



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Generi e linguaggi

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVI • 2018

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Generi e linguaggi

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVI – 2018

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico
Carlo Santoli

Direttore responsabile
Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione
Laura Cannavacciuolo

Redazione
Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa
PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

**© Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesia**

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398
del 14 novembre 2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

**Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o
Dott. Carlo Santoli**

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro)
va indirizzato al suddetto recapito. La rivista
ringrazia e si riserva, senza nessun impegno,
di farne una recensione o una segnalazione. Il
materiale inviato alla redazione non sarà restituito
in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e
traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40,00 (Italia)
- € 60,00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

Aprile 2019

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesi» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

SAGGI

- NINO ARRIGO, *«La verità è l'invenzione di un bugiardo»:
verità e menzogna nella narrativa di Eco e nel cinema di Lynch* 11
- ALBERTO CARLI, *Camillo Boito, le muse sorelle e la settima arte* 27
- MARCO CARMELLO, *Il controtempo assente di Morselli:
note su immagini e rappresentazioni* 39
- ANTONIO D'ELIA, *Le canzoni patriottiche «All'Italia»
e «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze»:
il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818* 51
- VIRGINIA DI MARTINO, *«Alla sua cara Itaca Ulisse».
Viaggi e naufragi nel «Canzoniere» di Saba* 79
- MARIA DIMAURO, *Per una metrica della memoria:
D'Arrigo fino a «Horcynus Orca»* 97
- GIOVANNI GENNA, *“Recto” e “verso”: il mito in Carlo Emilio Gadda* 115
- MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA,
*L'evoluzione delle tematiche filelleniche
nella letteratura italiana del XVIII e XIX secolo* 129
- SIMONE GIORGINO, *«Il durevole segno luminoso».
Vittorio Bodini e Rafael Alberti* 145

Laura Giurdanella, <i>Baudelaire, interlocutore privilegiato dell'ermeneuta Ungaretti</i>	161
Stefano Grazzini, <i>Enumerazioni sbagliate e formule sanzionatorie: uno stereotipo scolastico da Gadda a Petronio</i>	175
Fabio Moliterni, <i>Una «vistosa eccezione»: Girolamo Comi poeta orfico</i>	189
Pierluigi Pellini, <i>L'«affaire» Desprez (1884-1885). Un episodio ingiustamente dimenticato di storia letteraria e culturale</i>	203
Domenica Perrone, <i>Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»</i>	223
Annabella Petronella, <i>L'angoscia della nudità e le maschere della funzione autoriale in un racconto di Calvino</i>	253
Sonia Rivetti, <i>«Io non conto». «Noi credevamo» di Anna Banti dal romanzo al cinema</i>	267
Antonio Saccone, <i>«Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche». Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda</i>	275
Carlo Santoli, <i>L'incanto dell'«altrove» nella poesia di Carlo Betocchi</i>	287
Moreno Savoretti, <i>Tra parola e fantasia. Le strategie difensive di Pin nel «Sentiero dei nidi di ragno»</i>	301
Francesco Sielo, <i>Curzio Malaparte: il rovesciamento, l'indifferenziazione e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli</i>	317
Giovanni Turra, <i>Renato Poggioli collaboratore di «Omnibus»: saggi, recensioni, ricordi</i>	331
Fabio Vittorini, <i>«La petulanza delle cose vive». Scrittura e autobiografismo ne «La coscienza di Zeno»</i>	357

DISCUSSIONI

AA.VV., <i>La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti</i> (Laura Cannavacciuolo)	375
ANGELO CASTAGNINO, « <i>Fatevi portatori di storie</i> ». <i>Alessandro Perissinotto fra giallo e romanzo sociale</i> (Enrico Mattioda)	378
<i>Abstracts</i>	381
<i>Ringraziamenti</i>	399

Pierluigi Pellini

L'“AFFAIRE” DESPREZ (1884-1885).
UN EPISODIO INGIUSTAMENTE DIMENTICATO
DI STORIA LETTERARIA E CULTURALE

1. Definire uno scrittore ‘un minore dell’Ottocento’, equivale, in Italia, a una condanna senza appello. Da noi, il *repêchage* di romanzi dimenticati è impresa disperata: trame legnose, lente, prevedibili, e soprattutto una lingua stantia, al nostro orecchio involontariamente comica, rendono il sottobosco della letteratura ottocentesca quasi sempre impraticabile – unica eccezione di rilievo, a mio avviso, *L'eredità Ferramonti* di Gaetano Carlo Chelli (1883), di gran lunga il migliore fra i romanzi veristi appunto ‘minori’. L'ha ristampato Einaudi nel 1972, per le cure di Roberto Bigazzi ma, nonostante la qualità incontestabilmente alta del testo riproposto, questa edizione è fuori commercio da decenni; e Chelli è transitato in collane assai meno prestigiose di editori provinciali, universitari o comunque ‘piccoli’ (il romanzo è nei cataloghi di Avagliano e di Elliot, oltre che – incluso nella silloge in due volumi dei *Romanzi e racconti*, curata da Gianni Oliva – in quello di Bulzoni). Segno che, sia detto per inciso, fra le cause dell’oblio che oscura il nostro Ottocento minore c’è anche, in realtà, la scarsa curiosità dei lettori.

Molto diversa è la situazione in Francia, dove la lingua del romanzo aveva rinunciato fin dai tempi di Balzac ai vuoti orpelli della retorica classicista: fra i ‘minori’ e perfino fra i ‘minimi’, da decenni espunti dalle storie letterarie e dai cataloghi dei grandi editori, non sono affatto rare le sorprese positive. Solo la debordante abbondanza dei capolavori dei ‘maggiori’ fa ostacolo a una meno sporadica diffusione di scrittori che possono rivelarsi artisti di tutto rispetto. È il caso di Henry Fèvre (1864-1937) e soprattutto del suo sodale Louis Desprez (1861-1885), co-autori di un unico romanzo, *Autour d'un clocher* (alla lettera: *Intorno a un campanile*)¹, che vale la pena di rileggere per almeno

¹ Uscito in versione originale a Bruxelles, per i tipi di Kistemaeckers, nel maggio del 1884, dopo la condanna subita nel dicembre dello stesso anno, il romanzo è stato ristampato con una serie di tagli; solo nel 1980, nella benemerita serie dei “Reprints” dell’editore ginevrino

tre motivi: in primo luogo, è una vicenda godibile e non priva di un notevole interesse storico-sociologico, coerente con il dichiarato impegno naturalista degli autori; in secondo luogo, è un testo scritto in punta di penna, in cui sull'intento realistico fanno aggio, a tratti, i compiacimenti dell'*écriture artiste*, offrendo un esempio paradigmatico di quella sistematica sovrapposizione e ibridazione, negli ultimi due decenni dell'Ottocento, di naturalismo e estetismo *fin de siècle*, e perfino di 'decadentismo' e 'modernismo' (un intreccio da cui nasce il romanzo novecentesco, e che solo in Italia i manuali si ostinano a ignorare)²; in terzo luogo, è costato la vita, quantomeno indirettamente, a uno degli autori, il giovanissimo e promettente Desprez, vittima – in piena Terza Repubblica – di un processo per offesa alla pubblica morale e di una condanna oscurantista che fanno rimpiangere il trattamento riservato nel 1857, ai tempi del Secondo Impero, a Flaubert e a Baudelaire (quest'ultimo, certo, condannato, ma non spedito a marcire in prigione in condizioni degradanti).

