



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

*Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità (DiSSGeA)*

---

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN : Scienze Storiche

INDIRIZZO: Storia

CICLO XXV

***“Il notomista delle anime”***

***sociologia e geografia del romanzo nell'Italia di fine Ottocento***

***(1870 - 1899)***

**Direttore della Scuola:** Ch.mo Prof. Maria Cristina La Rocca

**Coordinatore d'indirizzo:** Ch.mo Prof. Walter Panciera

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Enrico Francia

**Dottorando : Valentina Perozzo**



Abbiamo un bel dire e proporci, caro Luigi, che tappati coll'arte i buchi che l'arte ci ha fatti nella casa (tu arrivi all'ingenuità di dire: quando avrò rifatti i quattrini sciupati!), butteremo dalla finestra penna e calamaio. Di quel veleno siamo vissuti, e di quello morremo, se all'ospedale o alla casa dei matti non so; certo che se per suprema derisione della sorte arriveremo alla fortuna, meritata o no, di averci il busto al Pincio o fuori Porta a Mineo, questo devono mettercelo per la costanza e la dignità della vita, in un tempo ch'era tanto difficile all'essere artista e galantuomo egualmente.

Giovanni Verga a Luigi Capuana 11 giugno 1887

Ciò che importa di più si è la preparazione della catastrofe. questa preparazione è lentissima. come fisiologicamente non si muore d'un tratto, ma si muore lungamente giorno per giorno; così moralmente avviene. ed il romanziere, ossia il notomista delle anime, deve, senza palese artificio, scoprire e rilevare l'ordito, la base e la ragione degli avvenimenti, individuali e sociali. se non si estraggono e non si espongono queste radici, gli avvenimenti appaiono improbabili, inverosimili, ed i personaggi incomprensibili, insopportabili, impossibili.

Lettera ad un giovane romanziere, Giovanni Faldella a Giuseppe De Rossi,  
"Gazzetta Letteraria", 25 giugno 1886

## Indice generale

<b>Prima Parte.....</b>	<b>17</b>
<b>Capitolo 1.....</b>	<b>17</b>
<b>I romanzieri in Italia. Definizione dell'oggetto della ricerca e costruzione della banca dati.....</b>	<b>17</b>
1. La definizione dell'oggetto della ricerca.....	17
1.2 Romanzo, racconto, novella: definire la narrativa .....	18
1.2. Cosa, quando, dove: l'oggetto di ricerca e la costruzione della banca dati ...	28
2. Il formato autori.....	31
2.1. Informazioni anagrafiche.....	32
2.2. Informazioni sociografiche.....	34
2.3. Informazioni bibliografiche.....	38
3. Il formato romanzo.....	46
4. Utilizzazione della banca dati e delle sue informazioni: alcuni esempi preliminari .....	51
5. Il dibattito sulla letteratura e sul romanzo: alcune premesse.....	55
5.1. Le riviste.....	55
<i>Nuova Antologia di scienze, lettere e arti</i> .....	60
<i>Rassegna nazionale</i> .....	63
<i>Gazzetta letteraria</i> .....	65
<i>Fanfulla della Domenica</i> .....	67
<i>Illustrazione Italiana</i> .....	70
<i>Le altre riviste</i> .....	72
5.2. Opuscoli, pamphlet, saggi.....	76
<b>Capitolo 2.....</b>	<b>81</b>
<b>Editoria, letteratura, romanzo: una panoramica della seconda metà dell'Ottocento.....</b>	<b>81</b>
1. Tipografi, editori, autori, giornalisti e il passaggio alla modernità.....	81
2. Geografia del romanzo in Italia.....	90
2.1. Milano e la dimensione imprenditoriale dell'editoria.....	96
<i>La cronaca di un successo</i> .....	96
<i>Produttori di romanzi: le case editrici milanesi</i> .....	99
2.2. Torino (e Genova): la capitale sottratta.....	107
2.3. Il monopolio della lingua: Firenze e la Toscana.....	113
2.5. Napoli e il declino di una realtà editoriale.....	122
2.6. Bologna, la città dei professori e dei poeti. ....	125
2. Romanzi sparsi e altri tentativi: cosa si può fare con una banca dati.....	127
2.1. Una geografia dei piccoli centri e delle tipografie.....	127
2.2. Il romanzo come merce: prezzi e riedizioni.....	132
3. Le definizioni della narrativa in Italia alla fine dell'Ottocento.....	140
3.1. Novella, Racconto, Romanzo: tre generi, un genere.....	142
<i>Distribuzione dei termini a partire dalla banca dati</i> .....	142
<i>L'utilizzo di "Novella", "Racconto", "Romanzo" nella stampa letteraria</i> .....	149
<i>Non è un romanzo: le caratteristiche di un genere</i> .....	156
<i>Il concetto di genere</i> .....	171
<i>Il romanzo storico e la storia del romanzo</i> .....	177
<i>Intreccio e intrattenimento: leggere per divertirsi</i> .....	191
3.3. Il romanzo tra scienza e arte.....	200

<i>La lirica della prosa: il romanzo e gli altri generi letterari</i> .....	200
<i>Il romanzo e le scienze dell'uomo</i> .....	208
<i>Scrivere per agire: le ricadute sulla società</i> .....	216
<i>Quella letteratura che si vuol chiamare amena: la conquista di una dimensione estetica</i> .....	220
<b>Capitolo 3</b> .....	<b>231</b>
<b>Scrivere un romanzo in Italia: i romanzieri</b> .....	<b>231</b>
1. I grandi numeri: 1054 romanzieri? .....	231
1.1. Donne e uomini.....	233
1.2. Da dove: provenienza geografica del campione completo.....	237
1.3. Dove pubblicare: le scelte editoriali e la provenienza.....	246
2. Il campione ristretto.....	255
2.1. Scrittori, Letterati, Romanzieri.....	259
2.2 “Fare professione di lettere” .....	267
<i>Poeti, drammaturghi ma anche romanzieri: le specializzazioni della letteratura</i> .....	267
<i>Un popolo di poeti: la pratica della scrittura attraverso la poesia</i> .....	272
<i>“Il sensale di cavalli che strizza l'occhio alla musa”</i> .....	281
3. Oltre la carriera letteraria: la condizione dei romanzieri .....	287
3.1. La famiglia e la professione del padre.....	288
3.2. Il percorso di studio degli scrittori.....	293
3.3. Giornalisti, impiegati e professori: i “mestieri della penna” .....	299
<i>I pubblicisti: il lavoro nella stampa tra demonizzazione e sopravvivenza</i> .....	307
<i>Il giornale ucciderà il libro</i> .....	312
<i>“L'unica salvezza è il teatro”: da romanzieri a drammaturghi</i> .....	319
3.4. Il puro reddito della letteratura o il reddito della letteratura pura: romanzo e soldi.....	323
3.5. L'attività politica.....	333
4. Scrivere è un mestiere da donne.....	339
4.1. Donne e scrittrici: la visibilità nella stampa.....	339
4.2. I clichès sulle scrittrici di romanzi.....	346
4.3. Scrittori donne e scrittrici uomini: una doppia specializzazione.....	352
<b>Seconda Parte</b> .....	<b>361</b>
<b>Capitolo 4</b> .....	<b>361</b>
<b>Il romanzo e la patria</b> .....	<b>361</b>
1. Una prospettiva europea: lettori italiani di romanzi francesi, russi, inglesi. 362	
1.1. Dei lettori francofoni.....	362
1.2. Una stampa francofila .....	368
1.3. Editori francofili.....	372
1.4. Tradurre romanzi dal francese, opportunità e svantaggi .....	378
1.5. Importazione di massa: il romanzo francese, i nuovi lettori e le classificazioni letterarie.....	381
1.6. La fabbrica dei romanzi: i numeri straordinari dei divi letterari francesi...386	
2. Lo spazio per gli altri.....	391
2.1. Russi, tedeschi, norvegesi.....	391
2.2. I puri britannici.....	396
3. Noi e gli altri: lo sviluppo del romanzo nazionale .....	400
3.1. Troppi romanzi francesi in Italia.....	402
3.2. Romanzi italiani in francese.....	412
3.3. “Quale l'hanno i francesi e gli inglesi”: la mancanza di un romanzo “italiano”. .....	416
<i>Mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale: una lingua per il romanzo.</i>	

.....	420
3.4. Lo sguardo degli altri.....	427
4. "I culmini dell'estetica": un dibattito letterario tra patriottismo e ricambio generazionale.....	436
<b>Capitolo 5 .....</b>	<b>449</b>
<b>Il romanzo e la realtà .....</b>	<b>449</b>
<b>1. Realismo, verismo, naturalismo.....</b>	<b>449</b>
1.1. Una corrente artistica e le sue interpretazioni.....	449
1.2. Educare, dilettere, corrompere: l'uso sociale del romanzo.....	453
2. Le tappe dell'affermazione della corrente realistica in Italia.....	464
2.1. Scrittori avete coscienza? Fate il dover vostro: la letteratura disonesta, un dibattito sul realismo prima del realismo.....	464
2.2. Zola e la morale in azione.....	473
2.3. Il fango e l'azzurro: la prima battaglia sul verismo.....	482
2.4. Un metodo, non un pensiero: Giacinta di Capuana e il naturalismo all'italiana.....	493
2.5. Il diritto di D'Annunzio.....	499
2.6. Una tematica alla moda.....	505
3. Realismo e idealismo: due sistemi per interpretare la realtà.....	512
3.1. I limiti etici di un dibattito letterario.....	512
<i>Le conseguenze dei cattivi romanzi: corruzione e fragilità militare. ....</i>	<i>517</i>
<i>Perchè l'adulterio fa male alla patria: tematiche dei romanzi e necessità morali. ....</i>	<i>522</i>
3.2. Le conseguenze letterarie di un dibattito etico.....	531
4. Sistema/campo/spazio: il romanzo italiano visto da lontano.....	537
4.1. Il campo del romanzo nel 1878-1879: un romanzo indifferenziato. ....	543
4.2. Il campo del romanzo nel 1888 – 1889: un romanzo più europeo. ....	547
4.3. Il campo del romanzo nel 1898-1899: il romanzo dell'artista.....	552
<b>Annesso .....</b>	<b>556</b>
<b>Riferimenti bibliografici.....</b>	<b>564</b>

## Tavola delle Abbreviazioni

### RIVISTE

riviste principali (durata decennale, collezione completa)

FD: FANFULLA DELLA DOMENICA

GL: GAZZETTA LETTERARIA

IL: ILLUSTRAZIONE ITALIANA

NA: NUOVA ANTOLOGIA

RN:RASSEGNA NAZIONALE

riviste secondarie

LC: LA CULTURA

DL: DOMENICA LETTERARIA

DF: DOMENICA DEL FRACASSA

IM: IL MARZOCCO

LF: LA FARFALLA

IL: IL PRELUDIO

NeA: NATURA E ARTE

CB: CRONACA BIZANTINA

IS: IL SOLE

RS: RASSEGNA SETTIMANALE

RE: RIVISTA INTERNAZIONALE, RIVISTA EUROPEA

Repertori biografici:

DBI: Dizionario biografico degli italiani

DRI: Dizionario del Risorgimento Italiano

degu79: A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, 1879.

degu91: A. De Gubernatis, *Dictionnaire international des écrivains du jour*, 1888-1891.

degu05: A. De Gubernatis, *Dictionnaire international des écrivains du monde latin*, 1905.

rovito22: T. Rovito, *Letterati e giornalisti italiani: dizionario bibliografico*, 1922;

## Introduzione

Quell'anno, Lydia non volle andare in nessuna stazione balnearia; era ristucca di mare, di monti, di *tables d'hôte*. Passò i mesi più caldi a Belgirate, coricata dentro un'amaca, sotto gli alberi del giardino.

Lesse in quei mesi tutti i romanzi di Flaubert, di Daudet, di Droz e i nuovissimi di Maupassant e di Bourget; ne lesse anche di Tolstoj, perchè era alla moda, e di Zola, perchè lo dicevano scandaloso, ma le parve invece noioso.

Il suo editore le diede poi tre romanzi italiani. Quelli li rimandò senza tagliarli: non leggeva mai romanzi italiani. Si fece spedire i poemi di Coppée, che le procurarono anch'essi una certa delusione.

Lydia è la protagonista di uno dei romanzi di Neera, pubblicato nel 1888 da Galli, editore milanese d'importanza nazionale. Lo stesso romanzo, con qualche piccola variazione, era già uscito a puntate nella rivista più prestigiosa del paese, la "Nuova Antologia". Neera, pseudonimo di Anna Radius Zuccari, era una delle romanziere più note; *Lydia* era il suo nono romanzo, e come tutti gli altri venne recensito da almeno uno dei periodici culturali più diffusi in Italia. Inoltre, il suo romanzo precedente, *Teresa*, pubblicato nel 1886 sempre da Galli, era stato un vero successo, e nell'arco dei trent'anni successivi alla pubblicazione conobbe dieci edizioni.

Lydia è una ragazza "emancipata" cresciuta da una madre volubile e superficiale; ereditiera di una grande fortuna, abita con un apatico zio e a causa del suo carattere, della sua intelligenza, della sua vanità e della sua testardaggine ha una vita complicata e diversa da quelle delle sue coetanee. Contraria al matrimonio, dopo aver passato la giovinezza a rifiutare pretendenti, s'innamora di un ex ufficiale russo che non è quello che sembra, e delusa dalla sua prima e ultima speranza d'amore, si suicida con un colpo di pistola.

La trama del fortunato romanzo di Neera ruota intorno al tema di cui di solito si occupavano i romanzi italiani: l'amore e la sua realizzazione sociale, il matrimonio. Vi era un altro elemento che accomunava i romanzieri italiani tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento: nel tentativo di rappresentare la realtà del momento nella maniera più credibile, com'era richiesto dalle istanze della più moderna narrativa importata dall'estero, gli autori italiani disseminavano all'interno delle loro storie molti piccoli particolari che ancoravano l'esperienza del lettore potenziale a quella dei personaggi. Per questa ragione i personaggi di



Neera, leggono la *Revue des deux mondes*, hanno in libreria Carducci o Stecchetti, vanno alle conferenze, si occupano di spiritismo, suonano i notturni di Chopin al pianoforte e discutono sull'opportunità di far rappresentare Wagner nei teatri italiani. Fanno quello che dovrebbero fare gli italiani nella loro stessa condizione sociale e culturale.

Nei romanzi di Neera, le donne sono le prime grandi consumatrici di romanzi, di preferenza francesi in francese, anche se nella seconda metà degli anni Ottanta, la letteratura russa era in grande voga. Se Tolstoj rappresentava la novità dal sapore esotico, Zola restava l'autore scandaloso per eccellenza, per quanto la sua fama si fosse un po' appannata nel corso degli anni. Anche il fatto che il personaggio neeriano di Lydia non legga romanzi italiani riveste un significato particolare: infatti era comunemente dato per scontato che il romanzo italiano, perennemente insidiato da quello straniero, faticasse a trovare una sua strada e fosse snobbato dai lettori. Si tratta di uno dei temi più dibattuti all'interno delle riviste letterarie italiane. Un altro romanziere, Federico De Roberto, che commenta il romanzo di Neera nel "Giornale di Sicilia", nota subito questa trovata, che definisce "fine ironia"<sup>1</sup>. Inoltre c'è anche un altro elemento: non è Lydia che sceglie le sue letture, ma queste le sono sottoposte dal suo editore; Lydia non va in biblioteca e non si reca in libreria, a riprova del carattere ancora artigianale e personalistico del sistema distributivo librario italiano della fine dell'Ottocento.

La vicenda di Lydia è molto significativa per due ragioni: in primo luogo, è interessante vedere come in questo romanzo l'autrice illustri il funzionamento del modello editoriale e letterario in cui è inserita, dando conto delle letture tipiche di un'epoca e delle gerarchie con le quali si confrontava nella sua attività di scrittrice. Anche i romanzi, sorprendentemente, posso dirci moltissimo a proposito del sistema del romanzo.

In secondo luogo, Neera e il suo romanzo non fanno parte integralmente del canone letterario che verrà di lì a breve elaborato, e che entrerà nelle antologie scolastiche, costituendo l'orizzonte critico all'interno del quale si è cercato di individuare il percorso del romanzo italiano di fine secolo. Anna Radius Zuccari è un'autrice oggetto di studi e di interessi critici anche recenti (Lydia è stato ripubblicato negli anni Novanta), ma più che per la sua opera e per la sua traiettoria di scrittrice, per il fatto di essere una donna in un universo di uomini. In realtà, Neera era un "romanziero" di primo livello, pubblicava nelle riviste più importanti e con gli editori più noti, intratteneva corrispondenze con i grandi nomi della narrativa di quel momento (Verga, Capuana, De Roberto), veniva recensita, segnalata e ripubblicata molto più della media degli altri romanzieri, e alla fine del secolo era abbastanza sicura di sé per tentare di farsi tradurre in francese. Se si vuole dare un quadro realistico della situazione del romanzo in Italia alla fine degli anni Ottanta, non si può prescindere dal romanzo di Neera, che come quelli di Verga, di D'Annunzio o di Carolina Invernizio, faceva parte dello stesso sistema, forse

---

<sup>1</sup> Appendice a Neera, *Lydia*, a cura di P. Azzolini e G. L. Baio, Lecco, Edizioni Periplo, 1997. Tra l'altro l'autrice nella prima versione pubblicata nella "Nuova Antologia" non era stata così drastica e aveva scritto che Lydia non aveva una buona opinione dei romanzi italiani" (NA, 1887, v. 9, p. 541, *Lydia*).

non uniforme ma unico.

L'obiettivo di questa ricerca è quello di fornire un quadro complessivo del genere romanzo e un panorama della popolazione dei romanzieri, che cerchi di spiegare la diversità dei prodotti culturali presenti nello stesso momento nell'orizzonte editoriale italiano e le gerarchie che si instaurano tra questi e tra i loro produttori. Si tratta di un approccio che oltre ad immaginare che le pratiche artistiche siano oggetti di ricerca del tutto legittimi per uno storico, ne indaga le componenti e i processi a prescindere dalle narrazioni e dalle canonizzazioni tipiche della storia letteraria. Questo lavoro trae ispirazione soprattutto dalla teoria dei campi elaborata da Pierre Bourdieu, che è stata esposta ne *Le regole dell'arte*<sup>2</sup>.

Per Bourdieu l'ambito della letteratura (e in generale anche gli altri campi di produzione culturale) ha raggiunto in un dato momento - per effetto della divisione del lavoro e dell'affermazione di un mercato di beni culturali - un grado di autonomia tale da consentire di definirlo unicamente attraverso meccanismi e istanze di consacrazione autoreferenziali che erano comunemente accettati da tutti coloro che fanno parte del campo: questo sarebbe successo alla letteratura francese della seconda metà dell'Ottocento, in seguito all'azione di Gustave Flaubert e Charles Baudelaire che attuano attraverso le loro opere - *Madame Bovary et Les Fleurs du mal* - una vera rivoluzione. Dal quel momento, la definizione della legittimità in letteratura non dipende più da istituzioni ufficiali esterne, ma dagli stessi appartenenti al campo. L'arte per l'arte, che risponde solo a se stessa e che si contrappone all'arte resa merce, viene a costituire la norma fondante dell'intero campo letterario, che si definisce soprattutto come un campo di forze dove i vari agenti (scrittori, ma anche critici, riviste, gruppi letterari) lottano per ottenere la supremazia e definire quindi i confini e le logiche del campo<sup>3</sup>. A questo fenomeno è legata la formazione della figura dell'intellettuale, che si costituisce come tale intervenendo in nome dell'autonomia e dei valori specifici di un campo di produzione giunto ad un alto grado d'indipendenza rispetto ad altre dimensioni della società.

Il romanzo è solo una parte del campo letterario e come genere si definisce in

---

<sup>2</sup> P. Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, 1992. Per la redazione di questa tesi si è fatto riferimento soprattutto alla versione italiana, P. Bourdieu, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

<sup>3</sup> Bourdieu fornisce diverse definizioni del concetto di campo letterario in cui cerca di sottolineare principalmente la sua natura relazionale: "il campo è una rete di relazione oggettive (di dominio o di subordinazione, di complementarità o di antagonismo) fra posizioni, per esempio, quella che corrisponde a un genere quale il romanzo a una sottocategoria quale il romanzo mondano, o, da un altro punto di vista, quella individuata da una rivista, un salotto o un cenacolo come luogo di riunione di un gruppo di produttori. Ogni posizione è oggettivamente definita in base alla sua relazione oggettiva con le altre posizioni o, in altri termini, in base al sistema della proprietà a tutte le altre nella struttura della distribuzione globale delle proprietà. Tutte le posizioni dipendono, nella loro stessa esistenza, e nelle determinazioni che impongono a coloro che le occupano, dalla loro situazione attuale e potenziale nella struttura del campo, cioè nella struttura della distribuzione delle specie di capitale (o di potere) al cui possesso è legata la possibilità di ottenere profitti specifici (come il prestigio letterario) in gioco nel campo. Alle differenti posizioni (che, in un universo così poco istituzionalizzato come il campo letterario e artistico, si lasciano cogliere solo attraverso le proprietà dei loro occupanti) corrispondono *prese di posizione* omologhe, opere letterarie o artistiche ovviamente, ma anche atti e discorsi politici, manifesti, polemiche, ecc. - il che impone di respingere l'alternativa fra la lettura interna dell'opera e la spiegazione mediante le condizioni sociali della sua produzione e del suo consumo" (Ivi, p. 258).

contrapposizione ad altri prodotti culturali e letterari (la poesia, il teatro, la storiografia). Si è scelto di concentrarsi su questo genere perché, se si vuole analizzare la formazione della professione o dello status dell'intellettuale in Italia, la narrativa offre un punto di vista privilegiato. Se la letteratura nel XIX secolo conosce quei cambiamenti che la portano ad essere quello che è oggi (un sistema bipolare che integra sia strutture dalle istanze prettamente commerciali sia il potere della consacrazione artistica), questo avviene soprattutto grazie all'allargamento del pubblico e delle fasce differenziate di consumatori, i quali sono principalmente lettori di romanzi. Questo processo avviene in Italia in un periodo successivo rispetto ad altri paesi europei (la Francia, l'Inghilterra, che fungono da modelli di sviluppo) e con le peculiarità che si possono trovare in un stato appena formato che ha una storia letteraria e linguistica ricchissima ma frammentata.

Il progetto iniziale di questa ricerca era concentrato in maniera più specifica sulla formazione della figura del romanziere, in quanto definita categoria di scrittore, all'interno del più ampio processo che porta alla trasformazione dei "letterati" in "intellettuali". Nel XIX secolo infatti, la pratica della scrittura era, in gran misura, la manifestazione di una valenza legata ad alcune specifiche classi sociali - basata tra l'altro su un sistema di riconoscimento imitativo che presupponeva l'apprendimento non critico e condiviso di un canone definito di testi ("le belle lettere"): alla fine del secolo diventa, se non una professione redditizia, uno status che concede ai "professionisti della manipolazione dei beni simbolici" uno specifico riconoscimento sociale. Nel corso del lavoro ci si è però confrontati con la quasi totale assenza di studi "non letterari" sulla letteratura italiana, orientati principalmente secondo due assi di ricerca: la critica letterario-filologica classica dedicata ai testi e la storia dell'editoria concentrata sui meccanismi di produzione. Ha invece pochi rappresentanti un filone di studi che cerchi un "approccio totalizzante"<sup>4</sup>, a cui si può collegare l'opera recente di Gianluca Albergoni sugli scrittori operanti a Milano durante la Restaurazione<sup>5</sup> e più recentemente *l'Atlante della letteratura italiana* pubblicato da Einaudi. Anche per questa ragione, lo sguardo di questa ricerca si è allargato per cercare di rendere conto, con la metodologia specifica dello storico, del sistema complessivo all'interno del quale i romanzieri erano inseriti, definendo il significato di termini come "romanzo" e "letterario" nel contesto dell'epoca e integrando anche approcci geografici e sociologici.

Bourdieu è un sociologo, e da sociologo affronta le tematiche letterarie: per l'ideazione della teoria dei campi queste si presentano come particolarmente interessanti per due ordini di ragioni. In primo luogo perché la letteratura è un "dominio" poco istituzionalizzato e codificato (molto meno per esempio rispetto al mondo dell'università dove servono dei precisi

---

<sup>4</sup> A. Boschetti, *Introduzione all'edizione italiana* in Ivi, p. 28.

<sup>5</sup> G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato: vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'800*, Milano, Franco Angeli, 2006. Meno recentemente un approccio di questo tipo si riscontra nel volume *Intellettuali e potere* degli *Annali d'Italia* (Torino, Einaudi, 1981) e nella *Letteratura italiana* curata da Asor Rosa, soprattutto nei volumi *Il letterato e le istituzioni* (Ibidem 1982) e *Produzione e consumo* (Ibidem, 1986).

titoli per avervi accesso) e quindi al suo interno si manifesta in modo particolarmente pregnante il funzionamento dell'“economia simbolica” che regola il campo, ovvero dei valori a cui tutti gli scrittori devono fare riferimento per essere considerati tali. In secondo luogo la letteratura è un oggetto circondato quasi da un'aura di sacralità intellettuale e viene pertanto analizzato escludendo tutti quei riferimenti legati a determinazioni storiche o a funzioni sociali che svilirebbero lo statuto artistico. La stessa sociologia per affermarsi come scienza ha preteso di prendere le distanze dalle discipline umanistiche: si tratta quindi di riappropriarsi di un ambito che è stato principalmente studiato attraverso una metodologia che Bourdieu chiama “lettura interna”, che tratta le opere come significazioni atemporali e forme pure che esigono un'analisi formale antistorica<sup>6</sup>. Bourdieu vuole invece fondare una scienza delle opere che non si limiti a ricostruire la genesi dei prodotti letterari e che renda conto dei vari modi in cui essi sono percepiti, interpretati, valutati, sfatando “l'ideologia carismatica della creazione” che “orienta lo sguardo verso il produttore apparente, impedendo di interrogarsi su chi ha creato il 'creatore' e il potere magico di transustanziazione di cui è dotato”<sup>7</sup>.

Alla “lettura interna” a cui Bourdieu si oppone, si può paragonare la “close reading” criticata da Franco Moretti, le cui ricerche affiancano quelle di Bourdieu nel quadro teorico che supporta questa tesi. Moretti, a partire dall'articolo pubblicato sulla «New Left Review», *Conjectures on world literature*<sup>8</sup>, suggerisce che per dare nuovo slancio agli studi letterari si debba abbandonare la tipica lettura ravvicinata delle opere per appropriarsi di un metodo distanziante (“distant reading”), che non prenda in considerazione solo la frazione (infinitesimale) che è entrata nel canone ma anche il resto che non è stato recepito come degno di essere tramandato. Nell'*Atlante del romanzo europeo*<sup>9</sup> Moretti scrive:

Ecco dunque quel che possono darci i metodi quantitativi: un rovesciamento della gerarchia tra la serie e l'eccezione, in cui la prima diventi – come è – la presenza dominante del campo letterario. Una storia della letteratura come storia di norme, insomma: scenario assai più piatto di quello a cui siamo abituati: ripetitivo lento – noioso anche. Ma tale è appunto la vita (compresa la vita letteraria), e anziché “redimere” la letteratura della sua prosaica realtà dovremmo una buona volta imparare a vederla per quello che è. Del resto, proprio come la maggior parte della scienza è “scienza normale” - che non va in cerca di novità (...) e, se tutto funziona, neanche ne trova” - così *la maggior parte della letteratura è letteratura normale*: “piccole pulizie”, direbbe Kuhn “tentativi di imprigionare la (letteratura) nel contenitore precostituito, e relativamente inflessibile, del paradigma dato”<sup>10</sup>.

Questo tipo di analisi permette secondo Moretti di vedere meglio i rapporti, i *pattern*, le forme, pur perdendo i dettagli che il “close reading” ha sempre assicurato. Una parte delle teorie elaborate da Moretti, soprattutto quelle del saggio *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models For A Literary History* del 2005, sono state accolte anche nell'impostazione dell'

---

<sup>6</sup> P. Bourdieu, *Per una scienza delle opere* in *Ragioni pratiche*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 51 – 69.

<sup>7</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 236 e ss.

<sup>8</sup> F. Moretti, *Conjectures on world literature*, “New Left Review” 1, January-February 2000.

<sup>9</sup> A. Boschetti, *Le rivoluzioni simbolica di Pierre Bourdieu*, Venezia, Marsilio, 2003.

<sup>10</sup> F. Moretti, *Atlante del romanzo 1800 – 1900*, Torino, Einaudi, 1997, p. 154.

*Atlante della letteratura italiana* pubblicato da Einaudi: l'idea principale è che per capire una letteratura non basta saper leggere, bisogna saper contare<sup>11</sup>. In quest'opera, che come l'iniziativa di Moretti nasce dalla consapevolezza della crisi dello storicismo che ha governato da almeno un secolo gli studi letterari, si supera l' "idea che dietro il fluire immaginativo dei nomi, delle biografie, delle forme, si potesse intravedere un ordine, se non proprio un disegno superiore"<sup>12</sup>, dando spazio rilevante "battaglia che si combatte quando è ancora incerta la sorte dei diversi contendenti". L' *Atlante* si può definire una lettura innovativa - perché distante - di quella serie di fenomeni che sono parte della letteratura italiana, e che ne integra alcuni fino a questo momento trascurati perché ritenuti poco rilevanti nel paesaggio culturale di un'epoca (per esempio la collocazione spaziale delle varie istituzioni letterarie che fanno parte della vita di uno scrittore: case editrici, redazioni di giornali, librerie, salotti, etc).

Nel tentativo di fornire quindi una "distant reading" della storia del romanzo italiano e dei suoi produttori, il nucleo centrale di questa ricerca è così costituito da una banca dati biobibliografica che raccoglie informazioni di diverso ordine sulla produzione di romanzi in Italia tra il 1870 e il 1899: si sono schedati più di 2500 romanzi e più di 1000 autori che con il romanzo si sono cimentati almeno una volta nella vita. Tra questi figurano anche autori di fama come Neera, Gabriele D'Annunzio ma anche molti altri "autori falliti" che, secondo la visione di Bourdieu, per il semplice fatto di esistere hanno modificato il campo della letteratura e della cui attività si è cercato di rendere conto. Hanno contribuito, come direbbe Moretti, alla prosaica realtà della produzione romanzesca cui dovevano confrontarsi tutti coloro volessero cimentarsi nella scrittura di romanzi. Questa indagine di tipo prettamente quantitativo è però stata accompagnata da un affondo qualitativo che vuole invece mettere in luce le gerarchie di valore che la stessa lotta all'interno del campo intendeva definire: ossia le ragioni che facevano di Neera un'autrice importante, recensita, venduta, considerata. Se è vero che molte delle caratteristiche del campo letterario di Pierre Bourdieu non sono automaticamente trasportabili e applicabili al contesto italiano, è altrettanto innegabile che immaginare la letteratura (e in questo caso il romanzo) come un campo di forze comporta un vantaggio innegabile, ossia quello di integrare tutti gli elementi significativi presenti e agenti nello stesso periodo, senza rischiare né l'appiattimento su una logica meramente quantitativa, né la visione tipica della storia letteraria che si limita a dare conto delle eccezioni.

La tesi si divide quindi in due parti, corrispondenti a questi due aspetti; nella prima si ricostruisce la storia del romanzo e dei romanzieri italiani a partire dalle informazioni che si possono trarre dalla banca dati; nella seconda si cerca di interpretare il campo del romanzo italiano attraverso due questioni centrali: il rapporto con le letterature straniere e l'introduzione delle teorie naturaliste alla fine degli anni Settanta.

---

<sup>11</sup> Introduzione all' *Atlante della letteratura italiana*, (a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà), vol. I, Torino, Einaudi, 2011, p. XXI.

<sup>12</sup> Ivi, p. XIV.

La costruzione della banca dati, attraverso la selezione dei romanzi e la definizione dei criteri di classificazione (che viene illustrata nel primo capitolo) ha richiesto un lungo ed elaborato processo di individuazione semantica delle categorie, non privo di ripensamenti. La stessa definizione di romanzo, dalla quale si è partiti per individuare la popolazione dei romanzieri, è apparsa tutt'altro che scontata, e quindi è perché oltre a tener conto dell'evoluzione storica che ogni genere letterario subisce, ci si è confrontati con un genere dai confini estremamente fluidi e in quel momento ancora in via di definizione. Si è comunque cercato di rendere conto di questo processo e delle risoluzioni che si sono prese a proposito di ogni singola parte dei due formati della banca dati (dalle più facili, come la provenienza geografica degli autori, alle più complicate, come la categoria professionale e i vari generi bibliografici che fanno parte della produzione completa di un autore). Nella seconda parte del primo capitolo sono state illustrate nelle loro caratteristiche le fonti "qualitative" della ricerca: le riviste e gli opuscoli che sono in modo diverso ma complementare strumenti fondamentali del discorso sul romanzo in Italia.

Il secondo capitolo si compone di due parti: nella prima parte, dopo aver offerto una panoramica delle condizioni dell'editoria nell'Italia unita attraverso la descrizione della situazione produttiva di alcune realtà regionali, si è definita una "geografia del romanzo" in Italia, utilizzando le informazioni estrapolate dalla banca dati. Anche attraverso altri fattori, come il prezzo o l'intensità delle segnalazioni nelle riviste, si è cercato di dar conto delle gerarchie che si instaurano all'interno del campo del romanzo italiano, che a differenza di quello francese si configura come particolarmente frammentato e policentrico. Mentre in Francia la dialettica è ridotta al binomio Parigi-periferia, per gli italiani che volevano scrivere un romanzo le possibilità erano numerose: i vari centri editoriali che si caratterizzavano per essere i principali distributori di narrativa in Italia (Milano, Torino, Firenze, Roma, Napoli) assumono valenze simboliche differenti dovute in parte alle tradizioni preunitarie che non cessano di pesare, in parte alle condizioni del sistema letterario italiano nel trentennio considerato.

Nella seconda parte del capitolo, si è affrontato il problema del romanzo come genere: a partire dalla stampa letteraria, si è cercato di individuare quale tipologia di testo scritto fosse considerato un romanzo negli ultimi trent'anni dell'Ottocento, anche mettendo in crisi considerazioni che sono ritenute tautologiche (per esempio il fatto che un romanzo sia necessariamente redatto in prosa). L'analisi semantica dei vari "sinonimi" (racconto, novella, bozzetto, scene) utilizzati dalla stampa, ha mostrato che un romanzo era definito tale soprattutto quando si proponeva come un'opera mimetica, capace di restituire un'idea credibile della realtà: ovvero, nelle riviste letterarie, si tendeva a considerare e valutare un romanzo attraverso il grado di attendibilità con cui rappresentava l'ambiente circostante, già noto al lettore. Il romanzo moderno che aveva pretese estetiche si configurava dunque come

uno studio della realtà sociale, e si differenziava da altri due generi narrativi (il romanzo d'intreccio o d'appendice e il romanzo storico) che derivavano da tradizioni diverse e erano portatori di istanze diverse. Lo stesso concetto di letteratura che si aveva alla fine del XIX secolo non era compatibile con la serie di generi e di forme discorsive alle quali ora si attribuisce uno statuto di letterarietà: quindi, all'interno di un ambito più ampio e frastagliato di quello che lo accoglie attualmente, il romanzo si rivelava un genere che, seppur non più condannato nelle zone più basse della gerarchia letteraria e ormai in grado di competere quantitativamente con la più consacrata poesia, scontava il fatto di essere storicamente poco definito. A questo si ricollega la necessità di “allearsi” con le nascenti scienze sociali (la psicologia in primo luogo), ed era proprio grazie a questa alleanza che il romanzo superò definitivamente il confinamento a genere d'intrattenimento e poté persino, da questo momento, rivendicare la capacità di trasformarsi in un'opera d'arte.

Una volta definito il genere del romanzo, analizzando il discorso sulla narrativa presente nelle riviste si è cercato di individuare più chiaramente la popolazione dei romanzieri e di delinearne le caratteristiche. Nell'Italia degli ultimi trent'anni dell'Ottocento coloro che scrivono romanzi sono più di un migliaio, ma per molti di questi la scrittura è un'attività del tutto occasionale. All'interno del terzo capitolo si sono quindi in primo luogo illustrate le caratteristiche del “campione esteso”, ovvero di tutti gli scrittori che sono stati inseriti all'interno della banca dati, che avessero pubblicato almeno un romanzo in trent'anni (dando spazio soprattutto a elementi facilmente individuabili come il sesso, la provenienza geografica), e in secondo luogo ci si è concentrati su un campione più ristretto (circa duecento autori) individuato attraverso un criterio che unisce la visibilità e la produzione. L'idea centrale di questa fase della ricerca è stata quella di indagare su un campione che esulasse – pur comprendendolo – dal canone letterario classico, che ha invece individuato un numero ristretto di autori degni di essere tramandati secondo criteri estetici storicamente definiti. Di questi duecento autori si è cercato di individuare alcune caratteristiche come la condizione sociale e la formazione, l'integrazione nel sistema letterario, la componente di genere per individuare se emerga la figura del romanziere all'interno della più vasta categoria del letterato e come questo avvenga, non solo professionalmente ma anche a livello rappresentativo. La pratica letteraria era stata, fino a qualche tempo prima, una valenza che coloro che provenivano dalle élites esercitavano in funzione della loro posizione nella gerarchia politica o sociale, per ragioni principalmente legate al prestigio: l'innovazione apportata dall'introduzione di nuovi meccanismi commerciali all'interno del sistema letterario ha reso necessario un ripensamento della figura dello scrittore, in modo particolare per coloro che si dedicano alla prosa narrativa.

Nella seconda parte della tesi, la banca dati passa in secondo piano, mentre ci si concentra sul discorso sulla narrativa, affrontandolo da due punti di vista diversi. Il primo è il rapporto con

la narrativa straniera: la storia letteraria, da sempre considerata una disciplina fondamentale per la costruzione delle identità nazionali, è stata ricostruita guardando rigidamente ai confini nazionali, con qualche tardivo ripensamento (per esempio la *Storia Europea della letteratura italiana* pubblicata da Asor Rosa di recente<sup>13</sup>). Nel quarto capitolo si è cercato di rovesciare il paradigma e di illustrare come non si possa comprendere genesi e evoluzione del romanzo italiano se non si analizza la sua vicenda all'interno di un quadro europeo, guardando in particolare alla Francia. Mentre il campo letterario messo a punto da Bourdieu è incentrato esclusivamente sulla produzione francese, non è possibile compiere la stessa ricostruzione per il caso italiano: gli avvenimenti letterari, gli scrittori e le opere che normalmente si ritengono appartenere ad un'altra tradizione nazionale sono importanti tanto quanto quelli nazionali. Questo avviene perché alcune barriere che ora segnano indiscutibilmente i confini di due letterature, per esempio la lingua, non erano così forti e così efficaci come ai giorni nostri. Questa riflessione – che si snoda attraverso le varie forme di appropriazione delle “letterature straniere”: traduzione, importazione diretta – permette di illustrare con maggiore chiarezza alcuni fenomeni da sempre rilevati della storia del romanzo italiano, come ad esempio l'assenza quasi totale di una letteratura d'appendice di produzione italiana. Nella seconda parte del capitolo, si è riflettuto su come la presenza massiccia del romanzo straniero e la “percepita” assenza di un romanzo italiano (di cui Neera ha dato conto nella storia di Lydia), strutturino il dibattito sulla narrativa e di conseguenza le scelte degli autori.

L'ultimo capitolo è dedicato all'introduzione della corrente del realismo in Italia. All'interno del sistema del romanzo italiano, storicamente connotato dall'idea che la narrativa sia un genere edificante, si struttura e si declina in diverse occasioni il dibattito tra scrittori che si definiscono realisti e scrittori “idealisti”: si tratta di un binomio individuato da Bourdieu ma di solito ignorato dalle riflessioni critiche sul periodo, che hanno sottolineato la rottura apportata dai (pochi) tentativi “realisti” trascurando la strenua e consistente resistenza “idealista”. Pur essendo un dibattito letterario (affrontato in uno spazio letterario con argomentazioni in parte letterarie), la polemica che si scatena in seguito alla pubblicazione di opere individuate come realiste o veriste (che non corrispondono necessariamente a quelle che la tradizione letteraria ha tramandato come tali) si configura come la rielaborazione più arguta e più distaccata di un'opposizione già esplicitata in altri termini, ovvero tra coloro che vogliono un romanzo “artistico” del tutto libero dai condizionamenti morali (l'arte per l'arte di importazione francese), e coloro che non possono immaginare l'arte e la letteratura se non come strumenti di perfezionamento e di conservazione dei valori etici sui quali si regola la società (impennati attorno alle tematiche che riguardano la sfera sessuale) L'analisi di questo dibattito cerca individuare i presupposti e i postulati “non artistici” che riguardano le

---

<sup>13</sup> A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009.



“questioni artistiche”. Nella parte finale della tesi ho cercato di definire lo “spazio dei possibili” attraverso il quale gli autori italiani orientavano le loro scelte, e le gerarchie che caratterizzavano il campo letterario italiano che, lontano dall'avere un'autonomia simile a quella francese, ha ormai una struttura comunque chiara.

Abbiamo già anticipato che le caratteristiche della teoria del campo letterario ideato da Bourdieu non sono trasferibili alla situazione italiana, le cui peculiarità sono l'oggetto d'indagine di questa tesi, che peraltro è in larga parte incentrata sul genere del romanzo, una parte del campo letterario. Ma sia per la flebile specializzazione degli scrittori italiani, sia per ragione intrinseche (non si può definire il romanzo che in opposizione alla poesia), la ricostruzione della produzione romanzesca italiana è stata affiancata da una serie di incursioni analitiche in altri ambiti contigui (la poesia, il teatro, il giornalismo). I romanzieri prima di essere tali sono dei letterati e come tali si definiscono. Si è quindi scelto di individuare come “sistema letterario” lo spazio all'interno del quale si muovono gli scrittori, e di utilizzare la nozione “campo” solo in riferimento alla teoria bourdesiana, ossia quando si analizza il sistema del romanzo in senso strutturale e relazionale. Paradossalmente gli stessi scrittori italiani di fine Ottocento parlano spesso di “campo della letteratura”, perché si rifanno a una serie di metafore classiche di ambito militare attraverso le quali rappresentano il sistema letterario come un “agone” o “campo di battaglia” dove militano e si combattono i “commilitoni”, i soldati delle differenti fazioni o fila o drappelli, schierati sotto diverse bandiere: non a caso l'esordio di uno scrittore viene definito “prime armi” e il “saluto delle armi” è il modo con cui i colleghi lo accolgono, perché si “tempri nelle battaglie dell'arte”. Anche il termine “avanguardia”, il cui significato non ha assunto ancora le connotazioni tipiche del XX secolo, è presente all'interno delle riviste in senso militaresco: si può vederla come una proto sociologia della letteratura in presa diretta. Nella lettera che Giovanni Faldella scrive nel 1886 a Giuseppe De Rossi nella *Gazzetta letteraria* si legge “Ma l'arte ha pur bisogno ogni anno di qualche nuova coscrizione di giovani validi e volenterosi; e se alla letteratura accorrono garzoni, come lei, risoluti a sacrificarsi, noi adulti, potremmo felicitarci, se saremmo messi più preso in posizione ausiliaria”<sup>14</sup>.

Questi tesi ha dunque due aspetti. In primo luogo prende in considerazione la produzione romanzesca italiana dal 1870 al 1899 nel suo complesso. La banca dati fornisce un quadro esaustivo di quello che si considerava un romanzo alla fine dell'800, mettendo in luce una serie di aspetti materiali che di solito vengono trascurati (il numero di pagine di un romanzo, il suo prezzo, le sue ristampe) e prescindendo delle compartimentazioni temporali che la storia letteraria ha finora dato per assodate. La datazione prescelta, che può sembrare arbitraria, è stata dettata dalla necessità di creare settori omogenei ed interrogabili (un decennio) all'interno di uno strumento informatico. In secondo luogo, si è ricostruito a partire

---

<sup>14</sup> GL, 28 giugno 1884, n. 27, *Lettera a un giovane romanziere*.

da un'ampia selezione di testi il discorso contemporaneo sul romanzo e sulla letteratura: la fonte principale per la parte “qualitativa” della tesi è data dalle riviste culturali e letterarie, che proprio in quel periodo si stavano affermando come uno strumento necessario delle battaglie all'interno del campo letterario. Si sono analizzati non solo gli “editoriali” dei critici di mestiere, i grandi interventi in prima pagina degli autori più in voga, come per esempio gli articoli di Capuana pubblicati nel “Fanfulla della domenica” quando ne era direttore, poi solitamente considerati degni di successive ristampe: si è data molta attenzione anche alle tante voce “anonime” che discutevano il romanzo all'interno delle rubriche bibliografiche delle riviste, che nel tentativo di presentare un prodotto ad un pubblico sempre più largo ed eterogeneo, ne discutevano e ne standardizzavano le caratteristiche, le tipologie, le funzioni, gli usi previsti. Un altro elemento interessante è rappresentato dalle diverse pubblicazioni sul romanzo e sulla letteratura (opuscoli, pamphlet, discorsi) che si sono reperite nei cataloghi delle biblioteche italiane. Si tratta di interventi critici brevi ed estemporanei, spesso scritti e stampati da italiani colti che stavano ai margini del dibattito letterario ma che sentivano la necessità di partecipare, e così facendo hanno messo in luce le questioni dissimulate di molte polemiche artistiche, definite tali perché apparentemente disinteressate, e in realtà connesse agli interessi dei vari agenti presenti nel campo letterario o a questioni di più ampia portata. Per questa ragione il dibattito che oppone Luigi Capuana e Ugo Ojetti nell'ultimo decennio del secolo a proposito dell'integrazione della letteratura italiana in un più ampio orizzonte europeo, (capitolo 4), si può interpretare come uno scontro generazionale. Il dibattito sul realismo diventa invece la declinazione in ambito artistico di questioni che riguardano la società nel suo complesso: il ruolo delle donne e la differenza dei loro compiti, l'emersione di nuove fasce sociali e la loro educazione.

Un'ultima nota va dedicata ai romanzi e al loro contenuto, con cui si è cominciata questa introduzione. Moretti suggerisce provocatoriamente di smettere di leggere le opere e di cominciare a contarle, sia “esternamente” che “internamente”, e di dare quindi una lettura spaziale non solo di quello che avviene al libro come unità fisica che è stampata, venduta e distribuita, ma anche del suo contenuto, ridefinendo il concetto di forma estetica. In questo lavoro quello che c'è “dentro” ai romanzi ha avuto molto meno spazio di quello che succede ai romanzi e ai loro scrittori: eppure come suggerisce l'esempio di Neera e come è emerso nel corso della ricerca, i romanzi italiani sono considerati da chi li scrive, li pubblica e li commenta anche uno strumento con cui si possono esorcizzare o assecondare i cambiamenti che avvengono nella società. Si tratta di una forma di “sociologia spontanea”<sup>15</sup> che rifrange l'esperienza del reale e che gli scrittori di fine Ottocento rivendicano come tipica della loro attività, presentandosi spesso come i migliori analisti del loro tempo. Come suggerisce Bourdieu nel prologo de *Les règles de l'art*, intitolato *Flaubert analyste de Flaubert*, l'opera

---

<sup>15</sup> F. Thumarel, *Le champ littéraire français au 20e siècle: éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Colin, 2002.

restituisce la struttura del mondo sociale nel quale è stata prodotta e anche le strutture mentali di chi l'ha prodotta, che sono i principi generatori dell'opera stessa<sup>16</sup>. Jacques Dubois scrive a proposito il romanzo del reale: “ce n'est pas dans ses commentaires sociologisants – mauvaises recusées bien souvent des idéologie du temps –, ni dans ses descriptions de 'milieux' trop longuement tartinées qu'il dit una verità sur le monde; c'est là où il invente un univers, là où il dit les rapports humains en des projections qui confinent à l'allegorie (..), qu'il propose la grille la plus opératoire et la plus perspicace de déchiffrement de la société”<sup>17</sup>. In questo senso la banca dati, oltre a fornire molte informazioni che permettono di comprendere come si configurassero i mestieri della penna alla fine dell'Ottocento, è anche un repertorio di testi che, proprio perché completo e non limitato al canone, può diventare uno strumento di interpretazione della società italiana di fine Ottocento attraverso le costruzioni narrative.

Quest'analisi quantitativa, incrociata e messa in relazione con quella qualitativa, ha permesso di conoscere e rendere esplicabile quello che in qualche modo era noto (la preminenza dell'industria editoriale milanese, la quasi simultaneità della presenza della narrativa francese in Italia, la flebile affermazione del realismo in Italia) attraverso altri tipi di indagine sociologico-quantitative oppure letterarie in senso classico). Ma come scrive Moretti “Il noto in genere, appunto, perché noto, non è conosciuto: è così familiare che non lo si vede più”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., pp. 55- 91.

<sup>17</sup>J. Dubois, *L'institution de la littérature: essai*, Bruxelles, Labor, 2005 .

<sup>18</sup> F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, op. cit., p. 190.

## Prima Parte

### Capitolo 1

# I romanzieri in Italia. Definizione dell'oggetto della ricerca e costruzione della banca dati

## 1. La definizione dell'oggetto della ricerca

Tra il 1870 e il 1899 nella penisola italiana vengono pubblicati circa 2550 nuovi romanzi in lingua italiana. Gli autori di questi romanzi – molti dei quali non sono più letti da almeno un secolo – sono più di mille.

Anche questi due semplici dati possono essere sorprendenti. Sia per i contemporanei, sia per i critici e gli storici della letteratura che si sono occupati di questo periodo successivamente, il romanzo italiano è in realtà un prodotto carente e scadente, con punte di eccellenza che però non rimediano ad una situazione che sembra essere sempre troppo lontana da altre realtà, come quella della vicina Francia, a cui è necessario fare riferimento, quando si parla di romanzo di fine Ottocento.

La banca dati, di cui illustreremo in questo capitolo le fasi preliminari, la costruzione e il funzionamento, restituisce un'immagine più veritiera di cos'era la narrativa italiana negli ultimi trent'anni del XIX secolo. Al suo interno, infatti, si trovano *Piccolo mondo antico* di Antonio Fogazzaro, autore entrato nel canone dei classici e nelle antologie scolastiche, *I misteri della giungla nera* di Emilio Salgari, che è considerato un prodotto paraletterario, e *Alforga* di Giuseppe Cavagnari, autore di cui non si sono recuperate notizie. Sono tre romanzi pubblicati nel 1895, che fanno parte, seppur con prerogative differenti, dello stesso sistema letterario.

I romanzi sono stati trattati non solo come contenitori di un genere letterario, ma anche come prodotti: si è dato rilievo ad alcuni dati poco “nobili” come il prezzo o il numero di pagine. Dei romanzieri è stata rilevata l'attività completa, sia letteraria che extra - letteraria, anche se non afferente al genere del romanzo.

Nella prima fase di questo capitolo si illustrerà, anche nella pratica dell'uso degli strumenti bibliografici, i passaggi attraverso i quali si è giunti a raccogliere i dati di 2545 romanzi e 1054

romanzieri. Nella seconda parte invece si darà spazio alle fonti (le riviste, gli opuscoli, le raccolte di saggi) che hanno permesso la ricostruzione del discorso sul romanzo, sia come genere letterario, sia come strumento di interpretazione della realtà.

## **1.2 Romanzo, racconto, novella: definire la narrativa**

Per individuare la popolazione dei romanzieri che hanno pubblicato in Italia nei primi decenni successivi all'Unità si è partiti dalla loro produzione letteraria, ovvero il genere del romanzo: è un romanziero chi scrive e pubblica romanzi. È una tautologia che permette di superare in parte le difficoltà che si incontrano quando si deve “classificare e contare” una categoria dai tratti estremamente fluidi e conflittuali come era quella degli scrittori di prosa narrativa nel XIX secolo (e in maniera diversa tuttora)<sup>1</sup>.

La definizione di romanzo è un problema altrettanto delicato: il romanzo è un genere letterario non facilmente individuabile sia per il suo contenuto sia per l'assenza di regole formali precise come quelle che invece regolano la poesia. In questa ricerca è tra l'altro studiato nel momento della sua affermazione, quando l'equilibrio all'interno della gerarchia dei generi letterari sta subendo irrevocabili cambiamenti. Nel contesto che delinea questo progetto di ricerca non si è tanto messo l'accento sul concetto di *fiction* o sul rapporto tra il racconto e la verità (che verrà preso in considerazione più avanti); tanto più che la definizione di *fiction* è qualcosa di difficilmente individuabile, non lavorando direttamente sui testi. Il genere che si vuole individuare si basa su una definizione mista, che prende in considerazione sia il contenuto (presumibilmente *fiction* o in parte *fiction*), sia la forma (prosa, quindi non versi), sia la struttura (o meglio la durata del racconto, e quello che Jack Goody definisce la presenza di una “trama dotata di una rigida struttura consequenziale”<sup>2</sup>). L'elemento prioritario della ricerca è l'esplorazione del cambiamento che il sistema letterario, con il sovvertimento dell'antica normativa autoriale che metteva la centro il genere nobile della poesia, conosce a partire dal XVIII secolo e che si conclude nel XIX secolo in seguito a processi come quello dell'allargamento e della differenziazione del pubblico<sup>3</sup>. Nel caso specifico la produzione che si prende in esame – e che è la chiave di questo cambiamento - è una narrazione in prosa che abbia riconosciuti elementi di *fiction*; che rompa con la codificazione tipica delle belle lettere; che sia quindi associabile a una forma di lettura moderna, non defatigante ma nemmeno necessariamente edificante; e che abbia cioè una

<sup>1</sup> Cfr G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit., pp. 48 e ss.

<sup>2</sup> J. Goody, *Dall'oralità alla scrittura: riflessioni antropologiche sul narrare in Il romanzo: la cultura del romanzo*, vol. 1, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, p.10.

<sup>3</sup> Descrivendo questo fenomeno per la penisola italiana Asor Rosa scrive: “Cambia l'equilibrio fra le diverse componenti della produzione letteraria contemporanea. La narrativa ovviamente, aveva in quel momento una lunga storia alle spalle anche in Italia (...). Ora però, molto schematicamente, si deve constatare che il peso della prosa narrativa – in particolare del romanzo – sugli orientamenti letterari complessivi tende ad aumentare, sia in termini di quantità sia in termini di valutazione e apprezzamento del pubblico (e questo fenomeno è destinato, più o meno, a non più modificarsi fino ai nostri giorni). Si conclude la lunga stagione del “prima della poesia” e inizia quella del “primato della prosa”, della prosa narrativa, in modo particolare, del romanzo in modo più ancora particolare” (A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. II. Dalla decadenza al Risorgimento*, Torino, Einaudi, p. 449).

lunghezza tale da far considerare più probabile una fruizione individuale, in momenti diversi e consecutivi nel tempo<sup>4</sup>.

Si tratta di un genere con una fisionomia propria, di cui è difficile definire un'origine ma che diventa una vera e propria tradizione europea e che nel corso dell'Ottocento acquisisce nuove prospettive e ramificazioni, entrando a pieno titolo nel processo di trasformazione della lettura in una pratica regolare diffusa, ma non più “intensiva”, bensì “estensiva”<sup>5</sup>. Come sostiene Madrignani “nasce un concetto dell'arte che non sfida il tempo e non gli si contrappone (are perennius); se lo fa compagno per un tratto per poi lasciarlo dopo averne ricavato un godimento effimero”<sup>6</sup>. Questo nuovo genere in lingua italiana è normalmente definito, sin dal Settecento, romanzo.

Non entreremo in questa fase all'interno del dibattito sulla legittimità del romanzo, tema che verrà affrontato, almeno nelle sue derive tardottocentesche, nei capitoli successivi. Si tratta ora di capire quali termini definissero questo genere nell'Italia del XIX secolo. L'abate Chiari, noto autore settecentesco che dedicava la sua produzione ad un pubblico molto ampio, nell'“Articolo primo” del suo scritto *La francese in Italia o sia memorie critiche di madama N.N. scritte da lei medesima*, pubblicato nel 1758, trattando, come recita il titolo del capitolo, *l'occasione di scrivere queste memorie, e motivi ragionevoli per pubblicarle*, fa dire ad uno dei suoi personaggi: “Finché io son nella dura necessità di trar l'oro dalla sola miniera del mio calamaio, non degg'io cercare quelle vene, che più fruttano con minore fatica? I librari oggidì non vendono che Romanzi, ed io non devo pertanto scrivere che soli Romanzi, se scrivere voglio de' libri, che sieno venduti, e convertano in oro l'inchiostro dell'angusta miniera a me lasciata in retaggio dalle umane vicende”<sup>7</sup>.

Per fare un esempio più vicino agli anni presi in esame in questa ricerca possiamo dire che *I promessi sposi*, che sono definiti dall'autore come *Storia milanese del secolo XVII* scoperta e rifatta dall'autore, per i contemporanei è un romanzo, come sottolinea più volte Paride Zajotti in uno scritto molto noto di commento ai *Promessi Sposi* in cui scrive:

é un assioma così certo come se fosse d'Euclide, che un'opinione generalmente creduta vera in ogni età e da ogni popolo debba esser vera, ed è pure ugualmente certo che tutte le nazioni convennero a riporre nei romanzi uno de' più cari dilette. Né qui per romanzo vuolsi prendere unicamente quello che l'uso

---

<sup>4</sup> Anche D. Sassoon, nella sua ricostruzione della cultura condivisa dagli europei a partire dal XIX secolo, trova difficoltà dare una definizione di romanzo, e mette quindi l'accento su due fattori: il romanzo come genere tipicamente occidentale e “il fatto che dal Settecento in poi sia crescita vertiginosamente la richiesta di narrativa in invenzione”. Riguardo ai parametri che rendevano “un testo letterario 'romanzo” Sassoon scrive: “certamente doveva sviluppare una certa lunghezza (per distinguersi dalla novella ed essere in prosa (in opposizione alla poesia), doveva avere una tra (quella che i formalisti russi chiamano *fabula*) e un intreccio (*sjuzhet*)”. Allo stesso tempo specifica però che queste caratteristiche non sono sufficienti (D. Sassoon, *La cultura degli europei dal 1800 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 137 - 138).

<sup>5</sup> R. Wittmann, *Una “rivoluzione della lettura” alla fine del XVIII secolo?* In G. Cavallo, R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Milano, Laterza, 1995, pp. 338-339.

<sup>6</sup> C. A. Madrignani, *All'origine del romanzo italiano: il “celebre Abate Chiari”*, Napoli, Liguori, 2000, p. 2.

<sup>7</sup> P. Chiari, *La francese in Italia o sia memorie critiche di Madama N. N. scritte da lei medesima e pubblicate dell'abate pietro Chiari, poeta di sua altezza serenissima di Sig. Duca di Modena*, Tomo primo, Parma, Filippo Carmagnani, 1758, pp. 8-9.

volgare intende sotto questa parola, perché oramai a troppo ristretta significazione si trasse ciò che comprendeva in genere ogni racconto d'un fatto che non fosse veramente accaduto. Ed anzi se vi consideri il romanzo né' suoi rapporti colla morale e colla vita civile, conviene rallargarne ancor più questa idea ed estenderla a tutte quelle creazioni della fantasia, che ne presentano un mondo diverso dal reale, o il mondo reale medesimo ne offrono attraverso ad un prisma, che tutto lo tramuta di nuovi colori<sup>8</sup>.

Lo stesso Zajotti dopo aver tracciato un breve *excursus* della storia del romanzo e delle sue diverse ramificazioni, affronta un argomento che resterà lungamente centrale nel dibattito sulla narrativa in Italia: possono gli italiani eccellere nel romanzo. Infatti scrive: “La divulgata opinione che noi non abbiamo finora romanzi e che quindi dopo una sì lunga esperienza è da concludere che alcuno ne dee mancare degli elementi che a siffatte scritture sono essenziali”. Infatti, lo vedremo nella seconda parte della tesi, è molto diffusa l'opinione secondo la quale gli italiani non avrebbero le capacità che servono per scrivere narrativa. Zajotti non è d'accordo e confuta il problema proprio da un punto di vista terminologico:

Che cosa sono le novelle di cui la nostra letteratura appena risolta dalla barbarie fece sì bella prova della sua forza? Il nome muterà egli l'essenza delle cose, o forse è prescritto un termine, oltre il quale si dee stendere il racconto per diventare un romanzo? Noi ben veggiamo, che una favoletta o un bel motto brevemente narrato corrisponder non possono a quell'idea, che del romanzo abbiamo concetta: ma perchè ad esempio non si darà questo titolo alle avventure di Grisenda o a quelle così pietose di Giulietta e Romeo? Gl'inglesi chiamano novelle (*novels*) appunto quelle narrazioni che noi diciamo romanzi, e questa denominazione, che per essi è comune ai molti volumi della *Clarissa*, e alle poche pagine del *Vicario di Wakefield*, ne sembra molto più filosofica, che la divisione senza vantaggio o motivo introdotta fra noi. Romanzo o novella senz'altra differenza è quel racconto favoloso, in cui gli avvenimenti siano esposti con una larghezza, che lasci campo a rappresentare i caratteri e i costumi, e ad esprimere il movimento delle passioni. Non è forse un romanzo pei francesi quel *Renato*, in cui le nostre vaghe speranze, i nostri dubbiosi desideri sono sì vivamente spiegati? E qual altro titolo più conveniente si darebbe a quell'*Adolfo*, che con tanta profondità manifesta la più terribile situazione dell'anima? Perchè dunque non vorremo anche noi chiamare romanzo le nostre migliori novelle, che certo non sono più brevi dell'*Adolfo*, né del *Renato*, e tanto s'avvicinano a quelle così lodate dell'Irving? Una distinzione di nomi può esser utile, quando col suddividere si vuol servire a maggiore chiarezza ma dee assolutamente sbandirsi quando si tratta di afferrare nella sua pienezza una idea principale. Qui si tratta dell'attitudine d'una nazione ad immaginare un racconto favoloso, né delle menome differenze si vuol tener conto. Il Boccaccio si allargò nella *Fiammetta*, e nel *Filopoco* molto più che nelle novelle non avea fatto, ma noi domandiamo, se veramente così facendo negli abbia meritato meglio il nome di romanziere<sup>9</sup>.

La parola romanzo sembra quindi essere già di uso corrente negli anni quaranta per definire il genere nelle sue caratteristiche costitutive. Ma in italiano ci sono altre parole che possono definire un saggio di narrativa di finzione in prosa e che sembrano storicamente più riconosciute come novella e racconto<sup>10</sup>. Nel 1829, il *Dizionario della lingua italiana* pubblicato a Padova dalla tipografia “La Minerva”, scrive che “romanzo” ha un significato ben preciso, ripreso direttamente dalla definizione del Dizionario della Crusca:

Romanzo: storia favolosa propriamente in versi, ma ve ne sono anche in prosa.

<sup>8</sup> P. Zajotti, *Del romanzo in generale e dei promessi sposi, romanzo di Alessandro Manzoni*, accresciuta con altri scritti, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840, pp. 6-7.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 56-58.

<sup>10</sup> E. Guagnini, *Viaggi e romanzo: note settecentesche*, Modena, Micchi, 1994, p. 176.

Si trovano peraltro anche i diminutivi: “romanzetto” e “romanzuccio”. La definizione di romanzo che si rintraccia in questo Dizionario della prima metà del secolo è ripresa in parte dal *Dizionario della lingua italiana* di Niccolò Tommaseo, uscito a partire dal 1861, ma il tono in questo caso è meno asettico:

Romanzo o ramanzo: s. m. storia favolosa propriamente in versi, ma ve ne sono anche in prosa; anzi gli odierni son tutti in prosa e in prosaccia, e nessuno in versi. Per essere scritti in volgare; romanico, dialetto dell'ant. Romano.

Se invece consideriamo il *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze ordinato dal Ministero della Pubblica Istruzione*, che comincia ad uscire nel 1870:

romanzo: storia favolosa, scritta per lo più in versi, dove si narrano le imprese gli amori degli antichi cavalieri. *I romanzi della tavola rotonda*

Specie di componimento in cui con una favola inventata, o un racconto favoloso si cerca di dilettere e istruire. *Sono varie specie di romanzo. Storico morale, intimo, secondo che è fatto con fine diverso.*

É evidente, in questi tre esempi, che rimane un collegamento con l'antica definizione di romanzo che lo collega ai cicli cavallereschi, e quindi ad opere poetiche. Già nel 1829, e poi con più forza in Tommaseo, viene però rilevato il passaggio recente alla prosa, e da entrambi gli autori il fatto che si tratti in ogni caso di un genere scritto.

Nella lingua italiana la fiction in prosa ha in ogni caso altri sinonimi. Anche nel *Catalogo della libreria italiana* compilato da Arturo Pagliaini a partire dal 1847 (interpellato più volte nella costruzione della banca dati), esiste una sezione *Romanzi, racconti, novelle*. Lo stesso vale per la *Bibliografia italiana: giornale dell'associazione tipografico – libreria* che all'interno dei suoi elenchi ha una sottosezione intitolata: *Racconti, novelle, romanzi*.

Novella per esempio è un termine storicamente ben definito<sup>11</sup>: il *Decameron* di Boccaccio ad esempio è composto di novelle. Lo specifica bene il *Dizionario della lingua italiana* del 1829 che definendo “novella” come una “narrazione favolosa, favola” cita poi proprio Giovanni Boccaccio. La definizione esula anche dall'ambito letterario ed novella viene collegata anche ad altri significati:

Per cosa, fatto.

Per romore, schiamazzo, querela.

Per discorso, e talora chiacchieramento senza pro e conclusione.

Per avviso.

Per ambasciata.

Per la natura della donna.

Lo schema di questa definizione è ripreso da Tommaseo:

---

<sup>11</sup> A. Asor Rosa, *La storia del “romanzo italiano”? Naturalmente, una storia “anomala”*, in F. Moretti (a cura di) *Il romanzo: storia e geografia*, vol. 3, Torino, Einaudi, 2002, p. 257.



novella: narrazione tra il vero e il finto, e può essere o favoloso o semplicem. Immaginosa  
novella da contare a veglia: novelle o discorsi in gen purei, favole ridicole ed inverosimili, come son  
quelle con le quali si sogliono intrattenere e divertire i fanciulletti.

Altri sinonimi, che l'autore elenca sono:

Per racconto di caso vero, non in senso di ciarla, romore non buono,  
per romore, schiamazzo  
per discorso, e talora chiacchieramento senza pro, e conclusione  
per parola  
per cosa fatta.

C'è anche la definizione del termine al plurale:

novelle: il senso odierno più frequente è di *Racconto* piacevole, o che d'esser piacevole promette o  
minaccia. Viene da questo, che le novità sogliono chiamar l'attenzione, e il più attivo esercizio della  
mente diletta lo spirito.

Per la quarta edizione del Vocabolario della Crusca:

Novella: Sost. Femm. Racconto e propriamente non molto lungo, di fatti o immaginari o abbelliti  
dell'immaginazione che ha per fine il diletto che per mezzo del diletto si propone uno scopo morale.

Per quanto riguarda il termine racconto, che viene utilizzato da Tommaseo come sinonimo di  
novella, lo stesso Tommaseo scrive:

Racconto: raccontamento, più specialmente narrazione di cosa vera e immaginata, ma con particolarità  
che la ritraggano alquanto al vivo.

E specifica anche il diminutivo:

Raccontino: narratiuncula. Raccontini che fanno a' loro figlioletti le madri.

Nel dizionario del 1829 la definizione era molto sbrigativa:

Racconto: raccontamento, Lat. *Narratio*

Il *Novo vocabolario* invece definisce così racconto e novella, facendo degli appositi esempi:

racconto: il raccontare e la cosa raccontata. *Stiamo a sentire il suo racconto. Vi farò un bel racconto*  
narrazione scritta di un fatto semplice, immaginato o vero che sia. ed il libro dove è stampato. *Avete*  
*letto i racconti del Thouar? Comprare i racconti di Collodi. Libro di racconti per i giovinetti.*

Novella: finto racconto o anche misto di vero e di falso, scritto per altrui passatempo. Le novelle del

Boccaccio. Novelle in versi.  
Quelle che si raccontano ai fanciulli per il loro diletto.

Stando alle definizioni di questi dizionari i termini non sono esattamente sinonimi ma si costeggiano: si tratta di narrazioni di cose vere o inventate la cui dimensione scritta, se è certa solo nel caso di “Romanzo”, è relativamente presente anche per “Novella” e “Racconto”. Esiste ed è chiaramente riportato dal Tommaseo e dal *Novo Vocabolario* il termine che definisce chi produce romanzi. Tommaseo fa una distinzione particolare. Definisce il maschile (Romanziere o ramanziere: che compone romanzi) e poi si sofferma sul femminile:

romanziera: donna che scrive romanzi, se ne ha scritti parecchi. Non suona lode. George Sand è autrice e scrittore di romanzi, romanziera non è; contuttochè romanzesca un po' troppo la vita. Qui sarebbe agget.; ma anche a modo di sost.

Per il *Novo vocabolario*:

romanziere: chi compone e scrivere romanzi. *Lo Scott è il primo romanziere dell'Inghilterra.*

Raccolta di romanzi: il romanziere illustrato

Si trovano poi ulteriori definizioni come “Raccontatore”, “Novellatore” (per il *Novo vocabolario*: raccontatore di novelle), “Novelliere” (per Tommaseo: “colui che racconta novelle, novellatore, e colui che le scrive”), “Novellista”: nessuna però sembra avere la stessa forza evocativa del termine “romanziere” che ha un collegamento diretto con la composizione e la scrittura. Al più si può notare che anche a questo livello i termini “Novella”, “Racconto”, “Romanzo” s'intrecciano e si definiscono in parallelo<sup>12</sup>.

Per dare un'idea ancora più precisa di questa varietà terminologica si possono consultare i cataloghi di alcune case editrici conosciute per il loro apporto considerevole allo sviluppo del romanzo in Italia: qui vediamo che le tre parole sono tutte presenti come specificazione delle varie pubblicazioni, in percentuali diverse, ma non è facile rilevare una variabile che distingua con precisione la loro funzione semantica. Prendiamo per ora in considerazione la produzione della casa editrice Treves, notoriamente orientata verso la *fiction* narrativa in generale: nel *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento* (d'ora in poi CLIO)<sup>13</sup>, interrogando il form con il termine “Romanzo” e “Treves” si trovano produzioni prettamente moderne: le traduzioni dell'*Assommoir* di Emile Zola, di *Volia i mir* di Lev Tolstoj, de *La dame aux Camelias* di Alexandre Dumas, di *Ivanhoe* di Walter Scotti di *Hard times* di Charles Dickens, di *Quo vadis* di Henryk Sienkiewicz sono tutte definite “romanzo”. *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio

<sup>12</sup> Per una ricostruzione della storia del termine romanzo in tutte le sue declinazioni cfr F. Bertoni, *Romanzo*, Firenze, Scandicci, 1998, pp. 2-22.

<sup>13</sup> Il *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento* è un repertorio che è stato creato in seguito allo spoglio di circa 13 milioni di schede di catalogo e la consultazione di decine di bibliografie e repertori: contiene più di 420.000 edizioni. Esiste una versione cartacea e una versione elettronica.

è un “romanzo”, come lo è *Mastro don Gesualdo* di Giovanni Verga. La parola “racconto” compare comunque con una certa sistematicità: molta parte della produzione di Anton Giulio Barrili, scrittore tra i più prolifici di questa fase e uomo di punta della casa editrice Treves<sup>14</sup>, viene definita “racconto”; alcune sue opere, indicate in prima battuta come “racconto” vengono in seguito reintitolate “romanzo”. È il caso di *L'olmo e l'edera*, “racconto” nell'edizione del 1869, “romanzo” nel 1898, quando giunge al diciassettesimo migliaio. *Nell'anno 2000* di Edward Bellamy è definito “racconto”. *La città d'oro* di Emilio Salgari è un “racconto”. Il termine “novella” è percentualmente molto meno rappresentato, ma è presente per esempio sempre nel caso di una parte della produzione di Anton Giulio Barrili, che risulta infatti essere autore di romanzi, racconti, novelle. AL contrario, opere presenti nei canoni classici della letteratura italiana come l' *Orlando furioso* di Ariosto non hanno alcun sottotitolo. *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso viene definita “Poema epico”.

Se prendiamo in considerazione la produzione dell'altra casa editrice famosa per essere una pioniera nella pubblicazione di narrativa e per aver puntato sull'allargamento del numero dei lettori, la ditta fondata da Edoardo Sonzogno, la situazione tra i tre termini rimane più o meno la stessa: “romanzo” definisce opere moderne come la produzione di Balzac, di Pierre Zaccone, di Jules Verne, di Victor Hugo, di James Fenimore Cooper. “Racconto” è altrettanto presente in opere di George Sand o di Pierre – Alexis Ponson du Terrail ma comunque meno rappresentato. “Novella” è invece quasi assente, seppur serva per definire l'opera di alcuni scrittori stranieri soprattutto tedeschi e inglesi, come *Il vicario di Wakefield* di Oliver Goldsmith, e *La cantante* di Wilhelm Hauff.

Sono più presenti, rispetto alla loro versione singolare, i termini plurali “racconti” e “novelle” che, nel caso di Sonzogno, si associano a raccolte di racconti, antichi o moderni, talvolta anonimi come *Il Novellino* o *Novelle per la gioventù* del 1899, o di autori come George Byron, Ivan Sergeev Turgenev, Cesare Cantù, Guy de Maupassant. Lo stesso si può dire per Treves che pubblica *Vita dei campi: novelle illustrate* di Verga, e *Fra cielo e mare: racconti nordici* di Hjalmar H. Boyesen.

A posteriori si è ovviamente potuto valutare meglio, grazie alle informazioni raccolte nella banca dati, quali fossero le varianti che regolavano l'associazione dei termini alle varie pubblicazioni. In questa fase preliminare si è quindi deciso di considerare valide, come elemento che caratterizza la produzione tipica di un romanziere, tutte le pubblicazioni

---

<sup>14</sup> Anton Giulio Barrili (1836 – 1908) sarà uno dei nomi più presenti all'interno di questa ricerca. Nato a Savona, direttore de “Il Caffaro” di Genova, autore di quasi sessanta romanzi, è uno dei pochi romanziere “di professione” che si possano contare tra coloro che scrivono narrativa in Italia: la sua scheda biografica si trova in fondo a questa tesi, nell'annesso. Nome notissimo, quasi tutti i suoi romanzi vengono ristampati e sono inizialmente segnalati dalla stampa nazionale. Praticamente scomparso dalla storia della letteratura, se non come interessante fenomeno di costume, Barrili viene preso in considerazione da Benedetto Croce nella *Letteratura della nuova Italia*, dove è descritto come uno “scrittore piacente, che narra di solito, gentili storie d'amore, nella quali passano innanzi all'immaginazione donne bellissime e dolcissime, oneste e amorose, e uomini arditi, intelligenti e simpatici”. Secondo Croce, Barrili “è stato guardato con occhio benevolo anche dal ceto dei letterati, i quali consentirono subito, senza difficoltà, che il Barrili 'scrive bene””. (B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia: saggi critici*, volume 1, Bari, Laterza, 1973, p. 171)

contrassegnate dalle parole “romanzo”, “racconto”, “novella”.

Come abbiamo potuto verificare con questa semplice operazione, queste tre definizioni sono spesso compresenti come sottotitoli nei volumi stampati dalla fine dell'Ottocento, appositamente collocati per dare un'informazione certa sul contenuto del libro. Questa smania di specificazione sembra essere una caratteristica tutta italiana e si è rivelata fondamentale per la definizione dell'oggetto di ricerca e per la costruzione della banca dati. Pur essendo particolarmente presente per la prosa narrativa, quest'uso si può ritrovare anche nelle pubblicazioni poetiche. Sempre nel catalogo di Sonzogno si trova la pubblicazione di Romolo Quaglinò che porta il titolo *Fiori brumali: Versi*, oppure nel caso di Treves *Affetti: Versi* di Alberto Cesareo.

Non si tratta di una definizione aggiunta a posteriori, dai bibliotecari o da altro personale che si è occupato, nel corso dei decenni, di catalogare e schedare i vari volumi., ma di titoli aggiunti appositamente degli editori. Il catalogo del Sistema Bibliotecario Nazionale (d'ora in poi SBN) è compilato seguendo le regole ISBD (International Standard Bibliographic Description), che determinano gli elementi da registrare o trascrivere in una specifica sequenza come base per la descrizione della risorsa adottando una punteggiatura convenzionale come mezzo per riconoscere e visualizzare questi elementi e per renderli comprensibili indipendentemente dalla lingua della descrizione. Nell'area del titolo e della formulazione di responsabilità l'elemento indicato in seguito al simbolo “ : ” è il “complemento del titolo” . Per illustrare meglio questa pratica definitoria, seguono alcuni esempi di ISBD, presi dall' Opac (Open Public Access Catalogue) del Sistema bibliotecario nazionale:

**D'Annunzio, Gabriele**

ISBD **Il piacere : romanzo / di Gabriele D'Annunzio** - 5. ed. - , Milano : Treves, 1889 - VII, 449 p. ; 19 cm.

**Fava, Onorato**

ISBD **Francolino : romanzo per i giovinetti / Onorato Fava ; con molte illustrazioni di G. Kienerk** - Firenze : Bemporad, 1895 - 286 p.

**Agnolucci, Antiodo**

ISBD **La strage di Prato : racconto storico / di Antiodo Agnolucci** - Firenze : Tip. Nazionale di V. Sodi, 1866 - VIII, 244 p., 1 c. di tav.: ill. ; 17 cm.

**Neera**

ISBD **Duello d'anime : romanzo / Neera** - Milano : F.lli Treves, 1911 - 307 p. ; 19 cm.

**Del Balzo, Carlo**

ISBD **Eredità illegittime : Romanzo** - Milano : Libr. Edit. Galli di C. Chiesa e F. Guindani, 1889 (Stab. Tip. Enrico Trevisini) - 16. p. 543 ((L. 4. ))

**Tedeschi, Paolo <1826-1911>**

ISBD **Cento anni dopo: viaggio fantastico in Oga Magoga / di Paolo Tedeschi** - Milano : Tip. L. Bortolotti e c., 1876 - 164 p. ; 19 cm.

Ci sono anche romanzi o altre pubblicazioni che non hanno nessun “complemento del titolo”:

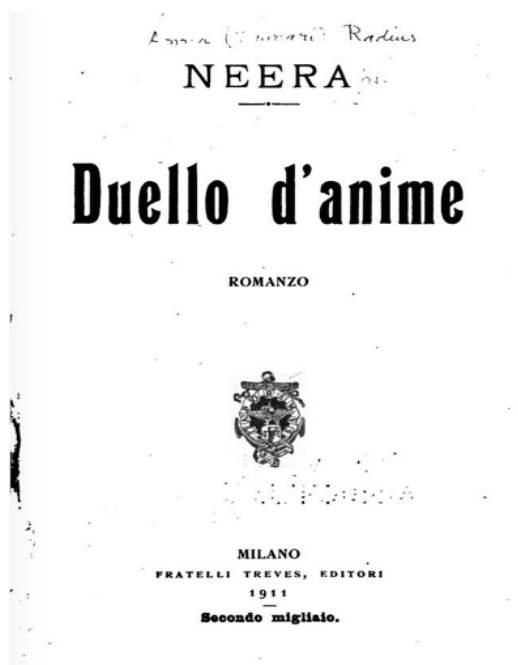
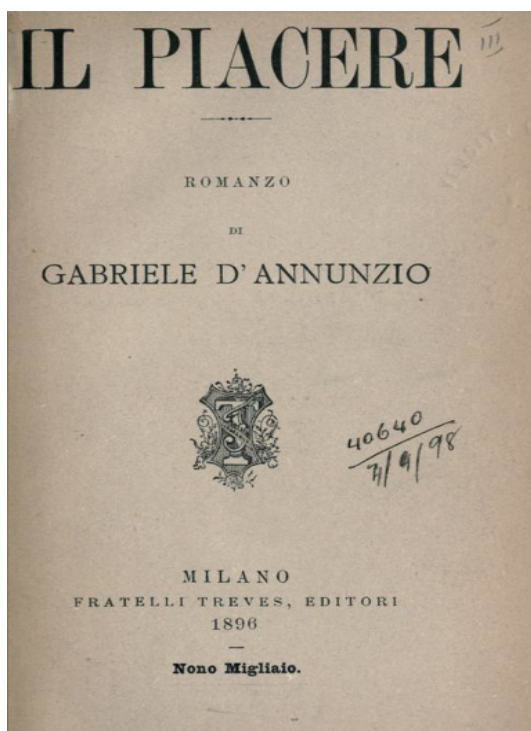
**Farina, Salvatore <1846-1918>**

ISBD **Il tesoro di Donnina / S. Farina** - 4. ed - Milano : A. Brigola & C., stampa 1884 - 375 p. ; 21 cm.

**Capuana, Luigi**

ISBD **Giacinta / Luigi Capuana** - Nuova ed. riv. dall'A - Catania : Niccolo Giannotta, 1886 - 327 p. : 1 ritr. ; 18 cm.

La presenza del complemento del titolo nelle schede catalografiche è quindi riferita alla presenza dello stesso nel volume, nel frontespizio, come dimostrano gli esempi che seguono:



I. A  
**STRAGE DI PRATO**

—  
RACCONTO STORICO

DI  
**ANTIODO AGNOLUCCI**

... oggimai la chiesa di Roma,  
l'er confondere in se duo reggimenti,  
Cade nel fango, e sò brutta e la soma.

DANTE, *Purgat. cant. XVI*

—  
**FIRENZE**  
TIPOGRAFIA NAZIONALE DI VINCENZO SODI  
*Piazza S. Biagio N. 3*  
1866

MATILDE SERAO

**FANTASIA**

—  
ROMANZO

—  
TERZA EDIZIONE



TORINO  
F. CASANOVA, LIBRAIO-EDITORE  
*Via Accademia delle Scienze (piazza Carignano)*  
1892



0  
LUIGI CAPUANA  
—  
**GIACINTA**

*Nuova edizione riveduta dall'Autore.*



CATANIA  
NICCOLÒ GIANNOTTA, EDITORE  
1886.

Nella scheda catalografica non si trova nulla dunque che non sia presente sul volume, e la parola “romanzo” o “racconto” è stata inserita coscientemente (e per ragioni che si indagheranno più avanti) in fase editoriale. Anzi, può succedere che si individui una mancanza d'informazione nella scheda catalografica rispetto a quello che si trova fisicamente nel volume. È il caso di *Spasimo* di Federico De Roberto, che risulta essere stato definito “romanzo” nel frontespizio, senza che questa marcatura venga riportata nel catalogo.

Che questa sia una particolarità italiana lo si può notare prendendo in considerazione una

bibliografia internazionale come il *Polybiblion: revue bibliographique universelle*, dove i libri italiani, recensiti talvolta nelle sezioni *Romans e comptes*, hanno quasi sempre un sottotitolo, cosa che per i francesi accade solo molto raramente, o in casi particolari, come per le traduzioni.

Nel *Polybiblion* del gennaio 1878, sotto il nome di *Romans* si trovano censite alcune pubblicazioni italiane a pagina 302, che si sono messe a confronto con altre francesi, segnalate qualche pagina prima:

BARBIERI (Ulisse). L'Isola dei predatori: romanzo originale, e rimembranze calabresi. In-16, 206 p. Mortara. tip. P. Botto. 1 fr. 50. [5911	FÉVAL (Paul). Frere Tranquille (anciennement Duchesse de Nemours). In-12, 419 p. Paris, Palmé. 3 fr. (Œuvres de Paul Féval, soigneusement revues et corrigées.) [2460
CASTELNUOVO (Enrico). Alla finestra: racconti. In-16, 298 p. Milano, Treves. 3 fr. [5912	FÉVAL (Paul). La Louve. In-12, 364 p. Paris, Palmé. 3 fr. (Œuvres de Paul Féval, soigneusement revues et corrigées.) [2461
CASTELNUOVO (Enrico). Il Professore Romualdo: novella. In-16, 214 p. Milano, tip. della « Perseveranza. » 2 fr. [5913	FÉVAL (Paul). Douze Femmes. In-18 j., 450 p. Paris, Dentu. 3 fr. [2462
GRANDI (C.). L'Abbandono: romanzo. In-16, 354 p. et une lettre fac-simile de Garibaldi. Firenze, Le Monnier. 4 fr. [5914	GRÉVILLE (Henry). La Niania. In-18 j., 321 p. Paris, Plon. 3 fr. 50. [2463
HERBERT (lady). Le Avventure d'una giovinetta, ossia Amore e sacrificio: racconto. Libera versione del marchese Giuseppe Boschi. Vol. I. In-32, 160 p. Bologna, tip. Felsinea. 75 c. [5915	JOUBRIOT (Marguerite). La Comtesse de Fontenoy. In-12, II-304 p. Paris, Dentu. 3 fr. [2464

La differenza tra i due esempi è piuttosto evidente.

## 1.2. Cosa, quando, dove: l'oggetto di ricerca e la costruzione della banca dati

Non tutte le case editrici hanno la stessa tendenza alla descrizione del genere contenuto nel volume. Questa specificità ha comunque facilitato in parte il compito di censire la produzione romanzesca, seppur non si possa dire che abbia consentito di dare una definizione precisa del genere “romanzo” dal punto di vista del formato materiale. Anche se Zajotti nella sua dissertazione ne fa una questione di lunghezza con la parola “romanzo”, ma anche con “racconto” e “novella”, si definiscono in realtà una serie di pubblicazioni il cui numero di pagine e le dimensioni generali sono estremamente variabili – lo dimostreranno i dati raccolti. Si è quindi proceduto a imporre alla selezione un limite “fisico” esterno, che fosse quanto più possibile utile a censire la produzione di un genere moderno e associabile a una forma di lettura moderna, ossia, rivolta ad un pubblico ampio che potenzialmente fruisce dell'opera in maniera privata e che fa della lettura il tentativo di soddisfacimento ludico di attese incognite e un'attività di svago non rituale. Si è cercato di dare un peso equivalente al criterio strutturale e al livello quantitativo, tenendo conto che il romanzo è comunque privo dei canoni formali che vengono riconosciuti agli altri generi o che questi sono ancora in via

definizione.

Si è dunque deciso (tenendo conto che era impossibile controllare circa 2500 testi) di considerare romanzi tutte le opere che i contemporanei hanno indicato come “romanzo” (o “novella” o “racconto”), sia attraverso elementi paratestuali (il complemento del titolo, della collana, etc), sia all'interno delle riviste o dei repertori che segnalavano l'opera<sup>15</sup>. Il limite “fisico” che si è scelto per definire quantitativamente l'oggetto di questa ricerca è quello delle cento pagine: si tratta ovviamente di una scelta che rischia – come tutte le scelte – di sembrare arbitraria, e in buona parte lo è, perchè basata su concetti atemporali<sup>16</sup>. Un genere storicamente molto ricorrente come quello delle raccolte di racconti, che si sono rivelate numerose e spesso sono parte integrante della produzione di un romanziere perché fanno parte di quella tipologia di scritti che vengono più facilmente pubblicati nei giornali, è quindi stato escluso dal computo nella banca dati<sup>17</sup>. In alcuni casi si è scoperto, grazie alle recensioni e segnalazioni nelle riviste, che alcuni volumi indicati come romanzo contenevano, per ragioni editoriali, un romanzo e un altro racconto che non era segnalato nel titolo. Se identificati comunque come “romanzo” dall'editore sono stati mantenuti all'interno della banca dati. Non si è preso in considerazione il formato del libro perchè si tratta di un'informazione spesso mancante e comunque non resa in maniera omogenea per quanto riguarda i riferimenti ai vari volumi. Grazie a questo inquadramento iniziale non eccessivamente preciso e dai confini piuttosto larghi, si è provato a costruire uno spazio – quello del romanzo pubblicato in Italia alla fine dell'Ottocento – all'interno del quale si potesse successivamente ritagliare, a seconda dei risultati ottenuti, una definizione più confacente.

Sono state così considerate le prime edizioni in volume di romanzi italiani, quindi tutte quelle scritture che, facendo riferimento alle caratteristiche suddette, sono state pubblicate in lingua italiana (o prevalentemente in lingua italiana) nel territorio del Regno d'Italia e nelle zone fortemente influenzate dalla cultura italiana, quelle che sarebbero diventate parte integrante del paese anche successivamente (quindi le province di Trento e Trieste). Si fa riferimento principalmente a romanzi stampati in volume: sono stati esclusi dal computo tutti quei romanzi che pur essendo stati scritti e pubblicati sulla stampa periodica nel periodo considerato non hanno avuto una ristampa in volume o l'hanno avuta successivamente. Allo stesso modo non sono state prese in considerazione le traduzioni, in quanto l'idea iniziale di questa ricerca era quella di recuperare i nomi dei romanzi operanti in lingua italiana nel

---

<sup>15</sup> Criteri simili sono stati utilizzati nella ricerca sul romanzo spagnolo di Elisa Martì – Lopez e Mario Santana che analizza l'affermazione del romanzo nella penisola iberica tra il 1843 e il 1900. a differenza della situazione italiana, il romanzo “spagnolo” è scritto sia in castigliano che in catalano (E. Martì – Lopez, M. Santana, *Spagna 1843-1900*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo: storia e geografia*, op. cit., pp. 355 – 365).

<sup>16</sup> I problemi di campionatura statistica e le indagini su sistemi come la letteratura sono messi in luce P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 299.

<sup>17</sup> Si è comunque spesso tenuto conto della produzione completa di un autore in altri momenti, per esempio durante lo spoglio delle riviste.



territorio italiano. Il territorio italiano dell'epoca presenta d'altra parte un tasso molto basso di alloglossia e, per quanto riguarda la notoria dialettologia della penisola, non risulta, anche dallo spoglio delle riviste, nessun romanzo scritto prevalentemente in uno dei dialetti della penisola (mentre c'è una tradizione di poesia dialettale abbastanza rinomata)<sup>18</sup>.

Essendo l'italiano una lingua poco diffusa all'estero e comunque limitata nella sua diffusione ad alcuni domini particolari come la musica, non ho ritenuto utile concentrare l'attenzione della ricerca su una possibile produzione fuori confine. È stato poi confermato in fase di raccolta dei dati, e soprattutto grazie ad SBN, che i romanzi in lingua italiana pubblicati all'estero sono molto pochi, e per di più di solito confinati in zone che conoscono una forte emigrazione italiana (Buenos Aires, New York). Sono risultati anche molto rari (e in quanto rarissimi normalmente segnalati come un evento di particolare importanza) i casi di scrittori che non essendo nati nella penisola e non avendo origini familiari italiane abbiano scritto un romanzo in lingua italiana.

Definito il campo di romanzo al fine di individuare successivamente i romanzieri, si è deciso, restando nella stessa ottica, di inserire nella banca dati, i nomi e le informazioni di tutti coloro che risultassero aver pubblicato almeno un libro dalle caratteristiche suddette.

Allo stesso modo il limite temporale di trent'anni (1870-1899) risponde alla necessità di valutare un periodo ampio, che copre interamente il momento dell'affermazione della corrente del Naturalismo e il suo successivo superamento: esso non fa riferimento ad una datazione specifica al mondo della letteratura, ma che si colloca semplicemente nel momento che segue la chiusura della questione dell'unificazione nazionale. In questo modo ci si è lasciata libera la possibilità di valutare, in seguito alla raccolta dei dati, se ci fossero, all'interno del sistema letterario, delle date o cesure che potessero essere considerate significative, e che fossero slegate dalle concezioni estetiche che hanno normalmente guidato gli studi letterari. La scelta di interrompere la ricerca al 1899 è anche dettata da necessità pratiche dovute all'utilizzo della banca dati.

La raccolta dei dati sui romanzi pubblicati in Italia alla fine dell'800 è cominciata a partire dal *Repertorio delle case editrici dell'Ottocento* redatto da Ada Gigli Marchetti<sup>19</sup>: in questa fase si sono raccolte le informazioni sulle case editrici o le tipografie che venivano segnalate come produttrici di letteratura "amena" generica - romanzi, racconti, di collane economiche, di letteratura per l'infanzia - oppure che avevano tra gli autori pubblicati dei romanzieri notori<sup>20</sup>. Sono stati così conseguiti i nomi di circa settanta di case editrici, che risultavano fare della narrativa un cardine della loro produzione, in seguito verificata nel CLIO.

In questa fase, come è stato detto nel paragrafo precedente, sono state tenute in

<sup>18</sup> T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1972.

<sup>19</sup> *Editori italiani dell'Ottocento: repertorio*, a cura di Ada Gigli Marchetti, Milano, F. Angeli, 2004.

<sup>20</sup> All'interno del repertorio in questione vengono riportate informazioni generiche sulla produzione delle varie case editrici o tipografie. Alla voce "Battezzati: Battezzati, editore tipografo libraio" per esempio si trova: "tra gli editori maggiormente editi: Luigi Giacometti, Mauro Macchi, Baccio Emanuele Maineri, Luigi Stefanoni, Anna Vertua Gentile, Cesare Cantù, Vincenzo de Castro".

considerazione tutte quelle opere che portavano come sotto titolo le parole “romanzo”, “racconto”, “novella” (ovvero le diciture più comuni) o che pur non avendo sottotitoli o avendone di diversi e particolari erano passabili di essere considerate assimilabili alla narrativa (per esempio “Avventura”, “narrazione”, “Leggenda”). Nel corso delle ricerche sono emerse altre parole che venivano associate alla narrativa, seppur con significati più specifici, come “scene” o “bozzetto”, che sono quindi state inserite nella banca dati.

I nomi degli autori che erano stati reperiti in questo primo momento sono stati sottoposti ad un ulteriore controllo su Clio e sul catalogo SBN. Verificando la produzione del singolo autore e venendo a conoscenza di tutti gli editori presso i quali aveva stampato durante la sua carriera, si è allargata anche la lista delle case editrici coinvolte, che sono arrivate a più di un centinaio e che sono state controllate nuovamente su Clio e su SBN. La prima lista comprendeva circa 615 autori. Si è poi proseguito con una ricerca per parola (romanzo, racconto, novella, scene, bozzetto) e per anno all'interno dei vari cataloghi, il che ha permesso di reperire tutte quelle pubblicazioni che erano sfuggite al controllo incrociato editore – autore. Un successivo passaggio è stato il controllo della sezione *Romanzi, racconti, novelle ecc* del *Catalogo della libreria italiana* di Arturo Pagliani. Verifiche supplementari ma non sistematiche sono state compiute nelle fasi successive anche attraverso la *Bibliografia italiana* della società degli editori, il *Bollettino delle pubblicazioni ricevute per diritto di stampa* della Biblioteca Nazionale di Firenze, il *Polybiblion*. Lo stesso spoglio delle riviste che ha riguardato la seconda parte del lavoro è servito come controllo, perché si sono non solo reperite una serie di notizie che per varie ragioni erano state scartate o perse nella prima fase (nome straniero dell'autore, assenza di sottotitolo, data errata) ma si è anche potuto ripulire la banca dati dalle informazioni che non corrispondevano ai criteri assegnati (secondo edizioni, raccolte di racconti non segnalate, etc). Sono state infine prese in considerazione anche delle pubblicazioni che pur avendo un numero di pagine inferiore a cento, erano state espressamente segnalate come romanzo<sup>21</sup>.

Il passo successivo è stata la creazione della banca dati vera e propria, a partire dal software *Filemaker*: i dati sono stati distribuiti all'interno di tre formati specifici (“Autori”, “Romanzi” “bibliografia”). I primi due saranno illustrati nei paragrafi seguenti.

## **2. Il formato autori**

Le informazioni inserite nel formato “Autori” sono state reperite attraverso numerosi repertori biografici (alcuni specifici sugli scrittori, altri più generali), manuali storici della letteratura italiana o altre opere che sono state indicate, per ciascun romanziere, nel formato

---

<sup>21</sup> Sono comunque state marcate in modo da essere facilmente reperibili e quindi eventualmente escluse a seconda delle necessità.

“Bibliografia”, collegato e quindi visibile nel formato “Autori”. Oltre al *Dizionario biografico degli italiani* sono stati utilizzati repertori che sono reperibili grazie all'*Indice biografico italiano* di Tommaso Nappo<sup>22</sup>. Per gli autori più noti si sono utilizzate anche opere monografiche a loro dedicate. Le varie parti della scheda bibliografica di ogni singolo autore viene quindi riempita in seguito al reperimento dell'informazione, altrimenti viene lasciata vuota.

Autore	<b>Cravenna Brigola, Maddalena</b>	
nascita	1848	
Morte	1943	
Regione di nascita	lombardia	
macroarea geografica	LOM	
Città	Milano	
Genere	f	
professione/condizione del padre		produzione in cilo 3
educazione		
produzione generale	romanzo, discorso	
prima opera pubblicata	1888: idillio o tragedia (romanzo)	
numero romanzi totali	5	
numero romanzi 1870-1899	3	
attività politica		
attività giornalistica	collaboratrice di "Azione Muliebre", "lega"	
pseudonimo		
professione/condizione	pubblicista	
note varie		

Bandini, Buti Maria	1941
Casalena, Maria Pia	2003
Casati, Giovanni	1926
Casati, Giovanni	1928
Farina, Rachele	1995
Nappo, Tommaso	2002
Rovito, Teodoro	1922
Villani, Carlo	1915

idillio o tragedia? espiazione	(romanzo)	Milano	1886	Carrara	2	694	
La scuola del dolore	romanzo	Milano	1893	Agnelli	3	778	recensione
La vittoria di Clotilde	romanzo	Milano	1898	Agnelli	6	466	recensione

principali case editrici Agnelli, Brigola

Nella costruzione della scheda è stata data particolare importanza alla “ricerca semantica”, indicizzando una serie di termini che permettessero un rapido recupero delle informazioni.

## 2.1. Informazioni anagrafiche

Per ogni autore sono stati inseriti i seguenti dati:

### Autore

Nome di nascita dell'autore nel formato Cognome, Nome. Sono stati presi in considerazione i nomi anagrafici completi, qualora reperibili. La forma del nome è normalmente quella registrata in SBN, nella sua forma d'autorità, se presente. Le autrici, che hanno l'abitudine di

<sup>22</sup> *Indice biografico italiano* a cura di T. Nappo e P. Noto, Monaco-Londra-New York – Parigi, K. G. Saur, 1993 ed edizioni successive. Per quanto riguarda gli altri repertori i più frequenti ed utilizzati sono: T. Rovito, *Letterati e giornalisti italiani: dizionario bibliografico*, Napoli, 1922; L. Russo, *I narratori*, Milano, Messina, Principato, 1958; C. Villani, *Stelle femminili: dizionario biobibliografico*, Napoli, Soc. Dante Alighieri, 1915; U. Renda, *Dizionario storico della letteratura italiana*, Torino, Paravia, 1959; E. M., Fusco, *Scrittori e idee: dizionario critico della letteratura italiana*; A. Formiggini, *Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi*, Roma, 1931; R. Farina, *Dizionario biografico delle donne lombarde*, Milano, Baldini e Castolgi, 1995; A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879; D. Cinti, *Dizionario degli scrittori italiani, classici, moderni e contemporanei*, Milano, Sonzogno, 1939, G. Casati, *Dizionario degli scrittori d'Italia dalle origini ai viventi*, Milano, Ghirlanda, 1926; E. Bonora, *Dizionario della letteratura: gli autori, i movimenti, le opere*, Milano, Rizzoli, 1977; G. Biagi, *Chi è? Dizionario biografico italiano con cenni sommari delle persone più note*, Roma, Casa editrice Romagna, 1908; M. Bandini Buti, *Poetesse e scrittrici*, Milano, Tosi, 1941; A. Asor Rosa, *Letteratura italiana: dizionario biobibliografico e indici: gli autori*, Torino, Einaudi, 1991.

firmarsi con nomi maschili o pseudonimi di varia natura, sono stati inserite nella banca dati con i loro nomi anagrafici, e con il cognome del marito, se è stato assunto, anche nel caso SBN preferisca mantenere lo pseudonimo. Per esempio Bruno Sperani è all'interno della banca dati registrato con il nome Speraz, Beatrice. Ernesta Bittanti, moglie di Cesare Battisti, è registrata con il nome Battisti Bittanti, Ernesta. Alcuni romanzi di cui non si è riuscito a recuperare il nome anagrafico o, presunto tale dell'autore, sono segnalati con lo pseudonimo.

### **Nascita – Morte**

Le date di nascita e di morte indicate nella banca dati sono state recuperate nei vari repertori. È stata inserita la data che risulta avere più ricorrenze. Qualora siano state trovate indicate nei repertori due diverse date di nascita, senza avere la possibilità di individuare quella esatta, si è presa la decisione di riportarle entrambe, con la precedenza per quella più antica. Lo scarto tra le due date, per gli autori che non hanno un data univoca, è al massimo cinque anni, con una media di due.

### **Regione di Nascita – Macroarea geografica – Città di nascita**

La regione di nascita è la regione amministrativa attuale dove si trova la città in cui è nato l'autore, segnalata a sua volta con la sigla della provincia. Dato il significato relativamente fuorviante che può avere l'informazione sulla regione, si sono create delle altre unità geografiche più omogenee, denominate "Macroaree geografiche" che raggruppano più regioni attraverso un criterio che vuole essere – seppur con le dovute cautele – sia linguistico sia di estensione territoriale. Per esempio la Liguria, la Valle d'Aosta e il Piemonte sono stati raggruppati nella stessa area geografica, mentre il Veneto è stato unito alle provincie friulane che erano già parte del territorio del Regno d'Italia. Gli autori nati nelle regioni "irredente" e in zone che non erano o non sono più parte del territorio italiano sono state create speciali etichette. La regione di nascita non è necessariamente coincidente con quella dove l'autore decide poi di risiedere ma indica in molti casi l'appartenenza ad una zona linguistica, che, come vedremo più volte, è una variabile fondamentale nell'attività di scrittore in Italia<sup>23</sup>. (Abbreviazioni: Veneto e Friuli (province di Udine e Pordenone): VENETO, Marche e Abruzzo: MARCAB, Piemonte, Valle D'Aosta Liguria: PIELI, Lombardia: LOM, Emilia Romagna: EMI, Calabria e Basilicata: CALBA, Lazio: LAZ, Sardegna: SARD, Sicilia: SIC, Toscana e Umbria: TOSC, Campania: CAM, Puglia e Molise: PUG; Estero: EX, Regioni successivamente incluse nel Regno d'Italia (Trento e Trieste): IRRE).

---

<sup>23</sup> Cfr G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit. p. 70 – 71. La ricerca di Albergoni, che ci concentra sulla popolazione di scrittori residente nella città di Milano, dà molto più peso alla mobilità degli autori piuttosto che sulla regione d'origine.

## **Genere**

Il genere è stato assegnato sulla base del nome anagrafico. Qualora il nome non fosse completo o non fosse precisamente indicativo del sesso del suo possessore, il genere non è stato segnalato, come è successo per 29 individui.

## **2.2. Informazioni sociografiche**

### **Professione/condizione del padre**

Si tratta di un'informazione non facilmente recuperabile ma che, quando è presente, può suggerire in maniera abbastanza precisa la condizione sociale del singolo autore. Il recupero delle informazioni in questo campo è ovviamente distorto dal fatto che sono più facilmente indicate nel caso degli autori che hanno conosciuto una popolarità più o meno duratura e che sono entrati nel canone letterario. Allo stesso tempo la definizione di professione come attività lavorativa rischia di essere sottoposta ad una visione retrospettiva che “professionalizza” delle condizioni che non sono e non erano necessariamente lavorative, come per esempio la politica. Non tutte le notizie ricavate dai vari repertori (o più facilmente da specifiche biografie) fanno riferimento alla professione, ma si trovano informazioni varie sull'attività lavorativa del padre, sulle pratiche artistiche, sulla condizione generale della famiglia, sull'impegno in politica. Si è cercato in ogni caso di dare atto di tutte queste possibili sfaccettature e di creare una nomenclatura che si rifacesse a categorie più o meno omogenee e che potesse essere facilmente recuperata attraverso una ricerca per parola. La condizione di “nobile” è stata segnalata nel caso risultasse un qualche titolo nobiliare, anche riferito non ai genitori ma allo scrittore stesso, perché si presuppone sia un titolo ereditario. La condizione di “possidente” indica l'appartenenza a una famiglia agiata, proprietaria terriera<sup>24</sup>. La professione “funzionario” indica una persona impiegata ad alti livelli nell'amministrazione pubblica o privata (burocrati, figure impegnate nell'alta finanza, direttori scolastici, ispettori carcerari). Le libere professioni sono state indicate con il loro titolo: “medico”, “ingegnere”, “architetto”, “giurista” (che si è preferito al titolo “avvocato” perché utilizzato anche da Tommaso Nappo nel suo *Indice biografico italiano*). Le pratiche artistiche (musica, scultura, pittura, teatro) sono state raggruppate sotto lo stesso termine generico di “artista” ma comunque specificate. Lo stesso vale per i mestieri della penna: coloro che sono indicati come “scrittori” possono essere allo stesso tempo drammaturghi, giornalisti di cronaca o amatori che scrivono versi senza doverne necessariamente ricavare un salario. Pur considerando improbabile poter fare un ritratto sociografico specifico e veramente attendibile della classe dei romanzieri, dato il numero molto basso di schede che sono state riempite con questa informazione (129, un po' più del 10 %) e le varie distorsioni che il recupero di un simile dato

---

<sup>24</sup> Il concetto di “possidente” è di problematica definizione perché sono pochissimi i repertori biografici che segnalano in maniera chiara la presenza di rendite agrarie in famiglia. È molto più comune rilevare titoli nobiliari (Cfr G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit., pp. 77 – 74).

mette in atto, si è comunque scelto di indicare la professione / condizione del padre che può risultare utile in uno studio con campioni ridotti<sup>25</sup>.

### **Educazione**

Il campo “educazione” indica la formazione scolastica e i titoli di studio. Se per un singolo autore si sono raccolte più informazioni riguardo alla sua carriera scolastica è stato messo in evidenza il titolo di studio più alto. Nel caso si sia trovata notizia della laurea, è stata segnalata, qualora possibile, sia la tipologia (legge, lettere, medicina) sia l'università dove l'autore in questione ha conseguito il titolo di studio, sia la data di conseguimento. È stato indicato il possesso della laurea in legge o in medicina anche per tutti coloro che accompagnano il loro nome con il titolo professionale all'interno dei diversi repertori bibliografici o di cui è noto l'esercizio della professione. Se si è trovata notizia di un abbandono degli studi universitari, è stata utilizzata un'etichetta specifica che indica il dominio di appartenenza ma anche l'interruzione della carriera universitaria (per esempio “laurea in legge” significa che è stato conseguito il titolo, “studi in legge” che si è semplicemente frequentata l'università senza arrivare alla fine del percorso). Allo stesso modo si è agito nel caso fosse stato segnalato un percorso di studi irregolari (“studi irregolari”). Si è cercato per quanto possibile di uniformare le informazioni a proposito dei titoli scolastici come i diplomi liceali e tecnici che sono molto più variegati rispetto ai già sufficientemente specifici titoli universitari, dando peso allo scopo della formazione (“studi militari” per coloro che hanno frequentato varie accademie, “studi magistrali” per coloro che hanno seguito corsi di formazione per insegnanti, “studi artistici” per coloro che hanno un diploma di conservatorio o di Belle Arti), specificando qualora possibile il tipo del diploma e il luogo dove è stato conseguito. Qualora le informazioni sulla carriera scolastica di un autore fossero troppo vaghe o non inquadrabili all'interno delle varie categorie predefinite, si è comunque scelto di riportare l'informazione concernente (“studi vari”, “studi privati” ) per segnalare la presenza di un certo percorso di studi. Si è a conoscenza del titolo di studio o della formazione di circa 160 autori.

### **Professione/ condizione**

Per professione e condizione s'intende l'attività lavorativa che integra e accompagna la pubblicazione dei romanzi e in generale l'attività di scrittore. Non è stata creata quindi la categoria “scrittore” né “romanziera”, ma tutta una serie di altre categorie che indicano o le attività complementari o la condizione generale. Come per il campo “professione/condizione

<sup>25</sup> Per la categorizzazione delle professioni dei padri degli scrittori si può fare riferimento alla ricerca di Remy Ponton sugli scrittori francesi di cui è oggetto la sua tesi di dottorato (R. Ponton, *Le champ littéraire en France, de 1865 à 1905, recrutement des écrivains, structure des carrières et production des oeuvres*, Thèse 3e cycle Sociologie Paris V, EHESS, 1977, sous la dir. de P. Bourdieu). Queste categorie sono state utilizzate anche da C. Charle, *Situation du champ littéraire* in “Littérature”, N°44, 1981. L'institution littéraire II. pp. 8-20; e da G. Sapiro, *La guerre des écrivains: 1940 – 1953*, Paris, Fayard, 1999.

del padre” si è cercato di omogeneizzare le varie categorie attorno a dei termini specifici per permettere la ricerca semantica. In questo caso, è stata molto utile non solo la presenza di repertori specifici come *Letterati e giornalisti* di Teodoro Rovito, ma anche il fatto che la popolazione dei romanzieri tenda ad avere carriere professionali all'interno di domini non eccessivamente distanti dalla letteratura. La maggior parte di coloro che sono stati censiti all'interno di questa categoria hanno lavorato nella scuola, nelle redazioni di giornali o riviste, come impiegati di vari istituti culturali, il che ha permesso di indicizzare questo campo con una terminologia meno dispersiva. Le categorie più rappresentate sono “pubblicista”, “insegnante”, “impiegato”, “funzionario”. Per “pubblicista” s'intende un autore che ha, durante la sua carriera, collaborato assiduamente ad un periodico, assunto ruoli direttivi all'interno di una o più redazioni e/o fondato giornali o riviste di varia natura. Quest'informazione è stata facilmente reperibile grazie ai repertori di Teodoro Rovito e di Angelo de Gubernatis che sono specificatamente dedicati agli scrittori e che normalmente riportano notizie abbastanza dettagliate sulla carriera giornalistica del singolo autore, specificate poi in un ulteriore campo: “attività giornalistica”. Anche lo spoglio dei periodici compiuto nella seconda fase della ricerca ha permesso di raccogliere informazioni sui redattori delle differenti riviste, integrando quello che già era stato ricavato dai repertori. “Insegnante” indica indifferentemente il maestro di scuola elementare, il professore liceale o universitario: quando le fonti lo hanno consentito è stato comunque specificato quale tipo di scuola e di insegnamento erano praticati dall'autore in questione. “Impiegato”, come nel caso precedente, è un termine generico che afferisce ad una condizione di lavoro subordinato sia nell'ambito pubblico che privato: nel caso degli scrittori c'è una maggioranza di impiegati che sono bibliotecari e archivisti, attività che sono normalmente specificate. “Funzionario” sottintende un ruolo direttivo, in questo frangente spesso concernente l'ambito scolastico: sono considerati “funzionari” gli ispettori e i direttori scolastici, i rettori dell'università, i provveditori agli studi.

Rispetto al campo “professione / condizione del padre” si è cercato di essere più specifici nell'ambito dei vari mestieri della penna. Oltre a “pubblicista” come collaboratore giornalistico a vario titolo, si è creata la voce “drammaturgo” che indica l'attività di scrittura per il teatro sia di prosa che d'opera (sia i commediografi che i librettisti sono raggruppati sotto quest'etichetta). Per quanto riguarda le altre attività artistiche (musica, teatro, arti plastiche) sono state riunite insieme, come in precedenza, sotto la voce “artista”. È stata creata la voce “conferenziere” per indicare l'attività di divulgazione, scientifica o letteraria, che alcuni autori compivano con continuità. Le professioni liberali sono indicate dal nome specifico “giurista”, “ingegnere”, “medico”. L'attività di avvocato è stata indicata qualora se ne abbia trovato notizia in uno dei vari repertori e non basandosi sul semplice titolo di studio che spesso non è indice di un vero esercizio della professione.

Ci sono inoltre una serie di voci che non indicano necessariamente un'attività lavorativa ma una condizione sociale specifica, come “nobile”, “militare”, “accademico” o “canonico”: quest'ultima è stata assegnata a coloro che risultano essere parte, con gradi diversi, delle gerarchie ecclesiastiche. Questa condizione è facilmente rilevabile perché spesso segnalata nel frontespizio di un libro, accanto al nome, e quindi anche nei diversi cataloghi. “Militare” indica una carriera nelle forze armate e non l'arruolamento volontario e temporaneo in occasione di conflitti. “Accademico” indica l'appartenenza ad alcuni istituti come l'Accademia della Crusca.

Per quanto riguarda le donne, è stata riportata anche la professione del marito, la quale normalmente viene indicata nelle biografie delle scrittrici.

Com'è prevedibile, queste professioni o condizioni sono spesso sovrapponibili: è stato scelto di inserirle nel campo in ordine alfabetico, collocando prima le attività equiparabili ad una professione, e in un secondo momento le voci che si rifanno ad una condizione non necessariamente lavorativa. Un autore che è un giornalista, ma che ha lavorato nella scuola sia come insegnante sia come direttore è indicato come “funzionario, insegnante, pubblicista”. Un autore di natali nobiliari che si dedichi al teatro e all'avvocatura viene segnalato come “avvocato, drammaturgo, nobile”.

Questo campo è stato riempito per circa cinquecento autori.

### **Attività politica**

Il campo “attività politica” è abbastanza variegato perché contiene informazioni sulle eventuali cariche elettive (“deputato”, “senatore”, “candidato”) o municipali (“sindaco”, “consigliere comunale”); sull'appartenenza ad alcuni partiti o formazioni (“socialista”, “garibaldino”, “repubblicano”) o sulla partecipazione ai moti indipendentisti, con una notazione speciale per la condizione di esule. Queste informazioni riguardano l'intera carriera di un autore, e sono presenti anche se le nomine o le elezioni sono avvenute nel XX secolo. Grazie ai vari repertori di Telesforo Sarti (*Il parlamento italiano nel cinquantenario dello statuto: profili e cenni biografici di tutti i senatori e deputati viventi; Il Parlamento subalpino e nazionale: profili e cenni biografici di tutti i deputati e senatori eletti dal 1848 al 1890*) si è potuta definire anche l'area politica di appartenenza dei vari deputati e il seggio dove sono stati eletti.

### **Attività giornalistica**

In questo campo viene specificata l'attività che nel campo “professione / condizione” viene indicata con il nome “pubblicista”. Le informazioni sono state tratte principalmente dal repertorio stilato da Teodoro Rovito che intendeva per l'appunto censire l'attività dei giornalisti italiani tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Sono state riportate le varie



cariche (“collaboratore”, “redattore”, “direttore”, “fondatore”, “corrispondente”) e dove reperiti, anche i titoli dei giornali, delle riviste a cui gli autori prestavano il loro lavoro.

### **2.3. Informazioni bibliografiche**

#### **Prima opera pubblicata**

Basandosi sulle opere presenti in CLIO e in SBN, per ogni autore è stata riportata la data della prima pubblicazione, il titolo e qualora presente la tipologia. In questo modo si può determinare, se presente la data di nascita, l'età in cui l'autore ha cominciato a pubblicare e comunque il genere con cui faceva l'ingresso nel mercato librario. In caso di discrepanza tra i dati presenti in CLIO e la lista di SBN è stata riportata l'opera più datata.

#### **Produzione in Clio**

La cifra che viene riportata nel campo qui specificato ha lo scopo di fornire un parametro per individuare la natura episodica o continuativa delle pubblicazioni dell'autore considerato nel periodo a cui si fa riferimento. Un autore che risulta aver pubblicato decine di diverse opere (anche se non romanzi) nei trent'anni di cui ci si occupa assume un significato differente, soprattutto per la sua relazione con il mondo editoriale, rispetto ad un autore per cui si segnala solo una pubblicazione.

#### **Produzione generale**

Questo campo è dedicato a determinare le tipologie di scritti e pubblicazioni che costituiscono la bibliografia completa di ogni autore e che si possono ritrovare in Clio e in SBN. La questione è particolarmente problematica perchè se si usano categorie moderne per definire generi ora completamente istituzionalizzati (per esempio il concetto di “saggio”) si rischia di sovrapporre alla produzione di un dato autore un concetto che lui stesso non sarebbe riuscito a rappresentare. Inoltre ci si deve basare solamente sui titoli, che notoriamente sono solo in parte indicativi della realtà di uno scritto. Per cercare di definire al meglio le varie tipologie di scritti che un autore di fine XIX secolo poteva immaginare di affrontare si sono quindi utilizzate almeno in parte le categorie rintracciabili in repertori dello stesso periodo, già citati in questo capitolo introduttivo, per esempio il *Catalogo* del Pagliani, la *Bibliografia di'Italia* e poi *italiana* redatta dall'Associazione degli editori, e il *Bollettino delle pubblicazioni ricevute per diritto di stampa*.

La *Bibliografia italiana* ha per esempio un sistema classificatorio abbastanza complesso che appare a partire 1876 all'inizio di ogni volume con il titolo di *Indice metodico* e che comprende 20 sezioni, alcune divise in specifiche sottosezioni. Abbiamo consultato i volumi pubblicati tra la metà degli anni settanta e gli anni ottanta e i cambiamenti tra un anno e l'altro sono risultati minimi (tabella 1).

tabella 1

Atti accademici, enciclopedie, bibliografie	
Teologia e pie letture	
Scienze di stato. Giurisprudenza.	Opuscoli politici Economia politica. Finanza. Statistica.
Scienze mediche veterinarie.	
Scienze naturali. Fisica. Chimica. Farmaceutica	
Filosofia morale	Educazione. Istruzione,
Libri elementari.	
Lingue classiche antiche e lingue orientali. Archeologia. Mitologia.	
Lingue e dialetti moderni,	
Storia e scienze ausiliare	Biografie
Geografia, topografia, etnografia, viaggi.	
Matematiche pure e applicate.	
Scienze militare. Ippologia	
Scienze commerciali. Industria.	
Scienze delle costruzioni. Arti meccaniche e ferroviarie. Arte nautica	
Agricoltura, selvicoltura, miniere, economia domestica.	
Belle lettere	Poesia Teatro Racconti, novelle, romanzi.
Belle arti	
Scritti popolari	
Scritti vari, poligrafia.	

Il *Bollettino delle Pubblicazioni ricevute per diritto di stampa dalla Biblioteca Nazionale di Firenze*, riprende più o meno questo schema: d'altra parte è la continuazione della *Bibliografia italiana* e negli ultimi anni del secolo assumerà di nuovo questo titolo (tabella 2).

tabella 2

Bibliografia	Atti accademici
Filosofia. Teologia	Pubblicazioni ascetiche religiose e pie letture.
Istruzione. Educazione	Libri scolastici
Storia. Geografia	Biografia contemporanea
Filologia. Storia letteraria	
Letteratura contemporanea	Poesia romanzi, novelle Teatro Miscellanea e lettere popolari (almanacchi, strenne)
Legislazione. Giurisprudenza.	
Scienze politico sociali	Statuti. Bilanci
Scienze fisiche, matematiche e naturali	
Medicine	
Ingegneria. Ferrovie.	
Guerra. Marina.	
Belle arti.	
Agricoltura. Industria. Commercio.	

Il *Catalogo* di Attilio Pagliaini, è il più problematico, perché se escludiamo alcune grandi categorie come *Letteratura*, *Storia*, *Filosofia*, *Belle Arti*, e per entrare più nel nostro ambito *Teatro*, *Poesia*, e *Romanzi, racconti, novelle*, il resto del catalogo per materie è una vera e propria soggettazione che definisce ogni singola pubblicazione attraverso l'argomento trattato; ragione per cui esiste la materia *Castellamare di Stabia* per le pubblicazioni che trattano della cittadina campana, o la materia *Stomaco* che include tutti gli autori che si sono occupati in qualche maniera dell'apparato digerente. Inoltre, le macrocategorie che si citavano poc'anzi sono segmentate al loro interno in maniera non troppo chiara. Per esempio all'interno della categoria *Letteratura* si trovano sezioni per le varie tradizioni letterarie (non solo nazionali, visto che è compresa la *Letteratura sanscrita*), e le più consistenti tra queste (per esempio *Letteratura italiana*) sono ulteriormente suddivise tra raccolte critiche, epistolari e carteggi di autori, e *Trattati e compendi*, una categoria che viene in seguito strutturata per epoche. Uno schema così complesso (si ritrova in egual misura anche per la categoria *Storia*) diventa difficilmente utilizzabile nel caso di questa banca dati, anche se introduce alcune differenziazioni che mancano negli altri esempi: per esempio la sezione *Romanzi, racconti, novelle* ha una suddivisione speciale per inquadrare la narrativa per fanciulli.

Basandosi in parte su queste categorizzazioni si è quindi deciso di stilare una lista di “generi” o “tipologie” che potessero in maniera esemplificativa illustrare le carriere bibliografiche degli

autori compresi nella banca dati, e in particolar modo per coloro che entreranno a far parte di campioni più ridotti e controllabili. I termini che si sono usati non sono perfettamente indicativi ma cercano di rifarsi ad un dominio o ad un ambito più o meno omogeneo oppure ad una precisa forma letteraria. Oltre all'inevitabile romanzo, che è il criterio selettivo per eccellenza, le categorie più "sicure" sono quelle afferenti ai generi letterari classici (poesia, teatro). Rispetto alle ripartizioni dell'epoca, si è introdotta anche la categoria "Novelle" che indica o la pubblicazione di opere di fiction in prosa non superiori alle cento pagine oppure raccolte di racconti e novelle.

La categoria "poesia" molto semplicemente racchiude tutte le produzioni poetiche, raccolte di versi, poemi, inni, pubblicazioni in rima per nozze, il che è perfettamente in linea con quello che si ritrova nel *Bollettino*, nella *Bibliografia* e nel *Catalogo*. Anche la voce "Teatro" è relativamente semplice, in quanto indica la pubblicazione di drammi, commedie, tragedie, farse, bozzetti scenici, monologhi, azioni e scene drammatiche, atti singoli, proverbi, sia in versi che in prosa. Sono state però incluse, a differenza delle compilazioni contemporanee, anche le opere che hanno il teatro come argomento: proposte di riforma, raccolte di recensioni su eventi teatrali<sup>26</sup>.

Altre categorie sono state introdotte pur non essendo necessariamente indicate dai contemporanei perchè utili a illustrare alcune pratiche correnti, (per esempio "discorso" che come vedremo più avanti riguarda tutte le ristampe di conferenze, prolusioni e lezioni che erano una parte consistente del "mestiere" di letterato, o "infanzia", che invece riunisce le opere esplicitamente dedicate ai bambini, che cominciano ad essere specificatamente scritte in quegli anni). Per queste categorie e per tutte le altre sono riportati una serie di esempi che aiutano a illustrare le varie caratteristiche.

I primi esempi sono per lo più di tipo formale, ovvero riguardano quella che può essere definita la forma e l'intenzione originaria dello scritto, e non tanto il contenuto. Oltre a "poesia", "teatro" e le categorie della narrativa che sono afferenti a generi letterari riconosciuti, ne sono state create altre per dare ragione di alcune pratiche specifiche.

- "Discorso": pubblicazione di testi di conferenze, discorsi pubblici di varia natura, prediche religiose, interventi parlamentari, elogi funebri, monologhi anche in versi, insomma di tutto quello che si suppone abbia avuto una performance orale prima di essere stampato<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Esempi: Gualtieri, Luigi: *Il duello: dramma in quattro atti*; Corbellini, Piero: *Pier della Vigna: tragedia*; Galassi Gregoretti, Pio: *Il naso del padrone, Il signor Bemolle, Un povero diavolo: scherzi comici in un atto*, dell'artista drammatico Pio Galassi Gregoretti; Salvestri, Giovanni, *La corda al collo: dramma in sei atti, di Giovanni Salvestri, tolto in parte dal romanzo omonimo di E. Gaborieau*; Altavilla, Raffaele: *Dodici mesi in un'ora: commedia in un atto ad uso degli Istituti di educazione, 1874*.

<sup>27</sup> Esempi: Ferruggia, Gemma: *Autori ed autrici: conferenza tenuta la sera del giorno 27 aprile 1894 al Circolo degli artisti in Firenze, 1895*; Straticò, Alberto: *Gli asili infantili: Discorso letto in gioiosa Marca (provincia di Messina) il Giorno 5 giugno 1892, Festa dello Statuto, per la solenne inaugurazione dell'asilo infantile Regina Margherita, 1892*; Bozzola, Vittorio: *Le vie di Novi, conferenza del Prof. V. Bozzola, 1910*; De Santi, Angelo, *L'immacolata: discorso, 1907*; Della Sala Spada, Agostino, *Tripoli! tripoli!: Monologo in versi, recitato nella serata di beneficenza pro tripoli, il 21 gennaio 1912, nel Teatro di Moncalvo, dall'alunna Bettina Rossi*; Abba, Giuseppe Cesare: *discorso*

- “Parole per musica”: con questa etichetta si indica la pubblicazione di libretti d'opera, parole per sonate, stornelli, romanze e varie pubblicazioni che si pensano eseguite oralmente con accompagnamento musicale. Per il Pagliani e per la *Bibliografia* questa tipologia di scritti in buona parte ricade direttamente sotto la categoria *Teatro*<sup>28</sup>.
- “Manuale”: il campo “Manuale” riguarda le pubblicazioni eminentemente pratiche come i libri di buone maniere ed i galatei, le raccolte di precetti, i manuali di *selfhelp*, i manuali pratici in genere, i libretti di istruzioni, i frasari, le enciclopedie e i dizionari. Questa categoria può essere avvicinata anche se solo in parte agli *Scritti popolari* che vengono censiti nella *Bibliografia italiana*. Quello che è utile rilevare di una tipologia così variegata è la specifica intenzione di indirizzarsi in maniera funzionalista ad un pubblico più o meno individuabile, che è poi una caratteristica centrale delle nuove concezioni della scrittura e della lettura che s'intersecano con i cambiamenti del mercato editoriale<sup>29</sup>.
- “Memoria”: per “memoria” s'intendono tutte le pubblicazioni autobiografiche sia legate ad un singolo evento, (per esempio la memorialista risorgimentale e garibaldina) sia la ricostruzione della proprie esperienze in ambito specifico (per esempio lavorativo), sia la pubblicazione di diari. Anche questa è una categoria che non trova riscontro nelle classificazioni dell'epoca, ma in questo frangente era funzionale per segnalare gli autori che avessero eventualmente lasciato dei ricordi sulla loro attività o sul loro percorso<sup>30</sup>.

Per quanto riguarda invece le distinzioni che si possono fare sulla base del pubblico a cui gli scritti erano rivolti sono state rilevate due principali categorie: la letteratura per l'infanzia e il libro scolastico. È ben noto come il periodo si caratterizzi per l'emergere di una letteratura dedicata specificatamente alle donne, che può essere però assimilata ai galatei e ai manuali per la gestione della casa, oppure ad una letteratura moralistico-educativa dedicata ai giovani

---

pronunciato l'8 settembre 1889 all'inaugurazione del monumento di Garibaldi a Brescia, 1889.

<sup>28</sup> Esempi: Berninzone, Raffaello: *Le educande di Sorrento: melodramma giocoso in tre atti*, di Raffaello Berninzone; musica di Emilio Usiglio, Del Corno, Giuseppe, *L'Autunno: romanza in chiave di sol con accompagnamento di pianoforte*, parole di Del Corno Ing. Giuseppe, Musica di Camillo Felice Caglio; Rosa, Arturo: *Flora: operetta in due atti*, musica di Leandro segreto; Tigri, Giuseppe: *Impressioni campestri toscane per canto e pianoforte*, di Mario Pieraccini, parole di Giuseppe Tigri, 1919.

<sup>29</sup> Esempi: Basso Dalla Rovere, Ugo: *L'arte d'esser promossi agli esami, 1894 - L'arte di ricordare: Nuovo Sistema di mnemotecnica basato esclusivamente sulle leggi dell'associazione delle idee e della memoria, insegnata mediante un Corso di quattro Lezioni. Lezione I*, 1894; Pigorini Beri, Caterina, *Le buone maniere: libro per tutti*, 1893; Rizzati, Ferruccio, *Enciclopedia tascabile: repertorio di cognizioni utili per tutti*, 1907, Majocchi Plattis, Maria: *Eva regina: il libro delle signore: consigli e norme di vita femminile contemporanea*; Fanfani, Pietro: *Voci e maniere del parlar fiorentino*; Bettini, Pompeo, *Il viaggiatore poliglotta: vocabolario per la pronuncia dei principali nomi geografici*, 1899.

<sup>30</sup> Esempi: Bizzoni, Achille, *Impressioni di un volontario dell'esercito dei Vosgi*, 1871; Bellincioni, Gemma, *Io e il palcoscenico: trenta e un anno di vita artistica*, 1920, Garibaldi, Giuseppe: *Vita e memorie di Giuseppe Garibaldi*, scritte da lui medesimo e pubblicate da Alessandro Dumas, con introduzione di Giorgio Sand, 1860, Neera, *Una giovinezza del XIX secolo*, 1919.

in generale: dati i presupposti, si è quindi preferito non creare una categoria riferita al pubblico femminile.

- “Infanzia”: infanzia è una categoria che serve a definire non tanto il genere ma il pubblico a cui le pubblicazioni censite si riferiscono. Si considerano quindi tutti gli scritti che sono espressamente dedicati all'infanzia e alla gioventù, che possono ovviamente appartenere ad un genere specifico come “romanzo”, “novelle”, “poesia”, “teatro”. Pagliani compie questa distinzione all'interno della categoria del romanzo, della poesia e del teatro, creando una sezione *Per fanciulli*, che invece manca negli altri repertori<sup>31</sup>.
- “didattica”: con “didattica” si indicano le opere scolastiche, come i sillabari, gli abbecedari, i manuali di grammatica, di lingua o di altre materie, o i libri di lettura o di educazione indirizzati a categorie speciali come i soldati. Si sono incluse in questa categoria anche le pubblicazioni, le relazioni, le disposizioni, gli studi di vario genere che hanno a che fare con la scuola come oggetto di dibattito, come le proposte di riforma, o quanto concerne il discorso sull'alfabetizzazione perchè suggeriscono comunque un interesse per l'ambito scolastico-educativo. Corrisponde alle categorie *Educazione – istruzione – Libri scolastici/ elementari* del *Bollettino* e della *Bibliografia*, e alle sezioni *Libri di testo e istruzione* per il Pagliani<sup>32</sup>.

L'ultima tipologia di scritti che si sono censiti riguarda invece più prettamente l'argomento trattato e quindi si sovrappone meglio alle categorie redatte alla fine del XIX secolo. Si parla quindi di un genere vario, che può afferire a delle tipologie già citate (per esempio “discorso” per una conferenza sulla filologia slava o per una predica domenicale), che più che indicare un'altra pratica letteraria parallela, vuole rendere conto degli altri interessi di ogni singolo autore. Per esempio la pubblicazione di scritti religiosi di accanto ai romanzi inquadra meglio il ruolo che uno scrittore può voler dare alla narrativa. Qui di seguito vengono riportati gli esempi per le categorie più frequenti.

- “Divulgazione” (scientifica): sotto questa etichetta si sono classificate le opere di natura tecnico- scientifica o riguardanti le nascenti scienze sociali come la statistica, l'ingegneria, l'economia o la medicina, sia specialistiche (anche di ambito accademico, seppure la specializzazione in questo campo non sia così facilmente rilevabile), sia di dimensione divulgativa, quindi dedicate ad un pubblico più ampio. A questa tipologia

<sup>31</sup> Esempi: Andrè, Clelia: *Fiabe per ragazzi*, 1899; Falorsi Sestini, Ida: *per le vie della vita: libro di educazione per gli adolescenti e per il popolo*, 1919; Bencivenni, Ildebrando: *Il millantatore, commediola in un atto per bambini*; Cagnacci, Carlo, *La santa infanzia racconti per fanciulli*, 1900; Bazzocchi, Erminia, *Demonietto: bozzetto drammatico in un atto*, 1894; Fava, Onorato: *Blitz e Friz: racconto*, 1830.

<sup>32</sup> Esempi: Abba, Giuseppe Cesare, *Uomini e soldati: letture per l'esercito e pel popolo*, 1890; Almerighi, Ginevra: *Dei rapporti degli asili col governo: appunti sugli asili rurali*, 1884; Arietti, Giuseppe: *Dettati per le classi elementari, ordinati secondo le regole della punteggiatura e dell'ortografia*, 1910; Cajmi, Carlo: *Compendio di geografia descrittiva e statistica: lezioni proposte ai giovinetti*, 1858, Lagorio, Giulio: *Fiore di letture francesi: conversazione preparata e graduata su argomenti familiari, avviamento alla spiegazione di passi d'autore, dettati di facili proposizioni, fraseologia, educazione morale e patriottica*; Bencivenni, Ildebrando, *Questioni ardenti di riforma scolastica*, 1881.

afferiscono una lunga serie di categorie schedate nella *Bibliografia italiana* e nel *Bollettino*, dalle scienze militari all'agricoltura. Si è voluto raggrupparle assieme perchè nell'ottica di questa ricerca non risulta troppo utile differenziare tra le varie discipline. Quello che si è voluto sottolineare è piuttosto altro l'appartenenza ad altre sfere discorsive più o meno omologate<sup>33</sup>.

- “filologia”: con “filologia” si indicano tutte le opere che riguardano la storia e la critica letteraria (comprese le curatele di opere classiche), nonché la linguistica e gli studi filologici. Sono stati inserite anche le raccolte di articoli di critica letteraria moderna. Sono stati esclusi i manuali di storia di storia letteraria esplicitamente scritti per la scuola, che d'altra parte sono molto numerosi. Corrisponde grosso modo alle categorie *Letteratura – Lingue* del Pagliani, alle *Belle lettere – Lingue classiche antiche e lingue orientali – lingue e dialetti moderni* del *Bibliografia italiana* e alla *Filologia – Storia letteraria* per il *Bollettino*<sup>34</sup>.
- “storiografia”: sotto la voce “storiografia” si intendono le pubblicazioni di carattere storico come le grandi sintesi, la pubblicazione e riedizioni di documenti antichi, le cronologie, le opere di storia locale, le ricostruzioni di eventi storici. La storia è un dominio ancora molto legato all'ambito letterario di cui è considerata parte preponderante. La creazione di questa voce vuole quindi dar conto di una produzione autonoma che non riguarda la manualistica scolastica ma che non sempre è facilmente distinguibile da una produzione narrativa di fiction di carattere storico. Un'etichetta a parte, “biografia”, è stata creata per gli autori che si sono cimentati in opere biografiche collettive o su un singolo personaggio. Corrisponde più o meno perfettamente alla categoria *Storia* del Pagliani, *Storia e scienze ausiliarie - Biografie* della *Bibliografia Italiana* e *Storia – Geografia – Biografia contemporanea* ad esclusione delle opere geografiche del *Bollettino*<sup>35</sup>.
- “politica-diritto”: il termine “politica-diritto” indica le pubblicazioni di discorsi

<sup>33</sup> Esempi: Rusticini, Carlo: *Sul regno crittogamico e specialmente sui funghi : cenni di botanica popolare*, compilati da Carlo Rusticini, 1872; Varisco, Dino: *Sulla deviazione apparente del piano d'oscillazione di un pendolo, dovuta alla rotazione terrestre*, 1890; Acerboni, Cesare: *Meccanica moderna: Motori, Luce, acetilene, applicazioni pratiche*, 1900; Rizzati, Ferruccio: *Contributo alla scienza dei meteoriti: catalogo cronologico ragionato dei meteoriti visti cadere o scoperti dall'anno 1478 av. Cr. Al 1888, 1889*, Zecchini, Stefano Pietro, *Del principio di equità nell'imposta: desiderii di riforme all'attuale nostro sistema finanziario*, 1850; Busnelli, Valerio: *Dizionario classico di storia naturale*, 1873.

<sup>34</sup> Esempi: Albertazzi, Adolfo, *Romanzi e romanzieri del Cinquecento e Seicento*, 1891; Bacci, Vittorio: *Giacomo Leopardi: studio critico*, 1874; Balsamo Crivelli, Gustavo: *L'Ossian del Cesarotti*, 1925; Capelletti, Licurgo: *Commento sopra l'Ottava novella della Quinta giornata del Decamerone*, 1875, Tigri Giuseppe: *Scelta di lettere famigliari, libri quattro di M. T. Cicerone*, con note italiane per cura di Giuseppe Tigri.

<sup>35</sup> Esempi: Bacci, Vittorio, *Ricordi del Risorgimento italiano*, 1890; Caliari, Pietro, *Il monachesimo e il mondo: criteri storici*, 1891; Gnoli, Domenico, *Storia di Pasquino: dalle origini al sacco di Borbone*, 1897; Bozzola Vittorio, *Leggende e figure nelle storia di Novi dalla origini alla fine del 1900*, 1925; Piccardi, Gian Leopoldo: *saggio di una storia sommaria della stampa periodica*, 1886; Tioli Luigi, *Bilancio storico italo – francese dal 1789 al 1889*, 1890; Santini, Arturo: *La Sardegna: Memorie storico-descrittive*, 1875; Bettoni Cazzato, Francesco: *Gli italiani nella guerra d'Ungheria 1848-1849: storia e documenti*, 1887; Abignente, Filippo, *La disfida di Barletta e i tredici campioni italiani: studio storico – critico con documenti noti ed inediti*, 1903, Zini, Luigi, *Storia popolare d'Italia: dalle origini fino ai giorni nostri*.

elettorali o parlamentari, relazioni, proposte di natura politica varia (riforma elettorale), pamphlet critici sulla situazione politica, letteratura socialista o antisocialista, reportage e inchieste sul parlamento o sulla vita politica in generale, nonché trattati e dissertazioni di diritto. Corrisponde alle categorie *Scienze politico-sociali – Legislazione - Giurisprudenza* del *Bollettino*, *Opuscoli politici – Scienze di stato. Giurisprudenza - economia politica. Finanza. Statistica. Amministrazione della Bibliografia*, e a numerosissime e poco individuabili materie nel catalogo del Pagliani<sup>36</sup>.

- “Viaggio”: all'interno di questa tipologia sono state inserite le opere che hanno a che fare con la concezione classica della letteratura di viaggio, ovvero i reportage dall'estero, i racconti sulla vita delle grandi città, le guide turistiche, le descrizioni di luoghi più o meno esotici, ma anche inchieste che si occupano di varie regioni italiane e delle loro tradizioni. Si può assimilare alla categoria *Geografia – topografia -etnografia – viaggi* della Bibliografia e alla sezione *Geografia* del *Bollettino*<sup>37</sup>.
- “religione”: con “religione” s'intendono tutti gli scritti di ordine religioso, tra cui le prediche, le vite dei santi, dei beati e delle personalità importanti della chiesa, i libri di preghiera. Sono parte della categoria ancora molto ben rappresentata che nella *Bibliografia* è titolata *Teologia e pie letture* e nel *Bollettino Pubblicazioni religiose/ascetiche e pie letture*. Anche in questo caso Pagliani seziona questo argomento in più materie<sup>38</sup>.

Ad alcuni autori (meno di una decina) è stata assegnata la categoria *Filosofia* che si può far corrispondere alla sezione *Filosofia* che si trova in tutti e tre i repertori. Anche la sezione “Belle arti” è sempre presente (con la differenza che nel *Bollettino* e nella *Bibliografia*, oltre all'arte figurativa e all'architettura, comprende anche la musica): in questa banca dati è stata introdotta l'etichetta “Arte”.

L'etichetta “traduzione” è completamente assente dalla classificazione di fine Ottocento: vedremo in seguito come si tratti di un'attività che non aveva ancora un riconoscimento

<sup>36</sup> Esempi: Righetti, Carlo, *Programma politico del signor dottor Carlo Righetti in risposta all'offerta della candidatura nel collegio elettorale d'Imola fattagli da alcuni elettori*, 1865; Vetroni, Achille, *Relazione della commissione sulle opere pubbliche classificate secondo la utilità da far costruire o agevolare con sussidi dalla amministrazione comunale di Avellino*, 1888; Trespoli, Gino, *Progetto d'un nuovo testo della legge elettorale politica : riforma al testo della legge elettorale, 28 marzo 1895, n.83*, 1899; Almerighi, Ginevra, *Montecitorio: dalla camera note a lapis*, 1887.

<sup>37</sup> Esempi: Barboni, Leopoldo: *Col Carducci in Maremma*, 1906; De Amicis, Edmondo, *Olanda*, 1874; Del Balzo, Carlo, *Parigi e i parigini*, 1884; Bosdari, Lodovico; *Pampa e foreste: da sud a nord nella Repubblica Argentina*, 1886, Benvenuti, Matteo, *Da Milano a Venezia in ferrovia*, 1877, Marcotti, Giuseppe, *Guide-souvenir de Florence et pays environnants*; Tigri, Giuseppe: *Pistoia e il suo territorio; Pescia e i suoi dintorni : guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, 1854.

<sup>38</sup> Esempi: *Religione, Santi, Vescovi*). (esempi: Albini Crosta, Maddalena, *Gioje celesti della santissima Eucarestia per tutte le circostanze della vita : operetta dedicata alle anime devote*, 1884; Grandi, Callisto; *Un eroe di carità, o don Eugenio Bonoli fondatore dell'Istituto zitelle povere pericolanti in Como*, 1889; Castiglione, Antonino, *L'alfa e l'omega del cristiano ossia la messa storica dell'umanità: nuovo modo di assistere alla s. Messa*, 1895; Peinetti, Pietro, *Ob solemnem D. D. Episcopi segusini Fr. Friderici Mascaretti a S. Joseph ad sedem episcopalem adventum oratio*, 1872.



preciso, se non in alcuni particolari casi (i traduttori sono per lo più anonimi), e che al compito di fare da tramite tra le letterature delle varie lingue moderne, affiancava la pratica della versione dalle e nelle lingue classiche, che pur diventando sempre più un esercizio di stile fine a sé stesso, restava molto in voga e degno di pubblicazione. Grazie a diversi indizi si può supporre che siano in realtà molti di più delle poche decine segnalati dai repertori gli autori che affiancavano alle varie attività anche quella della traduzione, specialmente dal francese,

Ci sono poi ovviamente alcune tipologie di scritti difficilmente schedabili: per esempio, un certo tipo di strenne o di raccolte a carattere umoristico, o una forma di saggistica che non ha ancora una forma definita, *La Bibliografia italiana* fa riferimento alla tipologia *Scritti vari, poligrafia* per tutto quello che non riesce a classificare. Nel caso specifico di questa banca dati, essendo specificazioni molto poco rappresentative si è preferito o ridurre il volume in questione ad una delle altre categorie seppur in maniera forzata (e specificando questo passaggio) oppure, in casi particolarmente interessanti, specificare nel completo di cosa si trattasse. Nel caso della banca dati può risultare interessante anche semplicemente la particolare polivalenza di un autore: un esempio anche troppo noto è Ferdinando Martini che tocca praticamente tutte le categorie sin ora elencate.

### **Romanzi 1870-1899**

In questo campo si è indicato il numero di romanzi che sono stati inseriti nella banca dati per ogni singolo autore, perchè pubblicati nel periodo prescelto (1870-1899). Si è scelto di contare i romanzi presenti in SBN e/o in CLIO, nonché i romanzi di cui si è recuperata notizia in altro modo.

### **Romanzi totali**

Questo campo invece è dedicato alla produzione totale di romanzi, che precedono o seguono il periodo prescelto. Come per il campo precedente, la cifra riportata riguarda il numero di romanzi totali, o censiti su Clio o presenti in SBN, o in entrambi i cataloghi. Per alcuni autori particolarmente produttivi come Francesco Mastriani e Carolina Invernizio la cifra è molto probabilmente inesatta.

## **2.4. Altre informazioni**

### **Note varie**

Nel campo “note varie” sono state riportate alcune informazioni che si sono reperite nei repertori e che non erano inseribili all'interno del formato previsto, per esempio si possono trovare notizie sui premi ricevuti, sulla città dove l'autore ha vissuto ed è morto, su passaggi particolari della carriera. Ci sono inoltre notazioni di “servizio” a proposito di possibili casi di

omonimia o di forme di nomi non certe.

### **Campione**

Questo campo specifica l'appartenenza dell'autore ad uno specifico campione ristretto le cui caratteristiche verranno illustrate successivamente.

### **3. Il formato romanzo**

Il formato “romanzi” era stato inizialmente pensato come parte integrante del formato “autori”. Si è successivamente trovato più interessante creare un formato a parte, più gestibile, e che potesse dare la possibilità di ricavare una serie di informazioni e statistiche anche per i singoli romanzi.

In fase di riempimento di questa parte della banca dati è stato consultato anche il metaopac Mai Azalai, che raggruppa una serie di cataloghi di biblioteche ed istituti spesso fuori dal sistema bibliotecario nazionale. È definito metaopac perchè le notizie non sono perfettamente integrate e la ricerca si svolge non all'interno di un unico catalogo ma di più cataloghi contemporaneamente, il che rende i risultati delle ricerche abbastanza caotici. Per questa ragione Mai Azalai è stato utilizzato solo come verifica e la ricerca dei dati è avvenuta in SBN e CLIO. D'altra parte il romanzo non è il genere che viene per eccellenza prescelto dagli istituti conservatori nazionali e una copia di un romanzo non particolarmente noto è più facilmente reperibile in biblioteche periferiche che sono appunto oggetto di questa unione di cataloghi.

Altre verifiche posteriori sono state fatte attraverso il *Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa* pubblicato a cura della Biblioteca Nazionale di Firenze dal 1886 e il *Giornale della libreria, della tipografia, delle arti e industrie affini* dell'Associazione Tipografico – Libreria di Milano.

