

Sophie Guermès¹

*Che cosa si impara dallo studio della letteratura*²

ABSTRACT:

Per molti secoli il romanzo è stato giudicato con severità: un genere letterario divertente, guidato dall'immaginazione, e dunque falso. Però gli scrittori gli hanno dato, a poco a poco, una legittimità, prendendo esempio dalla scienza e cercando di spiegare i meccanismi sociali sottesi, affinché diventasse un genere serio capace di insegnare delle verità ai lettori.

PAROLE CHIAVE: didattica, letteratura francese, Balzac, romanzo realista, Zola

For several centuries, Novel has been judged with severity: it was considered as an entertaining literary genre, guided by imagination, and thus false. But writers have gradually given legitimacy to it, taking the example of the science and trying to explain the social mechanisms so that it becomes a serious genre teaching some truth to readers.

KEYWORDS: didactics, french literature, Balzac, realistic novel, Zola

All'inizio, lo scopo dei romanzieri era il divertimento. Raccontavano delle storie per distrarre la gente che sapeva leggere, e che non voleva leggere solo saggi o altri libri pieni di erudizione. Un romanzo è un prodotto dell'immaginazione di uno scrittore o di una scrittrice. Ne consegue una domanda: un genere letterario in cui l'invenzione si trova dappertutto, come potrebbe insegnare qualcosa ai lettori? Lo scrittore e filosofo francese Montaigne disprezzava i romanzi (e non era il solo) giudicandoli troppo semplici: una letteratura per i bambini; e anche una letteratura fatta di racconti falsi. È un argomento che si ritrova spesso nelle critiche contro i romanzi: il travisamento della realtà e della verità. Così, nel capitolo sesto di *Don Chisciotte* di Cervantes, si

¹ Università di Bretagna Occidentale. E-mail: <sophie.guermes@univ-brest.fr>.

² Lezione al dottorato "Cultura, Educazione, Comunicazione" tenuta il 10 aprile 2018.

legge che Don Chisciotte ha letto troppi romanzi cavallereschi ed è per questo diventato un po' pazzo. Duecentocinquant'anni dopo, Gustave Flaubert, in *Madame Bovary* (prima parte, capitolo sesto), spiega che l'eroina ha letto troppi romanzi d'amore. E sarà perduta proprio a causa di questi falsi racconti.

In ogni caso, l'immaginazione è colpevole. Alla fine del Seicento, però, un vescovo e teorico francese, Pierre-Daniel Huet, scrive un *Traité de l'origine des romans* nel quale fa la distinzione tra romanzo e favola. «Les romans sont des fictions qui auraient pu être, et qui n'ont pas été : et les fables sont des fictions de choses qui n'ont point été, et n'ont pu être»³. I romanzi sono dunque finzioni, scrive l'autore, che avrebbero potuto essere, e che non sono state; le favole sono finzioni che non sono state e non avrebbero neppure potuto essere. Un romanziere deve rifiutare il meraviglioso, il soprannaturale, perché, se sceglie il verosimile, allora il suo libro istruirà i lettori. Huet fa di conseguenza la distinzione tra i buoni e i cattivi romanzi. I buoni sono quelli che portano dei valori. Dunque Huet difende lo scopo didattico dei romanzi:

«La fin principale des Romans, ou du moins celle qui doit l'être, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée et le vice châtié. Mais comme l'esprit de l'homme est naturellement ennemi des enseignements, et que son amour-propre le révolte contre les instructions, il faut le tromper par l'appas du plaisir, et adoucir la sévérité des préceptes, par l'agrément des exemples, et corriger ses défauts en les condamnant dans un autre. Ainsi le divertissement du lecteur, que le Romancier habile semble se proposer pour but, n'est qu'une fin subordonnée à la principale, qui est l'instruction de l'esprit, et la correction des mœurs ; et les Romans sont plus ou moins réguliers, selon qu'ils s'éloignent plus ou moins de cette définition et de cette fin»⁴.

Riassumendo: lo scopo principale dei romanzi è l'istruzione dei lettori. Bisogna sempre far vedere loro la virtù incoronata e il vizio castigato. Ma poiché il piacere è più attraente dell'istruzione, bisogna

³ P.-D. HUET, *Traité sur l'origine des romans*, in *Poétiques du roman : Scudéry, Huet, du plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque*, a cura di Camille Esmein, Honoré Champion, Paris 2004, p. 446.