Il ricordo della vicenda giudiziaria e umana di Desprez sarà verosimilmente, come vedremo, una delle ragioni che spingeranno Zola a impegnarsi nell'*affaire Dreyfus*: basterebbe questa circostanza per indurre a riconsiderare il romanzo pubblicato nel 1884 dai suoi due giovani allievi, che sul frontespizio compaiono con lo pseudonimo sintetico di Louis Fèvre-Desprez³. Ma non è necessario ri-

Slatkine, Henri Mitterrand ha curato e prefato un'edizione anastatica dell'originale (L. FÈVRE-DESPREZ, *Autour d'un clocher. Mœurs rurales*, Présentation d'H. MITTERAND, Slatkine Reprints, Genève 1980); all'inizio del decennio successivo, è uscita invece una nuova edizione, condotta con criteri filologicamente affidabili, e corredata da utili note: H. FÈVRE, L. DESPREZ, *Autour d'un clocher. Mœurs rurales*, édition établie, présentée et annotée par R.-P. COLIN et J.-F. NIVET, Mont analogue, Aiglement 1992.

² In Francia è dato acquisito almeno a partire dalla pubblicazione di S. THOREL-CAILLETEAU, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Éditions interuniversitaires, Mont-de-Marsan 1994.

³ La scrittura a più mani ha una storia lunga e complessa, ben anteriore al secolo XIX (per una messa a punto, cfr. gli atti del Convegno di Bressanone del 2014, pubblicati l'anno successivo dall'editore Esedra di Padova, come trentesimo volume dei «Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano»: *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*); di certo, però, ha avuto una particolare fortuna nel secondo Ottocento. Sulla scia dei fratelli Edmond e Jules de Goncourt, vari giovani scrittori hanno scelto di rinunciare alla singolarità autoriale per lanciarsi in imprese creative di coppia: accanto a Fèvre e Desprez, l'esempio più notevole è probabilmente quello di due fratelli belgi, Joseph-Henri-Honoré Boex (1856-1940) e Séraphin-Justin-François Boex (1859-1948), noti al pubblico con lo pseudonimo di J.-H. Rosny. In generale, la polemica realista e naturalista contro l'irripetibile unicità dell'ispirazione individuale ha imposto, dopo il 1850, una concezione 'artigianale' della letteratura che, al contrario del soggettivismo romantico, ha favorito le sperimentazioni di scrittura collaborativa.

correre a suggestioni esterne per appassionarsi alle vicende di un immaginario villaggio dell'est della Francia, Vicq-les-deux-Églises, in cui, anche se di chiese ce n'è in realtà una sola (gli autori non perdono occasione per strizzar l'occhio al lettore, con un fuoco di fila di trovate comiche, ironiche, parodiche), sono condensati tratti paesaggistici e aneddoti autentici che rinviano a diversi villaggi dei dipartimenti dell'Aube e della Haute-Marne (e non solo); mentre la vicenda principale è ispirata – pare – a quella reale di un parroco, le cui poco commendevoli imprese si sarebbero svolte forse nei dintorni di Chartres, o forse nei Vosgi (le testimonianze dei due autori divergono). Come che sia, protagonista del romanzo è il reverendo Chalindre, sacerdote ancora giovane, sanguigno e collerico, perennemente in lite con i suoi scarsamente devoti parrocchiani, e a sua volta incline al peccato della carne. Sono i suoi amori impetuosi e maldestri con Mademoiselle Irma Delafosse, maestra laica dalle forme generosamente morbide e dal cuore spezzato (dopo l'ennesimo matrimonio andato a monte per mancanza di dote), a avere attirato sul libro i fulmini della legge: non solo e non tanto per l'oscenità di qualche pagina che al tempo poteva apparire (blandamente) pornografica, e che oggi ci fa a malapena sorridere, quanto per la valenza simbolica dei personaggi implicati e del loro statuto sociale.

Nel 1884, quando il libro va in stampa, la Terza Repubblica appare ormai consolidata: sconfitte le residue ambizioni di legittimisti, orleanisti e bonapartisti (ancora minacciosi fin quasi alla fine degli anni Settanta), un Parlamento maggioritariamente orientato a sinistra può metter mano alle necessarie riforme, fra le quali spicca quella della scuola. Le due 'leggi Ferry', che prendono il nome del ministro della Pubblica Istruzione, Jules Ferry, rendono nel 1881 l'istruzione elementare pubblica e gratuita, e l'anno successivo anche obbligatoria dai sei ai tredici anni. In realtà, nelle campagne rimaneva quasi ovunque preponderante il peso dell'istruzione confessionale; e nelle periferie urbane l'obbligo scolastico, per molti anni ancora, avrebbe contrastato in misura molto limitata lo sfruttamento del lavoro minorile. Nondimeno, le leggi del 1881-'82 hanno rappresentato uno spartiacque nella storia repubblicana, suscitando un conflitto violentissimo fra la Chiesa e il potere politico, fra le resistenze dei cattolici conservatori e l'anticlericalismo dei radicali. Facendosi beffe degli amori illegittimi di un prete e di una maestra laica, Fèvre e Desprez espongono a pubblico ludibrio, in un colpo solo, la sacralità del clero e quella, non meno intangibile per i partigiani del fronte opposto, dell'istruzione pubblica. Con giovanile incoscienza, offrivano alle istanze censorie tutti i presupposti per un'unanime condanna.

Chi conosce il romanzo francese dell'Ottocento, e in specie i testi dei più oltranzisti e provocatorii fra gli allievi di Zola, sa che il tasso di oscenità (se

così si può dire) di *Autour d'un clocher* non è particolarmente elevato: non è la cruda materialità dei dettagli sessuali a segnare la sorte controversa del romanzo – semmai, può avere influito l'ambientazione blasfema del primo e dell'ultimo amplesso fra i protagonisti: consumati uno in sacrestia, fra cotte e pianete, stole e arredi sacri; e l'altro addirittura, sotto gli occhi basiti del sacrestano alcolizzato, sulla torre campanaria che dà il titolo al volume (nelle vicende che portano alla recidiva, fatale per i protagonisti, svolge un ruolo di primo piano, come da antico copione, anche il confessionale). Il vero motivo dell'accanimento giudiziario è l'attacco congiunto e indiscriminato ai due opposti pilastri di una società francese ancora sotto *choc* per la sconfitta contro i Prussiani del 1870. Prenderli entrambi di mira era rischioso: molto più che esibire il degrado delle prostitute (tema naturalista per eccellenza, non solo in *Nana*) o portare alla luce pratiche ancora coperte, nel discorso sociale dell'epoca, da imbarazzato silenzio, come la masturbazione (tema centrale di *Charlot s'amuse*, il romanzo, assai meno riuscito, ma più fortunato, di un altro emulo di Zola, Paul Bonnetain).

Del rischio si è accorto lucidamente Pierre-Victor Stock, importante editore parigino, peraltro assai ben disposto nei confronti dei due giovani autori: nel 1883 ha infatti accettato un volume di saggi critici di Louis Desprez, *L'Évolution naturaliste*. Ma sul romanzo è inflessibile: nonostante la disponibilità degli autori, pronti a sforbiciare, sia pure a malincuore, i passi più *osés*, rifiuta di pubblicarlo.

