

LA RICEZIONE DI ZOLA IN ITALIA

Silvana Monti
Università di Trieste

Le opere di Zola vengono conosciute in Italia all'inizio degli anni '70 e suscitano un dibattito, che coinvolgerà buona parte della critica italiana fino agli anni '90 del secolo scorso. Il successo dell'autore francese, successo contrastato da molti oppositori, sarà soprattutto determinato dalla mancanza, nella cultura italiana del periodo post-unitario, di un modello estetico, in grado di sostituirsi a quelli dominanti nel periodo risorgimentale e quindi al Romanticismo in versione nazional-popolare.

La ricerca del realismo, di una letteratura e di un teatro omogenei al nuovo quadro politico e sociale dell'Italia unita, non riesce a raggiungere un punto fermo negli anni '60 e '70 dell'800, in quanto la cultura filosofica di tipo idealistico e i forti condizionamenti di natura ideologica (Moderatismo laico e cattolico) costituivano un freno ad un'arte moderna, italiana ed europea, critica e non conformistica, impegnata, ma non moralistica. I tentativi realistici, compiuti da narratori, drammaturghi e poeti del primo periodo unitario, oscillano tra uno sguardo al passato (Goldoni, Manzoni) e una spinta violentemente contestatrice, modellata sul presente degli altri Paesi europei, soprattutto della Francia (Baudelaire), senza mai raggiungere un punto di equilibrio, in grado di soddisfare una nuova generazione di intellettuali, solo in parte toccati dalle problematiche risorgimentali e ben disposti verso una messa in discussione della tradizione del nostro Romanticismo risorgimentale. Testimoni di punta di questo atteggiamento sono gli Scapigliati milanesi, polemici nei confronti del manzonismo e della cultura cattolico-liberale, che era risultata vincente alla fine delle lotte per l'unità nazionale, nonostante il fondamentale contributo a quelle lotte degli intellettuali e

dei politici laici, mazziniano-garibaldini. Per voltar pagina e per lasciarsi alle spalle non solo il passato più prossimo, ma anche un'antica tradizione di scrittori al servizio del potere, gli Scapigliati si erano rivolti, come a modelli da imitare, ai loro "fratelli francesi" e soprattutto a Baudelaire, considerato il portavoce di un'arte nuova, di opposizione, fortemente contrassegnata da una realtà metropolitana, quale era quella parigina.

Il momento di crisi, vissuto dalla cultura artistica italiana in quegli anni, è caratterizzato anche da un conflitto, prima latente e poi sempre più esplicito, tra città e campagna, tra una Milano "gemella" di Parigi e una Toscana provinciale e idilliaca, granducale e rusticana. Gli scrittori milanesi si rendono conto che la nuova società europea è contrassegnata dall'esistenza delle grandi città e all'interno di esse, da una cultura d'élite, che contrasta con le attese dei proletari e dei piccolo borghesi, sempre più emarginati, anche se numericamente rilevanti. A causa di questa situazione le scelte possibili sono quelle dell'impegno nei confronti della massa o la difesa di un'arte aristocraticamente isolata e destinata a pochi eletti. Di fronte a questa divaricazione così radicale e per molti aspetti disomogenea agli obiettivi del nuovo stato unitario, che cercava il consenso dei più e quindi una mediazione tra soluzioni estreme, gli scrittori degli anni '70 e '80 cercheranno di coniugare la vecchia ideologia moderata con gli elementi di innovazione portati dalla cultura scienziata e positivista. Per evitare da un lato "l'idillio", dall'altro la rivoluzione socialista, i nuovi teorici del romanzo e del teatro si serviranno dei modelli del realismo francese, per proporre un'arte in grado di modernizzare il Paese, senza di fatto modificare gli equilibri sociali e senza mettere in discussione la tradizione liberale e cavouriana.

La dimostrazione più concreta di questa tendenza è data dal trasformismo, che porterà nel 1876 all'avvento di un governo di centro-sinistra, erede di Cavour e moderatamente disposto a tener conto dei ceti medi e dei ceti popolari.