Dato che lo scopo principale della ricerca è quello di censire la popolazione dei romanzieri, non sono stati inseriti in questa specifica banca dati i romanzi anonimi, anche per una questione pratica: in assenza del nome dell'autore sarebbe stato impossibile legare il romanzo in questione al formato “autori”. Questi romanzi sono comunque stati rilevati e ci si riserva un possibile inserimento successivo.

titolo	descrizione	autore	città di p...	Casa editrice	data edizio...	nu...	n...	prezzo	recensioni	nume...	note varie
Il cadavere nel po	romanzo	Invernizio, Carolina	Torino		1888		1				no sbn, no pag
Il cadetto Beato paolo	racconto storico sul	Ferrandina, Giovanni	Palermo	Salita, S.Antonio	1879	573	1				no pag
Il calvario d'una vergine	romanzo	Battelli, Giuseppe	Torino	Roux	1892	287	1	3.00	recensione	2	
Il calvario di Mignon	romanzo illustrato	Monzini, Ernestina	Torino	Speirani	1898	205	1	1.00			biblioteca romantica speirani
Il calvario di una donna	romanzo sociale	Invernizio, Carolina	Milano	Bletti	1894	239	1	1.50			
Il canto del cigno	romanzo	Castelli, Giovanni	Milano	Faverio	1888	245	1				no clio, no pag
Il capitano della Djumma	Avventure illustrare	Salgari, Emilio	Genova	Donath	1897	238	5	3.50			
Il cappello del morto	romanzo	Bazzocchi, Erminia	Milano	La Milano	1899	175	1	1.00			
Il cappello del prete	romanzo	De Marchi, Emilio	Milano	Trèves	1888	328	8	3.00	recensione	3	
Il cardinal di Ravenna al governo	racconto storico	Costantini, Enea	Pesaro	Tipografia Federici	1891	425	11	6.00			
Il carnefice di Roma	racconto	Gigli, Ferdinando	Firenze	Ducci	1878	104	1				
Il carnevale d'un capitano	(romanzo)	Torelli Viollier - Torriani,	Milano	Tipografia Lombarda	1871	3.02	1	1.00			2 volumi, collezione letture per tutti,
Il caso?	racconto	Morandi, Felicita	Milano	Galli	1894	125	1	1.00	recensione	1	è un libro per i ragazzi
Il castello del miserabile	racconto	Nocchi, Antonio	Pisa	Mariotti	1889	239	1	2.00			
Il castello dell'acquafredda	scene storiche del secolo	Bruno, Carlo	Cagliari	Tipografia Timon	1878	128	1				no pag
Il castello della roccia nera	romanzo	Vivarelli-Colonna, Luigi	Firenze	A spese dell'autore	1876	163	1	1.50			
Il castello di Barbanera	racconto	Tedeschi Treves,	Milano	Trèves	1883	129	3	5.00			ultima edizione 1927
Il castello di Bardespina	romanzo	Daneo, Giovanni	Genova	Tipografia Sociale	1870	433	1	2.00			seconda edizione nel 1982
Il castigo	racconto	Radius Zuccari, Anna	Milano	Ottino	1881	269	2	3.00	recensione	3	penultima edizione 1920, poi ultima
Il castigo d'una colpa	romanzo storico	Reghezza, Nicolò	Sanremo	Tipografia Sociale Ligure	1875	113	1				no pag
Il casto Giuseppe	scene della vita di	Golisano, G. Carlo	Catania	Giannotta	1884	106	1	1.00			biblioteca di vita nova
Il cavaliere di ferro	romanzo, seguito di	Ruberti, Cesare	Roma	Perino	1894	301	2	2.00			
Il cavaliere nero	leggenda popolare	Berti, Antonio	Venezia	Tipografia del commercio	1875	104	1				no sbn
Il cavaliere Puccini	romanzo	Perodi, Emma	Firenze	Tipografia della Gazzetta	1877		1				2 volumi, no sbn
Il chierico soldato	racconto	Damiani, Siro	S. Benigno	Tipografia Salesiana	1890	235	2				
Il cieco artista	romanzo	Alberti, Luisa	Torino	Speirani	1897	283	2	1.00			
Il colonello	romanzo militare	Olivieri Sangiacomo,	Milano	Aliprandi	1896	256	4	2.00	recensione	2	tradotto anche in inglese, a puntate
Il colonello di san Bruno		Abignente, Filippo	Verona	Fratelli Drucker	1895	269	1				no pag, no clio
Il commendatore de stelli	racconto	Colucci, Raffaele	Napoli	Tipografia del Vaglio	1880	979	1	7.50			2 volumi
Il conte della Selva nera	romanzo	Beccheroni, Antonio	Parma	Battei	1893	110	1	1.00			no sbn
Il conte di Essex	romanzo	Vivarelli-Colonna, Luigi	Firenze	Tipografia della ss concezione	1886	201	1	1.50			
Il conte di Montezuma	romanzo	Maighieri, Senofonte	roma	Tipografia Righetti	1893	488	3	4.00			
Il conte di Saint Christ	memorie del colpo di	Petrucelli della Gattina,	Milano	Tipografia editrice Lombarda	1880	368	1	3.50			romanzi e racconti contemporanei
Il conte diavolo	scene della rivoluzione	Robustelli, Giovanni	Sondrio	Quadrio	1885	372	2	3.00	recensione	1	
Il conte Lucio	romanzo	Marcotti, Giuseppe	Milano	Trèves	1882	459	2	4.00	recensione	2	ultima edizione nel 2000
Il conte Mastai o la congiura	racconto storico dei	Agnolucci, Antiodo	Firenze	Salani	1887	478	1	3.00			poly
Il conte polidoro	romanzo storico - morale	Bozzola, Gaetano	Firenze	Tipografia della Pia Casa di	1891	126	1	1.00			
Il conte rosso	romanzo storico	Ruberti, Cesare	Roma	Perino	1894	328	2	3.50			collana storico romantica di casa
Il conte rosso	romanzo	Barrili, Anton Giulio	Milano	Trèves	1884	378	2	3.50	recensione	2	
Il conte ugoينو	romanzo storico	Mariani, Mario	Milano	Tommasi	1891	128	1	0.50			collezione di romanzi storici e
Il conte verde	seguito del romanzo - il	Ruberti, Cesare	Roma	Perino	1894	201	2				no pag, ultima edizione 1927
Il continente misterioso	avventure nell'australia	Salgari, Emilio	Torino	Paravia	1899	238	8	3.00			
Il convento	racconto	Caccianiga, Antonio	Milano	Trèves	1883	372	1	3.50	recensione	4	biblioteca amena

## Titolo

Nel campo titolo viene inserito il titolo come si reperisce in SBN. Se esistono più forme del titolo, che normalmente vengono segnalate nella descrizione ISBD (titolo parallelo), vengono riportate nel campo "Note varie".

## Descrizione

Nel campo "descrizione" viene riportata la parola o le parole che nel formato ISBD compaiono come il complemento del titolo. È considerata valida come descrizione la definizione che compare in una delle edizioni successive (se non troppo avanzate nel tempo) o nella scheda di CLIO. Se la descrizione si è reperita in altro modo, per esempio attraverso il repertorio di Pagliaini che nella sua parte tematica specifica il genere anche senza rifarsi alla presenza di un complemento del titolo, o nelle recensioni e nelle segnalazioni all'interno delle riviste bibliografiche, la definizione stessa viene messa tra parentesi e la fonte è specificata nel campo "Note varie". Sono state segnalate anche le descrizioni multiple (romanzo/racconto). Alcuni record sono rimasti senza "descrizione": si tratta di opere che contengono la parola "romanzo" nel titolo principale, o che sono state incluse nella banca dati in seguito ad altri accertamenti (per esempio sono contenute nelle rubriche espressamente dedicate alla narrativa o fanno parte della bibliografia di un autore che scrive solo o quasi romanzi) ma che non hanno in alcun luogo un complemento del titolo; oppure sono pubblicazioni che si possono reputare romanzi secondo la definizione data all'inizio della ricerca e che pur essendo presumibilmente tali, necessitano una verifica ulteriore. Questi ultimi record sono evidenziati e quindi escludibili a seconda delle esigenze.

## **Autore**

La forma della voce “autore” è identica a quella che si trova nel formato “Autori”.

## **Città di pubblicazione**

In questo campo viene riportato il luogo dove il libro è stato stampato, normalmente reperibile nel formato ISBD. Un numero davvero esiguo di romanzi non ha indicazione del luogo di stampa, ed è stato allora segnalato con la sigla S. L. (senza luogo).

## **Casa editrice**

La rilevazione della casa editrice è forse il campo più complesso per quanto riguarda il formato “romanzo”. Infatti più che da uno stabilimento editoriale che segue delle politiche commerciali più o meno precise e indirizzate, il romanzo italiano viene spesso pubblicato da tipografie che stampano su commissione o da librai che uniscono al commercio un laboratorio tipo-litografico a cui non si può propriamente affidare un ruolo editoriale, o che hanno presenze effimere nel mondo editoriale italiano. Alla trascrizione non omogenea della stessa casa editrice o tipografia nei diversi volumi da questa pubblicati, si uniscono spesso storie imprenditoriali confuse e non facilmente ricostruibili. Talvolta si trova indicazione sia dell'editore (“nome dell'editore, produttore e/o del distributore”) che dello stabilimento tipografico (come “luogo di stampa, manifattura, incisione”): in questo caso si è data la preferenza all'editore. Si è comunque fatto riferimento al repertorio *Editori italiani dell'Ottocento* per cercare di ricostruire le vicende di una singola casa editrice ed attribuire quindi ad ogni casa editrice un nome diverso in modo che potesse poi risultare come *item* riconoscibile all'interno della banca dati. Per esempio, nel repertorio di Ada Gigli Marchetti le tipografie degli “Artigianelli” ovvero gli istituti associati ai brefotrofi presenti in varie città, vengono sempre denominate “Artigianelli”. Nella banca dati di questa ricerca si è preferito distinguere sempre i vari istituti: per esempio Tipografia S. Giuseppe degli Artigianelli di Torino, Artigianelli dei Figli di Maria a Trento, Tipografia Artigianelli orfani dei figli di maria immacolata a Monza. Lo stesso vale per la casa editrice Brigola che conosce quattro ramifazioni (Brigola, C., Brigola, G., Brigola, A., Brigola di Marco E.) Come nel caso della città di pubblicazione ci sono solo rari esempi di romanzi che non riportano il nome della casa editrice o della tipografia in cui sono stati stampati. Alcuni romanzi sono risultati essere stampati “A spese dell'autore”.

## **Numero Pagine**

il numero di pagine è stato scelto come criterio selettivo di prima importanza per la costruzione della banca dati. Si è trovata talvolta una leggera discrepanza tra il numero di

pagine riportate in Clio e quelle che si trovano nella scheda catalografica on line. Si tratta comunque di una differenza minima dovuta probabilmente al conteggio delle pagine non numerate. Per i libri in più volumi si è riportata la somma delle pagine. Sono presenti all'interno della banca dati dei romanzi di cui non si conosce il numero di pagine: sono per lo più romanzi in più volumi di cui non si è riusciti a reperire la notizia o libri che sono comunque denominati come romanzi. Sono poi stati schedati, come già detto in precedenza, una serie di volumi che per non raggiungendo le cento pagine sono stati definiti romanzi

### **Numero edizioni**

Sono state computate le edizioni del romanzo nei primi trent'anni rispetto alla data della pubblicazione, per poter confrontare la situazione di romanzi divenuti popolari subito dopo l'uscita ma ora dimenticati, quella di romanzi entrati nel canone scolastico e infine di romanzi che sono diventati dei long seller. Il numero dell'edizione è spesso riportato nel frontespizio. Si sono però trovate testimonianze nella stampa dell'epoca sul fatto che potrebbe essere un dato falsato per rendere più appetibile il romanzo stesso. Un altro criterio utilizzato per reperire questo dato sono le edizioni che compaiono in SBN e Mai Azalai e che riportano nella descrizione catalografica delle date differenti. In ogni caso più che una notizia certa, quella del numero di edizioni è un parametro che permette di giudicare l'importanza editoriale di un romanzo rispetto ad un altro, particolarmente utile date le condizioni del commercio editoriale italiano. La riedizione di un romanzo si è rivelata un evento talmente raro che la presenza di una terza edizione diventa un elemento significativo. Un decima edizione è un evento letterario.

### **Prezzo**

Il prezzo di un romanzo (pubblicato in uno o più volumi) è una notizia che si trova sia in SBN, sia in CLIO, sia con più frequenza nel catalogo del Pagliaini, sia nelle rubriche bibliografiche delle riviste. Non è comunque stato possibile reperirlo per tutti i romanzi. Il prezzo si riferisce alla pubblicazione intera, quindi vale non per il singolo volume ma per tutto il romanzo.

### **Recensione – numero recensioni**

Nel campo “recensione” sono state riportate in forma abbreviata il nome, il numero del fascicolo e la data di pubblicazione delle riviste dove il romanzo è stato recensito. Il concetto di recensione all'interno delle riviste di fine Ottocento verrà affrontato più avanti; qui ci si limita a specificare che si è ritenuta una recensione sia l'articolo o il brano d'articolo (più o meno lungo) dedicato al singolo romanzo, sia la segnalazione strutturata e commentata che si può trovare in una rubrica specifica. Non si è tenuto conto delle segnalazioni non commentate all'interno di elenchi (per esempio dedicati ai libri ricevuti in dono dalle redazioni), né delle

pubblicità. Il numero delle recensioni è invece riferito alle recensioni presenti delle cinque riviste di cui è potuto fare uno spoglio completo e che hanno una durata pluridecennale (“Fanfulla della domenica”, “Gazzetta letteraria”, “Nuova Antologia di Scienze, Lettere e Arti”, “Rassegna Nazionale”, “Illustrazione italiana”).

### **Note varie**

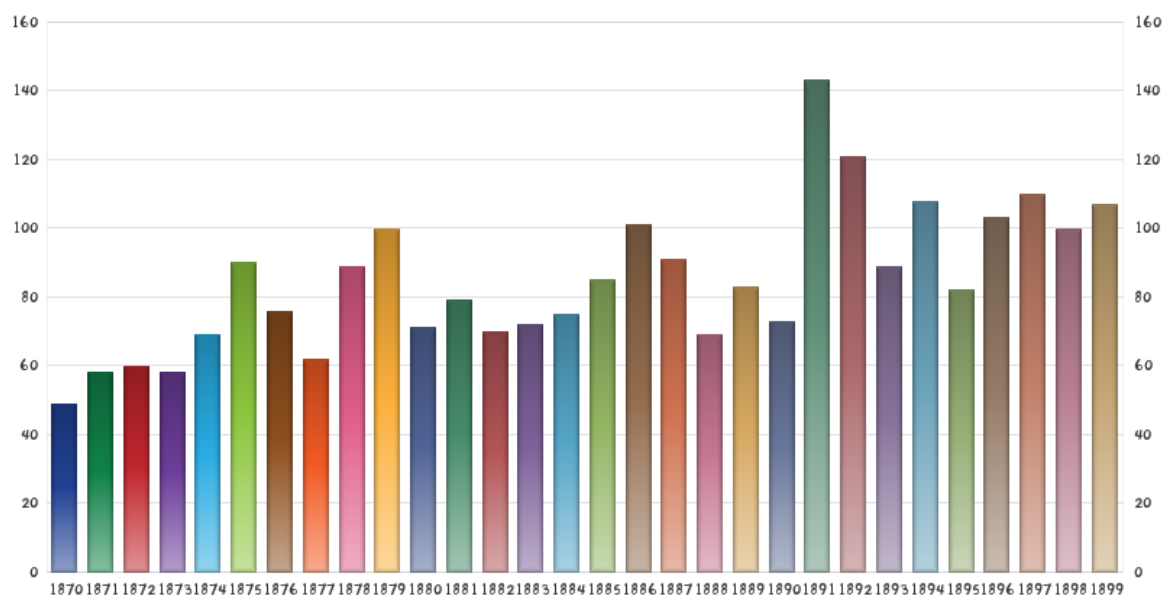
Il campo “Note Varie” contiene il numero dei volumi se il romanzo non è pubblicato in un unico tomo, la data dell'ultima edizione che esula dai trent'anni fissati per il conteggio e notizie sulla presenza o meno nei cataloghi di edizioni intermedie rispetto a quelle dichiarate nella copertina, presenza di prefazioni, postfazioni e introduzioni di altri autori o anche di altri racconti all'interno dello stesso volume, il nome della collana, il titolo parallelo o il nome del secondo autore, l'assenza della citazione del romanzo in uno dei tre cataloghi, la notizia della pubblicazione a puntate del romanzo in una rivista o quotidiano, la traduzione dello stesso all'estero. Sono tutte informazioni che possono diventare molto interessanti ma che non sono state raccolte in maniera sistematica: per esempio sulla pubblicazione a puntate o sulle traduzioni all'estero si è fatto fede alle eventuali segnalazioni all'interno delle riviste o di repertori come il *Dictionnaire des écrivains du monde latin* di Angelo de Gubernatis.

## **4. Utilizzazione della banca dati e delle sue informazioni: alcuni esempi preliminari**

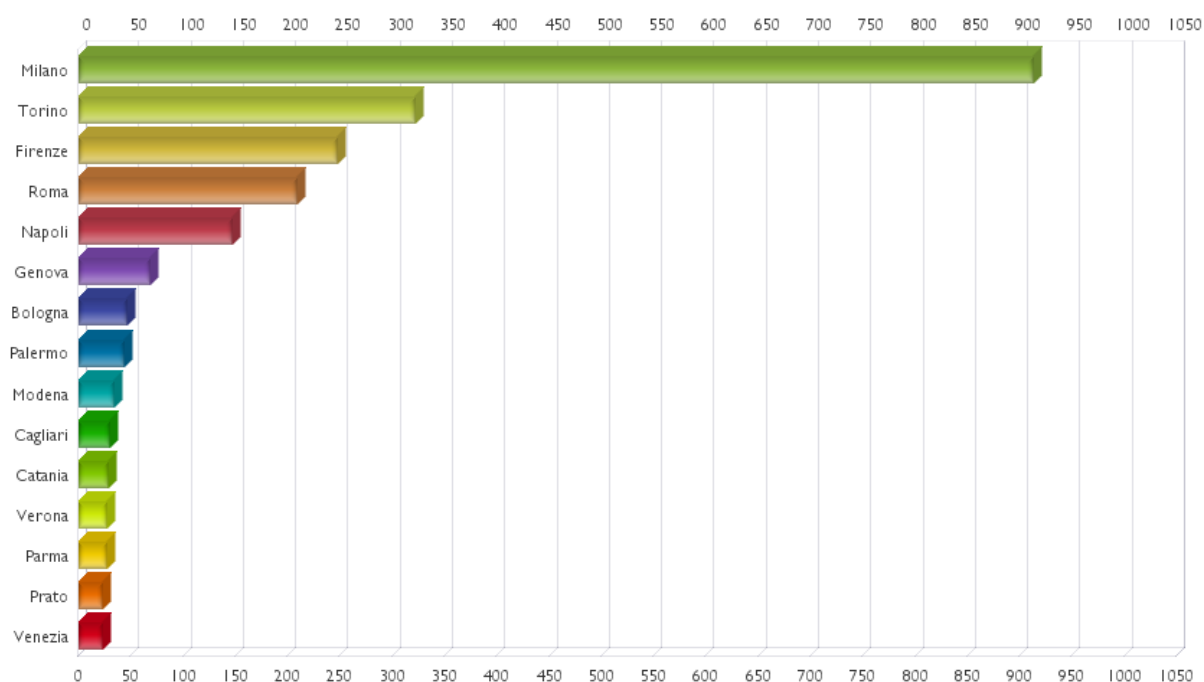
Nella sezione “romanzi” della banca dati sono stati schedati, circa 2544 volumi pubblicati in Italia dal 1870 al 1899. Questi romanzi sono collegati a 1055 autori che sono stati schedati nel formato apposito.

Le informazioni che si possono trarre dal formato “Romanzi” sono diverse: in primo luogo le più ovvie, la distribuzione geografica e temporale della pubblicazione dei romanzi. Quelli che seguono sono alcuni esempi dei grafici che si possono ricavare dal formato “Romanzi”, ordinando i dati per anno di pubblicazione e per città di pubblicazione:

anno di pubblicazione

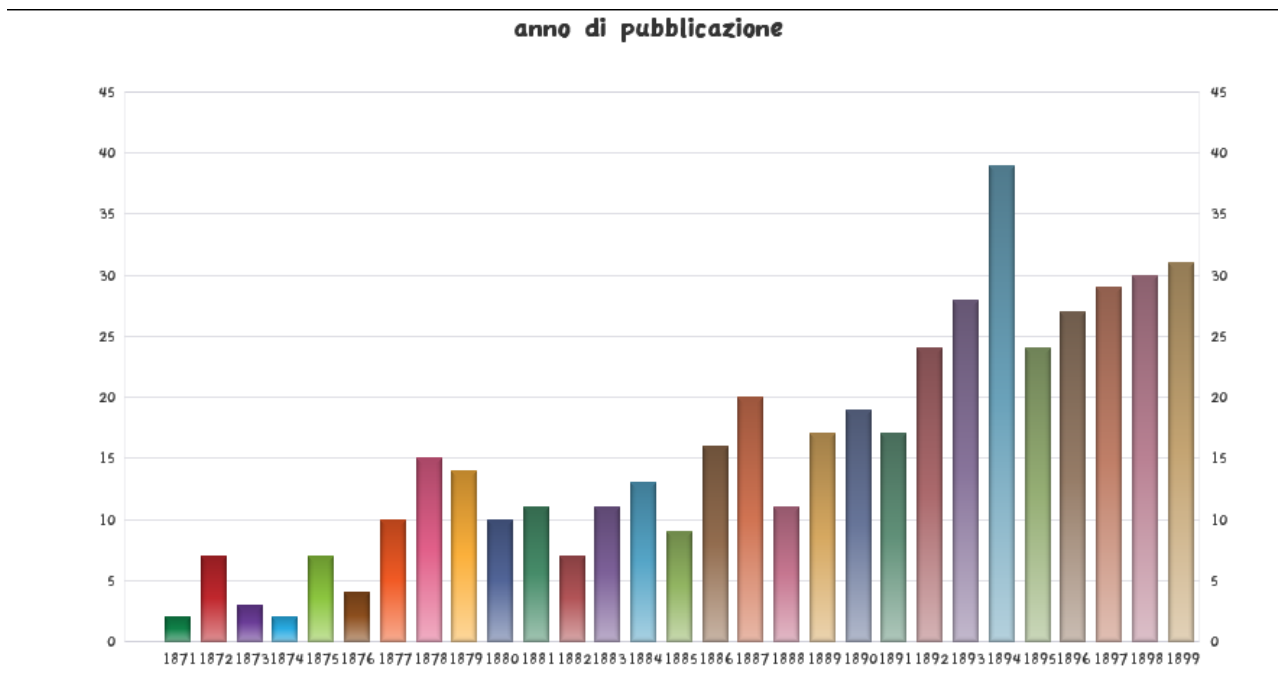


città



Sia per quanto riguarda l'aumento della pubblicazioni dei romanzi (che in trent'anni raddoppia) sia dal punto di vista della predominanza assoluta di Milano come luogo di pubblicazione per la narrativa, non si tratta certo di novità, ma piuttosto di conferme, a questo punto suffragate da dati certi. Questo tipo di operazioni si possono compiere però attraverso diverse variabili: quello che segue è un grafico che illustra l'aumento inequivocabile

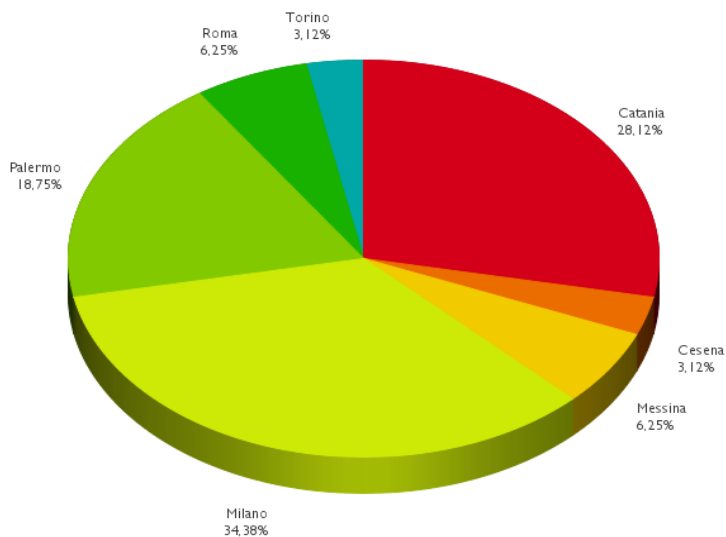
dei romanzi pubblicati da donne nel corso del periodo considerato:



Oppure nella tabelle che seguono si illustra la città di pubblicazione dagli autori che risultano provenire rispettivamente dalla Sicilia e dalla Toscana (e Umbria):

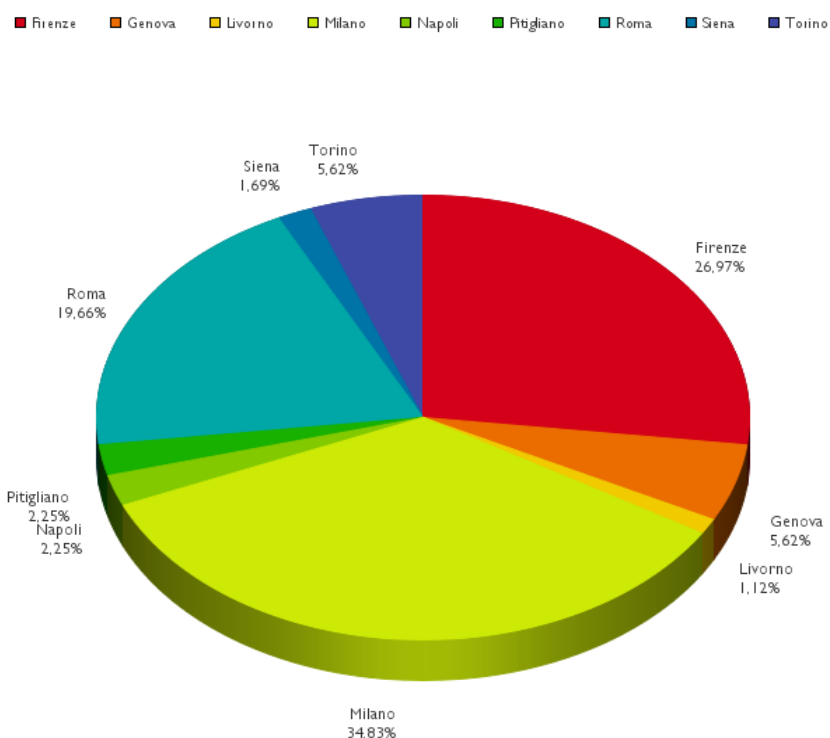
■ Catania   
 ■ Cesena   
 ■ Messina   
 ■ Milano   
 ■ Palermo   
 ■ Roma   
 ■ Torino

**AUTORI SICILIANI:**  
Città di pubblicazione





## AUTORI TOSCANI: Città di pubblicazione



Ma prima di analizzare nel dettaglio le informazioni raccolte, occorre sottolineare un dato che emerge con chiarezza dal database , soprattutto per quanto riguarda il formato “autori”. Prima della compilazione della banca dati non si conosceva nemmeno approssimativamente il numero di romanzi e di “romanzieri” che potevano essere recuperati. Dai dati raccolti risulta che più della metà degli autori censiti ha pubblicato un solo romanzo, e spesso si tratta anche dell'unica opera a loro collegata: un dato non sorprendente, se si tiene conto dei criteri molto larghi che si sono utilizzati per la costruzione della banca dati. È evidente che cercare di rappresentare l'affermazione dello statuto del romanziere partendo da una base così ampia, può essere del tutto forviante. Come vedremo più avanti, nel primo capitolo della tesi, “romanzieri” è un termine ricorrente, che indica genericamente un autore, un “letterato” che all'interno della sua produzione annovera anche dei romanzi, ma come per il termine “romanzo”, non c'è una ricorrenza univoca. La domanda che ci si è posti a questo punto è chi può essere considerato un romanziere e quali sono le caratteristiche che potevano essere utilizzare per estrapolare una definizione che fosse combinabile con le informazioni raccolte nella banca dati.

Sui 1055 autori censiti all'interno del formato “autori” si possono comunque compiere indagini che riguardino i dati che si sono potuti recuperare per tutti, come per esempio il genere, la produzione generale, il numero di romanzi in carriera, la prima pubblicazione. L'obiettivo era però sin dall'inizio quello di elaborare un campione “ridotto”, ovvero un numero ragionevole di autori su cui si sarebbero potute effettuare analisi d'impronta più sociologica: sull'intero campione sarebbe un'operazione di poca utilità considerando la

difficoltà di reperire le notizie su un numero così ampio di persone. I criteri di selezione che sono stati messi in atto per questo secondo campione sono principalmente due: una produzione di romanzi quantitativamente significativa all'interno dell'intera carriera di scrittore e la visibilità nel campo del romanzo contemporaneo nei trent'anni di cui ci si è occupati.

La media di produzione di romanzi per autore è poco più di cinque, ma il dato più frequente è, come abbiamo già detto, un romanzo per autore. Si è quindi scelto di prendere in considerazione, per la definizione del campione, autori che abbiano scritto almeno tre romanzi in carriera. Sono in tutto poco più di 300 sul totale di 1055. Si tratta di autori che evidentemente hanno fatto degli investimenti sul genere romanzo nel corso della loro carriera. Il secondo criterio è che uno dei loro romanzi sia stato recensito almeno una volta all'interno delle rubriche bibliografiche di uno dei principali periodici italiani che si occupavano di letteratura (“Fanfulla della domenica”, “Illustrazione Italiana”, “Rassegna Nazionale”, “Nuova Antologia”, “Gazzetta Letteraria”<sup>39</sup>) e che sono state oggetto di uno spoglio sistematico nella seconda parte della ricerca. In questo modo si è potuta segnalare una rilevanza non locale del volume e probabilmente un interesse specifico alla pubblicizzazione da parte dell'autore o del suo editore (come vedremo più avanti le recensioni non erano quasi mai frutto di segnalazioni spontanee da parte del redattore). A questa prima selezione sono stati aggiunti 17 autori che pur non avendo pubblicato più di tre romanzi in carriera sono stati protagonisti di un caso “editoriale” (ovvero autori di un romanzo segnalato più di tre volte) e 40 autori che hanno pubblicato più di sei romanzi in carriera e che però non hanno avuto segnalazioni nei cinque periodici suddetti: il totale è 210 autori. Tutti questi campioni (“produzione + visibilità”, “visibilità”, “produzione”) sono stati segnalati semanticamente in modo da essere scindibili e considerati separatamente.

Un dato come quello della regione di provenienza è stato recuperato per circa il 38% degli autori del campione totale, e per l'85% del campione ristretto. Lo stesso vale per le informazioni sull'eventuale professione: il campo “professione/condizione” è stato riempito per il 74% del campione ristretto, rispetto al 42% del campione totale. Il campione ristretto si dimostra quindi molto più utile ed efficace per tutta una serie di analisi sulle carriere dei romanzieri.

---

<sup>39</sup> Come verrà specificato più avanti si tratta di periodici differenziati per argomentazioni, formato ed obiettivi ma che hanno rubriche bibliografiche regolari e soprattutto una durata più che decennale.

## 5. Il dibattito sulla letteratura e sul romanzo: alcune premesse

### 5.1. Le riviste

Prima di affrontare l'analisi delle informazioni contenute nella banca dati e in seguito della posizione del romanzo all'interno della società italiana di fine Ottocento, è importante illustrare le fonti e gli strumenti che sono stati utilizzati per questa secondo obiettivo. Per studiare il discorso sul romanzo e sulla narrativa in generale si è scelto di compiere uno spoglio sistematico di un certo numero di riviste ritenute centrali nel dibattito culturale italiano, anche per la loro durata pluridecennale, accompagnandolo con l'analisi di un altro gruppo di riviste, con storie editoriali più episodiche, ma comunque utili alla ricostruzione della storia del romanzo e della sua posizione nella società italiana e nella gerarchia dei generi. La consultazione di un numero ragguardevole di riviste è stato suggerito dal fatto che spesso le polemiche più importanti, che svolgono un ruolo fondamentale nello svelamento dei meccanismi che regolavano il sistema letterario e delle lotte per la loro gestione, avvengono su più testate contemporaneamente, all'interno di una rete di connessioni tra giornali che si fa promotrice di uno scambio dialogico a livello nazionale.

Le riviste del primo gruppo – che si sono visionate dalla data della loro fondazione, o dal 1870, fino al 1899 - sono la “Nuova Antologia”, la “Rassegna Nazionale”, “Il fanfulla della domenica”, la “Gazzetta Letteraria” e l’ “Illustrazione italiana”. Sono riviste tra loro diverse, seppur accomunate da una diffusione su scala nazionale che copre di solito almeno due decenni. A partire dalla fine degli anni Settanta erano tutte pienamente operative. A seconda delle loro caratteristiche si possono far afferire a tre tipologie: le prime due sono di tipologia erudito-compilativa, orientate verso una diffusione generica della cultura che metteva ovviamente la letteratura in una posizione centrale. “Il Fanfulla della Domenica” e la “Gazzetta Letteraria” sono riviste che si possono dire “letterarie” per eccellenza, ossia fanno della letteratura in tutte le sue forme l'argomento principale, con un orientamento che sembra essere studiato più per un possibile produttore che un semplice consumatore di letteratura: la loro fondazione, alla fine degli anni settanta, è un segno dell'autonomia raggiunta dal discorso sulla letteratura, che si fornisce degli strumenti per elaborare un metadiscorso<sup>40</sup>. L’ “Illustrazione italiana” è invece una rivista unica nel suo genere, perchè legata all'editore Treves e quindi all'industria del romanzo nonché all'avanguardia dal punto di vista dell'intrattenimento e dell'informazione. Queste cinque riviste sono state utilizzate non solo per illustrare il discorso sul romanzo, sempre ospitato tra le loro pagine, ma anche per estrapolare dalla banca dati, grazie alle recensioni sui singoli romanzi, un campione più piccolo e più significativo di autori che permettesse una analisi più approfondite sulle loro

---

<sup>40</sup> J. Dubois, *L'istitution de la littérature*, op. cit., p. 141.

carriere e sulle loro scelte.

La narrativa e il romanzo vengono infatti veicolati all'interno di queste riviste principalmente attraverso le recensioni. Abbiamo già specificato cosa si intende per recensione nella prima parte di questo capitolo: ai fini della compilazione della banca dati si è ritenuta una recensione sia l'articolo o il brano d'articolo (più o meno lungo) dedicato ad un singolo romanzo, sia la segnalazione strutturata e commentata che si può trovare in una rubrica specifica. Senza entrare nello specifico della descrizione della narrativa e dei suoi specifici utilizzi, è utile dare qui un'immagine più esatta di cosa fosse una recensione di romanzo in una rivista italiana di fine Ottocento. In primo luogo le riviste avevano mantenuto, soprattutto nel trattare la letteratura, alcuni tratti delle vecchie riviste settecentesche che si configuravano come "bollettini" in cui si segnalava l'evoluzione di un determinato settore o più generalmente dell'ambito culturale-letterario, in modo da permettere al lettore una forma costante e solerte di aggiornamento<sup>41</sup>. Non c'è quindi, almeno all'inizio degli anni settanta, l'idea che la recensione e la rubrica bibliografica che normalmente la ospita possano essere un filtro, gestito da figure mediatiche esperte, tra la produzione di letteratura e il potenziale lettore, e quindi acquirente. Il formato della recensione si configura in due modalità non opposte e anzi spesso interconnesse: la prima è quella di una descrizione, ampia e particolareggiata, del contenuto del volume, in cui la trama viene normalmente del tutto rivelata, anche nei risvolti finali e con citazioni di interi brani, senza nessun interesse per un eventuale lettore che volesse godere dell'effetto sorpresa. Sono infatti molto rari e normalmente tardi i casi in cui il recensore si prende la briga di risparmiare i particolari dell'intreccio ad una lettura approfondita<sup>42</sup>. Il giudizio che viene espresso è infatti più che sul romanzo in sé, sull'opera dello scrittore, sui suoi progressi, sulle sua capacità e sulle eventuali promesse. Per questa ragione non si può dire che la recensione sia un'opera di intermediazione tra l'editore e il lettore, ma piuttosto (e soprattutto in alcune riviste) uno scambio di opinioni tra esperti in un universo non troppo lontano dall'ideale "repubblica delle lettere".

L'altra funzione che hanno le riviste è afferente all' "istanza di consacrazione" cioè alla capacità di "stabilire con autorità chi è autorizzato a definirsi scrittore" e quindi dare a

<sup>41</sup> V. Castronovo, G. Ricuperati, C. Capra, *La stampa italiana dal Cinquecento all'ottocento*, Roma -Bari, Laterza, 1976.

<sup>42</sup> Il fatto che non raccontare la trama sia una particolarità che ci si riserva solo in alcuni casi è sottolineato dall'esigenza del recensore che si sente costretto a spiegare il perché di questa omissione. Nella "Rassegna settimanale" le recensioni dei romanzi erano decisamente particolareggiate e spesso si limitavano al riassunto della trama, nel 1878, a proposito di *Il supplizio di una madre* di Pizzigoni, si legge sorprendentemente: "ci sembra opportuno d'interrompere l'esposizione della favola anche per non togliere tutta l'attrattiva della curiosità a chi vuol leggere il libro" (RS, 21 aprile 1885, v. 1, n. 16, *Il supplizio di una madre*). Nel "Fanfulla della Domenica", quando Olga Ossani, che si trova a commentare *Addio, Amore!* di Matilde Serao interrompe la narrazione della trama prima della fine, ci tiene a specificare: "mi fermo nella narrazione anche perchè ho sempre creduto sia questo un riguardo che i giornali debbono usare i libri, quando un volume, messo in commercio, rappresenta, oltre l'opera letteraria, una speculazione finanziaria. Altrimenti c'impossessiamo del racconto per condensarlo e rivenderlo a minor prezzo" (FD, 1 giugno 1890, n. 22, *Addio amore*). Nella "Nuova Antologia" a proposito di *La perfidia del caso* di Pratesi si legge nel 1898: "si rende, credo, un tristo servizio allo scrittore e all'editore d'un romanzo, riassumendone i contenuti. Per l'editore si sfrutta in parte la curiosità del pubblico; per lo scrittore si riduce a scheletro un insieme, ch'egli ha rivestito di forme e colori, graduato d'ombra e di luce". Si tratta di una delle poche prese di coscienza (NA, 1898, v. 76, p. 732, *Notizia letteraria*).

ciascuna opera, autore, od evento una valutazione che facesse riferimento alle gerarchie che regolano il sistema letterario. Una rivista, soprattutto di livello nazionale, è il miglior strumento per farsi conoscere e per dare un valore al proprio operato. Quando, sul finire degli anni settanta, Giovanni Faldella<sup>43</sup>, già rinomato autore di romanzi e novelle, consiglia ad Achille Giovanni Cagna, suo collega ed amico, quale è a suo avviso il sistema migliore per entrare a far parte del sistema letterario, scrive: “Io però non capisco la tua fregola di stampare volumi. Che cosa hai ottenuto dai nove o dieci volumi, che hai mandato innanzi? La rinomanza, mio caro, non si acquista coi volumi. Giusti, Carducci, dieci altri, ebbero la fame che si meritavano, prima di essere raccolti in volumi. Il più importante è farsi conoscere dalla riviste, e soprattutto far persuaso fortemente del proprio valore qualche intelletto poderoso”<sup>44</sup>. Le riviste risultano quindi essere una porta d'ingresso inequivocabile per chiunque volesse entrare a far parte del sistema letterario.

Da qui, la seconda modalità di cui si diceva: la recensione diventa spesso un paternalistico consiglio di chi ha già qualche esperienza nel mondo delle lettere a colui che ne affronta il giudizio per la prima volta. Per questo, specialmente in alcune pubblicazioni, le recensioni sono colme di preoccupazioni di ordine grammaticale-retorico. Spesso risulta evidente che i critici, cresciuti attraverso un'educazione umanistica tradizionale, hanno una serie di difficoltà nel giudicare le opere narrative; non posseggono gli strumenti adeguati, devono far ricorso, dopo aver esaurito i mezzi grammaticali, alle impressioni e alla categorie extraletterarie (la condotta morale dei personaggi, per esempio). L'idea di interpretare l'opera o le intenzioni dell'autore emergono solo secondariamente, specie in fatto di narrativa. Per la poesia è tutto più semplice, perché giudicare l'abilità nel verseggiare è facilitato dalla tradizione del genere, molto più codificato rispetto alla prosa narrativa.

Le recensioni sono inserite all'interno di rubriche specifiche (*Libri nuovi* per il “Fanfulla della domenica”, *Rassegna bibliografica* per la “Rassegna nazionale” e *Bollettino bibliografico* per la “Nuova Antologia”) altre volte sono contenute all'interno della rivista, come articolo singolo e dettagliato. Nel primo caso, che è quello quantitativamente più significativo, i redattori delle recensioni sono solitamente anonimi o individuabili da sigle e acronimi, talvolta parte della redazione, talvolta collaboratori esterni, come s'intuisce dalle lettere che si scambiano Giulio Salvadori e Giuseppe Chiarini, due delle firme “critiche” più importanti del periodo, intorno alla possibile collaborazione del primo al giornale del secondo, la “Domenica del Fracassa”. Chiarini presumibilmente propone al Salvadori di occuparsi in parte delle rassegne bibliografiche e quest'ultimo esprime una preferenza sulla tipologia dei libri che avrebbe amato revisionare<sup>45</sup>. I critici non sono figure professionalizzate ma sono spesso

<sup>43</sup> Giovanni Faldella è un autore piemontese nato nel 1864. Giornalista e deputato, pubblica otto romanzi in carriera.

<sup>44</sup> A. G. Cagna, G. Faldella, *Un incontro scapigliato: carteggio 1876 - 1927* a cura di Monica Schettino, Novara, Interlinea, 2008, Lettera di Faldella a Cagna del 22 maggio 1877, p. 73.

<sup>45</sup> Salvadori scrive “accetto volentieri anche la proposta delle rassegne bibliografiche. Di libri, prescegliere quelli che toccano la storia letteraria dei primi secoli e recentissima, più volentieri quelli della letteratura militante, e anche più di questi della filosofia militante” (Lettera del dicembre 1884 a Giuseppe Chiarini, in G. Salvadori, *Lettere*, a cura di di

reclutati all'interno del gruppo dei produttori: i nomi che ricorreranno più spesso nelle pagine che seguono (per esempio Enrico Nencioni<sup>46</sup>, Enrico Panzacchi<sup>47</sup>, Vittorio Pica<sup>48</sup>, Giuseppe Depanis<sup>49</sup>, Luigi Lodi<sup>50</sup>) hanno carriere composite e sono all'interno del sistema letterario in duplice e triplice versione (autori, critici e redattori di riviste o di collane letterarie)<sup>51</sup>.

Bisogna inoltre specificare che i romanzi che vengono segnalati sono normalmente quelli che giungono in redazione<sup>52</sup> (inviati talvolta dagli stessi autori, come si legge in alcuni casi), e il criterio con cui vengono scelti non è necessariamente legato all'interesse di un potenziale pubblico più o meno caratterizzabile quanto piuttosto ad altri elementi. È certo, e lo si intuisce dagli epistolari di alcuni scrittori come Giovanni Verga, Gabriele D'Annunzio, Achille Giovanni Cagna o Neera, che l'editore o l'autore stessi si preoccupavano di inviare il volume alle redazioni oppure a singole personalità che si occupavano di critica letteraria, e di sollecitare per quanto possibile l'interesse dei redattori, nella speranza che questi dedicassero un articolo da pubblicare nella loro rivista<sup>53</sup>. In ogni caso sapere chi aveva parlato di cosa era

---

N. Vian, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976, p. 77).

<sup>46</sup> Enrico Nencioni (1837- 1896) è stato, secondo Benedetto Croce, “intermediario agli italiani nella conoscenza di molti scrittori stranieri, segnatamente inglesi; confortatore e propugnatore dell'Opera del Carducci, non meno che, più tardi dell'arte del D'Annunzio” (B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. 2, op. cit., p. 104).

<sup>47</sup> Per Croce Panzacchi (1840 - 1904) “stette a cavallo tra la critica e la poesia” (Ivi, p. 110). È stato critico musicale e ha scritto sulle arte figurative.

<sup>48</sup> Vittorio Pica (1864 -1930) è un giornalista d'origine napoletana esperto di arte e fondatore della Biennale di Venezia. È stato anche un promotore dei movimenti d'avanguardia letterari francesi.

<sup>49</sup> Di Giuseppe Depanis si parlerà diffusamente all'interno di questa tesi in quanto critico di punto della Gazzetta Letteraria tra gli anni ottanta e gli anni novanta: il suo lavoro si indirizzava soprattutto alla narrativa.

<sup>50</sup> Luigi Lodi (1857 - 1933), giornalista, allievo di Giusué Carducci. È tra i fondatori della “Domenica Letteraria” e poi redattore di numerosi periodici.

<sup>51</sup> C. Charle, *Per una storia della cultura del XIX secolo*, in M. Gervasoni (a cura di), *Mappe dell'immaginario: per una storia culturale dell'età contemporanea*, Milano, Unicopli, 1999

<sup>52</sup> Nella “Illustrazione Italiana” nel 1884 si legge, in una requisitoria anonima sul poco interesse che i giornali italiani mostrava per il romanzo, che “il giornale letterario non esiste affatto” e si specifica: “fra noi pochi ne parlano, e raramente, e solo di quelli che sono di autori amici o mandati dagli editori. Almeno quei giornali che vivono a Roma o a Firenze avrebbero, grazie alle rispettive Biblioteche che ricevono per obbligo tutti i libri che escono nel Regno, avrebbero, dico, il modo di rendere conto del movimento delle lettere, delle scienze, degli studii in generale, mentre non rendono conto che “dei libri ricevuti in dono” e anche di questi secondo i capricci e le aderenze” (IL, 22 giugno 1884, n. 25, *I romanzieri italiani giudicati all'estero*). Anche nella “Nuova Antologia” si trova l'attestazione che i libri che venivano recensiti dai pur coscienziosi critici non erano scelti sulla base di un possibile interesse per il pubblico ma a partire da quello che c'era a disposizione (si fanno poche eccezioni, principalmente per gli stranieri: vedi NA 1877, v. 5, p. 210, *Rassegna delle letterature straniere*, in cui De Gubernatis scrive di essersi procurato *L'assommoir* non ancora giunto di redazione). Alcuni giornali sono molto specifici nelle loro precisazioni programmatiche: la redazione della “Cronaca Bizantina” dell'editore romano Sommaruga, annuncia nel primo numero: “Annunzieremo i libri che ci verranno inviati, senza costringere gli editori o gli autori a mandarcene due copie; e i singoli redattori del giornale parleranno diffusamente magari di quelli che non avremo avuto in dono - riservandoci, parimenti, di non annunziare (neppure a pagamento) quelli che non ci garbino” (CB, 15 giugno 1881, n. 1). Simili propositi vengono illustrati anche in un rivista come *Il preludio* di Cremona, che fa uscire il primo numero nel novembre del 1875: “sotto questa rubrica verremo esaminando i libri ed opuscoli che giungeranno in dono alla Direzione o che me meritassero, senz'altro, l'attenzione di chi studia”, e si specifica ulteriormente: “chi manda libri per *bollettino* non ci creda quindi obbligati a fargli la *reclame*, sia esso editore o autore, esordiente o già celebre, ignoto o amico. Il nostro giudizio potrà essere errato ma sarà sempre coscienzioso” (IP, 1 dicembre 1875, n. 2).

<sup>53</sup> Verga per esempio scrive a Treves, suo editore nel 1873, : “mando io le copie ai giornali non solo, ma scrivo e riscrivo ai critici perchè parlino, al caso male, secondo coscienza, - ma parlino. Così ho stimolato il Martini pel *Fanfulla*, D'Arcais per l'Opinione, (...) pel *Diritto*, Baseggio per la *Persev.*, D'Ormeville pel *Pungolo*, Farina, Bersezio, De Gubernatis. Se tutti scrivono, sarà un bel coro. Se voi avete altri giornali da raccomandarmi dite pure” (G. Raya (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder editore, 1986, p. 28). Lo stesso vale per D'Annunzio, che così polemizza vent'anni più tardi sempre con Treves: “intanto bisogna che voi mi siate largo di esemplari del *Trionfo*. Io ho fatto uno straordinario servizio di stampa all'Estero - in Francia, in Inghilterra e in Germania. Ho mandato il volume a tutte le riviste e a tutti i giornali che sogliono occuparsi di me. A Roma ho dovuto distribuire altri esemplari tra i giornalisti.

assolutamente necessario per un autore che volesse impostare una carriera a livello nazionale: da qui l'assoluta premura che caratterizza Capuana e Verga nell'informare l'amico delle varie segnalazioni che l'uno e l'altro ottenevano nelle varie riviste.

Sicuramente le riviste non sono un filtro neutro, che dialoga in completa trasparenza con la produzione completa della narrativa e che ne diventa lo specchio fedele nei confronti dei lettori. Sempre dall'epistolario di Verga e Capuana si può avere un esempio di come dovesse svilupparsi il percorso che portava un libro ad essere recensito in una rivista di una certa rinomanza. L'autore catanese scrive per esempio: "Io sono stato fiero l'altra sera dalla contessa Maffei di dare una lezioncina di moralità letteraria all'olimpico Filippi il quale mi diceva ch'è impossibile neppure leggere tutti i libri che vengono spediti alla *Perseveranza*. È doloroso gli dissi – che un giornale che sa di avere o pretende a tanta importanza non possa e non voglia smettere la menzogna di appendici e riviste critiche che vanno fatte con tali criteri – giacchè lui mi confessava che solo può farsi cenno di quei libri che sono raccomandati particolarmente. E sempre riguardi personali. È codesta arte? Codesta menzogna?"<sup>54</sup>.

"La *Perseveranza*" è un quotidiano politico legato al partito conservatore milanese, che ha quindi istanze decisamente diverse rispetto ad una rivista letteraria e culturale, ma è probabile che la rete di relazioni di cui un autore poteva godere giocasse un ruolo non indifferente anche all'interno delle redazioni che si prefissavano di seguire principalmente il movimento letterario e non dedicavano alla letteratura soltanto una parte specifica delle loro pagine. Nella scelta dei libri da recensire intervenivano quindi entrambi i fattori: una relativa autonomia artistica che portava talvolta i critici a giudicare autori di cui non conoscevano nulla<sup>55</sup> e allo stesso tempo pressioni incrociate della case editrici e degli autori per ottenere attenzioni a cui non tutti potevano mirare. L'autonomia delle riviste è variabile e sarà uno degli elementi che si cercherà di mettere in luce.

Nei paragrafi successivi verranno inoltre illustrate le storie editoriali, le varie caratteristiche editoriali, il peso del romanzo all'interno di ogni singola rivista. Si cercherà anche di dare ad ogni rivista un riferimento che possa inquadrarla nella sua posizione all'interno campo della letteratura: è pur vero che siamo in una fase pre avanguardistica, le riviste sono spesso molto

---

(...) Ora, poiché tutto questo va a vantaggio dell'impresa commerciale, è giusto ch'io non paghi di tasca mi le spese della *rèclame*". (G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, Milano, Garzanti, 1999, Lettera del 25 maggio 1894, p. 130). Un autore di dimensioni ben più modeste (se parliamo di diffusione all'estero e di tirature) come Giovanni Achille Cagna si lamenta con il collega Faldella "Ho mandato le *Falene* ai signori Bersezio, Farina, Sacchetti, Rondani, Molmenti, De Gubernatsi e Molineri. Tre se la cavarono con una cartolina... tutti gli altri non mi dissero crepa , e non perciò in credito verso di te dei loro ringraziamenti. Naturalmente poi non uno di costoro fece neppure un cenno di annuncio nel suo grionarle, e tanta cortesia mi colma l'animo di gioia" (A. G. Cagna, G. Faldella, *Un incontro scapigliato*, op. cit., lettera senza data ma attribuibile ai primi giorni del 1888, p. 84). Vittoria Pica ringrazia invece Neera di aver inviato il nuovo romanzo, *Teresa*, e promette che se ne occuperà "in qualche giornale amico, appena me lo concederanno i precedenti impegni"; in realtà Pica non scriverà nulla a proposito di *Teresa* e di ciò se ne scuserà nella lettera successiva (Lettere di Vittorio Pica a Neera del 16 giugno e del 14 novembre 1886, in F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo in Italia*, Firenze, L. S Olschki, 1988, p. 123-124).

<sup>54</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1984, Lettera del 21 febbraio 1873, p. 23.

<sup>55</sup> Per esempio nel 1886, Giuseppe Depanis della "Gazzetta Letteraria" recensisce *La marchesa d'Arcello* di Ines Benaglio Castellani- Fantoni, in arte Memini, senza essere a conoscenza se dietro al *nom de plume* ci fosse un uomo o una donna.

lontane dall'essere l'espressione di una scuola, di un movimento o di una semplice corrente letteraria, ma prendono posizione rispetto ad alcune tematiche importanti, come quella – centrale in questa ricerca – del realismo in arte.

### *Nuova Antologia di scienze, lettere e arti*

Fondata nel 1866 a Firenze da Francesco Protonotari e trasferita a Roma nel 1878, nel momento in cui passa da un'edizione trimestrale a una quindicinale, si rifà sin dal titolo alla “Nuova Antologia” del Gabinetto Vieusseux, stampata a partire dagli anni Venti del XIX secolo. Antonio Fogazzaro la definisce in una lettera alla sua corrispondente americana Ellen Starbock, che chiedeva consigli su eventuali letture italiane, “la nostra “revue des deux mondes”<sup>56</sup>, ma allo stesso tempo nota: “avrei rimorso di consigliargliela perchè è troppo seria e pesante per una giovane signora che non ami l'economia politica, il diritto costituzionale”<sup>57</sup>. L'impianto è infatti solidamente tradizionale: lunghi saggi su argomenti vari e una serie di rubriche più o meno fisse, che spaziano in diversi domini dall'archeologia all'economia. Le rubriche si moltiplicano nel corso degli anni: nel 1872 all'interno di un singolo volume se ne trovano quattro oltre al *Bollettino bibliografico* (Rivista scientifica, Rassegna politica, Rassegna artistica, Notizia letteraria). Nel 1889 sono divenute sette (Notizia storica, Notizia letteraria, Rassegna Politica – presente in ogni fascicolo, Rassegna musicale, Notizie di scienza, letteratura e arte, Cronaca finanziaria della quindicina). Gli articoli non erano commissionati da una redazione ma inviati da chi era interessato a trattare un argomento con particolare perizia, come si deduce anche da alcuni estratti delle lettere tra Verga e Capuana, a proposito della recensione di un romanzo del primo<sup>58</sup>. Si tratta comunque di una caratteristica comune a molte riviste, anche più specializzate.

Secondo Ricciarda Ricorda che ha redatto una monografia sul periodo pre bellico della rivista (1866-1915), la “Nuova Antologia” “si rivela fin dall'inizio potente strumento di organizzazione del consenso intorno al progetto politico – culturale elaborato da quella borghesia che, principale artefice dell'Unità, aveva assunto la gestione del potere e, ancora scarsamente omogenee nella composizione e negli interessi di fondo, stava compiendo uno sforzo immenso sia per identificare pienamente se stessa e trovare al proprio interno le energie necessarie per assolvere il gravosissimo compito di 'fare l'Italia’”<sup>59</sup>. Si vendeva solo per abbonamento annuale

<sup>56</sup> A. Fogazzaro, E. Starbock, *Carteggio 1885-1910*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2000, Lettera del 2 aprile 1886, p. 155.

<sup>57</sup> Ivi, Lettera del 29 giugno 1886, p. 163. Anche D'Annunzio presenta a Hérelle la “Nuova Antologia” come “una rivista molto grave e conservatrice a simiglianza della *Revue des deux mondes*” (M. Cimini, (a cura di), *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*, Lanciano, Carrabba, 2004, Lettera del 1892, p. 116).

<sup>58</sup> Verga scrive a Capuana nel 1875, parlando della “Nuova Antologia”: “m'hanno detto che a quella direzione sono arrivati due articoli sul mio *Eros*, l'uno di Bersezio ne dice molto male, l'altro di non so chi bene, e la Direzione non sapendo a chi dar ragione li ha messi nell'ombra tutt'e due”. (G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., Lettera di Verga a Capuana del 25 febbraio 1875 p. 44). Anche nella “Domenica del Fracassa” a proposito di *Ribrezzo* di Luigi Capuana giungono in redazione due articoli, uno di Vittorio Pica, e l'altro di Ugo Fleres. E infatti la redazione specifica: “abbiamo ricevuto su questo stesso argomento anche un articolo di Ugo Fleres, fatto con intendimenti molto diversi da questo del Pica”. Gli articoli verranno entrambi pubblicati.

<sup>59</sup> R. Ricorda, *La “Nuova Antologia” 1866-1915: letteratura e ideologia tra Ottocento e Novecento*, Padova, Liviana



o semestrale, al costo rispettivamente (negli anni Ottanta) di 40 e di 22 lire.

La letteratura copre un ruolo di prima importanza in questo compito di costruzione di un'identità italiana condivisa dalle classi dirigenti, "strumento efficace di civiltà e progresso"<sup>60</sup>; pertanto la letteratura in tutte le sue forme è tra gli argomenti più trattati dalla rivista, sia a livello della critica storica (e quindi attraverso articoli e saggi dedicati ai classici), sia nella rubrica bibliografica normalmente chiude ogni fascicolo, che si intitola *Bollettino bibliografico* e che normalmente apre con recensioni di poesia. All'interno dei fascicoli vengono talvolta pubblicati a puntate romanzi e novelle, una buona parte di questi ad opera delle penne più rinomate del periodo come Giovanni Verga, Enrico Castelnuovo<sup>61</sup>, Gerolamo Rovetta<sup>62</sup>, Salvatore Farina<sup>63</sup>, Neera. Per gli autori la "Nuova Antologia" è una delle riviste più interessanti in cui pubblicare un racconto inedito e buona parte di quello che si trovava stampato sulle sue pagine veniva poi ripubblicato<sup>64</sup>.

I narratori pubblicati appartengono alle più varie tendenze narrative del periodo: Verga è l'epigono del realismo, mentre Enrico Castelnuovo lo si può agevolmente collocare all'opposto, portavoce di una forma di letteratura borghese e moralmente ineccepibile. È d'altra parte molto difficile trovare un indirizzo comune per quanto riguarda questioni chiave come quella del realismo in arte: alla pubblicazione di un capolavoro del verismo come *Mastro don Gesualdo* o al commento entusiasta del genio di Emile Zola<sup>65</sup>, si accompagnano le requisitorie più violente contro i romanzieri realisti e le loro pretese di rappresentare la società, come quelle scritte per esempio dal poligrafo Angelo De Gubernatis<sup>66</sup>, uno tra i più

---

editrice, 1980, p. 3.

<sup>60</sup> NA, 1873, v. 24, p. 949, *Memorie del mio amico Tristano*.

<sup>61</sup> Enrico Castelnuovo è un autore molto noto alla fine del XIX secolo. Publica con Emilio Treves e Galli, case editrici milanesi di dimensione nazionale, e scrive in tutto circa 16 romanzi, quasi tutti ristampati e segnalati nella stampa nazionale. *Troppo Amata* conosce 12 edizioni. Nasce in Toscana, ma cresce a Venezia, dove diventerà direttore della scuole commerciale, nucleo iniziale dell'Università Ca' Foscari. Benedetto Croce lo considera, non senza ironia, uno stimabile autore di "romanzi ben fatti" (B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, vol. 6. op. cit., p. 124). Vedasi anche la scheda biografica a lui dedicata nell'annesso in fondo a questa tesi.

<sup>62</sup> Gerolamo Rovetta (1851 – 1910) è un autore bresciano che pubblica dopo il 1882 una decina di romanzi, alcuni dei quali molto fortunati. *Mater dolorosa* ha più di trenta edizioni dei primi due decenni dalla pubblicazione. È anche un autore teatrale. Publica con Treves e con Galli, e praticamente tutti i suoi romanzi vengono segnalati all'interno delle riviste di portata nazionale.

<sup>63</sup> Salvatore Farina è, come Anton Giulio Barrili, uno degli autori più noti dell'Italia di fine Ottocento. La sua caratteristica più notevole è l'enorme quantità di traduzioni dei suoi romanzi all'estero, che vengono distribuiti praticamente in tutta Europa. Croce lo descrive così ne *La letteratura della Nuova Italia*: "Il Farina si prende molta cura di dar marito a buone fanciulle quanto modeste altrettanto ricche di virtù, e di dar moglie a bravi giovanotti, laboriosi ed onesti, destinati formare la felicità dei genitori, delle consorti e dei figliuoli, e si muove quasi costantemente nell'ambito della piccola borghesia, di cui descrive le ansie e le gioie, le lotte e le vittorie nella vita quotidiana e comune". Per quanto si tratti di un saggio del 1906, ovvero quando Farina era ancora vivo e operante, Croce lo comincia con questa frase: "Ai nostri tempi si usa parlar di lui con certo compatimento, come del "vecchio Farina" e del "buon Farina". (B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, vol. 1, op. cit., p. 181-183). La sua scheda biografica si trova nell'annesso in fondo alla tesi.

<sup>64</sup> Nelle lettere tra Capuana e Verga, il primo si lamenta dell'atteggiamento dell'editore Treves e scrive: "penso che a pubblicare le tre novelle inedite o nella *Nuova antologia* o in qualche altro periodico ci guadagnerei più di quello che il Treves mi ha offerto per i suoi giornali. E, a diretto o a ragione, non so decidere. La *nuova antologia* e la rivista italiana hanno più autorità che il *Museo* o l'*Illustrazione* e possono giovare un po', più presso un editore per la ristampa" (G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., lettera dell'11 settembre 1874, p. 38).

<sup>65</sup> Mastro Don Gesualdo viene pubblicato sulla "Nuova Antologia" nel 1888.

<sup>66</sup> Angelo De Gubernatis (1840-1913) studioso di mitologia e di etnografia, esperto di letterature orientali e di letterature comperate, redattore e compilatore di numerosi dizionari biografici dedicati soprattutto agli scrittori ma anche ad altre personalità in voga del periodo.

assidui collaboratori. Quello che è certo è però che nel corso dei tre decenni che si sono presi in esame l'interesse per il romanzo e per la narrativa aumenta notevolmente. In totale sono state individuate 213 recensioni di romanzi, di cui 55 negli anni Settanta, 66 negli anni Ottanta e il restante negli anni Novanta. Gli autori che possono contare almeno un recensione nella "Nuova Antologia" sono 141. A metà degli anni Ottanta cominciano ad apparire rubriche espressamente dedicate alla lettura di romanzi italiani, che esulano del consueto *Bollettino*, che d'altra parte subisce un forte ridimensionamento a partire dal 1897 quando la direzione della rivista è presa da Maggiorino Ferraris. L'atteggiamento generale è però di generale diffidenza verso la narrativa come genere dotato di valore estetico: non solo alcuni collaboratori lasciano intendere che i romanzi non fanno parte delle loro letture preferite<sup>67</sup>, ma i romanzi moderni che appaiono nel *Bollettino bibliografico* non sono praticamente mai contenuti nella sottorubrica *Letteratura* che viene per lo più riservata alla poesia (almeno fino agli anni Novanta quando anche i versi vengono separati dalla filologia storica), e hanno una sottorubrica a parte, dal titolo per altro instabile recita *Racconti, Novelle, o Romanzi*<sup>68</sup>. Vengono recensite anche numerose raccolte di racconti ma molto raramente un romanzo o un'altra opera narrativa finiscono per essere commentati all'interno della rubrica *Letteratura*; e in un caso si tratta *I promessi sposi*, per il cui autore la rivista nutre un vero e proprio culto<sup>69</sup>. Le recensioni che si collocano nel *Bollettino* non si discostano dal modello tipo che normalmente si ritrova in tutte le riviste: riassunto più o meno dettagliato della trama, in modo da non lasciare niente in sospeso; giudizio sulla lingua e sullo stile dell'autore, a cui talvolta vengono dispensati dei consigli e incoraggiamenti da mettere in pratica nei lavori futuri. In generale più che consigli di lettura queste recensioni dedicate alla narrativa sono,

<sup>67</sup> Tralasciando gli esempi dei primi anni settanta, che si inseriscono in una rivista non molto favorevole alla narrativa in tutti i versanti, nel 1888 si legge ne *La rassegna della letteratura tedesca* del critico Giuseppe Chiarini: "I romanzi (lo confesso candidamente), non sono la mia lettura favorita, e quando mi accade di cominciare a leggerne uno (debbo, a mia confusione, confessare anche ciò), rare volte mi riesce d'andare in fondo" (NA, 1888, v. 16, p. 538). Nello stesso numero viene pubblicato una puntata del *Mastro don Gesualdo*.

<sup>68</sup> Le sottorubriche della rubrica *Bollettino bibliografico* non sono molto stabili: fino al 1875 non erano presenti. Nel primo fascicolo del volume 25 del 1875 le rubriche se si trovano nel *Bollettino bibliografico* sono: Letteratura (in cui si recensiscono *Versi* di Giuseppe Puccianti, *Le orazioni di Demostene, Machiavelli e le sue opere*, Studi letterari di Giosuè Carducci, *Il cinegetico di Grazio Falisco, Ungedruckte Briefe del Grafe Giacomo Leopardi*), Racconti e novelle, Storia, Filosofia, Geografia e Viaggi, Scienze giuridiche, Filologia Orientale. Nel 1879, volume 44, primo fascicolo, le rubriche sono: Letteratura, Politica, Filosofia, Economia e Statistica. Nel 1885 volume 81, quarto fascicolo: Letteratura e poesia, Pedagogia, Racconti, Economia, Scienze Giuridiche. Nel 1890 volume 111, quarto fascicolo: Letteratura, Letterature straniere, Romanzo, Storia, Pedagogia statistica. Nel 1896 volume 149, quarto fascicolo, poco prima della sua sparizione: Letteratura, Letterature popolari, Poesia, Romanzi e Novelle, Storia, Scienze fisiche e naturali industria, Scienze sociali e politiche, Scienze giuridiche. Al di là dell'improvvisazione redazionale che in parte è responsabile del cambiamento dei titoli all'interno della rubrica, si può anche supporre che ci sia una sempre maggiore specializzazione degli ambiti, che viene recepita dai compilatori della rivista.

<sup>69</sup> Per esempio, nel momento della morte di Alessandro Manzoni, si legge nel necrologio di Giuseppe Puccianti "L'Italia lo additava con legittimo orgoglio alle altre genti come il maggiore de' suoi figli. Le nazioni straniere faceva a gara a voltarne nelle loro lingue gli scritti immortali. I re, gl'imperatori della terra lo volevano conoscere, si recavano a onore di visitarlo, di ascoltarne la sapiente e arguta parola, e chinavano umilmente le fronti coronate dinanzi a lui imperatore del pensiero. Ed ora la gloria più grande e più pura del nostro secolo non è che una memoria mesta; il lune più splendido della nostra letteratura si è spento: Ei fu? Quella fronte, sede di così sublimi pensieri, quel cuore, ove albergavano così magnanimi affetti, quella destra che vergò le pagine esterne degl'Inni e de' Promessi Sposi, ecco, scendono sotterra! Egli era il nostro Nestore. Tre generazioni d'Italiani impararono da lui a pensare ed a scrivere; impararono da lui ad amare Dio, l'umanità, la virtù, la patria", (NA, 1873, n. 23, p. 257, *La morte di Alessandro Manzoni*).

come le altre contenute nel bollettino, delle segnalazioni sull'andamento del genere, che ben si adatta alla tipologia “onnivora”, di lettore (“la classe dei colti”) a cui la “Nuova Antologia” si rivolge. Allo stesso modo la posizione rispetto al naturalismo e al verismo non è facilmente definibile. La stessa rivista ospiterà opere di Verga e articoli entusiasti sullo Zola e violente paternali anti realismo: la sua funzione di contenitore culturale le impedirà di avere un linea editoriale sul tema ma in generale si può affermare che la narrativa fosse considerata per lo più come un genere dalle potenzialità moralizzatrici.

Il romanzo è infatti un genere accettato, che a poco a poco riesce conquistare un proprio spazio, ma all'interno di una concezione funzionalista ed educativa della letteratura che rigetta buona parte delle novità introdotte dal naturalismo: “i confini dell'arte sanno da un lato nel vero, dall'altro nel decente”, si trova scritto nel *Bollettino Bibliografico* del volume 10 del 1887<sup>70</sup>. Non a caso i due autori che hanno recensioni più numerose, per lo più positive, sono Enrico Castelnuovo e Anton Giulio Barrili (una decina a testa), fautori di una narrativa definita idealista e comunque tendenzialmente dedicata ad un pubblico piccolo borghese.

### *Rassegna nazionale*

Come la “Nuova Antologia”, la “Rassegna Nazionale” è un periodico di carattere erudito, che pubblica lunghi saggi su diverse materie e dedica alla letteratura uno spazio relativamente importante: viene fondata nel 1879 a Firenze dal marchese Manfredo da Passano, che ne rimane il direttore per i primi trentasei anni di vita. Non è da escludere che la sua fondazione, l'anno successivo al trasferimento a Roma della rivista più conosciuta nata a Firenze, sia una presa di posizione contro la decadenza della tradizione culturale fiorentina, colpita dal trasferimento della capitale<sup>71</sup>. Continuazione di un'altra pubblicazione nata a Genova sotto l'auspicio dell'arcivescovo, i cui fautori si proclamavano “cattolici col Papa, liberali collo statuto”. La “Rassegna nazionale” era l'organo del fronte cattolico- liberale italiano. Mensile e poi bisettimanale, con un numero di pagine che oscillava dalle 150 alle 200, la rivista conteneva una serie di rubriche fisse tra cui quella che si occupava di recensioni. Anche in questo frangente la somiglianza con la “Nuova Antologia”, con la quale tra l'altro avvenivano scambi di redattori, è notevole: all'interno della rubrica bibliografica, intitolata *Bollettino Bibliografico*, vengono segnalati e commentati libri di poesia, manuali di fisiologia, dizionari di latino in tedesco, riedizioni dei dialoghi di Platone, insomma tutto quello che può interessare dei lettori “letterati”.

La narrativa ha un posto però notevolmente ridotto all'interno di questo spazio e raramente un romanzo è oggetto di un'analisi particolareggiata: si sono contate 69 recensioni in

<sup>70</sup> NA, 1887, v. 10, p. 565, *Bollettino bibliografico*.

<sup>71</sup> Per una ricostruzione delle fasi iniziali della rivista si rimanda a G. Licata, *La “rassegna nazionale”: conservatori e cattolici liberali attraverso la loro rivista (1879 – 1915)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1968.

vent'anni, per un totale di 55 autori il cui nome compare almeno una volta. Nei primi cinque anni di pubblicazione della rivista, il romanzo è un genere completamente assente, e anche in seguito resta una presenza episodica. Le recensioni ai romanzi sono spesso opera di Vico D'Arispo, ovvero Ludovico Bosdari<sup>72</sup>, autore a sua volta di due romanzi e nella forma sono simili a quelle della “Nuova Antologia”: c'è forse un'attenzione maggiore alla sensibilità del pubblico che si traduce però con avvertimenti circostanziati nei confronti dei lettori giovani, delle donne, del tutto coerenti all'interno di una rivista che sentenziava che “le fanciulle dovrebbero mantenersi nella fortunata ignoranza di moltissimi romanzi scritti”<sup>73</sup>. La linea della rivista è da questo punto di vista molto chiara: la moralità va preservata a tutti i costi e con tutti i mezzi, rogo di libri compreso.

A uscire indenne da questa condanna che non lesina la violenza, è, come nel caso della “Nuova Antologia” il romanziere Anton Giulio Barrili, il più segnalato, seguito da Matilde Serao e da Enrico Castelnuovo. All'interno della rivista compaiono talvolta racconti o romanzi pubblicati a puntate, italiani (Paolo Minucci del Rosso<sup>74</sup>, Paolo Castagnola<sup>75</sup>, Guido Fortebracci) o stranieri ma mai francesi, assenza non casuale data l'ostilità dimostrata verso la Francia (“considerata il pericolo più grave e la rivale dell'Italia”<sup>76</sup> dal punto di vista politico). La diffidenza nei confronti della narrativa derivava inoltre dalla sua impostazione politico-culturale, strettamente legata al mondo cattolico. Come la “Civiltà cattolica”, la “Rassegna Nazionale” si può considerare l'esplicitazione della teoria sulla narrativa del mondo cattolico: il romanzo doveva essere uno strumento educativo che aveva l'esplicito scopo di salvaguardare la morale e di alimentare l'amor di patria. Manzoni resta il principale punto di riferimento per il romanzo, almeno fino a quando nel 1895 compare il primo capitolo di *Piccolo Mondo Antico* di Fogazzaro, che poi pubblicherà *Il Santo* a puntate, sempre nelle pagine della “Rassegna”.

Al contrario della “Nuova Antologia”, la posizione della “Rassegna” nei confronti della corrente del naturalismo è molto chiara, ed è di assoluta opposizione. Vengono talvolta apprezzati dei romanzi “veristi” come *Illusione* di Federico De Roberto, “immorale e bellissimo”<sup>77</sup>, lasciando intendere la concessione di una certa libertà all'arte. Nella sua vocazione generalista, la rivista dedica, nei vent'anni considerati, due lunghe analisi, non troppo arbitrarie, al verismo come dottrina filosofica, politica e letteraria al suo avanzamento: *I veristi* di Francesco Acri, del 1881, in cui si considera la corrente sia dal punto di vista filosofico, sia sul fronte politico e poi nel campo poetico, e *Il romanzo naturalista e le nuove*

<sup>72</sup> Ludovico Bosdari in arte Vico D'Arispo, nasce nel 1850 ad Ancona: è autore di almeno un romanzo accertato, oltre ad essere un insegnante di francese e uno dei principali redattori della “Rassegna Nazionale.”

<sup>73</sup> RN, 1896, v. 56, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*

<sup>74</sup> Autore di un romanzo, nasce in Toscana nel 1831. Esercita la professione di notaio e pubblica un breve romanzo educativo nel 1890, in una tipografia dalla connotazione ecclesiastica (DeGuo5).

<sup>75</sup> Accademico della crusca, autore di due romanzi (uno nel 1871 e uno nel 1896, pubblicati entrambi a Imola), Paolo Emilio Castagnola nasce a Roma nel 1925. Muore nel 1898.

<sup>76</sup> G. Licata, *La Rassegna Nazionale*, op. cit., p. 106.

<sup>77</sup> RN, 1892 v. 65, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*.

*correnti letterarie* di Guido Villa, nel 1896, articolo di commento a quello che veniva definito il tramonto e al superamento del naturalismo da parte di altre tipologie come per esempio il romanzo russo. In generale, anche negli anni Novanta, la letteratura dalle tendenze mimetiche è considerata dannosa, è sconsigliata ai giovani e alle giovani, Zola è visto come il pontefice della pornografia<sup>78</sup> e anche verso Fogazzaro con il suo eccesso di platonismo non mancano riserve e ammonimenti<sup>79</sup>.

### *Gazzetta letteraria*

Fondata a Torino nel 1877, da Vittorio Bersezio<sup>80</sup> e trasferita a Milano nel 1894, è una rivista settimanale che conosce una storia editoriale un po' più complessa rispetto alle stabili riviste di cui si è parlato finora<sup>81</sup>. Ci sono ovviamente altre differenze: in primo luogo il formato più breve (costava 10 centesimi al numero e si componeva di 8 pagine in quarto) e l'uscita domenicale in quanto supplemento di un giornale quotidiano politico ("La Gazzetta piemontese", fondata sempre da Bersezio dieci anni addietro), e soprattutto il fatto che, come recita il titolo, la letteratura è il principale, per non dire l'unico argomento, che, nelle sue differenti declinazioni temporali e di genere, occupa le pagine della rivista. Ovviamente è una concezione della letteratura molto larga che comprende sia le correnti letterarie d'espressione moderna sia la storia letteraria e gli autori del passato. Pur non mancando del tutto di una vena di erudizione e avendo certamente uno scopo educativo generalista almeno nelle intenzioni del suo fondatore (che però la lascerà già nel 1880), la "Gazzetta" è dedicata ed espressamente agli esperti dell'ambito letterario o a coloro che se ne occupano con costanza. Un pubblico colto che intende essere informato sull'andamento della letteratura in Europa e che è composto non soltanto da lettori ma anche da scrittori: questo è evidente non solo se si considerano gli articoli che si occupano delle condizioni materiali degli scrittori (come la polemica che prende il via da *Il guadagno degli scrittori* pubblicato da Piero Chiara nel 1890) ma anche dalle risposte che nella rubrica *Corrispondenza* la redazione dà ai suoi lettori. Si tratta nella maggior parte dei casi di dilettanti che inviano i loro tentativi, per lo più in versi ma anche brevi racconti o saggi, per farseli pubblicare o anche semplicemente valutare. La rivista funge quindi da vetrina per chi intendeva ottenere una qualche visibilità nel mondo della letteratura. Nel 1894, con il trasferimento a Milano la rivista cerca di darsi un *allure* più popolare, pubblicando novelle illustrate di autori francesi ma sarà proprio il pubblico di lettori a chiedere di tornare alla versione compassata che li aveva accompagnati fino a quel

<sup>78</sup> RN, 1894, v. 79, fasc. 3, *Rassegna bibliografica*.

<sup>79</sup> RN, 1893, v. 74, fasc. 1, *Rassegna bibliografica*.

<sup>80</sup> Vittorio Bersezio è uno degli autori di romanzo più prolifici di questo periodo. Nella Banca dati è stato schedato con 17 romanzi ma all'interno della sua lunga carriera ne ha pubblicati una trentina. È allo stesso tempo un autore di teatro estremamente noto e un giornalista di livello nazionale. Nasce in provincia di Cuneo nel 1828 e muore nel 1900. Vive per un certo periodo a Parigi. Garibaldino, sarà deputato per la sinistra in due legislature. Vedasi scheda biografica nell'annesso.

<sup>81</sup> Per una storia complessiva della rivista, G. Mirandola, *La "Gazzetta letteraria" 1877-1902*, Firenze, L. S. Olschki, 1974.

momento.

La storia della rivista si può dividere in più fasi: quella più interessante per gli obiettivi di questa ricerca è il periodo che va dal 1885 al 1893, quando il critico che sarà anche direttore della “Gazzetta”, Giuseppe Depanis cura una rubrica dal titolo esplicito come *Tra romanzieri e novellieri*, che rendeva conto delle novità italiane e straniere con cadenza quasi settimanale. Trattandosi di una rubrica specifica sui romanzi, che illustra le ultime novità in materia (da tre a dieci tra romanzi e raccolte di novelle per volta), sembra sviluppare dei sistemi di giudizio più elaborati che esulano ma non evitano del tutto le preoccupazioni moralistiche e le obiezioni grammaticali, in una forma più snella che non manca comunque mai di rendere nota la trama. A parte questo periodo, in generale però le rubriche bibliografiche non conoscono la stessa precisa periodicità di quelle che abbiamo visto nelle altre riviste: nei primi sei anni, prima della comparsa della rubrica di Depanis, i romanzi venivano recensiti all'interno di spazi precisi (*Bibliografia o Libri e periodici*), che condividevano con libri di varia natura, ovviamente con versi ma anche con pubblicazioni come “la rivista economica di Sardegna”. Dopo la fine della rubrica di Depanis, durante la breve gestione di Domenico Lanza e poi sotto la direzione di Luigi Filippo Bolaffio che trasferisce la redazione a Milano, i romanzi venivano segnalati all'interno di quello che potrebbe definirsi l'editoriale, *Leggendo o Leggendo e annotando*, che faceva una cronaca generica degli eventi culturali e letterari della settimana. In ogni caso la presenza del romanzo è massiccia: si sono contate 349 recensioni, la maggior parte delle quali nel periodo 1884 – 1895. Gli autori che compaiono almeno una volta tra le recensioni sono 186: sia per quanto riguarda gli autori, sia dal punto di vista dei romanzi, si tratta del numero più alto, rispetto alle altre riviste anche più durature e con formati editoriali più stabili.

La “Gazzetta” si rileva quindi uno strumento fondamentale per ricostruire la storia e la diffusione del romanzo in Italia. Le novità editoriali più importanti sono spesso omaggiate della prima pagina: così per esempio per *Le lacrime del prossimo* di Gerolamo Rovetta<sup>82</sup> o buona parte delle opere di Emile Zola. A causa della sua produzione decisamente più intensa, anche nella “Gazzetta Letteraria” è Anton Giulio Barrili l'autore più recensito, ma ci sono altri autori che vengono seguiti con attenzione, come Neera, Matilde Serao e Beatrice Speraz<sup>83</sup> e Ugo Valcarengi<sup>84</sup>. Un altro autore molto seguito, ma per ragioni diverse, è Gabriele D'Annunzio, al centro di una serie di attacchi sulla sua opera di scrittore da parte di Enrico Thovez, che lo accusa di plagiare altri autori in un articolo intitolato *L'arte del comporre del signor Gabriele D'Annunzio*.

---

<sup>82</sup> GL, 12 maggio 1888, n. 19, *Le lacrime del prossimo*.

<sup>83</sup> Beatrice Speraz è un'attrice di origine dalmata, nota nel mondo del romanzo con le pseudonimi di Bruno Sperani: la banca dati riporta 12 romanzi a suo nome, e in carriera ne scrive una quindicina. Il primo romanzo è pubblicato nel 1879. Nasce nel 1843, e oltre a collaborare con numerose riviste, è anche una traduttrice.

<sup>84</sup> Ugo Valcarengi è un romanziere di una certa consistenza: pubblica 16 romanzi in carriera, 9 nel periodo considerato e questi ultimi sono tutti segnati da riviste di ambito nazionale. Non si conoscono però né la data di nascita né la regione di provenienza.

L'idea di narrativa che traspare dalle pagine di questa pubblicazione è meno “utilitaristica” rispetto a quella della “Nuova Antologia” o della “Rassegna Nazionale”, che spesso davano al romanzo un compito “educativo”: il romanzo è un genere che merita attenzione in quanto tale, forse più come espressione della vitalità culturale di un paese che come strumento di educazione o di mantenimento dello status quo etico della popolazione. Questa pretesa autonomia non impedisce, grazie alla storia particolarmente variegata della sua redazione e alle differenti gestioni che si succedono, che sia proprio la “Gazzetta Letteraria”, che funge per certi versi da raccoglitore di tutti gli umori sul romanzo e sulle sue relazioni con la società, ad ospitare la più lunga requisitoria sul rapporto tra morale e arte, proprio sul finire del secolo<sup>85</sup>.

### *Fanfulla della Domenica*

Anche il “Fanfulla della domenica” è l'allegato festivo di un quotidiano generalista, “Il Fanfulla”, e nasce a Roma il 27 luglio 1879. L'ispirazione è il parigino *Figaro*. Ha vita più lunga – fino al 1919 - del quotidiano-madre. È sin da subito un successo: 23.000 copie nel 1880<sup>86</sup>, una cifra notevole se si considera che il “Corriere della Sera” ne faceva di medie 10.000 quattro anni dopo la sua fondazione. Secondo Antonia Arslan all'epoca della fondazione di questo supplemento totalmente letterario la trattazione degli eventi politici nelle pagine delle riviste lasciava uno spazio inesistente alla letteratura di cui

non si discuteva con qualche autorità che sulla 'Nuova Antologia' dove tuttavia le dissertazioni pedanti e cavillose degli accademici erano tali che uno ci 'si sdrajava' per dirla con Ojetti. L'articolo di due colonne, più tardi chiamato 'elzeviro', che sapesse porre un tema culturale e trattarlo con originali è freschezza, era ignoto al giornalismo di allora e lo inventò il Martini sulle pagine del 'Fanfulla' e ne fece una scuola quando assunse la direzione del 'Fanfulla della Domenica' ”<sup>87</sup>.

Il singolo numero della rivista costava 10 centesimi e si componeva di quattro pagine, di solito interamente occupate da articoli e interventi della redazione, con poche inserzioni a pagamento (e a partire dagli anni Novanta): il prezzo e il formato restano praticamente invariati, anche se nel 1899 il direttore del settimanale annunciò di voler abbassare il prezzo dell'abbonamento annuale da cinque a tre lire.

Sin dal primo numero, il critico e professore universitario Francesco De Sanctis aveva specificato che si trattava di un giornale nazionale e che lo scopo era quello di “chiuder l'uscio di casa alla politica” per risollevare le sorti artistico-letterarie del paese. Come molte riviste nel periodo pre avanguardistico il “Fanfulla della Domenica” non aveva quindi un programma specifico, né si ancorava ad una “scuola”, ma faceva un discorso generale sul rapporto tra cultura e nazionalità. Generale era anche la gamma dei suoi interessi: letterature varie, straniere, del passato ma anche geografia, storia, arte, musica. La prima polemica, delle molte

<sup>85</sup> GL, 5 marzo 1898 n. 10, *La rinascenza latina*: a partire da questo articolo nel seguono altri cinque che discutono l'importanza della morale all'interno della letteratura. Anche in questo caso è l'attività di D'Annunzio a dare avvio alle polemiche.

<sup>86</sup> G. Farinelli, et alii, *Storia del giornalismo italiano: dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Utet, 2004, p.184.

<sup>87</sup> A. Arslan, M. Raffe (a cura di), *Fanfulla della domenica*, Treviso, Canova, 1981.

di cui il giornale sarà protagonista e fautore (sulle sue pagine e in quelle di riviste vicine), riguarda Tibullo e coinvolge, oltre al direttore, il romanziere deputato Rocco de Zerbi<sup>88</sup> e Giosuè Carducci<sup>89</sup>. Vengono pubblicati anche brevi racconti e poesie, di sconosciuti ma anche di autori mediamente noti. L'impronta iniziale data da Ferdinando Martini, scelto appositamente dall'editore Oblieght per la direzione, rimase praticamente invariata nonostante lo stesso Martini abbandonò il ruolo nel 1882 per fondare una rivista dall'impostazione volutamente molto simile, la "Domenica Letteraria". Martini lasciava il supplemento letterario nelle mani di altre personalità come Luigi Capuana, Enrico Nencioni, Eugenio Checchi<sup>90</sup>, Annibale Gabrielli<sup>91</sup>, che certo hanno dato una svolta più erudita alla rivista ma mantennero allo stesso tempo l'impianto grafico e la stessa tipologia di argomenti<sup>92</sup>. Per esempio, la rubrica *Libri nuovi* resta praticamente invariata nei vent'anni esaminati, come strumento di diffusione delle novità editoriali, quasi sempre presente con cadenza settimanale, tranne nel 1891, quando il supplemento settimanale, per problemi finanziari, è assorbito dal foglio quotidiano e viene ridotto a due pagine interne. La formula però non piace ai lettori e l'anno successivo la rivista torna nella consueta forma. Come nel caso della "Gazzetta Letteraria", il "Fanfulla" è un prodotto che si adatta alla domanda di un pubblico dai bisogni estremamente precisi. I romanzi e la narrativa in generale vengono infatti recensiti all'interno di questo contenitore che si preoccupava di illustrare al pubblico le novità editoriali, come suggerisce il titolo, senza eccessive specializzazioni: i romanzi sono quindi accompagnati da libri di poesia autofinanziati, trattati di estetica e manuali di storia. Normalmente *Libri nuovi* è uno spazio riservato alla pubblicazioni italiane. Una caratteristica abbastanza notevole e particolarmente risaltante nel primo decennio di pubblicazioni è la tendenza alla "stroncatura", ovvero la "cattiveria critica" con cui i collaboratori (Biagi, Mazzoni e Marradi secondo Antonia Arslan<sup>93</sup>) ridimensionavano le speranze letterarie di chi inviava alla rivista la propria opera. Si tratta principalmente di tentativi poetici di solito non troppo riusciti, per cui ricorre all'interno della rubrica *Libri nuovi* la sistematica raccomandazione allo studio dei classici e all'attesa di una maggiore età per la pubblicazione delle proprie opere. È soprattutto il modo in cui vengono presentate le varie pubblicazioni (consigli e suggerimenti all'autore piuttosto che a un potenziale lettore) che suggerisce che

<sup>88</sup> Rocco De Zerbi (1843 – 1894) è un autore di origine calabrese, deputato per sei legislature, che muore probabilmente suicida a Roma per le conseguenze dello scandalo della Banca Romana. In carriera scrive quattro romanzi, oltre che testi legati alla sua attività politica.

<sup>89</sup> FD, 12 ottobre 1879, n.12, *Per il cavaliere Tibullo*.

<sup>90</sup> Eugenio Checchi, garibaldino, insegnante, giornalista, nasce a Livorno nel 1838. oltre ad essere tra i direttori del "Fanfulla della domenica", è anche critico musicale in periodici come il "Giornale d'Italia". pubblicò numerosi volumi biografici, narrativi, teatrali.

<sup>91</sup> Annibale Gabrielli nasce a Roma nel 1864 ed è il redattore capo del "Fanfulla della domenica" dal 1892 al 1918.

<sup>92</sup> Per fare un esempio si possono prendere in considerazione tre indici di fine anno, in cui si mettevano in ordine gli interventi a seconda della loro tipologia: nel 1885 l'indice si conformava così: "Critica e storia letteraria, Storia Geografia e Biografia, Poesia, Pittura scultura musica, Varietà, Racconti, Libri Nuovi, Cronaca". Nel 1893 "Critica e storia letteraria, Storia Geografia Biografia, Istruzione pubblica e Conferenze, Poesie, Archeologia pittura scultura, Musica, Drammatica, Varietà, Racconti, Libri Nuovi". Nel 1898: "Critica e storia letteraria, Storia e Biografia, Poesia, Conferenze e istruzione, Belle Arti, Musica, Varietà, Novelle, Libri Nuovi, Necrologie".

<sup>93</sup> A. Arslan, M. Raffele (a cura di), *Fanfulla della domenica*, op. cit., p. 14.



l'abbonato tipico alla rivista sia un "letterato", anche non affermato, anche in potenza, ma in grado di apprezzare un'impostazione pedagogica<sup>94</sup>. Come la "Gazzetta letteraria", il "Fanfulla" si configura come la "palestra letteraria" dei nuovi talenti, il più delle volte maltrattati. Quello che segue è un esempio tipico di recensione:

"Noi ci siamo imposti il dovere di essere molto severi coi giovani che stampano versi" scrive l'anonimo recensore a proposito di una raccolta poetica "il Sassi, se vuol dar retta noi, non pensi ai poeti francesi né ai tedeschi, alla letteratura dei quali pare che abbia in animo di dedicarsi, lasci anche stare gli italiani moderni, si metta a studiare di buzzo buono la lingua italiana, legga e rilegga i nostri poeti antichi; legga, se può, i greci e i romani e come già gli dicemmo prenda l'abito di meditare molto prima di mettersi a scrivere"<sup>95</sup>.

In ogni caso essere pubblicati dal "Fanfulla" è un buon passo nella strada della consacrazione letteraria, come si intuisce dall'epistolario di Ferdinando di Giorgi, romanziere e drammaturgo siciliano, che all'inizio della sua carriera richiede insistentemente al suo nume tutelare Federico de Roberto, romanziere e siciliano a sua volta, di avvantaggiarlo per un'eventuale pubblicazione nella rivista domenicale, che poteva dare una svolta significativa alla sua carriera<sup>96</sup>.

La visione della pratica letteraria che se ne ricava è inizialmente abbastanza conservatrice e il romanzo rimane per un certo periodo marginale rispetto ai più tradizionali versi: nel 1880 vengono recensite 15 opere di prosa narrativa (racconti, novelle, raccolte), di cui solo tre romanzi contro 29 opere in versi. Nel 1890 11 opere in versi e 6 di narrativa. Nel 1899 24 libri poetici e 26 libri di narrativa. Le recensioni contenute in *Libri nuovi* che riguardano i romanzi sono simili nell'impostazione a quelle delle altre riviste descritte sinora: nessun interesse nel conservare un minimo di "mistero" sullo svolgersi della trama, una spiccata sensibilità per la descrizione dei "caratteri" e dei personaggi e per la loro veridicità e allo stesso tempo

---

<sup>94</sup> La prima recensione di un romanzo comparsa in assoluto che compare sul Fanfulla della Domenica è *Genio e Amore* di Federiga Guerrini. Si legge questo: "Dalla signora Federiga Guerrini avevamo già ricevuto due romanzi, e ne tacemmo perché dei libri delle signore abbiamo imparato a nostre spese a non discorrere. Non sempre ne ne può dire bene, e a dirne male si vuole (così ci ammonirono) le leggi della cavalleria. Per conseguenza zitti. Oggi la Signora Guerrini ci manda un terzo romanzo ed è capace che ci pigli per gente scortese se seguitiamo a tacere. Nel bivio, rompiano il ghiaccio, e per questa volta diciamo la opinione nostra la quale, s'intende, è modestissima ma schietta" (FD, 23 novembre 1879, n. 18-19, *Libri nuovi*).

<sup>95</sup> FD, 5 giugno 1881, n. 23, *Libri nuovi*. Lo stesso trattamento viene riservato ad un romanziere quasi vent'anni più tardi: dopo aver specificato che si tratta di un ventenne, il recensore scrive: "perdoniamolo pure, ma a patto che si trattenga dal consumare le sue promettivi attitudini del suo intelletto in desiderio affrettato di notorietà. Studi, studi molto, il signor Cavaliere, poiché ha ingegno e buon volere, e pensi che all'età sua è meglio leggere i libri degli altri che correggere le proprie bozze di stampa. Segua il nostro consiglio: e fra qualche anno – vedrà – quando pubblicherà qualche suo nuovo romanzo, non avrà più bisogno delle prefazioni altri" (FD, 28 maggio 1899, n. 22, *Libri nuovi*). Anche una rivista molto diversa come "Natura e arte" gli riserva gli stessi consigli.

<sup>96</sup> Scrive di Giorgi in una lettera datata 25 settembre 1889: "mi ha fatto molto piacere che tu, nella tua lettera non rispondi in alcuno modo alla preghiera che io ti diedi di mandare al Checchi la novella: nel puro *campo dell'arte*, ogni *preoccupazione* volgare deve restare estranea. Ciononostante io voglio confidarti come la pubblicazione di qualche mio scritto sopra il Fanfulla e Lettere e arti, in questo momento gioverebbe moltissimo al progetto che ho fatto di andarmene a Roma per istudiare l'ambiente per un nuovo romanzo del quale t'intratterà un'altra volta. A casa mia vi sono delle persone assai intelligenti, specie mio fratello Carlo per quale ho una grandissima stima; ma tu comprendi, la pubblicazione sopra uno di quei giornali equivarrebbe come a un grado accademico e i gradi accademici fanno impressione a tutti, nel mio caso, potrebbero spingere e decidere i miei a lasciarmi partire solo per Roma. (F. Di Giorgi, *Lettere a Federico de Roberto*, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1985, Lettera del 25 settembre 1889, p. 166-7).

attenzione per la forma linguistica. D'altra parte i membri della redazione sono spesso toscani, quindi madrelingua italiani e possessori di quell'arguzia ed eleganza di scrittura che gli altri scrittori spesso dicevano di invidiare: di "toscanismo accentrato" li accusa per esempio Carducci<sup>97</sup>. Alcuni romanzi, considerati più meritevoli di attenzione, vengono analizzati anche attraverso articoli più ampi all'interno della rivista: vale per esempio per una buona parte dei romanzi di Gabriele d'Annunzio e di Matilde Serao. Nei vent'anni considerati vengono recensiti 225 romanzi, di cui una parte consistente negli ultimi cinque anni del secolo. Gli autori sono in totale 134 e i più rappresentati sono Matilde Serao con nove recensioni, Anton Giulio Barrili (otto recensioni) e Neera (sette recensioni).

Il "Fanfulla" ha, come una buona parte dei giornali letterari (e non), tendenze che non è difficile definire contraddittorie, specie in ventuno anni di storia con una molteplicità di collaboratori, redattori e direttori di cui è spesso difficile ricostruire la successione: la redazione talvolta dissente da un articolo e da una recensione che essa stessa manda in stampa con un'apposita notarella<sup>98</sup> e la posizione a proposito delle varie correnti letterarie è una difficile combinazione di sentimenti variegati (ostilità a *l'art pour l'art* ma orgoglio nazionale, indipendente senso estetico ma preoccupazione per l'influenza della letteratura sulle giovani lettrici); non è comunque difficile classificare la sua vocazione in ambito "idealista", visto che nel 1896 il numero del 10 maggio si apre con un articolo che inneggia al trionfo dell'idealismo, che viene giudicato opera stessa della rivista, strenuamente combattiva in suo favore.

### *Illustrazione Italiana*

Si è già sottolineato come La "Nuova Antologia" sia associabile alla "Rassegna Nazionale" e la "Gazzetta Letteraria" al "Fanfulla della Domenica" sulla base di loro caratteristiche intrinseche che spaziano dalla forma grafica all'organizzazione dei contenuti. La rivista di Emilio Treves si differenzia da tutte loro per alcune ragioni specifiche. Non è una rivista letteraria, né una rivista colta, ma un settimanale illustrato, che mette le immagini, o meglio le "incisioni", in primo piano. Viene fondata nel 1873 a Milano dall'editore Emilio Treves con la testata "Nuova Illustrazione Universale" e diventa l'effettiva "Illustrazione italiana" nel 1874: molto diffusa all'interno della medio-alta borghesia, viene considerato a lungo il miglior periodico illustrato del paese. Il costo del singolo numero è indicativo del pubblico potenziale,

<sup>97</sup> Citato da A. C. Faitrop – Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992, p. 129.

<sup>98</sup> Nel 1898, la redazione dissente da un articolo che tratta del romanzo *Gente di Chiesa* di Carlo Del Balzo, di cui si parlava discretamente bene pur trattando il volume il problema del concubinato del clero: una nota dice "A Giuseppe Cimbali, collaboratore del nostro giornale dal quindici anni, lasciamo piena libertà di giudizio. Quando a noi il libro malsano del signor del Balzo ci troverebbe critici ben più severi" (FD, 13 marzo 1898, n. 11, *Per una prefazione e per un romanzo*). Nel 1899, a proposito della recensione de *I coniugi Varedo* di Enrico Castelnuovo, opera di Renato Simoni, si legge in una nota a piè di pagina: "Il giudizio che del romanzo di Enrico Castelnuovo da il giovane e valente critico, nostro collaboratore, dev'essere ritenuto come l'espressione del pensiero suo personale, all'infuori – si badi bene – d'ogni partecipazione del *Fanfulla della domenica*, che lascia sempre ai suoi scrittori la maggiore libertà di apprezzamento (N.d.D.)", (FD, 23 luglio 1899, n. 30, *I coniugi Varedo*).

certamente non popolare: 25 centesimi. D'altra parte nel 1873, quando Treves mette in moto la sua impresa, la stampa illustrata richiedeva un procedimento lungo e costoso e, nel caso si volesse compiere anche “dovere di cronaca” ovvero raccontare quello che succedeva in Italia e nel mondo attraverso le immagini, si sommava anche il problema gravoso di come raccogliere i disegni.

Il fascicolo è aperto da un editoriale che si occupava della settimana appena trascorsa anche dal punto di vista politico, dopodiché gli articoli riguardavano gli argomenti più svariati, dai viaggi dei sovrani nei vari luoghi d'Italia all'illustrazione delle nuove tecniche militari, allo stile di vita di popoli più o meno lontani all'inaugurazione dei monumenti dei padri del Risorgimento. I resoconti venivano arricchiti dalle illustrazioni, ad opera di artisti sia di primo piano come Achille Beltrame e Ettore Ximenes, che fungeva anche da vicedirettore, sia di collaboratori casuali che inviavano la loro opera. I redattori dei testi erano talvolta nomi importanti, come quelli di Edmondo De Amicis e Matilde Serao. La letteratura è un argomento importante, seppur la periodicità con cui viene trattata rimane sempre molto variabile. Le riviste bibliografiche cambiano spesso titolazione nel corso del tempo: *Libri nuovi*, *Note letterarie*, *Scorse letterarie*, *nuovi romanzi*, *rivista bibliografica*, *Attraverso libri e giornali*. All'interno si trovano principalmente recensioni e segnalazioni di romanzi, circa 182 in 25 anni. Gli autori che in questi anni possono contare almeno una recensione nell'“Illustrazione Italiana” sono 93. L'autore più rappresentato è Anton Giulio Barrili, con 37 segnalazioni: è un dato significativo anche se non lontano da quello che succede nelle altre riviste; in questo caso dovuto anche al fatto che Barrili pubblica praticamente solo con Treves. Il secondo autore, Neera, è d'altra parte ne può vantare solo otto.

Il fatto di essere legata alla casa editrice più importante per quanto riguarda la pubblicazione del romanzo italiano, sbilancia in parte gli interessi bibliografici della rivista, che però mantiene un certo equilibrio – almeno quantitativo – tra i romanzi editi dalla casa Treves (circa il 39% del totale) e il resto della produzione (il 20% riguarda un'altra casa milanese, Galli): di solito i romanzi che portano il marchio Treves sono presentati positivamente mentre le altre pubblicazioni possono essere talvolta soggette a piccole critiche, ma quasi mai a stroncature definitive, e spesso comunque vengono consigliate ai lettori. A differenza delle altre riviste sinora trattate, l'“Illustrazione Italiana” è chiaramente rivolta ad un pubblico di lettori non specializzati, che s'immaginava volessero essere informati sulle novità editoriali, e non tanto a dei potenziali scrittori che chiedevano un giudizio sul loro operato. Non c'è quindi un dialogo critico-autore ma piuttosto un rapporto critico-lettore, anche se la forma recensione resta simile e non cambia la tendenza a raccontare la trama completa del romanzo. È invece particolare l'interesse che il settimanale di Treves mette nel riportare le opinioni sui “suoi” romanzi pubblicate in altre riviste oppure l'attenzione per i giudizi sulla letteratura italiana all'estero. Rispetto alle altre riviste, il discorso sul romanzo è quindi inserito

all'interno di un dibattito più ampio, rivolto ad un lettore che desiderava essere indirizzato, anzi confermato, nelle sue convinzioni generali in campo artistico. Lo si intuisce dall'analisi della rubrica *Conversazioni* tenuta dal critico musicale Leone Fortis, all'interno della quale, nell'immaginario dialogo (a puntate) con un'altrettanto immaginaria signora dell'alta società milanese, si manifestavano una serie di opinioni sulla società italiana di fine ottocento, perfettamente inquadrata nell'ottica conservatrice e monarchica della rivista. Quando si manifestava talvolta l'argomento letteratura e romanzo, questo veniva declinato in maniera pratica se non prosastica, come quando l'immaginaria dama chiede al critico se le fosse consentito in quanto donna sposata e rispettabile, di leggere Emile Zola e il critico risponde che poteva farlo, prendendosi però la cautela di farsi censurare alcune pagine.

L' "Illustrazione italiana" non si occupa quindi del discorso estetico sul romanzo: come rivista di punta di una gloriosa casa editrice affronterà l'argomento "narrativa" da un punto di vista specifico, e soprattutto prestando molto più attenzione alle aspettative del pubblico.

### *Le altre riviste*

Oltre a queste cinque riviste, altre sono state prese in considerazione durante questa ricerca. Alcune sono di notevole importanza nella storia della cultura italiana. Una di queste è sicuramente "La cultura" di Ruggero Bonghi, che si comincia a pubblicare a Roma nel 1881 e continua anche dopo la morte del fondatore-titolare. Lo scopo di questa pubblicazione è di creare un "grande eccitamento ed utilità alla cultura nazionale", come si specifica nel primo numero. Il sottotitolo "rivista di scienze, lettere e arti" rende abbastanza bene l'idea del formato e degli argomenti, e infatti non si allontana troppo dal modello della "Nuova Antologia", da cui si distingue per una serie di dibattiti e di segnalazioni in ottica fortemente antisocialista. D'altra parte, lo stesso fondatore aveva un profilo da poligrafo e aveva frequentato durante la sua carriera diversi campi del sapere: filosofia, storia antica e moderna, letteratura e politica. Questi interessi variegati si riflettono nella struttura della pubblicazione che resta fino al 1895 espressione personale di Bonghi e del suo modo eclettico di vedere il mondo della cultura, nonché del suo cosmopolitismo<sup>99</sup> La rivista tende ad uscire in modo piuttosto irregolare, almeno nei primi anni, e a trasformarsi verso la fine del secolo – quando da direzione passa a Ettore De Ruggero, epigrafista - in un bollettino bibliografico, sul modello della *Deutsche Literaturzeitung*. Lo stesso Bonghi aveva infatti progettato un periodico "che annunci libri e dia relazioni", con lo scopo di

essere un strumento ed un aiuto del libro, la prima cosa coll'additare a ciascuno le molte vie di ricerche, d'invenzione, di studio, che son seguite da tutti in ogni momento di sviluppo letterario o scientifico; la seconda col diffondere più sollecitamente tra tutti la notizia del libro, ed indicando quello che in esso vi contenga di concluso o scoperto, mettere chi si sia in grado di risolvere se debba leggerlo,

---

<sup>99</sup> G. Sasso, *Variazioni sulla storia di una rivista italiana: "La cultura" (1882-1935)*, Bologna, Il Mulino, 1992.

e destargliene il desiderio<sup>100</sup>.

I romanzi sono solo una piccola parte delle recensioni che Bonghi e poi i suoi collaboratori si premurano di redigere ma ne contano comunque circa ottanta, per quanto riguarda i romanzi italiani (senza contare le novelle e le pubblicazioni straniere, che sono seguite con grande attenzione). È segno che pur chi diffidava della narrativa e non immaginava che si potesse slegare il giudizio della letteratura dalla morale<sup>101</sup>, se voleva parlare di libri, doveva considerare forzatamente anche i romanzi.

Un'altra rivista che ha una durata molto meno estesa ma che gode di una forte notorietà anche successiva alla sua chiusura e di cui è impossibile trascurare l'influenza nel mondo letterario, è la "Cronaca Bizantina": si tratta di quindicinale che viene normalmente considerato una vera e propria rottura nel modo di pensare la letteratura in Italia alla fine dell'Ottocento. Edito da Sommaruga, pubblicato per pochi anni tra 1881 e il 1885, espressione clamorosa del miglior periodo del giornalismo romano, grazie ai suoi fregi e alle intestazioni a colori, diventa una rivista elegante che fa della letteratura un prodotto "commerciale". Arriva al numero ragguardevole di 12.000 copie, mettendo in moto una macchina pubblicitaria che promuoveva anche le iniziative editoriali dello stesso Sommaruga e che, secondo Vincenzo Chiarenza, "riuscì ad assecondare il segreto bisogno della classe colta e borghese di sprovvincializzarsi di emanciparsi da remore secolari: riuscì a polarizzare l'attenzione di un largo strato di lettori creando intorno a sé una sorta di opinione pubblica"<sup>102</sup>. Legata fortemente alla figura del suo promotore, la "Cronaca" non sopravvisse agli scandali che ne causarono l'arresto e in seguito l'esilio in Svizzera e in America. Secondo Edoardo Scarfoglio l'esistenza della "Cronaca" diede vita al cosiddetto il periodo sommarughiano, che segna un'importante momento di svolta per la vita editoriale di Roma e dell'interna nazione:

esso fu il prodotto necessario dell'incontro o se meglio vi piace, dello scontro di due elementi radicalmente opposti e apparentemente inconciliabili: la cultura della scuola e della biblioteca e il bluff. Un quarto di secolo prima ch'essa diventasse in tutta Europa la legge comune del commercio e la rigone prima del successo, Angelo Sommaruga, che ancora non conosceva l'America, ebbe la divinazione della *reclame* impudente e insolente, che turba e quasi spaventa il pubblico, che tiene il suo sistema nervoso in uno stato di eccitazione perenne, che lo suggestiona e s'impone alla sua volontà. Per Sommaruga l'editore non era l'impresario di una scuola letteraria, ma il produttore d'una merce, il cui compito si riduce a spacciarne la maggior quantità possibile<sup>103</sup>.

Questa spregiudicatezza commerciale è evidente nell'utilizzo della figura stessa dell'autore come elementi della *reclame*, anticipazione per certi versi del divismo. Per esempio nel 1881 viene utilizzato il nome della Contesa Colombi per promuovere una sartoria:

---

<sup>100</sup> LC, 1 ottobre 1881, anno 1, n. 1, *Concetto e ragioni di questa pubblicazione*.

<sup>101</sup> LC, 19 marzo 1894, anno 4, n. 10, *Come giudicare un romanzo*.

<sup>102</sup> V. Chiarenza, *La cronaca Bizantina*, Treviso, Canova, 1975, p. 12.

<sup>103</sup> Ivi, p. 15.

La Marchesa Colombi ha mandato un grido. Un grido, intendiamoci, che ha niente di come con famigerato *grido* del professor Rizzi (...). Il grido della Marchesa Colombi è questo. EMANCIPIAMOCI! Non vi spaventate. Per il quarto d'ora, non pare che la Marchesa Colombi abbia l'intenzione di mettersi – puta caso – i pantaloni del cav. Torelli Viollier e di venire a Roma a reclamare il diritto all'elettorato politico ed amministrativo per il sesso gentile.

no.

la simpatica scrittrice propone semplicemente alle signore – e anche un po' agli uomini – di emanciparsi dalle stoffe e dalle “confections” estere.

La letteratura presentata nella “Cronaca Bizantina” dà molto spazio alla poesia: d'altra parte il principale “collaboratore” è Gabriele Carducci e da una sua poesia ha preso ispirazione Sommaruga per il titolo della rivista. Non esistono rubriche appositamente dedicate al romanzo ma sono state individuate comunque 28 recensioni in poco più di quattro anni spesso contenute all'interno della rubrica *Ciò che si stampa*. Vengono inoltre pubblicate diverse novelle degli autori più in voga come Giovanni Verga, Ottone Bacareda, Contessa Lara.

Un altro prodotto di Sommaruga che metteva in mostra le possibilità esplicitate nella “Cronaca”, è la “Farfalla”: pubblicata prima in Sardegna, regione natale dell'editore, è poi trasferita nel 1877 a Milano per sfruttare un mercato più ampio. È un settimanale milanese di successo (dura una decina d'anni) che si occupa di letteratura e mondanità, con un tono tra il serio e il faceto che non disdegna i pettegolezzi salottieri e la rubrica di moda, e che alle indagini sulla questione sociale alterna rebus e altri giochi. Come più tardi nella “Cronaca”, la grafica ha un ruolo preponderante. Anche questa rivista di Angelo Sommaruga si può definire come “una felice intuizione, legata alle esigenze di mercato”<sup>104</sup>: la veste tipografica è molto curata, grazie all'intervento di artisti di fama, il frivolo e il rivoluzionario sono intelligentemente mescolati impedendo la formazione di una collocazione politica precisa e gli stessi interventi sulla *Bohème* e sul suo mito sono sistemati all'interno di un contesto che in fondo li svaluta<sup>105</sup>. Col tempo – e con il cambiamento di direttore - si prefigge di diventare l'organo del “verismo”, perchè tale è la “fede letteraria” che i redattori professano, anche se, come i proclami per la rivoluzione imminente, sembra talvolta più una trovata parossistica e paradossale che una vera presa di posizione. Il richiamo ad una rivolta velleitaria e priva di una precisa coscienza sembra però una formula che funziona perché “Farfalla” cambia cinque direttori (Sommaruga, Bignami, Ambrosoli, Quadrio, Garbagnati) restando praticamente immutata. Il romanzo però ha un posto davvero ridotto (si sono contate 9 recensioni), e la rivista funge più che altro da banco di prova per giovani poeti.

Un altro organo del “verismo”, o almeno così viene definito ne “Farfalla” e in altre riviste, è “Il preludio”, titolo che raggruppa più esperienze editoriali, stampato a Cremona nel 1875, poi a Bologna con il sottotitolo di “Pagine sparse”, poi ad Ancona sotto la direzione di Gustavo

<sup>104</sup> A. Chemello, “*La Farfalla*” di Angelo Sommaruga: storia e indici, Roma, Bulzoni, 1977, p. 18

<sup>105</sup> G. Squarciapino, *Roma bizantina: società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950, p. 77 “foglio battagliero i cui collaboratori fingevano d'essere in aspra e continua lotta ferocissima, contro avversari inesistenti, contro classici immaginari, contro romantici invisibili, contro filistei impalpabili”

Morelli: se ne sono visionate le copie contenute nella Biblioteca di “Casa Carducci”.

Una rivista dalla storia molto breve ma significativa è la “Domenica Letteraria” fondata a Roma da Ferdinando Martini; si tratta di un settimanale che esce con impostazioni simili al “Fanfulla della domenica” tra il 1882 e 1885, proprio in seguito al distacco di Martini dalla rivista letteraria che aveva fondato. Fa parte di quel fenomeno che gli stessi contemporanei identificano con la “letteratura domenicale” o con le “domenica letterarie”<sup>106</sup>, ovvero il fiorire, a partire dall’esperienza del “Fanfulla” e poi della “Cronaca Bizantina”, di una serie di supplementi culturali dei giornali politici quotidiani, che si concentra soprattutto nella prima metà degli anni ottanta: oltre alla “Domenica letteraria” si deve contare la “Domenica del Fracassa”, appendice festiva del quotidiano satirico romano “Il capitano Fracassa” (1884-1886). A differenza del “Fanfulla”, questi ultimi due periodici sono di breve durata. Per quanto riguarda la “Domenica Letteraria” Sommaruga, che lo prende in gestione quasi immediatamente per compensare la carenza di fondi di Martini, lo definisce un “duplicato del Fanfulla”<sup>107</sup>: dopo aver “colonizzato” la quarta pagina con la sua *rèclame*, entra a far parte della direzione del giornale e nel marzo 1883 Martini se ne allontana. Gestita da un comitato di redazione fino al 1885, quando il direttore diventerà Anton Giulio Barrili, la rivista vive di riflesso l’avventurosa impresa della “Cronaca Bizantina”, soprattutto grazie all’ “abbonamento cumulativo” che permetteva ai lettori di acquistare le due pubblicazioni ad un prezzo di favore. Carducci giudicava l’impresa editoriale della “Domenica letteraria” ridondante e mal riuscita.<sup>108</sup> Lo spazio per la narrativa è in generale abbastanza ampio anche se più che il romanzo, “che considerano troppo dipendente dai modelli francesi e non adeguato alle potenzialità del ‘genio italiano’”<sup>109</sup> si dà più spazio alla novella. Le recensioni dei romanzi sono anonime, come nel “Fanfulla”: se ne sono contate sedici dal 1882 al 1884. Altre riviste visionate almeno in parte sono “Il Sole: giornale commerciale e politico” che pubblicava le recensioni di Felice Cameroni<sup>110</sup>, ovvero il portabandiera critico del verismo, “Natura e arte” (per le annate 1892- 1899, sottotitolo: “rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze lettere e arti), la “Rivista europea” fondata da Angelo De Gubernatis che riprende la “Rivista internazionale” (alcune annate sparse tra il 1872 e il 1882), “La rassegna settimanale di politica, arte, scienza e letteratura (dal 1878 alla fine del primo semestre 1879) e il “Marzocco” (dal 1896).

<sup>106</sup> DF, 3 gennaio 1886, n. 1, *Conversazioni domenicali*.

<sup>107</sup> Riportato da G. Squarciapino, *Roma bizantina: società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, op. cit., p. 433.

<sup>108</sup> “L’avverto che per la “domenica letteraria” non mando più nulla. La “Domenica Letteraria” è un foglio fatto per la classe meno intelligente e più coglionia dei lettori italiani.”, ivi, p. 433.

<sup>109</sup> C. A. Madrignani, *La “Domenica letteraria” di F. Martini e di A. Sommaruga, introduzioni e indici*, Roma, Bulzoni editore, 1978, p. 83.

<sup>110</sup> Felice Cameroni è un pubblicitario milanese il cui nome viene normalmente legato al movimento della Scapigliatura. Critico di tendenze repubblicane, sarà collaboratore della “Farfalla” e altri periodici del movimento democratico – radicale, all’interno delle quali si farà promotore del romanzo naturalista. Sulla funzione di Cameroni come “importatore” delle teorie del naturalismo e delle opere dei naturalisti francesi vedere L. Restuccia, *Felice Cameroni apostolo di Vallès e Zola in Italia* in L. Restuccia (a cura di), *Pourquoi la littérature?: esiti italiani del dibattito francese*, Palermo, Palumbo, 2003.

## 5.2. Opuscoli, pamphlet, saggi

Un'altra fonte su quale ci si è basati per ricostruire il discorso sul romanzo e sulla sua produzione è una serie di volumi, circa un centinaio, molto differenti tra loro per natura, dimensioni argomentazione, distribuzione e data di pubblicazione. Sono accomunati dal fatto di avere come oggetto di interesse la letteratura stessa, il romanzo e le sue possibili evoluzioni<sup>111</sup>. Si proverà qui di seguito a farne in qualche modo una classificazione, per mettere in luce le varie tipologie, le differenze e gli scopi che gli scrittori si erano presumibilmente prefissi. Allo stesso modo si cercherà di dare qualche informazione sui loro autori, alcuni dei quali però non è possibile far uscire dall'anonimato. Per quanto riguarda la datazione, il primo opuscolo che si è considerato è di molto precedente ai limiti che si sono dati a questa ricerca: si tratta di *Perchè la letteratura italiana non è popolare in Italia*, un pamphlet critico pubblicato dal futuro ministro dell'istruzione Ruggero Bonghi nel 1855, ma più volte ristampato e ridiscusso nei decenni seguenti. Se non si contano le ristampe più recenti di pubblicazioni del periodo, le ultime opere datano il primo decennio del XX secolo.

Il primo tentativo di classificazione corrisponde al formato. Alcuni di questi volumi sono monografie specifiche, che vengono presumibilmente date alle stampe inedite nella loro interezza: un esempio è *Il romanzo psicologico e la sua importanza educativa*, opera di Roberto Puccini pubblicata nel 1896 dopo essere risultata vincitrice di un concorso letterario. La maggior parte delle pubblicazioni ha però origini, funzioni e percorsi editoriali più complessi. Molte sono nate come discorsi e conferenze: è il caso di Antonio Fogazzaro che nel 1872 tiene una conferenza all'Accademia olimpica dal titolo *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, in seguito data alle stampe e segnalata dalla "Nuova Antologia". Un'altro esempio noto è la conferenza che Francesco De Sanctis tiene nel 1879 al Circolo Filologico di Napoli in seguito alla pubblicazione dell' *Assommoir* di Emile Zola e che, dopo immediata apparizione sulla stampa, l'editore Treves fa apparire in opuscolo lo stesso anno. Una prolusione abbastanza nota è anche quella di Arturo Graf, intitolata *La crisi letteraria*, pronunciata nel 1888 in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico dell'università di Torino. Anche *L'avvenire della letteratura in Italia*, discorso che Ugo Ojetti tiene a Venezia nel 1896, per la Lega degli Insegnanti, viene stampato prima ne "La vita italiana" e in seguito in un opuscolo singolo. Questi quattro autori sono ben noti all'epoca, in quanto poeti, romanzieri, critici e professori universitari, e sono tutte presenze di una certa rilevanza nella stampa periodica dell'epoca e in seguito premiate da numerose riedizioni, anche per queste opere. Di altra statura è *Il romanzo: parole dette dal Sac. Prof. Francesco Cerrutti dottore in lettere nella*

---

<sup>111</sup> Questi pubblicazioni sono state reperite in vari modi: al di là di delle pubblicazioni critiche già note perchè entrate nel canone della critica letteraria (Luigi Capuana, Francesco De Sanctis per fare due esempi), alcune sono state rintracciate con una ricerca per parola sul catalogo SBN ("romanzo", "verismo", "realismo") e sul *Catalogo* di Pagliani, di altre si è venuto a conoscenza attraverso le rubriche bibliografiche delle riviste.



*solenne distribuzione de'premi agli alunni delle scuole ginnasiali tecniche ed elementari della città di Alassio*: pur essendo l'autore un noto pedagogo, direttore generale delle scuole e della stampa salesiana dal 1885 al 1917, è improbabile che questa lettura abbia conosciuto la stessa diffusione e lo stesso eco dei precedenti. Un altro scritto di questa tipologia è *Della presente letteratura in Italia* di Giuseppe Finzi: la sua particolarità è che si tratta di una conferenza pronunciata nel 1885 all' *Association internationale des professeurs* a Parigi, dove viene poi stampata. Si è deciso di considerare queste pubblicazioni allo stesso livello, anche se è chiaro che alcune di loro hanno inciso profondamente nel discorso letterario dell'epoca., mentre altre, di cui non è possibile ricostruire il percorso editoriale, non hanno contribuito a far uscire l'autore dall'anonimato.

In questo senso, ovvero per quanto riguarda la visibilità e la diffusione di un testo, la tipologia più avvantaggiata è quella delle raccolte o ristampe di articoli già apparsi nelle riviste dell'epoca: si tratta del tentativo di dare un destino duraturo a dei testi considerati “volatili” nella loro forma iniziale di articoli. È il caso di buona parte dei saggi di Luigi Capuana (i due volumi di *studi sulla letteratura contemporanea*, dei primi anni ottanta, *Libri e teatro*, *Cronache letterarie*, *Gli ismi contemporanei*, tutti pubblicati nell'ultimo decennio del secolo), o de *Il libro di Don Chisciotte* di Edoardo Scarfoglio<sup>112</sup>, per citare due esempi di primo piano. Lo stesso vale per *Teatro e romanzo* di Oreste Cenacchi<sup>113</sup>, raccolta di articoli apparsi nella “Gazzetta letteraria” e pubblicata nel 1885, per le *Rassegne* di Francesco Torraca<sup>114</sup> e i *Saggi critici* di Enrico Nencioni che erano stati pubblicati nella “Nuova Antologia” prima di essere raccolti in diversi volumi, per la doppia serie di *Impressioni letterarie* di Pompeo Molmenti<sup>115</sup> (rispettivamente del 1875 e del 1879), pubblicati tra la fine del secolo XIX e il pri oppure per i *Profili letterari napoletani* di Federico Verdinois<sup>116</sup> del 1881. Un altro esempio è *Il romanzo contemporaneo in Italia: saggi critici* del molto meno noto Giuseppe Robiati, che raccoglie nel 1892 una serie di ritratti di romanzieri (Verga, Gerolamo Rovetta, Antonio Fogazzaro) pubblicati quattro anni prima ne “La letteratura”. In alcuni casi si tratta di ristampe ben successive come quelle che riguardano Felice Cameroni, e i suoi *Interventi critici sulla letteratura italiana* raccolti un secolo più tardi, nel 1974, ma in generale sono pubblicazioni contemporanee. Di solito all'interno di questi volumi si trovano brevi saggi legati a singoli autori o ad opere, non necessariamente contemporanei. Per esempio, le *Note letterarie* di Domenico Oliva<sup>117</sup> si raccolgono articoli pubblicati in varie riviste tra cui il

<sup>112</sup> Edoardo Scarfoglio (1860-1917), giornalista abruzzese, collaboratore del *Capitan Fracassa*, marito di Matilde Serao, con cui fondò e diresse diversi periodici.

<sup>113</sup> Oreste Cenacchi è un collaboratore della “Gazzetta letteraria” che è noto come il traduttore di *Madame Bovary*.

<sup>114</sup> Francesco Torraca è un allievo di Francesco De Sanctis, professore a Napoli di Letterature comparate, e provveditore agli studi.

<sup>115</sup> Pompeo Gherardo Molmenti è un professore, critico, giornalista, esperto di Belle Arti, deputato e senatore, nato a Venezia nel 1852; è presente nella banca dati con un romanzo del 1875, *Clara*.

<sup>116</sup> Federico Verdinois è uno scrittore campano, presente nella banca dati con un romanzo del 1887, *La visione*. È collaboratore del “Fanfulla” con lo pseudonimo di Picche e autore di racconti e novelle.

<sup>117</sup> Domenico Oliva nasce a Torino nel 1860. sul finire degli anni ottanta entra a far parte del “Corriere della Sera”. Successivamente farà carriera politica, le sue *Lettere di un giovane deputato* vengono pubblicate dall’ “Illustrazione

“Corriere della Sera” e i soggetti sono Giordano Bruno, Torquato Tasso, Giuseppe Mazzini, Ippolito Taine, Giacomo Leopardi, *Piccolo mondo antico* e l'inferiorità dell'arte drammatica. Nella *Critica spicciola* di Enrico Panzacchi i temi sono altrettanto variegati: ad un articolo su Carducci ne segue uno su Virgilio.

La raccolta di articoli, in prima battuta pubblicati sulla stampa periodica e poi selezionati e affidati ad un editore per farne un volume, è una consuetudine che si fa sempre più frequente tra coloro che redigono le riviste letterarie, dando quasi quasi alla creazione di un genere: è un'operazione che slega il saggio in questione dal suo valore estemporaneo per trasformarlo in una reale operazione critica. Proprio Panzacchi giustificherà la sua operazione ammettendo che “dal tempo che i libri cessarono di nascere interi e tutti di un pezzo nel cervello degli scrittori, e che anzi i così fatti diventarono una scarsa minorità di fronte ai moltissimi che escono, per così dire, in due volte e in due forme diverse, occupando la prima con le loro sparse membra i giornali e i periodici, anche la curiosità del pubblico e la critica hanno dovuto modificarsi e acconciarsi dinanzi al fatto nuovo”<sup>118</sup> Più rari ma comunque presenti sono gli esempi di pubblicazioni che raccolgono un singolo articolo, come per esempio *Divagazioni: breve studio critico comparativo sul romanzo* di Mose Varesi, articolo del 1882 in prima istanza stampato su “L'equilibrio” di Brindisi; *Contro i Veristi filosofi, politici e poeti* di Francesco Acri (pubblicato nella “Rassegna Nazionale” e in seguito stampato in volume nel 1885), oppure *Realismo: studio* di Gerolamo Ragusa Moleti<sup>119</sup>, apparso ne “Il preludio” del 1878 e subito ripreso dall'editore Gaudiano di Palermo.

L'esempio di Ragusa Moleti è però particolare perchè s'inserisce, al di là della tipologia, all'interno di un dibattito preciso, che è quello sul realismo in letteratura. Buona parte delle pubblicazioni che si sono prese in considerazione sono infatti legate alla necessità che parecchi avevano sentito, soprattutto negli anni ottanta, d'intervenire sulla questione del realismo, del romanzo sperimentale, in particolar modo opponendosi o più raramente supportando le iniziative di Emile Zola. Alcune sono della consistenza di un opuscolo, come nel caso di Moleti, altre ben più gravi, come *Verismo: studi*, opera di 232 pagine del sacerdote Luciano Milani, pubblicata nel 1884 e ristampata nel 1886, oppure *Il verismo in filosofia, letteratura e politica*, 297 pagine di Antonino Velardita, stampate a Piazza Armerina nel 1883. Di questi ultimi due autori è difficile ricostruire il percorso biografico, ma è chiaro che si tratta di due antiveristi fortemente convinti, che elaborano teorie piuttosto complesse ed articolate per dimostrare come il verismo sia corruzione e danno per l'arte e la vita. Vengono ripresi e citati da due riviste: la “Nuova Antologia”<sup>120</sup> e la “Cronaca bizantina”<sup>121</sup>. Alla stessa tipologia appartengono *Il verismo nella letteratura: saggio critico* di Pietro Scarpino (1888),

italiana”.

<sup>118</sup> E. Panzacchi, *Critica spicciola (a mezza macchia)*, Roma, Casa editrice Verdesi, 1886, *Avvertenza*.

<sup>119</sup> Girolamo Ragusa Moleti (1851-1917) è un pubblicista e insegnante di origine siciliana, che si occupa di folklore, poesia e romanzi. *Il signor de Macqueda* del 1881 è presente nella banca dati.

<sup>120</sup> NA, 1884, v. 46, pp. 755-756, *Bollettino bibliografico*.

<sup>121</sup> CB, 1 ottobre 1883, n. 8, *Ciò che si stampa*.

*Il verismo e l'arte moderna* di Luigi di Giorgi (1886), *Il verismo* di C. Rosa Fornelli (1886), *Il verismo nella letteratura* di Pietro Larghi (un discorso, poi pubblicato in un rivista e in seguito in un estratto, molto tardo, visto che data 1898, ). Più incentrati sul romanzo e in particolar modo legate alla pubblicazione de *Le roman experimental* di Emile Zola, sono: *Saggio critico sul romanzo sperimentale* di Francesco De Stefano (1886), *Contro il romanzo sperimentale* di Augusto Lenzi (1886), *è possibile il romanzo sperimentale?* Di Giuseppe Scapellato Amico (1881), *Della Nana di Emile Zola: note e appunti* di Augusto Barattani (1880). Uno dei pochi scritti favorevoli alle teorie naturaliste è *Verismo di un lepidottero in aspettativa*, una consistente e stravagante variazione sul tema (quasi 150 pagine), opera di uno degli estrosi redattori della "Farfalla" in cui si celebra il confusionario ma felice connubio tra verismo, bohème e socialismo .

Queste che si sono citate sono operazioni singole, opere di autori che intendono partecipare al dibattito letterario del momento, di cui è pregna la stampa contemporanea. Altri scritti sono invece decisamente più interrelati tra di loro: è il caso di *Nova polemica*, versi di Lorenzo Stecchetti, pseudonimo di Olindo Guerrini, pubblicati nel 1878. Nella prefazione alle poesie, *Prologo contro il lettor maligno*, il poeta romagnolo difende la sua appartenenza alla "nuova scuola" del realismo. Gli risponde l'anno successivo Luigi Vivarelli Colonna con il saggio *Lorenzo Stecchetti e il verismo nella letteratura e nell'arte*. Lo stesso autore replica nel 1880 allargando il discorso al romanzo con *Emilio Zola e i veristi: appendice a Lorenzo Stecchetti e il verismo*. Non è il solo però a rispondere alla provocazione di Olindo Guerrini: esplicito contro la poesia lasciva di Stecchetti è Luigi Alberti con *Praefatio e Novissima polemica*, almeno quanto Giovanni Rizzi che pubblica *Un grido*. Entrambe le opere, libricini di poche pagine, escono nel 1878, e pur essendo in parte in versi, contengono delle prefazioni in cui gli autori si impegnano a combattere il "nemico" verista. Anche *Anticaglie* di Felice Cavallotti e *Verismo e verità: ai poeti moderni* di Gaetano Zocchi, rispettivamente nel 1879 e del 1881, sono lunghe dissertazioni contro la "nuova scuola" impersonata da Stecchetti e in parte da Giosuè Carducci.

Simile nella concezione, almeno per la ragione scatenante, è *Alla ricerca della verecondia*: in questo caso si tratta di una raccolta di articoli di diversi autori, per lo più noti critici delle riviste più importanti (Luigi Lodi, Enrico Panzacchi, Giuseppe Chiarini), che discutono più o meno favorevolmente della questione della morale in arte in seguito all'uscita di *Intermezzo di Rime* di Gabriele D'Annunzio, nel 1884. Pur essendo tutti saggi che si occupano principalmente di poesia, le opere che abbiamo citato sono interessanti dal nostro punto di vista perchè la polemica che si scatena sul verismo in versi ha molto in comune con le questioni della prosa narrativa, e tra l'altro si può notare la concomitanza di queste pubblicazioni con l'uscita dell' *Assommoir*<sup>122</sup>.

<sup>122</sup> Le date della pubblicazione della più parte di questi opuscoli non sono casuali. L'uscita dell' *Assommoir* di Emile Zola e delle poesie di Stecchetti tra il 1877 e il 1878, scatenarono una vena pubblicistica notevole sui temi del realismo:

Una polemica che precede *l'Assommoir* e *Stecchetti* e che ha invece a che fare unicamente con il romanzo italiano è quella incentrata su *Letteratura disonesta*, saggio di Baccio Emanuele Maineri, inizialmente pubblicato sull' "Emporio Pittoresco" e in seguito stampata a spese dell'autore nel 1876. Il centro del contendere è *Passione maledetta*, romanzo di Cesare Tronconi, che suscita le ire del Maineri e sarà anche oggetto di una condanna del Tribunale Correzionale di Torino. Oltre a riportare le proprie opinioni, Maineri si prodiga nel pubblicare altri pareri e documenti, tra cui la relazione della "Società pedagogica italiana". Sempre nel 1876 viene pubblicato *L'ideale in letteratura: letture* di Antonio Bucellati.

Se questi volumi si nutrono unicamente della polemica del realismo e dei suoi risvolti morali, ce ne sono altri che sono inevitabilmente chiamati a trattarla, seppur in maniera più concisa: si tratta di pubblicazioni che hanno come centro d'interesse il romanzo nel suo complesso. Si veda per esempio: *Considerazioni sul romanzo in Italia* del professore Dario Carraroli (1876), *Storia del romanzo* di Angelo de Gubernatis (1883), *Sullo stato del romanzo contemporaneo* di Giuseppe Lo Vecchio (1896), *Il romanzo psicologico e la sua importanza educativa* di Roberto Puccini, *Il romanzo italiano nel secolo XIX: l'imitazione nell'arte* di Guido Bustico (1897), *Questioni letterarie: il romanzo moderno* di Bernardo Chiara, rifacimento del 1904 di vari articoli usciti nella "Gazzetta letteraria". In questa tipologia di scritti si possono far rientrare i già citati *Il romanzo contemporaneo in Italia: saggi critici* di Giuseppe Robiati e *Divagazioni: breve studio critico comparativo sul romanzo* di Mose Varesi. Simile per concezione ma con un obiettivo diverso è *Histoire du roman Francais : et utilité et peril de la lecture des romans*, scritto in francese ma opera di un italiano (Lodovico Cobianchi) e stampato a Bologna. Sono opere saggistiche di dimensione ed origine varia che hanno però il comune obiettivo di inquadrare l'evoluzione del genere romanzo all'interno della letteratura, tenendo conto, dove si tratti del romanzo italiano nello specifico, delle sue particolarità letterarie e non.

---

altre opere di questa tipologia sono *Del realismo in arte* di Giuseppe Pascale, *L'odierno realismo in poesia* di Arturo Linaker, *Il realismo in letteratura* di Giuseppe Quadrio (tutti pubblicati nel 1878). Nel 1885 c'è un forma di recrudescenza della polemica in seguito alle pubblicazioni d'annunziane, e infatti uscirà *Contro i veristi* di Francesco Acri, a cui risponderà l'anno dopo Vincenzo Ferranti con *Considerazioni intorno ai ragionamenti del prof. Acri*.

## Capitolo 2

# Editoria, letteratura, romanzo: una panoramica della seconda metà dell'Ottocento

### 1. Tipografi, editori, autori, giornalisti e il passaggio alla modernità

Per cercare di comprendere il sistema letterario italiano, lo spazio editoriale che lo conteneva e il mercato del romanzo nell'Italia della fine dell'Ottocento, bisogna in primo luogo tenere conto della sua caratteristica principale che è il policentrismo. Eredità dell'appena conclusa fase pre-unitaria, il sistema editoriale italiano è formato da diverse realtà collegate eredi di tradizioni importanti che le rendono elementi autonomi e distribuiti specificatamente all'interno del sistema letterario. I vari insediamenti editoriali (Milano, Torino, Napoli, Roma, Firenze, Venezia, per citare i più importanti) avevano sviluppato le loro dinamiche tra la fine del XVIII e l'inizio del XX secolo in un'ottica regionale, dando vita ad una gerarchia e a forme di produzione integrate che al momento dell'unificazione si riassessano ma continuano ad avere un peso notevole. Alcuni centri hanno tradizioni antiche e nobili come Venezia, che nel Settecento, superando la concorrenza francese e fiamminga, era diventata una potenza editoriale che esportava in buona parte del mondo cattolico<sup>1</sup>. Secondo i computi fatti da Marco Santoro sulla base di CLIO<sup>2</sup>, nel corso dell'intero XIX secolo, il 60% delle pubblicazioni totali è distribuito nei futuri capoluoghi di sette regioni: Lombardia, Piemonte, Toscana, Campania, Veneto, Emilia Romagna, Lazio. Ma allo stesso tempo i luoghi di stampa ottocenteschi superano nel complesso le 800 unità. Il livello della concentrazione libraria non è poi identico in tutte le regioni: a Roma si stampano il 95% di tutti i libri laziali e a Napoli il 94% dei campani, mentre a Torino l'80% dei piemontesi, a Milano il 68% dei lombardi, a Firenze il 63% dei toscani e a Bologna e Venezia si scende al 45% e al 42 degli emiliani e dei veneti.

Descrivendo la situazione editoriale della penisola prima dell'unificazione, il giornalista milanese Carlo Tenca aveva parlato di “vincoli doganali fortissimi”che rendevano le

<sup>1</sup> M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1991.

<sup>2</sup> M. Santoro, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al nuovo millennio*, Milano, Editrice Bibliografica, 2008, p. 356.

“comunicazioni tra stato e stato (...) lente, interrotte, non sicure”<sup>3</sup>. L'unificazione del paese aveva permesso una facilitazione delle comunicazioni che garantiva agli editori una minima possibilità di sfruttare un mercato nazionale, ma la dispersione nel territorio si attenua e si riconfigura solo molto lentamente. Inoltre essere editori a Milano o a Firenze non aveva lo stesso significato e imponeva scelte strategiche differenti: lo aveva già rilevato Ragone quando metteva in luce l'esistenza di un sistema bipolare, che vede – a partire dalla prima metà del secolo XIX – da un lato il “modello milanese” che si costruisce su una pluralità di generi, alcuni nuovi e adattati alle esigenze dei nuovi lettori emergenti, e dall'altro dei “modelli differenziati” come quello piemontese e soprattutto toscano, dove “il pubblico si identifica col ceto intellettualmente produttore di testi”<sup>4</sup>. Quindi per descrivere il mondo editoriale italiano, come scrive Ragone:

Converrà utilizzare una descrizione territoriale, distinguendo una struttura milanese, una toscana, una torinese, una romana, dato che questo mercato, agli inizi – per esempio nel 1878 -, è ancora la somma di modelli differenziati e specializzati nei loro generi e nei loro equilibri interni. La significatività delle differenze territoriali, comunque, si fonda sempre meno sulle caratteristiche diverse dei pubblici locali: con il rafforzarsi dell'organizzazione imprenditoriale, di mercato, e con la crescita di un pubblico urbano, non solo a Milano ma anche in altre grandi città tra il 1878 e la fine del secolo, si va piuttosto ad una gara tra centri produttori che ritagliano una loro fetta, orientata culturalmente, nel pubblico nazionale.

Questa peculiarità che riguarda il mondo editoriale in generale, si ripercuote anche sulla narrativa, sul romanzo e sulla sua produzione e distribuzione.

Dunque, si parte, a inizio Ottocento, da una situazione di frammentazione politica che ha le sue conseguenze dirette nel mercato editoriale. I dazi doganali impediscono in parte lo scambio librario e quindi scoraggiano l'espansione commerciale delle imprese. Le preoccupazioni censorie diverse da stato a stato e la mancanza di una vera tutela del diritto d'autore riconosciuto a livello peninsulare contribuiscono alla sopravvivenza di un ceto di stampatori dalle caratteristiche artigianali<sup>5</sup>. Come rivelano i saggi presenti *Editori italiani dell'Ottocento: repertorio* la maggior parte degli editori della penisola erano anche tipografi o librai, ed anche alla fine del secolo molti stabilimenti erano “immersi in un modo di operare non troppo lontano da quello delle origini del libro a stampa”<sup>6</sup>, caratterizzati soprattutto da una quasi totale mancanza di specializzazione. Nei censimenti del 1871, 1881 e 1901 il termine editore non esiste e la categoria principale a cui le statistiche fanno riferimento è quella dei tipografi<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell'ottocento*, Bologna, Cappelli, 1959, p. 98.

<sup>4</sup> G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana 1845-1925*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, p. 696.

<sup>5</sup> M. I. Palazzolo, *Geografia e dinamica delle insediamenti editoriali* in G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, p. 39.

<sup>6</sup> A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori italiani dell'Ottocento: repertorio*, op. cit., p. 9.

<sup>7</sup> Nel 1871 la categoria è “tipografi, stampatori e compositori”; è presente anche una categoria “litografi, cromolitografi e calcografi” (*Popolazione classificata per professioni. Censimento 31 dicembre 1871*, Vol. III,

Nonostante le caratteristiche intrinseche e i ritardi ereditati, tutti questi centri partecipano all'aumento della produzione libraria che segna l'intero XIX secolo: “il numero di libri stampati passò da 3314 nel 1836 a 6317 nel 1872, a 9.003 nel 1886, per ridiscendere a 7993 nel 1898, con un incremento di produzione di nuove opere rispetto alle riedizioni (nel 1878 i titoli nuovi furono circa il 25% su quelli in commercio)”<sup>8</sup>. Il rapido sviluppo dell'impresa editoriale è resa possibile dal miglioramento delle tecniche tipografiche: gli opifici passano da 464 nel 1835, a 600 nel 1859, a 911 nel 1873<sup>9</sup>. Maurizio Borghi scrive: “La produzione complessiva di tutti gli Stati in cui era divisa la penisola si aggirava intorno agli 800 titoli all'anno; alla fine del secolo sullo stesso territorio i libri pubblicati ogni anno toccavano le ottomila unità. Una crescita impressionante, che non ha termini di paragone con gli altri indici statistici. Ad esempio, tra il 1820 e il 1890, la popolazione italiana passa da 20, 4 a 31,6 milioni con un incremento del 55 per cento; nello stesso periodo la produzione libraria conosce un incremento del 325 per cento”<sup>10</sup>. È sempre in questo periodo che diventa possibile la creazione di una casa editrice modernamente intesa, ovvero la differenziazione tra l'attività di stampa (il tipografo) e quella di intermediazione e diffusione (l'editore), fino a quel momento facenti parte della stessa dimensione aziendale (la maggior parte delle stamperie erano gestite dagli editori, ovvero da coloro che sceglievano cosa pubblicare, normalmente senza seguire linee editoriali precise).

L'aumento dell'attività di stampa e la creazione di nuove figure nel mondo del libro, sono fenomeni che riguardano tutta l'Europa occidentale ma in Italia presentano limiti significativi, dovuti in parte ai fenomeni di arretratezza che si citavano precedentemente e rilevati da tutti gli storici dell'editoria. In primo luogo lo sviluppo del sistema editoriale si concentra in una zona specifica del paese, il Nord. La disparità della distribuzione territoriale è evidente nelle percentuali che Tranfaglia cita a proposito delle presenze delle librerie nel paese: il 57,4% della struttura distributiva è localizzata al Nord Italia, il 22% nelle regioni centrali e il 20,6 % al sud e nelle isole. Questa caratteristica riflette i tassi di analfabetismo della popolazione, che toccava, al momento dell'Unificazione, il 75% della popolazione sopra i sei anni, ma con punte del 90% in Sardegna, dell'86% nel mezzogiorno continentale, mentre in Piemonte, Liguria e Lombardia si attestava intorno al 54%. Tullio de Mauro, calcola che, al momento dell'unità,

Roma, Regia tipografia, 1876). nel 1881 le categorie sono più concise ma simili: “Tipografi” e “Litografi e cromolitografi” (*Censimento della popolazione del Regno d'Italia al 31 dicembre 1881*, Vol. III, *Popolazione classificata per professioni e condizioni*, Roma, Tipografia Bodoniana, 1884). Nel 1901 si parla di “tipografi, correttori, protti, stereotipi, addetti a macchine tipografiche” (*Censimento della popolazione del Regno d'Italia al 10 febbraio 1901*, Vol. III, *Popolazione presente classificata per professioni o condizioni*, Roma, Tipografia Nazionale di G. Bertero e c., 1904).

<sup>8</sup> N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Roma, Laterza, 2007, p. 66.

<sup>9</sup> A. Gigli Marchetti, *Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale* in G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria in Italia*, op. cit., p. 117. Sul processo di alfabetizzazione e sulle differenze tra le varie realtà regionali cfr G. Vigo, *Gli Italiani alla conquista dell'alfabeto*, in S. Soldani, G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani: scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, *La nascita dello stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 33-66.

<sup>10</sup> M. Borghi, *La manifattura del pensiero: diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865)*, Milano, Franco Angeli, 2003, p. 101.

solo 2,4% della popolazione era in grado di padroneggiare la lingua nazionale<sup>11</sup>. I dati sono più impressionanti se si confrontano con le altre situazioni europee: pur escludendo casi eccezionali come la Svezia, la distanza tra la situazione italiana e quella che si poteva riscontrare in paesi relativamente vicini come il Belgio, la Francia e l'Impero Austro-ungarico (che avevano un 40-50% di popolazione analfabeta) mette in luce come la diffusione del libro potesse essere sporadica, a metà dell'Ottocento<sup>12</sup>.

Quindi, l'unificazione aveva sì dato vita ad un mercato di respiro nazionale, ma, anche a causa della popolazione a maggioranza illetterata, la domanda restava ancora poco omogenea e incostante. A rendere difficile una stabilizzazione del mercato interveniva anche la politica governativa che sia dal punto di vista legislativo, sia per quanto riguarda la questione doganale non veniva incontro alle esigenze degli editori, specie meridionali. Nel primo decennio post unitario – lo vedremo nel dettaglio – la gerarchia del mondo editoriale italiano viene ricomposta in seguito alla creazione di un mercato nazionale seppur carente, che solo alcuni editori sono preparati ad affrontare.

In ogni caso, l'aumento della produzione – lacunoso e problematico – è trainato dai nuovi generi di consumo, che seppur già esistenti prima dell'Unità, cominciano a crescere in modo consistente a partire dagli anni Settanta<sup>13</sup>. Questi generi, secondo Ragone, hanno delle caratteristiche in comune: sono rivolti ad un pubblico sempre meno “intellettuale” o meglio sempre meno “umanisticamente educato”, hanno uno “sfondo di fruizione sempre meno storico – politico” e un'origine d'importazione<sup>14</sup>. Sicuramente all'interno di questa categoria il romanzo ricopre un ruolo di primo piano: il comparto letterario risulta il più significativo numericamente all'interno della produzione di libri italiana, tra il 1872 e il 1898, come ricostruito da Ragone<sup>15</sup> (tabella 1).

La costituzione e l'espansione di questi generi di consumo hanno un parallelo nella crescita nell'importanza che riguarda la stampa periodica. Il “sistema dell'informazione” assume un ruolo determinante. Se prima, anche nelle situazioni più avanzate come quella che si poteva riscontrare a Milano, la stampa aveva come modello il giornale tipico del XVIII secolo (“scienze lettere e arti”) gestito comunemente da un solo redattore e rivolto ad un pubblico urbano tendenzialmente ristretto, a partire dal '60 “con una rapida mutazione le forme moderne dell'informazione (in particolare il giornale politico) soppiantano quasi del tutto le forme settecentesche”<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, op. cit., p. 43.

<sup>12</sup> N. Tranfaglia, *Editori italiani ieri e oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 5.

<sup>13</sup> Donald Sassoon, parlando delle condizioni del romanzo in Italia nella prima metà del secolo, scrive che le librerie italiane vendevano più saggi che romanzi, anche se i libri di Dumas e Sue erano sempre disponibili (D. Sassoon, *La cultura degli Europei*, op. cit. p. 183)

<sup>14</sup> G. Ragone, *La letteratura e il consumo*, op. cit., p. 704.

<sup>15</sup> Ivi, p. 719.

<sup>16</sup> Ivi, p. 712



Tabella 1

Gruppo	1872	1878	1886	1889	1891	1894	1898
Religioso	792	677	1161	995	959	792813	813
Sociale – ideologico	1184	963	1369	1451	1290	1187	1249
Scolastico	253	190	633	903	783	580	596
Storico-geografico	856	926	1134	1051	989	887	1009
Letterario	1452	1284	1854	1657	1652	1611	1650
Di cui poesia contemporanea	446	259	355	306	314	291	304
Di cui romanzo, novella	280	190	348	286	330	251	308
Scienza	956	556	1156	1126	1069	1093	1287
Militare	118	73	110	173	123	181	199
Lavoro	427	310	1445	1278	1344	1200	1094
Varie (atti accademici, bibliografie, occasione)	279	126	141	124	171	112	96

Il giornale assume un ruolo centrale nel cambiamento della modalità di fruizione della parola scritta in generale e della narrativa nello specifico: consumo immediato, non reiterabile, senza propedeutica. L'allargamento della fascia dei lettori abituali grazie alla stampa periodica influenza anche i generi letterari, che si adattano a loro volta ad un nuovo sistema di consumo: d'altra parte i "letterati" prendono parte alla rivoluzione della stampa diventandone i principali artefici e sfruttando la crescita quantitativamente significativa delle possibilità di occupazione che si aprivano con l'aumento del numero delle testate e delle tirature. Treves e Sonzogno, gli editori "nazionali" per antonomasia, sono anche i principali protagonisti dei sistemi integrati editoria-giornali. Allo stesso modo, il lavoro nelle redazioni dei vari periodici, anche a distanza, crea anche tra i dispersi autori italiani, orfani di un centro letterario, una rete di contatti che in parte supplisce a questa mancanza.

Al di là delle migliorie tecniche, è anche l'applicazione dello Statuto Albertino e dei suoi principi liberali a determinare ovunque nuove fioriture di giornali. Nel 1864, stando a quanto riporta Buonvino<sup>17</sup>, le città con maggior numero di periodici sono Torino (100), Milano (80), Firenze (51) e Genova (37). Nel 1870 Milano e Firenze prendono il sopravvento: dei 723 periodici censiti, intatti, 101 sono pubblicati a Firenze e 93 a Milano (seguono Torino con 73 Testate, Genova con 37, Bologna con 32 e Venezia con 27 giornali). Tre anni dopo a Milano vengono registrati 137 periodici, a Roma 109, a Firenze 107, a Torino 85, a Napoli 81 e a

<sup>17</sup> O. Buonvino, *Il giornalismo contemporaneo*, Milano- Palermo – Napoli, 1906, pp. 383-384.

Palermo 48.