⁴ *Ivi*, pp. 442-443.

nascondere l'istruzione sotto l'apparenza del divertimento. Aggiunge ancora il vescovo Huet: «L'amour doit être le principal sujet du roman»⁵. Ciò significa che i romanzi hanno il compito di realizzare l'educazione sentimentale dei ragazzi e delle ragazze, che nulla fanno dell'amore e delle sue trappole. Questa prospettiva è chiaramente didattica e morale. La definizione dei romanzi che propone Huet è molto chiara, originale e interessante: i romanzi sono precettori muti. «Ce sont des précepteurs muets». C'è un'inversione di prospettiva: il romanzo non è amorale, non racconta bugie. È, al contrario, uno strumento di formazione e di educazione.

I romanzi aiutano i giovani lettori, ancora senza esperienza della vita. Questi giovani imparano ad evitare gli errori, e trovano risposte ai loro interrogativi. La prefazione di *Manon Lescaut*, un romanzo scritto dall'abbé Prévost all'inizio del Settecento, è interessante perché esprime l'auspicio non soltanto di raccontare una bella storia (un ragazzo nobile è innamorato di una cortigiana), ma anche di sviluppare una finalità morale (anche lei lo ama, e muore). Nella prefazione, l'abbé Prévost usa le parole «esempio», «utilità», «istruzione», «modello», «regola», «formarsi», «esercizio della virtù», addirittura «trattato di morale».

Alla fine del Settecento, un altro romanziere, Pierre Choderlos de Laclos, scrive un celebre romanzo epistolare, *Les Liaisons dangereuses*. I personaggi principali sono cattivi e scandalosi. Laclos difende però la sua opera contro la censura: «Il me semble au moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces lettres pourront concourir efficacement à ce but»⁶.

Il Settecento è il secolo del romanzo di formazione (*Bildungsroman* in tedesco). La questione dell'educazione diventa molto importante: esemplare, in questo senso, Jean-Jacques Rousseau, con il suo *Émile, ou De l'Éducation*, del 1762. Si possono anche citare, per la Francia, *Le Paysan parvenu*, di Marivaux, *La Vie de Marianne*, dello stesso autore, e *La Nouvelle Héloïse* dello stesso Jean-Jacques Rousseau. In Germania, alla fine del secolo, abbiamo il *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (ossia «gli anni di apprendistato di Wilhem Meister»), di Goethe; in Inghilterra, all'inizio del secolo, viene pubblicato invece *The Fortune and Misfortune of the famous Moll Flanders* (cioè «fortune e sfortune della famosa Moll

⁵ *Ivi*.

⁶ P. CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, GF Flammarion, Paris 1981, p. 17.

Flanders») di Daniel Defoe – un romanzo che sarà rivisitato anche in tempi recenti, ispirando ad esempio Alberto Moravia nella *Romana*. È interessante notare, a questo proposito, come, rispetto al modello inglese, Moravia sviluppi una riflessione dell'eroina su stessa che non sarebbe stata mai possibile due secoli prima, quando l'introspezione era ancora un fenomeno raro nei romanzi. Un solo esempio: Adriana, la protagonista de *La Romana*, esprime questa riflessione, che non avrebbe mai potuto appartenere all'eroina di Daniel Defoe: «Allora capivo che la mia angoscia non era dovuta alle cose che facevo, ma, più profondamente, al nudo fatto di vivere, che non era né male né bene, ma soltanto doloroso e insensato»⁷. Nel Settecento, non si poteva certamente parlare del «nudo fatto di vivere».

Nell'Ottocento ci sono molti romanzi di formazione, anche se non si riducono a questa dimensione: *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, *Illusions Perdues* di Balzac, *L'Éducation sentimentale* di Flaubert, *David Copperfield* e altri romanzi di Dickens come *Great Expectations* (ossia «le grandi speranze»). Anche nel Novecento sono numerosi i romanzi di questo tipo. In Italia, per esempio, ricordiamo almeno *Gli Indifferenti*, *Agostino*, *La Romana*, *La Noia*, *Viaggio a Roma*, tutti di Alberto Moravia; *Una vita violenta* di Pier Paolo Pasolini; *Il Giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani; *Le Due città* di Mario Soldati.