In questo contesto, in difficile equilibrio tra vecchio e nuovo, fortemente incline a cambiare, perché niente cambi, l'opera di Zola ha l'effetto di un colpo di vento, che rischia di sovvertire troppo radicalmente le regole del gioco, costrin-

gendo moderati, progressisti, contestatori e conservatori a rivedere i loro parametri culturali.

E' molto interessante constatare, come "l'effetto Zola" possa essere considerato un punto di riferimento importante, per valutare la faticosa e complessa riflessione degli intellettuali italiani sul loro passato e su ciò che fosse meglio fare nel presente. Infatti uno scrittore come quello francese, certamente portatore del nuovo, profondamente legato alla tradizione del proprio Paese, rappresentò per i suoi contemporanei italiani una specie di esame di coscienza dei propri limiti e delle proprie virtù, in un confronto tra Italia e Francia, che pesava sulla coscienza degli italiani, come complesso di inferiorità di un Paese rimasto per troppo tempo in una condizione di subalternità e di frammentazione politica, linguistica e culturale.

Per capire il peso che ebbe Zola nella storia degli intellettuali italiani, sarà utile prendere in considerazione alcuni esempi, tratti da realtà culturali tipiche dell'Italia d'allora, quali erano, ad esempio, i progressisti milanesi, legati alla Scapigliatura, i giornali politici e letterari di Milano e di Firenze, la tradizione hegeliana, in versione napoletana e toscana, la narrativa ed il teatro post-unitari. Si tratta di realtà, che fissano l'immagine di un mondo culturale, vario e stratificato, più interessato, in quel momento, all'enunciazione teorica dei suoi obiettivi di sviluppo e di modernità, che non alla realizzazione concreta di un'arte nuova per un pubblico nuovo.

La scelta dei temi sopra elencati, o meglio, delle diverse situazioni più rappresentative, è giustificata non solo dal fatto che ad essa possono essere ricondotti i più importanti artisti dell'epoca, i critici più influenti, i giornalisti più incisivi e battaglieri, ma anche dalla motivazione politica, che spingeva, prima il governo di destra e poi quello di centro-sinistra, ad influire in modo pressante sull'organizzazione della cultura. Infatti l'attività dei giornali, dei teatri, degli editori, nonostante le affermazioni liberistiche degli uomini di governo, veniva sempre orientata dagli stessi verso un fine palese, che era quello del riconoscimento del nuovo Stato italiano nel consesso europeo e soprattutto quello di una possibile, ma in realtà difficile, pace sociale interna, in antitesi a qualunque

deviazione rivoluzionaria o, troppo spesso, scopertamente reazionaria.

1. La battaglia di Felice Cameroni

Uomo di punta del giornalismo politico e letterario milanese degli anni '70, redattore e critico del "Gazzettino rosa" e del "Sole", Cameroni è il più tenace sostenitore del pensiero e dell'opera di Zola. Fin dalla lettura delle opere più innovative dello scrittore francese, Cameroni aveva individuato Zola come "il Courbet del romanzo francese", cioè lo scrittore realista degno di essere messo sullo stesso piano di Balzac, per "finezza di osservazione", "allievo di Gautier per colorito, realista fino alla fotografia da stereoscopio, studioso delle passioni e debolezze umane fino allo specillo, un materialista pittore, un filosofo artista, un fisiologo romanziere" ("Il Sole", 20 agosto 1874).

Cameroni in quegli anni era stato un ammiratore di Dumas figlio, per la sua capacità di descrivere la società contemporanea, e si considerava erede, come critico, dell'esperienza scapigliata, quella però più vicina a Vallès che a Murger. Zola quindi è per lui una rivelazione, un salto di qualità nel percorso della letteratura verso il vero più vero, in quanto lo stile e soprattutto la tecnica di Zola gli appaiono i più consoni a una raffigurazione oggettiva, ma anche impegnata politicamente e filosoficamente, dell'umanità contemporanea. Cameroni, nella sua propaganda a favore di Zola, giunge al punto di mettersi contro i suoi stessi "compagni di strada", cioè i realisti milanesi, in quanto in costoro, accanto ad una certa ammirazione per Zola, si mette in luce una sorta di fastidio nei confronti dell'"impassibilità" dell'autore, del suo atteggiamento scientifico davanti ai vizi individuali e al degrado collettivo.

