narrativo e in cui vengono messi in rapporto i seguenti dati: **1)** Le osservazioni raccolte direttamente dall'autore sul campo **2)** Le informazioni desunte dagli studi di impostazione sociologica, dagli articoli giornalistici e di costume **3)** Le «observations», cioè i dati acquisiti tramite una attenta rilettura dei trattati scientifici sulle patologie del consumo. È dalla sovrapposizione di questi tre piani che Zola riorganizza la sua comprensione del fenomeno, colta nella sua complessità psicologica, sociale, fisiologica e medica.

Dalle riflessioni di Félix Platel, di Giffard e di Legrand du Saulle, Zola poté stabilire l'esistenza di differenti patologie, mentre dall'osservazione sul campo poté chiarire a se stesso a quali categorie di clienti andasse ascritto il caso morboso. Le conclusioni scientifiche di Legrand du Saulle, di Laségue o quelle sociologiche di Jules Worms mettevano in stretta relazione la patologia uterina con l'influenza nefasta e corruttrice dell'ambiente; ed è in linea con questa interpretazione che Legrand du Saulle istituì il nesso tra le «rapines irréflechies» commesse nei grandi magazzini di Parigi e le cause del fenomeno.<sup>195</sup> Lo scienziato dichiarò che tali atti inconsulti non potevano essere compresi senza tener conto della «coïncidence fréquente de conditions physiologiques et

<sup>192</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. II, p. 534.

<sup>193</sup> F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in ID., *Saggi sul realismo*, cit., p. 170.

<sup>194</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. III, p. 568.

<sup>195</sup> Cfr. H. LEGRAND DU SAULLE, *Les Hystériques. État physique et état mental. Actes insolites, délictueux et criminels*, Paris, J. B. Baillièrre, 1883, p. 443.

pathologiques déterminées». Come Taine, anche du Saule riconduceva, almeno in parte, le cause del fenomeno alle esposizioni delle merci, le quali «constituent vraiment des faits parisiens tout à fait contemporains»: <sup>196</sup>

M. Lasègue dit *vols aux étalages*, je dis *vol dans le grands magasins*. Si je me sers de cette dernière expression, ce n'est pas par désir de créer une terminologie nouvelle qui paraît différer par sa signification de celle qu' a choisie mon savant confrère. [...] Le vols dans les grands magasins, au contraire, exécutés par certaines catégories des femmes, sous l'influence ou avec la coïncidence fréquente de conditions physiologiques et pathologiques déterminées, constituent vraiment des faits parisiens tout à fait contemporains, puisqu'ils ne remontent qu'à la date récente de la fondation et de l'ouverture des grands magasins. <sup>197</sup>

Secondo i rigidi dettami del naturalismo, e in base alla sua etica incentrata sulla valenza del documento e dell'osservazione, neppure una visione ottimistica avrebbe potuto oscurare il dato di realtà. Ragion per cui, le storture e le aberrazioni causate dal fenomeno del consumismo non potevano essere taciute o separate nel romanzo dallo sviluppo glorioso dei *grands magasins*. Zola non provò neppure minimamente ad edulcorare la realtà. Il consumismo induceva al furto e sviluppava un istinto feticistico, proprio laddove i più avveduti mettevano a fuoco la fine del culto dell'anima, della religiosità e la loro immediata sostituzione con il culto del corpo. Questo pensiero, sostenuto da Zola, è inverato dall'influenza esercitata dal *milieu* del Bonheur sulle clienti, colpite da un incontrollabile desiderio di possesso feticistico: eppure, si tratta, prima di tutto, di una conclusione di carattere sociologico, che tiene in considerazione il valore della merce e il cambiamento nelle modalità del consumo. Inoltre, Zola ha ben chiaro il nuovo significato sociale della merce nella società capitalistica. Il punto di vista del narratore extra-diegetico prova perciò a qualificare oggettivamente il senso delle tecniche commerciali attraverso le quali Mouret seduceva le consumatrici, attratte verso le merci:

Le signore, sotto il fascino della sua sensibilità femminile, si sentivano penetrate e dominate dal delicato intuito con cui sapeva comprenderle nell'intimo e gli si abbandonavano, sedotte; allora lui, sicuro di averle in pugno, signoreggiava brutalmente su di loro come il re dispotico della moda. <sup>198</sup>

La metafora con cui il Bonheur è comparato al “regno della donna e del femminile” o l'altro parallelo tra il *grand magasin* di Mouret e un “tempio” religioso, valgono a consolidare nel pubblico dei lettori la concezione globale di un vasto cambiamento delle abitudini e delle percezioni. Zola comprese in anticipo che il mutamento delle modalità di consumo era in simbiosi con l'avvicendamento storico tra produzioni materiali e classi sociali al potere. Una radicale mutazione, dalle radici storiche e dalle conseguenze

<sup>196</sup> Legrand du Saule dedica un intero capitolo *Du vol dans les grands magasins* (pp. 436-437) alla patologia del furto nei grandi magazzini di Parigi.

<sup>197</sup> Ivi, pp. 436-437.

<sup>198</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. III, p. 588.

psicologiche, che fa da introduzione esplicativa alle patologie del consumo descritte nel romanzo:

C. dice che il grande magazzino di mode tende a rimpiazzare la chiesa. E' una cosa che tende alla religione del corpo, della bellezza, della civetteria e delle moda. Le donne vanno lì a passare ore, come un tempo andavano in chiesa; un'occupazione, un luogo dove si appassiano, dove entrano in lotta, con la loro passione per i vestiti e l'economia del marito, insomma tutto il dramma dell'esistenza, con l'aldilà della bellezza.<sup>199</sup>

Il parallelo è quindi ribadito moltissime volte nel romanzo. E testimonia come Zola seppe muoversi su tre piani, tra la finzione, la realtà e la riflessione autoriale. Le immagini e i campi semantici sono dialettizzati con i contenuti storici e ideologici e dietro l'impostazione scientifica e le sue deduzioni si propagano le situazioni narrative dipese da uno studio analitico e da una riflessione di tipo sociologico. Tutte le diramazioni conducono però a una doppia tipologia di lettura del romanzo: da una parte vi sono i messaggi espliciti, o una costruzione romanzesca di superficie, in cui le situazioni narrative restano godibili e facilmente interpretabili; dall'altra, vi è una lettura più radicata nei significati, non direttamente intellegibile perché posta più in profondità tra i valori del romanzo. Si tratta di messaggi attentamente occultati dall'autore nella trama e con una valenza a volte maggiore della vicenda stessa; espressioni allegoriche che collegandosi espressamente alle affermazioni contenute nei manoscritti, nei *plans* e negli appunti di campo, danno avvio a percorsi di senso non del tutto decrittati. Prendiamo ad esempio la metafora religiosa; essa si estende per tutto il libro: gli «ampi spazi vuoti dei reparti» somigliano infatti «a cappelle addormentate nell'ombra»;<sup>200</sup> il reparto delle confezioni è «una cappella dedicata al culto delle grazie femminili»<sup>201</sup> e dentro le vetrine si forma una sorta di «tabernacolo»;<sup>202</sup> a seguito della ristrutturazione del Bonheur, la facciata si affacciava sulla grande boulevard come il «portale di una chiesa»<sup>203</sup>, mentre «de balaustre» scendevano giù verso il salone «a mò di stendardi di processione agganciati sotto il jubé».<sup>204</sup> Ma è nell'ultimo capitolo che la metafora, prolungatasi a lungo, si converte in allegoria: e difatti l'esposizione delle merci in bianco, organizzata nel Bonheur, farà da sfondo all'unione amorosa e matrimoniale tra Mouret e Denise.

Giocando su un piano metaforico, ricco di messaggi impliciti, Zola irrobustisce il romanzo, donandogli uno spessore che raramente è stato riconosciuto. A Zola non sfugge ad esempio che vi sono numerose affinità tra l'alienazione vissuta dai dipendenti e le cause della patologia in una parte della clientela. Sia Giffard che Zola si soffermano sullo strano effetto che nei dipendenti dei *grands magasins* era provocato dal continuo contatto con le merci, peraltro costose e irraggiungibili. Secondo Giffard, i commessi desideravano a tal

<sup>199</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10278, ff. 88-89, p. 458.

<sup>200</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. VI, p. 672.

<sup>201</sup> Ivi, cap. I, p. 501.

<sup>202</sup> Ivi, cap. I, p. 501.

<sup>203</sup> Ivi, cap. IX, p. 755.

<sup>204</sup> Ivi, cap. IX, p. 777.

punto la merce venduta da arrivare ad infrangere la legalità. Gli effetti sulla personalità delineano l'esistenza di un nesso tra il primo tipo di alienazione, quella dei dipendenti, per la quale il desiderio non si traduce mai in possesso, e un secondo, in base al quale l'alienazione delle clienti, spintesi fino al furto, derivava da un'insopportabile astinenza dal "consumo". Quando la percezione falsata dal continuo contatto con la merce e la chimera dell'arricchimento svaniscono entrambe nella miseria della realtà materiale dei dipendenti o nell'arresto in flagranza di reato della ricca cliente malata, si realizza nel procedere degli eventi narrativi quel brusco risveglio alla realtà da cui traspaiono le contraddizioni. È la contraddizione tra desideri e possibilità economiche che scatta quando Madame de Boves non può più appropriarsi legalmente delle merci che sogna di possedere:

Ora che era costretta a risparmiare anche i trenta soldi della carrozza, rientrava a casa stravolta dopo essersi fermata davanti alle vetrine. Avvolta in un mantello che aveva già due anni, sognava a occhi aperti di mettersi sulle sue spalle da regina tutte le stoffe costose che vedeva; e quando si risvegliava nei vecchi abiti rimodernati, senza alcuna speranza di soddisfare la sua passione, aveva l'impressione che le avessero strappato di dosso quelle stoffe.<sup>205</sup>

Al di là della critica politica e attraverso una sorta di equazione tra fattori – con da una parte la fisiologia e il *milieu* (l'influenza *tainiana* dell'ambiente sul singolo) e, dall'altra, il carattere storico e sociologico di ciò che Zola definisce come una "spoliazione" – lo scrittore naturalista ha compenetrato tutti gli elementi del fenomeno consumistico. Di pari passo, l'impronta medica venne intrufolata nel romanzo e attenendosi alle indicazioni di Legrand du Saulle, Zola congiunse gli eccessi consumistici alla presenza di malformazioni dell'utero; secondo il misogino Giffard era la predisposizione al furto, tipica nelle donne, a segnare il loro comportamento; nell'articolo di Ignotus (Félix Platel), la ragione dei furti, cioè degli atti inconsulti commessi senza una motivazione pratica ed evidente, è ricondotta a cause nervose e alla «nevrosi».<sup>206</sup> D'altronde, conferma Mouret, i punti di contatto tra la teoria di Legrand du Saulle e la realtà erano più che probanti:

Devono rubare a tutto spiano» mormorò Vallagnosc che scorgeva nella folla facce poco raccomandabili. Mouret spalancò le braccia. «Non puoi immaginarti quanto, caro Paul!» E, contento di aver trovato un argomento di conversazione, forniva nervosamente dettagli a non finire, raccontando aneddoti da cui ricavava una casistica. Prima accennò alle ladre di professione, meno pericolose delle altre perché quasi tutte già note alla polizia. Poi c'erano le ladre per mania che rubavano per una perversione del desiderio, una nuova nevrosi descritta da un alienista come effetto patologico della tentazione esercitata dai grandi magazzini. Infine venivano le donne incinte, specializzate in un certo genere di furti; a casa di una di loro, ad esempio, il commissario di polizia aveva scovato duecentoquarantotto paia di guanti rosa, rubati in tutti i negozi di Parigi.<sup>207</sup>

<sup>205</sup> Ivi, cap. XI, p. 840.

<sup>206</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10278, f. 353, p. 736.

<sup>207</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IX, p. 778.

Nel capitolo *Du vol dans les grands magasins* contenuto nel trattato *Les Hystériques. État physique et état mental. Actes insolites, délictueux et criminels*, du Saulle riportava in forma di resoconto analitico alcune «observations» riguardanti i casi di «femmes de toutes conditions, attirées dans les élégants milieux par l'instinct naturel à leur sexe».<sup>208</sup> Se si mettono a confronto le tipologie di consumatrici abituali e morbose classificate da du Saulle con quelle osservate da Zola i due insiemi corrispondono: «cinq ou six autres femmes, nommés et connues de vue par les vendeurs, pou personnifier la clientèle», dirà lo scrittore nel *dossier*.<sup>209</sup> L'importante distinzione che du Saulle istituisce tra «vols pathologiques» e «vols demi-pathologiques» ha consentito a Zola di dividere i casi osservati tra quelli imputabili a “ladre per mania” e quelli riconducibili alle “ladre di professione”. Per du Saulle una fra le maggiori cause dei furti «semi-patologici» risiede proprio in quel sentimento di “spoliazione”, di cui aveva specificato i moventi. Il fenomeno dei furti destava una maggiore sorpresa dal momento che ciò si verificava in presenza di «filles ou de femmes bien élevées, appartenant à un milieu honnête, n'ayant jamais été compromises judiciairement».<sup>210</sup>

Nel romanzo, le «cinque o sei» clienti incaricate di «personificare» la varietà della clientela del Bonheur derivano dall'osservazione sul campo. Tuttavia, e qui sta un'altra rispondenza tra teoria scientifica e prassi creativa, le categorie identificate da Zola coincidono con quelle che du Saulle tracciò seguendo le vicende delle ladre “semi-patologiche”. Facendo un breve elenco della varietà sondata da entrambi attraverso un approccio empirico, le clienti del Bonheur nominate nel romanzo e con caratteristiche diverse le une dalle altre, sono: Madame Marty, una cliente borghese, la quale temeva il suo carattere debole, in cui «son trouble, son allumage à mesure qu'elle achète»<sup>211</sup> la condurrà alla «smania di spendere»;<sup>212</sup> Madame Desforges, cliente facoltosa, che frequenta il Bonheur assiduamente; Madame Bourdelais, la meno solerte negli acquisti, la cosiddetta «femme pratique», ossia l'accorta madre di famiglia che non cede se non alle tentazioni dei bassi

<sup>208</sup> H. LEGRAND DU SAULLE, *Les Hystériques. État physique et état mental. Actes insolites, délictueux et criminels*, cit., p. 437.

<sup>209</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 18, p. 80.

<sup>210</sup> H. LEGRAND DU SAULLE, *Les Hystériques. État physique et état mental. Actes insolites, délictueux et criminels*, cit., p. 441.