Ho appena detto che i romanzi dell'Ottocento citati come romanzi di formazione non possono essere ridotti a questa unica tematica. Ciò è possibile perché lo spazio del romanzo diventa più grande dagli anni Trenta di questo secolo. Al di là delle differenze tra romanzieri come Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Tolstoj, ma anche, nel secolo seguente, Proust o Virginia Woolf, il problema principale è quello di conciliare la rappresentazione della realtà con la verità. Il verosimile non è più sufficiente, e l'espressione dell'«Io» neanche. Lo spazio del romanzo cresce, diventa più ampio e più profondo. Un romanziere realista si interessa alla società. Di conseguenza, il narratore sa tutto, ha un punto di vista onnisciente. E il romanziere, quando è conosciuto a livello mondiale, pare un gigante. C'è in un giornale russo dell'Ottocento una caricatura di Tolstoj in cui questi assomiglia a Marforio, la grande scultura di un dio che giace all'ingresso dei musei Capitolini. Nell'Ottocento, e certamente a partire da Balzac, il romanziere è un uomo nuovo, al tempo stesso storico, moralista, prete, medico, scienziato. In una pagina

⁷ A. MORAVIA, *La Romana*, Tascabili Bompiani 246, Milano 2006, p. 213.

importante del romanzo di Balzac *La Muse du département*, un personaggio, il giornalista Lousteau, spiega che all'inizio del secolo la letteratura andava dritta senza curarsi dei dettagli: «elle vous disait Lubin aimait Toinette, Toinette n'aimait pas Lubin, Lubin tua Toinette, et les gendarmes prirent Lubin qui fut mis en prison, mené à la cour d'assises et guillotiné»⁸. Dunque, nulla di più che: Lubino amava Tonietta, Tonietta non amava Lubino; Lubino ammazzò Tonietta, i carabinieri l'arrestarono, l'imprigionarono; fu giudicato e poi ghigliottinato. Gli scrittori attuali, scrive Balzac, non potrebbero agire nello stesso modo. Per loro i dettagli sono importanti, come pure la poesia della lingua («les barbares font chatoyer les mots»; dunque i barbari, cioè gli scrittori moderni, fanno luccicare le parole). Un altro personaggio di Balzac, il giovane medico Bianchon, approva: raccontare una storia non è più sufficiente. Adesso i lettori vogliono l'invenzione, lo stile, il pensiero, l'emozione, la conoscenza.

Balzac ha inventato il romanzo serio, fondato su basi scientifiche. La scienza è diventata il paradigma del romanzo. Il modello di Balzac è il biologo Étienne Geoffroy Saint-Hilaire; lo ammira e gli rende omaggio nella prefazione della *Commedia Umana* in cui scrive che questi è superiore a Georges Cuvier, un altro celebre biologo⁹. Anche a quest'ultimo, comunque, Balzac rende omaggio nella prima pagina della *Ricerca dell'Assoluto*, anche se il nome di Cuvier non è espressamente citato. Cuvier aveva studiato le ossa degli animali estinti per ricostituirne l'aspetto originario. Scrive Balzac:

«[...] la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics ou par l'examen de leurs reliques domestiques. L'archéologie est à la nature sociale ce que l'anatomie comparée est à la nature organisée. Une mosaïque révèle toute une société, comme un squelette d'ichthyosaure sous-entend toute une création. De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause»¹⁰.

⁸ H. DE BALZAC, *La Muse du département*, in *La Comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1976, p. 714.

⁹ BALZAC, *Avant-propos de La Comédie humaine*, cit., I, p. 8.

¹⁰ ID., *La Recherche de l'absolu*, Gallimard, Folio-Classiques, Paris 1996, pp. 21-22.

Riepilogando: la maggior parte degli osservatori può ricostituire i paesi o gli individui dai resti che ne rimangono. Un mosaico rivela un'intera società, lo scheletro di un animale preistorico porta con sé tutta la creazione. Ogni cosa si deduce, tutto è collegato. La causa fa capire l'effetto, l'effetto permette di risalire alla causa.

