

Premessa



1. Quando i romanzieri dell'Ottocento cercano un'immagine adatta a far comprendere la struttura, le dimensioni e le ambizioni delle loro opere, quando propongono cioè una metafora metaletteraria, quasi inevitabilmente si rivolgono al lessico dell'architettura: l'unico in grado di rendere efficacemente l'idea delle proporzioni smisurate, monumentali, che vuole assumere il romanzo moderno; delle sue qualità costruttive; e dell'investimento simbolico che accetta di rappresentare. Dalle cattedrali balzachiane (e poi proustiane) alla *house of fiction*, la «casa del racconto» di Henry James, la storia delle poetiche romanzesche è quasi ossessionata dal confronto con le più appariscenti fenomenologie architettoniche; è quasi percorsa, ha detto Giacomo Debenedetti, da una «mistica dell'edificio».

Meno nota (almeno in Italia) di quelle appena ricordate, ma non meno pregnante, la metafora della «*maison de verre*», della «casa di vetro», che serve a Zola per caratterizzare la lingua, lo stile e in generale la logica compositiva del romanzo naturalista. Emblema di una poetica realista della trasparenza (in una lettera famosa, Zola parla dello «schermo» sottilissimo e quasi trasparente che si frappone fra l'occhio del romanziere naturalista e la realtà); figlia di un immaginario d'avanguardia (la voga dell'architettura in ferro e vetro trionfa nella seconda metà dell'Ottocento: si pensi almeno alle nuove Halles); strettamente imparentata con gli esperimenti luminosi della pittura *en plein air* degli impressionisti (prima, la luce e lo sguardo di rado erano stati un ingrediente tanto essenziale di un racconto): questa metafora aveva tutto per ancorare la poetica naturalista ai fasti tecnologici e progressivi (progressisti?) della *ville lumière*, al mito benjaminiano di una Parigi «capitale del XIX secolo». E più o meno così, infatti, è stata interpretata dalla critica migliore.

Se poi, leggendo l'opera di un alienista oggi quasi dimenticato, ma ben noto a Zola, ci si rende conto che – con ogni probabilità – quella metafora era stata suggerita all'autore dei *Rougon-Macquart* dalla descrizione di un luogo meno luminoso e felice, la clinica psichiatrica ottocentesca (che secondo il nostro alienista, Ulysse Trélat, è appunto una «*maison de verre*», dove la scienza medica è in grado di vedere, attraverso lo spessore del cranio, i più intimi pensieri degli internati, e di controllarli), forte è la tentazione di ribaltare tutta l'impostazione tradizionale degli studi

sulla letteratura naturalista, sostenendo – auspice il Foucault di *Sorvegliare e punire* – che il romanzo sperimentale, votato alla generalizzata trasparenza, altro non è che trasposizione simbolica del famigerato *panopticon*, la perfetta, e sinistra, soluzione architettonica immaginata da Jeremy Bentham per carceri e manicomi. Una soluzione di rado concretamente realizzata, ma ancora oggi capace di offrire alla sociologia una figura fin troppo calzante per descrivere molti aspetti delle società contemporanee.

Dunque: Zola, oggettivamente, e sia pure involontariamente, alfiere del controllo sociale – e non, come tutti lo abbiamo sempre immaginato, con molti *distinguo* ma senza dubbi sostanziali, rappresentante di una borghesia progressista, aperta alle esigenze della democrazia? La conclusione sarebbe a dir poco affrettata, e sostituirebbe, a una *vulgata* critica a tratti semplicista, una banalizzazione unilaterale assai più grave.

Il punto è un altro: l'esempio che ho appena evocato, e che svolgerò analiticamente nel terzo capitolo della seconda parte di questo libro, mostra semplicemente – ma non è cosa di poco conto – che la poetica naturalista (e verista) è più complessa, meno trasparente, di quanto siamo abituati a pensare. E che uno studio approfondito della letteratura del secondo Ottocento non può fare a meno di sviscerare le contraddizioni e le paradossali aporie (ideologiche, antropologiche, narratologiche) che fanno la ricchezza, e il fascino, dell'opera zoliana. Che ne fanno un punto di riferimento ineludibile non solo per lo studio di tutto il naturalismo europeo, verismo compreso (e sarebbe un'ovvietà da non dire, se di fatto i modelli francesi non fossero quasi sempre ignorati, o trattati superficialmente, dalla critica italiana), ma anche per la comprensione di tutta la produzione letteraria che si sviluppa fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e porta agli esiti più alti del modernismo.