La grande novità, al di là dei dettagli quantitativi, è il taglio del giornale che comincia via via a liberarsi dalla consueta impostazione politico elettorale, che lo faceva organo di consorterie ed espressione di ristretti gruppi normalmente autoreferenziali. La stampa periodica diviene meno artigianale: se prima dell'unificazione vere e proprie redazioni esistevano solo nei fogli maggiori, la composizione era manuale e il protagonismo individuale dominava, vincolando la sopravvivenza di molti giornali agli eventi di natura politica, ora si possono creare realtà imprenditorialmente più solide. L'instabilità resta notevole, come per esempio dimostra l'altro tasso di mortalità tra i giornali (dei periodici nati nel 1887, 192 vengono aperti e chiusi entro l'anno<sup>18</sup>), ma, come vedremo più specificatamente per le varie zone, l'ambito giornalistico è un luogo di sperimentazione per la creazione di una professionalità del mestiere della penna, anche se non completamente definita<sup>19</sup>. Negli ultimi trent'anni dell'Ottocento il giornalismo resta comunque un fenomeno locale: i giornali milanesi, anche i più noti, non erano venduti fuori dalla zona limitrofa della città e se Verga residente a Catania voleva sapere cosa si diceva di lui a Roma doveva farsi spedire l'articolo. Allo stesso tempo però si può dire che al di là, dei limiti distributivi alcuni giornali diventano di portata nazionale, almeno a livello di interesse.

La specializzazione e la professionalizzazione del sistema letterario portano all'organizzazione delle prime embrionali associazioni di categoria, a partire dal mondo degli editori. Già prima dell'Unità, si era fatto un tentativo di coordinamento con il congresso di Firenze nel 1841, durante il quale l'editore Pomba aveva proposto di creare una fiera "nazionale" sul modello di Lipsia, oltre alla costruzione dell'Emporio librario, un centro di raccolta della produzione editoriale della penisola da collocare a Livorno, ma che avrà breve vita. Verrà rilanciato nel 1869, ma anche in questo caso senza fortuna. All'indomani dell'Unità sono comunque parecchie le iniziative che si concretano. Il primo strumento di collegamento tra gli editori italiani è costituito dalla rivista mensile "Bibliografia d'Italia" (poi "italiana"), fondata nel 1867 dai fratelli Bocca e da E. Loescher (editori e librai a Torino) e da H.F. e M. Munster (librai di Venezia): la rivista riflette un po' l'antica geografia editoriale italiana, e tra l'altro si può notare come due di questi editori siano d'origine straniera, il che è un altro dato ricorrente nella storia dell'editoria italiana di questo periodo. La pubblicazione aveva l'appoggio del Ministero della Pubblica Istruzione, che contribuiva per la parte più strettamente bibliografica. Lo scopo era quello di ovviare "cattive condizioni in cui versa il commercio librario in Italia" e alla "difficoltà che ogni giorno si incontra nella ricerca di quanto si stampa nelle varie province del Regno"

<sup>18</sup> *Statistica della stampa* in N. Bernardini, *Guida alla stampa periodica italiana*, Lecce, tipografia editrice salentina, p. 150.

<sup>19</sup> "L'ultimo quindicennio dell'Ottocento appare essenzialmente come la fase di massima vivacità del confronto fra prospettiva letteraria e sperimentazione imprenditoriale; eppure, nonostante il diffondersi e l'approfondirsi dell'interesse per il fenomeno giornalistico, il secolo di chiude consegnando al seguente l'immagine di un giornale ancora in cerca di una propria identità, lasciando aperto, soprattutto il problema della definizione di una vera e propria professionalità giornalistica" (A. Abruzzese, I. Panico, *Giornale e giornalismo*, in A. Asor Rosa, *Letteratura italiana*, vol II, *Produzione e consumo*, op. cit., pp. 775-776).

prova delle difficoltà derivanti dalle antiche divisioni territoriali. D'altra parte non era ancora imposto l'obbligo di depositare un esemplare in un luogo centrale.

Due anni dopo, 1869, si organizza il primo congresso italiano, connesso alla prima esposizione tipografico-libraria. In tale occasione viene proposta, dall'editore Bocca, l'attivazione di una associazione che nasce il mese successivo: si tratta l'Associazione libraria italiana, il cui consiglio direttivo era composto da Pomba (torinese), Bocca (Torinese), Barbera (piemontese installato a Firenze). Brigola, Lemonnier e Treves sono consiglieri. La sede dell'associazione è Firenze dove si stampa "Bibliografia italiana" che era diventato l'organo dell'associazione stessa. Si comincia a stampare anche il *Catalogo bimestrale della libreria italiana*, che diventa mensile nel 1886. Altri due congressi, prima a Napoli (nel 1871 con le Monnier presidente) poi a Venezia, vengono organizzati negli anni successivi: nel primo caso, si coinvolgono anche le tipografie (e si cambia il titolo dell'associazione in Associazione tipografico libraria) dove furono avanzate proposte poi attuate sull'abolizione del dazio di entrata per i libri, e altre questioni di natura "postale". Durante il terzo congresso a Venezia (presidente Barbera) è proposta la compilazione del catalogo di Pagliaini, che si è utilizzato in questa ricerca. Spesso le riunioni dell'Associazione Editori si tengono in concomitanza con dei congressi pedagogici. Nel 1891 viene inviata una nutrita delegazione a Lipsia, dove gli editori italiani interverranno al *Bureau permanent du congrès des éditeurs*.

La nuova geografia editoriale comincia ad esercitare il suo peso nell'organizzazione dell'ATLI in maniera più precisa dal 1875, quando il presidente diventa Emilio Treves, e la sede viene trasferita a Milano. Il problema più pressante del secondo decennio dopo l'unificazione è quello del diritto d'autore, una questione fondamentale che si era cercata di regolamentare in maniera coordinata anche prima dell'Unificazione. Nella prima metà del secolo si registrano diverse lamentele da parte di tipografi, editori, librai e autori stessi in merito alla situazione anarchica e incontrollata dell'editoria, pregiudicata dal frazionamento politico; un frazionamento che vanifica i provvedimenti legislativi interni ad ogni singolo stato, inibiva qualsiasi forma di tutela e alimentava le più diverse forme di pirateria. Per supplire alla mancanza di un quadro normativo certo, nel 1840 viene stipulata la convenzione austro-sarda sulla proprietà letteraria, promossa e alimentata soprattutto da Pomba e Vieusseux. Pur rappresentando un enorme passo in avanti rispetto alla situazione pregressa, questo tentativo di arginare il fenomeno delle contraffazioni e delle ristampe pirata viene vanificato dalla mancata adesione del regno borbonico, che farà la sua fortuna per gli anni successivi grazie a questa sua defezione.

Le cose non erano migliorate immediatamente dopo l'Unità: nel frattempo la questione del diritto d'autore era in fase di approfondimento in tutta Europa come dimostra il congresso di Bruxelles sulla "Proprietà letteraria e artistica" del 1858 e la grande stagione dei congressi

internazionali che trova il suo apice nella Convenzione di Berna. Nel 1865, sotto il titolo “legge dei diritti spettanti agli autori delle opere d’ingegno” viene emanata una regolamentazione articolata che riconosceva agli autori facoltà esaustive di pubblicazione, riproduzione, spaccio e traduzione e che definiva crimini la pubblicazione abusiva e la contraffazione. Secondo la commissione d’inchiesta dell’Atli del 1872 un’inadempienza profonda della normativa in questione riguardava alcune formalità che editori ed autori erano obbligati ad espletare per renderla effettiva: non era la semplice creazione dell’opera che permette di ottenere il copyright ma una dichiarazione di proprietà letteraria da rendere al prefetto, poco controllata e resa poco appetibile dal meccanismo fiscale (prevedeva il deposito di tre copie e il pagamento di dieci lire)<sup>20</sup>. L’arrivo di Treves alla presidenza dell’Atli darà una svolta significativa al tema del diritto d’autore. Forte del successo della sua azienda e a capo del comparto editoriale lombardo, Treves cercherà di superare la fase dei proclami che aveva caratterizzato l’azione in materia di contraffazioni fino a quel momento, per avviare una sistematica attività di tutela degli interessi degli editori (e degli autori): nel 1878, si organizza un “Congresso per la proprietà letteraria e artistica”, per porre la questione sollevata al congresso internazionale di Parigi da Hugo (a cui Treves aveva partecipato)<sup>21</sup>. La sua proposta è quella di stabilire la durata dei diritti d’autore fino a 50 anni dopo la morte: fino a quel momento invece dopo la morte di un autore, le opere rientravano nel dominio pubblico (per questo Sonzogno può pubblicare *I promessi sposi* nella sua “Biblioteca classica economica”). Nel secondo congresso per la proprietà letteraria nel 1882, presieduto da Carducci, furono gettate le basi per costruzione della società italiana degli autori, che nasce infatti l’anno successivo: la SIAE<sup>22</sup>. La spinta per la costituzione di questa associazione viene anche dalla consapevolezza del “ritardo” italiano, accentuato dall’organizzazione del “Congresso internazionale” che si tiene a Roma a maggio del 1885: la *Société des gens de Lettres* viene fondata a Parigi nel 1838. Si legge nel settimanale di Treves, l’ “Illustrazione italiana”:

Il pubblico è stato informato come nel Congresso per la proprietà letteraria tenutosi in Milano lo scorso settembre sotto la presidenza di Giosuè Carducci, fosse nominato un Comitato con l’incarico speciale di preparare la formazione d’una *Società italiana degli autori*. Quel comitato, presieduto da Cesare Cantù, ha finito l’opera sua, ossia ha preparato un progetto di Statuto per una Società che possa

<sup>20</sup> Per la ricostruzione delle vicende principali concernenti il diritto d’autore e la sua applicazione nell’Italia post unitaria F. Cristiano, *Contraffazioni librerie nell’Italia unita: una mostra mancata*, “Accademie e Biblioteche d’Italia”, LXI n. 3. 1991, pp. 15-25.

<sup>21</sup> Treves rende conto dei risultati di questo congresso e anche degli altri organizzati all’estero, nella sua rivista “Illustrazione Italiana”: vedasi IL, 26 giugno 1878, n. 26, *Il congresso letterario*; 22 maggio 1882, n. 22, *Il congresso letterario*. Non tutte le riviste sono entusiaste dei risultati ottenuti: la “Farfalla” di Angelo Sommaruga pubblica un articolo sul congresso internazionale del 1882 definendolo una farsa e “una profusione pretenziosa, un’altisonanza vacua di proposte e discorsi” (LF, 4 giugno 1882, n. 8 *Note tiberine: il congresso letterario internazionale*). Sul “Fanfulla della domenica” si trova invece notizia del congresso internazionale letterario del 1888, organizzato a Venezia, e si annuncia “un trionfo del sacro diritto di proprietà letteraria” (FD, 23 settembre 1888, n. 39, *Pel congresso letterario a Venezia*). Per un resoconto del congresso del 1878 vedasi anche . Piazzoni, *Spettacolo, istituzioni e società nell’Italia postunitaria (1860 – 1882)*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001, pp. 361 e ss.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 372 e ss.

riunire nel suo seno gli uomini di lettere di scienza, gli artisti, gli insegnanti, gli editori e quindi hanno diritto l'autore da far valere. Questo progetto di Statuto deve essere esaminato dagli interessati: e perciò è convocata in Milano un'assemblea generale per i giorni 22 e 23 aprile a fine di discutere lo Statuto e costruire la Società (...). Il progetto di Statuto è stampato, e viene spedito gratuitamente a chi desidera prenderne cognizione.

Ognun vede quanto sia utile riunire in un sodalizio comune tutti quelli che professano scienze, lettere ed arti per rappresentare gli interessi sia morali, sia materiali. Società simili esistono in Francia, in Inghilterra, in Germania: sola l'Italia ne mancava. Fra poche settimane si riunirà a Roma il Congresso letterario internazionale; è necessario che esso trovi già costituita una Società italiana degli autori<sup>23</sup>.

Un'altra categoria di "mestieranti" della penna che aveva cominciato a darsi una forma organizzativa sono i "cronisti", la cui professione comincia a definirsi in maniera più precisa a partire dagli anni Settanta in alcune realtà particolarmente avanzate come Milano. Nel 1877, si tiene la prima riunione dei cronisti milanesi, che intendono accordarsi su come fornire le notizie dei casi di suicidio, il cui numero sembrava essere enormemente aumentato nell'ultimo semestre. Nonostante l'assenza del cronista de «Il Secolo», che era il giornale più avanzato sul fronte della cronaca cittadina, si tratta del primo di una serie di incontri a carattere deontologico i cui echi si trovano nelle stesse pagine dei giornali<sup>24</sup>. Francesco Giarelli,<sup>25</sup> pioniere del giornalismo italiano, riprende questo episodio in quella che si potrebbe definire la sua autobiografia, *Vent'anni di giornalismo*, tracciandolo come il primo passo verso l'«organizzazione di mutuo soccorso tra gli operai della penna»<sup>26</sup>, che però si sarebbe verificata solo un quindicina di anni più tardi quando avrà, sempre a Milano, il Primo congresso nazionale della stampa<sup>27</sup>.

Per quanto riguarda la censura, l'editoria italiana sembra godere di una straordinaria fase liberale, se raffrontata il periodo preunitario e a quello che avverrà successivamente con il fascismo. Lo Statuto Albertino prevede la libertà di stampa ma anche una serie di limiti che concernono l'offesa al sovrano e alla sua famiglia, alla religione, al buon costume, e al diritto di proprietà<sup>28</sup>. La formulazione ambigua degli articoli a proposito della stampa permetterà al regime fascista di imprimere un forte controllo censorio anche sulla letteratura ma ai tempi dell'Italia liberale questa si esercitava soprattutto nella stampa periodica. I giornali

<sup>23</sup> IL, 9 maggio 1882, n. 15, *Società italiana degli autori*.

<sup>24</sup> Nei maggiori quotidiani milanesi viene riportato in maniera identica il verbale della riunione dei cronisti e l'ordine del giorno che viene redatto alla fine dell'incontro, in cui si «delibera, dietro pratiche considerazioni, di continuare la pubblicazione di tali tristi avvenimenti», rispettando le convenienze sociali, la dignità della famiglia e assicurando la deplorazione del gesto. Nello stesso ordine del giorno si istituisce una commissione per lo studio della questione e, alla fine dell'articolo, ci si augura che "la più schietta fratellanza" che aveva unito i cronisti si dimostrasse perenne (*Riunione dei cronisti*, «Il Pungolo», «La Perseveranza», «La Ragione» etc..., 4 luglio 1877).

<sup>25</sup> Francesco Giarelli si trasferisce a Milano tra il 1868 e il 1869 diventando redattore della "Gazzetta di Milano". Lavorerà successivamente in molti altri giornali e grazie ad uno stile particolarmente curato trasforma la cronaca cittadina in un evento insostituibile all'interno di un giornale cittadino (C. Sforza Fogliani, *Francesco Giarelli (1844-1907), pioniere del giornalismo moderno*, "Studi piacentini sul Risorgimento", Piacenza, 1961).

<sup>26</sup> F. Giarelli, *Vent'anni di giornalismo*, Codogno, Tip. Ed. A. G. Cairo, 1895, p. 316.

<sup>27</sup> Paradossalmente nei censimenti della popolazione del 1871, 1881 e 1901 il più preciso per quanto riguarda la categoria dei giornalisti è il primo: nel 1871 infatti la categoria 14, gruppo 1 (scienze e lettere) è diviso in tre ulteriori sottogruppi: "scrittori e letterati", "giornalisti e pubblicisti", "traduttori, interpreti e ciceroni". Nei censimenti successivi le categorie "letterati" e "pubblicisti" sono accorpate.

<sup>28</sup> V. Castronovo, *Stampa e opinione pubblica nell'Italia liberale*, in V. Castronovo, L. Giacheri Fossati, N. Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età liberale*, Bari- Roma, Laterza, 1979, pp. 5 e ss.

repubblicani e socialisti sono sottoposti ad un controllo poliziesco molto pesante che comporta continui sequestri e imprigionamenti (della redazione ma soprattutto di quella figura tipica del periodo, il gerente responsabile, capro espiatorio spesso inconsapevole che in cambio in un piccolo salario si faceva carico delle questioni penali di un giornale)<sup>29</sup>. Anche il teatro è un ambito decisamente più controllato della narrativa: il regolamento dell'8 gennaio del 1860 stabilisce infatti che nessuna produzione teatrale potesse essere rappresentata senza prima essere vagliata dall'Ufficio centrale di revisione teatrale<sup>30</sup>. Invece per quando riguarda la narrativa in generale non ci sono esempi significativi di processi o di questioni giudiziarie.

Per concludere si possono rilevare alcune peculiarità della situazione editoriale italiana: in merito alla letteratura giuridica e alle disposizioni legislative sulla proprietà intellettuale, gli editori italiani si rivelano al passo con le nazioni più progredite, partecipando ai congressi internazionali ed elaborando strumenti per la difesa dei loro interessi commerciali. Il mercato però è ancora asfittico perché, se il numero dei lettori cresce, lo fa troppo lentamente. Ci sono tutti i segni del progresso verso un sistema editoriale complesso e stratificato, che richiede figure professionali nuove e consapevoli, ma sembrano essere confinati ad alcune zone specifiche della penisola. Un dato interessante è l'assenza dello stato, che lascia al mercato la possibilità di "legiferare" sui limiti e sulle possibilità di tutto ciò che è letterario.

## 2. Geografia del romanzo in Italia

Come abbiamo detto, una parte di questi fenomeni (aumento significativo del materiale stampato e della sua circolazione, professionalizzazione) è dovuta ad un settore preciso, di cui fa sicuramente parte la narrativa e il romanzo. Come scrive Donald Sassoon, già all'inizio dell'Ottocento è chiaro "che il futuro della letteratura (in quanto a fama e denaro) era legato al romanzo e non alla poesia e novella". Inoltre "la poesia" aggiunge Sassoon "non sarebbe mai potuta diventare la forza trainante di un mercato editoriale di massa"<sup>31</sup>. In Italia come in altre realtà nazionali (Francia, Inghilterra), è il romanzo diventa il genere principale attorno al quale si costruisce una nuova idea di letteratura, ma a differenza di queste realtà è un processo che si verifica più tardi.

La condizione del romanzo italiano pre unitario è infatti quantitativamente poco significativa rispetto a quello che si riscontra in sistemi letterari vicini, come quello francese e quello inglese<sup>32</sup>; il genere è praticato, se ne conoscono le potenzialità (e infatti uno dei testi più significativi della prima metà del secolo è un romanzo, *I promessi sposi*), ma si deve tener

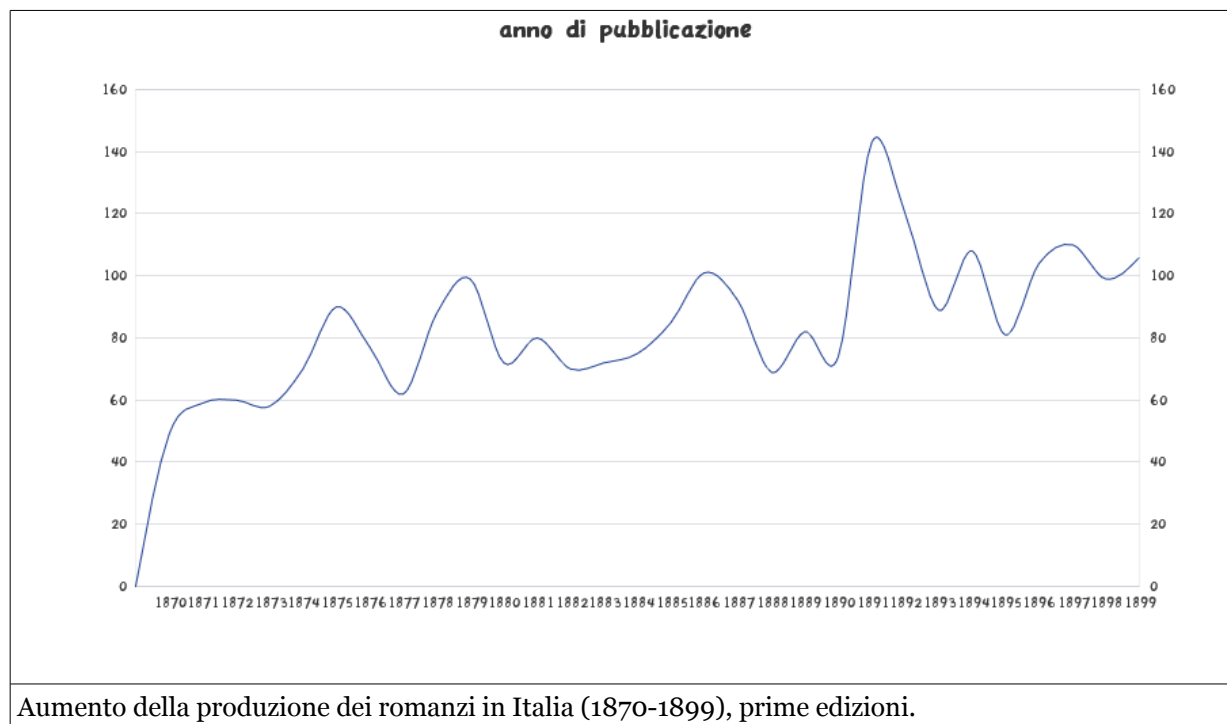
<sup>29</sup> P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 63.

<sup>30</sup> I. Piazzoni, *Spettacolo, istituzioni e società dell'Italia postunitaria (1860 – 1862)*, op. cit., p. 135.

<sup>31</sup> D. Sassoon, *La cultura degli europei*, op. cit., p. 128.

<sup>32</sup> Secondo i conti di Franco Moretti nell'Inghilterra del 1840 si pubblicavano circa 200 romanzi all'anno (F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, op. cit., p. 14), lo stesso vale per la Francia, secondo i conti di Remy Ponton (R. Ponton, *Le champ littéraire en France, de 1865 à 1905*, op. cit.). Stando ai calcoli di Ragone nel 1846 si pubblicano in Italia 71 romanzi (G. Ragone, *La letteratura e il consumo*, op. cit., p. 700). Queste cifre però non tengono conto della differenze tra nuove edizioni, riedizioni, ristampe e traduzioni.

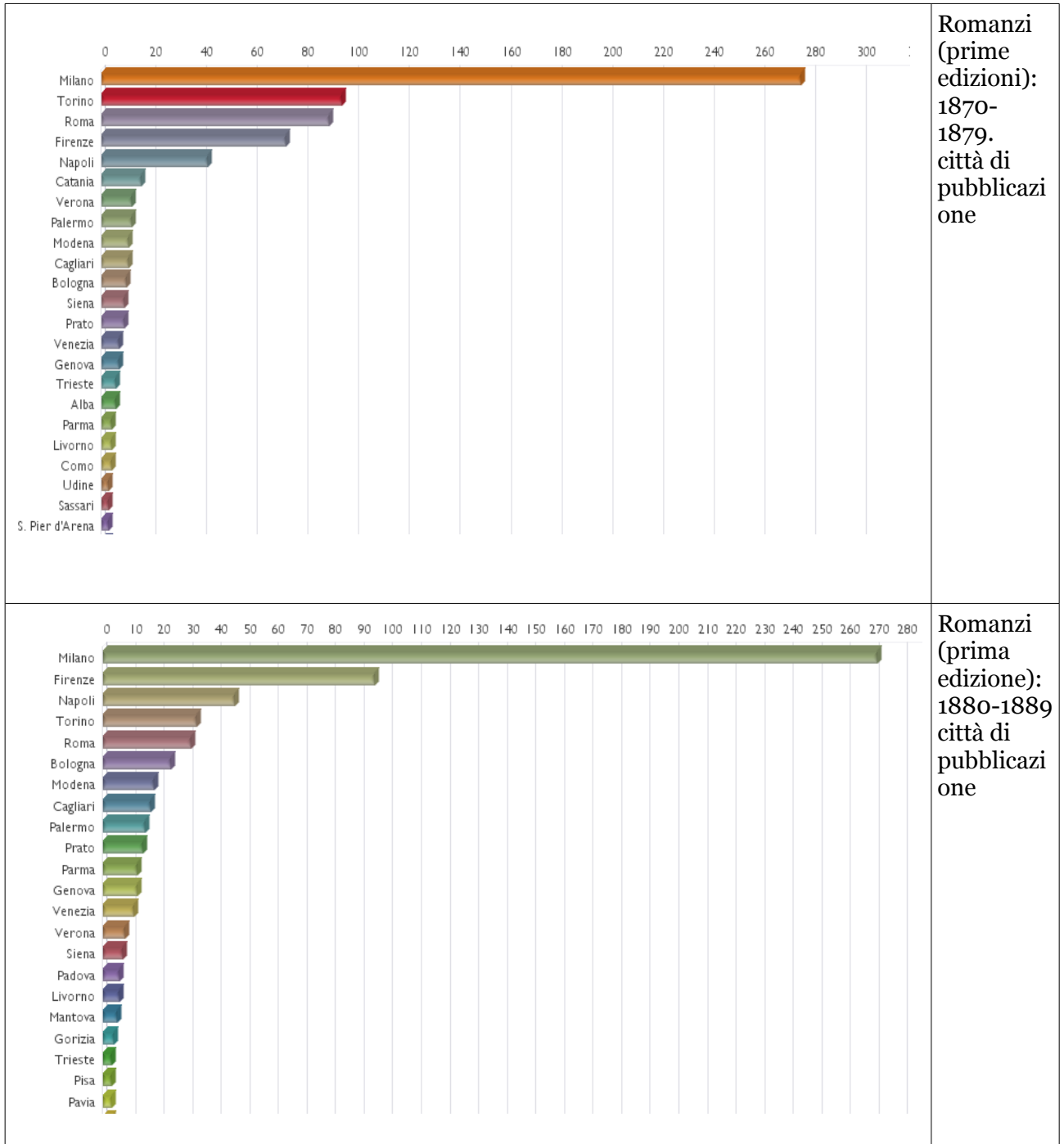
conto della mancanza di lettori e dei problemi che ostacolano lo sviluppo del mercato editoriale nel suo complesso. In ogni caso, soprattutto dopo gli anni settanta, il romanzo è un genere in continua crescita<sup>33</sup>.



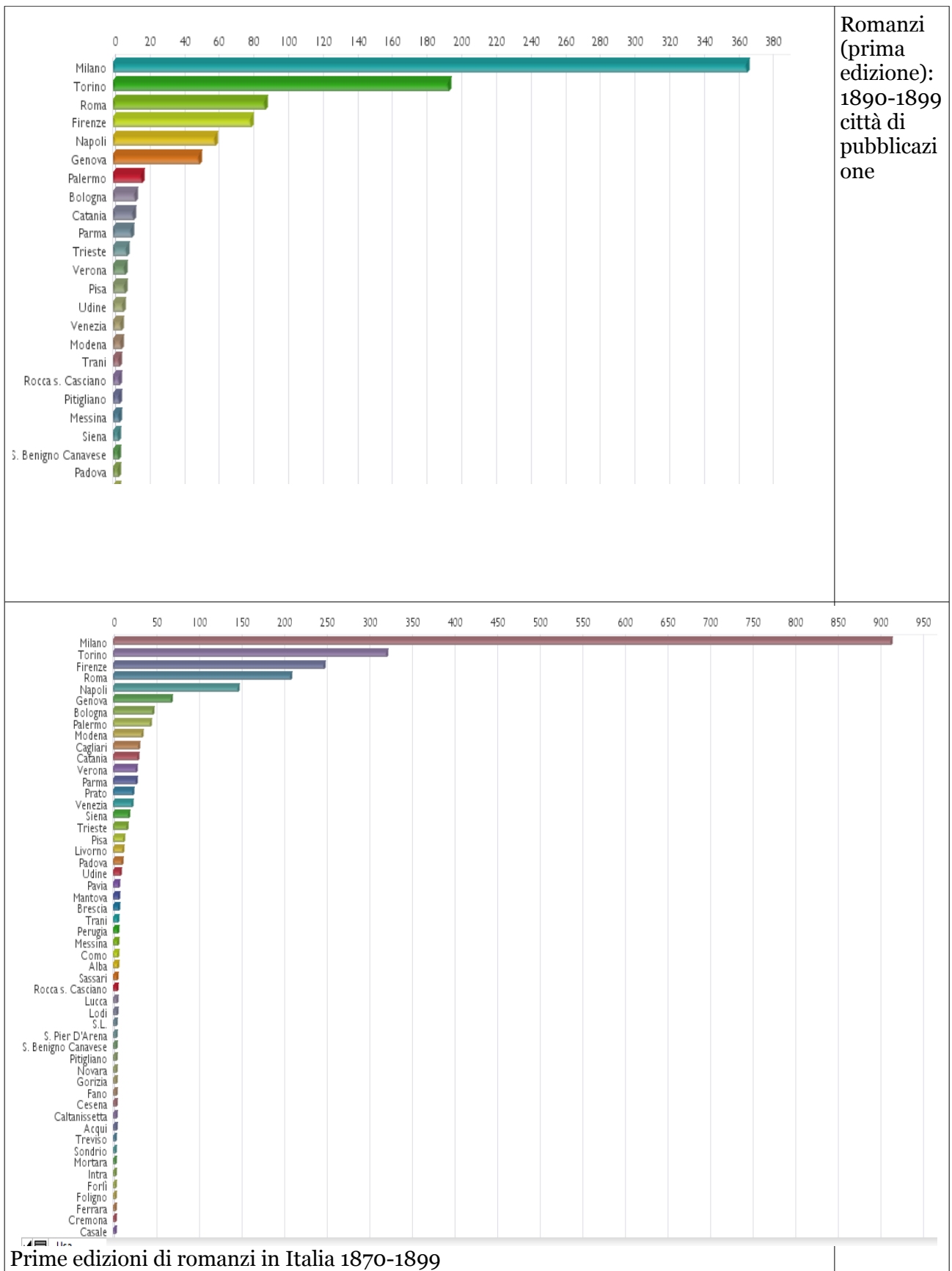
Dal punto di vista della pubblicazione del romanzo, allo stesso modo che per l'editoria in generale, si delinea una geografia precisa che cercheremo di individuare, seppur nei limiti di questa ricerca. La preminenza del Nord di cui si è detto finora si conferma anche per quanto riguarda il romanzo. Dei numerosi centri editoriali che stampano romanzi (circa 150), tra il 1870 e il 1899, il 65% si trova nel Nord Italia (Valle d'Aosta, Piemonte, Lombardia, Liguria, Veneto, Friuli, Emilia Romagna e zona irredente), il 22, 8% al centro (Toscana, Umbria, Marche, Abruzzi, Lazio) e l'11, 93% al sud. All'interno di questo quadro già fortemente marcato dalle differenze territoriali, la città dei romanzi è chiaramente Milano: nei trent'anni che si sono analizzati, risultano pubblicati a Milano 914 romanzi. La distanza con la città seguente in termini di produzione, Torino, è notevole: nel capoluogo piemontese vengono pubblicati poco più di un terzo dei romanzi rispetto a quelli che risultano essere stampati a Milano. Seguono Firenze, Roma, Napoli nella cui produzione editoriale il romanzo ricopre un qualche ruolo significativo; per le altre realtà sembra la narrativa essere una pubblicazione estemporanea che non implica una politica di cooptazione autoriale, né la creazione di una qualche forma di circuito. Vedremo nella parte seguente del capitolo le connotazioni delle città più importanti (quindi Milano, Torino, Firenze, Roma e Napoli), gli editori più attivi, le

<sup>33</sup> Anche nella fase pre unitaria il romanzo è un genere che pur con alcune esitazioni tende ad affermarsi in maniera inequivocabile: per una ricostruzione dell'affermazione del romanzo in Italia tra il 1815 e il 1870 cfr G. Ragone, *Italia 1815 - 1870*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo: storia e geografia*, op. cit., pp. 343-354.

differenze che si riscontrano nelle varie produzioni.

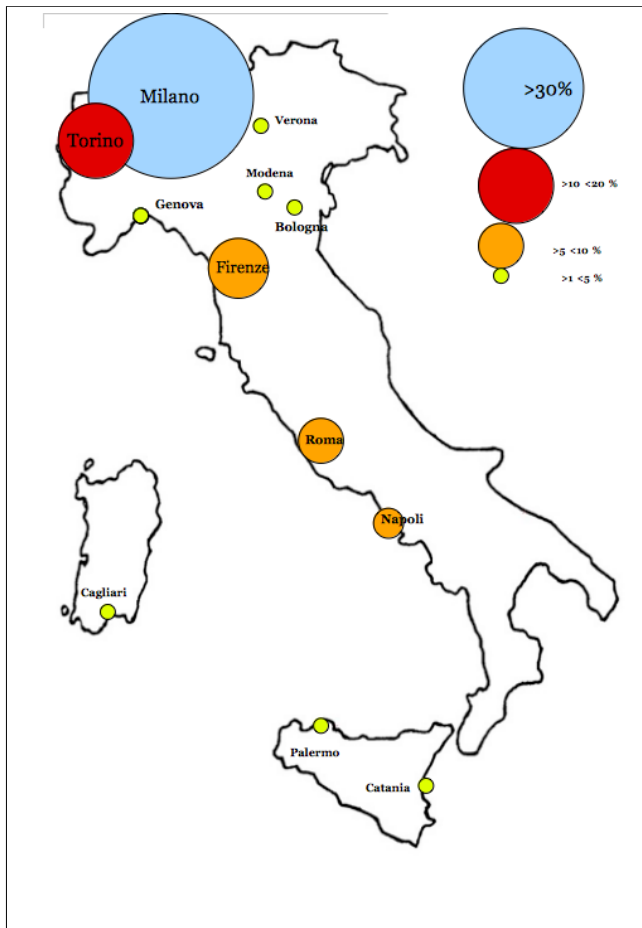




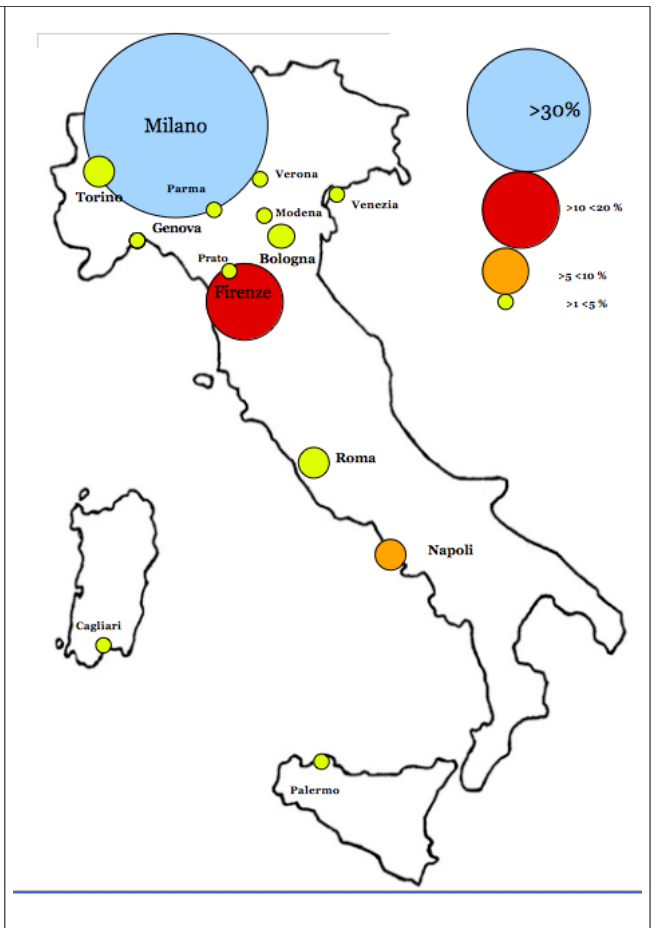


In tutto sono stati censiti circa 680 stabilimenti tipografici, molti dei quali piccolissimi e 94

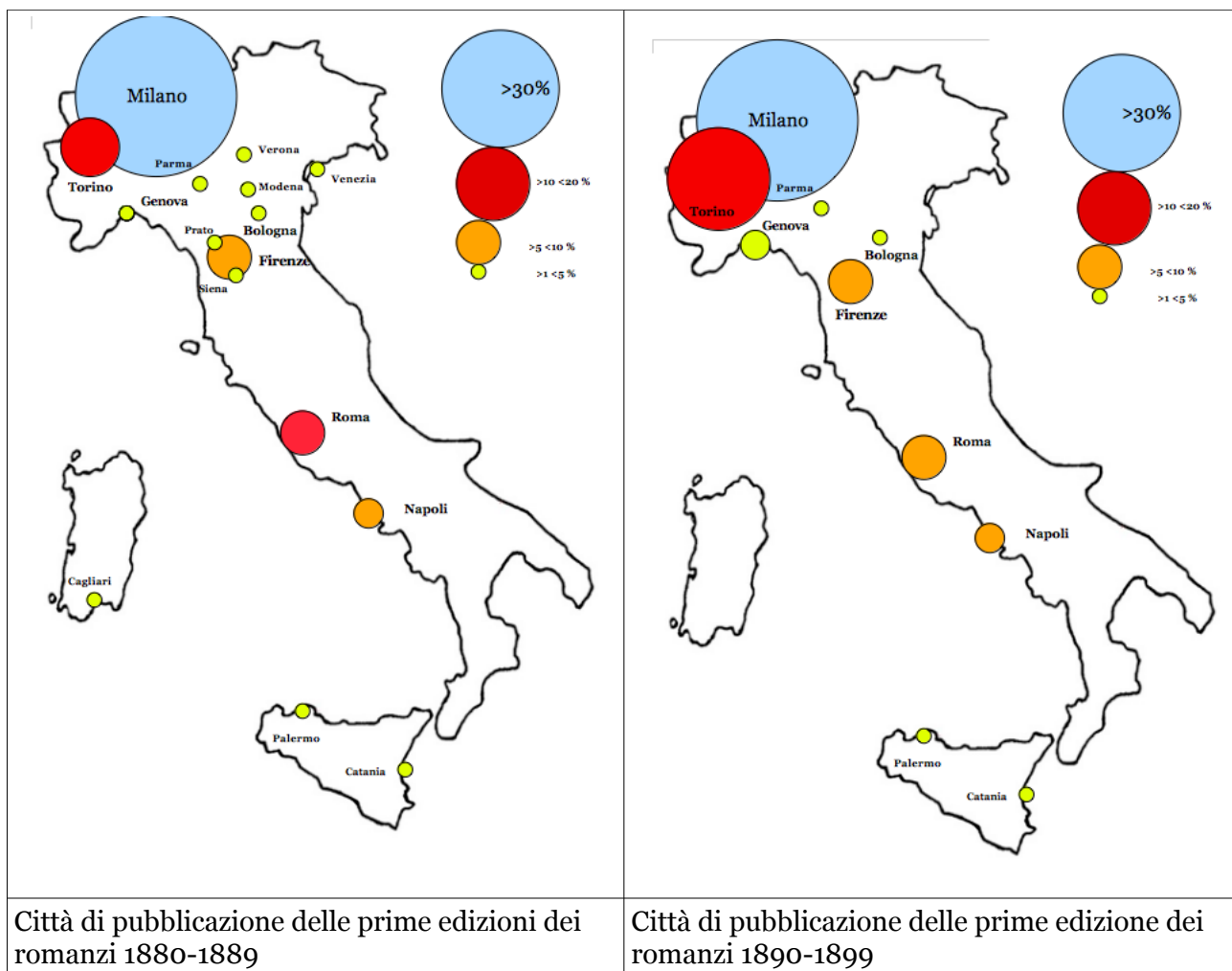
segnalati per un solo romanzo. Le case editrici più produttive, si dividono tra Milano (Treves, Galli, Tommasi, Barbini, Sonzogno), Firenze (Salani), Torino (Speirani, Roux, Tipografia della Gazzetta di Torino), Roma (Perino), con l'unica edizione di Modena e della sua Tipografia dell'Immacolata Concezione. Per analizzare quale fosse e come si componesse il mercato del romanzo in Italia alla fine dell'Ottocento abbiamo deciso di tenere conto della dimensione multipolare di cui abbiamo reso conto finora. Ci sono alcune precisazioni da fare. Calcolare e comparare l'attività di una casa editrice all'interno di un periodo di tempo ampio ma allo stesso tempo preciso sono azioni che possono essere sottoposte ad alcune distorsioni: si fatica in un certo senso a rendere conto delle imprese emergenti e dei cambiamenti che avvengono in prossimità dei limiti temporali che si sono scelti. E se una città è un'entità durevole nel tempo, le case editrici sono invece destinate a estinguersi o a cambiare nome o a trasferirsi. A Milano Treves infatti comincia a pubblicare prima del 1870 e continuerà a pubblicare anche successivamente. Uno dei suoi concorrenti invece, Tommasi, concentrerà come vedremo la sua azione editoriale in pochissimi anni, ma risulta, se si guarda il grafico seguente, come il terzo editore della piazza milanese. Si è per questo scelto di considerare la produzione dei romanzi non soltanto in una prospettiva trentennale, ma anche decennale, cercando di mettere in luce diacronicamente i cambiamenti che avvengono sia all'interno del sistema del romanzo nazionale, sia per quanto riguarda ogni singola città.



Città di pubblicazione delle prime edizioni dei romanzi 1870-1899



Città di pubblicazione delle prime edizioni dei romanzi 1870-1879



## 2.1. Milano e la dimensione imprenditoriale dell'editoria

### *La cronaca di un successo*

Quando si dice editoria in Italia alla fine dell'Ottocento, si pensa immediatamente a Milano. D'altra parte quando si dice romanzo in Italia alla fine dell'Ottocento i primi nomi che vengono in mente sono Treves e Sonzogno. Sono questi due editori che marcano in maniera incomparabile la seconda metà del secolo, secondo tutte le storie dell'editoria, trasformandosi, da stampatori di libri a “solleccitatori di opere”. In un paese dove molti altri editori erano ancora dei semplici tipografi che accanto al romanzo su commissione stampavano biglietti da visita e preghiere, la modernità di questi due imprenditori è evidente. La modernità di Milano è al centro dell'opera di Marino Berengo, che si occupa del periodo della Restaurazione<sup>34</sup>. Forte di una consolidata tradizione che risaliva in alcuni casi al secolo precedente (Sonzogno aveva cominciato a metà del Settecento) e che aveva visto l'iniziativa di editori come Giovanni Silvestri e Anton Fortunato Stella nell'arco del primo decennio post unitario Milano registra un aumento della produzione tipografico editoriale decisamente più marcato rispetto alle altre

<sup>34</sup> Per uno sguardo approfondito sul ruolo dell'editoria nella Milano della Restaurazione: M. Berengo, *Intellettuuali e librai nella Milano della restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.

realtà: da 19 periodici del 1836 si passa a 80 nel 1864, a 92 nel 1871, e a 137 nel 1873<sup>35</sup>. Tra il capoluogo e la provincia si trovano il 17% dei torchi meccanici dell'interno settore su scala nazionale, e s'impiegavano il 13% degli operai totali che si dedicavano al 15% della produzione tipografica editoriale dell'intero paese.

Molto più velocemente che in altre parti del futuro regno d'Italia il sistema editoriale milanese aveva oltrepassato i limiti della fase che si poteva definire artigianale e rafforzato le strutture di un'economia avviata verso una produzione industriale. Questo progresso era avvenuto in diversi settori, compreso quello della musica, che poteva contare su un "colosso editoriale" dell'epoca, Ricordi, che aveva succursali a Londra e a Parigi, era riuscito ad acquistare il suo rivale (la casa editrice Lucca) e che si occupava della filiera completa, dalle partiture alla cartellonistica moderna. A Milano, a metà del secolo XIX, si crea quindi un ambiente probabilmente unico in Italia per capacità di attrattiva, una città che emanava una forza centripeta a livello nazionale e che alcuni scrittori consideravano necessario luogo di stazionamento nelle loro strategie di carriera. Ad unità completata, diventa evidente come trasferirsi a Milano possa essere un buon investimento per qualsiasi autore. Capuana e Verga sono due esempi notori, ma anche altri scrittori considerati minori come Salvatore Farina o dei pionieri della professione giornalistica come Francesco Giarelli decidono di trasferirsi a Milano, perchè solo a Milano è possibile "fare un portento, vivere di letteratura e letteratura soltanto"<sup>36</sup>. È così che scrive Salvatore Farina nelle sue memorie, anche se dalle memorie stesse si deduce abbastanza facilmente che non è tanto la letteratura quello che rende possibile il portento (quindi non tanto il mestiere di romanziere che pure sarà – lo vedremo – uno dei pochi a praticare con una redditizia continuità) ma tutto quello che è intorno alla letteratura: la crescita del mercato editoriale a Milano e la conseguente necessità di collaboratori per revisionare, correggere, impaginare, tradurre, scegliere è la vera chiave di volta che permette a Salvatore Farina e a molti altri di vivere con una certa tranquillità (agiatezza, si può dire) il mestiere di scrittore.

A Milano viene fondato il primo quotidiano moderno ("Il Secolo"), nel 1866, da Sonzogno: la carta stampata passa così dalla politica alla cronaca, ed è una formula che verrà poi rivisitata con successo nel primo quotidiano nazionale per antonomasia, "Il Corriere della Sera", che nasce anch'esso a Milano un decennio più tardi. "Il Secolo" arriva a 100.000 copie alla fine del secolo durante la direzione di Ernesto Teodoro Moneta, partendo da una già significativa tiratura di 30-40.000. Per questo, quando nel 1881 Milano ospita l'esposizione nazionale le pubblicazioni incaricate di presentare la città e i suoi successi si soffermano molto sull'editoria. Si tratta di due opere stampate da due differenti editori, Ottino e Vallardi, ma con il medesimo intento: celebrare la "capitale morale". *Milano 1881 e Mediolanum* raccolgono i contributi dei

<sup>35</sup> G. Ottino, *La stampa periodica; il commercio dei libri e la tipografia in Italia*, Milano, G. Brigola, 1875, p. 11.

<sup>36</sup> S. Farina, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)*, Sassari, Edes, 1996, p. 127.

più importanti esponenti del mondo culturale e scientifico milanese, che, per decantare la loro città ne raccontano gli aspetti peculiari<sup>37</sup>. Per esempio, per quanto riguarda le possibilità che il capoluogo milanese offriva ad un potenziale autore, il piemontese Roberto Sacchetti<sup>38</sup> non lesina l'ottimismo. La sua cronaca, contenuta nella pubblicazione di Ottino, comincia con la presentazione del “giovinetto, piovuto, come il Maffei, il Prati, il Tarchetti, sul lastrico della grande città con un grosso manoscritto in tasca”. Andrea Maffei, Giovanni Prati e Iginio Ugo Tarchetti (due poeti e un romanziere) sono esempi di “provinciali” che decidono di trasferirsi a Milano e che conoscono una carriera più o meno luminosa, come il protagonista del brano che segue:

“Il Minosse, sollevando gli occhiali dalle bozze di qualche *medico di se stesso* che ristampa alla macchia, da una sbirciata punto incoraggiante all'autore novellino, ascolta, tra un ordine al proto e un rabbuffo al garzone dormiglioso, le proposte e piglia tempo a rispondere. Il manoscritto, tesoro così gelosamente custodito scompare in un cassetto profondo, sarà dimenticato fra le cartacce condannate o ne uscirà intatto per finire tra le fiamme nel camino dell'autore disilluso. È la sorte, sovente meritata, di tutti i primi lavori. Ma che importa? Il gran passo è fatto; non c'è quanto vedere l'idolo da vicino per guarire la superstizione. La fiducia rinasce da quel primo disinganno: lo scrittore che brucia il suo scartafaccio ne farà certo e presto un secondo, sono gli impotenti che lo confermano, e con un po' di pazienza e di modestia, se si deciderà a barattare alcuno de' suoi talenti massicci in moneta spicciola, se alle meditazioni del *grandi* lavori, vorrà interporre qualche scrittarello d'attualità, troverà modo di risolvere tre o quattro incognite rappresentanti i sette desinari della settimana”<sup>39</sup>.

Una scena la cui retorica certo ricorda *Illusions perdues* di Balzac e che non si può immaginare del tutto corrispondente alla realtà, ma che permette di comprendere che nel 1881 ci si poteva rappresentare Milano come una città che attira il “personale della letteratura”: “la terra promessa delle ambizioni letterarie ed artistiche, un luogo dove un'intelligenza in qualunque modo operosa, può conquistare un avvenire, un luogo, dove per l'ingegno che vien fuori, c'è qualcosa di più dell'ospitalità, c'è la cittadinanza”<sup>40</sup>, come cita Giovanna Rosa.

Di certo l'esperienza personale di Sacchetti poteva suggerire una simile prospettiva: avvocato che collabora con “Il Pungolo” e con altri giornali milanesi e poi torinesi, fino a diventare corrispondente fisso da Roma (dove muore, poco dopo aver scritto questo brano), è ricordato soprattutto come un giornalista. Con il giornalismo risolve “la quistione dei mezzi di sussistenza”, come scrive il suo amico Giovanni Faldella nel necrologio che viene pubblicata nella “Rivista Minima”, rivista gestita da Salvatore Farina:

“il Sacchetti spezzò la sua vita, perchè da parecchi anni attendeva a un lavoro improbo, che la civiltà

<sup>37</sup> *Milano 1881*, Milano, G. Ottino, 1881. Anche nell'edizione: C. Riccardi (a cura di), *Milano 1881*, Palermo, Sellerio 1991. C. Correnti, (et. al.), *Mediolanum*, Milano, Vallardi, 1881. Un'altra opera di questa tipologia è *Milano e i suoi dintorno*, Milano, Civelli, 1881.

<sup>38</sup> Roberto Sacchetti è un autore piemontese nato a Torino nel 1847. Autore di tre romanzi e alcune raccolte di novelle, è collaboratore di diverse testate giornalistiche. Muore nel 1881. I suo romanzo *Cesare Mariani* ha come protagonista uno scrittore obbligato a rinunciare alle sue aspirazioni artistiche davanti al sopravvenire della letteratura commerciale. *Entusiasmi* è un romanzo che invece viene pubblicato postumo.

<sup>39</sup> R. Sacchetti, *La vita letteraria in Milano 1881*, op. cit., p. 70.

<sup>40</sup> A. Galateo, *Milano visione*, in *Milano e i suoi dintorni*, op cit., p. 9, citato da G. Rosa, *Il mito della capitale morale: letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di comunità, 1982, p. 15.

nostra dovrebbe impedire. Essa, che si occupa dei lavori delle donne e dei fanciulli nelle professioni nocive alla salute, dovrebbe proibire l'unione del giornalismo colla professione delle lettere. Si può essere entusiasti del lavoro, come era l'ottimo Sacchetti, che a Milano, come mi narrava sua moglie, per anni parecchi di seguito impaginò, scrisse giornali dalle 7 del mattino alle 10 di sera, e dalle 11 della sera alle 3 del mattino scriveva romanzi, novelle. Si può essere entusiasti del lavoro, ma il lavoro logora la vita. Avere per la testa degli ideali alti ed amorosi, e dovere ad ora fissa deporli, o trascinarli per le scale dei Ministeri a domandare notizie delle recenti promozioni, e liquidare in poche cartelle la questioncella del giorno, è un martirio a cui i giovani letterati si sobbarcano volentieri per la dignità di guadagno e per la più gustosa gioia di sostenere la propria famiglia; ma è un martirio. (...) Oh, si proibisca l'unione del giornalismo con la professione coscienziosa artistica delle lettere!... Si renda possibile l'esistenza colla sola letteratura, come accade negli altri popoli civili...”<sup>41</sup>

é questo un discorso tipico, quella dello schiavitù del giornalismo contrapposto alla libertà che richiedeva la creazione artistica: ma come il giovane letterato evocato da Sacchetti, mostra che a Milano, e forse in pochi altri posti in Italia, si può lavorare per la carta stampata la mattina per scrivere novelle la sera. Pur non ricomprendo ruoli istituzionali e amministrativi, Milano richiama una parte consistente di coloro che si definiscono letterati all'interno delle rilevazioni statistiche dei censimenti: nel 1871 se risiedono 105 (divise nella tre categorie “Scrittori e letterati” 24, “Giornalisti e pubblicisti” 59, “Traduttori, interpreti e ciceroni” 39), nel 1881 159 e nel 1901 292 (nella categoria accorpata “letterati e pubblicisti”). Sono cifre sempre inferiori a quelle di Roma capitale o di Napoli, che è un realtà peculiare, ma comunque significative perchè per l'appunto non possono contare sull'apporto degli apparati amministrativi, ma sono manifestazione dell'esistenza di un autonomo centro letterario.

#### *Produttori di romanzi: le case editrici milanesi*

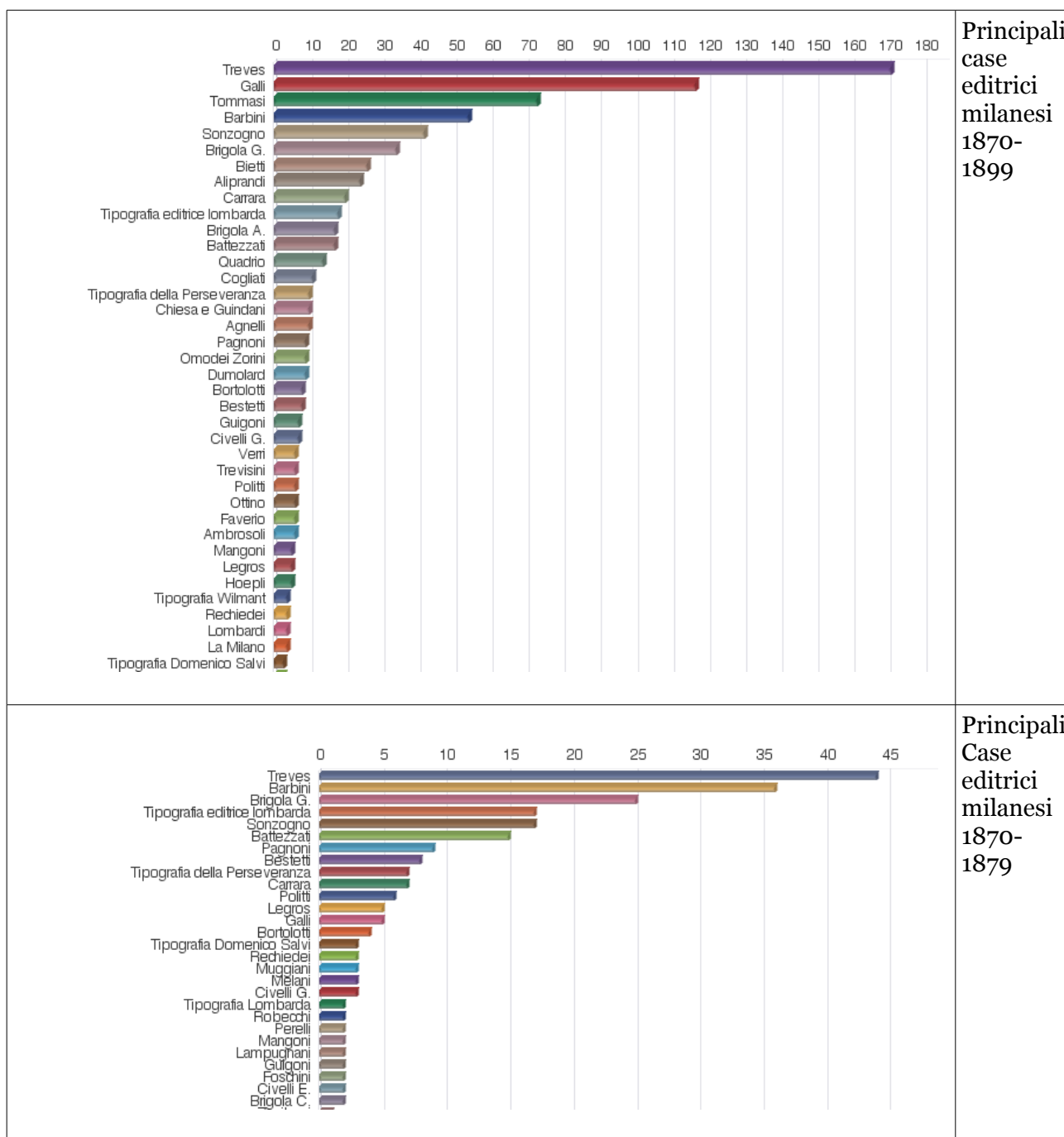
La banca dati conferma in parte quanto si è appena detto: quasi il 36 % della produzione totale censita è pubblicata a Milano. È una tendenza che non cambia molto nel corso degli anni: nel primo decennio considerato, i romanzi pubblicati a Milano si attestano attorno al 38,12%, il 34,67% nel decennio successivo e il 35,33% negli ultimi dieci anni del secolo. Anche nella fase pre unitaria Milano risulta il centro più significativo per la produzione di romanzi<sup>42</sup>. La casa editrice milanese che risulta più attiva, senza sorprese, è quella di Emilio Treves (18,75% della produzione totale), seguita da Galli con il 12,83%, da Tommasi con l'8%, e da Barbini con il 5,81%. solo successivamente si trova Sonzogno con il 4,61%, perché Sonzogno è il rappresentante di quella parte del mercato librario italiano che sfrutta e commercializza le traduzioni, specie dal francese. Treves invece è l'editore “scelto”, una casa editrice che secondo Gabriele D'Annunzio, che la preferisce per pubblicare *Il Piacere*, risulta “la sola che sappia lanciare un libro e diffonderlo” ovunque<sup>43</sup>. La specificità di Treves è ben nota ai romanzieri della penisola. Scrive Verga a Capuana nel 1887 “io preferirei il 15 da Treves al 25 di Barbera

<sup>41</sup> G. Faldella, *La morte di un giornalista* in G. Faldella, *Roma Borghese*, Bologna, Cappelli, 1961, pp. 92-93.

<sup>42</sup> Secondo i calcoli di Ragon nel 1835 a Milano vengono pubblicati 23 romanzi (contando ristampe ed edizioni di romanzi stranieri tradotti), a Venezia 2, a Napoli 12 a Firenze 2. vent'anni più tardi, Milano edita 80 romanzi, Venezia 1, Napoli 22, Firenze 8. (G. Ragone, *Italia 1815 -1870*, op. cit., p. 345).

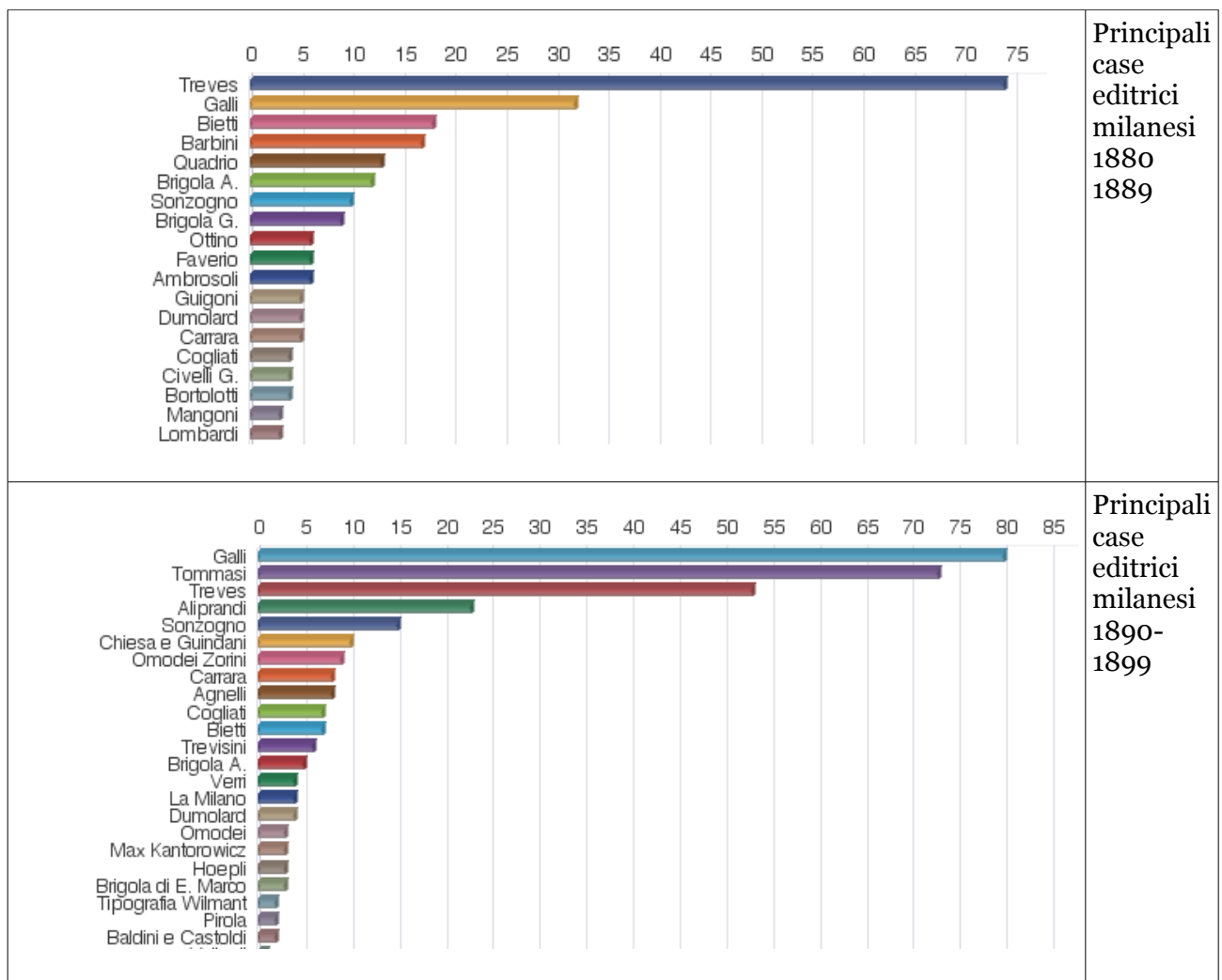
<sup>43</sup> I. Caliaro, *L' amorosa guerra: aspetti e momenti del rapporto Gabriele D'Annunzio - Emilio Treves*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001, p. 5.

che non sa far andare un libro (...) il 15 % di Treves di darà assai più del 25% di Barbera che vende più di 2000 copie”<sup>44</sup>.



<sup>44</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga Capuana*, op. cit., Lettera del 26 agosto 1887, p 279.





Galli è un editore libraio di una certa importanza, che confonde i suoi destini imprenditoriali con altre case editrici milanesi, Carlo Brigola, Chiesa e Guindani e Omodei Zorini: in totale pubblicano circa 140 romanzi sotto diversi tipi, prima di dichiarare fallimento e di essere acquistati da Baldini e Castoldi. Non esiste una bibliografia specifica su questo editore, seppur Giuseppe Galli abbia con la sua attività dimostrato che la presenza della casa Treves era dominante ma non monopolistica: con lui pubblicano Fogazzaro (*Piccolo mondo antico*), De Roberto, Neera, Rovetta, Beatrice Speraz, e se Treves ha una media di 5,58 edizioni per romanzo, per Galli si parla comunque del 4,77 che è comunque ragguardevole rispetto alla media nazionale (2,2). L'autore più pubblicato è Neera con sei romanzi; ma anche altri autori di Galli sono veri campioni di vendite. *Il mistero del poeta* e *Piccolo mondo antico* conoscono più di quaranta edizioni nei primi trent'anni dalla pubblicazione mentre *Mater dolorosa* 36 edizioni.

Tommasi (8 % della produzione) è una casa editrice particolare che pubblica un rilevante numero di romanzi, 73, che si potrebbero definire popolari (anche dalla stessa titolazione della collana “collezione di romanzi storici e popolari”), nell'arco di pochi anni, tra il 1891 e il 1894,

ma quasi tutti nel 1891. L'autore è sempre lo stesso, Mariani Mario, di cui non si sono reperite notizie e la sua produzione è per lo più composta da rifacimenti di storie celebri, tratta dei libri d'opera (*Ernani il Bandito, I masnadieri, La sonnambula*), da biografie o da eventi storici noti (*Ugo Bassi, Monti e Tognetti, Felice Orsini, Girolamo Savonarola*). Mariani risulta uno degli autori più prolifici della storia del romanzo italiano: 82 romanzi di cui 68 pubblicati nel 1891 nella "Collezione di romanzi storici e popolari" al prezzo di 50 centesimi. Lunghezza standard: poco meno di 130 pagine. Facile assecondare il sospetto che si tratti di uno pseudonimo che nasconde un lavoro di gruppo. Barbini è editore soprattutto di opere teatrali, è specializzato in una tipologia di narrativa che si rifa alla tradizione del romanzo storico e agisce comunque soprattutto negli anni Settanta: nell'inchiesta *I libri più letti dal popolo italiano del 1906* lo si definisce colui che "rappresenta con le sue edizioni le preferenze dei lettori incolti"<sup>45</sup>. L'autore più rappresentato con sette romanzi è Felice Venosta, di origine valtelinesi ma nato a Napoli nel 1828 e morto nel 1889, quando la stampa di narrativa per i tipi di Barbini si ferma definitivamente.

Difficile parlare dell'editoria milanese senza soffermarsi su Edoardo Sonzogno, l'altro imprenditore editoriale per eccellenza: nel 1870 aveva un'impresa che dava lavoro a 200 operai, che diventano 500 alla fine del secolo, quando l'azienda si trasforma in una società per azioni. Sonzogno però risulta editore di "solo" quarantadue romanzi, con una punta di quattro romanzi nuovi nel 1875: per il resto può anche passare un biennio senza che venga stampato un solo romanzo italiano nuovo<sup>46</sup>. D'altra parte Sonzogno ha una preferenza notoria per la letteratura straniera: per esempio nel 1884 pubblica 33 romanzi di cui 32 stranieri (25 francesi). L'autore italiano di punta del catalogo Sonzogno è una scrittrice, Luisa Saredo, che si firma con lo pseudonimo di Ludovico de Rosa: a suo nome sono pubblicati sette romanzi tra il 1875 e il 1896. Gli altri due autori di una certa importanza sono Cesare Tronconi e Achille Bizzoni, che scrivono romanzi a sfondo verista. La media delle edizioni è 1,6. Il libro più riedito è *Memorie inutili* di Alfredo Oriani, che conta sei edizioni nei primi trent'anni dopo il 1876<sup>47</sup>.

Ci sono altre numerose case editrici milanesi come Agnelli, Aliprandi, Brigola, Carrara, che dall'alto di una storia imprenditoriale spesso pluridecennale, si dedicano in maniera saltuaria al romanzo. Nella sola città di Milano, nei trent'anni che si sono esaminati, agiscono più di cento case editrici che pubblicano almeno un romanzo. Alcune di queste case editrici sono ben

<sup>45</sup> *I libri più letti dal popolo italiano: primi risultati della inchiesta promossa dalla società bibliografica italiana*, Milano, Società bibliografica italiana, presso la biblioteca di Brera, 1906. L'inchiesta si configura in tre tipologie differenti di indagini: un questionario inviato agli editori e ai tipografi, un formulario dedicato ai lettori e un conteggio sui libri di prestito delle biblioteche.

<sup>46</sup> Sul profilo editoriale di Sonzogno vedi anche G. Zaccaria, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Geneve – Paris, Editions Slatkine, 1984, p. 16 e ss. La bibliografia su Sonzogno è abbastanza cospicua; si citano soltanto: L. Barile, *Un fenomeno dell'editoria popolare: le edizioni Sonzogno* in *Elite e divulgazione nell'editoria italiana dall'Unità al fascismo*, Bologna, Clueb, 1991; e della stessa autrice, *Parole illustrate: Edoardo Sonzogno editore del popolo*, Modena, Mucchi, 1991.

<sup>47</sup> Si tratta della prima opera narrativa dello scrittore faentino che poi pubblicherà altri sei romanzi, tutti a Milano ma con diverse case editrici (Treves, Omedei, Galli, Faverio, Battistelli).

inserite all'interno del circuito editoriale: per esempio per quanto riguarda i 177 romanzi editi da Treves ben 120 vengono recensiti all'interno di una delle riviste che si sono esaminate, lo stesso vale per Galli (90 recensioni circa). Sonzogno e i suoi autori italiani sembrano essere invece completamente ignorati: segno che i canali di diffusione sono diversi.

La potenza della casa editrice Treves<sup>48</sup> è tutta qui: nella capacità di differenziare gli investimenti e di dedicarsi a più aspetti - diversi ma complementari - dell'impresa editoriale. Nato a Trieste, dove il padre era rabbino maggiore, il giovane Emilio entra ben presto nel mondo delle lettere collaborando con la Società artistica-letteraria del Lloyd austriaco che stampava "L'osservatore triestino" e scrivendo drammi teatrali. Nel 1856 fonda un trisettimanale, "L'Anello", che redige quasi completamente da solo, ma senza molta fortuna perché sia il primo che il secondo numero vengo sequestrati dalle autorità. Per le pressioni subite dalla polizia, Emilio Treves preferisce abbandonare la redazione dopo poco più di un mese. Nel 1857 si reca a Parigi, dove era già stato un paio di anni prima ed era entrato a far parte della redazione del "Courrier franco-italien", spedendo alcune corrispondenze al giornale di Carlo Tenca, "Il Crepuscolo". Riprenderà ad inviare resoconti parigini per un paio di mesi finché non viene richiamato in patria per questioni militari. A Milano s'installa a partire dalla primavera 1858.

Come il letterato di Sacchetti, Treves va a Milano e approfitta della già di per sé vivace condizione del mercato editoriale, collaborando con la "Gazzetta Ufficiale", per la quale traduce corrispondenze dalla Germania, dalla Francia e dall'Inghilterra, ma anche con giornali satirici d'opposizione come "L'Uomo di Pietra", che dall'aprile del 1859 smette di essere pubblicato perché buona parte dei suoi redattori si è arruolata nei "Cacciatori delle Alpi": tra questi anche Treves. Smobilitato in estate, torna a Milano, dove continua a scrivere per il giornale umoristico, di cui diventa direttore, per la "Gazzetta" oramai non più ufficiale, e per il "Crepuscolo", a cui invia corrispondente durante i suoi numerosi viaggi a Parigi. Anche a causa di questi frequenti spostamenti, ovviamente autofinanziati, la sua situazione economica non è rosea: il giovane giornalista scrive un articolo sulle prospettive sconfortanti che attendono chi si dedica alla letteratura e afferma di nutrire "Il gran pensiero di domandar licenza per andare attorno a vender giornali" perché "ci sarà maggior guadagno che a scriverli". Treves comincia ad essere realmente interessato alla parte editoriale della produzione di un giornale; nel 1860 protesta, nelle pagine del "L'Uomo di Pietra" contro quella che ritiene "una legge assurda", cioè l'articolo che regola le condizioni necessarie per poter aprire una tipografia: "L'articolo 129 decreta che per avere il permesso di aprire una tipografia occorre aver fatta la retorica ed anche tre anni di tirocinio dell'arte". Due condizioni che difficilmente possono stare assieme, secondo il giornalista, ma in realtà è sufficiente procurarsi in qualche maniera un attestato

<sup>48</sup> Per una ricostruzione della vita e della carriera del principale artefice della fortuna della casa editrice in questione vedi M. Grillandi, *Emilio Treves*, Torino, Utet, 1977.

falso per superare tutte le difficoltà.

Quando Treves tenterà la sua prima impresa editoriale, “Il Museo di Famiglia” nel 1861, le tipografie a cui si appoggia saranno quelle di Agnelli e Radaelli. Un numero settimanale costa 30 centesimi, e gli argomenti sono molto variegati: “drammi e commedie, geografia, viaggi, costumi, la scienza in famiglia, poesia, storia, biografie, studi morali, letteratura, belle arti, varietà”. Importante è la presenza di un disegnatore, Gorra, che aveva curato le incisioni anche per “L’Uomo di Pietra”, ancora più importante è la pubblicazione di racconti e novelle, o di estratti di romanzi di autori molto in voga come Dumas o Hugo. Per tentare quest’impresa, Emilio Treves ha contato sull’appoggio finanziario del fratello Michele, dirigente di un istituto finanziario torinese, che anticipa 20.000 lire: una cifra che assicura l’avvenire al suo “Museo di Famiglia”. Nel frattempo resta collaboratore de “L’Uomo di Pietra” e de “Lo Spirito Folletto” di quello che diventerà il suo principale concorrente, ovvero Edoardo Sonzogno.

La fortuna di Treves comincia come editore di giornali illustrati, che grazie alla loro notevole diffusione diventano un fondamentale veicolo pubblicitario per le successive attività editoriali. Dopo “Il Museo di famiglia”, a consolidare questa strada è “L’Universo illustrato” (con cui “Il Museo” si fonde salvo poi riprendere nel 1873 fino al 1879): nel 1875 cambia titolo e diventa “L’Illustrazione Italiana”, che racconta attraverso le immagini le cronache del costume italiano, senza trascurare l’aspetto letterario. Treves sarà sempre in grado di assicurarsi la collaborazioni delle firme più importanti di quegli anni. Lo scopo principale che si promette il nuovo giornale è quello di dare una forma di educazione agli strati popolari, da contrapporre a quella – fino a quel momento egemonica – della Chiesa: “Quelli che non sanno leggere hanno occhi per vedere: amano le vignette, le illustrazioni, i santini. V’è certa gente furba che lo sa perciò sparge nelle campagne i librettini di devozione e di superstizione dove le figure sono più numerose che le parole. Così si parla agli occhi, si parla all’immaginazione. Noi faremo lo stesso, con un giornale illustrato”. Ancora nel campo della stampa illustrata verranno pubblicate dalla casa editrice “Fratelli Treves” (nel 1870 Emilio chiama il fratello Giuseppe a condividere la responsabilità dell’impresa) l’ “Illustrazione popolare” (1869-1916) e la “Gazzetta Illustrata” (1877-1881). Nel 1867 comincia la pubblicazione del “Romanziere contemporaneo illustrato”. Le sue iniziative riprendono talvolta quelle dell’editore Sonzogno, o viceversa, sono successivamente riprese da quest’ultimo: un continuo inseguirsi sull’onda di un successo che premia entrambi. Negli anni successivi i periodici dei Treves si diversificano per pubblico al quale sono rivolti e per argomento: “Natura” è una testata, diretta da Paolo Mantegazza, noto divulgatore<sup>49</sup>, dedicata alle scienze e alle loro applicazioni nell’industria; la

<sup>49</sup> Paolo Mantegazza è conosciuto soprattutto per i suoi manuali di educazione sessuale (“Fisiologia del piacere”, “Fisiologia della donna”) ma è anche autore di due romanzi a scopo educativo, *Un giorno a Madera*, che ha come protagonisti due ragazzi malati di tubercolosi, e *Testa*, che è la continuazione, molto meno fortunata, di *Cuore* di De Amicis.

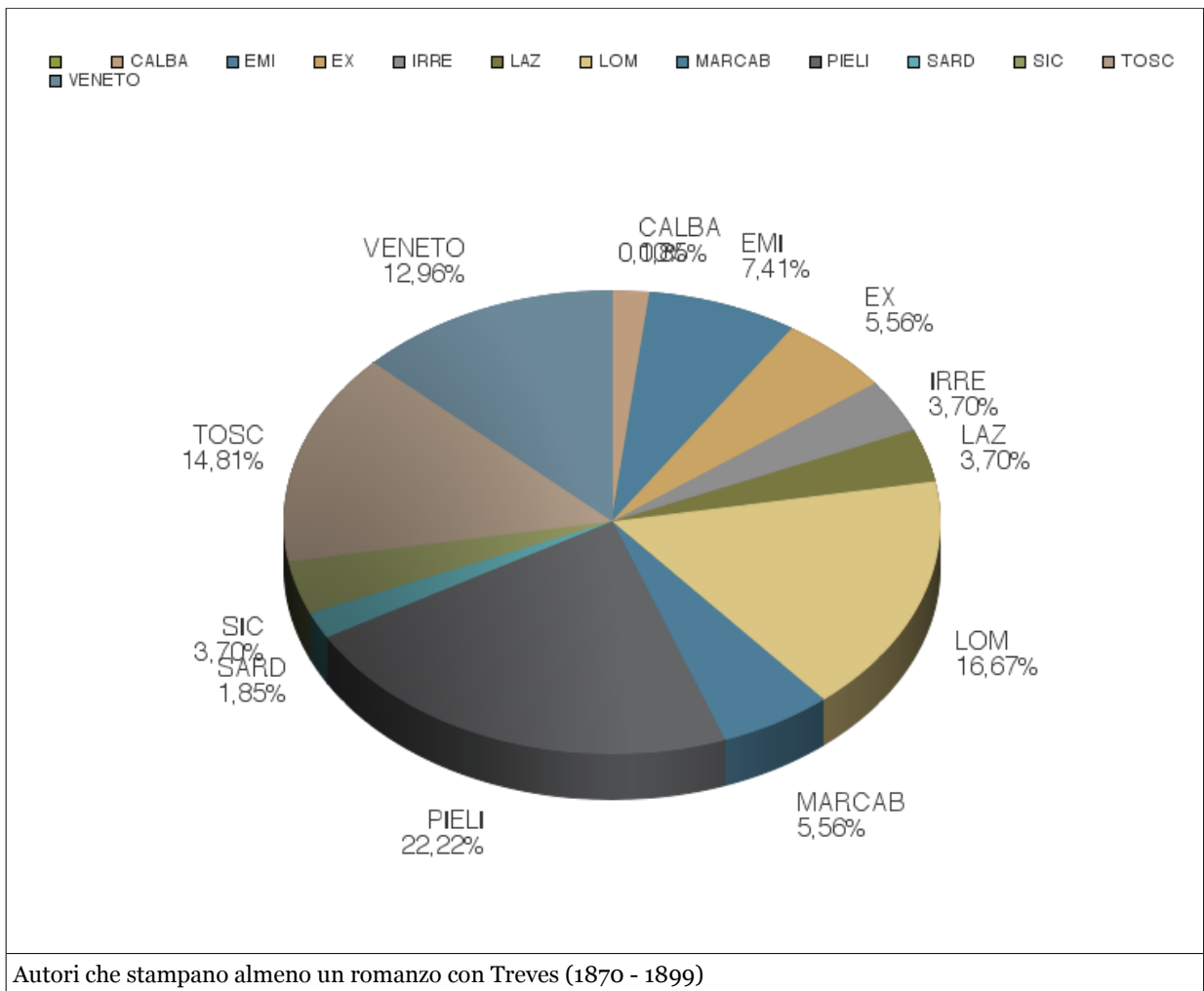
moglie di Giuseppe Treves, Virginia Dolce Tedeschi, meglio conosciuta come Cordelia<sup>50</sup>, fonda alcuni giornali femminili, tra cui due “di lusso”, “La Moda” e “Margherita”, e una “a buon mercato”, “Eleganza”. Sempre Cordelia è la colonna portante di “Mondo Piccino”, rivolto al pubblico infantile.

Con minor fortuna di Sonzogno, che è il fondatore de “Il Secolo”, Treves tenta anche la strada della stampa politica quotidiana ma il suo “Corriere di Milano”, che esce per la prima volta nel 1869, è costretto a chiudere i battenti dopo qualche anno. Il sistema con cui Treves mette a punto quest’impresa è guidato da una concezione moderna della stampa: “Tutti gli associati riceveranno gratis i numeri di dicembre” e gratis avranno anche un giornale illustrato settimanale a scelta fra l’“Universo Illustrato” e “Il Romanziere contemporaneo”, per tutta la durata dell’abbonamento. Sono previste inoltre facilitazioni per l’acquisto di volumi, almanacchi o strenne edite dalla stessa casa Treves. Nonostante la guerra franco-prussiana, che permette a Treves di stampare un supplemento mattutino al quotidiano intitolato “Il Telegrafo” e di pubblicare un numero speciale dell’“Universo Illustrato” intitolato “La guerra del 1870 illustrata”, nel 1874 il quotidiano viene ceduto per 100.000 lire al banchiere Giulio Belinzaghi e finisce per confluire con “Il Pungolo”, che era ancora arbitro dell’opinione pubblica milanese nonostante la concorrenza de “Il Secolo”. La difficoltà in cui si trovava il governo avevano indubbiamente danneggiato e ostacolato un quotidiano che si proponeva come organo della destra moderata.

In ogni caso il vero campo d’azione di Treves è la letteratura: nel 1866 egli comincia la pubblicazione della “Biblioteca Amena”, la prima delle sue innumerevoli collane, tra cui si contano la “Biblioteca Utile”, la “Biblioteca di viaggi”, la “Biblioteca delle meraviglie”. La mossa vincente è quella di istituire una sorta di “sistema di grandi firme”<sup>51</sup>, le quali collaborano ai suoi periodici ma che sono anche gli autori principali delle sue collane, i romanzieri beniamini del pubblico: i più importanti saranno Giovanni Verga, Anton Giulio Barrili, Edmondo De Amicis, Vittorio Bersezio, scrittori non solo milanesi, il cui lavoro è apprezzato in tutta la penisola. La “biblioteca amena” diventerà per oltre mezzo secolo dal 1866 il centro di raccolta di quella che Benedetto Croce considera la narrativa ufficiale della “Nuova Italia”. Gli autori di romanzo di cui Treves stampa la prima edizione provengono da diverse zone dell’Italia anche se la maggior parte di loro è fondamentalmente concentrata al Centro Nord in linea con le statistiche generali.

<sup>50</sup> Cordelia nasce nel 1855 a Verona. Moglie di Giuseppe Treves, sarà direttrice di alcune periodici tra cui Margherita, edito dalla tipografia di famiglia, e autrice di sette romanzi in carriera, tutti stampati in “casa”.

<sup>51</sup> G. Ragone, *La Letteratura e il consumo*, op. cit., p. 732.



Treves si rivolge generalmente ad un pubblico più colto di quello che diventa oggetto dell'interesse di Sonzogno, ma non disdegna gli strati più popolari a cui per esempio s'indirizza con la "Biblioteca utile", che non è dissimile dalla "Biblioteca popolare" del rivale Sonzogno: la collana è uno dei capisaldi della casa editrice e si occupa di argomenti vari, sia con volumi del genere che viene soprannominato "selfhelpista" (dal titolo del libro *Chi s'aiuta Dio l'aiuta*, di Samuel Smiles, comparso con Treves nel 1865 e ristampato nella sua 65° edizione nel 1915), sia romanzi, racconti e scritti storici, sia con trattati di tenore divulgativo sulle scienze. Dello stesso tipo era la collana "La scienza per il popolo". Molto importanti nelle sue serie saranno i libri di viaggio: i titoli attinenti a questa categoria saranno 130 nel 1891, quasi tutte opere di autori stranieri.

Ci sono altre caratteristiche che fanno di Treves un editore all'avanguardia. Per esempio la fidelizzazione degli autori. Dei circa sessanta romanzieri che pubblicano con Treves nel trentennio considerato, solo la metà stampa con lui uno singolo libro. Ventuno autori stampano con l'editore Treves da tre romanzi in su, con l'eccezione di Anton Giulio Barrili che ne pubblica 42, praticamente quasi tutta la sua produzione. Per fare un confronto: Sonzogno

pubblica 28 autori a partire dal 1870 e 22 di questi stampano con i suoi tipi un solo romanzo. Treves stesso si definiva un editore di scrittori e non di libri<sup>52</sup>. Buona parte dei romanzi editi da Treves sono poi ristampati almeno una volta (circa 130). Di Treves è *Cuore* di Edmondo de Amicis che raggiunge le cento edizioni in meno di trent'anni: unico romanzo italiano del periodo a raggiungere queste cifre. Treves si può quindi definire il simbolo di questa “nuova industria editoriale milanese cioè un'editoria avviata a svilupparsi secondo le regole industriali, di produttività, benchè garantita da esplicite e buone intenzioni di porsi al servizio del pubblico, ma di un pubblico che nella domanda si troverà più o meno consapevolmente guidato dall'offerta: una mozione ideologico-politica a sostegno di un'istanza commerciale”<sup>53</sup>. Ma c'è un particolare da rilevare: è vero che Milano, dopo l'unità, con la sua centralità produttiva, diventa la “terra promessa delle ambizioni letterarie”, ma come specifica Giovanna Rosa: “solo raramente e per tratti brevi e discontinui, il primato ambrosiano dell'industria editoriale coincide con un autentica egemonia culturale; anzi, per tutto il secolo XX a esercitare un simile ruolo sono piuttosto altre città, prima Firenze, poi Roma e Torino”<sup>54</sup>. Per capire quindi la storia del libro e ancor di più quella del romanzo in Italia alla fine dell'Ottocento non si può quindi soffermarsi sulla “capitale morale” e sui suoi innegabili successi, ma bisogna volgere lo sguardo altrove.

## **2.2. Torino (e Genova): la capitale sottratta**

A unificazione compiuta Torino era la capitale d'Italia. Se Milano ha il diritto di sentirsi la “capitale morale” perché espropriata di un ruolo centrale che amministrativamente e politicamente non le viene mai riconosciuto, Torino scade da capitale del Regno a città geograficamente periferica<sup>55</sup>, quando nel 1865, la capitale diventa Firenze, più stabilmente poi con la conquista di Roma. A Torino si era realizzata durante il cosiddetto decennio di preparazione, una sorta di unità culturale prima ancora che politica, quando la relativa liberalità del regime sabauda aveva richiamato nel capoluogo piemontese una parte di coloro che non potevano più coltivare le loro aspirazioni unitarie negli altri stati della penisola. Conclusasi la fase rivoluzionaria cominciata nel 1848, il Regno di Sardegna è l'unico stato italiano che conserva la libertà di stampa, seppur sottoposta a limiti quando si tratta dell'opposizione repubblicana o clericale<sup>56</sup>. La liberalità della legislazione torinese, almeno in

<sup>52</sup> In una laconica lettera a Gabriele D'Annunzio: “Egregio signore, io amo *éditer* gli autori, non un libro. Vedo che con Lei i rapporti sarebbero molto difficili, avendo acquisito idee molto erronee sul movimento letterario in Italia” (in G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999, p. 58).

<sup>53</sup> F. Portinari, *Milano*, in A. Asor Rosa (a cura di) *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, Torino, Einaudi, 1989, pp. 233-234.

<sup>54</sup> Giovanna Rosa, *La cultura letteraria della modernità in Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi: La Lombardia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 200.

<sup>55</sup> M. Guglielminetti, G. Zaccaria, *Torino*, in A. Asor Rosa (a cura di). *Letteratura italiana: storia e geografia*, op. cit., p. 79.

<sup>56</sup> Un esempio, letterario ma tipico di quello che avviene nel capoluogo piemontese tra il 1850 e il 1860, lo offre

rapporto a quello che succedeva altrove, aveva permesso un certo sviluppo del comparto editoriale. Scrive Dalla Peruta:

Secondo uno studio di Guglielmo Stefano (il fondatore, nel 1853 della omonima agenzia di informazioni) tra la fine del 1857 e gli inizi del 1858, di fronte ai 68 periodici del Lombardo – Veneto, ai 27 della Toscana, ai 16 di Roma e ai 50 del Mezzogiorno, stavano i 117 periodici pubblicati nel Regno di Sardegna di cui 53 a Torino e 18 a Genova, delle 53 pubblicazioni periodiche che apparivano a Torino nel dicembre 1857, 18 trattavano di materie politiche, mentre alle altre 35 s'apriva il vasto campo delle scienze, delle lettere delle arti e delle industrie'. All'interno delle cifre relative alla capitale, elevato appariva in numero dei quotidiani, che in qualche momento – per esempio in alcuni mesi del 1854 – raggiunsero la cifra di 13. La crescita del giornalismo in Piemonte ebbe un evidente riflesso nell'industria tipografica, settore in cui la capitale sabauda tolse il primato a Milano: infatti, secondo dati relativi al 1858, mentre a Milano erano attive 37 tipografia con 600 operai e 230 torchi, di cui soltanto 6 meccanici, a Torino operavano 32 officine tipografiche, che avevano però un maggior numero di addetti (780) e di torchi meccanici (47, contro i 146 a mano)<sup>57</sup>.

Ma non è solo la stampa periodica a conoscere un notevole sviluppo. Anche prima l'editoria torinese si era distinta per vivacità e innovazione. A Torino c'è, per esempio, l'impresa di Giuseppe Pomba, nata come libreria, pubblica la “*Collectio latinorum scriptorum cum notis*” e completata in 108 volumi fra il 1818 e il 1835, la “biblioteca popolare” fortunatissima collana, che arriva alla tiratura di 1000 copie, le grandi opere a dispense (tra cui la *Storia universale* di Cesare Cantù, *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo). Nel 1854 la sigla di Pomba viene convertita in Unione tipografico-editoriale torinese. La sua grande impresa resta principalmente la biblioteca popolare, un'operazione editoriale che si rivolge ad un mercato emergente (i nuovi scolarizzati), con una veste tipografica modesta, dalla tipica e immediatamente identificabile copertina rosa e dal costo molto basso. Distribuita in Italia con il metodo delle associazioni che si potevano sottoscrivere in ogni ufficio postale, ha un rapido e forse non del tutto previsto successo, e permette all'editore di avviare un processo di aggiornamento tecnologico della sua azienda. Pomba sarà ovviamente tra i promotori principali di una tutela legislativa del mercato del libro.

Maurizio Borghi parla di un effetto capitale, che si ripercuote ciclicamente nella geografia editoriale italiana<sup>58</sup>: secondo i suoi conti Torino aumenta la sua produzione nel triennio 1861-1864 e conosce un brusco calo quando la capitale viene trasferita a Firenze. Il giornalismo sembra subire effetti simili: con il trasferimento della capitale a Firenze, Torino perde anche la presenza dell'agenzia Stefani. La difesa del “piemontismo” darebbe poi ai giornali torinesi, compresa la *Gazzetta del popolo*, un carattere provinciale che li condanna ad un certo isolamento: Vittorio Bersezio fonda un quotidiano, l'anno successivo al trasferimento della

Antonio Fogazzaro in *Piccolo mondo antico*: Franco lascia Oria, in Lombardia, per trasferirsi a Torino dove si impiega come traduttore in un giornale, di cui cura anche la cronaca parlamentare.

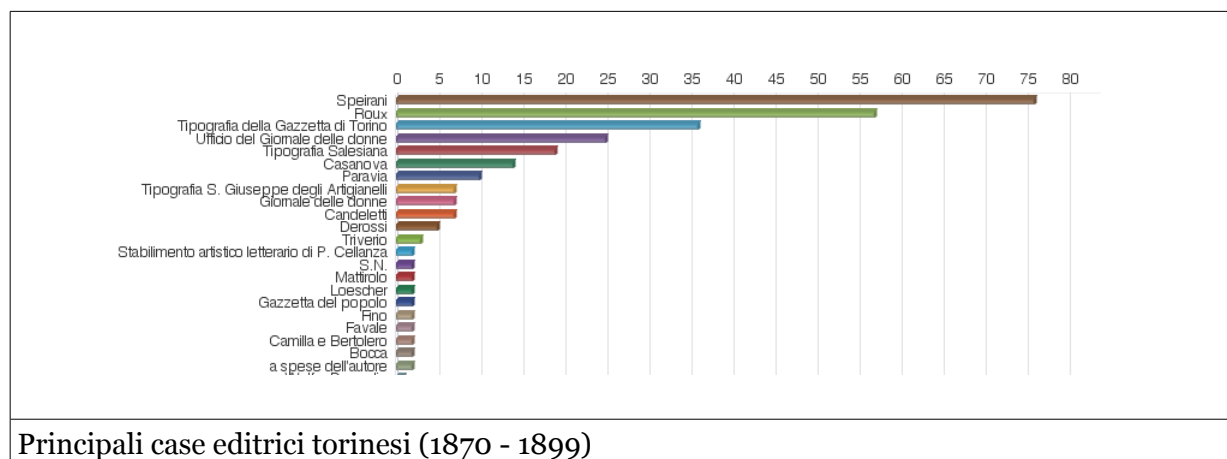
<sup>57</sup> F. Dalla Peruta, *Il giornalismo italiano del Risorgimento: dal 1847 all'unità*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 179.

<sup>58</sup> M. Borghi, *La manifattura del pensiero*, op. cit. p. 104.

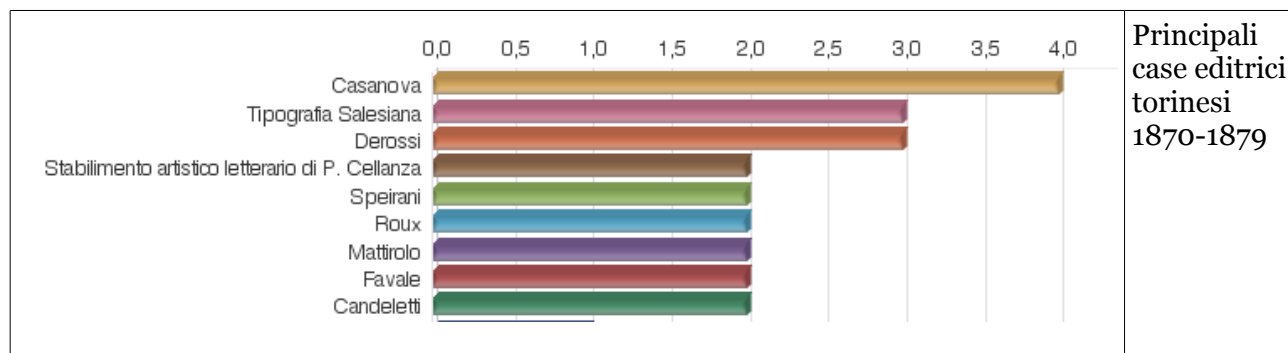


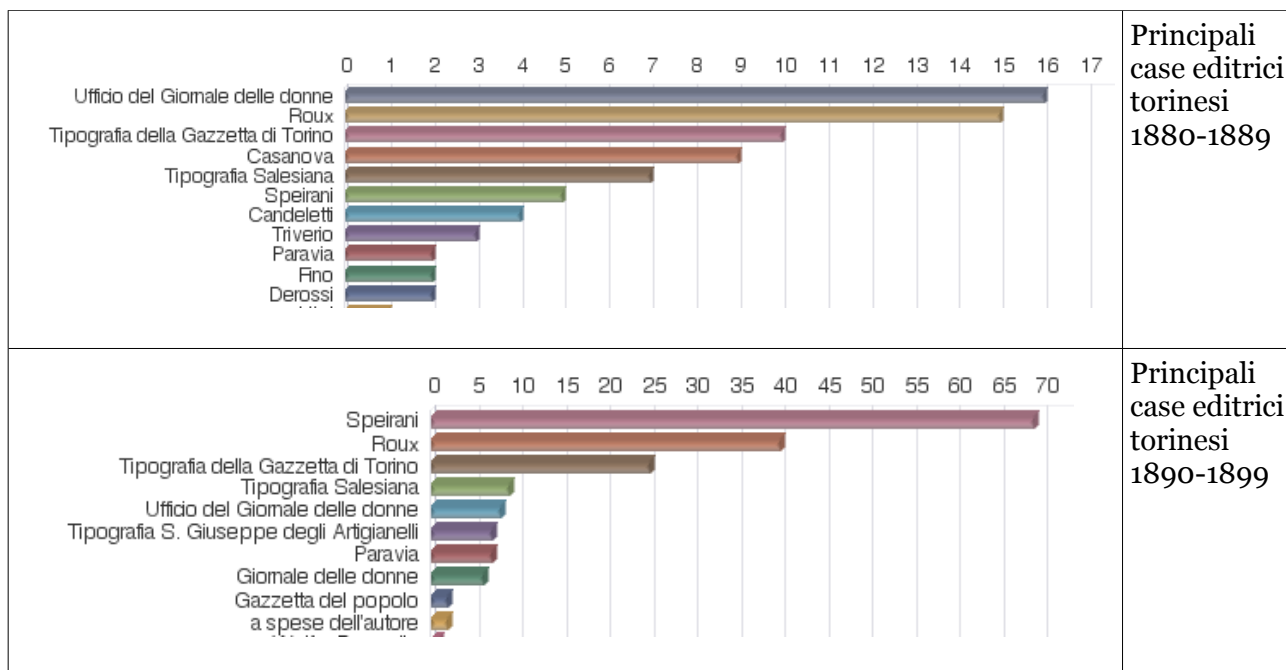
capitale, che s'intitola "La Provincia". In seguito darà vita, nel 1867, anche alla "Gazzetta Piemontese" che diventerà "La Stampa" nel 1897. In ambito letterario, per esempio, la stessa "Gazzetta Letteraria" fondata da Bersezio, verrà trasferita negli anni Ottanta a Milano.

Eppure, se si guarda più concretamente agli ultimi decenni del secolo, la produzione torinese cresce ai ritmi più elevati, molto più velocemente di Milano o della media nazionale. E se è vero che il monopolio della "narrativa ufficiale della nuova Italia" è nel capoluogo lombardo, anche a Torino ci sono importanti sviluppi per quanto riguarda il romanzo e la sua produzione.



Torino conta un terzo delle pubblicazioni di romanzi rispetto a Milano, 12,66% rispetto a 35,93%, ma la crescita è davvero rimarchevole: 4,36% negli anni Settanta, 11,93% negli anni Ottanta, 18,73% negli anni Novanta. Pur essendo in posizione più isolata, spesso a Torino saranno pubblicati autori ad inizio carriera come Verga, Neera e Fogazzaro, destinati ad avere successo grazie agli editori milanesi. Si vede subito nei grafici seguenti che si passa da un numero davvero ridotto di romanzi ad una circolazione più nutrita, nel giro di un decennio:





Nei censimenti della popolazione italiana del 1871, 1881 e 1901 il numero di coloro che si definiscono letterati e pubblicisti e che risiedono a Torino segue questo andamento positivo: 40 nel 1871, 97 nel 1881 e 109 nel 191. Sono cifre abbastanza distanziate non solo da Milano, ma anche da Napoli e Roma, ma attestano l'esistenza di un non trascurabile centro d'interesse letterario nell'ex capitale del regno.

La casa editrice più attiva dal punto di vista del romanzo è Speirani (23,75% della produzione totale pubblicata a Torino) ma il suo impegno da questo punto di vista comincia negli anni Novanta. Viene fondata da Giulio Speirani nel 1831, e buona parte della sua produzione nei primi tempi era di tipo religioso, come dimostra il titolo di una delle sue collane: "Letture per le famiglie cristiane". In seguito però avviene una riconversione che per certi versi ricorda le capacità imprenditoriali di Treves: infatti Speirani diversifica la sua attività dando dalle stampe anche diversi periodici tra cui "Silvio Pellico. Periodico di letture educative utili e amene" e, a partire dal 1890, il settimanale "Il novelliere Illustrato", dove venivano pubblicati racconti e romanzi a puntate, opera degli autori che lo stesso editore stampava in volume. Si crea così quel circuito giornalistico - letterario che fa del periodico uno strumento pubblicitario per le imprese editoriali: una di queste è la "Biblioteca romantica Speirani" che pubblica, come recita il sottotitolo, "romanzi originali italiani inediti". La maggior parte degli autori pubblicati sono donne: la più rappresentata Maria di Gardo, al secolo Gherardi Maria<sup>59</sup>, di cui non si sono reperite notizie biografiche

Si può ipotizzare che Torino sia la città delle scrittrici: di circa 322 romanzi pubblicati, 140

<sup>59</sup> Gherardi Maria muore nel 1900. Dei suoi sei romanzi, tutti pubblicati da Speirani, a partire dal 1894, solo uno viene recensito da "La cultura" nel 1897.

sono scritti da donne (43%). A Milano vengono pubblicati, nel trentennio 186 romanzi di autrici, ma all'interno di un campione molto più ampio, cioè 914 romanzi (20 %). D'altra parte un'altra casa editrice significativa è l'Ufficio del giornale delle donne (7,81% della produzione romanzesca totale), senza contare la Tipografia della Gazzetta di Torino, "la maggiore officina di romanzi d'appendice"<sup>60</sup> che risulta essere il secondo editore per importanza di Carolina Invernizio<sup>61</sup>.

La seconda casa editrice per importanza è Roux, la cui storia imprenditoriale frammentata si riflette nelle diverse titolazioni che prendere nel corso degli anni (Roux, Roux e Frassati, L. Roux e C., Roux e Favale): Luigi Roux, il titolare, non è soltanto l'editore che pubblica il 17,81% dei romanzi torinesi (57 volumi) tra cui Matilde Serao, Antonio Fogazzaro e Neera, ma anche il direttore della "Gazzetta Piemontese", deputato e poi senatore. Anche in questo caso è a partire dall'ultimo decennio del secolo che il romanzo entra prepotentemente nel catalogo. Roux è l'editore di Regina di Luanto (Guendalina Lipparini)<sup>62</sup>, scandalosa scrittrice che comincia a pubblicare nel 1892, e comunque una parte consistente dei romanzi è opera di scrittrici (tra cui Luigi di San Giusto, Luisa Macina Gervasio<sup>63</sup> che pubblica con Roux cinque romanzi). Allo stesso tempo si tratta di un editore molto ben inserito nei circuiti editoriali; 39 dei suoi romanzi sono infatti recensiti almeno una volta in un periodico di importanza nazionale.

Lo stesso si può dire di Casanova. Stampatore di Fogazzaro e Serao, viene considerato uno degli editori più attivi nella pubblicazione romanzi<sup>64</sup>, come sostiene Giorgio Barberis Squarotti. Non si può però dire che questa definizione (Casanova importante editore di narrativa) sia dovuta alla quantità, quanto piuttosto alla qualità degli autori e dei romanzi pubblicati, best seller dell'epoca, sempre in vista nelle rubriche bibliografiche delle riviste. Risultano infatti solo 14 romanzi in trent'anni, tra cui *Daniele Cortis* di Fogazzaro. Il suo nome si trova citato in diversi epistolari come quello tra Fogazzaro e Giuseppe Giacosa, autore teatrale risiedente a Torino, che trattano la pubblicazione del *Cortis*, o ma anche quello tra Verga e Capuana, segno che era un in contatto e spesso in trattative con alcuni degli scrittori più in voga<sup>65</sup>. La Tipografia Salesiana pubblica 19 romanzi: si tratta di opere che di tipologia specifica, come si può intuire da titolo della collana che li raccoglie ("Lecture cattoliche"), o da titoli degli stessi

<sup>60</sup> G. Barberi Squarotti (a cura di), *L'editoria torinese nel secondo Ottocento: la narrativa*, Torino, Tirenna Stampatori, 1991 p. 19.

<sup>61</sup> Carolina Invernizio è "per antonomasia" l'autrice di romanzi d'appendice italiana: nasce nel 1851 a Voghera e scrive in carriera più di un centinaio di storie, pubblicate principalmente dalla casa editrice fiorentina Salani (nell'annesso in fondo alla tesi si può consultare la scheda biografica del data base). Si tratta di un vero fenomeno editoriale che è stato studiato recentemente, vedasi A. Cantelmo, *Carolina Invernizio e il romanzo d'appendice: l'ininterrotto successo della celebre scrittrice popolare*, Firenze, Atheneum, 1992.

<sup>62</sup> Lipparini Guendalina, che si firma con il nome di Regina di Luanto, è un'autrice di romanzo di origine nobile che nasce a Terni nel 1862; pubblica in carriera più di una decina di romanzi. I suoi sei romanzi del periodo 1870 - 1899 sono tutti recensiti dalle riviste nazionali.

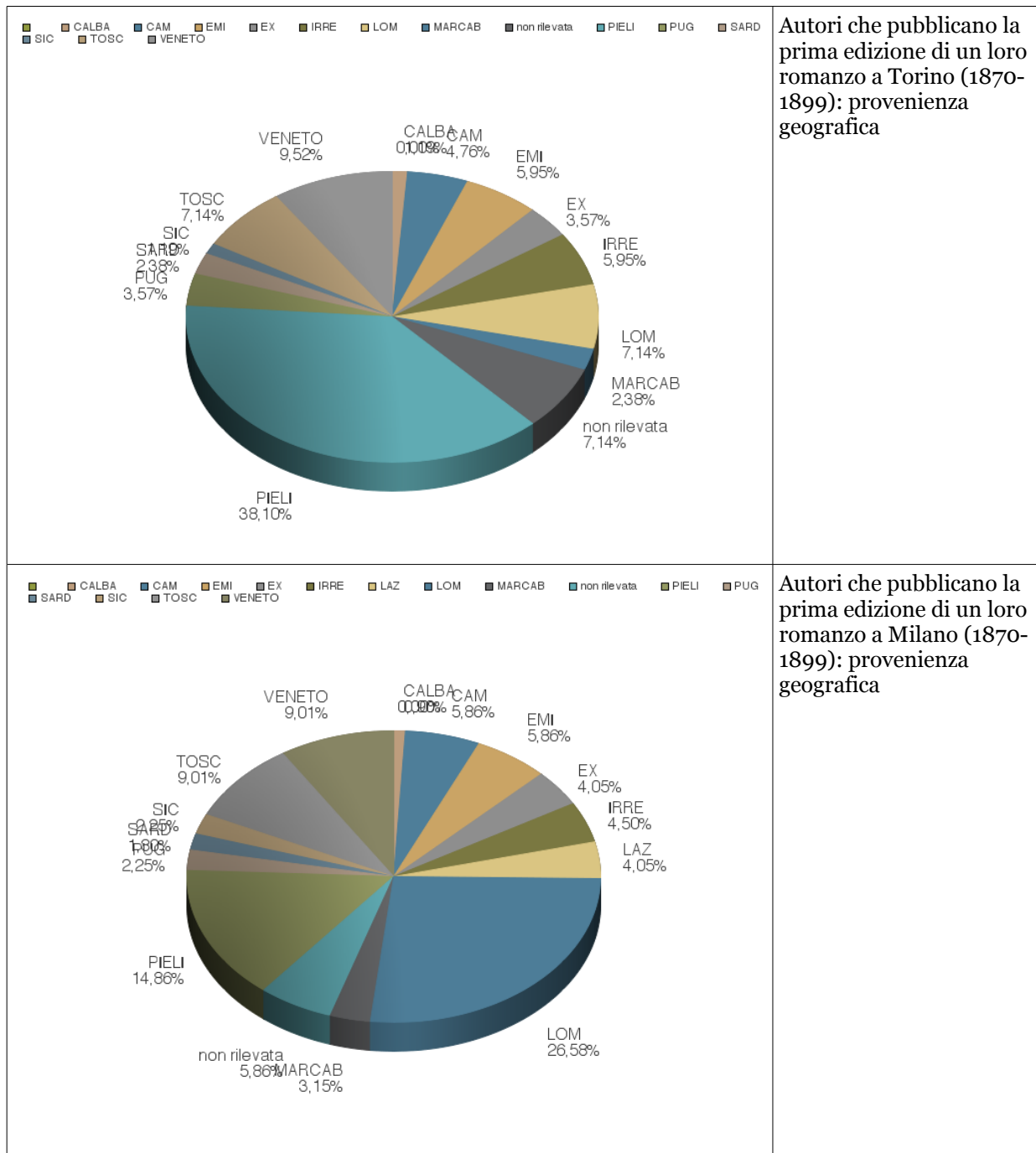
<sup>63</sup> Macina Gervasio Luisa (Luigi di San Giusto) pubblica 12 romanzi, 7 nel periodo considerato. Nasce a Trieste, vive a Torino, collabora con numerosi periodici. È una delle rarissime autrici laureate presenti nella banca dati.

<sup>64</sup> Ivi, p. 11.

<sup>65</sup> A. Fogazzaro, G. Giacosa, *Carteggio (1883-1904)*, a cura di O. Palmiro, Vicenza, Accademia Olimpica, 2010, p. 7 e ss.

romanzi (*Il premio della virtù, Avventure dei missionari salesiani in un viaggio al Chili, Il fabbro di Nazaret modello degli operai*).

È difficile stabilire la provenienza geografica degli autori che pubblicano a Torino e in particolare con le case editrici più vivaci come Speirani: per la natura più estemporanea della narrativa pubblicata di questo editore – si può dire più vicina al polo commerciale della grande produzione – gli autori sono meno noti e quindi meno facilmente reperibili all'interno dei vari repertori. Se però confrontiamo i due grafici, in cui si mostra la provenienza geografica degli autori che pubblicano il loro primo romanzo a Milano e degli autori che pubblicano a Torino, la maggior “regionalità” dell'editoria del capoluogo piemontese è facilmente discernibile:



Questa caratteristica si attenua con il passare del tempo: negli anni Novanta, la percentuale di autori piemontesi e liguri che pubblicano a Torino passa al 29%, e quella di autori lombardi che pubblicano a Milano scende al 23%, segno sia di una maggiore distribuzione geografica degli scrittori sia della creazione di una più forte rete di scambi tra le varie realtà editoriali italiane.

Legata ai destini piemontesi, almeno per l'ultima parte della sua storia, c'era anche la città di Genova, che risulta essere la sesta realtà editoriale del paese (2,71% della produzione) : se Torino è la città delle donne che scrivono romanzi, Genova è la città degli scrittori di avventure. A Genova pubblica una parte consistente della sua produzione ottocentesca Emilio Salgari<sup>66</sup>. Ugo Mioni<sup>67</sup>, canonico e insegnante originario di Trieste che pubblica in carriera una quantità spropositata di romanzi (circa 180), di cui una parte a Genova e una parte a Torino.

### **2.3. Il monopolio della lingua: Firenze e la Toscana**

Il capoluogo toscano aveva ricoperto un ruolo centrale nella storia dell'editoria italiana, nella prima metà dell'Ottocento: basti pensare a l'istituzione che faceva capo a Giovan Pietro Vieusseux, propugnatore del libero mercato del libro e di un'unione tra le varie province italiane e la cultura europea. Il Gabinetto scientifico aperto in piazza Santa Trinità e che ospitava decine di giornali, francesi, inglesi, tedeschi nonché italiani in consultazione era un'operazione culturale di risonanza "nazionale", capace di dare forma concreta alla necessità di informazione<sup>68</sup>. Vieusseux, direttore allo stesso tempo dell'*Antologia: giornale di scienze, lettere ed arti*, aveva anche sperimentato un'organizzazione moderna per la gestione del suo periodico: Niccolò Tommaseo e Giuseppe Montani, che aveva collaborato con "Il Conciliatore" erano diventati redattori fissi, regolarmente stipendiati.

Nello stesso periodo, tipografi ed editori come Felice Le Monnier e Gaspero Barbera, che faranno di Firenze e della Toscana un centro editoriale tra i più attivi della penisola, giungono a Firenze ed iniziano la loro attività, provenendo dalla Francia e dal Piemonte, forse proprio per il richiamo esercitato dal dinamismo culturale che il Vieusseux ha saputo imprimere alla Toscana nell'ultimo periodo del Gran ducato lorenese. L'eredità del banchiere ginevrino si fa

<sup>66</sup> Emilio Salgari nasce nel 1861 a Verona e muore suicida nel 1911. La sua fortuna editoriale è di lunghissima portata: nel corso nel periodo considerato stampa 26 romanzi, in tutta la carriera 87. Le tematiche dei suoi romanzi (soprattutto quelli ambientati in luoghi esotici) lo fanno definire il Verne italiano. La sua scheda biografica si trova nell'annesso in fondo alla tesi.

<sup>67</sup> Con 180 romanzi in carriera Ugo Mioni si candida per essere l'autore più prolifico di quelli censiti all'interno della banca dati. Religioso e insegnante in un istituto tecnico, nasce a Trieste nel 1870, figlio di un ufficiale di marina. I suoi romanzi sono di genere esotico: alcuni titoli: *Nelle terre dei faraoni*, *La Jena del deserto*, *Nel regno dell'elefante*, *La figlia del pascià*. La sua scheda biografica si trova nell'annesso in fondo alla tesi.

<sup>68</sup> P. Ciampi, *Firenze e i suoi giorni: storia dei quotidiani fiorentini dal 700 ad oggi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002, pp. 69-70.

sentire anche dopo l'unità, come per esempio dimostra la fondazione della “Nuova Antologia” nel 1866, che si rifà alla pubblicazione che Vieusseux stesso aveva lanciato nella prima metà del secolo.

Dopo il 1865 Firenze può godere del cosiddetto “effetto capitale” citato da Maurizio Borghi: il settore della stampa periodica è molto vivo, soprattutto nel primo decennio dell'unificazione, quando ai giornali “di casa” si aggiungono gli “emigrati”, per lo più gestiti da piemontesi che seguono la corte e il parlamento al momento del trasferimento a Firenze. Nell'estate del 1870, dei 723 giornali che escono in tutta Italia, 101 sono stampati a Firenze, che può contare tra questo anche 16 quotidiani. Molte sono anche le testate in lingua straniera (*L'indépendance italienne, l'Italie*)<sup>69</sup>. Nel censimento del 1871 Firenze è di gran lunga la città dove risiedono il maggior numero di “letterati”: 246, un centinaio più che a Roma e quasi il doppio che a Milano<sup>70</sup>. Seppure la convivenza con i funzionari piemontesi non sia idilliaca, questa fase permette al capoluogo fiorentino, con qualche ritardo nei confronti della Lombardia e del Piemonte, di allinearsi al processo di rinnovamento e di modernizzazione dell'editoria nazionale conseguenti all'unificazione dello Stato, assumendo negli anni conclusivi del secolo una importanza sempre maggiore proprio a sostegno delle nuove prospettive culturali aperte dall'Unità, come dimostra una rivista come “Il Marzocco”. Una parte della stampa però, tra cui le testate culturali più importanti come la “Nuova Antologia” e il “Fanfulla”, emigrerà a Roma seguendo i trasferimenti delle istituzioni<sup>71</sup>.

Il settore nel quale però l'editoria toscana e fiorentina è fortemente specializzata è quello educativo – pedagogico<sup>72</sup>. D'altra parte il capoluogo toscano è il centro riconosciuto di diffusione della lingua, nonché sede dell'Accademia della Crusca, dove a partire dell'unità si sviluppa la quinta edizione del Vocabolario, oramai strumento necessario per la diffusione della lingua nel paese unificato<sup>73</sup>. Le case editrici più importanti (Barbera, Olschki, Sansoni, Paggi Bemporad) si dedicano principalmente all'editoria scolastica e di alta cultura. La sua funzione propulsiva nel settore pedagogico si rispecchia anche nella presenza dell'editoria per l'infanzia, che a Firenze dà il suo meglio con la pubblicazione de *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, di Carlo Collodi, stampate prima da Paggi, poi da Bemporad (che era il

<sup>69</sup> Ivi, p. 203.

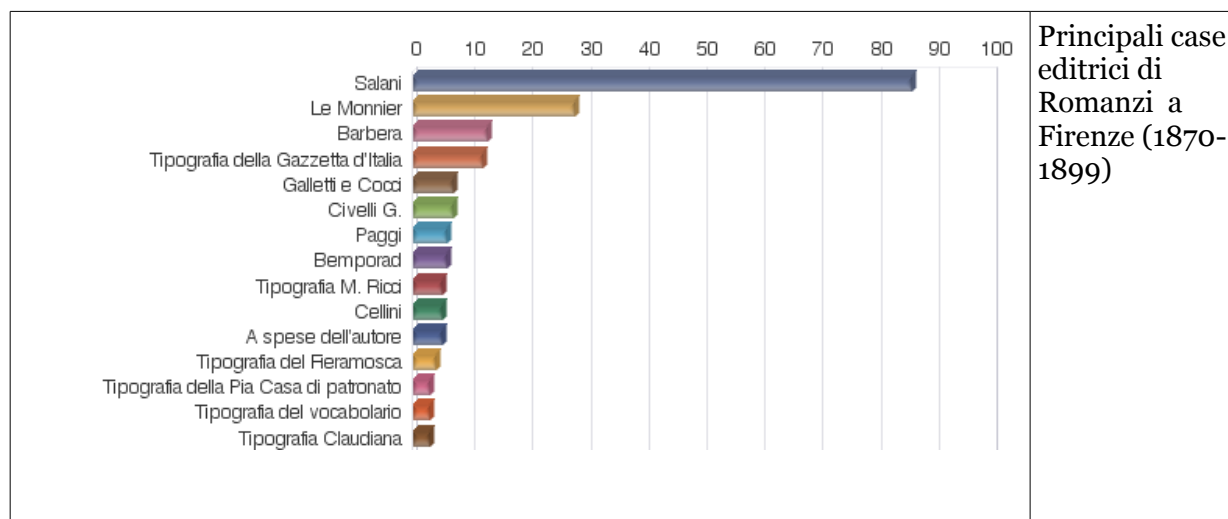
<sup>70</sup> Sono divisi nelle categorie “Scrittori e letterati” 198, “Giornalisti e pubblicisti” 50, “Traduttori e interpreti e ciceroni” 3. Nei due censimenti successivi Firenze sarà sempre la quarta “classificata” dopo Roma, Napoli, Milano.

<sup>71</sup> S. Romagnoli, *Un secolo di stampa periodica in Italia (1815-1915)* in S. Soldani, G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani: scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, *La nascita dello stato nazionale*, p.330. Nel 1882 sullo stesso “Fanfulla” si commenta l'emigrazione dell'editoria in favore della nuova capitale “Benché taluni fra i nostri tipografi e tipografi editori abbaino disertato Firenze per Roma e qui non abbiano lasciato che una succursale la quale ha la virtù delle donne ammodo, quella di non far dire né male né bene di sé, pure sotto il rapporto di pubblicazioni letterarie *fervet opus* anche fra la gente sfiaccolata che sonnacchia all'ombra alloppiante del cupolone” (FD, 11 giugno 1882, n. 24, *Corrispondenza letteraria: da Firenze*).

<sup>72</sup> Anche nella stampa dell'epoca questa vocazione dell'editoria toscana era risaputa (vedi FD, 20 settembre 1880, n. 39, *Libri nuovi* dove si parla delle “tradizioni pedagogiche onde la Toscana si onora”).

<sup>73</sup> G. Luti, *Firenze e la Toscana*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana: storia e geografia*, op. cit., pp. 468-469.

successore), e destinate ad avere un successo nazionale di grande rilievo.



Le due case editrici simbolo dell'importanza editoriale di Firenze e della regione a questa collegata sono le già citate Le Monnier e Barbera. Le loro storie sono intrecciate in quanto Gasparo Barbera sarà impiegato da Felice Le Monnier, negli anni Trenta quando la ditta era principalmente dedita all'attività tipografica. Negli anni Sessanta le due imprese condividono tra l'altro il compito di stampare “La Nazione”, il maggiore quotidiano di Firenze; ma in entrambi i casi non saranno nè proprietarie nè editrici, ma semplicemente stampatrici su commissione. Il binomio stampa periodica – libri messo in atto dai milanesi Sonzogno e Treves e reiterato da altri editori del nord della penisola, che permetteva la gestione di iniziative parallele e nel campo della cultura e dell'informazione, non sembra essere particolarmente presente in ambito fiorentino. Anche la proprietà editoriale della “Nuova Antologia”, stampata da Le Monnier, è autonoma rispetto alla casa editrice. Entrambe le case editrici fanno del settore scolastico l'ambito trainante e non partecipano in maniera massiccia alla produzione del romanzo italiano. Nella città di Firenze in generale si pubblica il 9, 75% della produzione totale del romanzo, il 13, 36 % dei romanzi complessivamente censiti degli anni Settanta, il 9, 17 % negli anni Ottanta, il 7,72 % nell'ultimo decennio del secolo, il che mette in luce una relativa “decadenza” o un minor interesse per la pubblicazione di narrativa. Giorgio Lusi parla di una “assenza quasi totale del romanzo nel quadro dell'attività toscana in questi anni”<sup>74</sup>.

La casa editrice che pubblica il maggior numero di romanzi è la ditta di Adriano Salani, attiva dal 1862: nel suo catalogo spicca il nome Carolina Invernizio. Infatti dal 1892 in poi l'autrice di Voghera è quasi l'unica voce in catalogo, per quanto riguarda le novità editoriali: l'editore si

<sup>74</sup> Ivi p. 484.

era tra l'altro assicurato l'esclusiva di questo fenomeno letterario per certi versi inaspettato. Adriano Salani, di umili origini come altri editori italiani, aveva cominciato come tipografo nella bottega di Le Monnier e si era successivamente messo in proprio, stampando poi canzoni, fogli volanti con storie e cronache cittadine<sup>75</sup>: quindi si indirizza ad un pubblico di estrazione popolare che si sta avvicinando alla lettura. Con il tempo il catalogo assume una fisionomia più omogenea, entrando prima nel mercato in espansione dei testi teatrali, poi come Sonzogno proponendo ai suoi lettori “una valanga di romanzi popolari tratti soprattutto ma non solo dalla letteratura francese”<sup>76</sup>. Salani cerca anche di differenziare la sua attività di imprenditore in altri versanti (riedizione dei classici, musica, opere religiose tra cui la Bibbia). Oltre a Carolina Invernizio, altri autori di punta di questa casa editrice sono Ildebrando Bencivenni<sup>77</sup>, Egisto Maccanti e Armando Dominicis, tutti autori specializzati in romanzo storico, genere a cui sembrano appartenere settanta romanzi su ottantasei.

<table border="1"> <caption>Principali case editrici di romanzi a Firenze (1870-1879)</caption> <thead> <tr> <th>Case editrici</th> <th>Numero di romanzi</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>Salani</td><td>22</td></tr> <tr><td>Le Monnier</td><td>12</td></tr> <tr><td>Tipografia della Gazzetta d'Italia</td><td>10</td></tr> <tr><td>Cellini</td><td>10</td></tr> <tr><td>A spese dell'autore</td><td>10</td></tr> <tr><td>Galletti e Cacci</td><td>10</td></tr> <tr><td>Tipografia del vocabolario</td><td>10</td></tr> <tr><td>Civelli G.</td><td>10</td></tr> <tr><td>Tipografia Galleriana</td><td>10</td></tr> <tr><td>Homei</td><td>10</td></tr> <tr><td>Duca</td><td>10</td></tr> <tr><td>Barbera</td><td>10</td></tr> </tbody> </table>	Case editrici	Numero di romanzi	Salani	22	Le Monnier	12	Tipografia della Gazzetta d'Italia	10	Cellini	10	A spese dell'autore	10	Galletti e Cacci	10	Tipografia del vocabolario	10	Civelli G.	10	Tipografia Galleriana	10	Homei	10	Duca	10	Barbera	10	<p>Principali case editrici di romanzi a Firenze (1870-1879)</p>
Case editrici	Numero di romanzi																										
Salani	22																										
Le Monnier	12																										
Tipografia della Gazzetta d'Italia	10																										
Cellini	10																										
A spese dell'autore	10																										
Galletti e Cacci	10																										
Tipografia del vocabolario	10																										
Civelli G.	10																										
Tipografia Galleriana	10																										
Homei	10																										
Duca	10																										
Barbera	10																										
<table border="1"> <caption>Principali case editrici di romanzi a Firenze (1880-1889)</caption> <thead> <tr> <th>Case editrici</th> <th>Numero di romanzi</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>Salani</td><td>32</td></tr> <tr><td>Le Monnier</td><td>10</td></tr> <tr><td>Barbera</td><td>10</td></tr> <tr><td>Tipografia M. Ricci</td><td>10</td></tr> <tr><td>Tipografia del Fieramosca</td><td>10</td></tr> <tr><td>Tipografia della Gazzetta d'Italia</td><td>10</td></tr> <tr><td>Paggi</td><td>10</td></tr> <tr><td>Ademollo</td><td>10</td></tr> </tbody> </table>	Case editrici	Numero di romanzi	Salani	32	Le Monnier	10	Barbera	10	Tipografia M. Ricci	10	Tipografia del Fieramosca	10	Tipografia della Gazzetta d'Italia	10	Paggi	10	Ademollo	10	<p>Principali case editrici di romanzi a Firenze (1880-1889)</p>								
Case editrici	Numero di romanzi																										
Salani	32																										
Le Monnier	10																										
Barbera	10																										
Tipografia M. Ricci	10																										
Tipografia del Fieramosca	10																										
Tipografia della Gazzetta d'Italia	10																										
Paggi	10																										
Ademollo	10																										
<table border="1"> <caption>Principali case editrici di romanzi a Firenze (1890-1899)</caption> <thead> <tr> <th>Case editrici</th> <th>Numero di romanzi</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>Salani</td><td>34</td></tr> <tr><td>Le Monnier</td><td>10</td></tr> <tr><td>Bemporad</td><td>10</td></tr> <tr><td>Barbera</td><td>10</td></tr> <tr><td>Tipografia della Pia Casa di patronato</td><td>10</td></tr> <tr><td>Paggi</td><td>10</td></tr> <tr><td>Civelli G.</td><td>10</td></tr> </tbody> </table>	Case editrici	Numero di romanzi	Salani	34	Le Monnier	10	Bemporad	10	Barbera	10	Tipografia della Pia Casa di patronato	10	Paggi	10	Civelli G.	10	<p>Principali case editrici di romanzi a Firenze (1890-1899)</p>										
Case editrici	Numero di romanzi																										
Salani	34																										
Le Monnier	10																										
Bemporad	10																										
Barbera	10																										
Tipografia della Pia Casa di patronato	10																										
Paggi	10																										
Civelli G.	10																										

La seconda casa editrice per importanza in fatto di narrativa è Le Monnier che si occupava principalmente del settore scolastico. Ragone scrive, analizzando la produzione Barbera, che “l’assetto del modello culturale toscano resta quasi fermo di fronte al grande movimento

<sup>75</sup> A. Gigli Marchetti, *Libri buoni e a buon prezzo: le edizioni Salani*, Milano, Franco Angeli, 2011.

<sup>76</sup> Ivi, p. 20.

<sup>77</sup> Su Bencivenni Ildebrando vedasi la scheda biografica in fondo alla tesi.

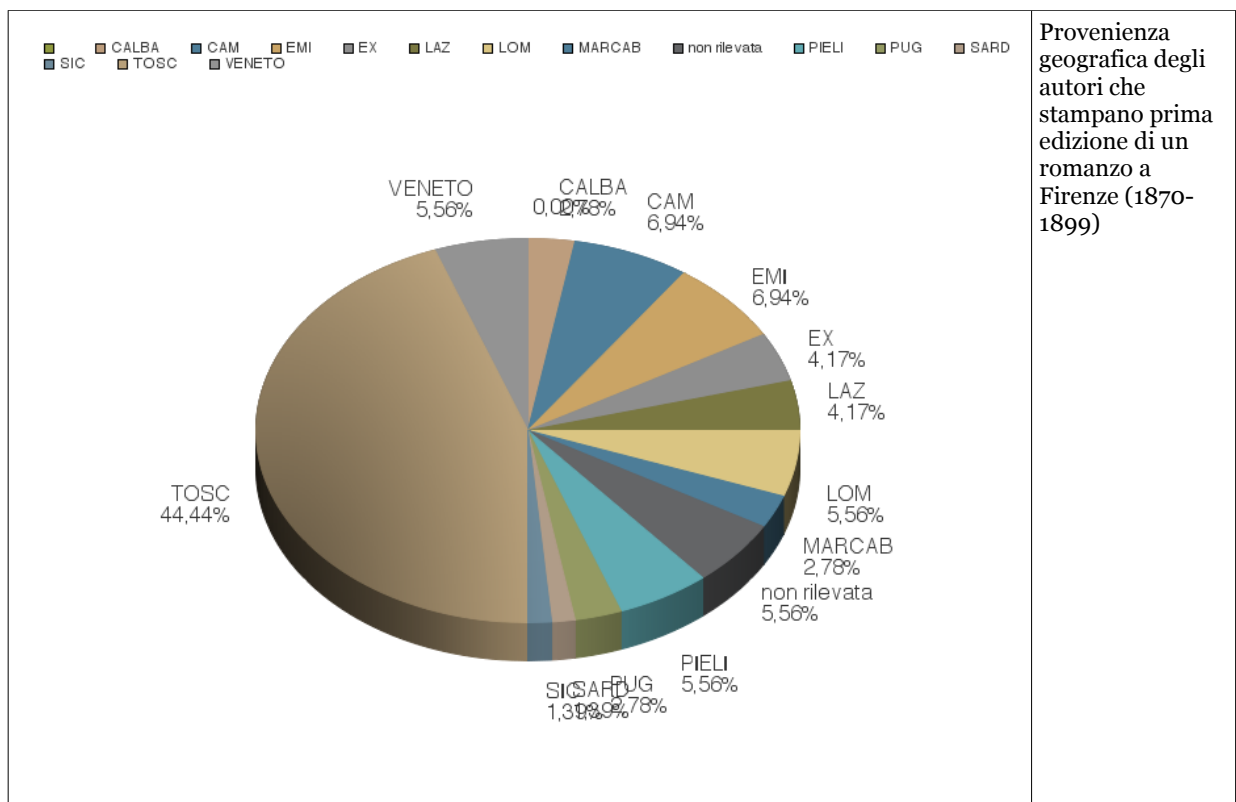


milanese. Si riscontra tra il 1878 e il 1891, soltanto qualche adeguamento rispetto al versante giornalistico del modello Treves, e l'inserimento all'interno del mercato nazionale attraverso la produzione scolastica, con il favore di una evoluzione abbastanza indolore dei programmi di letteratura per i licei<sup>78</sup>. Barbera pubblica tredici romanzi in trent'anni ma è forse l'unico editore fiorentino che provi a fare un progresso con le "opere di amena lettura": pubblica racconti di Giovanni Verga e Gabriele D'Annunzio, e *La conquista di Roma* di Matilde Serao, già all'epoca scrittrice nota. Si tratta comunque di un'iniziativa (la creazione di una collana per l'appunto intitolata "opere di amena lettura") che non conosce equivalenti coevi nella produzione editoriale fiorentina e pur trattandosi di un'impresa finanziariamente cospicua che aveva come scopo primario quello di inserirsi nel circuito monopolizzato oramai da Treves e pochi altri, non supera i limiti di una visione ancora artigianale della missione editoriale. Barbera non dispone di propri organi di stampa e si mostra comunque diffidente nei confronti del sistema pubblicitario che accompagna la nascita di un libro. E infatti scrive: "come il buon vino non ha bisogno di frasca, il buon libro non ha bisogno di avvisi nei giornali, dove l'inserzione del libraio rimane confusa con quella del farmacista, del produttore di generi alimentari e della sonnambula chiaroveggente"<sup>79</sup>. Secondo Gino Tellini si potrebbe interpretare l'azione di Barbera nei confronti del romanzo come una delle innumerevoli conseguenze che seguono la parabola, rapida ma intensa, dell'editore Sommaruga a Roma: come vedremo nel paragrafo dedicato a Roma questo editore spregiudicato segnerà a metà degli anni ottanta un momento di particolare intensità per lo sviluppo di una moderna industria editoriale in prospettiva nazionale. D'altra parte sia la produzione romanzesca edita da Barbera sia quella che si ritrova nel catalogo di Le Monnier non sfugge alla caratteristica principale dell'editoria narrativa fiorentina e toscana che è l'appartenenza alla tipologia pedagogica. Editi da Barbera sono infatti due *best-seller* educativi del periodo: *Lungo la via* e *Sulla breccia* di Antonietta Giacomelli; e tra le collane di Le Monnier vi è la "Biblioteca delle giovinette".

Per quanto riguarda la provenienza degli autori che stampano la prima edizione di un loro romanzo a Firenze si può notare che la presenza di "autoctoni", ovvero di autori nati in Toscana, è maggiore rispetto a quella di autori piemontesi che stampano a Torino e di milanesi che stampano a Milano. La percentuale tra l'altro non si attenua perchè se consideriamo il decennio 1890-1899, rimane comunque superiore al 45%.

<sup>78</sup> G. Ragone, *La letteratura e il consumo*, op. cit. p. 737.

<sup>79</sup> P. Barbera, *Editori e autori. Studi e passatempi di un libraio*, Firenze, Barbèra, 1904, citato da G. Tellini, *Le "opere di amena lettura" dell'editore Barbera*, in I. Porciani (a cura di), *Editori a Firenze nel secondo Ottocento: atti del convegno (13-15 novembre 1981)*, Firenze, L. S. Olschki editore, 1983, pp. 65-66.



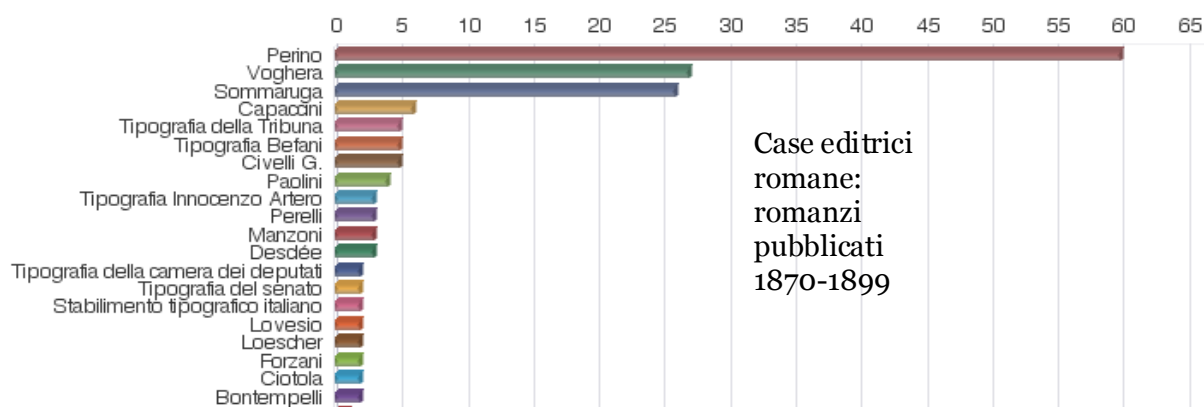
## 2.4 Roma e l'invenzione di una capitale

A Roma si stampa 8,22 % della produzione completa delle prime edizioni di romanzi nell'intero periodo; il 4,36% negli anni Settanta, l'11,31% negli anni Ottanta, e l'8,49 % negli anni Novanta. Quindi si parte da una posizione decisamente minoritaria per quella che era diventata la capitale del Regno (ricordiamo che Milano si attestava intorno al 38%), ma che raddoppia velocemente la sua capacità produttiva nel decennio successivo.

Abbiamo già citato diverse volte l'effetto capitale che Maurizio Borghi. Anche Roma, la cui produzione si mantiene pressoché invariata per oltre mezzo secolo, conosce un improvviso incremento delle sue pubblicazioni dagli anni settanta in poi, diventando la seconda città editoriale del Regno d'Italia. L'organo di stampa della destra moderata, l'“Opinione”, fondato a Torino nel 1848, si trasferisce prima a Firenze nel 1865 e poi nel 1871 a Roma. Anche “Il diritto” e “La Riforma”, quotidiani della sinistra costituzionale, seguono la capitale nei suoi vari trasferimenti. “Il Fanfulla”, nato a Firenze sedici mesi prima, arriva a Roma con tutta la sua redazione. Lo stesso vale per pubblicazioni estremamente specialistiche come la “Rivista di discipline carcerarie”<sup>80</sup>, che passa da Firenze a Roma. L'arrivo della stampa periodica e dei suoi apparati a Roma è immediata. Raffaele Sonzogno, fratello di Edoardo, nel 1870 segue le truppe con un tipografo e pubblica il primo numero de “La capitale” il giorno dopo la breccia di

<sup>80</sup> O. Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, vol. II, Roma, Istituto di Studi romani editore, 1963, p. 804.

Porta Pia<sup>81</sup>. Nel censimento del 1871 vengono rilevati a Roma 140 tra letterati, giornalisti e traduttori, che diventeranno 268 nel 1881 e 489 nel 1901. A partire dagli anni ottanta la capitale sembra essere il luogo di elezione per una parte consistente di coloro che decidono di esercitare il mestiere della penna. Purtroppo i censimenti del 1881 e del 1901 non fanno distinzione tra pubblicisti e letterati, quindi non si può definire quanti di questi scrittori fossero nelle redazioni dei giornali politici che seguivano le vicende parlamentari e governative. Nel 1871 si ha però un indizio: 39 sono gli “scrittori e letterati” e 75 i “giornalisti e pubblicisti” il che è un segno del fatto che la stampa periodica è l'occupazione maggioritaria. Per quanto riguarda il romanzo invece si veda il grafico seguente:



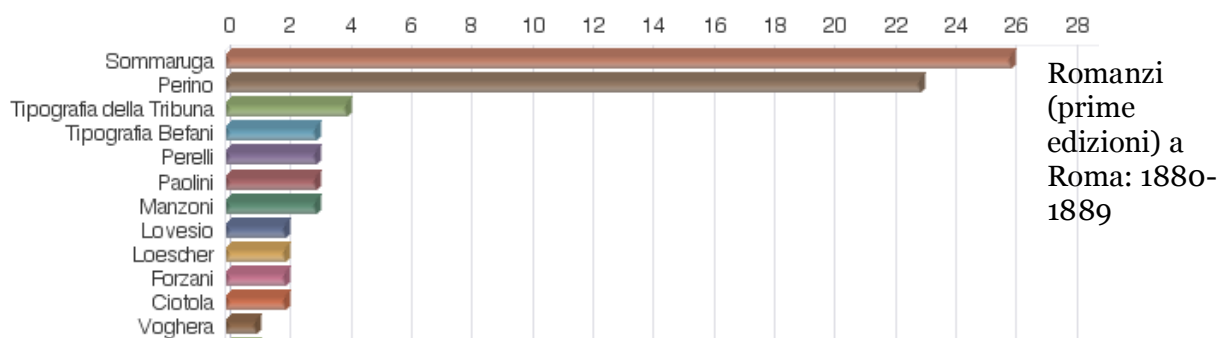
Per quanto riguarda il romanzo, l'iniziativa non è così rapida: nel decennio 1870-1879, le case editrici più attive sono quella di G. Civelli e Capaccini, con cinque romanzi a testa. La seconda tra l'altro pubblica solo romanzi storici. Il responsabile della crescita degli anni Ottanta è facilmente individuabile in Angelo Sommaruga: lombardo, già editore di riviste che coniugavano intenti naturalisti e nuove tecniche di stampa (ovvero interesse per la parte grafica dell'edizione), si trasferisce ventiquattrenne a Roma per “edificare nell'antica sede della congregazione dell'Indice la capitale letteraria della nuova Italia, il centro capace di rivendicare a sé il primato letterario e di svolgerne le funzioni relative con gli strumenti più moderni e raffinati”<sup>82</sup>. Questo significa cambiare in un certo senso la geografia letteraria italiana, costruendo a Roma un polo di aggregazione, senza poter contare sulla tradizione letteraria locale: “Il risultato sarà quel singolarissimo fenomeno, proprio della Roma di quelli anni, costituito dalla crescita di un intensissima e frenetica vita letteraria in un luogo caratterizzato dalla quasi totale assenza di letteratura”<sup>83</sup>. Nel 1881 fonda la “Cronaca Bizantina”, a cui collaborarono personaggi come Carducci, Verga, D'Annunzio. Oltre ad altre imprese

<sup>81</sup> G. Farinelli, *Storia del giornalismo italiano: dalle origini ai giorni nostri*, op. cit., p. 171.

<sup>82</sup> A. Asor Rosa, A. Cicchetti, *Roma*, in A. Asor Rosa (a cura di) *Letteratura italiana storia e geografia*, op. cit., p. 553.

<sup>83</sup> Ivi, p. 554.

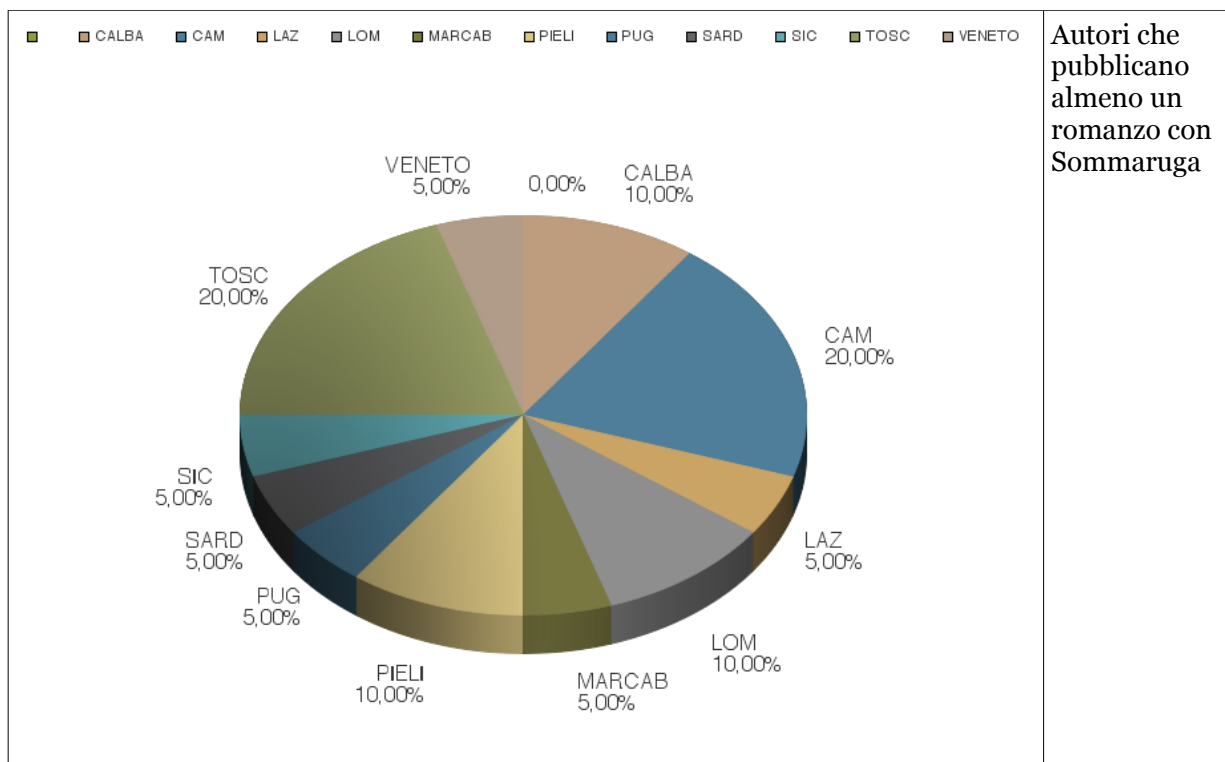
giornalistiche (“Il Nabab”, “Le forche Caudine”), Sommaruga prese a pubblicare numerose opere di rilievo tra cui *Canto Novo* di D'Annunzio, *ça ira* di Carducci, gli scritti di Carlo Dossi.



L'esperienza di Sommaruga è sempre stata individuata all'interno della storia editoriale italiana come un elemento estraneo o almeno eccentrico. Gli storici hanno spesso sottolineato la mancanza di un progetto letterario e la compresenza di diverse intenzioni (innovative dal punto di vista estetico ma anche meramente commerciali) che si incarnano sia nelle riviste che nella produzione editoriale del Sommaruga<sup>84</sup>: effettivamente la “cronaca bizantina” conquista il mondo della letteratura grazie un abilissimo e spregiudicato uso di tecniche mai sperimentate sino ad allora (messaggio visivo più importante, colori, fregi, réclame) e diventando in primo luogo un prodotto commerciale. Secondo Ragone Sommaruga manca complessivamente di una struttura adeguata a un mercato di massa, anche se le sue istanze produttive sono dichiaratamente e spregiudicatamente rivolta al consumo<sup>85</sup>. Il suo pubblico è socialmente connotato: romano, e solo episodicamente allargabile ad altre città. Ma che dal punto di vista della produzione quella di Sommaruga sia un'impresa a carattere nazionale lo si può intuire dalla provenienza geografica degli autori (più di una ventina), abbastanza distribuiti all'interno della penisola:

<sup>84</sup> Ivi, p. 558.

<sup>85</sup> G. Ragone, *La letteratura e il consumo*, op. cit., p. 733.



Come si può notare anche dal grafico che illustra la produzione di romanzi delle varie case editrici in fatto di romanzo, subito dopo Sommaruga c'è Perino. Scomparsa la casa editrice Sommaruga in seguito agli scandali finanziari che coinvolgono il suo fondatore, costretto all'esilio, la pubblicazione di nuovi romanzi italiani a Roma rimane in mano ad Edoardo Perino e a Carlo Voghera. Perino è un editore di origine piemontese che segue le orme di Sonzogno<sup>86</sup> (anche nelle tecniche di vendita), dedicandosi ad un'editoria "popolare" che fa delle riduzioni di opere celebri e propone collane dal taglio moderno come la "Biblioteca fantastica illustrata". Capuana lo definisce "quel rivenditore di giornali arricchito"<sup>87</sup>. Nel suo stabilimento tipografico infatti si stampano anche alcuni periodici, tra cui "La Tribuna", quotidiano di Roma che dava spazio al romanzo d'appendice. Fa un largo uso della pubblicità, anche su riviste di levatura culturale notevole come la "Nuova Antologia", ma la sua produzione non viene quasi mai presa in considerazione dalla critica letteraria. L'autore più rappresentativo è Ernesto Mezzabotta, che pubblica sette romanzi di un genere che si può collare tra lo storico e il feuilleton (come dimostra il titolo *Il nuovo rocambole*). Anche Voghera è una casa editrice nata altrove (a Firenze, ma il fondatore Carlo Voghera aveva cominciato a Torino come pubblicitista) e trasferitasi a Roma all'indomani di Porta Pia per non perdere la commissione sulle stampe governative. Condivide con Perino alcune delle firme più prestigiose perchè grazie al fallimento di quest'ultimo nel 1897 ne eredita la gestione. Gli autori pubblicati da

<sup>86</sup> G. Squarciapino, *Roma bizantina: società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, op. cit., pp. 39 e ss.

<sup>87</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, op. cit., lettera del 12 giugno 1883, p. 203.

questi due editori sono anche di rilevanza nazionale (Serao, Barrili, Ojetti), segno che anche se Sommaruga non è riuscito a spostare la capitale letteraria dell'Italia unita a Roma, ha lasciato comunque una traccia e fatto in modo che anche il capoluogo laziale entrasse nei circuiti del romanzo nazionale. Più della metà dei romanzi pubblicati da Voghera sono recensiti in una pubblicazione nazionale come “Il Fanfulla della domenica” o la “Nuova Antologia”.

## **2.5. Napoli e il declino di una realtà editoriale**

L'editoria napoletana non sembra ricoprire un ruolo di grande importanza nella produzione del romanzo italiano: di quelli censiti solo il 5,78 % sono pubblicati nella città partenopea. Il trend è abbastanza stabile: 6,47% nel decennio 1870-1879; 5,28% per i dieci anni successivi, per arrivare al 5,69% negli anni Novanta, quando però (se si esclude il 1892 quando vengono pubblicati 20 romanzi, la cifra più alta del periodo) la media per le novità editoriali della narrativa non supera le cinque all'anno. Ma fino all'unificazione Napoli era l'unica città che insidiava il dominio della prolifica Milano, facendo registrare fino al 1860 valori molti vicini – a volte addirittura superiori – a quelli milanesi<sup>88</sup>, avendo tra l'altro una concentrazione regionale fortissima: circa il 95% delle opere pubblicate nell'area regionale campana era stampate a Napoli. In seguito Napoli riduce drasticamente la sua presenza nel mondo dell'editoria italiana: se tra il 1851 e il 1850 la produzione italiana poteva contare un 14,6% proveniente da Napoli, già nel decennio successivo i titoli stampati a Napoli erano scesi al 4,9%, riprendendo un poco quota successivamente (6,9% tra il 1881 e il 1890)<sup>89</sup>. Nonostante la pressione dell'apparato poliziesco borbonico, la produzione libraria napoletana era riuscita a trovare smercio non solo nell'intero Mezzogiorno ma anche nel resto della penisola grazie a prezzi modici che provenivano dall'importazione a basso costo delle materie prime e dalla capacità di “immettere nel mercato tempestive traduzioni di nuove opere straniere”<sup>90</sup>. O come scrive più chiaramente un altro autore: “possiamo affermare che i librai soffrirono anche delle mutate condizioni di mercato perché venne a mancare l'utile della vendita clandestina e della stampa senza pagare diritti d'autore”<sup>91</sup>. È la legge del diritto d'autore del 1864, nonché l'introduzione dei dazi “alla piemontese”, in ottica liberista, che sembra affondare l'industria libraria napoletana, che anche conosciuto l'importante presenza statale con l'istituzione della Reale Stamperia di Napoli, trasformata nella Stamperia governativa<sup>92</sup>.