Oltre che sulla scienza, Balzac poggia le sue idee sulla Storia, con la 's' maiuscola. In Inghilterra, Walter Scott aveva scritto romanzi in cui la società medievale era ricostituita con precisione. Balzac aspira a fare la stessa cosa con la società contemporanea. Tra le definizioni che propone, vi è quella celebre in cui egli scrive che un romanziere è un «archéologue du mobilier social», cioè una sorta di archeologo, ma per gli esseri umani, le persone, le loro abitudini, i loro modi di parlare, di mangiare, di vestirsi. Sul piano dei caratteri, della psicologia, e anche delle professioni, Balzac crea dei tipi: il padre di Eugénie Grandet è il tipo dell'avarò. Quando questi muore, affida alla figlia la gestione della sua fortuna, dicendole che gli avrebbe reso i conti «lassù»¹¹, cioè in cielo. Ci sono anche il tipo del giornalista, del medico, del «Cristo della paternità»¹², il Padre Goriot, che era ricco, ma che diventa poverissimo affinché le sue figlie possano fare prestigiosi matrimoni. Si sacrifica per le figlie, ma queste non gliene sono grate; il romanziere ne racconta dunque la crudele 'passione', laicamente e umanamente paragonabile a quella del Cristo. Quando si leggono i romanzi di Balzac, si impara molto sulla vita della società nella prima metà dell'Ottocento, ma anche sul comportamento umano, che non cambia attraverso i secoli. Questa impressione è particolarmente forte perché nei romanzi di Balzac il narratore sa tutto e spiega tutto, è affetto da una sorta di «demone esplicativo», secondo l'espressione del gran critico francese Gérard Genette¹³. Il suo narratore vuole informare di tutto, affinché i lettori capiscano perfettamente la storia, i personaggi, l'ambiente, e anche il passato se necessario. Animato da una preoccupazione pedagogica, Balzac usa costruzioni di frasi didattiche, in particolare quando vuole giustificare le sue digressioni. Per esempio: «Maintenant, il est nécessaire d'expliquer», ora è necessario spiegare. All'inizio de *La Cousine Bette* (com'è noto, Bette è un soprannome per Élisabeth), uno dei

¹¹ ID., *Eugénie Grandet*, in *La Comédie humaine*, cit., III, p. 1175.

¹² *Le Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, cit., III, p. 231.

¹³ G. GENETTE, *Vraisemblance et motivation*, in *Figures II*, Points-Seuil, Paris 1979, p. 79. Nella pagina seguente, impiega l'espressione «une sollicitude didactique inépuisable».

più grandi romanzi di Balzac (come *Eugénie Grandet*, o *Le Père Goriot*), si legge: «Maintenant, il est nécessaire d'expliquer le dévouement extraordinaire de cette belle et noble femme»¹⁴. Il narratore spiegherà dunque («è necessario») la straordinaria abnegazione di quella bella e nobile donna. Egli non parla dell'eroina eponima del romanzo, che è brutta e molto cattiva, ma della moglie di un barone che è cugino di Bette. Il barone Hulot è un uomo depravato, ed ha una moglie perfetta. Nello stesso romanzo, si legge ancora, un po' avanti: «Maintenant il est nécessaire d'expliquer comment M. le baron Hulot était arrivé à grouper les chiffres de la dot d'Hortense, et à satisfaire aux dépenses effrayantes du délicieux appartement où devait s'installer Mme Marneffe»¹⁵. Anche qui, «è necessario spiegare come il barone sia riuscito a mettere insieme i soldi per la dote della figlia Hortense e per sostenere le enormi spese per l'appartamento della sua amante, Madame Marneffe».

Balzac non si accontenta di istruire i lettori, di dare loro informazioni sull'arte (sulla pittura, come nel racconto *Le Chef-d'œuvre inconnu*; sulla musica, come in *Gambara* e in *Massimilla Doni*), sulla scienza, sulla storia, sul diritto (nel romanzo *Ursule Mirouët* ci sono interi estratti dal Codice Civile), sulle tecniche (per esempio sul funzionamento della tipografia, nel romanzo *Illusions perdues*); egli vuole anche rivelare le cause, le manifestazioni e gli scopi della condotta umana. Da qui la frequenza delle sue spiegazioni, che riguardano sia il racconto, sia il mondo in generale. Frequente una costruzione grammaticale che ritorna molto spesso nei suoi romanzi, «uno di questi», «una di queste», che si riferisce alla realtà quotidiana, fuori dal testo, che tutti hanno sperimentato. Questa costruzione aumenta l'illusione realista. In francese è chiamata *syntagme présentatif discontinu*, o ancora *exophore mémorielle*. L'aggettivo dimostrativo crea l'effetto di una sorta di connivenza con i lettori. Il narratore dimostra il suo senso dell'osservazione, la sua esperienza, dunque la sua superiorità; e dà l'impressione di dividerle con i lettori. Questi ultimi sono al tempo stesso interessati e lusingati, come se il narratore avesse chiesto il loro assenso.

Un'ulteriore forma stilistica che fornisce un collegamento tra ciò che è fittizio e ciò che non è fittizio (con questa forma i confini tra i due aspetti sembrano scomparire) è l'uso del presente di verità generale. È uno strumento stilistico che corrisponde a ciò che ci si aspetta

¹⁴ H. DE BALZAC, *La Cousine Bette*, Le Livre de poche classique, Paris 1963, p. 32.