C'è ancora chi pensa che la poetica naturalista (quasi sempre erroneamente identificata con il solo *Roman expérimental*) sia – dal punto di vista teorico – un puro e semplice controsenso scienziato: motivo per cui l'analisi letteraria potrebbe senz'altro prescindere. C'è chi crede, al contrario, che Zola possa essere ridotto alle sue affermazioni programmatiche. Sono due modi opposti e complementari di impostare male il problema: se i migliori *Rougon-Macquart* rimangono fra i risultati più memorabili del romanzo non solo francese, è perché nascono dallo scontro fra un'immaginazione fervida, ossessiva, e in parte ancora tardoromantica, e i dettami di una poetica decisamente modernista (e infatti ispirata al vero padre di ogni modernismo: Gustave Flaubert).

In quasi tutti i saggi raccolti in questo libro, provo dunque innanzitutto a precisare quella logica del naturalismo, quell'insieme di regole stilistiche e narratologiche (implicite o esplicite) che costituiscono, in concreto, il nocciolo di originalità dell'idea zoliana, o in generale naturalista, o nello specifico verista, di romanzo. E poi individuo le minime contraddizioni di questa poetica della trasparenza che postula una realtà interamente e quasi immediatamente leggibile, abolendo ogni residuo di mistero e di *suspense*; ne analizzo le aporie, le conseguenze impreviste, le interferenze con altre motivazioni che presiedono alla creazione romanzesca. Insomma, cerco di esplorarne il lato oscuro.

La seconda operazione non avrebbe senso senza la prima; e viceversa.

2. La bibliografia sul naturalismo europeo, da quando su Zola non pesa più il discredito gettato sulla sua opera da alcune avanguardie di primo Novecento, e soprattutto dai vessilliferi dell'estetismo *fin de siècle*, è estremamente ampia e vivace. Tuttavia, se gli studi sui singoli autori (Zola, Verga, Maupassant, De Roberto, ecc.) sono numerosi e a volte di buon livello, sono piuttosto rari i saggi e le monografie che affrontino i loro romanzi in un'ottica comparatistica, necessaria nel caso di un movimento letterario specificamente transnazionale e europeo (ancora più rari i collegamenti, pure auspicabili, con il naturalismo nordamericano). Inoltre, anche gli studi sui singoli autori molto spesso si limitano a un'unica prospettiva di ricerca, con il risultato di eludere i fondamentali nessi interdisciplinari fra critica tematica e narratologia, fra sociologia del testo e antropologia letteraria.

Per esempio, alcuni studi importanti (in particolare quelli di Philippe Hamon e di Guy Larroux) affrontano il problema – strutturalmente decisivo – del trattamento del finale narrativo, con particolare riferimento al naturalismo francese. Altri studi, ormai addirittura classici, affrontano con metodologia storica, sociologica e antropologica il problema del rapporto dell'uomo occidentale con la morte (l'evento che tradizionalmente molto spesso segna l'*explicit* romanzesco). Proprio nella seconda metà dell'Ottocento questo rapporto subisce decisive trasformazioni; ma gli studi cui s'accennava (quelli, in particolare, di Philippe Ariès e di Michel Vovelle, che hanno poi suscitato, fra gli storici e gli antropologi, un dibattito ampio e di grande interesse) solo incidentalmente fanno riferimento alle forme dell'elaborazione letteraria.

In alcuni capitoli di questo libro, cerco appunto di collegare l'analisi specificamente letteraria al più ampio contesto della storia culturale. La desublimazione e laicizzazione della morte, presente nel romanzo in maniera macroscopica (e mai approfonditamente studiata) a partire da Flaubert, ha un'incidenza importante sulla costruzione del finale narrativo. È evidente che il (modernissimo) *explicit* in sordina, in minore, o addirittura aperto, che caratterizza molti romanzi naturalisti e veristi, in Zola come in Verga è da mettere in relazione (anche) con una nuova (e moderna) percezione dell'evento ultimo. In questa prospettiva, è fra l'altro possibile fornire un'interpretazione nuova, e più complessa, del celeberrimo finale di *Mastrodon Gesualdo*.