A questo proposito, è interessante ricordare la posizione di Tronconi. Questo scrittore condivideva gli atteggiamenti radicali di area scapigliata nei confronti della letteratura romantica e manzoniana e quindi era stato favorevole alla diffusione delle opere di Zola, ma gli aveva negato il diritto di essere il portavoce autentico dell'arte nuova, soprattutto per il suo pessimismo e per il rifiuto di qualunque "predica" moralistica, per sollevare i diseredati dalla loro condizione di abbruti-

mento e di marginalità. Tronconi, insomma, rifiuta lo scientismo privo di consolazioni proposto dallo Zola dell'*Assomoir* e quindi di fatto ricade in quella letteratura paternalistica, che aveva furoreggiato nell'epoca risorgimentale.

Massimo cantore di quest'ultima, è Salvatore Farina, redattore della "Rivista minima" (Milano), che vedeva con preoccupazione "la morte del Realismo", dovuta agli stravizi nati dal "troppo amore di verità" ("Rivista minima", 18 maggio 1873). Come antidoto il giornalista propone un'arte "che sia lo specchio della vita, la quale è per 50 parti senso e per 50 sentimento ... virile, giusta, che vagheggi un solo ideale, il vero. Il vero che è insieme il buono" ("Rivista minima", 18 maggio 1873).

2. Il realismo moderato di Firenze.

Gli echi della nobile battaglia di Cameroni e la perorazione per un realismo moderato di Farina giungono anche a Firenze, una delle culle del realismo "ben temperato" dell'Italia pre- e post-unitaria.

Uomo di punta in quell'ambiente è Ferdinando Martini, il quale collaborava alla "Rassegna settimanale". In un suo articolo del 6 gennaio 1878, sostiene che "il realismo significhi una cosa nobile e antica, e la nobiltà non può certo prescindere da un equo connubio fra reale e ideale: perciò i Tronconi e i Fontana, che agitano a Milano la bandiera dell'estremismo, non sono che arcadi attaccati a un solo aspetto del vero, cioè il brutto", e a fini e a criteri extra artistici. Martini d'altro canto, era un sostenitore di Dumas, di Feydeau e di Feuillet, autori molto distanti dal metodo di Zola, verso il quale Martini ostenta un distacco non privo di ostilità.

Le tesi di Martini, intellettuale molto in vista, ma filosoficamente molto "fragile", vengono riprese da uno storico e filosofo di professione, cioè Pasquale Villari, in un saggio pubblicato il 28 dicembre 1879 sulla "Rassegna settimanale" (*Emilio Zola e il suo romanzo sperimentale*). Pur rivendicando il primato del realismo su qualunque altra forma d'arte, in linea con le più diffuse ed apprezzate tesi desanctisiane, Villari si ritrae inorridito di fronte agli aspetti più crudi della narrativa zoliana, che egli identifica con il concetto di

“expérimental”. Villari, almeno formalmente, non ricusa i contenuti dei romanzi di Zola, però li considera inaccettabili, perchè violerebbero “le leggi della verità e della natura umana”, a causa dell'imposizione su di essi del metodo sperimentale. E' veramente interessante notare come Villari, intellettuale di matrice hegeliana, poi convertito alle idee del positivismo, si opponga proprio al metodo di Zola, che è l'applicazione in campo narrativo delle principali tesi scientifiche dei positivisti. Villari critica il ciclo dei *Rougon-Macquart*, in quanto “continuo artificio contrario alla verità”, e ad esso contrappone un nuovo metodo, già collaudato dagli scrittori inglesi: “i migliori romanzi sono gli inglesi, i quali non si propongono di dimostrare e molto meno di esagerare alcuna teoria, ma vogliono vedere il mondo come è”. E naturalmente per Villari il mondo non è solo brutto, così come l'uomo non è pura materia.