¹⁵ *Ivi*, p. 142.

da uno storico dei costumi. Tutti i romanzieri della realtà hanno usato questo presente, Balzac, Flaubert, Zola, Marcel Proust o Louis-Ferdinand Céline, anche se il loro stile è molto diverso. Il loro tono diventa allora chiaramente didattico. Come fossero al di sopra dei lettori, essi sanno le cose e soprattutto sanno esprimerle. Sembrano quindi essere dei moralisti, senza smettere di essere romanzieri. I lettori ricevono una lezione e, quando hanno terminato di leggere il libro, hanno l'impressione di saperne di più sulla vita.

Il narratore balzachiano vuole spiegare per far capire. Il suo scopo è sempre pedagogico. Sollecita spesso i lettori: «come avete visto»; «credetelo bene»; «immaginate». A volte, succede che sottolinei un'evidenza, o il senso di una parola o di un evento, come fosse un professore che parla a degli allievi un po' deboli, o che potrebbero essere disattenti.

«Le sens de cette scène montre que le calcul caché sous un sentiment entre bien avant dans le cœur et y dissipe le deuil le plus réel. Voilà comment dans la vie privée la Nature se permet ce qui, dans les œuvres du génie, est le comble de l'Art; son moyen, à elle, est l'intérêt, qui est le génie de l'argent»¹⁶.

Riassumendo: il senso di questa scena dimostra che il calcolo nascosto sotto un sentimento penetra davvero il cuore e dissipa il lutto il più reale. Il mezzo della natura è la cupidigia di ricchezze.

Ma la pedagogia di Balzac presenta ancora altri aspetti. Talvolta, il narratore, sospendendo il corso del racconto, suggerisce nuove ricerche per il romanzo sociale o morale, come un professore consiglierebbe agli studenti dei sentieri di ricerca non ancora percorsi:

«On n'a pas assez étudié les forces sociales qui constituent les diverses vocations. Il serait curieux de savoir ce qui détermine un homme à se faire papetier plutôt que boulanger, du moment où les fils ne succèdent pas forcément au métier de leur père comme chez les Égyptiens»¹⁷.

Dunque, non sono state studiate a sufficienza le forze sociali che costruiscono le diverse vocazioni. Sarebbe interessante sapere ciò che determina un uomo a diventare cartolaio piuttosto che panettiere, poiché

¹⁶ BALZAC, *La Rabouilleuse*, in *La Comédie humaine*, cit., IV, p. 515.

¹⁷ *Ivi*, p. 273.

i figli non fanno necessariamente il lavoro dei padri come accadeva presso gli Egiziani.

I verbi 'studiare' e 'sapere', la ricerca delle cause (l'eziologia) orientano il romanzo dalla parte della scienza. La via è a questo punto aperta al Naturalismo.

Il caposcuola riconosciuto del Naturalismo nello spazio letterario è Émile Zola. Il padre di Zola, Francesco, era italiano, veneziano, ma suo figlio è nato in Francia, a Parigi, perchè la madre di Zola era francese. Zola verrà in Italia solo due volte, a Genova nel 1892, poi a Roma, per tutto il mese di novembre 1895 e la prima settimana di dicembre, allo scopo di documentarsi per la preparazione del romanzo *Roma*, il secondo libro della serie *Le Tre Città*, scritta dopo il ciclo principale e più noto dei *Rougon-Macquart*, di venti volumi. Durante questo soggiorno in Italia, Zola ha visitato anche, velocemente, Venezia, Firenze, Siena, e Napoli.

Zola avrebbe voluto essere un poeta, ma ha capito che l'avvenire della letteratura a metà dell'Ottocento era il romanzo. C'erano tre giganti: uno, Balzac, era morto nel 1850; l'altro, Victor Hugo, poeta, dramaturgo e romanziere, era ancora in vita; e il terzo, Flaubert, diventerà amico di Zola. Costruire un'opera forte e originale dopo questi geni era difficile. Zola ha immaginato la storia di una famiglia sotto il Secondo Impero, cioè il regno di Napoleone Terzo (1852-1870). La base sulla quale vuole costruire i suoi romanzi è la scienza. Suo modello è il biologo francese Claude Bernard. Nei suoi romanzi, Zola studia l'ereditarietà genetica, un processo biologico. Dimostra come una nevrosi si trasmetta da una persona a un'altra. E presenta i suoi romanzi come «documenti umani» attraverso i quali i lettori imparano i meccanismi psicologici e sociali. Ogni personaggio è un caso, nel senso medico del termine.