Perché anche in ambito italianistico – dove peraltro non di rado resiste, nella bibliografia sul verismo, un'attardata prospettiva nazionale –, non sono numerosissime le eccezioni di lavori aperti a un'ottica teorica e narratologica (Romano Luperini, Giancarlo Mazzacurati), o tematica e comparatistica (Giacomo Debenedetti, Roberto Bigazzi) o simbolico-antropologica (Alberto Mario Cirese, Piero Camporesi, Sergio Campailla). Rari sono i casi in cui le migliori acquisizioni dello studio tematico e narratologico sul naturalismo francese (portato avanti da critici del calibro di Michel Serres, Jean Borie, Philippe Hamon) hanno trovato un'eco negli studi sul verismo italiano.

Un primo, parziale, tentativo in questo senso si trova nel saggio d'insieme su *Naturalismo e verismo* che ho pubblicato qualche anno fa per La Nuova Italia (Firenze, 1998). Forse dovrei ristamparlo integralmente come introduzione a questo nuovo libro: in effetti, lì do in sintesi il quadro interpretativo cui s'ispirano tutti i miei

saggi sul romanzo realista della seconda metà dell'Ottocento. E la natura duplice di quel volumetto – strumento di divulgazione universitaria e proposta storiografica che si vuole innovativa – non ne ha favorito, temo, né l'utilizzo manualistico, né la discussione scientifica.

Per ragioni di spazio, qui posso solo ribadire *in limine* poche scelte di fondo (su alcune ritornerò fra poco): la decisa impostazione comparatistica dello studio del verismo; il privilegio accordato, sia pure non esclusivamente, a una considerazione tematica, rispetto alla prevalente lettura socio-ideologica (che pure conserva una sua innegabile utilità ermeneutica); l'accento posto sull'importanza delle tecniche narrative, nella consapevolezza che la novità del naturalismo non è circoscrivibile né a un allargamento contenutistico (il corpo, i sensi, il proletariato urbano, ecc.), né a un particolare stile (l'impersonalità, l'indiretto libero) – aspetti entrambi di portata decisiva, che rischiano tuttavia di far passare sotto silenzio fenomeni non meno importanti, quali il rifiuto del *romanesque* (cioè del 'romanzesco' tradizionale), la polemica contro la *suspense*, l'apertura di un finale spesso aporetico, la decostruzione dei generi del romanzo di primo Ottocento.

Infine, e in generale, la constatazione che il naturalismo e il verismo, sono, storicamente, un'avanguardia: e la 'barriera' che li separerebbe dal modernismo, faticosamente eretta da troppi critici, si sgretola al primo urto di un'indagine spassionata (per usare un aggettivo verghiano).

3. Forse dovrei scrivere *ex novo*, invece, un'introduzione sui problemi della critica tematica, la cui rinnovata voga, da molti salutata con favore nel corso degli anni Novanta del Novecento (Werner Sollors ha potuto parlare di un vero e proprio «return of thematic criticism»), sembra già soffrire, almeno in Italia, di un certo rallentamento, o forse di una 'crisi di crescita'. Nonostante le messe a punto teoriche – in certi casi molto acute – non siano mancate, rimane l'impressione che lo statuto della ricerca tematica, in bilico fra tentativi di formalizzazione e nostalgie contenutistiche, sia ancora alquanto precario.

Mi limiterò in primo luogo a dire – come ho fatto anche nella premessa del mio precedente volume, di impostazione ancora più decisamente tematologica, *Il quadro animato* (Milano, Edizioni dell'Arco, 2001) – che alla costruzione di un oggetto tematico non ho mai sacrificato la comprensione del singolo testo: è quest'ultima, ai miei occhi, a rimanere l'obiettivo fondamentale del lavoro critico. (Dicendo comprensione, ovviamente, non intendo soltanto la glossa filologica, ma la perlustrazione dei diversi, e inevitabilmente contraddittori, livelli di senso; e l'inserimento del testo in una rete il più possibile ampia di discorsi, letterari e no, con cui implicitamente dialoga).

