

Tempora
I tempi verbali nel racconto

Vol. 1

Atti del Seminario permanente di narratologia
Milano, 20-22 ottobre 2021

A cura di Concetta Maria Pagliuca
e Filippo Pennacchio

BIBLION
edizioni

Questo libro è pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e dell'Università IULM.

Il presente volume, che nasce da una precisa scelta teorica e tematica dei direttori del Seminario permanente di narratologia, si avvale del contributo di studiosi provenienti da diversi ambiti. I testi in esso contenuti sono stati presentati e discussi, prima della pubblicazione, in occasione di un seminario pubblico; sono stati poi rivisitati da alcuni membri del comitato scientifico, delle cui indicazioni gli autori si sono proficuamente avvalsi.

ISBN 978-88-3383-340-8
Prima edizione ottobre 2023

I diritti di riproduzione e di adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta senza il consenso dell'Editore.

© 2023 Biblion Edizioni srl Milano
www.biblionedizioni.it
info@biblionedizioni.it

Indice

| | |
|---|-----|
| Introduzione Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio | 7 |
| I tempi verbali nel discorso indiretto libero italiano. Fondamenta tempo-aspettuali di uno stilema letterario Pier Marco Bertinotto | 17 |
| L'imperfetto politico. Ideologia e stilistica in una questione di fine Ottocento Giovanni Maffei | 39 |
| Finzione e convenzione. Teoria e storia della narrazione simultanea Riccardo Castellana | 69 |
| Tempi verbali non deittici in due momenti della poesia italiana contemporanea Paolo Giovannetti | 89 |
| Continua tensione. Interferenze dell'inglese e processualità dell'evento nel <i>Partigiano Johnny</i> Giancarlo Alfano | 119 |
| In principio era l'imperfetto. Verga tradotto da Lawrence Antonio Bibbò | 137 |
| Dinamiche politestuali nella raccolta di narrativa breve. Il caso delle forme verbali Mara Santi | 163 |

| | |
|---|-----|
| I paradigmi temporali della postmedialità Isotta Piazza | 185 |
| Fumetti, una sintassi narrativa nel segno dell'ellissi Giuliano Cenati | 205 |
| Indice dei nomi | 219 |
| Autori | 225 |

Introduzione

Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio*

1. Da sempre la narratologia si interessa ai tempi verbali. All'argomento sono stati dedicati molti articoli e volumi, e non c'è manuale che non riservi almeno qualche riga alla questione.

Il perché di questo interesse è abbastanza ovvio. La scelta di un certo sistema di tempi verbali condiziona in maniera decisiva l'articolazione del racconto e anche il modo in cui chi legge ne rielabora i contenuti. È banale dirlo: una storia scritta nei tempi del passato è diversa da una storia scritta al presente. Se in quest'ultimo caso gli eventi sembrano prendere forma mentre si stanno svolgendo, come se fossero registrati in presa diretta, in un racconto al passato sembrano invece stagliarsi in modo più netto, come se chi racconta li avesse messi più chiaramente in prospettiva, mediandoli con maggior rigore. E le cose stanno in modo ancora diverso in quei testi – del resto rarissimi – narrati al futuro.

Ma c'è qualcosa di più. È nota l'idea di Käte Hamburger per cui in un contesto narrativo il cosiddetto preterito epico (in sostanza, il passato remoto italiano) non sarebbe tanto un marcatore temporale, che indica la collocazione della storia in un tempo passato, quanto una sorta di attivatore di finzionalità,

* Pennacchio è autore dei primi due paragrafi, Pagliuca del terzo.

L'imperfetto politico.
Ideologia e stilistica in una questione
di fine Ottocento

Giovanni Maffei

1. Queste pagine conterranno una lettura ragionata di testi: due saggi di Ferdinand Brunetière, su Daudet e Flaubert, tratti da *Le Roman naturaliste* (1883); due saggi di Paul Bourget, su Flaubert e sui Goncourt, tratti rispettivamente dagli *Essais de psychologie contemporaine* (1883) e dai *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1886).¹

Alcune avvertenze preliminari.

1. Nel titolo c'è "stilistica" e non "narratologia", nonostante la destinazione di questo intervento (un convegno narratologico, poi una collana narratologica). Ma al tempo dei saggi di

¹ Si citerà da Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883, dove il saggio su Alphonse Daudet s'intitola *L'impressionnisme dans le roman* (pp. 75-104), mentre quello su Flaubert s'intitola *Le naturalisme français. Etude sur Gustave Flaubert* (pp. 135-195); e da Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883 (il saggio intitolato *Gustave Flaubert* è alle pp. 111-173); Id., *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1886 (il saggio *MM. Edmond & Jules de Goncourt* è alle pp. 111-173). A ogni citazione seguirà, tra parentesi, l'indicazione delle pagine da cui si cita.

Brunetière e Bourget la narratologia non esisteva, né la parola né la cosa, così come la si è intesa dalla metà del secolo scorso; né erano pensabili gran parte delle sue categorie, a cui però ci si avvicinava, talvolta, credendo di parlare di stile, con termini-ombrello, con concetti provvisori. È il caso di Brunetière e Bourget: ingegni proto-narratologici, oso dire, per l'attenzione affilata agli aspetti funzionali e "di sistema" dei testi di cui trattavano, come capiterà di sottolineare a proposito dei saggi che toccheremo. È probabile che i due siano, come altri autori di fine Ottocento, con le loro discussioni di poetica, nella genetica remota di molte nostre speculazioni: del resto con loro dialogava ancora Thibaudet, col quale hanno fatto i conti sia Barthes che Genette.

II. Nel titolo c'è "ideologia": il termine è impegnativo ma si giustifica. E c'è l'"imperfetto politico", anche se i testi che percorreremo non sono propriamente saggi sull'imperfetto, sul tempo verbale imperfetto nelle narrazioni, e anzi in essi l'imperfetto non compare tanto spesso. Ma, quando compare, il concetto è cruciale dei fatti psicologici e in ultima analisi sociali che, secondo questi autori, se non proprio dall'imperfetto, da un particolare tipo di imperfetto, diciamolo subito, *pittresco* o *pittorico*, sarebbero denunciati e in parte prodotti, da una stilistica e da un'estetica di cui questo imperfetto è parte essenziale. Insomma, nel mio titolo ho chiamato politico l'imperfetto di cui è questione perché l'imperfetto è stato letto politicamente dagli autori che prenderò in considerazione.

Chi erano Brunetière e Bourget? Pochi dati biografici, giusto per ambientare gli attraversamenti che seguiranno.

Ferdinand Brunetière, nato nel 1849, fu autore di punta e poi direttore, dal 1893, della "Revue des Deux Mondes": è nota l'autorevolezza di questa tribuna, in Francia e in Europa, per vari decenni, fra Otto e Novecento. Nel 1883, mettendo insieme saggi già usciti in questa e in altre riviste, pubblicò *Le Roman naturaliste*: un libro militante, aspramente avverso all'indirizzo designato dal titolo, che fu, come prima i saggi, molto letto.

Paul Bourget, nato nel 1852, fu narratore di grande successo: una specie di caposcuola, secondo la critica del tempo, del romanzo psicologico, maestro dell'"anatomia morale" e dell'"analisi psicologica", come si formulava. Notevolissima e tuttora sottovalutata fu poi l'influenza del saggista: con gli *Essais de psychologie contemporaine* (due serie: nel 1883 e nel 1886), che sono discussione ampia di scritture e di idee, e interpretazione complessiva del decorso storico e culturale.