2. Nei primissimi anni Ottanta dell'Ottocento, l'attività, creativa e critica, di Louis Desprez, da poco insediatosi stabilmente a Parigi, appare febbrile: quasi che fosse inseguito dal presentimento della prossima fine. Del resto, da sempre è un ragazzo di salute assai cagionevole: è costretto a camminare con le stampelle, in seguito a un incidente (secondo la testimonianza di Fèvre, una caduta mentre giocava a scivolare sul ghiaccio) che gli ha procurato, quand'era ancora bambino, una dolorosa coxalgia; e forse manifesta già i primi sintomi della tubercolosi destinata a ucciderlo. La stesura di *Autour d'un clocher* occupa gli autori dal 16 agosto del 1882 al 9 ottobre dell'anno successivo, ma non è affatto, in questi mesi, l'unico lavoro che ingombra i loro scrittoi.

Il sodalizio letterario di Desprez con l'ancor più giovane Fèvre è già rodato. Anche il co-autore del romanzo è originario delle campagne dell'est della Francia: i due si sono conosciuti a Chaumont (la Chauny del romanzo: è il capoluogo del dipartimento della Haute-Marne), dove hanno frequentato lo stesso liceo. Nel 1883, la coppia ha dato alle stampe, per i tipi di Marpon e Flammarion, una raccolta di poesie al cui titolo, *La Locomotive*, fa eco una

dichiarazione di poetica che, pur essendo racchiusa in un alessandrino à la Victor Hugo, può senz'altro essere definita avanguardista *ante litteram*: «La machine à vapeur a remplacé la lyre» (nella poesia intitolata *Le Sifflet*, ancora con allusione ferroviaria). L'esaltazione provocatoria della modernità tecnologica, la quasi futurista sostituzione della «macchina a vapore» alla «lira», e la difesa dello sviluppo democratico non trovano però sostegno in scelte formali altrettanto moderniste. Il libro risulta stilisticamente ammuffito, e pesantemente pedagogico. Diciamo pure illeggibile.

Non così il già ricordato volume di saggi critici firmato dal solo Desprez: affrontando, in una successione di capitoli monografici, le opere dei maggiori rappresentanti del filone realista-naturalista, da Flaubert a Zola, passando per i Goncourt e Daudet, e dando prova, se non di particolare originalità o acume, quantomeno di un'apprezzabile indipendenza di giudizio, l'autore si accredita come il più giovane e combattivo fra i critici militanti. Uscito appunto da Stock nel febbraio del 1884, il volume ottiene un successo discreto per l'epoca (oggi, per un libro di critica letteraria pubblicato da un ventitreenne, il successo apparirebbe enorme, inaudito): sulla stampa nazionale viene discusso con rispetto anche da colleghi da tempo affermati e non particolarmente teneri nei confronti del naturalismo, come Francisque Sarcey (che interviene sul «Tems» del 3 marzo 1884); nelle cerchie dell'avanguardia realista, Desprez è accolto come un compagno di strada, e una promessa⁴.

Autour d'un clocher non è perciò l'opera di due perfetti sconosciuti: può legittimamente ambire a un successo di critica e di pubblico non inferiore a quello dell'*Évolution naturaliste*; ma le credenziali del meno giovane fra gli autori non bastano a convincere i principali editori parigini. Andati a vuoto anche un paio di altri sondaggi, agli autori non resta che rivolgersi – nonostante le condizioni economiche giudicate insoddisfacenti – a una sorta di mercato parallelo, al tempo fiorente oltre la frontiera belga. L'editore prescelto, Henry Kistmaeckers, ha già in catalogo vari giovani naturalisti: fra gli altri, Huysmans, Alexis e Maupassant. Pubblica di norma i libri che in Francia nessuno ha il coraggio di mandare in stampa; e che dunque sono costretti a espatriare per aggirare il timore di più o meno pesanti interventi censorii, di più o meno gravi conseguenze giudiziarie: non a caso, nel corso della sua spericolata carriera, Kist (così tutti lo chiamano) subirà più di venti processi. Coraggio anticonformista e spregiudicata speculazione su uno sperato successo

⁴ *L'Évolution naturaliste* ottiene anche una recensione (molto positiva) all'estero: sul «Sole» di Milano, nel febbraio del 1884, a firma del più ortodosso (ma nient'affatto privo di originalità e intelligenza) fra i critici naturalisti italiani, Felice Cameroni.

di scandalo – ottenuto per esempio nel 1883, con il già citato *Charlot s'amuse* – si sovrappongono in una strategia culturale spesso accusata di diffondere pornografia, e in realtà ispirata piuttosto a un ribellismo *bohémien*, in cui si confondono tematiche naturaliste e decadenti, stilemi realisti e simbolisti (esemplare, in questo senso, un autore recentemente rivalutato come il belga Camille Lemonnier).

Decisamente, *Autour d'un clocher* è un libro adatto a Kist, e non soltanto per i suoi risvolti scandalistici. Viceversa, difficilmente sarebbe potuto piacere a Stock, quand'anche gli autori lo avessero ripulito di ogni allusione licenziosa. Di sicuro l'editore dell'*Évolution naturaliste* rifiuta il libro per paura di grane, ma è sincero anche quando espone una perplessità di natura estetica. Secondo lui, il manoscritto di Fèvre e Desprez contiene «Des ébauches, des esquisses, oui; mais une œuvre, non!»: abbozzi, schizzi, non un'opera compiuta⁵. Kist invece è entusiasta: in una lettera a Lucien Descaves non esita a definire *Autour d'un clocher* «un chef-d'œuvre», un capolavoro; e, pur lesinando sui compensi, lo pubblica con convinzione.

3. Certamente la sorte tragica di Desprez – vero e proprio «martyr de la littérature», «martire della letteratura», come lo definirà il 12 aprile 1888 Paul Alexis, il più fedele fra gli allievi di Zola, sulle colonne del quotidiano di estrema sinistra «Le Cri du Peuple», fondato da Jules Vallès – ha contribuito a eclissare la memoria del co-autore del romanzo. Ma Henry Fèvre (1864-1937) non ha fatto molto per orientare diversamente il giudizio della critica e la memoria storica: negli anni successivi alla morte di Desprez, Fèvre sarà autore di una cospicua produzione teatrale e soprattutto romanzesca di fattura per lo più dozzinale e oggi meritatamente dimenticata. Senza la consapevolezza critica e l'apporto creativo di Desprez, non pare in grado di sollevarsi al di sopra della più prevedibile banalità. E tuttavia non bisogna dimenticare che si deve in misura consistente a lui, secondo le concordi testimonianze di cui disponiamo, la veste linguistica di *Autour d'un clocher* (mentre temi e intreccio sarebbero prevalentemente farina del sacco di Desprez).

Nell'estate del 1883, i due amici, insoddisfatti del grigiore di una prima versione del romanzo, si impegnano infatti in un'opera di riscrittura, e addirittura di autentica 'traduzione', come Desprez racconta a Zola nella lettera del 27 maggio

⁵ Ricavo queste e altre informazioni biografiche da un libro al tempo stesso eruditissimo e appassionato, rigoroso e commosso: R.-P. COLIN, J.-F. NIVET, *Louis Desprez (1861-1885). Pour la liberté d'écrire*, Du Lerot, Tusson 1992 (il giudizio di Stock si legge a p. 82; quello di Kist, citato poco oltre, a p. 80).