In secondo luogo, vorrei precisare che lo scopo dei saggi qui raccolti è anche quello di rinnovare, su basi interdisciplinari e teoricamente aggiornate, una prospettiva di ricerca apparentemente molto tradizionale: non si contano, infatti, i lavori su temi quali il proletariato, la donna, la città, la campagna, ecc., nel romanzo naturalista. Anziché adottare la consueta prospettiva socio-ideologica, pare più interessante – come cercherò di spiegare fra poco – concentrare l'attenzione su temi strettamente

legati a eventi di sicura rilevanza antropologica (nascita e morte, amore e sesso, famiglia e rapporti generazionali, malattia e follia, corpo e spazio, ecc.).

Infine, vorrei ribadire quello che è forse il solo punto su cui la critica migliore è sostanzialmente d'accordo: la legittimità di un argomento di studio si misura sulla sua capacità di illuminare, al tempo stesso, aspetti formali e aspetti contenutistici. Il famigerato 'cavallo in letteratura' di positivistica memoria, su cui si sprecano non ingiustificate ironie, non assolve ovviamente a questa condizione. Possiedono invece il requisito – per limitare l'esemplificazione ai saggi qui proposti – temi come: la rappresentazione della morte (strettamente connessa, l'ho già detto, con il problema tecnico dell'*explicit*); quella del cimitero (c'è infatti tutto un filone letterario, con sue precise caratteristiche ideologiche e formali, che viene detto cimiteriale); quella della follia (che è legata a doppio filo con la costruzione del personaggio, e – in Zola – con il problema del dramma); quella dei rapporti familiari (che non di rado costituiscono il perno su cui ruota l'intero intreccio di un romanzo); e anche quella della moderna tecnologia, e del suo rifiuto (nel caso specifico del luddismo): perché la macchina offre una risorsa metaforica e un modello di funzionamento senza i quali molta letteratura naturalista sarebbe inconcepibile.

Forse si può dire che un tema merita di essere studiato quando ha un'implicita portata metaletteraria: quando cioè ci dice qualcosa non solo sui contenuti di un testo e sulla realtà storica che ne ha reso possibile la nascita, ma anche, al tempo stesso, sulle scelte di poetica, implicite o esplicite, che ne governano la struttura. O, più precisamente: un tema merita di essere studiato quando affonda le sue radici, contemporaneamente, nel discorso sociale (in senso foucaultiano) proprio di un'epoca e nella strategia intertestuale di uno scrittore; quando modifica in varia misura, ma di concerto, l'ideologia e il genere letterario che soggiacciono al testo.

Non stupirà il fatto che queste condizioni sembrano ritrovarsi soprattutto (e sia pure non certo esclusivamente) quando il tema prescelto ha forte valenza antropologica, quando cioè presenta un legame diretto con quegli eventi forti che ritualmente scandiscono, biologicamente e culturalmente, l'esistenza umana: nascita, amore, malattia, morte *in primis*. Non è dunque per caso che intorno alla rappresentazione di questi eventi ruotano vari capitoli del presente libro.

4. Il tema sarà dunque sempre considerato nei suoi rapporti – strettissimi e estremamente complessi – con le forme narrative da un lato (al genere è abbinato fin dal sottotitolo del volume), e con il discorso sociale dall'altro. E consentirà di affiancare una dimensione antropologica a quella ideologica e a quella stilistica, più spesso presenti negli studi su naturalismo e verismo.

In tutte e tre le accezioni appena delineate (riportabili rispettivamente alla narrazione, al discorso sociale e all'antropologia letteraria), il tema assume tutto il suo significato solo se lo si considera come l'elemento portante di un dialogo intertestuale, o interdiscorsivo. Infatti, per uno scrittore, affrontare un tema forte, di lunga durata, significa sempre prender posizione nei confronti delle declinazioni che ne ha proposto la precedente letteratura, e/o nei confronti delle pratiche sociali che lo riguardano.

Del resto, è evidente che il romanzo naturalista non nasce soltanto dall'osservazione diretta della realtà sociale contemporanea (l'inchiesta documentaria sul campo), ma anche dalla rielaborazione, complessa e non di rado contraddittoria, di generi letterari tradizionali, di motivi diffusi nell'immaginario ottocentesco e di ideologemi provenienti dal discorso sociale dominante. Zola, Verga e gli altri maestri del naturalismo europeo, anche contravvenendo, in certi casi, alle proprie dichiarazioni di poetica, si riappropriano costantemente, magari contestandole e trasformandole dall'interno, o rifunzionalizzandole, delle strutture narrative tradizionali.