Uno spaccato della situazione napoletana del primo decennio dopo l'unificazione si può avere guardando i dati del censimento del 1871: la categoria professionale afferente a “scienze e lettere” è divisa in tre gruppi, uno per gli “scrittori e letterati”, l'altro per gli addetti alla stampa

<sup>88</sup> M. Borghi, *La manifattura del pensiero*, op. cit. p. 103.

<sup>89</sup> Ivi, p. 100.

<sup>90</sup> V. Trombetta, *L'editoria napoletana nell'Ottocento: produzione, circolazione, consumo*, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 178.

<sup>91</sup> P. Pironti, *Luigi Chiaruzzi 1831-1926* e l'editoria napoletana, Napoli, Lucio Pironti, s.d., p. 25.

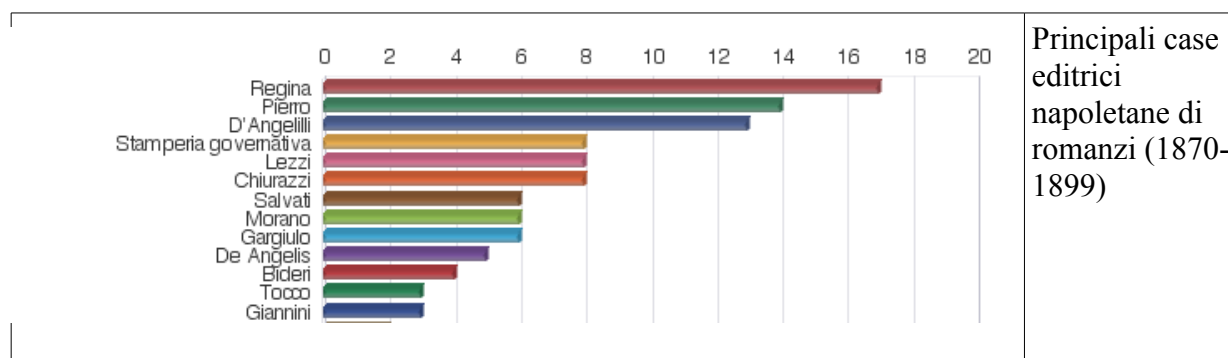
<sup>92</sup> N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, op. cit., p. 66.

periodica e il terzo per i “traduttori, interpreti e ciceroni”. Quest'ultima categoria è la più numerosa (88 persone, contro 8 per “scrittori e letterati” e 55 per “giornalisti e pubblicisti”); si tratta di un dato che può essere interpretato come la manifestazione del fatto che a Napoli vigeva una forma di editoria “rielaborata” dove la figura più richiesta era quella del mediatore linguistico<sup>93</sup>.

Antonio Morano, l'editore di De Sanctis, protagonista della scena editoriale napoletana del secondo Ottocento scrive una lettera nella “Bibliografia italiana” in cui depreca l'atteggiamento dei nuovi governanti che risultavano fondamentalmente incapaci di arrestare l'invasione della produzione libreria del nord. La stessa lamentela si ritrova in un articolo del “Giornale Napoletano di Filosofia Lettere Scienze Morali e Politiche” del 1876, in cui l'anonimo cronista scrive:

il commercio librario qui è poca cosa e lo conoscono qui poveri scrittori di libri, talvolta eccellenti, la cui fama non passa il Torno, mentre qui leggono tutti i libri che ci vengono da Firenze e da Milano. E la ragione è chiara: qui la classe colta non è in proporzione agli abitanti: qui generalmente non si legge, e se il libro si legge non si compra; vi è sempre un amico che ce lo presta ed a cui non si restituisce. Chi pubblica un libro a Napoli deve rassegnarsi a non essere letto che da pochi, qualcuno per curiosità, qualcuno per amicizia, qualche altro... per dirne male<sup>94</sup>

La situazione napoletana sembra quindi una riproduzione in scala ridotta della situazione del nuovo Regno d'Italia, come viene lamentato spesso nei giornali e nelle pubblicazioni del settore: lettori scarsi e “invasione” di librai e tipografi non autoctoni che impedisce una qualsivoglia forma di sviluppo.



A Napoli viene comunque rilevata una certa vivacità nel giornalismo letterario<sup>95</sup>: Napoli sarà sempre la seconda città per numero di “letterati” residenti nei censimenti del 1881 e del 1901. È un dato che mostra che, al di là delle interpretazioni che si possono dare alle autodefinizioni statistiche, nel capoluogo partenopeo c'è un attivo mercato editoriale, anche se di ambito

<sup>93</sup> Sull'importanza del traduttore a Napoli vedasi: N. Ruggiero, *La civiltà dei traduttori: transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009.

<sup>94</sup> Ivi, p. 194.

<sup>95</sup> E. Giammattei, *La cultura della regione “napolitana”: i modelli, le forme, i temi*, in P. Macry e P. Villani (a cura di), *Storia d'Italia: le regioni dall'Unità a oggi. La Campania*, Torino, Einaudi, 1990, p. 818.

locale. A questo fenomeno si può collegare il successo di uno dei pochi romanzieri “seriali” a cavallo tra la prima e la seconda metà del secolo, Francesco Mastriani, che con stupefacente prolificità scrive oltre cento romanzi e diventa un protagonista di primo piano della cultura letteraria della sua città (nasce a Napoli nel 1818 e lì muore nel 1891). Quest'autore è un caso letterario praticamente unico<sup>96</sup>; Mastriani era, almeno nell'ambito partenopeo, garanzia di “qualità”, come sembrano suggerire le opere edite postume a suo nome, probabilmente contraffazioni che confermavano la forza della sua inventiva, perdurante nel tempo. I suoi romanzi, pubblicati a puntate sui giornali spesso senza interruzione tra l'uno e l'altro<sup>97</sup>, restano però confinati alla regione napoletana, che ne è allo stesso tempo fonte d'ispirazione e luogo di produzione: condannato al silenzio dal critico più eminente, Francesco De Sanctis, che non lo cita nel suo studio sugli scrittori napoletani, era idolatrato dai suoi lettori popolari che ne facevano oggetto di poesie in dialetto e letture pubbliche<sup>98</sup>. Molto noto perché molto “venduto”, non riesce comunque a vivere agiatamente grazie ai suoi romanzi e la sua sorte è lamentata da alcuni conterranei, come Federico Verdinois, che ne faranno il simbolo dell'arretratezza dell'industria del romanzo italiano, incapace di garantire il pane a uno dei suoi più prolifici fautori. In realtà la dimensione regionale di questo successo, in un'economia povera che non sembra favorire l'emergere di simili figure, sembra un indicatore dell'ancora difficile integrazione delle varie realtà editoriali italiani. Soprattutto tra gli anni aettanta e gli anni ottanta Mastriani rappresenta quasi la metà delle novità editoriali edite a Napoli.

Mastriani non ha un editore fisso: continuerà a stampare con diversi tipi per tutta la sua carriera, anche se Regina è la casa editrice che pubblicherà il maggior numero di romanzi, a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. Regina è in generale la casa editrice più rappresentativa, dal punto di vista della produzione del romanzo: fondata a Napoli dall'omonimo Gabriele, ma la sua produzione (d'altra parte non eccessiva, 17 novità editoriali nel trentennio considerato) è quasi totalmente espressione della penna del Mastriani (14 opere, e altre due di Federico Mastriani di cui è difficile reperire notizie e che si sospetta essere un epigono, un “falsario” o un fortunoso approfittatore dell'omonimia). Pierro, la casa editrice che si distingue con 14 romanzi (tra gli autori Gabriele D'Annunzio, Matilde Serao e Carlo Del Balzo<sup>99</sup>), è nota anche per la carriera del suo proprietario Luigi, analfabeta e povero che dopo

<sup>96</sup> Mastriani Francesco nasce nel 1881 e muore nel 1891: nella banca dati sono stati inseriti 40 romanzi, tutti pubblicati a Napoli, in carriera se ne contano più di 80. Si veda la scheda biografica nell'annesso in fondo alla tesi. Sulla sua figura vedasi: T. Scappaticci, *Il successo del romanzo d'appendice: Francesco Mastriani in Tra consenso e rifiuto: scrittori e pubblico tra Otto e Novecento*, Cosenza, LPE, 2003, pp. 39- 62.

<sup>97</sup> Negli ultimi quindici anni della sua carriera, collabora con il “Roma”, quotidiano napoletano: scrive Scappaticci: “La collaborazione al Roma fece la fortuna del giornale che vide moltiplicarsi le vendite, costrinse Mastriani a un ritmo quasi frenetico di lavoro (una media di quasi cinque romanzi all'anno, per un periodo durato quindici anni): una straripante produzione che traeva alimento dalla sua fertilissima inventiva, ma anche dal costante consenso di un pubblico attratto dalle sue singolari capacità affabulatorie”. Ivi, p. 60.

<sup>98</sup> Ivi, p. 40.

<sup>99</sup> Carlo Del Balzo (1853 – 1908) è un autore napoletano, giornalista collaboratore di riviste come la “Cronaca Bizantina”. Pubblica in volume un decina di romanzi, quattro nel periodo considerato. Si tratta di opere abbastanza note, recensite dalle riviste più importanti, due pubblicate dall'editore Galli.



un debutto da venditore ambulante di giornali diventa un rinomato libraio, frequentato dai letterati del luogo e non solo<sup>100</sup>. È creatore della “Collezione Pierro” in cui stampa Dostoevskij, Gogol', Gauthier, Dumas. La sua produzione romanzesca italiana resta però espressione di una “corrente” meridionale: ad esclusione di D'Annunzio e di Napoleone Corazzini di origine toscana, gli altri autori sono originari della Campania e della Calabria. D'altra parte, escluso Mastriani che pubblica solo a Napoli, il 53,23 % degli autori di romanzi nati a Napoli pubblica a Milano, e solo il 22,58 nella città d'origine. D'Annunzio pubblica due romanzi a Napoli con Bideri e Pierro, nel 1892, momento in cui i suoi rapporti con Treves erano momentaneamente interrotti, ma non è soddisfatto. Infatti nel 1893 scrive allo stesso Treves: “comprendo che è bene per me tornare *al Nord* con il mio bagaglio letterario”<sup>101</sup>.

Un dettaglio interessante sulla produzione di romanzi napoletana è che circa l'88% degli autori che pubblicano la prima edizione di un loro romanzo a Napoli sono uomini, una percentuale non eccessivamente distante rispetto a quelle delle altre città capoluogo che si sono considerate finora (molto simile a quella di Roma, per esempio) e nemmeno dalla media (l'84% degli autori di romanzi italiani sono uomini) ma che mette in luce come il 67% a Torino sia davvero un caso particolare.

## **2.6. Bologna, la città dei professori e dei poeti.**

Ancor più che Firenze, abbiamo visto che Bologna non ha una grande forza centripeta in campo editoriale. L'Emilia Romagna si presentava già nel Settecento come un'area regionale in cui, oltre che a Bologna, un'illustre e durevole attività si poteva riscontrare anche in altre città come Modena, Parma, Reggio Emilia, Forlì, Faenza. Si era formato un fitto reticolo di tipografie capace di soddisfare ampiamente la clientela locale, ma che poi risultò insufficiente a reggere la sfida che dalla seconda metà dell'Ottocento verrà portata dalle case editrici milanesi, fiorentine e torinesi<sup>102</sup>. La scarsa consistenza degli investimenti, il lento ricambio dei macchinari, unito ad un incremento contenuto, anche se presente, dei lettori, avvicinava ancora l'editoria bolognese più ad una numerosa e variegata presenza tipografica che a una forte nascita di case editrici.

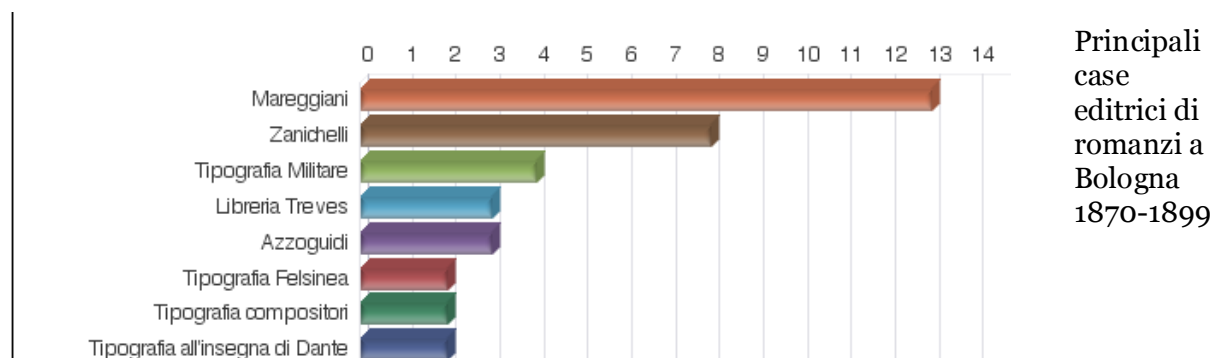
Dal punto di vista del romanzo poi, Bologna risulta essere la settima realtà editoriale italiana, con 47 romanzi, pubblicati soprattutto negli anni Settanta. La casa editrice più importante è Mareggiani, che pubblica 13 romanzi, quasi esclusivamente tra il 1872 e il 1879. La seconda

<sup>100</sup> V. Trombetta, *L'editoria napoletana*, op. cit., p. 225.

<sup>101</sup> I. Caliaro, *L'amorosa guerra*, op. cit. p. 7. Anche Matilde Serao, che sul finire degli anni settanta entra in contatto con Vittorio Bersezio direttore della “Gazzetta letteraria” parla di Napoli come una città non favorevole all'attività letteraria: “qui a Napoli non si può fare nulla e si guadagna niente: si ha l'abitudine di scrivere per la gloria. Il movimento letterario è minimo è lo scrittore che vuol farsi una via, bisogna che rinunci al suo paese e ricorra alla ospitalità ed alla cortesia di Roma, di Torino, di Milano, etc”. La lettera è del 27 gennaio 1879 ed è contenuta nell'articolo di R. Melis, *Ci ho lavorato col cuore 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio*, “Studi piemontesi”, 2, 2000, p 372.

<sup>102</sup> G. Tortorelli, *Tra le pagine: autori, editori, tipografi nell'Ottocento e nel Novecento*, Bologna, Pendragon, 2002, p. 23

casa editrice è Zanichelli, un editore di dimensione nazionale che però non investe in narrativa, almeno a giudicare dalle otto prime edizioni di romanzi schedate a suo nome.



Bologna sembra quindi non ricoprire un ruolo preponderante nella storia del romanzo italiano<sup>103</sup> ma è una realtà interessante perché da una parte c'è la presenza di Zanichelli che è un editore moderno che opera in altri ambiti, e dall'altra sempre nel capoluogo emiliano prendono vita alcune diatribe, come quella che si scatena a partire dalla pubblicazione delle poesie di Olindo Guerrini, in arte Lorenzo Stecchetti, destinate a ripercuotersi anche nell'ambito del romanzo. La storia di Zanichelli è a suo modo significativa: di umili origini, originario del ducato di Modena, acquista una libreria che durante le lotte per l'indipendenza diventa luogo di raccolta dei liberali. Prima dell'incontro con Giosuè Carducci, la sua storia imprenditoriale si concentrava sull'editoria scolastica. Le *Odi barbare*, incluse nella collezione elzeviriana, la fortunata collana inaugurata nel 1877 dal volume di poesia postuma di Lorenzo Stecchetti, avranno un notevole successo di vendita ed evidenzieranno il doppio ruolo di Carducci acclamato poeta nazionale e professore universitario autorevole dell'ateneo bolognese. La collana degli elzeviri, che comprendeva soprattutto poesia ma anche qualche prosa, acquista una grande rinomanza in tutta Italia e influenza una generazione di autori italiani, ma soprattutto attivi a Bologna soprattutto “così l'Emilia e la Romagna daranno alla nazione, fra Ottocento e pieno Novecento, una quantità sorprendente di poeti autentici (e, si badi, non epigoni carducciani): alcuni fra i massimi”. La rinomanza di Zanichelli la si può riscontrare nella proposta, che riceve da Gabriele D'Annunzio, di pubblicare *L'innocente*, dopo il rifiuto di Treves: “mi attrarre l'eleganza severa de' Suoi tipi, ed ho inoltre molta voglia di sfuggire ad altri torchi che mi premono. Ho terminato in questi giorni un romanzo che s'intitola *L'innocente*. Il manoscritto si compone di più di 900 cartelle, parti a circa 500 pagine tipografiche. Vuole Ella essere l'editore anche della mia prosa?”<sup>104</sup>. Zanichelli rifiuterà, per le

<sup>103</sup> L. Avellini, *Cultura e società in Emilia Romagna*, in *Storia d'Italia: le regioni dall'Unità a oggi: L'emilia Romagna*, Torino, Einaudi, 1997. Scrive Avellini “In questa prospettiva oraziana di poesia perenne nel tempo, non poteva necessariamente rientrare alcun interesse per il genere romanzo, che a Bologna, dopo una vivace comparsa in età precarducciana con *Il diavolo del Sant'Uffizio* di Antonio Zanolini (1847) si manifesta nei tentativi sommessi di Adolfo Albertazzi almeno fino ai soggiorni felsinei di Oriani” (p. 679).

<sup>104</sup> A. Spagnoli, *Rovistando nell'archivio di un editore. Due lettere di D'Annunzio*, in “Il tempo” 1° febbraio 1975, p. 127

stesse ragioni di Treves, ovvero perché giudicava immorale il romanzo, ma la narrativa non entrerà mai nei suoi piani editoriali. Il maggior numero delle ristampe e delle nuove edizioni Zanichelli, a parte naturalmente la fortuna che arrise a tutte le opere carducciane, fu dovuta o a volumi di saggistica o allo scolastico, un campo nel quale Zanichelli stava incominciando a mettere radici. Bologna si configura quindi come un polo editoriale specializzato, dove “il consumo di poesia contemporanea sarà talmente popolare da rappresentare il punto centrale del catalogo non scolastico dei più attenti editori”<sup>105</sup>. Come vedremo successivamente la poesia è un genere ancora letto e venduto, quindi in diretta concorrenza con il romanzo. Bologna e più specificatamente Zanichelli occupano quindi uno spazio preciso del mondo letterario italiano, in contrapposizione con altri insediamenti editoriali che fanno del romanzo e della narrativa i loro punti di riferimento.

## **2. Romanzi sparsi e altri tentativi: cosa si può fare con una banca dati**

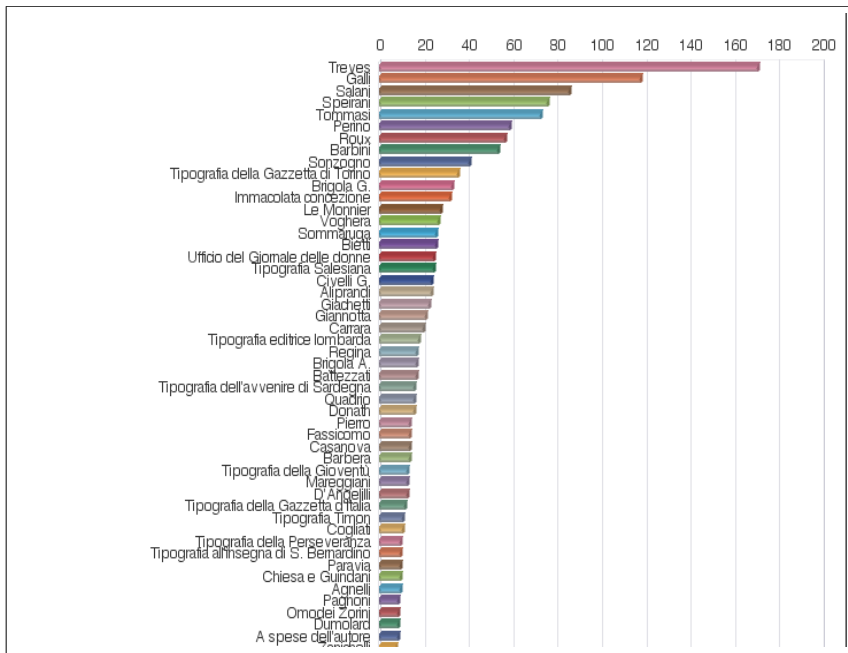
### **2.1. Una geografia dei piccoli centri e delle tipografie**

Se Milano è il principale centro di produzione del romanzo in Italia negli ultimi trent'anni del secolo, non può sorprendere che le due case editrici più dinamiche a livello nazionale siano milanesi. Galli e Treves sono gli unici due editori che pubblicano più di cento romanzi nel periodo considerato, e se Treves è il primo in classifica tra il 1870 e il 1889, nell'ultimo decennio del secolo viene surclassato da Galli, Speirani e Tommasi (che però abbiamo già detto essere una casa editrice anomala, visto che pubblica circa 80 romanzi di un solo autore in un anno). In totale si contano più di 680 tra tipografie e altri luoghi di stampa, ma soltanto poco più di una trentina superano venti prime edizioni di romanzi italiani, e sono praticamente tutte collocate al centro nord (preminenza assoluta di Milano), tranne Giannotta che si trova a Catania e che possedeva anche la libreria centro d'incontro degli scrittori catanesi<sup>106</sup>.

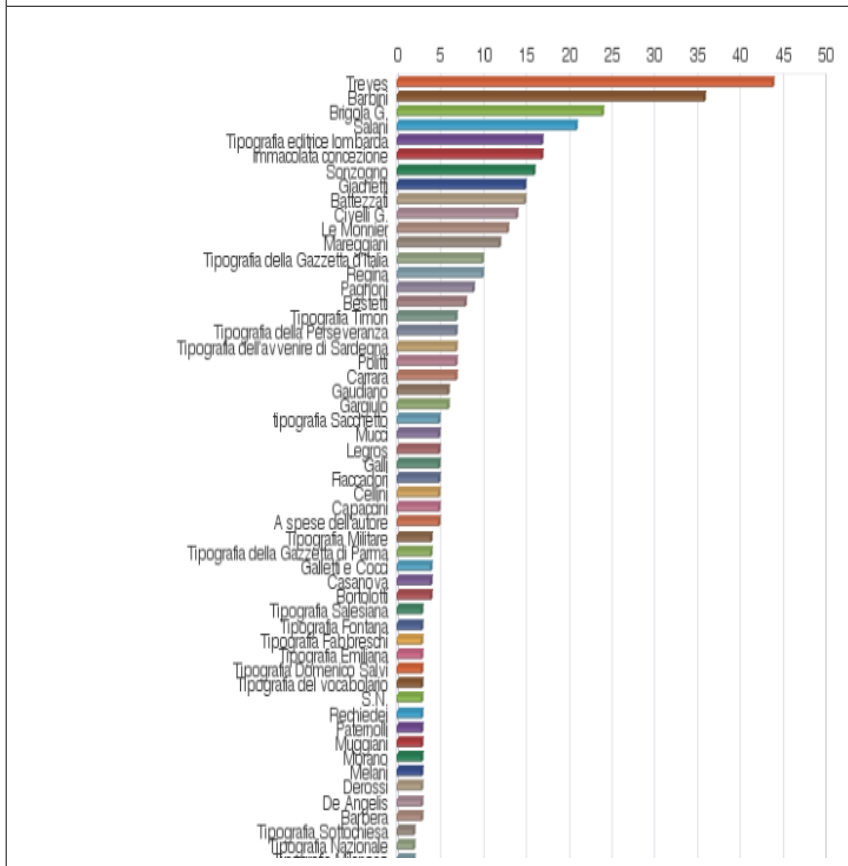
3, in G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, op. cit., p. 99.

<sup>105</sup> G. M. Anselmi e A. Bertoni, *L'Emilia e la Romagna*, in A. Asor Rosa (a cura di) *Letteratura italiana: storia e geografia*, op. cit., p. 385.

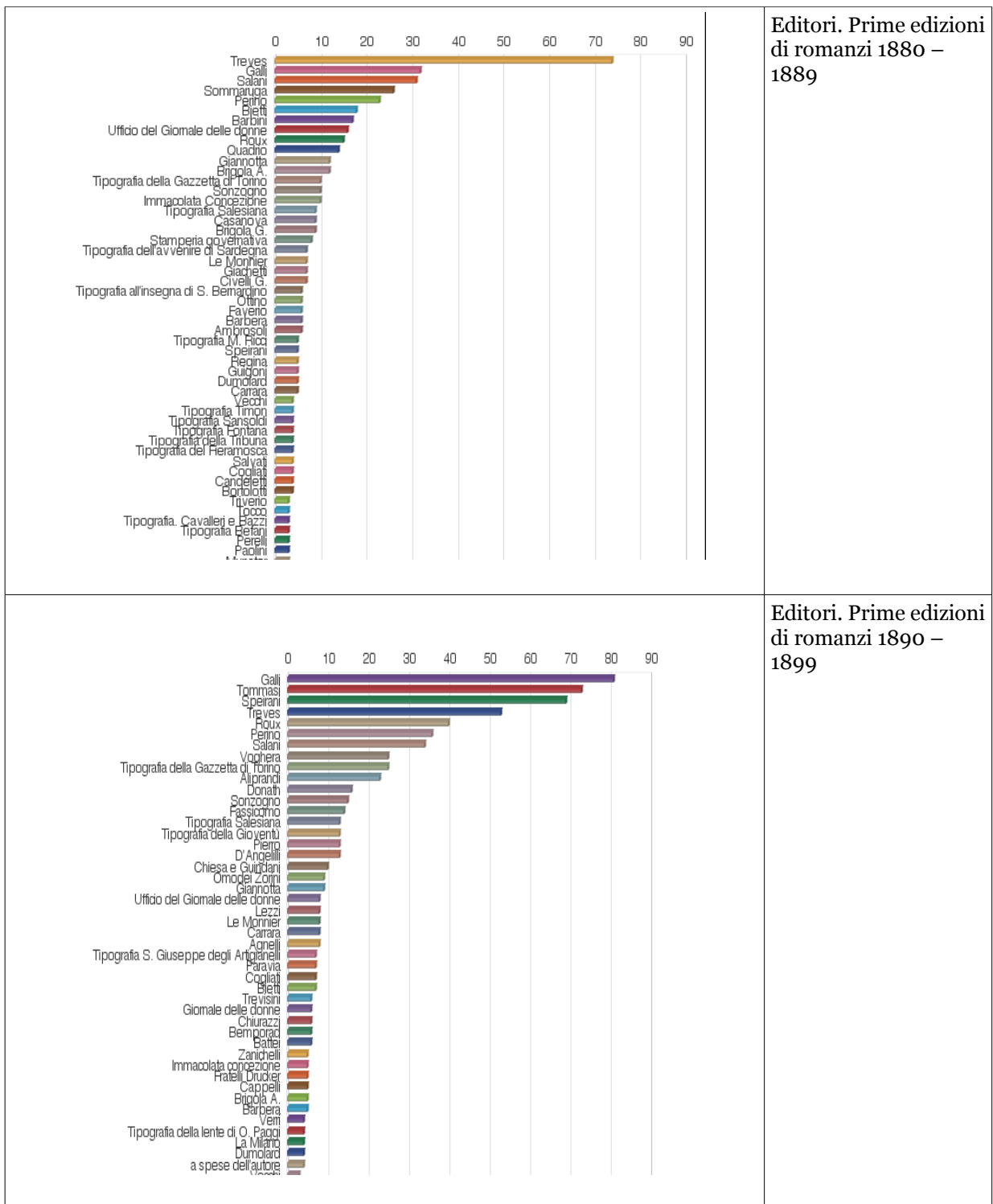
<sup>106</sup> A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori italiani dell'Ottocento: repertorio*, op. cit., p. 517.



Editori. Prime edizioni di romanzi 1870 – 1899



Editori. Prime edizioni di romanzi 1870 – 1879



La maggior parte delle istituzioni da cui esce uno dei 2550 romanzi italiani di questi trent'anni sono quindi delle tipografie (o litografie, o librerie editrici) che solo occasionalmente si dedicano alla narrativa: sono infatti 466 gli istituti tipografici che nei trent'anni considerati pubblicano una sola prima edizione di romanzo, di cui più della metà si trovano al nord. Si può citare come esempio la Tipografia Belforte di Livorno, già attiva nella prima parte del XIX secolo, che stampa nel 1897 un romanzo di Emilio Salgari (uno dei pochi di quest'autore ad

130

essere recensito nel “Fanfulla della domenica”) e che risulta in realtà specializzata – almeno inizialmente – in pubblicazioni di opere ebraiche<sup>107</sup>. Oppure – per fare altri esempi - l'editore-tipografo Barboni di Castrocaro Terme, attivo dal 1892 al 1899, che pubblica opere d'interesse locale e un romanzo (*Spostata*, di Virtus Livia)<sup>108</sup>; Carini di Girgenti, quasi settant'anni di attività e un romanzo nel 1878 (*Luisa ed Amelia, o la donna* di Antonino Trevale); Bartolomeo Riso di Torino, attivo dal 1880, che pubblica testi di diritto amministrativo e scienza delle finanze e un romanzo<sup>109</sup>. Gli esempi possono essere numerosi. È difficile immaginare che questi stampatori fossero dei veri e propri editori, e si può provare ad ipotizzare che fossero gli stessi autori a pagare per essere stampati; come d'altra parte fa il padre di Giovanni Verga, per il suo primo romanzo, *I carbonari delle montagne*<sup>110</sup>.

A tante realtà editoriali di diversa consistenza, corrispondono altrettante città o piccoli paesi, in cui il romanzo trova talvolta uno sbocco. Rispetto alla situazione francese, dove il 95 % dei romanzi era edito a Parigi, la situazione in Italia è molto diversa<sup>111</sup>. I luoghi, città o piccoli paesi, dove in Italia si stampa almeno un romanzo originale tra il 1870 e 1899 sono circa 150. Ottantatré sono al Nord, trenta al centro, trentaquattro al sud. In circa 70 casi, si tratta dell'unico romanzo stampato in zona per i trent'anni considerati. Di questi centri, 74 sono attivi durante gli anni Settanta, 82 negli anni Ottanta, 86 negli anni Novanta, segno che nonostante la centralizzazione verso le città del Nord e specie verso Milano, la produzione di romanzi resta abbastanza diffusa sul territorio italiano, probabilmente mantenendo una struttura artigianale. Questa lieve crescita è abbastanza ripartita nel territorio ma soprattutto presente al centro e al sud: si trovano quarantacinque centri che stampano romanzi al nord negli anni settanta, quarantatré negli anni ottanta, quarantasei negli anni novanta. Si contano poi diciassette centri attivi negli anni settanta al centro, venti negli anni ottanta, ventidue negli anni novanta. Al sud ci sono tredici centri attivi al sud negli anni settanta, diciassette negli anni ottanta, diciotto negli anni novanta.

Per quanto riguarda le realtà medie ci sono poi due modelli possibili: o una grande dispersione, ovvero pochi romanzi e molte tipografie attive che episodicamente ne danno alle stampe uno (per esempio Palermo che conta come abbiamo detto 44 romanzi e 24 stabilimenti tipografici, di cui 16 responsabili di una sola edizione), oppure come nel caso di Modena o di Cagliari, la presenza di un case editrice particolarmente vivace che si fa carico di tutta la produzione locale di romanzi. A Modena particolarmente (9° città nella classifica dei trent'anni) si stampano 34 romanzi, ma ci sono solo tre tipografie segnalate: 32 romanzi sono infatti pubblicati dalla Immacolata Concezione, azienda almeno inizialmente a direzione

<sup>107</sup> Ivi, v. I, p. 124.

<sup>108</sup> Ivi, v. I, p. 107.

<sup>109</sup> Ivi, v. II, p. 918.

<sup>110</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit., Lettera del 5 novembre 1880, p. 101.

<sup>111</sup> D. Sassoon, *La cultura degli europei*, op. cit., p. 501.

ecclesiastica che aveva l'intento non solo di diffondere la stampa cattolica ma anche offrire un lavoro qualificato a giovani poveri senza occupazione<sup>112</sup>. Anche a Prato con Giachetti (22 romanzi su 24) e a Catania con Giannotta (22 su 27) si verifica la stessa situazione.

Nel caso di Cagliari si contano trenta romanzi, quattro aziende tipografiche: due di queste, la Tipografia dell'Avvenire di Sardegna e la Tipografia Timon, si spartiscono quasi tutta la produzione, 27 romanzi. La produzione si arresta completamente a partire dal 1893. In questo caso il circuito è certamente di natura locale, il 90 % per degli autori che stampano a Cagliari e di cui si è potuto ricostruire almeno in parte la biografia (una buona parte perchè la Sardegna da questo punto di vista è un'eccezione) sono sardi, con la sola presenza di un campano. Una buona parte dei romanzi stampati a Cagliari portano tra l'altro la dicitura "romanzo storico"<sup>113</sup>. Cercare di capire se alle varie tipologie o specializzazione (ovvero i sottogeneri del romanzo che si vanno formando in questi anni e di cui parleremo nella seconda parte di questo capitolo) corrispondesse una distribuzione specifica è un'altra questione a cui si può provare a dare risposta attraverso la banca dati. Se per la maggior parte delle pubblicazioni è difficile fare anche delle ipotesi sui grandi numeri perché ci si può basare solo sul titolo, nel caso del romanzo storico si possono fare dei tentativi, perché è uno dei pochi "generi" facilmente individuali perché di solito chiaramente indicato nella copertina. Del romanzo storico così descritto a partire dal titolo, si può dire che si "provincializzi" o che per lo meno si collochi in dimensioni editoriali diverse da quella milanese: se negli anni Settanta, 75 dei 222 romanzi definiti "storici" o individuabili come tali (per esempio dalla dicitura "racconto del X secolo" o simili) sono stampati a Milano, negli anni Ottanta la percentuale più alta si pubblica a Firenze presso Salani, nonostante il numero di romanzi totali stampati tra Milano e Firenze rimanga nettamente a favore del capoluogo lombardo. Negli anni Novanta - se si esclude il fenomeno di Mario Mariani che pubblica per Tommasi circa novanta romanzi in un anno (il 1891), fattore che fa dubitare fortemente della sua reale esistenza, e che comunque riscrive per lo più versioni di storie già note, come quelle di alcuni libretti d'opera- Milano viene superata anche da Roma<sup>114</sup>. Si può dire che il romanzo storico che contempla quindi la ricostruzione realistica ma originale di eventi e di episodi del passato diventa un genere che si coltiva in provincia. Storico d'altra parte è un termine che non significa necessariamente collocabile nel passato, ma può servire per ricordare all'eventuale lettore una derivazione veritiera della storia narrata, ossia una pretesa di realtà che in fin dei conti diventa sempre meno necessaria verso la fine del

<sup>112</sup> Ivi, p. 562. Sull'atteggiamento delle gerarchie ecclesiastiche e della chiesa cattolica a proposito del romanzo e dei nuovi lettori vedasi I. Piazza, *"Buoni libri" per tutti: l'editoria cattolica e l'evoluzione dei generi letterari del secondo ottocento*, Milano, Unicopli, 2009.

<sup>113</sup> Il caso della Sardegna è comunque ritenuto particolare cioè un macroscopico caso di produzione di romanzi storici dovuti al lavoro di costruzione di un'identità regionale che coinvolge un po' tutti gli autori di origine sarda (G. Pirodda, *L'attività letteraria tra Otto e Novecento in Storia d'Italia, Le regioni dell'Unità a oggi: La Sardegna*, Torino, Einaudi, 1998, p. 1088 e dello stesso autore *La Sardegna in A. Asor Rosa, (a cura di) Letteratura italiana. Storia e Geografia*, op. cit.).

<sup>114</sup> Sulla distribuzione "geografica" del romanzo in fase pre-unitaria vedasi: G. Ragone, *Italia 1815-1870*, op. cit., pp. 348-349)

secolo e soprattutto nella città dei romanzi, dove il genere ha fondamentale acquisito un'autonomia.

## 2.2. Il romanzo come merce: prezzi e riedizioni

Sui 2545 romanzi schedati, di 1675 si è recuperato il prezzo di vendita, per la prima edizione. È un dato molto vario, perché si passa da 10 centesimi di alcuni piccoli romanzi alle 20.00 lire della *Vita di Alberto Pisani* di Carlo Dossi, che resta un caso unico all'interno del mondo del romanzo italiano, non solo per lo stile. Era stato proprio l'autore a tenere un prezzo così alto per quella che doveva essere un'autopubblicazione e che viene abbassato, per ragioni ovvie, nelle edizioni successive<sup>115</sup>. In generale il prezzo tipico di una novità editoriale italiana si aggirava attorno alle 3.50 – 4.00 lire. Non è difficile notare che il prezzo è legato molto alla consistenza del volume: i pochi libri che risultano costare da sei lire in su hanno una media di 742 pagine. I libri che costano tre lire hanno 313 pagine di media, quattro lire 404 pagine di media, una lire, 221. In più, anche se evidentemente è un sistema grossolano, il prezzo può diventare un elemento con cui collocare la produzione di una casa editrice all'interno di una sfera più o meno specializzata, o nettamente commerciale, o più rivolta all'idea di innovazione dal punto di vista letterario. Treves vende ad una lira i romanzi della sua *Biblioteca amena* e ad un prezzo che varia dalle tre alle cinque lire le novità editoriali più consistenti, come Enrico Castelnuovo, Giovanni Verga. Gabriele D'Annunzio costa cinque lire. Anche Galli ha un sistema di prezzi simile. Speriani invece vende la sua biblioteca romantica ad una lira. Sonzogno non supera mai le due lire.

Treves	3.30
Galli	3.07
Sonzogno	0.92
Speirani	1.11
Salani	1.14
Sommaruga	1.95

Un'altra osservazione, che si può fare sulla base dei risultati raccolti dalla banca dati riguarda la ristrettezza del mercato del romanzo italiano e il numero delle edizioni: il 65,49% di romanzi censiti è risultato avere una sola edizione nei trent'anni successivi alla sua uscita, il 16,28% due edizioni, il 6,60% tre edizioni, 3,48% quattro edizioni. Le edizioni sono state contate basandosi sulla presenza di volumi recanti date diverse e stessa titolazione e si sono trovate notizie a proposito di editori che aumentavano fittiziamente il numero delle edizioni per rendere più

<sup>115</sup> Sulla vicenda editoriale di *Vita di Alberto Pisani* si veda il saggio di L. Clerici *Pubblico reale e lettori ideali*, in L. Clerici, B. Falcetto, *Calvino e il comico*, Milano, Marcos y Marcos, 1994. Carlo Alberto Pisani Dossi è in ogni caso un autore profondamente eccentrico, sia per scelte stilistiche sia per l'atteggiamento nei confronti dei cambiamenti che si verificano all'interno del sistema letterario.



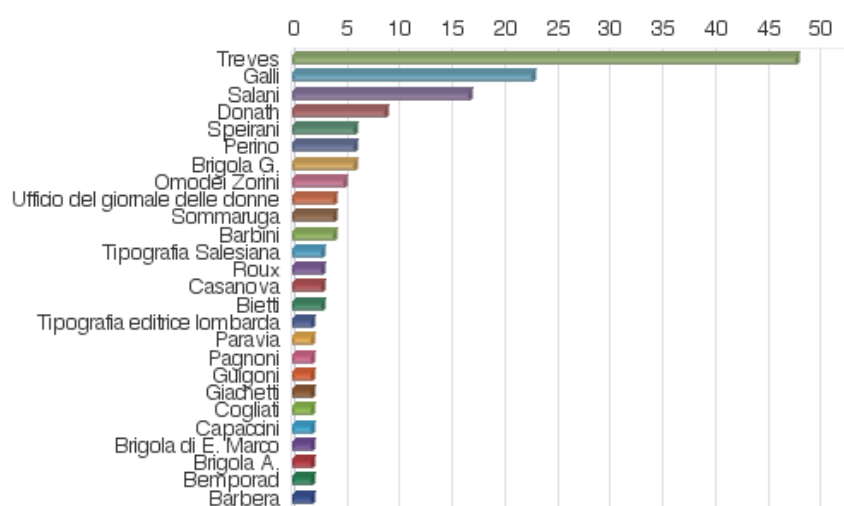
appetibile l'opera<sup>116</sup>. In ogni caso considerando che il caso di *Sull'oceano* di De Amicis (dieci edizioni dopo un paio di settimane nel 1889) viene ritenuto "singolarissimo in Italia dove le edizioni dei libri migliori si contano sulle dita"<sup>117</sup>, si può tenere per buona l'impressione che la riedizione di un volume sia un evento raro, senza prendere alla lettera le informazioni per ogni singolo romanzo. De Amicis è un caso particolare perché sono note le tirature del romanzo *Cuore*, che stando ai dati forniti dallo stesso Treves nell'inchiesta *I libri più letti dal popolo italiano* del 1906 aveva venduto 330000 copie oltre alle edizioni illustrate<sup>118</sup>.

Risulta comunque dai dati raccolti che solo meno del 10% dei romanzi è stato riedito almeno cinque volte (206 volumi in tutto). Il 59, 7% di questi libri fortunati è stampata per la prima volta a Milano, 11,65% a Firenze, 10,19% a Torino, 7, 28% a Roma e il 4,85% a Genova: alcuni di questi romanzi si trasferiscono, cambiano casa editrice e città (come *L'innocente* di D'Annunzio inizialmente stampato a San Paolo dall'editore Grazini, poi a Napoli da Bideri e in seguito a Milano da Treves, oppure *Autopsia di un amore* di Cesare Tronconi, che viene pubblicato a Lodi e poi finisce nel catalogo di Sonzogno) ma la maggior parte viene riedita sempre nello stesso posto. Quasi la metà di questi romanzi da quinta edizione e più (95) è pubblicata a partire dagli anni Novanta. Le città dove si stampa una potenziale quinta edizione sono comunque pochissime: quattordici nella totalità. Si mette in luce tra l'altro in questo modo anche la presenza di un altro circuito editoriale come per esempio quello che alimenta le undici edizioni di *Vita di collegio* di Carlo Maria Viglietti che stampa nella Tipografia Salesiana di San Benigno Canavese, collegata probabilmente alla stessa istituzione di Torino. Oppure l'esistenza di una piccola casa editrice a Rocca S. Casciano, che pubblica cinque romanzi, di cui uno di Grazia Deledda. Se invece di prendere la città come criterio, decidiamo di vedere quali sono le case editrici che hanno la capacità di indovinare, pubblicare e promuovere un romanzo che possa arrivare almeno alla quinta edizione, i risultati non ci dicono niente di nuovo: Treves è in prima fila, seguito da Galli, Salani, Donath (editore di Emilio Salgari), Speirani e Perino.

<sup>116</sup> Squarciapino riporta a proposito di un libro intitolato *Primi e ultimi versi*, edito da Sommaruga, "alle copie invendute di questo volumetto, il Sommaruga fece staccare la copertina e ne fece appiccicare un altro in carta – pecora con sopra scritto seconda edizione" (G. Squarciapino, *Roma bizantina*, op. cit., p. 373).

<sup>117</sup> GL, 7 aprile 1889, n. 14. La media non entusiasmante delle tirature di un romanzo o di un libro italiano è un dato che viene spesso preso in considerazione dai critici e dai collaboratori delle riviste, per esempio nel "Fanfulla" a proposito di un canzoniere del 1884, nella rubrica *Libri Nuovi* si legge "io credo che un libro in Italia arriva a farsi stampare cinque volte, dovesse essere per lo meno passabile" (FD, 22 giugno 1884, n. 25, *Libri nuovi*). Dodici anni più tardi, in un articolo che analizza i rapporti tra letteratura e democrazia, Ugo Ojetti scrive: "che il popolo sia separato da noi è innegabile, specialmente in Italia, dove con trenta milioni di italiani un libro che raggiunga (almeno in copertina) il quinto o il sesto migliaio segna un miracolo e incorona con una aureola di divinità l'autore miracoloso" (FD, 8 novembre 1896, n. 45, *La letteratura e la democrazia*). Secondo Ruggero Bonghi, l'unico romanzo italiano che è giunto alla quinta edizione è il vecchio *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni: "sono infiniti, anzi pressoché tutti, quello che si fermano alla prima, dopo esser anche a questi arrivati a gran fatica" (LC, 1-15 marzo 1886, v. 7, 5-6, *Recensioni*). Non a caso quest'affermazione si trova all'interno della recensione di un romanzo di Octave Feuillet.

<sup>118</sup> *I libri più letti dal popolo italiano*, op. cit., p. 13. Per fare un confronto *Il piacere* di D'Annunzio, altra opera di punta edita da Treves, aveva venduto 17.000 copie.



Case editrici che stampano la prima edizione di un romanzo che supera la quinta ristampa (1870-1899)

In testa a questa classifica dei romanzi con più edizioni si piazza senza troppe sorprese sempre l'editore Treves, seguito dal suo concorrente Galli e da due case editrici di taglio completamente diverso che pubblicano i romanzi di Carolina Invernizio (Salani) e di Emilio Salgari (Donath).

### 2.3 Il romanzo e i periodici: geografia delle pretese letterarie

Durante la seconda fase della ricerca, che ha riguardato lo spoglio dei periodici, si è deciso di segnalare all'interno della banca dati quei romanzi che venivano recensiti nelle riviste visionate. Questo può risultare interessante in questa fase per vedere quali romanzi e quali circuiti editoriali fosse più inseriti all'interno della stampa nazionale.

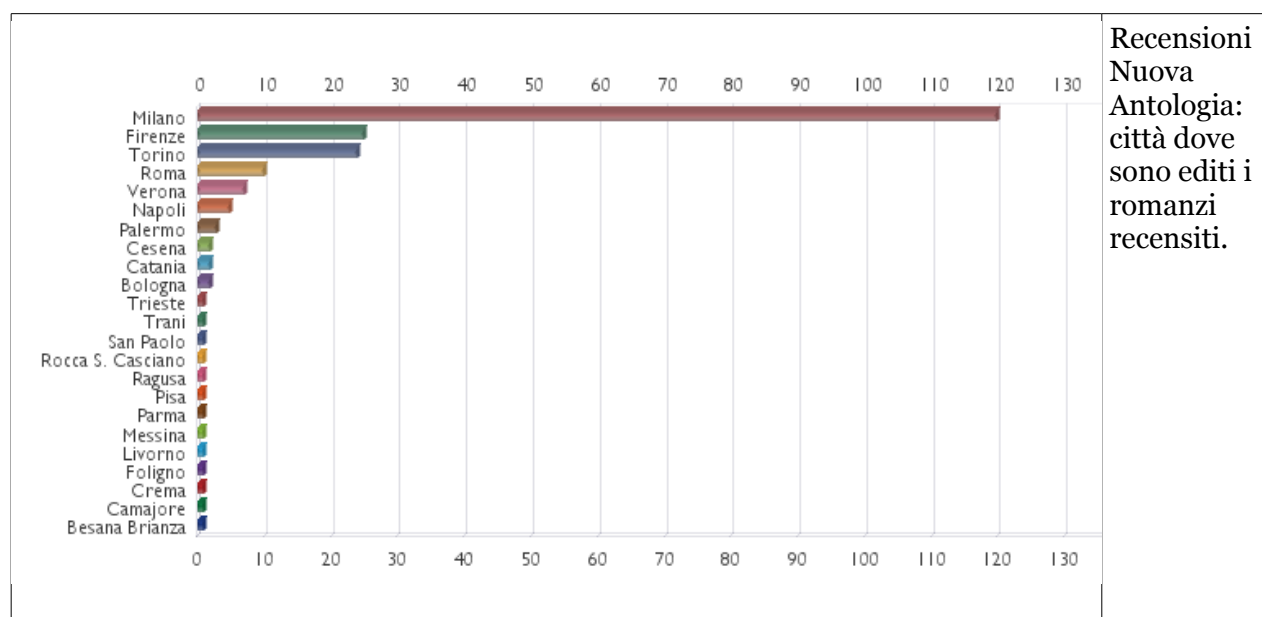
I romanzi che sono risultati essere recensiti da almeno uno dei periodici che si sono consultati e di cui si sono descritte le caratteristiche all'inizio di questo capitolo sono circa 688: 643 sono stati recensiti almeno in un caso da una delle riviste principali che si sono potute vedere nella loro completezza e che sono la "Nuova Antologia", la "Rassegna Nazionale", l' "Illustrazione Italiana", la "Gazzetta Letteraria" e il "Fanfulla della domenica".

Abbiamo già illustrato rapidamente che il sistema attraverso il quale ci si procura una segnalazione su una rivista è in buona parte governato da logiche personali: critici, autori e direttori di giornale sono parte integrante dello stesso sistema, quando non sono semplicemente tre ruoli ricoperti dalla stessa persona. Luigi Capuana, per esempio, comincia come critico teatrale sarà direttore del "Fanfulla della domenica" ma nel 1879 pubblica un romanzo destinato a creare un grande scandalo. Anche Ugo Valcarenghi, Raffaello Giovagnoli, Ugo Ojetti, Enrico Butti, pur in maniera meno sistematica di Luigi Capuana, sono autori di romanzi che si dedicano alla critica e che pubblicano volumi di critica. Sono invece molto rari gli autori che declinano il compito di recensire libri altri: uno di questi è sicuramente Giovanni

Verga<sup>119</sup>.

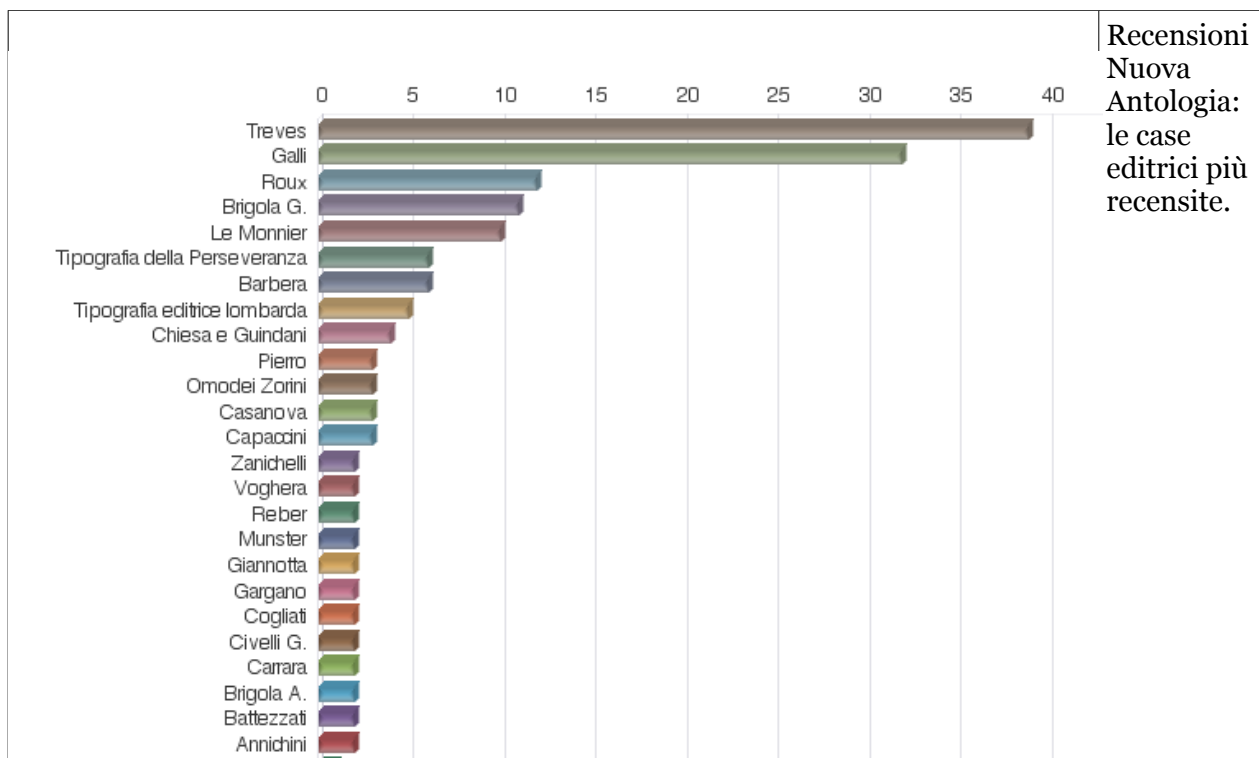
Riuscire a far segnalare il proprio romanzo su una rivista è comunque il segno di un investimento e, considerando che le maggior parte delle riviste affettano di occuparsi di letteratura, di cultura e di arte, inviare il proprio romanzo al “Fanfulla della domenica” significa caricarlo di un “valore aggiunto” che per ora possiamo chiamare estetico, anche se le valenze “sociali” della narrativa hanno una grande importanza. Nella “Gazzetta Letteraria”, per esempio, si specifica di scrivere “per coloro che nel romanzo ravvisano la forma letteraria del secolo XIX, che al romanzo attribuiscono una vera portata sociale, che dell'arte nutrono un ideale elevato e l'arte non abbassano a semplice mezzana di piacere”<sup>120</sup>. Considerare quali riviste recensiscono quali case editrici, tenendo conto anche le diverse posizioni che ogni rivista ha nei confronti del genere romanzo, significa tracciare un seppur incerto confine tra le case editrici che fanno del romanzo un genere “estetico” e quelle che invece hanno un interesse più specifico per la “grande produzione”.

La “Nuova Antologia” è una rivista che si fonda a Firenze e si trasferisce a Roma: in ogni caso la critica composta e un po' paternalistica del suo *Bollettino bibliografico* premia di gran lunga Milano e in particolare Treves. Non si tratta ovviamente di un dato stupefacente considerando la percentuale di romanzi pubblicati a Milano, ma supera in ogni caso il 50% dei romanzi che trovano ospitalità nelle pagine della prestigiosa rivista. Il 18% dei romanzi sono opera di Treves, il 15% di Galli.

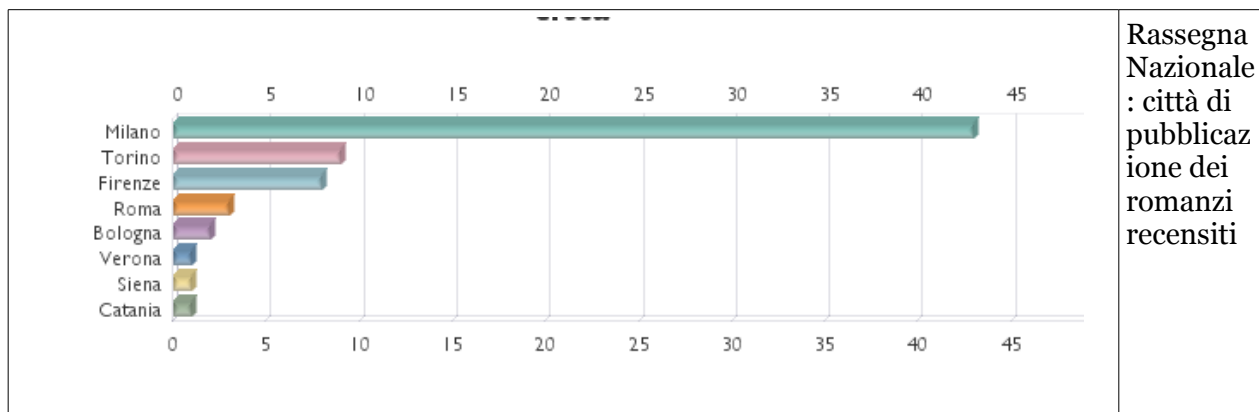


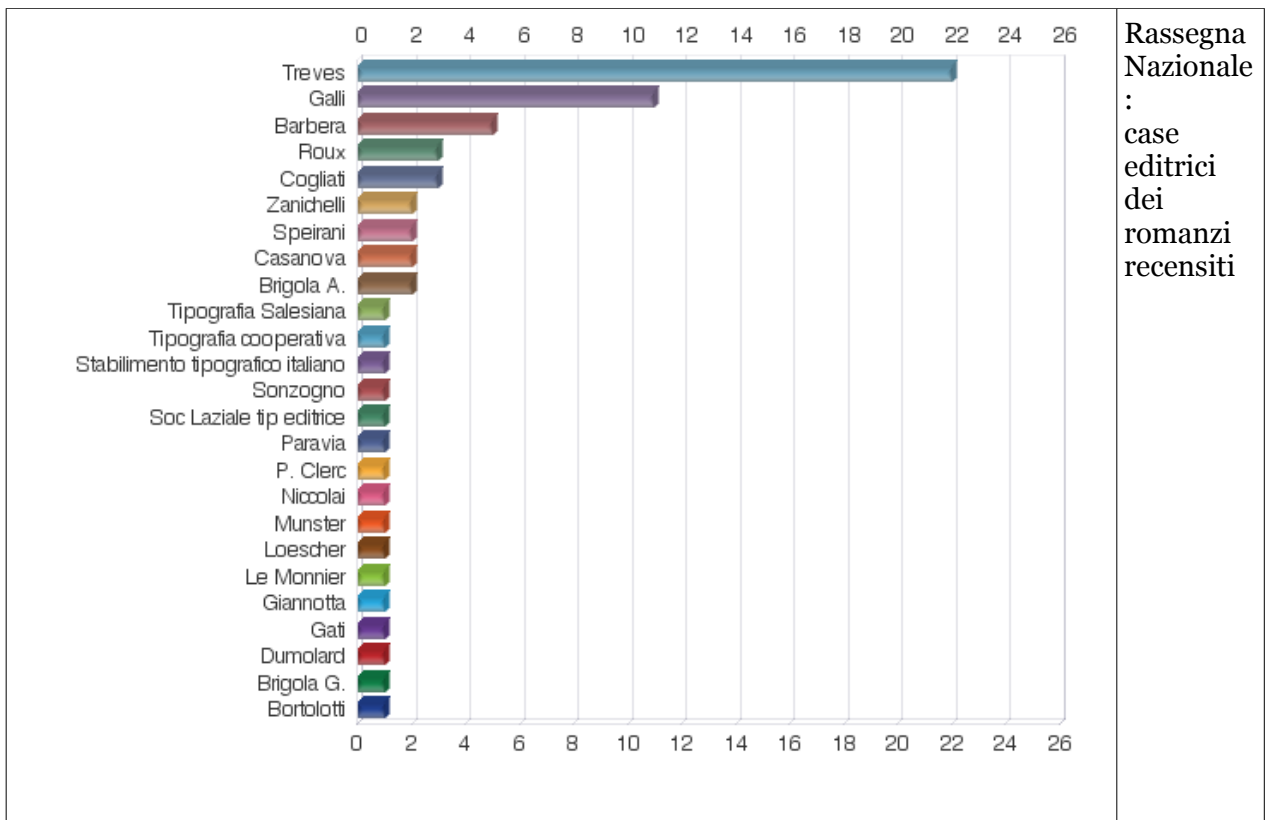
<sup>119</sup> Per esempio nella lettera a Salvatore di Giacomo Verga scrive che declina la possibilità di scrivere una prefazione perchè “non ho mai scritto una linea di critica, non mi sento di esprimere altrimenti una teorica qualisiasi e dei principi artistici, che cogli esempi” (G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit., Lettera di G. Verga a S. Di Giacomo del 18 dicembre 1883, p. 153).

<sup>120</sup> GL, 12 maggio 1888, n. 19, *Le lacrime del prossimo*.

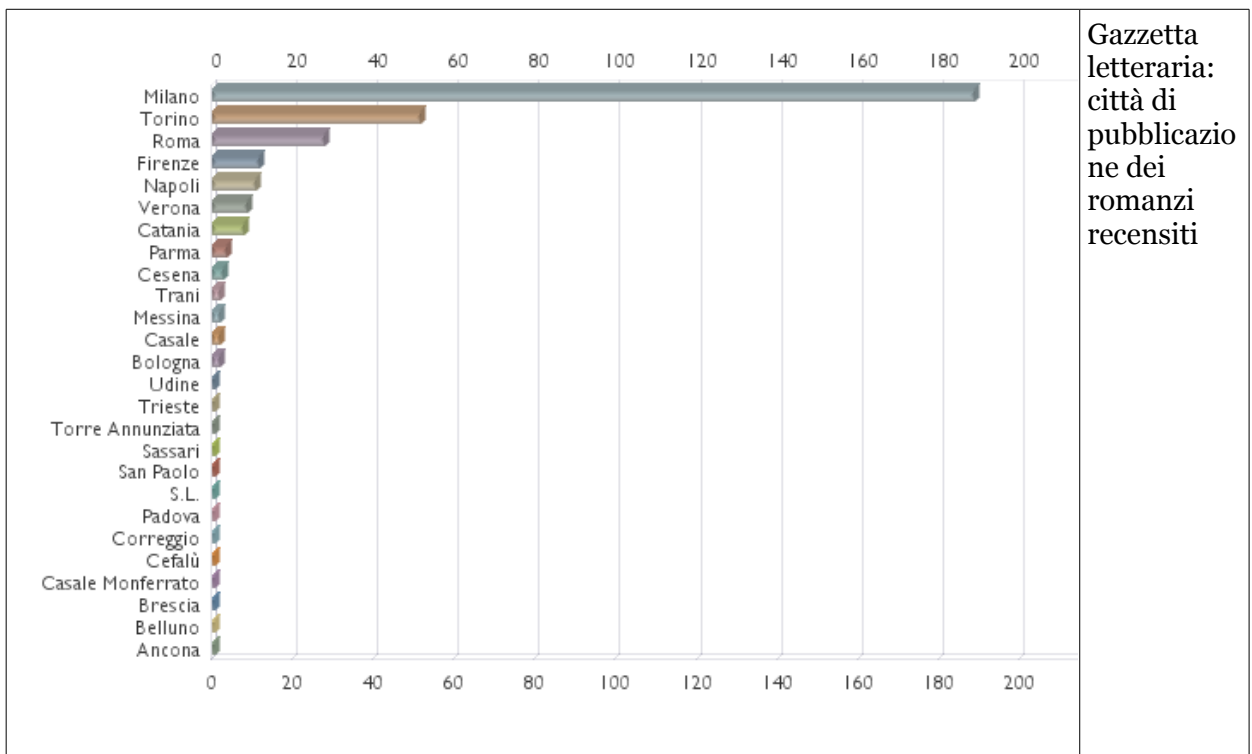


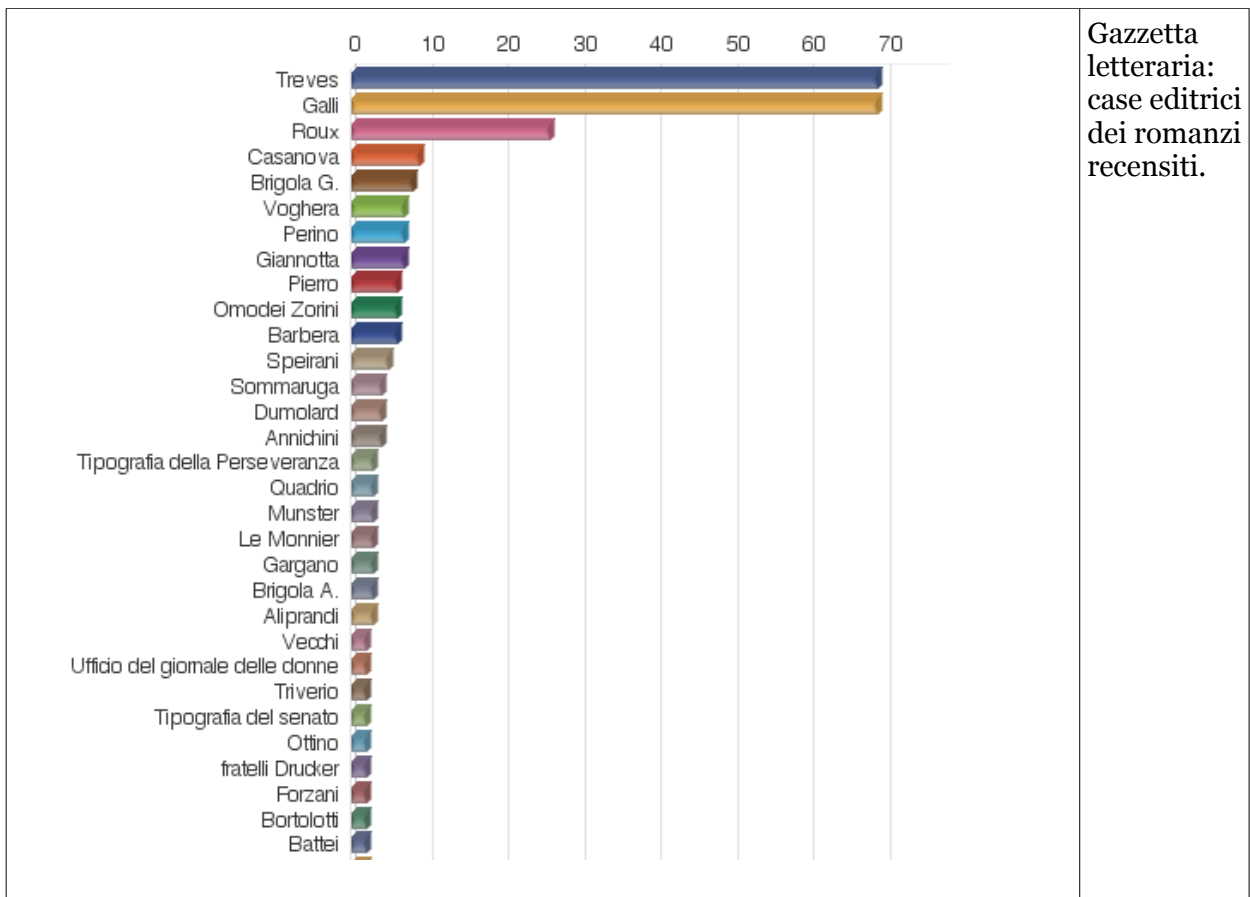
La seconda rivista di cui abbiamo parlato è la “Rassegna Nazionale” che abbiamo detto essere molto diffidente nei confronti del romanzo: infatti ne recensisce decisamente meno rispetto alla “Nuova Antologia”, privilegiando comunque Milano (63%) e, pur nelle piccole cifre, le principali casi editrici che si occupano di romanzo (Treves, 32%; Galli, 16%).





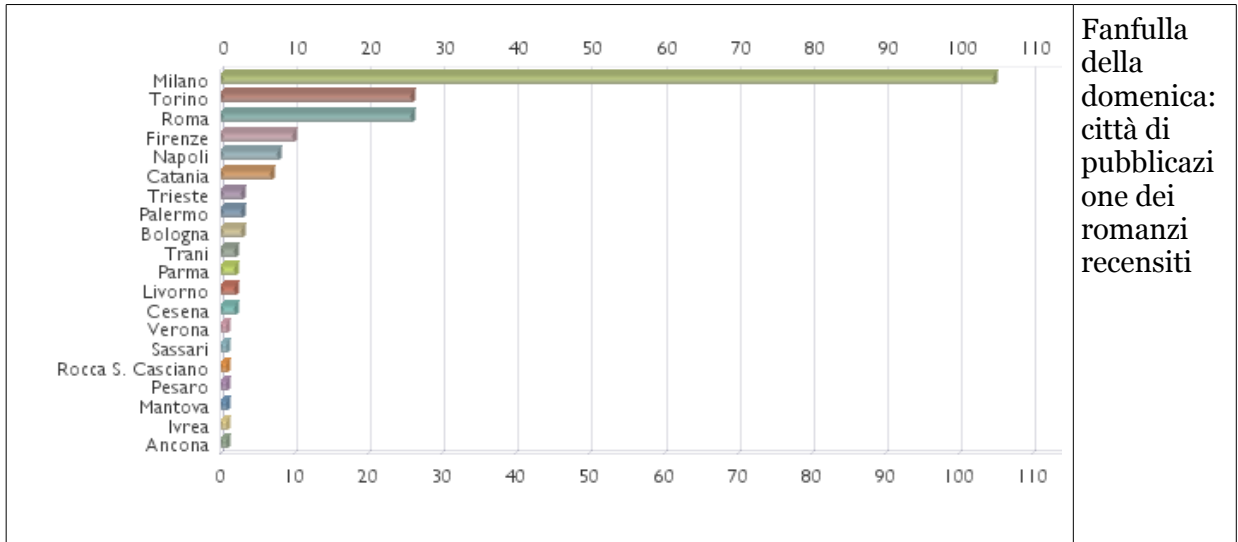
La “Gazzetta Letteraria” è la rivista che tratta il romanzo con più solerzia, soprattutto a cavallo degli ultimi dei decenni del secolo. Anche nel suo caso la maggior parte dei romanzi recensiti (56%) sono pubblicati a Milano, seguita a Torino con il 15%. Galli e Treves che sono le case editrici più rappresentate, sono a pari merito con poco meno di 70 romanzi a testa.



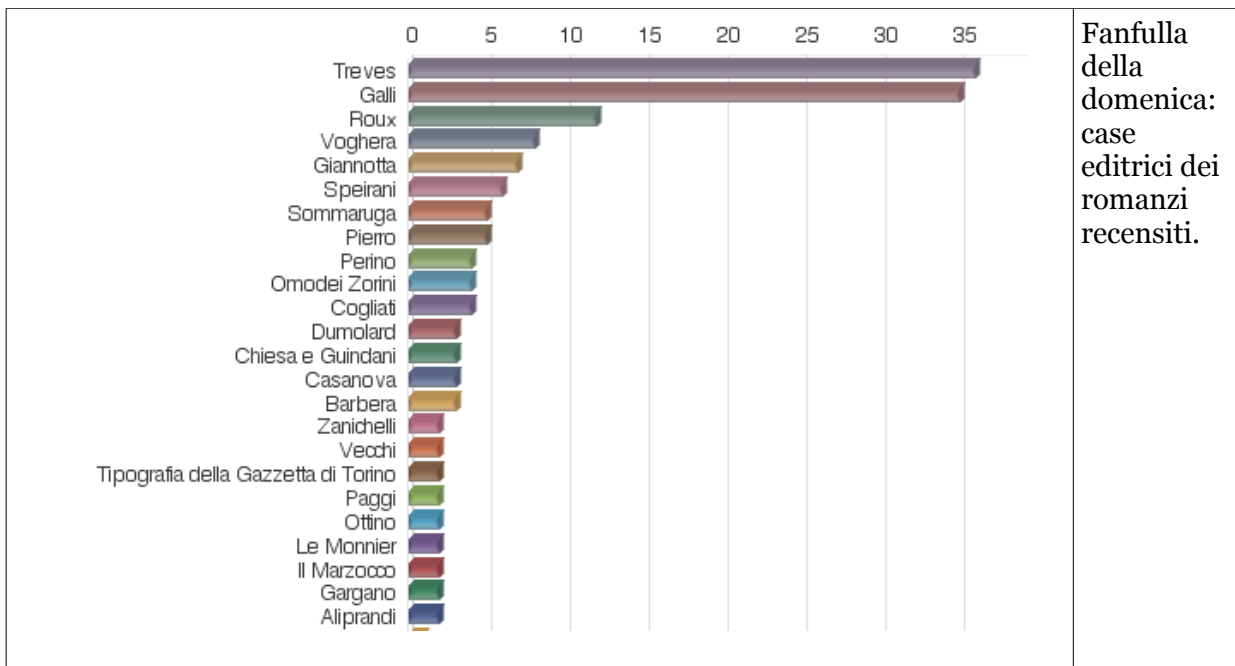


Gazzetta letteraria: case editrici dei romanzi recensiti.

Il “Fanfulla della domenica” non si differenzia molto dalla sua “collega” torinese e poi milanese: netta preminenza di Milano (50% dei romanzi recensiti soprattutto nella rubrica *Libri Nuovi* sono stampati a Milano); le case editrici più presenti sono sempre Treves e Galli con un numero di libri abbastanza simile.



Fanfulla della domenica: città di pubblicazione dei romanzi recensiti



Fanfulla della domenica: case editrici dei romanzi recensiti.

L' "Illustrazione italiana" sembrerebbe dover dare dei risultati scontati essendo di proprietà della casa editrice Treves ed avendo la sede a Milano sin dalla sua fondazione, unica tra le riviste considerate: il 71% dei romanzi che vengono recensiti è stampato a Milano e il 38% sono della casa proprietaria, ma c'è comunque come aveva anticipato, un certo spazio per la concorrenza., rappresentata consuetamente da Galli.

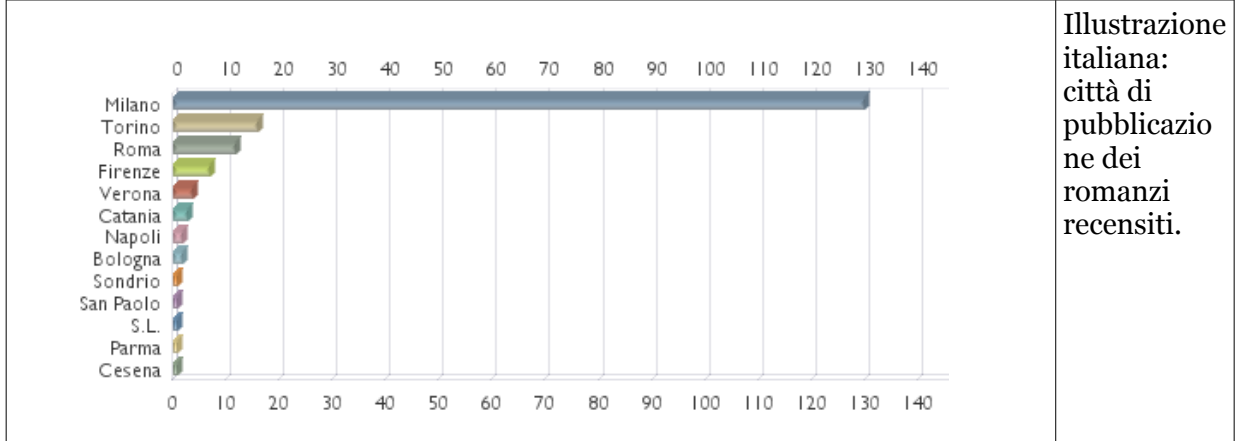


Illustrazione italiana: città di pubblicazione dei romanzi recensiti.

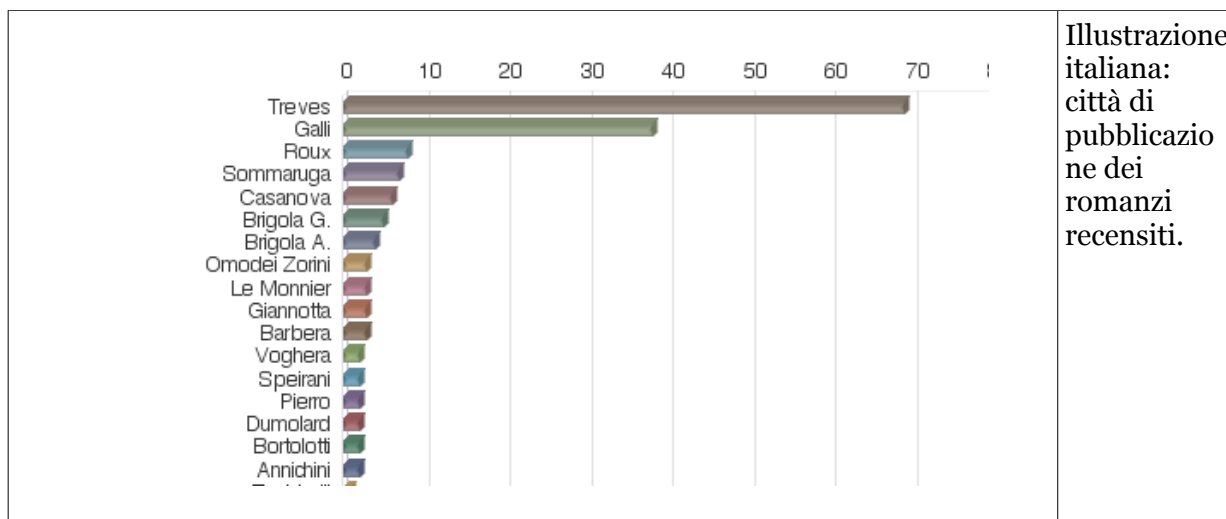


Illustrazione italiana: città di pubblicazione dei romanzi recensiti.

Queste tabelle mostrano come al di là della collocazione geografica della rivista in questione, Milano e la sua vivacità editoriale restino senza mezze misure dominanti nelle rubriche bibliografiche più rinomate: solo l' "Illustrazione Italiana" è una rivista puramente milanese ma per il resto non sembra che la sede di un periodico influenzi le sue scelte dal punto di vista delle recensioni. Sono quindi periodici nazionali, che considerano la produzione di romanzi nel suo complesso, all'interno di tutto il territorio del Regno.

Scompaiono o sono completamente ridimensionate alcune case editrici come Sonzogno, Perino, Barbini che non vengono praticamente mai prese in considerazione da queste riviste. Speirani, che nell'ultimo decennio del secolo, è addirittura superiore a Treves in fatto di prime edizioni di romanzi, resta comunque in posizione subordinata: negli anni novanta la "Gazzetta letteraria" sponsorizza 22 romanzi dell'editore milanese e 4 dell'editore torinese; lo stesso accade nel "Fanfulla", che recensisce 20 romanzi di Treves e cinque di Speirani.

La seconda posizione dell'editore Galli, che qualche volta equipara quantitativamente lo stesso Treves, rende ancora più sorprendente l'assenza di una specifica bibliografia di studio sulla sua attività. Negli anni novanta, è l'editore più citato nelle rubrica bibliografiche del "Fanfulla" e della "Nuova Antologia". Si può quindi dire che Milano e le sue due principali case editrici si collocano in testa non solo per dimensione imprenditoriale (che si evince non solo dal numero di romanzi pubblicati e dalla quantità di ristampe), ma anche nella lotta per definire la consistenza del romanzo nazionale, attraverso gli strumenti bibliografici delle riviste.

### 3. Le definizioni della narrativa in Italia alla fine dell'Ottocento

In questa ricerca che si occupa di dare una descrizione statistica alla popolazione dei romanzieri, il criterio prescelto per definire il romanziere è che avesse scritto almeno un romanzo: è stato necessario trovare una definizione omogenea e conveniente di cosa fosse un romanzo. Si è trattato di un espediente che risolve momentaneamente il problema della "definizione operativa del produttore" trasferendola dal "campo della produzione" alle



caratteristiche delle opere. In realtà, sia romanziere (o scrittore) sia romanzo sono nozioni che costituiscono il nucleo centrale delle lotte per la definizione del campo letterario e dei suoi confini, quindi anche il genere del romanzo è soggetto da una “imprecisione semantica” che fa parte della realtà stessa che si è scelto di interpretare<sup>121</sup>. Ci siamo rifatti quindi – consciamente – ad una definizione storica e in parte anacronistica che nel prossimo capitolo cercheremo di analizzare e sviscerare. Cos'era un romanzo alla fine dell'ottocento? In quali termini lo si poteva definire? Qual era la sua posizione rispetto agli altri generi? Che tipo di aspettative creava per un lettore? Che uso se ne faceva? Quali erano le differenze tra i sottogeneri che si stavano formando?

Se non sapessimo cos'è un romanzo ora, e non avessimo già delle risposte o pretese tali per ognuna delle domande che veniamo di porre, e si guardasse semplicemente quello che si scriveva nei giornali, nelle riviste, nelle lettere che si scambiavano gli autori, nei saggi di letteratura, l'immagine del romanzo e del suo produttore risulterebbe non del tutto corrispondente a quello che invece ci restituisce la storia letteraria.

Il romanzo, l'abbiamo visto nella prima parte del capitolo iniziale, è un genere noto, praticato e diffuso ma allo stesso modo i confini della sua definizione sono molto fluidi, già a partire dalla terminologia. A romanzo si affiancano altri termini che non sono sinonimi ma nemmeno necessariamente in grado di conquistare uno spazio del tutto autonomo. La narrativa (intesa come narrazione di *fiction* in prosa), e persino la letteratura stessa, non sono degli elementi dai confini perfettamente chiari, e in questa fase di passaggio, da un sistema produttivo ristretto che si basava su una gerarchia dei generi molto classica (poesia, teatro, storia) ad un'apertura più o meno predisposta verso nuove tipologie di scritti, si devono confrontare con la storia e con quelle discipline che sarebbero poi diventate le scienze sociali. Si indagherà quindi, attraverso quello che viene pubblicato nelle varie riviste, sia il processo, già in parte avvenuto, che fa passare il romanzo da uno stato subalterno rispetto ad altri generi considerati nobili, ad una fase in cui gli si riconoscono tutte le caratteristiche per diventare un genere artistico e indipendente; sia il rapporto con la psicologia, la medicina e in minor misura la sociologia e l'antropologia. Legato a questi temi, c'è anche il problema dell'uso sociale del romanzo, ovvero della giustificazione che si dà al genere in rapporto alle “questioni” che emergevano come le più pregnanti in quello scorcio di secolo (la questione sociale e la questione della donna in primis), e della sua capacità di apportare un sostegno conoscitivo o risolutivo.

Una delle domande più interessanti è: che cosa fa di un romanzo un romanzo al di là della parola? Che cosa doveva contenere un volume per poter essere considerato tale? A tale questione si lega quella della funzione del romanziere: il termine “romanziere” è esistente, e viene utilizzato in alternativa o parallelamente ad altri termini più o meno specifici. Oltre alla diffusione della parola, si cercherà di capire quali fossero le funzioni che si attribuivano a chi

<sup>121</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 299.

scriveva romanzi, il grado di specializzazione e di professionalizzazione che vengono raggiunti, i differenti approcci alla scrittura a partire da condizioni particolari come per esempio il genere.

La fonte principale per questo capitolo saranno le riviste, e in particolar modo le recensioni. Si cercherà di integrare le informazioni che si possono trarre dalla banca dati con il discorso sul romanzo che si articola nelle riviste. Inoltre un altro elemento importante è la variabile temporale: cercheremo di occuparci dei trent'anni nel loro complesso, con il tentativo di individuare dei processi di cambiamento in rapporto alle varie questioni che ci siamo posti. Buona parte delle riviste ha però una data d'inizio pubblicazione che non coincide con la data d'inizio del periodo su cui si è concentrata questa ricerca, per cui le considerazioni saranno più esaustive a partire soprattutto dagli anni Ottanta.

### **3.1. Novella, Racconto, Romanzo: tre generi, un genere**

#### *Distribuzione dei termini a partire dalla banca dati*

Durante la fase di riempimento della banca dati la definizione che si è data al romanzo e agli altri termini che inquadrano oggetti simili si è basata su una ricognizione a posteriori, che pur prendendo in considerazione la terminologia dei dizionari del XIX secolo, si rifa alla concezione della narrativa attuale, cioè ad un genere codificato come una lunga narrazione di *fiction*, o parzialmente di *fiction*, in prosa.

Come abbiamo visto, in italiano il termine “romanzo” condivide spesso la stessa valenza semantica con altri termini, due dei quali molto rappresentativi, uno dal punto di vista quantitativo e l'altro più in un senso storico-linguistico: sono rispettivamente “racconto” e “novella”. Nel corso della fase di riempimento della banca dati, e in maniera più specifica successivamente, al momento dello spoglio delle riviste, si è potuto appurare l'esistenza di altre definizioni che afferiscono, seppur con sfumature diverse, alla sfera della narrativa; indicazioni come “avventure”, “storia”, “cronaca” e altre diciture, che accompagnano come sottotitolo dei volumi il cui contenuto è assimilabile al romanzo nella definizione data precedentemente. Certo, una parte di queste “etichette” mantengono una forte dose di ambiguità rispetto ad altri domini in via di definizione come per esempio la storia (intesa come disciplina autonoma e non parte dell'ambito letterario) ma aiutano allo stesso tempo a definire i confini della narrativa nell'Italia di fine 800.

Volumi totali	Volumi titolati “romanzo” SBN	percentual e	Volumi titolati “racconto” SBN	percentuale
2546	1354	53,18%	641	25,17%

Dei 2545 volumi che si sono censiti nella banca dati, circa 1400 sono definiti romanzi o hanno  
143

più definizioni di cui una è “romanzo”: la più parte porta questa marcatura direttamente sul frontespizio secondo l'abitudine editoriale di cui si è già parlato, alcuni sono stati dotati a posteriori di questo sottotitolo dopo la consultazione del *Catalogo* del Pagliaini o delle recensioni a loro dedicate. Una parte consistente di questi romanzi ha anche un'ulteriore specificazione. Circa 230 romanzi sono definiti “romanzo storico”, 80 romanzi hanno il sottotitolo di “romanzo popolare” o “romanzo storico popolare” e 50 “romanzo sociale” o “romanzo storico sociale”. Altre definizioni ricorrenti sono: “romanzo originale” (28), “romanzo contemporaneo” (20), “romanzo illustrato” (12). Più estemporanee le definizioni “romanzo intimo”, “romanzo morale”, “romanzo educativo”. Sono stati registrati anche tre “romanzi politici”, un “romanzo orientale”, un “romanzo filosofico”, un “romanzo cinese”.

I racconti invece sono circa 660: anche per quanto riguarda questo sottotitolo, la fonte è per la maggior parte dei casi il catalogo SBN. Come nel caso dei volumi definiti romanzi, ci sono delle ulteriori specificazioni: “racconto storico” è il sottotitolo per circa 160 racconti, “racconto contemporaneo” riguarda 30 volumi, “racconto originale” è il sottotitolo di quattro volumi. Si sono censiti sette racconti “per i giovinetti” o “per i fanciulli” e altre sottotitolature particolari come “racconto patrio”, “racconto fiorentino”, “racconto didascalico”.

I volumi definiti “novella” sono decisamente meno: 56, la maggior parte senza ulteriori specificazioni. Sono più numerosi da questo punto di vista i volumi che hanno come sottotitolo “scene”, poco più di settanta. È una definizione ricorrente e tipica del periodo, che discende direttamente dalla tradizione francese e che fa in modo particolare riferimento a *Scènes de la vie de la bohème* di Henry Murger. Rimanda a un modo di concepire la narrativa come “descrittivo”, come un resoconto su un determinato ambiente o periodo storico: normalmente si tratta di un lungo episodio narrativo suddiviso in episodi minori. Per esempio *Il conte diavolo: scene della rivoluzione valtellinese* di Giovanni Robustelli<sup>122</sup>, edito dalla casa editrice Quadrio nel 1885, viene definito nella recensione che gli dedica l' “Illustrazione italiana” un romanzo<sup>123</sup>, allo stesso modo di *Baci Perduti: scene della vita borghese* di Ugo Valgarenghi, uscito lo stesso anno per Dumolard, è considerato un romanzo dal recensore della “Nuova Antologia”<sup>124</sup>. Nel caso delle “scene” la specificazione è praticamente d'obbligo; le diciture in genere illustrano la tipologia della scrittura in questo modo: “scene moderne”, “scene napoletane”, “scene selvagge”, “scene di vita calabrese”, “scene abissine”, “scene storiche del secolo sesto dell'età romana”.

Anche “bozzetto” fa parte di una terminologia tipica del periodo, che come “scene” indica un modo di pensare la narrativa che l'avvicina alle arti figurative. Un “bozzetto” è normalmente un breve racconto che ha più una funzione descrittiva che di narrazione, e una raccolta di

<sup>122</sup> Giovanni Robustelli nasce in provincia di Sondrio nel 1844. Garibaldino, è collaboratore di alcuni periodici. In carriera pubblica in volume tre romanzi, con editori minori, tra il 1877 e il 1885.

<sup>123</sup> IL, 16 maggio 1885, n. 20, *Libri nuovi*.

<sup>124</sup> NA, 1887, v. 11, p. 148, *Bollettino bibliografico*.

bozzetti può significare sia una somma di più racconti diversi, sia un unico racconto che viene spezzato in più episodi tra loro collegati. La maggior parte dei “bozzetti” segnalati nella banca dati sono un unico racconto.

Un'altra definizione abbastanza rappresentata all'interno della banca dati è “storia”: circa 70 volumi sono segnalati da un'etichetta simile e sono per lo più racconti ambientati in epoche passate. Anche in questo caso è stato scelto di considerare questi scritti come assimilabili al genere del romanzo, sia in considerazione della generica attività letteraria dei loro autori (autori come nel caso di Carolina Invernizio, Ildebrando Bencivenni, Domenico Gnoli e altri, autori di molti romanzi e di alcune storie), sia in ragione di un controllo ulteriore e successivo che è avvenuto sulla base delle riviste. Come le “scene” si cui si parlato qualche riga fa, anche i libri con il sottotitolo storia sono genericamente indicati con una specificazione ulteriore, per esempio *Diana degli embraci: storia del XII secolo*, *Caporal Silvestro: storia semplice*, *Don Zua: storia di una famiglia nobile nel centro della Sardegna*.

Altre definizioni che si sono considerate nella fase di riempimento della banca dati ma che restano percentualmente poco rappresentative sono “studio”, “memorie”, “cronaca”, “viaggi e avventure”, “episodio”, “fantasia”, “leggenda” (tabella 1).

Tabella 1 (La narrativa a fine ottocento: definizioni ricorrenti)

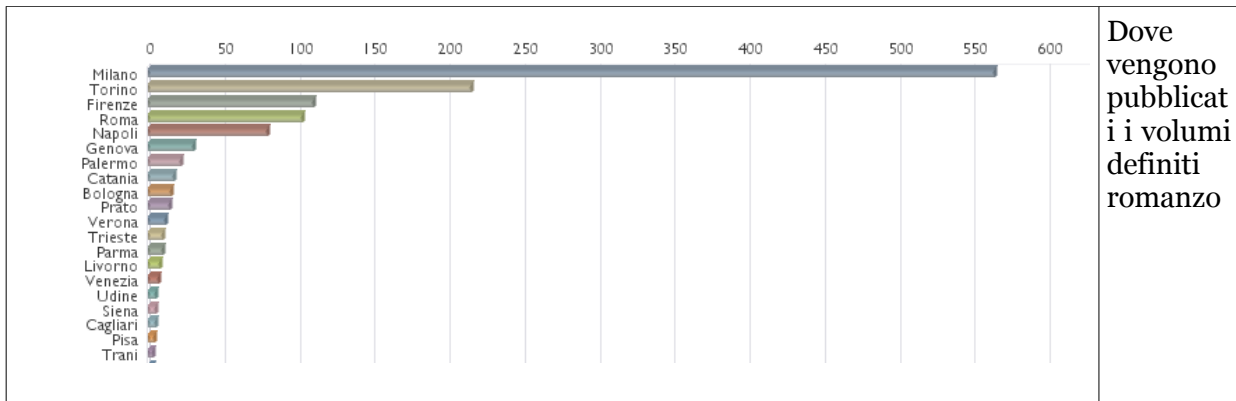
Avventura/e	14	Pubbligate soprattutto negli anni Novanta, l'autore principale è Emilio Salgari
Bozzetto/i	20	Pubblicati soprattutto negli anni settanta e ottanta, numero medio di pagine, 183.
Episodi/o	9	Pubblicati fino al 1885, sei hanno un'ambientazione storica, il titolo è sempre specificato ulteriormente
Narrazione	10	Sei hanno un'ambientazione storica.
Scene	74	Sottotitolo sempre ulteriormente specificato: “scene dalla vita”, “scene intime”, “scene contemporanee”, “scene storiche”. Media pagine: 242
Storia	68	La metà è ambientato nel passato e viene pubblicata negli anni settanta.
Studi/o	13	Cinque sono definiti “studio dal vero”

Dalle informazioni che si possono trarre dalla banca dati, le differenze che separano gli oggetti che si rifanno alle principali definizioni sono precise anche se non eccessivamente marcate: danno comunque alcuni suggerimenti sul loro utilizzo e sul loro eventuale significato. Dal

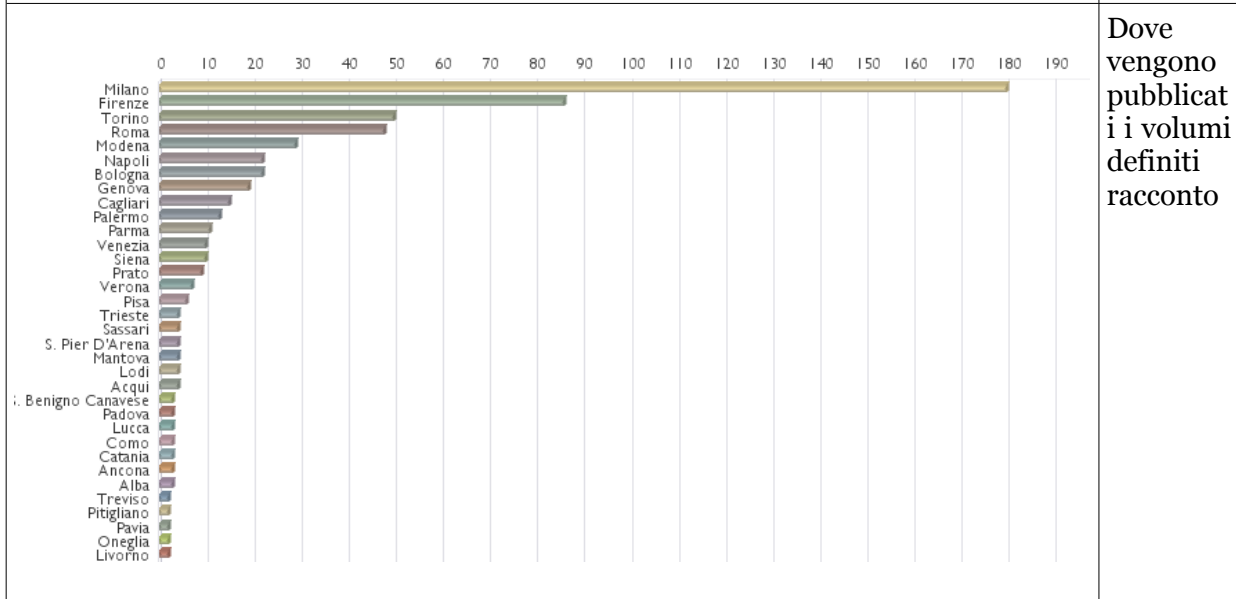
punto di vista della lunghezza del volume, la media delle pagine di un libro definito romanzo è 295, escludendo tutti i volumi che hanno meno di 100 pagine. Per un racconto invece la media delle pagine è 261 pagine, per un volume definito “scene” 242 pagine, per una novella 173 pagine. In generale, stando alle informazioni che si possono trarre da Clio (quindi considerando ristampe e seconde edizioni), novella è un termine molto poco diffuso anche quando si tratta di definire un volume poco consistente. Se si considerano i dati recuperabili dal CLIO nel 1870 vengono pubblicate sedici novelle (definite tali) e la dimensione media è di 29 pagine circa. Nel 1880 si trovano 20 volumi pubblicati come novella (di cui due in versi), con una media di 48 pagine. Nel 1890 si possono contare 11 novelle con una media di 72 pagine. Nel 1895, 19 novelle per una media di 68 pagine. Si può anche notare come la lunghezza stessa di questi libretti si allunghi: l'ipotesi che si potrebbe fare è che siano in parte cambiate le abitudini editoriali e che la pubblicazione di piccoli volumi di poche pagine non avesse più molto spazio. Nell'arco dei trent'anni considerati vengono tra l'altro pubblicate trenta novelle e quattro romanzi definiti esplicitamente in versi nel frontespizio.

Per quanto riguarda la distribuzione geografica delle varie definizioni della narrativa si può provare a fare delle ipotesi. Ricordiamo che il 36% dei volumi censiti nella banca dati e nella totalità dei trent'anni presi in considerazione in questa ricerca sono stati stampati a Milano, il 13% a Torino, il 10% a Firenze, l'8% a Roma e il 6% a Napoli. Queste cinque città si possono considerare, pur nelle loro notevoli differenze, i cinque centri della produzione di narrativa in Italia: il 27% della restante produzione è stampata in centri minori. Se prendiamo in considerazione i volumi che portano la dicitura “romanzo” nel frontespizio (e cioè che non è stata aggiunta in seguito allo spoglio del Pagliaini e alla lettura delle recensioni) sono stati pubblicati a Milano nel 41 % dei casi, nel 16 % a Torino, nell'8 % a Firenze e a Roma, nel 6% a Napoli: quindi il 21% è stampato nei centri minori. Per quanto riguarda i racconti, considerando anche in questo caso tutti gli esemplari che sono definiti “racconto” fisicamente nel volume, sono stati pubblicati a Milano per il 28% dei casi, a Firenze per il 13%, a Torino per 8% Roma per l'7%, il 3% a Napoli: il 40% nei centri minori. Come Franco Moretti aveva notato nel suo *Atlante del romanzo* i romanzi sono metropolitani, e nelle città si preferiscono alle storie breve le storie lunghe<sup>125</sup>. Un caso particolare che si rileva in questo frangente è Modena, che pubblica circa il 5% dei racconti. Per quanto riguarda il resto dei volumi, quindi tutti quelli che portano le altre diciture, il 28% è pubblicato a Milano, circa 11% a Roma e a Firenze, il 12 % a Torino, il 9% a Napoli e il 4% a Genova (tabella 2).

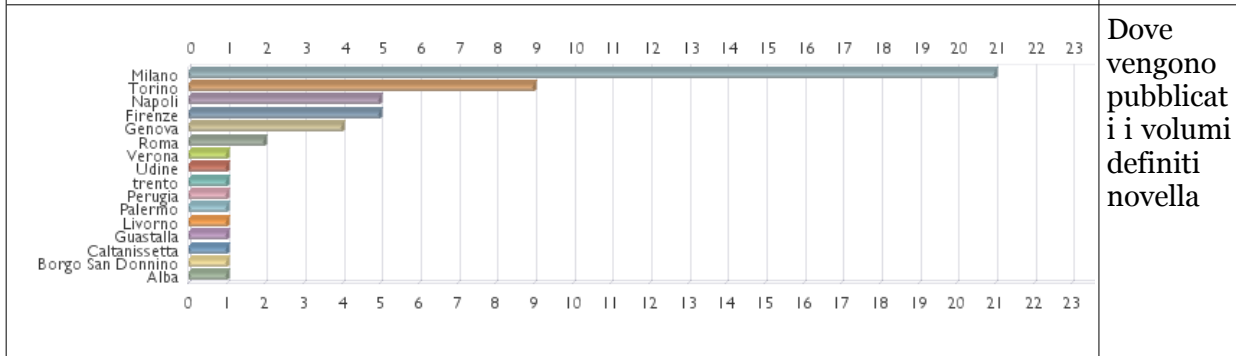
<sup>125</sup> F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, op. cit., p. 173.



Dove vengono pubblicati i volumi definiti romanzo



Dove vengono pubblicati i volumi definiti racconto



Dove vengono pubblicati i volumi definiti novella

Tabella 2 (Distribuzione geografica delle definizioni della narrativa)

	Milano	Torino	Roma	Firenze	Napoli	Altri centri
Produzione totale	35,90%	12,65%	8,21%	9,74%	5,77%	27,73%
Volumi definiti romanzo <u>sbn</u>	41,26%	16,06%	7,51%	8,10%	5,87%	21,2%
Volumi definiti racconto <u>sbn</u>	27,95%	7,61%	7,30%	13,35%	3,42%	40,37%
Volumi definiti in altro modo o non definiti	28,88%	11,82%	10,20%	9,85%	8,75%	30,5%

Anche la distribuzione temporale può dare alcuni dati interessanti. Negli anni Settanta vengono pubblicati 249 racconti, 237 negli anni Ottanta, e 156 negli anni Novanta, di cui solo il 25% a Milano. Per quanto riguarda invece i volumi definiti “romanzo”, 294 sono pubblicati negli anni Settanta, 372 negli anni Ottanta, 680 negli anni Novanta, di cui il 41% a Milano. L'aumento percentuale della pubblicazione dei volumi censiti della banca dati è dell'11% tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, e del 30% tra il penultimo e l'ultimo decennio del secolo. Per quanto riguarda invece la definizione “racconto”, diminuisce del 4,8% tra anni Settanta e anni Ottanta, e poi si registra un calo del 33%. Per i romanzi propriamente detti c'è invece una crescita quasi esponenziale: 37% tra primi due decenni considerati e del 79% tra i secondi due decenni.

**Distribuzione temporale delle definizioni della narrativa**

	Anni 70	Di cui a Milano	Totale pubblicazioni	Di cui Milano
romanzo	294	42,18%	712	38,06%
racconto	249	29,32%	712	38,06%
	Anni 80	Di cui a Milano	Totale	Di cui Milano
romanzo	372	40,32%	798	34,59%
racconto	237	27%	798	34,59%
	Anni 90	Di cui a Milano	Totale	Di cui Milano
romanzo	680	41,32%	1035	35,36%
racconto	156	26,28%	1035	35,36%

Se prendiamo in considerazione le riviste e le varie percentuali del rapporto romanzo – racconto, vediamo che si conferma quello che si è detto finora. Infatti, per la pubblicistica che si occupa di narrativa sembra essere più proficuo occuparsi di un romanzo piuttosto che di un racconto: le percentuali dei romanzi sono più alte di quella della produzione totale, mentre quelle dei racconti sono sempre più basse, segno che c'è un'attenzione particolare per tutte le pubblicazioni che vengono intitolate romanzo piuttosto che in genere per le altre che hanno altre definizioni (tabella 3).

tabella 3

Rivista	Recensioni totali	Recensioni di volumi definiti romanzo (Sbn)	Percentuale rivista	Percentuale totale	Recensioni di volumi definiti racconto (sbn)	Percentuale rivista	Percentuale totale
Fanfulla della domenica	227	156	68,72%	53,18%	27	11,89%	25,17%
Nuova Antologia	215	129	60%	53,18%	43	20%	25,17%
Illustrazione Italiana	176	132	75%	53,18%	30	17,04%	25,17%
Gazzetta Letteraria	349	234	67,04%	53,18%	48	13,75%	25,17%
Rassegna Nazionale	73	52	71,23%	53,18%	10	13,69%	25,17%

Le conclusioni che si possono trarre da questa serie di cifre è che il termine “racconto”, se considerato in rapporto a “romanzo” diminuisce la sua presenza come definizione della narrativa e allo stesso tempo si provincializza. Milano, che è il centro della produzione moderna della narrativa, pubblica più romanzi che racconti, mentre alcune sedi editoriali periferiche come Modena prendono notevolmente importanza se si considera la produzione di racconti. Allo stesso tempo anche la pubblicistica letteraria sembra essere più interessata alla produzione che si definisce romanzo. Romanzo è il termine moderno, con cui, seppur con qualche esitazione, si definisce la narrativa nell'Italia di fine Ottocento.

#### *L'utilizzo di “Novella”, “Racconto”, “Romanzo” nella stampa letteraria*

In occasione della recensione di un libro intitolato *Eugenia: racconto immorale*, firmato da un autore il cui pseudonimo è Partecipazio, il critico della “Domenica del Fracassa” si domanda: “è un romanzo, è un racconto, è una novella, è un bozzetto?”<sup>126</sup>. Tutti questi termini non sono quindi semplicemente in voga nella stampa letteraria, ma sembrano fare riferimento a tipologie di testo narrativo diverse.

<sup>126</sup> DF, 18 gennaio 1885, n. 3, *Rassegna bibliografica*.



I romanzi che vengono recensiti in una delle cinque riviste principali (ovvero “Il Fanfulla della domenica”, la “Nuova Antologia”, “La Rassegna Letteraria”, “Illustrazione italiana”, “Gazzetta Letteraria”) sono in totale 621. Una buona parte di queste 621 opere, ovvero 397, sono state intitolate da chi le ha presentate sul mercato “romanzo” (di cui 347 semplicemente “romanzo”), 103 “racconto” (78 con il solo titolo di “racconto”) e 14 sono le “novelle”; 46 non hanno specificazioni. Le “scene” sono 17, mentre i libri che sono definiti storia sono 15. Gli ulteriori sottotitoli sono decisamente dispersivi (“Autobiografia”, “leggenda”, “Narrazione”, “schizzi”, “pennellate”, per fare alcuni esempi).

Normalmente tutte le scritture caratterizzate da sottotitoli esplicativi più complessi vengono poi declinate e interpretate con le tipologie più diffuse. Per esempio Ubaldo Cigno Geccamo, pseudonimo di Diego Cumbo Calcagno<sup>127</sup>, che per i cronisti che si occupano della sua opera è spesso emulo di Verne, ha dato alla sua pubblicazione *La regione degli Akka: viaggio attraverso l’Africa*, “la foggia di un romanzo”<sup>128</sup>, secondo quello che si legge nella recensione del “Fanfulla della domenica”. Sempre de *La regione degli Akka* si occupa la “Nuova Antologia” che la definisce però un racconto<sup>129</sup>. *Un dramma aristocratico: scene contemporanee*, opera narrativa d’esordio nonchè unica in carriera di Gabardo Gabardi<sup>130</sup> è un “racconto” ma anche un “romanzo” per il “Fanfulla della Domenica”<sup>131</sup>, un “romanzo drammatico” per la “Domenica Letteraria”<sup>132</sup>, un “romanzo contemporaneo” per l’ “Illustrazione italiana”<sup>133</sup> e “un racconto” o meglio sicuramente “non è un romanzo, è un articolo di cronaca, più o meno verosimile, elevato alla dignità di romanzo”<sup>134</sup> per la “Gazzetta Letteraria”. *Re Manfredi: storia del secolo XIII* di Luigi Capranica<sup>135</sup>, “storia del secolo XIII”, è considerato un romanzo nella recensione dell’ “Illustrazione italiana”;<sup>136</sup> *Don Zua: storia di una famiglia nobile del centro della Sardegna* di Antonio Ballero<sup>137</sup> è inquadrato come “romanzo sardo” da Grazia Deledda, che lo segnala nel “Fanfulla della Domenica”<sup>138</sup>.

Quindi quello che può sostenere, a partire da questi esempi e dagli altri che si potrebbero fare, è che romanzo e racconto sono due grandi contenitori all’interno dei quali i critici e chi si occupa di far da filtro tra la produzione di letteratura e il potenziale pubblico inseriscono le

<sup>127</sup> Di Diego Cumbo Calcagno, non ci sono molte notizie: non è presente in nessuno dei Dizionario biografici di De Gubernatis.

<sup>128</sup> FD, 5 ottobre 1879, n. 12, *Libri nuovi*.

<sup>129</sup> NA, v. 11, 1878, pp. 166-167, *Bollettino bibliografico*.

<sup>130</sup> Gabardo Gabardi, nasce a Firenze tra il 1843 e il 1845: autore di un solo romanzo, scrive anche novelle, poesie e parole per musica. Laureato in legge, collabora con la “Gazzetta Letteraria” e il “Fanfulla”.

<sup>131</sup> FD, 24 giugno 1883, n.25, *Corriere bibliografico*.

<sup>132</sup> DL, 24 giugno 1883, n. 25, *Romanzi e racconti*.

<sup>133</sup> IL, 5 agosto 1883, n. 31, *Scorse letterarie*.

<sup>134</sup> GL, 23 giugno 1883, n. 25, *Bibliografia*.

<sup>135</sup> Luigi Capranica (1821 – 1891) è uno degli autori più “anziani” schedati nella banca dati. Nato a Roma, di origine nobile, scrive 13 romanzi, di cui otto nel trentennio considerato. Sono per lo più romanzi di argomento storico, di cui molti pubblicati da Treves.

<sup>136</sup> IL, 1 giugno 1884, n. 22, *Nuovi romanzi*.

<sup>137</sup> Antonio Ballero è un autore sardo nato nel 1864. *Don Zua* è il suo unico romanzo.

<sup>138</sup> FD, 20 maggio 1894, n. 20, *Libri nuovi*.

varie pubblicazioni per far capire a chi avrebbe letto di che tipologia di scrittura si stava trattando. Quello che a questo punto è interessante chiedersi è se questi termini avessero riconosciuti e differenziati significati nella società letteraria di allora e quindi nella stampa che si occupava di letteratura. All'interno delle riviste letterarie viene recensita e classificata una parte consistente della produzione narrativa: le parole che venivano utilizzate dai cronisti per definire l'oggetto delle loro analisi non sono neutre, e come vedremo si possono tracciare delle differenze - anche se non nette - tra “novella”, “romanzo” e “racconto”.

Abbiamo deciso di considerare anche il termine “novella” perché dei tre che si sono considerati nella fase preliminare del lavoro pur essendo il meno rappresentato all'interno della banca dati, sembra il termine più stabile. Però da questa ricerca è esclusa la narrativa breve, quindi le novelle e i bozzetti (minori di cento pagine) che erano una parte consistente della produzione letteraria dell'epoca. Pubblicati nelle riviste e poi talvolta raccolti in volume questi brevi testi sono un buon modo per ottenere visibilità.

Questa produzione non entra a far parte della banca dati perché di solito raccolta in volumi che contenevano più bozzetti o novelle, oppure, se pubblicata singolarmente, difficilmente supera le cento pagine. Allo stesso modo il termine al plurale, “novelle” ha un significato specifico e riguarda normalmente una raccolta di brevi racconti: le riviste spesso recensiscono questo tipo di lavoro, ma, secondo i criteri che ci siamo dati all'inizio, questa categoria non è stata conteggiata. Le novelle singole che raggiungono le 100 pagine recensite dalla riviste d'altra parte non sono molte.

Barrili, Anton Giulio	Fior di Mughetto	novella	Treves	Milano	1885	4	223	350
Barrili, Anton Giulio	Se fossi re	novella	Barbera	Firenze	1886	3	113	50
Cantoni, Alberto	Pietro e Paola: con seguito di	novella critica	Barbera	Firenze	1897	1	174	200
Carlevaris, Stanislao	Le due madri di Checchino	novella	Casanova	Torino	1879	1	107	150
Carlevaris, Stanislao	Senza sole	novella	Casanova	Torino	1878	1	216	
Castelnuovo, Enrico	La casa bianca	novella	Tipografia della Perseverar	Milano	1874	1	239	300
Castelnuovo, Enrico	Il quaderno della zia	novella	Tipografia della Perseverar	Milano	1872	2	388	300
Castelnuovo, Enrico	Il professore Romualdo	novella (romanzo)	Tipografia della Perseverar	Milano	1878	3	214	200
Farina, Salvatore	Mio figlio!	novella	Roux	Torino	1882	10	333	500
Farina, Salvatore	Il signor io	Novella	Roux	Torino	1882	8	198	250
Farina, Salvatore	Amore bugiardo	novella	Libreria editrice contempor	Milano	1893	6	140	200
Patuzzi, Gaetano Lionello	Sfoghi del signor Scannavini	Novella	Kayser	Verona	1881	1	102	150
Salgari, Emilio	La rosa del Dong-Giang	novella cocincinese	Belforte	Livorno	1897	4	161	280

(elenco delle 13 novelle che possono contare una recensione nelle cinque riviste principali (FD, GL, NA, RN, IL) più *Mio Figlio* di Salvatore Farina che è recensita da LC. Nelle colonne successive alla data si trovano nell'ordine il numero di edizioni, il numero di pagine e il prezzo)

È una definizione che talvolta viene associata all'opera di autori abbastanza noti, come Farina, Barrili e Castelnuovo: anzi delle 14 novelle (cioè dei 14 volumi che portano questo sottotitolo) che vengono recensite nei trent'anni otto sono di questi tre scrittori. Questo potrebbe stare a significare che le riviste tendono a trattare con meno interesse il genere (se di genere si tratta)

e più volentieri se è opera della penna di un autore che si è occupato con successo anche di romanzi. Enrico Castelnuovo autore di *La casa bianca: novella*, che per la “Nuova Antologia” è una “graziosa novella”, è, a detta di questo periodico, “fra i migliori nostri scrittori di romanzi”<sup>139</sup>. Si può anche notare che tutte queste novelle singole sono state pubblicate tra la Toscana e il Nord.

Normalmente quello che sembra caratterizzare questa tipologia di narrazione è la semplicità: sia Farina, che Castelnuovo, che Barrili sono autori considerati “per famiglie”, per usare una locuzione non appropriata ma efficace. Di Salvatore Farina, in occasione della pubblicazione de *Il signor io*, si legge nel “Fanfulla della domenica”:

Il Farina ha, senza dubbio qualità tutte sue; ma, in fondo, egli deriva dai romanzieri inglesi, e al suo ingegno manca la foga, il calore, la passione ardente e morbida. Egli non sa o non vuole parare le sue pagine con le stoffe pompose e con le pagliuzze d'oro che scintillano, abbagliano e piacciono tanto ai lettori immaginosi de' paesi caldi. La fantasia e l'invenzione hanno poca parte ne' suoi libri; egli non si preoccupa dell'intreccio; non ricorre alle avventure inopinate, alla peripezie bizzarre. Per contro, le narrazioni son facili, familiari, piane; l'interesse non risulta da' fatti, ma da' particolari e dell'arte squisita con cui egli li aggruppa insieme<sup>140</sup>.

*Fior di Mughetto* di Barrili: la “Gazzetta letteraria” specificandone i difetti dice che “trattandosi di una novella, non bisogna approfondir troppo”<sup>141</sup>. La già citata *Casa bianca* di Castelnuovo è definita dalla recensione della “Nuova Antologia” addirittura “troppo semplice”<sup>142</sup>.

Lo specifico della parola novella è più comprensibile viene utilizzata per opere che sono state definite in altro modo: *Nannina: studio* di Francesco Cerone<sup>143</sup>, *La sirena: storia* di Barrili<sup>144</sup> e *Ugo il nero: leggenda* di Enrico Novelli<sup>145</sup> sono presentate al pubblico come novelle e sono tutti libri che non superano le 200 pagine. Per *La sirena* Barrili si legge: “è una novella che avrebbe potuto capire comodamente in una cinquantina di pagine, e che l'autore stirò per tutti i versi, e diluì in una buona dose di chiacchiere, tantochè si giunse ad un volume di quasi duecento pagine”. In generale quando la parola novella viene utilizzata per ridefinire un'opera che è stata intitolata in un altro modo è perché il critico ne rileva la brevità o la semplicità. Per esempio *Quando amore spira: romanzo* di Achille Giovanni Cagna viene descritto così nella “Nuova Antologia”: “la novella non manca di pregio, c'è carattere, c'è sentimento, c'è freschezza d'impressioni e c'è buona cultura. Abbiamo detto la novella e non romanzo, perché

<sup>139</sup> IL, 1874, v. 26, p. 265, *Bollettino bibliografico*.

<sup>140</sup> FD, 9 aprile 1882, n. 15, *Libri nuovi*.

<sup>141</sup> GL, 24 novembre 1883, n. 47, *Bibliografia*.

<sup>142</sup> NA, 1874, v.26, p. 265, *Bollettino bibliografico*.

<sup>143</sup> “Un giovane scrittore napoletano ha chiamato studio una sua novella” si legge in FD, 21 ottobre 1883, n. 42, *Corriere bibliografico*. Su Francesco Cerone non si hanno notizie, a parte il fatto che usa anche lo pseudonimo di Lucius.

<sup>144</sup> GL, 20 ottobre 1883, n. 42, *Bibliografia*.

<sup>145</sup> FD, 20 settembre 1896, n. 38, *Libri nuovi*. Enrico Novelli, figlio del famoso attore Ermete, è un pubblicita-disegnatore che si firma con lo pseudonimo di Yambo. Nato nel 1875, pubblica durante la sua carriera una ventina di romanzi, soprattutto nel XX secolo.

infatti la narrazione forma un grosso volume solo per la straordinaria prolissità che al Cagna è piaciuto adottare nell'espore. La favola del resto è assai semplice, quantunque si svolga in un lungo periodo, dieci anni o più<sup>146</sup>. *Un furto* di Carlo Placci<sup>147</sup>, è considerato un romanzo dall'autore che così lo intitola ma Depanis nella rubrica della "Gazzetta letteraria" scrive "ad un furto sarebbero tornate più opportune le proporzioni di una novella: in un romanzo di trecento pagine fitte la trovata a furia di stemperarsi, perde alcunché della sua originalità e diventa meno efficace"<sup>148</sup>. Quindi si può dire che quando una narrazione in prosa viene definita singolarmente "novella" di norma si intende qualcosa di non eccessivamente lungo e complesso.

Romanzo e racconto sono termini meno facilmente specificabili. Sembrerebbe che sia romanzo che racconto siano dei termini franchi: volumi che portano etichette variegata e complesse vengono poi considerati banalmente dei romanzi o racconti da chi deve presentarli al pubblico indicandone in maniera più o meno precisa il contenuto. "Romanzo", "racconto" e in minore misura "novella" sono termini non esattamente intercambiabili ma afferenti allo stesso genere e indicanti lo stessa tipologia di prodotto. Se però per "novella" la differenza di significato viene collocata principalmente a livello delle dimensioni, come dimostrava anche la media più bassa in fatto di pagine e alcuni degli esempi appena riportati, per "romanzo" e "racconto" è difficile trovare un discrimine, che esiste però anche se difficile da interpretare anche dal punto di vista qualitativo.

Questo è particolarmente evidente da scelte come quelle di Anton Giulio Barrili che intitola tre suoi volumi usciti nello stesso anno, il 1886, con i tre termini: *Casa Polidori: romanzo*, *La montanara: racconto*, *Se fossi re: novella*. È un'operazione che non avrebbe avuto senso se non ci fossero state delle sfumature di significato diverso tra una definizione e l'altra. La novella, che fa parte della "Piccola biblioteca del popolo italiano", conta 113 pagine: sia il titolo della collana sia le critiche che trattano questo piccolo volume<sup>149</sup> esplicitano in maniera molto chiara che si tratta di un tentativo di narrazione educativa, a sfondo nemmeno troppo velatamente antisocialista. Infatti la "Gazzetta letteraria" scrive che "l'argomento della novella *Se fossi re!*.. del Barrili, non poteva essere scelto meglio per una novella popolare. È semplice per se stesso e svolto con una semplicità mirabile". Sia la "Rassegna Nazionale" che "La Cultura" presentano al pubblico quest'opera come un racconto, ma la brevità, la semplicità, lo scopo, il pubblico putativo e probabilmente anche il prezzo di 50 centesimi giustifica agli occhi dei commentatori il titolo "novella".

Non vale lo stesso per gli altri due volumi pubblicati dallo stesso autore: anzi, nella recensione

<sup>146</sup> NA, v. 61, 1896, p. 188, *Bollettino bibliografico*.

<sup>147</sup> Carlo Placci (1861 – 1942) è un collaboratore del "Marzocco" e del "Corriere della sera" che scrive di arte. Questo è il suo unico romanzo in carriera.

<sup>148</sup> GL, 21 gennaio 1893, n. 2, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>149</sup> LC, 15 aprile 1886, v. 6, n. 8, *Appunti critici e bibliografici*, GL, 20 febbraio 1886, n. 8, *Libri e periodici*; RN, 1887, v. 34, fasc. 5, *Rassegna bibliografica*.

che li esamina insieme e che viene pubblicata nella “Rassegna Nazionale” nel 1887, si trova uno dei pochi tentativi di definire chiaramente la differenza tra romanzo e racconto: “senza stare a tirare la cosa per le lunghe diremo che il romanzo la vince sul racconto. Forse sbaglieremo, ma ci sembra che piuttosto *Casa Polidori* avrebbe dovuto intitolarsi *Racconto*; l'altro, *Romanzo*; perché le avventure narrate in quello sono più verosimili, per i nostri tempi, di quelle narrate nella *Montanina* (sic)”<sup>150</sup>. Il romanzo quindi secondo l'interpretazione che si può dare a questa sentenza, è qualcosa di più inverosimile: ma sembra un'idea personale e legata forse alla storia della rivista in questione, mai troppo tenera con i romanzi, accusati di corrompere la gioventù e promulgare cattive abitudini. In generale non è facile trovare dei tentativi di definizione delle due tipologie narrative tanto precisi: è più facile che il critico metta in dubbio la scelta editoriale con la quale si era inquadrato il libro in fase di stampa o che tenti di definire un'opera lasciata senza specificazioni. Per esempio, *Anime oneste* di Grazia Deledda, pubblicato da Cogliani nel 1895 con il sottotitolo di “romanzo familiare”, viene così ridefinito dal critico della “Rassegna Nazionale”: “*Anime oneste* non è un romanzo, e come novella sarebbe troppo diffuso”<sup>151</sup>.

Commenti di questo genere si possono trovare più o meno in tutte le pubblicazioni. Nella “Gazzetta Letteraria”, nel 1895, *Piccolo mondo Antico* viene definito da Eugenio Bermani<sup>152</sup> “un racconto, non un romanzo, nel quale l'ambiente forma la parte principale e il resto la secondaria”<sup>153</sup>. L'anno successivo, per il libro di Mario Pratesi<sup>154</sup>, si ribalta la definizione in senso opposto: *Il mondo di Dolcetta*, viene definito “senza esitazione un bel romanzo” mentre “l'autore per modestia lo chiama racconto”<sup>155</sup>.

Anche il “Fanfulla della domenica”, diversi anni più tardi, ripropone la stessa questione, trattando di *Rocco il guardiano* di Francesco Curci<sup>156</sup>; pur non essendoci un sottotitolo specificante (nel catalogo SBN non si trova un complemento del titolo), il critico lo definisce intatti “un lavoro di maggior mole che sta tra il romanzo e il racconto, ma è più racconto che romanzo, perché spesso l'azione cessa dalla svolgersi ed è riassunta dall'autore che la espone al lettore”<sup>157</sup>. E ancora, due anni più tardi, sempre per un romanzo di Curci, *Nell'ignoto*, (anche in questo caso il sottotitolo non è specificato) si legge “non ha la vasta proporzione architettonica del romanzo. Per l'unità dell'azione succinta e rapida per numero limitato dei personaggi, per

<sup>150</sup> RN, 1887, v. 34, fasc. 2, *Rassegna bibliografica*. Achille Giovanni Cagna è uno scrittore piemontese nato nel 1847, autore di quattro romanzi, di cui è nota, già ai tempi, la sua estraneità ai “circoli letterari”, vivendo lui stesso a Vercelli dove esercitava la professione di impiegato, “segretario di una primaria agenzia di cereali al mercato di Vercelli”, si legge in FD, 13 febbraio 1887, n. 7, *Uno scrittore vercellese*.

<sup>151</sup> RN, 1896, v. 88, fasc. 1, *Rassegna bibliografica*.

<sup>152</sup> Eugenio Bermani dovrebbe essere nato nel 1847; non si sono reperite molte notizie di lui, ma si sa che è un collaboratore della “Gazzetta Letteraria”

<sup>153</sup> GL, 30 novembre 1895, n. 48, *Leggendo...*

<sup>154</sup> Mario Pratesi è un autore toscano nato nel 1842, autore di 6 romanzi in carriera di cui 4 rappresentati nella banca dati.

<sup>155</sup> GL, 4 aprile 1896, n. 14, *Leggendo...*

<sup>156</sup> Francesco Curci è un autore pugliese di cui si sono reperiti circa 5 romanzi in carriera e alcune novelle. Nasce nel 1857.

<sup>157</sup> FD, 7 gennaio 1894, n. 1, *Libri nuovi*.

luce quasi esclusivamente raccolta sul protagonista, il critico del classificare questo libro di modestissima mole nella categoria dei racconti. Non intendo con ciò muover biasimo al signor Curci, intendo anzi di tributargli una lode meritata: egli si è convinto ovvero ha intuito che la tempra artistica degl'italiani non è plasmata per il romanzo<sup>158</sup>. Nello stesso anno, in un recensione singola che si occupa de *Il tenente dei Lancieri* di Gerolamo Rovetta, Annibale Gabrielli comincia così:

Non lo direi romanzo, piuttosto racconto, romanzo, no, perchè questa forma d'arte – no soltanto riflesso del pensiero moderno, ma segnacolo primo dell'arte avvenire – questa forma intorno alla quale è più vivo il battagliare delle scuole e degli ideali - vuol essere collocata sempre più in alto, sopra la manifestazione tanto diversa dell'attività letteraria de' giorni nostri. Questo, almeno vogliamo che i nomi rispondano alle cose!

Più modestamente dunque, e tanto per intenderci, diciamo che, questa volta, Rovetta, ha raccontato piacevolmente, i casi della famiglia Trebeschi in genere, e in ispecie della grossa e grassa signora Maddalena Monghisoni maritata Trebeschi. E noi a quei casi ci interessiamo sì, ma non troppo.

Lo stesso Rovetta, del resto, non deve aver avuto voluto commuovere il lettore – farlo palpitare o farlo pensare -; non dev'essersi sognato di scrivere un libro che vi prenda e vi riempi l'anima... Per ciò ripeto *Il tenente dei Lancieri* non deve chiamarsi romanzo nel nobile senso della parola<sup>159</sup>.

La “Gazzetta letteraria” che recensisce lo stesso romanzo, si domanda: “Ma è un romanzo? O un racconto? Noi lo giudichiamo piuttosto l'episodio di un romanzo”<sup>160</sup>.

Tornando al “Fanfulla”, nel 1897 *Nella mala vita* di Eva de Vincentiis<sup>161</sup>, subisce lo stesso trattamento, pur essendo stato in questo caso specificatamente intitolato romanzo: “Il libro anziché un romanzo, è un largo racconto scritto con garbo, pensato con intendimenti sociali”<sup>162</sup>.

Al di là di questi casi specifici (che sembrano tra l'altro concentrarsi nell'ultimo decennio del secolo), oscillare tra una definizione e l'altra o riformulare le scelte di scrittore e editore, è una delle tipiche operazioni critiche che si possono riscontrare all'interno di una recensione. Che ci fosse una differenza sentita tra un romanzo e un racconto lo si intuisce anche dall'intervento di un'autrice, Caterina Pigorini - Beri<sup>163</sup>, che scrive a “Il preludio”, rivista di orientazioni realiste, per giustificare la sua scelta dal punto di vista terminologico. Il cronista aveva definito il volume “una lunga novella, e non un romanzo”<sup>164</sup>, la scrittrice ci tiene a precisare che “il racconto fu battezzato romanzo dai male intenzionati” e poi continua, sottolineando la modestia della sua opera: “Dormì quattro anni senza che io mi decidessi a pubblicarlo: al quinto, cosa vuole? Nel turbine di romanzi, così detti, veristi... di un vero un pochettino scolacciato pe' miei gusti *codini* credetti di aver fatto almeno un racconto (non romanzo)

<sup>158</sup> FD, 2 febbraio 1896, n. 5, *Libri nuovi*.

<sup>159</sup> FD, 21 giugno 1896, n. 25, *Il tenente dei lancieri*.

<sup>160</sup> GL, 27 giugno 1896, n. 26, *Leggendo*.

<sup>161</sup> Scrittrice pugliese risiedente a Roma autrice di un romanzo in carriera e di alcune novelle. Nasce nel 1863.

<sup>162</sup> FD, 1 agosto 1897, n. 31, *Libri nuovi*.

<sup>163</sup> Caterina Pigorini Beri è un'autrice emiliana che si occupa principalmente di educazione. Questo è il suo unico romanzo in carriera. Alcuni dei suoi interventi critici che si possono definire anti femministi sono pubblicati nel “Fanfulla della domenica”.

<sup>164</sup> IP, 16 settembre 1883, n. 17, *Cenni bibliografici*.

onesto e lo misi fuori, senza pensare molto a quel che facevo”<sup>165</sup>.

“Romanzo” e “racconto” non sono tra l'altro solo due definizioni che possono essere assimilate a due generi con caratteristiche diverse ma anche alle caratteristiche intrinseche. Il racconto infatti è anche sinonimo di trama, o di “tela”, per usare un termine in voga all'epoca. Per esempio *Invano* di Riccardo Carafa<sup>166</sup>, è definito romanzo sulla copertina, ed è un romanzo anche dal critico R. Garofalo del “Fanfulla” che gli dedica una lunga recensione in prima pagina; all'interno della recensione si legge: “si è notato in questo romanzo, la fine inaspettata, che è sembrata piuttosto a taluna una brusca interruzione del racconto”<sup>167</sup>. Quasi vent'anni prima nella stessa rivista, a proposito di *Valdiana* di Emilio Pinchia<sup>168</sup>, definito racconto da editore e critico, ci si chiede ad un certo punto della recensione: “ma dov'è il racconto? Senza dubbio, cercandolo, si trova, sparpagliato qui e là, diffuso perduto a traverso le duecentotrenta pagine del volume, stampato con molta eleganza dall'editore Casanova ma esso è languito, interessa poco, somiglia troppo alla storia del primo venuto”<sup>169</sup>. Anche *Santamaura* di Enrico Corradini<sup>170</sup> viene definito un romanzo che non ha un racconto<sup>171</sup>. Racconto è quindi un termine che definisce sia un genere, sia una parte del genere stesso. In un certo senso vale per romanzo, quando non si intende l'opera narrativa, ma la caratteristica della stessa, come quando nel caso di *Stellina*, libro del 1891 definito “pennellate” da Maria del Giudice<sup>172</sup>, il critico nella “Nuova Antologia” dice che “manca la ricerca diligente delle cause e la riproduzione accurata degli effetti, mancano *in caratteri* e le *situazioni*, quelli appena abbozzati, queste appena delineate succedentisi senza intima concatenazione; manca la forma; manca il romanzo”<sup>173</sup>. La recensione de *La disfatta* di Alfredo Oriani si conclude con questa raccomandazione al lettore “non aprite questo volume voi che nel romanzo volete il romanzo”<sup>174</sup>.

È in ogni caso improbabile - e probabilmente nemmeno troppo interessante - provare a definire le differenze tra romanzo e racconto a partire dalle abitudini tassonomiche dei cronisti letterari o dalle rare iniziative degli autori. Dagli esempi citati finora si potrebbe dire che sia romanzo che racconto indicano delle tipologie narrative differenti e, se non perfettamente chiare, distinte da alcune caratteristiche precise, tanto che i cronisti letterari possono permettersi di ribaltare le definizioni data dallo stesso autore o editore alla propria

<sup>165</sup> IL, 16 novembre 1883, n. 21, *Lettera aperta al mio critico*.

<sup>166</sup> Riccardo Carafa nasce a Napoli nel 1859, è principalmente autore teatrale. Questo citato è il suo unico romanzo in carriera.

<sup>167</sup> FD, 7 maggio 1899, n. 19, *Un romanzo di Riccardo Carafa*.

<sup>168</sup> Emilio Pinchia è un autore piemontese, deputato, svolge l'attività di conferenziere. Questo citato è il suo unico romanzo in carriera.

<sup>169</sup> FD, 4 febbraio 1883, n. 5, *Libri nuovi*.

<sup>170</sup> Enrico Corradini, nato in Toscana nel 1865, è uno dei fondatori del Marzocco. Scrive circa 6 romanzi in carriera. Questo citato è la sua opera d'esordio.

<sup>171</sup> FD, 22 novembre 1896, n. 47, *Libri nuovi*.

<sup>172</sup> Di Maria del Giudice non si hanno notizie: oltre a questo romanzo, sono pubblicate alcune novelle sotto questo nome.

<sup>173</sup> NA, 1891, v. 31, p. 372, *Rassegna della letteratura italiana: romanzi e novelle*.

<sup>174</sup> RN, 1897, v. 93, fasc. 3, *Rassegna bibliografica*.

opera. È intuibile che con racconto si definisce qualcosa di più modesto rispetto ad un romanzo, e che romanzo è qualcosa di più nobile e che può assumere un valore maggiore. Anche mettendo insieme tutte le voci non si arriva a inquadrare univocamente le differenze: romanzo e racconto si costeggiano e si sovrappongono, e, almeno fino agli anni Novanta, questo non sembra creare eccessivo disordine all'interno delle rubriche bibliografiche. La stampa specializzata sembra però orientarsi più verso il termine “romanzo” quando si tratta di definire il genere della narrativa di fiction in prosa. Infatti a differenza di “racconto”, il termine “romanzo” è protagonista di tutta una serie di definizioni in negativo, che si collocano perfettamente tra le manifestazioni di incertezza che si è appena finito di elencare, e che sono un grande aiuto per intuire l'insieme di caratteristiche che per un lettore colto di fine XIX secolo doveva avere un romanzo per poter essere considerato tale.

### *Non è un romanzo: le caratteristiche di un genere*

Finora abbiamo visto come coloro che erano chiamati ad occuparsi di narrativa nelle sezioni bibliografiche delle riviste letterarie usassero i termini “romanzo” e “racconto” in maniera differenziata ma non eccessivamente inseribile all'interno di due ambiti precisi. La situazione si complica ulteriormente perché i due termini non definiscono soltanto due generi, o due sottogeneri, ma anche delle caratteristiche che li riguardano entrambe: può esserci del romanzo in un racconto, e sembra del tutto auspicabile che un romanzo contenga un racconto. È quindi difficile provare a definire positivamente un romanzo, ma si può provare a farlo in senso negativo. “Non è un romanzo”: non è raro trovare un'affermazione simile riferita a volumi che sono poi passati inequivocabilmente alla storia come romanzi, che gli stessi autori chiamavano tali e che gli editori e i bibliotecari hanno definito in questo modo. È un anatema a cui sono sottoposti diversi scrittori nel corso dei tre decenni che si sono considerati in questa ricerca, per esempio Matilde Serao, Gerolamo Rovetta, Nicola Misasi<sup>175</sup>. *La conquista di Roma* della scrittrice napoletana viene definito “romanzo” dall'editore Barbera, ma sia la “Nuova Antologia” sia la “Gazzetta Letteraria” esprimono dei dubbi a proposito: nel settimanale fondato a Torino per esempio, il critico Depanis scrive che “più che un romanzo, è una serie di quadri della vita romano non equilibrati fra di loro: alcuni rivelano pur sempre la penna vivace, nervosa della Serao – altri, invece mancano di evidenza e di precisione, quasi fossero articoli di giornale incastonati a forza nel romanzo”<sup>176</sup>. Anche Enrico Nencioni della “Nuova Antologia” trova che “il romanzo è, in parte, difettoso. Se questo libro è una pittura di Roma moderna, vi è troppo romanzo: se questo libro è un romanzo, vi son troppe descrizioni”<sup>177</sup>. Entrambi i critici rimproverano all'autrice un eccesso di momenti descrittivi a discapito

<sup>175</sup> Nicola Misasi nasce a Cosenza nel 1850. Autore di numerosi romanzi (circa 24), di cui 10 conteggiati all'interno della banca dati, è anche conferenziere e insegnante. Vive tra Roma e Napoli.

<sup>176</sup> GL, 20 giugno 1885, n. 25, *Tra romanzi e romanzieri*.

<sup>177</sup> NA, 1885, v. 52, p. 48, *I nuovi romanzi*.



dell'azione.

Nel 1890 anche *Addio, amore* subisce lo stesso trattamento: recensito nella prima pagina del “Fanfulla della domenica” da Olga Ossani, giornalista collaboratrice anche del “Capitan Fracassa”, il romanzo della Serao viene smontato a partire dal titolo: “Non è un romanzo, come audacemente lo ha intitolato l'autrice. Ci vuole altro per poter scrivere, propriamente e coscienziosamente, sulla copertina d'un libro: *Romanzo!* Qui l'intreccio è povero, l'azione è fiacca, la struttura del libro meschina. I personaggi sono sempre quelli, i vecchi, i soliti tre personaggi: il marito, la moglie, e la sorella della moglie”<sup>178</sup>. Vengono espressi dubbi sulla natura di un altro romanzo della Serao, pubblicato tre anni più tardi, *Castigo*. Guglielmo Brenna, autore delle recensioni, anche questa sulla prima pagina del “Fanfulla” domenicale, si domanda, dopo aver espresso perplessità sulla possibilità di applicare il concetto di trama ai fatti che si succedono nel racconto della scrittrice napoletana: “Deve chiamarsi romanzo o favola questo che procede sul filo sottilissimo che divide il possibile dall'inverosimile, che precipita la fine sempre tra la nebbia appena trasparente del mistero?(...) A che forma d'arte appartiene questo libro, che pur non avendo nessuna sera condotta né significazione psicologica, ha pagine d'una verità meravigliosa?”<sup>179</sup>.

Ma il caso forse più emblematico è quello di Gabriele D'Annunzio, che con la sua produzione si colloca in una posizione preminente tra gli scrittori a lui contemporanei e allo stesso tempo diventa il rappresentante più significativo del romanzo italiano all'estero. Il suo romanzo più noto, *Il Piacere*, definito “romanzo” sul frontespizio, suscita in questo senso qualche perplessità al critico del “Fanfulla della domenica”, Eugenio Checchi, che lo presenta con un articolo in prima pagina:

Ho detto romanzo; e tale è forse il libro di Gabriele D'Annunzio secondo i canoni dell'arte nova, anzi novissima. Che se il romanzo non dee soltanto consistere nella lotta dei sentimenti e delle passioni, ma nel piacevole intrigo dei fatti che dieno modo ai caratteri di svolgersi e suscitino la dilettevole curiosità dei lettori; se, oltre allo studio del cuore umano, occorre il lavoro fantastico da cui germogli una parte essenzialmente creativa, questo nuovo libro dell'autore di *Isotta* non è un romanzo. Egli è piuttosto la splendida minuta analisi di due, forse di tre caratteri, il fluttuare di due anime, forse di un'anima sola, dalla bassezze della vita mondana alle più ardue vette del sentimento<sup>180</sup>

Nel 1891 D'Annunzio pubblica *L'innocente*: il “Fanfulla della domenica” lo definisce “il miglior romanzo” considerandolo “dal lato artistico”, mentre ne “La cultura” di Ruggero Bonghi si legge: “la lingua non ha parola, ancora, per classificare un componimento ove l'autore si è sforzato di evitare tutto quanto di romanzo potesse esservi”<sup>181</sup>. Non troppo lontane le considerazioni che fanno dire la stessa cosa al critico della “Rassegna Nazionale” su un altro volume di D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, pubblicato nel 1896.

<sup>178</sup> FD, 1 giugno 1890, n. 22, *Addio, amore!*

<sup>179</sup> FD, 9 aprile 1893, n. 15, *Castigo*.

<sup>180</sup> FD, 26 maggio 1889, n. 21, *Il piacere di Gabriele D'Annunzio*

<sup>181</sup> LC, 1 maggio 1892, n. 18, *Prose di romanzo*.

Dovrebbe essere un romanzo, giacché questa parola è stampata sulla copertina del volume – ma un romanzo suppone lo sviluppo di un'azione verosimile, ciò che si chiama la *tela* del lavoro, o almeno, se si tratta di un romanzo psicologico, la descrizione di stati d'animo, di affetti, di sensazioni, la esposizione di pensieri che il lettore possa supporre in pressione siano pure immaginarie, ma che pur devono rappresentare esseri abitanti il nostro pianeta e però soggetti a sentire e pensare come sentono e pensano gli uomini nella vita reale.

Ma ciò non ritrovarsi in *Vergini delle Rocce*: l'orditura del lavoro, l'azione romantica vi è quasi nulla, affatto rudimentale, solo quel tanto che basti per appiccicarvi, come s'appende un vestito all'attaccapanni, le idee peregrine dell'autore, dandogli occasione a divagazioni inaspettate, all'esposizione di sensazioni del tutto inverosimili che senza quella meschina orditura non potrebbero aver presto a manifestarsi.

Dunque vero romanzo non è, - sarà forse l'opera del D'Annunzio un lavoro filosofico?<sup>182</sup>

Più o meno la stessa osservazione viene mossa nel *Bollettino bibliografico* della “Nuova Antologia”: “*Le vergini delle rocce* non è dunque un romanzo, ma un primo capitolo di romanzo, non tanto perché v'è una sola linea di fatti, quanto perché vi è un solo stato d'animo che si svolge d'un sol passo, cioè l'innamoramento egoistico del Cantelmo”<sup>183</sup>. Se non si rischiasse un'eccessiva semplificazione si potrebbe assumere il giudizio pubblicato nella “Rassegna Nazionale” per la definizione complessiva di cosa era ritenuto un romanzo negli ultimi trent'anni del XIX secolo.

Quello che differenzia con precisione un romanzo dal punto di vista della fattura, secondo la stampa specializzata, è la presenza di una trama, di una serie di personaggi credibili e ben delineati e di un'azione che si svolge dall'inizio alla fine con un serie di avvenimenti concatenati: l'assenza di questi elementi viene normalmente rilevata come un allontanamento dal modello, che pur non definito con precisione sembra essere ben chiaro nel discorso sulla narrativa. La maggior parte di queste segnalazioni, sul discostarsi dal modello da parte di alcuni autori specifici oppure sulla semplificazione del modello stesso, pur essendo presenti durante tutto l'arco temporale della ricerca, cominciano a farsi più pressanti nell'ultimo decennio del secolo. Questo significa che negli anni precedenti si era in qualche modo questo modello è stato fissato. Già nel 1882 la “Nuova Antologia” contestava il fatto che a *Il conte Lucio* di Giuseppe Marcotti<sup>184</sup> fosse stato dato il titolo di romanzo: dopo aver detto che manca “il soffio animatore” il recensore aggiunge “nè ci pare giustificato il titolo di romanzo che il signor Marcotti dà al suo *Conte Lucio*: perché si abbia un romanzo è necessario un intreccio, un filo a cui vengono a collegarsi gli episodi secondari, un'azione la quale si svolta logicamente ed ampiamente in tutte le sue parti sino a condurre alla catastrofe. Ora tale filo, tale azione logicamente svolgentesi non c'è”<sup>185</sup>.

Al di là di Marcotti, che pur essendo un romanziere sopra la media non godeva certo di una

<sup>182</sup> RN, v. 88, fasc. 1, pp. 117-188, *L'ultimo romanzo di G. D'Annunzio*.

<sup>183</sup> NA, 1896, v. 69, p. 184, *Bollettino bibliografico*.

<sup>184</sup> Giuseppe Marcotti è uno scrittore di origine friulana che conta dieci romanzi in carriera e 4 nel periodo considerato. Nasce nel 1850, si laurea in legge e collabora poi con numerose riviste.

<sup>185</sup> NA, 1882, p. 34, p. 777, *Bollettino bibliografico*.

fama indiscussa, è interessante chiedersi, dato che i romanzi di D'Annunzio non sono romanzi, quale fosse il modello da cui il primo romanziere d'Italia si allontanava per produrre i suoi non-romanzi.

### **3.2. Il genere del romanzo e le sue suddivisioni**

*Le parole chiave: studiare, osservare, analizzare*

Quando Gabriele D'Annunzio pubblica i suoi “romanzi – non – romanzi”, doveva essere abbastanza chiaro a tutti che cosa era e che cosa non era un romanzo. È probabile che dietro l'ostracismo che si scatenava contro l'opera narrativa dello scrittore abruzzese ci fossero delle questioni d'interesse letterario che ora è troppo presto mettere in campo, ma l'idea che resta è che alla fine dell'Ottocento si potesse definire in maniera abbastanza precisa cosa faceva di un romanzo un romanzo, e cosa impediva o rendeva più difficile considerare qualcosa come un romanzo.

Per ora non ci occuperemo delle lotte per il predominio nel campo del romanzo tra chi postulava un romanzo “verista” o “realista” e chi invece si proclamava a favore di una narrativa idealista (questioni che in ogni caso bypassano il campo del romanzo per avvolgere il campo letterario nel suo complesso): d'altra parte perché ci si potesse confrontare su quale tipologia di romanzo fosse la migliore e la più augurabile per la società, era necessario che ci fosse una base, un romanzo livello zero su cui tutti erano d'accordo. Quello che si cercherà di fare, nel paragrafo a venire, è fissare i canoni basilari che definiscono l'oggetto romanzo all'interno del discorso sulla narrativa di fine Ottocento: ci sono chiaramente delle caratteristiche che non vengono messe in dubbio e che restano sotto silenzio (per esempio nessuno rivelerà come particolarmente notevole la natura prosastica del romanzo, che viene data per scontata, anche se abbiamo visto nelle definizioni dei vocabolari che romanzo poteva significare ancora uno scritto in versi). Altre invece sembrano emergere in maniera netta come tipiche di quello che deve essere il romanzo per eccellenza.

Per valutare che cosa era un romanzo alla fine dell'800, abbiamo deciso di basarci sulle recensioni che abbiamo raccolto. Le recensioni – come abbiamo già specificato trattando singolarmente le riviste – sono per lo più i riassunti della trama del romanzo, accompagnati da brevi commenti in cui il giudizio espresso sembra essere rivolto più a colui che ha scritto, che a coloro che leggono o dovrebbero leggere. Non troveremo, all'interno di questi testi, la definizione precisa di romanzo (sempre che se ne possa dare una), ma tutta una serie di indizi, per lo più terminologici, che ci faranno capire quali aspettative si erano create rispetto alla narrativa e che cosa ci si immaginava potesse esserci stampato su quelle pagine, quando si definiva un volume romanzo.

È necessaria una specificazione preliminare: la tipologia dei romanzi che sono citati e

commentati nelle riviste non copre per ovvie ragioni la produzione completa della narrativa italiana di fine ottocento, e non è nemmeno una rappresentazione in scala. Si tratta di una scelta ampiamente selettiva che avviene attraverso criteri che per il momento ci accontenteremo di definire attenti ad un potenziale valore letterario o estetico. Infatti la maggior parte dei romanzi di cui si parla nelle riviste letterarie sono romanzi con delle pretese estetiche, ovvero dei romanzi che intendono inserirsi nel dibattito letterario sulla narrativa. Le riviste sono infatti “letterarie” o riconoscono l'importanza della letteratura come ambito artistico: quindi nella maggior parte dei casi i redattori preferiscono occuparsi di romanzi che possano avere un senso non solo come semplice lettura, ma come opere durature. È un discrimine di un certo peso, perché, come vedremo più avanti, c'era la perfetta consapevolezza che il genere romanzo poteva essere sia un'opera artistica sia un semplice intrattenimento sia uno strumento educativo. Il romanzo è sicuramente il genere con il “più alto tasso di dispersione dello status simbolico”, come scrive Bourdieu, e non esiste una logica economica dell'arte pura che costituisca un polo di pura ricerca: esiste però, soprattutto a partire dagli anni ottanta la possibilità di scrivere un romanzo “artistico” e le riviste si occupano di identificarlo e di sanzionarlo<sup>186</sup>. Negli esempi che seguiranno parleremo quindi soprattutto di romanzi che si identificano per lo più con la produzione che vuole “lasciare un segno” all'interno della narrativa del momento, e quindi si cercherà di individuare quale fosse il modello o i modelli di cui gli scrittori dovevano tenere conto se volevano provare a distinguersi. Ci occuperemo poi della produzione che si colloca in una posizione più commerciale, o con meno pretese estetiche.

Un altro rilievo che va fatto è che se si vogliono analizzare le recensioni, bisogna in ogni caso tener conto che nella prima parte degli anni Settanta l'unica rivista attiva è la “Nuova Antologia”, che di certo non ne fa della narrativa il fulcro del suo interesse critico. Come abbiamo già detto, nella rivista bibliografica del periodico fiorentino, romanzi e racconti sono recensiti a parte e non all'interno della rubrica letteraria. Cominceremo in ogni caso da questa rivista, per capire come veniva presentato un romanzo ad un pubblico evidentemente coltivato, e quali fossero le parole chiave.

La critica delle riviste non era particolarmente “preparata” per commentare la narrativa, e i rilievi che si possono ritrovare all'interno di una recensione della “Nuova Antologia” nei primi anni settanta riguardano principalmente la lingua e le connessioni con la morale corrente. Per esempio la recensione di *Eros* di Giovanni Verga si racconta la trama e poi si legge:

il realismo delle molteplici pitture nulla toglie alla moralità del concetto nascite dal contrasti fra le disordinate passioni di Albero, di Velleda, dell'Armandi e i virtuosi affetti di Adele e del Gemmati, il quale tacitamente ama, né mai cessa dal rispettare la giovane donna. I principali caratteri si ritraggono e si svolgono sa se stessi nelle vicende varie del romanzo; piace ed alletta il sagace studio del cuore

<sup>186</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., pp. 176 e ss.

umano e dei costumi italiani; e tra mezzo a parecchie mende (...) la vivacità dei dialoghi, l'evidenza delle descrizioni, la robustezza di certe pennellate, mostrano nel signor Verga la potenza di diventare scrittore: ma molto gli rimane tuttavia da fare, né la materia risponde all'istrumento; la forma è inuguale, spesso difetta di semplicità e castigatezza. L'Autore dovrebbe guardarsi da certe immagini lambiccate, pur troppo care ad alcuni modernissimi versificatori<sup>187</sup>.