<sup>211</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 165, p. 240.

<sup>212</sup> É. Zola, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. III, p. 583. Madame Marty è la tipica cliente che non bada all'economia familiare: la sua debolezza caratteriale la trasforma in una vittima ideale delle strategie commerciali di Mouret: «Mouret praticava anche questo tipo di vendita, l'offerta a voce alta degli articoli, per ghermire e spremere le clienti; ricorreva a qualsiasi espediente pubblicitario e si faceva beffe della discrezione di certi colleghi secondo cui la merce doveva imporsi da sé. Appositi venditori, parigini fannulloni e chiacchieroni, smerciavano così una grande quantità di oggetti di scarso valore [...] Madame de Boves manteneva un'aria di sufficienza. Detestava quel tipo di vendita: se un commesso la chiamava, scappava via. Madame Marty, sorpresa, non capiva l'avversione nervosa dell'amica per gli imbonitori perché lei aveva un'indole opposta, era di quelle donne che amano lasciarsi forzare la mano, immergersi nella carezza dell'offerta pubblica per il piacere di toccare tutto e perdere tempo in parole inutili» (cap. IX, p. 766).



prezzi e delle offerte;<sup>213</sup> infine, Madame de Boves, il cui arresto nel capitolo finale farà da epilogo alla parabola distruttiva procurata dall'insistenza dei disturbi. Uno spoglio dei casi narrati da du Saullé nel suo volume edito nel 1882 rivela dei casi di estremo interesse: l'observation n. 73 riporta una vicenda consimile a quella di Madame de Boves. La storia della vedova B., questo il nome della donna, è quella di una signora «loquace», «intelligente», estranea a qualsiasi tipo di «delirio» o di «impulsions», riscontrabili in altri «hystériques aliénées»;<sup>214</sup> il suo caso rassomiglia a quello di Madame de Boves, perché entrambe «présentent une certaine faiblesse d'esprit, par fois de l'hérédité morbide».<sup>215</sup> Ma come per le cleptomani o per le donne affette da isteria, che «n'avaient nul besoin des objets volés», anche Madame de Boves, dice Zola, «rubava per rubare come si ama per amare, sotto la sferza del desiderio, in preda alla nevrosi che si era scatenata in lei, in passato, per un'insoddisfatta mania di lusso indotto dall'enorme e brutale tentazione dei grandi magazzini».<sup>216</sup> Zola ha qui associato il desiderio a un istinto.

Mi sembra, perciò, che le modalità del consumo vengono giustamente accostate agli impulsi indotti dalla innovativa predisposizione delle merci alla vendita. Va anche detto che la parabola delle due donne, Madame Marty e Madame de Boves, era stata stabilita già stabilito nei *plans* del *dossier génétique*. Nella fase di osservazione sul campo Zola redasse una «nouvelle description des clientes»,<sup>217</sup> incentrata sul comportamento all'interno del Bonheur («On pourra deviner leur vie, faire des conjectures»)<sup>218</sup> Nella fase di annotazione dei dettagli, lo scrittore si era quindi soffermato sulle tipologie delle clienti («des passantes», «des femmes de provinces», «la femme pratique»)<sup>219</sup> e sulla loro appartenenza sociale («Il pubblico molto misto»):<sup>220</sup> «Le massaie, una truppa serrata di piccolo-borghesi e di popolane, prendevano d'assalto le occasioni»;<sup>221</sup> «Era un groviglio di signore vestite di seta, di piccolo-borghesi con abiti modesti e di ragazze senza cappello trascinate, infiammate

<sup>213</sup> Madame Bourdelais rappresenta l'immagine prototipica della “femme pratique”, «dal fiuto di borghese accorta e pratica, che puntava diritto alle occasioni approfittando dei grandi magazzini per fare economia, con la scaltrezza di una brava donna di casa non contagiata dalla febbre della moda» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. III, p. 580). Il suo cedimento sarà il segnale della definitiva vittoria di Mouret sulle donne, indifese e sopraffatte dall'esplosione del loro irrefrenabile istinto di possesso feticistico: «Sono furibonda ... Adesso si servono dei bambini per metterci alle strette! Se fosse per me, lo sai, non faccio certo pazzie, ma come puoi dire di no a dei bambini che hanno voglia di tutto? Ero venuta per fargli fare una passeggiata e invece mi porto via mezzo negozio!» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IX, p. 787).

<sup>214</sup> H. LEGRAND DU SAULLE, *Les Hystériques. État physique et état mental. Actes insolites, délictueux et criminels*, cit., pp. 440-441.

<sup>215</sup> Ivi, p. 441.

<sup>216</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XIV, p. 963.

<sup>217</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 156, p. 228.

<sup>218</sup> Zola immagina la varietà dei personaggi che gli consentirà di rappresentare nel suo romanzo l'eterogenea composizione sociale della clientela femminile: «Pour avoir des clientes, j'aurai d'abord des femmes rencontrées chez la maîtresse d'Octave. Mais cela ne suffit pas, il me faudrait des femmes dans toutes les classes, sept ou huit. Je pourrai prendre chez la maîtresse d'Octave, la femme très bien qui vole par tentation, point aigu. Mais il me faudra cinq ou six autres femmes, nommées, et connues de vue [des] par les vendeurs, pour personnifier la clientèle.» (Ivi, f. 18, p. 80).

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10278, f. 90, p. 460.

<sup>221</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IX, p. 762.

dalla stessa passione». <sup>222</sup> E' con questi dati osservativi che Zola delibera quella che sarà l'azione degli attanti coinvolti nello svolgimento di uno schema preordinato e deterministico: per ottemperare alla costruzione di un modello narrativo sperimentale lo scrittore sfrutterà a pieno la «diversa personalità delle clienti». <sup>223</sup> Dall'aneddoto di Beauchamp sul furto commesso da una donna incinta, fino alla casistica citata da Legrand du Saulle l'ennesimo incrocio tra le osservazioni dell'autore e le «observations» degli alienisti diede forma e contenuto scientifico al romanzo sperimentale. Coniugando fisiologia e sociologia, ovvero connettendo sul medesimo piano della narrazione la «névrose» fisiologica alla «tentation» moderna del consumo, Zola fece di Madame Marty, «cédant à la tentation», <sup>224</sup> l'icona del «luxe des clientes accru»; Madame de Boves era invece l'esempio della «maladie des grands magasins»: una «voleuse par névrose» che, ormai priva di inibizioni, «prend du tout et du plus beau». <sup>225</sup>

Aprondo il campo a una serie di considerazioni intermedie, poste a metà tra un approccio psicologico e uno sociologico, le parabole di Madame Marty e di Madame Guibal riflettono, anche se a gradi di intensità diversi, il desiderio inevaso di consumare, accentuato fino ai limiti della patologia. Madame Marty è più ancora della Guibal una nevrotica «con la faccia eccitata e nervosa di una bambina che ha bevuto vino puro»; <sup>226</sup> all'opposto, Madame de Boves si distingue dalle amiche per una certa lucidità grazie alla quale per lungo tempo non commette l'errore di farsi cogliere nell'atto di rubare. Solo dopo una lunga trafila di furti la ricca signora perde completamente il controllo; agisce, tuttavia, senza rimorsi, «assillata da desideri smisurati»:

In effetti madame de Boves, che aveva nel portamonete appena il necessario per pagare la carrozza, si faceva tirare fuori dalle scatole ogni genere di merletti per il piacere di vederli e toccarli. Aveva fiutato in Deloche il commesso alle prime armi, lento e maldestro, che non osa ribellarsi ai capricci delle signore; [...] Il bancone straripava di guipures, malines, valenciennes e chantilly e madame de Boves affondava le mani in quell'onda spumeggiante con le dita tremanti di desiderio e il viso acceso da una gioia sensuale, mentre Blanche, torturata dalla stessa passione, le stava accanto tutta pallida con la sua faccia molle e paffuta. <sup>227</sup>

Quando il poliziotto Jouve, «passando alle spalle di madame de Boves, rimase sorpreso di vederla affondare le braccia in un groviglio di pizzi e gettò uno sguardo indagatore sulle sue mani febbrili», le «dita tremanti di desiderio e il viso acceso da una gioia sensuale» svelarono il gioco pericoloso in cui si era trovata. <sup>228</sup> Il *surplus* di significato di

<sup>222</sup> Ivi, cap. IX, p. 763.

<sup>223</sup> Ivi, cap. III, p. 583.

<sup>224</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 165, p. 240.

<sup>225</sup> Nel *dossier génétique* del romanzo c'è una puntualizzazione importante sulla patologia del furto nei grandi magazzini: «L'envie de la femme grosse se spécialise, toujours le même objet; chez l'une on trouve deux cents pièces de rubans rouges – La voleuse par névrose au contraire prend de tout, et du plus beau. – Poser là le vol de la femme enceinte et indiquer le vol par névrose, par maladie des grands magasins.» (Ivi, f. 169, p. 244).

<sup>226</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. IXa, p. 792.

<sup>227</sup> Ivi, cap. IV, p. 617.

<sup>228</sup> Ivi, cap. IV, p. 618.

questa vicenda non è nell'arresto, quale «point culminant de la tentation»,<sup>229</sup> quanto nel dominio degli istinti sulla razionalità: un fenomeno culturale dalle radici nell'antropologia del moderno. L'istinto prevale sulla ragione, dacché la donna «rubava per rubare come si ama per amare»: Zola istituisce un parallelo di enorme importanza e che va ben al di là del corso diegetico. Ciò che lo scrittore ha voluto dire con la citazione appena riportata è che l'irrazionalità ha trionfato: l'amore tra Mouret e Denise si compensa, al negativo, con l'istinto a rubare di Madame de Boves. Lo scatenamento degli istinti è un meccanismo che Zola pone al di là della comprensione e delle capacità di controllo del singolo individuo. Persino la ferrea volontà di Denise non può che sottomettersi di fronte alla potenza dei sentimenti (la spinta a unirsi con la persona amata). Si tratta di energie del profondo che Zola riorganizza in un sistema di antitesi: lo sfondo razionalista governato dalle leggi del Progresso e dell'economia urta con le passioni individuali. Un esito dello scontro che potrà condurre all'infelicità (Madame de Boves) o alla felicità (Denise).

Si tratta di un importantissimo messaggio cifrato che culmina in quello che Zola definisce come il successo del “femminino” e che dimostra a quale strato di profondità si sia inoltrata la riflessione dell'autore, compendiando in un testo narrativo le istanze delle scienze naturali, della sociologia e della psicologia.

#### LA “VARIABILE” SISTEMICA DENISE BAUDU

La scelta dei personaggi e l'azione drammatica si regge in *Au Bonheur des Dames* su un difficoltoso equilibrio tra necessità e passioni del singolo e resistenze e influenze, spesso negative e contrastanti, da un dato ambiente sociale. La dialettica tra uomo e ambiente, tra fisiologia del singolo e sociologia, prevalse ancora di più allorché Zola destituì di fondamento il concetto idealistico di “anima”, supportato da Cousin e dagli spiritualisti del tempo. Approvando l'esclusione del concetto di “anima” si vennero a determinare una serie di scelte contenutistiche e stilistiche, quale conseguenza dell'accettazione di un piano scientificizzante da sovrapporre alla mera narrazione. Lo studio di un'*anima* venne quindi sostituito dalle spiegazioni fisiologiche e dalla psicologia sperimentale della fiorente scuola di Ribot.

Destò maggiore risonanza lo studio dei «meccanismi» della psiche e questi ultimi vennero ricondotti alla materia; e su questi due livelli se ne aggiunse un terzo, ovvero lo studio sul campo del rapporto tra l'uomo e l'ambiente. L'analisi del *milieu* sociale, così come l'interesse per la sociologia, ovvero l'influenza reciproca degli esseri umani gli uni con gli altri, costituivano le altre basi, quelle “socializzate”, in grado di determinare nella mente umana le decisioni e gli eventuali adattamenti. Questa è la teoria più matura del romanzo sperimentale, che i naturalisti stessi faticarono a comprendere per via della sovrapposizione di conoscenze e di teorie, sottratte a Morel, Lucas, Darwin, Taine, Letourneau, Ribot.

<sup>229</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 165, p. 240.

L'insieme degli qualità ereditarie e l'eventuale presenza di una «fêlure» costituiva la base di partenza fisiologica di ogni individuo, sulla quale si andavano a sovrapporre le istanze provenienti dall'ambiente circostante: dando un rapido sguardo alle vicende romanzesche più note la fine dolorosa di Gervaise è un caso in cui furono le influenze dell'ambiente a determinare la degenerazione dell'individuo. In *Au Bonheur des Dames* la relazione tra il singolo e l'ambiente dà luogo a un esito del tutto opposto: grazie alla resistenza di Denise, e di Pauline in *La Joie de Vivre*, l'influsso dell'ambiente e un apparente fragilità caratteriale, psicologica, fisiologica, l'«eccessiva sensibilità», si convertiranno nelle ragioni del successo e della loro affermazione. Il ribaltamento nell'esito della relazione tra il singolo individuo e l'ambiente è una situazione di collegamento tra teoria e prassi della creazione artistica di cui solo raramente si è tenuto conto. Anche un commentatore, oggettivo e non schierato, come Francesco De Sanctis collocava al centro della sua invettiva anti-zoliana l'eccessivo peso che il maestro francese assegnava all'ambiente, rispetto all'auto-determinazione dell'individuo e all'affermazione della sua volontà.

In questo ultimo capitolo cercherò di stabilire in che modo Denise agì da variabile sistemica nella fase sperimentale di scrittura. L'azione di questo personaggio interagisce in un campo di forze di cui muterà da subito l'equilibrio, scatenando negli altri attanti delle reazioni manifeste: il contrasto di Denise alla logica darwinista e la difesa della sua indipendenza intellettuale provocheranno una serie di eventi narrativi dal significato istoriale e insieme allegorico. La fase di “sperimentazione” è quindi il tentativo di ricostruire in maniera organica l'ordine degli eventi che compongono il processo sociale osservato. La “variabile” è, perciò, quell'attante che, come nel caso di Denise, è l'emblema di una manifesta discontinuità, sia rispetto alle logiche imperanti nel *milieu* del *Bonheur des Dames*, sia rispetto alle leggi scientifiche assunte a valore di costanti deterministiche.<sup>230</sup> Resistendo ai soprusi delle colleghe e a un ambiente di lavoro ostile, Denise mantiene intatto il suo carattere ingenuo; rifiutando ogni avance amorosa salvaguarda il candore, la schiettezza, l'umiltà che la separano dalle altre colleghe. Questo comportamento ha una doppia funzione: da una parte serve a tutelare la forma caratteriale di Denise, preservando le sue qualità ereditarie uniche; dall'altra parte, scatena un odio e un disprezzo enormi nei suoi confronti, in quanto tale atteggiamento viene visto come altezzoso, controcorrente, poco conciliante con la logica della sopraffazione e la lotta per la sopravvivenza.