Genere che ama presentarsi come libero, onnicomprensivo e – paradossalmente – privo di regole, il romanzo (anche quello naturalista) si fonda in realtà su una retorica e su una stilistica difficilmente classificabili perché implicite, ma certamente presenti e attive. Il rifiuto zoliano e verghiano della categoria di genere letterario nasconde in realtà una perfetta conoscenza dei modelli codificati e un frequente dialogo con i vari 'sottogeneri' romanzeschi (così come con il dramma romantico e con il teatro di costume). Romanzo storico, romanzo di formazione, romanzo sentimentale, romanzo d'appendice, ecc., hanno un'ambigua presenza, sottotraccia, nei testi naturalisti: all'esempio del romanzo storico è dedicato un capitolo specifico; del rapporto con gli altri sottogeneri romanzeschi si parla, *passim*, in tutto il volume.

Analogamente, quando affrontano temi legati a eventi antropologici fondamentali, naturalisti e veristi non possono non dialogare implicitamente con i romantici, rispetto ai quali il più delle volte scelgono la via di una radicale presa di distanze, che influenza in maniera decisiva anche la costruzione stessa del racconto.

In alcuni casi – e senza bisogno di sopravvalutare il peso specifico degli 'scartafacci' – la prospettiva tematica, quella narratologica e quella antropologica possono trovare un punto d'incontro, e una verifica, nell'analisi genetica. Faccio ovviamente riferimento alla *critique génétique*, da ormai vari anni ultima moda metodologica parigina, che su Zola ha dato probabilmente (e paradossalmente, se si vuole: giacché il suo nume tutelare è Valéry) i suoi risultati migliori. Riproposizione teoricamente più agguerrita, e non sempre convincente, della continiana critica delle varianti, come quest'ultima la genetica tende non di rado a specializzarsi in direzione filologica; mentre potrebbe costituire – assai utilmente – il *pivot* dello studio dei rapporti fra testi scientifici, o politico-ideologici, e nascita del testo letterario.

Così, esemplarmente, nel caso dei *Rougon-Macquart*. Infatti, nei *dossiers* preparatori di Zola si riversano gli eteroclitici materiali – articoli di giornale, schedature e citazioni di trattati scientifici, appunti presi sul campo, ecc. – con cui il testo definitivo dei romanzi intrattiene un fitto dialogo interdiscorsivo. Al tempo stesso, gli scenari delineati dai successivi *plans* (i piani diegetici che riassumono le vicende previste per il romanzo da scrivere) permettono di seguire da vicino le evoluzioni della trama, dalla prima idea di intreccio fino alla soluzione licenziata per le stampe. Ora, il dialogo con il discorso scientifico e sociale non di rado si sovrappone all'elaborazione narrativa, condizionandone fortemente gli sviluppi: ne vedremo vari esempi, in particolare nel capitolo dedicato al tema della follia.

5. Insomma, il progetto da cui nasce questo volume è semplice, e certo troppo ambizioso (infatti l'ho realizzato, per ora, solo in parte). Può essere riassunto così: rileggere il *corpus* della narrativa naturalista alla luce di due diversi reagenti, da un lato il rapporto fra temi e strutture narrative, dall'altro quello fra temi e discorso sociale.

Nel primo caso si tratta di valutare come, e in che modo, una diversa rappresentazione della morte, o della malattia mentale, o dello spazio narrativo, o del corpo, ecc., influisca su una trasformazione delle strutture narrative tradizionali. Per esempio, la grande attenzione che i naturalisti dedicano alle logiche e ai discorsi della (e sulla) malattia mentale è certamente alla base di una nuova (e, ancora una volta, moderna) idea di personaggio, non più mosso esclusivamente da motivazioni consce. Inoltre, rovescia sottilmente la mitologia romantica dell'irrazionale e solleva numerosi, complessi, problemi di ideologia, di poetica e di tecnica narrativa.