La forma della recensione è tipica: sembra essere indirizzata all'autore, più che ad un potenziale pubblico di lettori che devono orientarsi per degli acquisti. Quello che si può notare è queste righe è che si mettono in luce i caratteri, ovvero i personaggi, e si parla di “sagace studio”, come connessione che si crea tra la realtà e la sua rappresentazione nel romanzo

Proseguendo con gli esempi; nel 1878 viene recensito nella “Nuova Antologia” *Tenda e Castello*, titolo che racchiude due racconti lunghi di Roberto Sacchetti. Il critico della rivista fiorentina dice: “Il Sacchetti ha le qualità del romanziere. È narratore facile e spedito, dallo stile leggiadro e dal pensiero profondo. Egli riesce a farsi leggere con interesse. V'è nei suoi racconti lo studio dell'uomo reale, del punto di vista dell'educazione, della parentela, delle tendenze, dell'ambiente. Il libro del Sacchetti va salutato come una promessa lieta per la letteratura romantica italiana. Finalmente, anco fra noi, s'incomincia a fare qualche cosa di buono”<sup>188</sup>. Sempre nello stesso anno, in *Una fra tante* di Emma (Emilia Viola Ferretti<sup>189</sup>) il recensore trova: “spirito acuto di analisi” e la “sicurezza dell'osservatore”<sup>190</sup>. Di “riproduzione analitica degli affetti” si parla anche a proposito de *Il professor Romualdo* di Enrico Castelnuovo<sup>191</sup>.

Nel 1879 c'è forse la migliore spiegazione di quello che deve essere contenuto in un romanzo perché possa essere considerato tale. Si parla di *Bianca Romualdi* di Federica Guerini, autrice di cui non si hanno notizie nonostante abbia pubblicato circa cinque romanzi avendo cura di farsi promuovere dalle più importanti riviste (viene recensita anche dalla “Rassegna Nazionale” e dal “Fanfulla”). Il critico della “Nuova Antologia” comincia la sua requisizione lamentando la qualità del romanzo italiano, che a discapito della quantità, lascia molto a desiderare. E continua:

Dai più sembra si ritenga che a fare un romanzo basti lì per lì raccontare alla peggio una storia purchessia; e se il raccontare alla peggio potesse in qualche modo equivalere a *ben descrivere*, noi avremmo romanziere da regalare a dozzine.

E diciamo *ben descrivere* perché il romanzo è forma descrittiva per eccellenza. Né la descrizione va intesa soltanto come limitata a riprodurre delle forme visibili, vale a dire paesaggi, scene di interno e so io, perocché questa è la descrizione plastica propriamente detta; ma v'è ancora una descrizione più difficile che è appunto quella dei caratteri dei personaggi, la quale ha da emergere non solo per via d'analisi, ma eziandio dai dialoghi e dalle situazioni. E per sapere ben descrivere un carattere occorrono molte più facoltà che in generale non si creda. Necessita anzi tutto discernerlo, e non lo si discerne senza

<sup>187</sup> NA, 1875, n. 29. pp. 478-479, *Bollettino bibliografico*.

<sup>188</sup> NA, 1878, v. 7, p. 805, *Bollettino bibliografico*.

<sup>189</sup> Emilia Viola Ferretti, nota come Emma, è autrice di tre romanzi, bene accolti dalla stampa e pubblicati a Milano. Collaboratrice della “Nuova Antologia”, nasce e muore a Milano (1844 - 1929)

<sup>190</sup> NA, 1878, v. 8, p. 187, *Bollettino bibliografico*.

<sup>191</sup> NA, 1878, v. 11, p. 358, *Bollettino bibliografico*.

una larga esperienza della vita e senza una discreta cultura. E vero che la facoltà osservatrice si può avere per naturale disposizione; ma l'averla non basta; bisogna ancora educarla esercitandola in un ambiente più largo che si può ed avvezzandola a poco a poco a scorgere il maggior numero di particolarità che in quell'ambiente stesso si producono. Questo in primo luogo: poiché è pur d'uomo saper rendere le impressioni ricevute, e riprodurle, modificate o no, nello spirito del lettore: impresa ardua quanto altra mia. Chi scrive, si vuol dire parlando degli scrittori in generale, ha da conoscere anzitutto il segreto di farsi leggere<sup>192</sup>.

Negli anni successivi l'importanza di questa capacità di analisi sui caratteri si fa sempre più chiara. Nel 1880 recensendo *La figlioccia del dottor Tommaso* di Robustelli il critico della "Nuova Antologia" scrive "Il racconto non manca certo d'interesse. La favola è povera cosa; ma l'analisi è profonda e accurata. È insomma un racconto psicologico scritto con molta coscienza"<sup>193</sup>. Tra i romanzi recensiti nel 1882, si trova *Dalla Finestra* di Grazia Pierantoni Mancini<sup>194</sup>: anche in questo caso il lavoro della scrittrice viene definito "uno studio di costumi ritratti da uno spirito osservatore e una mente che pensa" e aggiunge "i caratteri sono acutamente scrutati"<sup>195</sup>. In *Mater Dolorosa* di Girolamo Rovetta "tutti i caratteri portano l'impronta d'una osservazione psicologica sagace e originale"<sup>196</sup>. Due anni più tardi, trattando della terza edizione de *L'abbandono* di Orazio Grandi<sup>197</sup>, definito "romanzo contemporaneo" si leggono queste parole: "le descrizioni hanno l'esattezza e talvolta la minuzia dello Zola, ma sono dettate con ben altro spirito che il freddo pessimismo del celebre francese; e così pure nello studio dei caratteri, il nostro non si ferma agli atti e alle sensazioni; ma indaga, come meglio sa, i sentimenti dell'animo"<sup>198</sup>. Nella recensione del 1878, quella per la prima edizione, si era messo più l'accento sul "fine morale" dell'opera pur congratulandosi con l'autore che "ha voluto fotografare, per così dire la società che rappresenta"<sup>199</sup>. Matilde Serao pubblica *Fantasia* nel 1883: se ne occupa Enrico Nencioni e rimprovera alla scrittrice l'eccesso di immaginazione che "nuove alla precisione dell'analisi, allo studio dei caratteri"<sup>200</sup>. In *Sott'acqua*, romanzo successivo di Gerolamo Rovetta, "c'è sotto forma spigliata, profondo studio di carattere"<sup>201</sup>. Nel 1885, *Due convinzioni* di Enrico Castelnuovo è definito "studio psicologico"<sup>202</sup>, mentre nel lungo articolo dedicato a *La conquista di Roma*, oltre a fare una descrizione specifica del modo con il quale la Serao ha reso i personaggi, Enrico Nencioni dice che "dove l'autrice ha evidentemente voluto fare un serio studio di caratteri, è in Sangiorgio e in donna Angelica"<sup>203</sup>. Un altro romanzo fondamentale del 1885 è *Daniele Cortis* di Antonio Fogazzaro: la "Nuova

<sup>192</sup> NA, 1879, v. 18, p. 579, *Bollettino bibliografico*.

<sup>193</sup> NA, 1880, v. 20, p. 779, *Bollettino bibliografico*.

<sup>194</sup> Grazia Pierantoni Mancini è un'autrice napoletana, che conta sei romanzi, oltre che di poesie, novelle, teatro e traduzioni. Nasce nel 1844.

<sup>195</sup> NA, 1882, v. 31, p. 565, *Bollettino bibliografico*.

<sup>196</sup> NA, 1882, v. 33, p. 260, *Un nuovo romanzo italiano*.

<sup>197</sup> Orazio Grandi nasce nel 1851. Autore di dieci romanzi nel periodo tra il 1870 e il 1899, collaboratore di diversi periodici.

<sup>198</sup> NA, 1884, v. 45, p. 743, *Bollettino bibliografico*.

<sup>199</sup> NA, 1878, v. 12, p. 368, *Bollettino bibliografico*.

<sup>200</sup> NA, 1883, v. 4, p. 730, *Fantasia*.

<sup>201</sup> NA, 1883, v. 39, p. 565, *Bollettino bibliografico*.

<sup>202</sup> NA, 1885, v. 53, p. 578, *Bollettino bibliografico*.

<sup>203</sup> NA, 1885, v. 52, p. 49, *I nuovi romanzi*.

Antologia” gli dedica un lungo articolo in cui Enrico Nencioni, critico di punta della rivista, scrive che pur essendoci molta “bella materia per un profondo studio psicologico”<sup>204</sup> l'autore complica molto il suo romanzo, così il critico specifica: “io credo che il metodo seguito dal Fogazzaro nella composizione del *Daniele Cortis* sia più adatto alla rappresentazione teatrale che allo studio analitico del romanzo”: infatti Nencioni trova che nel romanzo ci sia “quella sistematica soppressione di ciò che dovrebbe essere la parte più vitale e importante del romanzo – di ciò che nell'arte moderna è lo stesso romanzo – cioè lo studio e l'analisi del *dramma interiore*”<sup>205</sup>. Nel 1886 *Sotto la croce* di Ugo Valcarenghi viene etichettato come “*l'autopsia di un amore*, l'analisi di un caso patologico o semipatologico osservato e studiato nella società borghese”<sup>206</sup>. Anche *Il piacere* di D'Annunzio, che è del 1889, è uno “studio analitico”<sup>207</sup> e *Ermanno Raeli*, sempre dello stesso anno, opera di Federico De Roberto, è, secondo Ernesto Masi che cura la *Rassegna della letteratura italiana*, “uno studio di caratteri ardito e misuratissimo”<sup>208</sup>. *Cecilia Ferriani* di Alberto Boccardi<sup>209</sup>, a parere dello stesso critico “se a chiamarlo romanzo si dice troppo (...) a chiamarlo *studio di donna* si dice poco”, e tra l'altro Masi rileva anche l'assenza di “analisi psicologica” che rende difficile comprendere il comportamento dei personaggi<sup>210</sup>. Nella stessa rassegna Masi si congratula con Nino di Rosag<sup>211</sup> per la sua “osservazione acuta e mordente”<sup>212</sup>. Sempre nel 1889 viene pubblicato *La marchesa Alvit* di Matilde Gioli<sup>213</sup> che il recensore si premura di definire: “un'analisi psicologica fine, acuta, insistente, talvolta magistrale, veramente”<sup>214</sup>. Nel 1892 *L'automa* di Annibale Butti<sup>215</sup> è “un grave studio morale”<sup>216</sup>, mentre *Un furto* di Carlo Placci, di cui si è già parlato, è uno “studio d'ambiente”<sup>217</sup> e *Dottori in medicina* di Carlo Del Balzo contiene “studio analitico del reale”<sup>218</sup>. Nel 1894 Orazio Grandi, autore di undici romanzi di cui più della metà recensiti nella “Nuova Antologia”, viene rimproverato per l'eccessiva semplicità e convenzionalità di *Destino*: “Non basta invero introdurre una persona dabbene a tessere le vicende della propria esistenza, benché parli con quel garbo e con quella spontaneità di forma, che sono proprie del Grandi. Occorre che l'autobiografia sia d'un uomo che abbia amato,

<sup>204</sup> NA, 1885, v. 50, p. 211, *I nuovi romanzi*.

<sup>205</sup> Ivi, p. 217.

<sup>206</sup> NA, 1886, v. 2, p. 583, *Bollettino bibliografico*.

<sup>207</sup> NA, 1889, v. 21, pp. 660 e ss., *Due nuovi romanzi*.

<sup>208</sup> NA, 1889, v. 24, p. 343, *Rassegna della letteratura italiana*

<sup>209</sup> Alberto Boccardi nasce nel 1851 a Trieste. È autore di sette romanzi, di cui sei nel trentennio considerato. Scrive anche teatro e novelle.

<sup>210</sup> NA, 1889, v. 21, pp. 582-3, *Rassegna della letteratura italiana*

<sup>211</sup> Su Nino di Rosag non si sono reperite notizie.

<sup>212</sup> Ivi, p. 588.

<sup>213</sup> Di Matilde Gioli si sa soltanto che è la moglie di un pittore, e che è di origine nobile. Questo è il suo unico romanzo.

<sup>214</sup> NA, 1889, v. 18, p. 383, *Bollettino bibliografico*.

<sup>215</sup> Enrico Annibale Butti (1868 - 1912) è noto soprattutto come autore teatrale. Pubblica anche quattro romanzi, a partire dal 1892, con Galli e Treves. In questa tesi è citato anche come autore di critica, per l'opera *Né odi né amori*, in cui palesa di essere un “dannunziano”.

<sup>216</sup> NA, 1892, v. 39, p. 377, *Bollettino bibliografico*.

<sup>217</sup> NA, 1892, v. 42, p. 667, *Bollettino bibliografico*.

<sup>218</sup> NA, 1892, v. 39, p. 574, *Bollettino bibliografico*

sofferto e vissuto molto, per farci amare, soffrire e vivere con lui; occorre inoltre che alla interessante varietà dei casi si congiunga, in maggiore o minore misura, lo studio dei caratteri e dei costumi”<sup>219</sup>. In un altro romanzo di Grandi, del 1890, era invece stato definito “uno studio accurato, minuto e anche un po' faticoso”<sup>220</sup>. Che nel corso del tempo l'importanza di un'analisi più credibile cresca riesce abbastanza chiaro. Nel 1896 *Prima lotta* di Vittorio Betteloni<sup>221</sup> è in parte criticato perché, per quando riguarda il “fondo del carattere” dei personaggi “l'autore non ci fa penetrare abbastanza sotto la superficie, riserbando a se medesimo, epperò in maniera piuttosto descrittiva che rappresentativa, la rivelazione dei loro sentimenti”<sup>222</sup>. Nel 1898, sempre nella “Nuova Antologia”, *Le perfidie del caso* di Mario Pratesi è definito uno “studio psicologico di molta forza” con una “profonda analisi di caratteri”<sup>223</sup>.

Un altro elemento che si può rilevare e che diventa un criterio importante perché il critico possa dare un giudizio positivo ad un romanzo è la capacità più o meno esplicitata dall'autore di creare dei caratteri credibili, le cui azioni e sentimenti siano rappresentati logicamente: *Ersilia Campi: una donna borghese*, romanzo di Eugenio Bermani del 1895, che già dal titolo si presenta come incentrato su personaggio, viene per esempio aspramente criticato perché “Ersilia non è un carattere” e l'autore della recensione specifica: “ora noi crediamo che un romanziere possa benissimo presentarci un'indole trasformandola da cima a fondo; ammettiamo perciò che Ersilia appaja prima futile e abietta, poi, in seguito a gravi sciagure, si mostri alta e appassionata; ma bisogna vedere il modo in cui la enorme metamorfosi avviene”<sup>224</sup>. Anche i già citati romanzi di Gabriele D'Annunzio, che spesso non vengono riconosciuti come tali, sono segnalati per la mancanza di consistenza dei personaggi: *Le vergini delle rocce*, in cui non “v'è una sola linea di fatti”, è allo stesso modo condannato per la “deficienza ben più grave dei caratteri, o meglio delle persone; anzi ci par giusto che il dramma manca di svolgimento, quando gli attori mancano di vita”<sup>225</sup>. A proposito di un romanzo del 1896 si legge: “L'autore di un romanzo, come di qualunque opera d'arte, è assoluto padrone di proporsi lo sviluppo d'un tema intellettuale piuttosto che sentimentale, o viceversa; ma in ogni

<sup>219</sup> NA, 1895, v. 57, p. 771, *Bollettino bibliografico*.

<sup>220</sup> Il romanzo in questione, *Tullo Diana*, ritrae un gruppo di pittori e le loro sfide per l'arte e la sopravvivenza: anche se la storia risulta convenzionale (il protagonista adotta una nipotina orfana, se ne invaghisce, lascia che sposi per amore un compositore avvenirista ovvero wagneriano incapace e di salute debole; alla fine della storia, morto quest'ultimo, la nipotina vedova e madre si rifugia tra le braccia del suo protettore), si può rilevare lo sforzo di rendere i personaggi credibili attraverso il dialogo. Per la recensione NA, 1890, v 27, p. 780, *Bollettino bibliografico*.

<sup>221</sup> Vittorio Betteloni, nato a Verona nel 1840, è un insegnante che pubblica un romanzo, oltre a poesia, teatro e traduzioni. In DeGu79 è definito “figlio dell'illustre poeta Cesare”.

<sup>222</sup> NA, 1896, v. 66, p. 562, *Bollettino bibliografico*.

<sup>223</sup> NA, 1898, v. 76, p. 733, *Notizia letteraria*. L'importanza del concetto di “analisi” per un romanzo viene ripresa da Emma Ferruggia che nel 1891 scrive un romanzo incentrato sulla figura di un romanziere, di cui dice “lo tentava la finissima analisi, che è la forza e la sottile malattia della letteratura moderna: l'analisi assomiglia alla paziente, miracolose miniature dell'arte antica, e da le finezze più deliziose, ma spesso anche – per eccessivo amore di verità – cade nelle più singolari aberrazioni (...) Lo tentava dunque l'analisi di una passione” (E. Ferruggia, *L'idea*, Milano, Chiesa e Guindani, 1891, p. 61).

<sup>224</sup> NA, 1895, v. 59, p. 755, *Bollettino bibliografico*.

<sup>225</sup> NA, 1895, v. 60, p. 185, *Bollettino bibliografico*.



caso deve dar vita a' suoi personaggi, e il merito artistico dell'opera è prima di tutto tanto maggiore quando più intesa è la vita che a quei personaggi viene infusa”<sup>226</sup>. I riferimenti alla riuscita più meno effettiva dei personaggi sono uno degli elementi più ricorrenti nelle recensioni, più o meno quanto i rilievi sulla lingua: i personaggi non solo devono agire coerentemente, come “persone vive”, ma anche imprimersi nella memoria come “vecchie conoscenze”. Deve esserci una corrispondenza tra i personaggi e la vita dei lettori, che nel romanzo si trasfigura e si rappresenta. Quello che risulta chiaro dalle recensioni che si trovano nella “Nuova Antologia” a partire dagli anni settanta, è che i critici (quasi tutti anonimi) hanno l'abitudine ad utilizzare delle formule (osservare, studio, analisi, svolgimento psicologico) che disegnano una chiara tendenza a considerare il romanzo soprattutto come un'opera che rappresenti la realtà in maniera mimetica attraverso l'azione di personaggi credibili.

Cambiamo rivista: il “Fanfulla della domenica”, con la “Nuova Antologia” è il periodico che tratta il romanzo nella maniera più stabile, ovvero sempre attraverso la rubrica *Libri nuovi*, anche se nel corso degli anni aumentano le recensioni “singole”, gli articoli interamente dedicati ad uno specifico romanzo. Tre le prime recensioni di romanzi che si trovano nella rubrica *Libri nuovi* dell'appena fondato “Fanfulla della Domenica” si trova di *Genio e Amore* di Federiga Guerini, di cui non si stimano eccessivamente le doti scritte: “le mancano per questo parecchie facoltà delle quali proprio un romanziere non può fare a meno. Prima la facoltà dell'invenzione; chè il soggetto, la tessera dei racconti che ella ha scritto sin qui sono vecchi come il mondo: poi la conoscenza degli uomini... e delle donne: poi la consuetudine di osservare e di studiare il vero; finalmente la facoltà di renderlo”<sup>227</sup>.

Due anni dopo viene recensito un altro romanzo di una signora, la Marchesa Colombi, pseudonimo di Maria Antonietta Torelli Viollier-Torriani<sup>228</sup>, che nel 1880 pubblica *Troppo tardi!*: “Il carattere di Raffaella si svolge con tanta verità e finezza di osservazioni da non potersi desiderare di più”, si legge a proposito della protagonista, poi il recensore aggiunge “così pure, le scene tutte del collegio, il refettorio, le lezioni, i giuochi, son studiate da vero e ritratte maestrevolmente. Negli ultimi capitoli poi, la passione d'un cuore nuovo ai tumulti della vita è descritta in pagine da poter stare a lato delle più lodate per acutezza e diligenza d'analisi. Vorremo dire egualmente bene dello stile”<sup>229</sup>. Ancora una donna è autrice di *L'età della moglie*, pubblicato dall'Ufficio del Giornale delle Donne sotto il nome di Tommasina Guidi<sup>230</sup>; il critico scrive: “v'è studio abbastanza sicuro del cuore umano, e alcuni caratteri, se non condotti per un lungo e progressivo svolgimento psicologico, sono pur colti e descritti con

<sup>226</sup> NA, 1896, v. 65, p. 743, *Bollettino bibliografico*.

<sup>227</sup> FD, 23 novembre 1879, n. 18-19, *Libri nuovi*.

<sup>228</sup> Maria Antonietta Torelli Viollier Torriani è nata in Piemonte nel 1840: autrice poliedrica, si sono contati cinque romanzi, oltre a poesie, novelle, parole per musica. Collabora con il “Corriere della sera”, l’ “Illustrazione Italiana”, la “Nuova Antologia”.

<sup>229</sup> FD, 13 febbraio 1881, n. 7, *Libri nuovi*.

<sup>230</sup> Cristina Guidicini Tabellini, che prende lo pseudonimo di Tommasina Guidi, è una delle autrici più prolifiche: si sono contati circa 44 romanzi, di cui 29 nel periodo considerato da questa ricerca. Nasce a Bologna nel 1835.

vivezza e verità nei vari atteggiamenti che prendono secondo il mutare dei fatti”<sup>231</sup>. Nel 1881, nel commento di *No* di Ottone di Banzole, ovvero Alfredo Oriani<sup>232</sup>, si legge: “il romanzo contiene inverosimiglianze non poche ed il difetto grave della incoerenza nel carattere principale; incoerenza, perché quell'Ira ci si presenta sotto tre o quattro aspetti diversi e talvolta bruscamente, all'improvviso, senza che possiamo renderci ragione delle sue metamorfosi”<sup>233</sup>. Anche in questo caso si mette in luce come l'autore non sia riuscito a rendere realisticamente il carattere e dare atto delle sue azioni.

Sempre nel 1881 viene pubblicato *Cuore infermo* di Matilde Serao. Nell'articolo firmato da Chiarini, si legge che si tratta di “uno studio essenzialmente psicologico”<sup>234</sup>. Anche *Un consulto medico* di Faldella, dello stesso anno, è considerato uno “studio psicologico semplice e nudo”<sup>235</sup>. Che l'osservazione e la verosimiglianza fossero un criterio di notevole importanza, lo si intuisce leggente la recensione di *Autunni*, una raccolta di novelle di Otto Cima<sup>236</sup>, che viene pubblicata nel 1882:

Le grasse colline della Brianza qui diventano un praticello d'Arcadia, abbellito di fiori artificiale e pieno di personaggi che sembrano venuti fuori da quadri leccati di Watteau e dalle mandrie senza lupi di Florian. Il signor Cima non mostra di sapere che la verità e la sincerità sono l'ideale dell'arte moderna. Mentre tutti noi, intorno a lui, ci affanniamo ad interrogare la vita, per via dell'osservazione e dell'esperimento, egli ruzzola fra gli avanzzi delle cose morte. Naturalmente non trova nullo di buono. Ed è un peccato. Nella nostra presente penuria di scrittori, sarebbe stato desiderabile che il signor Cima avesse preso un altro indirizzo<sup>237</sup>.

Nel 1883, *Fantasia* della stessa autrice viene festeggiato perché all'interno di ritrova “più scrupoloso studio e più felice riproduzione della realtà”<sup>238</sup>. Stesso anno, altro autore, Gaetano Carlo Chelli<sup>239</sup> pubblica *L'eredità Ferramonti*, definito uno “un'opera vasta di osservazione” e “studio psicologico”<sup>240</sup>. *Il signore de Fierli*, scritto da Gian Leopoldo Piccardi<sup>241</sup> sempre nel 1883, è la “sottile analisi di un carattere” e un “diligente studio”<sup>242</sup>. Anche parlando di romanzi stranieri, come nel caso di *La femme di Henri Vanneau* di Edouard Rod<sup>243</sup>, collaboratore del giornale, lo si presenta come “lo studio continuo di due caratteri”<sup>244</sup>, e più avanti nel 1895, parlando di un romanzo dello stesso autore, *Les roches blanches*, il recensore Guido Menasci

<sup>231</sup> FD, 3 aprile 1881, n. 14, *Libri nuovi*.

<sup>232</sup> Alfredo Oriani, emiliano di Faenza, nato nel 1852, pubblica in carriera nove romanzi oltre ad occuparsi di storiografia e politica.

<sup>233</sup> FD, 1, aprile 1883, n. 13, *Corriere bibliografico*

<sup>234</sup> FD, 16 ottobre 1881, n. 42, *Cuore infermo*

<sup>235</sup> FD, 30 aprile 1882, n. 18, *Libri nuovi*.

<sup>236</sup> Otto Cima (1859 – 1926) risulta autore solo di questo romanzo. Nasce a Milano.

<sup>237</sup> FD, 5 novembre 1882, n. 45, *Libri nuovi*.

<sup>238</sup> FD, 24 giugno 1883, n. 25, *Corriere bibliografico*.

<sup>239</sup> Gaetano Carlo Chelli, nato a Massa nel 1847, è autore di diversi romanzi, di cui due usciti in volume con Sommaruga in seguito alla pubblicazione a puntate nella stampa.

<sup>240</sup> FD, 4 novembre 1883, n. 43, *Corriere bibliografico*

<sup>241</sup> Piccardi è un autore nato a Prato nel 1848. Insegnante, questo è il suo unico romanzo.

<sup>242</sup> FD, 25 novembre 1883, n. 47, *Libri nuovi*.

<sup>243</sup> Edouard Rod è un autore svizzero noto in Italia per le sue collaborazioni con alcune riviste e per le traduzioni di Verga. Nasce nel 1857.

<sup>244</sup> FD, 1 giugno 1884, n.22, *Libri nuovi*.

lo definisce “uno studio verista di costumi contemporanei della borghesia francese”<sup>245</sup>. *Diana* di Domenico Ciampoli<sup>246</sup> vengono rilevati “personaggi in parte amorosamente studiati dal vero”<sup>247</sup>, *La tragedia di Senarica* di Giuseppe Mezzanotte<sup>248</sup> del 1887 è uno “studio sulla vita contemporanea”<sup>249</sup>, *Cecilia Ferriani* del 1889, opera di Alberto Boccardi, viene presentato come “ancora uno studio di fanciulla”<sup>250</sup>. *Il romanzo della morte* di Beatrice Speraz viene recensito nel 1890 e l'anonimo critico scrive: “Lo studio è convinto, sincero, s'addentra e scende nella malfida regione dei substrati del cuore, facendosi strada, faticosamente, in mezzo alla tristezza quasi ripugnante dell'argomento”<sup>251</sup>. Un'altra scrittrice, Matilde Serao, pubblica un romanzo nel 1890, *Addio, Amore!*: abbiamo già rilevato che Olga Ossani, chiamata dal “Fanfulla della Domenica” a commentarlo non lo considerava degno di un romanzo e infatti alla fine della recensione specifica: “Il romanzo non c'è; ma vi sono due caratteri, due anime, due persone vive. E la creazione di due essere umani vale un ben architettato intreccio, e un logico, equilibrato, prestabilito svolgimento d'azione”<sup>252</sup>. Nel 1891 si trova la recensione de *Il delitto di Andrea* di Bargilli che viene rimproverato per il fatto di aver dato “un libro buttato giù in fretta, senza studio profondo né degli avvenimenti, né dei caratteri”<sup>253</sup>. Nel 1892, per *Il primo amante* di Gerolamo Rovetta, a cui viene dedicato un articolo singolo, si usano le parole “analisi psicologica, osservazione, notemizzazione di sentimenti”<sup>254</sup>. Un “studio psicologico” è anche *Senio* di Neera, pubblicato nello stesso anno<sup>255</sup>. Nel 1893, commentando *Mal d'amore* di Giuseppe de Rossi<sup>256</sup>, il critico si domanda dove si trovasse: “Lo studio psicologico? Ma studio di che e di chi? Di due educande che sognano il fidanzato?”<sup>257</sup>. Anche *Procelle dell'anima*, romanzo di Saporiti Rachele che si firma Fulvia<sup>258</sup>, recensito singolarmente da Eugenio Checchi, viene svalutato per l'assenza di spiegazioni del “processo psicologico”<sup>259</sup> che porta uno dei protagonisti a sposare una donna che non ama. L'anno successivo, nella stessa rubrica, si recensiscono due romanzi di donne: il primo è *Un vinto* di Luisa Macina Gervasio di cui si

<sup>245</sup> FD, 10 marzo 1895, n. 10, *Fra libri stranieri*.

<sup>246</sup> Domenico Ciampoli è un autore di origine abruzzese, nato nel 1852. Impiegato nella biblioteca nazionale di Roma e in seguito professore universitario, è noto, oltre che per i suoi quattro romanzi e per le novelle, anche per le sue traduzioni dal russo.

<sup>247</sup> FD, 29 settembre 1884, n. 39, *Libri nuovi*.

<sup>248</sup> Giuseppe Mezzanotte (1855- 1935) nasce a Chieti, figlio di un avvocato: a sua volta si dedicherà agli studi giuridici. Svolge in seguito una carriera da insegnante e da pubblicista. Nella Banca dati è censito per due romanzi, di cui uno pubblicato da Sommaruga.

<sup>249</sup> FD, 21 agosto 1887, n. 34, *Libri nuovi*.

<sup>250</sup> FD, 21 aprile 1889, n. 16, *Libri nuovi*.

<sup>251</sup> FD, 2 marzo 1890, n. 9, *Due nuovi romanzi*.

<sup>252</sup> FD, 1 giugno 1890, n. 22, *Addio, amore!*

<sup>253</sup> FD, 14 febbraio 1892, n. 7, *Libri nuovi*.

<sup>254</sup> FD, 10 luglio 1892, n. 25, *L'ultimo romanzo di Gerolamo Rovetta*.

<sup>255</sup> FD, 16 ottobre 1892, n. 42, *Senio*.

<sup>256</sup> Giuseppe De Rossi è un autore laziale nato nel 1861. Pubblica in volume una decina di romanzi. Gli editori sono Perino, Galli, Voghera. È redattore del “Capitan Fracassa”.

<sup>257</sup> FD, 9 luglio 1893, n. 28, *Libri nuovi*.

<sup>258</sup> Fulvia, pseudonimo di Saporiti Rachele, nasce a Como nel 1865. Collaboratrice del “Fanfulla della domenica” è autrice di 6 romanzi: i quattro pubblicati tra il 1893 e il 1898 sono stati tutti recensiti da una delle riviste nazionali. L'editore è in tre casi Cogliati, nel quarto caso Galli.

<sup>259</sup> FD, 3 settembre 1893, n. 36, *Procelle dell'anima di Fulvia*.

ammira “la facoltà di osservazione” che è “potentissima” ma si nota l'assenza di “analisi intima, assidua, sottile”: infatti il personaggio principale “non appare né fisiologicamente né psicologicamente verosimile”. Il secondo romanzo *Fiat Voluntas tua* di Virginia Guicciardi Fiastrì<sup>260</sup>, non ha un sottotitolo ma dall'articolista è detto un “romanzo psicologico” e uno “studio di caratteri e passioni”<sup>261</sup>. *La disfatta* di Alfredo Oriani, pubblicato nel 1896, è un “arduo e sottile studio d'anime”<sup>262</sup> per Annibale Gabrielli che ne fa recensione nella prima pagina del rivista. Nel 1898, con *Arturo Dalgas*, di Ercole Arturo Marescotti<sup>263</sup>, c'è l'opposizione di cui si è già dato qualche esempio precedentemente, tra “romanzo” e “qualcos'altro”: “il libro vorrebbe essere un romanzo ma è uno studio di carattere. Non azione, dunque ma analisi; non intreccio di situazioni, di scene, di fatti, ma osservazioni sopra osservazioni”<sup>264</sup>. Lo stesso anno *L'idolo* di Gerolamo Rovetta viene definito “un romanzo dove lo studio d'anima non è fine a sé stesso, dove la psicologia entra quasi per una porticina laterale e segreta, dove l'autore si cela dietro i suoi personaggi”<sup>265</sup>.

Questi sono solo alcuni degli esempi che si possono fare considerando le recensioni dei romanzi. Sia la “Nuova Antologia” che il “Fanfulla della domenica” in sintesi paragonano sovente il romanzo ad uno “studio” della società, di un carattere (ovvero di un personaggio) oppure di una specifica situazione. Questo studio si compie con un'analisi che spesso è “psicologica”. I personaggi devono essere credibili, cioè agire in maniera coerente ed facilmente esplicabile. Questi sono elementi che vengono considerati fondamentali perché rilevati sia quando l'autore li ha esplicitati sia quando invece non sono considerati sufficienti. La presenza di un intreccio o meglio la sua assenza, viene talvolta messa in luce ma allo stesso tempo per entrambe le riviste di cui si sono elencati gli esempi, sembrano essere i caratteri e la loro verosimiglianza, l'esplicitazione di sentimenti credibili, a fare da fulcro per un romanzo ben riuscito. Il romanzo è un buon romanzo tanto più al suo interno si ritrovano elementi che mettono in luce le capacità di osservazione dello scrittore, che si pone rispetto alla società come colui che ne ritrae le caratteristiche, le problematiche e le dinamiche in maniera più o meno realisticamente verificabile.

La parola studio per definire una prosa narrativa ricorre anche negli epistolari degli scrittori. Per fare solo alcuni esempi, Verga si congratula con Capuana dopo la prima edizione di *Giacinta* perché “da gran tempo in Italia non si era visto uno studio così accurato e coscienzioso”<sup>266</sup>, il giovane romanziere Ferdinando di Giorgi scrive a De Roberto per proporre

<sup>260</sup> Virginia Guicciardi Fiastrì nasce nel 1864 a Reggio Emilia. Di origine nobile, moglie di un medico, scrive 7 romanzi in carriera. *Fiat voluntas tua* è il primo.

<sup>261</sup> FD, 18 febbraio 1894, n. 7, *Libri nuovi*.

<sup>262</sup> FD, 26 luglio 1896, n. 30, *Romanzi e romanziere*.

<sup>263</sup> Marescotti è autore di otto romanzi in carriera a partire dal 1890: nell'ultimo decennio del secolo ne pubblica in volume tre. Nasce in provincia di Alessandria nel 1866. Oltre ad essere un pubblicista è anche un musicista e un conferenziere.

<sup>264</sup> FD, 9 ottobre 1899, n. 41, *Libri nuovi*.

<sup>265</sup> FD, 16 gennaio 1898, n. 3, *L'Idolo di Rovetta*.

<sup>266</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga- Capuana*, op. cit., Lettera di Verga a Capuana del 18 giugno 1879 p. 86

una sua novella al “Fanfulla della domenica”, segnalandone “il suo sviluppo, lo studio – molto fedele io credo – dell'ambiente e il giusto equilibrio fra l'azione e l'ambiente in cui si volge, e l'analisi minuta ed esatta della protagonista”<sup>267</sup>; D'Annunzio definisce “studio” il suo romanzo *Episcopo* al traduttore Hérelle<sup>268</sup>.

“Studio” è una parola che viene usata per definire la narrativa anche dagli autori e dagli editori negli elementi paratestuali: nella banca dati se ne sono contati 15, più un altro romanzo del 1872 che porta la parola studio nel titolo, *Marinella e Rita ossia studi sul cuore umano*, di Teresa De Gubernatis Manucci, sorella del critico della “Nuova Antologia” (tabella 4).

Tabella 4 (romanzi che contengono la parola “studi/o” nel sottotitolo)

autore	titolo	descrizione	data	Casa editrice	città di pubblicazione
Levantini Pieroni, Giuseppe	Le vittime: la vita e le op	studio dal vero	1870	Zecchini	Livorno
Bettoli, Parmenio	Enrico e Maria	studio dal vero	1872	Tipografia della Gazzetta	Parma
Tronconi, Cesare	Evelina ovvero Il primo ro	studio di donne	1873	Sonzogno	Milano
Barbieri, Ulisse	Plauto ed il teatro	scene romane: studio stor	1873	Barbini	Milano
Mastriani, Francesco	Un muscolo cavo	studi fisiologici su l'odiern	1876	Gargiulo	Napoli
Barrili, Anton Giulio	La conquista d'alessandro	studio dal vero	1879	Treves	Milano
Lovati, Adolfo	I misteri conjugali ossia i	studi psicologici sociale ad	1879	Mangoni	Milano
D'Arco, Alfredo	Clemenza e Diana	studio del cuore	1879	Tipografia della Gazzetta	Firenze
Cerone, Francesco	Nannina	studio	1882	Giannini	Napoli
Mascari, R.	Renato	studio	1883	Unione Autori editori	Milano
Serao, Ernesto	Per la femina	studio di romanzo	1892	Lezzi	Napoli
Bettoli, Parmenio	Elena Salva	studio di costumi senza co	1893	Galli	Milano
Arietti, Giuseppe	Un maestro da romanzo	studio dal vero	1893	Scioldo	Torino
Sciangua, Agostino	Fra gente onesta	studi dal vero	1896	Sandron	Palermo
Ferria, Vittorio Lorenzo	Fulvio resta (l'orqoglioso)	romanzo di studio sociale	1898	Tipografia Gerbone	Torino

Il primo data 1870, ciò sta a significare che questo “predominio della rappresentatività” caratterizza tutto il periodo su cui si concentra questa ricerca. Già nel 1877, nel parlare del compito della letteratura in cui includeva anche il romanzo, Vittorio Bersezio scriveva:

quest'ultimo (il romanzo) soddisfa a due bisogno, a due istinti dell'intelletto nostro: quello di vedere rappresentate e fatte concrete le passioni, i travagli interni, le modificazioni dell'animo umano nelle condizioni in cui si vive tutti attualmente, e quello della curiosità delle vicende, che è comune a tutti, dal cercatore di nuove leggi nella scienza, al cercatore di nuove verità nella storia; dalla dama che s'interessa alle sventure d'un'eroina di racconto, al ragazzo che allarga gli occhi e sta palpitando ai meravigliosi avvenimenti delle fiabe della nonna<sup>269</sup>.

Possiamo concludere che il romanzo di fine Ottocento in Italia, almeno se si prende in considerazione quello che viene riportato nelle riviste, è un prodotto dell'osservazione della società, che all'interno della narrativa si specchia e valuta le proprie azioni; tutte le riviste, al di là della loro posizione nel sistema letterario, danno molto peso al romanzo come genere dalle caratteristiche mimetiche, concentrato sull'uomo e sulla sua azione all'interno della società,

<sup>267</sup> F. Di Giorgi, *Lettere a Federico de Roberto*, op. cit., Lettera del 28 febbraio 1890, p. 145.

<sup>268</sup> Lettera di D'Annunzio a Hérelle del 3 giugno 1892, in M. Cimini, (a cura di), *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891- 1931)*, p. 84.

<sup>269</sup> GL, 17 febbraio 1877, n. 7, *Letteratura*.

che dovevano essere rappresentati con il massimo di veridicità. Al centro vengono messi i sentimenti dei personaggi, il loro sviluppo, la loro problematicità. La necessità di verosimiglianza è quindi una necessità dell'epoca storica: il lettore non vuole solo stupirsi, ma anche riconoscersi all'interno delle storie della narrativa. Possiamo ipotizzare la sua origine collegandola alla stagione fortunata del positivismo<sup>270</sup>, nonché all'aumento, seppur non vorticoso, di una fascia di lettori che predilige un tipo di letteratura dove ci sia "studio del reale, ma come invenzione di una realtà letterariamente inedita, espressionistica e visionaria"<sup>271</sup>.

Senza concentrarsi sugli espedienti letterari che questa necessità di rappresentatività metteva in campo (come per esempio l'impersonalità) o sulla riuscita di questi a seconda degli autori, si può affermare che il "romanzo livello zero" che si cercava di individuare avesse come caratteristica centrale questa conformazione mimetico-conoscitiva, che, almeno a parole, ne fa uno strumento per studiare e interpretare la realtà. Il romanzo fa parte di quello che Judith Lyon – Caen chiama "un projet de connaissance et de description"<sup>272</sup>.

Ma, come abbiamo specificato già precedentemente, le riviste non hanno interesse ad occuparsi di tutta la narrativa prodotta in Italia nel dato momento: quindi quello che abbiamo descritto è solo una parte del romanzo italiano, che corrisponde ai canoni che vengono dettati da chi si occupa di letteratura. Completamente escluse o solo in parte ammesse nella cernita della stampa ci sono altre forme di narrazioni: soffermarsi sulla loro caratteristiche è un ulteriore modo per definire cosa si voleva fosse un romanzo "di valore", che convogliasse al suo interno un intento estetico e sociale.

### *Il concetto di genere*

In questa ricerca non ci siamo occupati specificatamente di cosa fosse contenuto all'interno dei romanzi che sono stati inseriti nella banca dati: non è difficile però intuire, grazie alle recensioni che non lesinano informazioni sulla trama e sullo svolgimento generale, che, al di là di specifici affondi quantitativi, la maggior parte dei romanzi italiani commentati nelle riviste aveva come tema principale le relazioni uomo – donna all'interno di una società che contrapponeva al riconosciuto e sin troppo venerato amore romantico una serie di norme sociali che ne impedivano spesso la realizzazione. Buona parte delle storie gira infatti attorno alla questione del matrimonio, e quando si affronta una massa di romanzi italiani di fine Ottocento ci si scontra quindi con una serie di adulteri (veri, presunti, attuati o solo immaginati), fidanzamenti sbagliati, nozze mal combinate, separazioni, sacrifici, ogni tanto -

<sup>270</sup> Per una ricostruzione delle caratteristiche del positivismo, vedasi C. A. Madrignani, *Scienza, filosofia, storia e arte nella cultura del positivismo* in F. Angelini, C. A. Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, Roma Bari, Laterza, 1975, pp. 3-45.

<sup>271</sup> G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 181.

<sup>272</sup> J. Lyon – Caen, *La lecture et la vie: les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

ma nemmeno troppo raramente - qualche suicidio<sup>273</sup>. Il matrimonio - o meglio: la famiglia basata sul matrimonio - era una questione talmente centrale nella vita di un lettore tipo di romanzi che venivano recensiti in riviste come il “Fanfulla” o la “Nuova Antologia” (rappresentante si può immaginare della media e alta borghesia) che il romanzo che voleva farsi studio di personaggi della società attuale non poteva non contemplarlo all'interno della trama di una qualsivoglia storia<sup>274</sup>. All'interno della banca dati si sono contati 15 romanzi che portano nel titolo la parola “Marito/i”, 10 con la parola “moglie”, 14 con “matrimonio”, otto con “fidanzati/e”, tre con “nozze”, cinque con “sposa/e”, e 25 con “famiglia/e”. Al gruppo si possono probabilmente sommare anche *I coniugi Varedo* di Enrico Castelnuovo e *I misteri conjugali ossia i due delitti*, di Adolfo Lovati che lo inquadra come “studi psicologici sociali ad uso esclusivo degli adulti”. Con la parola “Amore/i” si sono contati 88 romanzi.

Enrico Nencioni, eminente collaboratore e direttore del “Fanfulla della domenica” sembra essere perfettamente conscio di questa realtà quando nel 1887 scrive: “il romanzo, forma letteraria atta a esprimere analiticamente e drammaticamente tutte le idee e i sentimenti che agitano la società, tanto le passioni come i capricci, e che riesci a demolire e a edificare, a ricordare e a distruggere, servendo alla religione, alla politica, all'estetica; ora analisi, ora pittura, ora satira, ora eloquenza; si direbbe oggi ridotto a interpretare una cosa sola: le relazioni sessuali fra l'uomo e la donna”<sup>275</sup>. Qualche anno dopo, nella recensione che parla di *Un furto*, il già più volte citato romanzo di Carlo Placci, pubblicata nell’“Illustrazione italiana”, si legge che “un romanzo moderno senza una passione d'amore e senza un adulterio è raro come il merlo bianco dell'amico Barrili”<sup>276</sup>. Non si può che concordare.

I romanzi che hanno la fortuna di ricevere almeno una recensione da una delle riviste analizzate (in totale 688), sono quasi del tutto collocabili all'interno di questo genere-non-genere che potrebbe definirsi il romanzo – studio e che mette al centro “le relazioni sessuali fra l'uomo e la donna”, per dirla con Nencioni, con pochissime eccezioni. Eppure al di là

<sup>273</sup> La convergenza tra “romanzo borghese” europeo e il tema del matrimonio in tutte le sue possibili declinazioni è già stata messa ampiamente in luce da T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, Marietti, Genova, 1990 e M. Beer, *Miti e realtà coniugali nel romanzo italiano tra Ottocento e Novecento* in M. De Giorgio, C. Klapisch – Zuber (a cura di), *Storia del matrimonio*, Roma – Bari, Laterza, 1996, pp. 439-63.

<sup>274</sup> Nota Francesca Socrate nel suo saggio sulla commedia borghese in Italia, che a sua volta trasla questione del matrimonio: “La famiglia basata sul matrimonio infatti a) rappresenta un modello paradigmatico delle istituzioni cardine della società moderna, b) ha un carattere intrinsecamente contraddittorio e ambiguo e, soprattutto, c) attraversava in quel momento anch'essa la sua crisi, sottoposta com'era alle prime contestazioni, tra la realtà dei movimenti emancipazionisti, e l'ingresso delle donne nel lavoro” (F. Socrate, *Commedia borghese e crisi di fine secolo*, in C. Sorba (a cura di), *Scene di fine ottocento: l'Italia fine de siècle a teatro*, Roma, Carrocci, 2004, p. 21-59)

<sup>275</sup> FD, 21 agosto 1887, n. 34, *Donne e romanzi*.

<sup>276</sup> IL, 27 novembre 1892, n. 48, *Nuovi libri*. Altre testimonianze sull'imperativa presenza delle relazioni amorose specie se triangolari all'interno del romanzo si trovano per esempio ne “La cultura”: nel primo numero di sempre viene recensito *Cuore Inferno* di Matilde Serao e si specifica che “un uomo tra due donne, o una donna tra due uomini, è secondo il maggiore dei romanzieri italiani, la situazione fondamentale d'ogni romanzo moderno” (LC, 1 gennaio 1881, n. 1, *Letteratura italiana*). In un romanzo del 1891, *L'idea* di Emma Ferruggia, il protagonista, un romanziero “idealista”, decide sul finale di scrivere un romanzo la cui base non era “il solito trionfo dell'adulterio, che da lo scopo del romanzo moderno e del teatro attuale” (E. Ferruggia, *L'idea: romanzo*, op. cit., 1891, p. 190).

dell'omogeneità delle vicende raccontate all'interno dei romanzi che la stampa decide di segnalare, non si può dire che a questa specifica tematica corrispondesse necessariamente un genere, o meglio un sottogenere, come noi potrebbe intenderlo attualmente. Tutti questi romanzi che trattano di matrimoni infelici, di adulteri e tresche non sono assimilabili ad una tipologia riconosciuta o ad un pubblico preciso, e se è vero che spesso si rifanno allo stesso modello, nel contempo non appartengono ad un paradigma definito.

Le riviste però non escludono tentativi tassonomici: le definizioni più ricorrenti, “romanzo sperimentale”, “romanzo psicologico”, a cui vengono dedicati articoli e saggi, sono però più che sottogeneri come potremmo intenderli ora, delle dichiarazioni di intenzioni letterarie, che hanno più lo scopo di sottolineare la rottura con le convenzioni piuttosto che identificare o confermare le attese descrivendo schemi già codificati. Infatti i commentatori preferiscono definirli “scuole” o “metodi”. Non è tanto l'argomento, né una serie di topos narrativi a permettere di distinguere un romanzo da un altro, ma le dichiarazioni d'intento dell'autore o le interpretazioni della critica sulle medesime. Se consideriamo quindi il genere alla strega di Donald Sassoon “uno strumento di mercato, una prima descrizione del prodotto messo in vendita”<sup>277</sup>, si può ritenere che fosse una categoria carente nel sistema del romanzo italiano.

Se queste tipologie restano comunque molto deboli pur avendo dei riscontri nelle pagine delle riviste, anche altre specificazioni, magari meno omologate ma presenti anche nei cataloghi delle case editrici, non sembrano avere una reale consistenza: nelle riviste si sente parlare per esempio di un non troppo sorprendente “romanzo sociale”<sup>278</sup>, a cui si aggiungono altri esempi: “romanzo filosofico”<sup>279</sup>, “romanzo di costumi”<sup>280</sup>, “romanzo elettorale”<sup>281</sup>, “romanzo socialista”<sup>282</sup>, “romanzo militare”<sup>283</sup>, “romanzo regionale”<sup>284</sup>, “romanzo giudiziario”<sup>285</sup>. Questi esempi sono quasi tutti derivanti dal “Fanfulla della Domenica” degli anni novanta dove la necessità di classificare le tipologie di romanzo sembra farsi sentire più sovente: per esempio parlando di *Don Zua* di Antonio Ballero, Grazia Deledda si chiede: “Ma quali sono stati gli intendimenti artistici di Antonio Ballero nello scrivere il *Don Zua*? A quale scuola appartiene? È un romanzo sociale, o psicologico, o patologico o sentimentale o regionale”<sup>286</sup>. L'autrice conclude che il romanzo in questione non si può afferire a nessuna “scuola”, che più che

<sup>277</sup> D. Sassoon, *La cultura degli europei*, op. cit., p. 427. Sui generi presenti nel romanzo (inglese) vedere anche F. Morelli, *La letteratura vista da lontano*, op. cit.

<sup>278</sup> Con l'etichetta di romanzo sociale vengono definiti diversi romanzi come *Pane nero* di Verga uscito nel 1882 e che non presentava un sottotitolo (NA, 1882, v. 34, *Bollettino bibliografico*).

<sup>279</sup> Si riferisce ad *Il Sesto cielo* di Zecchini (NA, 1882, v. 33, *Bollettino bibliografico*).

<sup>280</sup> Si riferisce a *Diana Leonard* di Patuzzi, (NA, 1885, v. 50, p. 382, *Bollettino bibliografico*).

<sup>281</sup> Si parla di *Eredità illegittime* di Carlo del Balzo. (fd, 7 settembre 1890, *Il romanzo delle elezioni*)

<sup>282</sup> È *L'ave* di Albertazzi, *Un romanzo socialista* è il titolo dell'articolo che se ne occupa nel “Fanfulla della Domenica” (FD, 7 giugno 1896, n. 23).

<sup>283</sup> *Il colonnello* di Arturo Olivieri Sangiacomo viene recensito nel “Fanfulla della Domenica” con un articolo intitolato *Un romanzo militare* (FD, 29 novembre 1896, n. 48).

<sup>284</sup> Si parla di *Povero Don Camillo* di Achille Lauria (FD, 27 febbraio 1898, n. 9, *Libri nuovi*)

<sup>285</sup> *Espiazione* di Ugo Capello (GL, 16 luglio 1892, n. 29, *Tra romanzieri e novellieri*), oltre al già citato *L'uxoricida* di Provolò.

<sup>286</sup> FD, 20 maggio 1894, n. 20, *Libri nuovi*.



sinonimo di genere è sinonimo di metodologia. Due anni più tardi una simile sfilza di nomi si ritrova a proposito di un romanzo militare: “odio le classificazioni: qualche volta bisogna però farle o almeno tenerne conto: precisano l'intendimento dell'autore, e danno intera la circonferenza nella quale la fantasia e la realtà cercano d'incontrarsi su un campo limitato e circoscritto. Ci sono poi classificazioni e classificazioni, per restare nel romanzo, alcune, dalla generalità stessa de significato, restano vaghe e quasi inutili: così il romanzo *morale*, il romanzo *sociale*, il romanzo *di costumi*, il romanzo *religioso*; meno incerte, meno campate in aria, e meno larghe invece appaiono alcune altre: così il romanzo *storico*, il romanzo *militare*, il romanzo *conjugale*, frutto sbocciato e denominazione divulgata negli ultimi anni”. In seguito, Riccardo Forster<sup>287</sup>, autore della recensione, specifica che il genere “romanzo militare” era “novissimo”<sup>288</sup>. Anche questi “generi”, sono ben lontani dall'essere assimilabili ai generi che possiamo riconoscere ora nel romanzo, perché non hanno ancora al loro interno una codificazione veramente precisa. D'altra parte anche il *Catalogo* della casa editrice Treves pubblicato nel 1910 in occasione del centenario della casa, trova più consono dividere i volumi per autore, in ordine alfabetico<sup>289</sup>, e non accenna all'idea di genere o sottogenere.

Se è fuori luogo parlare di sottogeneri, è chiaro che però a questo punto il genere romanzo non è un monolite all'interno del quale non è possibile fare distinzioni: è proprio in questo periodo infatti che si formano diverse tipologie differenti al suo interno, spesso riferite a dei pubblici diversi. Al criterio di obbedienza estetica o poetica si sovrappone un principio di distinzione sociale: la letteratura moderna comincia quindi a stratificare i generi che mette sul mercato in funzione di fasce di lettori distinte. Ma la situazione è ancora abbastanza indefinita.

Per esempio una tipologia su cui si ha qualche riscontro è il romanzo per le ragazze o per le giovinette, che sembra essere chiaramente definibile perché indirizzato ad un target preciso, che necessita di un trattamento particolare. Un esempio è *A Mezzocolle* di Fanny Vanzi Mussini<sup>290</sup>, che la stessa autrice definisce una storia semplice e che la “Nuova Antologia” considera “scritta apposta per le ragazze, per insegnar loro che si può esser felici nell'esercizio delle domestiche virtù, anche senza correr dietro a quell' *ideale* che chiamano marito”<sup>291</sup>. Anche il “Fanfulla della domenica” e la “Gazzetta letteraria” ne fanno oggetto di recensione, e il settimanale torinese lo classifica all'interno della “letteratura femminile”<sup>292</sup>: sarebbe sbagliato credere che l'aggettivo femminile si riferisse ai destinatari più che al produttore. Infatti non

<sup>287</sup> Riccardo Forster, nato a Zara nel 1869, educato a Vienna, è un collaboratore del “Fanfulla della Domenica” e della “Nuova Antologia” nonché di altre riviste, per le quali scrisse sporadicamente articoli di critica d'arte fino al 1920.

<sup>288</sup> FD, 29 novembre 1896, n. 48, *Un romanzo militare*.

<sup>289</sup> *Catalogo generale per ordine alfabetico delle edizioni Treves pubblicate coi propri tipi e nelle propri officine dalle varie arti grafice in mezzo secolo dal 1861 a tutto il 1910, e ancora in vendita coi i ritratti dei principali scrittori*, Milano, Treves, 1910.

<sup>290</sup> Vanzi Mussini è un'autrice toscana nata a Firenze nel 1862: scrive in carriera 4 romanzi (pubblicati da Le Monnier, Roux, Dumolard e Speirani) a partire dal 1880. Emigra in California con il marito, dove dirige un giornale in italiano.

<sup>291</sup> NA, 1892, v. 37, p. 604, *Bollettino bibliografico*.

<sup>292</sup> GL, 9 gennaio 1892, n. 2, *Tra romanzieri e novellieri*.

esiste ancora un genere di romanzi indirizzato espressamente alle donne come potremmo ora immaginare il genere d'evasione che viene definito "rosa", ma piuttosto una letteratura educativa che si occupa di avviare sulla strada giusta categorie di lettori considerate vulnerabili, e spesso questa letteratura era praticata dalle donne. Un antesignana del genere "rosa" è, per Gino Tellini<sup>293</sup>, Regina di Luanto, ovvero Guendalina Lipparini: ma se prendiamo in considerazione le recensioni che vengono pubblicate a proposito della sua opera (i suoi sei romanzi ottocenteschi sono tutti recensiti da almeno una delle cinque riviste principali) si può intuire che non ci fosse la percezione che si trattasse di una tipologia specifica di narrativa, dedicata ad un pubblico particolare; gli elementi intrinseci delle sue trame la fanno identificare piuttosto agevolmente con quella tipologia che abbiamo definito romanzo – studio<sup>294</sup>. Un caso più specifico è Tommasina Guidi, che viene recensita per quattro dei suoi ventinove romanzi pubblicati nel periodo: in questo frangente già i titoli suggeriscono che si tratta di una categoria più specifica, *Ho una casa mia!* E *La mia casa! I miei figli*, sono romanzi (recensiti dalla "Gazzetta Letteraria") che hanno a cuore la missione della donna. È una forma di narrativa che potrebbe essere assimilata a quella per l'infanzia: "Fanfulla della domenica" se ne occupa talvolta, anche se comunque sporadicamente: un esempio è *Francolino* di Onorato Fava<sup>295</sup>, recensito nel 1895<sup>296</sup>. Lo stesso Onorato Fava pubblica *Storie di ogni giorno*, che entra a far parte della *Biblioteca delle giovinette*<sup>297</sup>. In questo caso è abbastanza chiaro che esiste una domanda precisa, addirittura più consistente dell'offerta, a cui gli scrittori possono rispondere in maniera più o meno adeguata.

In altri casi non è tanto il pubblico, quando piuttosto la presenza di temi e situazioni simili, facilmente riconoscibili, che sembrano ispirare una divisione in generi, per esempio il "romanzo d'avventure" o il "romanzo scientifico". Spesso i sottogeneri che sono più facilmente definibili non sono quelli più praticati ma quelli che hanno già ricevuto una codificazione all'estero: questo è abbastanza chiaro per i primi tentativi di romanzo di "fantascienza" o

<sup>293</sup> G. Tellini, *Il romanzo in Italia tra Ottocento e Novecento*, op. cit., p. 189. Anche Antonia Arslan avvalsa l'idea che i romanzi scritti da donne nella seconda metà dell'800 fino alla prima guerra mondiale fossero i prodromi del genere "rosa", particolarmente fortunato successivamente, basato sul racconto di vicende sentimentali e tollerato lettura d'evasione di un pubblico femminile (A. Arslan, *Dame, gallini e regine: la scrittura femminile fra 800 e 900*, a cura di M. Pasqui, Milano, Guerini, 1998).

<sup>294</sup> Guendalina Lipparini è considerata sicuramente una scrittrice audace e di questa peculiarità i critici ne erano coscienti, ma non ci sono segnali che permettano di inquadrarla all'interno di una produzione per sole donne, o comunque connotata da tratti specifici. Un romanzo del 1895, *Libera!*, tratta la questione del libero amore e viene giudicato dalla "Gazzetta Letteraria" secondo "le esigenze d'arte" (GL, 6 aprile 1895, n. 12, *Leggendo e annotando*). Un altro esempio è *La prova*, del 1896, viene recensito nella "Gazzetta Letteraria" e si legge: "I romanzi di questa gentile e forte autrice pistoiese, che si cela sotto il pseudonimo di Regina di Luanto, segnano sempre un nuovo passo nella via dell'arte, e sono accolti al loro presentarsi, con favore che si meritano. *La prova* è uno studio sull'eredità atavistica della pazzia, con una conclusione affermativa; fine studio condotto di pari passo con l'intreccio del romanzo e abilmente frammischiato ad altri episodi" (GL, 1 agosto 1896, n. 31, *Leggendo...*).

<sup>295</sup> Onorato Fava (1859 – 1941) è un piemontese trapiantato a Napoli: laureato in lettere, scrive circa 8 romanzi, pubblicati per lo più da Treves, svolgendo nel contempo il ruolo di pubblicista, nonché per alcuni periodi di insegnante e impiegato bancario.

<sup>296</sup> FD, 20 febbraio 1895, n. 8, *Libri nuovi*.

<sup>297</sup> FD, 26 aprile 1896, n. 17, *Libri nuovi*.

scientifico, che normalmente prendono ampiamente ispirazione dalla produzione di Jules Verne. Oltre al già citato *La regione degli Akka*, il cui autore con lo pseudonimo di Ubaldo Cigno Ceccamo viene definito dalla “Nuova Antologia” imitatore di Verne<sup>298</sup>, l'altro scrittore che sembra avere confidenza con questa tipologia di scrittura è Ulisse Grifoni<sup>299</sup>, autore nel 1885 di *Il mondo dell'avvenire: da Firenze alle stelle: viaggio meraviglioso di due italiani e in francese*, che poi viene riedito nel 1893 con il titolo di *Dalla terra alle stelle*. Le riviste che si occupano di questo libro in occasione della prima e della quinta edizione (rispettivamente la “Nuova Antologia”<sup>300</sup> e il “Fanfulla della domenica”<sup>301</sup>) si premurano di ricollegare l'autore a Verne. Grifoni scrive anche altri due romanzi assimilabili a questa tipologia<sup>302</sup>. Altri tre esempi appartenenti all'ultimo decennio del secolo sono *Dalla terra alle stelle: viaggio attraverso l'infinito*, *Capitan Audax: avventure*, *Due anni in velocipede: avventure*, il cui autore è Yambo, al secolo Enrico Novelli: probabilmente con questi titoli si esaurisce la produzione “fantastica” italiana. L'esistenza e la considerazione di questo genere, è quindi legata soprattutto alla fama dell'autore straniero che lo pratica con più successo, ma resta per la produzione italiana quasi un'etichetta vuota. In ogni caso le varie redazioni delle riviste fanno una specifica selezione su quello che viene pubblicato in Italia ed effettivamente non sembrano interessarsi con la stessa frequenza dei romanzi che non corrispondono al canone appena descritto del romanzo studio, perché in questo caso il romanzo che non manifesta una adeguata aderenza alla realtà, non assume la stessa importanza agli occhi di chi si occupa del movimento letterario contemporaneo.

Per questa fase della produzione narrativa italiana si parla spesso di “romanzo parlamentare” che in realtà non sembra essere un'etichetta particolarmente in voga nella stampa dell'epoca: è vero però che non di rado i protagonisti dei romanzi nutrono aspirazioni politiche e che essere eletto deputato è conclusione di diverse carriere più o meno limpide<sup>303</sup>, ma non si può dire che il “romanzo parlamentare” fosse un genere. Parlare della corruzione della politica e rappresentare un deputato come un essere gretto e infido era una tendenza, una possibilità, che trovava particolare riscontro nel clima dell'epoca ma non si può immaginare l'esistenza di un codice istituzionalizzato, se non per comodità tassonomica successiva.

<sup>298</sup> NA, 1878, v. 11, p. 166, *Bollettino bibliografico*.

<sup>299</sup> Grifoni Ulisse nasce nel 1858 in Toscana, è autore di 5 romanzi di genere “fantascientifico”, nel contempo è collaboratore di alcune riviste e insegnante. È stato anche militare di fanteria.

<sup>300</sup> NA, 1885, v. 51, p. 579, *Bollettino bibliografico*.

<sup>301</sup> FD, 2 aprile 1893, n. 14, *Libri nuovi*.

<sup>302</sup> *Il giro del mondo in 30 giorni del 1899 e nell'anno 1900 dopo il trionfo del socialismo italiano: sogno di un uomo di cuore* del 1897, in questo caso non si è però sicuri di poterlo definire un romanzo.

<sup>303</sup> Oltre ai romanzi più famosi come *La conquista di Roma* di Matilde Serao o *I vicerè* di Federico De Roberto, ci sono molti altri romanzi che mettono al centro il parlamento e i maneggi per guadagnarlo e gestirlo, per esempio *L'onorevole* di Achille Bizzoni, *L'onorevole Paolo Leonforte* di Enrico Castelnovo, *L'onorevole Grigioni* di G. A. Delgrosso, *La colpa di Bianca* Gaetano Carlo Chelli, *La famiglia Moscardini* di Luigi Zini, *Corrutella* di Bersezio, *La disfatta* di Alfredo Oriani, *Ora e sempre* Adolfo Albertazzi, *L'ignobile* di Giorgio Cattelan, *Il Dantino* e *Il Diamante nero* di Barrili. Sul romanzo parlamentare: C. A. Madrignani (a cura di), *Rosso e nero a Montecitorio: il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, Firenze, Vallecchi, 1980; A. Briganti, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1972.

È chiaro che siamo in fase di passaggio, in cui il concetto di narrativa di genere non è ancora completamente chiaro. Altre distinzioni sono già più facilmente individuabili. Per esempio, in senso temporale, si riconosce che il romanzo ha avuto un'evoluzione, e che ci sono delle formule che non sono più in voga. Nelle riviste viene talvolta rilevata l'esistenza di una "vecchia scuola"<sup>304</sup>, a cui viene ricollegato quello che viene definito il "genere romanzesco"<sup>305</sup> o alla "Guerrazzi"<sup>306</sup>: questa vecchia scuola, che ovviamente non corrisponde ad una reale congrega di scrittori occupati sullo stesso tipo di scrittura né tanto meno ad una tradizione facilmente identificabile, ha la caratteristica principale di essere basata sull'inverosimiglianza, sui casi strani, sulle situazioni complicate, mentre il romanzo moderno ha il compito di essere fondamentalmente aderente alla realtà, di farsi strumento di conoscenza e ripudia la retorica sentimentale e altisonante del melodramma. "Non ci piacciono più gli accidenti, gl'intrighi, le combinazioni artificiali, le fantasie" scrive Francesco De Sanctis nel 1883 e i suoi colleghi critici che lavorano nelle riviste sembrano dargli ragione. Questa tipologia di romanzo non è completamente scomparsa ma si è evoluta verso il romanzo che possiamo definire "d'intreccio", o si è incarnata negli ultimi tentativi di quello che certamente era stato il genere dominante nella prima parte del secolo, cioè il romanzo storico. Nel primo caso, il romanzo "d'intreccio" si specifica più che altro in relazione alla sua fruizione (è un romanzo che si legge per passare il tempo, quindi non gradito allo stesso modo a tutte le tipologie di pubblico). Nel secondo caso, il romanzo storico che è definibile e riconoscibile più dalla sua tradizione considerevole che dal contenuto (cos'è veramente storico? Domanda complessa a cui forse non vale la pena di rispondere: sta di fatto che personaggi di romanzi storici potevano essere Messalina quanto Garibaldi). Questi sono i due macrogeneri che vedremo in maniera più specifica nei paragrafi seguenti, perché si tratta delle due tipologie attraverso le quali, o meglio, in contrapposizione alle quali, si definisce il romanzo moderno, che abbiamo chiamato "romanzo-studio".

<sup>304</sup> Per esempio parlando di *Valentina Visconti*, romanzo storico di Pavia, il commentatore della "Nuova Antologia" scrive: "vi è il solito innamorato respinto che congiura, ai danni del preferito della bella crudele, vi è l'ancora più solito spione notturno, vi sono insomma tutti gl'ingredienti della vecchia scuola" (NA, 1882, v. 34, p. 391, *Bollettino bibliografico*). Nel 1895 nella rubrica *Libri nuovi* del "Fanfulla della domenica" si recensisce *Lotta d'anime* di Annina Biagiotti, di cui si dice: "Tutti i congegni fuori uso del parlato scenario romantico sono stai messi in moto dalla singora Annina Biagiotti (...). L'intreccio è presto narrato, perchè l'autrice corre sopra le tradizioni della vecchia scuola come sopra un binario, il quale, tracciando tutta la via, non lascia alla macchina in modo altra libertà tranne quella di sbuffare e di fischiare di quando in quando"

<sup>305</sup> Nella recensione di *Nora* che si trova nel "Fanfulla della domenica" si legge "L'autore, se fossero ancora di moda certe vecchie classificazioni di generi letterari, sarebbe messo in mezzo coi i più appassionati romantici" (FD, 16 gennaio 1887, n. 3 *Libri nuovi*).

<sup>306</sup> Francesco Guerrazzi è autore di una serie di romanzi (i più famosi sono *La battaglia di Benevento* del 1828, *L'assedio di Firenze* del 1836, *Beatrice Cenci* del 1853) che oltre ad essere ambientati in epoche passate hanno tutta una serie di caratteristiche melodrammatiche che sembrano essere passate di moda. "Come mai è venuto in mente al signor F. G. Monachelli di scrivere un romanzo Guerrazzi? E vogliamo dire alla Guerrazzi della seconda maniera" si legge nella "Nuova Antologia" del 1895. L'anno successivo nel "Fanfulla della domenica" a proposito dell' *Orfana della stella*, si legge. "L'epico episodio delle *Cinque giornate* è un intermezzo pieno di vita, riboccante di sentimento, che ci riporta a una vecchia scuola, quella appunto del Guerrazzi, il quale non potendo combattere una battaglia scriveva un libro" (FD, 16 agosto 1896, n. 33, *Nuovi libri*).

### *Il romanzo storico e la storia del romanzo*

Finora abbiamo visto il romanzo come uno studio della società, in cui lo “studioso” è il romanziere che dopo lunghe osservazioni scrive la sua opera per dare conto di quello che succede a certi “caratteri” in determinate situazioni.

Ci sono romanzi che però non hanno queste caratteristiche o per lo meno non le seguono alla lettera. Queste due tipologie, che si differenziano e si distinguono apertamente dal romanzo - studio, si possono riassumere principalmente con il genere del “romanzo storico” e con quello del “romanzo d'intreccio”. Il primo è un genere, affermato, riconosciuto e con segni identificativi abbastanza chiari, che pur non avendo mai smesso di essere praticato, viene talvolta identificato con il passato, con la “vecchia scuola”, con qualcosa che non è più necessariamente utile o gradito al pubblico. L'altro è un genere invece che viene praticato in contemporanea, ma che si dice riguardare altri ambiti e altri pubblici. Sono quindi due forme che segnano il confine del romanzo moderno, sia da punto di vista diacronico che da quello sincronico.

Il romanzo storico è ovviamente l'antesignano del “romanzo-studio”, perché pone al centro le vicende umane “la grandezza di Scott sta nel dare vita umana a tipi storico – sociali” scrive Gyorgy Lukacs nella sua analisi sul genere<sup>307</sup>. Il romanzo storico, inteso come un racconto ambientato in un'epoca del passato più o meno lontana in cui si trovano sia elementi possibilmente veritieri (personaggi ed eventi realmente esistiti ed avvenuti) sia caratteri d'invenzione, gode certo in Italia di uno status particolare<sup>308</sup>, dato che l'unico capolavoro riconosciuto della letteratura narrativa italiana, *I Promessi Sposi*, era classificabile come il più classico dei romanzi storici e “si erge come un colosso isolato nella produzione narrativa a lui contemporanea”<sup>309</sup>. In seguito Alessandro Manzoni aveva ripudiato il genere, o meglio aveva criticato l'impostazione del genere, intimamente contraddittorio, che permetteva di mescolare liberamente storia e invenzione in un ambito non poetico<sup>310</sup>, ma questo atteggiamento non aveva diminuito l'importanza della sua unica opera narrativa nel contesto italiano. È proprio attraverso l'imitazione scottiana, comunque, che nella prima metà del secolo, “la narrazione prosastica comincia a costituire il fulcro energetico del sistema istituzionale della letteratura

<sup>307</sup> G. Lukacs, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965, p. 25.

<sup>308</sup> Per una rapida ricostruzione della fortuna del romanzo storico nella prima parte del XIX secolo in una dimensione europea vedasi del “primato della prosa”, della prosa narrativa, in modo particolare, del romanzo in modo più ancora particolare” (A Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. II. Dalla decadenza al Risorgimento*, op. cit., pp. 450 e ss).

<sup>309</sup> Ivi, p. 505.

<sup>310</sup> A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*. Si tratta di una lettera – aperta indirizzata a Goethe e redatta a partire dal 1828 con un “duplice obiettivo: critico e propositivo. Liquidava un genere e ne tiene a battesimo uno nuovo, sancisce la morte del romanzo storico e serve da premessa teorica a quella narrativa del “vero” che trova nella *Colonna infame* un originalissimo modello” (G. Tellini, *Sul romanzo di primo ottocento in Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, tomo II, Roma, Salerno editrice, 2000, p. 923).

moderna”<sup>311</sup> in Italia.

Sempre al romanzo storico era riconosciuta un notevole contributo alla casa risorgimentale, grazie alla sua capacità di prestarsi a scopi patriottici, “per scuotere il popolo e per dare battaglia ai tiranni”<sup>312</sup>, scrive Dario Carraroli nelle sue *Considerazioni su romanzo in Italia*. Oltre al contributo alla redenzione della patria, al romanzo storico era però anche notoriamente assegnato un posto ormai secondario, superato dagli eventi storici e difficilmente ripetibile all'interno dello spazio letterario di fine secolo. Carraroli nel 1876 scrive:

il danno dell'arte fu compensato largamente dall'incremento che ne trasse il sentimento della patria. Giustizia vuole adunque che se noi non possiamo considerare i nostri romanzi storici come monumenti duraturi d'arte, li guardiamo come una pagina gloriosa della storia nazionale, nella quale è scolpita l'onta del giogo straniero, l'impazienza d'infrangerlo, le speranze e i preparativi delle lotte vicine che facevano battere i cuori di virili emozioni. Questo è il suo merito principale, poiché del resto quanto l'arte serve a uno scopo, sia pure nobile e santo, non crea opere durevoli. L'arte deve vivere in mondo superiore alle umane passioni; il suo dominio è nelle più altre regioni della fantasia, e quando discende dalla sua maestosa altezza per mescolarsi agli umani interessi di degrada e rinuncia al più bel pregio che la fra grande: l'indipendenza”<sup>313</sup>

Anche un altro autore, Francesco Guardione, diversi anni più tardi, trattando *La letteratura contemporanea in Italia*, riconosce che “se il romanzo in Italia, dal Manzoni al Guerrazzi, trattò la storia e la politica, e seppe, infiammando, divulgare il sentimenti di patria, dopo si ridusse a gretta imitazione, presentando appena un nuovo tentativo col Giovagnoli”<sup>314</sup>. Non tutti sono d'accordo su questo punto: Ferdinando Martini per esempio ritiene che “se si fosse dato retta al quietismo e alla rassegnazione cristiana del Manzoni l'Italia non si sarebbe mai fatta: meglio è stato porgere le orecchie alla collere possenti del Guerrazzi: ma *I promessi sposi* dureranno perché dei libri più originali e più veri che abbia la letteratura: morra la *Battaglia di Benevento* dove non è ombra di umanità nei sentimenti de' personaggi, non ombra di verità nelle parole colle quali essi si esprimono”<sup>315</sup>. In ogni caso, l'essere stato di aiuto alla causa nazionale sembra essere necessariamente punito con l'oblio: anche Capuana, nell'introduzione di una raccolta di articoli del 1885, sostiene che il D'Azeglio e il Guerrazzi “congiuravano, battagliavano, agivano da patrioti” ma non facevano “dell'arte pura e semplice”, che invece il nuovo realismo si pone come obiettivo<sup>316</sup>.

In un articolo del “Fanfulla della domenica” datato 1893, Renato Dalma scrive che “quanto fra

<sup>311</sup> G. Rosa, *Dal conforto esemplare alla vendetta: il patto narrativo dell'Ottocento italiano in Scrittore e lettore nella società di massa: sociologia della letteratura e ricezione. Lo stato degli studi*, op. cit., p. 16.

<sup>312</sup> D. Carraroli, *Considerazioni sul romanzo in Italia: lettura*, Rovigo, Regio Stabilimento Tipo – Litografico del Cav. Minelli, 1876, p. 7. Qualche pagina più avanti aggiungerà: “Si ha un bel dire che il romanzo crea nella società delle passioni artificiale, ma chi mi potrebbe asseverare ch'esso non ebbe alcuna parte in quei miracoli di valore che onorarono il nome italiano nelle novissime ed infelici battaglie nostre?”

<sup>313</sup> Ivi, p. 14.

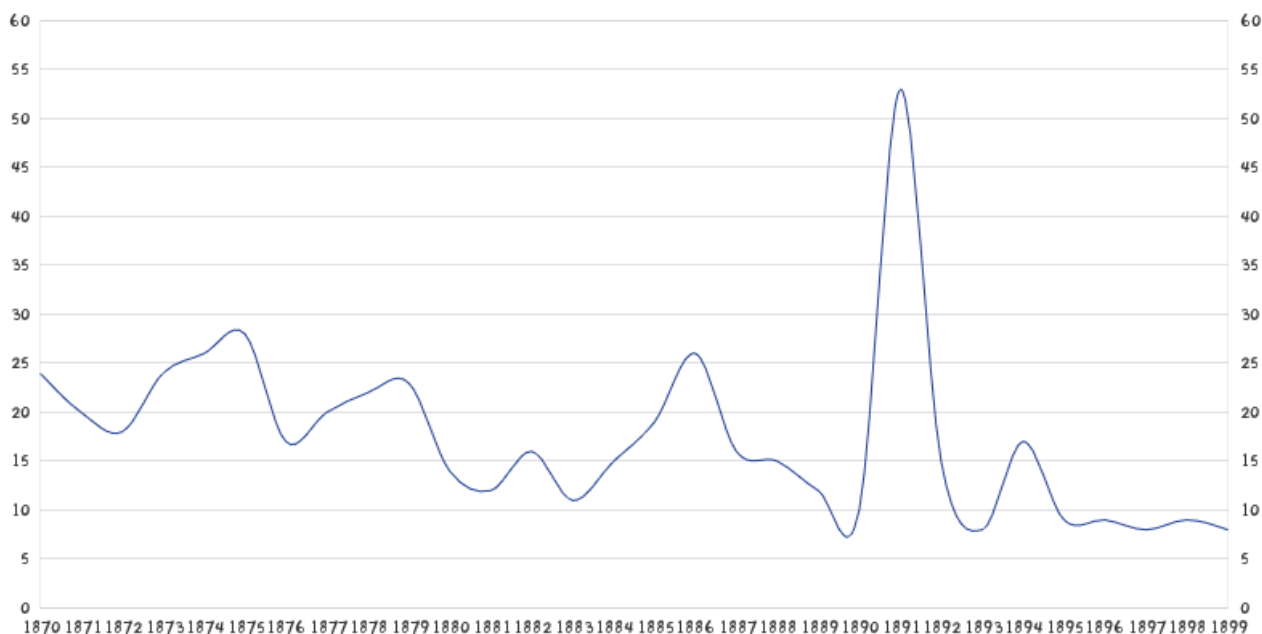
<sup>314</sup> F. Guardione, *La letteratura contemporanea in Italia: libro uno*, Palermo, Libreria internazionale L. Pedone Lauriel, 1890, p. 119.

<sup>315</sup> RS, 6 gennaio 1878, n. 1, v. 1, *Il realismo in arte*.

<sup>316</sup> L. Capuana, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, p. III.

noi, appena dopo il breve periodo manzoniano, il pubblico cominciò a far le grinze di chi morde a un frutto acerbo dinnanzi ai soggoli alla signora di Monza e alle spadine lucenti alla Lucina Mondella, i nostri romanzieri gittarono per la finestra la parrucca del romantico illustre milanese e si provarono a indossare una zimarra forestiera, tedesca, od inglese o francese: a preferenza francese. E non fu male del tutto. Il romanzo storico – politico non aveva più ragione di essere perché l'unità d'Italia era fatta<sup>317</sup>. Allo stesso modo Fogazzaro aveva lasciato intendere nella sua prolusione del 1872, quindi di molto precedente, che “quei romanzi storici (...) sono quasi sempre ombre senza vita”<sup>318</sup>. Pensiero simile è espresso da Pompeo Molmenti, che, parlando dell'opera di Giulio Carcano nel 1873, scrive: “Il bozzetto domestico, come trovasti fra gl'inglesi, è un genere di letteratura quasi sconosciuto fra noi, ed è l'unico campo in cui possa mietere ancora il romanziere, giacché i castelli feudali, ed i tornei, e i menestrelli, e i chiari di lana che erano i soliti argomenti dei romanzi, sono tenuti in uggia”<sup>319</sup>.

Comunque questo genere che sin dai primi anni settanta – e a parere di molti – sempre essere superato, continua ad essere praticato. È tra l'altro, l'abbiamo già accennato, uno dei pochi sottogeneri del romanzo individuabili a partire dal titolo e dal sottotitolo: si può quindi affermare che in Italia negli ultimi trent'anni del XIX secolo ci sono diversi scrittori che si dedicano alla redazione di romanzi definiti storici ma si passa da una media di circa 20 all'anno negli anni Settanta ad una media di dieci nell'ultimo decennio del secolo.



Abbiamo anche accennato nel capitolo precedente che il romanzo storico tende a provincializzarsi, ovvero a perdere attrattiva per gli autori che hanno la possibilità di pubblicare nei grandi centri editoriali, Milano in primis, anche se la presenza di tal Mario

<sup>317</sup> FD, 1 ottobre 1893, n. 40, *la sincerità in arte*.

<sup>318</sup> A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, Vicenza, Ermes Jacchia, 1928, p. 27.

<sup>319</sup> P. Molmenti, *Impressioni letterarie*, Venezia, Stabilimento Tipografico del Rinnovamento, 1873, p. 99.

Mariani, autore di 50 romanzi storici in un anno nel 1891, perturba un po' i conteggi: infatti se escludiamo questo autore "dubbio", sono Roma e Firenze le città che pubblicano in maggior numero di romanzi storici negli anni novanta. Allo stesso modo le case editrici che pubblicano romanzi storici nell'ultimo decennio del secolo sono Tommasi, editori di Mariani, Salani e Perino, che abbiamo identificato come produttrici di romanzi "popolari". Secondo Gino Tellini il romanzo storico conosce un percorso involutivo che "ne ha propiziata la degradazione in merce di facile consumo"<sup>320</sup>. In ogni caso anche una casa editrice di peso come Treves non disdegna di pubblicare romanzi definiti chiaramente storici, fino al 1896.

Com'era accolto il romanzo storico dai critici che scrivevano per i periodici? Questo cambia non soltanto nel tempo ma anche da rivista a rivista. Dei 57 romanzi recensiti nella "Nuova Antologia" negli anni Settanta, tredici sono romanzi storici. Il numero scende a cinque su 66 negli anni Ottanta, e a quattro su novanta negli ultimi dieci anni del secolo. Per il "Fanfulla della domenica", si tratta di quattro romanzi su 77 negli anni ottanta, e di due romanzi su 141 nell'ultimo decennio: non sembra che il genere in sé, riscuota quindi la simpatia della stampa letteraria.

Negli anni Settanta la "Nuova Antologia" risulta in ogni caso sostanzialmente favorevole al genere. Nel 1874 viene recensito *Pietro Carnesecchi: storia fiorentina del secolo XVI*, di Giuseppe Bandi<sup>321</sup>: nell'articolo, oltre a lodare il libro, si fa una distinzione tra lo storico, che deve avere il requisito dell'imparzialità assoluta, e il romanziere che "deve presentarci le persone che fa agire, deve essere il vincolo vivente, fra il lettore e la sua creazione"<sup>322</sup>. Sempre nel 1874, viene recensito il libro *Spartaco: racconto storico del secolo VII dell'era romana*, opera di Raffaello Giovagnoli, scrittore indefesso di romanzi storici di argomento in questo caso romano – un piccolo Dumas della Roma pagana, lo definisce Gino Raya<sup>323</sup>. È un romanzo che conoscerà una lunga e copiosa fortuna, e che, pur del tutto dimenticato in Italia, sarà tradotto e pubblicato nei paesi dell'Unione Sovietica fino a giorni nostri<sup>324</sup>. Il recensore scrive: "Il romanzo storico, di cui il Manzoni dette il più bell'esemplare e poi la più severa condanna, continua ad aver cultori tra noi; e nella schiera de' più valenti merita di esser collocato il signor Giovagnoli in grazia al suo *Spartaco*": generalmente soddisfatto della riuscita del romanzo il critico augura all'autore di "proseguire con crescente lena negli studii sì bene iniziati, e al romanzo di comparirci presto davanti ristampato con migliore carta"<sup>325</sup>. Si tratta di un giudizio quindi positivo. Dello stesso autore è *Opimia*, romanzo che, pubblicato nel 1875, viene

<sup>320</sup> G. Tellini, *Sul romanzo storico di primo ottocento*, op. cit., p. 930.

<sup>321</sup> Giuseppe Bandi, nato nel 1834 in provincia di Grosseto, militare, laureato in legge, garibaldino dei Mille, scrive tre romanzi, tutti di argomento storico, pubblicati a Firenze.

<sup>322</sup> NA, 1874, v. 25, p. 250 *Bollettino bibliografico*.

<sup>323</sup> G. Raya, *Storia dei generi letterari: il romanzo*, Milano, Vallardi, 1950, p. 233.

<sup>324</sup> L'ultima di numerose edizioni di *Spartak* in russo è stata pubblicata a Mosca è del 2008. Nel 1986 è stato tradotto in Kirgizstan. Risultano anche edizioni in Georgia, Ungheria, Bielorussia e Ucraina. Giovagnoli nasce nel 1838 a Roma, è un insegnante pubblicitista e farà anche una carriera politica abbastanza notevole: per cinque legislature sarà deputato. Scrive una decina di romanzi, buona parte ambientati in epoca romana.

<sup>325</sup> NA, 1875, v. 28, pp. 540-541, *Bollettino bibliografico*.



raccomandato caldamente, perché “è un lavoro d'arte e di storia che merita di andar per le mani di tutti”<sup>326</sup>. L'anno successivo, la “Nuova Antologia” recensisce ancora un altro romanzo storico di Giovagnoli, *Plautilla*, di cui si parla sempre in termini lusinghieri<sup>327</sup>. Anche un romanzo come *Rivoluzione in miniatura* di Cesare Donati<sup>328</sup>, che si occupa degli eventi del 1848 in un piccolo paese della provincia di Modena, viene raccomandato come la “miglior forma del romanzo storico, addidata già dal Manzoni con un esempio stupendo”<sup>329</sup>. Nel 1878 recensisce *Isabella Clara: racconto* di Giovanni Battista Intra<sup>330</sup>, professore esperto di storia mantovana, autore di soli romanzi storici, e l'incipit recita così: “poiché oggidì i romanzi tradotti da lingue straniere nella nostra invadono i giornali, ed escono di continuo in volumi, sono lodevoli quei nostri scrittori che si valgono di questo genere di letteratura per mettere in luce degli episodi mal noti o caduti in oblio, di storia italiana”<sup>331</sup>. Nel 1881, occupandosi sempre di un romanzo di Intra, l'anonimo recensore scrive: “il lavoro che abbiamo esaminato (*La bella Ardizzina*) trovasse tanti lettori quanti romanzi *veristi*, che di vero non hanno che le oscenità”<sup>332</sup>. Nel 1879 compare una lunga recensione firmata da J. De Martino che si occupa per una decina di pagine di *Teodora*, romanzo storico del non meglio specificato A. Ricci. La recensione è un episodio abbastanza anomalo perché, oltre ad essere particolarmente dettagliata, è anche intitolata *Rassegna Letteraria* (in un periodo la rivista non è ancora eccessivamente fidente nei confronti della narrativa che veniva sempre collocata in una sezione separata rispetto alla letteratura in senso lato); prima del lungo riassunto della trama si legge che “In Italia ragioni storiche, che non saranno qui da me analizzate e che pure trovano un raffronto nel torpore che ha invaso da più e più anni le menti, ci dettero il romanzo storico per eccellenza col Manzoni, Ma non ci hanno dato il romanzo intimo, la storia della coscienza, il romanzo moderno”<sup>333</sup>. Poi il critico si spreca in lodi sperticate.

Ma i tempi cambiano e i commenti non sono tutti uguali: parallelamente alle lodi per l'iniziativa degli autori che si cimentano nel romanzo del passato (considerato tradizionalmente nobile, e capace di elargire nuove conoscenze ai lettori grazie alla sua doppia natura), si comincia a trovare qualche rimostranza contro che non sembra più corrispondere alle necessità dei tempi correnti. Già nel 1876, a proposito di un breve romanzo di Anton Giulio Barrili, *Come un sogno*, pur parlando in maniera estremamente positiva, il critico non è

<sup>326</sup> NA, 1875, v. 30, p. 212, *Bollettino bibliografico*.

<sup>327</sup> NA, 1876, v. 3, p. 922, *Bollettino bibliografico*.

<sup>328</sup> Cesare Donati è un autore di novelle e di romanzi di origine romagnola che però passa buona parte della sua vita in Toscana: è spesso indicato come esempio di buona lingua. Impiegato del ministero della Pubblica Istruzione, in carriera pubblica cinque romanzi, quattro tra il 1874 e il 1883. nasce nel 1826.

<sup>329</sup> NA, 1877, v. 5, p. 515, *Bollettino bibliografico*.

<sup>330</sup> Giovanni Battista Intra (1832 – 1907) nasce in provincia di Bergamo. Insegnante, scrive otto romanzi di argomento per lo più storico, cinque dei quali pubblicati a Milano dalla Tipografia della Perseveranza.

<sup>331</sup> NA, 1878, v. 11, p. 357, *Bollettino bibliografico*.

<sup>332</sup> NA, 1881, v. 34, p. 797, *Bollettino bibliografico*.

<sup>333</sup> NA, 1878, n. 13, p. 372 *Rassegna Letteraria*. In un'altra rivista, la “Rassegna Settimanale”, si parla di *Teodora* solo perché è “stato strombazzato su parecchio giornali politici ed anche letterari come un'opera meravigliosa che segnava il rinnovamento del romanzo in Italia” (RS, 25 maggio 1879, n. 73, *Bibliografia: letteratura*).

convinto che sia una buona scelta quella dell'ambientazione medievale:

Ma è egli proprio vero che nella vita moderna tutto sia materialità e che manchi nelle manifestazioni della vita nostra presente ogni senso d'idealità? Non lo crediamo. Al postutto poi, se lo studio del Medio Evo è senza dubbio letterariamente utile, opere letterarie veramente durevoli sono quelle soltanto che s'ispirano alla realtà presente. In questo rispetto al grazioso racconto del signor Barrili ha il difetto di esser scritto sotto la preoccupazione letteraria di un'epoca distante assai dalla nostra, e manca quindi di efficacia; cosa del resto che l'Autore ha implicitamente ammesso intitolando il suo racconto: *come un sogno*<sup>334</sup>.

Nel 1878, un imitatore di Giovagnoli, Pier Ambrogio Curti<sup>335</sup>, pubblica una *Livia Augusta* che non suscita l'entusiasmo del recensore “Per quanto il genere vada da qualche tempo perdendo terreno, nondimeno ogni tanto la toga torna fuori. È la moda che passa, ed auguriamoci che passi presto. È un fatto incontestabile che quel certo risveglio negli studi storici dell'antica Roma, manifestando in Italia dal 1870 in poi, se ha prodotto alcunché di buono ha pure generato questo malanno, ché ha indotto a scriver romanzi e commedie una quantità di brave persone nate evidentemente a tutt'altro genere di lavori”. Il critico contesta l'erudizione da vocabolario, rispettabile quanto si vuole “ma per credere che possa allettare bisogna avere una gran fede nella pazienza dei lettori”<sup>336</sup>, soprattutto non approva quella che si potrebbe dire “pigrizia” dell'autore che si risparmia la fatica “prendendo dalla storia un'azione qualunque per risparmiarsi la briga di immaginarla, e tentando di riprodurre di là qualche carattere, resuscitato Dio sa come, compito certo più facile e anco in generale più apprezzato, che non sia quello di osservare e riprodurre le movenze dei caratteri dall'andamento della vita reale”. Nel 1882, quando sempre nel *Bollettino bibliografico*, si commenta *Valentina Visconti* di Luigi Pavia<sup>337</sup>, racconto del secolo XIV, l'anonimo recensore scrive:

Il romanzo storico non incontra gran fatto ai tempi che corrono, i gusti del pubblico; pare anzi che questo non voglia più saperne di simil genere di letteratura. Non ostante però questa indifferenza anzi diremo meglio questa ostilità, che ogni dì si fa più manifesta, del pubblico contro i romanzi o racconti storici, non sono pochi gli scrittori che ancora si lasciano tentare da tal genere di lavoro forse perchè trovando sommamente difficile inventare un'azione, trovano più comodo e più facile servirsi dei materiali che loro anno apprestato gli storici<sup>338</sup>

E conclude parlando di “tutti gl'ingredienti della vecchia scuola”. Nel 1885, parlando di *Diana Leonard*, ambientato in pieno “decimosettimo”, il recensore è molto drastico con Gaetano Leonello Patuzzi<sup>339</sup>: “se lo scrittore s'è illuso di destare l'interesse e di accaparrarsi il favore del

<sup>334</sup> NA, 1876, n. 29, p. 242, *Bollettino bibliografico*.

<sup>335</sup> Curti nasce nel 1819 a Milano. La sua produzione romanzesca è dubbia. Nella banca dati sono stati censiti due romanzi.

<sup>336</sup> NA, 1878, v. 11, p. 548-549, *Bollettino bibliografico*.

<sup>337</sup> Luigi Pavia, milanese, nasce negli anni cinquanta e si dedica oltre che all'insegnamento e alla redazione di grammatiche, alla stesura di romanzi: ne pubblica in volume cinque.

<sup>338</sup> NA, 1882, n. 34, p. 390, *Bollettino bibliografico*.

<sup>339</sup> Patuzzi nasce nel 1841 a Bardolino del Garda, in Veneto. È insegnante e nella banca dati sono censiti quattro romanzi a suo nome, pubblicati per lo più a Verona.

maggior numero dei lettori, s'è ingannato del tutto”. Gli lascia però aperta la possibilità di aver fatto “opera artistica”<sup>340</sup>.

I romanzi storici cominciano a scarseggiare tra le pagine della rivista che prima si augurava trovassero più lettori che i romanzi naturalisti. Nel 1894 nella “Nuova Antologia” viene redatta una recensione a proposito di *Castruccio* di Vittorio Bacci<sup>341</sup>, la critica non è né più lusinghiera né più ottimista:

L'opera del signor Bacci (lodato autore di scritti letterari ed educativi) è preceduta da un Proemio del prof Angelo De Gubernatis, in difesa del romanzo storico, che, secondo lui, può rifiorire in Italia quando sia composto con garbo e con piena cognizione della età presa a descrivere. Or qui gioverebbe fare una distinzione fondamentale: giacchè vi sono due sorta di romanzi storici, quelli in cui hanno parte principale uomini veramente storici, e quelli che invece mettono in scena persone fittizie, mentre le grandi figure e gli avvenimenti della storia vi appaiono soltanto nello sfondo e in lontananza. Questa seconda maniera (di cui sono esempio magistrale i *Promessi sposi*), può certamente rivivere sotto la mano di un vero e dotto artista; ma quanto alla prima è lecito dubitarne. Ed alla prima appunto appartiene il lavoro che annunziamo<sup>342</sup>.

Proseguendo nel commento, l'autore della recensione scrive che “il vizio del genere dà al complesso un'impronta convenzionale rendendo impossibile la perfetta fusione dell'elemento storico coll'elemento fantastico”.

Abbiamo visto che nella “Nuova Antologia” l'atteggiamento generale verso il romanzo storico, pur tenendo conto della natura composita della redazione, cambia nel corso del tempo: da giudizi neutri, che consideravano del tutto normale il fatto che si potesse scrivere un romanzo storico, si passa ad una forma di perplessità nei confronti della pratica di un genere che non sembra essere più adatto alla società del tempo. Per una rivista come il “Fanfulla della domenica” le cose non sembrano essere molto diverse. Normalmente viene rilevato che il romanzo storico è passato di moda: uno dei primi romanzi recensiti dall'appena fondato “Fanfulla” è *L'ebrea e l'assedio di Mantova* di Riccardo Bonati<sup>343</sup>: pur non censurando completamente il lavoro, il critico che redige il breve commento si sente di dover consigliare al signor Bonati, di purificare “la sua vena; volgendo quell'acume di osservatore ch'ei palesa in più luoghi, a studiare i casi e le persone che gli si avvolgono attorno”. E aggiunge: “Tutte le forme letterarie hanno il loro momento; e quello del romanzo storico è forse passato da un pezzo”<sup>344</sup>. Si può notare che il romanzo, oltre ad essere pubblicato a Mantova, tratta la storia di Mantova, il che è un altro indizio a favore della provincializzazione del romanzo storico: non si sa nulla dell'autore ma non sarebbe stupefacente che fosse anch'esso originario di Mantova. Il romanzo storico non è però solo uno strumento per riscoprire tradizioni locali, dato che spesso

<sup>340</sup> NA, 1885, n. 50, p. 382, *Bollettino bibliografico*.

<sup>341</sup> Vittorio Bacci è un insegnante toscano: laureato a Pisa, nasce nel 1840. questo è il suo unico romanzo. Per il resto della sua carriera di scrittore si occupa principalmente di critica e storia della letteratura.

<sup>342</sup> NA 1894, v. 52, p. 558, *Bollettino bibliografico*

<sup>343</sup> Su Bonati non si sono raccolte notizie biografiche: si sa che è un autore teatrale. Questo è il suo unico romanzo, pubblicato a Mantova.

<sup>344</sup> FD, 3 ottobre 1880 n. 40. *Libri nuovi*.

si occupa di epoca romana: il trattamento che subisce però non è diverso; parlando di *Senatori e tribuni di Roma* di Alessandro Filippi<sup>345</sup> un recensore del “Fanfulla” lo definisce un “anacronismo” e spiega: “poteva comprendersi quando si scriveva un libro non potendosi combattere una battaglia”<sup>346</sup>. Non più ottimista è il critico della “Gazzetta Letteraria” davanti a *Papa sisto: storia del secolo XVI* “narrata da Luigi Capranica”<sup>347</sup>:

Povero romanzo storico! Condotta a un tratto alla perfezione in Italia da Alessandro Manzoni, poi da questo autore medesimo crudelmente condannato come un genere falso, ibrido, impossibile, ebbe ancora qualche poco e rato bagliore e quindi cadde, temiamo pur troppo irremissibilmente da un altro genio compagno a quello che dettò i *Promessi sposi* non verrà a trarlo di nuovo in alto. Gli stessi più lodati romanzi storici italiani non tennero dietro ai *Promessi sposi*, come il *Marco Visconti* del Grossi, l'*Ettore Fieramosca* e il *Nicolo de' Lapi* dell'Azeglio, mettiamoci anche la *Margherita Pusterla* del Cantù, quantunque non privi certo di meriti propri e specialmente il primo, per il favore che ebbero lo dovettero, ancora più che a se stesso, all'influsso esercitato sulle menti dei lettori di quell'epoca del grande trionfo del romanzo manzoniano, alla voga in cui quel capolavoro aveva messo tal genere di scrittura, furono un'eco sempre via via indebolito di quel successo. Se venissero fuori oggidì, mettiam pugno che troverebbero lettori svogliati, critici mal disposti e un pubblico indifferente per non dire ostile.

Spesso quando un romanzo storico viene preso in considerazione da un recensore viene in qualche maniera rievocata la “questione del romanzo storico”, ovvero della pertinenza della sua esistenza tra i generi romanzeschi. Per esempio trattando di *Messalina* di Raffaello Giovagnoli, il critico della “Gazzetta letteraria”, Giuseppe Depanis, specifica all'inizio:

Non ho nessun prurito di scendere in campo a combattere pro o contro il romanzo storico. In letteratura credo che ogni forma abbia la sua ragione di essere: corrispondere più o meno ai gusti, alle abitudini e alle tendenze del tempo; ma se il soffio dell'arte lo anima essa vivrà sempre bella e robusta, come vivranno i *Promessi Sposi* del Manzoni e la *Guerra e la Pace* del Tolstoj – i due romanzi storici che più mi abbiano colpito perchè non infronzolano con banalità romantiche la storia, ma descrivono l'ambiente nel quale un determinato fatto storico si è avverato od alcune figure storiche si sono prodotte<sup>348</sup>.

Del resto il motivo pregnante per cui si immaginava un romanzo storico, basato più o meno credibilmente su documenti, si ritrova nella necessità, ora non più concretamente indispensabile, di dare una legittimità realistica ad una storia altrimenti condannata ad essere considerata una semplice invenzione. Nel 1883, commentando *Il conte Lucio* di Marcotti, la recensione della “Gazzetta letteraria” recita così:

Donde diamine il sig. Marcotti abbia scavate fuori le *Memorie* del soldato *Trifone Bisanti* le quali hanno data all'autore la trama di questo romanzo, certamente non si potrebbe affermare, abbenchè egli citi in fondo al volume un archivio imperiale di Vienna. Ma tutti sanno oramai quante bugie siano permesse in fatto di citazioni ai romanzieri, dappoichè una siffatta finzione ha dato anche ad Alessandro Manzoni la veste per il suo capolavoro. Del resto, che ci importa a noi di sapere se il sig. Marcotti abbia piuttosto spolverato le *Memorie* del suo eroe fra gli scaffali di una biblioteca e se non gli sieno balzate fuori dal

<sup>345</sup> Non ci sono notizie biografiche su Alessandro Filippi, a parte che è un avvocato. Questo è il suo unico romanzo.

<sup>346</sup> FD, 15 maggio 1895, n. 19, *Libri nuovi*.

<sup>347</sup> GL, 1877, n. 3, *Bibliografia*.

<sup>348</sup> GL, 1 agosto 1885, n. 31, *Tra romanzi e romanzieri*.

cervello e dalla fantasia ch'egli ha robustamente nutriti di profonde cognizioni storiche, conquistate a prezzo di coscienziosi studi del mondo antico?<sup>349</sup>

Si potrebbe immaginare che nel corso del tempo intervenga, almeno in parte una forma di specializzazione della storia come disciplina a parte, soprattutto con il formarsi delle carriere universitarie e della cattedre d'insegnamento collegate ai vari ambiti. Stando a quello che si legge, se è vero che esiste una differenziazione tra lo storico e il romanziere-storico, non sembra che l'effettiva diminuzione d'interesse per il genere sia dovuta ad una forma di doppia professionalizzazione che distanzia le due categorie e le fa ritirare in due spazi diversi e distaccati. In realtà il romanzo storico sembra presupporre il ricorso a metodi che si possono definire storici: in alcune occasioni viene ricordato il ricorso ad archivi e a documenti storici per la compilazione di un romanzo ambientato nel passato, come nel caso de *Il Marchese di Felino*, pubblicato da Licurgo Cappelletti<sup>350</sup> nel 1885 e commentato nella “Nuova Antologia”. L'autore dice di aver lavorato “sulle importanti carte e curiose che si trovano nell'Archivio di Stato e nella R. Biblioteca Parmense e sulle monografie di Carlo Nisard, d'Emilio Casa e di Pietro Martino le quale trattano assai diffusamente del Marchese di Felino”<sup>351</sup>. In generale, se si critica il romanzo storico perché non più adatto ai tempi, non sembra essere rilevata l'esistenza di un'altra strada possibile, la “ricerca storica” più o meno professionale, a cui i vari autori potrebbero dedicarsi con la loro passione documentaria: Cappelletti scrive d'altra parte sia romanzi storici che saggi storiografici, due modi considerati entrambi legittimi di dare sfogo alla propria erudizione. È molto interessante, sotto questo punto di vista un brano Giovanni Battista Intra, autore già citato di romanzi storici di ambientazione mantovana, che nel 1879 scrive un lungo saggio pubblicato sulla “Rivista europea”, intitolato *La storia di un libro: studio critico psicologico tratto dal vero*. Si tratta della narrazione in prima persona della stesura di uno dei suoi romanzi, dalla nascita dell'idea alla pubblicazione e ricezione della critica. L'autore parla di una grande opera preliminare di documentazione che serve per poter impostare il lavoro. Ma non è l'unica difficoltà. Quella più pressante sembra essere la giustificazione del genere prescelto. Per spiegare la sua iniziativa, scrivere un romanzo e per lo più storico, l'autore inscena un dialogo con un “collega nella commissione conservatrice dei monumenti”.

- Da qualche giorno ti veggo molto affaccendato; scommetto, che ti sei accinto a qualche nuovo lavoro.
- Oh che vuoi? Scribacchio giù qualche cosa tanto per passare bene male questa eterna invernata.
- Spero bene però, che non scriverai un altro romanzo storico.
- E perchè?
- E me lo domandi? Ho io d'uopo di dire a te, che il romanzo storico è una composizione ibrida,

<sup>349</sup> GL, 21 aprile 1883, n. 16, *Bibliografia*.

<sup>350</sup> Licurgo Cappelletti (1842 – 1921) è un insegnante che oltre a scrivere tre romanzi, si occupa moltissimo di storiografia. Nasce a Piombino, in Toscana.

<sup>351</sup> NA, 1885, v. 54, p. 549, *Bollettino bibliografico*.

un controsenso, condannato già inesorabilmente da chi ne fu il più autorevole maestro da chi ne fu il più autorevole maestro...

- sì, sì, comprendo tutto quello che vuoi dire.
- E dunque?
- Dunque io scrivo ancora un romanzo storico. (...) So (...) che il Manzoni condanna il romanzo storico; so che lo condanna la logica, lo condannano molte persone serie, e della materia competenti; ma so pure che il pubblico lo preferisce a tanto altri generi di letteratura; che per esso si appassiona, e ne fa la sua lettura prediletta; io poi soggiungo per mio conto, che non lo trovo né così dannoso, né così inutile, come troppo rigorosamente si asserisce.
- Il gusto di una parte del pubblico non prova nulla, col tuo ragionamento si dovrebbe dire, che anche le esecuzioni capitali sono uno spettacolo dilettevole, perché gran parte del pubblico ne è avida, e corre sempre ad assistervi; (...) Ma lasciamo il pubblico, i gusti del quale non possono modificare le leggi eterne del vero, del bello, del buono. Come puoi sostenere seriamente, che il romanzo storico non sia un genere di letteratura dannoso? Esso mette insieme il vero coll'immaginario, confondendo questo con quello, presenta bello il deforme, e deforme il bello, quando la cosa giovi a' suoi intenti drammatici, inventa affetti, passioni, dialoghi, e li attribuisce a persone, che forse non li sognarono mai; finito il libro, il lettore non sa più cosa credere, non sa più discernere la storia dell'invenzione, è tratto a dubitare di ogni cosa; e così la confusione, l'incertezza, l'equivoco, sono i soli frutti della sua lettura.
- Ti rispondo subito; premetto che io parlo del romanzo storico, non de' miei romanzi, ch'è io posso scrivere le più bislacche cose del mondo senza che il mio esempio tolga peso alla forza dei miei ragionamenti. Io romanzo storico bene scelto, coscienziosamente studiato e con accuratezza condotto, non debbe ingenerare confusione o dubbi di sorta; il fondo suo è nella essenza istessa della storia, reali sono i personaggi che primeggiano, veri gli avvenimenti più importanti, e per guarentigia del lettore si citano a più di pagina le fonti, a cui l'autore ha attinto, e se ne discute la credibilità. Vi ha poi una parte, non immaginaria, ch'è di prettamente immaginario non v'ha da esser nulla, ma che diremo abbandonata alla discrezione, al buon senso, alla divinazione dell'autore; che sarebbero i dialoghi, l'analisi psicologica, le descrizioni degli abiti, delle case, delle pubbliche feste, qualche personaggio secondario, qualche avvenimento accessorio, e così via; ma anche in siffatta regione l'autore coscienzioso non può sbizzarrirsi a suo talento, lasciare libero il corso alla fantasia; egli che debbe aver a fondo studiato il suo argomento, che debbe essersi trasportato collo spirito a que' tempi; darà la verità storia anche alle cose, su cui la storia tace; non inventando mai dove la storia parla, riempirà le lacune, dove essa è muta. Farà parlare i suoi personaggi? Ma questi useranno parole, esprimeranno idee, quali effettivamente avrebber dovuto usare ed esprimere; descriverà abiti, appartamenti, feste ma li descriverà con quelle foggie, con quelle decorazioni, con quelle cerimonie che a noi sono tramandate dalla storia. Il romanziere, che si scostasse da queste norme, che procedesse, secondo il capriccio suo, non sarebbe più uno scrittore serio, sarebbero un idiota o un falsario. Quanto poi agli affetti, alle passioni, alle loro crisi, siccome queste sono di tutti i tempi, di tutti i luoghi, se l'autore è bene addentro nella psicologia, se ha profondamente meditato sul cuore umano, se ne conosce le più riposte latebre, e ne sa notomizzare gli impeti generosi come le debolezze, farà un lavoro vero, quindi storico. E allora, che cosa volete di più? Personaggi e avvenimento veri; abiti, costumi, abitazioni, feste, spirito pubblico storici, passione cavate dalla natura del cuore umano; come può essere dannoso, come può ingenerare dubbii, confusioni un libro messo a questo modo? (...)  
Ma ti dirò di più; un tal libro non sarà di danno, ma potrà anche divenire non del tutto inutile. Vi ha delle epoche storiche, che descritte aridamente, senza la vita, che solo la forma romanzesca può infondervi, nessuno studierebbe; vi ha una classe di persone, numerosissima, per esempio i popolani, le signore, che non leggerebbero mai un libro di storia laborioso, grave, irto di documenti, seminato di polemiche, in ogni caso non gusterebbero, forse non lo comprenderebbero; tutti leggono i *Promessi Sposi*; nessuno o ben pochi leggerebbero il Ripamonti e il Tadini<sup>352</sup>.

Nel brano di Intra si confermano tutta una serie di elementi di cui avevamo dato ragione anche precedentemente, tra cui il fatto che il genere fosse ritenuto sorpassato anche a causa delle iniziative di Alessandro Manzoni. Intra giustifica la sua scelta attraverso quello che si potrebbe

<sup>352</sup> "Rivista Europea, Rivista internazionale" vol. XIII, 1879, p. 756 e ss.

assomigliare alla definizione di un metodo, utilizzando tra l'altro una terminologia (psicologia, notomizzare, cuore umano) che fanno anche del romanzo storico la descrizione realistica delle passioni umane. D'altra parte lo stesso articolo ha un titolo, *studio critico psicologico tratto dal vero*, che forse ironicamente attesta comunque che l'autore teneva conto di quelle che erano le tendenze del mondo.

Uno dei più fedeli sostenitori del genere è anche il romanziere riconosciuto come il più prolifico da tutta la critica, Anton Giulio Barrili: negli anni settanta pubblica quattordici romanzi di cui almeno la metà storici, ovvero ambientati in epoche storiche anche molto lontane, come *Semiramide: racconto babilonese* e *Diana degli Embraci: storia del 12° secolo*. Se negli anni ottanta sembra dedicarsi con più premura al romanzo di “costumi contemporanei”, negli anni Novanta dà via ad un ciclo di cinque romanzi che intitola colombiano e che si occupa dell'impresa di Cristoforo Colombo di cui si festeggia in cinquecentenario. Al primo romanzo, *Le due Beatrici*, antepone un prefazione nella quale rivendica il diritto di scrivere romanzi storici e che così viene riassunta da Depanis nella “Gazzetta Letteraria”:

Tanto il romanzo contemporaneo quanto il romanzo storico sono tessuti su documenti: l'unica differenza consiste in ciò che l'uno piglia a base questo scorcio di secolo e l'altro, per caso, il secolo decimoquinto. Vicini e dentro alle cose si corre il rischio di esser fuorviati né più né meno che lontani e all'infuori: vicini si cade nell'errore d'ingrandire i particolari, lontani in quello opposto di giudicare con un criterio a posteriori, storpiando le cause in omaggio agli effetti. In sostanza, il romanziere sia storico sia contemporaneo, si appoggi ai documenti scritti o alle proprie osservazioni, adopera un metodo identico; è l'obbiettivo che cambia, null'altro<sup>353</sup>.

Depanis non è perfettamente d'accordo e sostiene che, con il romanzo storico, “di rado il lettore riceve l'impressione della vita vissuta – impressione che talvolta basta a salvare un mediocre romanzo di costumi moderni”. Allo stesso modo però sostiene che il genere non “si debba condannare in astratto”.

Le voci più favorevoli alla pratica del romanzo storico si trovano non a caso nell'“Illustrazione Italiana”, che è edita dallo stesso editore con cui Barrili stampa la maggior parte delle sue opere, delle voci se non sempre entusiaste, comunque tendenzialmente neutre verso il genere storico, anche se opera di altri autori e di altri editori. Per esempio, *La bella Ardizzina*, che si è citata qualche riga fa, viene caldamente raccomandata ai lettori nonostante “si dice che il tempo dei racconti storici sia passato”<sup>354</sup>. In una rivista delle novità letterarie del 1885, viene segnalato e commentato *Il conte Diavolo* di Giovanni Robustelli, e l'autore ricorda che “Il Robustelli mescola la favola alla storia, al modo del Manzoni, mentre al Manzoni stesso (com'è noto), tale mescolamento un bel giorno dispacque, e finì col ripudiarlo”. Allo stesso modo però sostiene che i lettori del romanzo storico sono ancora numerosi. L'identico argomento viene

<sup>353</sup> GL, 18 giugno 1892, n. 25, *Tra romanzieri e novellieri*.

<sup>354</sup> IL, 18 dicembre 1881, n. 51, *Nuovi Libri*.

sviscerato con *Re Manfredi* di Capranica che

scrivere un romanzo storico sfidando la nuova moda che vorrebbe bandito questo genere di letteratura. Quando Carlo Varese iniziò in Italia la letteratura dei romanzi storici in cui si provarono con diverso successo il Bazzoni, il Grossi, il Cantù, l'Azeglio, e in cui eccelle, grande, il nostro Manzoni il quale non mancò pure di ripudiare il genere per quello scrupoloso amore della esattezza che lo trascinava personalmente alla minuziosa pedanteria; - le opposizioni dei critici non erano meno vive di adesso che si vuole soltanto il romanzo psicologico, il romanzo sperimentale. Ma il Capranica ha ragione di non rinnegare, di punto in bianco, il suo passato. (...) egli ha un pubblico, che accorre ad ogni sua novità e si lagna se non scrive; e legge e compera e costringe gli editori alla seconda, alla terza, alla quarta edizione de' suoi romanzi<sup>355</sup>.

Ovviamente l'editore costretto alle ristampe è lo stesso Treves, che probabilmente è l'autore della recensione.

Barrili resta però oggetto di particolari cure. Nel 1882 viene annunciato *Semiramide*, presentato come un romanzo archeologico:

si predica da tutti i pulpiti: il passato, il passato remoto, non può interessare noi moderni. Non è possibile staccarci dalla vita quotidiana alla quale siamo abbarbicati per vivere in altri secoli su cui la mute e l'oblio risuscita quei secoli coll'onnipotenza della sua fantasia, solo quanto ravviva la storia e vivifica i morti e li fa pensare e agire come un tempo noi ci scandiamo d'interesse per quei secoli, per quegli uomini e per loro atti. Il romanzo detto archeologico dev'essere trattato da un romanziere di sopraffina qualità per essere letto<sup>356</sup>.

È chiaro che Barrili ha secondo il redattore di questa nota tutte le qualità per riuscirci. Nel 1887 un articolo speciale, intitolato non a caso *Un romanzo storico nel 1887*, intende “giustificare” di fronte a dei lettori forse non così numerosi, la pubblicazione di *Un giudizio di Dio*, di Barrili, edito da Treves: “a nessun altro, fuorchè all'imperterrito Anton Giulio Barrili, potea venire in mente, a questi lumi di letteratura patologica e documentaria di scrivere un romanzo non solo storico, ma cavalleresco per giunta, arcicavalleresco, (...) senza attenuanti, andando a scovare nei cassi del materiale smesso, il vestiario antico, portando giù, dai solai all'aperto, lo scenario e le quinte dei castelli diroccati e le porte di ferro e le bertesche e i merli e li stemmi, (...) rendendo servibile a furia d'olio e smeriglio tutta la irruginita panoplia delle crociate”<sup>357</sup>. L'autore della recensione prosegue dicendo che

a gran sorpresa del lettore, quei personaggi, per quanto antiquati, a modo loro vivono, amano, lottano, ridono, piangono, né più né meno di tanti famosi personaggi moderni di romanzi veristi. La descrizione d'un pranzo con l'intingoli manteccati e l'entrata trionfale del pavone in *salmis* colla coda che fa la rota e la testa di smeraldo, non stanca davvero più del pranzo coll'oca dell'*Assommoir*; certo è tutt'altra cosa, ma è mangiato anche più alla svelta. *Madonna Aimelina* nella sua veste antica figura quanto una signora moderna con un vestito fatto venire dalla prima sarta di Parigi. Anche sotto quelle pieghi lunghe incannellate a tubi cadenti si sente vivere quello che oggi è di moda chiamare l'eterno femminino.

<sup>355</sup> IL, 1 giugno 1884, n. 22, *Nuovi romanzi*.

<sup>356</sup> IL, 21 gennaio 1883, n. 3, *Scorse letterarie*.

<sup>357</sup> IL, 4 settembre 1887 n. 38, *Un romanzo storico nel 1887*.



E per specificare ulteriormente il suo pensiero prosegue: “è tutta un'illusione. Queste forme sono esteriori, puramente superficiali. L'anima del romanzo è come in tutti gli altri lavori del Barrili, lui, Barrili. L'elemento medioevale è la parte inorganica, *il caput mundi*, sulla quale Barrili disegna, traccia, ricama, colorisce le consuete divagazioni psicologiche, letterarie, filosofiche, mondane, che formano la sua entità nella letteratura nostra, e le sue storielle amene”.

Anche il “Fanfulla”, che recensisce lo stesso romanzo, sembra avere in questo caso un'opinione simile: “*Un giudizio di Dio a questi lumi di luna?* Avranno detto i romanzieri naturalisti, innanzi alle vetrine dei librai; e, facendo qualche smorfia, avranno tirato di lungo. Eppure *Ivanhoe*, per esempio, è un romanzo che molti invidiano al Walter Scott, e *Un giudizio di Dio* è un romanzo che molti invidieranno al Barrili. L'arte vera non è serva di metodi, è figlia dell'ispirazione, e in tutte le scuole si trovano capolavori. Tutto dipende dal saper vedere il bello nei diversi atteggiamenti d'indirizzo, nei quali si pongono di propria volontà gli autori. Ma lasciamo stare, questioni di lana caprina”<sup>358</sup>.

Anche in altri casi i romanzi storici di Barrili hanno la nota positiva di non essere eccessivamente storici. Per esempio *Il ritratto del diavolo*, pubblicato nel 1882 e che ha per tema la vita di un pittore già tratta dal Vasari, viene così descritto dalla “Domenica letteraria”:

uno de' pregi maggiori del *Ritratto del diavolo* è questo, che pur essendo un romanzo storico, ci interessa, ci trascina, ci commuove come un romanzo che rappresenta la società contemporanea. L'A. Non non s'è fermato a ciò che per altri sarebbe stato oggetto delle maggiori cure – alle minuzie storiche ed archeologiche. (...) Ma l'interesse e la commozione nascono dall'analisi de' personaggi e dalla pittura di situazione assai drammatiche. Il processo psicologico per cui Spinello passa dall'amore timido dalla gioia de' desideri soddisfatti, alla disperazione, alla triste malinconia, ecc, è seguito e messo in rilievo con grande finezza e delicatezza di tocchi<sup>359</sup>.

L' “Illustrazione italiana” ribadisce il concetto: “è adunque una specie di Romanzo storico, ma non ti infastidisce col solito corredo di vestiario storico, di mobilio storico, di uomini d'armi, di brani di cronaca; il fondo è quasi in bianco, lasciato all'immaginazione del lettore; le figure vi spiccano tanto più evidenti, e il racconto procede di tanto più spiccio e piano, da non accorgersi generalmente che si tratta di cose antiche”<sup>360</sup>.

Barrili resta un caso particolare, sotto tutti i punti di vista. Già nel 1877, al momento della pubblicazione di *Diana degli Embriaci*, il cronista della “Nuova Antologia” scrive che il Barrili “osservatore poco minuzioso e inesatto, non ha la caratteristica che vi vuole per essere un realista nel vero significato della parola; non è scettico, ed è questo il migliore elogio, scrivendo come egli scrive, può andare orgoglioso di non essere che l'imitatore di se stesso e di non seguire le pedate di alcuno”<sup>361</sup>. Successivamente Barrili viene in qualche maniera dispensato

<sup>358</sup> FD, 3 aprile 1888, n. 10, *Libri nuovi*.

<sup>359</sup> DL, 28 maggio 1882, n. 17, *Libri nuovi*.

<sup>360</sup> IL, 11 giugno 1882, n. 24, *Nuovi Libri*.

<sup>361</sup> NA, 1877, v. 6, p. 777, *Bollettino bibliografico*.

dalla consueta censura che comincia a palesarsi per i romanzi storici a partire dagli anni Ottanta, per sua capacità di trasferire il moderno nell'antico, e di fare della "psicologia" con dei personaggi non contemporanei. Oramai il romanzo storico è stato rimpiazzato dal romanzo psicologico, ed essere "un osservatore poco minuzioso e inesatto" non è più una caratteristica che possa manifestare una qualche attrattiva. Il romanzo storico e che lo pratica devono tenere conto dell'esistenza del romanzo "psicologico", se vogliono continuare ad assicurarsi un'esistenza; lo manifesta Raffaello Barbiera nella sua recensione di *Disfatta* di Alfredo Oriani: "ora il romanzo psicologico è diffuso e tiene il posto del romanzo storico d'una volta. (...) nel romanzo storico gli eroi portavano il cimiero, la corazza, e menavano nei tornei d'amore, colpi mortali: nel romanzo psicologico gli eroi hanno il cappello a tuba, abito nero, e uccidono se non sono uccisi nei torni d'amore della vita, cogli sguardi, colla passione che a tutti i costi vuol avere ragione lei e travolge colle sue onde eroi ed eroine"<sup>362</sup>.

Il romanzo storico è quindi un genere che esteticamente non sembra più godere di una grande stima generalizzata. Assimilato al recente passato, glorioso ma comunque ormai non più riproducibile, e tacciato di collegamenti con la politica, viene riabilitato solo dalla rivista che ne è legata per ragioni evidentemente commerciali, visto che è di proprietà di un editore che non disdegna il genere. Oppure, tenendo comunque conto delle sue potenzialità psicologiche e quindi intrinsecamente moderne.

### *Intreccio e intrattenimento: leggere per divertirsi.*

C'è un altro genere che effettivamente viene delimitato, anche se meno chiaramente rispetto al romanzo storico perché in parte è meno interessante per coloro che si occupano delle rubriche letterarie delle riviste, e in parte perché non ha conosciuto un periodo di maggiore diffusione ma si sviluppa parallelamente al genere che per comodità chiamiamo "studio". È un genere rivolto al pubblico, al lettore, al "grosso pubblico"<sup>363</sup>, che si pone altro scopo che "dilettare", intrattenere, emozionare. È di certo una parte consistente della produzione totale, anche se non è possibile concretamente fare delle distinzioni a partire dal solo titolo e quindi esprimersi in conteggi esatti. In ogni caso non è però molto frequente trovare una recensione o anche una semplice segnalazione di un romanzo evidentemente non orientato ad altro scopo se non il diletto. Questo genere viene definito normalmente "romanzo d'intreccio" perché da rilievo alla trama e all'azione, oppure "d'appendice", espressione, che senza fare riferimento a caratteristiche formali o tematiche, indica la tecnica editoriale con cui era diffuso, ovvero la frammentazione del testo che veniva pubblicato in "puntate" in "appendice" ai quotidiani e alle riviste.

Le recensioni, l'abbiamo scritto più volte, sono segnalazioni che difficilmente si concentrano

<sup>362</sup> IL, 07 giugno 1896 n. 23, *Un nuovo romanzi di Alfredo Oriani*.

<sup>363</sup> NA, 1879, v. 18, p. 581, *Bollettino bibliografico*.

sulle esigenze dei lettori e anche se si può trovare talvolta una nota positiva a proposito della scorrevolezza o della piacevolezza di un romanzo (“si legge volentieri”<sup>364</sup>, “si legge d'un fiato”<sup>365</sup>, “con diletto”<sup>366</sup>, “con molto piacere”<sup>367</sup>, “con infinito gusto”, “avidamente”<sup>368</sup>, “con crescente avidità”<sup>369</sup> sono locuzioni se non frequenti, certo non rare) è poco probabile trovare un commento che metta in relazione il romanzo con quella tipologia di appropriazione che trascenda completamente i canoni estetici per concentrarsi su una funzione più intrattenitiva. Questo lo si può capire anche a partire dalla banca dati: Sonzogno che viene considerato notoriamente un editore che si occupa di romanzo d'intrattenimento (“fortunato importatore in Italia di tutta questa macelleria”, lo definisce Oreste Cenechi nella “Gazzetta Letteraria” in un articolo intitolato *Letteratura di scarto*), e viene recensito soltanto in due casi nel corso dei trent'anni. *Nell'ingranaggio* di Beatrice Speraz, uscito nel 1885, ha tre segnalazioni: nella “Rassegna Nazionale”, nell' “Illustrazione italiana” e nella “Gazzetta Letteraria”. Si tratta probabilmente del primo vero romanzo in volume dell'autrice istriana, che certo non si configura sin dal suo esordio come una fautrice del romanzo d'intreccio: praticamente tutta la produzione romanzesca di Beatrice Speraz viene recensita dalle principali riviste nazionali, mentre si tratta dell'unico libro da lei pubblicato con Sonzogno.

L'altro caso, è l'unico romanzo edito da Sonzogno che viene recensito nel “Fanfulla della domenica” è *La lotta per la donna* di Domenico Bartocci Fontana<sup>370</sup>, del 1893. Il critico, che si firma A. G. e che potrebbe essere Annibale Gabrielli, è molto chiaro:

Il romanzo costa *cinquanta centesimi* e fa parte della *biblioteca romantica tascabile* del Sonzogno: quindi, si contenta di essere letto a tempo perso, acquistato ne' chioschi o alle stazioni ferroviarie, usato a divagare la monotonia d'un viaggio... Pure, il nome del giovane e fecondo scrittore non è la sola ragione per cui il libro si solleva dal genere di letteratura al quale s'accontenta modestamente d'appartenere: il libro è anche piacevole – e non nel senso meno artistico della parola. Siamo nel romanzo d'intreccio - antica maniera -; niente simbolismo, niente psicologia, niente tisi! E anche la forma è liscia, piana, fin troppo. Il volume, nel suo insieme, mostra la felice attitudine del Bartocci a novellare<sup>371</sup>.

Oltre a citare l'utilizzo che si poteva fare di un romanzo del genere, il recensore ci tiene a

<sup>364</sup> Alcuni esempi di autori e libri che sono accompagnati da un simile giudizio: *Ada Allen* di Claudia Casoretti (NA, 1876, v. 6, p. 242, *Bollettino bibliografico*), *Ananke* di Orazio Grandi (NA, 1878, v. 9, p. 787, *Bollettino bibliografico*), *Checcina Vetromile* di Mezzanotte (FD, 16 novembre 1884, n. 46), *Il barone di San Giorgio* di Domenico Ciampoli secondo il Fanfulla della domenica del 1897.

<sup>365</sup> A proposito di *Castigo* di Neera (FD, 3 luglio 1881, n. 27, *Libri nuovi*), *Sigaretta* di Michele Lessona (NA, 1887, v. 10, p. 570, *Bollettino bibliografico*), *La contessina* di Castelnuovo (DL, 12 febbraio 1882, n. 2, *Libri nuovi*).

<sup>366</sup> “Si legge con diletto” è un'espressione che si trova a proposito de *I dragoni di Savoia* di Marcotti (NA, 1883, v. 39, p. 777, *Bollettino bibliografico*). Allo stesso modo alcuni romanzi sono definiti capaci di procurare un “onesto diletto”: per esempio *Troppo Tardi* di Maria Antonietta Torelli Viollier (NA, 1881, v. 27, p. 370, *Bollettino bibliografico*).

<sup>367</sup> A proposito di *Numeri e sogni* di Beatrice Speraz, (NA, 1887, v. 11, p. 148, *Bollettino Bibliografico*).

<sup>368</sup> Riferito a *La conquista di Roma* di Matilde Serao (NA, 1885, v. 52, p. 47, *Bollettino bibliografico*).

<sup>369</sup> NA, 1874, v. 27, p. 238, *Bollettino bibliografico*.

<sup>370</sup> Non ci sono notizie su Bartocci Fontana. Sembra aver scritto anche poesia e libretti per opere musicali. È il suo unico romanzo.

<sup>371</sup> FD, 23 marzo 1894, n. 12, *Libri nuovi*

sottolineare che si tratta dell' "antica maniera" di concepire la narrativa, è che manca la "psicologia".

Sulla casa editrice Salani, che si occupa quasi interamente della produzione romanzesca di Carolina Invernizio, non si sono trovate segnalazioni in alcuna rivista. Anche Perino è un editore romano orientato verso una narrativa di questo tipo, anche se con un catalogo più variegato: dei 59 romanzi pubblicati e presenti nella banca dati ne vede recensiti sette. Si tratta però per lo più di segnalazioni ad autori più noti come Vittorio Bersezio, Grazia Deledda e Raffaello Giovagnoli.

Non sono tra l'altro eccessivamente numerose, nel corso degli anni, le dimostrazioni di attenzione alla sensibilità dei lettori come consumatori. Si prende comunque atto che ci sono dei lettori "profani", che molti di questi lettori profani sono donne e che la conformazione del mercato editoriale costringe a tenerne conto: sono il "lettore comune"<sup>372</sup> o il "lettore volgare"<sup>373</sup> di cui ogni tanto si legge nelle recensioni e di cui talvolta si prova per esempio a considerare le abitudini vacanziera, consigliando dei libri da portare ai bagni o in montagna, oppure più semplicemente per distrarsi durante i lunghi viaggi in treno. "Tra i mesi dell'anno mi tengo sempre preparato *contro* il mese di giugno che quello in cui, prima dei bagni e della villeggiatura, le novità spesseggiano" scrive Depanis nel 1891, mettendo in luce come fosse già ampiamente intuibile un ciclo produttivo che prediligeva alcuni specifici momenti dell'anno per far uscire i romanzi nelle librerie.

Già qualche anno prima Treves, pubblicando una rubrica dal titolo *Letteratura amena* nell'ottobre 1882, con il consueto ottimismo che caratterizzava la sua rivista "Illustrazione Italiana", scrive: "Non si può più levare il lamento che alcuni anni or sono risuonava nel nostro paese: "Non abbiamo una letteratura amena". I romanzi, le novelle, i bozzetti, i ghiribizzi fioccano: è questa la loro stagione. In campagna si legge, in ferrovia si legge. Guai all'uomo solo! Dice la Bibbia: guai all'uomo o alla signora che negli ozi della villeggiatura non ha un libro ameno, noi possiamo aggiungere"<sup>374</sup>. Quasi dieci anni dopo, all'inizio di una rubrica più esplicitamente intitolata *Romanzi*, si legge: "è la stagione dei romanzi nuovi, dei bozzetti e delle novelle da leggersi in viaggio, tra una scossa e l'altra del treno, sul terrazzo dello stabilimento balneario in attesa dell'ora per una tuffatina refrigerante, o sotto la pergola in riva al lago o all'aria tonica dei ghiacciai"<sup>375</sup>. Nel 1893 anche la "Nuova Antologia" consiglia dei

<sup>372</sup> FD, 5 dicembre 1897, n. 49, *Libri nuovi*

<sup>373</sup> IL, 17 dicembre 1882, n. 51, *Scorse letterarie*.

<sup>374</sup> IL, 10 ottobre 1882, n. 41, *Letteratura amena*.

<sup>375</sup> IL, 5 luglio 1891, n. 27, *Romanzi*. Se tra tutte le riviste l' "Illustrazione italiana" resta in ogni caso quella che rivolge più spesso lo sguardo al lettore "ameno", testimonianze del riconoscimento dell'esistenza del lettore generalista, che non cerca necessariamente il godimento intellettuale, si trovano anche nella stampa di altro tipo: il "Fanfulla della domenica" sembra prestare per lo più attenzione ai viaggiatori coltivati, sempre in stagione balneare. Nel numero del 26 luglio 1885 si trova l'annuncio della pubblicazione di una raccolta intitolata *Piccola biblioteca italiana*: "è una bibliotechina portatile, se viaggiate, perchè difficilmente si può fare a meno di libri, questa collezione non vi porterà via che pochissimo posto nella valigia, passeggiando in campagna o in riva al mare, potete mettere nelle tasche due o tre di questi libretti che non incomodano né danno peso. E sarà piacevole diletto dello spirito alternar le pagine dell'uno con le pagine dell'altro, rimettervi in mente

racconti di Enrico Castelnuovo ai “lettori che andando ai bagni o in montagna lamentano di non poter portare un libro italiano”<sup>376</sup>.

Gli accenni a questo pubblico generalista e alle sue esigenze, vacanziera o meno, non sono comunque molto numerosi e quando ci sono, spesso il tono non è sempre indulgente. In generale si può affermare che esiste non solo una distinzione tra i romanzi d'intrattenimento, fatti appositamente per una categoria di pubblico, ma anche una distinzione precisa tra le varie forme di appropriazioni: se è vero che si può leggere un romanzo per passare “alcune ore di non volgare diletto”<sup>377</sup>, e che critici si incaricano di tanto in tanto di segnalare romanzi capaci di allietare un piacevole intermezzo, un uso meramente “funzionalista” della narrativa come genere d'intrattenimento non corrisponde al ruolo che le riviste letterarie tendono ad afferire al romanzo. Il romanzo “per spasso” si tollera, certo non s'incoraggia: a proposito de *L'uxoricida*, romanzo delittuoso di Arturo Dori, pseudonimo di Augusto Provolo<sup>378</sup>, pubblicato nel 1879 e recensito dalla “Nuova Antologia”, si legge “del resto, senza stare a discutere il *genere*, sul quale vi sarebbe molto da dire (la gente colta non può (fare?) a meno di disdegnare il romanzo giudiziario come quello che si rivolge a un pubblico che cerca le grosse emozioni), su questo racconto del sig. Dori”<sup>379</sup>. D'altra parte queste riviste sono quasi sempre orientate ad un romanzo che abbia una funzione estetica, quindi non stupisce che preferiscano trascurare le altre tipologie di narrativa, pur riconoscendone in qualche maniera la presenza all'interno del sistema letterario.

La considerazione della stampa specialistica, quando il romanzo d'intreccio viene segnalato, si orienta verso alcuni specifici autori. Un esempio è Jarro, pseudonimo di Giulio Piccini<sup>380</sup>, autore che pur dedicandosi notoriamente a questa tipologia di narrativa, ha la fortuna di essere passato in rassegna più volte, probabilmente grazie all'importanza dell'editore, che in questo caso è Treves. Nel 1884 viene recensito dalla “Gazzetta letteraria” *La figlia dell'aria*, il primo tra i romanzi di Jarro che viene segnalato su una delle riviste di cui ci siamo occupati, e il quinto nella sua carriera, cominciata nel 1876: in questo caso viene accusato di non avere dato alla sua opera “nessun merito artistico”, come accadeva per buona parte dei romanzi francesi<sup>381</sup>. Nel 1885, l'anonimo recensore del “Fanfulla della domenica” è decisamente più clemente e si congratula con i fratelli Treves che “hanno saputo scoprire l'autore fortunato di un genere, che sino ad ora era a noi mancato, specialmente trattato da chi ha vere qualità di

un canto di Dante o un capitolo dell'autobiografia celliniana, rileggere un canto del *Furioso* o trattenervi con le lettere familiari del Macchiavelli. Perché nella Piccola Biblioteca Italiana c'è un po' di tutto. Incominciando dai Giovi della letteratura”.

<sup>376</sup> NA, 1893, v. 46, p. 582, *Bollettino bibliografico*.

<sup>377</sup> NA, 1896, v. 65, *Bollettino bibliografico*. A proposito di *Galatea* di Anton Giulio Barrili.

<sup>378</sup> Non ci sono notizie biografiche su questo autore. Scrive due romanzi.

<sup>379</sup> NA, 1879, v. 18, p. 581, *Bollettino bibliografico*. “Ammesso quel genere di romanzo”, scrive un critico ci accinge a commentare un “romanzo a grande effetto” come quello di Claudia Casoretti, *Ada Allen*, uscito nel 1877 e recensito nella “Nuova Antologia” (NA, 1876, v. 6, p. 242, *Bollettino Bibliografico*.)

<sup>380</sup> Nato a Volterra nel 1849, Giulio Piccini, noto come Jarro, è un autore di romanzi e giornalista nelle redazioni di diverse riviste. Nella banca dati risultano 11 romanzi a suo nome, quasi tutti pubblicati da Treves.

<sup>381</sup> GL, 13 dicembre 1884, n. 51, *Libri e periodici*.

scrittore”<sup>382</sup>. Nella “Gazzetta letteraria” si recensisce lo stesso romanzo con molta meno indulgenza: “è un romanzo sullo stampo di quei molti romanzi francesi, che fanno trionfalmente in giro per salottini di molte signore italiane: è una mistura di dramma giudiziario, con un ufficiale di polizia dall'acume meraviglioso, specie di Lecocq, che scopre tutto – e di dramma intimo, con iscoppi di passione, di amor materno, coniugale, extra coniugale e perfino... saffico”. Rimproverando il fatto che “troppo spesso la ricerca plateale trae l'impiego di mezzucci volgari”, il recensore aggiunge che:

Studio psicologico non ve n'è guari: se ne sente specialmente la mancanza riguarda al carattere di Nitza, la colpevole. Non v'è molto magistero nel condurre e disporre la concatenazione dei fatti, e talora, per di più, stride qualche troppo affettata eleganza o qualche caduta dello stile. Il romanzo tuttavia, non vale meno di quei tanti inverosimili pasticci giudiziari che ci vengono di oltr'alpe e che vanno a ruba fra noi, nelle appendici di giornali e di incerte pubblicazioni illustrate... per modi di dire; con questo in meglio, che almeno, è roba paesana.<sup>383</sup>

Sono le prime recensione di un romanzo di Jarro, e anche le prime di un genere, che in seguito verrà definito con maggiore certezza. Sempre nel “Fanfulla della Domenica” nel 1888, si trova questa recensione, che riguarda il romanzo *La duchessa di Nala*:

Da un pezzo in qua Jarro è diventato per i nostri giornali quello che sono il Malot e lo Xavier de Montepin per i giornali francesi; l'appendicista che narra ai lettori, e soprattutto alle lettrici, tremendi fatti di sangue, le avventure misteriose, i delitti che nessuno poliziotto per quanto abile, riesce mai a scoprire, l'appendicista che fa battere il cuore e desiderare con ansietà l'arrivo del giornale che pubblica con parsimonia le strepitose avventure. Che questo genere di romanzo sia proprio il più apprezzato, dai bongustai della letteratura non si può dire ma bisogna convenire che esso ha un pubblico di lettori molto più numero del romanzo d'analisi, e che per farlo bene occorre soprattutto immaginazione molto fervida. Jarro non manca certo d'inventiva e il tipo della duchessa di Nala, la fiera signora siciliana, la donna appassionata che vive circondata di misteri, è una figura da appassionare chi trova gusto a certi romanzi a base di delitto.

In genere questi romanzi pieni di avventure e scritti con l'intendimento di far venire la pelle d'oca ai lettori, sono tirati via e scritti orribilmente, così non fa Jarro, scrittore elegante, egli cura la forma, narra bene”<sup>384</sup>.

Un altro romanzo di Jarro, recensito dal “Fanfulla della Domenica” è *La principessa* del 1894. in questo caso viene definito un “romanzo à sensation, a forti tinte, drammatico, passionato” e si aggiunge:

di pittura di caratteri, di illustrazione di una tesi, non v'è neppure da parlare nel caso nostro. Non un personaggio che c'interessi, che ci sia simpatico, non una idea, che richiamai la nostra attenzione, che dia da fare al nostro pensiero. Si capisce che questo libro è stato scritto per un *appendice* di giornale, si sente ad ogni pagina la preoccupazione del terribile *continua*. (...) Nonpertanto questo libro ha un pregio. L'azione, come ora accenna, è assai confusa, manca d'una logica e serena continuità; però essa è rapida, è ricca, è drammatica. Quell'accumularsi di avvenimenti finisce per divertire il lettore: e un lettore che si diverte è un giudice indulgente, benevolo. Il merito artistico dell'opera è ben povero, anzi dire quasi nullo; però essa costituisce una prova della doviziosa fantasia dell'A., e riesce perciò a farci

<sup>382</sup> FD, 4 ottobre 1885, n. 40, *Libri nuovi*.

<sup>383</sup> GL, 3 ottobre 1885, n. 40, *Libri e periodici*.

<sup>384</sup> FD, 4 novembre 1888, n. 45, *Libri nuovi*.

passare qualche ora di dilettevole ricreazione<sup>385</sup>.

L'autore della recensione, che si firma Loksley, non è soddisfatto della via scelta dall'autore toscano che a suo giudizio potrebbe dedicarsi a ben altra letteratura. Il commento della "Gazzetta Letteraria" sullo stesso romanzo è somigliante: "Jarro, almeno, non presta il fianco a nessuno equivoco; egli dichiara spiattevolmente di aver voluto scrivere un romanzo da appendice, e la sua *Principessa* non consente dubbii né sulle intenzioni dell'autore, né sulla sua provenienza, né sul genere. Il Jarro ha ingegno ed è abile, nell'architettare invenzioni mirabolanti"<sup>386</sup>.

Jarro è praticamente l'unico autore identificato chiaramente con il genere del romanzo da appendice da tutta una serie di riviste lo recensiscono in maniera continuativa, e il fatto che sia edito tra Treves è significativo. Un altro autore che può essere paragonato a Jarro, per identificazione con il genere è Tito Alacevich<sup>387</sup>, autore di quattro romanzi tutti pubblicati dalla "Gazzetta di Torino" tra il 1894 e il 1897. Anche in questo caso un giornale come "Il Fanfulla della domenica", propenso a non dare troppo peso alle esigenze degli amanti del genere d'intreccio, dedica ben tre recensioni (non si trovano però segnalazioni nelle altre riviste). Nella prima, che prende in considerazione *Gabriella*, romanzo pubblicato nel 1896, si legge:

La trama di questo romanzo del signor Alacevich non si racconta, perché la narrazione è densa di avvenimenti varii e di ogni sorta, e che riassunti perderebbero l'efficacia collettiva che producono sul lettore. Però dall'avvicinarsi degli stessi che si generano l'uno dell'altro con una consecuzione spontanea e naturale, senza che vi appaia alcuno sforzo d'innesto sporadico, l'interesse è tenuto sempre desto. L'autore infatti non si è prefisso che di svolgere dei fatti pieni di emozione, subordinando a tale criterio tutto il suo romanzo, e nell'intento riesce sempre, poiché l'emozione veramente scaturisce in molte pagine. Il libro di cui ci occupiamo appartiene a una classe speciale di libri che non sofistica troppo sui lettori che gli possono toccare, e che anzi ne cerca il maggior numero possibile, ma dai molti romanzi di tale specie si distanzia per una osservazione diligente di molti fatti umani, e per una naturalezza di narrazione che non s'arresta e non inciampa mai nel grottesco delle scene volgari, di drammi diurni, trattando pure avvenimenti romanzeschi<sup>388</sup>

C'è un particolare notevole in questo commento: la delicatezza di risparmiare al lettore il riassunto della trama che normalmente è l'asse portante di una recensione. Il romanzo successivo, *La Maestra*, appartenente allo stesso ciclo e pubblicato nel 1897, è presentato in modo molto simile.

*La maestra* di Tito Alacevich è un romanzo d'appendice (e venne infatti pubblicato per la prima volta nella *Gazzetta di Torino*); e questo si dice che è un romanzo d'intreccio, fatto per tener viva l'attenzione di quei lettori che domandano, giorno per giorno, una mezz'ora di svago al loro giornale prediletto. Non possiamo, dunque, chiedere a questo romanzo più di quello che ci propone di darci: il divertimento e la emozione; due cose, poi, che non sempre, né spesso, troviamo nei romanzi d'arte, fatti

<sup>385</sup> FD, 19 novembre 1893, n. 47, *Libri nuovi*.

<sup>386</sup> GL, 2 dicembre 1893, n. 48, *Tra romanzieri e novellieri*

<sup>387</sup> Non ci sono notizie biografiche rilevanti su questo autore, si sa che collabora con alcuni giornali e che ha scritto anche delle opere teatrali.

<sup>388</sup> FD, 5 luglio 1896, n. 27, *Libri nuovi*.

più per contentare il critico che non il pubblico grosso.

L'Alacevich, che altri romanzi ha scritto di questo genere (...), svolge ne *La Maestra* una quantità di fatti interessanti ed emozionanti, una quantità di situazioni e di scene, avendo sempre di mira la realtà, o la vita pratica, che dir si voglia, e poco curandosi del resto.

• Farsi leggere e piacere al lettore – questo si è prefisso l'Alacevich, e questo ha egli ottenuto felicemente. Non è *La Maestra* un romanzo fine, né un romanzo naturalista o psicologico, o simbolico, o come altrimenti voglia dirsi: non me ne importa – mi pare di udir rispondere il romanziere e il lettore; il primo, lieto di non aver fatto opera noiosa, il secondo, contento di non essersi annoiato.

In quanto al critico, egli deve limitarsi a constatare questo fatto: che *La Maestra* di Tito Alacevich è un romanzo che si fa leggere<sup>389</sup>

Anche in questo caso non viene riferita la trama; in più si fa una netta distinzione tra il ruolo del critico e del lettore appartenente al “pubblico grosso”. Inoltre si può notare come quello che sembra “salvare” o comunque rendere meno volgari i romanzi di Alacevich rispetto a quelli appartenenti allo stesso genere, quasi sempre trascurato dalle riviste come il “Fanfulla”, è il mantenimento di una forma di attinenza alla realtà: c'è secondo il critico (o forse i critici) “un'osservazione diligente dei fatti umani” e l'attenzione alla “realtà, o la vita pratica”. Il commento al terzo romanzo, *La vendetta del Banchiere*, sempre del 1897, si muove sempre sulla stessa linea ed è ancora più esplicitivo delle distinzioni, che alla fine del secolo di erano fatte molto chiare, tra intrattenimento e arte:

Questo nuovo romanzo di Tito Alacevich è la continuazione degli altri tre, *Guendalina*, *Gabriella*, *La maestra* dello stesso autore (dei quali già tenni parola) ed appartiene quindi allo stesso genere, il genere cosiddetto d'intreccio. (...) La trama del romanzo non è nuova ma è condotta con abilità non comune, se non con arte fine, quell'arte del resto, che non è da cercarsi in questo genere di lavori. Il nuovo romanzo di Alacevich è divertentissimo, e in ciò consiste tutto il merito suo. Non altro, poi, si prefisse l'Alacevich stesso all'infuori di divertire il suo lettore<sup>390</sup>.

Un'altro autore, Luigi Arnaldo Vassallo<sup>391</sup>, che, come Jarro, è conosciuto soprattutto per la sua carriera giornalista attraverso lo pseudonimo di Gandolin, viene talvolta segnalato per le sue pubblicazioni narrative. Sempre come Jarro, è pubblicato da Treves. *Guerra in tempo di bagni* nel “Fanfulla della domenica” viene commentato in questo modo:

Mentre altri s'affaticano e sudano nel romanzo psicologico, nel romanzo naturalista, nel romanzo simbolico, e per quanto ponzino, non riescono a farsi leggere, ecco qua *Gandolin* (al secolo Luigi Arnaldo Vassallo), che, ridendosi e pel psicologismo e del naturalismo e del simbolismo applicati al romanzo, ridendosene allegramente, scrive libri di genere romanzesco che sono letti come pochi altri lo sono e che divertono e piacciono come più non potrebbero. E piacciono per la ingegnosità delle trovate, per la spiritosità delle osservazioni, per la gaiezza del dialogare, per la spigliatezza del dire, per la italianità della forma, tutte dote che raro avviene vadano unite in un romanzo italiano. (...) I romanzi di *Gandolin* non hanno pretese di sorta, non vogliono dimostrare nulla, ed è questa semplicità e bonarietà che li rende, in ispecial modo, accetti al pubblico italiano, a questo pubblico che altri hanno troppo turlupinato e mistificato<sup>392</sup>.

<sup>389</sup> FD, 16 maggio 1897, n. 20, *Libri nuovi*.

<sup>390</sup> FD, 13 febbraio 1898, n. 7, *Libri nuovi*.

<sup>391</sup> Luigi Arnaldo Vassallo (1852- 1906) nasce a Sanremo. È il fondatore del “Il pupazzetto” che combina satira giornalistica e immagini. Un altro giornale da lui fondato, non lontano dalla tipologia umoristica, è il “Fracassa”. Nella banca dati è presente con 6 romanzi, tre pubblicati da Treves e due da Sommaruga.