1884⁶. Prendendo dichiaratamente a modello Rabelais (e fors'anche il Balzac dei *Contes drolatiques*, che prima di loro ha imitato giocosamente temi e stile del più sanguigno Cinquecento francese), e aggiungendo vari aneddoti piccanti (ma sempre dichiarati «autentici»), Fèvre e Desprez volgono il testo «en une langue disloquée et burlesque», in una lingua contorta, disarticolata e burlesca, in cui l'arcaismo medievaleggiante o rinascimentale, il neologismo bizzarro e il dialettalismo contadino si rafforzano vicendevolmente e a tratti addirittura si confondono. Dalla tenuta di questa lingua, lontanissima dal modello zoliano e semmai debitrice degli esperimenti dei Goncourt, dipende in larga misura la riuscita (o il fallimento) dell'intero romanzo: ci tornerò. Ma che sia nondimeno giusto attribuire in primo luogo a Desprez paternità e merito di *Autour d'un clocher* lo mostra senza dubbio la lettura del volume sull'«evoluzione naturalista». I caratteri salienti del romanzo, come pure le sue aporie, sono già tutti impliciti nei saggi critici sui maggiori romanzieri contemporanei.

Capita non di rado che gli allievi, se per un verso possono apparire edipicamente ribelli, per un altro risultano più rigorosi dei maestri – più realisti del re, più naturalisti di Zola. Desprez rivendica un'adesione incondizionata a un verismo inteso come fedeltà al dato materiale, come rifiuto di ogni astrazione dottrinarica. E con la consueta deferenza, ma non senza un filo di giovanile sfrontatezza, non esita a prendere le distanze dalle ambizioni architettoniche, esplicative e classificatorie tipiche di Zola («vous êtes dans la métaphisique», gli scrive senza giri di frase)⁷, essendo per lui nient'altro che «metafisica» le troppo rigide classificazioni positiviste, la ricerca di leggi ereditarie, quell'inclinazione al 'sistema' che, seppur negata, spesso riemerge nell'autore dei *Rougon-Macquart*. Per Desprez, come per molti scrittori suoi coetanei, non c'è verità oltre la contingenza materiale, aneddotica di una quotidianità degradata.

Scetticismo e impressionismo: questo il binomio che caratterizza la *Weltanschauung* di molti fra i giovani allievi di Zola (e di Flaubert). Scetticismo come (anti-)ideologia, che può facilmente sconfinare nel nichilismo, nella scafata diffidenza nei confronti di qualsivoglia dottrina filosofica, politica, morale; e impressionismo come tecnica capace di restituire la minima e irripetibile autenticità dell'istante, senza ricondurlo negli schemi rigidi di un'interpretazione

⁶ Le lettere di Zola – e, negli apparati di commento, ampi stralci delle risposte degli interlocutori – si leggono, in ordine cronologico, nell'imponente edizione del suo epistolario: É. ZOLA, *Correspondance*, ed. diretta da B. BAKKER, Presses de l'Université de Montréal - CNRS, Montréal - Paris 10 voll., 1978-1995.

⁷ Le lettere di Desprez a Zola si leggono in *Lettres inédites de Louis Desprez à Émile Zola*, a c. di G. ROBERT, Les Belles Lettres, Paris 1952 (la citazione è a p. 54).

precostituita. Rispetto ai maestri, la distanza è innanzitutto storica, affonda le sue radici nelle dinamiche della cultura francese ottocentesca: come Zola non esita a ammettere, nell'importante lettera inviata proprio a Desprez il 6 novembre del 1882, la sua formazione è stata romantica («j'ai grandi dans le romantisme»), e un'ambigua nostalgia di sublime poetico è rimasta profondamente radicata nel suo (diciamo) inconscio estetico, al punto che il romanziere, in lui, non è mai riuscito fino in fondo a chiudere i conti con il poeta lirico («jamais le lyrique n'a voulu mourir en moi»); mentre Desprez, nato nel 1861, di ventun anni più giovane di Zola, cresce in un ambiente culturale su cui ha già prodotto i suoi effetti corrosivi la lettura di *Madame Bovary*, appartiene insomma a una generazione flaubertianamente disincantata, alla prima generazione che si può forse considerare pienamente postromantica.

4. Non stupisce perciò che, nonostante la giovane età del saggista e lo schematismo a tratti un po' acerbo delle sue categorie critiche, il dibattito fra Desprez e Zola – a sua volta lettore attento e acuto, anche quando l'ostentato, sornione semplicismo di certe sue pagine critiche sembra suggerire il contrario – a proposito dell'*Évolution naturaliste* è di grande interesse. Il maestro non manca di far notare che l'allievo sembra a tratti contraddirsi. Parlando di Flaubert, Desprez difende la necessità di un intreccio semplice ma chiaro; contrappone perciò l'«unité sévère», la compattezza priva di fronzoli di *Madame Bovary*, cui va il suo plauso, all'eccessivo «émiettement», alla dispersiva frammentazione diegetica dell'*Éducation sentimentale*: «on ne fait pas un livre avec des détails accumulés»⁸; eppure – non si può fare a meno di chiosare – il libro che Desprez sta scrivendo, *Autour d'un clocher*, è precisamente fatto di «dettagli accumulati», e manca di «unità» non meno del secondo capolavoro di Flaubert. Lodando i Goncourt, invece, Desprez si dichiara fautore della libertà idiosincratca di una scrittura impressionista, che aderisce all'alea di una quotidianità banale, progredendo «au petit bonheur de l'existence», rifiutando l'ordinata composizione della «trama» e ogni forma di rigida «impalcatura»: «D'intrigue, point; d'échafaudage savant, point»⁹.

Non a caso, una delle proposte più significative della sua monografia critica è quella di sostituire l'etichetta di 'naturalista' con quella di 'impressionista'¹⁰.

⁸ Queste osservazioni si leggono alle pp. 58-59 dell'edizione originale (Stock, Paris 1884) dell'*Évolution naturaliste*.

⁹ I giudizi sui Goncourt si leggono ivi, p. 109.

¹⁰ In alcuni casi, 'impressionismo' pare sinonimo quasi intercambiabile di 'modernismo'. Infatti, la scelta di rappresentare argomenti contemporanei in uno stile originale, raffinato,

Zola, che in gioventù è stato amico e sodale di molti pittori del *plein air*, e fin dal 1866 (quando di 'impressionismo' ancora non si parlava) ha avuto parte non secondaria nell'affermazione di Manet, con gli anni tende sempre più spesso a rimproverare alle opere, pure amatissime, della scuola moderna, e a maggior ragione agli esperimenti postimpressionisti dei più giovani, la dispersione dei dettagli, l'incapacità di costruire un tutto coerente e significativo. E infatti, nella lettera del 9 febbraio 1884, reagisce al suggerimento di Desprez con irritazione addirittura sorprendente («la peggior formula possibile», capace di produrre null'altro che «astrusi balbettii» e «tentativi a malapena abbozzati»): «C'est la pire des formules, qui dégénère tout de suite en charabia et en ébauches à peine indiquées. Je veux bien l'impression, la note, mais je ne comprends pas une œuvre sans l'étude complète du sujet est sans la solidité indestructible de la forme». Zola non ha ancora letto *Autour d'un clocher*: sta rispondendo semplicemente al saggio critico sull'«evoluzione naturalista»; ma la sua insistenza sullo «studio completo del tema» e sull'«indistruttibile solidità della forma» può essere intesa (così l'avrà certamente intesa Desprez), come critica preventiva del romanzo in uscita.