In secondo luogo, come si accennava, il *corpus* tematico può essere letto sulla falsariga dei discorsi sociali (continuo a usare questo sintagma, evidentemente, in senso foucaultiano) dominanti all'epoca: teorie mediche e psichiatriche (oltre ai ben noti influssi di Prosper Lucas, Claude Bernard, ecc., è necessario prendere in considerazione l'opera di alienisti meno noti – ma decisivi per la formazione di Zola e di altri autori naturalisti – come per esempio il già citato Ulysse Trélat); teorie politiche (divulgazioni sul movimento socialista, nel caso di *Germinal*, per esempio); rappresentazioni sociali (trasformazioni dei riti relativi alla morte, mutamenti nel ruolo sociale della medicina e della psichiatria, ecc.).

Ma l'attenzione allo specifico letterario resta, credo, costante. E infatti temi, strutture narrative e discorsi sociali vengono a interferire, come s'è accennato, con le regole (esplicite o implicite) del genere romanzo. Misurare nel concreto dei testi i debiti contratti dai naturalisti nei confronti della grande tradizione romanzesca (e non solo) di primo Ottocento, e le novità introdotte rispetto ai modelli, permette fra l'altro di ripensare il tradizionale periodizzamento letterario, che tende a postulare una continuità fra romanticismo e naturalismo e una frattura fra naturalismo e avanguardie. In realtà, come hanno intuito gli studiosi migliori (e in particolare Philippe Hamon e Roberto Bigazzi), dal punto di vista tematico, strutturale e antropologico il romanzo naturalista è spesso più vicino alle esperienze del modernismo primonevcentesco che alla tradizione romantica. Spero di portare un piccolo contributo a questa, che ai miei occhi è 'verità' storiografica non di poco momento.

6. Molti dei saggi compresi in questo libro sono già stati pubblicati in rivista o in volumi collettivi (si veda la *Nota bibliografica*, qui sotto). Quasi tutti sono strettamente legati fra loro, e già in origine pensati come complementari, come parti di un volume e non come ricerche isolate. Raccogliendoli qui, ho cercato di accentuare gli elementi unificanti, rafforzando raccordi e collegamenti, e eliminando inutili ripetizioni. Tuttavia, ho preferito non cancellare alcune ridondanze, che da un lato possono sottolineare la coerenza dell'insieme (del resto, è un libro sul naturalismo, e si sa che gli scrittori naturalisti usano la ripetizione proprio a questo scopo...), e dall'altro preservano la leggibilità autonoma dei singoli saggi-capitoli.

Inoltre, ho voluto conservare a ciascun pezzo il registro stilistico e discorsivo originario: qualche volta più vicino al genere del saggio; altre volte riconducibile alla logica dello studio. Nel primo caso sono ovviamente molto pochi i rinvii bibliografici e le discussioni specialistiche, sacrificati alla scorrevolezza del testo (nella speranza – sempre più spesso destinata a rimanere frustrata in questi anni – che il lavoro critico possa raggiungere un pubblico di non addetti ai lavori); nel secondo – e in particolare nel lungo capitolo sulla «casa di vetro» –, si rendono indispensabili un indugio analitico su testi poco noti, e un minuto lavoro filologico (sempre funzionali, spero, alla dimostrazione di una tesi storiografica).

In generale, tuttavia, potrà stupire quasi in tutti i saggi la scarsità dei riferimenti alla letteratura secondaria. Il fatto è che sui grandi romanzi naturalisti e veristi è stato scritto moltissimo, e solo una scelta bibliografica mirata e selettiva può offrire al lettore indicazioni utili. E poi, probabilmente, aveva ragione Leonardo Sciascia a dire che di tale imponente produzione critica – si riferiva agli studi verghiani – una buona parte è perfettamente inutile (diranno poi i lettori, come è ovvio, se anche queste mie dovranno andare a aggiungersi alla fitta schiera delle pagine superflue). Di certo, un regesto della bibliografia più o meno proficuamente consultata per la stesura di ciascun pezzo sarebbe risultato alquanto prolisso, e scarsamente funzionale. In ogni caso, ai singoli saggi è garantita anche un'autonomia bibliografica: gli estremi delle pubblicazioni che ricorrono in più d'uno sono volutamente ripetuti alla prima citazione in ogni capitolo.

