



Lo buon maestro

Studi offerti a Stefano Carrai
dagli allievi pisani

a cura di Lorenzo Bartoloni e Marco Landi



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

La pubblicazione è stata finanziata dal Fondo di ateneo per pubblicazioni ad accesso aperto della Scuola Normale Superiore

© Copyright 2025

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677414-9

INDICE

Premessa <i>Lorenzo Bartoloni e Marco Landi</i>	7
L'arringa di Didone: <i>Heroides</i> VII nella <i>Rettorica</i> di ser Brunetto <i>Giulia Depoli</i>	9
«Poi è Cleopatràs lussuriosa...». Cleopatra da <i>Inferno</i> V a <i>Paradiso</i> VI: le donne antiche e il destino dell'impero <i>Alessia Tommasi</i>	19
I terremoti di Delo e una nuova traccia classica per il <i>Purgatorio</i> <i>Federico Rossi</i>	33
Un nuovo testimone dell' <i>Espositione</i> di Ilicino ai <i>Triumphs</i> di Petrarca (Colonia, Dr. Speck Literaturstiftung, M 77) <i>Lucrezia Arianna</i>	45
«Dove è Morgante non si può perire». Amicizia e Fortuna nel <i>Morgante</i> di Luigi Pulci <i>Raphaëlle Meugé-Monville</i>	51
Lo stile tardo di Luigi Pulci: i contatti tra il "secondo" <i>Morgante</i> e il <i>Ciriffo Calvaneo</i> <i>Luca Zipoli</i>	67
Iacopo Sannazaro lettore della <i>Vita nova</i> . Ancora sul modello dantesco nell' <i>Arcadia</i> (con appunti su Boccaccio) <i>Andrea Romei</i>	85
Sull'epigramma della formica attribuito a Giovanni Della Casa <i>Rosario Lancellotti</i>	99
Intorno ai libri di Francesco Mazzola, il Parmigianino. Notarelle <i>Nicolò Rossi</i>	111

Sull'identità del dedicatario di <i>Tirsi</i> (e la cronologia delle <i>Egloghe</i> mariniane) <i>Marco Landi</i>	137
Osservazioni sulla presenza del <i>Louis Lambert</i> di Balzac nella stampa italiana postunitaria e in Svevo <i>Lorenzo Moscardini</i>	149
L'immagine del Naturalismo nella saggistica di Italo Svevo <i>Guido Scaravilli</i>	157
Il violino di Saba <i>Carlo Danelon</i>	173
Ancora sull'onestà del poeta. Umberto Saba critico di Giulio Camber Barni <i>Lorenzo Tommasini</i>	185
Tessere per Sereni e Saba <i>Michel Cattaneo</i>	195
Una lettura dagli <i>Immediati dintorni</i> di Vittorio Sereni: <i>Sicilia '43</i> <i>Ottavia Casagrande</i>	205
Fortuna contemporanea di un esperimento metrico quattrocentesco. Le terzine liriche di Frasca, Frixione, Ramous e Berisso <i>Lorenzo Bartoloni</i>	217
Il baracchino della voce. <i>Autoritratto automatico</i> di Umberto Fiori (2023), tra fotografia e leopardismi <i>Chiara Portesine</i>	233
Indice dei nomi	253

Guido Scaravilli

L'IMMAGINE DEL NATURALISMO
NELLA SAGGISTICA DI ITALO SVEVO

Zola e Flaubert: due paradigmi estetici

La produzione saggistica e giornalistica di Svevo non ha notoriamente carattere sistematico: differentemente da altri letterati modernisti, quali Borgese, Tozzi o Pirandello, nello scrittore triestino «il frammentario, [...] implicito in qualsiasi raccolta d'autore, diventa [...] dispersivo, centrifugo e irriducibile a un centro».¹ A un primo sguardo, infatti, la sua attività critica – giudicata con un tono di distaccata autosufficienza nel *Profilo autobiografico* – sembra incarnare appieno la figura del «dilettante», contro cui pure il letterato si scagliò – dietro lo pseudonimo di Ettore Samigli – nel suo articolo del 1884 su «L'Indipendente»: giornale ispirato a principi politici irredentisti, che si configura apparentemente come un autentico organo di partito; si potrebbe interpretare in quest'ottica il tono dimesso e scanzonato di tali scritti, che si rivelerebbero in tal senso funzionali, con una strategia di compromesso, a esprimere una posizione velatamente antiaustriaca dell'autore.² Ma questa sezione della sua opera non è priva di interesse: Svevo non era forse un grande critico, ma aveva uno spirito antidogmatico, «amava far risaltare delle stranezze, cogliere qualcuno in fallo, quando affrontava singole opere o casi letterari»; propriamente sua è «l'inclinazione a scoprire dietro la regolarità il *lapsus*, dietro il gesto razionale il significato irrazionale».³ L'attività esegetica è insomma funzione di quello «scribacchiare giornalmente» che rese celebre l'impiegato Schmitz nel suo aperto dissidio con la letteratura, simulacro odiato e amato, strumento dell'agognato – troppo tardivo – successo e luogo elettivo del suo «malcontento», affidato ai numerosi *alter ego* – non casualmente scrittori falliti e inguaribili idealisti – che popolano le sue pagine. E soprattutto un occhio attento potrà rintracciare, in questi articoli, debiti ideativi con i suoi modelli artistici, nonché motivi ricorrenti della sua produzione, temi fondanti e interessi trasversali, disposti in forma di nebulosa, in uno stato anteriore a qualsiasi codifica estetica.

Al riguardo è per noi fondamentale l'articolo *Il fumo* (1890) – pubblicato sempre sulle pagine de «L'Indipendente» – dove Svevo già propone tra le righe un'interpretazione della «nevrosi» e dell'idea di «salute»; lo «stato anormale» della malattia «permette al

¹ MASSIMILIANO TORTORA, *Uno scrittore saggista?*, in *Svevo*, a cura di Massimiliano Tortora e Claudio Gigante, Roma, Carocci, 2021, pp. 145-164: 145-146.

² Cfr. BRIAN MOLONEY, *Introduzione*, in ITALO SVEVO, *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche*, a cura di Brian Moloney e Nicoletta Staccioli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. XIII-LXIX. D'ora in poi questa edizione sarà citata con la sigla SG.

³ GENNARO SAVARESE, *Appunti per Svevo critico*, in *Contributi Sveviani*, a cura di Riccardo Scrivano, Trieste, Lint, 1979, pp. 31-39: 36-37.

pensiero di acquisire una forza nuova, che senza annullare la sofferenza, consente di disporre di un eccezionale strumento conoscitivo»:⁴

E di più è pur troppo cosa confessa che la finezza nervosa quasi mai si ritrova nella persona perfettamente sana robusta e quel detto che ai nostri padri dava tanta fiducia e calma: *Mente sana in corpo sano* sembra alquanto antiquato.⁵

Si tratta dell'idea nietzschiana che il progresso spirituale sia dovuto alla malattia e all'inerzia; prospettiva sviluppata poi ampiamente ne *L'apologo del mammut* e ne *La corruzione dell'anima*, testi concepiti sulla base delle idee della teoria darwiniana, quando Svevo assegna il primato morale a quei pochi uomini inquieti che nella lotta per la vita si accontentano di cristallizzarsi in una forma salutare: una forma che permette una pacifica convivenza con le necessità dell'ambiente ma che preclude la possibilità di evolvere ulteriormente. Più precisamente, l'autore – che prende le mosse dal romanzo che uno degli «allievi» di Zola, Jules Claretie, autore di un libro (*La sigaretta*) che Svevo non leggerà mai perché «ha il vizio» e non ha alcuna intenzione «di andarsi a rattristare allo spettacolo della propria debolezza»⁶ – getta un singolare ponte fra le caratteristiche del fumatore, del sognatore, del nevrotico e dello scrittore di romanzi:

Il fumatore è prima di tutto un sognatore, è il più immediato effetto del suo vizio che lo rende tale; un sognatore terribile che si logorerà l'intelligenza in dieci sogni e si ritroverà con l'aver notata una sola parola. I sogni saranno arditi e geniali, ma lasceranno una traccia sproporzionatamente piccola in confronto al loro volume; sarà stato sognato un mondo e tracciata una nube, sognato una tragedia o un'epopea e fissato un verso. Il sognatore non è mai conseguente a se stesso perché il sogno porta lontano e non in linea retta mentre la persona conseguente a se stesso si move in uno spazio più ristretto e simmetrico.⁷

Contrapposto a quest'ordine concettuale – perché incluso tra i non fumatori – è Émile Zola, il quale tuttavia viene inizialmente convocato in scena come apologeta del vizio, a suo dire benefico per le sorti della patria delle lettere:

Soltanto uno, non fumatore, diede un parere che merita di essere citato e discusso, Emilio Zola. Ammesso, disse all'incirca il celebre romanziere, che il fumo produca la nevrosi, influisce beneficamente sulla letteratura moderna e non potremmo che felicitarcene; io non fumo soltanto perché per qualche sintomo di male di cuore il mio medico me lo inibì.⁸

Un parere favorevole, che nondimeno non risparmia l'autore dei *Rougon-Macquart*, in un secondo momento, dagli strali di Ettore Schmitz, che così prende accortamente le distanze dall'uomo Zola, e indirettamente dal modello estetico di cui egli si fa rappresentante:

E se anche egli non ce lo avesse «detto» si comprenderebbe che Emilio Zola non è un fumatore; lavora troppo, ed è troppo conseguente a se stesso. Il fumatore è prima di tutto un

⁴ CLAUDIO GIGANTE, *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Roma, Carocci, 2020, pp. 36-37.

⁵ ITALO SVEVO, *Il fumo*, in *SG*, pp. 101-105: 102.

⁶ *Ivi*, p. 101.

⁷ *Ivi*, p. 103.

⁸ *Ivi*, p. 102.

sognatore, è il più immediato effetto del suo vizio che lo rende tale; un sognatore terribile che si logorerà l'intelligenza in dieci sogni e si ritroverà con l'aver notato la sua parola.⁹

Peccato di produttività culturale e di coerenza programmatica, dunque. Ne deriva che per Svevo – sempre minacciato dall'agonia dello scrivere, che tra l'altro in *Una vita* parla di «resistenze della penna»¹⁰ a proposito dell'impotente Alfonso Nitti – il modello elettivo fosse da rintracciarsi piuttosto nel «sognatore» Flaubert, vessato dall'eterna tantalide della ricerca della parola perfetta, del fantasma inafferrabile dello «Style»:

Non lo so, ma suppongo che Gustavo Flaubert abbia fumato con passione e ho trovato parecchie ragioni a crederlo. Sono da fumatore quelle sue lotte terribili a tavolino descritte da Maxime du Camp, quelle ripugnanze alla penna per vincere le quali gli occorrevano più ore di tempo. Di più è veramente degno di un fumatore d'oppio di aver sognato per dieci anni sulla *Salammbô* dopo di aver scosso il mondo letterario con la *Madame Bovary*, una scossa di cui ancora oggidi sentiamo nella nostra letteratura l'effetto.¹¹

Laddove interessa – più che l'esclusione dell'*Éducation sentimentale*, tutt'altro che fonte negletta da Svevo –¹² l'opposizione categoriale di Zola e Flaubert, che pure di norma è ammesso, ancorché arbitrariamente (contro la stessa volontà del *mâitre* di Rouen), alla scuola naturalista. Essa inflù in maniera decisiva nella formazione del primo Svevo, che non per nulla non fu parco di giudizi sulla filiera zoliana nella sua saggistica e attività creativa, le quali in questa sede mi propongo di sistematizzare – avvalendomi delle acquisizioni della critica sveviana – in un disegno coeso e compatto, al fine di restituire l'immagine che del Naturalismo ebbe l'autore della *Coscienza di Zeno*.

Zola e la linea realista

1. Il tributo che Svevo riserva a Flaubert, ha rimarcato Mario Lavagetto, non deve indurre in errore: l'impiegato Schmitz contrasse più debiti dal naturalismo – e conseguentemente da Zola – di quanto fu disposto ad ammettere, se si intende con la parola naturalismo più generalmente una «radice realista», una linea, un'arte fabbrile del romanzo, che vede Flaubert e il suo allievo elettivo Zola non in contrapposizione, ma in un rapporto di continuità,¹³ come del resto si ha implicitamente conferma nel *Profilo autobiografico*, in cui lo scrittore ammette, oltre che la sua cultura mitteleuropea e la sua conoscenza del pensiero di Schopenhauer, le sue “frequenzazioni” francesi:

⁹ Ivi, p. 103.

¹⁰ ITALO SVEVO, *Una vita*, testo stabilito, introdotto e annotato da Ferdinando Amigoni, in ID., *Romanzi*, a cura di Mario Lavagetto, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1993, pp. 1-321: 75

¹¹ Ivi, p. 104. Rilevante il giudizio su *Salammbô* dei fratelli Goncourt, che Svevo dimostra di prendere in considerazione parafrasandolo in uno dei suoi articoli pubblicati su «L'Indipendente»: «Più interessante è il giudizio dato dai Goncourt sulla *Salammbô* di Flaubert, la sera stessa in cui l'autore ne fece loro la lettura. L'insuccesso confermò il giudizio dato. Interessante è il giudizio perché vi traspare il dolore di aver trovato l'opera inferiore a quanto attendevano; provano il bisogno di dichiarare che amano l'autore, ma la critica fa il suo ufficio intero e con la solita vivacità dichiarano l'opera poco originale, non riuscita in quanto ad ambiente storico e poco in quanto a lingua e stile» (ITALO SVEVO, *Le memorie dei fratelli Goncourt*, in *SG*, pp. 80-84: 82-83).

¹² Cfr. MARIO LAVAGETTO, *Introduzione*, in ITALO SVEVO, *Romanzi e continuazioni*, a cura di Federico Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, pp. XIII-XC.

¹³ Ivi, pp. XIII-XXVIII.

Lesse molto Flaubert, Daudet e Zola, ma conobbe molto di Balzac e qualche cosa di Stendhal. Nelle sue letture disordinate si fermò lungamente al Renan.¹⁴

Ad ogni modo, specie la presenza dell'autore dei *Rougon Macquart* nella sua produzione critica è pervasiva, ed è consequenziale all'adesione giovanile al verismo, di cui si ha una testimonianza il 12 maggio 1881, nel *Diario* del fratello minore di Svevo, Elio Schmitz, tenuto tra il 1880 al 1886, che risulta, proprio per la sua povertà (e per la posizione vicaria di Elio, nonché il suo rispetto degli umori creativi di Ettore), «un documento prezioso»:¹⁵

Ettore fa... nulla: legge, studia sempre ed è sempre più fermo nell'idea di studiare e scrivere. Vive sognando commedie e lavori ora drammatici, ora romantici, che sulla carta non vengono mai a compimento. Ha ora cambiato alquanto partito in arte. È verista. Zola lo ha riconfermato nell'idea che lo scopo della commedia e l'interesse devono essere i caratteri e non l'azione. Tutto deve essere vero.¹⁶