Lo scopo di Zola è anche di cambiare le mentalità, le cattive abitudini. Lo fa spesso tramite una scrittura che fa scandalo, come ad esempio accade nel suo *Assommoir* (in traduzione italiana, *L'Ammazzatoio* o *Lo scannatoio*), in cui descrive con estrema crudezza gli effetti dell'alcol, fisicamente e moralmente nefasti, sugli operai parigini. In una lunga lettera aperta, lo scrittore difende il suo punto di vista:

«J'affirme donc que j'ai fait une œuvre utile en analysant un certain coin du peuple, dans *L'Assommoir*. J'ai fait ce qu'il y avait à faire; j'ai montré des plaies, j'ai éclairé violemment des souffrances et

des vices, que l'on peut guérir. Les politiques idéalistes jouent le rôle d'un médecin qui jetterait des fleurs sur l'agonie de ses clients. J'ai préféré étaler cette agonie. Voilà comment on vit, voilà comment on meurt. [...] tout *L'Assommoir* peut se résumer dans cette phrase: Fermez les cabarets, ouvrez les écoles. [...] J'ajouterai encore: "Assainissez les faubourgs et augmentez les salaires. La question du logement est capitale"¹⁸.

Zola ribadisce dunque l'utilità del suo lavoro. «Ho fatto ciò che doveva essere fatto», scrive. «Ho mostrato le piaghe», «ho gettato una luce cruda su sofferenze e vizi che possono essere guariti». Afferma la sua diversità rispetto quegli idealisti che sono un po' come un medico che lanci fiori sui pazienti in agonia. Questa agonia, Zola vuole mostrarla, esporla alla luce – «Ecco come si vive, ecco come si muore» – per poi proporre la sua soluzione, al tempo stesso etica e politica: «chiudete le bettole, aprite le scuole». E ancora: «sanate i sobborghi, aumentate gli stipendi. La questione dell'alloggio è fondamentale».

Otto anni dopo, *Germinal* fa ancora scandalo. Zola è andato nel paese dei minatori, nel nord-est della Francia, ha visto come lavorano e come vivono. Nel romanzo, c'è uno sciopero che i padroni reprimono con la violenza; c'è anche un'esplosione nella miniera che uccide molti minatori. A quanti condannano come troppo dura la sua visione (secondo alcuni si tratterebbe di un soggetto non conveniente ad un romanzo), Zola risponde in un'altra lettera, indirizzata a Georges Montorgueil: «le peuple [...] est en bas, dans l'ignorance et dans la boue, et c'est de là qu'on doit travailler à le tirer»¹⁹. Occorre dunque lavorare per tirare fuori il popolo dall'ignoranza e dal fango in cui si trova.

È grazie a questa scelta coraggiosa e conseguente che noi, oggi, possiamo capire come vivevano davvero le persone in questi tempi, quali merci si potevano comprare nei mercati (leggendo per esempio *Le Ventre de Paris*), come si sono sviluppati i grandi magazzini (*Au Bonheur des Dames*), come il Barone Haussmann abbia modernizzato Parigi. Leggendo *Son Excellence Eugène Rougon*, vediamo d'altra parte che assai poco è cambiato nel mondo politico da centocinquanta anni a questa parte: sono sempre le stesse ambizioni, gli stessi tradimenti,

¹⁸ E. ZOLA, lettera a Y. Guyot, pubblicata nel giornale *Le Bien public*, 10 febbraio 1877.

¹⁹ Id., lettera a G. Montorgueil, 8 marzo 1885, *Correspondance*, a cura di B.H. Bakker, V, Presses du CNRS-Presses de l'université de Montréal, Paris-Montréal 1985, pp. 240-241.

le stesse smentite.

Durante la preparazione del ciclo dei *Rougon-Macquart*, Zola afferma che i suoi libri saranno soltanto dei «procès verbaux», cioè dei «verbali», che si propongono di tradurre la realtà, senza l'ausilio bello, ma falso, dell'immaginazione. Più tardi, quando scrive i testi teorici raccolti e pubblicati sotto il titolo *Le Roman expérimental*, egli chiama a malincuore «romanzi» i suoi libri; preferirebbe invece chiamarli «documenti». Zola vorrebbe estromettere il 'romanzesco' dalla letteratura seria, che deve fondarsi secondo lui sulla scienza, allo scopo di insegnare ai lettori delle verità. Anche se il romanziere ancora inventa (altrimenti i lettori si annoierebbero), egli deve inventare poco, e «nascondere l'immaginazione sotto la realtà»²⁰, secondo le parole di Zola stesso.