Colpisce in queste affermazioni la preoccupazione degli oppositori di Zola nei confronti del suo metodo, come se i contenuti delle sue opere, per quanto duri e talvolta sconvolgenti, fossero “il male minore”. Il primo dubbio è quello sull'autenticità di tale affermazione: infatti viene da pensare, che l'attacco al metodo zoliano sia un obiettivo subordinato rispetto a quello contro le tematiche contenute nelle opere di quest'autore, tematiche tali da mettere in agitazione i benpensanti, manzoniani e moderati. In realtà, è proprio il metodo quello che questi critici vogliono colpire, perché esso è ideologicamente “pericoloso”, in quanto è uno strumento per interpretare la realtà, sociale, politica, oltre che psicologica, in termini dichiaratamente materialistici e quindi molto lontani dallo spiritualismo, religioso e laico, di buona parte degli scrittori contemporanei. Il tutto si lega ad un'ipotesi, condivisa dalla Destra e anche dalla Sinistra storica, che la società italiana dovesse essere governata senza mettere in discussione l'antropologia filosofica, vigente da secoli nel Paese, quel misto di cattolicesimo e di cinismo politico, che già i grandi pensatori del passato, come Machiavelli, avevano considerato una delle piaghe dell'Italia.

3. Le tesi di De Sanctis

Nel coro di denigrazioni e di incerte celebrazioni dell'opera di Zola si inserisce, con ben altro valore di quella dei suoi contemporanei, la voce di Francesco De Sanctis.

Il critico dedica all'autore francese parecchi saggi, a cominciare dallo *Studio sopra Emilio Zola*, undici puntate apparse sul giornale "Roma" di Napoli, tra il 27/6 e il 20/12 1877, (poi in *Saggi critici*, volume III), fino alla conferenza, sull'*Assomoir* del 30/6/1879 (pubblicata poi nei *Saggi critici*).

De Sanctis celebra il realismo di Zola, considerato come uno strumento di conoscenza, offerto dallo scrittore francese ai suoi lettori. Il merito di Zola sta nell'aver compreso, che il romanzo non deve essere più centrato sui "fenomeni psichici", ma sulla "lotta per l'esistenza", sull'"adattamento, sull'eredità e sull'ambiente", che sono poi le tre leggi della "race", "milieu" e "moment".

De Sanctis non nega l'importanza della scienza nel pensiero di Zola e il contributo che tale pensiero può apportare agli sviluppi e alla modernizzazione della letteratura contemporanea. Per esempio, nel ciclo dei Rougon-Macquart, il metodo di Zola, cioè i suoi presupposti scientifici, è origine di "nuovi colori, nuovi movimenti e attitudini dei fatti, nuovi processi e spiegazioni", che lo scrittore riesce ad organizzare in "vasti orditi" e in "tenaci connessioni" (*Studio sopra Emilio Zola*, V puntata).

Il romanzo realista ha tolto "l'uomo dal suo astratto isolamento", ma Zola ed i suoi seguaci hanno superato ogni limite, riuscendo, soprattutto Zola, a valorizzare al massimo gli insegnamenti della letteratura precedente. In questo discorso di De Sanctis è ben evidente il suo hegelismo (tesi, antitesi e sintesi) e il progresso prodotto da Zola, rispetto alle contraddizioni del passato (realismo e spiritualismo), è una premessa per la costruzione di una nuova cultura, in cui l'ideale "è spiegato e messo a posto", cioè trova la sua concreta collocazione nell'agire degli uomini (ibidem, VII puntata).

Analizzando più a fondo la tecnica sperimentale, il critico esalta "l'esattezza" e "l'indifferenza", applicate dall'autore sia alla descrizione degli ambienti, che a quella dei personaggi. Il discorso desanctisiano è privo dei "tremori" di un Villari, di un Capuana, o dei seguaci di Cameroni, in quanto i canoni del

naturalismo sono per lui un mezzo, attraverso il quale passa la comprensione di tutta la realtà e soprattutto la rivelazione dell'umanità, anche mediante la sua animalità. Contrario ai moralismi, che ottendono le capacità cognitive di chi legge, De Sanctis esalta un'arte, che non vuole allontanarsi né dalla ragione, né dall'analisi, condotta fino in fondo, di tutti i comportamenti umani. E' quindi il metodo di Zola quello che conta, ed è un metodo, in cui De Sanctis vede un'applicazione, in forme nuove, del metodo hegeliano, dove sembra prevalere l'oggetto studiato, ma in realtà è la filosofia dell'autore, offerta all'osservatore, quello che conta.