Non che all'opposto si debba dare credito all'affermazione che un amico dello scrittore triestino, Giulio Ventura, pronunciò a Silvio Benco («Zola era il suo Dio, il 'roman experimental' il suo credo»), ma appunto, in linea con le asserzioni del *Profilo autobiografico*, bisogna parlare – scrive in un datato quanto capitale articolo Eduardo Saccone, che traccia un percorso, attraverso gli articoli su «L'Indipendente» di Svevo, dell'adesione al naturalismo dello scrittore – di un «incontro inevitabile [...] con la grande tradizione del realismo francese: Balzac soprattutto, e, più tardi, Flaubert» e infine, come coronamento ideale, Zola, «su quella aderenza al reale o meglio volontà di aderenza al reale, su quel culto del vero che non coincideva necessariamente con l'inquadramento teorico e scientifico del positivismo».¹⁷

È in tal senso necessario soffermarsi sulla lunga recensione sveviana a *Il libro di Don Chisciotte* di Edoardo Scarfoglio, pubblicato su «L'Indipendente» il 18 settembre 1884. Si tratta di un pezzo importante per comprendere il rapporto di Ettore Schmitz con la teoresi naturalista. In esso vediamo Svevo confutare le posizioni di Scarfoglio, autore di un libro che a giudizio di Svevo «avrà un successo insolito», ma che è biasimato, «nonostante le qualità dello scrittore» e la sua lodabile «franchezza», per il «modo della sua polemica, violento e personale», per «le sue sferzate a chi» non «lo meritava», segnatamente Balzac e Zola (oltre che Matilde Serao); una posizione singolare per un uomo che pure sembrava «avesse le simpatie e le antipatie della scuola», che nondimeno costringe Svevo a una difesa dei suoi modelli contro chi aveva a tutti gli effetti intentato un «processo» al «romanzo sperimentale».¹⁸ Nello specifico, Scarfoglio, citato da Svevo nella recensione, sostiene che «Emilio Zola ha fondato il suo metodo sopra due grandissimi errori»:

Uno dei quali, secondo lo Scarfoglio, è il credere che, per giovare della scienza moderna a una nuova maniera d'intuire e di rappresentare la vita, bastasse dimostrare per via di romanzi un qualche nuovo canone scientifico «e nell'allucinazione sua è giunto a tale che

¹⁴ ITALO SVEVO, *Profilo autobiografico*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 797-813: 801.

¹⁵ LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. XIII.

¹⁶ ELIO SCHMITZ, *Diario*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 104.

¹⁷ EDUARDO SACCONI, *Dati per una storia del primo Svevo (1880-1889)*, in «Rassegna della letteratura italiana», 66, 3, 1962, pp. 483-512: 496.

¹⁸ ITALO SVEVO, «*Il libro di Don Chisciotte* di Edoardo Scarfoglio», in SG, pp. 37-40: 37-38.

la ricerca del così detto documento umano fecondasse nel grembo dell'arte una miniera di esperienza scientifica».¹⁹

Ma Ettore Schmitz, dimostrandosi strategicamente d'accordo con quest'ultima affermazione, sostiene apoditticamente, seguendo l'argomentazione del *Saggio sopra Emilio Zola* di Francesco De Sanctis,²⁰ che la seguente non è la posizione dell'autore dei *Rougon-Macquart*:

Egli non si prefisse di provare le teorie di Darwin che ammise *a priori* per provare, e l'idea della tesi, o almeno di questa tesi, non appare dai suoi romanzi. Più logico, più completo il suo sistema non potrebbe essere, e precisamente, prescindendo dal valore artistico intrinseco dell'opera letteraria, l'idea scientifica dell'eredità è entrata al luogo che occupava il destino nella tragedia greca e con il medesimo diritto. Non scienziato ma artista, Zola descrive la vita servendosi di una teoria scientifica che gliela spiega. Se questa teoria venisse scartata da altra, i nostri posti vedrebbero, nell'opera di Zola, una rappresentazione della vita quale la sentono i più colti dei nostri contemporanei.²¹

In effetti la sensibilità di Svevo «per questo fenomeno di osmosi tra nuove teorie, o sistemi gnoseologici del reale, e arte, non è una sua conquista tardiva, anche se la consapevolezza e la definizione di esse sono andate in lui sempre meglio adeguando alle nuove "teorie" succedutesi vertiginosamente sull'orizzonte della cultura mondiale» (da Darwin a Schopenhauer, da Nietzsche e Freud),²² per quanto Svevo, nel corso degli anni, avrebbe progressivamente guardato di buon occhio alla "falsificazione" e alla rettifica personalizzata delle teorie, come ad esempio il suo scetticismo per la psicanalisi in quanto modalità terapeutica, o il distanziamento da certi assunti darwiniani e schopenhaueriani in *Una vita*. Invece, la coesistenza di una teoria che spieghi la vita e una prassi che da tale teoria tragga alimento, è un assunto inderogabile per lo scrittore triestino nei suoi primordi, che per questa ragione ammira Zola, il quale non per nulla vedeva il suo antico progenitore realista – erroneamente, secondo Scarfoglio – in Balzac:

L'altro grandissimo errore consiste nel criterio ch'egli ha dell'opera di Balzac, perché Balzac, dice lo Scarfoglio, non può venir considerato come l'inventore o almeno rinnovatore del romanzo moderno. Egli aveva tutt'altre intenzioni di quelle che gli attribuisce Zola. «Si appigliò al romanzo, come a un qualunque mezzo d'arte e di sussistenza; e fra la pompa fantastica e la bella facilità di quel bel tempo entrò come un intruso, come un coscritto di cervice dura e di molto buon volere, che s'affatichi ad andare al passo con gli altri coscritti e a star in riga e a non lasciarsi nella marcia sopraffare dalla compagnia. Egli fu un romantico ammiratore di Lamartine e dedicatore di libri a Victor Hugo».²³

Anche in questo caso Svevo risponde efficacemente alle critiche: «anzitutto», «Zola conosce gli entusiasmi di Balzac per Lamartine e Victor Hugo e se ne meraviglia come di un'inconsequenza del romanziere realista. Lo Scarfoglio pare invece creda inconsequenza del critico romantico i romanzieri realisti».²⁴ E d'altra parte, lo stesso Zola ebbe notoriamente una formazione romantica, che viene in parte trasposta – con impennate

¹⁹ Ivi, p. 38.

²⁰ Cfr. SACCONI, *Dati per una storia del primo Svevo*, cit., pp. 495-497.

²¹ SVEVO, «*Il libro di Don Chisciotte*», cit., p. 38.

²² GENNARO SAVARESE, *Scoperta di Schopenhauer e crisi del naturalismo nel primo Svevo*, in «Rassegna della letteratura italiana», 75, 3, 1971, pp. 411-431: 424.

²³ SVEVO, «*Il libro di Don Chisciotte*», cit., pp. 38-39.