*Au Bonheur des Dames* è stato tratteggiato dalla critica moderna, sia francese che italiana, come un resoconto fotografico della vita nei *grands magasins* parigini o la narrazione, a distanza nel tempo, della lotta tra piccolo e grande commercio. La storia d'amore tra la povera commessa e il ricco imprenditore è un *happy ending* che corona un romanzo dai tratti inediti. Ma *Au Bonheur des Dames* è anche un romanzo di formazione e un romanzo

---

<sup>230</sup> Per Auerbach il realismo zoliano non era il prodotto di un elementare determinismo, quanto l'espressione di un dominio del tempo, per respiro e coraggio: «Se gli errori della concezione antropologica di Zola e i limiti del suo genio si offrono potenti al nostro sguardo, non diminuiscono però l'importanza storica della sua opera, e io sono disposto a credere che la sua figura crescerà via via col passare del tempo e con la distanza dai problemi che furono suoi, tanto più che gli fu l'ultimo dei grandi realisti francesi e già nell'ultimo decennio della sua vita la reazione antinaturalistica era diventata fortissima; inoltre non esisteva nessuno che si potesse misurare con lui per forza di lavoro, per dominio del tempo, per respiro e coraggio.» (E. AUERBACH, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., p. 293).

psicologico: la protagonista da ingenua provinciale evolve in astuta parigina, dotata di un'ampia conoscenza delle coeve dinamiche commerciali. Il «pensiero» di Denise «maturava», di modo che aveva potuto apprendere in pochi mesi le idee più innovative, i comportamenti e i gesti utili in un mondo del tutto nuovo rispetto alla periferica provincia francese di Valognes. La storia procede nel rispetto della dialettica e dello scambio tra pratiche, psicologie ambientali e Denise.

La ricezione degli impulsi provenienti dall'esterno e la reazione che essa provoca nella psicologia della protagonista genera il romanzo: l'opposizione a una logica darwinistica è determinata dalla resistenza della ragazza, la quale, appena assunta presso il Bonheur, avrebbe potuto adattarsi al pari delle altre. Denise, invece, si è comportata da "variabile" in quanto ha rifiutato quegli elementi a lei esterni, ideologici o materiali, che avrebbero potuto mutare il suo carattere. A Zola fece comodo concentrare quasi tutta l'attenzione su un personaggio dotato di una psicologia molto semplice: una protagonista femminile i cui pensieri e istinti venivano raccontati senza incertezze o sfumature. Già nelle prime pagine del romanzo, tramite la visione di Denise, il romanziere naturalista aveva voluto narrare l'effetto dell'innovazione commerciale sulla percezione dell'individuo:

Denise scosse il capo. Aveva passato due anni da Cornaille, il primo commerciante di mode di Valognes; e il negozio in cui si era imbattuta all'improvviso, quel negozio che le appariva enorme, le allargava il cuore e la attirava, incuriosita, emozionata, incurante di ogni altra cosa. Nell'angolo smussato che si affacciava su place Gaillon, il grande portone a vetri arrivava fino all'ammezzato tra complicati ornamenti carichi di dorature. Due figure allegoriche, due donne sorridenti, a seno scoperto e piegate all'indietro, srotolavano l'insegna: *Au Bonheur des Dames*. Da lì le vetrine si inoltravano lungo rue de la Michodière e rue Neuve-Saint-Augustin, occupando, oltre a quello d'angolo, altri quattro edifici acquistati e ristrutturati di recente, due a sinistra e due a destra. A Denise, per effetto della prospettiva, sembrava una distesa senza fine tra le vetrine del pianterreno e i vetri specchiati dell'ammezzato da cui si poteva vedere la vita interna dei reparti.<sup>231</sup>

Nel corso del romanzo, la comprensione delle spietate logiche economiche, l'impatto brutale con la logica della selezione naturale e l'adattamento forzoso ai duri regimi lavorativi provocano nella giovane una reazione del tutto slegata dal contesto e dalla sua condizione: un innato ottimismo s'impadronisce di lei e nella sua mente Zola introduce i fattori positivi che, in quegli anni, avevano contribuito a mutare la propria opinione sul Progresso. La ragazza reagisce con un suo personale ottimismo, che viene a contrapporsi con il pessimismo dettato dalla sua condizione. Contemporaneamente Denise non fa un passo indietro sulla moralità, né si fa conquistare dagli elementi deteriori dell'ideologia capitalistica. Le riflessioni più politiche che Denise esprime a proposito del significato dell'evoluzione storica vanno però ascritte all'autore: l'esame dei *plans* e dell'*Ébauche* rivela che Zola introdusse una parte del suo pensiero progressista nelle considerazioni di Denise attraverso dialoghi, monologhi interiori, esternazioni comprese nell'indiretto libero.

---

<sup>231</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. I, p. 498.

Ma ritornando sul ruolo di “variabile” sistemica, la protagonista femminile è quell'elemento che supera la fissità delle leggi scientifiche stabilite in base ai principali schemi deterministici del tempo: Denise non viene intaccata dall'ereditarietà, né subisce le pressioni dell'ambiente, la sua visione del mondo cambia ma non in base alle suddette interferenze. Insomma, Denise non cede a nessuna di quelle intromissioni esterne che potrebbero impedire il compimento delle sue passioni e la sua realizzazione. Quando Denise prende le difese di Mouret e del Bonheur in lei è trasposta una parte consistente dell'ideologia positivista di Zola. E anche in questo caso il comportamento della ragazza è sinonimo di una rottura tra il presente e il passato; il suo sostegno al grande commercio e all'ideologia capitalistica di Mouret viene posto da Zola come un supporto attivo e consapevole all'evoluzione necessaria sul piano storico. Benché isolata e combattuta da tutte le colleghe, in lei non prevale la logica di sopraffazione e la lotta per la sopravvivenza. Nel suo agire si fa spazio un comportamento inappuntabile, distante cioè dalla scorrettezza e dalla disonestà di cui, al contrario, faceva il pieno la «struggle for life». Lo scambio tra l'individuo e l'ambiente sociale – uno scambio in cui c'è conversione costante e mutuo recepimento di pratiche e di punti di vista – è il principio fondante che nella teoria del romanzo sperimentale e zoliano viene costantemente ristabilito. Nel caso di Denise questo rapporto vive in assenza, ovvero si basa sul respingimento più che sull'accoglimento. Ad essere ancora più precisi, Denise accoglie solo i lati positivi del Progresso e anzi cerca di riparare ai danni e alle sofferenze che crea la corsa verso il benessere collettivo.

Su un piano più teorico, l'importanza del nesso individuo-ambiente è descritto da Zola in un saggio dedicato alla capacità *stendhaliana* di ritrarre le psicologie dei suoi personaggi. In questo importante studio Zola dice di ammirare Stendhal, ma di non dividerne il rifiuto dell'osservazione sul campo. In altre parole, Zola si meraviglia di come Stendhal riuscì a tratteggiare la psicologia dei suoi personaggi senza metterli in contatto con l'ambiente e senza che vi fosse bisogno di una lunga fase di osservazione, sul campo, di un *milieu* delimitato:

Notre héros n'est plus le pur esprit, l'homme abstrait du dix-huitième siècle; il est le sujet physiologique de notre Science actuelle, un être qui est un composé d'organes et qui trempe dans un milieu dont il est pénétré à chaque heure. Dès lors, il nous faut bien tenir compte de toute la machine et du monde extérieur. La description n'est qu'un complètement nécessaire de l'analyse. Tous les sens vont agir sur l'âme.<sup>232</sup>

L'esaltazione della capacità *stendhaliana* di comprendere la psicologia senza averla studiata sul campo è mitigata, secondo Zola, dal rifiuto del nesso essenziale tra psicologia dell'individuo e ambiente sociale e culturale. Si tratta di una posizione non del tutto originale e che Zola assume da Taine e dalla critica letteraria di impianto sociologico e biografico. La sottolineatura di questa differenza sostanziale si lega alle specificità della metodologia naturalista del romanzo sperimentale. Zola nega che sia possibile «une psychologie pure, dégagée de toute physiologie et de toute science naturelle».<sup>233</sup>

<sup>232</sup> É. ZOLA, *Stendhal*, in ID., *Du roman*, Paris, Éditions Complexe, 1989, p. 85.

<sup>233</sup> Ivi, p. 80.

L'ammirazione che egli prova per la prosa di Stendhal lo induce a interrogarsi ancora una volta sulle potenzialità del metodo di scrittura da lui teorizzato; quel processo che i veristi italiani ereditarono solo in parte e che si reggeva sulle due fasi dell'osservazione, attiva e passiva, e sulla successiva sperimentazione. Il caso eccezionale rappresentato da Stendhal dimostra secondo Zola che «personne n'a possédé à un degré pareil le mécanique de l'âme». <sup>234</sup> La capacità di postulare delle verità scientifiche e di ricostruire con queste la psicologia dei personaggi e le relazioni interpersonali può, sì, derivare dall'abilità dell'interprete, come nel caso di Stendhal, tuttavia per essere sistematica e teorizzabile necessita sia dell'osservazione diretta del romanziere che dell'assunzione di schemi interpretativi di natura scientifica. Nulla è, quindi, messo in discussione dal fatto che in Stendhal rifiutò l'osservazione per la logica, raggiungendo comunque «rien de plus fin, de pénétrant, de plus imprévu que cette analyse continuelle». <sup>235</sup>

Le logicien conduit ses personnages avec une rigueur extrême, au milieu des écarts les plus contradictoires en apparence. On le sent toujours là, froidement attentif à la marche de sa machine. Chacun des caractères qu'il crée est une expérience de psychologue qu'il risque sur l'homme. Il invente une âme avec de certains sentiments et de certaines passions, la jette dans une suite de faits, et se contente de noter le fonctionnement de cette âme, au milieu de circonstances données. Stendhal, pour moi, n'est pas un observateur qui part de l'observation pour arriver à la vérité, grâce à la logique ; c'est un logicien qui part de la logique et qui arrive souvent à la vérité, en passant par-dessus l'observation. <sup>236</sup>

Il merito del naturalismo è per Zola il compito che questo movimento si è dato, ovvero la difesa di una metodologia innovativa e sperimentale. Innovare le strategie compositive del romanzo e, come diretta conseguenza, stravolgere lo stile e i contenuti, voleva dire continuare la tradizione del realismo, da Balzac a Stendhal. Poiché, come scrive Zola nel saggio su Stendhal, ogni individuo «est pénétré a chaque heure» dal *milieu* che lo circonda, la nuova ondata realista doveva ottimizzare gli insegnamenti *tainiani*, implementandoli con le *observations* degli alienisti e degli scienziati. <sup>237</sup> Sullo sfondo di quella che è una problematica metodologica va ad aggiungersi la polemica di Taine e dei naturalisti contro lo sterile psicologismo di Bourget; uno stile letterario incline all'astrazione e all'intimismo, laddove i comportamenti dei personaggi restavano del tutto slegati dalle condizioni materiali e dall'influenza dell'ambiente. Il primato che Taine assegna all'ambiente culturale e sociale si avverte chiaramente nelle considerazioni zoliane del 1880 sui difetti metodologici del primo metodo naturalista. Le esternazioni di Zola su Stendhal, un autore alla cui riscoperta partecipò in prima fila proprio Taine, si tramutano in un'occasione propizia per il ritorno sulle divergenze metodologiche e stilistiche tra il romanzo naturalista («d'analyse») e i precedenti tentativi realisti in cui pure manca «l'indication nette et précise des milieux et l'étude de leur influence sur le personnages». <sup>238</sup>

---

<sup>234</sup> Ivi, p. 81.

<sup>235</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>236</sup> Ivi, p. 81.

<sup>237</sup> Ivi, p. 85.

<sup>238</sup> Ivi, p. 86.

Se la “variante”, di cui Zola esplica le funzioni nel *Roman Expérimental*, è innanzitutto uno strumento dell'azione narrativa, per mezzo del quale innestare sul corpo della narrazione i funzionamenti e i meccanismi deterministici legati a ogni singolo paradigma scientifico o schema sociologico, si comprende perché proprio l'indagine visiva in prima persona e “sul campo” diveniva un'operazione ineludibile per la resa e per la credibilità stessa del romanzo sperimentale. E questo è ciò che viene ribadito da Zola nella famosa intervista a De Amicis:

Io non so inventare dei fatti; mi manca assolutamente questo genere d'immaginazione. Se mi metto a tavolino per cercare un intreccio, una tela qualsiasi di romanzo, sto anche lì tre giorni a stillarmi il cervello, colla testa fra le mani, ci perdo la bussola e non riesco a nulla. Perciò ho preso la risoluzione di non occuparmi mai del soggetto. Comincio a lavorare al mio romanzo, senza sapere né che avvenimenti vi si svolgeranno, né che personaggi vi avranno parte, né quale sarà il principio e la fine. Conosco soltanto il mio protagonista, il mio Rougon o Macquart, uomo o donna; che è una conoscenza antica. mi occupo anzi tutto di lui, medito sul suo temperamento, sulla famiglia da cui è nato, sulle prime impressioni che può aver ricevute, e sulla classe sociale in cui ho stabilito che debba vivere. Questa è la mia occupazione più importante: studiare la gente con cui questo personaggio avrà che fare, i luoghi in cui dovrà trovarsi, l'aria che dovrà respirare, la sua professione, le sue abitudini, fin le più insignificanti occupazioni a cui dedicherà i ritagli della sua giornata.<sup>239</sup>

In *Au Bonheur des Dames* lo studio del *milieu* abilitò l'autore a inserire nella trama il percorso sotterraneo di almeno tre logiche distinte, ognuna delle quali viene esplicitata nel *dossier génétique*: la costruzione del romanzo si fonda sia sull'adesione al “paradigma economico” che sulle determinazioni dettate dal “paradigma darwinista” e da quello “patologico”. Nella fase di osservazione Zola prese delle note riguardanti questi tre paradigmi e le riorganizzò strutturando dei piani narrativi in cui tali schemi sarebbero stati convalidati dalla narrazione e dagli eventi. Le prime due logiche, quella economica e quella sociologica, si sovrappongono tra loro, corroborando la visione evoluzionista della Storia.<sup>240</sup> E difatti la logica mercantile si lega alla lotta per la sopravvivenza darwiniana mentre il terzo paradigma si nutre piuttosto delle osservazioni sul campo dello scrittore, o dei resoconti degli alienisti come Legrand du Saulle. Zola, tuttavia, evita di aderire in pieno alla lezione storica di Giffard, secondo cui la logica del denaro va accostata soprattutto alla vittoria storica della borghesia;<sup>241</sup> lo scrittore francese si limita a sottolineare la pervasiva

<sup>239</sup> E. DE AMICIS, *Intervista a Zola*, cit., p. 91.