<sup>392</sup> FD, 4 ottobre 1896, n. 40, *Libri nuovi*.



Anche Giustino Ferri detto Leandro<sup>393</sup>, autore di una serie di tre romanzi riuniti con il titolo di *Roma Gialla*, viene recensito dalla “Gazzetta Letteraria”, che dice del suo *Il duca di Fonteschiavi* che si “non è certo un romanzo scritto con intendimenti letterari o con dei documenti umani”, e lo classifica come “genere un pochino alla Gaborieau” con lo scopo di “dare alla nostra letteratura un genere nel quale noi si riesca male anzi che no”<sup>394</sup>. Per altri due romanzi del ciclo la “Domenica Letteraria” diretta da Ferdinando Martini fa scrivere pubblica una recensione firmata “Il pedante” in cui si legge: “Egli intende raccontare com'è questa Roma moderna (...) ma Leandro, per quanto giovane, non ha ceduto alla rettorica della scuola di moda: non da un'esposizione di materiali separatamente raccolti, una rifrittura di casi sanguinosi, d'abbruttimenti stomachevoli, di perfidie e di vilta, che, adesso, si nominano documenti umani. In questa piena fase di sperimentalismo, ci dà ancora il glorioso romanzo d'avventure, d'intrigo; si direbbe meglio il racconto”<sup>395</sup>. Qualche riga più tardi il recensore scrive che “il materiale è rifatto, tramutato in elemento artistico”. Recensito anche da altri periodici come, “Il fanfulla della domenica”, “La domenica del Fracassa”<sup>396</sup> e la “Cronaca Bizantina”, che è d'altra parte parte dello stesso “impero” editoriale che pubblica il ciclo *Roma gialla*, ovvero Sommaruga, Leandro non viene però identificato allo stesso modo di Jarro come autore di romanzi tipicamente d'intreccio, senza nessun altro scopo che la lettura, e rimane in un ambito un po' più ambiguo. I tre autori che si sono qui citati come fautori del romanzo d'intreccio e d'appendice che riesce ad avere una qualche notorietà sulla stampa hanno sicuramente alcuni elementi in comune: si fanno conoscere attraverso degli pseudonimi e soprattutto sono giornalisti noti, che costruiscono la loro fama attraverso i periodici. Sfruttano il sistema in cui sono inseriti e trovano il mezzo migliore per farlo, occupandosi di un genere romanzesco che è intimamente connesso con la stampa periodica. Le riviste riconoscono la loro diversità e li collocano fuori dal “campo dell'arte”.

La rivista che fa più spesso questa distinzione tra romanzo “artistico” e romanzo d'appendice, o d'intreccio, o à *sensation*, è la “Gazzetta Letteraria”, che d'altra parte recensisce una grande quantità di romanzi, soprattutto negli anni della rubrica di Depanis, *Tra romanzieri e novellieri*. Nel 1889 viene recensito anche un romanzo di Carolina Invernizio, che è ormai lanciata nella carriera di romanziera d'appendice: si tratta de *Le figlie della duchessa* ed è

<sup>393</sup> Giustino Luigi Ferri (1857 – 1892), nato a Frosinone, si presenta al pubblico con numerosi pseudonimi. È redattore capo del “Fanfulla” e del “Capitan Fracassa”, nonché collaboratore della “Nuova Antologia”. Secondo uno dei biografi (Rovito22) arriva a scrivere contemporaneamente tre romanzi d'appendice in tre giornali diversi. Tre dei sei romanzi presenti nella banca dati (9 in carriera) sono pubblicati da Sommaruga.

<sup>394</sup> GL, 28 giugno 1884, n. 27, *Libri e periodici*.

<sup>395</sup> DL, 18 novembre 1883, n. 46, *In biblioteca*.

<sup>396</sup> Anche ne “La domenica del Fracassa” si mette in luce che *La vergine dai sette peccati*, romanzo che Ferri firma con lo pseudonimo di *Nevermore*, è un “romanzo difettosissimo” ma che “non solo si fa leggere” e anche inonda la mente del lettore d'una tale esuberanza fantastica, ora lugubre, ora brillante, che noi crediamo l'autore debba avere straordinarie attitudini”. E alla fine il recensore aggiunge: “non tentiamo dare un sunto, non discutiamo i caratteri” (DF, 30 agosto 1885, n. 35, *Rassegna bibliografica*).

l'unico romanzo della scrittrice lombarda che viene segnalato nella stampa di livello nazionale. Depanis lo accoppia con un altro romanzo, *Ostacolo*, di Giuseppe Protomastro<sup>397</sup> e scrive che le due opere

appartengono schiettamente al genere di romanzo d'appendice. Non io vorrò gridargli la croce addosso: esso forma la delizia di tante migliaia di lettrici e di lettori, che non mi sentirei il coraggio di affrontarne la collera. Dirò soltanto che esso esorbita dal campo dell'arte, retto com'è da leggi e da criteri affatto speciali. I francesi, e non invidio loro il primato, ci sono maestri nella materia, e la Invernizio ha quanto meno imparato da loro l'arte, chiamiamola così, di tener desta l'attenzione e di dipanare con garbo le più arruffate matasse<sup>398</sup>.

Lo stesso più o meno viene detto di un altro scrittore Edoardo Arbib<sup>399</sup> (che spesso si firma con il solo nome) l'anno successivo a proposito del suo romanzo *Le tre contesse*: “scritto per le appendici di un foglio politico quotidiano, sarebbe assurdo giudicarlo alla stregua di altri romanzi ispirati da intendimenti più elevati. (...) In linea d'arte non ha nessuna importanza, serve pure a dimostrare che anche in Italia si sa fare con discreta abilità il romanzo macchinato da appendice. Se ciò sia un bene od un male, assolutamente parlando, non voglio indagare. Certo si è che il romanzo da appendice è più che mai rigoglio, sarà sempre un male minore se non andremo ad accattarlo in Francia<sup>400</sup>. Con alcuni romanzi Depanis è molto rapido: nel 1893 si legge in fondo ad una delle sue rubriche: “Quanto a *Anna*, di Giovanni Nardi, basta un cenno di annunzio: siamo nel campo dei romanzi d'appendice, e non sarebbe né giusti né opportuno applicare criteri estetici che alla fattispecie sono completamente estranei<sup>401</sup>. Un altro breve annuncio riguarda *Espiazione* di Ugo Cappello<sup>402</sup>, che secondo il critico “evidentemente (...) intese compilare un romanzo d'appendice. Per ciò ricorse alla forma del romanzo giudiziario<sup>403</sup>.”

Gli esempi per quanto riguarda questo genere non possono essere molto più numerosi (almeno se li si confronta con quelli che si trovano a proposito del romanzo storico), perché quasi tutte le altre riviste non compiono la stessa operazione della “Gazzetta Letteraria” e a parte casi estremamente particolari non s'interessano di questo tipo di narrativa. Da questi estratti si può in ogni caso capire che il romanzo “d'appendice” italiano ha molto a che vedere con la Francia, e il confronto con la produzione d'oltralpe è una delle poche ragioni per cui talvolta sale agli onori della cronaca. La sua differenza con il romanzo che può essere giudicato

<sup>397</sup> Giuseppe Protomastro (1857 – 1918) nasce a Trani, si laurea in legge ed è noto per la sua attività di avvocato. Altri generi praticati, oltre ai quattro romanzi, sono la storiografia e il teatro. Dei quattro romanzi tre sono pubblicati nella sua città natale e uno da Sonzogno.

<sup>398</sup> GL, 28 settembre 1889, n. 39, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>399</sup> Edoardo Arbib, di origine israelitica, nasce a Firenze nel 1840, si occupa principalmente di romanzo e nella banca dati si trovano undici romanzi a suo nome. Sono pubblicati per lo più a Milano. Viene eletto deputato per cinque legislature.

<sup>400</sup> GL, 28 giugno 1890, n. 26, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>401</sup> GL, 9 gennaio 1892, n. 2 *Tra romanzieri e novellieri*.

<sup>402</sup> Non ci sono notizie biografiche su Cappello, questo è il suo unico romanzo e anche l'unica opera segnata in CLIO.

<sup>403</sup> GL, 16 luglio 1892, n. 29, *Tra romanzieri e novellieri*.

con dei criteri estetici, per continuare a citare Depanis, è data dall'assenza di analisi e di studio psicologico sui caratteri. Come il romanzo storico, genere superato dal punto di vista temporale, il romanzo d'intreccio viene chiaramente classificato ad un altro livello della gerarchia dei "generi" narrativi, chiaramente distaccato dai commentatori dal "romanzo-studio", che sembra per l'appunto essere caratterizzato da una profondità maggiore dal punto di vista dell'analisi dei sentimenti e delle passioni dei caratteri. È chiaramente presente nell'idea generale dell'interpretazione della narrativa che ci siano diversi livelli, capaci di portare più o meno riconoscimento estetico, dovuto principalmente all'uso che ne fanno i lettori. Ci sono quindi dei "novellieri pei quali un romanzo non ha altro scopo che divertire ed equivale ad un sigaro d'avana dopo desinare"<sup>404</sup> e dei lettori per i quali un romanzo è un buon sistema per favorire la digestione o il sonno<sup>405</sup> che si contrappongono a dei lettori che hanno "senso d'arte"<sup>406</sup>, ma il romanzo merita di più perché è un genere capace di trasformarsi in opera d'arte. Il romanzo è un'opera letteraria, degno quindi di entrare a far parte di quella categoria di scritti che si fregiano di essere considerati letteratura. Cos'è il romanzo: semplice divertimento, genere di approfondimento della realtà, strumento educativo oppure semplice fatto "d'arte", il cui scopo è guadagnare la consacrazione letteraria? È una sfida tra finalità a cui sono molto interessati tutti gli attori del mondo letterario, romanzieri stessi, critici, intere riviste, perché serve per ridefinire i confini stessi di quello che sembra delinearci come il campo del romanzo.

### 3.3. Il romanzo tra scienza e arte

#### *La lirica della prosa: il romanzo e gli altri generi letterari*

Finora abbiamo considerato il romanzo come genere e le sue caratteristiche intrinseche senza prendere troppo in considerazione la sua posizione all'interno della letteratura. Il concetto di letteratura è problematico da spiegare nella sua complessità: quindi senza tentare di considerare che cosa sia effettivamente la letteratura, cioè cosa rende di un testo "letterario" (sempre che sia possibile farlo) cercheremo di capire che cos'era la letteratura per un italiano della fine dell'Ottocento e come si piazzava il romanzo all'interno di questa concezione. Allo stesso tempo valuteremo la posizione del romanzo in rapporto a quelle che non proprio correttamente possiamo definire le "scienze dell'uomo", ovvero in particolar modo la psicologia in via di definizione, ma anche la medicina, che era una disciplina molto più codificata. Abbiamo visto che quello che sembra dare con più certezza il confine e la sostanza

<sup>404</sup> NA, 1885, n. 51, p. 216, *I nuovi romanzi*.

<sup>405</sup> A proposito di Medoro Savini (1836 - 1888), autore di una ventina di romanzi negli anni settanta: nonostante non abbia raggiunto un successo strepitoso secondo il critico della "Rivista Europea": "può consolarsi che alcune lettrici gentili gli vogliono bene; egli è il compagno delle ore malinconiche della loro digestione" (RE, 1874, v. 2, fasc. 1, *Rivista letteraria italiana*). Vedasi nell'annesso la scheda biografica dedicata a questo autore.

<sup>406</sup> NA, 1889, n. 19, p. 383, *Notizie letterarie: l'ultimo romanzo del Fogazzaro*. Nel Fanfulla della Domenica del 1888, nell'articolo di commento a *Le reve* di Zola si legge: "il pubblico che legge per divertirsi dirà che è un libro noioso, ma le menti intelligenti e colte lo gusteranno" (FD, 28 ottobre 1888, n. 44, *Reve*).

del romanzo “serio”, del romanzo che ha un valore eventualmente duraturo, è l'osservazione delle attività umane, la sua rappresentazione per quanto più possibilmente credibile e veritiera attraverso la creazione di personaggi che assomiglino a persone reali. Questa necessità si alimenta dello stesso clima culturale che spinge gli interlocutori più diversi ad occuparsi sempre di più della società come un oggetto di studio, e moltiplica quindi le indagini su eventi come il suicidio, la povertà, l'educazione delle donne.

La connessione tra letteratura e scienze dell'uomo non è del tutto ingiustificata perché è proprio attraverso la pretesa di fare del romanzo un genere in grado di “studiare” la società e la sua problematica che alla fine del secolo è diventato una tipologia letteraria del tutto indipendente, in grado di rinunciare anche a queste istanze scientifiche, e pronto ad esistere per se stesso. È diventato definitivamente un genere letterario, un genere “d'arte”, che ha tutto il diritto di partecipare al movimento letterario di un paese.

Il percorso che porta il romanzo a questo risultato comincia prima del 1870: abbiamo già visto per quanto riguarda il romanzo storico che Manzoni l'aveva sdoganato e reso un genere d'arte e che quindi al romanzo fossero già attribuibili di titoli di nobiltà letteraria. È chiaro che però non possiede la stessa connotazione storica della poesia, rimanendo quindi una novità nell'ambito dei generi letterari, ed è macchiato dal fatto di essere il genere commerciale per eccellenza. Quindi, se non si può dire che all'inizio degli anni settanta il romanzo fosse ancora un genere completamente disprezzato, è certo che il processo che ne aveva quasi completamente cancellato le stigmate di scritto di bassa lega, adatto ad un pubblico non particolarmente raffinato e incolto, non era ancora giunto a conclusione. Uno dei modi per definire la narrativa ancora in voga in quel periodo era “letteratura amena”<sup>407</sup>: il romanzo quindi poteva essere considerato non tanto come letteratura *tout court*, ma come un tipo speciale di letteratura, che mette il divertimento, la distrazione, l'amenità. La principale casa editrice italiana, Treves, pubblica una parte consistente dei suoi successi all'interno di una collana intitolata biblioteca amena e la locuzione “letteratura amena” è abbastanza diffusa all'interno di tutte le riviste prese in considerazione: ancora nel 1894, in piena polemica sull'esistenza della letteratura nazionale, Ugo Ojetti classifica i romanzi all'interno della categoria “letteratura amena”<sup>408</sup>. In ogni caso quando i critici si ritrovano a discutere dello stato della letteratura nazionale alla fine del secolo è ormai impossibile non considerare il romanzo. Ne *La bancarotta letteraria*, articolo che Emilio Checchi pubblica nel “Fanfulla” per riscontrare la fine delle speranze di un risorgimento delle lettere italiane si legge:” la novella e il romanzo, la lirica e la drammatica sono quasi sempre parafrasi di letterature straniere:

<sup>407</sup> È un'espressione, in voga soprattutto negli anni ottanta, che in senso negativo utilizzano anche Gabriele d'Annunzio e Ruggero Bonghi nell'intervista che concedono a Ojetti nel 1894. D'Annunzio dice: “Intanto io noto un fenomeno volgare. L'Europa è inondata di quella letteratura che si sul chiamare amena” (U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, op. cit., p. 315).

<sup>408</sup> FD, 11 novembre 1894, n. 45, *Varia*.

lettori e pubblico, leggendo o ascoltando, non si raccapezzano più”<sup>409</sup>.

Prima di illustrare come il romanzo si afferma anche come genere letterario, la prima questione che si potrebbe porre a proposito è che cos'è considerato letterario in questo scorcio di secolo. L'aggettivo “letterario” è decisamente inflazionato: ci sono riviste letterarie che bandiscono concorsi letterari, pubblicano corrispondenze letterarie, notizie letterarie, dispute letterarie, e dove ci si rammarica per la miseria letteraria del paese, come d'altra parte esiste una letteratura amena, una letteratura popolare, una letteratura regionale, la letteratura giornalistica. Il termine letteratura sembra avere un contesto semantico molto ampio, come insieme delle opere scritte prodotte all'interno di un determinato paese o di una tradizione linguistica, che si può provare comunque a definire più precisamente, pur restando coscienti della sua polivalenza e della sua irrisolvibile ambiguità<sup>410</sup>.

Quando ci siamo occupati delle fonti primarie di questo lavoro, ovvero delle riviste, le rubriche che si occupano delle nuove pubblicazioni nelle riviste anche specificatamente letterarie come il “Fanfulla della domenica” sono contenitori variegati. Se dovessimo valutare che cos'è la letteratura sulla base di quello che si recensisce nella rassegna bibliografica settimanale della rivista fondata da Ferdinando Martini, oltre alla già citata predominanza soprattutto iniziale della poesia, vedremo per esempio che nel 1885, insieme ad alcune raccolte di novelle, viene recensita *La letteratura italiana nei primi quattro secoli*<sup>411</sup>, nel 1888 si trovano analizzati oltre ad un romanzo italiano (*Mimi* di Federico Ugo Maranzana<sup>412</sup>) e uno studio parigino con la forma del romanzo (*Monsieur Le docteur* di Georges Régnal), delle letture per i fanciulli e una guida al Gran Sasso a cura del Club Alpino<sup>413</sup>, nel 1892 trovano posto un racconto di Lodovico Bosdari, una raccolta di poesie, un volume di critica foscoliana e una conferenza di Caterina Pigorini Beri<sup>414</sup>. Nel 1898, infine, con il romanzo di Marescotti, *Arturo Dalgas*, si trovano una biografia di Paolina Leopardi, un raccolta di poesie e un manuale scolastico<sup>415</sup>. Si potrebbe contestare il fatto che a tutti gli effetti la rubrica in questione s'intitola *Libri nuovi* non fa necessariamente riferimento alla letteratura, seppur la rivista nel complesso sia da considerarsi “letteraria”, almeno nelle intenzioni dichiarative di chi l'ha fondata. Si può quindi provare ad affermare che le tipologie di volumi che la redazione si premura di segnalare marcano dei confini del “letterario” molti ampi.

Se si prende invece in considerazione la “Nuova Antologia”, dove all'interno del *Bollettino bibliografico*, la sezione *Letteratura* è la più presente, si può provare a tracciare un quadro più rappresentativo di cosa poteva essere incluso nella categoria letteraria tra il 1870 e il 1899: per

<sup>409</sup> FD, 16 dicembre 1894, v. 50, *La bancarotta letteraria*.

<sup>410</sup> Sulla “fluidità tassonomica” dell'oggetto letteratura si veda anche G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit. p. 53 e ss.

<sup>411</sup> FD, 15 novembre 1885, v. 45, *Libri nuovi*.

<sup>412</sup> Su Maranzana non si sono raccolte notizie biografiche. Pubblica 4 romanzi con l'editore milanese Quadrio.

<sup>413</sup> FD, 29 luglio 1888, n. 31, *Libri nuovi*.

<sup>414</sup> FD, 26 giugno 1892, n. 26, *Libri nuovi*.

<sup>415</sup> FD, 9 ottobre 1898, n. 41, *Libri nuovi*.

esempio, nel volume del 1879, la rubrica intitolata *Letteratura e poesia* che apre il *Bollettino bibliografico* contiene la traduzione di due autori classici (Isocrate e Tirteo) e un poema drammatico intitolato *Roma nel mille*<sup>416</sup>. Cinque anni più tardi, nel 1884 nel volume 75, il *Bollettino bibliografico* è particolarmente ricco: nella rubrica *Letteratura e poesia* si trovano *La Francesca di Dante*, studio di Luigi Morandi, *Ricordo di famiglia agli amici* di Giuseppe Tassinari, *Della sincerità nell'arte e della parola*, discorso di Giovanni Franciosi, *Gustavo Moderna e l'arte sua* e dei non meglio specificati *Scritti letterari*, una tragedia inedita di Giacomo Leopardi, *Sermoni e rime* di Tullo Massarani<sup>417</sup>. Nel 1888, volume 13 della nuova serie, la rubrica porta lo stesso titolo e contiene una raccolta di poesie, la pubblicazione di un discorso e una strenna dedicata a disquisizioni filologiche e dialoghi parlati<sup>418</sup>. In un fascicolo del 1896 la rubrica è intitolata solo *Letteratura* e si recensisce un saggio su Cicerone e una grammatica della lingua italiana<sup>419</sup>.

In questo caso la presenza di un titolo specifico che mette in campo la letteratura mette in chiaro che i redattori volevano recensire opere che consideravano letterarie. La prima caratteristica che salta agli occhi è la mancanza di distinzioni tra *auctor* e *lector* ovvero tra colui che produce letteratura e colui che la commenta: la letteratura è un continuum che, stando a quanto si può intuire considerando questa rubrica, ha come unica certa l'esclusione della narrativa moderna. Nel 1881 *Dalla Finestra* di Grazia Pierantoni – Mancini viene inserito nella rubrica *Letteratura e poesia*, ricapita nel 1887 con altri romanzi (*Passiflora* di Edoardo Augusto Berta,<sup>420</sup> *Alpinisti Ciabattoni* di Cagna, *Le lacrime del prossimo* di Rovetta, *Filippi Bussioni Juniore* di Castelnuovo): era un onore che fino a quel momento era stato riservato solo a *Promessi sposi* e che in seguito non sembra ripetersi con nessun'altra opera di narrativa. Nel 1889 compare la sottorubrica *Romanzo* e anche delle “rassegne” esterne al *Bollettino*, sia delle letterature straniere, sia della letteratura italiana, che spesso comprendono romanzi, o che in alcuni casi sono interamente dedicati alla narrativa. Quindi si può sostenere che nonostante il tradizionalismo del *Bollettino* che concludeva ogni fascicolo (che è la parte più immutabile della rivista), la “Nuova Antologia” inserisse, almeno a partire da una certa data, il romanzo tra le cose degne di essere considerate letteratura.

Si possono fare altri esempi: l' “Illustrazione italiana” è una rivista che ha sicuramente intenti decisamente più commerciali e si rivolge ad un pubblico meno specializzato, ma la situazione non è così diversa, almeno al suo debutto. Quando, all'inizio del 1878, l' “Illustrazione italiana” pubblica una lunga analisi sulla letteratura italiana del 1877<sup>421</sup>, gli scritti che si trovano

<sup>416</sup> NA, 1879, v. 43, pp. 564 e ss., *Bollettino bibliografico*.

<sup>417</sup> NA, 1884, v. 75, pp. 730 e ss., *Bollettino bibliografico*.

<sup>418</sup> NA, 1888, v. 13, pp. 161 e ss., *Bollettino bibliografico*.

<sup>419</sup> NA, 1896, v. 66, p. 362 e ss., *Bollettino bibliografico*.

<sup>420</sup> Edoardo Augusto Berta nasce a Torino nel 1855. Laureato in Legge, pubblica oltre a tre romanzi, anche poesia, novelle, parole per musica. È fondatore e direttore della “Gazzetta del popolo della domenica”. Due dei suoi tre romanzi sono pubblicati a sue spese.

<sup>421</sup> IL, 13 gennaio 1878, n. 2, *La letteratura italiana nel 1877*.

commentati appartengono inizialmente al genere poetico (Rapisardi, Carducci, Stecchetti, ovvero i poeti del momento), poi sono citati dei drammaturghi con le loro ultime creazioni (Giacosa, Cossa, Ferrari), poi i romanzieri (numerosi, con particolare attenzione per le donne), e in seguito si parla di quella che potrebbe essere definita letteratura di viaggio (De Amicis con *Costantinopoli*, Yorick ovvero Pietro Ferrigni con la sua descrizione di Firenze). Le opere che vengono prese in considerazione successivamente, a partire non più solo dal genere eventuale ma dall'editore, sono di natura varia: le orazioni di Demostene, *La storia della poesia popolare italiana* di Ermolao Rubieri, *La miseria a Napoli* di Jessie White Mario, *Torquato Tasso* di Pier Leopoldo Cecchi, la nuova edizione di *Storia degli italiani* di Cesare Cantù, *Filosofia Zoologia del secolo XIX* di Pietro Siciliani. L'anno successivo la rubrica si ripete identicamente (*La letteratura italiana nel 1878*) e si apre con la produzione poetica che si era sviluppata a partire dagli eventi drammatici dell'anno, la morte del papa e del re. Poi De Gubernatis passa velocemente al romanzo (citando Salvatore Farina, Roberto Stuart<sup>422</sup> e Anton Giulio Barrili), per tornare sulla poesia (soprattutto in traduzione) e poi passare in rivista tutta un'altra serie di scritti (*Storia della monarchia piemontese*, *Dizionario di storia e geografia*, *Dizionario di economia politica*, la corrispondenza tra Daniele Manin e Giorgio Pallavicino, le varie biografie di Vittorio Emanuele apparse in occasione della sua morte, il primo volume di *Storia della letteratura italiana* del professor Bartoli, e “fra le pubblicazioni scientifiche”<sup>423</sup> *Prologomeni alla nuova psicogenia*). È chiaro che a governare quest'idea di letteratura non è un criterio estetico. Successivamente non ci si trovano più rassegne di questa tipologia, redatte con lo scopo di esaminare la produzione letteraria di un anno intero. È evidente però che nelle rubriche *note letterarie* e *Libri nuovi* ci si vuole comunque occupare di faccende letterarie, come fa credere quello che si legge in un numero del 1882: “Sono libri, le guide? Certamente le guide dei viaggiatori per le ferrovie e per i tramway non appartengono alla letteratura, come del resto non ci appartengono di più i versi di..., e di..., e di..., che mi guardo bene dal nominare”<sup>424</sup>.

I generi analizzati negli anni successivi continuano ad essere alquanto vari. Nel 1884 nella rubrica *Scorse letterarie* vengono presi in considerazione le *Lettere inedite* di Carlo Goldoni, i *Paralleli letterari* di Giacomo Zanella (un'opera di letteratura comparata), un romanzo di Enrico Castelnuovo, *Macchiette e novelle* di Orazio Grandi, e una tragedia in francese scritta da un collaboratore. Nel 1893, sempre in una rubrica intitolata *Libri nuovi* si trovano un romanzo di Edoardo Arbib, *Dopo il congedo*, la biografia di uno scultore e un libro sul principato di Monaco e sui personaggi che lo abitano. A differenza della “Nuova Antologia” in questo caso il romanzo è ampiamente inserito all'interno del contesto letteratura che sembra

<sup>422</sup> Roberto Stuart è un autore nato a Perugia, con origini inglesi, che pubblica 5 romanzi e che è tra i fondatori del partito conservatore italiano.

<sup>423</sup> IL, 12 gennaio 1879, n. 2, *La letteratura italiana nel 1878*.

<sup>424</sup> IL, 18 giugno 1882, n. 25, *Nuovi libri*.

espellere un poco alla volta la scienza ma allo stesso tempo rimane estremamente vago.

Scegliere le rubriche bibliografiche delle riviste per analizzare l'evoluzione del rapporto del romanzo con gli altri generi e all'interno della letteratura può sembrare riduttivo, perché le riviste si compongono di diversi elementi e di romanzo si parla, esaustivamente, anche altrove. In realtà, oltre ad essere dei contenitori più o meno immutabili che quindi permettono qualche forma di comparazione, si può immaginare che le rubriche bibliografiche fossero una forma di rendiconto redatto sulla base dei volumi che le case editrici e i singoli autori inviavano alle redazioni<sup>425</sup> e potessero essere considerate quindi frutto di una scelta specifica (di una persona o di un gruppo di persone) tra tutto quello che la rivista riceveva. La funzione di filtro che queste rubriche compivano, tra i produttori e i consumatori, può dare l'idea di una selezione sulla base di quello che doveva sembrare interessante per i lettori della specifica rivista. Sono le parti più strutturate delle pubblicazioni letterarie di questo periodo, che stentano a dare un'unità redazionale al resto dello spazio a loro disposizione.

Abbiamo quindi deciso di considerare il rapporto diretto della narrativa e del romanzo con il genere più consacrato, ovvero la poesia, provando ad interpretare i risultati dei conteggi delle opere poetiche e narrative che vengono recensite nelle rubriche bibliografiche della “Nuova Antologia” e del “Fanfulla della domenica”.

Per quanto riguarda la “Nuova Antologia”, tra il 1870 e il 1877, quando la rivista ha dodici uscite annuali, vengono recensite all'interno del *Bollettino bibliografico* 111 opere poetiche che si possono definire moderne, ovvero del XIX secolo (senza contare tutte le riedizioni di versi più antichi). Nello stesso periodo vengono recensiti 57 romanzi, tra italiani e stranieri, e 26 raccolte di novelle per un totale di 88 opere di narrativa (tabella 1).

Quando la rivista diventa un bisettimanale, a partire dal 1878, fino alla sparizione della rubrica *Bollettino bibliografico*, la situazione del rapporto poesia – narrativa in prosa è quella che viene illustrata nella tabella che segue. Come si diceva precedentemente, si è tenuto conto delle opere che vengono recensite nel *Bollettino Bibliografico* (e nella più sporadica *Notizia letteraria*), e si tratta di edizioni poetiche o narrative moderne (del XIX secolo) e non quindi delle traduzioni e riedizioni di classici (per fare un esempio non si è presa in considerazione l'edizione della *Gerusalemme Liberata* di Tasso, di una traduzione di Shakespeare o delle odi di Tirteo, ma invece si è inclusa la ristampa di *Penombre* di Emilio Praga del 1879, autore da poco deceduto). Si sono contate anche le traduzioni di poeti stranieri contemporanei, che a differenza delle traduzioni di romanzi, praticamente mai segnalate, venivano considerate un'opera di rielaborazione di un certo valore e quindi recensite come produzione del

<sup>425</sup> Questa ipotesi la si può formulare sia sulla base di quello che si legge nelle riviste, che spesso pubblicano la lista dei libri ricevuti o che fanno accenno al fatto che è stato lo stesso autore a inviare il volume (per esempio, nel “Fanfulla della domenica” del 23 novembre 1880 si recensisce *Genio e amore* di Federiga Guerrini dicendo che è il terzo volume che invia al settimanale fiorentino), sia dagli epistolari di alcuni autori molto noti come D'Annunzio o Giovanni Verga in cui è chiaro che c'era questa abitudine di omaggiare le più importanti riviste delle nuove uscite nella speranza di avere una *reclame*.



traduttore, nonché i romanzi stranieri che, molto raramente venivano considerati, nella rubrica. I conteggi non pretendono di essere esaustivi ma di dare in ogni caso un senso alle proporzioni. Alcuni romanzi come *Fantasia* di Matilde Serao, *Mater Dolorosa* di Gerolamo Rovetta sono stati recensiti attraverso articoli a parte, per questa ragione non sono entrati nei conteggi.

La quantità di poesie, di romanzi e di opere narrative varie che vengono recensite in ogni fascicolo è estremamente variabile. Come si può notare le quantità di opere poetiche e opere narrative cominciano ad essere solidamente equiparabili a partire dai primi anni Ottanta e poi, salvo alcune eccezioni, tendono ad essere maggioritarie, soprattutto negli ultimi anni.

Nella rubrica *Libri nuovi* del “Fanfulla della domenica” (tabella 2) la situazione non è necessariamente più stabile. Anche in questo caso ci sono numerose variazioni da un anno all'altro.

Tabella 1

Anno	Numero opere poetiche recensite nel Bollettino Bibliografico	Numero opere narrative recensite nel Bollettino Bibliografico	Di cui romanzi
1878	31	18	16
1879	26	6	3
1880	17	16	6
1881	9	2	2
1882	11	11	6
1883	13	15	8
1884	9	7	3
1885	9	9	5
1886	12	12	4
1887	15	15	8
1888	18	9	5
1889	26	23	20*
1890	21	21	9*
1891	8	13	5*
1892	11	10	9*
1893	4	6	2
1894	6	24	16
1895	8	31	19
1896	20	35	15

\*cominciano a comparire rubriche come la *Rassegna della letteratura italiana* completamente dedicata alla narrativa e spesso ai soli romanzi.

Anno	Numero opere poetiche recensite nella Rubrica Libri Nuovi	Numero opera narrative recensite nella Rubrica Libri Nuovi	Di cui romanzi
1879	13	5	3
1880	28	15	3
1881	33	23	8
1882	17	<b>19</b>	7
1883	23	<b>37</b>	20
1884	27	23	10
1885	20	18	8
1886	12	8	3
1887	6	10	6
1888	5	<b>11</b>	4
1889	11	10	4
1890	10	6	6
1892	34	19	13
1893	30	22	8
1894	20	<b>21</b>	16
1895	21	<b>30</b>	7
1896	18	<b>31</b>	11
1897	31	<b>31</b>	18
1898	35	30	12
1899	23	<b>26</b>	11

Nel decennio 1880-1889, per quanto riguarda la rubrica *Libri nuovi*, la narrativa supera la poesia nelle scelte tre volte in dieci anni, nel decennio successivo cinque in nove (nel 1891 la rivista cambia momentaneamente forma e la rubrica sparisce). Anche se le differenze tra un anno e l'altro rendono difficile dare un'interpretazione univoca a queste cifre, si può vedere come le opere narrative non poetiche tendano a guadagnare terreno e a diventare stabilmente oggetto d'interesse per i redattori dei rendiconti bibliografici.

C'è un altro elemento. Rispetto alla “Nuova Antologia”, il “Fanfulla della domenica” ha una struttura che permette di evidenziare in maniera più o meno forte gli articoli che vengono considerati importanti, essendo un periodico composto di sole quattro pagine disposte in colonna. La “Nuova Antologia” è invece una rivista classica che assomiglia molto di più ad una raccolta di saggi di vari argomenti, che vengono impaginati senza che necessariamente ci sia un ordine che suggerisca una preferenza. È quindi più significativo nel caso del “Fanfulla” che una novità editoriale di un certo valore come un romanzo di D'Annunzio o di Matilde Serao

non fosse inclusa nel bollettino *Libri nuovi* ma fosse commentata nel corpo della rivista, con un articolo singolo, o direttamente in prima pagina, sotto il frontespizio. Nel 1879 dei tre romanzi che vengono recensiti dalla redazione del “Fanfulla”, tutti e tre sono nella rubrica bibliografica che chiude il volume, lo stesso vale per il 1880. Nel 1885 dei nove romanzi che compaiono nella stessa rivista, solo *la conquista di Roma* della Serao è recensito in prima pagina. Nel 1892 vengono recensiti in totale 19 romanzi, 16 nella rubrica *Libri Nuovi*, sei in altri parti della rivista di cui due (entrambi di D'Annunzio) aprono la rivista. Nel 1893 si trovano otto romanzi nel rendiconto finale, e cinque altrove, di cui tre come apertura della rivista. Nel 1899 vengono recensiti 11 romanzi come *Libri nuovi* e sei romanzi all'interno della rivista, di cui due aprono la prima pagina (*Ora e sempre* di Albertazzi<sup>426</sup>, *La ballerina* di Matilde Serao).

Le ipotesi che si possono trarre da questi esempi sembrano indicare che letteratura sia un contesto selettivo, al quale vengono incorporati diversi generi a partire dal concetto di “belle lettere”, quindi non necessariamente opere che abbiamo un criterio di novità, creatività e unicità. All'interno di questo miscuglio di generi, il romanzo conquista a poco a poco una sua posizione precisa: cominciano a comparire rubriche apposite, spazi dedicati alla narrativa e ai suoi fautori, e quando, alla metà dell'ultimo decennio del secolo, alcuni scrittori daranno vita ad una polemica sulla natura e sull'esistenza di una letteratura nazionale il romanzo sarà in posizione preminente, o almeno pari rispetto a generi più antichi e riconosciuti come teatro e poesia, che potevano godere dell'aristocrazia della tradizione.

L'assimilazione completa del romanzo all'interno della classica gerarchia dei generi è una condizione necessaria perché il genere in sé possa essere considerato capace di assumere un valore artistico, come per l'appunto la poesia. Lo stesso concetto di letteratura sta subendo dei grandi mutamenti: l'affermazione di altre discipline specializzate come la psicologia, o l'antropologia ne ridefinisce i confini. Quello che è certo è che alla fine del secolo nessuno sembra più dubitare seriamente che il romanzo possa essere un'opera letteraria, oltre che molte altre cose.

### *Il romanzo e le scienze dell'uomo*

Nel 1884 Capuana inaugura il n° 50 del “Fanfulla della domenica” scrivendo che “Il romanziere ruba il mestiere al psicologo, al fisiologo, al professore di scienze naturali” e aggiunge che “anche lo scienziato è romanziere”. È una dichiarazione che mette in chiaro quello che per molti è già evidente: il romanzo è apparentato con quelle discipline che si occupano dell'uomo dal punto di vista mentale e fisico. In un'epoca in cui le scienze umane sono in via di costituzione, lo scrittore e il romanziere in particolare, possono non solo

<sup>426</sup> Albertazzi Adolfo è un autore bolognese che nasce nel 1865 o 66. Laureato in lettere e storia, insegnante in un istituto tecnico a Bologna, pubblica 8 romanzi di cui due nel periodo considerato.

rivaleggiare con i primi specialisti di queste scienze ma utilizzarle per legittimare la propria posizione<sup>427</sup>.

La prima disciplina che Capuana nomina è la psicologia. Psicologia – lo abbiamo già messo in luce - è sicuramente un termine di cui non si fa economia quando si parla di romanzo alla fine dell'Ottocento. La maggior parte dei romanzi che le riviste letterarie prendono in considerazione possono riconoscersi in questo macrogenere del “romanzo - studio”, e psicologia fa parte di quella lista di vocaboli che servono per connotarlo semanticamente. Infatti cosa si intendesse per psicologia non è molto facile da spiegare ma è abbastanza intuibile che quando un critico o un romanziere si affidavano alla parola “psicologia” o all'aggettivo “psicologico” lo facevano in riferimento all'esplicitazione dei sentimenti dei personaggi, elemento era diventato centrale per la narrativa moderna.

I sottogeneri del romanzo sono difficilmente specificabili, ma quello “psicologico” è uno dei più presenti, almeno come semplice parola: come il “romanzo sperimentale” (o verista o naturalista) e parallelamente a questo, si era elaborata in Francia e poi adottata e discussa in Italia questa tipologia di romanzo, il “romanzo psicologico” per l'appunto, definizione che più che dare all'opera in questione un inquadramento per il contenuto in sé (si può provare a definire un romanzo psicologico come un romanzo d'analisi che si occupa dello studio delle sensazioni del personaggi che lo animano), indica una teoria letteraria, seppur flebile e difficilmente individuabile a partire dai nomi che vengono raggruppati sotto questa etichetta. Pur non volendo entrare nello specifico della questione che opporrebbe il romanzo sperimentale o verista o naturalista a quello che viene chiamato psicologico, si può aggiungere che non esiste una reale contrapposizione, ma che i contemporanei spesso vedevano più che altro una continuità: D'Annunzio è per antonomasia “il romanziere psicologo”<sup>428</sup> e proprio parlando di lui Enrico Nencioni nella “Nuova Antologia” scrive: “oggi si è mutato nome: non si dice più romanzo sperimentale, naturalista o fisiologico, ma psicologico”<sup>429</sup>. Anche Capuana viene definito da Vittorio Pica “uno psicologo profondo”<sup>430</sup>. L'uso della parola psicologia è però decisamente anteriore all'affermarsi di quello che verrà definito il “romanzo psicologico”. Già Carlo Tenca utilizzava la parola “psicologia” per riferirsi alla modernità del romanzo<sup>431</sup>. Per tornare al periodo di nostra competenza, già un breve racconto di Pompeo Molmenti recensito dalla “Nuova Antologia” nel 1876 è definito dallo stesso autore “studio psicologico” e giudicato “una sagace analisi psicologica ispirata e avvivata dal sentimento” dal critico<sup>432</sup>. Nel 1878, sempre nel *Bollettino bibliografico* si parla di *In risaia* della Marchesa Colombi di cui si dice che “tutto il processo psicologico del romanzo consiste nel mettere in rilievo l'evoluzione del

<sup>427</sup> J. Dubois, *L'institution de la littérature*, op. cit., p. 89.

<sup>428</sup> FD, 1 maggio 1892, n. 19, *L'innocente di Gabriele D'Annunzio*.

<sup>429</sup> NA, 1892, v. 42, p. 616, *Nuovi romanzi*.

<sup>430</sup> DF, 12 luglio 1885 n. 28, *Ribrezzo*.

<sup>431</sup> G. Tellini, *Il romanzo italiano tra Ottocento e Novecento*, op. cit., p. 75.

<sup>432</sup> NA, 1876, v. 30, p. 211, *Bollettino bibliografico*.

carattere della ragazza”<sup>433</sup>.

I riferimenti alla “psicologia” come disciplina autonoma o come scienza con i suoi criteri specifici datano agli anni settanta, quando Giuseppe Sergi pubblica a Torino *Principi di psicologia*: lo studioso è però un filosofo di formazione che si occuperà principalmente di antropologia. La non completa specializzazione che riguardava in questo periodo le varie scienze sociali (che riguarda anche altri esponenti come Angelo Mosso o Mariano Luigi Patrizi, entrambi medici), ci impedisce quindi di immaginare una reale corrispondenza tra una disciplina definibile come scientifica e il mondo della narrativa: i confini non sono ancora segnati, i romanzi possono essere psicologici e i romanzieri possono agire come psicologi, ma non c'è per ora una categoria che possa pretendere la supremazia sul discorso psicologico, in funzione delle sue competenze o della sua formazione. Quello che è più interessante dal nostro punto di vista è vedere come la narrativa, e quindi la letteratura, si siano, come le nascenti scienze sociali, appoggiate ad una serie di criteri pseudo scientifici che giustificassero in qualche maniera la loro funzione nella società. Siamo d'altra parte in pieno positivismo.

Abbiamo detto che psicologia è il termine e la “disciplina” applicata alla letteratura che conoscono la maggior fortuna tra il 1870 e la fine del secolo, e anche quella che conosce la più ampia elaborazione teorica. Per un critico che presentava il romanzo ai suoi lettori l'utilizzo della parola “psicologia” era del tutto naturale: stando all'analisi che abbiamo fatto delle recensioni del “Fanfulla” domenicale e della “Nuova Antologia”, la parola psicologia, come analisi, studio, osservazione, stava nell'universo semantico della verosimiglianza, con un riferimento più specifico, forse, all'ambito dei sentimenti. Anche le altre riviste comunque non avevano difficoltà a farne uso: già nel 1877 la “Gazzetta letteraria” trovava “qualche poco di studio psicologico” nella pagine di *Il marito di Livia* di Luisa Saredo<sup>434</sup>, nel 1882 l'“Illustrazione Italiana” per sponsorizzare l'ultima opera di Giovanni Verga, *Il marito di Elena*, ne sottolinea “l'analisi profonda del cuore” e il “valore psicologico”<sup>435</sup>, e l'anno successivo può dire di Gaetano Carlo Chelli che “sembra una salda speranza del nuovo romanzo che chiamano sperimentale: ne ha la stoffa, è un buon psicologo”<sup>436</sup>; *Paradiso in terra* di Giuseppe De Rossi è “intimamente psicologico”<sup>437</sup> e *Decadenza* di Luigi Gualdo viene definito un “romanzo psicologico di costumi contemporanei”<sup>438</sup> per la “Gazzetta Letteraria”; per lo stesso romanzo la “Rassegna Nazionale” rileva la “rara attitudine” di Gualdo “a quella sottile analisi che si dice psicologica” e “La cultura”, dubitando dell'appropriatezza della definizione romanzo, preferisce considerarlo “l'analisi fine e psicologica d'un carattere”<sup>439</sup>. Sempre per la rivista di

<sup>433</sup> NA, 1878, v. 9, p.188, *Bollettino bibliografico*.

<sup>434</sup> GL, 26 maggio 1877, n. 21, *Bibliografia*.

<sup>435</sup> IL, 12 marzo 1882, n. 11, *Nuovi romanzi*.

<sup>436</sup> IL 18 novembre 1883, n. 46, *Scorse letterarie*.

<sup>437</sup> GL, 15 maggio 1886, n. 20, *Tra romanzieri e novellieri*.

<sup>438</sup> GL, 18 giugno 1892, n. 25, *Tra romanzieri e novellieri*. La stessa definizione viene data a *Diavolina* di Ricchetti (GL, 19 marzo 1892, n. 12, *Tra romanzieri e novellieri*)

<sup>439</sup> LC, 11 settembre 1892, n. 37, *Notizie*.

Ruggero Bonghi, *L'amuleto* di Neera è un “mirabile studio psicologico”<sup>440</sup> e *Marco Delinas* di Fulvia uno “studio psicologico di un'anima buona”<sup>441</sup>. *Una fra tante* per la “Rassegna settimanale” è “una storia vera, non solo nel senso psicologico e generale, ma realmente e in tutti i suoi particolari”<sup>442</sup>. Nella “Domenica del Fracassa” Vittorio Pica non esista a definire Capuana autore di *Ribrezzo* “un psicologo profondo”<sup>443</sup>. Ovviamente non sempre e non per tutte le riviste il concetto di psicologico è positivo: per la “Rassegna Nazionale”: per esempio, parlando di Bourget e del suo *Delitto d'amore*, il recensore P. scrive: “certo Bourget appare profondo conoscitore dell'uomo, l'analisi è d'una precisione e d'una finezza non comune, s'è detto e ripetuto che questo libro è uno studio psicologico; ma dare questo studio psicologico nelle mani del pubblico per mezzo di un romanzo, con certe descrizioni, non so quali effetti di moralità possa produrre”<sup>444</sup>.

Anche per una rivista meno rigida sulla questione morale, come la “Gazzetta Letteraria”, Depanis trovava che “dopo le esagerazioni del naturalismo” si era arrivati a quelle della “psicologia”. Depanis non sta parlando di un romanzo a caso ma sta trattando dell'*Innocente* di D'Annunzio, opera sulla quale si scatena tutta una polemica, declinata in vari articoli pubblicati sulla rivista nell'estate del 1892 (*Psicologia e arte, Sul romanzo psicologico, Ancora sul romanzo psicologico*). Per definire l'opera di Gabriele D'Annunzio, d'altra parte, l'utilizzo dell'idea di “psicologico” è centrale: per esempio *Giovanni Episcopo* viene definito “studio del carattere di un allucinato” e “gorgoglio psicologico” dalla “Gazzetta Letteraria”<sup>445</sup> e “un tessuto finissimo di osservazioni psicologiche” dall’*Illustrazione Italiana*<sup>446</sup>. Gli esempi potrebbero essere ulteriori, ma come si evince da questi che si viene di dare, psicologico e psicologia erano termini diffusi, che diventano quasi necessari se si vuole parlare di narrativa, soprattutto a partire dagli anni Novanta.

Proprio nell'ultimo decennio del secolo, e precisamente nel 1894, vince il premio Ravizza<sup>447</sup>, concorso lombardo per dissertazioni di filosofia, l'opera di Roberto Puccini, intitolata *Il romanzo psicologico e la sua importanza educativa*, poi pubblicata nel 1896: l'autore, che si occuperà successivamente dell'educazione della donna e della correzione dei minorenni criminali, oltre a dare una panoramica sulla storia del romanzo in generale, ci tiene a far conoscere che cosa è secondo lui il romanzo psicologico, che cosa ha apportato all'umanità, tra danni e benefici, come si fosse sviluppato in Italia, oltre che in altri luoghi significativi come la

<sup>440</sup> LC, 15 febbraio 1897, n. 4, *Notizie*.

<sup>441</sup> LC, 1 maggio 1896, n. 1, *Notizie*.

<sup>442</sup> RS, 20 gennaio 1878, n. 3, v. 1, *Emma*.

<sup>443</sup> DF, 12 luglio 1886, n. 23, *Ribrezzo*.

<sup>444</sup> RN, 1887, v. 35, fasc. 2, *Rassegna bibliografica*.

<sup>445</sup> GL, 5 marzo 1892, n. 10, *Fra romanziere e novellieri*.

<sup>446</sup> IL, 20 marzo 1892, n. 12, *Nuovi libri*.

<sup>447</sup> Carlo Ravizza, professore di filosofia, aveva istituito con il suo testamento nel 1848, un “premio annuale di franchi 700 da conferirsi a qualunque scioglierà meglio un quesito di scienze morali”. La notizia è stata reperita nell' *Annuario Statistico del Regno d'Italia con particolari notizie sulle provincie di Lombardia per l'anno 1863 – 64 compilato su dati ufficiali dal ragionere Angelo Dell'Acqua*, Milano, A spese dell'Autore, 1864, p. 431.

Francia, patria del romanzo, e la Russia. Non è difficile intuire che per Puccini il romanzo psicologico è più o meno sinonimo di romanzo moderno in toto: oltre alle origini che vengono fatte datare dai tempi di Dante con la *Vita nova*, e di Petrarca con il *Disprezzo del mondo*, per Puccini i “romanzieri psicologici più famosi dei nostri giorni” sono “il siciliano Giovanni Verga, il ligure Anton Giulio Barrili, il bresciano Girolamo Rovetta, il veneto Caccianiga, il torinese Roberto Sacchetti, il milanese Carlo Righetti, il triestino Carlo Tedeschi, il genovese Baccio Emanuele Maineri. E poi lo Zoncada, il Fogazzaro, Cleto Arrighi, Cesare Donati, Paolo Lioy, Paulo Fambri, Parmenio Bettoli, Ippolito Nievo, Luigia Codemo, Luisa Saredo, Grazia Pierantoni-Mancini, Matilde Serao, Carolina Invernizio, Ida Baccini, la Marchesa Colombi, Tommasina Guidi, il D'Annunzio, lo Scarfoglio ed altri”<sup>448</sup>. Sono degli scrittori che non hanno quasi nulla in condivisione se non il fatto che scrivono più o meno nello stesso periodo. Inoltre, nella dissertazione di Puccini non si trova ovviamente nessun riferimento alla psicologia come scienza o come disciplina codificata, ma si analizzano i rapporti del romanzo psicologico con la poesia, la letteratura in generale, e la filosofia. Quando quindi si parla di romanzo psicologico, non si intende ovviamente una narrativa basata su fondamenti psicologici che non erano ancora stati messi a punto, ma piuttosto il fatto che il romanzo si nutre della stessa atmosfera culturale che stava spingendo alla codificazione di queste discipline che avevano come oggetto d'interesse i comportamenti umani.

La psicologia non è comunque l'unica disciplina in via di formazione che condivide delle istanze con il romanzo. Si trovano riferimenti anche all'etnografia, la sociologia e o all'antropologia, anche se molto meno frequenti: Cesare Lombroso era d'altra parte una personalità di una certa rilevanza, anche sul piano internazionale. Già negli anni sessanta con la “fisiologia”: per fisiologia si intendeva un ritratto realistico di un qualsiasi evento o anche di un personaggio<sup>449</sup>. Parlare di morbo, di patologia o di piaga<sup>450</sup> per definire una qualsivoglia problematica diventa abbastanza comune.

La medicina è ovviamente una scienza molto più codificata rispetto alla psicologia, a cui corrisponde una categoria professionale definita: appropriarsi del discorso medico dovrebbe risultare più complesso. La pubblicazione de *Le roman experimental* di Emile Zola, dove lo scrittore francese ipotizzava che il romanzo potesse esercitare una missione scientifica all'interno della società, studiando gli effetti dell'ereditarietà di alcuni tratti caratteriali e dell'ambiente nei personaggi, viene accolta con molta diffidenza: la maggior parte dei commentatori, anche se non spinta da spirito antinaturalista, era concorde sul fatto che si trattava di un'esagerazione e che Zola critico fosse decisamente meno valido di Zola

<sup>448</sup> R. Puccini, *Il romanzo psicologico e la sua importanza educativa*, Siena, Tip. San Bernardino, 1889, p. 200.

<sup>449</sup> Sull'uso della parola “fisiologia” nella stampa Cfr G. Farinelli (a cura di), *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura: regesto per soggetto dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario, 1860-1880*, Milano, Istituto Propaganda, 1984.

<sup>450</sup> Piaga è per esempio la prostituzione di cui si parla nel romanzo *Uno fra tante* di Emila Ferretti ( GL, 4 novembre 1882, n. 44, *Le nostre scrittrici*).

romanziera. Per Pierre Bourdieu, l'espedito di utilizzare la medicina e le teorie di Bernard per dare fondamento alla sua poetica, Zola avrebbe trovato “un mezzo privilegiato per neutralizzare il sospetto di volgarità collegato all'inferiorità sociale degli ambienti che egli ritraeva e di quelli che raggiungeva con i suoi libri”<sup>451</sup>. Zola incarna in ogni caso lo scrittore scienziato per antonomasia: in occasione della sua visita in Italia sulla “Gazzetta letteraria” lo si celebra dicendo “Nessuno come lui, ha saputo con maggior maestria fondere la scienza col romanzo: nessuno ha saputo, come lui, sviscerare le più ardue e più palpitanti questioni, i più difficili problemi, popolarizzandoli, mettendoli alla portata di tutti. Le sue opere sono vari e profondi trattati di fisiologia da *Teresa Raquin* a *Terre*; di sociologia da *Germinal* ad *Argent*, di psicologia da *La faute de l'Abbe Muret* a *Docteur Pascal*”<sup>452</sup>.

Riferirsi a Zola con espressioni di natura medica diventa quindi del tutto naturale, perché lui stesso su basa sulla medicina per dare fondamento alla sua impostazione letteraria. Per criticare la impostazione naturalista dello scrittore francese nella “Nuova Antologia” si parla talvolta di “galleria anatomica” e di “ospedale”<sup>453</sup>, come esempi di luoghi da evitare e dove invece i suoi romanzi naturalisti sembravano trovare le loro migliori argomentazioni. Nell’“Illustrazione Italiana” del 1879 vengono pubblicati i ricordi di Edmondo De Amicis in seguito all'incontro con Zola: l'autore piemontese parla degli azzardi descrittivi dello scrittore francese in maniera positiva perché “le sue nudità sono da tavola anatomica”<sup>454</sup>, mentre qualche anno dopo viene criticata l'eccessiva esattezza medica dello stesso Zola ne *La Joie de Vivre*, romanzo nel quale a parere dell'autore dell'articolo si era dispensato “un corso pratico di patologia o un manuale di ostetricia per le mammane”<sup>455</sup>. Patologia è un'altra parola che ricorre abbastanza sovente. Per Arturo Graf, pubblicista che collabora con il “Fanfulla della domenica” i libri di Zola “non sono meno onesti di quello che sia un trattato di anatomia o un trattato di patologia”<sup>456</sup> ma ovviamente questo particolare li rende adatti ad uno specifico tipo di pubblico. La branca della medicina che sembra essere più assiduamente considerata come assimilabile al romanzo è, oltre alla fisiologia, la chirurgia: infatti tra le varie funzioni che De Amicis vede nell'attività di Zola, oltre al giudice, casista, fisiologo e perito fiscale, c'è quella del chirurgo<sup>457</sup>.

A partire dall'esperienza di Zola, paragonare il romanziera ad un chirurgo che fa con il suo

<sup>451</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 181.

<sup>452</sup> GL, 24 novembre 1894, n. 47, *Zola in Italia*.

<sup>453</sup> Nella *Rassegna delle letterature straniere* De Gubernatis chiede retoricamente: “ma se il signor Zola e i suoi compagni avevano una così grande vocazione per l'ospedale, perché venire a domandare alle lettere il pane e la gloria?” (NA, 1879, v. 16, p. 194, *Rassegna delle letterature straniere*); nel numero successivo, in una lunga requisitoria sulla “repubblica naturalista” postulata da Zola, sempre De Gubernatis scrive: “non amo troppo i libri del Verne che insegnano una scienza di là da venire e che non verrà mai; ma tanto meno posso compiacermi ne' romanzi clinici e patologici del signor Zola; se voglio studiare fisiologia e patologia, ci sono laboratori e professori fatti a posta; ma non cerco in un romanzo, in un'opera d'arte una mostra di tutte le malattie morali del nostro tempo” (NA, 1879, v. 18, p. 378, *Rassegna delle letterature straniere*)

<sup>454</sup> IL, 3 novembre 1878, n. 44, *Ricordi da Parigi*.

<sup>455</sup> IL, 16 marzo 1884, n. 11, *La gioia di vivere*.

<sup>456</sup> FD, 2 ottobre 1881, n. 40, *L'immoralità di Emile Zola*.

<sup>457</sup> IL, 3 novembre 1878, n. 44, *Ricordi da Parigi*.



bisturi delle indagini approfondite diventa una metafora abbastanza trasversale, utilizzata più meno da tutte le riviste<sup>458</sup>. Nel 1886 la nuova *Giacinta*, ovvero la riedizione riveduta e corretta del lavoro di Luigi Capuana che già dopo la prima uscita aveva suscitato diverse polemiche per la sua arditezza nel descrivere un adulterio voluto e compiuto sistematicamente, viene recensita da Enrico Nencioni nella prima pagina del “Fanfulla della domenica”. Il direttore scrive: “L'analisi è profonda, sicura, spietata, - par fatta dal coltello anatomico di un valente chirurgo”<sup>459</sup>. In articolo per la “Nuova Antologia” che riprende in parte quello sulle relazioni uomo – donna che aveva pubblicato nel “Fanfulla della domenica”, sempre Enrico Nencioni scrive ironicamente che “Il romanzo modernissimo ne ha fatta (della donna) un bell'animale dipendente dall'atavismo e dall'ambiente, che si agita in un cerchio faale ed insuperabile: ha tagliato col suo coltello anatomico tutte le fibre che non dipendono, o che non hanno qualche legame indiretto con l'apparecchio generatore; e ha fatto delle relazioni sessuali la *ragione ultima* della vita”. Convinto che queste esagerazioni scientiste nuocessero al romanzo Nencioni prosegue

Ma sapete chi è il primo a sorridere di questa fisiologica teoria dell'amore? - Le donne. Oh, se sapeste come esse sorridono a vedere certi romanzieri – letterari, che le conoscono solo dai libri, darsi delle arie maliziose, superiori, e spiegare scientificamente, brutalmente, i loro sentimenti più delicati e più intimi! Come si divertono a vedere questi chirurghi della letteratura tirarsi su le maniche, mettersi il grembiule, e afferrare il coltello, per ricercare la fibra impercettibile da cui partì la prima scintilla d'amore.<sup>460</sup>

Nel 1894, sempre nel “Fanfulla”, si legge a proposito di *In vano* di Ottorino Novi<sup>461</sup>, che l'autore “maneggia la penna come un bisturi”<sup>462</sup>. Un'immagine non dissimile si trova a proposito di *In illo tempore* recensito dall' “Illustrazione italiana” che lo scrittore, morto da poco, “adoperava la penna come il coltello anatomico”<sup>463</sup>, ma in questo caso il paragone è validato dal fatto che Leonzio Capparelli<sup>464</sup>, l'autore in questione, era realmente un medico nella vita. Non a caso anche la “Rassegna Nazionale”, parlando dell'altro romanzo di Capparelli, *Il dottor Pietro*, scrive esattamente le stesse parole: “nello scrivere sembra maneggiare non la penna, ma il coltello anatomico”<sup>465</sup>. Ancora nel 1899 recensendo *Clara Albiati* di Marescotti, lo si rimprovererà perché “troppo chiuso nella sua veste di chirurgo operatore e troppo inteso a menare il bisturi, non si accorge di quello che scrive”<sup>466</sup> e annoia il lettore.

<sup>458</sup> Alcuni esempi si trovano anche precedentemente: nel 1874 nel giornale milanese “Il Convegno” di un autore si dice “egli sembra menare tra le carni corrotte del corpo sociale il suo coltello anatomico” ( G. Farinelli (a cura di), *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, op. cit., p. 86)

<sup>459</sup> FD, 7 febbraio 1886, n. 6, *La nuova Giacinta*.

<sup>460</sup> NA, 1892, v. 42, p. 615, *Nuovi romanzi*.

<sup>461</sup> Ottorino Novi (1858 – 1936) è un autore nato a Ferrara. Si occupa di poesia e arte, risulta essere un funzionario dell'amministrazione provinciale. Questo è il suo unico romanzo.

<sup>462</sup> FD, 14 aprile 1895, N.15, *Nuovi libri*.

<sup>463</sup> IL, 12 febbraio 1893, n. 7, *Nuovi romanzi*.

<sup>464</sup> Capparelli Leonzio nasce nel 1830 in Calabria. È un medico. Oltre a divulgazione scientifica, scrive due romanzi, pubblicati a Firenze e a Bologna.

<sup>465</sup> RN, 1893, v. 70, fasc. 2, *Rassegna Bibliografica*.

<sup>466</sup> FD, 9 luglio 1899, n. 28, *Libri nuovi*.

Il paragone con il chirurgo è trasversale. Nella “Farfalla”, che è la rivista portavoce del realismo in arte, il chirurgo assomiglia di più ad un medico legale. (“Lo studio della natura si fa da noi sulla tavola anatomica dove il coltello della scienza positiva disarticola i mille cadaveri dei figlioletti del proletariato”<sup>467</sup>). Ma anche una rivista come la “Rassegna Nazionale” non disdegna questi parallelismi: apprezzando *Un furto* di Placci, romanzo a suo parere ben riuscito, Ludovico Bosdari scrive “la penna, come il coltello anatomico, ha le sue esitanze, per lo scrittore e per il chirurgo è già notevole trionfo di poter dire di aver compiuto il primo libro o la prima operazione senza alcun danno del lettore o del *paziente*”<sup>468</sup>. Questa corrispondenza di termini con la medicina non è casuale ed ulteriormente rafforzata dal fatto che non di rado i protagonisti dei romanzi erano dei medici o dei potenziali medici, ovvero degli studenti di medicina: l'universo romanzesco italiano, dopo quello francese, viene invaso da personaggi usciti dal mondo della scienza<sup>469</sup>. Per esempio tra il 1891 e il 1894, nella “Nuova Antologia” vengono recensiti quattro romanzi che hanno come personaggio principale uno studente di medicina: *Il cuore di Gemma* di Giuseppe Conti<sup>470</sup>, *Riccardo* di Angelina de Leva<sup>471</sup>, *L'anima* di Butti e *In vano* di Ottorino Novi. La figura del medico, che è spesso all'interno dei romanzi italiani dell'epoca, incarnava, come d'altra parte quella dell'avvocato o del professore universitario, l'ascesa delle professioni all'interno delle classi sociali borghesi, e allo stesso tempo si faceva rappresentante dello spirito scienziato dell'epoca. Per questo la relazione che si voleva trovare tra il romanzo e la medicina (e le sue sottospecializzazioni, se vogliamo chiamarle così, che vengono spesso tirate in causa la fisiologia<sup>472</sup>, la patologia<sup>473</sup>) è diversa rispetto a quella che si può immaginare con la psicologia: mentre sembra possibile che un romanziere possa essere psicologo, e la parola “psicologia” ricorre frequentemente come del tutto naturale per un discorso su romanzo, la “medicina” è una metafora a cui nessuno sembra credere veramente, ma che si nutre delle stesse necessità di scienza positiva che sembra essere tipico dell'ultimo scorcio di secolo.

Il romanzo quindi condivide con alcune discipline in via di formazione un campo semantico e l'intenzione di fare dell'uomo del suo oggetto di ricerca. Nel periodo che abbiamo considerato queste discipline, e in particolar modo la psicologia, non hanno ancora uno statuto

<sup>467</sup> LF, 23 maggio 1880, n. 21, *Aria! Aria!*

<sup>468</sup> RN, 1897, v. 73, fasc. 1, *Rassegna bibliografica*

<sup>469</sup> G. Sapiro, *Aux Origines de la modernité littéraire, la dissociation du Beau, di Vrai e du Bien*, in “Nouvelle Revue d'esthétique”, n. 6. 2010, pp. 13-23.

<sup>470</sup> Giuseppe Conti nasce nel 1847 a Firenze. Collaboratore de “La Nazione” e di altre riviste, è impiegato anche come bibliotecario nella sua città di nascita. Pubblica in volume quattro romanzi, tutti pubblicati a Firenze.

<sup>471</sup> Non ci sono informazioni biografiche su questa autrice che pubblica due romanzi, a parte una nota sulle sue probabili origini nobiliari.

<sup>472</sup> *Il romanzo della morte* di Beatrice Sperani: forse si troverà che vi è troppa fisiologia, troppa medicina; ma così corre la moda per i romanzieri (IL, 23 gennaio 1890, n. 8, *Nuovi Libri*)

<sup>473</sup> A proposito di un romanzo di D'Annunzio Scipio Sighele del “Fanfulla della domenica” scrive: “Il romanzo che rispecchia la patologia anziché la fisiologia del corpo sociale, che descrive ciò che è brutto e malvagio, anziché sciogliere un facile inno a ciò che è buono e bello, non è (...) una creazione spontanea del mostruoso cervello di E. Zola, ma bensì la conseguenza necessaria che nel campo dell'arte doveva produrre il movimento del pensiero moderno” (FD, 15 maggio 1892, n. 20, *I degenerati nell'arte*).

particolarmente definitivo, il che permette ai romanzieri e a chi si occupa di romanzo di condividere tutta una serie di istanze, che acquistano valore nel clima culturale dell'epoca. È proprio attraverso questa condivisione che il romanzo moderno d'analisi, la cui materia era la vita contemporanea, riesce a guadagnare spazio all'interno delle gerarchie letterarie, come genere capace di assicurare un'interpretazione complessiva e stratificata della realtà.

### *Scrivere per agire: le ricadute sulla società*

Stando a quello che si legge sulle riviste il romanzo ha il compito di farsi specchio interpretativo della realtà. Abbiamo detto che in questa fase ci stiamo occupando del romanzo in generale, senza entrare all'interno delle polemiche sull'avvento del naturalismo e sulle sue conseguenze. Questa concezione generale del romanzo che ne fa uno strumento di riproduzione realistica della vita è d'altra parte condivisa da tutti i periodici. Nella "Nuova Antologia" del 1885, Angelo De Gubernatis, famoso per alcune sue filippiche antirealismo, scrive per la *Rassegna delle letterature straniere* nel 1885:

Il maggior numero de' romanzi odierni può dirsi molto serio; invita a studiare, a meditare, a riflettere; vede nella vita sociale una serie di gravi problemi che il romanziero da prima, quindi il pubblico deve risolvere. Dopo Balzac, e, per debito di giustizia, devesi pure aggiungere dopo lo Zola, il romanzo fantastico, sentimentale, tutto idealistico è diventato impossibile; senza ammettere che si debba fra consistere tutta l'arte nella fedele e vivace rappresentazione del brutto, l'odierno romanziero sente di dover studiare sopra modelli vivi, modelli di carne, modelli parlanti; di dover cercare le viscere alla natura e farla palpitare nel romanzo. Il romanzo s'è per tal modo avvicinato alla storia; ogni romanziero odierno, con maggior o minore ingegno, con maggior o minor gusto, scrive una pagina scelta di storia contemporanea; e chi intraprendesse ora a scrivere una psicologia della società francese troverebbe nei nuovi romanzi un largo materiale di studio. Ma il più dei lettori non legge il romanzo per istruirsi, bensì invece per divertirsi; questa è la prima e la essenziale condizione di un buon romanzo<sup>474</sup>

De Gubernatis non è sicuramente un amante del romanzo verista e infatti lo scopo principale di questo incipit è mettere in luce come Emile Zola fosse stato superato dai suoi epigoni che ha differenza del maestro erano riusciti a "rendere attraente, piacevole, affascinante anche il racconto delle cose più gravi". All'interno di questo testo si trovano elencate tutte le diverse funzioni che venivano affidate al romanzo, ma si sottolinea in maniera particolare il fatto che il romanzo moderno ha assunto una serietà insita che ne fa un documento rappresentativo della società, addirittura in grado di diventare uno strumento per la risoluzione di alcuni problemi attraverso la semplice riproduzione. Infatti la specificità semantica dei termini con cui veniva trattato il romanzo motiverebbero una credenza diffusa nelle sue ricadute nella società. Studiare, osservare, analizzare le patologie, i morbi, le piaghe della società moderna aveva come scopo quello di portarne alle luce delle problematiche e proporre delle soluzioni?

In alcuni casi particolari il romanzo sembra prestarsi particolarmente bene a diventare il primo passo per la discussione e la risoluzione di alcune questioni all'ordine del giorno. Tra i

<sup>474</sup> NA, 1885, v. 50, pp. 716-717, *Rassegna delle letterature straniere*.

vari generi che vengono citati nelle pagine delle riviste, esiste quello del “romanzo a tesi”: perdendo in parte la sua connotazione di romanzo, questo tipo di romanzo ha come scopo illustrare quello che per l'autore è un problema che affligge la società, per renderne cosciente, attraverso la forma narrativa, il più ampio numero possibile di persone. Alcune tematiche si prestano particolarmente bene a diventare delle tesi: è il caso di *Una fra tante* di Emma, che narra la “storia di una povera ragazza campagnuola, costretta ad abbandonare la sua famiglia che non può sopportare il peso di una bocca di troppo”, e che finisce per diventare una prostituta. Secondo quello che dice la “Nuova Antologia”: “se la tesi ha da essere studiata in ordine al progresso dell'umanità, non è quello il punto di vista da cui va considerata”<sup>475</sup>. La “Rassegna Settimanale” si augura che “la piaga sociale da cui prese argomento questa storia si cicatrizzi un giorno”<sup>476</sup>, anche grazie all'opera dell'egregia scrittrice. La “Gazzetta Letteraria”, che cita in un articolo di Raffaello Barbiera il libro in questione quattro anni dopo la sua uscita, ne parla come di un'opera che aveva la forza di sollevare il velo su una “piaga” degna di interessare “chi curva pensoso la fronte sulle abiettezze sociali si rammenterà, col libro di Emma, che anche interno alle vittime cui Emma accenna c'è da operare generosamente e presto”<sup>477</sup>. Ma questa eccessiva specializzazione impediva ovviamente che il libro potesse circolare liberamente, perché pericoloso per tutta una serie di lettori.

Un'altra tematica particolarmente gettonata – anzi forse la più gettonata – è ovviamente il divorzio. Si tratta di argomento che aveva presa sui romanzieri sin a partire dagli anni settanta. Abbiamo visto come d'altra parte una percentuale consistente dei romanzi che vengono analizzati nella pagine delle riviste letterarie avesse come tema le relazioni uomo – donna in tutte le loro problematiche declinazioni. Un romanzo a tesi sull'argomento per esempio è *Sul confine* di Domenico Giurati<sup>478</sup>, “propugnatore della tesi del divorzio”<sup>479</sup>, si legge nella Gazzetta Letteraria, probabilmente il più famoso “trattato letterario” sull'argomento: è recensito praticamente da tutto le riviste. Lo scopo del romanzo è quella di dimostrare l'utilità dell'istituzione legale della separazione tra coniugi. Giurati, che è avvocato e deputato, è sicuramente il più esplicito, tanto più che il suo romanzo smette per alcuni critici di essere tale<sup>480</sup>, ma anche altri romanzi, meno chiaramente orientati verso uno scopo

<sup>475</sup> NA 1878, v. 7, p. 187, *Bollettino bibliografico*.

<sup>476</sup> RS, 20 gennaio 1878, n. 3, v. 1, *Emma*.

<sup>477</sup> GL, 4 novembre 1882, n. 44, *Le nostre scrittrici*. Il concetto di “piaga sociale” viene usata anche dalla “Rassegna settimanale” che riassume e recensisce il volume (RS, 20 gennaio 1885, v. 1, n. 3, *Emma*).

<sup>478</sup> Giurati Domenico nasce nel 1829 in Veneto. Figlio di un notaio, a sua volta laureato in legge, pubblica questo unico romanzo all'interno di una produzione tipicamente dedicata a temi giuridici. Sarà anche deputato.

<sup>479</sup> GL, 14 maggio 1892, n. 20, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>480</sup> Il romanzo di Giurati vorrebbe essere una dimostrazione pro divorzio che narra la storia di due sorelle, maritate rispettivamente in Italia, dove il matrimonio è indissolubile, e in Svizzera, dove invece è possibile separarsi e risposarsi. Nella “Gazzetta letteraria” si legge: “Con Domenico Giurati la critica procede più disinvolta: l'autore ha avuto l'avvertenza di dissipare fin dal principio qualunque equivoco intitolando *Sul confine* “narrazione giudiziaria” e non “romanzo” e non “racconto”. Che cosa significhi al giusto l'appellativo, non è ben chiaro; ma per lo meno significa che i criteri del romanzo e del racconto non vanno applicati alla narrazione – chiamiamola così – del Giurati. Che *Sul confine* sia dunque o non sia un'opera d'arte od un lavoro letterario, poca importa: l'indagine è oziosa dal momento che l'autore stesso dichiarare di non aver voluto fare né dell'arte né della

esplicativo preciso, come *Il designato* di Luciano Von Ingenheim detto Zuccoli<sup>481</sup>, che per il “Fanfulla” è una “fisiologia del matrimonio”<sup>482</sup>, sono considerati un “contributo di osservazioni sulla vita coniugale” che possono rischiarare “la via a coloro che studiano il divorzio”<sup>483</sup>. Ci sono comunque romanzi che sono dedicati esplicitamente al tema: per esempio *Il divorzio* di Francesco Meleri<sup>484</sup> e *I legami del matrimonio* di Augusto Barattani<sup>485</sup>. Del primo, uscito ancora nel 1876, la “Nuova Antologia” scrive:

L'autore di questo volume ha inteso sostenere la dottrina del Divorzio, raccogliendo (com'egli annunzia, sotto il velo del romanzo varie vicende compassionevoli, in cui parecchi sventurati furono tratti dalla indissolubilità matrimoniale. Ma non ci pare che abbia seguita la miglior via per conseguire il fine propostosi. Perché, non ostante la molta erudizione di Diritto civile e canonico profusa a larga mano non ostante il valore delle sue argomentazioni, sarà difficile che un romanzo venga mai considerato un vero lavoro scientifico; e d'altra parte il racconto procede slegato<sup>486</sup>.

Per quanto riguarda *I legami del matrimonio* di Barattani, che è del 1886, Depanis nella “Gazzetta Letteraria” scrive che in realtà l'autore non era riuscito a trattare l’ “eterna questione dell'indissolubilità del matrimonio”<sup>487</sup> come pure sembrava essersi proposto anche a partire dal titolo. Verrà recensito nuovamente nella stessa rivista nel 1891. Altri due romanzi, intitolati rispettivamente *Il divorzio* e *Divorzieremo?* sono pubblicati a Milano rispettivamente nel 1887 e nel 1886: gli autori sono Giuseppe Sacchetti<sup>488</sup> e Giovanni Castelli<sup>489</sup>, ma queste due opere non sono segnalate in nessuna rivista da noi considerata.

Un altro esempio di “romanzo a tesi”, su una questione meno conosciuta ma che all'epoca sembra avere un peso, è *Il romanzo di un ufficiale* di Ricchiardi F., che cercava di dimostrare l'assurdità della prassi per cui gli ufficiali non potevano contrarre matrimonio se in alcune particolari circostanze, situazione che li costringeva a relazioni clandestine. Depanis che lo recensisce per “Gazzetta letteraria” ne mette in chiaro la specificità: “Il Ricchiardi spessa una lancia contro ciò che egli chiama un pregiudizio, frutto di idee antiche ed assurde. Il suo dunque è un romanzo a tesi e va giudicato sotto un duplice aspetto. Come lavoro letterario, è pieno di buone intenzioni ma è deboluccio e più debole ancora lo rende la tesi che l'inesperienza dell'autore lascia trapelare da ogni pagina anziché farla scaturire dallo

letteratura ma della propaganda” (GL, 15 maggio 1892, n. 20, *Fra romanzieri e novellieri*).

<sup>481</sup> Luciano Von Ingenheim è un autore di origine svizzera, che tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo pubblica in volume una quindicina di romanzi. Di origine nobile, ufficiale di cavalleria, sarà tra i collaboratori de “Il Marzocco”. Nasce nel 1868.

<sup>482</sup> FD, 5 agosto 1894, n. 31, *Libri nuovi*.

<sup>483</sup> GL, 21 luglio 1894, n. 29, *Novelle e romanzi italiani*.

<sup>484</sup> Non ci sono notizie biografiche su questo autore.

<sup>485</sup> Augusto Barattani (1850 – 1908) è un redattore del “Corriere della Sera” nato ad Ancona. Pubblica due romanzi. È figlio di un poeta e drammaturgo.

<sup>486</sup> NA, 1876, v. 3, p. 445, *Bollettino bibliografico*.

<sup>487</sup> GL, 10 luglio 1886, n. 28, *Tra romanzieri e novellieri*.

<sup>488</sup> Di Giuseppe Sacchetti sappiamo che nasce nel 1845 a Padova e che è fondatore di giornali d'orientamento cattolico. Questo è il suo unico romanzo, all'interno di una produzione che tratta temi religiosi.

<sup>489</sup> Castelli Giovanni è un nome comune e le troppe omonimie impediscono di dare notizie biografiche certe su questo autore, che pare aver pubblicato quattro romanzi tra il 1886 e l'1888 e aver insegnato in una scuola tecnica.

svolgimento dell'azione"<sup>490</sup>.

Per tesi si intende quindi lo scopo morale, la motivazione sociale, la problematica che si vuole mostrare e trattare all'interno del romanzo. Il romanzo a tesi viene talvolta considerato una conseguenza della specializzazione della moderna narrativa di cui la "vecchia scuola" era fundamentalmente priva, occupata com'era a narrare a stupire il lettore<sup>491</sup>, altre volte invece parrebbe che si tratti di un vecchio modo di concepire la narrazione che le tecniche più sofisticate nate dall'impersonalità imposta all'autore dalla svolta naturalista avevano ormai reso inapprezzabile<sup>492</sup>. In ogni caso quando un critico parla di un "romanzo a tesi" lo fa per segnare l'esagerazione di un tratto che in realtà veniva considerato normale all'interno di un romanzo, che è la tensione verso una problematica che si pensava meritasse di essere trattata (e che di solito erano i rapporti uomo – donna all'interno della contraddizione passione – ragione).

Cosa fare del romanzo, se un genere che debba avere necessariamente una ricaduta sulla società e di che tipo, sono questioni di notevole importanza, che verranno analizzate nel capitolo finale di questo lavoro. Per ora ci limitiamo a segnalare come, se la terminologia con il romanzo veniva portato all'attenzione dei lettori lo avvicinava ad un documento sociologico, in realtà la critica letteraria sembra avere tutta una serie di dubbi sull'utilità di un romanzo che si proponga di esplicitare chiaramente una problematica e di occuparsi attraverso gli strumenti narrativi di illustrare possibili soluzioni. Per esempio, anche per quanto riguarda quella che in termini ottocenteschi si potrebbe definire "la questione sociale", in realtà molto trascurata dai romanzieri del circuito delle riviste, nonostante una tradizione anche recente (basti pensare a Zola) ne giustificasse l'esistenza, non sembra che ci siano grandi incoraggiamenti. Cletto Arrighi, al secolo Carlo Righetti<sup>493</sup>, è uno di quegli autori che si propongono uno scopo sociale per almeno alcune delle loro creazioni: la "Rassegna Nazionale" non è d'accordo:

"Il sig. Arrighi, nel pubblicare il suo romanzo ha avuto certamente uno scopo, e le sue intenzioni sono nobili, né possiamo negare che certe orribili piaghe che incancreniscono l'odierna società non abbiamo bisogno d'essere curate con vigore di braccio e di scienza. La voce d'uomini autorevoli inutilmente si è fatta sentire e appena un debole eco risuona là dove potrebbe aspettare un rimedio a tanti mali

<sup>490</sup> GL, 16 aprile 1892, n. 16, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>491</sup> La modernità del concetto di "tesi" all'interno del romanzo si può intuire in questo commento che si ritrova nel "Fanfulla della domenica" del 1897: "O cari amici dell'infanzia, o Balzac, o Dickens, o Dumas padre (il figlio ha troppe tesi) voi scrivevate per divertire la gente e la gente vi amava e seguiva i fantasmi che da voi prendevano vita e (beate le generazioni che di voi si nutrono) voi non conoscevate il simbolo e la tesi; voi non eravate né sperimentalisti, né idealisti, né decadenti! Voi immaginavate un bel fatto e, gaiamente, aristescamente, lo narravate" (FD, 24 gennaio 1897, n. 4, *Libri nuovi*).

<sup>492</sup> Parlando di *Un romanzo di un'anima* di Fides, ovvero Ernesta Battisti Bittandi, Depanis scrive: "senza dubbio l'arte moderna, in tutte le sue varie manifestazioni, non ripudia la tesi, ma ne intuisce diversa l'espressione. L'autore non deve fare capolino nel libro, lo scopo morale si deve raggiungere indirettamente, seguendo l'emozione estetica" (GL, 24 marzo 1892, n. 12, *Novelle e romanzi italiani*).

<sup>493</sup> Carlo Righetti (1828 – 1906) è normalmente noto per aver usato il termine "Scapigliatura" nel titolo di un romanzo degli anni sessanta, termine che è poi diventato l'etichetta per designare un movimento letterario che sembra prende piede tra Milano e Torino negli anni successivi all'Unificazione; è un personaggio dai molteplici interessi: è famoso anche per il suo teatro in dialetto milaense, e per essere stato fondatore e direttore di diversi periodici. Fa anche una brevissima carriera politica. In carriera pubblica 13 romanzi.

inveterati, specialmente nelle grandi città; e si è finito col credere che essi siano oramai divenuti incurabili, considerandoli persino una necessità. Una nazione qualsiasi, quando non riesce a sradicare dal suo seno certe brutture, che, con tutto il suo progredire scientifico, politico e letterario la deturpano, non raggiungerà mai quel grado di grandezza vera a cui dovrebbero tutti aspirare. A purgare da tali brutture la società debbono tendere tutti gli sforzi degli uomini preposti alla cosa pubblica, né tali sforzi dovrebbero mai venir meno, per quanto grandi siano le difficoltà; bisogna essere instancabili; giacché vale più la conquista del bene morale, che ricchezza di territorio e di lontane colonie. Pur troppo sono note alla maggior parte dei letterati le miserie e le turpitudini del vizio, la tolleranza di esso o l'impotenza dell'impedirlo per parte di chi governa; ma ciò che dovrebbe essere continua infaticabile rimostranza di persone autorevoli affinché leggi rigorose provvedano, farne materia d'un libro, non solamente la crediamo inutile ma dannosa. I libri sono pascolo per tutti, e o fanno pro a chi li legge, o fanno male"<sup>494</sup>.

La "Rassegna nazionale" è certo una rivista che non lesina critiche ad autori come Righetti, che tendono a definirsi veristi, ma è la generale contraddizione in cui si trova il romanzo, che è un genere non tradizionale, di larga diffusione, che è entrato o sta entrando a far parte delle gerarchie letterarie e che allo stesso tempo si appoggia ad una seppur vaga impalcatura scientifica, che risulta evidente in un brano come questo. La funzione sociale del romanzo, che sembra naturale conseguenza di tutti i parallelismi con la scienza di cui è protagonista, è comunque decisamente poco considerata dalla riviste, che la citano molto raramente, e spesso esprimono delle perplessità in proposito, proprio a partire dalla natura del romanzo, scritto generalista, che può essere maneggiato da chiunque. È invece molto più probabile trovare nel corso dei trent'anni presi in esame, che le stesse riviste si dedichino in maniera più specifica alla valutazione del romanzo come genere artistico.

*Quella letteratura che si suol chiamare amena: la conquista di una dimensione estetica*

Negli anni Novanta non solo il romanzo è maggioritario rispetto alla poesia nelle rubriche bibliografiche delle riviste più prestigiose d'Italia ma è anche considerato il genere più adatto a rappresentare lo spirito dell'epoca, "la forma letteraria del secolo", senza la quale non è possibile parlare di letteratura italiana. Nel "Fanfulla della domenica" si legge nel 1884 che il romanzo è "l'unica forma di letteratura che come tavola errante galleggi nell'universale naufragio d'ogni altra forma poetica"<sup>495</sup>. Quando il critico Domenico Oliva commenta l'uscita di *Piccolo mondo antico* nel 1895 comincia la recensione dando atto del percorso complesso che il romanzo aveva fatto per diventare un genere necessario:

Il pensiero letterario del nostro tempo si rivela e si afferma nel romanzo, forma caratteristica e definitiva dell'arte moderna. In Italia, paese conservatore e ligio a tradizioni secolari, aristocratico e tenero delle forme esteriori e dell'etichetta, come sono i nobili alquanto decaduti, il romanzo tardo ad aprirsi il cammino e patì a lungo in un noviziato faticoso e poco felice – trent'anni fa un *letterato* italiano avrebbe credo di perdere gran parte del proprio decoro se fosse disceso sino al romanzo; scrivere un romanzo allora era, preso a poco, un imbrattarsi di melma plebea. - per il romanzo storico vi erano almeno alcune attenuanti e anche qualche cosa di più e di meglio: il genere, che aveva avuto la virtù, abbastanza negativa, d'invecchiare presto, sentiva già l'accademia, e di scuola e vantava antenati

<sup>494</sup> RN, 1885, v. 26, fasc. 1, *Rassegna bibliografica*.

<sup>495</sup> FD, 24 febbraio 1884, n. 8, *Due romanzi*.

ed esempi. - ma per gli altri generi di romanzo!... cose da lasciarsi agli oziosi, ai vagabondi, agl'ignoranti, alle donne, al pubblico insomma delle povere e frivole letterature straniere. In questa lotta di concorrenza virtuale, il romanzo vinse, perché doveva vincere, perché era il più forte<sup>496</sup>.

Quando Fogazzaro, poeta rinomato, decide di scrivere un romanzo questo avviene perché per un letterato di fama qual era non era più una perdita di tempo e non rischiava di imbrattarsi con la melma plebea. Poteva provare a fare un'opera d'arte.

Analizzare il rapporto del romanzo con il concetto di “arte” è pericoloso, perché bisognerebbe riuscire a chiarire che cosa era l'arte per qualcuno che si occupava di letteratura alla fine dell'Ottocento. È chiaro, che come nel caso di letteratura, si tratta di un concetto difficilmente definibile, e che proprio questa sua difficile definizione rende il fatto di decidere che cosa è arte il nocciolo delle varie questioni del campo letterario. In generale possiamo dire che il romanzo, una volta lasciatisi alle spalle il suo iniziale status di genere minore, diventa uno strumento per la definizione dei confini dell'arte attraverso quelle che possono essere le sue funzioni: il romanzo può essere un' “opera d'arte”, ma come renderlo tale è la questione che divide il campo letterario, tra coloro che immaginano un'arte completamente indipendente o coloro che assimilano la riuscita estetica ad altri fattori, normalmente connessi con il rispetto delle norme dell'etica corrente. Su questi argomenti ci soffermeremo nell'ultimo capitolo di questa tesi, mentre ora ci concentreremo su come si conformi il discorso estetizzante sul romanzo a partire dagli anni settanta nelle varie riviste, su quali criteri estetici venissero usati, e se questi variassero da rivista a rivista.

Non si deve quindi immaginare, in questo caso come in molti altri, che ci sia lo sviluppo coerente di un discorso sul valore estetico del romanzo che ripudiasse tutte le altre possibili visioni del genere (come passatempo, come strumento educativo); e questo non avviene né all'interno di una singola rivista, né tantomeno considerando il sistema della critica in generale. Bisogna immaginare invece – e questa è un'operazione che dev'essere fatta un po' per tutti i concetti che si ritrovano in questa ricerca – che siamo davanti ad un oggetto fluido, le cui definizioni (romanzo come forma letteraria capace di avere un valore estetico indipendente, come strumento educativo o addirittura moralizzatore, come testo in prosa che ha la facoltà di distrarre e procurare divertimento) sono fluttuanti perché soggette alle lotte tra gli agenti del campo per la loro affermazione.

Come abbiamo visto qualche paragrafo fa, trattando della posizione del romanzo all'interno della letteratura, non si può dire che il romanzo o la prosa narrativa in generale fossero completamente trascurate, ma se si entra nello specifico talvolta si trovavano sovente delle affermazioni che non mettono il genere romanzo in buona luce; per esempio veniva così

<sup>496</sup> D. Oliva, *Note letterarie*, Milano, Brigola, 1897, p. 331 e ss. Anche Bernardo Chiarini scrive nelle sue *Questioni letterarie* che “è pregiudizio di molti letterati anche d'ingegno vivido che il romanzo sia indegno di preoccupare una mente colta e poderosa”.



definito nel 1871:

Cibreo di verità e d'invenzione, ha fatto e continua a menare anche in Italia i suoi guasti. Dico il romanzo francese, chè l'italiano, tranne poche eccezioni, mirò sempre ad uno scopo civile. (...) Il romanzo storico italiano narrando i grandi esempi di virtù cittadine o guerriere, di sacrifici pieni e modesti, o i fatti più gloriosi della nazione, nutrì nelle fiacche generazioni quell'amore d'indipendenza e quei generosi spiriti ch'erano incompresi o prossimi a spegnersi. Il romanzo francese invece non mirò d'ordinario che a procurare il diletto, per qualche modo, e all'uopo senza ritegno. Certamente dell'invasione di cotali libri non guadagnarono la morale né la felicità pubblica. (...)

Il bando a siffatta peste letteraria eccita naturalmente in molti curiosità e desiderio, né può darsi che a quei libri, i quali siano di vero scandalo e contengano la impronta esposizione di ogni miseria e bruttura umana. Cantravello a' cattivi sono i libri buoni<sup>497</sup>.

In questo breve brano, inserito all'interno di una più vasta rassegna intitolata *Notizie letterarie* e che prende spunto dalla recensione di una raccolta di *Scene e descrizioni illustrate* di Luigia Codemo<sup>498</sup> (a tutti gli effetti nemmeno un romanzo), si trova accenno alla funzione “patriottica” del romanzo storico, di cui avevamo dato notizia precedentemente, ma soprattutto alla sua capacità di “procurare il diletto”, che non è certo apprezzata e incoraggiata. L'articolo è firmato B. Cecchetti.

La parola “arte” può comparire all'interno di una recensione di un romanzo come nel caso di *Spartaco* di Giovagnoli (“un'arte più sapiente avrebbe potuto, rispetto alla sostanza, meglio fondere insieme l'elemento fantastico con lo storico”<sup>499</sup>) o di *Eros* di Giovanni Verga (“romanzo ingegnoso, dove un'apparente sprezzatura vela (ma non nasconde) molta arte e molto artificio<sup>500</sup>”) ma il significato nel contesto non ha necessariamente dei connotati estetici ma funziona di più se tradotto come “abilità”. Intatti quando viene recensito *Livia Augusta* di Pier Ambrogio Curti, che abbiamo già citato in occasione del discorso sul romanzo storico, il critico definisce la moda del romanzo storico ambientato nell'antica Roma come un danno “per la storia e per l'arte”: “per l'arte, poiché questi lavori non brillando certo per talento di composizione né per lenocinio di forma, essendo sovente unico scopo dell'autore quello di far pompa di una erudizione mal digerita”<sup>501</sup>. Il concetto di arte è quindi prevalentemente legato allo stile e alla capacità di maneggiare in maniera convincente la scrittura.

L' “Arte” con l' a maiuscola fa la sua prima apparizione nel 1874, quando viene recensita una novella di Giovanni Verga, *Nedda*. Il recensore si pronuncia positivamente sul talento dello scrittore siciliano, ma non approva il soggetto, la storia di una fanciulla “disgraziata dalla nascita” che si trascina miseramente tra lutti e povertà: “per quando si voglia spogliarsi d'ogni idea preconcepita sulla natura e sull'ufficio dell'Arte, non credo che riescirà piacevole al lettore

<sup>497</sup> NA, 1871, v. 18, p. 663, *Notizie letterarie*.

<sup>498</sup> Luigia Codemo non è entrata a far parte degli autori censiti dalla banca dati perché pubblica solo narrativa breve. È comunque abbastanza citata dalle riviste dell'epoca come esempio di scrittrice “moralizzante” grazie ai suoi racconti di ambito contadino e a sfondo patriottico. Nasce a Treviso nel 1828.

<sup>499</sup> NA, 1877, v. 5, p. 515, *Bollettino bibliografico*.

<sup>500</sup> NA, 1875, n. 29, pp. 478-479, *Bollettino bibliografico*.

<sup>501</sup> NA, 1878, v. 11, p. 548-549, *Bollettino bibliografico*.

quella rossa fanciulla che sul rispondere con un pugno alle grosse manifestazioni d'affetto del suo Janu, né che farà un bel sentire quel raglio d'asino che interrompe una scena d'amore"<sup>502</sup>. Il primo romanzo in cui viene espresso in maniera chiara il concetto di "opera d'arte" è – non a caso - *Giacinta* di Capuana, che con Verga condivide molto. In una lunga recensione ben sopra la media (quasi sei facciate) il critico Enrico Panzacchi esprime le sue perplessità sul soggetto (una "donna educata colta, gentile, amata, soprattutto amante, che arriva a fare della propria abbiezione uno studio deliberato e quasi un ragionato programma") e chiosa: "se voleva trarre dall'ombra al sole tutte queste miserie, egli in pari tempo assumeva l'obbligo di farne un'opera d'arte che, in certo modo, ci ripagasse della bruttezza del soggetto, gettando nell'animo dei lettori sentimenti delicati e profondi"<sup>503</sup>. E infatti per Panzacchi, Capuana "ha scritto un libro che può senza calunnia dirsi immorale appunto perché ha fatto una mediocre opera d'arte". Panzacchi fa prova di liberalità affettando di non parlare di morale e lamenta "il brutto vezzo d'introdurre nei nostri romanzi in troppo larga dose l'elemento erotico" esplicitamente "solo sotto l'aspetto dell'arte"<sup>504</sup>. Siamo nel 1879.

Il discorso estetizzante sul romanzo ha altri momenti di sviluppo. Nel 1883 Ruggero Bonghi scrive un lungo articolo su *Au Bonheur des Dames* di Emile Zola, in cui inizialmente mette in dubbio che le tirature dei vari volumi di Zola possano corrispondere veramente "al valore dei romanzi, considerati come opere d'arte?"<sup>505</sup>. In seguito, all'interno dell'articolo, il concetto di arte è usato per contestare il metodo di Zola, che pretende di fare della scienza dalla sua condizione di scrittore (mentre arte e scienza sono due rami dell'attività umana nettamente distinti per scopi e modalità), e alla fine della lunga dissertazione, annotando che il romanzo non era nemmeno riuscito a procurare diletto mancando di quelle caratteristiche "stuzzicanti" che era presenti nelle altre opere dello scrittore francese, Bonghi esclama: "Il diletto! E c'è punto di veduta per giudicare d'una opera d'arte, più ristretto e povero di questo?"<sup>506</sup>.

Negli anni ottanta è evidente il romanzo sia ormai salito ad una posizione più nobile nella gerarchia dei generi, evento segnalato anche dal fatto che vengono dedicate molte pagine non solo ad analizzare l'operato di uno scrittore straniero per quanto assolutamente centrale nel mondo letterario dell'epoca, ma che anche romanzi come *Fantasia* e *La conquista di Roma* di Matilde Serao, oppure *Daniele Cortis* e *Il mistero del poeta* di Fogazzaro, *Sull'oceano* di De Amicis, siano omaggiati di recensioni di una lunghezza decisamente sopra la media. Piccoli particolari fanno intuire come il romanzo sia ormai un genere completamente incardinato all'interno del sistema letterario: talvolta anche nelle recensioni più brevi del *Bollettino Bibliografico* si trovano degli accenni al romanzo come opera d'arte, come per esempio nel

<sup>502</sup> NA, 1874, v. 26, p. 812, *Bollettino bibliografico*.

<sup>503</sup> NA, 1879, v. 16, p. 376, *Notizie letterarie*.

<sup>504</sup> Ivi, p. 377.

<sup>505</sup> NA, 1883, v. 39, p. 194, *E. Zola, Au Bonheur des dames*.

<sup>506</sup> Ivi, p. 210.

caso di *Baci perduti* di Ugo Valcarengi, a cui si consiglia di non associarsi a formule precise o a dottrine stilistiche “e potrà darci romanzi nei quali il merito della verità si associi, come ogni opera d'arte deve, a quello di un intento elevato e ad una forma meglio pura ed elegante”<sup>507</sup>. Nel 1895 a Giuseppe Giacalone<sup>508</sup>, autore de *La signora Donati*, viene ricordata “l'enorme distanza che vaneggia ancora fra il suo libro e l'opera d'arte sul serio”<sup>509</sup> e nella recensione seguente, *Mogli Oneste* di Edoardo Arbib, si legge “*Mogli oneste* è certamente un racconto pensato con serietà, che ha il suo concetto e che ispira interessamento; ma è appena un'opera d'arte, e sembra che l'autore non se ne dia gran pensiero”<sup>510</sup>. Uno dei giudizi più taglienti lo si legge qualche volume più tardi, a proposito di uno dei beniamini della redazione della “Nuova Antologia”, Enrico Castelnuovo, recensito dal periodico in questione per otto dei suoi 15 romanzi: la recensione de *Nella bottega del cambiavalute* si conclude con un laconico: “carattere verosimilissimo, ma certo, ma a qual pro? E vogliam dire, a che pro per l'arte?”<sup>511</sup>. Allo stesso modo nel 1897 si dice de *Il punto di mira* di Boccardi: “la più scrupolosa veridicità della concezione e dell'esposizione non basta all'opera d'arte”<sup>512</sup>.

L'opinione generale della rivista sul romanzo e sull'arte è infatti cambiata nettamente rispetto agli inizi. Nel 1897, in una rubrica apposita, *I romanzi italiani del 1897*, Domenico Oliva, critico teatrale, poeta e drammaturgo, passa in rassegna i miglior autori di romanzi italiani (Antonio Fogazzaro, Emilio De Marchi, Giovanni Verga, Federico De Roberto, Luigi Capuana) e prima di affrontare l'argomento Gabriele D'Annunzio scrive:

Tutti i romanzi sono..., mi correggo subito, dovrebbero essere opere d'arte: ma v'è fra noi una scuola che pone innanzi a tutti le regioni dell'arte e che persegue e cerca d'afferrare nella prosa del romanzo ciò che si dice la *bellezza*.

Si afferma che questa è la versa scuola italiana, che racchiude il segreto del nostro destino letterario, che se non saremo belli non saremo niente, che l'arte o è il supremo lusso dell'intelligenza, o non è l'arte.

E chi può dare torna a costoro? Chi può, in coscienza, preferire un'opera scritta male, priva d'euritmia, di logica, di chiarezza, di colore, di musica a un'opera in cui l'armonia delle parti e dei periodi canti gli spettacoli più felici della natura e le ville e i palazzi e le fontane e le donne giovani e amorose? Non può il magistero dell'arte concedere dignità e forma di bellezza anche alla cose tristi, mediocri e orribili, come facevano gli antichi e come non hanno fatto i moderni? E con ciò che è antico non è quanto di meglio circola nel nostro vecchio sangue? E non siamo noi latini, e se vogliamo, anche un po' greci?<sup>513</sup>

Anche se Oliva non è del tutto d'accordo con “l'esteticismo ad oltranza” di D'Annunzio ed emuli, ne riconosce il valore e - quello che più interessante - non mette in dubbio il valore artistico che il genere può - anzi dovrebbe assumere. Al di là delle definizioni precise, è chiaro che il romanzo ha ormai assunto una posizione preminente anche per il fatto che gli vengono dedicate delle rubriche come quella di Oliva, consacrate solo alla prosa narrativa.

<sup>507</sup> NA, 1887, v. 11, p. 149, *Bollettino bibliografico*.

<sup>508</sup> Non ci sono notizie biografiche su questo autore. Questo romanzo è dell'unica opera catalogata a suo nome.

<sup>509</sup> NA, 1895, v. 58, p. 179, *Bollettino bibliografico*.

<sup>510</sup> Ivi, p. 180.

<sup>511</sup> NA, 1895, v. 60, p. 385, *Bollettino bibliografico*.

<sup>512</sup> NA, 1897, v. 68, p. 183, *Bollettino bibliografico*.

<sup>513</sup> NA, 1898, v. 73, p. 115, *I romanzi italiani del 1897*.

Un'evoluzione simile si può notare in una rivista ancora più oltranzista davanti alle esigenze moralistiche: la “Rassegna Nazionale”, la cui redazione nei primi anni settanta si guarda bene dal pubblicare recensioni di romanzi e non si occupa, nelle prime segnalazioni, che di questioni etiche. L'astensione dalla narrativa è decisamente molto più dura rispetto a quella che si poteva riscontrare nella “Nuova antologia” per cui anche se l'evoluzione verso una considerazione estetica del genere è più tenue, si tratta comunque di un processo notevole. Infatti i primi romanzi che vengono recensiti nel 1885 sono *Monsù Tome* di Anton Giulio Barrili e *Diana Leonard* di Gaetano Lioneno Patuzzi: di quest'ultimo si legge: “*Diana Leonard* non piace troppo, né troppo diverte. Forse a tali idee siamo costretti dal credere fermamente che il romanzo perché riesca non solo dilettevole ma utile deve apparire il più possibilmente vero, il più possibilmente morale nel soggetto e il più possibilmente semplice nella forma senza che per questo sia privo di un grande interesse”<sup>514</sup>. Il libro di Barrili, recensito di seguito, viene definito una lettura da cui si possono trarre “utili e piacevoli ammaestramenti”<sup>515</sup>. Gli accenni alla possibilità di considerare anche il romanzo un'opera d'arte cominciano a comparire negli anni novanta, quando Vico D'Arisebo, ovvero Lodovico Bosdari giudica *Illusione* di De Roberto immorale e bellissimo, e aggiunge “ho scritto l'aggettivo *Bellissimo* accanto all'aggettivo *immorale*, perché più volte misi sull'avviso i lettori e le lettrici che per me, l'arte esiste anche se tende alla immoralità. Una volta di più lo ripeto, che nel giudicare i libri su queste colonne non tacerò se l'argomento è pericolo, ma dato, questo pericolo, non disconoscerò il merito letterario ove esso apparisca”<sup>516</sup>. Lo stesso trattamento lo subisce una raccolta di racconti di Beatrice Speraz, *Tre donne*, considerata sostanzialmente immorale anche perché narra al suo interno un episodio ritenuto sacrilego (la storia d'amore tra un prete e una ragazza), viene lodata proprio a riguardo delle pagine che lo contengono, perché “dal punto di vista artistico sono le più vive”<sup>517</sup>. E ancora per il romanzo *Salamandra* di Regina di Luanto, Vico D'Arisebo scrive dopo aver riportato il riassunto che l'immoralità, innegabile, del libro, è in ogni caso sommamente artistica<sup>518</sup>. Non c'è un discorso specifico sul romanzo come opera d'arte, ma s'intuisce che l'atteggiamento genere è cambiato, anche se nel 1897 si legge in una recensione di tre romanzi di Amalia Rossi<sup>519</sup> (*Fior di solitudine*, *Sicut Viola*, *In casa altrui*<sup>520</sup>) “il romanzo, che impera sovrano sul giornalismo, ha soverchiato oramai ogni altro genere letterario, con danno inestimabile degli studii severi e proficui, e diciamo pure non di rado della morale”. Non a caso G. S., autore del breve commento, cita “l'immortale prototipo dei *Promessi Sposi*”.

<sup>514</sup> RN, 1885, v. 25, p. 730, *Rassegna bibliografica*.

<sup>515</sup> Ivi, p. 731.

<sup>516</sup> RN, 1892, v. 65, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*.

<sup>517</sup> RN, 1892, v. 66, fasc. 1, *Rassegna bibliografica*.

<sup>518</sup> RN, 1892, v. 72, fasc. 1, *Rassegna bibliografica*.

<sup>519</sup> Di Amalia Rossi si sa che è piemontese. I tre romanzi citati dalla “Rassegna Nazionale” sono gli unici che pubblica in carriera, oltre ad alcune novelle.

<sup>520</sup> RN, 1897, v. 94, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*.

Il motivo di questo cambiamento, seppur tentennante, in due riviste che non si occupano specificatamente di letteratura ma che avevano un atteggiamento inizialmente boicottante nei confronti della prosa narrativa, può essere spiegato in diverse maniere. Sicuramente c'è una questione quantitativa: è complicato ignorare il genere letterario più popolare, di cui si riconosce tipicamente la modernità.

Se nel caso di queste due riviste sembra quindi che ci sia un progresso e che il romanzo guadagni a poco a poco un'aurea aristocratica che all'inizio le era negata, una rivista come il "Fanfulla della domenica", che parte più tardivamente e anche con dei presupposti diversi rispetto alla "Nuova Antologia" e della "Rassegna Nazionale", è già più propensa a considerare il romanzo un'opera d'arte almeno in potenza sin dai suoi inizi. Nel numero 8 del 1879, primo anno di pubblicazione della rivista, viene recensita *Giacinta* di Capuana, in un articolo singolo intitolato significativamente *Un romanzo italiano*, e si leggono queste parole di Giorgio Arcoleo:

Il romanzo ha due torti: una dedica a Zola, una dichiarazione al lettore: "questo libro non è né ipocrita, né immorale". Così il binario so trovò bell'e fatto sui due grossi problemi realismo – immortalità, e la critica vi è corsa sopra sbuffante, trionfante, scomunicando l'autore, che sorridente e impenitente ridomanda: "fo io fatto un'opera d'arte?". La risposta non può darsi a monosillabi. In arte e soprattutto nel romanzo, noi viviamo a stecchetto, d'imitazioni, di tentativi: colpa meno degli ingegni, e ve ne hanno pochi di forti, ma della vita non compresa nella sua pienezza, ma studiata a spizzico, veduta col cannocchiale e spesso a rovescio, onde qui si allarga quando lì s'impicciolisce oltre misura; colpa soprattutto dell'abitudine nostra alle astrazioni, malattia antica, che ha impedito il sorgere del *teatro* e contrasta lo sviluppo del romanzo. Schizzi, bozzetti, figurine, profili si accumularono con febbrile fecondità: ma dominava prepotente il monologo, la dissertazione, la descrizione, mancava il personaggio, la scena, o meglio quel paesaggio intimo, a cui la tavolozza dell'animo da luce di passioni, di sentimenti, di aspirazioni. Quando manca quella luce che circonfonde e compenetra l'azione estrinseca con quella inedita e raccolta del cuore, rimane il vuoto carcame dei fatti e la vuota astrazione dei concetti: lì il solletico della fibra, l'istinto, il senso: qui il calore di testa, lo esame critico, la tesi. Donde due forme bruscamente staccate che pigliano nome dal reale e dell'ideale, e che a ogni modo non sono l'arte, non il romanzo, perché non sono la vita. (...) Così non sorge ancora, nel pieno senso della parola (come in Francia e in Inghilterra), il romanzo, dove si riveli una vita italiana, un'arte di primo getto. Qualche pagina ne hanno scritta il Bersezio, il Farina, il Barrili, il Verga e altri che ometto per brevità: ma non si è usciti ancora dal capitolo, non si è fatto il libro. Oggi è venuto il Capuana e ha promesso di farcelo<sup>521</sup>.

Al di là del giudizio che viene dato al romanzo, è chiaro che i presupposti critici da cui Arcoleo parte sono dei criteri estetici, infatti anche alla fine dell'articolo si domanda "Ma *Giacinta* è un'opera d'arte?". Si tratta ovviamente di un caso particolare perché non tutti i romanzi hanno l'onore di un trattamento simile, e all'interno della rubrica *Libri nuovi*, il contenitore tipico della recensione romanzesca, spesso non c'è il tempo per considerare il destino d'arte del romanzo italiano. È però evidente che in buona parte dei romanzi di autori come Matilde Serao o Gabriele D'Annunzio, messi normalmente in rilievo, quasi sempre omaggiati della prima pagina, si cerca il valore aggiunto, e ci si domanda se come opere artistiche sono più o meno riuscite.

La questione del romanzo come opera d'arte è però ancora ben lontana dall'essere stabile. Nel

<sup>521</sup> FD, 14 settembre 1879, n. 8, *Giacinta*.

1894 un articolo su *La sorte del romanzo* pubblicato nel “Fanfulla della domenica”, che analizzava l'opera di un inglese sulla storia del romanzo recita: “non entrerò, almeno per ora, nell'esame dello intrinseco valore dell'opera, su cui d'altronde una critica nutrita di acute e profonde osservazione la *Quarterly Review* dello scorso ottobre. Mi contenterò solo di rilevare fugacemente il valore suo estrinseco. E questo consiste nel fine evidente, che il lavoro istesso ha, di porre in luce tutta l'importanza della produzione romanzesca nella storia letteraria del nostro secolo: importanza che – malgrado dei tanti lettori, o meglio *divoratori* di romanzi, anzi, forse a cagione di questi – non è giustamente, colla dovuta serietà apprezzata da noi”<sup>522</sup>. Per “noi” s'intende i lettori coltivati che potevano immaginare di abbonarsi ad una rivista come il “Fanfulla della domenica”. L'articolo è già comparso, anche se in una versione leggermente differente, ne “La cultura” del 1890, all'intero di un più ampio approfondimento intitolato *Bourget e il romanzo in Italia*<sup>523</sup>. L'autore di questo articolo, che si firma Locksley, prosegue:

V'è ancora nei critici e in generale nelle persone colte dei nostri tempi un certo disprezzo per il romanzo: un costume che non accenna a scemare di considerarlo come un più basso, un più volgare prodotto dell'attività letteraria di un dato paese. Un mediocre scrittore che abbia con ben infelice successo esercitato la propria mente in qualsiasi altro ramo di letteratura, per quanto si riconosca che abbia in esso manifestato poca genialità e poca cultura, viva nondimeno per quella classe che è avvezza a seguire e a giudicare in movimento intellettuale moderno in un poso assai più elevato di quello che spetti al romanziere, che obbedendo alla foga calda, spontanea del proprio spirito presenti sotto la veste seducente del racconto un acuto studio di uomini e di cose. È per essa uno solo il campo, in cui il pensiero di un letterato vero passa essere fecondo: campo, che coloro i quali son stai prima di noi, hanno limitato e reso glorioso, e che non è soggetto nei suoi confini a mutamento alcuno. Il romanzo non è riuscito fin qui a rompere quei limiti, né sembra che or possa romperli; e perciò i criterii con cui essa lo giudica sono del tutto diversi da quelli con cui giudica le opere che per l'indole loro non escono da queste inesorabili barriere.

Nelle righe successive continua a considerare lo “strano ostracismo (...) che la tradizione ha inflitto al romanzo” e il cambiamento delle necessità artistiche di un'epoca:

La vocazione recisa, inconfutabile delle lettere ai nostri giorni è il romanzo. Tutte le epoche hanno avuto la loro propria manifestazione letteraria: l'epoca della cavalleria il poema epico, l'epoca rivoluzionaria la letteratura filosofico sociale, l'epoca delle belle speranze, delle nobili aspirazioni all'odierna libera civiltà la generosa lirica dello Schiller, del Byron, del Foscolo, del Goethe; la nostra rumorosa, a gitata, impaziente ha il romanzo. Non è forse questa propria manifestazione più bella: forse le esigenti eterne ed immutabili dell'arte erano più largamente appagate quando la fantasia degli uomini si ricreava al canto sublime, che celebrava

le donne, i cavalieri, l'arme e gli amori  
quando il pensiero ritrovava gl'incitamenti più fervidi nella massime dell'*Emile*, nella prosa passionata della *Nouvelle Heloise*, o si diletta al servo caldo e potente del *Childe Harold* e dei *Sepolcri*: ma tra il fumo del vapore, nel tumulto delle macchine, nello incontro febbrile continuo della vita individuale con la sua di tutta la umanità, in questa forma e non in altra doveva esplicarsi l'anima letteraria dei nostri tempi. E quando fra qualche secolo i ricercatori delle passate grandezze studieranno la civiltà nostra, non sarà su quei miseri e scarsi tentativi di drammatica, di lirica che il loro sguardo si fermerà, ma sovra questo universale movimento romanzesco, che ogni giorno espandendosi si perfeziona, e forse allora diverranno classicamente celebri alcuni nomi, ch'or non sanno essere che popolari<sup>524</sup>.

<sup>522</sup> FD, 2 dicembre 1894, n. 48, *La sorte del romanzo*.

<sup>523</sup> LC 1890, v. 11 n.23-24, *Bourget e il romanzo in Italia*.

<sup>524</sup> FD, 2 dicembre 1894, n. 48, *La sorte del romanzo*.

L'autore conclude l'articolo augurandosi che l'atteggiamento generale nei confronti della narrativa cambiasse quanto prima per permettere di rinfrancare chi lavorava nell'ambito e perché questo “darebbe al romanzo quell'aria di maggior nobiltà che un autore infonde all'opera sua quando sa ch'essa potrà non solo venir letta da molti, ma esser circondata ancora da una seria e ponderata e duratura stima”. Nella versione che si trova nella rivista di Ruggero Bonghi si legge anche che: “Una delle accuse più frequentemente lanciate contro il romanzo e che fino a un certo punto spiega il poco pregio in cui è tenuto è questa: che esso quasi sempre è il frutto di scrittori superficiali, incapaci di pazienti ricerche, i quali approfittando di una certa predisposizione innata dell'animo nostro adescano il pubblico colle artificiose fantasie del loro vuoto pensiero”<sup>525</sup>. Ci sono categorie di lettori e di scrittori quindi che collaborano a mantenere il romanzo in una posizione subordinata rispetto ad altri generi a causa dalla loro “superficialità”, quando si potrebbero sfruttare le infinite potenzialità estetiche e forse anche sociali del romanzo.

Che il discorso sul romanzo e sulla necessità di elevare le sue sorti fosse in realtà molto composito e difficilmente considerabile come una presa di posizione specifica, non è ricavabile soltanto dal fatto che questo è praticamente l'unico articolo che si trova sull'argomento nei vent'anni di pubblicazione del “Fanfulla della domenica” (stampato tra l'altro in terza pagina e opera di un autore praticamente anonimo) e in generale nella stampa specializzata che si è presa in considerazione, ma anche dal fatto che la rubrica successiva a questo appello per una maggiore serietà nel considerare le sorti del romanzo, fosse una raccolta di *Sonetti*; non solo: la prima delle quattro poesie di Luigi Pinelli che vengono pubblicate ha come titolo *Per la poesia* ed è un amaro grido di dolore per il trattamento vile che la società moderna riservava all'arte letteraria in versi<sup>526</sup>.

L'articolo di Locksey, pur essendo come impostazione abbastanza atipica, ha però in sé diversi elementi che fanno parte del discorso generale sul romanzo negli ultimi trent'anni dell'Ottocento è che si possono riscontrare sparsi nelle recensioni.

<sup>525</sup> LC 1890, v. 11 n.23-24, *Bourget e il romanzo in Italia*.

<sup>526</sup> Trattati vil arte; omai ride il tuo verso  
acre il conferenziere che, improvvisando  
all'attonita folla il sermon blando,  
esca le ammana di savor diverso;

L'abborre il grave scrutator, che, asterso  
dalla nebbia il pensiero, orma frugando  
il germe delle cose, il come e il quando  
e ti spiana le vie dell'universo

E il fischia il vulgo, enorme Gargantua,  
che il tutto ingoja e poi sazio si sdraja  
Sui tristi avanzi dell'ebbrezza sua.

Gitta il vano strumento, o che rabbiosa  
la canèa tutta ti persegue e abbaja;  
muoja la Poesia, viva la Prosa.

L'ultima pubblicazione sulla quale si possono fare alcuni esempi è la “Gazzetta Letteraria”, che è sicuramente la rivista di lunga durata che ha meno riserve nel trattare il romanzo come un'opera d'arte, almeno durante il periodo in cui il direttore è Depanis; la missione critica che si affida alla rubrica *Tra romanzieri e novellieri* è evidentemente orientata alla ricerca e al giudizio dell'opera d'arte. Già per esempio in occasione delle prime apparizioni della rubrica, nel 1885, parlando de *La famiglia Moscardini*, pubblicato da Luigi Zini sotto lo pseudonimo di Rolandino Adelardi<sup>527</sup>, Depanis afferma “sotto lo pseudonimo di Rolandino Adelardi deve certo nascondersi un alto personaggio politico il quale ha vissuto buona parte dei casi narrati nel suo libro che non oso qualificare di romanzo; dallo stile e da alcuni accenni sparsi qua e là ne potrebbe con certezza declinare il nome. Non lo faccio perché se l'autore ha voluto sembrare l'anonimo ci avrà avute le sue buone ragioni, e la critica non vanta diritti al di là dell'opera d'arte”<sup>528</sup>. Anche prima che Depanis prendesse in mano la direzione del giornale si era espressa una linea molto chiara: per esempio nel 1884, a proposito di un romanzo di Memini (Ines Benaglio Castellani- Fantoni<sup>529</sup>) *Mia*, si legge che “il romanzo è innanzi tutto un'opera d'arte, e niuna opera d'arte può essere completa senza una cura assidua e minuziosa della forma”<sup>530</sup>.

Una delle preoccupazioni principali di Depanis è quello di specificare che si occupa del romanzo come opera letteraria e non sotto altri aspetti. Spesso cerca di chiarire quale sia secondo il suo parere il compito della critica letteraria. Giudicando *Il romanzo della fanciulla* di Matilde Serao e lo stile della scrittrice, Depanis scrive: “ciaschedun scrittore ha la sua caratteristica speciale, e la critica non può pretendere di foggiareselo a piacimento. Giova accettare l'autore ed il libro come sono ed indagare piuttosto se lo scrittore ha raggiunto il suo scopo e se ne è risultata un'opera d'arte”<sup>531</sup>.

Nel 1892 si trovano queste due affermazioni a distanza di qualche mese: “con i criteri moderni il romanzo non deve essere più un futile passatempo ma un'opera d'arte”<sup>532</sup>, e successivamente “il romanzo non deve essere un futile passatempo di amena letteratura ma un'artistica rappresentazione della vita”<sup>533</sup>. Lo stesso Depanis rimprovera i colleghi perché non danno al romanzo il peso che merita: “mentre si vuol rivendicare al romanzo la dignità dell'arte che i parrucconi di una letteratura accademica si ostinarono a lungo a negargli e mentre si vuol precisare nel romanzo la forma letteraria del secolo decimonono, lo si tratta con soverchia leggerezza e si affetta con olimpica non curanza per ciò che è critica estetica. Il romanzo diventa succedaneo della critica giornalistica”<sup>534</sup>.

<sup>527</sup> Luigi Zini è uno scrittore modenese, deputato e senatore, autore di due romanzi in carriera.

<sup>528</sup> GL, 11 luglio 1885, n. 28, *Tra romanzieri e novellieri*.

<sup>529</sup> Con lo pseudonimo di Memini, la nobildonna Ines Benaglio Castellani Fantoni, nata a Pavia nel 1849, pubblica quattro romanzi, tutti editi dall'editore Galli tra il 1884 e il 1898.

<sup>530</sup> GL, 18 ottobre 1884, n. 43, *Libri e periodici*.

<sup>531</sup> GL, 28 novembre 1885, n. 48, *Tra romanzieri e novellieri*.

<sup>532</sup> GL, 19 marzo 1892, n. 12, *Tra romanzieri e novellieri*.

<sup>533</sup> GL, 30 luglio 1892, n. 31, *Tra romanzieri e novellieri*.

<sup>534</sup> GL, 14 maggio 1892, n. 20, *Tra romanzieri e novellieri*.



La stampa italiana che si occupa di letteratura ha un atteggiamento abbastanza simile sul problema della funzione estetica della narrativa. Le riviste più indipendenti, che si presentano come letterarie, ovvero “Il Fanfulla” e la “Gazzetta letteraria” della gestione Depanis sembrano in parte aver già interiorizzato la funzione estetica del romanzo sin dall'inizio della loro pubblicazione. Altre riviste partecipano all'evoluzione generale introducendo la prosa narrativa all'interno delle loro pagine, e facendone un possibile oggetto estetico. Il fatto che per i redattori di queste riviste, in particolar modo la “Rassegna Nazionale” l'arte resti in ogni caso indissociabile della morale (è questione che affronteremo nell'ultimo capitolo di questa tesi) non cambia il fatto che anche nel loro caso il genere abbia ormai raggiunto la poesia all'interno della gerarchia dei generi e che possa essere considerato non solo capace di portare gloria letteraria a chi lo pratica ma di assicurare lustro al paese che ne è produttore. In genere alla fine degli anni novanta sembra essere assodato all'interno del sistema letterario italiano che anche il romanzo è o può essere un'opera d'arte, se praticato tenendo conto di alcuni scrupolosi principi che sono definiti a seconda delle esigenze dei diversi scrittori e delle loro caratteristiche. Per dirla bourdosianamente, ognuno mira a imporre i limiti del campo più favorevoli a propri interessi e il concetto di arte è il limite più forte, che può segnare il diritto di appartenenza al campo letterario<sup>535</sup>.

<sup>535</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 298.

## Capitolo 3

# Scrivere un romanzo in Italia: i romanzieri

### 1. I grandi numeri: 1054 romanzieri?

Nel formato “autori” della banca dati ci sono le schede biografiche di 1054 persone, tra autori e autrici di romanzi. La buona parte è identificata con un nome e un cognome, alcuni da un cognome e da un'iniziale, altri (pochi) da uno pseudonimo che non si è riusciti a sciogliere o da un semplice nome (Rosa di Spino, Stella dell'Alpi, Bianca). La maggior parte di questi scrittori (580) è risultata essere autore di un solo romanzo, pubblicato in volume durante l'intera carriera (il 55%), 660 hanno scritto uno solo romanzo nel periodo considerato da questa ricerca (1870-1899). Sono invece 160 gli scrittori che possono contare due romanzi, 89 che ne possono contare tre, solo 168 hanno pubblicato da cinque romanzi in su. Ventuno sono gli autori che pubblicano più di venti romanzi, dodici più di trenta. Di questi dodici solo quattro scrivono la maggior parte della loro opera nei tre decenni che abbiamo preso in considerazione: Francesco Mastriani, nato a Napoli nel 1818, già citato parlando della situazione editoriale della sua città, autore di circa ottanta romanzi, ne scrive quaranta tra il 1870 e il 1889, quando muore (ma nel suo caso falsi e contraffazioni nonché errori nel conteggio sono da tenere in conto); Mario Mariani, il misterioso autore che riesce a pubblicare 80 romanzi nel giro di pochi anni (1891-1894) presso un solo editore; Salvatore Farina, nato nel 1846, che scrive una trentina di romanzi in tutto e una ventina nel periodo che ci interessa (tra rifacimenti, ristampe e nuove intitolazioni che però non rendono facili i conteggi); e il già più volte nominato Anton Giulio Barrili, che pubblica una cinquantina di romanzi, quasi tutti tra il 1870 e il 1899. Questi ultimi due saranno presi in considerazione più volte all'interno di questa ricerca perché quasi unici esempi di romanzieri nazionali capaci di pubblicare con continuità e successo (Mastriani, abbiamo già visto, è un fenomeno napoletano). Per gli altri otto la produzione è molto più sbilanciata verso il secolo seguente: Ugo Mioni, che scrive ben 180 romanzi, ne pubblica 20 a partire dal 1896, lo stesso vale più o meno per Emilio Salgari. Scrittrici come Flavia Steno e Dias Willy (pseudonimi rispettivamente di Amelia Osta Cottini<sup>1</sup> e Fortunata Morpurgo Petroni<sup>2</sup>), possono contare cinquanta romanzi a testa ma solo un paio nel XIX secolo.

<sup>1</sup> Amalia Osta Cottini nasce in Svizzera nel 1877. Nella banca dati è censita per tre romanzi, il primo scritto nel 1898, ma in carriera ne scrive più di cinquanta.

<sup>2</sup> Fortunata Morpurgo Petronio nasce a Trieste nel 1872: di origine ebraica, si trasferisce a Milano e il nome di Dias

Grazia Deledda, Carolina Invernizio, Anna Vertua Gentile<sup>3</sup> e Tommasina Guidi sono fenomeni editoriali di fine secolo che conoscono il loro pieno riconoscimento nel Novecento.

La prima considerazione che si può tirare è che scrivere romanzi non è un'attività che conosce una grande serialità nell'Italia di fine Ottocento: niente che assomigli a Alexandre Dumas, Balzac, Emile Zola, Xavier de Montepin (per citare esempi francesi) che sono assidui produttori di romanzi. Alla fine del secolo, quando ci si avvia verso una produzione più fitta, sembra che a conquistare il primo posto siano piuttosto le donne.

Difficile definire cosa sia un romanziere a partire da queste cifre. D'Annunzio è un romanziere, Farina è un romanziere, mentre Riccardo Bonati, che scrive un solo romanzo nel 1879, per il recensore della "Fanfulla della domenica" è solo il signor Bonati. Se si vuole considerare lo scrivere romanzi una professione, è chiaro che professionisti, tra i 1054 che un romanzo almeno lo tentano, ce ne sono molto pochi.

Ci sono diverse informazioni che si possono trarre da questa banca dati, anche senza porsi la domanda essenziale (scrivere romanzi è una professione? Si sta avviando a diventare una professione?). In questa prima parte quindi cercheremo di vedere cosa si può capire dalla totalità dei dati e poi ci dedicheremo a dei campioni scelti sulla base di criteri specifici, in parte già illustrati nel primo capitolo e che sono riassumibili con il concetto di visibilità e di produzione. I dati che verranno analizzati nei prossimi paragrafi saranno, oltre alla percentuale uomini - donne, la provenienza, la produzione generale, la scelta della città di pubblicazione che in parte è già stata affrontata, anche utilizzando la prospettiva di genere.

La grande massa degli autori, una buona parte dei quali non è stata quasi per nulla identificata, verrà divisa in più fasce o classi attraverso diversi criteri. Il primo, forse il più scontato, è quello della data di nascita. Si sono recuperate le date di nascita più o meno precise per circa 418 autori. Si è deciso di fare un tentativo, dividendo gli autori di cui si è recuperata questa informazione in due generazioni, coloro che hanno - o potenzialmente avrebbero potuto partecipare - ai moti indipendentisti e coloro che sono nati a ridosso o successivamente. La data che si è scelta come spartiacque è il 1850: Paolo Valera, nato appunto nel 1850, prende parte da minorenni alla cosiddetta terza guerra d'indipendenza. È probabile che anche un autore nato successivamente possa aver partecipato alle avventure risorgimentali come la presa di Roma o la spedizione in Francia, ma si è volute considerarle alla stregua di Ugo Ojetti, "le ultime fucilate"<sup>4</sup>, quindi un'esperienza residua non capace di segnare generazionalmente se

Willy pubblica una quarantina di romanzi. Uno soltanto, del 1894, *Vigilia di nozze*, è censito nella banca dati.

<sup>3</sup> Anna Vertua Gentile (1850 – 1926) ha scritto in carriera più di cinquanta romanzi. Pubblica anche didattica e libri per l'infanzia, nonché un manuale di comportamento.

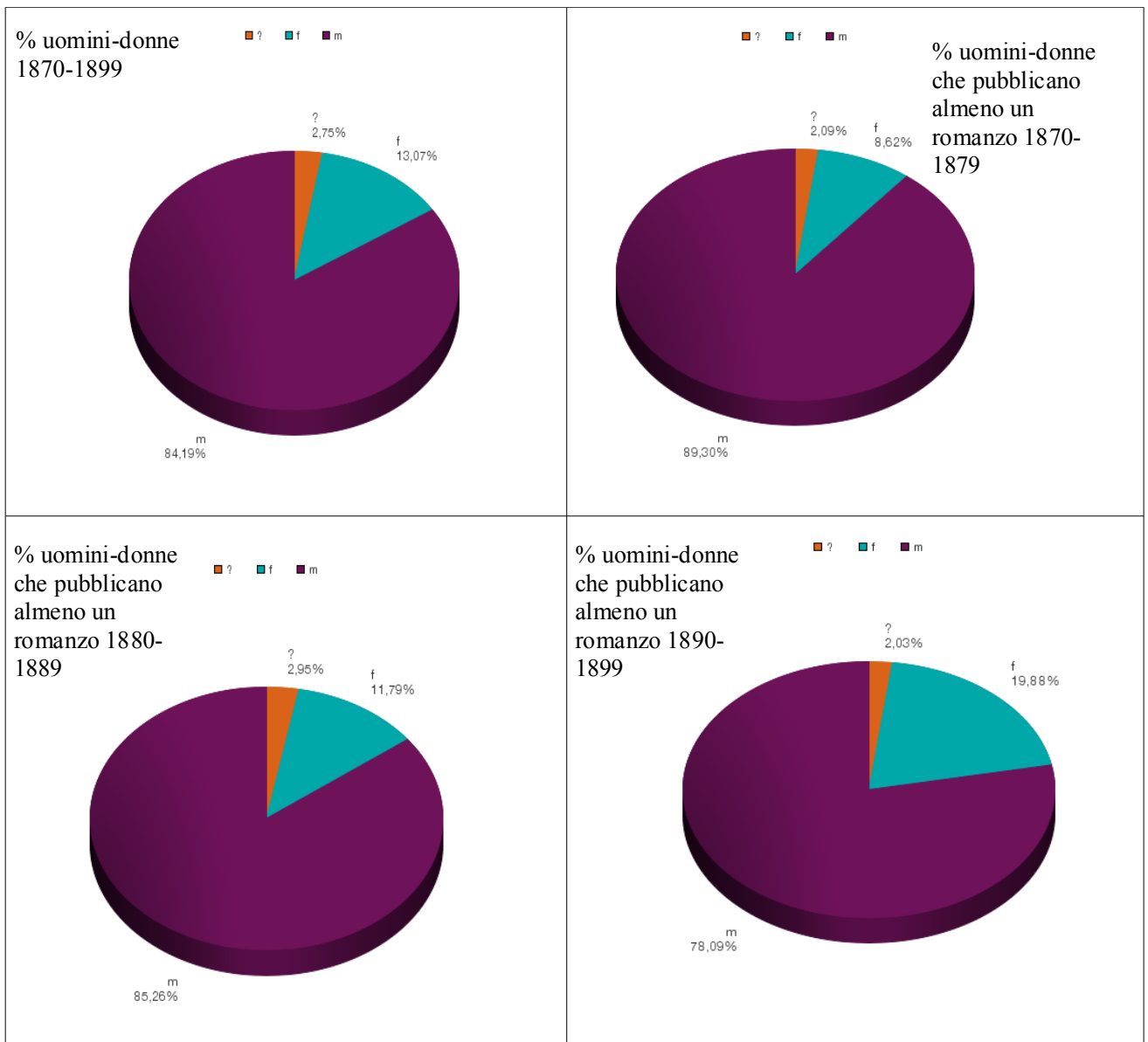
<sup>4</sup> U. Ojetti, *L'avvenire della letteratura in Italia*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1896, p. 16. Il concetto si può ritrovare anche in altri frangenti per esempio, in uno dei primi articoli de "Il Preludio", una rivista dalle tendenze repubblicane pubblicata a Cremona a partire dal 1875, discutendo della nuova letteratura si legge: "noi che abbiamo aperto gli occhi dell'intelligenza in questi ultimi anni, dopo l'Italia bell'e unita colla sua Roma capitale e non abbiamo più trovato alcun tedesco da sbudellare, né alcune spedizioni di Mentana da tentare, abbiamo guardato in faccia i nostri padri per vedere cosa restasse da fare". (IL, 1 marzo 1875, n. 8 *Letteratura contemporanea in Italia*).

non definendo per l'appunto la distanza con chi aveva potuto pienamente prenderne parte. Ogetti d'altra parte nasce proprio nel 1871. Questo distinguo è infatti abbastanza sentito all'interno del mondo letterario, anche dal punto di vista dell'uso sociale che si faceva della parola scritta prima del completamento del processo risorgimentale, quando si scriveva un romanzo perché non si poteva combattere una battaglia. Lo scrittore più anziano risulta essere nato nel 1804: si tratta di Napoleone Perelli, autore di un romanzo in tarda età. Il più giovane è Michelangelo Riccobaldi del Bava, che pubblica appena diciannovenne i suoi primi tre romanzi e che nasce nel 1881. Naturalmente la parte più consistente degli autori di cui si conosce la data di nascita si divide tra i due decenni centrali del secolo: 106 autori sono nati negli anni quaranta, 94 autori negli anni cinquanta, 79 negli anni sessanta.

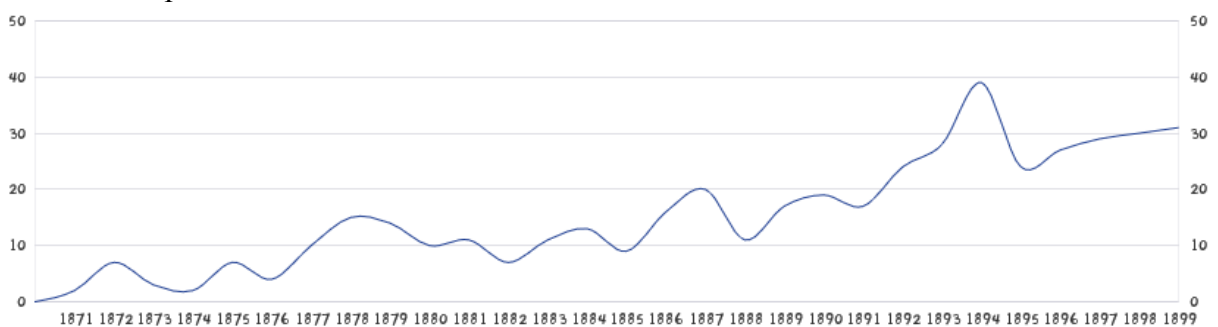
Il dato che però considereremo di più nella costruzione delle domande e quindi dei grafici sarà quello della data di pubblicazione del romanzo che segna nettamente la presenza di un autore nel sistema letterario, al di là di questioni generazionali e anche in mancanza della data di nascita. Quindi si analizzeranno le informazioni a partire dal campione completo sulla base delle date di edizione dei romanzi che ogni singolo autore pubblica (quindi si parlerà di autori che pubblicano nel primo, nel secondo e nel terzo decennio, dando per scontato che una parte degli autori pubblica durante tutto il periodo), tenendo in considerazione – se reputato interessante – la differenza di genere. In seguito come conferma, si utilizzerà anche un criterio generazionale.

### **1. 1. Donne e uomini**

Il primo dato certo che si può utilizzare per capire la composizione della popolazione dei “romanzieri” è il genere, anche se a ventotto scrittori non è stato possibile fornirne uno in mancanza del loro nome completo. Le donne sono in totale il 12,9 % (138 autrici). È un dato che non resta uguale nel tempo: l'attività delle scrittrici che si cimentano con il romanzo aumenta progressivamente e questo, lo vedremo, è percepito e vagliato anche dai contemporanei. Le autrici che pubblicano almeno un romanzo negli anni Settanta sono l'8,62%, negli anni Ottanta l'11,79% e negli anni Novanta il 19,88%. Dei 711 romanzi pubblicati negli anni Settanta, 630 sono pubblicati da uomini (88%). Negli anni Ottanta, su 796 romanzi, quelli opera di uomini sono 658 (82%); nell'ultimo decennio del secolo si arriva 757 romanzi su 1036 (73%).



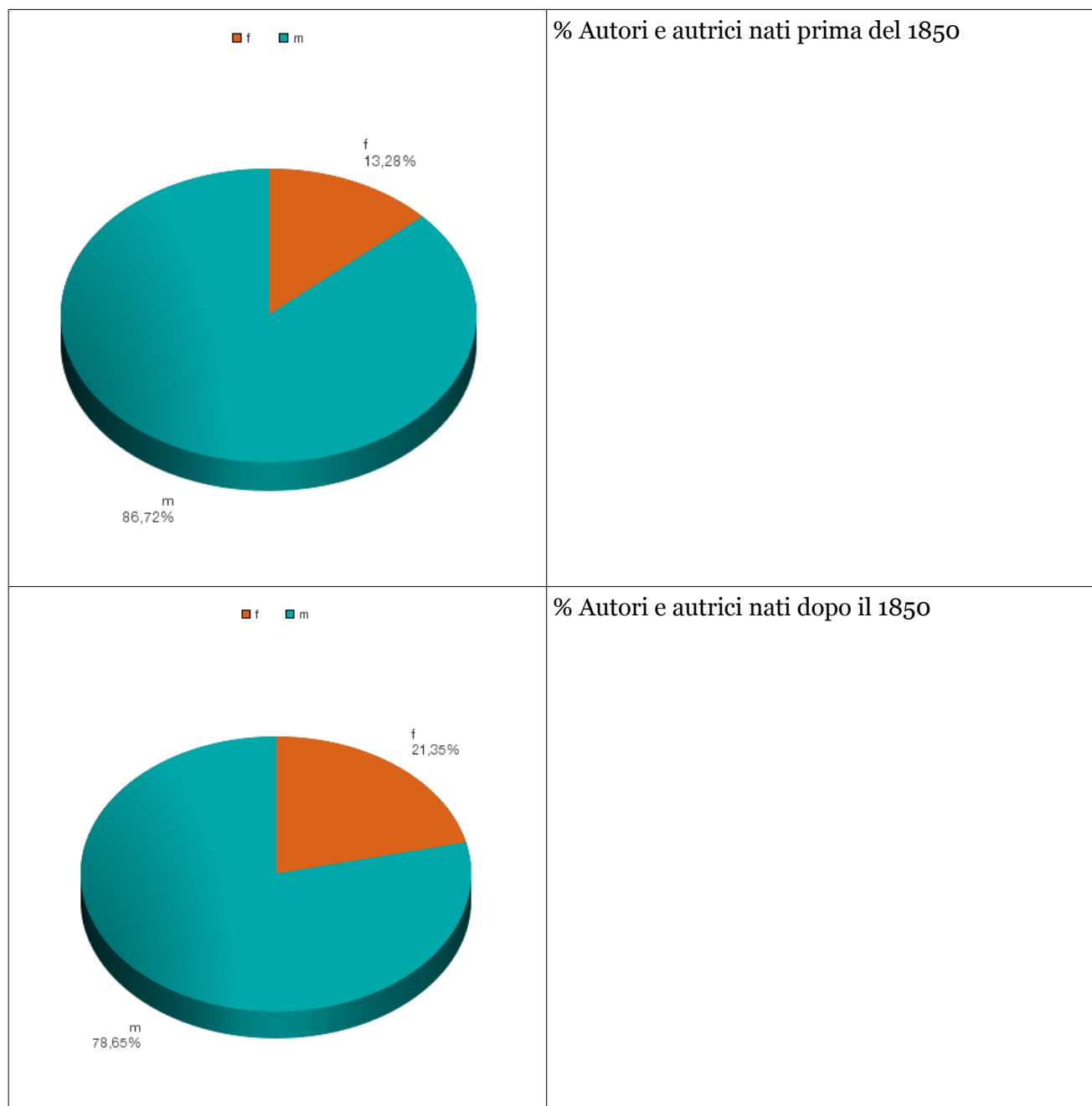
Romanzi pubblicati da donne 1870-1899



Il campione delle donne, 138 schede, è ridotto ma più facilmente gestibile rispetto a quello completo: si è a conoscenza per esempio della provenienza geografica per 76 autrici, quindi per 234

più del 50%, mentre per l'enorme campione degli uomini è stata identificata l'area di provenienza per poco più di un terzo di loro. Questo è dovuto alla particolare attenzione che gli storici della letteratura, ma anche i contemporanei, hanno messo nel ricostruire percorsi di vita che sembrano eterodossi: diventare una scrittrice alla fine dell'Ottocento è una scelta che merita di essere indagata.

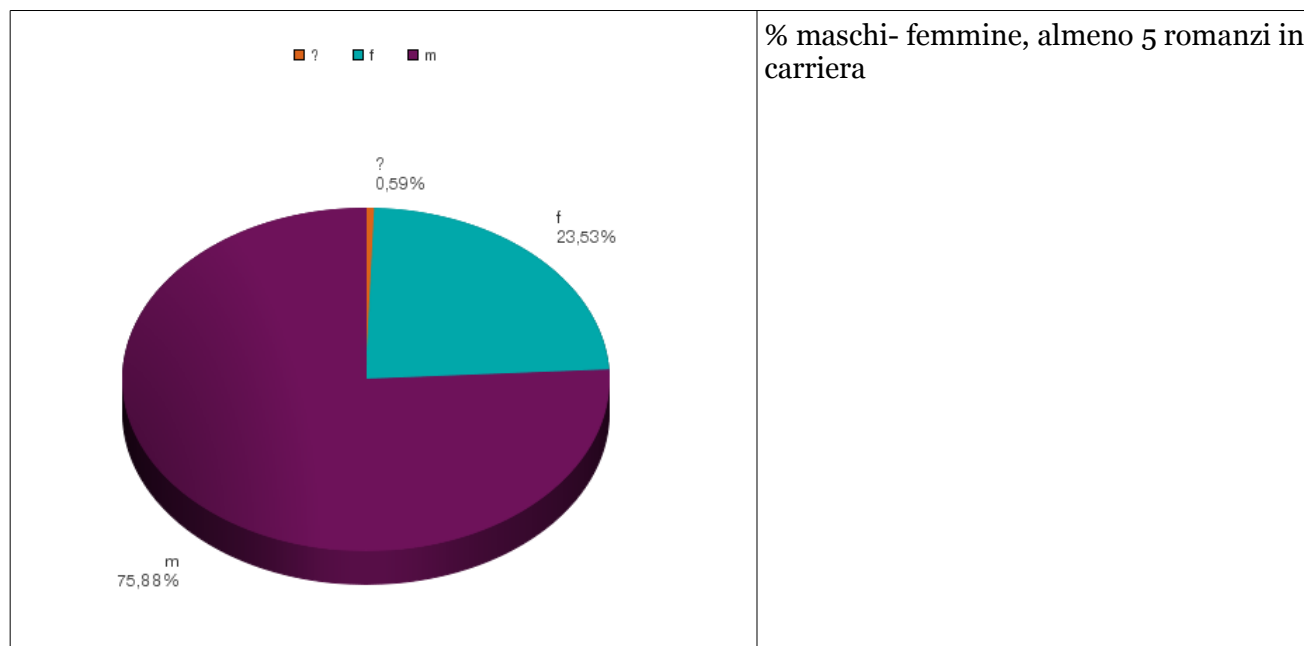
Attraverso il criterio generazionale, cioè tenendo conto della data di nascita (che abbiamo solo per meno della metà delle schede), la differenza maschi – femmine del campione completo si configura in questo modo:



La presenza delle donne in letteratura e il loro apporto nel campo del romanzo sono sempre stati dati che hanno suscitato interesse negli studiosi che si sono occupati dei sistemi letterari

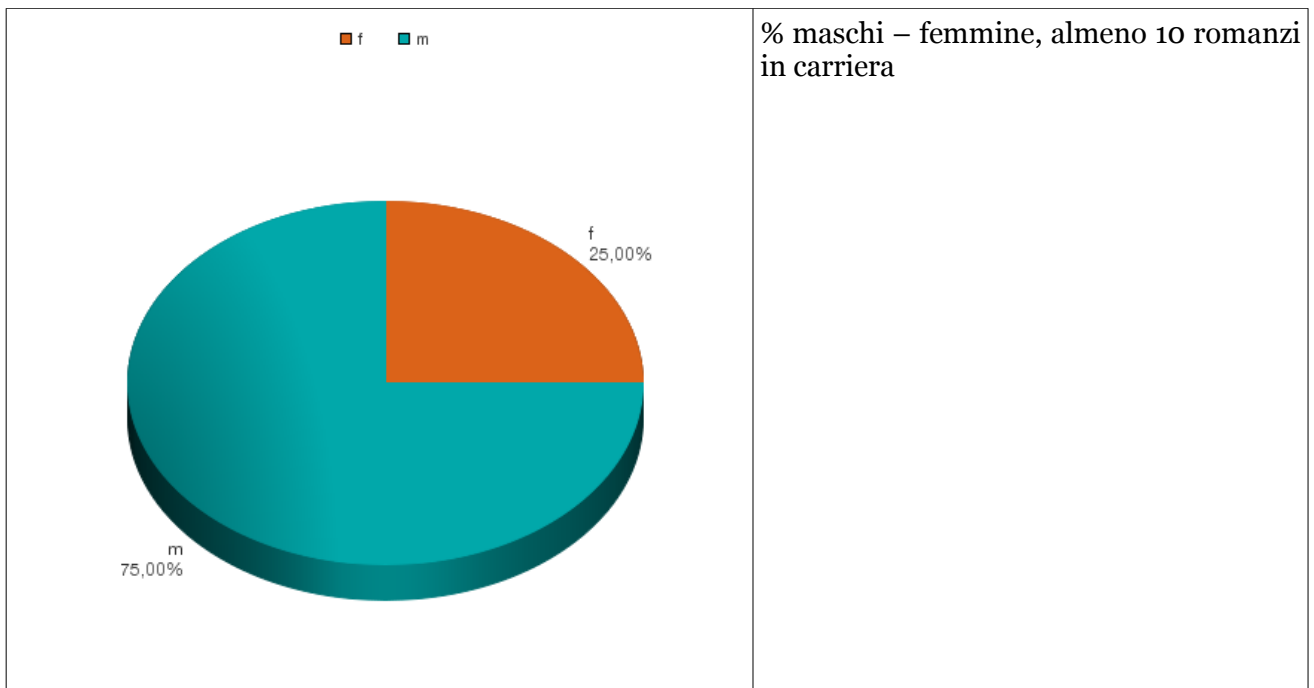
ottocenteschi, e questo perché il romanzo è comunemente considerato una tipologia letteraria all'interno del quale il genere femminile ha giocato un ruolo centrale, sia dal punto di vista della produzione, sia in funzione di consumatore. Sassoon rileva che già nella prima metà dell'Ottocento “nella narrativa la presenza femminile è di gran lunga più consistente che in altri settori”<sup>5</sup>. I dati che Sassoon utilizza per supportare questa affermazione sono stati raccolti e trattati nei modi più diversi, ma azzardando un paragone, si può dire che in questo frangente la situazione italiana è in linea con quella che si riscontrava nei paesi europei più “avanzati” in fatto di romanzo. Marc Angenot ha calcolato che nella Francia degli anni Ottanta solo il 4% degli autori generici erano donne, e che i tre quarti di queste si dedicassero al romanzo. Per l'Inghilterra, in base ai calcoli di Altick, le donne erano il 21,4 % degli scrittori professionisti (menzionati nei libri consultati dall'autore) tra il 1870 e il 1900. Nigel Cross, utilizzando la *Cambridge Bibliography of English Literature*, stima invece una percentuale che va dal 20 al 30% , a seconda dei dati<sup>6</sup>.

Gli autori italiani non sono prodighi di romanzi, ma verso la fine del secolo, quando cominciano a comparire con più frequenza queste figure di romanzieri che pubblicano con una certa continuità, i nomi sono spesso femminili. Se infatti consideriamo non gli autori nel complesso ma solo coloro che pubblicano più di cinque e più di dieci romanzi vediamo che la presenza femminile è effettivamente più alta della media.



<sup>5</sup> D. Sassoon, *La cultura degli europei*, op. cit., p. 194.

<sup>6</sup> I dati sono tutti citati da D. Sassoon, e provengono da: R. D., Altick, *The sociology of authorship. The social origins, education and occupation of 1100 British writers 1800 – 1935*, “Bulletin of the New York Public Library”, vol. LX – VI, giugno 1962; N. Cross, *The common writer. Life in Nineteenth – Century Grub street*, Cambridge University Press, 1985; M. Angenot, 1889, *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1889.



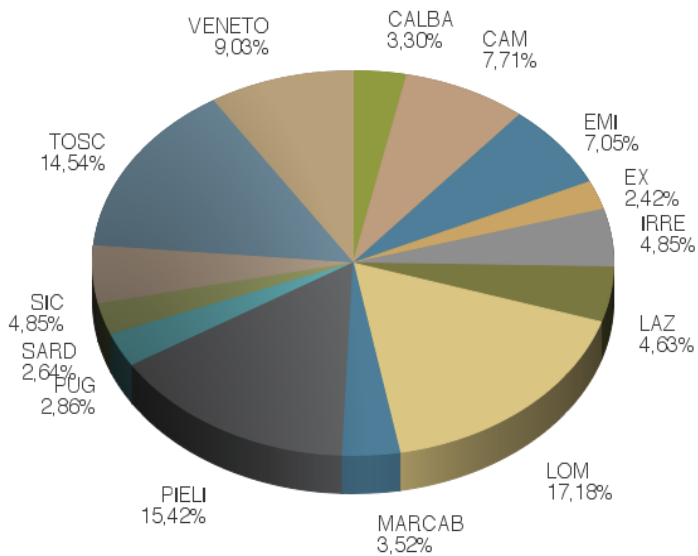
Quindi dal punto di vista di genere, ci sono due considerazioni che si possono fare: la prima scontata, ovvero che sia il numero delle autrici sia il numero dei romanzi da queste pubblicate aumenta con l'avvicinarsi alla fine del secolo. La seconda è che se si considerano gli autori più “professionali”, almeno dal punto di vista della produzione, il numero delle donne duplica rispetto a quello che si riscontra nella totalità degli autori.