²⁴ Ivi, 39.

retoriche e intrighi romanzeschi e caratterizzazioni melodrammatiche – nella sua (a volte approssimativa) teoria, e altresì nei suoi romanzi per così dire più “scientifici”. Perché il Romanticismo, da Théophile Gautier a Victor Hugo, fu artefice di un autentico rinnovamento della lingua, «spostò le colonne di Ercole a segnare le frontiere del territorio allargato»,²⁵ che sarebbe poi stato avventurosamente attraversato dal Naturalismo con la sua rivoluzione epistemologica. Ma, soprattutto, che «in tutta l’opera del Balzac ci sia una latente aspirazione al romanticismo sentimentale, come asserisce lo Scarfoglio, non è vero», puntualizza Svevo; e poi un passaggio decisivo: «Si sente troppo di sovente in Balzac la gioia dell’osservazione e della parola esatta per poter ammettere ragionevolmente quest’asserzione; è la gioia dell’artista che si compiace di essere come è, che ha tutta la coscienza della propria grandezza»;²⁶ gioia dell’osservazione: grandezza da cui avrebbe fatto derivare la sua opera Zola. Sicché «ciò che unisce questi autori» – Balzac, Zola e anche Flaubert – «è la capacità di rappresentare il mondo nella sua interezza, lasciando alle spalle qualsiasi forma di lirismo e di romantica autorappresentazione dell’io»; una linea realista, asserisce Massimiliano Tortora, che giunge sino a Joyce, il cui «tentacolo *Ulisse* risponde, sia pure in forme più articolate alle stesse esigenze», prendendo le mosse da «un’oggettività che affonda le sue radici nell’Ottocento»,²⁷ pur distanziandosene sensibilmente per la singolare entropia discorsiva:

Un’oggettività applicata con rigidità che direi quasi di fanatico. Dove resta l’oggettività sognata dal Flaubert e predicata dallo Zola? Qui ogni commento ogni didascalia sono soppressi ed ogni parola non vale che a copiare o adornare l’oggetto che si presenta e che diventa massiccio, getta un’ombra e accumula luce come un oggetto reale per chi lo sa guardare. Ma quanta scienza, quanta accortezza occorre per saperlo guardare.²⁸

2. Coesistenza di una teoria e di una pratica che da tale teoria sviluppi le sue conseguenze estetiche, fascino dello Svevo giornalista per i *lapses* autoriali, spirito antidogmatico del dilettante: sono questi i nodi concettuali attraverso cui la nostra riflessione può adesso prendere l’abbrivio, con la disamina dell’articolo del 1884 – cronologicamente anteriore alla recensione su Scarfoglio – in cui Ettore Schmitz convoca in scena per la prima volta la massima autorità del Naturalismo, ma in tono tutt’altro che deferente e sommesso, come ci si potrebbe aspettare da chi – a dire di Elio Schmitz – era stato iniziato al culto verista. Pubblicata la *Joie de vivre* (1883) presso l’editore Charpentier, il dodicesimo dei venti romanzi che compongono il monumentale ciclo dei *Rougon Macquart*, Svevo si appresta al confronto critico, colpito da qualche elemento che stona col solito rigore con cui Zola soleva applicare le sue massime artistiche. Lo scrittore rimarca anzitutto, dopo un’agile sintesi del *plot*, la forte dissonanza – o meglio il carattere antitetico, come si desume fin dal principio dell’ispirazione zoliana: gli appunti preparatori stesi per la caratterizzazione dei soggetti dell’opera –²⁹ tra il profilo dei due protagonisti, intravedendo nella «salute» di Pauline, contrapposta ai languori improduttivi del cugino Lazare («Lazzaro accanto ad essa [Paulina] si dispera guardano le stelle, pensando all’infinito»),³⁰ a suo modo un

²⁵ Ivi, p. 40.

²⁶ Ivi, p. 39.

²⁷ TORTORA, *Uno scrittore saggista?*, cit., p. 164.

²⁸ ITALO SVEVO, *Conferenza su James Joyce*, in *SG*, pp. 349-453: 433.

²⁹ Cfr. GIGANTE, *Una coscienza europea*, cit., pp. 118-119.

³⁰ ITALO SVEVO, «*La joie de vivre*» di Emilio Zola, in *SG*, pp. 23-25: 24.

«personaggio schopenhaueriano» (ispiratore per molti dell'Alfonso Nitti di *Una vita*),³¹ la chiave interpretativa per intendere il senso del romanzo:

Paulina, figlia di Quenu e di Lisa (la bontà ignorante e l'egoismo quantunque ignorante avveduto e conseguente), in parte per caratteri ereditari ed in parte per circostanze accidentali che le servono di educazione si sviluppa moralmente dai suoi antenati i Rougon-Macquart. Dico diversa per un giudizio del tutto soggettivo; mi sembra sia la salute il carattere di Paulina, la malattia quello dei suoi antenati.³²

Paulina è tutt'altro che un'indole meditativa, essendo al contrario in armonia con lo spirito del cosmo:

Ciò che forma la sua educazione è una contemplazione spregiudicata della natura in tutte le sue manifestazioni e la fa aderire senza sottintesi alla vita, a tutti i suoi mali per una logica che è senza dubbio superiore nella sua semplicità a qualunque complicato ragionamento che conduca ad un esito diverso, per una intuizione che le forma il carattere serio, pratico, attivo in vantaggio altrui, opponentesi inconscia, per predilezione, senza ragionamento all'astratto che non ha diretta relazione con questa vita, il suo amore.³³

Parliamo di un carattere «logico» sì, e tuttavia «raro in natura», che tanto più stupisce se si considera che in gioventù – quando mostra «una gelosia prepotente, un egoismo che la qualifica legittima figlia di Lisa» – ella prometteva uno «sviluppo ben differente», in linea, si intende, con le aberrazioni patologiche della sua genia maledetta dal destino: storture che «avrebbero potuto condurre all'amarezza ed all'odio più facilmente che a quell'amore entusiastico che è l'altruismo», ma che hanno tutt'altra evoluzione, perché «secondo Zola» è «l'egoismo il primo amore della vita» del personaggio.³⁴ Ma ecco la tentazione – propria dello Svevo critico – di cogliere in fallo l'autore del *Romanzo sperimentale*, che anch'egli, non immune alla tentazione delle scorciatoie, si contraddice:

Un malizioso invece che volesse cogliere Zola in contraddizione con le sue teorie potrebbe considerare Paulina quale un ideale realizzato ed allora apparirebbe chiaro che il fondo, lo scopo del romanzo è veramente di tesi e di polemica. Questa gioia di vivere astratta, essa stessa vero protagonista del romanzo, questa gioia di vivere che viene generalizzata dimostrandola in una esistenza tanta vuota di soddisfazioni personali quale è quella di Paulina, sembra una logica consigliata al lettore, un insegnamento morale. Polemico è lo scopo del romanzo perché il carattere di Paulina ha delle grandi somiglianze con quello di Zola stesso. Così portano ambidue amore alla scienza naturale ed odio a quanto è astratto. Ambidue odiano la musica. Paulina ama e s'interessa a quanto esiste, al bello ed al brutto come Zola. Zola vuole evidentemente dimostrare che la sua arte nacque dall'amore alla vita.³⁵

³¹ «Non perché la sua vicenda – la storia delle sue aspirazioni infondate, del suo sentimento ingiustificato di superiorità intellettuale, della cronica "inettitudine" nel concretizzare le proprie ambizioni anche quando sarebbero a portata di mano –, al pari di quella di altri aspiranti letterati, da Emilio Brentani di *Senilità* a Mario Samigli di *Una burla riuscita*, è concepita da Svevo come la possibile rappresentazione del destino che la vita moderna riserva non solo a una particolare categoria di abulici [...] ma più generalmente alla maggioranza degli uomini, costretti a elaborare vane strategie di lotta per sopravvivere alla miseria» (GIGANTE, *Una coscienza europea*, cit., pp. 120-121).

³² SVEVO, «*La joie de vivre*», cit., p. 24.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, pp. 24-25.

³⁵ *Ivi*, p. 25.

Si tratta di un «atteggiamento fermo e non troppo consenziente nei confronti di Zola, con una distinzione [...] tra il comportamento in concreto del romanziere recensito e quello prospettato in altra sede dal teorico del naturalismo», con il suo connubio prospettato teoria scientifica e prassi, che come visto era gradito al giovane Svevo,³⁶ il quale a sua volta avrebbe concepito, pochi anni dopo, un romanzo (*Una vita*, 1889) che fosse un'avventura della conoscenza, perché dotato di un rapporto di qualche tipo con la scienza. Ma ne *La joie de vivre* il «naturalista» si è «messo a insegnare e dimostrare»: è il tradimento dell'attitudine sperimentale, da respingere con forza da chi aveva fatto suo il magistero di Flaubert, con il suo vagheggiamento di un'arte autonoma e avulsa a qualsiasi teleologismo e subordinazione ad altre istanze accessorie.