<sup>240</sup> Una interpretazione idealistica e al tempo stesso progressiva della storia umana è esemplificata nella *Préface* di Quinet a *La Création* del 1870: «J'avoue que je me propose ici un grand but. J'entrepris de faire entrer la révolution contemporaine de l'histoire naturelle dans le domaine général de l'esprit humain; c'est-à-dire, d'établir les rapports de la conception nouvelle de la nature avec l'histoire, les arts, les langues, les lettres, l'économie sociale et la philosophie.» (E. QUINET, *La Création*, Paris, Lacroix, 1870, p. 1). Cfr. C. CROSSLEY, *La création d'Edgar Quinet et le darwinisme social*, «Romantisme», 11 (1981), pp. 65-74.

<sup>241</sup> Giffard affermava che la storia recente della Francia poteva essere giudicata attraverso l'utilizzo di lenti da economista o da filosofo. Secondo questa seconda ottica la preponderanza delle logiche mercantili era una diretta conseguenza della Rivoluzione francese e dell'affermazione della borghesia dopo il 1789: «Le philosophe le dirait sans doute, en arguant de transformation du pays depuis la Révolution française, en faisant découler la force de ces monstres d'une union solide entre mille forces individuelles; de l'Association en un



presenza dell'interesse economico e dell'utile, avvicinando la corsa per il denaro alla logica darwinista. Entrambe queste impostazioni ideologiche, materializzate in codici sociali e pratiche di sopraffazione, vigono nel Bonheur e ne dimensionano peraltro i comportamenti quotidiani; la circostanza è ribadita quando il proprietario del Bonheur, Mouret, spiega al suo amico Vallognosc che nel mondo moderno l'unico modo per misurare il valore di una persona è calcolare le sue entrate:

Lui aveva studiato diritto per tradizione familiare; poi era rimasto a carico della madre vedova che già non sapeva come sistemare le due figlie. Alla fine, provando vergogna per quella situazione, aveva lasciato le tre donne vivere a stento delle ultime briciole del patrimonio e aveva accettato un posticino al ministero degli Interni dove se ne stava rintanato come una talpa.

«E quanto guadagni?», riprese Mouret.

«Tremila franchi.»

«Ma è una miseria! Ah, vecchio mio, mi dispiace davvero ... Com'è possibile? Un ragazzo in gamba come te, che ci stracciava tutti! Ti danno solo tremila franchi dopo che ti hanno spremuto per cinque anni! No, non è giusto!»<sup>242</sup>

Dal momento che il denaro dà la misura di ogni cosa, sul piano ideologico avanza una visione del mondo in cui la famiglia, le relazioni umane e i rapporti di fiducia vengono scalzati dalla necessità di riuscire ad affermarsi. Ma anche su questo livello, la figura di Denise si staglia come un caso a parte, in grado di promuovere una morale e in insieme di valori controcorrente. Il sistema della “provvigione”, per cui ogni dipendente si mette alla ricerca di un piccolo sovra guadagno, è il meccanismo in cui si sublima il potere del denaro sulla vita. La solidarietà tra commessi è annientata e personaggi primari e secondari sono sottomessi alla logica del mercato. Infine, la guerra dei prezzi, in cui il mercato detta la legge della sopravvivenza:

E adesso i Baudu, immobili, le braccia abbandonate, seguivano con lo sguardo madame Bourdelais che attraversava la via come se con lei se ne andasse la loro fortuna. Quando entrò con passo tranquillo nel portone del Bonheur, quando la videro perdersi tra la folla, sentirono uno strappo al cuore.

«Un'altra cliente che ci portano via!» mormorò il commerciante di tessuti.

Poi, voltandosi verso Denise, già al corrente del suo nuovo impiego:

«Si sono ripresi anche te ... Non preoccuparti, non te ne faccio una colpa. Visto che hanno i soldi, sono i più forti.»<sup>243</sup>

La logica della sopravvivenza si stratifica nelle dinamiche concrete imposte dalla nuova disciplina del commercio su vasta scala. Le due logiche agiscono sia sulla psicologia

---

mot, que nos pères n'ont point connue, en un temps où *l'argent* n'avait ni le droit, ni le moyen de descendre dans le négoce pour en tirer honneur et profit. C'est possible.» (P. GIFFARD, *Paris sous la Troisième République*, cit., pp. 2-3).

<sup>242</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. III, p. 567.

<sup>243</sup> Ivi, cap. VIII, p. 753.

che sulla mentalità dei dipendenti, osservati e studiati da Zola come la comunità di recepimento dei fenomeni in atto. Zola è consapevole che le suddette tre logiche si mantengono attive nella realtà lavorativa dei centri commerciali parigini. Sa anche che la disposizione degli individui a resistere alle influenze ambientali e all'ideologia progressista non è di certo una risorsa infinita: anzi, proprio sulla debolezza del singolo rispetto all'ambiente egli individua in Denise l'attante in grado di mantenere costante la sua integrità. Denise si trova al centro di entrambe le dinamiche, del denaro e della selezione naturale: queste, come ho precisato, permeano l'ambiente in cui lei lavora e trascorre il suo poco tempo libero. Ebbene, in quanto "variabile" Denise ragiona da sé e compie delle scelte fondate sulla separazione tra valori positivi e valori negativi. Denise non è solo il «*trait d'union entre les différentes sphères du récit*».<sup>244</sup> Il comportamento che la distanzia dall'affannata corsa per emergere la rende una presenza unica. Il rifiuto dell'amore di Mouret, che le garantirebbe la ricchezza, non è una mossa studiata con cui ingannare l'amante, ma una scelta coraggiosa con cui viene difesa l'indipendenza dell'individuo e la sovranità delle proprie scelte.

Su un piano teorico, dalla prima bozza del *Ciclo* inviata a Lacroix fino all'*Ébauche* dell'ultimo romanzo con protagonista il Dottor Pascal, Zola ha sempre riaffermato che la somministrazione di contenuti scientifici nel romanzo non doveva ricadere in una riproposizione di scarse «dissertations»:<sup>245</sup> parimenti, l'importanza di una "variabile" andava a inserirsi in un'idea di romanzo sperimentale ben lontana da ogni intento meramente didattico o didascalico. Le deduzioni di carattere scientifico o le relazioni tra i personaggi andavano scientificizzate tramite l'inserimento di elementi e fattori nell'«*action dramatique*», fornendo al lettore i punti di raccordo essenziali di un «*petit roman nécessaire, le plus simple possible*».<sup>246</sup> La "variante" è, dunque, l'agente narrativo, il cui inserimento «*dans l'histoire*» va adoperato «*pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude*».<sup>247</sup> Zola chiarisce ulteriormente che la variabile abilita il lettore a «*une expérience "pour voir"*».<sup>248</sup> Dopo la fase dell'osservazione, attiva e passiva, tocca al romanziere tradurre in esperienza e in esperimento letterario i dati raccolti:

C'est presque toujours ici une expérience «pour voir», comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité. Je prendrai comme exemple la figure du baron Hulot, dans *La Cousine Bette*, de Balzac. Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient

<sup>244</sup> V. CNOCKAERT, *Véronique Cnockaert commente Au Bonheur des Dames d'Émile Zola*, cit., p. 97.

<sup>245</sup> É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, Édition d'Armand Lanoux et Henri Mitterand, Bibliothèque de la Pléiade, t.V, Gallimard, Paris, p. 1581.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> É. ZOLA, *Le Roman Expérimental*, cit., p. 64.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître. Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société;<sup>249</sup>

Con queste parole Zola riassume la sequela di operazioni che costituiscono la metodologia all'origine del romanzo sperimentale. Come il barone Hulot nel romanzo di Balzac, anche Denise sarà sottoposta a numerose prove in cui il suo carattere si potrà forgiare e modellare a secondo delle percezioni e degli impulsi esterni. Al termine di questo percorso di formazione una parte dei ragionamenti sul mondo sarà mutata mentre un'altra parte rimarrà intatta.

Se si capovolge la prospettiva e se si osservano gli eventi narrativi con una maggiore focalizzazione sull'ambiente culturale, storico e sociale del Bonheur, notiamo che quest'ultimo uscirà profondamente mutato dall'incontro con Denise. L'azione della variabile modifica l'ambiente del piccolo e del grande commercio; sconvolge i meccanismi, le pratiche, i comportamenti, scatenando una serie di azioni e di reazioni negli altri attanti coinvolti. Ecco perché, come spiega Zola, né lui, né tanto meno Balzac, erano dei semplici fotografi della realtà. Il loro compito di romanzieri era piuttosto quello di riprendere i passaggi e le "cause prossime" all'origine di uno o più processi in divenire. Niente di statico, insomma. Al massimo, si potrà obiettare che l'azione della variabile non faceva che protrarre nella storia quegli stessi schemi deterministici a cui pure la protagonista femminile tentava di sfuggire: ma anche in questo caso, tale considerazione è vera solo a metà; innanzitutto, Zola si servì della sua fantasia, benché orientata nei limiti della verosimiglianza imposti dai processi della natura: ovvero, orientata a secondo delle leggi fisse propagate dalla scienza, dall'ereditarietà di Lucas al darwinismo o alla manifestazione concreta delle patologie; in secondo luogo, esistono più piani allegorici che, pur essendo esplicitati unicamente nel *dossier génétique*, esulano completamente da ogni determinismo.

Il realismo zoliano comprende anche un tipo di narrazione in cui una vicenda piuttosto lineare è incentrata su un personaggio che modifica l'ambiente e ne viene a sua volta modificato. È per questo motivo che la fase di «sperimentazione» va ricondotta alla creazione e non all'osservazione: essa è un'appendice dell'osservazione «attiva» e «passiva». La natura del tutto letteraria del racconto non nega però l'apporto dei paradigmi scientifici e sociologici: è in base alle cognizioni attuali delle scienze sperimentali e alla teoria darwinistica di Spencer che Zola raccolse le informazioni con cui stabilire la trama. L'impatto di Denise con la realtà del Bonheur permise di riportare le principali logiche governanti l'ambiente, senza che dal romanzo venisse fuori un'«œuvre dure et rigide comme un traité de physiologie ou d'économie sociale».<sup>250</sup> Denise fu utile in quanto elemento di purezza che messo in contatto con un ambiente corrotto poteva esplicitare al meglio il tipo di modellizzazione subita dal singolo individuo. Zola poté servirsene, inoltre, per introdurre nel romanzo delle considerazioni autoriali e legate alla nuova fase del suo pensiero, divenuto ottimistico. E difatti Denise è dotata di un'enorme indipendenza

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, cit., p. 1758.

intellettuale, che le consente di commentare e soprattutto criticare le dinamiche a lei esterne.

La resistenza di Denise al *milieu* e la sua critica sono le vere costanti del libro: la ragazza, di carattere «gaie et courageuse»,<sup>251</sup> è all'inizio del tutto inconsapevole delle difficoltà che sta per incontrare. A causa del suo aspetto dimesso e umile si scontra con la cattiveria e la maldicenza delle colleghe. Il “mobbing” che Denise subisce nei primi mesi di lavoro la fa sprofondare in una confusione esistenziale; per tirarsene fuori è costretta ad aggrapparsi a quelle energie morali con cui poter sopravvivere alle sofferenze e agli indirizzi comportamentali del tutto contrapposti e provenienti dall'esterno. Il primo giorno di lavoro si concluderà con un'umiliante ramanzina della capo-reparto mentre il giorno seguente verrà redarguita da Mouret a causa dell'acconciatura dei capelli e della divisa un po' sgualcita. Sin dal principio la sua è una lunga prova di resistenza al *milieu*, in cui l'adattamento si concilia con le caratteristiche innate del personaggio, senza snaturarle:

Da quel giorno Denise diede prova di una grande forza d'animo. Dietro gli eccessi di una sensibilità a fior di pelle, non perdeva la lucidità della ragione, il suo coraggio di essere solo e indifeso, e si ostinava a compiere con gioia il dovere che ogni giorno le imponeva. Senza mettersi in mostra, andava avanti dritta al suo scopo e superava gli ostacoli con naturalezza e semplicità, perché l'essenza del suo carattere stava appunto in quella dolcezza invincibile.<sup>252</sup>

Dall'intervista di Zola alla commessa Dulit lo scrittore aveva appreso che le commesse dei *grands magasins*, lavorando “alla pari”, erano spesso costrette ad appoggiarsi ad una figura maschile, che le garantisse una stabilità economica. Denise, con a carico i due fratelli, combatte fin da subito con una situazione finanziaria alquanto precaria. È tra le privazioni e l'angoscia per l'avvenire che si determinerà la sua condotta. A questo clima terrificante si aggiungono le minacce di licenziamento e le scorrettezze delle colleghe. Una situazione catastrofica, di fronte alla quale, come affermava la Dulit, la maggior parte delle commesse si concedevano a un amore di convenienza, oppure abbandonavano il lavoro per un'altra occupazione meglio retribuita. In perenne controtendenza, Denise sfodera «un grado di sacrificio e un'inflexibile tenacia»,<sup>253</sup> un comportamento impreveduto e con cui riesce a superare la «stanchezza delle tredici ore di lavoro»,<sup>254</sup> mettendo da parte l'«angoscia del domani». <sup>255</sup> Dopo questa prima fase di resistenza, Zola precisa ulteriormente le forme di difesa che la giovane oppone alla miseria, morale e materiale, che la circonda: si fa largo in lei l'«ostinata dolcezza»<sup>256</sup> con cui «cercava di prepararsi alla lotta»<sup>257</sup> e che farà innamorare Mouret. Denise comprende che «bisognava conquistarselo il posto»,<sup>258</sup> ma non è per questo

---

<sup>251</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 99, p. 170.

<sup>252</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. V, p. 630.

<sup>253</sup> Ivi, cap. V, p. 630.

<sup>254</sup> Ivi, cap. V, p. 637.

<sup>255</sup> Ivi, cap. VII, p. 701.

<sup>256</sup> Ivi, cap. V, p. 640.

<sup>257</sup> Ivi, cap. IV, p. 596.