Del resto, nell'*Évolution naturaliste*, Desprez, fra molti elogi, critica l'autore dei *Rougon-Macquart* proprio perché lo ritiene eccessivamente attento ai valori architettonici, alla solidità della struttura («Zola bâtit trop», pur non affidandosi, come Daudet, a «une charpente romanesque vermoulue», alle impalcature tarlate della tradizione romanzesca)¹¹. Il maestro replica a più riprese, ma soprattutto nella bellissima lettera del 24 maggio 1884 (pubblicata da Desprez sul giornale cui collaborava saltuariamente, «L'Événement», il 25 novembre dello stesso anno, come prova a discarico in vista dell'imminente processo), nella quale espone le sue riflessioni su *Autour d'un clocher*, fresco di stampa. Pur senza lesinare i riconoscimenti (nella sostanza sinceri), Zola

anticonformista, si iscrive in quello che per Desprez, come per altri romanzieri negli anni Ottanta del secolo XIX (primo fra tutti Félicien Champsaur: in proposito, cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, Artemide, Roma 2016, pp. 210-213) è il movimento «modernista», capace di sintetizzare naturalismo e *écriture artiste*, sotto l'egida – più che di Zola – dei fratelli Goncourt. Nell'*Évolution naturaliste* è frequente il riferimento a quest'idea di «modernismo», al punto che quasi tutti i più importanti scrittori realisti del secondo Ottocento vengono definiti, in tutto o in parte, «modernisti» (per esempio, di *Madame Bovary*, Desprez apprezza il «modernismo lirico»). Sarebbe tempo di riconoscere che il modernismo, precisamente nel senso che attribuisce a questa categoria una importante tradizione critica, soprattutto anglosassone, non nasce nella Londra degli anni Dieci del Novecento, ma nella Parigi della Terza Repubblica.

¹¹ DESPREZ, *L'Évolution naturaliste*, cit., p. 109.

nota che intorno al campanile di Fèvre e Desprez gli eventi si susseguono in caotica, disorientante confusione, in «un tohu-bohu qui dérouté». E formula un giudizio estetico che nella sostanza pare ancora oggi del tutto condivisibile: «un plaisir véritable à chaque scène, mais comme un vague ennui dans le passage d'une scène à une autre». Ogni scena è in sé riuscita e perfettamente godibile, ma la concatenazione fra le scene è lasca, l'accumulo stanca, il passaggio da una scena all'altra può a tratti suscitare «una vaga sensazione di fastidio», o di noia. È la stessa sensazione che si prova in certi musei, o in certe mostre, che allineano opere di impressionisti e postimpressionisti cosiddetti 'minori': l'ammirazione per la singola scena, non di rado inaspettata e felice, può alla lunga tradursi in assuefazione. Nondimeno resiste, nel nostro libro come in quelle pinacoteche, il piacere tipicamente ottocentesco del dettaglio.

5. Se nell'opposizione fra il frammentismo impressionista dell'*écriture artiste* e la solidità architettonica della composizione naturalista, fra la proliferazione dei dettagli e la coerenza della trama, fra – se vogliamo, schematicamente – i Goncourt e Zola, *Autour d'un clocher* opta senza esitazione per la soluzione più rischiosa e, agli occhi della giovane generazione, più moderna, nella scelta del tema Fèvre e Desprez sembrano invece ignorare l'auspicio di un «roman réaliste de l'élégance», formulato da Edmond de Goncourt nella *Préface* dei *Frères Zemganno* (1879), indagando piuttosto una realtà popolare degradata – più ancora del sacerdote e della maestrina, i protagonisti del libro sono i cafoni di Vicq –, seguendo perciò l'esempio offerto da Zola in quello che rimaneva, nel 1884 (*Germinal* sarebbe uscito l'anno successivo), il suo romanzo più rappresentativo, *L'Assommoir*. E, non a caso, almeno in un episodio, quello delle nozze di Gasteboy, la descrizione del rustico banchetto si configura evidentemente come imitazione di, e omaggio a, un celeberrimo episodio zoliano. Se alla cena per il trentesimo compleanno di Gervaise, nel capitolo VII dell'*Assommoir*, troneggiava sulla tavola un'enorme oca arrosto, in *Autour d'un clocher* il pezzo forte del pasto festivo è un non meno monumentale tacchino, che tuttavia viene rubato prima di poter essere imbandito; e in entrambi i casi, al dessert, i convitati intonano, alticci, un prevedibile repertorio di canzonette popolari.

Anche la ricerca linguistica, a prima vista, sembra far propria la lezione dell'*Assommoir*: come Zola attingeva a piene mani all'*argot* parigino, suscitando lo sdegno della critica conservatrice, così Fèvre e Desprez rovesciano sulla pagina il gustoso repertorio dialettale del *patois*. Anche l'artificio per eccellenza naturalista (e verista), lo stile indiretto libero, torna in *Autour d'un clocher* con insistita pervasività: con il gusto del rincaro, giovanile e provocatorio,

che caratterizza i due autori, l'indiretto libero è impiegato sistematicamente in una forma oltranzista, quasi per nulla demarcata, cosicché si moltiplicano i passaggi bruschi – a tratti perfino poco perspicui, a una prima lettura – dal discorso diretto all'indiretto, dal dialogo tradizionale, in cui a ogni voce è attribuito un preciso segmento testuale, a una babelica polifonia in cui la parola del narratore e quella dei diversi personaggi si intrecciano e si confondono.

E tuttavia queste soluzioni tecniche di evidente marca zoliana ottengono non di rado un effetto molto distante da quella polifonia seria e creaturale (impiego questi aggettivi nel senso precisato da Erich Auerbach in *Mimesis*)¹², che domina nei *Rougon-Macquart*. Se in Zola l'indiretto libero consente a ogni personaggio, anche al più umile, di esporre il proprio punto di vista sul mondo, e impone al pubblico borghese di prendere sul serio le idee di un lattoniere e di una lavandaia, e perfino di riconoscere dignità letteraria al monologo di un ubriaco o di una morta di fame, in Fèvre e Desprez il registro dominante è quello ironico, l'effetto il più delle volte è distanziante. Rarissimi sono i momenti di empatia, tanto più che la vertiginosa moltiplicazione dei personaggi, campiti in serie e senz'ombra di approfondimento psicologico, li trasforma, in *Autour d'un clocher*, in esili macchiette o in gustose caricature – in ogni caso, raramente capaci di suscitare l'identificazione del lettore.

Il fatto è che la polifonia e il plurilinguismo di *Autour d'un clocher* rispondono solo in parte a un intento realistico. Se la resa di usi e costumi rurali è certamente accurata e non priva di valore documentario, se un intento di denuncia sociale traspare quantomeno a intermittenze (ci tornerò), decisamente prevale il piacere della sperimentazione linguistica, dell'oltranza parodica, dell'allusione letteraria. Nel romanzo si sovrappongono infatti, a volte con spassosa incongruenza, a volte con stridore, da un lato la terragna e carnale concretezza di immagini ispirate alla tradizione rabelaisiana, o a un facile, popolare repertorio comico (con frequenti allusioni al sesso e una non meno marcata propensione alla coprolalia), dall'altro le più raffinate ricercatezze intellettualistiche di un'écriture artiste che guarda ai Goncourt e ai contemporanei esperimenti di prosa simbolista, assai più che a Zola.