Svevo rivendica insomma l'ideale dell'*art pour l'art*, che indifferentemente naturalisti e simbolisti – pur nella loro sostanziale diversità – inseguivano con l'entusiasmo del neofita.³⁷ Tale proposito era stato all'inverso spesso misconosciuto dal romanzo idealista, spiritualista, decadente (giusto alcune delle etichette del tempo) specie dalla metà degli anni '80 in poi, con la pubblicazione di *A rebours* di Karl Huysmans (un attacco dall'interno alla teoresi naturalista da chi in passato era stato un accolito zoliano) e degli *Essais de psychologie contemporaine* di Paul Bourget, il quale si scagliò contro la decadenza e il male del secolo: il nichilismo, di cui i naturalisti erano, nella sua ottica, gli ultimi rampolli di un'esiziale genealogia. Parliamo di «uno tra gli attori più alacri della reazione idealistica al positivismo»: «allievo di Taine» – il filosofo ispiratore dell'estetica naturalista – egli «aveva gli strumenti per aggredirne dall'interno le installazioni teoriche, come si sarebbe visto ne» *Le Disciple* (1889), un romanzo a tesi, appunto, che fece scandalo, perché ideato da chi in gioventù si era professato allievo di Taine, dando mostra, specie in *Andrés Cornelis*, di un notevole spirito cartesiano (con il procedimento dell'analisi psicologica, che poi i naturalisti mutuarono, seppur da una prospettiva differente, nella seconda metà degli anni '80); uno scrittore che aveva demolito i presupposti del positivismo «mentre covava la conversione, compiuta e notoria qualche anno dopo, a un cattolicesimo militante e destrorso»,³⁸ di cui *Le Disciple* è la conseguenza estetica.

Questa vicenda s'inquadra dunque latamente nella crisi del positivismo, che subì degli attacchi decisi negli ultimi due decenni del secolo:

La reazione che Ferdinand Brunetière guidò negli anni Novanta, raccogliendo umori che già avevano circolato negli anni Ottanta, ebbe addirittura carattere [...] fondamentalista: i molti che lo seguirono [...], quelli che scommisero sulla (come egli la chiamava) “rinascita dell'idealismo” o su qualche profezia affine, mettevano in discussione, con le conquiste, i metodi della scienza, la sua laicità, la libertà della ricerca e della critica, e i modelli sociali e politici (il nemico era la democrazia più ancora del socialismo) che all'*ethos* positivista e alla scienza venivano sommariamente associati. [...]. Tutto sommato, per fortuna, alle battaglie ideologiche e politiche della fine del secolo le istanze migliori del positivismo sopravvissero, ed ebbero un ruolo, nelle dinamiche non soltanto culturali del Novecento, quello spirito laico e innovativo, quella curiosità della ricerca e della discussione, e la vocazione critica e demistificatrice, l'amore della libertà di pensiero e della verità. La verità non è un dato

³⁶ SACCONI, *Dati per una storia del primo Svevo*, cit., p. 494.

³⁷ PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier, 2010, pp. 97-102.

³⁸ GIOVANNI MAFFEI, *L'“osservazione” naturalista II. I mondi-illusione*, in *Il romanzo in Italia, II. L'Ottocento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 363-378: 370-371.

definitivo ma va conquistata ogni giorno, con lavoro paziente, e anteposta ai pregiudizi, alle autorità tradizionali: così continuavano a pensare tanti scienziati e pensatori che si misurarono con i presunti interessi superiori della società addotti dagli idealisti, allarmati per l'ordine pubblico, che ritenevano minacciato dalle libertà democratiche, e per le istituzioni parlamentari inette e venali, a cui consigliavano di sostituire il saldo comando di élite aristocratiche e militari; e preoccupati dall'indebolimento dei valori antichi, cemento delle società sane, e che andrebbero invece restaurati: la famiglia, la morale dei padri, la fede in Dio, i decreti della religione.³⁹

Gli ideali positivisticci avevano altresì nutrito la cultura di Zola, che verosimilmente tenne conto, durante la stesura de *La joie de vivre*, dei «fermenti irrazionalistici e antinaturalistici propagandati dalle ultime annate delle riviste parigine», «nonché delle enorme risonanza di casi artistici e letterari [...] che sembravano travolgere d'un tratto la pedagogia progressiva della verità, l'utopia laica della scienza perentoriamente proclamata da Renan».⁴⁰ Sicché, richiamando il principio tradito dell'autonomia dell'arte nella recensione alla *Joie de vivre*, Svevo non intendeva distanziarsi da Zola, ma al contrario riaffermare – prima di tutto a se stesso – gli ideali del *Romanzo sperimentale*, rammemorare quella «rigorosa e persino astratta fedeltà ai principi teorici dello scienziato positivista»,⁴¹ che avevano alimentato il suo scetticismo e la sua «diffidenza verso certi esiti recenti, in senso edificante e mondano, del naturalismo letterario»,⁴² e più specificamente verso le istanze decadentistiche, egotistiche e diletantistiche che stavano prendendo piede. Solo una ripresa del nucleo originario della teoria positivista, con la sua coerenza sistematica – e non la creazione artificiosa di un carattere come Paulina, controfigura dell'autore, che si facesse artificiosamente portatrice del volto positivo della scienza – avrebbe potuto essere efficace come reazione ai succhi velenosi spiritualisti. E questa posizione si articola estesamente nella sua saggistica su «L'indipendente»: dagli impegnativi articoli su Turgenev e su Péladan alle più rapide note su Renan, su Wagner e su Schopenhauer, dalle ragionate stroncature di Cherbuliez e di Ohnet alle brevi considerazioni sul *Dilettantismo* e ai due appunti privati intitolati rispettivamente *Del sentimento in arte* e *Ottimismo e pessimismo*; notazioni sparse e frammentarie che Mario Sechi dispone in un convincente itinerario di senso compiuto a cui non si può che rimandare.⁴³

Il côté critico naturalista

L'adesione giovanile di Svevo ai canoni naturalisti ha come riflesso l'adozione del suo lessico metodologico – un *côté* critico – di cui si ha una traccia (oltremodo visibile) negli articoli pubblicati su «L'indipendente», che in questa sede ripercorrerò agilmente: non in ordine cronologico, bensì individuando nodi tematici ed elementi affini che mi permettano di tracciare un percorso.

³⁹ Ivi, pp. 363-364.

⁴⁰ MARIO SECHI, *Il giovane Svevo. Un autore «mancato» nell'Europa di fine Ottocento*, Roma, Donzelli, 2000, p. 43.

⁴¹ Ivi, p. 45.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ivi, pp. 46-71.

La prima manifestazione si rinviene in *Shylock*, l'articolo giovanile riservato al *Mercante di Venezia* tradotto da Heine, riferimento essenziale della cultura tedesca dell'autore. Il tema è circoscritto: comprendere se «Shakespeare odiava gli israeliti o non gli odiava». ⁴⁴ Ciò perché «il genio superiore di Shakespeare fa supporre di no, i suoi tempi ed il *Mercante di Venezia* accennano di sì», e il dramma «non esprime nessuna opinione personale». ⁴⁵ È a questo proposito che troviamo il primo cenno a un'autentica «forma di realismo totale» ⁴⁶ dell'immaginario critico sveviano:

Per noi, presentemente, l'opinione d'un autore la troviamo nella fine più o meno felice d'un personaggio e nello scioglimento del dramma, nel quale troviamo personificate delle idee che si vuole o approvare o combattere. Per noi (almeno sul teatro) il bene deve trionfare, il male soccombere.