<sup>258</sup> Ivi, cap. IV, p. 595.

che si adegua alla morale comune. Il complesso scambio tra individuo e ambiente si ha dal momento che l'«eccesso di sensibilità»<sup>259</sup> viene adattato alle fattezze dell'ambiente. La «sua sensibilità particolare» non viene repressa, bensì mantenuta. Tuttavia la dolcezza e la fragilità non daranno luogo ad alcuna sottomissione. La forza di non mutare il proprio carattere, puntando, invece, ad aggiornare le proprie opinioni, giocherà un ruolo essenziale nella conquista amorosa di Mouret.

La prima fase di resistenza si conclude con il licenziamento di Denise, deciso da Bourdoncle e causato da una serie di inopportuni fraintendimenti. Da lì in poi, Denise prima precipita nella disperazione e nella povertà e poi, sempre grazie al coraggio e alla determinazione, senza mai concedere nulla all'ambiente che la tenta e prova a cambiarla, riuscirà lentamente a risalire la china fino al ritorno nel Bonheur con un ruolo di comando. Ma cosa si nasconde dietro questa seconda fase in cui la resistenza al *milieu* le consente di raggiungere quei risultati a cui le altre colleghe ambivano?

Quella che sembra una palese contraddizione tra la prima e la seconda fase si spiega in realtà con la presenza occultata di piani allegorici. La variabile infatti non serve soltanto allo scatenamento delle logiche deterministiche. La risposta è nelle geniali scelte sotterranee operate da Zola in uno strato profondo della struttura del testo: un piano narrativo che emerge dal *dossier génétique* e secondo cui oltre agli schemi deterministici il romanzo è veicolo di alcune notevoli contrapposizioni valoriali. La più evidente è quella che si verifica su un piano storico e politico: quando Denise diviene *prima commessa* acquisisce un potere su Mouret che le permette di proporre alcune modifiche sostanziali; si tratta di propositi e principi che daranno vita alle riforme del lavoro tra il 1883 e il 1884. La tutela dei lavoratori, imposta da Denise, fa parte delle iniziative politiche prodotte negli ambiti del capitalismo più avanzato, quello tedesco e francese. L'idea di imporre ai singoli imprenditori un welfare aziendale e uno welfare statale apparve inizialmente nei circoli liberali frequentati da Le Play e nei settori della conservazione più accorta. La proposta di cui Denise si fa interprete è senza precedenti: un sistema *welfaristico* che avrebbe potuto lenire gli effetti del darwinismo sociale, mitigando le conseguenze nefaste della corsa al denaro.

Denise si fa tramite delle proposte politiche e sociali sostenute in quegli anni da Zola in un articolo per «Le Figaro», *La Démocratie*. La «vittoria insperata»<sup>260</sup> raggiunta da Denise non è una banale conquista, ma contiene in sé tutte le contraddizioni innescate dal suo comportamento di «variabile». Dacché cominciò ad attrarre le «simpatie del reparto»,<sup>261</sup> dopo «quasi dieci mesi tra le persecuzioni delle colleghe»,<sup>262</sup> il mondo non acquistava un'altra luce, bensì tratteneva al suo interno le medesime contraddizioni e produceva le stesse sofferenze di quando le colleghe non le erano «compiacenti e rispettose».<sup>263</sup> Benché alla svolta in positivo corrisponda un'insperata tranquillità economica, che allontana i

---

<sup>259</sup> Ivi, cap. IV, p. 597.

<sup>260</sup> Ivi, cap. X, p. 801.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

fantasmi della precarietà o le «tentations du pavé»,<sup>264</sup> Denise non cambierà il suo carattere. Anzi, l'elemento che contraddistingue il personaggio, ovvero la sua indipendenza mentale, si rafforzerà ulteriormente e si sostanzierà in una molteplicità di proposte concrete. Certo, Denise farà ormai parte del Bonheur ma la sua adesione all'ideale del Progresso, peraltro già presente nella prima fase, servirà a «montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion».<sup>265</sup> E la sua passione è senz'altro riposta nel Progresso, a cui lei dedica il suo ottimismo e tutte le sue migliori forze. Il concetto di «passion», recepito da Zola attraverso l'utilizzo che ne fecero nei loro trattati Morel, Lucas e Letourneau, rimanda soprattutto alle manifestazioni personali di un'individualità.<sup>266</sup> Charles Letourneau, che si era interessato a questo aspetto, congiungendo il concetto medico di “passione” alle manifestazioni individuali colte nel divenire storico e sociale. Nella sua opera principale, che Zola ben conosceva e studiava, egli suddivise le “passioni” in sotto-categorie: le “nutritive”, le “sensitive” e le “cerebrali”. La partizione di Letourneau è, a mio avviso, di grande importanza per comprendere il senso di quell'espressione su riportata con la quale Zola aveva voluto accomunare le imprese del personaggio balzacchiano Hulot con quella della variabile nel sistema del romanzo sperimentale. La fantasia del personaggio e la sua immaginazione formano la sua stessa individualità; è nella anticipazione immaginativa di un futuro che secondo Letourneau si agita l'essenza dell'uomo; tutto è progettualità e la passione determina i sogni, i desideri, le ambizioni intorno alle quali girerà la prospettiva esistenziale del singolo individuo:

Chez l'homme, toute la vie de conscience a le cerveau pour organe et pour théâtre. Donc, à proprement parler toutes les passions sont cérébrales. Mais, dans les passions inférieures, les passions nutritives, par exemple, le cerveau joue un rôle fort simple ; il sent le besoin et le formule par un désir plus ou moins impérieux. Sans doute, dans les passions sensibles, les phénomènes psychiques sont plus complexe ; au désir se joint un certain travail de l'imagination, une représentation anticipée de l'impression sensitive désirée, même une certaine combinaison d'idées ; mais c'est surtout dans les passions, que nous proposons d'appeler cérébrales, que le travail du cerveau est considérable ; là, toute la vie de

<sup>264</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 118 , p. 190.

<sup>265</sup> É. ZOLA, *Le Roman Expérimental*, cit., p. 64.

<sup>266</sup> L'interesse per l'opera di Letourneau data molto presto; si consideri infatti che nel manoscritto preparatorio del Ciclo sono contenuti i rimandi puntuali alle «réflexions générales concernant le projet de fresque, contenu et forme, listes de prénoms, de noms, essais de nom-doubles pour la famille, notes prises sur les ouvrages de Charles Letourneau, *Physiologie des passions*, Taxile Delord, *Histoire du second Empire*, et du Dr Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'Hérédité naturelle*» (Ms NAF 102345, 182 f°). Pierre Glaudes ricorda come Letourneau si fece promotore nell'ultimo periodo della sua attività di studioso di idee afferenti all'antropologia evolutivista: «Après son retour en France, Letourneau, qui occupera à l'École d'anthropologie la chaire d'histoire des civilisations, deviendra l'adepte du «paradigme racial évolutionniste». En 1880, il défendra, dans *La sociologie d'après l'ethnographie*, un «polygénisme sériaire rigide», cadre d'un analyse historique fondée sur la répartition des races humaines, sous le rapport de l'anatomie comme de la civilisation, entre races «élues» et races «réprouvées». À ce titre, il sera combattu par Durkheim, qui dénoncera les préjugés politiques avec lesquels il aborde les phénomènes sociaux.» (P. GLAUDES, *Le naturel et le social dans La Fortune des Rougon*, cit., pp. 225-226).

conscience est surexcitée ; il y a, à la fois, des impressions, des désirs, des créations d'images, des idées, des raisonnements.<sup>267</sup>

Le «passions cerebrales» comprendono sia le «affectives» che le «sociales»: nelle prime Letourneau inseriva l'amore, la gelosia, l'odio e l'amore mistico; nelle seconde, si ritrovano l'attaccamento alla patria o a una causa politica. La categoria delle passioni cerebrali segna la parabola di molti personaggi zoliani animati da idealità, tra cui ovviamente Denise. Lei è, come la definisce Zola, l'«élément de passion central»<sup>268</sup> in *Au Bonheur des Dames*. E allora quale è la passione principale di cui Denise si nutre?

Ripercorrendo le fasi cruciali del romanzo non vi è dubbio che è «l'evoluzione naturale del commercio, le esigenze dei tempi moderni, la grandiosità delle nuove invenzioni e per finire, il crescente benessere della gente»<sup>269</sup> a spingere Denise a una strenua resistenza contro le avversità ambientali e gli aspetti deteriori dell'ideologia capitalistica. Dall'incontro tra la “passione” sociale e il desiderio di realizzazione nasce, secondo Letourneau, la “volontà” dell'individuo. Niente di più semplice allorché Zola stabiliva la variabile del romanzo, la sua passione e le caratteristiche principali del personaggio. Come Hulot nel romanzo di Balzac a Zola non spettava che confrontarsi con le difficoltà di ordine narrativo e infine risolverle. Per ciò che riguarda il romanzo del 1882-1883 il maggiore ostacolo di ordine tecnico-narrativo fu la difficoltà di mantenere agli occhi del lettore l'ingenuità e la spontaneità di Denise quali fattori naturali: Zola temeva che potesse insinuarsi un dubbio sulla veracità del personaggio, la cui parabola verso l'alto provocava un senso di smarrimento e di perplessità. Il passaggio dalla “resistenza” alla realizzazione di una “passione” non era privo di tornanti e di potenziali fraintendimenti. Zola doveva, perciò, proteggere l'integrità caratteriale, senza che per questo lo sviluppo risultasse inverosimile. D'altra parte, andavano fugati i dubbi sulla bontà del personaggio: «mais surtout pas en faire une rouée, une femme à calcul».<sup>270</sup> Nel passaggio dai vinti ai vincitori, Denise non doveva perdere le caratteristiche della sua umanità; non poteva cioè trasformarsi anche lei in un “congegno”. Qui subentra uno fra quei messaggi sotterranei che Zola innesta nel racconto, senza esplicitarli. Per comprenderli bisogna infatti ricorrere alla fase genetica del romanzo. Nel *dossier génétique* è esplicitato un dualismo che marca intensamente il senso e le ragioni del romanzo: l'antitesi tra la “passione” e la razionalità, raffigurate rispettivamente in Denise e in Mouret, termina con lo scontro finale tra sentimenti e calcolo utilitaristico. Anche in questo caso è Denise a essere il motore della

<sup>267</sup> CH. LETOURNEAU, *Physiologie des passions*, cit., p. 173.

<sup>268</sup> «Là apparaît le côté poème du livre : une vaste entreprise sur la femme, il faut que la femme soit reine dans le magasin, qu'elle s'y sente comme dans un temple élevé à sa gloire, pour sa jouissance de la femme, l'odeur de la femme domine tout le magasin. – Et [Oct] l'idée commerciale d'Octave est là, plus ou moins consciente et affichée. Pourtant, je ne voudrais pas d'épisodes trop sensuels. Eviter les scènes trop vives, qui finiraient par me spécialiser\*. Certes, laisser le grouillement féminin nécessaire; mais choisir comme élément de passion central une figure d'honnêteté, luttant. Je voudrai par exemple une demoiselle de magasin, la misère enrobe de soie, une fille dont je peindrai\* les souffrances, et que je ferai\* heureuse ou malheureuse plutôt à la fin – Mais il faut trouver l'intrigue.» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, ff. 4/3-5/4, pp. 52-54).

<sup>269</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. VIII, p. 731.

<sup>270</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 14, p. 72.

vicenda, in quanto è l'amore che lei prova per Mouret a determinare la filosofia del romanzo. Nel f. 244 del primo manoscritto (M1) Zola dichiara che l'epilogo amoroso trattiene due tipi di significato: vi è un messaggio storico e politico, piuttosto evidente, e un messaggio antropologico non palesato. Quando Denise si lascia andare alla sua passione amorosa, la quale a sua volta si congiunge con la passione per il Progresso, ha effetto definitivo il lungo sviluppo narrativo finalizzato alla determinazione di un pensiero filosofico aggettante sulla realtà. Si tratta della vittoria del femminile e dell'irrazionale sulla razionalità e il calcolo:

L'avenir est à ces grands magasins. Prodromes d'un immense phalanstère. – Louise est la revanche de l'amour toujours vivant. Tous est broyé, tout est aplani [, mai] et unifié, mais Louise domine. C'est la philosophie de mon livre. Très beau dénouement.<sup>271</sup>

Nel romanzo l'intento sottaciuto non solo si estrinseca nel finale ma è persino preannunciato in uno dei capitoli precedenti, laddove «le triomphe de Venus»<sup>272</sup> è anticipato dalla chiaroveggenza del barone Hartmann:

Il barone Hartmann lo guardava lasciandosi di nuovo trasportare da un'ammirazione fraterna di vecchio viveur. Eh sì, il duello era finito con la sconfitta di Henriette; evidentemente non era lei la donna che doveva vendicare le altre. Gli tornò in mente la figura modesta della ragazza che aveva intravisto attraversando l'anticamera. Se ne stava lì sola e paziente, temibile nella sua dolcezza.<sup>273</sup>

La trasformazione di Denise da crisalide in farfalla, cioè da «femme exploitée»<sup>274</sup> in «femme aimée»<sup>275</sup> conferma la consequenzialità e l'organicità dell'intero processo genetico. Sul piano narrativo conferma la disfatta di Mouret e del suo modo razionale di affrontare la vita. Una modalità esistenziale che pur funzionando nell'economia risulta perdente in altre cruciali situazioni. Dal punto di vista di Mouret la rivincita dell'amore e dell'irrazionale è tanto più dolorosa in quanto egli si è potuto arricchire attraverso lo sfruttamento degli istinti, delle debolezze e dei desideri femminili. *Au Bonheur des Dames* si rivela ben più di un racconto sul piccolo o sul grande commercio o una favola d'amore. La matrice scientifica si salda armoniosamente con una serie di contenuti autoriali, che rimandano a una filosofia non riducibile né alla *schopenhauerismo* di Vallagnosc, né al positivismo progressista, variamente declinato, di Denise e di Mouret. La trama risponde alle esigenze di una vicenda la cui conclusione è il «trionfo di Venere», ovvero il crollo della razionalità messasi al servizio del calcolo economico e dell'utile. Tra la realizzazione della filosofia e la sua realizzazione diegetica si frapponevano solo degli impedimenti di tipo tecnico. Uno di questi è, come detto, l'esigenza di fugare nel lettore ogni dubbio sulla genuinità di Denise:

<sup>271</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 244, p. 356.

<sup>272</sup> Ivi, f. 12, p. 68.

<sup>273</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XI, p. 858.