La lingua dei cosiddetti *petits naturalistes*, dei meno celebri fra gli ammiratori del maestro di Médan, è spesso vicina a quella dei coevi prosatori estetizzanti, o simbolisti, o 'decadenti'. Può apparire a tratti perfino barocca, e *Autour d'un clocher* ne offre un campionario fra i più significativi, con il suo spicchio di frasi nominali, con l'abuso di una suffissazione espressionista, con

¹² Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis* [1946], Einaudi, Torino 1956.

il ricorso, tutt'altro che realistico, a parole peregrine cariche di intenti satirici, e con una ludica bulimia lessicale, che si diverte a mescolare il linguaggio popolare delle campagne (con precise e saporite inflessioni dialettali), il gergo adolescenziale (diciamo pure: da ricreazione al liceo), svariati stilemi giornalistici (che esibiscono ironico compiacimento, con brio un po' superficiale) e lacerti di lingua letteraria (in specie cinquecentesca, appunto rabelaisiana). Per caratterizzare lo stile del romanzo, che comprensibilmente infastidisce Zola (nella già citata lettera del 24 maggio 1884, lo definisce *factice*, artefatto e posticcio), viene da citare una celebre, ingenerosa definizione di Elio Vittorini: del tutto inadeguata al suo oggetto originale (si legge nel risvolto di copertina della fenogliana *Malora*, nei «Gettoni»)¹³, si adatta invece perfettamente alla scrittura di Fèvre e Desprez, che davvero, soprattutto nei suoi momenti meno felici, può assomigliare a quella di veristi e scapigliati minori (Remigio Zena, Giovanni Faldella), inclini a esprimersi in «modo artificiosamente spigliato» (impeccabile ossimoro vittoriniano), «a furia di afrodisiaci dialettali».

6. Al carattere eteroclito e sbrilluccicante della lingua e dello stile, corrisponde una sintassi descrittiva altrettanto composita e frammentata, di impronta evidentemente impressionista. Capace, per un verso, di rendere con pochi tratti coloristici, con pennellate rapide e efficaci, il pittoresco di una scena, o l'essenziale di un paesaggio (esemplare, da questo punto di vista, l'*incipit* del capitolo v); ma anche propensa, per un altro verso, a segnare – esattamente come la lingua e lo stile del romanzo – una distanza ironica, trasformando il bozzetto in caricatura, la descrizione realistica in deformazione grottesca e in parodia.

Soprattutto, come già si accennava, è la costruzione stessa del testo a riprodurre – a livello macrostrutturale – la forma frammentata e iridescente di lingua, stile e descrizioni. Romanzo di fatto senza trama (decisamente troppo esile, per esser definita tale, pare la storia degli amori fra il parroco e la maestra), si costruisce per successione di scenette rurali giustapposte: la festa danzante al villaggio, con spari (a salve) del parroco indispettito; il mercato in una cittadina di provincia; i pettegolezzi durante la riunione di un'associazione femminile tanto devota quanto ferocemente classista; l'interruzione dei riti liturgici ad opera della banda comunale, che per ripicca intona *La Marsigliese* (all'epoca già inno nazionale, ma ancora carica di sottintesi eversivi); l'attacco isterico della Gongonne (tema d'attualità medica e di spiccato gusto natura-

¹³ B. FENOGLIO, *La malora*, Einaudi, Torino 1954.

lista); e così via. A loro volta, le singole scene sono spesso incentrate su figure pittoresche: per esempio il vecchio Hubinet con la sua produzione di liquori curativi, la sua comica ipocondria (è convinto di avere il verme solitario), la sua gretta avarizia (che lo induce a rimangiarsi una cospicua donazione alla chiesa); o il decrepito Gasteboy, che in tarda età convola in seconde nozze (e delude le aspettative, sia erotiche sia economiche, della pure attempata consorte); o i diversi parroci dei villaggi vicini, ognuno dedito a un suo ossessivo passatempo (dall'edilizia sacra alla masturbazione). Cosicché l'impressionismo – in perfetta coerenza con le tesi dell'*Évolution naturaliste* – domina il romanzo a ogni livello: lessicale, sintattico, strutturale.

Allo stesso modo, l'evidente consapevolezza metaletteraria, sempre implicita nelle scelte stilistiche e narrative (i due giovani autori di tutto possono essere tacciati, tranne che di ingenuità romantica o di spontaneismo), è esplicitamente tematizzata in una scena – a dire il vero molto zoliana: si pensi alle opinioni estetiche professate da Nana – in cui protagonista di una discussione critico-letteraria è, comicamente, un gruppo di beghine ipocrite, che esprime rumorosamente il proprio orrore nei confronti del naturalismo alla moda e condanna con insospettata cognizione di causa *I Rougon-Macquart*. Le pie donne si rivelano insomma lettrici accanite, per quanto a loro dire inorridite, del pornografo Zola. E se la conversazione verte soprattutto intorno a *Pot-Bouille* è certo per motivi cronologici: il romanzo recentissimo (1882) è argomento d'attualità, e il dettaglio conferma l'ambientazione contemporanea di *Autour d'un clocher*; ma è anche perché gli intenti satirici e le tonalità ironiche del romanzo zoliano sulla borghesia parigina sono per molti versi vicini a quelli di Fèvre e Desprez.

Opera impressionista, ludica e metaletteraria, dunque. Eppure anche capace, a sprazzi, di una drammatica serietà. E non solo perché fa concorrenza a Zola sul suo stesso terreno, reclamando una più scrupolosa fedeltà al reale. *Autour d'un clocher* è infatti, dichiaratamente, una risposta al romanzo dei *Rougon-Macquart* dedicato al clero, *La Faute de l'abbé Mouret*. In una lettera a Stock del 17 ottobre 1883, Desprez presenta il proprio libro come «une contre-partie de l'Abbé Mouret, cette splendide erreur lyrique de Zola»: se l'idillio di Serge e Albine, ambientato nel giardino del Paradou, sembra all'autore dell'*Évolution naturaliste* un «errore lirico» (quantunque «splendido»), *Autour d'un clocher* propone una vicenda per certi versi analoga, ma raccontata su un registro che si vuole autenticamente realista e naturalista. Anche il reverendo Chalindre, come don Mouret, commette una «colpa»; ma alle tonalità patetiche del romanzo zoliano si oppone una comicità turpiloquente; all'amore romantico sbocciato in un giardino quasi paradisiaco, si sostituiscono gli amplessi un po' squallidi

e un po' burleschi consumati nella meschina sacrestia di Vicq, nella modesta abitazione della maestra, e perfino, come ricordato, in cima al campanile.

Ma la serietà drammatica di *Autour d'un clocher* non si misura soltanto, si diceva, sulla sua fedeltà ai dogmi naturalisti. Emerge anche a livello tematico, esplicitamente o fra le righe, in numerosi episodi. Fin dalle prime scene: dove la storia del vecchio Bounhoure è, pur nella sua schematica esilità di meteora narrativa (il contadino ormai inabile al lavoro e brutalizzato dai figli si suicida dopo poche pagine), la prima rappresentazione letteraria convincente di una condizione esistenziale disumana – quella appunto degli anziani nelle campagne, visti non di rado dai familiari come inutili bocche da sfamare e trattati di conseguenza (in barba all'insopportabile e falsissima retorica che ancora oggi vorrebbe presentare le campagne d'*antan*, in Italia, in Francia e altrove, come luogo di idillica solidarietà intergenerazionale). Coticché Bounhoure – faccio ammenda per non averlo segnalato nella mia edizione dei *Romanzi* di Zola, per "I Meridiani" di Mondadori – è il verosimile archetipo di uno dei personaggi più memorabili dei *Rougon-Macquart*, il vecchio Fouan della *Terre*, ucciso dai figli. Se un'algebra siffatta potesse avere un senso nell'imponderabilità della creazione letteraria, si potrebbe dire che dalla somma dello shakespeariano Re Lear e del miserrimo contadino di Desprez e Fèvre nascerà la figura più tragica del romanzo rurale di Zola.