Entrambi vanno annoverati tra i protagonisti del movimento d'opinione, dell'emozione culturale antidemocratica e reazionaria che si diffuse in Francia e in Europa negli ultimi due decenni dell'Ottocento per poi ripercuotersi nel secolo successivo. Le coordinate dell'emozione sono nei libri di storia: qui basta osservare che lo schierarsi di Brunetière e Bourget, intellettuali per tanti versi aperti, raffinatissimi, divenne plateale e rumoroso col tempo. Due testi rappresentarono una svolta. *Le Disciple*, pubblicato da Bourget nel 1889, è un madornale romanzo a tesi (contro la scienza e la democrazia, contro la libertà del pensiero e della parola), affascinante per l'abile tendenziosità e che sollevò polemiche sui giornali di tutta Europa. *La Renaissance de l'Idéalisme* s'intitolava la conferenza tenuta a Besançon nel 1896 da Brunetière, raccolta subito in un volume: un'altra tesi, o parola d'ordine, che ebbe ampia risonanza e adepti.

I due erano amici e sodali: le rispettive propagande mature si somigliano per i temi e per gli accenti. La direzione che avrebbero preso è già ravvisabile nei saggi di cui diremo. I fini politici, l'utopia destrorsa, negli anni Novanta plateale, per ora è solo implicata: il disegno di una società organica, rinsaldata nelle tradizioni (il cattolicesimo e tutti i valori, le credenze e le ignoranze del bel tempo antico), con alla guida di nuovo un'aristocrazia del sangue e della proprietà, militare e forte; il culto della provincia, dell'esercito... Nell'affaire Dreyfus, come ci appare logico, si schiereranno dalla parte sbagliata.

Negli anni Novanta individueranno i propri avversari, il fronte da battere, e già in parte individuano nei saggi di cui qui

si discute, come un complesso coordinato di forze: la democrazia (ma al socialismo Brunetière riserverà una simpatia ambigua), il liberalismo (Brunetière parlerà a Besançon dell'errore del 1789), la scienza, la libera circolazione delle idee, la mobilità sociale, il cosmopolitismo: in fondo, in generale, la cultura e il costume moderni. E, nel complesso di forze, in una posizione centrale (colpisce sempre l'importanza che si dava allora alla letteratura), i romanzieri contemporanei, i realisti di specie naturalista, con le loro pretese di scienza, con l'abito documentario, dediti alle parvenze del mondo esteriore, dimentichi delle ragioni morali, dei buoni uffici educativi.

Ma gli avversari in questi saggi non sono ancora presi frontalmente. Brunetière allude a un disorientamento degli spiriti, a una lacuna: a certi bisogni morali eterni dell'uomo gli autori odierni non saprebbero più offrire risposta, ciò che invece riusciva ai loro predecessori. Per Bourget la democrazia, il credito dato alla scienza, il naturalismo sono sintomi epocali, effetto e concausa di una malattia storica e sociale che andrebbe curata. La malattia ha vari nomi (materialismo, pessimismo, nichilismo) e una sola natura: è una malattia della volontà e del carattere, che si ripercuote sui corpi, sulle istituzioni, sui costumi. Sono indizio e funzione della malattia diagnosticata da Bourget, del disorientamento denunciato da Brunetière lo scrivere dei naturalisti, i loro procedimenti.

Affrontare ogni aspetto della posizione antinaturalista di Brunetière e Bourget qui non si potrà, ne c'interesserebbe. Interessa piuttosto l'emergere di un'idea particolare: i naturalisti peccano perché scrivendo *dipingono*, e per dipingere sogliono valersi di appositi dispositivi stilistici, tra i quali c'è l'abuso del tempo verbale imperfetto. Idea articolata in tutti i saggi come una trama psicologica; c'è una favola antinaturalista che ritorna, dove più dove meno evidente, coi suoi passaggi:

1. Lo scrittore naturalista è anche un pittore: tra i suoi strumenti c'è il pennello del tempo imperfetto.

II. Questa inclinazione dipende da una costituzione, è in buona parte un fatto di natura; lo scrittore che dipinge, come i suoi personaggi che tendono a somigliargli, è per temperamento, rispetto al mondo esterno, senza molte difese: in lui, e nei suoi personaggi, le percezioni, le *immagini* del mondo esterno prevalgono di gran lunga sul mondo interno, sull'intimità morale.

III. Una sensibilità straordinaria, che però ha un prezzo altissimo, se alla magnificazione visionaria dell'esteriorità, se al vigore delle immagini che il *fuori* riverbera nelle menti (in quella dell'autore, in quelle dei suoi personaggi), può corrispondere una serie di deficienze cruciali: un distrarsi centrifugo, una miopia morale, l'incapacità di concentrarsi, incantati dalle parvenze del mondo, sui tesori dell'interiorità, di coltivare il cuore, il nucleo della personalità consapevole, dove sono le fonti della volontà e del dovere; donde un indebolimento dell'energia combattiva, e in sua vece la resa alle circostanze, al meccanismo deterministico, alla prepotenza delle forze ambientali. Quando, come è fatale che accada, l'autore moltiplica e fissa il proprio temperamento nei suoi personaggi, questi diventano potenziali fattori di rischio: cattivi esempi offerti alla emulazione incontrollabile dei lettori.

IV. Di qui può partire la deriva apocalittica, pienamente espressa nel saggio di Bourget sui Goncourt. L'eccedenza del mondo esterno è un'epidemia in corso; il diluvio, nelle menti, delle immagini sta provocando una paralisi collettiva: non si reagisce, non si agisce più, vanno essiccandosi le fonti della vita; si afferma una tendenza a compiacersi della dolorosa passività. Chi potrà guarirci?

2. Riconosciamo la trama, sottilmente, già nel saggio di Brunetière su Daudet. Ecco il pittore:

J'essaie de me représenter M. Daudet à l'œuvre. Il tient la plume, et ses yeux ne sont pas fixés sur son papier; il suit à travers l'espace un fantôme encore indécis, un paysage encore

flottant; ni les contours du portrait, ni les lignes du tableau ne sont encore bien nettes; les voilà cependant qui commencent à se dessiner, évoqués pour ainsi dire de l'ombre et comme arrachés au brouillard qui les enveloppait, par la persistance, impérieuse et douce à la fois, du regard qui les attire; un premier contour s'est dégagé nettement et, d'un geste nerveux, presque involontaire, rapide et fugitif comme l'apparition elle-même, M. Daudet l'a noté; les traits se compliquent les uns les autres, s'entre-croisent et se brouillent même, M. Daudet continue toujours; et telle est la sûreté de l'œil et de la main, ou plutôt telle est la correspondance exacte de leurs sensations, l'action continue des objets extérieurs sur l'œil et de l'impression de l'œil sur le mouvement de la main, que de cet entre-croisement et de ce fouillis, une dernière ligne, un dernier mot, tout à coup, fait surgir l'ensemble vivant. (81-82)

Tra i suoi attrezzi, il pennello più importante è un tempo verbale:

Il s'agit maintenant de composer et de fixer les tableaux. C'est pour cela que M. Daudet mettra le plus souvent la narration à l'imparfait. Au premier coup d'œil, vous ne voyez là qu'une singularité de style, une fantaisie d'écrivain. Si vous y regardez de plus près, c'est un procédé de peintre. L'imparfait ici sert à prolonger la durée de l'action exprimée par le verbe, et l'immobilise en quelque sorte sous les yeux du lecteur. «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il *faisait* une singulière figure en redescendant l'escalier». Changez un mot et lisez: «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il *fit* une singulière figure en redescendant l'escalier». Le parfait est narratif, l'imparfait est pittoresque. Il vous oblige à suivre des yeux le personnage pendant tout le temps qu'il met à descendre l'escalier. (84-85)

Daudet è, coi mezzi della scrittura, a suo modo un impressionista; la sua tecnica, la sua poetica implicita, autorizza l'assimilazione netta a questa scuola:

Que si maintenant de ces divers procédés vous vous rendez un compte bien exact, nous pourrions définir déjà l'impressionnisme littéraire une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire. (88)

Le sue descrizioni, abbondanti e ampie, non sono decorative né meramente fotografiche; hanno una «ragion d'essere» seria, funzionano in una concezione dell'«uomo morale»:

La description de M. Daudet, presque toujours, a sa raison d'être, et cette raison n'est autre que de vous faire pénétrer plus avant dans la familiarité des personnages. [...] En effet, il s'établit comme un perpétuel courant d'impressions entre le monde extérieur qui agit, l'homme physique qui *est agi* et l'homme moral qui réagit.