Ma è vero, è giusto quest'assioma. E, peggio a quei tempi, quali basi poteva avere? E come poteva accettarlo Shakespeare, profondo osservatore, tragedo verista? ⁴⁷

«Profondo osservatore, tragedo verista»: con questo lessico contemporaneo, Svevo qualifica un artista rinascimentale che si asteneva rigorosamente dal trasporre – al pari dei veristi coevi – le proprie opinioni nella manifestazione artistica. È l'auspicio di un'arte impersonale e oggettiva, che riguarda anche il nostro Boccaccio, come si legge in coda all'articolo su Scarfoglio:

Il fatto, che il Balzac avrebbe voluto essere diverso da quello che fu, è secondario per i suoi scolari, i quali trassero la loro teoria dalla sua opera. [...]. Nella nostra letteratura abbiamo un esempio molto simile di un innovatore per natura e per organismo più che per volere deliberato: Giovanni Boccaccio [...]. ⁴⁸

Un Boccaccio oggettivo e impersonale, insomma; un osservatore, come lo fu in parte il sociologo Max Nordau, primo attore della letteratura *fin de siècle*, autore del trattato *La Degenerazione* (dalla diffusione trasversale), che scrisse altresì un libro – *Il vero paese de' miliardi. Studi e schizzi parigini* – che attirò l'attenzione del giovane impiegato Schmitz:

Quantunque il sig. Max Nordau, autore di questo libro, scrivendo su Parigi sia identico nello scopo al sig. Brachet che scrisse sull'Italia, pure se ne distingue lodevolmente, per uno spirito d'osservazione abbastanza fino, se anche un poco guasto da una retorica qualche volta scipita, e per uno stile vivace e naturale quando si limita alla descrizione. Sa insomma scrivere in modo da farsi leggere [...]. ⁴⁹

Un ritratto a metà tra l'elogio e il biasimo, che più decisamente si converte in stroncatura quando Svevo rileva l'attitudine di Nordau a trasporre nel libro, in modo nient'affatto

⁴⁴ ITALO SVEVO, *Shylock*, in *SG*, pp. 3-5: 3.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ TORTORA, *Uno scrittore saggista?*, cit., p. 162.

⁴⁷ SVEVO, *Shylock*, cit., pp. 3-4. Nell'articolo *Riduzioni drammatiche* Svevo precisa che la riduzione di un romanzo in commedia è «questione d'attualità perché la scuola verista spera, riducendo, di estendere il suo dominio dal romanzo alla commedia» (ITALO SVEVO, *Riduzioni drammatiche*, in *SG*, pp. 6-8: 6). Anche in questo senso si può spiegare l'interesse del teatro per il giovane Svevo, che come si sa fu commediografo,

⁴⁸ SVEVO, *Il libro di Don Chisciotte*, cit., p. 40.

⁴⁹ ITALO SVEVO, *Il vero paese de' miliardi. Studi e schizzi parigini di Max Nordau*, III edizione italiana, Milano < > Fratelli Treves, in *SG*, pp. 9-13: 9.

impersonale (ma anzi da «misantropo e [...] pedante»), i suoi pregiudizi morali sullo spirito del popolo francese; da qui il richiamo all'ortodossia flaubertiana:

In questo stato d'animo si può a mettersi a fare opera d'arte perché allora il forte sentimento di dispetto dà evidenza e originalità; ma quando si tratta di riprodurre il vero, puramente il vero, allora il carattere non è che d'impaccio e, o bisogna sapersi tenere in guardia dalle sue suggestioni con l'osservazione ponderata, fatta allo scopo semplicemente di conoscere e non col desiderio di riuscire alla conferma di un pregiudizio o sistema che si sia, o bisogna rinunciare alla pretesa di voler vagliare i popoli come il signor Nordau vuole.⁵⁰

Prende forma il sogno di una rappresentazione che celi l'impronta demiurgica dell'autore, che si dimostri nient'affatto affettata e retorica – qualità che Svevo riconosce a *Brandelli* di Olindo Guerrini, che possiede «l'arte di non mostrare l'arte»⁵¹ –; una dimostrazione che si mostri indifferenza al giudizio del pubblico, che *a fortiori* può essere fallace, come si evince in un articolo dal titolo eponimo del 1884: «È con questi mezzi che il pubblico impone il proprio gusto e i suoi criteri artistici non sono sempre i migliori».⁵² Si tratta dell'apologia implicita di quel carattere propriamente provocatorio, a suo modo «avanguardistico», con cui il naturalismo codificò i suoi principi estetici, e che si riversò in special modo nelle prefazioni, luogo elettivo delle *querelles* artistiche.⁵³

Nonostante la consueta critica dell'impronta autoriale primigenia che impedisce la vagheggiata oggettività («perdente qualche parte della sua originalità in un mare di intenzioni politiche, morali, filosofiche»),⁵⁴ generalmente più prossime ai parametri della filiera zoliana sono *Le poesie in prosa* di Turgenev, il quale ne *L'uomo dalle mani bianche* adotta una tecnica impersonale, che rischia – secondo il giudizio comune – di gettare un'ombra di discredito sul carattere principale della lirica, ma non secondo Svevo, che apprezza il tono di un'opera mirabile per la sua semplicità:

L'impersonalità che l'autore mantiene non può venire scambiata per derisione per *l'uomo dalle mani bianche*. Quest'ultimo avrebbe meritato derisione se si fosse sacrificato sperando di venir benedetto da quei *poveri uomini ignoranti* [...]. Se anche manca quindi l'espressione dell'idea dell'autore essa risulta dall'accostamento dei fatti.⁵⁵

Superfluo insistere sui principi naturalisti (espressi *e contrario*) nella recensione alla *Joie de vivre*; più interessante, invece, è sorvolare panoramicamente sull'articolo *Una commedia in lingua impossibile*, in cui Svevo sminuisce la facoltà di «osservazione» del professor Petrocchi (l'autore), rimproverandolo al contempo per la mancanza complessiva di passionalità nella commedia: «I tipi presentatici non dimostrano in lui una speciale facoltà di osservazione, e la passione manca del tutto».⁵⁶ Ciò che dunque «sembra richiedere Svevo, a quest'epoca» (1884) «non è tanto [...] Zola, ma Balzac, al quale appunto quei due attributi, “facoltà di osservazione” e “passione”, sembrano tagliati indosso».⁵⁷ Balzac di cui

⁵⁰ Ivi, p. 10

⁵¹ ITALO SVEVO, «Brandelli» di Olindo Guerrini, in *SG*, pp. 14-15: 14.

⁵² ITALO SVEVO, *Il pubblico*, in *SG*, pp. 16-19: 18.

⁵³ PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 51-96.

⁵⁴ ITALO SVEVO, *Poesie in prosa di Iwan Turgenjeff*, in *SG*, pp. 20-22: 20.

⁵⁵ Ivi, p. 22.

⁵⁶ ITALO SVEVO, *Una commedia in lingua impossibile*, in *SG*, pp. 26-28: 26.