E anche quando l'insistenza sul dettaglio pittoresco sembra essere fine a se stessa, quando i dialoghi sembrano rispondere solo a intenti di ironico divertimento, squadernando scenette di colore, in cui la patina dialettale esalta la rozzezza dei costumi dei villici e la stereotipata stupidità delle loro opinioni, non sono rari gli squarci di impietoso realismo, da cui emerge la brutalità estrema dei rapporti di forza e degli interessi economici che dominano le condizioni di una vita materiale degradante. Così per esempio, nelle pieghe del discorso, in una conversazione apparentemente anodina fra il parroco e la vedova Coronet, che tira sul prezzo delle messe in suffragio del marito defunto: a un certo punto, l'avidca cafona riferisce al reverendo Chalindre che i vicini pettegoli la accusano di far lavorare esageratamente i figli, a rischio di farli crepare come il padre. E se il prete risponde con qualche frase fatta sulla sacralità dell'amore materno e della filiale obbedienza, è per nascondere il fatto che a entrambi gli interlocutori, del tutto indifferenti alla carità cristiana come agli affetti familiari, e a ogni forma di solidarietà, interessa solo ed esclusivamente strappare al prossimo (figlio, parroco, vicino, poco importa) qualche centesimo in più, per scongiurare il bisogno e la fatica.

Come quello, coevo, di Verga, e come poi quello della *Terre* di Zola, l'universo contadino di Fèvre e Desprez conosce un solo dio: il denaro (o la roba).

Il tono giocoso del libro è, da questo punto di vista, ingannevole: la visione del mondo implicita in *Autour d'un clocher* è feroce. La risata che quasi a ogni pagina viene alle labbra del lettore non ha nulla del sorriso bonario suscitato dalla cosiddetta 'letteratura rusticale' (alla George Sand). È risata al tempo stesso grassa e amara. Soprattutto amara.

7. *Autour d'un clocher* esce a Bruxelles nel maggio del 1884. Già un mese più tardi, il 21 giugno, la giustizia francese sequestra dalle librerie tutte le copie del romanzo. In qualche modo, Desprez aveva previsto, e perfino auspicato, un successo di scandalo, utile per farsi pubblicità e anche (come scriveva a Stock un anno prima, nel tentativo di convincerlo a pubblicare il libro) per moltiplicare le vendite del suo volume di saggi: «je compte sur le scandale abominable qu'*Autour d'un clocher* va produire, peut-être une intervention policière, pour faire vendre l'*Evolution naturaliste*». Non c'è dubbio: la sfida alla censura e la dialettica scandalo/pubblicità, lungi dall'essere novità novecentesca, facevano parte integrante della strategia naturalista. È sempre difficilissimo (diciamo pure impossibile) far le parti dell'interessato cinismo e del generoso idealismo: atteggiamenti solo in apparenza incompatibili, che nella realtà si sovrappongono (ora come allora) con la più disarmante naturalezza. Con giovanile incoscienza, o forse – come intuisce Zola – con intento oscuramente suicidario, Desprez sottovaluta, in tutta la vicenda, le conseguenze dei suoi gesti di sfida.

Nel giugno del 1884, dunque, la macchina della giustizia si mette in moto: il rinvio a giudizio è scontato. Il padre di Fèvre è presidente del tribunale di Semur (quello di Desprez, invece, fa l'ispettore scolastico): un processo a carico del figlio potrebbe rovinargli la carriera; del resto, il giovane Henry era ancora minorenne al momento della pubblicazione del volume e perciò il suo nome non figura in calce al contratto di edizione stipulato con Kistemaekers. Con quella generosità che è il tratto distintivo del suo carattere, Desprez si assume la piena responsabilità del romanzo, caricandosi sulle troppo fragili spalle il peso dell'intero processo. E naturalmente ignora l'accorato consiglio di Zola (contenuto in una lettera del 18 dicembre 1884): parlare poco, tenere un profilo basso, lasciar fare all'avvocato. Al contrario, chiede di poter perorare in prima persona la propria causa, delegando al suo legale solo i dettagli tecnici di procedura e giurisprudenza. Il giorno del processo, il 20 dicembre del 1884, pronuncia per più di un'ora un discorso appassionato e vibrante, che sarà pubblicato poco dopo (nel gennaio del 1885, sempre per i tipi di Kist), con il titolo *Pour la liberté d'écrire*; e non rinuncia al piacere della provocazione, dichiarando del tutto incompetenti i giurati (farmacisti, merciai: che ci capiscono di letteratura?), e chiedendo di affidare la sentenza a un tribunale

composto da Hugo, Renan, Taine, Goncourt, Erckmann-Chatrian, Vallès, Zola, Daudet e Becque...

La condanna giunge puntuale e, a questo punto, probabilmente inevitabile; ma il verdetto tutt'altro che unanime (dei dodici membri della giuria popolare, cinque votano per l'assoluzione) dimostra che Lucien Descaves – altro giovane scrittore realista, che qualche anno dopo, nel 1889, pubblicherà un romanzo antimilitarista, *Sous-Offs*, a sua volta denunciato per vilipendio dell'Esercito e oltraggio alla morale – coglie nel segno, quando scrive a Kist, il 18 gennaio 1885, che «Desprez muet, c'était l'aquittement»: se il romanziere se ne fosse stato zitto (e avesse lasciato fare il suo lavoro all'avvocato), sarebbe tornato tranquillamente a casa, con la fedina penale pulita¹⁴. Peraltro, in apparenza, la condanna è poca cosa: mille franchi di ammenda e un mese di prigione, che verrà scontato a Sainte-Pélagie dal 10 febbraio al 10 marzo del 1885.

Rinchiuso fra i detenuti comuni, Desprez soffre fisicamente e psicologicamente. Non regge la pressione e il degrado di un ambiente malsano, sporco, violento. Non riesce a dormire, non è adeguatamente curato: la sua salute peggiora rapidamente. Il 20 febbraio riceve la visita di Zola e Daudet, ai quali – basti questo dettaglio per dare un'idea delle condizioni igieniche delle galere repubblicane, negli anni Ottanta dell'Ottocento – si rifiuta di stringere la mano, per paura di insozzare i maestri. Intercedono per Desprez scrittori e critici, senza risultati. L'unico uomo politico a impegnarsi per alleviare le sue sofferenze è un astro nascente della sinistra repubblicana, il leader radicale Georges Clemenceau, che sarà a fianco di Zola anche nell'*affaire Dreyfus*. È solo una coincidenza, naturalmente: che tuttavia rafforza l'impressione (del tutto anacronistica, va da sé) che l'*affaire* Desprez sia stato una sorta di minima, molto parziale, ma dolorosissima, prova generale del più importante conflitto culturale della storia francese moderna. Grazie a Clemenceau, il detenuto, oltre a poter passare buona parte del tempo in infermeria, viene finalmente trasferito (a pena quasi espiata) fra i prigionieri politici, che godono di un trattamento relativamente più umano.

¹⁴ Con ogni probabilità, la condanna è giunta inaspettata perfino per il pubblico ministero, tale Bernard: chiedendo una punizione, il magistrato fa il suo, nel gioco delle parti processuale, verosimilmente dando (quasi) per scontato che l'arringa dell'avvocato e la condiscendenza della giuria avrebbero mandato libero l'imputato. Come che sia, sta di fatto che pochi giorni dopo, il 24 dicembre, lo stesso Bernard sceglie un tono di grande moderazione nella requisitoria contro *Charlot s'amuse* (che, in materia di offesa alla morale, di certo non ha nulla da invidiare a *Autour d'un clocher*), favorendo così l'assoluzione di Bonnetain – mentre il suo romanzo 'onanistico' non scappa alle forbici della censura: potrà essere ristampato, ma solo con una serie di tagli.