Per insegnare ai futuri lettori delle verità sul mondo, Zola si documenta moltissimo nella fase preparatoria delle sue opere, come del resto Flaubert, che poteva leggere più di mille libri per preparare un romanzo. A questo proposito, apro una rapida parentesi per citare un brano significativo, tratto dalla lettera inviata da Flaubert alla sua amante Louise Colet, il 7 aprile 1854 (scriveva allora *Madame Bovary*):

«J'ai hier passé toute ma soirée à me livrer à une chirurgie furieuse. J'étudie la théorie des pieds bots. J'ai dévoré en trois heures tout un volume de cette intéressante littérature et pris des notes. [...] Il faudrait tout connaître pour écrire. Tous tant que nous sommes, écrivassiers, nous avons une ignorance monstrueuse, et pourtant comme tout cela fournirait des idées, des comparaisons! [...] Les livres d'où ont découlé les littératures entières, comme Homère, Rabelais, sont des encyclopédies de leur époque. Ils savaient tout, ces bonnes gens-là; et nous, nous ne savons rien. Il y a dans la poétique de Ronsard un curieux précepte: il recommande au poète de s'instruire dans les arts et métiers, forgerons, orfèvres, serruriers, etc., pour y puiser des *métaphores*. C'est là ce qui vous fait, en effet, une langue riche et variée»²¹.

Flaubert, il cui padre era chirurgo, doveva descrivere nel suo romanzo, com'è noto, un intervento al piede. Dopo aver trascorso un'intera serata a 'divorare' un libro su questo argomento, deplora la

²⁰ Cf. É. ZOLA, *Le Roman expérimental*, in *Oeuvres complètes*, a cura di Henri Mitterrand, Tchou, Cercle du livre précieux, t. 10, Paris 1968, p. 1285.

²¹ G. FLAUBERT, lettera a Louise Colet, 7 aprile 1854, in *Correspondance*, II, a cura di Jean Bruneau, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1980, pp. 544-545.

peissima cultura degli scrittori contemporanei e oppone a questa ignoranza il sapere universale di grandi autori del passato, quali Omero o Rabelais; essi sapevano tutto, afferma, mente noi non sappiamo niente. Analogamente, ricorda, il grande Ronsard consigliava ai giovani poeti di istruirsi in ogni genere di arti e di mestieri, e di acquisire così un vocabolario tecnico in diversi settori, per potervi attingere la materia per un linguaggio ricco e per efficaci metafore.

Quanto a Zola, anche per lui la fase della documentazione è fondamentale. Egli legge, osserva, va sul campo. Prende appunti e li raccoglie in grandi 'dossiers' preparatori. Egli agisce con piena coerenza rispetto alle sue affermazioni teoriche, dimostrando che, certamente, non è né un bugiardo né un affabulatore. E in un articolo scrive che, se fosse possibile, metterebbe dappertutto nei suoi romanzi delle note a piè di pagina²².

L'ultimo romanzo scritto da Zola s'intitola *Vérité*. Ne stava preparando un altro, ma morì ucciso da un anonimo assassino, con ogni probabilità a causa dell'odio suscitato dal suo impegno in difesa di Alfred Dreyfus. La canna fumaria del suo cammino venne ostruita ed egli morì asfissiato. *Vérité* traspone l'affare Dreyfus nell'ambiente dell'insegnamento, della scuola. Zola credeva fortemente che solo una buona formazione poteva rendere gli esseri umani davvero liberi, capaci di pensare e di agire con discernimento.

All'epoca in cui Zola comincia a pubblicare i suoi *Rougon-Macquart*, nasce un uomo che rivoluzionerà lo spazio letterario: Marcel Proust. La prima parte della sua vita è mondana; ma presto si ammala di asma ed è costretto a rimanere in casa. Da questo momento Proust comincia a scrivere un lunghissimo, celeberrimo romanzo in parecchi volumi, *À la recherche du temps perdu*. Nell'ultimo libro, *Il tempo ritrovato*, Proust scrive non una vera e propria teoria, perché non gli piaceva questo termine, ma delle pagine dove sviluppa la sua concezione della letteratura. A proposito dei suoi lettori, scrive:

«Car ils ne seraient pas, comme je l'ai déjà montré, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray, mon livre, grâce auquel je leur

²² É. ZOLA, *Les droits du romancier*, «Le Figaro», 6 giugno 1896, in *Oeuvres complètes*, a cura di Henri Mitterand, Tchou, Cercle du livre précieux, t. 14, Paris 1968, p. 800.

fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits»²³.

Il suo libro, dunque, è una sorta di lente d'ingrandimento, il cui suo scopo è principalmente quello di fornire ai lettori un mezzo per leggere in se stessi.

Altrove Proust aveva scritto:

«En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur»²⁴.