Faites-y bien attention car c'est ici que dans cet art, jusqu'à présent tout matérialiste encore, la psychologie commence à se glisser, une psychologie subtile, raffinée, je dirais même volontiers maladive, mais une psychologie. Du dehors vers le dedans elle va s'insinuer jusqu'au plus intime des personnages [...]. (90-91)

«Faites-y bien attention»... in effetti bisogna fare attenzione al movimento che Brunetière registra, alla sua direzione: una psicologia che va dal fuori al dentro dei personaggi, una psicologia che l'ambiente insinua nell'intimo. Questa freccia (dal fuori al dentro) già ci avvicina al cuore della questione politica sollevata da Brunetière e da Bourget. Dal fuori al dentro: vale a dire passività del soggetto rispetto al mondo che lo circonda. La colpa di certi scrittori è d'aver creato personaggi poco edificanti per l'immagine dell'umanità che divulgano. Creature che il mondo invade attraverso le porte dei sensi, in cui le cose esteriori prendono possesso dell'anima, confondono la purezza dei sentimenti, esautorano l'energia elaborante del pensiero, svuotano le fonti della volontà. A restituire la psicologia di questi personaggi, a confortare questa immagine

dell'uomo, in Daudet come in altri, l'arte che dipinge si presta perfettamente:

Une invincible nécessité domine cet art de peindre par les mots, à savoir: la nécessité d'y parler le langage de la sensation. Et comment s'exercerait-il dans un autre domaine? Les mots qui peignent, s'il y en a, ne sont sans doute pas ceux qui traduisent l'émotion tout intime du sentiment, ou le travail tout intérieur de la pensée. (100-101)

Come nella maggior parte dei profili del *Roman naturaliste*, non manca il finale drammatizzante. Ma questa volta l'accento è moderato: Brunetière riserva a Daudet, di dieci anni più vecchio, lodi intinte di bonario paternalismo; la ferocia aggressiva è per Zola e per i Goncourt; la malizia è per Flaubert. Ma anche l'arte di Daudet è mutila e mutilante; gli mancherebbe la facoltà dell'«osservazione morale» (101), non mirerebbe, neanche lui, a ciò che contava per gli antichi maestri, cioè la conoscenza dell'uomo intero, della sua «doppia natura»:

Réalistes, naturalistes, impressionnistes de tous les temps, et de tous les talents, vous nous ramenez à la barbarie de la langue et à l'enfance de l'art, puisque vous bégayez et que les mots mêmes vous manquent dès qu'il s'agit de penser, ce qui est pourtant «le tout de l'homme!». Nos pères avaient une belle expression, que nous sommes à la veille de perdre; ils louaient dans l'écrivain «sa connaissance du cœur humain», c'est-à-dire son expérience de la double nature que nous portons en nous. (101-102)

La doppia natura dell'uomo. Dietro la superficie delle apparenze che seducono i nuovi scrittori (e i pittori), c'è una profondità eterna ed essenziale, misteriosa. Brunetière ne è certo, ma a questi autori la trascendenza interiore dell'uomo (il «cuore») non può che sfuggire: essi ne sono distratti, al pari delle loro creature, dall'apparecchio irritabile dei sensi, ciò che

non avveniva a chi scrisse *Gil Blas*, *Manon Lescaut*, *Candide*, *La Nouvelle Héloïse*, e ai maggiori venuti ancor prima:

ils ne s'arrêtaient pas aux apparences, ils ne se jouaient pas en artistes ou plutôt en dilettantes à la surface ondoyante et multiple des choses, ils allaient au fond d'abord, et de là ramenaient quelque une de ces vérités générales qui sont comme un jour jeté, comme une lueur d'éclair brusquement faite sur l'éternelle nature humaine. (102)

3. Brunetière riconosce due meriti a Flaubert, ed è come se gli addebitasse due limiti: di aver scritto un romanzo che resterà (ma è il solo: *Madame Bovary*); di essere stato, ma in un senso molto fabbrile, materiale, un Maestro. Questo maestro, andato a scuola da Chateaubriand, ha fornito agli scrittori più giovani, con l'insieme della sua opera, «un arsenal entier des procédés de la rhétorique naturaliste» (141). Dopo di che si entra nell'analisi di qualcuno di questi «procedimenti», ed è presto chiaro che essi, secondo Brunetière, sono soprattutto volti a ottenere, nella scrittura, effetti pittorici e pittoreschi. Il primo procedimento (non conta qui precisarlo) è introdotto così: «Voici d'abord un procédé de peintre» (141). E più avanti si parla dell'imperfetto, strumento adoperato da Flaubert (è una traccia che troviamo anche in Bourget) a dipingere non il mondo esterno, ma quello interno al personaggio: un mondo sognato, ricordato o fantasticato. Siamo nei paraggi (possiamo osservare oggi) dell'imperfetto come funzione del discorso indiretto libero, e come coefficiente dei processi di riflettorizzazione: ma non era il lessico, non erano le categorie di Brunetière, confinato in una stilistica dei valori espressivi e affettivi. Resta però, come ho già detto, che in lui (come in Bourget) una sensibilità pre-narratologica è ravvisabile, un'attenzione che vuol farsi sistema ai dati di struttura.

Ecco il passo (da *Madame Bovary*) che Brunetière riporta a campione dello speciale imperfetto flaubertiano:

Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme... Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là! Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades du couvent. Que faisaient-elles maintenant? A la ville, avec le bruit, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent... Elle se rappelait les jours de distributions de prix, où elle montait sur l'estrade pour aller chercher ses petites couronnes; avec ses cheveux en tresse, sa robe blanche et ses souliers de prunelle découverts, elle avait une façon gentille, et les messieurs, quand elle regagnait sa place, se penchaient pour lui faire des compliments; la cour était pleine de calèches, on lui disait adieu par les portières, le maître de musique passait en saluant, avec sa boîte à violon. Comme c'était loin tout cela! comme c'était loin! (146)

Ed ecco il commento. Si tratterebbe di un imperfetto psicologico, un imperfetto «poetico» della durata interiore:

Nous avons essayé déjà de montrer ce qu'il y avait d'originalité pittoresque dans cet emploi de l'imparfait. Ce serait l'occasion d'insister, et de montrer maintenant ce que nous pourrions appeler la valeur poétique aussi de ce temps, — qui n'est plus le présent et qui n'est pas encore le passé. [...] «Comme c'était loin, tout cela!» Oui, comme c'était loin! mais non pas à toujours évanoui! comme c'était loin! mais comme au plus profond de sa mémoire elle en gardait le cher, et vivant, et riant souvenir! Comme c'était loin! et pourtant comme c'était encore près d'elle! Avec quelle joie mouillée de tristesse elle évoquait toutes ces images pâlies, mais non pas effacées, flottant elle-même, pour ainsi dire, entre le regret des bonheurs qui ne reviendront plus et le charme si profondément humain de s'en souvenir! Nous avons vu tout à l'heure un commencement de psychologie s'introduire; nierez-vous qu'ici ce soit une veine de poésie qui s'infiltré insensiblement? (147-148)

Una grande invenzione, questo impiego psicologico degli imperfetti, Brunetière è costretto ad ammetterlo; e nelle righe che seguono, mentre ricongiunge le reminiscenze di Emma al precedente di un'epifania celebre di Rousseau, sembra presagire in Flaubert gli esercizi della memoria di Proust, le sue intermittenze («c'est qu'il suffira de quelque finesse des sens pour qu'un rien devienne prétexte à ces sortes d'évocations»), gli effetti della sua ebbrezza dell'imperfetto:

Mais le procédé sur lequel je veux attirer l'attention, c'est ce procédé par lequel on immobilise le personnage dans une attitude, et par lequel, transportant comme au dedans de lui le mouvement de l'action qui se ralentit, c'est l'histoire de sa vie passée qu'on nous raconte par fragments successifs, ou bien encore le tumulte et la confusion de ses rêves d'avenir sur lesquels on jette une lueur subite. Vous voyez la portée du moyen; c'est qu'il suffira de quelque finesse des sens pour qu'un rien devienne prétexte à ces sortes d'évocations. Si vous remontiez jusqu'aux origines, peut-être les retrouveriez-vous dans un passage des *Confessions*, à l'endroit où Jean-Jacques, après trente ans passés, apercevant, comme jadis aux jours de sa jeunesse, «quelque chose de bleu dans la haie», pousse le cri demeuré célèbre: *Ah ! voilà de la pervenche!* De la pervenche! c'est-à-dire le cortège de souvenirs et d'émotions oubliées que cette fleurette aperçue ressuscite en sa mémoire, et la source des joies auxquelles un hasard d'autrefois associa ce brin d'herbe, qui tout à coup se renouvelle en lui! Développez le contenu de cette exclamation; prolongez la confession; mettez de l'ordre dans la confusion lointaine de ces reminiscences, vous avez le procédé dont nous parlons. (148)

Il procedimento (la proiezione del mondo esterno nella sfera dell'interiorità, anche grazie al pittoresco psicologico che il pennello dell'imperfetto consente) offrirebbe due vantaggi. Il primo:

C'est un moyen précieux d'abord de noter ces réactions qui vont de la nature à l'homme et de l'homme à la nature, et, par

conséquent, de fondre et de confondre ensemble l'histoire de l'être humain et la description du milieu où les circonstances l'ont placé. (149)

Ma è a proposito del secondo vantaggio che Brunetière esibisce il proprio ingegno narratologico. Il critico significa, con le sue parole, ciò che nei termini di Stanzel potrebbe dichiararsi così: affidandosi, nella costruzione, al personaggio-ri-flettore, Flaubert poté evitare, molte volte, l'intervento a vista di un narratore autoriale, fare a meno delle digressioni e delle presentazioni alla Balzac, ed essere, anche per questa via, impersonale:

En second lieu, le procédé permet au romancier d'entrer, dès le début du roman, dans le vif du récit, *in medias res*, notez ceci, selon le précepte classique; et de supprimer, pour peu qu'il soit habile, toutes les longueurs inséparables d'une exposition didactique. L'histoire passée des personnages qu'on met en scène peut ainsi n'être racontée qu'autant qu'elle sert d'explication à leur histoire actuelle. Elle n'est plus comme séparée d'eux et mise tout entière en avant d'une action qui n'est pas encore engagée, mais qui suivra tout à l'heure. Reportez-vous à Balzac, et prenez pour exemple l'un de ses bons romans, le *Père Goriot*, si vous voulez. Balzac aura besoin, sans doute, au cours de son récit, de toutes les indications accumulées dans cette longue description par laquelle s'ouvre le livre. Je me plais au moins à le croire, quoique d'ailleurs je ne le vois pas toujours très clairement. Mais comme cette forme d'exposition est lourde! et, parce que nous ne soupçonnons pas d'abord à quoi pourront bien être utiles tous les traits de cette description, comme elle nous paraît longue et fastidieuse! et comme on est tenté de jeter là le volume avant d'avoir absorbé le roman! Au contraire, grâce à ce procédé, vous pouvez insérer désormais chaque détail, si reculé qu'il soit dans les profondeurs du passé, précisément à la place qu'il occupera le mieux, et juste au moment que le lecteur attentif en pressentait l'utilité prochaine. (149-150)

Il procedimento, insomma, è da approvare. Comporta certo dei rischi («L'intrigue, à chaque pas, est en danger, non-seulement de se ralentir, mais de rompre, et de s'égrener tout entière», 151), ma non contraddice le grandi leggi dell'arte e può essere realizzato valorosamente.

4. Abbiamo letto per stazioni significative il primo dei tre paragrafi che compongono il saggio. Fin qui non pare che Brunetière stia trattando troppo male Flaubert, e nel secondo paragrafo si aggiungono apprezzamenti. Per la tempestività dell'opera: *Madame Bovary* è apparso nel momento giusto, «[a]lors; vers 1856, c'en était fait du romantisme» (160); «il n'existe pas, à bien lire le livre, de plus amère dérision de toutes les extravagances romantiques» (164):

Et, chose admirable! ce sont les moyens eux-mêmes du romantisme qui servaient d'instruments à cette dérision du romantisme.

C'est encore ce que voulait dire M. Émile Montégut quand il rappelait *Don Quichotte* à l'occasion de *Madame Bovary*. Certainement il ne comparait pas le roman de Flaubert à celui de Cervantes, mais il avançait que, comme *Don Quichotte* avait à jamais ridiculisé les dernières exagérations de l'esprit chevaleresque [...], ainsi *Madame Bovary*, dans son temps, avait ridiculisé les dernières exagérations du délire romantique. (164-165)

Si apprezza anche il valore documentario del romanzo: «Pendant bien des années encore, lorsqu'on voudra savoir ce qu'étaient nos mœurs de province, dans la France de 1850, on relira *Madame Bovary*» (166). Ma soprattutto si innalza a tipo eterno e paradigma la sua protagonista:

Parce qu'il y a dans *Madame Bovary* quelque chose de vraiment romanesque, c'est-à-dire quelque chose de vraiment digne de nous intéresser, et non seulement une psychologie subtile, une psychologie profonde, mais une psychologie raffinée, la psychologie d'un tempérament qui, comme on dit, sort de l'ordinaire. (170)

Emma rappresenta una «provincia inesplorata della natura umana», una «specie», è un «caso psicologico»:

Dans cette nature de femme, à tous autres égards moyenne, et même commune, il y a quelque chose d'extrême, et de rare par conséquent, qui est la finesse des sens. Elle est sottie, mal élevée, prétentieuse; ni tête, ni cœur; fausse, avide, par instants même froidement et bêtement cruelle: mais, comme ses sens, exaspérés par la privation de ce qu'elle n'a jamais connu, sont devenus fins et subtils! comme les moindres sensations retentissent longuement et profondément en elle! comme au plus léger contact de la plus légère impression, vous la sentez qui vibre tout entière! (170-171)

L'artista ha saputo radicare questo essere sensitivo nel terreno congeniale, ci ha mostrato come si sviluppa la sua «specie»; ha dipinto le stagioni di una pianta che cresce e verdeggia ruggogliosa, s'apre ai raggi del sole, infine inevitabilmente muore:

Elle est là, devant vous, dans la plénitude de sa nature. Et devant vous aussi vous avez la manière de l'artiste. Il a considéré la plante humaine dans son germe; il l'a vue qui sortait de terre, qui se faisait un aliment, dans la lutte pour la vie, de tout ce que les circonstances mettaient successivement à sa portée, puis qui grandissait et verdissait sous la rosée des chagrins comme la fleur sous la pluie bienfaisante, qui s'assurait de sa force au souffle des orages, et qui, battue des vents, se redressait plus forte, plus vigoureuse, plus âpre au combat de l'existence, jusqu'à ce qu'enfin, par une belle et chaude journée de soleil, ouvrant son calice aux brutales caresses du rayon d'ardente lumière attendu si longtemps, elle s'épanouissait. Et après? Après, selon l'impitoyable logique des choses de ce monde, il ne lui reste plus qu'à mourir. (173)

Prigioniera del ciclo naturale, di un determinismo senza trascendenza («l'impitoyable logique des choses de ce monde»), i sogni, le febbri di Emma segnano la sua strada con la

necessità delle leggi biologiche: «Elle est prise au piège de ses propres illusions, et elle ira jusqu'au bout» (174). Qui s'insinua, non dichiarata ma chiaramente suggerita, una lezione morale: il destino di Emma è il rischio di tutti. «Elle cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse* qui lui avaient paru si beaux dans les livres» (176). Sono parole di Flaubert, e Brunetière le commenta: «Faites là-dessus, si vous le voulez, le procès au romantisme; je demanderai seulement: Qui de nous ne s'est posé les mêmes questions?» (*ibid.*):

Seulement, à ces questions vagues, une nature moins sensuelle, une intelligence plus ferme, une volonté plus active répondent par l'acceptation du devoir quotidien, dont elles apprennent vite à goûter le charme et la poésie latente. Elle, au contraire, elle écoute chanter dans sa mémoire «la légion lyrique des femmes adultères». Et elle en vient grossir le nombre [...]. (176-177)

Creatura portentosa per la sua sensibilità, per le sue visioni, Emma Bovary grandeggia in un romanzo che resterà tra i monumenti dell'arte, ma è un esempio da cui guardarsi.