È troppo tardi. Uscito di prigione, Desprez si ritira in campagna. Continua a lavorare (ha in cantiere un altro romanzo; segue l'attualità letteraria, per esempio recensendo *Germinal*), ma le lettere che puntualmente invia a Zola registrano (senza iperbole) lo strazio insopportabile di una lenta agonia. Si spegne nel villaggio di Rouvres-sous-Lignol (oggi Rouvres-les-Vignes, nel dipartimento dell'Aube), il 6 dicembre del 1885: di tubercolosi, certamente – tuttavia aggravata (se non causata) dalle sofferenze fisiche e morali patite in detenzione. Per la prima volta in Francia, uno scrittore muore di fatto delle conseguenze di un processo letterario: triste primato, che rende da un certo punto di vista la condanna di *Autour d'un clocher*, oggi dimenticata, non meno significativa delle celeberrime vicissitudini giudiziarie di *Madame Bovary* e delle *Fleurs du mal*.

8. Pochi giorni dopo la morte di Desprez, sul «Figaro» del 9 dicembre, Zola pubblica un atto di accusa tanto violento quanto commosso: contro gli abusi del potere, e a favore della libertà della letteratura. C'è già, in questo articolo, l'intensità polemica che caratterizzerà, una dozzina di anni più tardi, gli interventi sull'*affaire* Dreyfus, e in particolare il celebre *J'accuse*; e che in parte si era precocemente manifestata, quasi vent'anni prima, negli articoli di critica d'arte militante, in difesa di Manet, nel 1866, e in quelli di denuncia politica, negli anni della guerra franco-prussiana. È proprio facendosi paladino prima di Manet, poi della nascente Repubblica, infine di Desprez, che Zola mette a punto lo stile polemico di cui si servirà, dal 1897 fino alla morte, nel corso dell'*affaire* Dreyfus. È un'arte del *pamphlet* non meno strabiliante, non meno immensa della sua scrittura romanzesca: perché si rivela capace di un vero miracolo, quello di essere al tempo stesso nobilmente retorica e indiscutibilmente sofferta e sincera. Il pezzo sulla morte di Desprez si chiude così: «Ceux qui ont tué cet enfant sont des misérables». Tutti corresponsabili di omicidio: «miserabili» i deputati repubblicani che hanno approvato, il 29 luglio 1881, la troppo timida e ambigua legge sulla libertà di stampa – è la legge che ha reso possibile la condanna di Desprez per «outrage aux bonnes mœurs», oltraggio alla pubblica moralità; «miserabili» i giurati illetterati che lo hanno condannato senza cognizione di causa; «miserabile» il prefetto di polizia (cioè il questore di Parigi, l'ambizioso Ernest Camescasse), che lo ha relegato fra i detenuti comuni ed è rimasto sordo a tutti gli appelli del mondo della cultura.

L'intervento di Zola è scritto a caldo e, dichiaratamente, per sgravio di coscienza: «Et le pauvre enfant me hante, il se dresse continuellement devant mes yeux, il semble attendre quelque chose de moi». La sorte del «povero

ragazzo» ossessiona lo scrittore affermato, l'autore di *Autour d'un clocher* gli appare di continuo come un fantasma che «aspetta qualcosa», che chiede vendetta. Rendendogli pubblicamente giustizia, Zola cerca di sottrarsi al timore di un «eterno rimorso»: «j'aurais un éternel remords si je ne protestais pas à voix haute». L'articolo è sincero e durissimo; nondimeno, smentendo i timori espressi da Zola in una lettera a Fèvre, il pur moderato «Figaro» accetta di pubblicarlo. Nella lunga storia delle difese della letteratura contro le ottuse forbici della censura, contro gli ipocriti rossori della pubblica moralità, è una pagina non priva di memorabile efficacia. Per Desprez, tuttavia, è un riconoscimento postumo. Lucido e cattivo come spesso gli capita, Kistemaeckers non manca di sottolineare il poco giovamento che il maestro del naturalismo ha saputo portare alla causa del suo sfortunato allievo¹⁵.

Il pezzo polemico sul «Figaro», dice l'editore belga, avrebbe dovuto uscire durante il processo; Zola avrebbe dovuto assumere in prima persona la responsabilità morale di *Autour d'un clocher*. E magari, si può aggiungere col senno di poi, lo scrittore celeberrimo e popolare avrebbe potuto mettere l'autorità giudiziaria nelle condizioni di dover denunciare lui (esattamente come i vertici militari saranno costretti a fare, contro voglia, dopo *J'accuse*); addirittura, avrebbe potuto (dovuto?) creare i presupposti per cui a andare in galera, al posto del fragile ragazzo, sarebbe stato lui, con le sue spalle larghe. È molto probabile che riflessioni di questo tenore abbiano tormentato la coscienza dell'autore dei *Rougon-Macquart*, e non solo negli ultimi giorni del 1885. Di sicuro, la stessa accusa torna, con un astio che non fa ombra alla sua sostanziale giustezza, in un articolo di uno degli allievi di Zola che, prima del dissidio causato dalle opposte scelte politiche e ideologiche, ha avuto un accesso più diretto e costante alla confidenza del maestro. L'antidemocratico e nazionalista Henry Céard, in pieno *affaire* Dreyfus, rimprovera all'ex amico, pubblicamente e con tono sprezzante, di versare a sproposito, in favore del capitano ebreo, l'inchiostro che aveva economizzato quando avrebbe dovuto difendere il disgraziato Desprez: morto per colpa dell'ottuso accanimento di un tribunale di bottegai, certo; ma anche a causa dell'inefficacia delle troppo tiepide, troppo tardive azioni di solidarietà promosse dagli scrittori affermati della precedente generazione, e in specie dal più celebre.

Per Zola è un colpo basso, perché l'articolo commemorativo del 9 dicembre 1885 non ha placato la rabbia e il rimorso per la morte dell'autore di *Autour*

¹⁵ Per la ricostruzione di queste vicende, mi rifaccio ancora una volta al volume di René-Pierre Colin e Jean-François Nivet, *Louis Desprez (1861-1885). Pour la liberté d'écrire*, cit., in particolare p. 195.

d'un clocher. Anzi, se dodici anni più tardi – nel novembre del 1897, quando l'autore dei *Rougon-Macquart* si sarà convinto che la deportazione di uno sconosciuto capitano dell'esercito di origine ebraica, Alfred Dreyfus, è stata frutto di un colpevole errore giudiziario – la voce accusatoria del primo fra gli intellettuali moderni si leverà così forte, coraggiosa e tempestiva, lo farà, verosimilmente, anche in ricordo di un giovane allievo storpio e tubercolotico¹⁶. Non sarà certo l'unico movente. Ma si può ben dire che Zola interviene nell'*affaire* per evitare che a Dreyfus, deportato a Cayenne in condizioni ancor più disumane, sia riservata la stessa sorte toccata a Desprez.

¹⁶ Riprendo e sviluppo un'ipotesi suggerita da A. PAGÈS, *Émile Zola. De «J'accuse» au Panthéon*, Lucien Souny, Saint-Paul 2008, pp. 47-48.