Ogni lettore, dunque, quando legge, è il lettore di se stesso. L'opera dello scrittore è soltanto una sorta di strumento ottico che gli consente di discernere ciò che forse, senza quel libro, non avrebbe potuto vedere dentro di sé. Il fatto che il lettore riconosca dentro di sé ciò che dice il libro è la prova della verità di quest'ultimo.

Un romanzo non è un saggio; non ha una struttura argomentativa perché un romanziere non vuole dimostrare, ma mostrare. Un romanzo però non si limita a raccontare una storia. Se può essere ridotto a una storia, allora non è un romanzo molto ricco sul piano letterario, ma soltanto un copione²⁵. Un romanzo è davvero una creazione letteraria

²³ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, IV, a cura di J.-Y. Tadié, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1989, p. 609.

²⁴ *Ivi*, p. 490. Secondo lui, «la vera vita, la vita finalmente messa a nudo e chiarita, di conseguenza la sola vita pienamente vissuta, è la letteratura.» («La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature», *ivi*, p. 473).

²⁵ «A story», come dicono oggi gli Americani. Do questa precisazione perché negli anni Sessanta del secolo scorso gli Americani sapevano riconoscere uno stile nuovo, e per questa ragione invitavano spesso per conferenze e corsi i romanziere del Nouveau Roman: Michel Butor, che ha scritto uno dei più bei romanzi su Roma,

quando molte e varie letture sono possibili.

Che cosa si impara dunque dello studio della letteratura? Semplicemente la vita. Però, non lo sappiamo subito: per lungo tempo le nostre conoscenze rimangono teoriche. Per esempio, quando leggiamo *Les Misérables* o *Germinal*, sappiamo che la società non funziona bene; leggendo *Bel-Ami* di Maupassant, sappiamo che la gente che accetta di compromettersi accede a una posizione sociale elevata, anche senza alcun merito personale. Ma finché non siamo stati commossi dalla visione della miseria, o feriti dal tradimento di amici senza scrupoli, dunque finché non abbiamo fatto la nostra personale esperienza, questa lezione rimane astratta. È lo stesso per le storie d'amore, che possono essere interessanti quando le leggiamo, ma che capiamo più profondamente, che capiamo davvero, quando siamo innamorati.

Tutte le osservazioni che ho fatto finora valgono anche per il teatro. Fin dall'antichità, gli esseri umani imparano dalla tragedia (un fenomeno che Aristotele ha chiamato «catarsi») e dalla commedia (che *castigat ridendo mores*, come dicevano i Latini). La poesia è un caso speciale. Non è un genere didattico – salvo in rari esempi come il *De Rerum Natura* di Lucrezio, o *Le Georgiche* di Virgilio; e anche, in Francia, la conclusione delle favole di Jean de La Fontaine, in cui c'è una morale che dà tutto il suo senso al testo poetico. Impariamo molto anche della poesia, ma è piuttosto una liberazione, un'etica diffusa con mezzi diversi da quelli della pedagogia. L'argomento è vastissimo e lo rimandiamo perciò ad una successiva riflessione.

BIBLIOGRAFIA

- BALZAC H. DE, *Avant-propos de La Comédie humaine, Eugénie Grandet, Le Père Goriot, La Rabouilleuse, La Muse du département, La Cousine Bette*, in *La Comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, I, III, IV, VII, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1976-1977.
- BALZAC H. DE, *La Recherche de l'absolu*, Gallimard, Folio Classique, Paris 1996.
- CHODERLOS DE LACLOS P., *Les Liaisons dangereuses*, [1782], GF Flammarion, Paris 1981.

La Modification; Nathalie Sarraute; Claude Simon, Premio Nobel della letteratura nel 1985, e altri ancora.

- FLAUBERT G., *Correspondance*, II, a cura di Jean Bruneau, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1980.
- GENETTE G., *Vraisemblance et motivation*, in *Figures II*, Points-Seuil, Paris 1979.
- HUET P.-D., *Traité sur l'origine des romans*, in *Poétiques du roman : Scudéry, Huet, du plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque*, a cura di Camille Esmein, Honoré Champion, Paris 2004.
- MORAVIA A., *La Romana*, [1947], Tascabili Bompiani 246, Milano 2006.
- PROUST M., *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, IV, a cura di J.-Y. Tadié, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1989.
- ZOLA É., *Œuvres complètes*, 10 e 14, a cura di Henri Mitterand, Tchou, Cercle du livre précieux, Paris 1968.
- ZOLA É., *Correspondance*, a cura di B. H. Bakker, IV e V, Presses du CNRS-Presses de l'université de Montréal, Paris-Montréal, 1983 e 1985.