“Guardare in faccia il male e rappresentarlo nella sua verità, questa è arte virile. E' la virilità di Zola. Però è impossibile che le cose osservate e rappresentate non abbiano ripercussioni. E qui è appunto la differenza tra scienziato e artista. Nello scienziato la ripercussione prende forma dalla riflessione; nell'artista dalla immaginazione e dal sentimento” (*Saggi critici*, volume III, Bari, Laterza, 1952, p.303). In un altro passo il critico precisa il concetto dell'arte di Zola affermando che: “il suo difetto non è di essere troppo realista, ma è il soverchio idealismo, perché, operando con perfetta coscienza della sua idea, la sua favola non è un'imitazione del processo naturale con quelle inconseguenze, varietà e deviazioni e distrazioni, che offre la storia, ma una costruzione mentale o tipica” (ibidem, p. 301-302). Quindi il limite di Zola sarebbe quello di procedere talvolta *more geometrico* per un eccesso di passione cognitiva, senza rispettare certe incongruenze dell'agire umano, che non appaiono immediatamente riconducibili alle leggi della “race”, del “milieu” e del “moment”. Tuttavia tali limiti sono ben poca cosa rispetto agli idealismi sdolcinati e inefficaci di molti scrittori, ideologicamente condizionati a favore di un'arte consolatoria e antirealistica.

De Sanctis concludeva le sue riflessioni su Zola con un'affermazione che anticipa di qualche anno la rivoluzione letteraria di Verga: “il motto di un'arte seria è questo: poco parlare noi, e far parlare le cose, *sunt lacrimae raerum*”. (Conferenza su *Zola e L'Assomoir*, 15 giugno 1979, ora in *Saggi critici*, Vol. III, cit.)

4. La teoria di Luigi Capuana

Nel pubblicare nel 1879 il suo primo romanzo verista *Giacinta* (Milano, Brigola, 1879) Capuana lo dedicava a "Emilio Zola", per spiegare poi nella prefazione, che l'affinità tra lui ed il grande scrittore francese stava nel fatto che: "ho la coscienza di avere scritto un libro né ipocrita né immorale. Così fossi egualmente sicuro di aver fatto, com'era mia intenzione, una vera opera d'arte". Capuana voleva così sottolineare il suo consenso per il comportamento civile dell'autore francese, senza peraltro sbilanciarsi sul piano estetico, anche se riconosceva la qualità artistica dei romanzi zoliani. Infatti il romanzo italiano, secondo l'autore siciliano, da molti anni ormai stabilitosi a Firenze e influenzato dalla cultura moderata della città toscana, doveva rifarsi al modello dei grandi francesi, da Balzac a Zola, evitando gli eccessi, ma perseguendo il loro amore per la verità, l'interesse per la società, il gusto per l'impersonalità.

Capuana ricava da Zola non tanto gli aspetti più radicali del suo scientismo, nell'implicito valore democratico dei suoi quadri d'ambiente, tutti imperniati sul conflitto di classe, ma piuttosto l'interesse per l'oggettività, che sarà poi il motto di tutto il verismo italiano ed in particolare di quello verghiano. Oggettività o impersonalità, come dirà Verga, avente lo scopo di escludere qualunque componente soggettiva, sentimentale e moralistica dell'autore, per far parlare i personaggi nella loro identità, contrassegnata dall'appartenenza a un "milieu" e a un "moment" ben determinati. Ciò che viene a mancare in questo quadro è la "race", almeno nell'accezione più complessa di tale parola, anche se soprattutto Capuana predilige la componente patologica e quindi fisiologica del personaggio (vedi *Giacinta*).

La preoccupazione maggiore di Capuana è quella di negare il valore artistico del concetto di "sperimentale", che Zola assegna al romanzo. Per l'autore francese questo termine stava ad indicare l'affinità tra scienza ed arte, in quanto per lui il romanzo, ma anche il teatro, erano un laboratorio, in cui venivano messi a confronto e quindi verificati sperimentalmente i vari fatti della vita individuale e collettiva, e perciò il lettore o lo spettatore venivano chiamati a svolgere un ruolo analogo a quello dello scienziato, che mette alla prova delle te-

si interpretative, mediante il confronto e la reazione tra gli eventi, che vuole comprendere.