Rileggendo tutto il libro, mi sono anche reso conto che alcune sue parti si collocano sotto la 'tutela' teorica, forse un po' ingombrante, di un autore, o di un metodo, che li segnano profondamente: la storia delle mentalità nel saggio sulla rappresentazione della morte, Walter Benjamin in quello sui cimiteri naturalisti, soprattutto Michel Foucault nei capitoli su Zola e la follia. E poi, dappertutto, gli studi narratologici di Philippe Hamon; e l'approccio tematico, e anche l'eclettismo ragionato, di Remo Ceserani. Non è stata una scelta *a priori*. Né un omaggio alle mode – peraltro, alcuni dei nomi che ho appena citato, e in specie Foucault, sono ben lungi dal conservare oggi, presso molti letterati, quel prestigio incondizionato e un po' *naïf* di cui godevano venti o trent'anni fa.

Questa scelta l'hanno imposta – così almeno mi pare – i testi stessi di cui volevo parlare. E mi ha consentito di riattraversare, da un punto di vista molto circoscritto, ma forse non privo di interesse, alcuni momenti importanti (assai diversi, ma non necessariamente incompatibili) della storia culturale del Novecento; e alcuni autori di cui la critica letteraria, secondo me, ancora a lungo non potrà fare a meno. (E non ignoro che – tanto per fare un esempio – Marcel Gaucher e altri hanno mostrato errori di fatto nelle tesi foucaultiane sul controllo sociale delle anomalie mentali. Ma questi errori non intaccano quel nocciolo di verità che lo storico della letteratura può sempre, anzi deve, ricavare dalla *Storia della follia*).

Prima ancora di essere pubblicati sotto forma di articolo, i diversi capitoli di questo libro sono stati quasi tutti presentati oralmente, in occasione di convegni,

seminari, conferenze, lezioni. Agli amici che mi hanno dato queste opportunità, va la mia riconoscenza: i testi si sono arricchiti e precisati per merito dei suggerimenti e delle critiche di colleghi e studenti. In particolare, vorrei ringraziare Sergia Adamo (Università di Trieste), Daniela Brogi, Romano Luperini e Guido Mazzoni (Facoltà di Lettere di Siena), Mariella Colin (Université de Caen), Margherita Ganeri e Nicola Merola (Università della Calabria), Philippe Hamon e Jean-Pierre Leduc-Adine (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III) e Tullio Pagano (Dickinson College, Carlisle, PA).

Quest'ultimo, negli stessi anni in cui lavoravo a *Naturalismo e verismo*, preparava un libro (*Experimental Fictions. From Emile Zola's Naturalism to Giovanni Verga's Verism*, Cranbury-London, Farleigh Dickinson University Press-Associated University Presses, 1999), le cui analisi spesso si trovano, del tutto indipendentemente e in una prospettiva a tratti diversa, in accordo con le mie. Ho conosciuto il volume, e il suo autore, solo dopo aver scritto la maggior parte dei saggi confluiti qui: per questo *Experimental Fictions* è assente dalle mie note – lascio al lettore di individuare le frequenti assonanze, e le rare discordanze.

Numerosi anche gli amici, i colleghi, i familiari, i maestri, che hanno letto, o riletto, i saggi qui raccolti, o alcuni di essi, o hanno discusso con me i problemi del naturalismo, suggerendomi preziose integrazioni, correzioni, precisazioni. Vorrei ricordare almeno Roberto Bigazzi, Massimo Bucciantini, Remo Ceserani, Antonella Del Prete, Francesco Ghelli, Giuseppe Lo Castro, Simona Micali, Marina Polacco, Paolo Tortonese, Federica Veglia.

Tilli Bertoni, Daniela Brogi e Orsetta Innocenti hanno riletto in dattiloscritto l'intero volume: grazie alla loro competenza, alla loro generosa attenzione, alla loro passione intellettuale, il libro è più compatto e più preciso. I residui errori e refusi possono essere attribuiti solo alla mia distrazione; o alla mia testarda perseveranza nel sostenere qualche tesi forse troppo rigida.

Nota bibliografica

Parte I:

Il capitolo primo è uscito, con lo stesso titolo (*Verga e i «cavoli» di Flaubert. Una lettera del 1874 e la logica del naturalismo*), sulla «Rivista di letteratura italiana», xx (2002), 3. Lo ristampo con pochi ritocchi.

Il capitolo secondo è stato pubblicato solo in francese: *«Le dernier mot à Bazouge». Sur la représentation de la mort dans le roman naturaliste et vériste*, in *La mort à l'œuvre*, a cura di M. Colin, numero monografico della rivista «Transalpina», Caen, v (2001). È stato ampiamente rimaneggiato.