### **1.2. Da dove: provenienza geografica del campione completo**

Dei 1054 autori schedati, si è riusciti a recuperare la provenienza geografica per 455 autori, quindi meno della metà. Di questi 457, 165 (34%) pubblicano un solo romanzo, ma solo 13 autori risultano non aver altre pubblicazioni (di vario tipo) nel Catalogo dei Libri Italiani dell'Ottocento, e 258 possono contare più di dieci pubblicazioni. Questo significa che la maggioranza tra questi autori ha una certa pratica con la stampa nell'Italia di fine Ottocento. Abbiamo già detto che il limite (un romanzo a testa in trent'anni) è troppo basso per cercare di definire una professionalizzazione o una istituzionalizzazione della scrittura narrativa. È pur vero che il romanzo – e questo lo vedremo più avanti – è un genere che non ha la stessa volatilità della poesia e che la stampa in volume di un romanzo fa concepire una qualche forma di investimento. Pur essendo difficile trovare risposte a tutte le domande, tenendo in considerazione questi 457 si può tentare una geografia dello scrittore italiano di fine Ottocento che, più o meno episodicamente si cimenta con il romanzo.

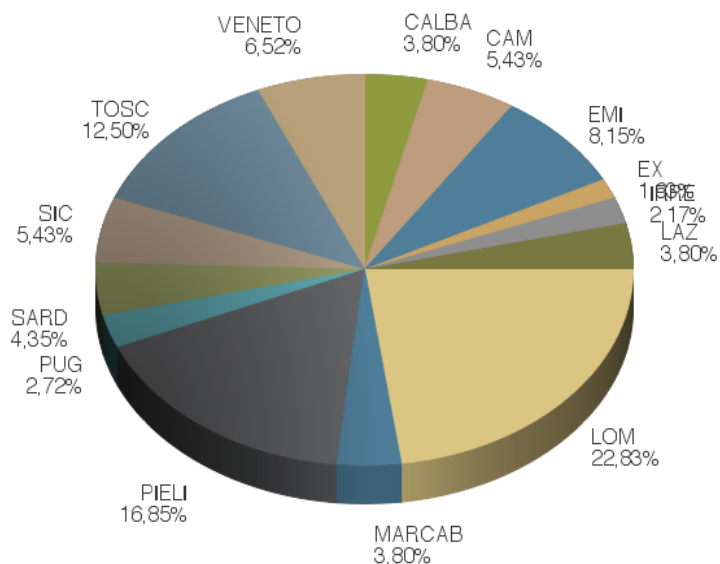


CALBA CAM EMI EX IRRE LAZ LOM MARCAB PIELI PUG SARD SIC  
 TOSC VENETO

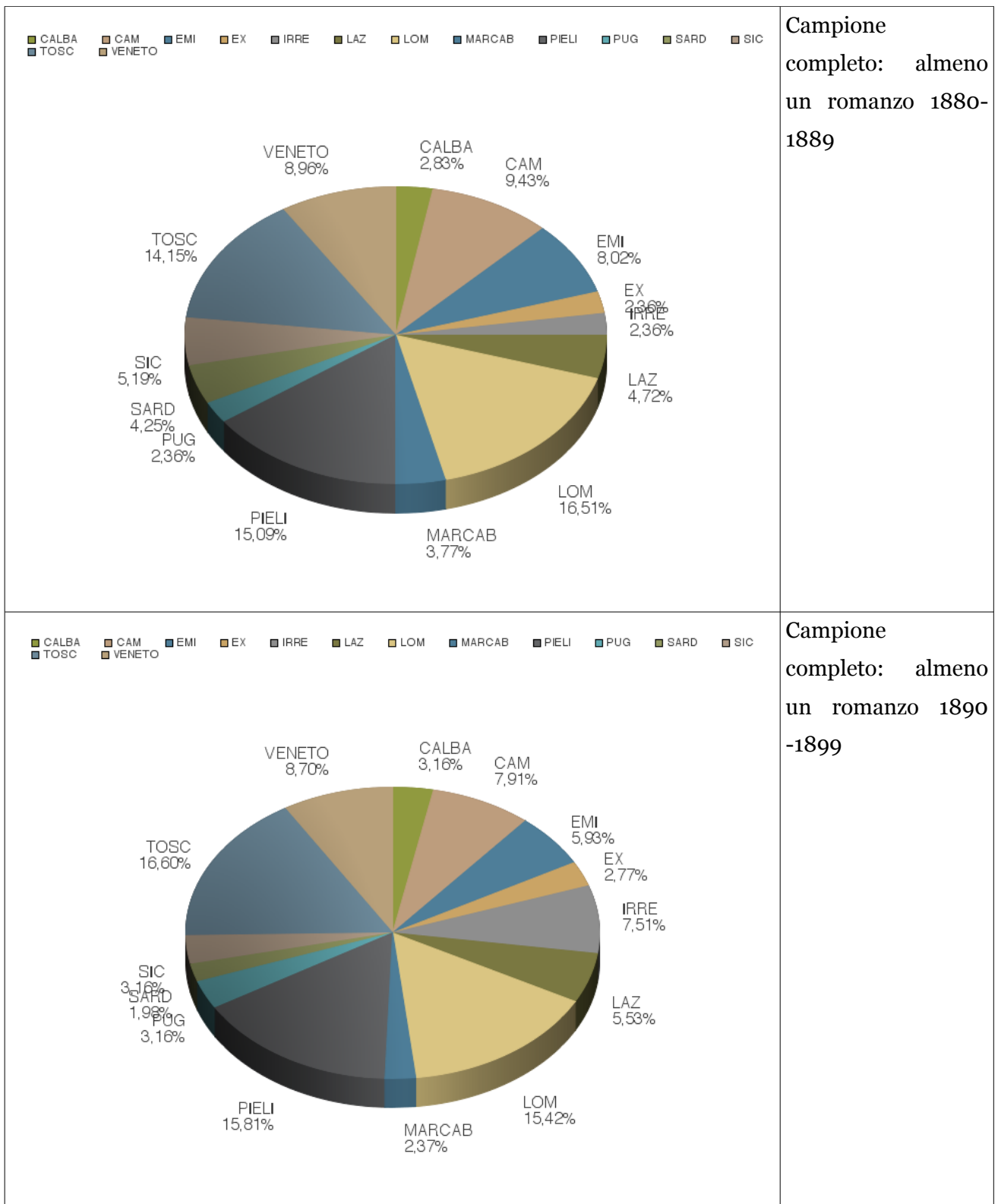


Campione completo: almeno un romanzo 1870-1899

CALBA CAM EMI EX IRRE LAZ LOM MARCAB PIELI PUG SARD SIC  
 TOSC VENETO



Campione completo: almeno un romanzo 1870-1879

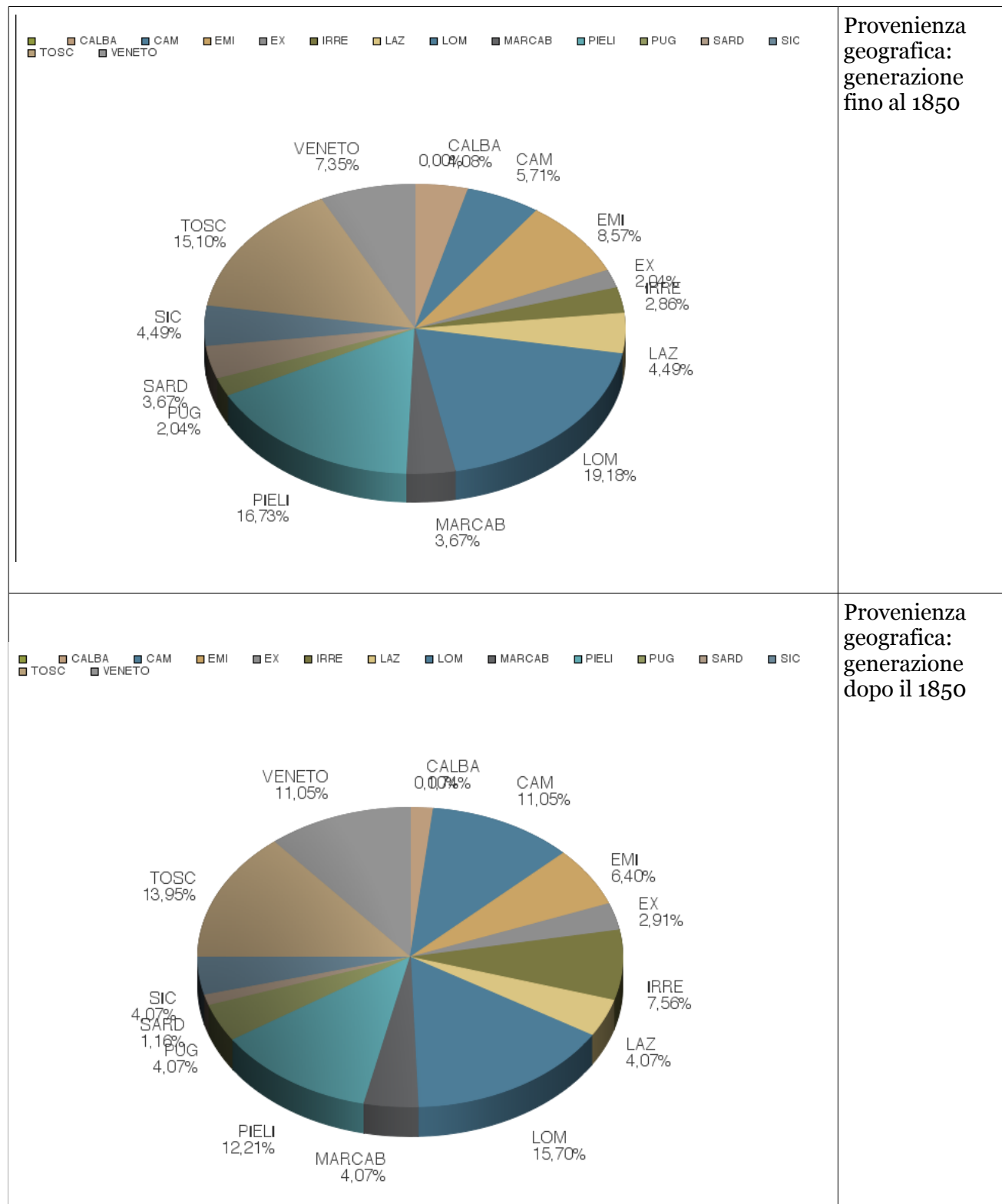


Come si vede dai tre grafici non c'è un'eccessiva variazione nei trent'anni. I gruppi più rappresentati sono sempre i lombardi e i piemontesi-liguri. I lombardi, che sono quasi un quarto del campione nel primo decennio, si riducono però abbastanza nel corso del tempo, per lasciare spazio ai toscani e agli scrittori provenienti dalle regioni cosiddette irredente. É però

239

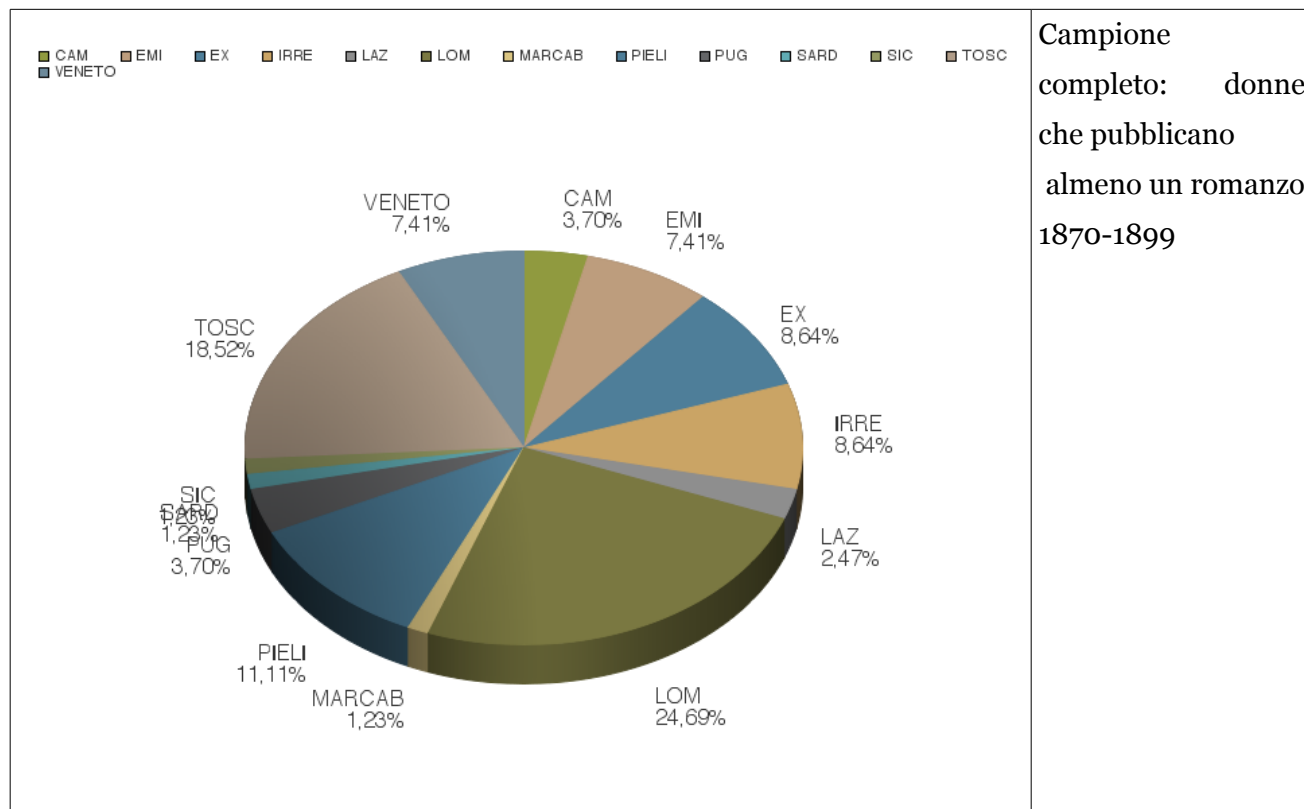
facile rimarcare un'assoluta predominanza del nord e del centro – nord, rispetto alle regioni del Sud.

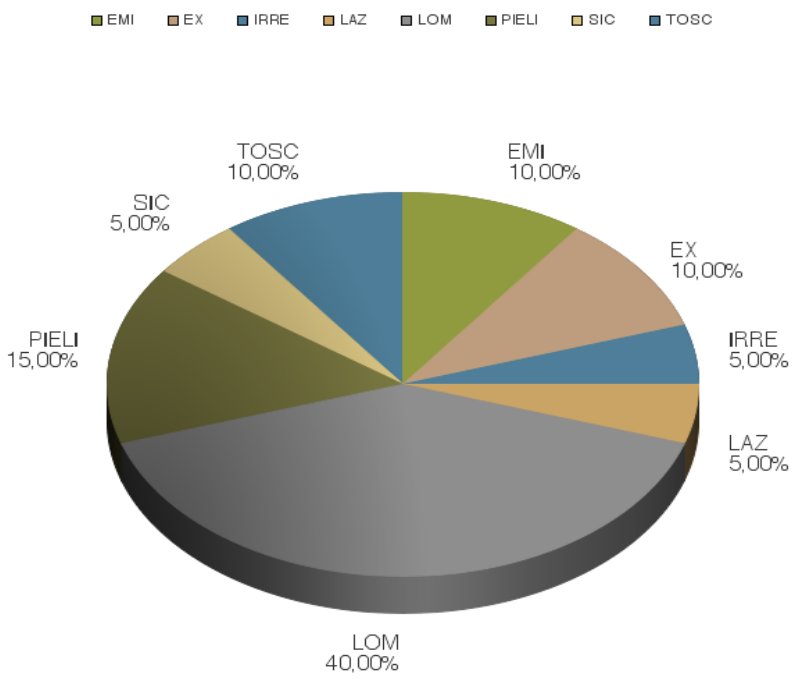
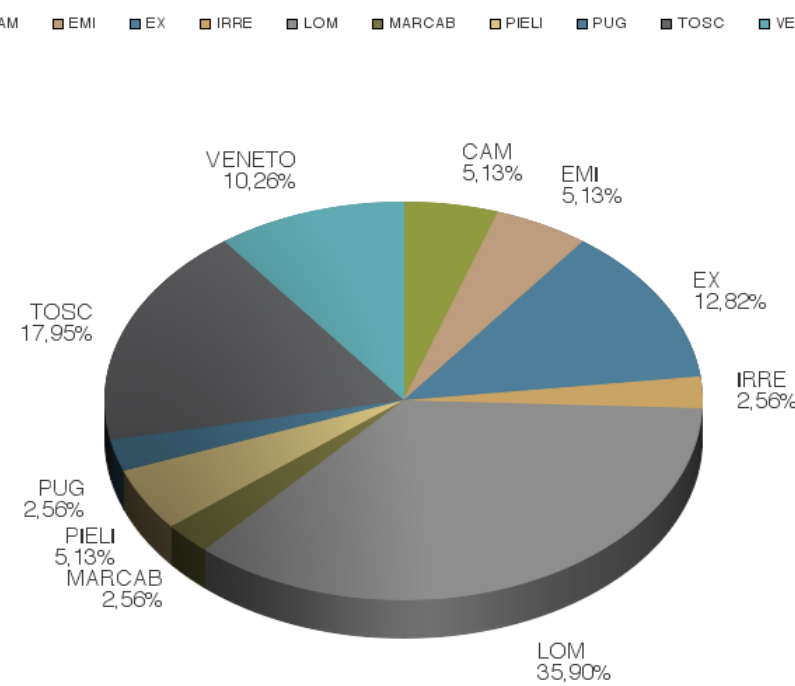
Se prendiamo in considerazione il criterio generazionale la situazione non muta eccessivamente.

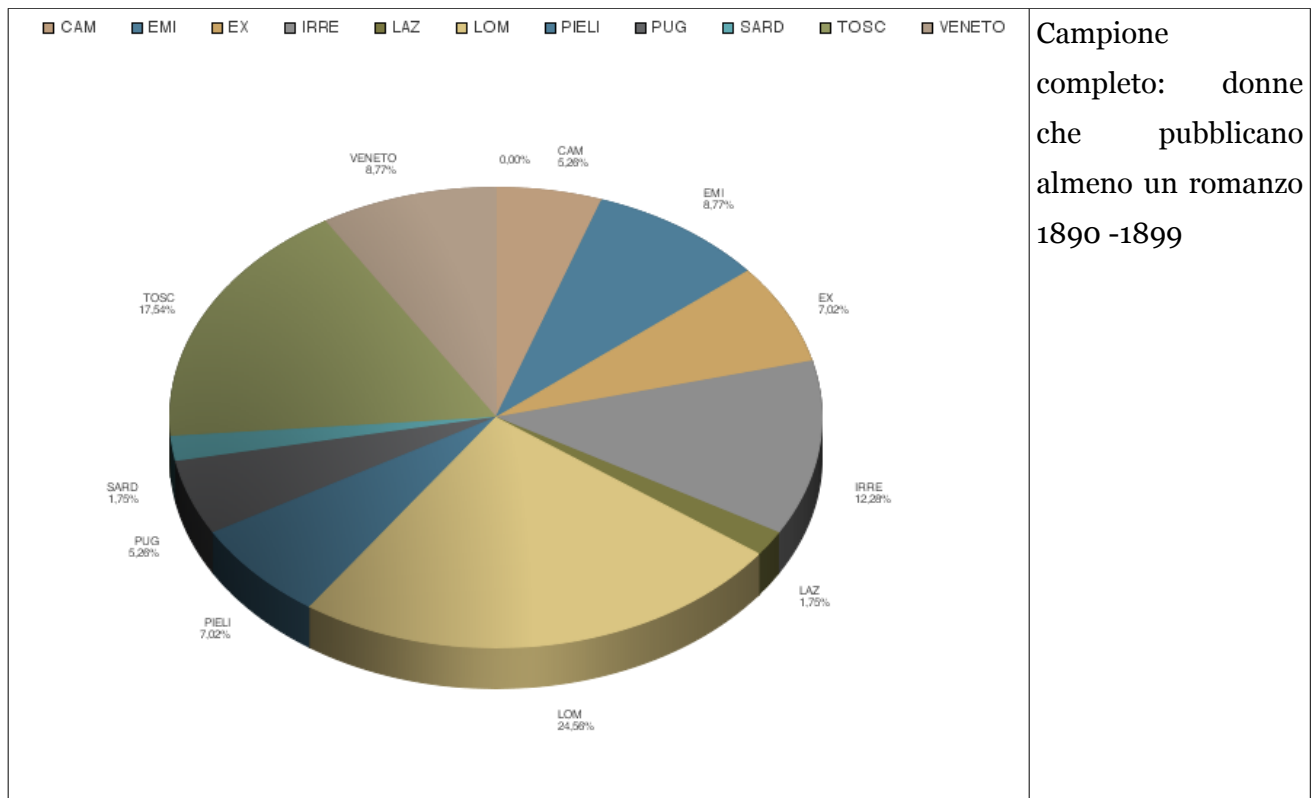


Anche attraverso questo criterio, la preminenza di lombardi, piemontesi e toscani resta evidente. C'è una forma di redistribuzione nel corso della seconda generazione, che segue più o meno l'andamento che si era intuito precedentemente tenendo in considerazione i differenti decenni di pubblicazione dei romanzi.

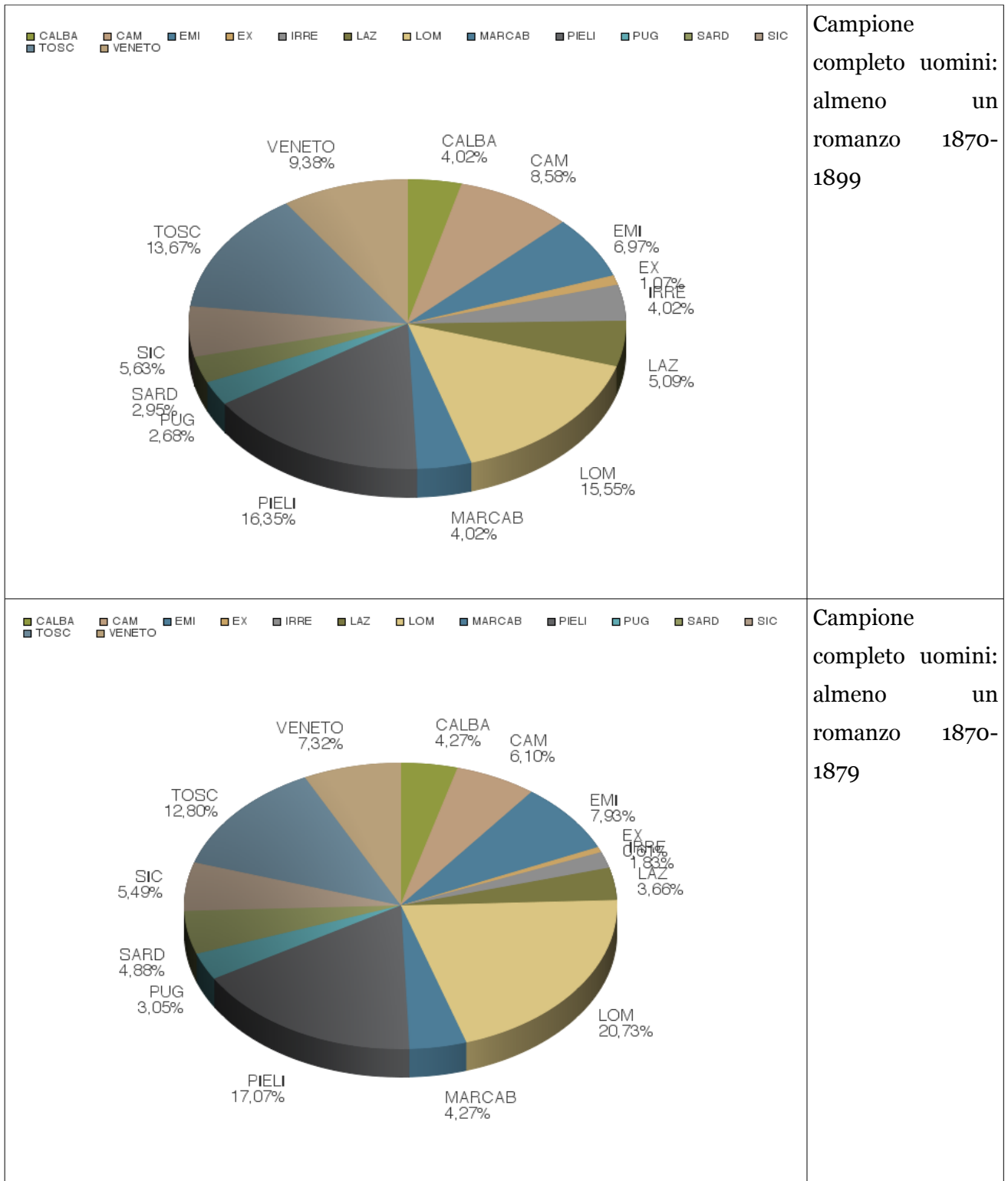
Se ci dedichiamo al fattore di genere, vediamo che ci sono alcune variabili di una certa importanza che distinguono uomini e donne.

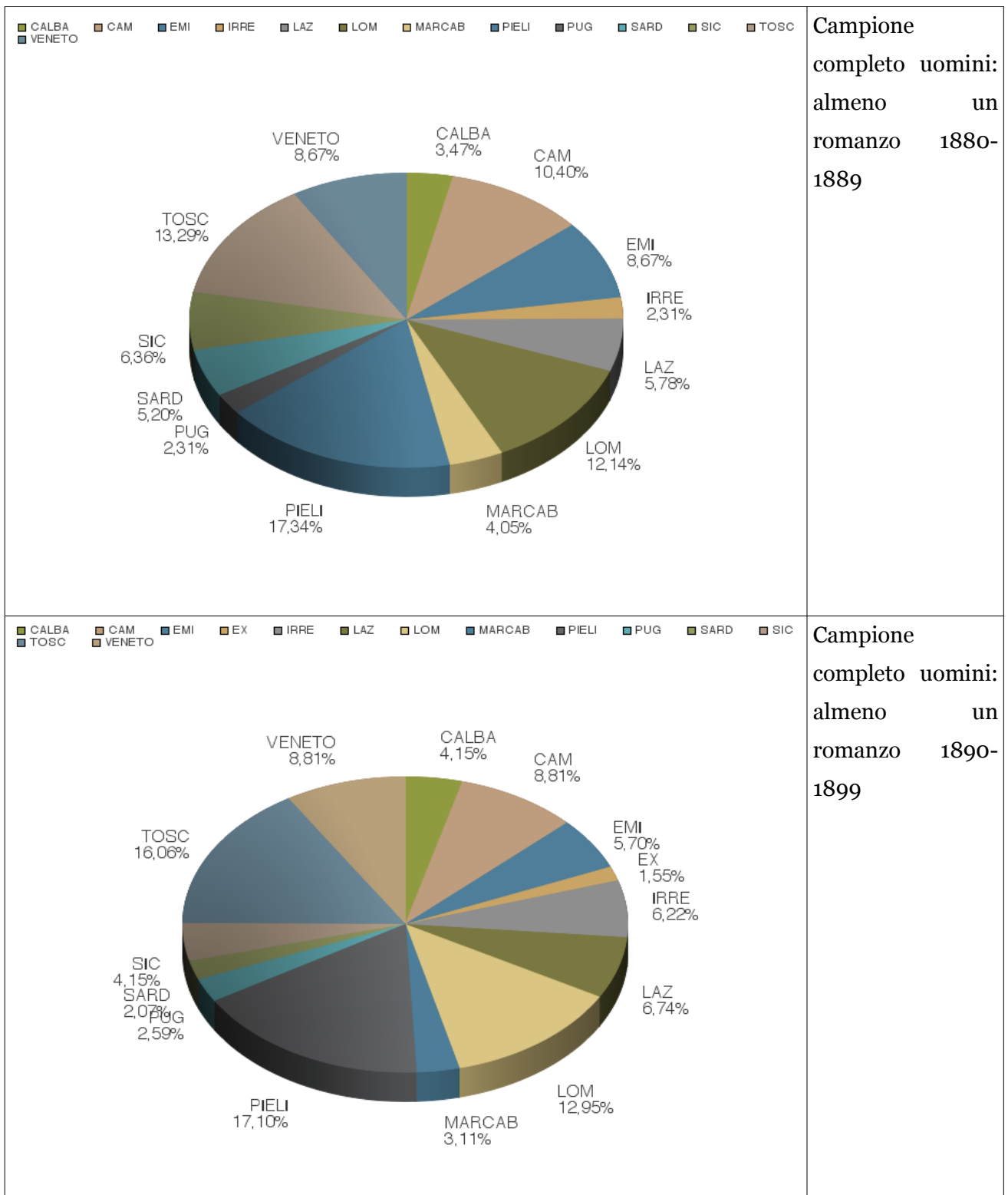


 <p>Legend: EMI, EX, IRRE, LAZ, LOM, PIELI, SIC, TOSC</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Region</th> <th>Percentage</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>EMI</td> <td>10,00%</td> </tr> <tr> <td>EX</td> <td>10,00%</td> </tr> <tr> <td>IRRE</td> <td>5,00%</td> </tr> <tr> <td>LAZ</td> <td>5,00%</td> </tr> <tr> <td>LOM</td> <td>40,00%</td> </tr> <tr> <td>PIELI</td> <td>15,00%</td> </tr> <tr> <td>SIC</td> <td>5,00%</td> </tr> <tr> <td>TOSC</td> <td>10,00%</td> </tr> </tbody> </table>	Region	Percentage	EMI	10,00%	EX	10,00%	IRRE	5,00%	LAZ	5,00%	LOM	40,00%	PIELI	15,00%	SIC	5,00%	TOSC	10,00%	<p>Campione completo: donne che pubblicano almeno un romanzo 1870-1879</p>				
Region	Percentage																						
EMI	10,00%																						
EX	10,00%																						
IRRE	5,00%																						
LAZ	5,00%																						
LOM	40,00%																						
PIELI	15,00%																						
SIC	5,00%																						
TOSC	10,00%																						
 <p>Legend: CAM, EMI, EX, IRRE, LOM, MARCAB, PIELI, PUG, TOSC, VENETO</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Region</th> <th>Percentage</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>CAM</td> <td>5,13%</td> </tr> <tr> <td>EMI</td> <td>5,13%</td> </tr> <tr> <td>EX</td> <td>12,82%</td> </tr> <tr> <td>IRRE</td> <td>2,56%</td> </tr> <tr> <td>LOM</td> <td>35,90%</td> </tr> <tr> <td>MARCAB</td> <td>2,56%</td> </tr> <tr> <td>PIELI</td> <td>5,13%</td> </tr> <tr> <td>PUG</td> <td>2,56%</td> </tr> <tr> <td>TOSC</td> <td>17,95%</td> </tr> <tr> <td>VENETO</td> <td>10,26%</td> </tr> </tbody> </table>	Region	Percentage	CAM	5,13%	EMI	5,13%	EX	12,82%	IRRE	2,56%	LOM	35,90%	MARCAB	2,56%	PIELI	5,13%	PUG	2,56%	TOSC	17,95%	VENETO	10,26%	<p>Campione completo: donne che pubblicano almeno un romanzo 1880-1889</p>
Region	Percentage																						
CAM	5,13%																						
EMI	5,13%																						
EX	12,82%																						
IRRE	2,56%																						
LOM	35,90%																						
MARCAB	2,56%																						
PIELI	5,13%																						
PUG	2,56%																						
TOSC	17,95%																						
VENETO	10,26%																						



Per le donne il fattore “Lombardia” sembra pesare molto di più che il campione generale, seppure tendente comunque a ridimensionarsi nel tempo: bisogna comunque tenere conto che si tratta di un campione molto più ristretto (20 persone per esempio per quanto riguarda le autrici che pubblicano negli anni settanta). Cresce di molto tra gli anni settanta e gli anni novanta il numero di romanzi pubblicati da donne nate in Toscana, mentre si riduce e poi aumenta nuovamente quello dei romanzi pubblicati da donne piemontesi. Allo stesso modo è facile notare come ci siano percentuali molto più elevate di donne provenienti dall'estero e delle regioni irredente, e come manchino completamente alcune zone come la Calabria, le Marche, l'Abruzzo, la Basilicata che non danno natali a scrittrici di romanzi. Se guardiamo ora solo alla componente maschile vediamo come i dati siano complementari.





Se si considera la componente maschile, si può notare per esempio che la percentuale degli autori provenienti dalla Lombardia è molto ridotta, rispetto alla componente femminile, spesso minore della percentuale dei piemontesi-liguri e alla fine del secolo dei toscani. In questo caso tutte le zone sono rappresentate anche se il nord rimane fortemente preminente.



Ci potrebbero essere diverse obiezioni all'utilizzo di queste informazioni evidentemente lacunose. Il fatto che una parte consistente delle donne risulti proveniente dalla Lombardia può essere dovuta al fatto che è stato curato un volume specifico, il *Dizionario biografico delle donne lombarde* di Rachele Farina, che non aveva lo scopo di censire scrittrici ma che ne conta parecchie tra le sue voci (18). Gli altri repertori di cui si è fatto uso, come *Poetesse e scrittrici* di Maria Bandini Buti, *Le scrittrici dell'Ottocento* di Francesca Sanvitale, *Donne del giornalismo italiano* di Laura Pisano, *Stelle femminili* di Carlo Villani o *Scritti storici di donne italiane* di Maria Pia Casalena sono invece concepiti su base nazionale il che dovrebbe in parte compensare il sovradimensionamento del nord.

Un'obiezione più critica potrebbe essere quella sul reale valore della provenienza geografica, in primo luogo perché alcune regioni sono evidentemente più popolate di altre: la Lombardia del 1871 contava più di 3 milioni di abitanti, una quantità equiparabile a quella del Piemonte, della Liguria e della Valle D'Aosta, ma comunque il doppio per esempio rispetto alla Calabria e la Basilicata sommate assieme. In secondo luogo, l'essere originario di una città o di una regione che non può essere tradotto con un comportamento stanziale<sup>7</sup>: Enrico Castelnuovo, per esempio, autore di numerosi romanzi per Treves, nasce in Toscana da una famiglia ebraica e passa praticamente tutta la vita a Venezia. Matilde Serao viene contata tra le autrici nate all'estero, perché il padre era in esilio in Grecia e lì viene al mondo, ma poi è notoriamente simbolo della narrativa napoletana. Gli scrittori fanno parte di una fascia relativamente benestante, e quindi più propensa agli spostamenti. Una cosa però è vera per l'Italia di fine Ottocento: l'alfabetizzazione e soprattutto l'italofonia sono due elementi non equamente distribuiti nel territorio del regno. La Lombardia e il Piemonte sono le regioni con il tasso di analfabetismo più basso, la Toscana è la regione dei parlanti nativi: il fatto che la maggior parte degli scrittori di romanzi provenga da queste zone non risulta quindi in contraddizione con quello che già si conosce. Perché il dato della provenienza geografica possa essere realmente interessante dovrebbe essere integrato con quello della traiettoria geografica, ovvero degli spostamenti durante la carriera, per esempio in occasione degli studi liceali o universitari, della ricerca di una professione, o del matrimonio per le donne<sup>8</sup>. Si tratta di un'operazione troppo complessa per un numero così alto di autori, di molti dei quali non si conosce che il nome. Si è comunque provato a disegnare una rete di “spostamenti” immateriali attraverso le città di pubblicazione.

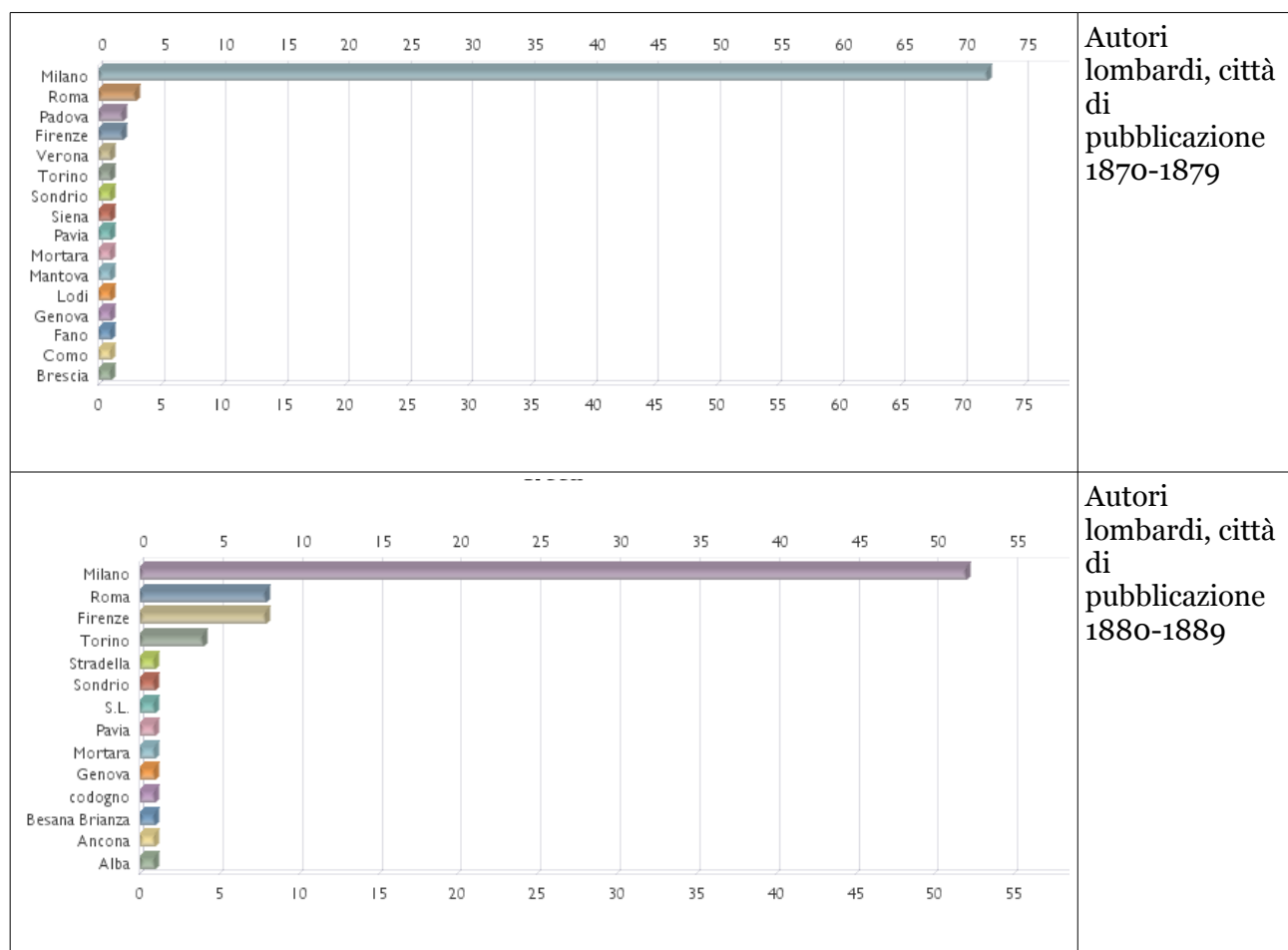
### **1.3. Dove pubblicare: le scelte editoriali e la provenienza**

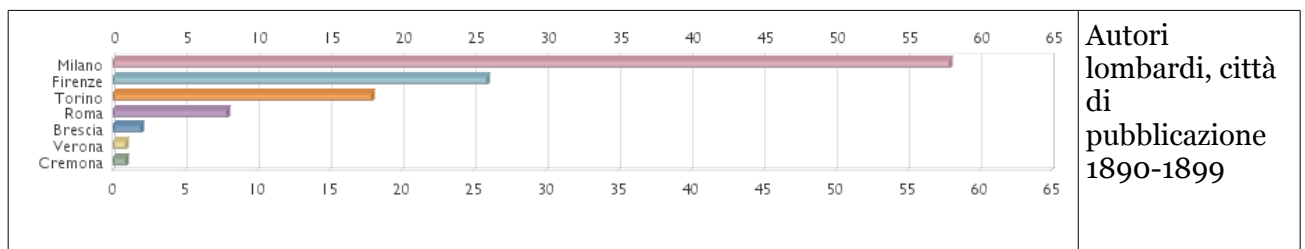
Come abbiamo specificato nella prima parte di questo capitolo, il sistema editoriale italiano si configurava come una specie di rete urbana che coinvolgeva principalmente le capitali dei

<sup>7</sup> Cfr G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit. p. 70 – 71.

<sup>8</sup> Cfr G. Sapiro, *La guerre des écrivain*, op. cit., p. 707.

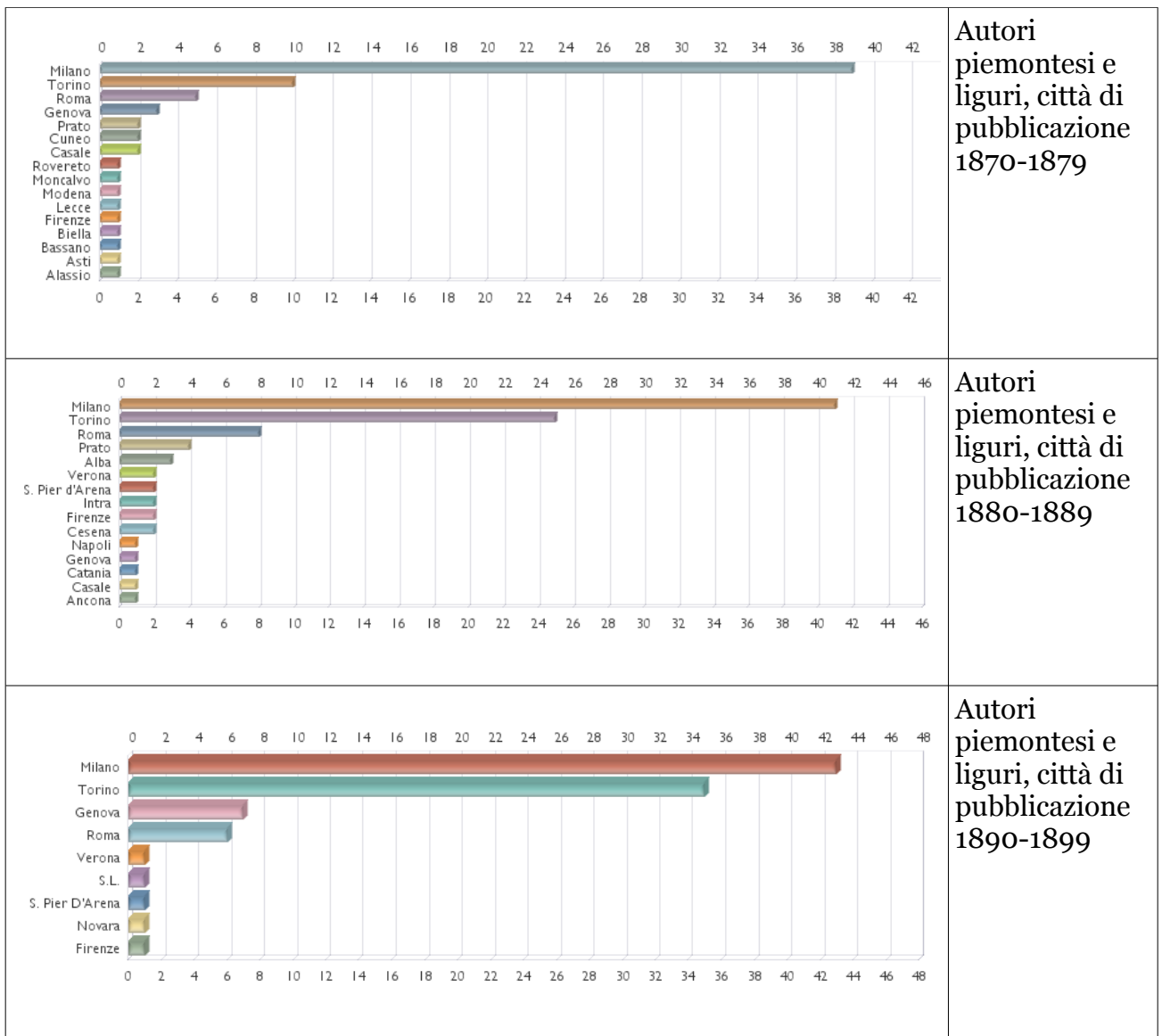
vecchi stati preunitari, ma anche altri numerosi centri. Ogni città aveva sviluppato il suo circuito a partire dall'inizio del secolo, con una serie di caratteristiche particolari che non vengono annullate al momento dell'Unificazione. È facile intuire che pubblicare in un piccolo centro è diverso che pubblicare in una città che conosce, magari anche solo embrionalmente, una forma di mercato editoriale. Ma al di là del discorso centro – periferia, che non è molto adeguato per un paese come l'Italia, gli autori che negli ultimi tre decenni dell'Ottocento si apprestano a pubblicare un romanzo e che volevano farlo in una città di dimensioni medio-alte per sfruttare canali di distribuzione più rodati, hanno diverse possibilità, soprattutto dagli anni Ottanta, quando anche Roma, oltre a Firenze, Torino e naturalmente a Milano, diventa un punto di riferimento nel sistema letterario grazie all'azione di Sommaruga. Cercare di capire come gli autori sceglissero la città dove pubblicare il proprio romanzo, allontanandosi dalla propria regione di origine, ci può aiutare a visualizzare in parte il fenomeno dell'integrazione del mercato editoriale italiano, e in secondo luogo dà un primo chiarimento sulle strategie che gli autori possono decidere di seguire nelle loro carriere da romanzieri. Partiamo dal campione degli scrittori lombardi (78 nel complesso):





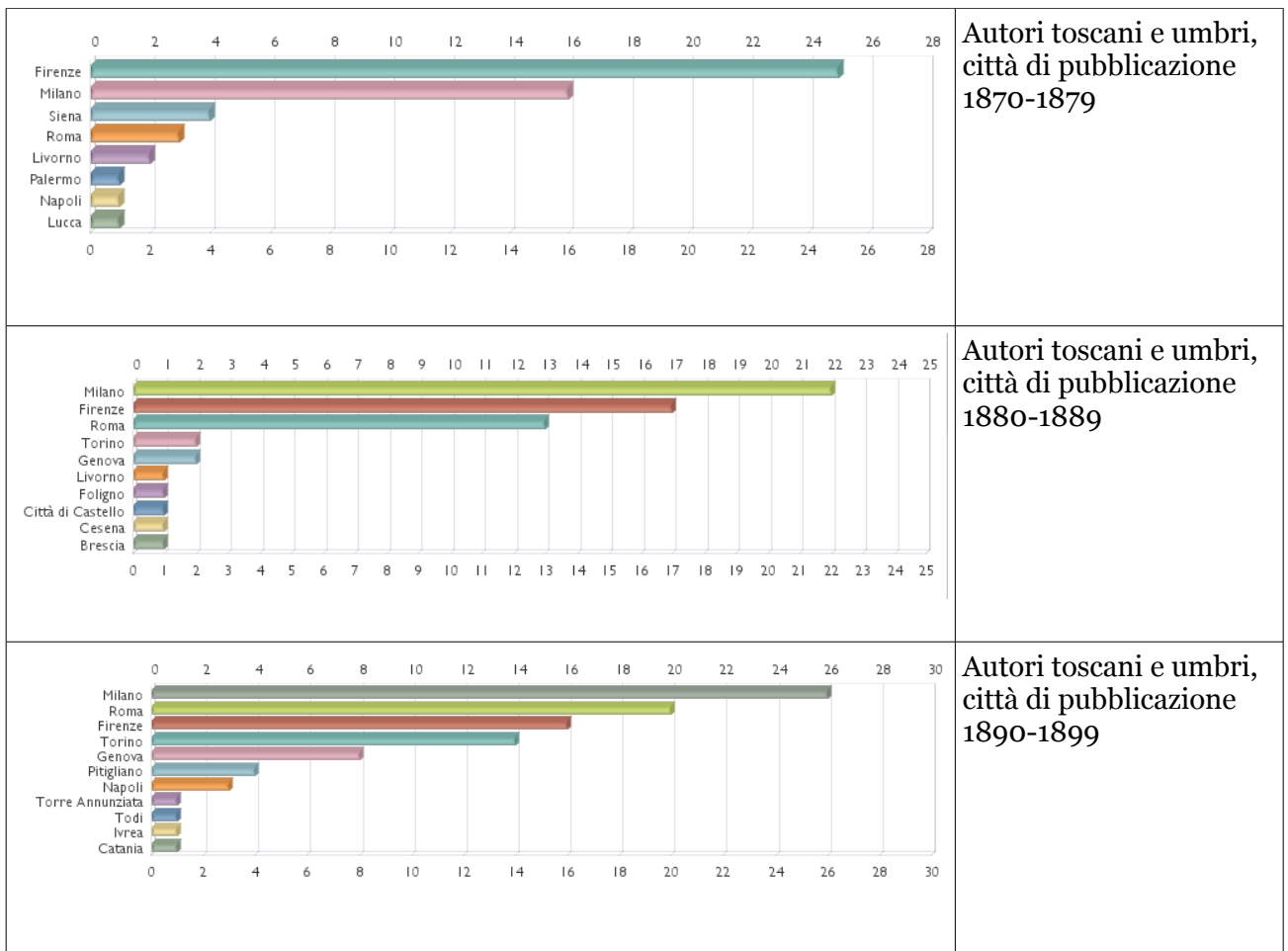
Guardando questi grafici si può notare come gli scrittori lombardi abbiano negli anni settanta una praticamente imbattibile preferenza per Milano, come città di pubblicazione dei loro romanzi. Già negli anni ottanta, e poi in modo più marcato negli anni novanta, sembrano differenziare la loro scelta, introducendo altre città come Firenze e Torino, ma anche Roma nelle possibili destinazioni editoriali della loro opera: in realtà buona parte dei romanzi “lombardi” pubblicati a Firenze e a Torino negli anni novanta sono opera di un singolo autore, l'iperproduttiva Carolina Invernizio. Se consideriamo i dati senza il suo singolare caso, vediamo che la situazione si presenta quindi somigliante agli anni precedenti, con Roma piuttosto che Firenze e Torino a fare, seppur da lontano, una minima concorrenza alla capitale dei romanzi. Quello che è certo è che scompaiono quasi completamente gli altri centri: solo quattro romanzi di autori lombardi nel decennio 1890-1899 vengono pubblicati in centri minori. Questo va in parte contro alla tendenza leggera ma innegabile di allargamento del numero dei centri di stampa di romanzi di cui parlavamo qualche paragrafo fa.

Per gli autori nati in Piemonte e in Liguria (70 in tutto di cui 50 piemontesi, 19 liguri e un Valdostano), la centralità del loro capoluogo non è così evidente.



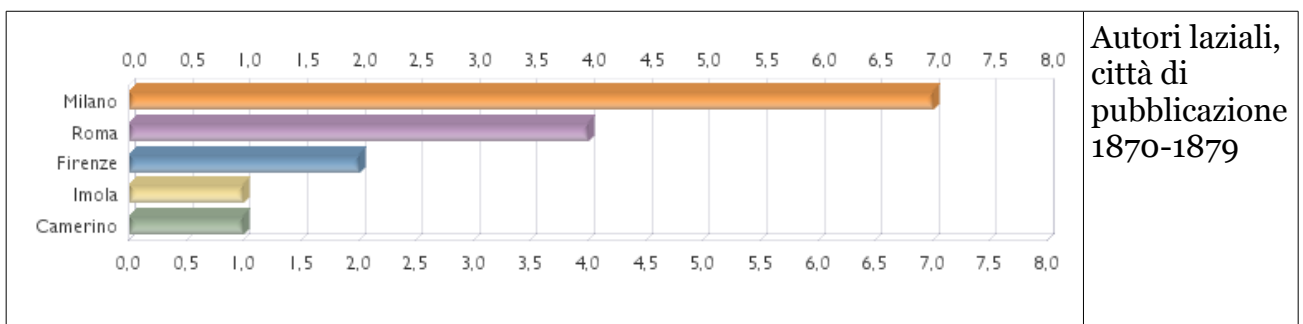
Se si considera la presenza di Anton Giulio Barrili, savonese molto produttivo che pubblica praticamente solo con Treves, si può dire che la produzione di romanzi dei piemontesi-liguri è ben ripartita tra Torino e Milano e che nel corso degli ultimi due decenni si mantiene più o meno invariata. Anche nel caso di questa regione si può vedere come in parte si riducano i centri editoriali attorno a Torino.

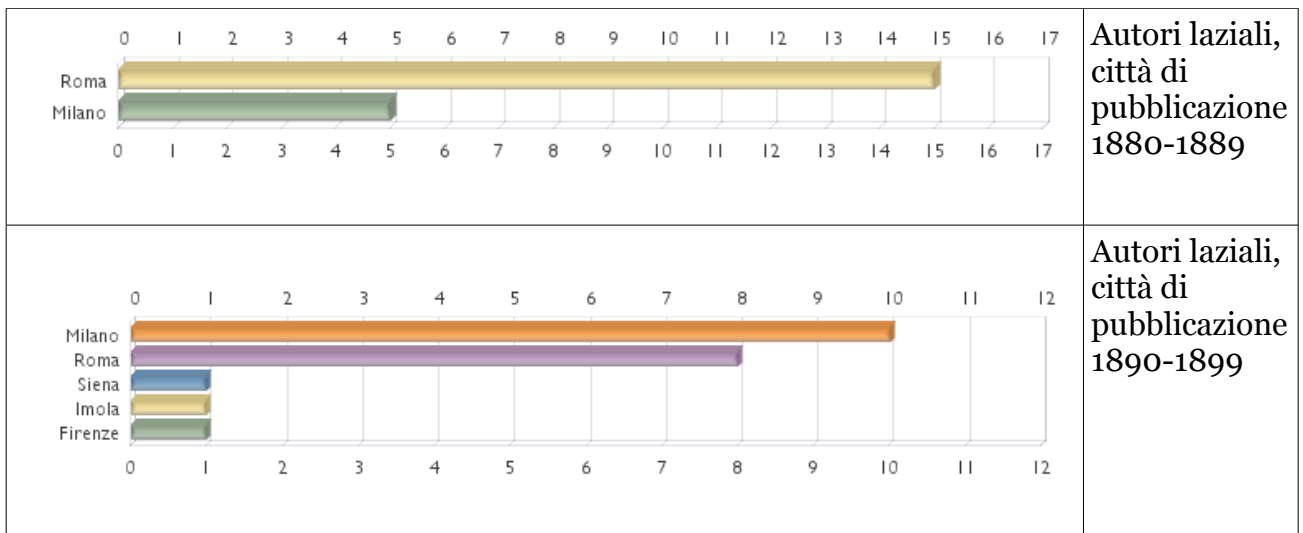
Se invece guardiamo al campione dei romanzieri toscani e umbri (rispettivamente 54 e sette) la situazione è diversa.



All'inizio, nel primo decennio considerato, la città prescelta dalla maggior parte degli autori di origine toscana e umbra è Firenze, seppur Milano non sia troppo lontana. Nei decenni successivi Firenze viene scavalcata ed entra ampiamente in concorrenza con altre realtà editoriali: in questo caso non esiste un autore di peso come la Invernizio che rischia di turbare i dati con la sua produzione decisamente più densa, ma è una scelta che sembra condivisa da diversi autori.

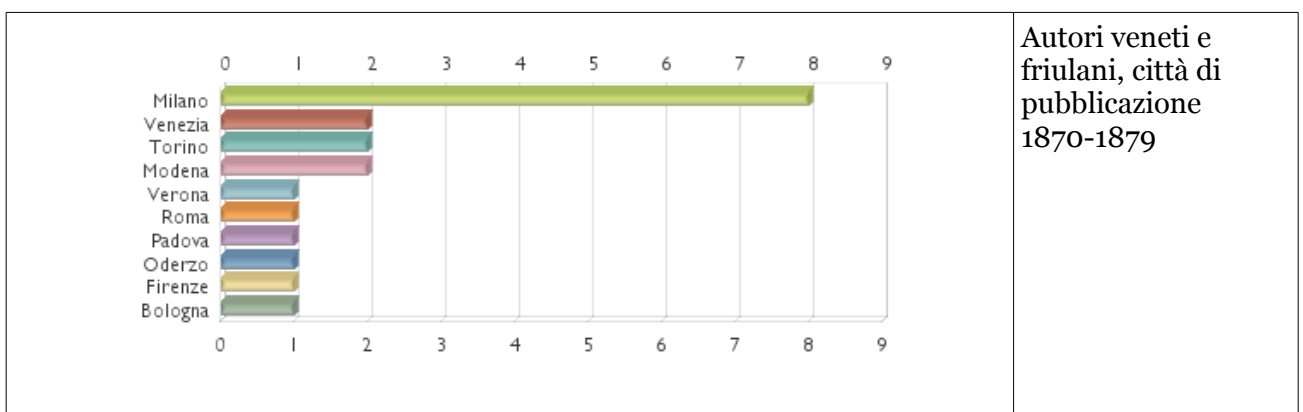
Gli autori che risultano provenire dal Lazio (21 di cui 16 nati a Roma) sono molti meno numericamente ma può essere interessante considerare anche il loro caso.

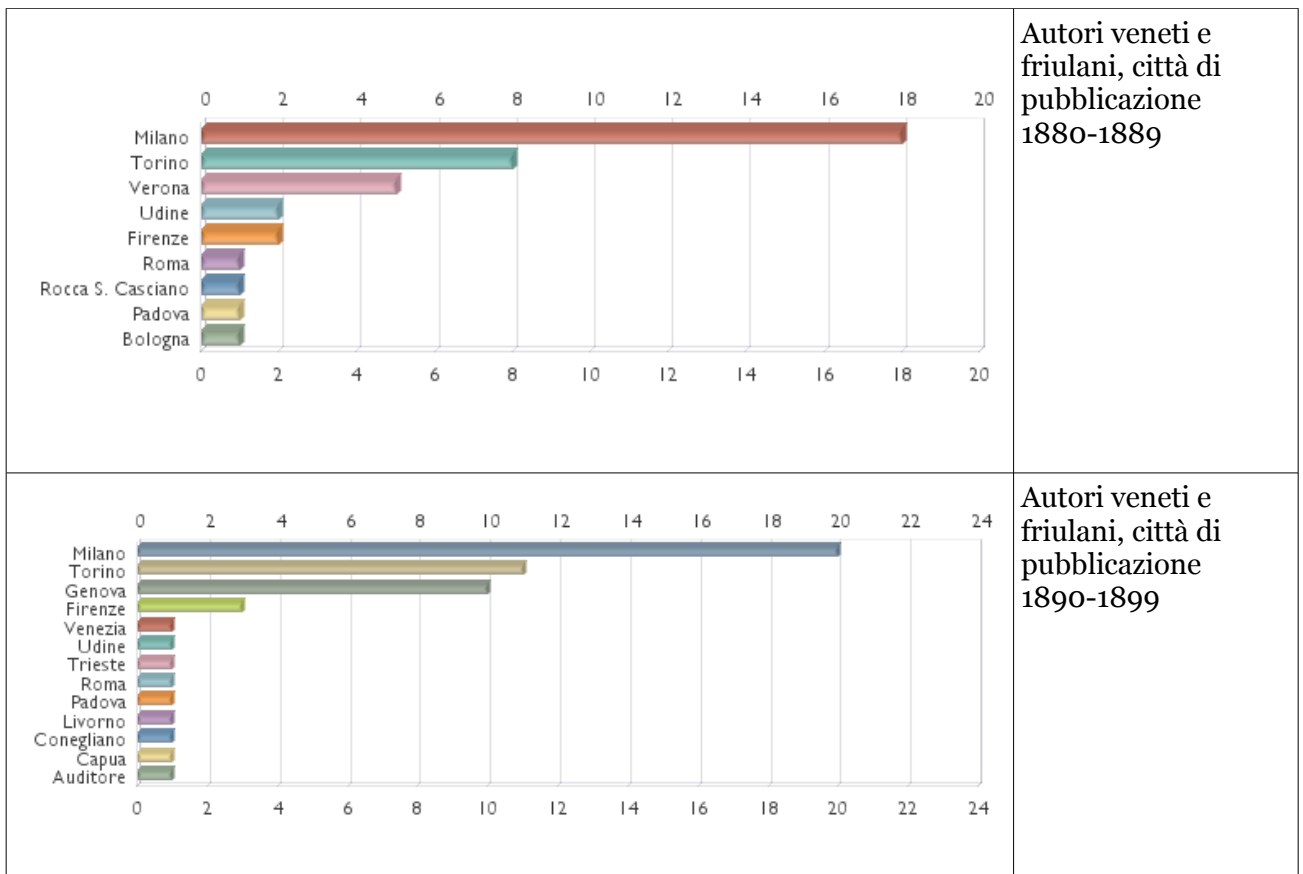




Pur ragionando in termini ridotti (poche decine di romanzi), si vede come le scelte degli autori laziali subiscano un brusco cambiamento negli anni ottanta, il che conferma la forza dell'azione dell'editore Sommaruga. Una volta cessata la sua attività la situazione si stabilizza dando nuovamente a Milano la palma di città preferita dagli autori di romanzi laziali. Torino non è presente.

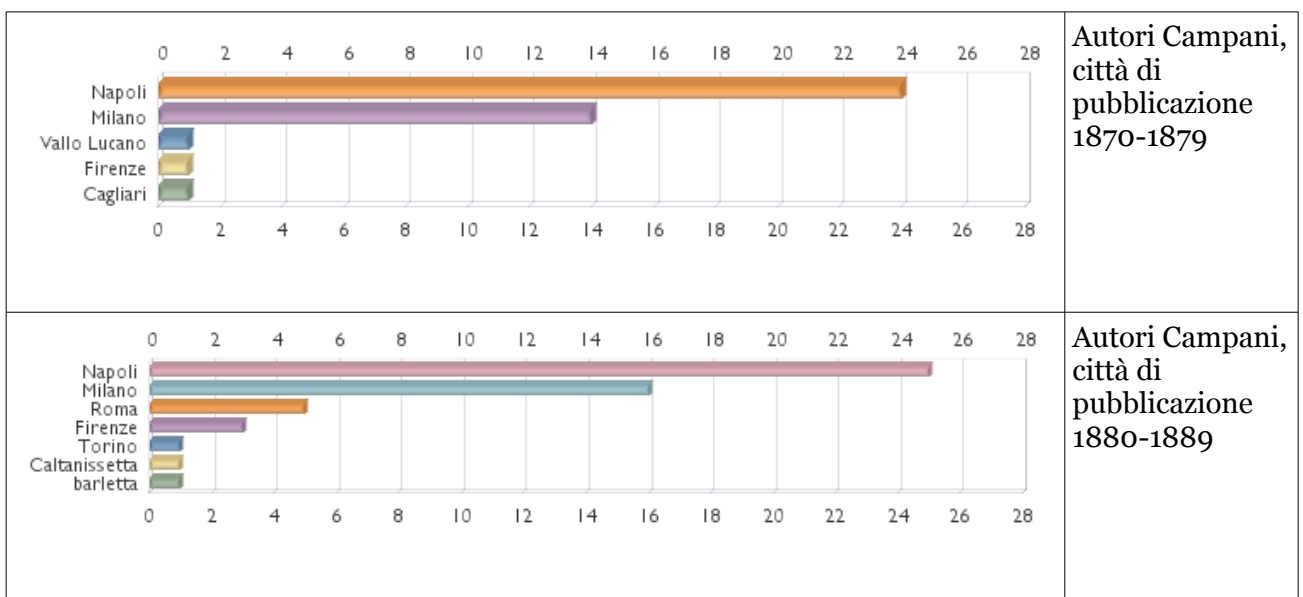
Finora abbiamo considerato quattro regioni che hanno comunque al loro interno una città che editorialmente ha un peso, storicamente definito seppur diverso. Si possono tracciare degli scambi: autori piemontesi pubblicano a Milano, e lombardi a Torino, secondo delle scelte che sarà più facile spiegare in un'analisi più dettagliata delle carriere. Se invece torniamo momentaneamente a Nord e ci occupiamo dei trentasette veneti e friulani, che non possono dire di avere un centro editoriale con capacità di attirare investimenti e autori nella loro regione, vediamo come Milano sia sempre preminente sin dal 1870.

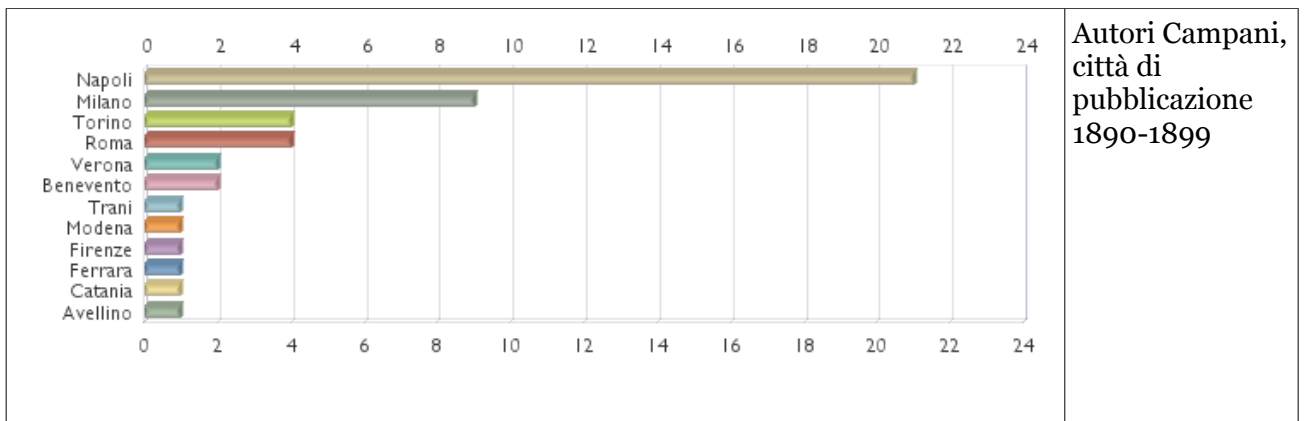




Nell'ultimo decennio le posizioni di Genova e di Torino sono supportate dalla produzione di Emilio Salgari: i dieci romanzi pubblicati in Liguria sono solo suoi. In generale sembra abbastanza consueto per un veneto avere come centro editoriale il capoluogo lombardo. Milano quindi funge da catalizzatore per il nord, con la crescente concorrenza di Torino.

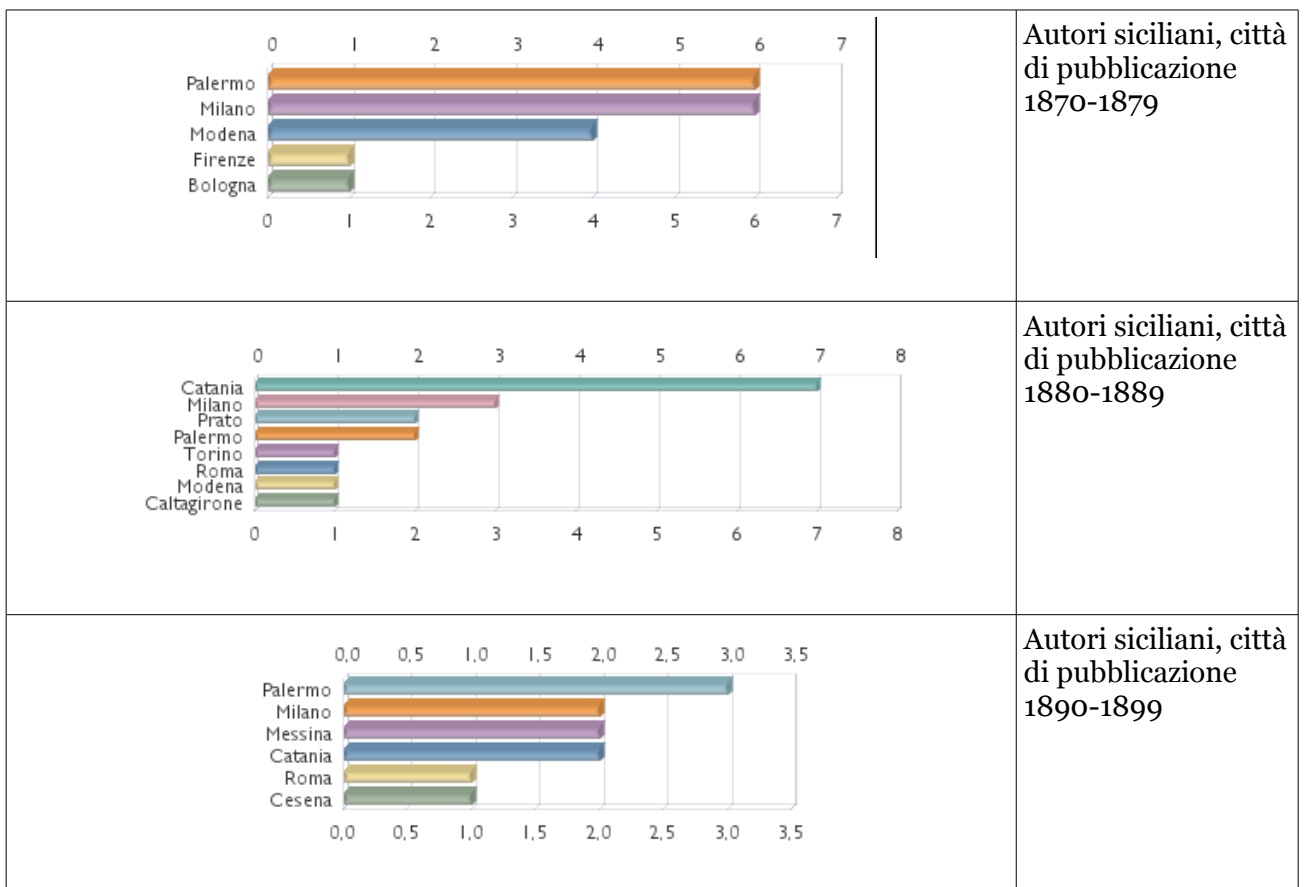
Il caso degli autori del sud Italia completa il quadro. Negli schemi seguenti si spiegano le scelte editoriali dei 35 scrittori campani:





Nei primi due decenni i romanzieri napoletani che pubblicano a Napoli sono praticamente rappresentati dalla sola figura di Francesco Mastriani. Ciò non toglie che il capoluogo campano resti il luogo pubblicazione preferito dai campani anche nell'ultimo decennio del secolo, quando Mastriani è morto. Questo sta a significare una certa permanenza di un mercato editoriale napoletano per napoletani, o di una forte identità cittadina degli scrittori.

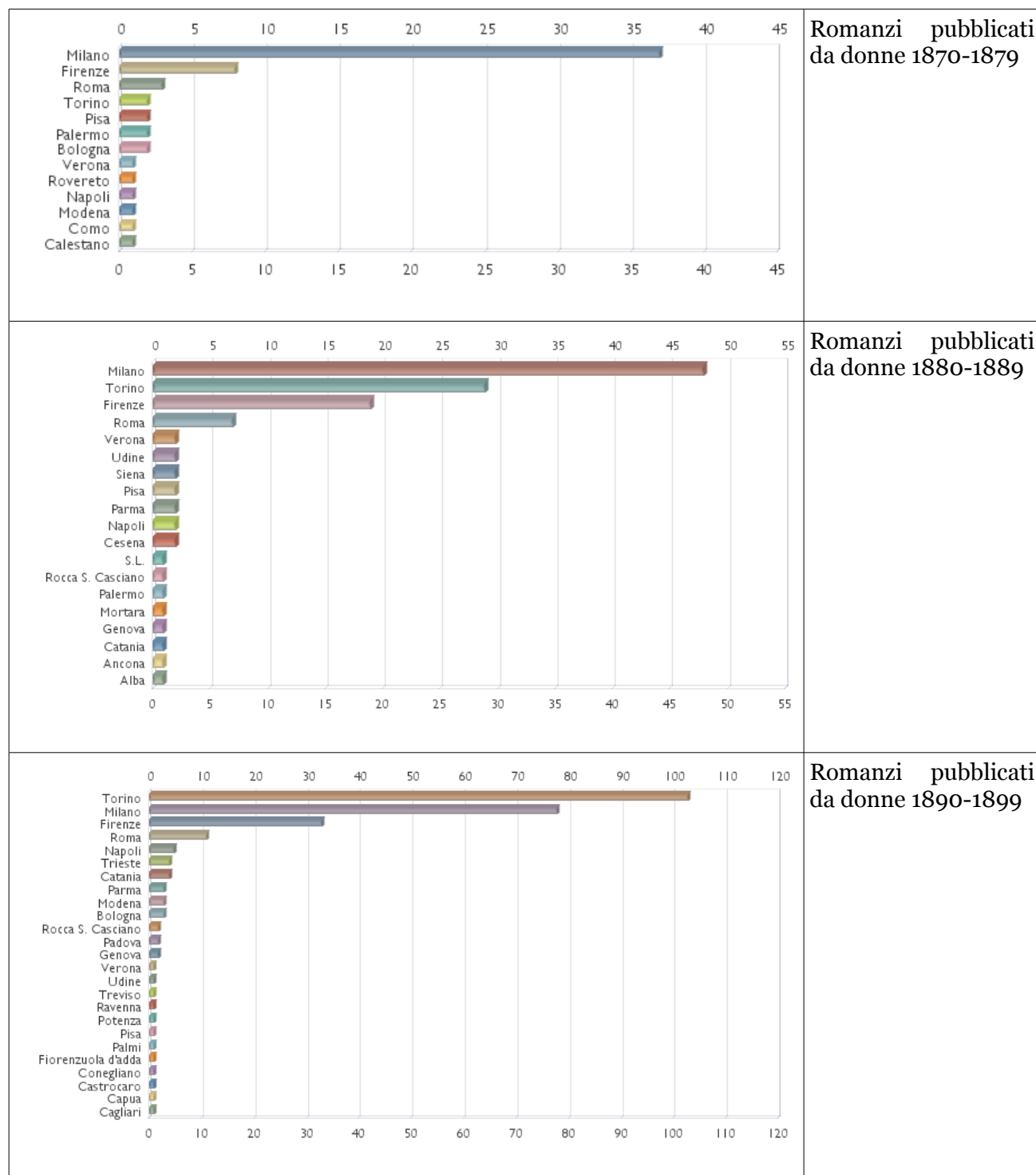
Anche per i siciliani (diciassette autori) sembra esistere un circuito editoriale regionale, pur di dimensioni minime (si parla di una produzione che non arriva alla decina di romanzi all'anno):





Nel primo decennio Milano è la città preferita dagli scrittori siciliani, ma bisogna considerare l'allora molto attivo Giovanni Verga. In seguito Catania prende il sopravvento. Nell'ultimo decennio del secolo pochi romanzi sono distribuiti in diverse città dell'isola.

Se vogliamo invece cercare di dare una prospettiva di genere alla scelta della città di pubblicazione, vediamo che non è Milano la città che si specializza per le autrici ma piuttosto Torino.



A Torino si trova la Tipografia del Giornale delle donne, che si specializza in una produzione specificatamente dedicata alle lettrici, cosa che non avviene in altre attività editoriali dove la produzione femminile, anche se consistente, era inserita all'interno di contesti editoriali senza target precisi.

La storia dell'edizione del romanzo italiano vista in questo modo può dare alcuni suggerimenti, anche questi non privi di distorsioni e quindi da vagliare doverosamente con attenzione. Come sempre è confermato il primato di Milano, che in pratica viene scelta come città per la pubblicazione del proprio romanzo da italiani provenienti da tutte le regioni, in particolare da coloro che provengono dalle regioni del nord: integrando questi dati con quelli che abbiamo mostrato nel capitolo sulle case editrici, si può dire che Milano sia l'unico vero centro nazionale; lo stesso non vale per Torino che è scarsamente considerata dagli autori del sud. Roma e Firenze sono attrattive solo in alcune fasi, e poi vengono surclassate dalle città del nord. Più resistenti sono alcuni circuiti che si potrebbero definire locali, come Napoli o la regione siciliana: questo probabilmente perché pubblicare a Milano o a Torino per un autore del sud richiede un investimento che non necessariamente tutti sono grado di sopportare. Anche se è vero che il fatto che Milano fosse il primo centro di diffusione della narrativa non significava necessariamente che gli autori vi risiedessero stabilmente, è comunque utile, per poter approfittare a fondo della dinamicità del capoluogo lombardo, una rete di relazioni e di conoscenze in sede, che permetta di curare personalmente i propri interessi letterari.

Questo è evidente per esempio, nell'epistolario di Giovanni Verga e Luigi Capuana, che non solo si trasferiranno a Milano per alcuni anni per tentare la carriera letteraria e avvicinarsi agli editori più importanti (non metaforicamente: Capuana alloggerà davanti allo stabilimento di Treves), ma avranno il compito di sostenere i reciproci interessi, diventando quasi l'agente letterario l'uno dell'altro. Un'altra considerazione interessante che si ricava dalle lettere e in generale dalle vicende dei due autori siciliani è che il pellegrinaggio per la carriera letteraria non è unicamente verso Milano: i primi tentativi di Verga, negli anni sessanta, si svolgeranno a Firenze e poi negli anni ottanta entrambi risiederanno o comunque frequenteranno molto Roma<sup>9</sup>; esattamente nei momenti in cui queste due realtà saranno capaci di fare in parte concorrenza a Milano. Per i due autori catanesi, e per Verga in particolar modo, l'essere fisicamente nel posto giusto ha un valore aggiunto perché a Milano e a Roma ci sono gli

<sup>9</sup> Verga arriverà ad incitare Treves sulla necessità di immaginare una sede anche a Roma, gli scriverà nel 1887: "ah caro Treves! Perché non piantate la vostra principale baracca a Roma! Avete un bel dire che non ve ne importa; ma quando uno ha raggiunto il vostro posto, ha degli obblighi, verso noi tutti, col paese e coll'estero. E voi siete di quelli che non pensano a Roma ci siamo di passaggio, e credete con me che la capitale d'Italia è questa. A proposito: ci farete una corsa presto?" (G. Verga, *Verga e i Treves*, op. cit., lettera del 24 gennaio 1887, p. 89). L'idea che il letterato del sud Italia sia naturalmente migrante e che segua un preciso percorso tra le capitali, appartiene anche ai contemporanei: per esempio nel "Fanfulla della domenica", in un articolo intitolato *Corrispondenze letterarie, dalla Sicilia*, si legge: "Quindici anni fa il sogno d'ogni giovane scrittore siciliano era Firenze, dopo, fino a un anno addietro era Milano, oggi comincia ad essere Roma" (FD, 21 maggio 1882, n. 21, *Corrispondenze letterarie*). Sull'emigrazione dei siciliani: M. Schilirò, *La Sicilia fuori dalla Sicilia (1850 - 2000)* in *Atlante della letteratura italiana*, op. cit., pp. 336 - 345.

stabilimenti e le istituzioni che gli permettono, seppur con fatica, di vivere della propria penna. Lo stesso ragionamento che farà un romanziere come Salvatore Farina, che si trasferirà da Torino a Milano sul finire degli anni sessanta, con “il fermo proposito di fare un portento: vivere di letteratura e di letteratura soltanto<sup>10</sup>”.

Per altri autori le necessità sono diverse: nelle lettere che Antonio Fogazzaro indirizza a Giuseppe Giacosa si può intuire come fosse più facile per lo scrittore veneto che viveva a Vicenza instaurare un rapporto diretto con i suoi editori, fossero Casanova o Treves, che poteva raggiungere in treno, per trattare personalmente le meno nobili questioni di denaro, senza dover immaginare un trasferimento. In ogni caso anche lui si avvale dell'amico Giacosa per prendere contatti e per cominciare trattative, perché Giacosa risiedeva per l'appunto a Torino. In generale gli epistolari tra autori aiutano a ricostruire la rete con la quale gli scrittori che non risiedevano nei grandi centri letterari potevano comunque sfruttarne le potenzialità. Ma per comprendere con più efficacia chi erano i romanziere che decidevano di intrattenere rapporti con gli editori di un'altra città e perché, è necessario confrontarsi con dei campioni più ristretti.

## **2. Il campione ristretto**

Finora attraverso la banca dati abbiamo potuto appurare, che nel corso dei trent'anni sempre più donne si dedicano al romanzo e che provenire dalla Lombardia o dalla Toscana facilitava non poco le cose, se ci consacrava alla prosa narrativa.

Per utilizzare le altre informazioni (sull'educazione, sulla professione, sulla produzione generale, per citare alcuni esempi) si è scelto di concentrarsi su un campione più ristretto, che è stato definito sulla base di due criteri: la visibilità e la produttività.

La media di romanzi per autore è circa 5. Si è scelto quindi un valore intermedio, tre romanzi, per considerare un autore come uno scrittore interessato alla narrativa come genere su cui investire durante la sua carriera. L'altro dato è quello della visibilità: abbiamo già presentato le riviste che si sono utilizzate per quella che si potrebbe definire la parte qualitativa di questa ricerca: si sono usate le recensioni all'interno delle cinque pubblicazioni periodiche più longeve e anche più significative per cercare di marcare in qualche modo la notorietà di un romanzo e del suo autore all'interno del sistema letterario. La prassi delle segnalazioni e delle recensioni nelle rubriche letterarie delle riviste è innegabilmente parte di un apparato che funziona attraverso meccanismi arbitrari: si sono trovate più testimonianze di un traffico di raccomandazioni e attenzioni imposte. Gli epistolari che si sono analizzati sono spesso scambi di cortesie tra autori che si promettono segnalazioni a vicenda e si cimentano per procurarle agli amici. Ma quello che può essere interessante dal nostro punto di vista è che la capacità di

<sup>10</sup> S. Farina, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)*, op. cit, p. 127.

procurarsi una segnalazione (che esula dalla “qualità” del volume) è indice che ci si trova davanti ad autori che investono nel romanzo, che attraverso il loro editore e la loro azione personale, agiscono per promuovere il loro lavoro, per renderlo noto al pubblico, utilizzando la critica in maniera strumentale.

A questi autori di tre romanzi che riescono ad avere almeno una segnalazione (circa 140), si sono aggiunti coloro che pur non avendo recensioni hanno pubblicato più di sei romanzi in carriera e coloro che, pur avendo scritto meno di tre romanzi, per una singola opera sono stati recensiti da almeno tre delle riviste più importanti, conoscendo quello che si potrebbe definire un “successo mediatico”: in questo modo si arriva a 210 autori.

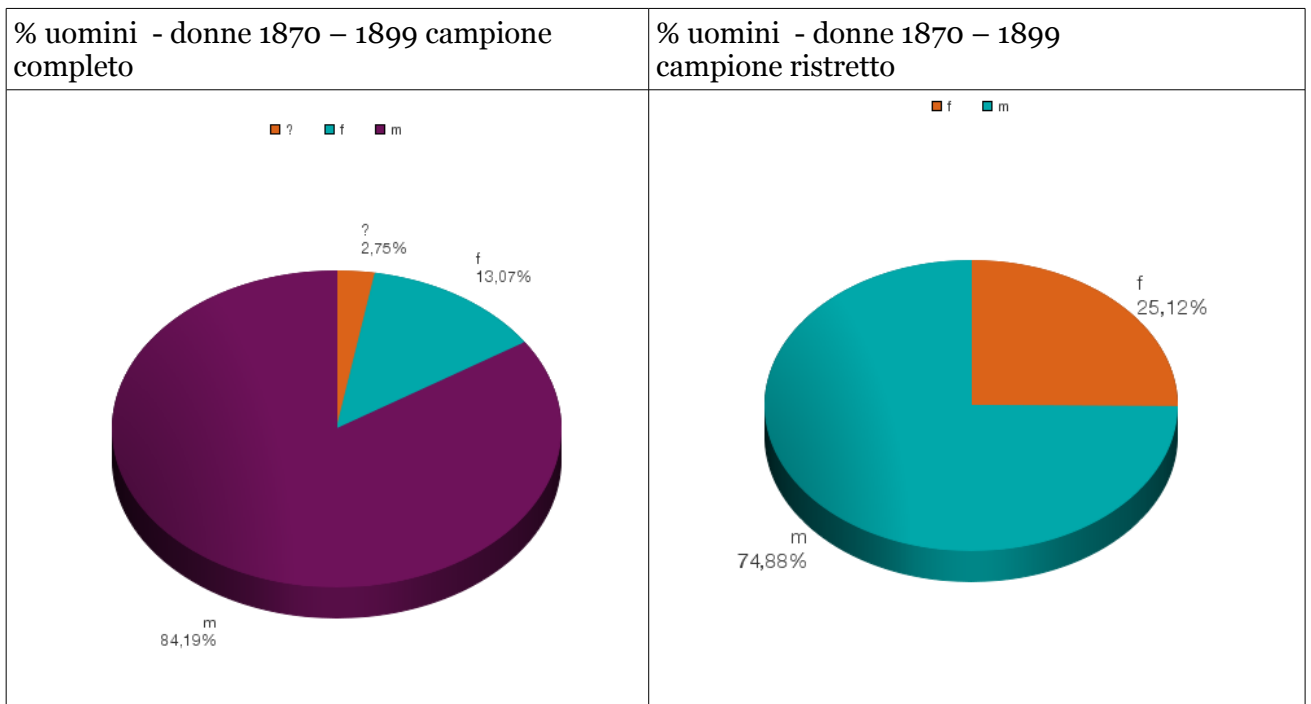
Il campione è composto quindi da tre sezioni differenti. Tutte queste sezioni sono appositamente marcate e quindi scindibili, per cui è possibile, per esempio, considerare unicamente gli autori che pubblicano più di sei romanzi, o escludere quelli che sono stati inseriti solo in ordine al numero di recensioni. Inoltre è stata applicata un'altra distinzione, differenziando gli autori che hanno pubblicato più di tre romanzi in carriera e quelli che hanno pubblicato più di tre romanzi nei trent'anni a cui si limita questa ricerca.

Questo campione ridotto è quindi composto da autori che, con modalità e intensità diverse, fanno del romanzo “un asse della ricerca estremamente caratterizzante, una vera a propria vocazione espressiva”<sup>11</sup>, come scrive Asor Rosa.

Le schede di questi autori selezionati sono molto più complete: una parte consistente di questi romanzieri sono entrati a far parte del canone letterario e a loro sono stati dedicati tutta una serie di studi successivi. Ricordiamo che tra gli autori in questione si trovano Giovanni Verga, Gabriele D'Annunzio, Antonio Fogazzaro, che erano allora i nomi più noti del romanzo italiano. Altri, pur non avendo raggiunto una notorietà equiparabile per importanza e permanenza nel tempo a questi tre nomi, sono riusciti con la loro opera a conquistare in qualche maniera l'attenzione dei contemporanei: la loro presenza si segnala quindi, non solo nelle rubriche bibliografiche delle riviste, ma anche all'interno di tutta una serie di repertori, alcuni redatti proprio nello svolgersi della loro carriera (come i quattro dizionari di Angelo De Gubernatis che vengono pubblicati tra il 1879 e il 1905), altri di poco successivi. Si conosce quindi la data di nascita di 173 di questi 210 autori, la provenienza regionale per 179.

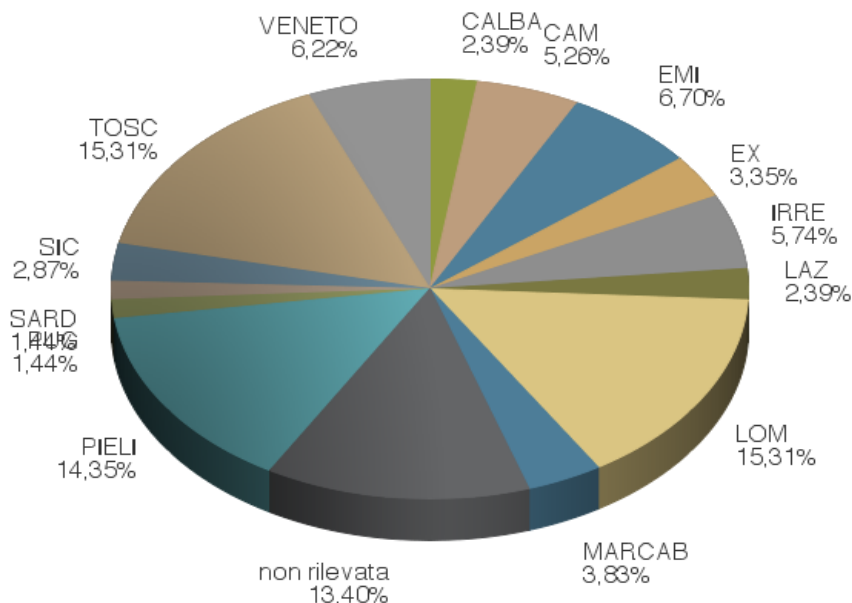
Sotto questo aspetto le differenze con il campione completo non sono eclatanti. Nel campione più ristretto la percentuale di donne aumenta, superando il 25%. Questo è probabilmente legato al fatto, già sottolineato, che tra coloro che pubblicano più di cinque romanzi la percentuale di donne quasi raddoppia rispetto al campione completo.

<sup>11</sup> A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della Nazione*, op. cit., p. 74.



Anche la provenienza geografica del campione ristretto non desta particolari sorprese perché i gruppi più rappresentati sono sempre piemontesi, lombardi e toscani. A differenza del campione completo in questo caso si è inserita anche la percentuale di coloro i quali non è stato possibile classificare in base alla loro regione di nascita, per l'assenza dell'informazione.

■ CALBA ■ CAM ■ EMI ■ EX ■ IRRE ■ LAZ ■ LOM ■ MARCAB ■ non rilevata ■ PIELI ■ PUG ■ SARD  
 ■ SIC ■ TOSC ■ VENETO



#### Provenienza geografica campione ristretto (1870 - 1899)

Gli autori che sono entrati a far parte del campione ristretto pubblicano in totale 1351 romanzi. La distribuzione geografica delle loro pubblicazioni non differisce da quella del campione completo. Il 49 % dei loro romanzi è pubblicato a Milano, il 14,90 % a Torino, l'8,44 % a Firenze, il 7,44 % a Roma e il 5,86 a Napoli. Già in precedenza si è ricordato che la provenienza geografica può essere un fattore di interesse minore se non accompagnato dalla descrizione degli spostamenti degli autori all'interno della loro carriera. Si tratta di un dato piuttosto difficile da ricostruire perché la dialettica centro – periferia in Italia è riduttiva: i centri sono molteplici e la loro importanza varia nel corso dei decenni. Per gli autori nati nella prima parte del secolo cambiare città significa anche scappare dalla polizia o cercare un ambiente politicamente più favorevole. In questo senso anche Parigi diventa una città in cui un numero non irrilevante di autori passa un periodo della sua vita. Le carriere dei romanzieri italiani sono molto composite e se investono in un trasferimento non lo fanno necessariamente per questioni letterarie: per esempio Parmenio Bettoli<sup>12</sup> si trasferisce da Parma a Bergamo (due centri che si possono definire minori) per dirigere dei giornali. Buona parte dei suoi numerosi romanzi sono comunque pubblicati a Milano. Inoltre trasferirsi in Toscana durante gli studi è del tutto naturale: al di là del caso di D'Annunzio, che studia al liceo Cicognini di Prato, anche la romanziera Memini (Ines Benaglio Castellani - Fantoni) viene educata a Firenze. Anche

<sup>12</sup> Parmenio Bettoli (1835 – 1907), impiegato delle strade ferrate e poi pubblicista, scrive in carriera 16 romanzi. Una parte di questi sono pubblicati da Treves. Vedasi scheda biografica nell'annesso.

Genova, nonostante non sia una città di prima importanza per la pubblicazione del romanzo almeno fino all'ultimo decennio del secolo, sembra essere una meta abbastanza gradita: vi risiederanno Guglielmo Anastasi<sup>13</sup>, Ulisse Barbieri<sup>14</sup> e Sofia Bisi Albini<sup>15</sup>, provenienti dalla Lombardia. Può insorgere il dubbio che siano soggiorni climatici. Dunque si profila un panorama estremamente complesso dove gli scrittori che decidono di risiedere in una data città per favorire la loro carriera di romanzieri sono decisamente una minoranza: nel sistema letterario italiano, nessuna città, nemmeno Milano o la Roma capitale, ha una capacità consacratrice tale da rendere necessaria o assolutamente conveniente la residenza, anche se in qualche modo la incoraggia. Rende bene l'idea, in questo senso, l'inchiesta che Ugo Ojetti conduce negli anni novanta: la sua *Scoperta dei letterati*, che prende esempio da quella che Jules Huret conduce a Parigi, è un vero viaggio attraverso la penisola, perché i letterati italiani non risiedono in un unico centro<sup>16</sup>.

Per capire però come questo e altri fattori siano significativi, è necessario inquadrare meglio come fosse strutturata la pratica della scrittura, quali interessi specifici metteva in moto, quali erano le prospettive che si potevano considerare quando si decideva di fare "professione di lettere". A questo proposito, per supportare le informazioni che si possono trarre dalla banca dati, ci si avvalerà di tutta una serie di corrispondenze ed epistolari editi, una parte dei quali sono già stati citati nelle pagine precedenti. Per ragioni che non sono difficili da intuire, si tratta per lo più di carteggi di personaggi estremamente famosi, come Giovanni Verga e Luigi Capuana, Federico De Roberto, Gabriele D'Annunzio, Antonio Fogazzaro, o comunque, anche se non più considerati dei campioni del romanzo italiano, abbastanza noti, per esempio Neera, Giovanni Faldella, Achille G. Cagna, Salvatore Farina (che ci ha lasciato anche un lungo resoconto memorialistico sulla sua carriera). Gli interlocutori con cui questi scrittori intrattengono corrispondenze talvolta più che decennali sono però i più vari: critici, giornalisti, editori, autori novellini e colleghi dalle carriere meno fortunate, il che può aiutare a restituire un quadro più realistico del sistema letterario italiano.

Nelle prossime pagine cercheremo quindi di illustrare quali erano le condizioni materiali che consentivano e che conformavano la pratica della scrittura in generale e quella del romanzo in particolare: la rappresentazione del sistema letterario, il rapporto con gli altri generi, la connessione con il giornalismo, la divisione del lavoro che caratterizza il sistema editoriale, la questione della remunerazione dell'uomo di lettere, i collegamenti con la politica.

<sup>13</sup> Guglielmo Anastasi nasce nel 1874 a Milano. È noto soprattutto come drammaturgo. Publica sei romanzi in carriera, di cui due nel periodo considerato.

<sup>14</sup> Ulisse Barbieri è noto per i suoi trascorsi rivoluzionari: passa quattro anni in carcere durante la prima fase delle lotte risorgimentali. Nasce a Mantova nel 1841, scrive circa 16 romanzi nonché molti testi teatrali. La sua è una produzione di marchio popolare: dal 1889 il suo editore è Perino.

<sup>15</sup> Sofia Bisi Albini (1856 – 1919) nasce a Milano da una famiglia di industriali. Dopo gli studi magistrali, si dedica alla pubblicistica (fonda il "Giornale delle signorine"), alla traduzioni e al romanzo: ne pubblica cinque, di cui due nel trentennio considerato.

<sup>16</sup> U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca. 1899.

## 2.1. Scrittori, Letterati, Romanzieri

Se nel capitolo precedente abbiamo cercato di spiegare cosa fosse la letteratura, e come si determinasse la natura di un romanzo, adesso è il momento di dedicarsi a chi la letteratura la produce e alle definizioni che lo accompagnano.

La letteratura della fine dell'Ottocento è un ambito molto ampio che comprende anche tutta una serie di scritti ormai afferenti a sfere specializzate differenti e distaccate (per esempio la storia), di conseguenza anche colui che produce la letteratura, ossia che scrive e che presumibilmente pubblica, lo scrittore, non è definito attraverso categorie che fanno riferimento soltanto all'attività letteraria. In generale le caratteristiche che fanno di qualcuno uno scrittore, un autore, un letterato e ancora più precisamente un romanziere non sono ovvie e soprattutto sono, in questa fase, sottoposte a tutta una serie di pressioni conseguenti ai cambiamenti che stanno interessando il sistema letterario e il mondo dell'editoria. Come scrive Bourdieu: “la definizione più rigida e più ristretta dello scrittore, che noi accettiamo oggi come scontata, è il prodotto di una lunga serie di esclusioni e di scomuniche rivolte a rifiutare il diritto di esistere in quanto scrittore degno di tal nome a ogni sorta di produttore che avrebbe potuto viverci come scrittore in base a una definizione più larga e più permissiva della professione”<sup>17</sup>.

Per formare la banca dati abbiamo usato dei criteri decisamente larghi all'interno dei quali è necessario ora tracciare alcuni ulteriori limiti. Quindi cercheremo di individuare l'uso della parola “romanziera” e degli altri titoli utilizzati per descrivere colui che scrive romanzi grazie a tre espedienti. In primo luogo attraverso i repertori biografici sugli scrittori pubblicati tra il 1879 e il 1905 da Angelo De Gubernatis; di seguito si cercherà di analizzare l'uso delle varie parole all'interno delle recensioni e di alcune pubblicazioni speciali come *Alla ricerca dei letterati* di Ugo Ojetti, una serie di interviste agli autori di cui abbiamo già dato notizia, pubblicata a metà dell'ultimo decennio del secolo, e *Il primo passo*, raccolta di racconti autobiografici redatta da Ferdinando Martini e comprendente le narrazioni delle prime esperienze letterarie di una ventina di scrittori.

Come esempio iniziale prenderemo in considerazione i quattro dizionari che Angelo De Gubernatis pubblica a partire dal 1879 fino al 1905 e che sono una delle fonti principali per le varie informazioni che sono state inserite nelle schede biografiche degli autori. Si tratta di quattro repertori che hanno in comune non solo l'ideatore e il curatore, l'instancabile poligrafo De Gubernatis, ma anche uno scopo, ovvero quello di raccogliere e rendere noti i nomi di personalità considerate importanti, principalmente legate al mondo della letteratura, dell'università e della scuola, “per avvicinare quando più mi fosse possibile l'Italia che scrive e

<sup>17</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 298-299.



che pensa alla parte più colta delle nazioni straniere”<sup>18</sup>. Il primo, e il più noto, è pubblicato nel 1879 ed è scritto in italiano: il *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, raccoglie le biografie degli autori che hanno dato alle stampe un'opera di qualsivoglia ramo della conoscenza umana. De Gubernatis prende l'idea da Gustave Vaporeau che nel 1858 aveva pubblicato il *Dictionnaire universel des contemporaines*. Il primo autore, “Aars (Gionata)”, è un “linguista norvegiano”: in genere i nomi sono infatti principalmente italiani ma non si lesina l'interesse per gli stranieri. Dieci anni più tardi, nel 1888 De Gubernatis comincia a pubblicare i fascicoli in francese di quello che nel 1891 sarà il *Dictionnaire international des écrivains du jour*, che dà molto più spazio ad autori provenienti dall'estero, mentre nel 1895 da alle stampe un manualetto, di dimensioni decisamente più ridotte, sulle personalità illustri italiane nel 1895 (*Piccolo dizionario dei contemporanei italiani*). Nel 1905 infine sarà la volta del *Dictionnaire international des écrivains du monde latin*, che prendendo a modello quello del 1891, si dedica ad autori provenienti dai paesi europei soprattutto ma non solo di lingua romanza (si registra comunque la presenza di inglesi, tedeschi e danesi ma sono sembrano scomparsi i russi e polacchi che erano invece presenti del dizionario precedente). Per i dizionari specificatamente letterari De Gubernatis lascia testimonianza di come è stato svolto il lavoro, che si può definire di squadra: oltre ad aver utilizzato le notizie di repertori precedenti, De Gubernatis si è avvalso dell'aiuto di alcuni collaboratori stranieri per gli autori provenienti da altri paesi, mentre, nel caso degli italiani, afferma di aver inviato richieste di notizie appositamente all'autore, che era pregato di rispondere, se interessato a comparire del dizionario, con una breve dissertazione biografica. Un esempio si trova nell'epistolario di Achille Giovanni Cagna con Giovanni Faldella: il primo invia al secondo una breve biografia perché sia pubblicata nel *Dizionario* del 1879, salvo poi pentirsene nella lettera successiva<sup>19</sup>. Salvatore Farina, che è in contatto diretto con De Gubernatis per diversi anni, scrive e invia all'amico la sua scheda biografica nel 1888, aggiornando le notizie che erano state pubblicate nel 1879<sup>20</sup>. Anche la nota che si trova alla voce *Sperani Bruno* è inequivocabilmente opera dell'interessato, visto che si legge: “ha cultura più che ordinaria, ingegno eletto, ed è una grande lavoratrice; compila pure e traduce per vivere, ma farebbe volentieri qualche cosa di meglio e lo potrebbe, se si offrissero occasioni”<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> DeGu79, *Proemio Autobiografico*, p. VII.

<sup>19</sup> A. G. Cagna; G. Faldella, *Un incontro scapigliato*, op. cit., Lettera di Cagna a Faldella del 23 marzo 79, p. 102.

<sup>20</sup> D. Manca (a cura di), *Carteggio Farina – De Gubernatis*, op. cit., Lettera di Salvatore Farina del 9 gennaio 1888, pp. 115 e ss.

<sup>21</sup> DeGu 1879, *Sperani Bruno*. L'operazione di De Gubernatis suscita delle perplessità negli anni successivi alla pubblicazione: si legge nella “Gazzetta Letteraria” del 1891: “quest'opera tentò e condusse a fine dal 1874 al 1875 il conte Angelo de Gubernatis col *Dizionario degli scrittori contemporanei*. Egli avea domandato necessaria ad ogni scrittore le principali notizie intorno alla vita ed alle opere. Pochissimi non risposero, qualcheduno si fece pregare, i più secondarono. Ma più d'uno mandò intere biografie particolareggiate, con lunghi indici di ogni sorta di capolavori, dal libro all'articolo bibliografico; vere autobiografie apologetiche! Uno di questi, un notissimo professore, mando che fra gli altri miracoli a dici anni avea già commesso una tragedia. Il De Gubernatis che fa? Pensa che sia bene castigare l'illustre professore colle stesse armi che questi gli fornisce, e pubblica tale e quale l'apologia. Ma ecco che appena pubblicata questa, un altro professore, rivale di cattedra e degno emulo in fatto di modestia del primo, non comprende che quella filza di elogi non è pubblicata che per

Naturalmente i criteri selettivi di De Gubernatis per quanto riguarda il concetto di scrittore sono dei più larghi: quello che conta è aver stampato qualcosa; missionari, giureconsulti, poeti, orientalisti, matematici e veterinari sono messi allo stesso livello grazie al fatto di poter contare su una pubblicazione. Così, nel dizionario del 1879, accanto “Battaglia (Eliseo), poeta e romanziere”, facente parte dei 1054 perchè autore di *Farfalla e duchessa*, romanzo pubblicato nel 1878 da Brigola, si trova “Battaglini, (Giuseppe), matematico napoletano” che “dal 1863 dirige l'importante *Giornale di matematica*” e ha tradotto dall'inglese alcuni trattati. Nel 1905 “Fiastrì Virginia, romanière italienne” è seguita da “Fibbi Cesare, géodète italien” e da “Ficalbi Eugenio, physiologue italien, professeur de zoologie, anatomie e physiologie comparée”. Le specializzazioni sono quindi multiple e le definizioni di conseguenza riguardano una serie di campi del sapere molto diversi.

Il criterio con cui De Gubernatis raggruppa i suoi scrittori è la pubblicazione. Questo è un fatto interessante perché oltre a legare il concetto d'autore al libro stampato, dà un peso diverso alle sottodefinitzioni che si possono ritrovare all'interno delle singole voci. Dire “scrittore”, “Giornalista”, “romanziere”, “novelliere”, soprattutto immaginando che si tratta di autodefinitzioni, assume un significato particolare. Tra tutti i repertori di cui ci siamo serviti per questa ricerca questi di De Gubernatis sono quindi di gran lunga i più interessanti, non solo per questa caratteristica autobiografica, ma anche perché sono specificatamente dedicati agli scrittori viventi, una sorta di presa diretta del campo letterario “europeo”, ovviamente sotto la lente speciale del poco specializzato De Gubernatis.

Ci concentreremo sulle definizioni che vengono date agli autori del campione ristretto. L'uso del termine romanziere non è tanto problematico perché è lampante che viene associato solo a chi scrive romanzo: è vero che pur avendo dato spazio soltanto agli appartenenti al cosiddetto campione ristretto e quindi a un numero di autori già selezionati per la loro frequentazione del genere del romanzo superiore alla media, il termine “romanziere” definisce solo una parte di loro e non in maniera univoca. Per esempio nel *Dizionario* del 1879, al cui interno si trovano un po' meno di settanta autori del campione ristretto, solo dieci sono coloro che vengono definiti romanzieri. Tutti questi autori hanno scritto (all'epoca della pubblicazione del *Dizionario*) almeno tre romanzi, ma in genere molto di più. Luigi Gualtieri ne aveva pubblicati già 13, Anton Giulio Barrili 12, Parmenio Bettoli 11. Luigi Gualdo è nel novero dei romanzieri perché oltre a *Costanza Gerardi* aveva già dato alle stampe due romanzi in Francia, mentre Pier Luigi Bruzzone ha pubblicato in tutto quattro romanzi ma tre soltanto all'interno di riviste, mai raccolti in volume anche in seguito. Esiste anche il termine “novelliere” che viene associato al nome di Giovanni Verga, Vittorio Bersezio e Luigi Capuana: Verga aveva già pubblicato sei o sette romanzi, di cui alcuni di discreto successo; Bersezio poteva contarne già

canzonatura e manda subito al De Gubernatis che a nove delle tragedie egli ne aveva scritte due” (GL, 18 luglio 1891, n. 29).

più di una decina, quindi sembra sia il caso di considerare “novelliere” semplicemente un sinonimo di romanziere. D'altra parte abbiamo buone ragioni di credere che le schede fossero compilate se non direttamente d'autore, sicuramente da mani diverse (De Gubernatis si limitava a redigere) per cui bisogna tenere conto delle diverse possibilità semantiche di cui un italiano di fine secolo poteva approfittare per descrivere l'attività del “narratore”.

Dieci anni più tardi, nel *Dictionnaire des écrivains du jours*, i “romanzieri” sono 24, su un numero un po' meno consistente (58 autori), e ciò si deve al fatto che il *Dictionnaire* in questione dedica molto più spazio agli autori stranieri, ed è tra l'altro redatto in francese. Questo fa supporre che ci sia stata, per le schede degli autori italiani, un passaggio in traduzione e quindi una sorta di omogeneizzazione dei termini. Gli autori che nel corso dei dieci anni si guadagnano le mostrine del romanziere sono in termini produttivi simili a quelli del dizionario precedente: hanno tutti almeno tre romanzi in carriera, ma normalmente si attestano attorno a cifre più alte. Compaiono anche i nomi di Carolina Invernizio e di Francesco Mastriani, non a caso definito “romancier populaire”: sono autori di romanzi decisamente fuori dalla media, inquadrabili in quella che in termini di critica letteraria si definisce paraletteratura. L'unico romanziere che non può vantare tre romanzi è Luigi Capuana, ma si tratta dell'autore della *Giacinta*, che, pubblicato con grande scandalo nel 1879, conosceva già una seconda edizione completa rifatta nel 1886.

Nel 1905 De Gubernatis fa uscire il suo ultimo dizionario dedicato appositamente agli scrittori: del campione ristretto sono presenti 113 autori, e 44 sono definiti romanzieri (“romancier” perché redatto in francese). In questo caso può essere più interessante vedere chi non è stato definito romanziere, perché essendo questo dizionario stato pubblicato in una data successiva a quella che chiude il periodo di questa ricerca è evidente che buona parte dei “romanzieri” qui citati hanno almeno tre romanzi in carriera. Non è sorprendente che Domenico Giuriati, esperto di diritto, autore di un solo romanzo che polemizza con la mancanza dell'istituzione del divorzio in Italia, sia per lo più indicato come un “giureconsulto” o che Paolo Lioy<sup>22</sup> sia ritenuto con maggior agio un “naturalista”, trattandosi del suo primo interesse, pur avendo pubblicato un paio di romanzi. Ma Giovanni Faldella, per esempio, autore di nove romanzi in tutto ma anche molte altre pubblicazioni, non è definito romanziere, e non lo è in nessuno dei dizionari di De Gubernatis, che invece sottolinea la sua funzione di “uomo politico” e nell'ultimo repertorio lo inquadra come “littérateur”, che potremmo tradurre come letterato. Non è un romanziere Raffaello Giovagnoli (11 romanzi, di cui una buona parte storici): ma gli vengono attribuite tuta una serie di definizioni “historien, littérateur, conferencier, patriote, orateur”. Ulisse Grifoni, dopo cinque romanzi di tipo “scientifico”, è per De Gubernatis o per chi ha scritto questa voce, piuttosto un geografo o un pubblicista. Un altro esempio eclatante è

<sup>22</sup> Paolo Lioy (1834 – 1911) è un noto divulgatore di argomenti scientifici, nonché deputato per otto legislature e provveditore agli studi. Pubblica anche alcuni romanzi, sempre in un'ottica scienista.

Cristina Guidicini Tabellini, Tommasina Guidi nei suoi romanzi (molti romanzi) dedicati per le più alle donne: nel *Dictionnaire* del 1905 è una “femme écrivain, educatrice”. Lo stesso vale per Erminia Bazzocchi<sup>23</sup> che nonostante il numero considerevole di romanzi che scrive è una “femme poète, pédagogue”. Questi pochi esempi potrebbero suggerire il fatto che sembrano essere indicati come “romanzieri” a tutti gli effetti solo coloro che fanno del romanzo un uso “romanzesco”: se il romanzo non è poi in realtà uno strumento di diffusione del sapere di cui ci si occupa lateralmente, (quindi la storia per Giovagnoli, l'educazione del gentil sesso per la Guidicini, la geografia per Grifoni), l'etichetta “romanziera” viene normalmente negata. Ma si tratta di un'ipotesi. Si può invece affermare che anche per De Gubernatis tre romanzi potessero essere sufficiente per fare di un autore un romanziera

Il tentativo tassonomico di De Gubernatis e dei suoi collaboratori (o degli stessi autori, nel caso si fossero redatti personalmente la scheda) è in queste occasioni molto chiaro: si tratta di associare un autore ai generi praticati. Infatti per gli autori particolarmente attivi, le definizioni si sovrappongono: per esempio Enrico Annibale Butti è “auteur dramatique, poète, critique, romancier”, il che marca perfettamente la sua produzione generale: teatro (rappresentato), critica letteraria, romanzi e (forse) qualche poesia. Matilde Serao è un'autrice che a sua volta accaparra funzioni e definizioni: “femme écrivain, journaliste, conférencière, romancière, directrice” Per ulteriore verifica si è cercato di capire se il termine romanziera fosse stato utilizzato anche per autori che non sono stati compresi nel campione ristretto: accade molto raramente. Di solito, per indicare coloro che hanno semplicemente pubblicato qualcosa e che non hanno una specializzazione diretta (cioè non sono medici o filologi) viene usato il termine neutro e onnicomprensivo di “scrittore”. Quindi si potrebbe sostenere, senza cercare di dare spiegazioni dettagliate a delle scelte semantiche che difficilmente hanno delle logiche precise, è che “romanziera” come “poeta” è una declinazione del più generale “scrittore”.

Nei dizionari degli scrittori tutti sono scrittori: lo è Raffaele Altavilla che, nonostante la sua decina di romanzi è semplicemente uno “scrittore delle province meridionali”<sup>24</sup>, allo stesso modo di Cesare Lombroso oppure di Alberto Mario, che guadagnano questo appellativo per il semplice fatto di aver pubblicato qualcosa, che era però espressione delle loro altre attività (l'anatomia criminale e la politica). D'altra parte, l'abbiamo già specificato, i criteri selettivi di De Gubernatis sono totalmente in linea con la mancanza di specializzazione che caratterizzava ancora l'universo letterario. Un altro termine che invece sembra avere un significato più specifico, ma che si ritrova con meno frequenza, è “Letterato”. Anche se resta difficile capire cosa legasse tutti i nomi che godono della definizione di “letterato”<sup>25</sup> (o “littérateur” in

<sup>23</sup> Bazzocchi Erminia (1848 – 1914) è una scrittrice di origine Triestina che scrive una quindicina di romanzo (tre nel periodo considerato) oltre che poesie, manuali, libri didattici e teatro. È anche un'insegnante.

<sup>24</sup> DeGu79

<sup>25</sup> Nel *Dizionario* del 1879 sono definiti letterati: Antonio Caccianiga, Cesare Donati, Paolo Lioy, Giovanni Visconti

francese, la cui versione femminile, non molto in voga, è “femme des lettres”), possiamo rilevare che l'utilizzo di questo titolo facesse riferimento più che alla pratica della scrittura in sé e alla relativa pubblicazione, al possesso di una grande dottrina ed esperienza nell'universo delle lettere. Si tratta quindi di una definizione che rimanda ad una concezione della pratica letteraria che si potrebbe definire classica, all'esercizio di una serie di competenze acquisite in seguito ad una formazione rigorosa ed emulativa, senza che sia messo al centro il concetto di creatività.

Il riferirsi a se stessi come “letterati” resta in voga anche al di fuori delle necessità specifiche di un'opera come il dizionario. Vedremo successivamente come in tutta una serie di articoli dedicati alla condizione di colui che scrive, in rapporto alla remunerazione, al diritto d'autore o alla posizione nella società, il termine con cui gli scrittori pensano a se stessi è molto spesso letterati. Anche nei censimenti della popolazione italiana “letterati” è il termine di riferimento. Per esempio, nel 1889, sul “Fanfulla della domenica” viene pubblicato un breve saggio sulla condizione di “quelli che scrivono” e l'autore sostiene che “il letterato in Italia non esiste”; inoltre l'inchiesta che la rivista “Il Marzocco” condurrà nel 1897 sarà intitolata *La politica dei letterati*. Quando Ugo Ojetti commenta per il “Fanfulla” *La Ballerina*, romanzo di Matilde Serao, scrive “è venuto in buon punto, per lei, per il pubblico e anche – poichè scrivo in giornale letterario – pei letterati”<sup>26</sup>. Siamo nel 1899.

Ojetti è un caso particolare perché qualche anno prima aveva pubblicato un'inchiesta, di cui abbiamo già diffusamente parlato, intitolata proprio *Alla ricerca dei letterati*. L'interesse per la figura dell'autore - creatore è al culmine negli anni novanta, e lo rende protagonista di una serie di inchieste di cui quella di Ugo Ojetti, ispirata a un'iniziativa francese, è forse la più completa e documentata<sup>27</sup>. Questa tendenza aveva però avuto dei prodromi già quindici anni prima con un'altra raccolta di testimonianze di scrittori: si tratta de *Il primo passo: note autobiografiche*, libro pubblicato a cura di Ferdinando Martini nel 1882 (dove gli stessi scrittori raccontavano le loro prime esperienze di attività letteraria).

Venosta. Tranne Donati, che è un novelliere molto apprezzato dalla “Nuova Antologia”, gli altri si occupano anche di ambiti assai diversi. Nel 1895 è un aletterato: Avancinio Avancini, Ildebrando Bencivenni, Achille Giovanni Cagna, Licurgo Cappelletti, Stanislao Carlevaris, Emilio De Marchi, Federico de Roberto, Carlo Del Balzo, Venanzio Rapolla. Con il termine “littérateur” si indicano nel 1891: Ildebrando Bencivenni, Licurgo Cappelletti, Francesco De Renzis, Rocco De Zerbi; nel 1905: Ildebrando Bencivenni, Anton Giulio Barrili, Augusto Berta, Licurgo Cappelletti, Bernardo Chiara, Domenico Ciampoli, Carlo Del Balzo, Gabriele d'Annunzio, Giovanni Faldella, Raffaello Giovagnoli, Giovanni Battista Intra, Paolo Lioy, Nicola Misasi, Alfredo Panzini, Luigi Pavia, Mario Pratesi.

<sup>26</sup> FD, 30 luglio 1899, n. 31, *La ballerina*.

<sup>27</sup> Altri due esempi sono: l'inchiesta che “Il Marzocco” conduce sull'opportunità di una partecipazione politica dei letterari, che verrà analizzata nel IV capitolo, l'inchiesta ideata da Gustavo Macchi, direttore di “Vita moderna”, pubblicata nel 1894 sotto il titolo *Il socialismo giudicato da letterati scienziati e artisti italiani*, nel 1893. Anche in questi due casi il termine che viene preferito per indicare la professione di “scrittore” è quello di letterato. Un ulteriore esempio in leggera contro tendenza è l'inchiesta pubblicata dalla casa editrice Hoepli su *I migliori libri italiani*: si chiede un'opinione sui libri che “giudica migliori della nostra letteratura”, su quelli che consiglierebbe come lettura piacevole e su quelli che servono per acquisire competenza in uno specifico ambito, a cento contemporanei, tra cui quattro “romanzieri” (Fogazzaro, Capuana, Farina e Bersezio). Il termine letterato, che è accorpato a quello di filologo, poeta e critico, è utilizzato soprattutto nel senso di erudito (*I migliori libri italiani consigliati dal cento illustri contemporanei*, Milano, Hoepli, 1892).

Questi due testi sono interessanti perché si può notare come il letterato cominci se non a coincidere, ad essere sufficientemente a suo agio con la sovrapposizione allo scrittore di romanzi: Vittorio Bersezio, Rocco de Zerbi (già autore di due romanzi e in procinto di pubblicarne altri due) e Francesco De Renzis<sup>28</sup> (anche lui due romanzi all'attivo, e uno che sarebbe stato pubblicato più tardi) sono tre romanzieri che si contano tra i diciotto autori di cui Martini raccoglie le testimonianze. Dei ventisei autori che Ojetti intervista, nove si dedicano più o meno ad intermittenza al romanzo: si tratta innegabilmente di nomi noti come D'Annunzio o Fogazzaro. Eppure, se nel caso del volume di Martini la parola romanziera non compare mai<sup>29</sup>, anche all'interno delle interviste di Ojetti ritorna solo cinque volte. In nessun caso, tra l'altro, è un termine usato per riferirsi alla propria attività: Enrico Annibale Butti lo utilizza per differenziare l'attività di Fogazzaro: “Dopo Alessandro Manzoni, la nostra produzione letteraria è veramente ghiacciata in letargo. Se ne toglie due o tre poeti ottimi — tra i quali primo e sommo il Carducci — e molti piccoli imitatori di questi o degli stranieri, se togli il Fogazzaro novellatore e romanziera di grande ingegno, altro di bene io non scorgo in essa”<sup>30</sup>. “Romanzieri” al plurale si può trovare tre volte. Compare anche la variante “romanzatore” e “novelliere” (ma non al singolare). Per fare un paragone, nelle stesse interviste, la parola “poeta” compare trentanove volte (più tredici volte al plurale e una volta al femminile)<sup>31</sup>, mentre, tornando all'opera di Martini, “poeta” è un termine che s'incontra in una quindicina di occasioni al singolare, otto volte al plurale. La parola generica di “scrittore” si riscontra due volte nella raccolta curata da Martini, dieci volte nelle interviste di Ojetti. “Autore” si può contare sedici volte nelle interviste di Ojetti, in ventiquattro casi nelle esperienze trascritte da Martini. “Letterato”, che però è anche un aggettivo, si trova quattro volte in *Il primo passo*, e una volta soltanto in *Alla ricerca dei letterati*, dove però compare ventuno volte al plurale. Due volte tra l'altro nella locuzione “noi letterati”: a pronunciarlo, stando a quello che dice Ojetti, sarebbero stati Federico de Roberto (in contrapposizione con la categoria dei giornalisti: i giornalisti sorridono di compassione parlando di noi letterari e, per quanto noi li paghiamo con egual moneta il peggior danno è il nostro”<sup>32</sup>) e Ferdinando Martini, che distingue le

<sup>28</sup> De Renzis Francesco nasce a Capua nel 1836, da famiglia nobile. Militare, ambasciatore e deputato per sei legislature pubblica tre romanzi tra il 1878 e il 1885.

<sup>29</sup> La parola “romanziera” trova nella versione plurale nell'intervista di Vittorio Bersezio, che riporta i consigli datigli da un attore: “conchiuse esortandomi ad applicarmi esclusivamente al romanzo, che di romanzieri scarseggiavamo assai, e questa del romanzo era pure la forma letteraria più acconcia e rispondente ai bisogni e ai gusti del tempo” (A. D'Ancona (et alii), *Il primo passo*, Roma, Sommaruga, 1883, p. 24)

<sup>30</sup> U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, op. cit., pp. 105-106.

<sup>31</sup> Gli autori intervistati da Ojetti sono normalmente attivi su più fronti e solo tre sono principalmente poeti (Carducci, Pascoli, Marradi): Fulvio Senardi, che ha commentato l'inchiesta di Ojetti cercando di individuare il rapporto degli scrittori con il pubblico, sostiene che la poesia sia la grande assente nelle interviste, nonostante ci sia, almeno in sordina, una concezione gerarchica dei generi che mette ancora la lirica al primo posto (F. Senardi, *Autori e pubblico in “Alla scoperta dei letterati”: un'inchiesta letteraria dell'Italia Umbertina in Scrittore e lettore nella società di massa: sociologia della letteratura e ricezione. Lo stato degli studi*, Trieste, Edizioni Lint, 1991, p. 519).

<sup>32</sup> Ivi, p. 88.

preferenze di lettura di “noi letterati” e dei profani<sup>33</sup>. Quello che si può dedurre è che gli scrittori non siano eccessivamente a loro agio con la parola “romanziera”, e che non si tratta di un problema di suddivisioni, perché “poeta” è invece tranquillamente utilizzato<sup>34</sup>.

È comunque abbastanza evidente che “romanziera” dal punto di vista semantico è lontano dall'indicare una categoria specifica e unitaria, cioè che condivida una serie di caratteristiche comuni, con una qualche possibilità di essere riconosciuta “professionalmente” e di essere differenziata dalle altre che indicano differenti pratiche di scrittura. Romanziere è più semplicemente una declinazione del termine scrittore, come dimostra il seguente commento alla doti narrative di Giovanni Faldella: “pregi di romanziere assai grandi, e difetti di scrittore grandissimi” scrive il critico del Fanfulla “infatti al Faldella romanziere non sapremmo rimproverare quasi altro che un'eccessiva povertà d'azione nel suo racconto, che si svolge con una lentezza un po' troppo minuziosa. Ma questo è un difetto generale dei romanzieri moderni, e l'hanno imparato esagerandolo dallo Zola”<sup>35</sup>. Lo stesso concetto lo aveva espresso quattro anni prima il cronista della “Gazzetta Letteraria” parlando de *Il tenente Riccardo* di Edoardo Arbib: “l'autore di questo romanzo è toscano, ed un toscano che scrive bene: vuol dire che il suo dettato è pieno di grazia, di brio e di naturalezza. Se pari allo scrittore fosse il romanziere, i libri che escono dalle mani di lui sarebbero dei capolavori”<sup>36</sup>.

In un altro caso, quello di *Sul confine* di Domenico Giuriati, di cui abbiamo già discusso a proposito della definizione di romanzo, la recensione del “Fanfulla della domenica” recita “L'autore nostro non è un romanziere, quindi non è meraviglia se il suo libro valga poco come pittura di caratteri, di situazioni, d'ambiente. Ma è uno scrittore brillante, capace di comporre un libro utile per molti, divertente per tutti”<sup>37</sup>. Come il romanzo è un romanzo se all'interno si trovano alcuni elementi (caratteri ben definiti, azione, verosimiglianza, “studio” della realtà), uno scrittore è un romanziere o non lo è se quello che produce ha le caratteristiche di un romanzo oppure no, non tanto quindi per la fedeltà al genere.

L'analisi della parola “romanziera” e del suo utilizzo suggerisce due riflessioni: la prima è sulla mancanza di specializzazione che caratterizza a prima vista colui che scrive, per cui può essere romanziere e al contempo poeta e che quindi si riconosce più facilmente in una categoria più ampia, che non faccia necessariamente distinzioni tra i generi. Sarà quindi in nome di questa categoria che si potrà rivendicare una posizione specifica all'interno della società. Da qui si

<sup>33</sup> Ivi, p. 175.

<sup>34</sup> Anche un controllo sulle riviste, che sono un materiale molto più dispersivo e composito conferma l'idea che “romanziera” non sia un termine con il quale il critico si trova necessariamente a suo agio. Per esempio nella “Nuova antologia” degli anni settanta la parola “romanziera” praticamente non esiste; per esempio, Giovanni Verga, Anton Giulio Barrili, Salvatore Farina, Giovanni Battista Intra, Cesare Donati, ovvero i nomi più ricorrenti che possono contare una media di circa tre recensioni a testa (tranne Verga che viene recensito soltanto per *Eros* ed *Eva*), vengono identificati con il titolo di “Autore”, con la lettera maiuscola ma senza ulteriori specificazioni. Soltanto in due casi, *Mentore e Calipso* di Vittorio Bersezio nel 1874 e *Rivoluzione in miniatura* di Cesare Donati si trova il termine “Romanziere” (NA, 1877, v. 5, p. 515, *Bollettino bibliografico*).

<sup>35</sup> FD, 30 aprile 1882, n. 18, *Libri nuovi*.

<sup>36</sup> GL, 3 agosto 1878, n. 31, *Bibliografia*.

<sup>37</sup> FD, 7 maggio 1892, n. 19, *Libri nuovi*.

giunge alla seconda riflessione: un termine usato con dovizia, anche se incalzato da altri, per definire questa categoria è letterato, che rinvia ad una pratica della scrittura che non mette necessariamente al centro la pubblicazione o libro, la creatività individuale e la novità, ma piuttosto, almeno a livello teorico, la conoscenza delle regole<sup>38</sup>.

## **2.2 “Fare professione di lettere”**

*Poeti, drammaturghi ma anche romanzieri: le specializzazioni della letteratura*

Nel primo capitolo si è specificato che all'interno della banca dati si è tentato di dare ad ogni singolo autore una breve descrizione che potesse spiegare la sua produzione generale, oltre a quella narrativa. Si tratta di un'operazione complessa che sulla grande massa degli autori si è potuta basare solo sui titoli delle opere reperite nel catalogo, e le categorie che si sono utilizzate sono spesso tagliate a partire da classificazioni che all'epoca erano in via di definizione. Ci sono molti generi ora del tutto istituzionalizzati, come per esempio gli scritti di natura storica, che alla fine dell'Ottocento, soprattutto in mancanza di un inquadramento accademico, non avevano ancora una definizione stabile e che spesso costeggiavano e si confondevano con la stessa narrativa. In generale questo vale per tutta quella produzione che adesso si chiamerebbe saggistica: per scrivere di politica, per protestare, per celebrare un evento era ancora forse più in voga scrivere un'ode o un sonetto che un testo in prosa di natura equivoca. La pratica della scrittura risentiva ancora del modello delle cosiddette “belle lettere” e per anche per questa ragione si è deciso di utilizzare soltanto alcune categorie, tra cui quella della poesia, nell'indagine sul campione completo.

Quello che è chiaro è che non esiste una forte specializzazione sulla narrativa: scrivere romanzi in maniera continuativa è un'attività non troppo diffusa e sicuramente tardiva. Si dedicano solo al romanzo 12 autori su 210; se contiamo gli autori che si occupano solo di narrativa ma che oltre al romanzo pubblicano anche delle raccolte di novelle arriviamo a 27: quindi il 13%. Di questi autori fortemente specializzati il 43, 24% sono donne. Questo sta a dimostrare quello che ci è già detto ovvero che sembra siano le donne che prendono più seriamente l'attività del romanziere: la motivazione sta nel fatto che di tutti le branche della letteratura dell'epoca la narrativa sembra quella che pone meno problemi davanti al genere dello scrittore.

Tutti gli altri autori pubblicano, oltre a romanzi e novelle, anche altre tipologie di scritti. I più facilmente individuabili sono la poesia e il teatro, e questo vale anche per il campione completo. Su 1054 autori 224 risultano aver pubblicato anche poesia; 87 di questi 212 la poesia è stata il biglietto da visita nel mondo della letteratura, ovvero hanno per prima cosa dei

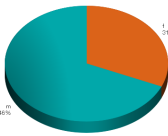
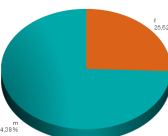
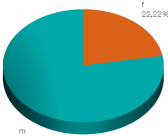
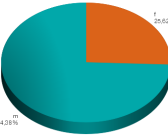
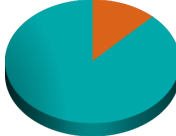
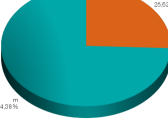
<sup>38</sup> Sulla definizione di “letterato” almeno nel primo Ottocento si veda G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit. pp. 50 e ss.



pubblicato dei versi. 201 autori risultano aver pubblicato dei lavori teatrali: alcuni di questi ne fanno una vera professione, esercitando la funzione del drammaturgo.

Per quanto riguarda il campione ristretto (209 autori), 63 risultano essere autori di almeno un'opera in versi, di questi 24 hanno esordito proprio con una pubblicazione poetica. Anche il teatro risulta essere un'attività piuttosto diffusa all'interno del campione ristretto, perché riguarda più di un quarto degli autori (66 su 209). Anche se le cifre corrispondono ci sono delle differenze tra questi due grandi generi praticati anche da chi scrivere romanzi (o si potrebbe dire chi pratica questi grandi generi e al contempo scrive romanzi); la più lampante riguarda il genere dell'autore: solo 14,52% di coloro che scrivono anche almeno un brano teatrale è una donna, mentre per quanto riguarda la poesia, la percentuale conferma quella del campione ristretto, il 25 %.

Le altre categorie che abbiamo specificato nel primo capitolo sono decisamente più pericolose essendo solo in parte ricavate da una divisioni in “generi” del periodo, non esente da problemi. Tenendo quindi conto delle eventuali distorsioni che possono nascere dall'utilizzo di questi dati, cercheremo di trarre qualche considerazione da quella che sembra essere una quasi totale assenza di specializzazione tra coloro che praticano il romanzo.

	Numero	Percentuale	Percentuale uomini-donne	Percentuale uomini donne campione ristretto
Autori che pubblicano anche narrativa breve	130	64%		
Autori che pubblicano anche opere poetiche	63	25%		
Autori che pubblicano anche opere teatrali	66	29%		

Autori che pubblicano anche parole per musica	33	16%		
Autori che pubblicano anche discorsi, conferenze, letture	46	21%		
Autori che pubblicano anche opere per l'infanzia	36	17%		
Autori che pubblicano opere didattiche e manuali di testo	25	12%		
Autori per pubblicano "manuali", opere pratiche.	21	10%		

Il primo rilievo che si può fare commentando questa tabella riguarda la narrativa breve (racconti in prosa di meno di cento pagine, pubblicati singolarmente e in volumi che ne raccolgono più d'uno): è una categoria interessante perché, pur avendo una tradizione storicamente definitiva e per certi versi nobili (la novella medioevale e rinascimentale), è in questa fase interpretata come una declinazione in tono minore del romanzo, utile soprattutto per farsi conoscere e pubblicare nelle riviste. Infatti spesso, le novelle contenute in un singolo volume avevano trovato spazio nelle pagine di giornali: un autore come Verga è per esempio un novelliere di assoluta preminenza per riviste di calibro nazionale come il "Fanfulla della domenica" o la "Gazzetta letteraria". I commentatori sono non di rado propensi ad

augurare agli autori di fare il grande passo e di dedicarsi al genere maggiore ovvero al romanzo<sup>39</sup>; e talvolta sono gli stessi autori a lamentare le energie disperse nei lavori minuti<sup>40</sup>. Si può far afferire quindi questa categoria all'ambito giornalistico, e allo stesso modo dell'attività poetica e della drammaturgia (altre due categorie che contano un numero consistente di praticanti tra coloro che si dedicano al romanzo), verrà analizzata nei paragrafi successivi.

La categoria successiva è “parole per musica”, che è una pratica a metà tra il teatro e la poesia, ma che rispetto a queste due sembra essere molto più alla portata delle donne (39% del totale): si trattava probabilmente di un'attività che poteva rientrare all'interno di una tipologia di abilità che veniva richieste ad una fanciulla di buona famiglia, come saper suonare il pianoforte. Una buona parte dei 33 autori che pubblica romanze o libretti d'opera scrive anche delle poesie, il che indica di una competenza comune.

La categoria “discorso” comprende tutte le opere che sono nate come espressione orale (conferenze, lezioni, letture, orazioni funebri, prediche) e che poi sono state stampate. Gli autori che hanno almeno un “discorso” nella loro bibliografia sono 46, quasi la metà impegnati in politica, il che spiega in parte il ricorso a questo strumento. In generale però le conferenze erano una pratica che anche autori molto specializzati come Antonio Fogazzaro o Salvatore Farina non disdegnavano e sicuramente erano fonte di remunerazione: per esempio nell'epistolario tra Giuseppe Giacosa e Antonio Fogazzaro si trovano diversi accenni all'aiuto che il primo autore chiedeva al secondo per organizzare delle conferenze in Veneto o in Friuli, ma anche inviti indirizzati in senso opposto<sup>41</sup>. Giacosa è un drammaturgo di pregio, ma si fa conoscere e pagare anche per le sue doti oratorie. In generale, quella del “conferenziere” è un'attività che viene intrapresa a scopo di lucro da diverse categorie: le conferenze erano a pagamento e quindi rappresentavano un modo per integrare le entrate letterarie<sup>42</sup>. In un romanzo del 1898, Rovetta descrive le peripezie finanziarie e amorose di un “conferenziere alla moda”<sup>43</sup>. Il protagonista, *L'idolo* del titolo, viene definito dalla “Gazzetta letteraria”

<sup>39</sup> Fd, 10 agosto 1884, n. 32, *Libri nuovi*. A proposito di Ida Baccini. Nel “Fanfulla della domenica” del 1886 si legge che gli autori “fin che cercano e non trovano il romanzo si danno alle novelle” (FD, 8 agosto 1886, n. 32, *Libri nuovi*).

<sup>40</sup> Per esempio Matilde Serao scrive a Vittorio Bersezio nel gennaio 1880 che “i bozzetti le novellini che sono costretta a fare mi sciupano la testa”, R. Melis, *Ci ho lavorato col cuore 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio*, op. cit., p. 379.

<sup>41</sup> G. Giacosa, A. Fogazzaro, *Lettere*, op. cit. p. 45 e ss. Nella lettera del 10 maggio 1885 Giacosa chiede a Fogazzaro di procurargli delle conferenze a Vicenza e a Verona. In altre lettere si trovano testimonianze di come fosse un'attività per la quale Giacosa veniva remunerato. Nel 1892 sarà Giacosa a invitare Fogazzaro per una conferenza a Milano, alla “Famiglia Artistica”: specifica che ci sarà solo il rimborso spese. Delle conferenze di Giacosa si trova notizia anche in altri epistolari, per esempio *Lettere sparse* di G. Verga (in una lettera indirizzata allo scrittore Ferdinando di Giorgi, 5 marzo 1892, pp. 276-7).

<sup>42</sup> Nell'epistolario di Gerolamo Ragusa Moleti si trova una lettera al poeta Rapisardi in cui si segnala che “Verrà a giorni in Catania Augusto Franzoi, quel diavolo che seppa dall'Africa nera, di mezzo a regine nere, portare in Italia le ossa del Chiarini. Prima di tornare nell'Africa gira, e, qua e là dona delle conferenze a pagamento per far un po' di danaro per una nuova spedizione” (C. Gallo (a cura di), *Lettere di Gerolamo Ragusa Moleti*, Acireale, Bonanno, 2000, Lettera di Ragusa Moleti a Rapisardi 19 novembre 1888, p. 45).

<sup>43</sup> G. Rovetta, *L'idolo*, Milano, Baldini e Castoldi, 1898

semplicemente “una di quelle false glorie letterarie”<sup>44</sup> e dal “Fanfulla della domenica”, un letterato, ma anche una “pianta parassitaria nel campo della letteratura”<sup>45</sup>: le conferenze si possono quindi ritenere parte integrante del sistema distributivo della letteratura, anche se sottoposto ad alcune particolarità. Solo poco più del 16% di coloro che pubblicano anche un testo che prima era stato “declamato” sono donne.

La categoria “Infanzia” segnala la pubblicazione di opere dedicate ai bambini o agli adolescenti ed è l'unica in cui le donne sono largamente maggioritarie, il 63%: solo 6 maschi su 36 autori. Pur essendo una buona percentuale anche tra coloro che pubblicano “didattica” (ovvero specifici libri di testo scolastici), 25 persone di cui il 40% di donne, le signore non hanno risultati simili in nessun'altra categoria. Si tratta evidentemente di una pratica che ha caratteristiche più professionalizzanti, perché legata al mestiere dell'insegnante.

Un'altra categoria che conosce una maggioranza di donne è quella “Manuale”: in questo caso la maggior parte degli autori è di sesso femminile (52%); buona parte di questi volumi sono infatti galatei, libri di buone maniere, e consigli pratici per la gestione della casa<sup>46</sup>.

La categoria “politica-diritto” e “divulgazione” (comunque molto poco rappresentative) sono invece completamente riservate agli uomini. La categoria “viaggio”, che comprende sia scritti che possono assomigliare a dei moderni reportage, dalle colonie o da paesi più o meno esotici, sia a delle descrizioni etnografiche di particolari zone del paese, conta 3 donne su 29 elementi. Nel campione ristretto si trovano pochissimi autori che scrivono anche di religione, 6 su 203 (2,9%), una percentuale un po' più bassa rispetto al campione completo, che si attesta a poco più del 6%.

Le altre categorie sono decisamente più problematiche: abbiamo incluso in “filologia” tutta una serie di opere che spaziano dalla linguistica alla raccolta di articoli critici precedentemente apparsi nei giornali; solo poco più del 3% degli autori che pubblicano almeno un testo di questo tipo sono donne. Anche la “storiografia” è una sezione decisamente ampia. Si tratta comunque di due settori poco praticati dalle autrici: nel primo caso solo una donna su 29 autori, Maria Majocchi Plattis<sup>47</sup>, che si occupa della figura femminile nei poemi di Wagner. Ci sono 3 donne su 34 per quanto riguarda la “storiografia”.

La nota più interessante rispetto a questi dati è la specializzazione bassissima: naturalmente ci sono delle differenze assolute tra chi come Luigi Gavotti risulta autore di un solo romanzo e chi

<sup>44</sup> GL, 19 febbraio 1898, n. 8, *Leggendo...*

<sup>45</sup> FD, 16 gennaio 1898, n. 3, *L'idolo di Rovetta*.

<sup>46</sup> Franchini scrive “Le donne sono profondamente coinvolte nella codificazione, nella didattica e nell'applicazione delle regole del modello borghese di convivenza civile, imperniato sui valori della sfera privata” (S. Franchini, *Cultura nazionale e prodotti d'importazione: alle origini di un archetipo italiano di “Stampa femminile”* in S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 82). sull'importanza dell'azione femminile in questo ambito vedi anche S. Lanaro, *Il Plutarco italiano: l'istruzione del popolo dopo l'Unità*, in *Storia d'Italia, annali 4, Intellettuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1981, pp. 575-577).

<sup>47</sup> La contessa Maria Majocchi Plattis è nota con lo pseudonimo di Jolanda. Scrive romanzi (una quindicina), novelle, manuali di galateo. Nasce a Cento, in Emilia Romagna, nel 1864.

come Carolina Invernizio ne fa la sua professione. I cinque autori più prolifici in carriera (Francesco Mastriani, Carlo Invernizio, Ugo Mioni, Emilio Salgari e il misterioso Mario Mariani) sono relativamente più specializzati rispetto a loro colleghi, perché contano al massimo tre generi a testa, nella maggior parte dei casi “teatro” e “novelle”. In generale però senza che ci siano delle variabili anche vagamente definibili in rapporto alla data di nascita o alla produzione complessiva, sembra che il romanzo resti un fenomeno se non episodico, almeno non necessariamente centrale nella maggior parte delle carriere di questi autori. Se prendiamo in considerazione gli autori che sono stati inseriti nel campione ristretto grazie alla loro produzione particolarmente vivace e sopra la media (40 autori che scrivono da 6 romanzi in su) solo quattro di loro si dedicano esclusivamente al romanzo e sette alla narrativa in generale.

Circa 42 persone all'interno del campione ristretto praticano il romanzo accanto ad almeno altre cinque tipologie di scritto: per 30 di questi una è la poesia, per 27 il teatro. Per 64 autori nel complesso del campione ristretto, la carriera nelle lettere comprende almeno una pubblicazione per ciascuno di questi tre tipi.

È quindi chiaro, dopo queste considerazioni sulla generale “poligrafia” degli autori del campione ristretto, che la definizione di romanziere non è delle più appropriate, anche per questi autori selezionati. L'evidenza assoluta di una mancanza di specializzazione letteraria ci pone quindi davanti ad un quesito: cosa rende speciale questo gruppo di autori (il campione ristretto) rispetto agli altri se effettivamente l'approccio alla scrittura del romanzo è comunque solo una parte, non necessariamente primaria anche se consistente, della loro carriera? Gabriele D'Annunzio che sotto diversi aspetti rappresenta colui che meglio di tutti interpreta le nuove istanze del sistema letterario è uno di quei 64 autori che scrivono anche del teatro e della poesia. Quindi, se pur in seguito per comodità continueremo a riferirci agli autori del campione ristretto con i termini di “romanziere” e “scrittore di romanzi”, quello che in realtà dà a questo gruppo un collante non è né una definizione, né una pratica circoscritta, ma piuttosto è l'aver inserito, tra le opzioni possibili della carriera, anche il genere più moderno, quello in grado di sfruttare al meglio le opportunità che i cambiamenti in corso nel sistema letterario ed editoriale stanno mettendo a disposizione.

### *Un popolo di poeti: la pratica della scrittura attraverso la poesia*

Anche se questa ricerca si occupa di romanzi e romanziere, la poesia merita uno spazio particolare non solo perché un numero consistente di autori di romanzi è al contempo autore di poesie, ma anche perché la definizione della responsabilità dell'autore deve molto al ruolo del poeta che, durante il Romanticismo, mette lo scrittore al centro dello spazio letterario, facendo diventare l'autore non solo il fabbricatore del testo ma l'unità di misura attraverso la

quale diventa possibile il discorso letterario.

Abbiamo visto nei capitoli precedenti che le rubriche bibliografiche delle varie riviste dedicano molto spazio alla poesia, all'inizio genere preponderante e poi lentamente scavalcato dalla prosa narrativa. Non si può però dire che la poesia conosca un netto calo di presenze nelle pagine dei giornali, ma che semplicemente viene affiancata da altri generi. È evidente che la poesia ha ancora una grande presa sul pubblico italiano: lo dimostra non solo il caso di Carducci, di D'Annunzio o di Lorenzo Stecchetti, che producono dei veri e propri best seller poetici, ma anche quello di un poeta ora completamente dimenticato come Felice Cavallotti, nella vita anche drammaturgo, giornalista e deputato. Il "bardo della democrazia", come veniva soprannominato per le sue intemperanze repubblicane, conosce un grande successo con alcune delle sue opere poetiche come *Il cantico dei cantici*, che viene ristampato diverse decine di volte tra il 1882 e l'inizio del secolo. Le sue raccolte di poesie, che comprendono pezzi satirici come *Le auguste nozze* del 1868, per il matrimonio di Umberto con Margherita, o di protesta come *L'anniversario di Mentana, o Monti e Tognetti*, sono degli enormi successi di pubblico: sulla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* che lo riguarda, si legge che "l'arte c'entrava poco; ma il successo sul pubblico fu enorme"<sup>48</sup>.

Queste sono chiaramente eccezioni; la maggior parte delle opere poetiche che venivano segnalate nelle riviste non conoscevano certo la stessa popolarità. Eppure anche se Giacosa drammaturgo, scrivendo a Fogazzaro, che è romanziere e poeta riconosce che "la prosa ha più credito e più lettori della poesia"<sup>49</sup>, in realtà i poeti sono ancora molti (vedasi dati Ragone capitolo 1)<sup>50</sup>. Circa un quarto dei romanzieri del campione ristretto pubblica della poesia e un buona parte di loro comincia la sua carriera con un'opera in versi: Christophe Charle, notando questo fenomeno in Francia, lo ricollega al prestigio di "profeta" che il poeta romantico era riuscito a conquistare nella prima parte del secolo<sup>51</sup>.

La poesia, oltre ad essere nobile e consacrata, è anche un genere che non necessariamente richiede il libro per compiersi, anche se è evidente che la tradizione orale è soltanto secondaria all'interno del sistema letterario; ma una poesia è più facilmente pubblicabile in una rivista e

<sup>48</sup> Anche Benedetto Croce, che gli dedica un saggio, scrive che sarebbe inutile cercare del valore artistico o significato storico" nelle sue poesie, che a suo parere, erano state composte perché Cavallotti "era un uomo colto, di buoni studi, e aveva nella memoria assai reminiscenza di poeti, e possedeva la facilità del verseggiare e rimare; onde pensò di fare propaganda anche con le seduzioni del verso e con gli spettacoli del teatro" (B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. 2, op. cit., pp. 158-159). Il successo di Cavallotti è testimoniato dall'inchiesta sui libri più letti dagli italiani condotta nel 1906: il libraio milanese Bruciati scrive che gli operai hanno ancora "vive simpatie" per il bardo della democrazia (*I libri più letti dal popolo italiano*, op. cit., p. 12).

<sup>49</sup> A. Fogazzaro, G. Giacosa, *Carteggio*, op. cit., Lettera di Giacosa a Fogazzaro, 2 gennaio 1884, p. 21.

<sup>50</sup> Anche Donald Sassoon rileva che, quando il numero di titoli di libri poetici cominciò a declinare negli anni ottanta, il numero di poesie pubblicate, soprattutto nelle riviste, invece aumenta. Citando Christophe Charle e *L'Histoire de l'édition française* scrive che in Francia tra il 1878 e il 1905 la produzione dei romanzi aumenta del 25% mentre le raccolte di poesie del 74% (D. Sassoon, *La cultura degli europei*, op. cit., p. 501).

<sup>51</sup> Scrive Charle: "Tous ceux qui publient des plaquettes des vers n'ont pas l'orgueil de croire qu'ils seront "Victor Hugo ou rien" mais la persistance de recueil poétique, comme première oeuvre d'écrivains qui par la suite feront des carrières de romanciers, ne s'expliquerait pas sans ce modèle incontournable et obsédant" (C. Charle, *Le champ de la production littéraire*, in *Histoire de l'édition française*, op. cit., p. 129). Vedi anche P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 314.

anche in volume richiede un investimento più basso in termine di tempi e denaro. Questi elementi sono veri per tutta l'Europa, ma ci sono delle prerogative italiane. La poesia è qualcos'altro, oltre che un genere letterario che aveva tutti i crismi per essere considerato artistico: è un sistema di comunicazione alla portata della comprensione di tutti coloro che avevano studiato abbastanza per conoscere discretamente l'italiano, lingua scritta più che parlata, e lingua scritta in versi più che in prosa. Infatti le condizioni della lingua italiana tra l'altro permettevano che fosse molto più agevole per qualcun che non fosse italiano madrelingua (una parte consistente di coloro che praticavano la letteratura) scrivere in versi, dove il vocabolario e la prosodia erano decisamente più omologati rispetto ad una prosa che non aveva ancora trovato la sua strada. Una delle prime polemiche che si scatenano a proposito dell'apparizione del "verismo" in poesia, legata per l'appunto alla pubblicazione di *Postuma* di Lorenzo Stecchetti, si svolge in "versi": ovvero i "contendenti" preferiscono dedicarsi sonetti e odi per contestare le reciproche posizioni.