<sup>274</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 31, p. 92.

<sup>275</sup> *Ibidem*.



Una donna navigata, una scaltra avventuriera, non avrebbe agito diversamente da quella santarellina. Perciò Bourdoncle non poteva più vedersela davanti, con il suo viso dolce dagli occhi chiari, in tutta la sua semplicità, senza sentirsi invadere dal panico, come se dietro quella maschera si nascondesse una mangiatrice di uomini, l'oscuro enigma della donna, la morte nelle sembianze di una vergine. In che modo sventare la manovra di quella falsa ingenua? Ormai cercava solo di scoprire i suoi sotterfugi nella speranza di smascherarli agli occhi di tutti. doveva pur commettere un errore; prima o poi l'avrebbe pescata con uno dei suoi amanti e sarebbe riuscito a cacciarla via un'altra volta: così finalmente il grande magazzino avrebbe ritrovato il suo ritmo di macchina ben congegnata.<sup>276</sup>

Bourdoncle, in quanto paladino del calcolo e dell'utile, ripudia ciò che non è strettamente razionale, come l'amore e il giuramento di eterna unione matrimoniale. Il suo obiettivo è quindi quello di sbugiardare Denise. Anti-femminista e misogino, egli è un convinto assertore del dominio maschile: ma l'avanzata del Progresso ha tra le sue frecce anche l'emancipazione della donna, di cui Denise resta un'immagine più che positiva. Benché proprio dalla ragazza giungano nel romanzo le principali disquisizioni in materia economica, egli è costretto a odiarla come emblema del femminile e dell'irrazionale. Da un punto di vista funzionalistico Zola utilizzò Bourdoncle per esplicitare, fugandoli, i dubbi sulla genuinità di Denise. La buona fede di Denise ne esce rinsaldata.<sup>277</sup> E come se non bastasse Zola reinterviene su questo aspetto, servendosi della forma dell'indiretto libero e precisando che:

Era per un istinto di felicità che si intestardiva, per il desiderio di vivere una vita tranquilla e non per obbedire all'idea della virtù. Sarebbe già caduta tra le braccia di quell'uomo, sedotta nell'anima e nel corpo, se non avesse provato un senso di ribellione, quasi un disgusto al pensiero di donare tutta se stessa nell'incognita del domani. Avere un amante le incuteva paura, la paura folle che fa impallidire la donna all'approccio del maschio.<sup>278</sup>

Il rifiuto dell'amore genera inizialmente in Denise un contrasto profondo tra desideri, passioni e amor proprio. Zola ha costruito su questa dialettica intima la psicologia evolutiva del personaggio. E non a caso il sentimento che domina nella ragazza è la

---

<sup>276</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XI, p. 862.

<sup>277</sup> La voce narrante introduce in indiretto libero il punto di vista di Denise sul significato della sua indipendenza: «Denise, invece, era lontana da questi pensieri. Ciò che la spingeva ad andarsene erano proprio i giudizi che correvano sul suo conto lasciandola sconcertata. Quando mai aveva avuto le intenzioni che le attribuivano? Si era forse mostrata furba, civetta, ambiziosa? Non aveva fatto altro che presentarsi nella sua semplicità ed era la prima a stupirsi di essere amata così. Anche adesso, perché la sua decisione di abbandonare il Bonheur era vista come un'abile mossa? Eppure era la cosa più naturale di questo mondo! Ormai aveva i nervi a pezzi, provava un intollerabile senso di oppressione tra i continui pettegolezzi che giravano in negozio, l'assedio appassionato di Mouret e la battaglia che era costretta a combattere contro se stessa; e preferiva allontanarsi per paura di cedere e di rimpiangerlo poi per tutta la vita. Se questa era una mossa strategica, lei proprio non lo sapeva, e si chiedeva disperata come fare per non avere l'aria di una donna a caccia di marito.» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. xiv, p. 939).

<sup>278</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. XII, p. 885.

«paura»: <sup>279</sup> il dissidio interiore provoca infatti l'exasperazione e l'angoscia finché su una simile confusione non prevale il desiderio della felicità. Per superare l'«avversione per le soluzioni avviliti e sconsiderate», <sup>280</sup> Denise dovrà smettere di sentirsi «fortunata di non amare nessuno». <sup>281</sup> Fino al termine della vicenda nessun «bisogno irrazionale» <sup>282</sup> prevale sul dominio che Denise si auto-impone. Eppure l'istinto ad amare prevarrà sia sulla razionalità che sul «vitello d'oro» che ne è il simulacro, il denaro. La sconfitta inflitta al piccolo commercio e il successo del Bonheur non evitano a Mouret il sapore della sconfitta: senza l'amore di quella donna, umile e dimessa, ogni altra ricchezza perdeva di valore e si svuotava di piacere la conquista materiale del dominio. Nella lotta tra femminile e maschile e tra apollineo e dionisiaco, tra natura e ragione, è attraverso la vicenda e l'azione della variabile Denise che trionfano la natura e la vita sul controllo e il disciplinamento. Il «cedimento della volontà» in Mouret è il cedimento di un'intera logica razionalistica. Si tratta della vera rivincita della natura e delle donne a cui Zola allude nel *dossier génétique*. La capacità di Mouret di averle sedotte e di averne sfruttato a proprio profitto i loro desideri gli si rivolta contro.

Il piano narrativo si ricollega, dunque, a quello occulto e sotterraneo, in cui appaiono i significati allegorici e anagogici contenuti nella finzione istoriale. Ho cercato di dimostrare che se sul piano storico l'unione tra Mouret e Denise sarà espressione di due tipologie di capitalismo – quello aggressivo di Mouret e quello *welfaristico* di Denise – sul piano simbolico emerge una “filosofia del libro”: Zola ha quindi insinuato nella trama i conflitti tra femminile e maschile, tra il sentimento e la razionalità, tra natura e il controllo umano sulla vita. La scienza accompagna il romanziere nella fase di interpretazione della realtà fenomenica del commercio, ma la lettura personale è nella visione allegorica dei meccanismi meccanizzati e alienanti del lavoro, della vendita e del consumo spinto fino all'alienazione e alla patologia.

---

<sup>279</sup> Zola finalmente rileva a proposito di Denise che alla fine *elle* «n'a plus peur» (É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *La fabrique des Rougon-Macquart*, cit., vol. IV, MSNAF 10277, f. 246).

<sup>280</sup> É. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in ID., *Romanzi*, vol. II, cit., cap. VII, p. 702.

<sup>281</sup> Ivi, cap. VII, p. 717.

<sup>282</sup> Ivi, cap. XIV, p. 970.



## BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BERNARD C., *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J. B. Baillièrè et Fils, 1865.
- COMTE A., *Corso di Filosofia positiva*, Torino, UTET, vol. I, 1967 [1830].
- DE GONCOURT E., *Les frères Zenganno*, Napoli, Liguori-Nizet, 1981 [1879].
- DE MEIS A., *Dopo la laurea*, Bologna, Monti, 1868-1869.
- DE STAËL G., *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Lausanne, Mourer-Hignou, 1796.
- DE TOLOUSE É., *Envoi de Émile Zola*, Paris, Flammarion, 1896.
- FRANCHETTI L.- SONNINO S., *Inchiesta in Sicilia*, 2 voll., Firenze, Vallecchi, 1974 [1877].
- GIFFARD P., *Les Grands Bazarx. Paris sous la Troisième République*, Paris, Havard, 1882.
- LEGRAND DU SAULLE H., *Les Hystériques. État physique et état mental. Actes insolites, délictueux et criminels*, Paris, J. B. Baillièrè, 1883.
- LE PLAY F., *Les ouvriers européens*, Paris, Imprimerie Impériale, 1855.
- LE PLAY F., *Étude sur le travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe*, Paris, Alfred Mame et fils, 1877-1879.
- LETOURNEAU CH., *Physiologie des passions*, Paris, C. Reinwald, 1868.
- MAUPASSANT G., *Le Roman*, in ID., *Pierre et Jean*, Paris, Garnier, 1959 [1888].
- MICHELET J., *Le peuple*, Paris, Hachette, 1846.
- MOREL B. A., *Traité de maladie mentale*, Paris, Masson, 1860.
- NIEVO V. I., *Novelliere campagnuolo*, a c. di I. De Luca, Torino, Einaudi, 1956.
- PARENT-DU CHATELET A., *La prostitution à Paris au XIX siècle*, Paris, 1836.
- PIRANDELLO L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1985.
- PITRÉ G., *Usi e costumi del popolo siciliano*, Firenze, Universale Cappelli, 1961.
- PITRÉ G., *Canti popolari siciliani*, Bologna, Forni, 1980 [1870-1871].
- QUINET E., *La Création*, Paris, Lacroix, 1870.
- SAINT-SIMON H., *De la Réorganisation de la Société européenne ou De la nécessité et des moyens de rassembler les peuples de l'Europe en un seul corps politique, en conservant a chacun son indépendance nationale*, par M. le Comte de Saint-Simon et par A. Thierry, son élève, Paris, chez Adrien Egron-Delaunay, 1814.

- SAVINIO A., *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1993.
- SONNINO S., *Diari 1868/1912*, I, Bari, Laterza, 1972.
- TAINE H., *Philosophie de l'art*, Paris, J. B. Baillière, 1865.
- TAINE H., *Histoire de la littérature anglaise*, 5 voll., Paris, Hachette, 1863-1864.
- TAINE H., *De l'intelligence*, Paris, Librairie Hachette, 1892 [1870].
- TAINE H., *De la manière de voyager, Conférence à l'École libre des sciences politiques*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Mss., fonds Taine, 1873.
- TARDE G., *Le lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1895, 2<sup>a</sup> ed.
- TORRACA T., *Giambattista Calvello e il suo insegnamento*, «Giornale Napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche», diretto da F. Fiorentino, compilato da M. Tallarigo, Napoli, II, vol. III, 6, dicembre 1876.
- TORRACA F., *L'educazione moderna e le scuole tecniche*, Napoli, tip. Testa, 1875.
- VERGA G., *Lettera a Filippo Filippi del 6 ottobre 1880*, in TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4, 1977, pp. 6-40.
- VERGA G., *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972.
- VERGA G., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979.
- VERGA G., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979.
- VERGA G.-CAPUANA L., *Carteggio*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.
- VERGA G., *Milano 1881*, in *Milano 1881*, Palermo, Sellerio, 1991 [1881].
- VERGA G., *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004.
- VIGO L., *Canti popolari siciliani*, Catania, Galatola, 1857.
- VIGO L., *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania, Galatola, 1870-1874.
- VILLARI T., *La filosofia positiva e il metodo storico*, Firenze, 1865.
- VILLERME L. R., *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine, de soie*, Paris, Union général d'Édition, 1971 [1840].
- ZOLA É., *Al paradiso delle signore*, trad. da F. Martini, Perino, Roma, 1883.
- ZOLA É., *Germinal*, Torino, Einaudi, 1951 [1885].

ZOLA É., *Les Rougon-Macquart*, Édition d'Armand Lanoux et Henri Mitterand, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1960-1967.

ZOLA É., *Œuvres Complètes*, Éditions établie sous la direction de H. Mitterand, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968.

ZOLA É., *Au Bonheur des Dames*, Paris, Flammarion, 1971 [1883].

ZOLA É., *Le Roman Expérimental*, Paris, Flammarion, 1971 [1880].

ZOLA É., *Il Romanzo Sperimentale*, Pratiche Editrice, Parma, 1980.

ZOLA É., *Au Bonheur des Dames*, Paris, Gallimard, 1980.

ZOLA É., *Correspondance 1877-1880*, Montréal, Éditions du CNRS, 1982.

ZOLA É., *Prefazione* in ID., *Teresa Raquin*, Milano, Garzanti, 1985, p. 4 [1868].

ZOLA É., *Cahiers d'enquêtes*, Paris, Plon, 1986.

ZOLA É., *Taccuini. Un'etnografia inedita della Francia*, a c. di H. Mitterand, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

ZOLA É., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, a c. di C. Becker, Coll. Bouquins, Laffont, 5 voll., 1992.

ZOLA É., *La fabrique des Rougon-Macquart. Éditions des dossiers préparatoires*, 5 voll., publiés par C. Becker et V. Lavielle, Paris, Éditions Honoré Champion, 2003-2011.

ZOLA É., *Romanzi*, vol. I, Milano, Mondadori, 2012.

#### ARTICOLI

ALEXIS P., *Une 'première' en librairie*, «Le Figaro», 15 novembre 1880.

ARCOLEO G., *Recensione di C. Tronconi - Passione maledetta*, in «Preludio», I, 21, 1 maggio 1876, pp. 183-185.

CAPUANA L., *Les frères Zemganno*, «Rassegna Letteraria», «Corriere della Sera», 11-12/8/1879.

CHIAPPELLI F., *Lettere inedite di Luigi Capuana*, «Giornale del Mattino», 19 febbraio 1954.

COLOMBINE, *Les demoiselles des magasins*, «Gil Blas», 16 gennaio 1882.

DE SANCTIS F., *Petrarca e la critica francese*, «Nuova Antologia», vol. IX, settembre 1868.

FEDERICO-PIPTONE G., *Il metodo di Émile Zola*, «Il Momento», Palermo, 1 giugno 1883.

- GAVROCHE, *Recensione di Madri ... per ridere* (autore: Cesare Troncosi), «Lo Statuto», Palermo, 25 giugno 1877.
- LAFFITTE J., *Nana*, «Le Voltaire», 5 febbraio 1880.
- ONUFRIO E., *Sulla presente letteratura*, in «Il Precursore», Palermo, 20 settembre 1876.
- ONUFRIO E., *Rassegna drammatica: Teresa Raquin di Emilio Zola al Bellini*, in «Il Paese», 8-9 ottobre 1879.
- ONUFRIO E., *La «Vita dei Campi»*, in «Capitan Fracassa», 14 settembre 1880.
- PLATEL F., *Les Grands Bazars*, «Le Figaro», 23 marzo 1881.
- RAJNA P., *I «Rinaldi» o i cantastorie di Napoli*, in «Nuova Antologia», sec. serie, XIII, vol. XII, 15 dic. 1878, pp. 557-579.
- RAJNA P., *Recensione*, «La Perseveranza», XX, 24 dic. 1878.
- RICHEPIN J., *Le Calicot*, «Gil Blas», 21 novembre 1881.
- SALVADORI G., *Au Bonheur des Dames*, «La Domenica Letteraria», 22 aprile 1883.
- ZOLA É., *Documents humains*, «Le Voltaire», 25 marzo 1879.
- ZOLA É., *Femmes honnêtes*, «Le Figaro», 18 aprile 1881.