⁵⁷ SACCONI, *Dati per una storia del primo Svevo*, cit., p. 494.

difatti nell'articolo a Scarfoglio, si ricorderà il lettore, si elogia «la gioia dell'osservazione e della parola esatta», che si manifesta parzialmente anche nel Daudet de *l'Immortel* (1888), che inaspettatamente (perché poco affine agli altri romanzi recensiti per ispirazione e fattura) attirò l'attenzione di Svevo sul finire del decennio: «Così forte, così violento non avevamo mai conosciuto il Daudet e la disposizione eccezionale del suo spirito dà maggior rilievo alle sue qualità d'osservatore e di scrittore o meglio ce le fa conoscere più intiere». ⁵⁸

Un autentico campionario del lessico naturalista è il pezzo intitolato *Le memorie dei fratelli Goncourt*, i quali non furono propriamente autori naturalisti, ma che direttamente contribuirono allo sviluppo del movimento con *Germinie Lacerteux* (1865), che fu un autentico oggetto di scandalo, e la prefazione a *Les Frères Zemganno* (1879), decisiva per l'ideazione verghiana del *ciclo dei vinti*. Tuttavia nell'articolo Svevo prende in esame *Le Memorie*, scritte immancabilmente in simbiosi, ma con un risultato ancor più riuscito (per lo stupore di Ettore Schmitz): «I due fratelli costruirono su questa somiglianza tutta la loro vita letteraria [...] *Un seul moi, un seul je* nelle *Memorie* quest'identificazione viene condotta fino alla materialità», ⁵⁹ senza derogare al canone oggettivistico, come pur sarebbe lecito aspettarsi da un'opera memoriale: «l'ira e la disillusione dei due autori non si rispecchia che in poche pagine di questo libro; le altre rimangono inalterate nella serenità di autore che anche quando parla di se stesso lo fa come di terza persona osservata con la curiosità di uno studioso». ⁶⁰ La loro arte ha «l'aspetto della spontaneità, la firma di una sola personalità e intera, di quelle che si crede solo incoscientemente si possano manifestare». ⁶¹ Ciò perché essi hanno perseguito un unico «metodo» (lessema tipicamente naturalista), ⁶² da loro solo attuabile, che consiste nella stesura di particolari note:

Ogni nota ha il suo autore, il quale facendola non si preoccupa della nota fatta dall'altro, sapendo con certezza che non contraddirà alla sua. Infatti che sieno due gli autori ci si accorge forse soltanto alla sicurezza che dà loro il reciproco appoggio, al conforto che provano dal sentirsi in due nella sventura. ⁶³

Il proposito si confà, nonostante le sbavature («qua e là si potrebbe richiedere maggior cura, più numerosi i particolari»), alla sensibilità pittorica – propriamente impressionista – degli autori:

darci delle fotografie raccolte nella luce in cui s'erano prodotte nei loro occhi, e quando l'impressione dell'oggetto, dell'idea dal fatto o dal personaggio, fosse ancora tanto recente che la sua riproduzione potesse essere per quanto possibile esatta. I particolari sono vivaci, vi si sente il lavoro originale, lo sforzo di ritrarre l'impressione e l'oggetto stesso. ⁶⁴

⁵⁸ ITALO SVEVO, *L'immortel*, in *SG*, pp. 88-91: 90. Un'allusione ai «romanzi e novelle oggettive e impersonali» (ITALO SVEVO, *Salvatore Grita. Polemiche artistiche*, in *SG*, pp. 29-34: 34) si ritrova anche nello strano articolo dedicato allo scultore Salvatore Grita, in cui forse – ha ipotizzato Saccone – Svevo si rivide per affinità di temperamento artistico, sempre dedito al culto della verità (cfr. SACCONI, *Dati per una storia del primo Svevo*, cit., p. 494).

⁵⁹ SVEVO, *Le memorie dei fratelli Goncourt*, cit., p. 80.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ivi*, p. 81.

⁶⁴ *Ibid.* Svevo apprezza in particolare la descrizione di un viaggio a Gisors, dove si trova il castello dei Goncourt: «I luoghi gli richiamano alla mente i fatti, i giochi di gioventù ed i compagni di giuoco. Fu scritta immediatamente a pena provata l'impressione, ma si tratta di cose succedute anni prima. Eppure la descrizione è ricchissima di particolari tanto che pare fatta dal fanciullo ancora ansante dall'aver giuocato» (*ivi*, p. 83).

Altresì permeato dal lessico naturalista – o per meglio dire verista, seguendo la distinzione sveviana: «L'idea della forma la ebbe dalla Francia ma il contenuto fu immediatamente, senza esitazioni, italiano»⁶⁵ – è la recensione del 1890 al *Mastro don-Gesualdo*, che Svevo preferiva ai *Malavoglia* per la descrizione di un ambiente non allotrio, ma prossimamente borghese (che poi mutuò in *Una vita*). In questo peculiare romanzo storico – «che non ha nulla in comune con quello che il Manzoni fece»⁶⁶ e che si deve all'incontro letterario con il *maître* di Rouen: «dopo di aver dato all'Italia dei romanzi [...] in cui troppo evidentemente rispecchiava il Feuillet, Verga s'imbatté nel romanzo impersonale del Flaubert e [...] ci si ritrovò in esso»⁶⁷ – lo scrittore «ama imitare lo Zola, il quale si fece descrittore della società del secondo impero».⁶⁸ In esso compare il protagonista eponimo, «l'eroe del romanzo», «un popolano arricchito, di poche idee, ma di quelle che nella lotta per la vita servono bene e sempre meglio quando sono poche»,⁶⁹ ma che in ultima analisi risulta, come tutti i personaggi verghiani, un *vinto*.

Balzac, Zola, Goncourt, Verga: all'appello mancano solo Renan e Taine, con cui anche Svevo si confronta. Il primo, si è detto, compare tra le letture «disordinate» del *Profilo autobiografico*, e ciò non stupisce: si tratta di un riferimento ineludibile nella cultura degli anni '80, uno dei numi tutelari della cultura positivista. In più Svevo aveva un motivo personale «per meditare a lungo gli scritti di Renan»: ⁷⁰ l'origine ebraica, che tuttavia non aveva trasmesso a Svevo la religiosità giudaica dei padri; e si sa che Renan fu lo storico del cristianesimo e dell'ebraismo, che ha perduto la fede e abbandonato il cattolicesimo dei suoi avi. Andava risolta la questione della fede: un motivo autobiografico; e bisogna considerare che «Renan offre al giovane ebreo l'idea importante che non è legittimo parlare di *razza* ebraica:

dopo secoli di matrimoni con non israeliti la razza pura non esiste più e l'ebraismo si basa solo sulla religione.⁷¹

Ma l'articolo pubblicato sull'«Indipendente» del 14 agosto 1884, *La verità*, segna «forse il momento di distacco definitivo da Renan come riferimento spirituale»: ⁷² Renan rimaneva ancorato alle sue posizioni spirituali, mentre Svevo, «più coerente, addirittura intransigente [...], rinuncia formalmente alla fede in cui era stato allevato: la sua rinuncia è datata 25 maggio 1885, cioè dopo la morte del padre, e rappresenta un atto di ribellione postuma». ⁷³ Difatti ne *La verità* Svevo critica aspramente Renan, per non aver amato la Verità – stella polare della filosofia positiva – a dispetto del fatto che egli avesse voluto inciso sulla sua tomba la scritta «*Veritatem dilexit*». ⁷⁴ Perché l'«amore della verità si manifesta in due modi: Affermando il vero e amandolo, o negando il falso e odiandolo». ⁷⁵ Samigli è visibilmente infastidito, perché l'autore della *Vie de Jésus* si contraddice: «affer-

⁶⁵ ITALO SVEVO, «*Mastro-Don Gesualdo*» di G. Verga (Milano, Fratelli Treves editori), in *SG*, pp. 96-98: 96.

⁶⁶ Ivi, p. 98.

⁶⁷ Ivi, p. 96.

⁶⁸ Ivi, p. 98.

⁶⁹ Ivi, pp. 96-97.

⁷⁰ MOLONEY, *Introduzione*, cit., p. XXIII.