5. Brunetière era un oratore abile, sapeva che gli attacchi vanno sferrati alla fine dei discorsi: e infatti ciò avviene nel saggio, nella terza sua parte veramente perfido (nonostante Flaubert fosse morto, come Brunetière annota, poche settimane prima)².

Torniamo al tratto diagnostico della favola antinaturalista già sottolineato all'inizio: questi scrittori hanno una straordinaria sensibilità per gli aspetti esteriori del mondo, sono dei visionari che sanno dipingere benissimo, ma la loro intelligenza, ipertrofica per un verso, è per l'altro verso debole; il loro

² L'8 maggio del 1880. Il saggio fu pubblicato per la prima volta, in rivista, il 15 giugno dello stesso anno.

occhio, acutissimo quando deve fermarsi alla superficie delle cose, al fuori corporale e fisiologico dell'uomo, accusa, d'altra parte, una miopia o una cecità morale:

L'œil de Flaubert ne va guère plus loin que la surface des choses, et s'il lui manque un don, il n'en faut pas douter, c'est le don de voir au delà du visible. [...] Lui, qui débrouille si bien les effets successifs et accumulés du milieu extérieur sur la direction des appétits et des passions du personnage, ce qu'il ignore, ou ce qu'il ne comprend pas, ou ce qu'il n'admet pas, c'est l'existence d'un milieu intérieur. Il ne conçoit pas qu'il y ait au dedans de l'homme quelque chose qui fasse équilibre à la poussée, pour ainsi dire, des forces du dehors. Toute une psychologie subtile, bien autrement complexe que sa psychologie physiologique, la psychologie des forces intellectuelles et volontaires qui soutiennent le bon combat contre le choc de la sensation, et qui font échec aux assauts du désir, lui échappe entièrement. Ne lui parlez pas d'une liberté qui se détacherait en quelque façon du corps, qui le dominerait, et qui l'asservirait à des fins plus élevées que la satisfaction des désirs corporels: il ne vous entendrait pas. (181-182)

Allora perché *Madame Bovary* è un grande libro? Perché qui il personaggio e l'autore si convengono perfettamente: misurano esattamente l'uno le qualità e i limiti dell'altro:

Mais justement, par une de ces bonnes fortunes assez fréquentes dans l'histoire de la littérature e de l'art, il s'est trouvé que, pour écrire *Madame Bovary*, toutes les qualités qui lui manquaient eussent été de surcroît. Son héroïne était tout embarrassée dans les liens de la chair, et tous ses sentiments se résolvait en sensations. Elle-même ne voyait clair en elle qu'autant qu'elle pouvait ramener ses rêves à des impressions physiques antérieurement reçues. «*Au galop de quatre chevaux*, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient quelque cité splendide, avec des dômes, des ponts,

des navires...». Ce n'est pas Flaubert qui compose le tableau, mais ce n'est pas non plus Emma Bovary. Cet attelage qui l'emporte, c'est un ressouvenir des romans qu'elle a lus, où les héros «crevaient des chevaux à toutes les pages»; [...] et ces cités splendides, n'est-ce pas encore dans quelque album d'images ou dans quelque romanesque description qu'elle en a eu la vision première? Elle a la mémoire des sens. Ce sont ses yeux qui se souviennent, et les parties du tableau ne s'associent ensemble qu'autant qu'elles lui rappellent quelque chose de matériellement éprouvé. Vous pouvez maintenant ne pas aimer le personnage; vous ne pouvez pas contester que les procédés de Flaubert conviennent admirablement à le peindre. Allons plus loin: on ne pouvait le peindre qu'avec ses procédés. (184-185)

Quadri, immagini: siamo di nuovo ai procedimenti pittorici di Flaubert. Adeguatissimi in un solo romanzo («par une de ces bonnes fortunes...») mentre in *Salammbô* il mestiere gli ha preso la mano: «*Salammbô* nous est un remarquable exemple de ce que peut, au contraire, la disproportion ou plus exactement la disconvenance du sujet et des moyens» (188). E altrettanto ne *L'Éducation sentimentale*, che denota anche un altro difetto nell'autore, un'aridità che può essere la più grave colpa dei romanzieri:

La première vertu du poète, comme du romancier, celle sans qui toutes les autres aussitôt diminuent de prix et risquent de tomber à rien, c'est l'universelle sympathie pour les misères et les souffrances de l'humanité. [...] Détester les hommes, s'enfoncer dans le mépris d'eux et de leurs actes, chercher avec une obstination maniaque l'envers – je ne dis pas des beaux, je dis des bons sentiments – ce n'est peut-être pas la meilleure manière de se préparer à les représenter au vrai, ce n'est pas non plus la meilleure manière de réussir à nous intéresser. Vous vous moquiez du bourgeois! le bourgeois vous l'a rendu cruellement le jour qu'il vous inspira *L'Éducation sentimentale*. (192-193)

Emma, abbiamo già letto, «est sottè, mal élevée, prétentieuse; ni tête, ni cœur; fausse, avide, par instants même froidement et bêtement cruelle»: i sensi sottili, l'immaginazione non alleggeriscono le sue colpe. Anche Flaubert, che le somigliava, ha nutrito un'illusione imperdonabile: «Il aimait l'art, dira-t-on, et je répète: Qu'est-ce qu'aimer l'art sans aimer l'homme?» (194).

6. Che Emma Bovary sia un indizio epocale, che la sua immaginazione, campione estremo di tendenze diffuse, debba allarmare, da Brunetière è suggerito, da Bourget dichiarato con nettezza nel suo saggio su Flaubert raccolto negli *Essais*. Al centro del discorso un assunto apocalittico forte; conviene partire da qui. L'eccesso di pensiero è un aspetto essenziale della malattia contemporanea; occorrerebbe guarirne, ma tuttora, nella civiltà moderna, spinge nella direzione opposta:

Considérer ainsi la pensée comme un pouvoir, non plus bien-faisant, mais meurtrier, c'est aller au rebours de toute notre civilisation moderne, qui met au contraire dans la pensée le terme suprême de son progrès. [...] C'est bien pour cela que notre effort suprême se résume dans la science [...]. Mais avons-nous bien mesuré la capacité de cette machine humaine que nous surchargeons de connaissances? Quand nous prodiguons, à mains ouvertes, l'instruction en bas, l'analyse en haut; quand, par la multiplicité des livres et des journaux, nous inondons les esprits d'idées de tous ordres, avons-nous bien calculé l'ébranlement produit dans les âmes par cette exagération de jour en jour plus forcenée de la vie consciente? Tel est le problème que Flaubert se trouve avoir posé sous plusieurs formes saisissantes [...]. Problème essentiel, s'il en fut, car de sa solution dépend l'avenir même de ce que nous sommes habitués à considérer comme l'œuvre des siècles! (149-151)

Pensare è dannoso, tanto più se si pensa in un certo modo, se il pensiero è un'intossicazione di immagini. È di questo pensare che soffrono i personaggi di Flaubert, e ne ha sofferto

il loro creatore. Immagini inoculate dalla Letteratura («dans la plus large interprétation du terme»), immagini che hanno esautorato l'esperienza, che si sono sostituite alla vita, debilitando le riserve dell'energia e dell'azione:

A creuser plus avant encore la conception que Flaubert se forme de ses personnages, on reconnaît que la disproportion qui les fait souffrir provient, toujours et partout, de ce qu'ils se sont façonné une idée par avance sur les sentiments qu'ils éprouveront. [...] C'est donc la Pensée qui joue ici le rôle d'élément néfaste, d'acide corrosif, et qui condamne l'homme à un malheur assuré; mais la Pensée qui précède l'expérience au lieu de s'y assujettir. La créature humaine, telle que Flaubert l'aperçoit et la montre, s'isole de la réalité par un fonctionnement tout arbitraire et personnel de son cerveau. [...] Mais quelles causes produisent cet isolement? Que Flaubert s'occupe du monde ancien ou du monde moderne, toujours il attribue à la Littérature, dans la plus large interprétation du terme, c'est-à-dire à la parole ou à la lecture, le principe premier de ce déséquilibre. Emma et Frédéric ont lu des romans et des poètes; Salammbô s'est repue des légendes sacrées que lui récitait Schahabarim [...]. Saint Antoine s'est enivré de discussions théologiques. Les uns et les autres sont le symbole transposé de ce que fut Flaubert lui-même. C'est le mal dont il a tant souffert qu'il a incarné en eux, le mal d'avoir connu l'image de la réalité avant la réalité, l'image des sensations et des sentiments avant les sensations et les sentiments. C'est la Pensée qui les supplicie comme elle supplicie leur père spirituel, et cela les grandit jusqu'à devenir le symbole non plus même de Flaubert, mais de toutes les époques où l'abus du cerveau est la grande maladie. (148-149)

C'è tutta una teoria psicologica, nel saggio, messa in campo per corroborare (laboriosamente) le supposizioni epocali. Esisterebbero cervelli diversi, tipi di immaginazione, e Flaubert ha avuto questa consapevolezza: «Avec la science et ses données actuelles sur l'esprit, il considéra qu'une tête humaine est une chambre noire où passent et repassent des

images de tous ordres: images des milieux jadis traversés qui se représentent avec une portion de leur forme et de leur couleur» (161). *Forme e colori: le immagini del mondo esteriore; la sfera sensoriale dell'esperienza. Ma nella mente c'è anche un'altra specie di immagini, che non hanno estensione né tinta, che non hanno visibilità, che non sono proiezione di fenomeni esterni, ma piuttosto forze endogene, motori segreti, centri di energia:*

En considérant la tête humaine comme une machine représentative, Flaubert avait bien observé que cette représentation cérébrale ne s'applique pas seulement aux images du monde extérieur telles que nous les fournissons nos différents sens. Un monde intérieur s'agite en nous: idées, émotions, volitions, qui nous suggère des images d'un ordre tout à fait distinct de l'autre (164-165).

Idee, emozioni, volizioni: il mondo interiore; la sfera morale. Le immagini delle due specie (quelle del mondo esteriore e quelle del mondo interiore) coabitano nella camera oscura, alternandosi, succedendosi, combinandosi, colluttando. Gli «spiriti» (gli scrittori e gli uomini in generale) sono più o meno capaci di evocare le due specie di immagini, sono dotati di due specie corrispondenti d'immaginazione: «Il y a donc deux groupes bien divers d'images, et deux sortes correspondantes d'imagination; la plupart des esprits ne sont pas également aptes à évoquer ces deux groupes d'images et ne possèdent ces deux sortes d'imagination qu'à des degrés différents» (165).

L'autore di *Madame Bovary* eccelle nella immaginazione del mondo esteriore:

Flaubert possédait évidemment l'imagination du monde extérieur d'une façon très remarquable, et l'imagination du monde intérieur était chez lui moins puissante. Il racontait qu'au moment de décrire un horizon, un jardin, une chambre,

l'abondance des détails visibles qui ressuscitaient dans sa mémoire était si considérable qu'il lui fallait un violent effort pour choisir. (*Ibid.*)

E i suoi personaggi sono come lui: «Aussi ses personnages sont-ils doués de cette imagination-là plus que de l'autre» (165-166). Ad affrescare d'immagini del mondo esteriore le loro menti, le loro camere oscure, l'autore ha fatto ricorso a tutte le risorse (con la plastica, il colore) della lezione romantica. Torniamo allo stile pittorico o pittoresco, al tema di queste nostre pagine:

Un coup, sinon de génie, au moins d'un talent extraordinaire, fut de comprendre que les procédés romantiques étaient un merveilleux outil de cette conception psychologique. La langue des romantiques n'a-t-elle pas acquis, sous la prépondérance du génie verbal de Victor Hugo, des qualités de relief incomparables? N'est-elle pas devenue, avec Théophile Gautier, capable de rivaliser la couleur de la peinture et la plastique de la sculpture? Pourquoi ne pas employer cette prose de sensations presque vivantes à peindre les images qui hantent un cerveau? Et c'est ainsi que Flaubert inventa le procédé d'art qui fit de l'apparition de *Madame Bovary* un événement littéraire d'une importance capitale. (162)

Scrivere come dipingere, di nuovo: «Pourquoi ne pas employer cette prose de sensations presque vivantes à peindre les images qui hantent un cerveau?». E si legga più avanti: «Il est curieux de voir comment cette influence de rhétorique se trouve être devenue [...] une influence de vie morale» (164). È il raggio politico del discorso critico bourgettiano. Perché Flaubert, incline all'immaginazione del mondo esteriore, ha cercato, scrupolosamente, di correggersi («l'observateur profond corrigeait le visionnaire, et il avait soin de ne pas négliger dans le développement des caractères les images du monde intérieur»; 166), mentre i suoi seguaci non hanno avuto freni. Se Emma, secondo Brunetière, non è da imitare, i partigiani del metodo flaubertiano, sembra a Bourget, hanno disseminato

tutto intorno, tra i lettori e le lettrici, tra gli emuli potenziali delle vite romanzesche, una moltitudine di pessimi esempi: esseri mutili, scorati, creature infestate dalle immagini esteriori e deprivate delle forze pugnaci, d'idee e di volizioni, negate «aux vastes espoirs, aux généreuses fièvres, à tout ce que le terme d'Idéal résume de croyances dans notre énergie intime», ridotte alla passività e all'impotenza:

Il est arrivé cependant que les romanciers soumis à son influence et partisans de sa méthode ont exagéré le défaut du Maître. Ils ont méconnu l'existence des deux sortes d'imaginings, et au lieu de constituer leurs personnages par une double série de petits faits [de conscience], ils ont presque uniquement peint ces personnages comme des êtres d'imagination physique. C'est ainsi que, s'appliquant surtout à la transcription des milieux, ils ont supprimé de plus en plus de leurs livres l'étude de la volonté. Ils montrent la créature humaine dominée par les choses ambiantes et quasi incapable de réaction personnelle. De là dérive ce fatalisme accablé qui est la philosophie de toute l'école des romanciers actuels. De là ces tableaux d'une humanité à la fois très réelle et très mutilée. De là cette renonciation de plus en plus marquée aux vastes espoirs, aux généreuses fièvres, à tout ce que le terme d'Idéal résume de croyances dans notre énergie intime. (166-167)

I romanzi dei naturalisti diffondono un veleno: la credenza che il *dentro* dell'uomo possa poco contro il *fuori* dell'ambiente: «Lentement, et dans beaucoup d'esprits soumis à l'éducation des romans nouveaux, s'élabore la conception que l'effort est inutile et le pouvoir des causes étrangères irrésistible» (167). Gli eredi di Flaubert e dell'errore romantico, col loro dipingere, coi loro quadri mirifici e sconcertanti, stanno minando l'edificio sociale:

Or, comme dans l'ordre de la vie morale nous valons en capacité d'énergie juste autant que nous croyons-valoir, lentement aussi chez ces mêmes personnes la volonté se désagrège, – et

les héritiers, par Flaubert, de ce romantisme qui a trop exigé de la vie, sont les plus actifs ouvriers de cette désagrégation de la volonté. (*Ibid.*)