## BIBLIOGRAFIA CRITICA

- ADAMS T. E.-JONES S. H.-ELLIS C., *Auto-ethnography*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- ALFIERI G., *Il motto degli antichi*, Catania, Fondazione Verga, 1985.
- ALFIERI G., *Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato verghiano*, «Annali della Fondazione Verga», 4, 1987, pp. 7-77.
- ALFIERI G., *Verga*, Roma, Salerno Editrice, 2016.
- ALEXIS P., *Zola. Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882.
- ALLIEGRO V., *Antropologia italiana. Storia e storiografia 1869-1975*, Firenze, Seid Editori, 2011.
- ARCOLEO G., *Letteratura contemporanea in Italia*, Napoli, Perrotti, 1875.
- ARRIGHI A., *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937.

- ASOR ROSA A., *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 721-776.
- ASOR ROSA A., *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, t.II, *La cultura*, Torino, Einaudi, 1975.
- AZZOLINI P., *Nota introduttiva*, in CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, II serie, Napoli, Liguori, 1988, pp. VII-XXXIX.
- AUBERBACH E., *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, Torino, 1956.
- BAGULEY D., *Bibliographie de la critique sur Émile Zola: 1864-1970 et 1971-1980*, Toronto, Toronto University Press, 1982.
- BAGULEY D., *Naturalist Fiction: the entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- BALDI G., *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori Editore, 2006.
- BECKER C., *Préface*, in ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Flammarion, 1971.
- BECKER C., *La fabrique de Germinal*, Paris, Sedes, 1986.
- BECKER C., *Thérèse Raquin: la science comme projet, le fantasme comme aveau*, «Excavatio», vol. I, 1992, pp. 1-10.
- BECKER C., *Les apprentissages de Zola*, Paris, PUF, 1993.
- BECKER C., *Zola et Lombroso. A' propos de La Bête humaine*, «Les Cahiers Naturalistes», 80 (2006), pp. 37-49.
- BENEDETTI C., *Disumane Lettere*, Roma-Bari, 2011.
- BEUCHAT CH., *Histoire du naturalisme français*, t.II, Paris, Ed. Corrêa, 1949.
- BIGAZZI R., *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978.
- BIGAZZI R., *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.
- BIGAZZI R., *La carriera di un novelliere*, in *L'illusione della realtà. Capuana verista*, cit., pp. 97-112.
- BOLZONI L.-TEDESCHI M., *Dalla Scapigliatura al verismo*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- BORSELLINO N., *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- BRANCATI B., *Lettere al Direttore*, in ID., *Romanzi e saggi*, a c. di M. Dondero, Milano, Mondadori, 2003.
- BRANCIFORTI F., *L'amante di Gramigna*, «Annali della Fondazione Verga», 17, 2000, pp. 177-213.
- BRONZINI G. B., *Componente siciliana e popolare in Verga*, «Lares», XLI, 1975, pp. 255-317.
- BRUNO F., *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- BUTTITA A., *Prefazione*, in GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti*, cit.



- CAMERONI C., *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a c. di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974.
- CABANES J.-L., *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.
- CABANÈS J.-L., *Zola et le modèle bernardien*, in «Romantisme», 82, 1993, pp. 83-89.
- CANDELORO G., *Introduzione a F. De Sanctis*, in DE SANCTIS, *Opere*, vol. XI, *La Scuola cattolico-liberale*, Torino, Einaudi, 1953.
- DE SANCTIS F., *Opere*, vol. XI, *La Scuola cattolico-liberale*, Torino, Einaudi, 1953.
- CAPPELLANI N., *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940.
- CAPUANA L., *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880.
- CAPUANA L., *Spiritismo*, Catania, Giannotta, 1884.
- CAPUANA L., *Verga e D'Annunzio*, a c. di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972.
- CAPUANA L., *Gli «Ismi» contemporanei*, a c. di G. Luti, Milano, Fabbri, 1973.
- CAPUANA L., *L'isola del Sole*, Verona, Edizioni del Paniere, 1988.
- CAPUANA L., *Studi sulla letteratura italiana. Seconda serie*, Napoli, Liguori, 1988.
- CAPUANA L., *Per l'arte*, a c. di R. Scrivano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.
- CAPUANA L., *Luigi Capuana e le carte messaggere*, a c. di S. Zappulla Muscarà, Catania, vol. I, C.U.E.C.M., 1996.
- CAPUANA L., *Lettere inedite a Lionardo Vigo*, a c. di L. Pasquini, Roma, Bulzoni, 2002.
- CASTELLI D., *Dello scrivere in prosa presso gli Italiani*, in «Rivista contemporanea nazionale italiana», a. XVII, vol. LVIII, fasc. 188 e 189, lug. e ago. 1869, pp. 66-190
- CATTANEO G., *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963.
- CAVALLI PASINI A., *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Patron, 1982.
- CECCO F., *Contributo allo studio dei proverbi nei «Malavoglia»*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Danta Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 371-390.
- CHEVRILLON A., *Taine. Formation de sa pensée*, Paris, Librairie Plon, 1932.
- CHEVRILLON A., *Portrait de Taine*, Paris, Fayard, 1958.
- CIRESE A. M., *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976.
- CIUFFOLETTI Z., in FRANCHETTI-SONNINO, *Inchiesta in Sicilia*, cit., II, pp. 283-343.

- CNOCKAERT V., *Denise ou la vertu attentatoire dans Au Bonheur des Dames*, in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, cit., pp. 437-448.
- CNOCKAERT V., *Véronique Cnockaert commente Au Bonheur des Dames d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, 2007.
- COLICCHI C., *De Sanctis, Capuana e la poetica del verismo italiano*, in *Francesco De Sanctis e il realismo* (Atti del Convegno, Napoli, 2-6 ottobre 1977), vol. I, Napoli, Giannini Editore, 1978, pp. 753-763.
- COLOMBI C., *Ottocento stravagante*, Roma, Aracne, 2011.
- CORRENTI C., *Della letteratura rusticale*, in «Rivista Europea», marzo 1846
- CRAPANZANO V., *Il dilemma di Ermes*, in *Scrivere le culture*, cit., pp. 89-118.
- CROCE B., *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1938.
- CROCE B., *Letteratura della Nuova Italia*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1964.
- CROSSLEY C., *La création d'Edgar Quinet et le darwinisme social*, «Romantisme», 11 (1981), pp. 65-74.
- DE AMICIS E., *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves, 1879.
- DE ANGELIS R., *Between Anthropology and literature: interdisciplinary discourse*, London, Routledge, 2002.
- DEBENEDETTI G., *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.
- DE BLASI C., *Luigi Capuana: vita-amicizie-relazioni letterarie*, Mineo, Edizione Biblioteca Capuana, 1954.
- DELEUZE G., *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, pp. 373-386.
- DEL BALZO C., *La vita e i libri a Parigi*, Napoli, Marano, 1882.
- DEI F., *La libertà di inventare i fatti*, «Il Gallo Silvestre», 13, 2000, pp. 188-196.
- DE LATTRE A., *Le Réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris, PUF, 1975.
- DELLA BIANCA L., *Per una rilettura di Le Roman Expérimental di Émile Zola*, in «Studi Francesi», 2012, pp. 518-522
- DELLA BIANCA L., *Da Émile Zola a Cletto Arrighi: Nanà a Milano*, in «Transalpina», 2013, 16, pp. 213-221.
- DE MICHELIS E., *L'arte del Verga*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1941.
- DE ROBERTO F., *Casa Verga*, Firenze, Le Monnier, 1964.
- DE SANCTIS F., *Saint-Marc Girardin*, in *Saggi critici*, a c. di L. Russo, Bari, Laterza, 1952.
- DE SANCTIS F., *Scritti critici*, a cura di G. Scalia, Milano, Rizzoli, 1966.
- DE SANCTIS F., *Saggi sul realismo*, a c. di S. Giovannuzzi, Milano, Mursia, 1990.

- DE STASIO L., *Pirandellismo e funzione della finzione in Alberto Savinio e Eduardo de Filippo*, in *Finzioni e finzioni*, cit., pp. 181-198.
- DILLON WANKE M., *Cameroni, Verga, «I Malavoglia»*, in *«I Malavoglia»*, (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga, I, 1982, pp. 103-121.
- DISEGNI S., *La passion dans des dossiers préparatoires des Rougon-Macquart*, in *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo*, cit., pp. 54-69.
- DISEGNI S., *Entre science et littérature: Zola lecteur de Letourneau*, «Les Cahiers Naturalistes», 81 (2007), pp. 135-153.
- DOTTI U., *La questione meridionale e i problemi del realismo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Loescher, vol. CLXXVIII, 2001, pp. 1-46.
- D'OVIDIO F., *Francesco De Sanctis conferenziere e insegnante*, in ID., *Rimpianti*, Palermo, Sandron, 1903, pp. 97-136.
- DUFFY L., *Du monstre lombrosien à l'anormal zolien: généalogies pathologiques et discursives de La Bête humaine*, «Les Cahiers Naturalistes», 83 (2009), pp. 149-163.
- DURANTE M., *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana*, Firenze, Sansoni, 1981.
- DUSMENIL R., *La publication des soirées de Médan*, Paris, Malfère, 1933.
- ELLIS C., *The ethnography I. A methodological Novel about autoethnography*, Alta Mira Press, Walnut Creek, 2004.
- Essais de critique génétique*, s. la direction de L. Hays, Paris, Flammarion, 1979.
- FABIAN J., *Coevalness, Point of departure*, in ID., *Time and the Other*, New York, Columbia University Press, 2014.
- FEDI R., *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di "C'era una volta..."*, in *L'illusione della realtà. Capuana verista*, cit., pp. 205-220.
- Francesco De Sanctis e il realismo* (Atti del Convegno, Napoli, 2-6 ottobre 1977), 2 voll., Napoli, Giannini Editore, 1978.
- FERRAROTTI F., *Introduzione*, in COMTE, *Corso di Filosofia positiva*, cit., pp. 9-25.
- Finzioni e finzioni*, (Atti del Convegno Internazionale Lovanio/Anversa, 19-21 maggio 2010), a c. di B. Van den Bossche, M. Jansen, N. Dupré, Firenze, Cesati, 2013.
- FOURIER C., *Teoria dei quattro movimenti e altri scritti*, Torino, UTET, 1972.
- GAILLARD J., *Préface*, in ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Gallimard, 1980.
- GALLO C., *Il verismo minore in Sicilia: teorie e teorici del ventennio 1875-1895*, Roma-Acireale, Bonanno, 1999.
- GAMBACORTI I., *Verga a Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1994.

- GARRA AGOSTA G., *La Biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, Edizioni Greco, 1977.
- GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- GEERTZ C., *Opere e vita. L'antropologo come autore*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- GHIDETTI E., *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- GIANCRISTOFARO L., *Il segno dei vinti*, Lanciano, Carabba, 2005.
- GIGLIOLI D., *I Malavoglia*, cit., pp. 15-43.
- GIANNANTONIO P., *Verga, il Mezzogiorno e il mondo contadino*, in «Critica Letteraria», IX, fasc. III, n. 31, 1981, pp. 221-236
- GIOIA V., *French utopian thought and political economy (1789-1848)*, in *Pensiero critico ed economia politica nel XIX secolo: da Saint-Simon a Proudhon*, cit. pp. 35-60.
- GIROD R., *La sociologie fondamentale et ouverte de M. Jean Piaget*, in *Psychologie et épistémologie génétiques. Thèmes piagétiens*, Paris, Dunod, 1966.
- GLAUDES P., *Le naturel et le social dans La Fortune des Rougon*, in *Relire La Fortune des Rougon*, s. la direction de P. Glaudes et A. Pagès, Paris, Garnier, 2015, pp. 219-255.
- GUEDJ A., *La Littérature et la science sous le Second Empire, ou le naturalisme avant Zola*, «Revue des Sciences Humaines», 160, 1975.
- DE MEIJER P., *Le costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta, Sciascia, 1969.
- HAMON PH., *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.
- HAMON PH., *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- HAMON PH., *Les enjeux de la description des passions dans l'esthétique naturaliste*, in *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo*, cit., pp. 15-28.
- Il caso Verga*, a c. di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1972.
- INNAMORATI M., *Il meccanismo intimo dello spirito. La psicologia di Théodule Ribot nel suo contesto storico*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- «*I Malavoglia*», (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga, vol. II, 1982.
- Interpretazioni di Zola*, a c. di R. Paris, Roma, Savelli, 1975.
- Il punto su Verga*, a c. di V. Masiello, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Lecce, Manni, 2007.

- KAHANOV A., *Une icône dans l'œuvre de Zola. Le portrait de M. me Hédouin dans Au Bonheur des Dames*, «Les Cahiers Naturalistes», 1995 (69), pp. 127-138.
- LANDUCCI G., *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia*, Firenze, Olschki, 1977.
- LANDUCCI S., *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo*, (Atti del Convegno internazionale di Studi, Napoli, 30 e 31 gennaio 2004), a c. di M. R. Alfani, P. Bianchi, S. Disegni, Napoli, Marchese Editore, 2009.
- L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, 2003.
- L'illusione della realtà. Capuana verista*, (Atti del Convegno, 16-18 marzo 1989, Montréal), a c. di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno Editrice, 1990.
- L'occhio fotografico*, a c. di P. Tortonese e G. Longo, Cuneo, Nerosubianco, 2014.
- LAVIELLE V., *Le cycle des Rougon-Macquart, la science et l'imaginaire*, «Les Cahiers Naturalistes», 68 (1994), pp. 23-28.
- LEDENT D., *Zola ethnographe?*, «Les Cahiers Naturalistes», 88 (2014), pp. 221-235.
- LEGER F., *L'idée de race chez Taine*, dans *L'Idée de race dans la pensée politique française contemporaine*, s. la direction de P. Guiral et È. Temine, Paris, Éditions du CNRS, 1977, pp. 88-100.
- Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1975.
- LO CASTRO G., *La verità difficile*, Liguori, Napoli, 2012.
- LONGHI R., *Fatti di Masaccio e Masolino e altri studi sul Quattrocento*, Milano, Abscondita, 2014.
- LOHMAN J. D., *The participant observer in community studies*, «American sociological review», VI, 1937, pp. 890-898.
- LONGO G., *Vérisme et Naturalisme : Verga et/ou*, «Chroniques italiennes», 57, 1999, pp. 77-99.
- LUKÁCS G., *Per il centenario di Zola* in ID., *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970.
- LUMBROSO O., *L'invention des lieux*, Paris, Les Éditions Textuel, 2002.
- LUPERINI R., *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974.
- LUPERINI R., *Introduzione a I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1988.
- LUPERINI R., *Simbolo e "ricostruzione intellettuale" nei "Malavoglia"*, in *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- LUPERINI R., *Lukács, Benjamin e il problema del naturalismo*, in ID., *Controtempo*, Liguori, Napoli, 1999.
- LUTI G., *Introduzione*, in CAPUANA, *Gli Ismi contemporanei*, cit.
- MACAGGI G., *Verismo o realismo*, Genova, Istituto Sordomuti, 1877.