⁷¹ Ivi, p. XXIV.

⁷² Ivi, p. XXV.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ ITALO SVEVO, *La verità*, in *SG*, pp. 35-36: 36.

⁷⁵ Ivi, p. 35.

ma una cosa e non l'ama troppo, ne nega un'altra, ma con dolore, con reticenze»;⁷⁶ «la verità, o ciò ch'egli professa per verità, non ha mai entusiasmato Renan», sicché le «sue più belle pagine sono dedicate alla glorificazione di ciò che egli nega».⁷⁷

Amante della Verità (con la maiuscola) fu senz'altro Taine, spirito guida del Positivismo, del cui metodo, in *Per un critico*, pure discute a lungo. Il motivo originario dell'articolo è tratto da una corrispondenza da Parigi del «Corriere della sera» sulle reazioni suscitate dalla comparsa, sulla «Revue des deux mondes», degli articoli di Taine su Napoleone I, la cui ricostruzione, secondo il corrispondente di Parigi, è tendenziosa, effettuata con «documenti che non sono in buona fede», che servono allo scopo di dimostrare che Napoleone «non era altro che un condottiero italiano del quindicesimo secolo».⁷⁸

Nei confronti del Taine uomo Svevo mostra tutta la sua simpatia. Se infatti Renan «civettò con tutti i partiti», Taine, nei suoi scritti storici, «li offese tutti»:

Se la sua dea è la verità, i suoi santi sono i documenti storici. Egli crede realmente di poter trovare la verità e mostrarla puntellandola da tutte le parti con citazioni di giudizi o racconti altrui. Senza dubbio il documento ha un valore, ma trattandosi di fatti recenti sui quali corrono tante versioni e così disparate, la citazione di un documento non ha altro ufficio che quello di esprimere la convinzione di chi lo cita. Citare un documento significa dare parole altrui ad una propria opinione.

Nell'articolo su Napoleone I vi sono dei documenti che portano la firma della Staël e della Rémusat, due donne offese. Non perciò perde l'importanza l'opinione del Taine, il quale scelse quei documenti trovandoli conformi alla sua idea. Il documento ha resa ammissibile tale idea, ma in nessun modo poteva o doveva provarne la verità.⁷⁹

Bisogna rifarsi, per commentare questo passo, alle considerazioni di Saccone nel suo fondamentale articolo:

Sono parole estremamente interessanti, che fan luce sull'atteggiamento di Svevo nei confronti di uno dei miti più resistenti della cultura positivista: il mito del documento. Non solo: ma quel che si è letto significa anche, sul piano della rievocazione storica, si tratti di storia di me o degli altri, che di oggettività non si può veramente parlare. Non basta: tirando le conseguenze sino in fondo, emergerà un dubbio intorno a cui Svevo ancora, anzi soprattutto negli ultimi anni, si affaticava. Se il ricordo, e la ricerca dei documenti a sostegno, è condizionato dalla posizione iniziale di evocazione [...], il passato che si riconquista è veramente il passato reale, o non sarà piuttosto il passato che vogliamo trovare, e dunque una nostra invenzione?⁸⁰

Queste parole sono intervallate da una citazione sveviana de *La verità*, che giova riportare:

Il Taine non fa maggior torto a Napoleone di quanto ne fece alla rivoluzione. I documenti che lui cita sono storia, ma, se anche sono nuovi, non la mutano. L'idea che egli si formò di Napoleone con quei documenti avrebbe potuto formarsela anche con i documenti con

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ivi*, p. 36.

⁷⁸ ITALO SVEVO, *Per un critico*, in *SG*, pp. 67-70: 67.

⁷⁹ *Ivi*, p. 68.

⁸⁰ SACCONI, *Dati per una storia del primo Svevo*, cit., p. 502.

cui lavorò Thiers, come senza disprezzare tanta sua laboriosità, l'idea sua sulla rivoluzione avrebbe potuto adattarsi ai documenti del Michelet. Le nature degli scrittori sono diverse e sono queste che producono la diversità delle conclusioni.⁸¹

Un atto di accusa sulla presunta oggettività della «scienza». Siamo nel 1887, a due anni dalla composizione di *Una vita*, il romanzo di un impiegato – *sujet* tipico di Balzac (si pensi a *Les Employés ou la Femme supérieure*, 1838) e Zola (*Au bonheur des dames*, 1883, e in parte *Pot-Bouille*, 1882) – sul cui influsso zoliano (quanto alla descrizione del *milieu* e latamente del disegno sociale), flaubertiano (per l'inettitudine del protagonista, la caratterizzazione dei personaggi e la mobilità del desiderio) e altresì maupassantiano (per la creazione, soprattutto in *Bel-ami*, di un soggetto gretto e respingente all'empatia del lettore), la critica ha già ampiamente scritto.⁸² Il lettore ricorderà la presenza, nell'incipit e nell'epilogo (ad apertura e cerniera del *récit*), di due «documenti»: la lettera alla madre di Alfonso Nitti e la comunicazione del suo suicidio, che risultano in ultima analisi inaffidabili, luoghi della menzogna e della decostruzione della verità e della coscienza da parte del protagonista, l'inetto menzognero dai sogni da «megalomane».⁸³ Perché in *Una vita* – e ne *L'assassinio di Via Belpoggio* (1890) e, ancor maggiormente, in *Senilità* (1898) – Svevo rimarrà sì legato alle radici della cultura e dell'estetica della filiera zoliana (si considerino la cultura naturalista di Alfonso, nonché di Macario, alfiere del verismo, e tangenzialmente di Maller),⁸⁴ ma compiendo un passo decisivo verso il suo superamento, smantellando due altri miti della filosofia e dell'estetica positivista: il paradigma deterministico di causa-effetto e la fenomenologia dell'osservazione, a cui pure, negli anni '80, era stato inscindibilmente legato.⁸⁵

⁸¹ SG, p. 70.

⁸² Per il raffronto Svevo-Zola cfr. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit. e MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Il monologo di Svevo*, in ID., *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, pp. 121-155; per le analogie flaubertiane cfr. MARIO FUSCO, *De Flaubert à Svevo: variations sur L'Éducation sentimentale*, in «Chroniques italiennes», 13-14, 1988, pp. 7-14; GIUSEPPE LANGELLA, *Una vita di Italo Svevo e il romanzo francese dell'Ottocento*, in «Cahiers du CERCIC», 12, 1990, pp. 13-59; MATHIJS DUYCK, *Il motore guasto. Perversione narrativa di Svevo e di Flaubert in Una vita e L'Éducation sentimentale*, in *Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, edited by Giuseppe Stellardi and Emanuela Tanello Cooper, 2 voll., Leicestershire, Troubador, 2014, pp. 45-57 (ma anche ID., *Il desiderio problematico di Frédéric Moreau e di Alfonso Nitti: studio delle analogie tra L'Éducation sentimentale e Una vita*, in «Il Confronto Letterario», 54, 2010, pp. 341-373). Sull'ispirazione maupassantiana cfr. SECHI, *Il giovane Svevo*, cit., pp. 73-107.

⁸³ Sulla decostruzione del documento naturalistico cfr. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., pp. XLIII-LXIV; GUGLIELMINETTI, *Il monologo di Svevo*, cit.; GINO TELLINI, *Svevo*, Roma, Salerno Editrice, 2013. Per una lucida e serrata interpretazione della lettera iniziale cfr. GIANCARLO MAZZACURATI, *Un «Jeu de trompe l'oeil»: la lettera alla madre, in Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 166-183.

⁸⁴ Cfr. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit.

⁸⁵ Cfr. GUGLIELMINETTI, *Il monologo di Svevo*, cit.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di novembre 2025