Perché Capuana rifiuta questa posizione centrale della scienza nella letteratura e nell'arte in genere? Probabilmente lo scrittore subisce ancora l'influenza di una mentalità laica, ma moderata, che gli impedisce di portare alle estreme conseguenze una rivoluzione artistica, che avrebbe influito inevitabilmente anche sulla politica, sulla morale e sui rapporti tra le varie classi sociali. La scienza avrebbe livellato tutti gli uomini, avrebbe costruito un sistema per interpretare le relazioni sociali, in un'ottica in cui le differenze di classe erano soltanto componenti di un quadro, nel quale la realtà più profonda era unitaria, cioè la comune natura umana e le sue leggi.

Tutti gli interventi di Capuana tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, raccolti nelle serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, di cui il primo esce nel 1880 presso l'editore Brigola di Milano, hanno l'obiettivo di esaltare i romanzi di Zola, soprattutto alcuni come *l'Assomoir* e *Thérèse Raquin*, sfrondando i testi da quella componente essenziale, che era appunto la tesi scientifica dell'ereditarietà, la naturalità biologica dell'agire umano, così sovversiva nei confronti della morale moderata, cattolica o laica.

Zola è grande quando è solo un artista, ma non quando è un critico: "le teorie critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili. Quella denominazione di romanzo sperimentale, voluta dare al romanzo moderno è, forse, infelice". E ancora Capuana sembra assecondare le posizioni polemiche di molti critici francesi, che condannavano Zola per la sua scelta di sottomettere la "rhèthorique" alla dimostrazione scientifica. Infatti per Capuana, la forma è importante e non può essere condizionata da presupposti filosofici e teoretici. Come dirà in un altro passo, l'autore del romanzo non deve inventare nulla, deve trovare la forma e così avrà fatto tutto. Tale obiettivo è raggiunto pienamente, secondo Capuana, soltanto da Verga, che riesce a creare "l'organismo vivo dell'opera d'arte, indipendentemente dalla sua personalità", ma soprattutto indipendente da qualunque assunto teorico troppo rigido.

L'apparente naturalezza, la non premeditazione nella composizione dell'opera d'arte, sarebbe quindi per Capuana il

punto più alto e difficile da raggiungere: tale tesi è, a guardar bene, un rifiuto della scienza nella sua autentica forza conoscitiva e liberatoria, rispetto alle scelte individuali o collettive in campo morale e politico.

Non è un caso, che mentre Zola traeva dal suo scientismo positivistico le conseguenze per le sue scelte repubblicane e democratiche, o se si preferisce giustificava tali scelte con la sua filosofia (basti ricordare il suo motto "la Repubblica francese sarà naturalista o non esisterà affatto"), la posizione di Capuana e anche di Verga in campo politico sarà conservatrice, fino agli estremi dell'accettazione del reazionarismo di Crispi e dell'involuzione della classe dirigente italiana verso il fascismo.

5. Le scelte di Verga

La posizione di Verga nei confronti di Zola è particolarmente ricca e contraddittoria. Basti pensare al suo rifiuto del principio dell'ereditarietà e del determinismo scientifico, perchè Verga lega, come giusto, tale posizione filosofica ed estetica ad un'ipotesi di riformismo democratico, che era di Zola, ma non era certamente suo. Ciò non toglie che l'idea stessa del ciclo dei Vinti, inizialmente definito nel progetto di *Marea*, nasca dal ciclo dei Rougon-Macquart e quindi dai grandi affreschi zoliani. Ma Verga in questi affreschi non coglie tanto la concatenazione di cause ed effetti dell'agire individuale, in relazione al contesto sociale, quanto il nesso tra individuo e classe sociale per descrivere la "*fantasmagoria per la lotta della vita*", che come una onda immensa abbraccia in sé una miriade di vite individuali. Quindi non la storia nel suo complesso, spiegata attraverso le sue istituzioni, economiche e politiche, ma tante storie individuali, collegate le une alle altre da un flusso incessante di vita, in cui esse si annullano, a meno che l'autore non le sottragga alla morte con la sua parola.