- MADRIGNANI C. A., *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.
- MADRIGNANI C. A., *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- MALATO E., *Capuana e l'elaborazione artistica delle fiabe*, in *L'illusione della realtà. Capuana verista*, cit., pp. 221-265.
- MARCHI G. P., *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1969.
- MARCUS G. E.-CUSHMAN D., *Ethnographies as texts*, in «Annual Review of Anthropology», 1982, 11, pp. 25-69.
- MARIANI G., *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971.
- MARREY B., *Les grands magasins des origines à 1939*, Paris, Picard, Paris, 1979.
- MARTINO P., *Le naturalisme français*, Paris, Collection Armand Colin, 1923.
- MARVASO R., *Strategie testuali da Argonauts a Gomorra*, «Studi Culturali», 1, 2014, pp. 125-136.
- MARX K., *Il Capitale*, Libro I, a c. di A. Macchioro e B. Maffi, Torino, UTET, 2009.
- MARZOT G., *L'arte del Verga*, Vicenza, Annuario dell'Istituto Magistrale A. Fogazzaro, 1930.
- MARZOT G., *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, Messina-Milano, Principato, 1941.
- MASIELLO V., *Premesse e antecedenti*, in *Il punto su Verga*, cit., pp. 22-28.
- MASSARANI T., *Una nobile vita*, carteggio a c. di R. Barbiera, Firenze, Le Monnier, 1909.
- MAZZACURATI G., *Stagioni dell'Apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998.
- MELIS R., *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani*, Fondazione Verga, Catania, 1990.
- MENARD S., *Émile Zola et les aveux du corps*, Paris, Garnier, 2014.
- MILLER B., *Au Bon Marché 1869-1920. Le consommateur apprivoisé*, Paris, Colin, 1987.
- Mimesis et Semiosis*, Paris, Nathan, 1992.
- MINEO N., *Il «vero» dei veristi*, «Annali della Fondazione Verga», 7, 1990, pp. 7-24.
- MITTERAND H., *Introduction*, in ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, 4 voll., Paris, Seuil, 1970.
- MITTERAND H., *Programme et préconstruit génétiques: le dossier de L'Assommoir*, in *Essais de critique génétique*, cit., pp. 199-201.
- MITTERAND H., *Avant-Propos*, in ZOLA, *Cahiers d'enquêtes*, Paris, Plon, 1986, pp. 9-19.
- MITTERAND H., *L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990.
- MITTERAND H., *Zola, Sous le regard d'Olympia*, Paris, Fayard, 1999.

- MITTERAND H., *Zola. L'homme de Germinal (1871-1893)*, Paris, Fayard, 2001.
- MORAUD F.-M., *Thérèse Raquin, roman expérimental*, «Les Cahiers Naturalistes», 84 (2010), pp. 157-164.
- MUSUMARRA C., *Capuana critico*, «Cultura e Scuola», a. VI, n. 21, gen.-mar. 1967.
- Naturalismo e verismo* (Atti del Convegno, Catania, 10-13 febbraio 1886), Fondazione Verga, Catania, 1988.
- NAVARRIA A., *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976.
- NELSON B., *Zola and the bourgeoisie*, London-New Jersey, Barnes & Noble, 1983.
- NELSON B., *Désir et consommation dans Au Bonheur des Dames*, «Les Cahiers Naturalistes», 1996 (70), pp. 19-34.
- NGAI P.-HUILIN L.-YUHUA G.-YUAN S., *Nella fabbrica globale*, Verona, Ombre corte, 2015.
- NICOLOSI F., *Verga tra De Sanctis e Zola*, «Annali della Fondazione Verga», 1, 1984, pp. 41-96.
- NISS R. J., *Zola et le capitalisme: le darwinisme social*, «Les Cahiers Naturalistes», 1980 (54), pp. 57-68.
- NOVIELLO A.-PAOLUCCI G., *Gli uomini, le macchine, il capitale*, «D-M-D'», 1, 2010, pp. 24-29.
- OJETTI U., *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier, 1946.
- OLIVA G., *Capuana in archivio*, Caltanissetta, Sciascia, 1979.
- On Editing Nineteenth-Century Fiction*, New York-London, Garland Publishing, 1978.
- ONUFRIO E., *Le formule del bello e dell'arte*, Palermo, L'Espresso, 1977.
- PAGES A., *Zola/Goncourt: polémiques autour de l'écriture artiste*, in *Les frères Goncourt: art et écriture*, Paris, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 315-321.
- PAPPALARDO S., *Il proverbio nei «Malavoglia» del Verga*, in «Lares», XLI, 4, 1975, pp. 255-317.
- PAVANELLO M., *Fare antropologia. Metodi per la ricerca etnografica*, Milano, Zanichelli, 2009.
- PELLINI P., *L'oro e la carta*, Fasano, Schena Editore, 1996.
- PELLINI P., *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- PELLINI P., *Naturalismo e verismo*, Milano, Mondadori, 2010.
- PELLINI P., *La 'fêlure' tra Zola e Deleuze. Una nota su scienza, letteratura e metafora*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2011, 82, pp. 161-173.
- PELLINI P., *Verga*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- PELLINI P., *Note e notizie sui testi*, in ZOLA, *Romanzi*, voll. III, Milano, Mondadori, 2012.

- PELLINI P., *Introduzione a Au Bonheur des Dames*, in ZOLA, *Romanzi*, cit.
- Pensiero critico ed economia politica nel XIX secolo: da Saint-Simon a Proudhon*, a c. di Vitantonio Gioia, Sergio Noto, Alfonso Sánchez Hormigo, Bologna, Il Mulino, 2015.
- PETERS CRICK R., *For the pleasure of Ladies: Theft, Gender and object relations in Au Bonheur des Dames*, in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, cit., pp. 470-488.
- PETTI J., *Le grand cataclysme des corrections. Notes sur des manuscrits de Green et de Mauriac*, «Littérature», 28, 1977, pp. 40-49.
- PETRONIO G., *Bilancio del convegno*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, (Atti del II Convegno di studi, Catania, 21-22 novembre 1980), Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 221-228.
- PICONE M., *Premessa*, in *L'illusione della realtà. Capuana verista*, cit., pp. 7-9.
- PIERI M., *Introduzione a G. VERGA, I Malavoglia*, Torino-Milano, UTET-Tea, 1990.
- PITRÉ G., *Bibliografia degli scritti di Giovanni Pitré*, a c. di G. D'Anna, Palermo, Ila Palma, 1996.
- Pitré e Palermo*, (Atti del Convegno, 13-14 aprile 1986), Roma, Bulzoni, 1987.
- POMILIO M., *Dal Naturalismo al verismo*, Liguori, Napoli, 1966.
- POZZI R., *Taine. Scienze umane e politica nell'Ottocento*, Marsilio, Milano, 1993.
- PRETE A., *Il realismo di De Sanctis*, Bologna, Cappelli Editore, 1970.
- Quindici episodi del romanzo italiano*, Bologna, Edizioni Pendragon, 1999.
- Radical Pragmatics. A reader*, ed. by P. Cole, New York, Academic Press, 1981.
- RAGONESE G., *Interpretazione di Verga*, Palermo, Manfredi, 1965.
- RAGUSA MOLETTI G., *Il Realismo*, Palermo, Gaudiano, 1878.
- RAPISARDA S., *Illusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle classi alte nelle varianti de I ricordi del Capitano d'Arce*, «Annali della Fondazione Verga», 7, 1990, pp. 25-61.
- REGGIANI C., *L'énonciation narrative en 1880: les discours rapportés*, in «Les Cahiers Naturalistes», 86 (2012), pp. 101-114.
- REICHLIN M., *Histoire de la psychologie*, Paris, Presse Universitaire de France, 1957.
- Relire La Fortune des Rougon*, s. la direction de Pierre Glaudes et Alain Pagès, Paris, Garnier, 2015.
- RENDA F., *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, vol. I, Palermo, Sellerio, 1984.
- REVERZY É., *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans «Les Rougon-Macquart»*, Genève, Droz, 2007.
- REVERZY É., *Préface*, in DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux, Œuvre narrative complète*, t.VI, Paris, Garnier, 2014, pp. 8-50.



- RICCARDI C., *Pensiero politico, teorie letterarie e narrativa tra Risorgimento e Unità*, in «Strumenti Critici», XXVI, n. 126, maggio 2001, pp. 231-260
- RIVOAL H., *Femmes, commerce(s) et capitalisme dans Au Bonheur des Dames*, «Les Cahiers Naturalistes», 87 (2013), pp. 239-252.
- ROMBOLI F., *L'arte "impersonale" e l'opera romanzesca di Luigi Capuana*, in *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, cit., pp. 83-118.
- ROSSETTI E., *Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana*, in *L'illusione della realtà. Capuana verista*, cit., pp. 113-134.
- RUSSO L., *I Narratori*, Fondazione Leonardo, Roma, 1923.
- RUSSO L., *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Firenze, Sansoni, 1959.
- RUSSO L., *Verga*, Laterza, Roma-Bari, 1968.
- SALSANO R., *L'ultimo Capuana e la crisi del naturalismo nella narrativa*, in *Italia e Europa. Dalla cultura nazionale all'interculturalismo*, (Atti del XVI Convegno AIPI, a c. di M. Bastiaens, B. M. Van den Bossche, C. Salvadori, Lonergan, Firenze, Cesati, 2006, pp. 287-293.
- SALSANO R., *Scrittura e alterità*, Firenze, Cesati, 2005, pp. 81-113.
- Sapegno N., *Appunti per un saggio sul Verga*, in ID., *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza, 1961, pp. 256-270.
- SCARPA M., *Le Carnaval des Halles. Une ethnocratie du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
- SCIASCIA L., *La chiave della memoria*, «Sigma», x, 1-2, 1977, pp. 3-11.
- Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, a c. di J. Clifford e G. Marcus, Roma, Meltemi, 1998.
- SCHOR N., «Devant le Château: femmes, marchandises et modernité dans Au Bonheur des Dames», in *Mimesis et Semiosis*, cit., pp. 179-186.
- E. SCOLARI, *Introduzione*, in ZOLA, *Il Romanzo Sperimentale*, cit., pp. 7-46.
- SCUCCIMARRA L., *A Constitution for Europe. Saint-Simon and the Réorganisation de la société européenne*, in *Pensiero critico ed economia politica nel XIX secolo: da Saint-Simon a Proudhon*, cit., pp. 83-102.
- SIPALA P. M., *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- SPERBER D.-WILSON D., *Irony and the use-mention distinction*, in *Radical Pragmatics. A reader*, edited by P. Cole, New York, Academic Press, 1981, pp. 295-318.
- STRATHERN M., *The nice thing about culture is that everyone has it*, in *Shifting contexts. Transformation in anthropological knowledge*, London, Routledge, 1995, pp. 153-177.
- STÜRMER M., *L'impero inquieto. La Germania dal 1866 al 1918*, Bologna, Il Mulino, 1986.

- TEDLOCK B., *Observation of participation: The emergence of narrative ethnography*, «Journal of Anthropological Research», 1981, 41, pp. 69-94.
- TELLINI G., *Tra Manzoni e Verga: una e tante Italie*, in «Paragone», LXII, n. 99-101, febb.-giu. 2012, pp. 125-138.
- TERNOIS R., *Zola et Verga*, «Les Cahiers Naturalistes», 14 (1960), pp. 541-554.
- THOMPSON C., *On Editing Zola's Fiction*, in *Editing Nineteenth-Century Fiction*, cit., pp. 83-98.
- THOREL-CAILLETEAU S., *Trois arts poétiques, L'Assommoir, Les Malavoglia, Les Buddenbrook*, Mont-de Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1993.
- TYNDALL M., *Leçon sur les forces physiques et la pensée*, «Revue des cours scientifiques, année 1868-1869, 1.
- TROMBATORE G., *L.C. critico*, «Belfagor», IV, 4, 1949, pp. 410-424.
- TONELLI N., *Fisiologia della passione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- VEGLIA F., *Il "maestro" e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga*, in *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, cit., pp. 23-53.
- VERDIRAME R., *Il Realismo di Ragusa Moleti*, in *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 307-318.
- VILLARI R., *Mezzogiorno e democrazia*, Bari, Laterza, 1979, pp. 61-106.
- WELLEK R., *A History of Modern Criticism, 1750-1950. The Later Nineteenth Century*, vol. IV, New Haven-London, Yale University Press, 1965, p. 138 e ss.
- TELLINI G., *Introduzione a G. VERGA, Opere*, Mursia, Milano, 1988.
- TOMMASI S., *Il Naturalismo moderno*, «Il Morgagni», Napoli, 1866.
- TORRACA F., *Saggi e Rassegne*, Livorno, Vigo, 1885.
- TORRACA F., *Dal libro della scuola di Francesco De Sanctis*, in *Per Francesco De Sanctis*, Napoli, Perrella, 1910, pp. 119-149.
- ZAGARI-MARINZOLI R., *Sicilia mitica e reale in «La Lupa» di Verga*, «Forum Italicum», 36, 1, 2002, pp. 136-139.
- Zola. Genèse de l'œuvre*, s. la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, CNRS Éditions, 2002.
- ZOLA É., *Stendhal*, in ID., *Du roman*, Paris, Éditions Complexe, 1989.

## RINGRAZIAMENTI

Al momento di congedarmi da questo mio lavoro desidero ringraziare tutte le persone che mi hanno sostenuto sin dai primi studi.

Ringrazio il coordinatore del corso di Dottorato in *Civiltà e culture linguistico letterarie dall'antichità al moderno* Prof. Giuseppe Leonelli, il Prof. Roberto Salsano e il Prof. Paolo Tortonese, alla cui gentilezza devo rendere grazie.

Esprimo inoltre la mia profonda gratitudine alla Prof. Carla Benedetti, a Giorgio Paolucci e al Prof. Fabio Dei per gli insegnamenti e i consigli affettuosi.