7. Ma tra i maestri della nuova scuola i pessimi sono stati i Goncourt. Il saggio di Bourget su di loro è anche un riepilogo dei fattori della malattia contemporanea, un referto scoraggiante sulla gravità di questa malattia. Della quale l'arte dei due fratelli è riflesso e concausa: a rispecchiarla, ad acuirle essi hanno creato strumenti nuovi, ingegnosissimi e insidiosi:

ils créaient une forme particulière de roman, qui se trouve capable d'exprimer mieux qu'aucune autre les maladies morales de l'homme moderne, et, pour écrire ce roman, ils inventaient et mettaient en pratique une sorte de style si entièrement neuve que les meilleurs juges de leur époque en furent étonnés. (139)

Questo stile non avrebbe potuto essere se essi non fossero stati intimamente, e più di ogni altro scrittore moderno, pittori:

Les frères de Goncourt [...] ne furent pas des hommes de lettres de la première heure. L'ambition de leur début les dirigeait vers un autre pôle. En 1849 ils partaient, le sac au dos, pour faire à pied un tour de France et en rapporter une suite de dessins et d'aquarelles. Les notes de leur carnet de voyage, qui devaient relater seulement les menus des repas et le nombre des kilomètres, se changeaient bientôt en impressions écrites. «Au fond, dit quelque part M. Edmond de Goncourt, c'est ce carnet de voyage qui nous a enlevés à la peinture et a fait de nous des hommes de lettres». (142)

La vocazione primitiva ha dato una piega agli esercizi letterari: «Cette éducation du regard aboutit bientôt à une sorte d'analyse particulière» (152). Nella loro attenzione, il *fuori* dell'uomo ha avuto il sopravvento sull'intimità morale:

C'est une analyse externe, très différente de l'analyse interne, propre aux esprits repliés et retournés sur eux-mêmes. Ces derniers arrivent, à force de réflexion personnelle, à une entente savante de leur propre caractère, et, par suite, quand ils se sont comparés, de tout caractère. Les analystes qui procèdent par le dehors saisissent merveilleusement les mœurs, l'allée et la venue, le pas et le port de l'animal humain. Les premiers peuvent être incapables de discerner le métier d'un individu qu'ils observent. Les seconds, qui reconnaissent du premier coup d'œil la singularité de ce métier, n'auront pas en revanche des notions nouvelles sur le détail des mouvements de l'âme de cet individu. (152-153)

Movendo da una condizione psicologica simile a quella di Flaubert – la prevalenza, nel loro temperamento, dell'immaginazione fisica e sensoriale – i Goncourt sono giunti, per una via diversa, a risultati analoghi: la prevalenza e la sovrabbondanza, nelle loro pagine, dell'esteriorità del mondo.

Lo stile dei Goncourt spiega i loro intrecci e i loro personaggi. Autori eminenti hanno avuto la pretesa di scrivere romanzi basandosi su osservazioni dal vero, ma la loro estetica era tutt'altra:

Cette différence réside, me semble-t-il, en ceci: que Balzac comme Stendhal, George Eliot comme Tolstoï, font surtout porter leurs observations sur les caractères, au lieu que les Goncourt [...] sont plus particulièrement des peintres de mœurs. Or il est aisé de comprendre pourquoi l'une et l'autre peinture exige des procédés différents. Le caractère résume les traits par lesquels un homme se distingue des autres; les mœurs résument les traits par lesquels il ressemble à toute une classe. Représenter des caractères, c'est donc peindre des personnages en saillie; représenter des mœurs, c'est peindre des personnages de facultés moyennes. (162-163)

Balzac, Stendhal, George Eliot, Tolstoj creavano personalità grandi e singolari, da ritrarre a tutto tondo. Le personalità

comuni e mediocri, da schiacciare nei quadri d'ambiente, sono state preferite dai Goncourt e piacciono ai loro seguaci: anzi c'è una «tendance marquée de toute l'école qui se réclame d'eux à choisir comme personnages principaux des hommes et des femmes d'une personnalité de plus en plus atténuée» (164). Queste creature deboli, sempre più deboli, hanno esercitato un imperio tecnico, spiegano i tratti di uno stile, certi procedimenti, tutta una poetica che Bourget riassume con acume narratologico e avvertibilmente condanna. Innanzitutto è per loro che i due fratelli descrivono tanto:

Les Goncourt ont donc augmenté dans leurs livres ces pages descriptives, et ils ont réduit de leur mieux la portion réservée à l'intrigue, à ce que le langage appelle du mot très bien choisi de drame. Le drame, en effet, comme l'indique l'étymologie, c'est de l'action, et l'action n'est jamais un très bon signe de mœurs. Ce qui est significatif dans un homme, ce n'est pas l'acte qu'il accomplit à tel moment de crise aiguë et passionnée, ce sont ses habitudes de chaque jour, lesquelles indiquent non pas une crise, mais un état. (165-166)

A compiere le loro dipinture di costumi, a conseguire la sovrabbondanza descrittiva che doveva colmare i loro quadri della vita mediocre, è tornata preziosa ai Goncourt la consuetudine dell'arte pittorica: «Mais comment rendre perceptible la formation des habitudes, qui, de nature, est presque imperceptible? Justement au moyen d'une minutieuse peinture d'états successifs» (166). I loro romanzi sono mosaici, i brevi capitoli che li compongono sono tessere dipinte adoperando (come hanno fatto Daudet e Flaubert secondo Brunetière) il pennello dell'imperfetto:

C'est pour cela que les frères de Goncourt déchiquent leurs récits en une série de petits chapitres dont la juxtaposition montre la ligne totale d'une habitude, comme les pierres d'une mosaïque, placées les unes à côté des autres, forment les lignes d'un dessin. – Un nouveau problème se rencontre ici.

L'écrivain qui se propose de peindre des actions doit faire rapide; celui qui se propose de peindre des états doit au contraire donner l'impression de la durée. Il s'agit pour lui d'exécuter un raccourci de cette durée, pareil à ces raccourcis d'espace, tourment et gloire du dessinateur. Les frères de Goncourt ont imaginé, dans cette intention, un emploi de formules singulières. C'est ainsi qu'ils utilisent dans ce but certains temps des verbes, par exemple l'imparfait, qui procure le mieux l'idée de l'événement indéfini, en train de se réaliser et cependant inachevé. Pour me servir d'un terme de métaphysique allemande, l'imparfait est le temps du «devenir». — En outre, comme les mœurs ne sont pas un cas d'exception, mais bien un moment dans une série, ils se sont ingénies à commencer leurs romans presque sans exposition et à les finir presque sans dénouement, sur des scènes qui ont pu se produire hier, qui pourront se reproduire demain. La vie n'est-elle pas ainsi, lorsqu'elle n'est pas dominée par quelque personnalité d'une force extrême de réaction, quelque chose qui ne commence ni ne finit, qui n'a pas de bord, pour ainsi parler, comme la mer vue d'un bateau quand les côtes ont disparu? (166-167)

Si noti: le lezioni tecniche di cui hanno fatto tesoro, dopo i Goncourt, tanti autori naturalisti, quelle che misurano ai nostri occhi l'innovatività del movimento, il suo aggettare verso il Novecento modernista, vengono retrocesse da Bourget a stranezza nemmeno innocente: la riduzione della drammaturgia romanzesca, l'autonomia conquistata dal racconto iterativo, gli esordi *etic* e le conclusioni brusche delle narrazioni sarebbero funzionali alla magnificazione della vita piatta e triste, una vita in cui tutto ristagna o al massimo sedimenta lentamente ma nulla veramente *avviene*, in cui nessuno ha la forza di agire o reagire, per cominciare o finire alcunché. Trascinati dalla loro oltranza, i Goncourt sono giunti agli estremi di un universo patologico:

Pareils à tous les artistes de notre malade époque, les deux Goncourt ont bien vite poussé à l'extrême les conséquences

de leurs principes. Ils se trouvaient, de par leur souci d'historiens des mœurs, condamnés à peindre des personnages qui subissent la vie sans la dominer, c'est-à-dire des créatures d'une volonté médiocre; ils ont été entraînés à peindre des hommes et des femmes de volonté nulle, et presque toute leur œuvre est une longue étude des maladies de la personnalité. (167-168)

8. Ecco come l'arte dei Goncourt sa riflettere la crisi in corso. Nei malati, nei nevrotici, nel tipo indebolito d'uomini che essi amano dipingere lo spirito del tempo presente ha la rifrazione più efficace:

Sur qui, en effet, se gravent le plus profondément les impressions émanées des choses, de l'air ambiant, du milieu coutumier ou momentané? Sur des énervés qui, plus capables de sentir vivement, sont moins capables d'arrêter, de circonscrire leur sensation. Chez quels êtres les influences quotidiennes opèrent-elles le plus aisément une déviation du caractère primitif? Chez des énervés encore, car l'absence de fixité intérieure ne leur permet pas de se soustraire à la métamorphose inconsciente que provoque une émotion répétée. Voyez maintenant défiler la légion de leurs personnages, de leurs héros, si toutefois ce mot peut s'employer à l'endroit de ces âmes désorbitées qui sont justement le contraire de l'héroïsme. (168-169)

Una «legione» di anime disorientate — Bourget sembra suggerire — che non dovrebbe avere cittadinanza nelle stampe; il morbo che le affligge è contagioso, anzi l'epidemia già dilaga e non sarà il caso di incoraggiarla:

Cet affaiblissement de la volonté, habituel objet de l'étude des frères de Goncourt, c'est vraiment la maladie du siècle. On employait ce terme, il y a cinquante ans; on a parlé ensuite de grande névrose; on parle aujourd'hui de pessimisme et de nihilisme. Sous ces termes divers, qui désignent

tantôt des effets et tantôt des causes, se dissimule une même constatation, à savoir qu'il y a quelque chose d'atteint dans l'énergie morale de notre âge, la présence chez beaucoup d'entre nous d'un élément morbide et l'absence d'un élément réparateur, si bien que la créature humaine devient de plus en plus incapable de suffire vaillamment et joyeusement au travail de la vie. La personnalité, cette vertu première de l'être qui veut se tenir debout contre le sort, se trouve cernée, envahie, débordée de toutes parts. L'éducation inaugure ce siège en introduisant dans notre esprit une énorme quantité d'idées adventices, résultat de l'expérience d'autrui, et que l'enfant doit s'assimiler, au lieu de créer ses propres idées d'après son expérience propre et ses besoins intimes. Au sortir du collège, le jeune homme a fait de tels efforts pour s'accommoder à des conceptions étrangères à lui-même, que la notion de son moi véritable en est rendue tout incertaine et troublée. Ajoutez à ce premier ébranlement moral l'ébranlement physique produit par la mauvaise hygiène, par la lassitude de la race, par la privation du libre exercice, enfin, dans un très grand nombre de cas, par la précoce fatigue du plaisir. Chez la femme, des causes analogues produisent un effet semblable. — Une personnalité douteuse, un premier détraquement nerveux, tels sont les deux faits auxquels vient s'adjoindre la diminution des certitudes religieuses et philosophiques. Un scepticisme presque universel sur le principe et le terme de la vie laisse cet homme et cette femme désarmés de tout secours supérieur, moins capables que jamais de se construire un asile inviolable dans la conscience, et d'autre part la société plus comblée multiplie les excitations. (173-175)

L'educazione sbagliata, la cattiva igiene, lo scarso esercizio fisico, la precoce mollezza dei costumi, la diffusa miscredenza... Tralascio il seguito della rassegna dei fattori della malattia contemporanea: uno è la scienza, che si è fatta complice dell'indebolimento dell'energia morale volgareizzando la dottrina del determinismo; un altro è la democrazia, a cui interessano i grandi numeri che riducono l'importanza dell'azione

individuale. Il bilancio è catastrofico: un fatalismo di massa, dannosissimo all'equilibrio complessivo degli umori sociali:

Aperçue sous cet angle de fatalisme absolu, la vie humaine est une chose triste et dangereuse. Pour les frères de Goncourt, en particulier, elle se réduit presque à une série d'attaques d'épilepsie entre deux néants. Il s'exhale de leurs livres, comme de ceux de leurs disciples, une pénétrante impression de mélancolie découragée, et en cela encore ils se rattachent au pessimisme général de notre civilisation française actuelle. (178-179)

I Goncourt, nature di collezionisti e di contemplatori, si sono compiaciuti morbosamente della tragedia, e inducono i loro lettori alla medesima curiosità, al medesimo compiacimento:

C'est un pessimisme qui recueille des documents sur lui-même et se complait dans le minutieux catalogue de sa misère. Plusieurs de leurs personnages se regardent mourir, morceau par morceau, et font comme un inventaire de la dure banqueroute de facultés qu'il leur faut subir. Ils sont ainsi bien de leur temps, qu'ils ont séduit par ce trop de ressemblance, car la curiosité, dernière passion des vieilles gens, est demeurée celle aussi de notre siècle caduc. (179)

La seconda serie degli *Essais* è la più apocalittica; il saggio sui Goncourt, terzo di cinque, vi occupa non a caso la posizione centrale. Al centro del saggio, a chiudere il secondo dei tre paragrafi che lo compongono, una personificazione fortissima del tempo presente («notre siècle caduc»), della sua malattia e della sua curiosità, del suo arrendersi e adagiarsi:

Avec sa littérature d'enquête, ses journaux remplis du détail de ses infamies, son art de déformation et de laideur patiemment ramassées, il me fait me souvenir d'un homme que je vis un jour, dans un hôpital, tirer de son chevet une glace à main et y regarder, entre deux pansements, sa bouche dévorée d'un

cancer. Seulement la glace que les Goncourt présentent à nos plaies est taillée en biseau et placée dans un cadre d'argent ciselé où sourit la grâce des Amours de l'autre siècle, de ce siècle qui, avant sa tragédie politique, vieillissait aussi gaie-ment que le nôtre vieillit tristement, – avant quelle tragédie sociale? Qui le dira? (179-180)

L'emblema del canceroso che si scruta in uno specchio prezioso è stridulo e impressiona; e misura, non meno delle interrogative finali, il grado dell'allarme bourgettiano: alimentato non così secondariamente dallo scrivere-dipingere dei fratelli naturalisti, maestri dell'imperfetto pittoresco.

Finzione e convenzione.
Teoria e storia della narrazione simultanea
Riccardo Castellana

Raccontare al presente

Da sempre le storie si raccontano al passato, siano esse resoconti di fatti realmente accaduti oppure finzioni letterarie. È una regola non scritta della narrazione, ma che come ogni regola ha le sue eccezioni, e quella che chiamiamo "presente storico" (o "narrativo") è la più nota, ma non l'unica. In un saggio di una ventina d'anni fa Pier Marco Bertinetto ne ha offerto una rassegna critica, e oltre a individuare un ventaglio abbastanza ampio, e per certi versi insospettabile,¹ lo

¹ È un ventaglio che include, tra l'altro, anche il presente "metalettico", che si ha quando il narratore mette in scena sé stesso nell'atto della scrittura, come in questo esempio da Svevo citato dallo stesso Bertinetto (Pier Marco Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 70-71): «Dopo pranzato, sdraiato comodamente su una poltrona Club, ho la matita e un pezzo di carta in mano. La mia fronte è spianata perché dalla mia mente elimino ogni sforzo. Il mio pensiero *mi appare* isolato da me. Io lo *vedo*. *S'alza, s'abbassa...* ma è la sua sola attività. Per ricordargli ch'esso è il pensiero e che sarebbe suo compito di manifestarsi, *afferro* la matita. Ecco che la fronte *si corruga* perché ogni parola è composta di tante lettere e il presente imperioso *risorge* ed *offusca* il passato.

BIBLION
edizioni

Finito di stampare nel mese di ottobre 2023