Verga prende da Zola un altro elemento importante della sua poetica e questo sarà certamente un fatto determinante nella costruzione delle opere del periodo verista. Si tratta delle scelte linguistiche, infatti come l'autore francese, anche Verga farà parlare i suoi personaggi allo stesso modo, in cui parlano gli uomini contemporanei delle diverse regioni e delle

diverse classi sociali, in modo da far corrispondere in pieno uomini reali e figure dei romanzi e del teatro. Ma la tecnica verghiana si allontanerà da quella zoliana, in quanto la parlata dei personaggi di Verga è sempre “miticamente” filtrata attraverso la soggettività dell'autore e soprattutto, quando i protagonisti appartengono al mondo popolare, il discorso assume una patina arcaica, lontana e quindi distante dalla concreta esistenza dei pescatori o dei contadini siciliani ritratti nei suoi romanzi.

6. *L'ironia di Svevo*

Acquista singolare importanza in questo quadro della ricezione di Zola in Italia la posizione assunta da Italo Svevo. Italiano per cultura, ma anche fortemente influenzato dalla cultura tedesca e dallo specifico habitat culturale triestino, Svevo negli anni Ottanta è un ammiratore di Zola. Possiamo citare come testimonianza esplicita un suo articolo pubblicato sul quotidiano triestino “L'Indipendente” del 22/11/1882, intitolato *Riduzioni drammatiche*, nel quale Svevo celebra il distacco operato da Zola dal romanticismo e dal realismo di Dumas nei suoi trattati teatrali del 1881, *Le naturalisme au théâtre* e *Nos auteurs dramatiques*, (Parigi 1881). Svevo considerava le tesi di Zola fondamentali per il rinnovamento del “povero teatro italiano”, infarcito di sentimentalismo, moralismo e luoghi comuni. La sua ammirazione per Zola lo pone nell'ambito di quella parte degli intellettuali italiani, che andavano cercando una nuova forma per il realismo a teatro e che pensavano di aver trovato tale forma nel metodo sperimentale. Se questa è la “bandiera” di Svevo, è anche vero che in quegli stessi anni egli è autore di un'opera teatrale rimasta inedita fino alla metà di questo secolo, “*Le teorie del conte Alberto*” (date ipotizzate di composizione 1881-82), nella quale lo scientismo positivistico si scontra e viene sconfitto dalla realtà delle passioni umane.

Nella commedia in due atti, Svevo, racconta la storia di Alberto, innamorato di una fanciulla virtuosa, che ha però la grave “pecca” di essere la figlia di una donna tutt'altro che virtuosa. Scoperto il peccato della madre, Alberto, in nome del principio della ereditarietà, dovrebbe abbandonare la sua in-

namorata, perché la figlia avrebbe, presto o tardi, seguito inevitabilmente il comportamento adultero della madre, ai danni del marito. Il giovane, che in lunghi monologhi, pieno di saccenteria, se si vuole di ingenuo ottimismo, esprime la fede nei propri principi, dopo un lacerante ripensamento, decide di sposare la fanciulla, negando le sue teorie e affidandosi, con irrazionale fiducia, alla forza dei sentimenti.

Tutta l'opera viene condotta da Svevo con una ironia dissacratoria, veramente straordinaria, se si pensa alla giovane età dello scrittore, poco più che ventenne. La spiegazione, che si può dare di questo atteggiamento, va a toccare le radici più profonde e originali del pensiero sveviano, che alimenta una continua distruzione di tutti gli ideali più rassicuranti e consolatori, per spingere l'uomo verso i terreni incerti del dubbio e dell'angoscia esistenziale.

In questo modo Svevo non "distrugge" Zola, ma piuttosto il suo ottimismo positivistico e anche la speranza dei suoi seguaci, che vedevano nella scienza e nel metodo scientifico in particolare un modo per sciogliere i "nodi" della vita individuale e collettiva.

Dalla sua posizione periferica rispetto alle capitali culturali d'Italia, ma anche centrale rispetto alle capitali culturali d'Europa, il triestino Svevo preparava un nuovo modello di romanzo, che aveva tratto da Zola l'oggettività della rappresentazione, l'impetosa ricerca della verità, ma solo per andare contro qualunque illusione, compresa quella della scienza, che aveva compensato nelle opere dell'autore francese la cruda realtà e le sconfitte individuali degli uomini.