Il capitolo terzo uscirà in una versione molto simile, e con lo stesso titolo (*Il flâneur nella città dei morti. Cimiteri naturalisti*), negli Atti del convegno internazionale di Napoli, *Actualité de Zola en l'an 2000*, Introduzione di J. Noiray, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2004; il saggio è stato anticipato nel numero iv (2000-2001) della rivista udinese «Il bianco e il nero».

Parte II:

I tre capitoli sono inediti; trovano tutti la loro origine in una ricerca sul naturalismo e la follia impostata in vista della relazione che ho tenuto al convegno parigino del 2002, svoltosi alla Bibliothèque Nationale de France in occasione del centenario della morte di Zola. Negli Atti di quel convegno apparirà soltanto una sintesi del lavoro svolto (soprattutto parti di quello che è qui il capitolo primo), con il titolo *La norme et l'exception. Quelques remarques préliminaires sur la folie dans «Les Rougon-Macquart»*, in AA.VV., *Lire/dé-lire Zola*, a cura di J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nouveau Monde, 2004. Lo stretto legame fra i tre saggi fa sì che non valga, per questa seconda parte, la regola dell'autonomia dei singoli capitoli: la lettura del primo, credo, è indispensabile alla comprensione degli altri.

Parte III:

Il capitolo primo è stato pubblicato solo in francese: *«Si je triche un peu». Zola et le roman historique*, in «Les Cahiers naturalistes», XLVII (2001), 75. Traducendolo, ho aggiunto qualche citazione e chiarito alcuni nodi del discorso.

Il capitolo secondo (*De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*) è stato oggetto di due pubblicazioni, entrambe parziali: *Eredità rifiutate. Da Verga a Tozzi*, in «Inchiesta-Letteratura», XXVIII (1998), 122; e *Padri e figli: da Verga a Tozzi*, in *Familles italiennes*, a cura di M.-J. Tramuta, numero monografico della rivista «Transalpina», Caen, IV (2000).

Il capitolo terzo è stato scritto per i settant'anni di Remo Ceserani (al quale è ovviamente dedicato anche qui, dove lo ristampo quasi immutato); è uscito in AA.VV., *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, II, *Letteratura e tecnologia*, a cura di P. Pellini, Manziana, Vecchiarelli, 2003.

Appendice:

I soldi e la trama. Da Balzac a Zola, con lo stesso titolo (e senza variazioni di rilievo), è uscito in «Inchiesta-Letteratura», XXVI (1996), 114. Questo saggio è relegato in appendice perché scritto qualche anno prima degli altri, e strettamente imparentato con le mie prime indagini tematiche sul naturalismo, sulla rappresentazione dell'universo finanziario, raccolte nel volume sull'*Argent (Loro e la carta)*, Fasano, Schena, 1996), e in tre articoli su Giocosa, Bertolazzi e Rovetta. Di questi ultimi, troppo specialistici per essere ristampati qui, do comunque, per completezza bibliografica, gli estremi: *L'ultimo Giacosa: intertestualità e ricezione*, in «Otto/Novecento», XIX (1995), 3-4; *«La casa del sonno» di Bertolazzi e il 'teatro finanziario' fra Otto e Novecento*, in «Italianistica», XXV (1996), 2-3; *Gerolamo Rovetta: la 'letteratura finanziaria' fra romanzo e teatro*, in «Filologia antica e moderna», XIII (1997).

L'ultimo, brevissimo, pezzo, il cui titolo (*Esibire o nascondere?*) vuole essere un'allusione, forse un po' parodica, al celebre *Narrare o descrivere?* lukácsiano, è stato scritto nel 2001 per la rivista «L'Indice»: era destinato a un *dossier* monografico sulla cultura dell'abito, che non ha mai visto la luce. Lo pubblico qui, con un sottotitolo esplicativo (*Noterella sui vestiti dei personaggi*), come anticipazione, chissà, di un nuovo percorso di ricerca.

Cinque saggi, dunque, sono nati in francese (il secondo della prima parte, il primo della terza, e tutti e tre quelli che costituiscono la seconda parte del volume). Li ho tradotti personalmente in italiano. E mi sono accorto che poche cose sono più noiose, e frustranti, nel lavoro di ricerca, che tradurre se stessi. Temo che si veda.