Al di là dell'aurea aristocratica che ne faceva il genere consacrato per eccellenza, si può collegare alla poesia anche una funzione celebrativa ed estemporanea che non poteva competere ad opere prosastiche. La poesia fa anche parte di un modo di intendere la letteratura come "gioco rituale"<sup>52</sup> non venale, il cui prestigio è indiscusso e legato ad alcuni riti di passaggio (per esempio le pubblicazioni poetiche per nozze, di cui le riviste continuano a fare menzione). D'altra parte l'educazione di stampo classico che gli italiani ricevevano al ginnasio e al liceo dava estrema importanza ad operazioni come la versificazione latina. Per l'epoca il comporre versi faceva parte di un bagaglio di competenze che ogni uomo di condizione civile aveva il dover sociale di saper coltivare<sup>53</sup>. In un manuale come *Della lingua e dello stile italiano*, di Ippolito Amilcarelli, ottocento pagine di lezioni che vengono stampate a Firenze e che saranno tra gli altri uno dei punti di riferimenti del bello scrivere, Alessandro Manzoni, prosatore per eccellenza, non è nemmeno citato<sup>54</sup>. Per queste ragioni, e per altre, gli italiani di fine secolo scrivono una grande quantità di poesia, le riviste letterarie si preoccupano di segnalarlo. Si potrebbe dire, paradossalmente, che invece di individuare le ragioni per quali un autore scrive un romanzo si dovrebbero considerare quelle per cui decide di non scrivere poesia. Il discorso sulla poesia è tra molto utile per rivelare i meccanismi con i

<sup>52</sup> G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit., p. 130.

<sup>53</sup> Ci sono diverse testimonianze di come scrivere versi fosse un'attività che non si nega a nessuno: anche il protagonista di *Nella lotta*, romanzo di Enrico Castelnuovo, pur essendo ingegnere conserva dei versi nei suoi cassetti "poiché il suo ingegno aveva pari disposizione per le lettere e per le scienze, e i suoi versi, senz'esser capolavoro erano spontanei, affettuosi" (E. Castelnuovo, *Nella lotta*, Milano, Treves, 1880, p. 53). Anche Franco di *Piccolo monto antico* è poeta a tempo perso. Nell'epistolario di Giacosa -Fogazzaro si trova una commossa lettera del drammaturgo piemontese sulle prime attestazioni poetiche delle figlie: "Quest'anno per la mia festa mi fece dei versi che mi paiono bellissimi (...) anche l'ultima che ha sei anni, sente il verso con una grande giustezza. A S. Grato, passeggiava sola sul piazzale innanzi casa e declamava improvvisando versi, senza senso, e fabbricando parole tutte sue, ma con perfetta misura, e colle rime facili e giuste" (A. Fogazzaro, G. Giacosa, *Carteggio*, E. Castelnuovo, *Nella lotta*, Milano, Treves, 1880 Lettera di Giacosa a Fogazzaro del 27 dicembre 1888, p.122).

<sup>54</sup> M. Raicich, *Itinerari della scuola classica dell'Ottocento*, in S.Soldani e G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani: scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, volume I, *La nascita dello stato nazionale*, op. cit., p. 149.

quali gli scrittori s'introducono nel sistema letterario, e quali fossero e come fossero cambiati i criteri di reclutamento degli scrittori in una fase in cui la narrativa sta prendendo sempre più spazio.

Dunque, gli italiani scrivono poesia, in continuazione e senza remore di fronte all'indifferenza montante di pubblico e critica<sup>55</sup>. L' "Illustrazione italiana" comincia a segnalare il fenomeno nel 1877, parlando dei concorsi poetici a pagamento e dell' "invasione dei poeti che si fa sempre più grande"<sup>56</sup>; due anni più tardi, Angelo De Gubernatis non nasconde il suo fastidio per "la montagna di versi che negli ultimi giorni ci è cascata addosso" a causa degli eventi drammatici e fausti dell'anno precedente (morte di re e papa e successive incoronazione ed elezione); nel 1880, infine, Raffaello Barbiera si lamenta dello "sciame dei poetucoli da dozzina che affligge l'Italia col pretesto di seguire il verismo". Questa smania poetica sembra essere chiaramente prodotta da un fenomeno imitativo che segue la pubblicazione dei versi di Carducci, come si deduce dalla frase seguente: lo sciame poetico infatti "continua, ahimè, a lacerarci le orecchie colle perverse imitazioni di *Odi Barbare!* Persuadetevene, o illusi. Nessuno vi legge!"<sup>57</sup>. La situazione non sembra però essere mutata due anni più tardi, infatti si legge: "In Inghilterra, s'insegna a scrivere versi persino senza senso, purché siano giusti; onde il giovane si avvezza l'orecchio al ritmo. In Italia, non ce n'è bisogno d'insegnare a scrivere versi senza senso. Tutti ormai scrivono versi, e ne pubblicano persino i delegati di pubblica sicurezza"<sup>58</sup>. Ancora nel 1898 si legge "i versi diluviano sempre! Ne vedete la quantità di libri e di poesie che ci arrivano ogni mese... stampati a spese dei poeti, c'è da meravigliare della vena, o almeno della buona volontà, di tanti allievi delle muse"<sup>59</sup>. E in chiusura di secolo si parla ancora di "inondazione di inutili versi"<sup>60</sup>.

Anche altre riviste riportano lo stesso messaggio, dall'inizio del periodo considerato fino alla fine del secolo. La "Rassegna Settimanale" del 1878, commentando i versi di Patuzzi, scrive: "Un altro libro di versi! Oramai non si contano più. È una disperazione, come quella della musica in famiglia, ed anzi ci sembra già dimostrato che, se non si ripara in tempo l' Elzevir contribuirà tanto all'infelicità umana, quanto ci ha contribuito il Pianoforte (...). Il ministro dell'istruzione pubblica pensa di rimediarsi con la ginnastica! Purchè basti!"<sup>61</sup>.

"La Cultura" di Bonghi fa da eco alle stesse lamentele: nel 1887, in occasione della pubblicazione delle *Nuove rime* di Carducci, il recensore de "La cultura" si immagina "come devono essere disperati i tanti poetucoli d'Italia, che vogliono essere Carducciani"<sup>62</sup>. Nel 1892 in un articolo intitolato *La letteratura italiana*, si ritorna sullo stesso argomento, salvo "notare

<sup>55</sup> Cfr Tabella di G. Ragone nel primo capitolo, p. 85.

<sup>56</sup> IL, 30 dicembre 1877, n. 52, *Note letterarie*.

<sup>57</sup> IL, 1 agosto 1880, n. 31, *un vero verista*

<sup>58</sup> IL, 17 settembre 1882, n. 38, *Poesie varie*.

<sup>59</sup> IL, 25 dicembre 1898, n. 52, *Corriere letterario*.

<sup>60</sup> IL, 17 dicembre 1899, n. 51, *Note letterarie*.

<sup>61</sup> RS, 18 agosto 1878, n.1, *Bibliografia*.

<sup>62</sup> LC, 1887, v. 8, n. 17-20, *recensioni*.



che la profluvie di versi, sia in metri classici sia in metri tradizionali, è quasi interamente cessata”<sup>63</sup>. Nel 1897 si parla ancora nelle *Notizie* dell’“incessante continuo dilagar di versi e di poeti”<sup>64</sup>.

Nella “Rassegna Nazionale” del 1889 si trovano due espressioni che richiamano la stessa situazione: in occasione di una recensione di una poesia che sembra sollevarsi “di mezzo alla congerie di versi che pullulano ovunque e che sono detti versi solo perchè si avvicinano ad più o meno ad un metro”<sup>65</sup> e qualche mese più tardi, delle *Nuove pubblicazioni poetiche*, opera dei “poeti che pullulano con sempre maggiore frequenza da un capo all'altro del Belpaese”<sup>66</sup>.

La “Cronaca Bizantina” a sua volta nel 1884 ironizza spesso sulle manie poetiche degli italiani, quello che i bizantini chiamano sarcasticamente il cancro del canzoniere. Su *Primo peccato* di Francesco Torriani, commentato nella rubrica bibliografica, si legge “è il solito canzoniere d'ogni buon italiano”<sup>67</sup>. Nel numero successivo, si congratula con degli autori che pubblicano una raccolta di novelle: “con tutto questo, un senso di simpatia viva e vera mi prende, per questi due giovani. Hanno avuto il buon senso, l'eroismo, di non pubblicare un canzoniere”. L'opera che viene commentata nella recensione seguente è però un canzoniere e l'autore si premura di riferire che “il prof. Mariotti è riuscito a sonettare lo Smiles e il Lessona”<sup>68</sup>.

Dunque la maggior parte delle riviste segnala il fenomeno dell'eccessiva quantità di pubblicazioni poetiche<sup>69</sup>, più o meno improvvisate, allo stesso tempo continua a segnalarle e a ospitare letture critiche nelle rubriche bibliografiche. Per esempio, nella “Nuova Antologia” da 31 opere poetiche recensite nel 1878, si scende a 26 l'anno successivo, 17 nel 1880 e solo 9 nel 1881. Gli stessi “sbalzi” interessano il “Fanfulla” ma non necessariamente nello stesso intervallo di tempo: 13 opere di poesia nel 1879, 28 nel 1880, 33 nel 1881, poi si scende lentamente ma solo nel 1887 si arriva sotto la decina. È probabile che oltre a scelte redazionali che sono difficilmente comprensibili e ricostruibili, ci sia un'evoluzione “ciclica” della pratica della poesia. Ovvero eventi esterni o fenomeni imitativi (Giosuè Carducci, Lorenzo Stecchetti, Ada Negri sembrano essere propulsori) portano più persone a pubblicare poesia e omaggiare di esemplari le redazioni delea varie riviste con la speranza di una segnalazione magari positiva. Nella “Cronaca bizantina” del 1883 questo fenomeno della moda poetica viene

<sup>63</sup> LC, 10 luglio 1892, n. 28, *La letteratura italiana*

<sup>64</sup> LC, 1 dicembre 1897, n. 23, *Notizie*.

<sup>65</sup> RN, 1889, v. 47, fasc. 2, *Rassegna bibliografica*.

<sup>66</sup> RN, 1889, v. 50, fasc. 1, *Nuove pubblicazioni poetiche*.

<sup>67</sup> CB, 16 gennaio 1884, n. 2, *Ciò che si stampa*.

<sup>68</sup> CB, 30 gennaio 1884, n. 3, *Ciò che si stampa*.

<sup>69</sup> Altre esempi si trovano per esempio nella “Domenica del Fracassa” che viene pubblicata a metà degli anni ottanta: si legge a proposito un raccolta di poesie, *Ore perdute*: “Che questo novello conte senza contea “invaso dalla mania di far germe i torchi” e forte del suo diritto di “libero cittadino che paga regolarmente le tasse” perda le sue ore in ribalderie rimate come quelle che manda a leggere è cosa che possiamo tristemente deplorare, ma disgraziatamente non reprimere: visto che gli articoli 30 e 31 del disegno di legge Carducci contro i falsi versificatori non sono ancora stati discussi alla camera né registrati alla corte dei conti. (...) ma non è certo un bel vedere sgrammaticare a quel modo in poche pagine di prefazione sciatta e melensa, e bistrattare senza alcun riguardo al mondo lingua, sintassi, metrica, ritmica, verso e senso comune” (DF, 15 marzo 85 n. 11, *Rassegna bibliografica*).

apertamente ridicolizzato:

dopo la comparsa inaspettata, impreveduta, fulminea del ça ira carducciano, chiunque si trovò ad avere una mezza dozzina di sonetti da finire, dimenticati da qualche anno in fondo al cassetto, accasciati sotto il peso della loro vergogna rimata, poveri corpi oscuri disperati di tornare mai più alla luce a canto alle stelle della metrica barbara, subito si diè a levarneli fuori con le mani tremanti per la commozione grande, con l'animo aperto alla lieta speranza di collocare alfine in maniera decente quella piccola nidia di Cenerentole. E i librettini eleganti a una lira, voire cinquanta centesimi, cominciarono a fioccare, a piovere, a grandinare come l'ira di Dio, coprendo di sonetti a sonaglio, tristi più de' crotali mezza Italia. Viva la faccia della Francia, che non ha sonetti! Fu a un pelo di gridare Leone Fortis – e questa volta avrebbe detto castroneria minore<sup>70</sup>.

La moda letteraria è quindi a favore della poesia. Se guardiamo la “Gazzetta Letteraria” e il “Fanfulla della domenica”, possiamo anche cercare di ricostruire i meccanismi che incoraggiano questa invasione di poesia. Farsi pubblicare da uno di questi periodici poteva avere un peso significativo nelle fasi iniziali della carriera di uno potenziale scrittore, avere una segnalazione era altrettanto importante. Infatti è proprio a questa tipologia di pubblicazioni che gli autori inviano la loro “mezza dozzina di sonetti”.

Negli anni novanta nell'ultima pagina della “Gazzetta” si trovava una rubrica intitolata *Corrispondenza* attraverso la quale la redazione comunicava agli aspiranti autori il giudizio e il destino delle opere (novelle, poesie, articoli, lettere aperte) che avevano precedentemente inviato per averne un parere o piuttosto con la speranza di vederlo stampato nelle stesse pagine.

Il tono delle risposte è più o meno lo stesso in ogni numero<sup>71</sup>: alcuni autori ricevono degli

<sup>70</sup> CB, 1 luglio 1883, n. 2, *Intermezzo di rime*.

<sup>71</sup> Alcune esempi tratti dal numero 12 del 5 aprile 1895, *Corrispondenza*:

V. C. - Piacenza (Mattino di Primavera) Troppi sono i cantori dell'anima natura perchè non si richieda almeno da essi una forma splendida.

(...)

E. R. - Milano (un poeta nell'anima). Non è possibile che ad ogni articolo di critica concediamo a tutti gli amici dell'autore il diritto di difesa. Ci sono del resto, tanti altri giornali che possono farlo! Crediamo che la critica anche severa deve giovare soprattutto agli autori giovani come il De Mohr il quale ha troppo fretta di stampare volumi elzeviriani. Fra dieci anni quando il suo ingegno non comune avrà dato rutti più maturi, egli stesso rinnegherà molti dei suoi figli nati immaturamente. Nelle poeise che ella cita fra le migliori ci sono versi come questi

- una vision che solo lei vedea
- nell'era del molte felice salia

Le pare che non siano criticabili? Il secondo ha anche un piede di troppo.

(...)

P. A. C Pisa – dei tre sonetti abbiamo soppresso soltanto (meriggiando) perchè ci sembrò troppo... solito. Gli altri due vedranno la luce del meriggio.

(...)

A. R Mantova (Nox ed altra poesia) Non è soverchio ardimento il suo, perchè i versi non sono cattivi, ma non c'è quella benedetta idea che cerchiamo così affannosamente frammezzo al cumulo di poesie che si innalza gigante sul nostro tavolo.

(...)

G. G. Savona. - (in morte di P. B.) Sono abbastanza... umoristici i suoi versi tragici. Non vogliamo defraudare i lettori d'una terzina:

Pensa, o fanciulla, ch'io rimasi in pena,  
e, non già tante, una sol volta appena  
ricordati, ricordati di me.

(...)

G. B. Firenze – G. T. L, Roma – Se non hanno pazienza, è inutile che mandino qui i loro scritti. Abbiamo detto cento

incoraggiamenti o la conferma che le loro fatiche troveranno posto nelle pagine della “Gazzetta” o dell’“Arte illustrata”, che è una pubblicazione collegata. La maggior parte dei tentativi per lo più poetici viene brutalmente stroncata. I critici, seppur con la brevità che un simile spazio permetteva, dispensavano consigli e rimproveri, tra bieca ironia e paternalismo. Queste righe possono dare un’idea di quale fosse in pratica il sistema con cui un giovane autore dilettante tentava di promuovere il suo lavoro. La “Gazzetta Letteraria”, rivista di respiro nazionale come stanno a dimostrare le provenienze di coloro che spediscono i manoscritti (oltre agli esempi citati, nel maggior numero collocabili al nord, ci sono anche dei coraggiosi da Reggio Calabria), fungeva da palcoscenico di buon livello per chi voleva mettere in scena le proprie abilità letterarie. È chiaro che non si tratta di una letteratura che abbia una qualche forma di aspirazione commerciale: anche se talvolta capita che qualche scrittore si immagini un compenso, l’interesse in campo in questo caso è per lo più una gratuità visibilità. Per quanto riguarda l’invasione della poesia, anche una rivista come la “Gazzetta letteraria”, che si dava come compito tra gli altri quello di scoprire il genio letterario di domani e quindi incoraggiava la produzione e l’invio di scritti letterari, giudicava talvolta eccessive le pretese poetiche degli italiani<sup>72</sup>.

Le modalità con cui gli autori cercano di interagire con le riviste letterarie non sono comunque sempre identiche. Infatti se i redattori della “Farfalla”, settimanale milanese che si fa portatore delle istanze del verismo, o della “Gazzetta letteraria” si lamentano per l’eccessiva mole di manoscritti<sup>73</sup>, in altri casi come il “Fanfulla” che vedremo di seguito o “La cultura”<sup>74</sup>, le opere che vengono giudicate sono stampate e spesso si ha l’impressione che lo siano a spese volte che rispondiamo *a tutti*. Ma non è mica come sorbire un uovo fresco, leggere centinaia di manoscritti! - Sanno che ci sono scrittori che ci mandano una diecina dei loro parti tutti insieme?

<sup>72</sup> Per esempio, nella “Gazzetta” nel 1895 ci si lagna per “il numero di versaiuoli e poetarelli che nascono, vivono e muoiono sotto il bel cielo d’Italia” (GL, 30 novembre 1895, *Leggendo...*). Nel 1896 in un articolo intitolato *Il romanticismo e la poesia in Italia* l’autore, Domenico Graffeo, constata “se noi in quanto a romanzo dobbiamo cederla a Francia e Russia”, sul fronte della poesia abbiamo più speranze: “nella nostra benedetta penisola i poeti crescono come funghi, poeti che, per quanto da strapazzo, sentono per lo più ciò che traducono in rime sbagliate e dissonanti” (GL, 29 agosto 1896, n. 35, *Il romanticismo e la poesia in Italia*). Ancora più pesante il giudizio che si legge qualche fascicolo più tardi: “parlare di Versi ai nostri giorni è molto, molto difficile: la produzione è inesauribile e soverchia, i temi sfruttati al di là del verosimili, la poesia diventata così pedestre e opprimente da far torcere la bocca al lettore ogni qualvolta un libro poetico esce alla luce” (GL, 31 novembre 1896, n. 47, *Leggendo...*).

<sup>73</sup> “Non manca mai di tanto in tanto qualche foglietto tubercoloso che – livido d’invidia – ci lancia una pietruzza, e dice di noi, roba da cani e contesta alla *Farfalla* il diritto alla recensione – e sconsiglia gli scribi dall’inviarci i loro parti intellettuali – ma nossignori! - questi benedetto ragazzi fanno orecchio da mercante e continuano ad infliggerci con una desolante regolarità le loro creature supplicandoci di tenerle a battesimo se ben conformate o di gettarle nel Ceada, se sbilenche – poco monta – purché ne parliamo. Ebbene! Ragazzi, almeno un po’ di pietà!” (LF, 7 agosto 1881, v. 14, n. 6, *Senza esclusione di colpo*). Nella “Farfalla” del 1882 c’è un rubrica dal significativo titolo *Fuoco di fila* dove vengono recensiti e normalmente stroncati giovani poeti.

<sup>74</sup> In un articolo intitolato *Cosa s’intende la critica* di Zannoni, pubblicato ne “La cultura” del 1892, si legge la descrizione delle due categorie di scrittori che si rivolgono alla critica “Sì, non vi sono che novellini e provetti. E dio vi scampi dai primi. Non pubblicano un opuscolo, un libro, una cosa qualsiasi che faccia gemere i torchi senza che si affrettino a spargere esemplari sopra esemplari, per tutte le redazioni di tutti i giornali che si stampano in Italia. Ornano il frontespizio delle più pompose dediche. Voi essere il più intelligente di quanti s’occupano di leggere; aspettar da voi una parola di conforto, d’incoraggiamento (...) Quante lusinghe! E voi alfine cedete, e leggete il libro spassionatamente, e spassionatamente lo giudicate, credendo di poter dire, libero, franco, il parer vostro. Non tarda il disinganno. Si voleva ben altro da voi: quel novellino, meno ingenuo del suo critico, voleva, esigeva elogi” (LC, 8 agosto 1892, n. 32, *Cosa s’intende la critica*).

dell'autore<sup>75</sup>: un investimento che ha un peso ancora maggiore ma che non pochi sembrano disposti a fare.

Nel “Fanfulla della domenica”, per esempio, non si trova una rubrica simile alla *Corrispondenza* della “Gazzetta”. Anche alla redazione di questa rivista venivano inviati manoscritti di novelle e poesie, come si intuisce dagli epistolari di Verga e Capuana o di Ferdinando di Giorgi con Federico De Roberto. In compenso in fondo alla rivista si trova spesso un riquadro di segnalazioni dei *Libri ricevuti in dono*: sono esemplari appartenenti a sfere differenti; per esempio nel 1897 nello stesso fascicolo si trovano segnalati tra le altre cose: Dott. Luigi Piccioni *La scuola secondaria e l'insegnamento dell'italiano*, stampato da Roux e Frassati a Torino una traduzione di Ibsen uscita con Treves, *il secolo XIX*, un ode di Adolfo Padovan e *Le canonizzazioni nella Basilica vaticana* di Ugo Maria P. Nuttis<sup>76</sup>. Gli autori novellini e gli aspiranti poeti muniti di stampato e più fortunati venivano invece segnalati e commentati più diffusamente nella rubrica *Libri nuovi*. La missione della critica, secondo i dettami fanfulliani - e lo dichiarano all'inizio e lo ribadiscono non raramente in seguito - è duplice: da una parte “disanima attenta del libro analizzato allo scopo di mettere l'autore di grado di scernere gli errori dell'opera propria”<sup>77</sup>, dall'altra “il dovere per noi che leggiamo i libri, il segnalarli, volta a volta, al pubblico che li paga, per porlo in guardia”<sup>78</sup>. Pur non trascurando completamente il pubblico, i critici stipendiati dal “Fanfulla” si prendevano solertemente la briga, nelle recensioni in quarta pagina, di indirizzare gli autori nella giusta via – anche solo grammaticale.

I toni non sono mai compiacenti, soprattutto verso i poeti: nel 1880 i versi di Scipione Valeriani, *Prime note*, sono considerati sintomo di “elzevirite acuta”<sup>79</sup>, e il commentatore chiede all'autore: “le dispiacerebbe di badare un poco più alla lingua, alla grammatica, all'ortografia, allo stile, alle immagini, alla chiarezza, al suono e alla fattura del verso?”<sup>80</sup>. Infatti anche nel “Fanfulla” si parte da un presupposto: “è uno spettacolo più doloroso che

<sup>75</sup> Per esempio nell' “Illustrazione Italiana” della fine del 1882 si legge: “Il signor Rapolla dev'essere certo un gran signore, dilettante di letteratura, di quelli che credono sia facile l'arte dello scrivere e che l'immortalità si acquisti, stampando due grossi tomi di Opera omnia, come Bacone”. L'autore dell'articolo conclude: “infin dei conti, chi scrive dei brutti versi e della prosa ridicola non fa male a nessuno; anzi, se è ricco e stampa dei grossi volumi, fa bene ai tipografi e ai cenciaiuli” (IL, 26 novembre 1882, n. 48, *Scorse letterarie*). Sempre nel 1882, nel “Fanfulla della domenica” si legge di un altro poeta, *Luciano Calvo*, che “ha messo a contributo molti di quegli elzeviri che ordinariamente gli autori stampano a spese proprie e che rimangono intonsi nelle botteghe de' librai” (FD, 16 luglio 1882, v. 29, *Libri nuovi*).

<sup>76</sup> FD, 4 luglio 1897, *Libri ricevuti in dono*.

<sup>77</sup> FD, 19 aprile 1894, n. 16, *Libri nuovi*.

<sup>78</sup> FD, 2 settembre 1894, n. 35, *Libri nuovi*.

<sup>79</sup> Gli elzeviri sono una pubblicazione generalmente poetica che prende il nome dalla fortunata collana di Zanichelli in cui vengono pubblicate le poesie di Lorenzo Stecchetti, *Postuma*, tra i più fortunati successi editoriali della fine degli anni settanta. Ad accomunare le pubblicazioni che la stampa chiama elzeviri è l'accuratezza grafica che valorizzava l'uso dei colori e il titolo spesso in latino (FD, 20 ottobre 1880, n. 43, *Libri nuovi*). La moda per gli elzeviri finisce anche in un romanzo, *Il biancospino* di Anton Giulio Barrili, in cui si parla di un “elzeviriano”, Barrili specifica che questo personaggio “faceva conto di stampare un suo volumetto, a cui stava dando l'ultima mano, a cui aveva già posto il titolo, *lacrymae rerum*, un eccellente ragazzo del reasto, quantunque volesse dar noia alle Muse, che non gli avevano fatto nulla” (A. G. Barrili, *Il biancospino: romanzo*, Milano, Treves, 1882, p. 100).

<sup>80</sup> FD, 22 febbraio 1880, n. 8, *Libri nuovi*.

comico il vedere il come e il perché si scrivano oggi versi in Italia”<sup>81</sup>, quindi non mancano “scritturucoli di versettutacci che ammorbano coi loro sconci elzeviri questa povera Italia”<sup>82</sup> e compito della critica è non incoraggiarli. Nel corso dei vent'anni che concludono il secolo, i redattori del “Fanfulla” si preoccupano soprattutto di non dare adito alle aspirazioni degli autori che inviano i loro parti poetici: ancora nel 1898 si legge:

Il signor P. non è che uno dei tanti, il suo “canzoniere” lascia il tempo che trova (...). Egli se invece di scrivere versi, avesse scritto della prosa, prosa critica o storica, avrebbe meglio impiegato il suo tempo e meglio provveduto alla sua buona reputazione. Questo suo canzoniere sarà presto dimenticato e non avrà giovato a nessuno. Una monografia letteraria o storica, invece, avrebbe potuto far del bene (...). e invece nossignori, versi, sempre versi. Questi versi morranno appena nati, ed ingloriosamente morranno, senza aver fatto né bene né male, degni del limbo, se non altro del limbo<sup>83</sup>.

Ma quello che preme di più ai collaboratori del “Fanfulla della domenica” è una più generale campagna “per mettere un freno a questa stampomania degli impuberi”<sup>84</sup>, o alla “mania versaiuola delle bambine e degli studenti di ginnasio”<sup>85</sup>. Il “Fanfulla della domenica” era convinto che “sperare che ai ragazzi italiani passi la fregola di stampare appena usciti dalle panche del ginnasio e delle scuole tecniche, sarebbe proprio andare incontro per gusto ad una delusione sicura”<sup>86</sup>. Chiedeva quindi l'intervento degli adulti. Anche un'altra rivista dalla tendenza decisamente letteraria come la “Cronaca Bizantina” rileva, con marcata ironia, il fenomeno dei “ragazzini di liceo che vanno dallo stampatore col quaderno delle lezioni malamente stenografate in mano e la lettera di prefazione e presentazione encomiastica dello zio prete”<sup>87</sup>.

Si può quindi rilevare una sorta di “questione generazionale”, all'interno della polemica sull'eccessiva vena poetica degli italiani, che viene confermata da altri testi. Per esempio ne *I giovani* di Enrico Panzacchi, articolo che viene pubblicato nel 1898 nella raccolta *Morti e viventi* il critico si lamenta delle intemperanze dei giovani scrittori che trovavano ormai spazio e sostegno nelle riviste: “Non bastava l'odio delle classi; c'è chi sta ora evocando, dalle intime propensioni morbose dell'esser nostro, anche l'odio delle età”. Guardando “quel che succede anche adesso nel campo delle lettere”, Panzacchi si sente di dare dei consigli ai giovani perché abbiano la pazienza necessaria per guadagnare il proprio posto:

vorrebbero forse che l'ingegno umano abdicasse per amor loro a tutti i suoi diritti, e l'esperienza e lo studio e la critica al loro ufficio austero, doveroso, non declinabile? Se anche questo fosse possibile, badino i giovani che il maggior danno sarebbe per essi, poiché niente più che le soverchie indulgenze il

<sup>81</sup> FD, 23 maggio 1880, n. 21, *Libri nuovi*.

<sup>82</sup> FD, 28 marzo 1880, n. 13, *Libri nuovi*. I casi in cui si compiange la situazione della poesia italiana sono numerosi soprattutto tra la fine degli anni settanta e gli inizi degli anni ottanta (vedi anche FD, 16 maggio 1880, n. 20, *Libri nuovi*; FD, 8 agosto 1880, n. 32, *Libri nuovi*, FD, 19 giugno 1881, n. 25, *Libri nuovi*, FD, 1 marzo 1885, n. 10, *Libri nuovi*).

<sup>83</sup> FD, 8 maggio 1898, n. 19, *Libri nuovi*.

<sup>84</sup> FD, 27 giugno 1880, n. 26, *Libri nuovi*.

<sup>85</sup> FD, 2 settembre 1894, n. 35, *Libri nuovi*.

<sup>86</sup> FD, 27 giugno 1880, n. 26, *Libri nuovi*.

<sup>87</sup> CB, 1 agosto 1884, n. 15, *Ciò che si stampa*.

troppo facile plauso nuoce a chi comincia nella via dell'arte. Oppure, tra quelli di loro che più gridano e s'impanzientano, - anche questa ipotesi bisogna fare! - vi è qualcuno che si creda un piccolo Manzoni non abbastanza incoraggiato o un piccolo Leopardi o un piccolo Carducci non abbastanza presto rivelati e sospinti sulla strada dei rapidi trionfi?... io li consiglio a non si fidare troppo di questa ipotesi, dietro la quale potrebbe occultarsi una disastrosa cantonata<sup>88</sup>.

Questo articolo è stato consultato nella raccolta del 1898, ma doveva essere di qualche anno precedente e per quanto non ci sia la certezza è facile ipotizzare che sia collegato all'uscita di un articolo intitolato *Gli scrittori vecchi e gli scrittori giovani*, che Bernardo Chiara<sup>89</sup> pubblica nella "Gazzetta letteraria" del 1890. All'inizio dell'articolo il romanziere scrive che gli scrittori vecchi sono poco generosi "quando si lagnano perfino che i giornali aprano con tanta facilità le porte ai giovani e li ammettano alle battaglie della stampa periodica, che è il canale della letteratura quando non è letteratura essa stessa"<sup>90</sup> e che il loro atteggiamento difensivo, la "boria senile" che erompe delle riviste letterarie, è spiegabile con la necessità di non cedere le posizioni conquistate nel tempo: "Vi è taluno che ha combattuto venti anni per conquistarsi un posto nella repubblica letteraria, e che, una volta arrivati, s'è voltato indietro a combattere accanitamente coloro che seguono il suo esempio. Il loro pensiero recondito sembra sia questo: Ah, voi, imberbi, volete venire in treno qui dove noi siamo venuti a ginocchioni". Anche se Chiara riserva una parte di critiche alla categoria dei giovani che considera tronfi e contraddittori, nonché eccessivamente attaccati all'idea di scuola letteraria, i suoi 27 anni non possono che portarlo a favore dell'azione di quest'ultimi: secondo la sua opinione i vecchi avevano il compito di "capire se nei nostri imparaticci esista il germe d'una originalità spiccata". Invece avviene il contrario: i vecchi "sembrano che siano travagliati da una sorda rabbia per tutto ciò che possa trionfare all'infuori della loro cerchia d'azione, e che si lusinghino di ritardare la propria caduta impedendo e ritardando i successi della generazione crescente".

La descrizione del "campo letterario", individuato con questa definizione anche dai contemporanei, che Chiara fa sua, è improntata ad una visione per cui gli scrittori già confermati e presumibilmente più anziani cercano di mantenere la posizione che hanno raggiunto nel corso del tempo, attraverso la selezione che possono fare con le riviste letterarie. La polemica sui poeti sembrerebbe la derivazione specifica di una questione meramente generazionale, tra coloro che sono già "arrivati" e coloro che premono per imporsi. In realtà ci sono anche altri fattori che condizionano la prospettiva con cui gli autori vedono l'"organizzazione" del sistema letterario e sono legati ai cambiamenti a cui quest'ultimo è sottoposto negli ultimi anni del secolo, soprattutto dal punto di vista della professionalizzazione. Infatti oltre che come una questione di età, la polemica tra vecchi e

<sup>88</sup> E. Panzacchi, *Morti e viventi*, Catania, Giannotta, 1898, p. 62.

<sup>89</sup> Bernardo Chiara è un insegnante d'italiano che oltre a collaborare con riviste come la "Gazzetta Letteraria" scrive sei romanzi, di cui tre nel periodo considerato. Nasce in una zona montagnosa del Piemonte nel 1863.

<sup>90</sup> GL, 11 ottobre 1890, n. 41, *Scrittori vecchi e scrittori giovani*.

giovani, si potrebbe interpretare come una diatriba tra professionisti affermati e dilettanti agguerriti.

*“Il sensale di cavalli che strizza l'occhio alla musa”*

Da questi ultimi due esempi, di Panzacchi e Chiara, risulta quindi chiaro che il discorso sull'eccessivo numero di poeti sia in realtà incanalato all'interno di una polemica più ampia. Al di là della poesia, che è il genere che si presta meglio all'improvvisazione, e dei giovani dalle aspirazioni letterarie, quello che si riscontra sulle riviste è una generalizzata attestazione di come l'Italia sia oramai diventata un luogo dove chiunque può dare sfogo ai suoi pruriti letterari, di un fastidio crescente verso i dilettanti e gli improvvisatori. Infatti talvolta anche la prosa è accusata di attirare troppi aspiranti narratori<sup>91</sup>, ma con molta meno frequenza: ci si accanisce contro i poeti, e in generale contro i novellini e i dilettanti, che normalmente sono poeti, perchè un romanzo è un investimento di gran lunga maggiore rispetto ad una poesia, anche dal punto di vista del costo di stampa. Non a caso, se è raro trovare rilievi sull'eccessiva produzione di romanzi in Italia, è relativamente facile incappare in un commento che ritiene eccessivo il numero dei “bozzetti”, tipologia narrativa particolarmente in voga tra gli anni settanta e gli anni ottanta<sup>92</sup>. Il bozzetto è ad un certo punto una forma talmente diffusa che i commentatori delle più diverse riviste trovano che si stia esagerando: già nella “Nuova Antologia” del 1880 si legge che “il genere de' bozzetti, usato e abusato, ha perduto l'attrattiva della novità”<sup>93</sup> e nel 1884 si constata l’“eruzione di bozzetti che ha invasa la letteratura così detta amena, e che già per buona sorte accenna a declinare”<sup>94</sup>. Sempre nel 1884 anche un futuro romanziere, Ugo Valgarenghi di cui si contano otto romanzi a partire dal 1885, viene tacciato di far parte di questi “stampomani” bozzettisti:

Fra, le tante piaghe che affliggono il giovane regno di Italia bisogna contare e non ultima quella dei bozzetti letterari. Oramai siamo a questo, che non v'ha più studente di liceo, il quale sappia resistere alla smania di vedere il proprio nome stampato sulla copertina d'un volume di versi o di novelle, quasiché non fosse più permesso essere onesti e utili cittadini, se a patto di aver pagare codesto tributo alla tipografica industria nazionale. Se poi questo valga ad avvantaggiare l'industria tipografica è cosa che non sapremmo dire; ma la patria letteratura non ci guadagna davvero.

<sup>91</sup> Nella *Rassegna della Letteratura Italiana* pubblicata nella “Nuova Antologia” si nota come “nella letteratura contemporanea la vena del narratore è copiosissima e pare inesaurita; onde in tanta folla di novellieri e romanziere, non riesce veramente a distinguersi, se non chi acquista una relativa perfezione con l'esercizio insistente e continuo” (NA, 1888, v. 16, p. 142, *Rassegna della letteratura italiana*).

<sup>92</sup> “Il bozzetto è diventato ormai il motivo alla moda su cui tutti o bene o male vogliono eseguire le loro variazioni. Non per questo vorrei si credesse che io condanni per sé il bozzetto, perocchè non si è mai detto che le opere d'arte si misurino a metri, ed un quadretto d'una spanna può valere molte v molte volte assai più di una tela grande quanto una parete. Ma il troppo stroppia; e il bozzetto in questi ultimi anni ha fatto in Italia una vera invasione. Non c'è più un alunno di quinta ginnasiale, il quale riesca ad accordare il sostantivo coll'aggettivo, che si rassegni a vivere in pace se non ha dato alle stampe il suo piccolo volume (...). Se si seguita di questo passo, noi non avremo più che un letteratura di cromolitografia – una letteratura che promette di fare degno riscontro alle figurine dipinte sulle scatole dei fiammiferi di cera” (FD, 25 settembre 1881, n. 38, *Libri Nuovi*).

<sup>93</sup> NA, 1880, v. 20, p. 370, *Rassegna della letteratura italiana*.

<sup>94</sup> NA, 1884, v. 44, p. 741, *Bollettino bibliografico*.

Del bel numero uno è il signor Ugo Valcarengi, che si fa avanti con un primo volume di novelle<sup>95</sup>.

Non a caso, i bozzetti come le poesie sono testi brevi, pubblicabili all'interno di una rivista singolarmente e richiedenti meno sforzo di un intero romanzo. Gli italiani preferiscono scrivere poesie ma il pericolo è ritenuto spesso generico, riguarda gli aspiranti scrittori in generale, una massa che cresce di giorno in giorno, stando a quello che scrive la maggior parte dei commentatori.

Il “Fanfulla della domenica” è particolarmente sensibile al problema dei dilettanti, degli aspiranti, degli “scribacchini, quali impestano l'Italia”<sup>96</sup> con l'aiuto della critica amica: nel fascicolo n° 14 del primo anno nella rubrica libri nuovi si specifica che parlare dei libri inutili serve a persuadere gli italiani a non scriverlo<sup>97</sup>. Nel 1883, in un articolo intitolato *Traduttori e traditori*, e pubblicato sul “Fanfulla” domenicale, Edoardo Scarfoglio parla del “maligno germe letterario” che sembra affliggere il popolo italiano e rendere buona ogni occasione per veder stampato il proprio nome:

Non c'è Italiano, si sa, che non abbia qualche maligno germe letterario sparso nella massa del sangue e un maledetto prurito nell'epidermide che ricopre il cranio di sviluppare questo germe pubblicamente: una volta le cerimonie di monacazione, le feste nazionali e le tornate accademiche davano una opportuna occasione di sfogo a siffatti pruriti; ma ora monacazioni, almeno in forma pubblica, non se ne fanno più, nelle tornate accademiche non si discute se non di cristallografia, e per pretesto di nozze non si stampano se non cose più o meno inedite. Come fa dunque l'Italiano a torsi il fastidio di quel grattacapo? Ecco: mutano i tempi, e mutano i costumi, ma il prurito resta. Le terre d'Italia sono ora assai spesso rallegrate dallo spettacolo di una radunata di popolo, e sempre in mezzo al fluttuare della moltitudine ci è un punto stabile, una vettura di piazza, e una seggiola, o un sasso, dal quale si può predicare, di più, non manca mai una buona occasione di scrivere una dissertazione sulla fillossera, o sull'educazione dei bachi, o sull'educazione della gioventù in qualche foglio provinciale; e in fine, quando tutto manchi, e la vettura di piazza e il giornale provinciale, si può fare una traduzione. Diavolo! La versione è una esercitazione innocua e profittevole e facile<sup>98</sup>.

L'anno successivo, nella rubrica *Libri nuovi*, si considera lo “sfogo della pubblicazione” come fosse una delle “misure igieniche della cittadinanza”<sup>99</sup>, cioè un'attività indegna ma da tollerare per il bene della comunità. Nel 1889 c'è un'altra attestazione, molto dura, di questa insofferenza contro il dilettantismo. In un breve articolo intitolato *Letteratura italiana: quelli che scrivono*, Furio Lorenzi denuncia l'assoluta mancanza di una professionalizzazione letteraria in Italia:

Non so se sia un bene o un male, e probabilmente non è né un bene né un male, ma in Italia c'è il professore, c'è il giornalista, c'è l'avvocato, il deputato, il medico omeopatico, il proprietario di acque

<sup>95</sup> FD, 25 maggio 1884, n. 21, *Libri nuovi*.

<sup>96</sup> FD, 6 giugno 1880, n. 23, *Risposta a Vicchi*.

<sup>97</sup> FD, 20 ottobre 1879, n. 14, *Libri nuovi*.

<sup>98</sup> FD, 2 settembre 1883, n. 35, *Traduttori e traditori*.

<sup>99</sup> FD, 5 ottobre 1884, n. 40, *Libri nuovi*. Qualche mese dopo si trova un'altra attestazione del fastidio nei confronti dei dilettanti, questa volta non diretta nei confronti di poeti e narratori, ma indirizzata alla categoria dei “trattatisti”. Infatti a proposito di un libro intitolato *Educazione moderna* si legge “In Italia specialmente siamo a questo: non c'è maestro di quarta elementare o ispettore di seconda classe il quale non si creda in debito di dare alle stampe il bravo trattato” (FD, 7 dicembre 1884, n. 49, *Libri nuovi*).



termominerali, il verificatore di pesi e misure, il giudice conciliatore, il sensale di cavalli: non c'è il letterato. L'omo che viva di letteratura e per la letteratura in Italia non si trova. Ogni tanto, a tempo perso, il giornalista, il deputato, il verificatore di pesi e misure, il professore, il sensale di cavalli strizzano l'occhio alla musa e se la portano in una stanza remota per ottenere da lei un bacio avventizio; ma il delle volte la Musa italiana, passivamente docile all'amore del medico omeopatico, del vicesegretario alla Corte dei conti, del giudice conciliatore, non rende loro il bacio, e da quel segreto convegno, da quello sterile amplesso null'altro viene alla luce che l'aborto di una strofa, la quale doveva essere alata ed è bolsa, di una pagina di romanzo che doveva essere audace ed è sciocca, di una scena comica che doveva far ridere e fa sbadigliare, di un saggio critico che doveva illustrare un periodo di storia letteraria poco noto e l'autore, e lascia periodo e autore entrambi immersi nelle tenebre dell'ignoto<sup>100</sup>.

Per l'autore dell'articolo, che, come possiamo notare, parla di letterati e non fa differenza tra la saggistica e la drammaturgia, questa tendenza è un “pericolo sociale” - e lo scriverà qualche riga più tardi: “gli studenti liceali, ma i critici senza giornali, i giornalisti novellieri, i poeti – *reporters*, gli avvocati senza cause, i medici ipnotizzatori accumulano ogni giorno nei loro scrittori interi scaffali di prose, di versi inediti” e forse questo richiedeva l'intervento della politica. Il tono dell'articolo è fortemente ironico, secondo l'autore qualunque cosa il ceto politico potesse immaginare per risolvere il problema dell'eccessivo ricorso alla scrittura, gli italiani che risultano “non esercitare da cinque anni altra professione fuori di quella di scrivere” sarebbero rimasti comunque pochissimi. E li cita: Edmondo de Amicis, Giovanni Verga, Antonio Fogazzaro, Luigi Capuana.

Se Lorenzi si preoccupa specificatamente della scrittura in sé, senza fini pubblicistici, nella “Gazzetta Letteraria” di qualche anno dopo, si ironizza sulla difficoltà di trovare qualcuno che non sia tacciabile di peccati di stampa.

è sufficiente aver perpetrato un qualsiasi delitto letterario, preferibilmente versi, magari un qualche bozzetto che abbia avuto l'onore di esser pubblicato su un foglio domenicale purchessia. Non è del resto domandare molto oggi: ma quando esistesse ancora una persona così fortunata da potersi dir vergine della pubblicità letteraria, essa dovrà per lo meno aver dato alle stampe una qualche memoria sull'allenamento dei cavalli da corsa, o manifestato in una rivista di fotografia le sue opinioni circa i bagni di nitrato in argento: avrà bene indirizzato ad un giornale quotidiano dei reclami circa il modo d'illuminazione e di selciatura e mandate con bella calligrafia atonda la spiegazione delle sciarade, sì da per stampato il suo nome nel lungo elenco dei solutori<sup>101</sup>.

Qualche anno prima Renzo Castellani, autore di cui nulla si sa, aveva pubblicato sempre nella “Gazzetta letteraria” un articolo completamente dedicato alle “smanie letterari nei giovani studenti” che, a suo parere,

Presentano tutti i sintomi di malattie di cervello e la guarigione se non impossibile riesce almeno difficile e lunga. Difatti, come strappare da quelle menti esaltate, infiammabili, il sogno dorato di essere autori, d'esser genii, di possedere la scintilla creatrice? (...) S'incomincia così con un sonetto d'occasione per l'onomastico dei genitori o d'un parente qualunque: si seguita per confidare alla carta pensieri ed impressioni: si finisce per volere acquistare un tantin di gloria, per riempirsi la bocca del dolce nome di

<sup>100</sup> FD, 19 maggio 1889, n. 20, *Letteratura italiana: quelli che scrivono*.

<sup>101</sup> GL, 19 novembre 1892, n. 47, *La copertina del mio romanzo*.

poeta, per vedere un bel giorno sui giornali, sulle colonne, sugli angoli delle vie della città pavoneggiarsi il proprio nome, fatto segno ai curiosi<sup>102</sup>.

L'autore specifica che “per l'arte bisogna essere chiamati” e che questa dei giovani era pura “vanità letteraria” che produceva fundamentalmente degli spostati insoddisfatti, incapace di scegliere coscientemente quale strada intraprendere “quella che conduce alla celebrità agli onori, alle muse, o quella d'una vita tranquilla, ma oscura, di notaio di provincia o di impiegato di prefettura?”. Solo qualche numero prima, parlando di poesia femminile, A. Tommaselli, aveva lodato le donne che nello scrivere si preparavano meglio “mentre un giovinetto a 16 anni o uno studente bocciato in matematica non vuol defraudare il pubblico de' suoi primi parti poetici, e mentre un qualunque agente delle tasse o impiegato postale o che altro so io si crede ispirato o invasato dal Nume, e canta senza pensare alla grammatica e al senso comune”<sup>103</sup>. Un discorso simile lo conduce Augusto Lenzoni in un articolo del 1893, sempre della “Gazzetta”, e voleva essere un'analisi de *Il momento letterario*, come recita il titolo. La prima categoria su cui si sofferma l'autore sono “i giovani che fanno della letteratura, per la maggior parte insofferenti di qualsiasi indugio”, “avidì di rinomanza che di vera gloria”, con la “febbre di fare moltissimo e prestissimo, e, dopo aver fatto, di dare subito la pubblicità e la diffusione a tutto ciò che è uscito pur ora dalla penna”<sup>104</sup>.

Come s'intuisce da questi esempi (i più mirati, perché la stessa argomentazione si trova distribuita all'interno di testi più eterogenei), il discorso sulla poesia infatti si inserisce in un contesto più ampio di *deprecatio temporum*, trasversale rispetto agli interessi delle riviste, in cui si lamenta la generica inondazione di libri che flagellava l'Italia. Se nella “Nuova Antologia” si rimpiangeva la “biblioteca dei nostri padri” che “era appena uno scaffale”<sup>105</sup>, nell’“Illustrazione italiana” si compiangevano i bibliotecari del futuro a causa dell'enorme numero di volumi che veniva alla luce, “onde siamo costretti a domandarci se si legge almeno metà di quanto si stampa”<sup>106</sup>.

Si può interpretare questa argomentazione che rimbalza da una rivista all'altra come una presa di distanza dal diletterantismo e dall'improvvisazione, vere piaghe del sistema letterario. Questo è molto chiaro in una recensione che viene pubblicata poco dopo il primo numero della rivista, su *La jeandromachia ovvero classici e realisti*, satira eroicomica di Filippo Lorico, in cui si criticano fortemente le intenzioni dell'autore:

Io non me la do coi letterati, e diggià ve l'ho detto – scrivo per me scemandomi la noia di questa vita grulla e inconcludente”. Eccone dunque un altro che *scrive per sé*, e poi manda attorno per le stampe il suo scritto, un Poema satirico ed eroicomico in 12 libri e in 600 e più ottave; e non gli bastando d'essersi

<sup>102</sup> GL, 27 ottobre 1888, n. 34.

<sup>103</sup> GL, 7 luglio 1888, n. 27, *Poesia femminile*.

<sup>104</sup> GL, 20 maggio 1893, n. 20, *Il momento letterario*.

<sup>105</sup> NA, 1880, v. 20, p. 376, *Rassegna letteraria italiana*.

<sup>106</sup> IL, 15 luglio 1883, n. 28, *Scorse letterarie*.

contraddetto col fatto de' suoi 5000 versi stampati si contraddice subito anche con le parole della sua prosa peregrina, quando seguita *Al lettore*: “Se mai abbia o no dato nel segno, se sia bene o male riuscito nell'esecuzione, l'è quanto rimetto al suo saggio discernimento”. E poi, daccapo, mette le mani avanti col rammentare che questa è un'opera giovanile, e che è fata fuori “a baldanza di benevoli amici”, ecc. ecc. o non parrebbe anche l'ora di farla finita con queste ipocrisie puerili, sciocche, ed inutili? Chi scrivere per sé, non sciorina al pubblico le sue scritture: né in generale, chi espone al pubblico un'opera d'arte o d'ingegno, può, senza farsi ridicolo, mettersi non chiesto a spiegare tutti i perchè e i percome dell'opera sua. Credete voi dunque il vostro libro di tale importanza da dovervi affrettare voi stessi a fornire alla critica, o magari anche alla storia, una genesi diligente, particolareggiata e sicura? O chi vi domanda in qual età e in quanto tempo e in mezzo a quali circostanza della vostra vita privata fu scritto il vostro libro, e a quali forze avete poi ceduto nel darlo alle stampe? Chiedete dunque in anticipazione il beneficio delle *circostanze attenuanti*, compresa quella della *forza irresistibile*?<sup>107</sup>

Stampare è una cosa seria, cosa che non tutti sembrano intuire. Il libro per come lo interpretano i commentatori delle riviste letterarie non è tanto un mediatore, uno strumento sufficientemente standardizzato per trasmettere un qualsivoglia messaggio ad un pubblico di consumatori, ma piuttosto il fine ultimo del processo di creazione testuale, a cui si può arrivare solo attraverso un certo percorso. Ma le mutate condizioni tecniche che rendono più agevole e più economico il pubblicare qualcosa, l'aumento dell'alfabetizzazione e dell'istruzione superiore nonché la crescita generica della massa e della circolazione della carta stampata, permettono a tutti, anche a Filippo Lorico e ai suoi 5000 versi, di tentare di lasciare il segno. Un'attività un tempo elitaria si sta annacquando e diventando sempre più alla portata di un numero più consistente di persone. “Troppa gente ha ancora bisogno di persuadersi in Italia che uno non s'improvvisa scrittore come potrebbe improvvisarsi droghiere, che l'arte è lunga e la vita è breve”<sup>108</sup>, si legge sempre nel “Fanfulla della domenica” del 1882.

L'ancora flebile professionalizzazione della critica è una delle ragioni che fa di questa polemica sull'irruzione dei nuovi arrivati un'argomentazione condivisa da tutte le tipologie di riviste: coloro che scrivono nella stampa letteraria sono normalmente anche autori che hanno l'interesse di difendere la loro posizione, di ridefinire le istanze di legittimazione e di creare nuovi codici specifici, anche grazie agli strumenti critici<sup>109</sup>, e spesso in senso conservatore. Coloro che sono già all'interno del sistema, perché scrivono correntemente nelle riviste letterarie, hanno tutto l'interesse di cominciare a tracciare dei confini e di mettere in campo una limitazione tra chi può giustamente aspirare alla consacrazione e chi non ha questa *chance*. Il discorso sull'eccessiva vena pubblicistica degli italiani esula quindi il problema della poesia e fa parte in maniera più specifica della questione generale del mestiere letterario e della definizione della sua raggiungibilità e praticabilità. Ci siamo occupati momentaneamente di poesia in una ricerca che si concentra sul romanzo perché è in parte attraverso la contrapposizione con le pratiche letterarie *ancien regime*, di cui la poesia è principale portavoce, che si definiscono quelle moderne. Anche per diventare poeti è necessario un

<sup>107</sup> FD, 21 agosto 1881, n. 34, *Libri nuovi*.

<sup>108</sup> FD, 21 maggio 1882, n. 21, *Libri nuovi*. Come scrive Sassoon, i dilettanti sono sempre esistiti ma ora possono permettersi di uscire dalla cerchia familiare facendo concorrenza al letterato “professionista”, che riceveva la sua consacrazione dalla stampa (D. Sassoon, *La cultura degli europei*, op. cit., p. 503).

<sup>109</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 301.

apprendistato: scrivere (e scrivere in versi) non è automatico come si potrebbe credere, e se molti italiani si dedicano – sembrerebbe – a stendere odi, poemi, inni e cantate è che perché l'istruzione che avevano ricevuto permetteva loro di maneggiare gli strumenti primari per dedicarsi a questa attività. Ma questo è non sufficiente per definirsi scrittori.

Cosa serve quindi per diventare scrittori? Il sistema che si deduce essere ancora in voga per l'affermazione di una carriera letteraria è quello della “repubblica delle lettere”, cioè di una comunità di pari basata sulla condivisione di un canone di conoscenze simili e indiscutibili. La letteratura è un sacerdozio, un attività a cui ci si consacra, una missione di difficile compimento<sup>110</sup>: non a caso le metafore con cui gli scrittori si riferiscono a se stessi sono afferenti o alla simbologia militare o quella della fratellanza, che lasciano intendere una comunione d'intenti nata sulla base della condivisione di valori e credenze comuni. La comunità simbolica a cui si affidano coloro che scrivono e pubblicano nell'Italia di fine ottocento non fa riferimento ad una nuova tipologia di produttore, ma ancora le sue certezze ai sistemi di cooptazione classica: la coincidenza almeno potenziale tra lettore e produttore che caratterizzava l'*ancien régime* sussiste almeno nel sistema rappresentativo<sup>111</sup>. Nonostante generi dalle caratteristiche innovative s'impongano, un numero più consistente di persone possa aspirare a praticarli e il sistema produttivo diventi più ampio e più difficilmente controllabile, chi mette i paletti al campo letterario per decidere chi è degno di entrare o no sembra faticare a staccarsi da un modo di concepire la letteratura come il sistema delle “belle lettere”: ovvero come l'esercizio di una competenza acquistata in seguito ad una formazione rigorosa basata su un canone prescelto e immutabile di testi classici per i quali non è previsto un giudizio estetico ma piuttosto un'emulazione imitativa.

I prodromi di quello che sarebbe diventato un vero mercato editoriale convivevano ancora con un sistema che doveva ancora molto ad una struttura “pre-industriale”, almeno nella sue rappresentazioni. Quello che sembra contare maggiormente non è la comunicazione del sapere, d'altra parte ancora lontano dall'essere specializzato. Quindi il *cursum honorum* di un eventuale letterato prevede una lunga preparazione; prima di poter affrontare quello che viene chiamato l' “esame della critica” bisogna essersi dedicati una serie di studi e acquistato in maniera definitiva le competenze necessarie: coloro che lavorano nelle redazioni dei giornali e che hanno la posizione per giudicare cosa è considerato letterario e cosa no, consigliano ai giovani scrittori di “studiare” molto, di appropriarsi del canone prima di affrontare le sfide letterarie. Per esempio, abbiamo già riportato la recensione di *Alba: versi* di Adolfo Sassi in cui il critico del “Fanfulla”, oltre a specificare, lo professione di fede della redazione (“Noi ci siamo imposti il dovere di essere molto severi coi giovani che stampano versi”) consiglia al poeta: “il Sassi, se vuol dar retta noi, non pensi ai poeti francesi né ai tedeschi, alla letteratura

<sup>110</sup> GL, 28 giugno 1884, n. 27, *Lettera ad un giovane romanziere*.

<sup>111</sup>C. Colaiacomo, *Crisi dell'“ancien régime”*: dall'uomo di lettere al letterato borghese, in A. Asor Rosa, *Letteratura italiana, vol. II, Produzione e consumo*, op. cit., p. 374

dei quali pare che abbia in animo di dedicarsi, lasci anche stare gli italiani moderni, si metta a studiare di buzzo buono la lingua italiana, legga e rilegga i nostri poeti antichi; legga, se può, i greci e i romani e come già gli dicemmo prenda l'abito di meditare molto prima di mettersi a scrivere”<sup>112</sup>. Anche in riviste meno istituzionali all'interno del sistema letterario come “Il Preludio” si consiglia agli autori dilettanti di porsi “agli studi con serietà di propositi” e di rinforzarsi con “Foscolo, Parini, Manzoni, Cattaneo, Carducci”<sup>113</sup>. I critici diffidano da chi “è troppo giovane perché possa presentarsi ben preparato all'esame della critica. Non basta l'ingegno a far cose buone in arte, ove la disposizione naturale non sia afforzata da studio e lungo pensare”<sup>114</sup>.

Il “sistema di reclutamento” che le riviste letterarie, vero luogo di consacrazione, sembrano suggerire è impostato per lo più sull'importanza dei classici, di cui bisogna appropriarsi in maniera sistematica. Studiare, aspettare di essere maturi, presentarsi all'esame della critica, per essere giudicati tra pari, nel tentativo di dare alla luce un'opera che possa lasciare il segno nello sviluppo della letteratura nazionale, è l'itinerario che continua ad essere indicato e percorso da buona parte di coloro che vogliono “nascere alle lettere”.

### **3. Oltre la carriera letteraria: la condizione dei romanzieri**

Nei successivi paragrafi si esporranno alcuni dei dati e delle informazioni che la banca dati ha permesso di raccogliere e calcolare, sulla condizione sociale, sull'educazione, sulle professioni che si accompagnano alla pratica letteraria, sull'attività giornalistica e su quella che si può definire politica. Non ci siamo per ora occupati della posizione dei vari autori all'interno del sistema letterario, della loro aderenza alle varie possibilità stilistiche e discorsive presenti in quel momento, per cui non si interpreteranno i dati in questo senso, non si cercherà di capire se l'appartenenza ad una classe sociale elevata impedisse l'aderenza alla poetica del verismo o se la professione di avvocato ostacolasse la stesura di romanzi storici. In parte si procederà a questa operazione nella seconda parte della tesi. Per il momento ci accontenteremo di valutare questi scrittori di romanzi e le loro vicende principalmente attraverso quattro fattori: il genere, la produzione più o meno fitta, la cronologia (ovvero la data di nascita) e talvolta la provenienza geografica.

La maggior parte di queste informazioni, soprattutto per gli autori la cui notorietà sia stata limitata nel tempo, sono state tratte dai repertori che abbiamo già diffusamente ricordato nelle

<sup>112</sup> FD, 5 giugno 1881, n. 23, *Libri nuovi*. Lo stesso trattamento viene riservato ad un romanziere quasi vent'anni più tardi: dopo aver specificato che si tratta di un vent'enne, il recensore scrive: “perdoniamolo pure, ma a patto che si trattenga dal consumare le sue promettivi attitudini del suo intelletto in desiderio affrettato di notorietà. Studi, studi molto, il signor Cavaliere, poiché ha ingegno e buon volere, e pensi che all'età sua è meglio leggere i libri degli altri che correggere le proprie bozze di stampa. Segua il nostro consiglio: e fra qualche anno – vedrà – quando pubblicherà qualche suo nuovo romanzo, non avrà più bisogno delle prefazioni altri” (FD, 28 maggio 1899, n. 22, *Libri nuovi*).

<sup>113</sup> IP, 15 novembre 1876, n. 23, *Bollettino bibliografico*.

<sup>114</sup> FD, 9 maggio 1881, n. 19, *Libri nuovi*.

pagine precedenti e nel capitolo introduttivo.

### **3.1. La famiglia e la professione del padre**

Per cercare di dare un'idea anche se solo evocativa di quale fosse la classe sociale da cui provenivano gli autori che decidevano di dedicarsi al romanzo con una certa frequenza e intensità, si è deciso dove possibile di riportare la professione o la condizione del padre: è un'informazione che si è recuperata per 88 autori su 210 (41,14%) del campione ristretto e 151 su 1054 (14, 21%) del campione completo.

Già queste cifre anticipano come non si tratti di un'informazione neutra: infatti è stato molto più facile reperirla per gli autori che hanno raggiunto una qualche forma di notorietà anche se passeggera, che per gli scrittori, che pur avendo in carriera una produzione notevole, non vengono presi in considerazione dalla stampa e dalla pubblicistica contemporanea. Infatti dei 45 autori che sono entrati nel campione ristretto sulla base della loro produzione (più di sei romanzi nell'intera carriera) ma che non hanno mai beneficiato di una recensione in una delle cinque riviste principali, soltanto nove hanno una scheda completa per quanto riguarda la professione o la condizione del padre. Gli altri 78 autori che riportano questa informazione sono invece parte dell'altra metà del campione, ovvero sono autori che in qualche maniera hanno lasciato il segno nel circuito pubblicistico. Per quanto riguarda il genere, di questi 86 autori di cui si conosce la professione paterna, circa il 24% sono donne, per cui si è perfettamente in linea con le proporzioni complete.

Altre distorsioni sono date dalla facilità con cui si possono reperire notizie su alcune condizioni rispetto che altre: per esempio 20 degli 88 autori di cui abbiamo la professione del padre nel campione ristretto (e 41 nel campione esteso) risultano provenire da una famiglia nobile. Questo dato è dovuto al fatto che spesso veniva riportato in maniera automatica il titolo nobiliare all'interno delle varie biografie, il che è stato direttamente trasferito anche nella casella corrispondente alla condizione paterna in quanto presumibilmente ereditario. Le altre professioni o condizioni sono invece più difficilmente reperibili perché presuppongono che ci sia, nella scheda biografica in questione, un effettivo riferimento alla tipologia di attività lavorativa del padre o allo status della famiglia, il che non era ritenuto necessariamente interessante. Per gli autori che non sono entrati nel canone e la cui vita e carriera sono state quindi successivamente approfondite (D'Annunzio, Verga, Matilde Serao), il fatto che all'interno di un repertorio più o meno contemporaneo (De Gubernatis si occupava esclusivamente di autori "viventi") venisse specificata un'informazione sulla famiglia di provenienza può essere dovuto a due fattori: ad una sorta di automatismo per deferenza ad una condizione che si riteneva ragguardevole o ad una personalità nota, oppure per l'eccentricità, l'atipicità del percorso che portava lo scrittore in questione alla pratica delle

lettere. In ogni caso, la maggior parte di queste note sono state ricavate da repertori e biografie successive, postume, che avevano più interesse a dare un'idea complessiva della traiettoria di un autore.

Le professioni dei padri (tabella 1), lo abbiamo già spiegato nel primo capitolo, possono essere più d'una, svolte contiguamente o successivamente, ed essere accompagnate da una condizione economico-sociale che non era necessariamente sintomatica di attività lavorativa; per esempio il padre di Grazia Pierantoni Mancini, Pasquale Stanislao Mancini, oltre ad essere il settimo marchese di Fusignano, è anche un noto giurista ed è stato più volte ministro dell'Istruzione del Regno d'Italia. Fogazzaro padre è un possidente, quindi proprietario di ampie porzioni di terreno che gli permettono una certa agiatezza, riconosciuta anche dallo scrittore stesso, ma era anche un imprenditore nel settore tessile. La condizione di possidente, che è probabilmente effettiva anche per tutti coloro che sono definiti nobili, è stata specificata soltanto nel caso si sia trovata la relativa informazione sul possesso di terreni: per esempio nel caso di Capuana, la voce del *Dizionario biografico degli italiani* dice del padre che si tratta di un "agiato proprietario terriero". Nella tabella seguente sono state riportate tutte le voci che si sono riscontrate.

Tabella 1

Professione / condizione	Autori	
Architetto	2	
Artista	3	Di cui un pittore, un musicista, e un attore
Avvocato / notaio/ giurista	10	Di cui 5 avvocati. I restanti 4 sono un notaio e dei non meglio specificati giuristi
commerciante	8	
Editore	2	
Funzionario	12	Di cui un banchiere, un ispettore delle carceri , un magistrato, un giudice,
Impiegato	4	
Imprenditore	2	
Ingegnere	3	
Insegnante	5	
Medico	3	
Nobile	20	
Operaio	2	
Politico	7	Di cui 4 sindaci, un senatore, un deputato e un ministro
Possidente	12	
Scrittore	3	Di cui un autore drammatico
Ufficiale	3	

Commentare questi dati non è agevole, se non si vuole dare l'impressione di un'eccessiva semplificazione. È chiaro che la scrittura è un'attività riservata ancora ad un'élite e questa non è una notizia eccessivamente sorprendente. Gli unici figli di operai che risultano nel campione ristretto sono Cesare Tronconi e Achille Giovanni Cagna: il primo è un romanziere lombardo, di area “verista”, capace mobilitare la pubblicazione nel 1877 di *Passione maledetta* la prima vera polemica sull'introduzione del realismo nel sistema letterario italiano. Sarà lui stesso a dire di essere figlio di due operai nell'intervista che rilascia all'amico giornalista Francesco Giarelli, che uscirà in seguito al successo e allo scandalo del suo romanzo. Si tratta di un personaggio eccentrico, come lo è Cagna: nel febbraio del 1887 il “Fanfulla della domenica” gli dedica un lungo articolo, in cui l'amico Giovanni Faldella si complimentava per la riuscita del suo ultimo libro, *I provinciali*, e si dava il merito alla sua speciale condizione, di persona proveniente da una famiglia non particolarmente abbiente (“il padre stipettaio, bel carattere democratico, che fu presidente della società operaia di Vercelli”)<sup>115</sup>, costretto quindi a studi irregolari e al lavoro di commesso in un magazzino di granaglie. Questa descrizione è ripresa quasi integralmente dalla breve biografia pubblicata da De Gubernatis nel 1879: “giovane

<sup>115</sup> FD, 13 febbraio 1887, n. 7, *Uno scrittore vercellese*.



scrittore vercellese, nacque nel settembre del 1847. egli scrisse il primo romanzo fra i truccioli di legno, dopo aver rimestato la colla sul banco da stipettaio di suo padre, del tipo d'intelligente è liberarle artigiano, che fu presidente della Società operaia di Vercelli”<sup>116</sup>. Sappiamo quasi con certezza che è sempre l'amico Giovanni Faldella che redige questa voce<sup>117</sup>. La ragione per cui si riporta la professione del padre, cosa piuttosto rara nei dizionari di De Gubernatis, è dovuta proprio all' atipicità della carriera dello scrittore, che è già sottolineata durante il suo svolgersi. Un altro autore di cui si rivela una certa eccentricità è Bernardo Chiara, figlio di un agricoltore- commerciante: anche nel suo caso la breve biografia che De Gubernatis pubblica nel dizionario del 1905 mette in luce la sua carriera atipica: “fils de paysan aisé, il a commencé a vie comme paysan e comme patre; attiré par une vocation ardente vers la littérature, il se procura à 19 ans un diplome supérieur de maitre d'école”. Bernardo Chiara è uno scrittore che nasce negli anni sessanta, mentre il suo collega Cagna è di quindici anni più vecchio.

Per capire se ci sia un'evoluzione nel tempo per quanto riguarda la professione paterna (ovvero se aumentino o diminuiscano le appartenenze ad quelle che si potrebbero definire sfere sociali differenti), è possibile differenziare gli autori attraverso le date di nascita, anche se abbiamo visto che la maggior parte degli autori del campione piccolo nasce nei decenni 1840-50. In generale non sembra che si siano particolari cambiamenti (tabella 2).

Il pericolo che si corre nel trattare così i dati è che ci stiamo concentrando solo sugli autori di cui conosciamo la data di nascita (176 su 210). Se ricorriamo ad un altro espediente, ovvero considerare la data di pubblicazione dei romanzi, cioè la presenza effettiva nel campo letterario, vediamo che la situazione si profila in realtà molto simile, quindi senza che si possano evidenziare eccessivi cambiamenti in senso temporale. Possiamo dividere gli autori del campione piccolo in tre fasce: quelli che pubblicano almeno un romanzo negli anni settanta (85 di cui 25 schede con l'informazione “professione / condizione del padre), negli anni ottanta (131/ 51) e negli anni novanta (160 /64). I figli di padri nobili e di padri funzionari restano, per tutte e tre le “generazioni” sempre attorno al 20%<sup>118</sup>. I figli di possidenti conoscono una variazione significativa ma siamo parlando di cifre molto basse. Anche per il resto delle professioni l'esiguità dei numeri non permette di elaborare delle ipotesi. Quindi si può concludere che non sembra che con l'avvicinarsi della fine del secolo ci sia una realistica diminuzione del numero di coloro che provengono da famiglie nobili o particolarmente agiate. È invece evidente che la provenienza da una famiglia nobile è una caratteristica che si riscontra più per le scrittrici che per gli scrittori: 8 dei 19 autori dai nobili natali sono donne, il 45%

<sup>116</sup> DeGu79. Nella voce che si trova nel *Dictionnaire des écrivains du Jour* del 1891, si legge che Cagna è “Fils d'un menuisier, il ne reçut qu'une instruction rudimentaire et débuta dans la vie en qualité de saute – ruisseau chez un commerçant de sa ville natale”.

<sup>117</sup> A. G. Cagna, *Un incontro scapigliato*, op. cit., p. 102.

<sup>118</sup> Cfr G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit., p. 106. Nel campione di letterati milanesi il numero di nobili si attesta intorno al 10%.

circa, e le donne ricordiamo si attestano attorno al 25% del campione<sup>119</sup>.

Tabella 2

Autori decenni (numero autori / numero autori di cui conosce la professione del padre)	Nobile	possidente	commercian te	Funzionario	Insegnante	Giurista	Impiegato	altro
Autori nati negli anni 10-20 (16/15)	4	2		1	1	2		1
Autori nati negli anni 30 (19/16)	3	2	1	1		1	1	
Autori nati negli anni 40 (44/33)	4	4	2	2	2	2		1
Autori nati negli anni 50 (44/39)	1		2	4	1	1	2	3
Autori nati negli anni 60-70-80 (49/39)	7		3	2			1	4

Dato che sarebbe complesso trarre conclusioni da questi risultati, possiamo provare a fare qualche ipotesi sulla mancanza di dati. Una cosa che si può rimarcare sulla base della loro sua esiguità sono gli scrittori figli di scrittori: solo 3 nel campione piccolo (di cui uno è Matilde Serao, gli altri due i ben meno noti Diego Angeli<sup>120</sup> e Luigi Zoppis<sup>121</sup>) e 9 per quanto riguarda il campione completo: in questo caso si può considerare la cosa significativa perchè è di solito premura del biografo segnalare una possibile derivazione genetica della pratica della scrittura. Nel caso di Augusto Barattani, autore di due romanzi tra il 1879 e il 1886, e di diverse novelle, i dizionari di De Gubernatis, riportano la voce che riguarda lui seguitamente a quella del padre, Barattani Filippo. Allo stesso modo, Vittorio Betteloni, autore di un romanzo, di opere teatrali, poetiche e di traduzioni, viene così descritto dal De Gubernatis nel 1891: “poète italien, fils de l'aimable et regretté poète veronais, César Betteloni, professeur de littérature italienne et d'histoire au *Collegio femminile* di Verona”<sup>122</sup>. Segno che l'ereditarietà del titolo di scrittore non è del tutto trascurabile, ma probabilmente molto rara.

<sup>119</sup> Sulla derivazione sociale delle scrittrici si veda anche il saggio di G. Corabi, *Scrittrici dell'Ottocento* in *Atlante della letteratura italiana: dal romanticismo a oggi*, vol. III, op. cit., p. 163.

<sup>120</sup> Diego Angeli (1870 – 1937) nasce a Firenze, figlio di uno scrittore pubblicitario. Laureato in lettere, redattore de “Il Convitto” e “Il Giornale d'Italia”, traduce tutta l'opera di Shakespeare. Scrive quattro romanzi, di cui uno nel 1893.

<sup>121</sup> Di Luigi Zoppis si conosce la data di nascita (1870) e la professione del padre, Giovasnni Zoppis, pregiato autore drammatico piemontese (Rovito22). Scrive quattro romanzi in carriera, uno nel periodo considerato, e collabora con diverse riviste.

<sup>122</sup> Degu 1891

Lo stesso ragionamento si può fare per quanto riguarda i legami matrimoniali. Per le donne potrebbe essere interessante rilevare anche la condizione sociale del marito, oltre a quella del padre: si è recuperata la professione del marito per 14 autrici del campione piccolo e 25 nel totale (la voce in questione è inquadrata all'interno dell'etichetta professione / condizione che riguarda l'autore stesso e non la famiglia). Anche nel caso delle scrittrici, la parentela con un altro autore scrittore è normalmente segnalata. Per il resto gli altri “consorti” degni di essere ricordati sono per lo più artisti, (due pittori), politici (un deputato, due senatori, un ambasciatore, un sindaco e un martire irredentista) e un editore (Emilio Treves, marito di Cordelia, Virginia Treves Tedeschi). Più particolari i casi di Anna Vertua Gentile, segnalata come moglie di un insegnante, Gemma Giovannini<sup>123</sup>, moglie di un contabile, e Teresa Manucci de Gubernatis<sup>124</sup>, moglie di un avvocato, ma essere la sorella di Angelo dava diritto ad una biografia particolarmente curata.

In conclusione, se si vogliono confrontare questi dati precari con quelli che Claudio Colaiacomo ha esposto nel suo saggio *Crisi dell' “ancien régime”: dall'uomo di lettere al letterato borghese* riguardante autori nati tra il 1720 e il 1800, resta vero che “da alcuni ceti e fasce sociali possono, con maggiore probabilità, nascere letterati”<sup>125</sup>. Le informazioni della banca dati, nella loro lacunosità, suggeriscono che le fasce sociali che incoraggiano la professione di letterato sono la medio alta borghesia e l'aristocrazia, ovvero le élites che occupano posizioni preminenti anche dal punto di vista politico sociale. Questo dato non deve però essere interpretato come una resistenza al cambiamento, ovvero come il mantenimento di una tipologia di scrittore che, grazie alla sua estrazione sociale elevata, fa della letteratura “un complemento dell'esistenza signorile”<sup>126</sup> come lo era l'esercizio di cariche pubbliche: scrivere romanzi non è uno status professionale, ma diventa un elemento di professionalità, all'interno di un sistema che permette anche solo di immaginare che si possa vivere scrivendo.

### **3.2. Il percorso di studio degli scrittori**

Un altro dato che si può considerare per capire la situazione sociale di un autore è il titolo di studio. In un paese con una percentuale altissima di analfabeti, riuscire ad arrivare ad un titolo di studio come la laurea è segno di agiatezza. Un quarto degli autori del campione ristretto risulta aver ottenuto una laurea o aver comunque compiuto almeno in parte degli studi universitari, pur senza concluderli.

Questa sull'istruzione è un'informazione che si trova spesso nei repertori biografici (perché è

<sup>123</sup> Gemma Giovannini, che si firma talvolta con lo pseudonimo di Contessa Ermelinda, nasce a Firenze nel 1851, scrive in carriera quattro romanzi tra il 1896 e il 1899, tutti pubblicati da Speirani a Torino.

<sup>124</sup> Sorella di Angelo, Teresa De Gubernatis scrive due romanzi negli anni settanta, oltre che a novelle, opere teatrali, manuali e libri di didattica. Si occupa di educazione della donna. Nasce a Torino nel 1832.

<sup>125</sup> L'inchiesta di Colaiacomo riguarda 286 autori nati tra il 1720 e il 1800: sono per lo più scrittori entrati a far parte del canone. (C. Colaiacomo, *Crisi dell' “ancien régime”: dall'uomo di lettere al letterato borghese*, op. cit., p. 364)

<sup>126</sup> Ivi, p. 374.

ritenuta un dato interessante per giudicare la carriera di uno scrittore) ma resta di non facile gestione perché buona parte degli autori compie il suo percorso di studi, nel complesso o in buona parte, all'interno delle varie amministrazioni scolastiche preunitarie, il che impedisce di avere una vera omogeneizzazione della terminologia. La situazione dell'istruzione è diversificata nei vari stati preunitari: nel Lombardo – Veneto il numero di ginnasi e il tasso di frequenza scolastica obbligatoria in città ne faceva una delle regioni più avanzate d'Europa sotto questo punto di vista, mentre il regno delle due Sicilie, che pure aveva delle eccellenze in fatto d'istruzione tecnica, aveva una popolazione per lo più analfabeta nonostante un articolato sistema di scuole regie, ostacolate nella realtà dalla mancanza di infrastrutture e dall'assenza di finanziamenti<sup>127</sup>. In generale si può dire che alla più o meno labile attenzione per la scuola popolare e primaria si contrappone un interesse notevole per gli studi superiori, nonostante le politiche scolastiche difformi: per questa ragione il titolo che si è reperito con più facilità è la laurea, mentre buona parte dei percorsi di studi inferiori vengono trascurati dalle biografie del tempo. Si è quindi scelto di riportare nella banca dati il titolo o la natura del percorso di studi più elevato che ogni autore aveva ottenuto o frequentato, e di conseguenza nella maggior parte dei casi risulta il conseguimento di una laurea o l'iscrizione ad un corso di studi universitari.

Questo dato, ovvero la quantità notevole di laureati all'interno del campione piccolo (49 su 210), si può commentare anche con il riconosciuto dato di fatto che il sistema scolastico italiano produceva una quantità di laureati maggiore o uguale a quella degli altri paesi europei e questo era dovuto al sistema capillare delle università, retaggio dei vecchi stati preunitari. Al momento dell'Unità erano ventuno<sup>128</sup>, e la situazione rimane immutata almeno fino al 1890 in Italia, quando esistevano 17 università statali più quattro università libere: questa distribuzione conferiva alla penisola uno dei rapporti tra popolazione e sedi universitari più bassi d'Europa<sup>129</sup>. La polemica sugli spostati, sugli avvocati senza causa e sui medici senza pazienti<sup>130</sup>, che il corposo sistema d'istruzione superiore italiano sembrava produrre aveva qualche ripercussione anche all'interno delle riviste culturali e letterarie: i timori sono gli stessi palesati riguardo al numero eccessivo di poeti ed autori, perché anche il surplus di laureati sembra presagire “la nascita di un'altra spaventosa testa e d'un altro paio di formidabili braccia in quella figura terribili e miseranda di Briaco che ha nome: *la questione sociale*”<sup>131</sup>. Le

<sup>127</sup> N. D'Amico, *Storia e storie della scuola italiana: dalle origine ai nostri giorni*, Bologna, Zanichelli, 2010, p. 28.

<sup>128</sup> Le università si trovavano a Torino, Pavia, Genova, Bologna, Ferrara, Modena, Parma, Pisa, Siena, Macerata, Urbino, Camerino, Napoli, Palermo, Catania, Messina, Cagliari e Sassari. Istituzioni di tipo diverso, ma comunque in grado di rilasciare attestati di studio superiori, si trovavano a Milano e a Firenze. La scuola Normale di Pisa che pure aveva un livello universitaria non viene menzionata nella legge Casati né nel regolamento. Per una storia dell'università italiana che comprenda il periodo di questa ricerca: T. Tomasi, L. Bellatalla, *L'università italiana nell'età liberale (1861 – 1923)*, Napoli, Liguori, 1988.

<sup>129</sup> S. Santamaita, *Storia della scuola*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 21

<sup>130</sup> M. Barbagli, *Disoccupazione intellettuale e sistema scolastico in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1974. Barbagli scrive che in Italia ci sono 0,68 medici e 0,74 avvocati ogni 1000 abitanti nel 1901, mentre in Prussia le percentuali sono diverse: 0,51 medici e 0,12 avvocati.

<sup>131</sup> LC, 18 aprile 1891, n. 12, *Dottori e professioni dotte*.

aspirazioni di avanzata sociale che secondo i commentatori spingevano le famiglie a compiere inauditi sacrifici per far studiare i figli nella speranza di una posizione migliore sembrano caratterizzare in parte anche gli scrittori di romanzi, perché non sono pochi tra coloro che si cimentano con il romanzo, che sembrano aver avuto la possibilità di ricevere un'educazione di alto profilo, anche se non necessariamente inerente con il mondo della letteratura.

Dunque, 49 sono gli autori che hanno ottenuto almeno una laurea. Il 26 % degli autori del campione ristretto è titolare di una laurea o risulta aver compiuto almeno in parte degli studi universitari, interrompendoli poi per varie ragioni. Di questi percorsi universitari completati o meno, la più parte (37 su 54) sono in legge<sup>132</sup>. Dieci sono gli autori che ottengono una laurea in lettere; tre in medicina, a cui si può sommare un autore che non porta a termini i suoi studi. Risultano anche un paio di lauree filosofiche, una laurea in lingue e pedagogia e una laurea in storia e geografia ottenuta all'università di Vienna, da Arturo Colautti<sup>133</sup> nato in Dalmazia. Si tratta dell'unico titolo ottenuto in un'istituzione universitaria non della penisola italiana, per quanto riguarda il campione piccolo.

La ripartizione degli autori tra le varie facoltà, con l'assoluta supremazia degli studi legali, è lo specchio della situazione dell'università italiana della fine del secolo e si ritrova anche in altri frangenti della società italiana<sup>134</sup>. Il sistema universitario preunitario e poi dopo l'Unità almeno fino a metà degli anni settanta, era regolamentato dalla legge Casati del 1859 e organizzato in cinque facoltà: ovvero la facoltà teologica, la facoltà giuridico-politica, la facoltà medico-chirurgica, la facoltà matematica e la facoltà filosofica. In seguito alla parificazione del 1873, che incorporava al sistema universitario italiano anche Padova e Roma dopo l'annessione dei rispettivi territori, venne esclusa teologia, non tanto per ragioni politiche, ma piuttosto per "autoconsunzione". Le facoltà maggiormente frequentate erano infatti sin dall'unità legge e medicina. La facoltà scientifica, quella teologica e lettere e filosofia, che avevano come compito quello di formare gli insegnanti, erano per lo più semideserte. Stando a quanto diceva la Legge Casati (che regolerà la scuola e l'università italiana fino al 1923), le uniche istituzioni che potevano laureare i futuri docenti dei licei classici erano l'Accademia scientifico letteraria di Milano, che è l'embrione dell'Università Statale, la Scuola Normale Superiore di Pisa, istituita da Napoleone e poi nuovamente inaugurata alla fine del periodo Gran Ducale, l'università di

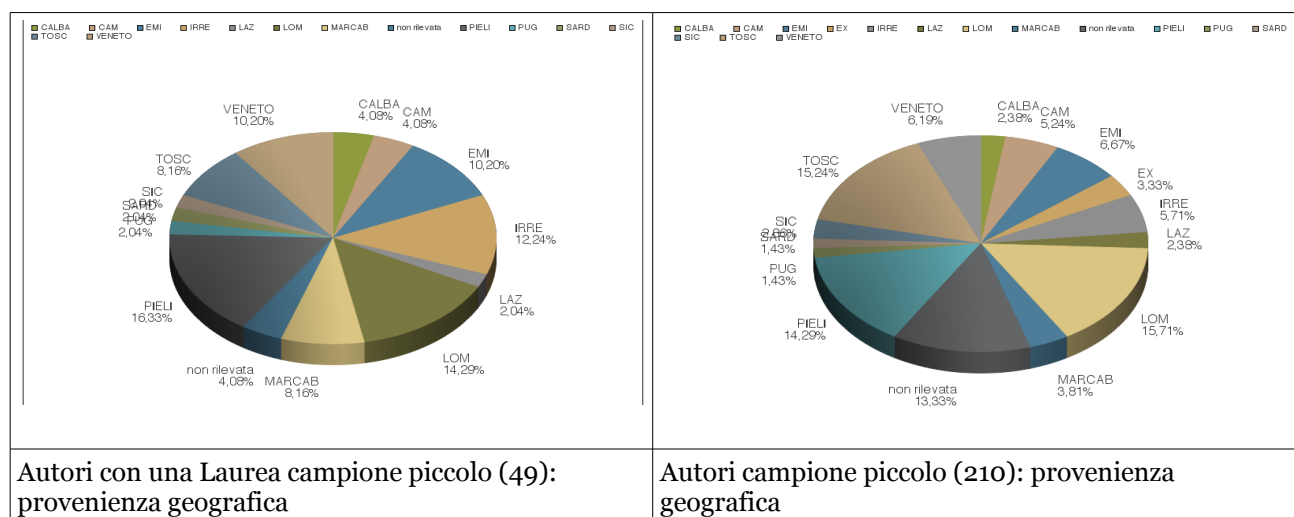
<sup>132</sup> Anche nell'inchiesta di Colaïcomo la laurea in legge è presente in un'altissima percentuale di casi di scrittori laureati, nati tra il 1720 e il 1800 (C. Colaïcomo, *Dall'uomo di lettere al letterato borghese*, op. cit., p. 375). Lo stesso si può dire per Albergoni: l'80% dei laureati del suo campione lo era in legge (G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit., p. 86).

<sup>133</sup> Arturo Colautti nasce a Zara in Dalmazia nel 1851, figlio di un ingegnere. Durante la sua carriera letteraria scrive tre o quattro romanzi, girando la penisola come redattore di vari periodici, tra cui il "Corriere della sera" e "Il Secolo". Scrive anche opere teatrali e libretti. I suoi tre romanzi censiti nella banca dati sono pubblicati da Galli e vengono tutti recensiti all'interno di riviste di portata nazionale.

<sup>134</sup> Per esempio nel parlamento italiano degli anni settanta, 170 deputati erano avvocati, contro i 48 in Francia, i 30 nella camera dei Comuni inglese e i 10 nel parlamento tedesco. I dati sono forniti da M. Meriggi, *La borghesia italiana in J. Kocka, Borghesie europee dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1989. La presenza di un gran numero di laureati in giurisprudenza all'interno degli scrittori italiani era già stata segnalata a C. Charle, *Gli intellettuali nell'Ottocento*, op. cit., p. 190.

Chambery e quella di Torino. La scuola Normale forniva anche insegnanti di matematica, fisica e scienze naturali. La maggior parte delle università aveva quindi lo scopo di formare professionisti: giuristi in primo luogo (quindi i futuri amministratori e burocrati dello stato), e medici. Gli autori con una laurea in lettere sono quindi rari e per lo più nati negli anni sessanta, tranne Anton Giulio Barrili, l'unico pioniere.

La distribuzione delle università nel territorio italiano si ricalca sulle singole esigenze formative degli stati pre unitari, che si erano premuniti per avere un proprio sistema di insegnamento superiore. La maggior parte degli autori che compiono e terminano degli studi universitari risultano essere del nord del paese e provengono in maggior numero dal Piemonte-Liguria. Si può notare che ci sono percentuali notevoli di veneti ed emiliani, da attribuire forse all'importanza delle sedi di Bologna e Padova. Due donne risulterebbero avere una laurea: Giulia Veronica Varisco, lombarda nata nel 1865<sup>135</sup>, laureata in lettere, e Luisa Macina Gervasio, nata nel 1872, laureata in lingue. Entrambe si dedicheranno poi alla carriera dell'insegnante. Sono comunque soltanto 11 su 50 le scrittrici di cui si conosce il percorso formativo.



Per quanto riguarda i titoli di studio inferiori le notizie recuperabili sono decisamente meno omogenee e quindi più difficilmente gestibili. Tutti coloro che hanno frequentato l'università hanno con ogni probabilità compiuto studi liceali, perchè il ginnasio e il liceo erano l'unico percorso scolastico che consentivano l'accesso agli studi universitari umanistici (mentre per matematica si poteva esibire anche un diploma tecnico). È vero però che non tutti i percorsi scolastici sono equiparabili: per esempio Cesare Donati, che poi conseguì la laurea in Legge a Pisa, secondo De Gubernatis “fece i primi studi sotto privati maestri, ma dieci anni di sventure domestiche gli tolsero il modo di attendere a qualsivoglia insegnamento. Sopperì in parte al

<sup>135</sup> Giulia Veronica Varisco nasce a Chiari in provincia di Brescia nel 1865, si laurea in lettera a Padova, e in seguito si darà all'insegnamento, diventando direttrice di collegio. In carriera pubblica sette romanzi, uno è censito nella banca dati.

difetto il buon volere del giovinetto, che si dette alla lettura con ardore febbrile, divorando quanti più libri gli venivano alle mani”<sup>136</sup>. Anche un altro futuro avvocato come Amilcare Lauria<sup>137</sup> sembra aver avuto un'educazione letteraria privata “avec monseigneur Antoine Mirabelli e M. Emmanuel Rocco”<sup>138</sup>, come ci tiene a specificare nel dizionario del 1891.

In generale per la parte consistente di autori (e soprattutto autrici) ai quali è difficile attribuire un percorso di studi preciso, bisogna immaginare un'educazione essenzialmente avvenuta tra le mura domestiche; questa è una notizia che emerge più raramente: per esempio sull'esperienza formativa di Rocco De Zerbi, di cui non si è reperito alcun titolo di studio, si legge nel *Dizionario* del 1879 che “studiò in Napoli sotto la direzione del padre e dell'avo”. Di Giovanni Visconti Venosta<sup>139</sup> nel *Dizionario del Risorgimento* si scrive: “i Visconti Venosta insieme col minore fratello Enrico ebbero un'accurata educazione in famiglia, fecero i primi studi in una scuola privata li proseguirono in casa con insegnanti invitati a dar lezioni in varie discipline, comprese le giuridiche che si potevano studiare privatamente per presentarsi poi agli esami universitari”<sup>140</sup>. Anche per altri autori vengono segnalate percorsi educativi quasi completamente casalinghi: Grazia Pierantoni Mancini “acquit de bonne heure les goûts littéraires dans la maison paternelle et près de sa mère qui était une femme poète tres distinguée”<sup>141</sup>.

Tra coloro che non arrivano al titolo universitario, la maggior parte risulta aver compiuto studi magistrali e studi tecnici. La legge Casati prevedeva, oltre al liceo, anche un percorso professionalizzante che si divideva in scuole tecniche ed istituti tecnici, i cui alunni erano predestinati a “dedicarsi a determinate carriere del pubblico servizio, alle industrie, ai commerci, alla condotta delle cose agricole”<sup>142</sup>. Si trattava di due percorsi contigui, di tre anni l'uno, il primo a costo zero per gli allievi. Nel campione piccolo risultano sei autori che hanno frequentato istituti tecnici tra cui Enrico Castelnuovo, Emilio Salgari che ha studiato in un istituto nautico o Italo Svevo (Ettore Schmitz) ha compiuto studi tecnici commerciali.

Il terzo percorso di studi che si poteva intraprendere nel Regno d'Italia era quello del diploma magistrale che si otteneva frequentando le cosiddette scuole “normali”, che permettevano l'accesso all'insegnamento nelle scuole inferiori: gli autori che hanno ottenuto tale titolo sono circa dieci, di cui sette donne. Infatti questo percorso di studi era decisamente più congeniale alle ragazze perché per regolamento l'esame di ammissione non poteva essere sostenuto prima

<sup>136</sup> DeGu79.

<sup>137</sup> Lauria Amilcare nasce a Napoli nel 1854, figlio di un magistrato. Scrive numerosi romanzi, anche se su alcuni ci sono forti dubbi sulla loro reale natura di narrativa. Collabora con diversi periodici, tra cui La “Cronaca Bizantina”, la “Nuova Antologia”, “Natura e Arte”, “Gazzetta Letteraria”.

<sup>138</sup> DeGU91

<sup>139</sup> Giovanni Visconti Venosta (1831 – 1906) nasce da famiglia nobile a Milano, nota per l'apporto alle fasi più concitate delle lotte per l'indipendenza. Scrive due romanzi, nella banca dati è censito per *Il curato d'Orobio* del 1886, pubblicato da Treves.

<sup>140</sup> DRI, *Visconti Venosta, Emilio e Giovanni*.

<sup>141</sup> DeGu 1891.

<sup>142</sup> Così recita l'articolo 272 della Legge Casati, in N. D'Amico, *Storia e storie della scuola italiana*, op. cit., p. 63.

dei 15 – 16 e quindi si doveva prevedere una pausa di tre – quattro tra la fine della scuola elementare, che di solito si terminava a dodici anni. Questi anni di inattività erano molto più accettabili per una ragazza che un ragazzo, che veniva quindi indirizzato verso altre tipologie di studio. In genere però i corsi magistrali e normali erano fuori da ogni curriculum organico di studi e siccome si poteva aspirare all'insegnamento anche senza frequentarli, erano anche molto svalutati<sup>143</sup>.

Ad altri autori sono state assegnate etichette difficilmente computabili, per esempio, sette autori hanno compiuto “studi irregolari”, che sta a significare un percorso educativo interrotto o comunque autonomo rispetto ad istituzioni specifiche. Per esempio, è il caso di Cagna che viene allontanato dalla scuola per presunta mancanza d'attitudine allo studio e comincia ad operare nella bottega paterna, oppure quello di Edoardo Arbib che invece comincia la carriera di tipografo per supplire alle carenze finanziarie della famiglia in seguito alla morte del padre.

Quello che è chiaro e che si può affermare in seguito all'esposizione di questi dati è che non c'è un percorso di studi che abbia in qualche maniera la funzione di accompagnare un potenziale autore nella sua carriera letteraria, anche se le materie che venivano insegnate al ginnasio e al liceo indirizzavano chiaramente gli studenti verso una cultura quasi meramente umanistica<sup>144</sup>.

Al ginnasio erano previsti gli insegnamenti di lingua italiana, lingua greca, lingua latina, storia e nozioni di antichità latine e greche, civiltà latina e greca e infine istituzioni letterarie. Al liceo si proseguiva con letteratura italiana, letteratura latina, letteratura greca. Gli scrittori assumevano buona parte della loro cultura umanistica prima di affrontare gli studi universitari, che erano quelli che realisticamente si ponevano come obiettivo il conseguimento di una professione<sup>145</sup>. Da questo punto di vista gli scrittori appartengono appieno a quella che Marco Meriggi chiama la “borghesia umanista che detiene il monopolio delle funzioni di organizzazione a partire da moduli di potere estranei al mondo della produzione”<sup>146</sup>.

La laurea in legge, il cui piano di studi forniva anche conoscenze di economia e di scienze politiche, restava la laurea per eccellenza perché apriva le porte alle professioni legali, il cui prestigio è indiscusso, ed è spesso ottenuta per rispondere alle aspettative della famiglia. La pratica della scrittura, per molti dei romanzieri, è una strada intrapresa nonostante il progetto

<sup>143</sup> Scrive Soldani: “per molti anni chi andava ad insegnare raramente era passato attraverso scuole destinate alla formazione degli insegnanti, e viceversa chi frequentava quelle scuole si guardava bene, una volta ottenuto il diploma, dall'andare a insegnare in una “scuoletta dell'alfabeto” (S. Soldani, *Maestre d'Italia*, in A. Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Roma- Bari, Laterza, 1996, p. 379).

<sup>144</sup> Colaiacomo scrive: “durante l'ancien Régime, il sistema dell'educazione, controllato pressoché interamente dalla Chiesa, aveva nella formazione letteraria il suo fondamento. Oggetto istituzionale dei corsi inferiori di grammatica, umanità e retorica, l'educazione letteraria, come educazione all'eleganza del dettato, restava, in effetti, un momento centrale e qualificante anche nell'insegnamento delle discipline superiori, quali la filosofia e la teologia. L'ampio rilievo che, già a partire dai primi anni, aveva l'esercizio alla composizione in prosa e in versi è certamente un fattore decisivo per la comprensione di due dati molto importanti: in primo luogo l'ampia presenza, fra i letterati, di medici scienziati, giuristi, i quali intanto potevano praticare la letteratura, in quanto di questa pratica aveva precedentemente appreso i fondamenti” (C. Colaiacomo, *Dall'uomo di lettere al letterato borghese*, op. cit., p. 370).

<sup>145</sup> M. Raicich, *Itinerari della scuola classica dell'Ottocento*, op. cit., pp. 131-170.

<sup>146</sup> M. Meriggi, *La borghesia italiana*, op. cit., p. 174.



iniziale contemplasse un'opzione differente: “la famiglia spinge il futuro letterato non verso le lettere, ma verso gli studi, in funzione dell'esercizio della professione”<sup>147</sup>.

Il titolo di avvocato spesso non viene veramente utilizzato: è il caso di Vittorio Bersezio, Salvatore Farina, Enrico Annibale Butti, Giuseppe Mezzanotte che si stabilisce a Napoli “incapace di contrastare il desiderio del padre di destinarlo alla carriera avvocatizia”, o Giuseppe Marcotti che “fit son Droit aux Universités de Padoue et Bologna, préférant le journalisme au barreau”<sup>148</sup>. Infatti dei trentadue dottori in *utroque jure* che si sono contati all'interno del campione piccolo, solo dodici risulteranno avere in qualche maniera avuto a che fare con i tribunali, almeno in un periodo limitato di tempo<sup>149</sup>. In generale è abbastanza comune leggere nelle biografie, in una prospettiva talvolta teleologica, che dopo la laurea in legge e qualche tentativo al foro, lo scrittore in questione si abbandona completamente alla carriera delle lettere, suo unico destino<sup>150</sup>.

### **3.3. Giornalisti, impiegati e professori: i “mestieri della penna”**

Finora possiamo dire che gli autori hanno normalmente una provenienza alto-borghese e che molti di loro potevano permettersi degli studi universitari. Ma per valutare la condizione degli autori è forse più utile dedicarsi direttamente alla professione e alle professioni da loro parallelamente praticate a quella che concerne la “letteratura libresca” in generale. La professione di scrittore, di per sé poco codificata, può essere rivendicata “a condizione di esercitare una professione secondaria da cui trarre il proprio reddito principale”<sup>151</sup>. Tra i mestieri che sono più congeniali a coloro che scrivono si sono segnalati quelli di “drammaturgo”, di “pubblicista” e di “conferenziere”, perché remunerativi. Tra l'altro pur essendo afferenti a sistemi produttivi e distributivi differenti rispetto alla letteratura *tout court*, permettono di non allontanarsi troppo dal sistema letterario, con cui sono imparentati. Rispetto all'attività paterna si è potuta rilevare quella dello scrittore stesso per un numero abbastanza interessante di autori, 167 su 210: anche in questo caso bisogna considerare che l'idea di attività professionale è in via di definizione e che spesso più che a un vero e proprio lavoro si fa riferimento alla condizione in cui l'autore versava, per esempio la sua appartenenza all'aristocrazia o al clero.

Nella tabella che segue vengono indicate le varie professioni e condizioni, tenendo conto, come si diceva nel primo capitolo, che possono essere multiple, praticate in contemporanea o in successione.

<sup>147</sup> C. Colaïcomo, *Dall'uomo di lettere al letterato borghese*, op. cit., p. 374.

<sup>148</sup> DeGu 1905.

<sup>149</sup> Cfr G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit., p. 86.

<sup>150</sup> Un esempio lampante è quello di Salvatore Farina che nella sua biografia dirà di aver venduto di codici per potersi pagare il trasferimento a Milano dove intendeva recarsi per vivere di letteratura (S. Farina, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)*, op. cit., p. 127).

<sup>151</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 302.

Tabella 3

Professione / condizione	Numero autori	
Artista	8	Di cui due attori, due disegnatori, un pittore, un cantante, due compositori
Drammaturgo	17	
Funzionario	19	Di cui 2 direttori scolastici, 2 rettori universitari, 2 addetti ai ministeri, 2 provveditori agli studi, 1 segretario provinciale, 1 prefetto, 1 ambasciatore
Giurista	12	Di cui dieci avvocati praticanti
Impiegato	27	Di cui 6 bibliotecari, 3 impiegati alle strade ferrate, 2 telegrafisti, 1 tipografo, 1 commesso bancario, 1 guardia daziaria
Insegnante	51	Di cui due insegnanti universitari, due insegnanti nelle scuole italiane all'estero.
Pubblicista (varie mansioni nel giornalismo e nella stampa)	125	
Canonico	4	
Militare	9	Di cui 7 ufficiali e una guardia pontificia
Nobile	20	

Con “Artista” si indicano gli autori che hanno svolto carriere parallele in altre discipline quali la musica, la pittura o la scultura. Un caso tipico è Edoardo Calandra<sup>152</sup>, che compie studi artistici, partecipa ad alcune esposizioni e poi si dedica all'illustrazione dei volumi dell'editore Casanova tra cui i suoi. Casi un po' speciali sono quelli di Gemma Ferruggia<sup>153</sup>, Annie Vivanti<sup>154</sup>

<sup>152</sup> Edoardo Calandra (1852 – 1911) nasce a Torino, figlio di un avvocato deputato. Si dedica sia alla pittura che alla letteratura: nella banca dati è censito per cinque romanzi, buona parte pubblicati con Casanova a Torino. Scrive anche teatro.

<sup>153</sup> Emma Ferruggia (1868 – 1930) nasce a Livorno da nobile famiglia. Nei vari repertori si trova nota della sua attività di attrice e conferenziera, oltre che alla collaborazione con alcuni periodici come la “Nuova Antologia”. In carriera scrive sette romanzi: nella banca dati è censita per quattro romanzi, pubblicati tra il 1890 e il 1897 da editori milanesi.

<sup>154</sup> Annie Vivanti (1868 – 1942) è autrice di un solo romanzo, *Marion, artista di caffè*, dove descrive uno strano fiore di palcoscenico, anzi di caffè – concerto, una ragazza che è un misto di amore e di egoismo, di pudore e di impudicizia, di compassione e di crudeltà, di orgoglio e di bassezza; la quale finisce col pugnalarla la dolce, ingenua, inconsapevole, stupida moglie del giovane che essa ha amato, e spinge ad accusarsi reo del delitto l'unico uomo che l'ha rispettata e protetta” (B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. 2, op. cit., p. 309). Segnalato come scandaloso, viene ristampato quattro volte: la Vivanti è però soprattutto poetessa, presentata da Giosuè Carducci.

e Valerio Busnelli<sup>155</sup> che lavoreranno del teatro rispettivamente come attrici e come direttore di compagnia. Per nessuno di loro si tratta però dell'unico mestiere praticato.

Un'altra categoria non molto rappresentata - nonostante il gran numero di laureati in legge - è quella dei giuristi, ovvero gli avvocati, si è specificata questa attività solo nel caso si sia trovata la notizia di un'effettiva partecipazione a vicende giudiziarie, anche se non maniera continuativa. Gli avvocati sono undici ma per nessuno di loro è l'unica professione praticata: questo dato è sintomo del fatto che, pur essendo ritenuto ancora valido per una buona parte di scrittori un investimento nella carriera giuridica, le condizioni del mercato editoriale permettono di mettere in secondo piano il percorso di studi, per dedicarsi alla pratica letteraria.

Molto basso è anche il numero di coloro che appartengono ad un ordine religioso: solo quattro autori, di cui tre sono risultati essere anche insegnanti. Si tratta di autori normalmente trascurati dalla stampa: tre di loro (Ugo Mioni, Luigi Previti<sup>156</sup> e Giovanni Giuseppe Franco<sup>157</sup>) sono entrati a far parte del campione per la loro produzione consistente, ma non sono mai stati presi in considerazione dalle riviste. Anche se le percentuali di questa ricerca sono riferite ad un solo genere, si può comunque considerare il cambiamento come molte consistente in una prospettiva di lungo periodo: nell'inchiesta di Colaiacomo gli autori non aristocratici appartenenti alle gerarchie ecclesiastiche (nati tra il 1720 e il 1800) erano il 42, 24%<sup>158</sup>, nei conteggi di Albergoni sui "letterati" milanesi (nati tra il 1735 il 1816) il 27%<sup>159</sup>.

Per quanto riguarda i militari, per una buona parte di questi 11 rappresentanti delle forze armate si tratta di una fase, normalmente iniziale, prima dell'ingresso nel mondo della stampa, talvolta coincidente, come vedremo più tardi con le fasi più combattive delle lotte per l'unificazione: questo vale per Edmondo De Amicis, che diventerà famoso con i suoi *Bozzetti militari*, e per Arturo Olivieri Sangiacomo<sup>160</sup> che baserà tutta la carriera sull'esperienza avuta nell'esercito, facendone il centro dei suoi dieci romanzi (dai titoli significativi: *Caporal Beretta* del 1890, *Il colonnello* del 1896, *Il richiamati* del 1897, *Le militaress* e *101 fanteria* del 1899, per citare quelli pubblicati nel XIX secolo).

Un po' più consistenti le cifre che riguardano la categoria "Impiegato" e "funzionario". Con questi due termini si intendono, come per la professione del padre, persone che hanno ruoli

<sup>155</sup> Valerio Busnelli (1838 – 1899) è il direttore di una compagnia teatrale. La sua attività di romanziere è abbastanza fiorente: nella banca dati è censito per 12 romanzi, pubblicati tra il 1870 e il 1887, da varie case editrici milanesi. Non viene mai segnalato nelle riviste.

<sup>156</sup> Luigi Previti nasce a Palermo nel 1835. è collaboratore della "Civiltà Cattolica", oltre che essere un religioso. All'interno della banca dati è censito per otto romanzi, pubblicati quasi tutti dall'editore modenese "Immacolata concezione".

<sup>157</sup> Giovanni Giuseppe Franco (1824 – 1908) nasce a Torino: nell'ordine dei Gesuiti, è un redattore della "Civiltà Cattolica". Pubblica circa 17 romanzi, nove sono stati censiti all'interno della banca dati, pubblicati soprattutto dall'editore Giacchetti di Prato.

<sup>158</sup> C. Colaiacomo, *Crisi dell' "ancien régime": dall'uomo di lettere al letterato borghese*, op. cit., p. 366.

<sup>159</sup> Cfr G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit., p. 77.

<sup>160</sup> Arturo Olivieri Sangiacomo (1862 – 1919) nasce a Torino: ufficiale, redattore de "La tribuna", pubblica una decina di volumi, sei tra il 1890 e il 1899, tutti di argomento militare. Pubblica anche novelle, teatro, poesia.

lavorativi di vario tipo nell'amministrazione pubblica e privata: i funzionari corrispondono al livello più alto, più prestigioso e meglio remunerato, mentre gli impiegati possono essere dei dipendenti subordinati, anche di piccole aziende e società. Ci sono due tipologie di funzionari e impiegati: coloro che praticano questa attività all'inizio della carriera e poi la abbandonano in seguito al maggiore impegno nel sistema editoriale e per una professione più consona, e coloro che invece restano legati ad una professione "non – letteraria" durante tutta la vita, continuando allo stesso tempo a scrivere. A quest'ultima tipologia appartiene per esempio Mario Leoni, al secolo Giacomo Albertini<sup>161</sup>, romanziere e drammaturgo torinese di successo, che nel dizionario di De Gubernatis del 1905 viene definito "negociant" prima che "auteur dramatique" per via del suo mestiere di commesso in un negozio. Accostabile a questo esempio è quello di Orazio Grandi che invece, pur non lasciando mai il suo lavoro alla Corte dei Conti, arriverà ad essere archivista capo e bibliotecario, e quindi responsabile di alto livello. Per Enrico Castelnuovo, Edoardo Arbib, Emilio Salgari e Matilde Serao il lavoro da dipendente (come impiegato di una casa commerciale, aiuto-tipografo, capitano nella marina mercantile e telegrafista) è solo una fase iniziale della loro carriera.

Un lavoro considerato di gran lunga più praticabile in concomitanza con quello di scrittore è l'attività d'insegnamento: infatti si tratta di una delle professioni più praticate<sup>162</sup>. Il 25% degli autori del campione piccolo ha almeno per breve periodo varcato la soglia di un'aula scolastica o (molto più raramente) universitaria. Allo stesso tempo un buon numero di funzionari sono direttori di istituti scolastici o ispettori. D'altra parte si poteva ottenere il posto da insegnante pur non avendo conseguito il titolo previsto a norma di legge, ma per meriti esterni, per essersi dimostrati particolarmente dotti in materia: le necessità di reclutamento della scuola italiana erano tali, che spesso "assumere persone sufficientemente abili" che non avevano frequentato le scuole normali diventava la regola. È quello che per esempio succede ad Achille Giovanni Cagna che tenta di farsi accettare come insegnante grazie alle sue opere letterarie e in seguito al rifiuto scriverà un compendio di storia greca per ottenere un posto da supplente.

Degli autori di cui si è potuta ricostruire la carriera di insegnante, la maggior parte sono attivi negli istituti tecnici e nelle scuole normali. Molti meno, circa una decina, risultano aver insegnato anche al ginnasio o al liceo: per poter lavorare in queste istituzioni era infatti necessario avere un titolo di studio confacente, mentre il reclutamento degli insegnanti degli istituti tecnici seguiva un percorso più fluido. L'unica maestra di cui si ha notizia è Ida

<sup>161</sup> Giacomo Albertini firma i suoi numerosi romanzi e opere teatrali con il nome di Mario Leoni. Dei sedici romanzi pubblicati tra il 1873 e i 1898, pubblicati quasi tutti dalla Tipografia della Gazzetta di Torino. Nessuno di questi romanzi è recensito dalle riviste che si sono analizzate. Sarà deputato nella XXII legislatura. Accompagna l'attività letteraria con l'impiego di commesso in un negozio.

<sup>162</sup> Cfr C. Colaiacono, *Crisi dell' "ancien régime": dall'uomo di lettere al letterato borghese*, op. cit., p. 385. Colaiacono scrive: "l'insegnamento costituisce in genere, fra le possibili ricorrenti sistemazioni professionali dei letterati, una delle più frequenti ed anche, almeno relativamente, delle più disagiate. La frequenza si fa altissima soprattutto se consideriamo, come in questo caso è opportuno fare, non solo i letterati che hanno praticato prevalentemente l'insegnamento, ma anche quelli che lo hanno praticato in modo temporaneo e occasionale".

Baccini<sup>163</sup>, che però lascerà il ruolo molto presto perché contraria all'introduzione dell'educazione fisica nelle scuole. L'assenza della figura del maestro in questa rilevazione è dovuta al fatto che questa professione (pratica tra l'altro da una maggioranza di donne a partire dagli anni 75-76) seppur necessaria per il processo di alfabetizzazione della popolazione è riservata per lo più a persone non formate, e, nel caso delle donne, spesso a giovani cresciute in istituzioni di carità, fornite di un'attestazione di integrità morale e poco altro<sup>164</sup>. Lo stipendio era d'altra parte misero, 334 lire annue<sup>165</sup>. Gli scrittori si confermano appartenere evidentemente ad una classe sociale più elevata. A proposito di questo dato, si può citare quanto Pertici scrive negli *Appunti sulla nascita dell' "intellettuale" in Italia*: “fino alla fine del secolo, e specialmente per coloro che provengono da strati sociali medio – bassi, la professione dell'insegnante ginnasiale e liceale è quella che più spesso affianca un'attività letteraria di poeta, di romanziera, di critico e giornalista di cultura”<sup>166</sup>: attraverso la banca dati si può notare che coloro tra coloro che svolgono almeno per un periodo della loro vita la funzione di insegnante ci sono per lo più i romanzieri figli di commercianti, impiegati, insegnanti stessi e medici. Solo due risultano avere origini nobiliari: gli scrittori che intraprendono la carriera di insegnanti sono quindi tendenzialmente collegati alla piccola - media borghesia, ma restano comunque estranei alla leggendaria miseria del maestro elementare<sup>167</sup>.

Un'altra figura dedicata all'insegnamento ma socialmente molto distante da quella dei maestri elementari è quella del professore universitario, anche se nelle categorie statistiche dei censimenti non sono differenziati. I professori universitari nella banca dati sono quattro: Anton Giulio Barrili, Luigi Capuana, Domenico Ciampoli e Michele Lessona, più Augusto Levi di cui non si sono recuperate molte notizie. Emilio De Marchi insegnerà all'Accademia scientifica letteraria di Milano e Enrico Castelnuovo alla Scuola Superiore di Commercio di Venezia. Anche in questo caso, quella dell'insegnamento, può essere una professione stabile oppure solo temporanea; sono però soltanto tredici gli autori che risultano essersi dedicati espressamente all'insegnamento o ad una professione che ha a che fare esclusivamente con il

<sup>163</sup> Ida Baccini (1850 – 1911) è un'autrice di opere educative e di manuali didattici. Nella banca dati è censita per 3 romanzi, pubblicati a Firenze tra il 1885 e il 1899.

<sup>164</sup> S. Soldani, *Maestre d'Italia*, in A. Groppi, *Il lavoro delle donne*, op. cit., pp. 365 e ss. Sullo stesso argomento e della stessa autrice, *Nascita della maestra elementare*, in *Fare gli italiani: scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, volume I, *La nascita dello stato nazionale*, op. cit., pp. 67 – 129.

<sup>165</sup> Ivi, p. 396.

<sup>166</sup> R. Pertici, *Appunti sulla nascita dell' "intellettuale" in Italia*, in C. Charle, *Gli intellettuali nell'Ottocento*, op. cit. p. 326.

<sup>167</sup> Il maestro e le sue miserande condizioni sono leggendarie e diventano spesso oggetto d'interesse per gli stessi romanzieri: nella banca dati si contano 14 romanzi che contengono la parola “maestro” e le sue varianti nel titolo (*Il romanzo del maestro di scuola*, *il romanzo d'un maestro*, *il romanzo di una maestra* e *Il romanzo della maestrina*, nonché *un maestro da romanzo*, per citare alcuni esempi), e molti altri saranno gli insegnanti elementari dai destini difficili negli altri romanzi: senza citare il notorio *Cuore*, anche *La colpa di Bianca* di Gaetano Carlo Chelli, *Civiltà d'oro* di C. Zanotti, *Bel riposo* di Maria Tarugi sono romanzi che narrano le vicende non esaltanti della vita di una maestra o di un maestro. Cfr G. Bini, *Romanzi e realtà di maestri e maestre*, in *Storia d'Italia, annali 4, Intellettuali e potere*, op. cit., pp. 1195 – 1224.

sistema scolastico.

Non sembra comunque che venga rilevata e decantata la compatibilità tra mestiere d'insegnante e attività letteraria, e comunque non era ritenuta un'attività bene remunerata<sup>168</sup>.

Si legge per esempio nella “Domenica del Fracassa” del 1885:

Un altro professore mi manda dodici sonetti sfornati ora ora della tipografia operia di Torino. I sonetti (sia lode al vero) non sono come opera d'arte una cosa molto perfetta. Ma chi può pretendere che un povero professore, ispirato dalla miseria, abbia il tempo e la voglia, se anche ne ha l'attitudine di scrivere de' bei sonetti. È falso, molto falso in questo caso il vecchio precetto, ricucinato in mille modi, per farlo parer nuovo, dai critici moderni: *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*. La fame non ha mai creato ch'io sappia, nessuna grande opera d'arte<sup>169</sup>.

Se vediamo la questione della professione con un sguardo interessato alle dinamiche tra generi, rileviamo che le insegnanti sono nove, sulle 30 scrittrici di cui si conosce almeno un lavoro. Ventiquattro si dedicano invece ad attività inerenti al mondo della stampa periodica. L'unica ad avere un mestiere completamente avulso dal mondo della letteratura è la Matilde Serao degli inizi, che – abbiamo già accennato - sarà per un po' di tempo un'impiegata del telegrafo: una professione che diventerà protagonista nel suo *Romanzo della fanciulla*, dove racconta la storia di Maria, allieva della scuola normale e impiegata del telegrafo<sup>170</sup>. È in realtà probabile che una parte consistente di queste donne non avesse necessità di lavorare per vivere, soprattutto dopo il matrimonio, e che, qualora invece dovesse farlo, compisse tutta una serie di attività non necessariamente riconosciute: negli epistolari di Verga e di Fogazzaro, ci sono diversi accenni a varie colleghe, più o meno note, che si fanno carico di lavori “secondari” come le traduzioni, senza che al di là del compenso fosse prevista una forma di riconoscimento. Nell'epistolario Verga – Capuana, si legge della tentata intercessione che il primo tenta presso il secondo perchè procuri un qualsivoglia impiego nella stampa a Evelina Cattermole<sup>171</sup>, autrice di romanzi sotto il nome di Contessa Lara: “Cercami” scrive Verga all'amico “presso il corriere della sera o se altro giornale purchè non sia il fanfulla, un'occupazione, che fruttasse qualche cosa sia scrivendo racconti e bozzetti, o traduzioni dall'inglese, dal francese o dallo spagnuolo, e ciò per conto di una persona che merita tutto l'interesse tuo e mio, e quello di tutta la gente di cuore (...) ho letto bellissimi versi di lei, ed è dispostissima a lavorare come una negra per guadagnarsi onestamente la vita”<sup>172</sup>. Anche se si

<sup>168</sup> Secondo la Tabella che si ritrovane nel *Manuale di legislazione scolastica* i professori del Ginnasio e del Liceo si dividevano in tre classi (per anzianità) e in tre tipologie (titolari, Reggenti, Incaricati): i salari più consistenti erano destinati agli appartenenti alla prima classe dei licei (2640 lire), mentre guadagnava di meno in assoluto (1008) un incaricato di 3° classe al ginnasio. B. Amante, *Manuale di legislazione scolastica vigente ovvero raccolta di leggi, regolamenti, circolari e programmi sulla pubblica istruzione emessi dal 1860 a tutto il 1870 e coordinati alla legge fondamentale (Casati) del 13 novembre 1859*, Roma, Stamperia Reale, 1880, p. 316.

<sup>169</sup> DF, 25 marzo 1885, n. 13, *Conversazioni domenicali*.

<sup>170</sup> Cfr M. L. Oldorisio, *Le impiegate del ministero delle poste* in A. Groppo (a cura di), *Il lavoro delle donne*, op. cit., p. 386.

<sup>171</sup> Evelina Cattermole Mancini nasce a Firenze nel 1849. Collaboratrice di diverse riviste, “Fanfulla”, “Cronaca Bizantina”, il “Capitan Fracassa”, l’ “Illustrazione italiana”. È presente nella banca dati per tre romanzi. Scrive anche poesie, novelle e opere per l'infanzia.

<sup>172</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit. Lettera di Verga a Capuana del luglio 1879, pp. 88-89.

possono trovare generiche attestazioni di diffidenza rispetto ad un ruolo che non veniva ritenuto del tutto confacente, la donna giornalista era un elemento normalmente tollerato: per esempio, anche in una rivista conservatrice come la “Nuova Antologia”, riconosce, recensendo un libro di Ida Baccini, *Le future mogli*, in cui la scrittrice si scaglia contro la “signorina giornalista”, che si tratta di una mera questione alimentare e le stigmatizzazioni a prescindere, per quanto condivisibili, non avrebbero risolto<sup>173</sup>. Anche in un racconto della Contessa Lara, la stessa per cui Capuana si preoccupava di trovare un impiego, pubblicato nel “Fanfulla della Domenica” del 1891, la protagonista è una giornalista infaticabile che mantiene nonna e fratellino con i suoi “pezzi di cronaca”. Fortunatamente il matrimonio con un altro giornalista la metterà fuori dai guai.

Per quanto riguarda la variabile temporale ovvero i cambiamenti che avvengono nelle carriere dei vari autori a seconda della data di nascita, si è tentato di individuarli con lo stesso metodo utilizzato per la professione del padre. In primo luogo si è considerato il decennio di nascita (tabella 4).

<sup>173</sup> Cinicamente, il recensore della “Nuova Antologia” contesta all'autrice de *Le future mogli* una certa dose di superficialità: “Altrove la Baccini si scaglia contro la 'signorina giornalista', piaga moderna, senza dubbio, che vorremo vedere scomparire al più presto. Ma, di nuovo: quello è il male, e siamo d'accordo; ora, qual è il rimedio? L'autrice scrive che alle giornaliste 'è parso molto più divertente l'inventare una corrispondenza da Londra, che ricucire un calzino logoro!'. Da capo: ricucendo il calzino non si ha pane, inventando la corrispondenza, qualche volta sì; e nella maggior parte dei casi non è quistione di scegliere un'occupazione più o meno divertente, è quistione di pane. Le maestre disadatte, le giornaliste in genere sono un guaio; ebbene, suggerite loro un altro mezzo di procacciarsi da vivere” (NA, 1895, v. 56, pp. 785-786, *Bollettino bibliografico*).

Tabella 4

Autori decenni (numero autori / numero autori di cui si conosce la professione)	Nobile	Pubblicista	Insegnante	Funzionario	Impiegato	Giurista	Artista	Drammaturgo	altro
Autori nati negli anni 10-20 (17/16)	1	11 (68%)	5 (31%)	3	4 (25%)	1		4	1
Autori nati negli anni 30 (19/16)	3	12 (75%)	6 (37,5%)	5	4 (25%)	1	1	1	1
Autori nati negli anni 40 (44/34)	3	25 (76%)	8 (24%)	3	6 (18%)	4	2	5	3
Autori nati negli anni 50 (44/39)	1	29 (74%)	13 (28%)	5	8 (20%)	7	2	5	5*
Autori nati negli anni 60-70-80 (49/39)	5	31 (79%)	11 (28%)	2	3 (8%)	1	1	2	6

A partire dagli autori nati degli anni quaranta aumenta di parecchio la cifra nella colonna “altro”: bisogna specificare che è proprio a partire da questo momento che compare la professione di “conferenziere”.

Se utilizziamo l'altro sistema, come già è stato fatto per la professione del padre, ovvero prendiamo in considerazione gli autori che pubblicano nei vari decenni, la situazione che si profila per le professioni principali è quella illustrata nella tabella 5.

Tabella 5

	Pubblicisti	Insegnanti	Impiegati	Funzionari	Drammaturghi
Autori che pubblicano negli anni 70 (87/70)	47 (67%)	24 (34%)	18 (25%)	10 (11%)	10 (14%)
Autori che pubblicano negli anni 80 (134/108)	72 (67%)	35 (32%)	21 (19%)	15 (12%)	15 (14%)
Autori che pubblicano negli anni 90 (160/129)	95 (74%)	37 (29%)	21 (16%)	14 (10%)	13 (12%)



L'interpretazione che si può dare a questi dati è che sin dall'inizio la maggior parte degli autori che si occupa in maniera più o meno stabile del romanzo ha normalmente un rapporto continuativo con il mondo della carta stampata, ed è una tendenza che sembra assumere una consistenza più stabile verso la fine del secolo. Le altre professioni non subiscono variazioni significative, se non quella degli impiegati, il cui numero cala vistosamente in entrambe le tabelle. Difficile dire se questa tendenza sia sintomatica di una qualche forma di professionalizzazione.

Naturalmente per sincerarsi della significatività di alcuni fenomeni è più adeguata un'ottica ravvicinata alla carriera del singolo autore. Se prendiamo come dato di fatto che praticamente tutti gli autori del campione ristretto della banca dati, hanno la necessità di praticare almeno un altro mestiere per garantirsi un salario, potremmo chiederci se questo cambia per gli autori che pubblicano molti romanzi, cioè che hanno un'effettiva carriera come romanzieri o che si avvicinano a questa realtà più degli altri. Se prendiamo in considerazione i tredici romanzieri che pubblicano più di 30 romanzi nella loro vita, bisogna in primo luogo rilevare che buona parte della loro produzione è afferente al XX secolo (cinque sono nati negli anni settanta). Tra costoro ci sono comunque tre insegnanti, due, Francesco Mastriani e Anton Giulio Barrili sono però i più "anziani" del gruppo e il terzo è Ugo Mioni, che è anche un prete. Oltre a loro si possono contare Giulio Piccioni che è anche un disegnatore, e Salgari che fa l'impiegato ad inizio carriera per poi dedicarsi interamente al romanzo. Tenendo conto che la metà di questi autori sono donne, sembrerebbe che tutti gli altri romanzieri multi produttivi abbiano carriere o del tutto votate alla narrativa o al massimo comprendenti collaborazioni a vario titolo nelle riviste (ma nel caso di Carolina Invernizio e di Francesco Mastriani per esempio si tratta di due faccia della stessa medaglia, perché i romanzi erano prima pubblicati nelle riviste e poi in volume).

Chi non si occupa in maniera così specifica di romanzo, ovvero una buona parte di coloro che sono censiti nella banca dati, hanno carriere molto variegata. Anche i pubblicisti, che sono i più numerosi (raggiungono quasi il 60%), conoscono vite lavorative poco stabili: non sono molto significativi in percentuale coloro che sono stati classificati come pubblicisti semplici (28 su 125), ovvero persone che sembrano avere come unica forma di sostentamento un lavoro all'interno del mondo della stampa, attraverso una delle variegata mansioni possibili (giornalista, collaboratore, redattore, direttore di giornale). È evidente che la singola attività di scrittore - romanziera non basta per garantire un'entrata e che la scrittura narrativa deve essere accompagnata da tutta una serie di altre esperienze lavorative più remunerative ma non troppo stabili: come talvolta si legge nelle lettere di Verga e Capuana, che erano tra i più convinti fautori della carriera nella narrativa, gli scrittori lavorano per pagarsi la possibilità di praticare la scrittura narrativa. Quello che è interessante rilevare è come gli scrittori si

muovano all'interno dei vari ambiti e come queste attività condizionino sia la loro percezione del romanzo e delle sue utilità sociali, sia – di conseguenza – la loro posizione all'interno del campo letterario.

### *I pubblicisti: il lavoro nella stampa tra demonizzazione e sopravvivenza*

“Pubblicista” è un termine molto vago, ma lo si è scelto per definire la categoria dei “lavoratori della stampa” perché, oltre ad essere neutro nei confronti delle varie specializzazioni, è utilizzato in maniera consistente anche dai contemporanei. De Gubernatis lo usa indistintamente e più spesso della parola “giornalista”, sia nelle edizioni italiane che francesi dei suoi dizionari. Per pubblicista abbiamo inteso qualcuno che abbia una frequentazione abbastanza consistente con il mondo della stampa, in uno degli eventuali ruoli possibili: redattore, cronista, direttore, corrispondente, collaboratore, fondatore. Sotto questo punto di vista è particolarmente utile il libro di Teodoro Rovito, uscito prima nel 1907 e poi nel 1922, intitolato *Letterati e giornalisti italiani: dizionario biobibliografico*. In genere la maggior parte dei repertori che si preoccupavano di raccogliere biografie di scrittori e giornalisti avevano come interesse principale quello di mettere in luce la loro carriera nella carta stampata, elencando i periodici a cui il singolo autore aveva inviato articoli, corrispondenze o interventi e le varie mansioni che aveva ricoperto. Quindi, tenendo conto delle consuete problematiche (cioè del carico di equivocità che c'è dietro ad ogni definizione e della rappresentatività di tipologie a tratti artificiali), si può provare ad analizzare le differenze delle diverse figure all'interno del mondo della carta stampata in rapporto con il romanzo.

Nel campione piccolo 114 autori su 210 risultano aver avuto mansioni più o meno continuative nella stampa. Collaboratore è il termine base con il quale gli stessi Rovito e De Gubernatis indicano coloro che prestano la loro opera ad una rivista o ad un quotidiano (108 autori su 114 hanno questa etichetta): si tratta presumibilmente di un lavoro che può essere occasionale oppure più o meno continuativo ma che non prevede la presenza fissa in redazione, che però spesso era un organismo altrettanto fluido e composto da pochi elementi. Il termine redattore è d'altra parte molto meno diffuso, anche all'interno del repertorio di Rovito che pure data 1922, e dove si può trovare più facilmente la definizione “giornalista”<sup>174</sup>.

Per capire cosa fosse e come si avviasse una “collaborazione” ad una rivista basta gettare un occhio alle lettere che gli scrittori del periodo si scambiavano tra loro. Gli epistolari sono colmi di richieste e proposte di collaborazione: per esempio Farina, che è redattore della “Rivista Minima” implora lo stesso De Gubernatis di inviare qualcosa di suo e di sollecitare amici e conoscenti facendo altrettanto<sup>175</sup>, e poi chiede al collega di proporlo per una collaborazione

<sup>174</sup> Cfr G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato*, op. cit., p. 87.

<sup>175</sup> Farina scrive: “Poiché col nuovo anno la Minima, come avrai visto, diventerà una vera rivista, uscirà in volume nel sesto della metà del presente, cioè in 16°, ed avrà 80 o più pagine. Rischio anch'io fatica e denari, e non pochi, sperando che mi vengano in aiuto pubblico ed amici, quello associandosi, questi collaborando. Conto

con una rivista inglese, che doveva consistere nella pubblicazione di qualche novella già pronta<sup>176</sup>. Lo stesso esempio si trova nelle lettere che a De Gubernatis scrive Carlo Del Balzo: il giovane autore sta fondando al “Rivista Nuova” per risollevare le sorti letterarie di Napoli<sup>177</sup>. Matilde Serao propone a Vittorio Bersezio la novella del “Prof. Francesco Terranova” che “desidererebbe allargare il cerchio della suo lavoro proficuo” e che si propone “di lavorare ad articoli critici, storici o semplicemente letterari”<sup>178</sup>. Neera, al momento della fondazione di “Vita Intima” interpella il napoletano Roberto Bracco, giornalista e più tardi autore teatrale di successo per avere mensilmente un *Corriere di Napoli*, ma anche i più noti Ferdinando Martini e Giovanni Verga, che dovevano essere sommersi di richieste di collaborazione<sup>179</sup>. Vittorio Pica, stimato critico che tiene una corrispondenza con la stessa Neera, scrive nel *post scriptum* di una lettera nel 1896: “Voi che siete collaboratrice assidua di *Natura e arte* potreste darmi informazioni esatte su questa rivista. Io sarei disposto a darle una serie di medaglioni di moderni poeti francesi, belgi, inglesi, spagnoli e portoghesi, purché mi venissero pagati discretamente e sopra tutto sicuramente”<sup>180</sup>. Giuseppe Giacosa, una volta diventato redattore fisso della parte culturale del “Corriere della sera” coinvolge il suo amico Fogazzaro, che fino a quel momento si era tenuto lontano dalla stampa periodica<sup>181</sup>.

La natura di queste collaborazioni è la più varia, perchè d'altra parte la definizione delle mansioni all'interno di un giornale è ancora piuttosto labile. Se alcuni si avviano ad essere dei cronisti e dei redattori, ed altri esercitano la professione del critico in ambiti sufficientemente specializzati (per esempio Capuana critico teatrale a “La Nazione”, Depanis critico letterario della “Gazzetta”, e Guglielmo Anastasi che si occupa di drammaturgia nel “Caffaro” di Genova), per una buona parte degli autori la collaborazione giornalistica è un contiguo con

sopra di te, molto: anzi spero di avere qualche cosuccia di tuo, fosse anche pochissimo, pel 1° numero che uscirà il 15 gennaio. Fruga in quei tuoi cassetti dove nascondi <e> dimentichi il fatto tuo; ci troverai delle cose di valore. Potresti tu annunciare in qualche periodico questa trasformazione della Minima? E sopra tutto potresti procurarmi la collaborazione di qualcuno degli amici tuoi vecchi, di quelli che ritrovavi ben disposti per te quando avevi tu la Rivista Europea? O ti è almeno rimasto in mano un elenco delle brave persone che collaboravano teo e di quelle che ti pagavano l'associazione?” (D. Manca (a cura di) *Carteggio Farina – De Gubernatis*, op. cit., lettera di Farina a De Gubernatis del 18 dicembre 1878, p. 78)

<sup>176</sup> Farina scrive “Ho inteso, od ho letto, non so dove che tu collabori in un giornale inglese a cui hai procurato pure la collaborazione del Massarani, del Villari, del Bonghi e d'altri. Tra tanta gente così valorosa io mi faccio piccino ed arditello tanto da manifestarti un mio vivo desiderio, quello cioè d'essere io pure un collaboratore di quel giornale per la parte novelle. Avrei, come sai, molto materiale pronto; basterebbe che i signori compilatori si dessero la briga di scegliere e di tradurre. Tu stesso già consigliavi all'Atheneum di tradurre qualche mio racconto, se non isbaglio; e sai come, dopo aver avuto per sicura la traduzione di due miei romanzi in inglese, un malanno toccato alla traduttrice facesse andare a monte ogni cosa. Intanto io avevo perduto altre occasioni che mi si offrivano. Non si potrebbe per tuo mezzo, fare qualcosa ora? Mi pare che questo darebbe uno spintone garbato alla mia inerzia. Basta; io ho detto; ora fa tu, se vuoi e se ti pare che convenga” (lettera di Salvatore Farina ad Angelo De Gubernatis, del 25 dicembre 1878, in Ivi, p. 80).

<sup>177</sup> Lettera di Carlo del Balzo ad Angelo de Gubernatis, del 25 febbraio 1879, in P. Villani, *Carlo del Balzo tra politica e letteratura: contributi al dibattito sul realismo*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2001, p. 238.

<sup>178</sup> Lettera di Matilde Serao a Vittorio Bersezio del luglio 1880, in R. Melis, *Ci ho lavorato col cuore 24 lettere: di Matilde Serao a Vittorio Bersezio*, op. cit., p. 387.

<sup>179</sup> A. Arslan, *Un progetto culturale e il suo fallimento: “Vita intima” 1890- 1891*, in S. Franchini (a cura di), *Donne e Giornalismo*, op. cit., p. 216. Altre richieste di collaborazione riguarda Ferdinando Martini.

<sup>180</sup> F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo in Italia*, op. cit., Lettera di Vittorio Pica a Neera del 17 ottobre 1896, p. 151.

<sup>181</sup> A. Fogazzaro, G. Giacosa, *Carteggio*, op. cit., Lettere del gennaio febbraio 1893, pp. 203 e seguenti.

l'attività letteraria. Nei giornali infatti trovano posto le novelle e i bozzetti che vengono successivamente raccolti in volume e che spesso sono parte preponderante della produzione di un autore di narrativa del periodo. Verga e Serao per esempio scrivono con continuità novelle per le riviste e vengono remunerati per questa loro attività, che è la parte centrale della loro quotidianità lavorativa, come si intuisce dai loro epistolari.

In un sistema così fluido quello che conta maggiormente è riuscire a sfruttare al meglio le varie possibilità: per gli autori è importante mantenere legami informali con le varie redazioni perché quello su cui possono contare è il peso del loro nome nel sistema letterario, per vederlo al migliore offerente. Giulio Salvadori, critico, poeta, novelliere che non fa parte degli autori della banca dati ma con loro divide spazi e interessi (infatti nel suo epistolario si trovano lettere a Fogazzaro e Capuana), accetta la proposta di collaborazione che Giuseppe Chiarini, all'epoca direttore della "Domenica del Fracassa", gli propone ma vuole sin da subito sapere a quali condizioni, cioè "se non solo la *Domenica* ma anche il *Fracassa*, lasciano mani libere ai collaboratori"<sup>182</sup>. Nella lettera successiva Salvadori propone a Chiarini una novella, che se non gradita, si riservava di proporre altrove<sup>183</sup>. Anche nelle lettere che si scambiano Verga e Capuana si trovano diversi episodi di novelle e racconti rimbalzati da una rivista all'altra, o da una rivista ad un editore. Queste informalità lascia comunque spazio ad tutta una serie di fraintendimenti e conseguenti litigi, come per esempio quello tra Verga e Martini<sup>184</sup>, tra Matilde Serao e Vittorio Bersezio<sup>185</sup> e tra Salvatore Farina e il Protonotari, direttore della "Nuova Antologia"<sup>186</sup>.

L'interesse dei redattori delle riviste va invece in senso opposto e la richiesta di collaborazioni unilaterali o comunque meno evasive è anche dovuta al fatto che normalmente erano retribuite. Matilde Serao chiede pacatamente ma ottiene un compenso per le novelle che pubblica sul finire degli anni settanta nella "Gazzetta Letteraria"<sup>187</sup> e Neera per convincere Verga a collaborare con la sua "Vita intima" gli fa prevedere un piccolo ma sicuro compenso<sup>188</sup>.

<sup>182</sup> Lettera del dicembre 1884 a Giuseppe Chiarini, in G. Salvadori, N. Vian (a cura di), *Lettere*, op. cit., 1976, p. 77.

<sup>183</sup> Giulio Salvadori scrive: "Se non vuol pubblicare la novella che le mandai, faccia pure. Verrà un amico a prenderla all'ufficio: ed io ne disporrò diversamente" (Ivi, p. 78).

<sup>184</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit. Lettera di Giovanni Verga a Ferdinando Martini del marzo 1882, pp. 128 e ss. Verga, in contatto con Ferdinando Martini per sei articoli da inviare al "Fanfulla della domenica", prende accordi allo stesso tempo con la "Domenica Letteraria" di Baldassare Avanzini, e si trova a dover gestire la pubblicazione di due racconti simultaneamente "nella medesima città e su due giornali letterari entrambi", circostanza che fa infuriare Martini. .

<sup>185</sup> Lettera di Matilde Serao a Vittorio Bersezio del 12 aprile 1879 n R. Melis, *Ci ho lavorato con cuore 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio*, op. cit., p. 374. Matilde Serao aveva una doppia collaborazione con la "Gazzetta" di Bersezio e il "Risorgimento" che era un quotidiano torinese, che aveva pubblica sei appendici a suo nome.

<sup>186</sup> Salvatore Farina interrompe la sua collaborazione decennale con la "Nuova Antologia" per circa nove anni dopo il 1889, per aver promesso contemporaneamente il suo racconto *Don Chisciottino* al Protonotari e a Gandolin (ovvero Vassallo) del "Don Chisciotte". La notizia si trova in E. Villa, *Salvatore Farina: dalla "Rivista Minima" alla "Nuova Antologia"* in D. Manca (a cura di), *Salvatore Farina. La figura e il ruolo a 150 anni dalla nascita: atti del convegno Sassari – Sorso 5/8 dicembre 1996*, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 2001, p. 360.

<sup>187</sup> Lettera di Matilde Serao a Vittorio Bersezio del 20 gennaio 1879, in R. Melis, *Ci ho lavorato col cuore 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio*, op. cit., p. 371.

<sup>188</sup> Lettera di Neera a Giovanni Verga, in A. Arslan, *Un progetto culturale e il suo fallimento*, op. cit., p. 219.

Ma il fatto di poter essere pagati o meno dipende dalla posizione di ogni autore: Fogazzaro nel 1892 intende e può rinunciare ad una parte del compenso pur di rimanere anonimo. Ma quando Verga sottopone all'attenzione di Treves le novelle di due giovani e scrive: “Vi ho spedito sotto fascia e raccomandata una delle novelle del Giunta di cui vi feci cenno. Il Giunta è giovane che può fare e molto, e tanto lui quanto il Mascari sarebbero lietissimi di trovare ospitalità nei vostri giornali, e sarebbero a sufficienza ricompensati di ciò solo. Se vi piace ditemi qualche cosa per loro o scrivete direttamente a Napoli”<sup>189</sup>.

Queste attività, le “piccole cose” di cui parla lo stesso Verga alla sua famiglia, sono il corroborante dell'attività del romanziere: non propriamente giornalisti o cronisti, i collaboratori si prodigano nell'inviare pezzi di vario tipo alle riviste sia per procacciarsi un mantenimento sia per guadagnare quanto più possibile spazio e attenzione nel mondo letterario.

Alcuni autori hanno però ruoli molto più definiti all'interno del mondo della carta stampata: almeno 42 autori hanno fondato almeno un periodico nel corso della loro carriera, il che non è stupefacente visto il carattere artigianale ed estemporaneo perché legato a questioni politiche che caratterizzava la stampa periodica<sup>190</sup>. Un numero simile (46) risulta aver assunto ruoli direttivi. Conservando la terminologia che si ritrova nei repertori di De Gubernatis e Rovito, sette autori sono stati definiti corrispondenti (normalmente dalla capitale, da una città estera, dalle colonie e più raramente da un evento di particolare portata, come la Comune: non esistevano ancora i corrispondenti fissi).

La prima nota interessante è che non sembrerebbe che ci sia una reale incompatibilità tra il lavoro di romanziere, anche molto produttivo, e un ruolo di responsabilità nella stampa. Gli autori del campione piccolo hanno ricoperto il ruolo di direttore delle più svariate pubblicazioni: quotidiani che per gli standard dell'epoca poteva definirsi nazionali (o di eco nazionale) come “La Nazione” di Firenze di Edoardo Arbib, “Il diritto” di Roma di Emanuele Baccio Maineri; altri quotidiani di ambito più locale come “La gazzetta di Parma” gestita dal parmense Parmenio Bettoli, “La Gazzetta di Venezia” di Luciano Zuccoli, “La stampa” sempre della città lagunare, diretta da Enrico Castelnuovo, “La Sicilia centrale” di Luigi Marrocco di Prima; giornali letterari come “la domenica letteraria” o “il Fanfulla della domenica” che

<sup>189</sup> G. Verga, *Lettere scelte*, op. cit., Lettera di Giovanni Verga a Treves del 17 gennaio 1876, p. 42.

<sup>190</sup> V. Castronovo, *Stampa e opinione pubblica nell'Italia liberale*, op. cit. p. 63. Al di là della politica fondare un periodico letterario sembrava un buon sistema per affrettare l'affermazione di una corrente. Non solo si trovano progetti di periodici letterari negli epistolari degli autori (Verga parlerà a Capuana del progetto di fondare una rivista, condiviso da De Roberto nel 1887, vedi G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., lettera di Verga a Capuana del 19 ottobre 1887, p. 281) ma anche nei romanzi che hanno come protagonisti i romanzieri la fondazione di un periodico è un'opzione non trascurabile; per esempio Ugo Valcarengi, che nel 1894 pubblica *Dedizione*, fa immaginare al suo protagonista romanziere, sostenitore del “documento umano”, un periodico “per svolgere tutto quel programma di battaglia. Egli avrebbe combattuto per l'arte vera e per i veri artisti” (U. Valcarengi, *Dedizione: romanzo*, Milano, Dumolard, 1894, p. 353). Ne *La discesa di Annibale* di Onorato Fava, del 1891, il protagonista, che non ha un indirizzo artistico preciso, invece pensa di fondare un giornale per “scuotere l'indolenza del pubblico per ottenere che s'interessasse all'arte, all'arte divina che dà tante emozioni e soddisfazioni” (O. Fava, *La discesa di Annibale*, Milano, Treves, 1891, p. 73).

saranno per un certo periodo nelle mani di Anton Giulio Barrili e di Luigi Capuana; ebdomadari e mensili di varia natura tra cui “Cordelia” e “Margherita”, entrambi giornali femminili diretti da due autrici di punta; pubblicazioni meramente politiche come “Combattiamo!” che il garibaldino Ulisse Barbieri dirige negli anni ottanta, oppure “La battaglia” e “La folla”, periodici socialisteggianti diretti da Paolo Valera; fino a tutta una serie di prodotti di cui è difficile ricostruire il peso, la durata e la diffusione: la “Cronaca dei tribunali” di cui è direttore Giuseppe Alessandro Giustina, romanziere veneto installato a Torino con una decina di romanzi nel curriculum, “Il Giornale dei bambini”, di cui si occupa la scrittrice Emma Perodi, “L'amico”, fondato e diretto dal prolifico Ugo Mioni.

Ci sono alcune variabili interessanti da notare a proposito di questi scrittori che giungono a ruoli di responsabilità organizzativa, almeno per un certo periodo nella loro carriera. Gli autori che ricoprono il ruolo direttivo, di qualsivoglia tipo, hanno una media di 15 romanzi in carriera e di 7 nel periodo considerato, che è più alta di quella degli autori del campione piccolo nel complesso (più di 11 in carriera e 6 nel periodo considerato); di poco più alta anche degli autori che sono stati classificati semplicemente come pubblicisti e di coloro che risultano aver avuto almeno un piccolo ruolo nelle istituzioni scolastiche (13 romanzi in media in carriera e 6 nel trentennio). Questo potrebbe essere interpretato nel senso che una carriera ben impostata all'interno del mondo della stampa non impedisce e non ostacola ma favorisce l'attività del romanziere. Coloro che hanno fondato un periodico, che nella loro carriera hanno guidato personalmente la nascita di un'iniziativa editoriale, hanno una media di quasi 18 romanzi nel corso della loro vita e di 8,5 nel trentennio. Anche la media delle edizioni dei romanzi è leggermente più alta per questi romanzieri: si passa da una media di 2,8 edizioni per tutti i romanzi pubblicati da tutti gli autori del campione ristretto, ad una media di tre e mezzo considerando tutti i romanzi pubblicati da coloro che risultano direttori di giornali e riviste, sempre all'interno del campione piccolo; per quanto riguarda i fondatori di periodici la media invece è leggermente inferiore (2,4) ed è uguale a quella dei romanzieri del campione piccolo che risultano essere insegnanti<sup>191</sup>.

Abbiamo già specificato che le carriere dei romanzieri di media portata sono normalmente rimbalzanti tra una cattedra scolastica e la redazione di un giornale, quindi molti di questi autori fanno parte delle due categorie (insegnanti e pubblicisti). In ogni caso, si può sintetizzare che, esattamente come per gli editori Treves e Sonzogno aver ramificato l'attività in tipologie differenti di pubblicazioni permetteva di sfruttare tutte le possibilità date dall'espansione del commercio letterario, anche per gli autori avere una certa dimestichezza con i “mass media” aiutava a sviluppare carriere più continuative e produttive<sup>192</sup>.

<sup>191</sup> Cfr G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzione e mercato*, op. cit., p. 246.

<sup>192</sup> Si tratta del “duplice status” di cui parla Pierre Bourdieu: “l'identità proclamata permettere per esempio di accettare tutti i mestieri cosiddetti minori “di sussistenza” offerti dalla professione stessa – come quelli di lettore o di correttore presso case editrici – o da istituzioni connesse, giornalismo, televisione, radio. Questi lavori, dei

### *Il giornale ucciderà il libro*

Rovesciando l'impostazione che si è data a questo lavoro e considerando gli autori presenti per la loro produzione al completo e non solo in quanto scrittori di romanzi, tra le altre cose, potremmo dire che una certa quantità di pubblicisti e di addetti del mondo della stampa si dedicano in contemporanea al romanzo: anche quella dei "pubblicisti" è una categoria in via di definizione ed è probabile che per molti dei nostri romanzieri ci fosse una sorta di senso di appartenenza multipla. Resta interessante capire se ci fossero più romanzieri che facevano i pubblicisti per vivere o più pubblicisti che di tanto in tanto scrivevano un romanzo. Allo stesso modo ci si può chiedere se il romanzo influenza il giornalismo o viceversa, perché è intuibile che la scrittura giornalistica di cui tutti questi autori facevano quotidianamente uso ha fortemente influenzato sia il sistema di produttivo del romanzo (e non solo tecnicamente con la creazione dell'appendice narrativa dei giornali) sia la scala di valori con cui un romanzo poteva essere giudicato all'interno della gerarchia dei generi. Come scrive Dario Papa, che è il direttore del "Il secolo" nella fase crescente della sua fortuna "il giornalismo ha prodotto una vera e grande rivoluzione" e "dietro al suo carro si sono messe in fila tutte le forme vive e vitali del pensiero: il romanzo, il dramma, la critica, l'arte, sono divenuti suoi alleati e collaboratori potenti"<sup>193</sup>

In primo luogo, le identità multiple: se c'è in Italia un romanziero "degnò" di questo nome è Anton Giulio Barrili, un titolo meritato per produzione, quote di vendita, pubblicità e riedizioni (Gino Raya lo definisce "il primo romanziero di professione della nuova Italia"<sup>194</sup>). Ma la sua identità di scrittore non è del tutto sbilanciata verso la narrativa, come si potrebbe pensare. Il giornale del suo editore, l' "Illustrazione Italiana" gli dedica un profilo negli anni settanta, intitolato *Italiani viventi*, in cui Pompeo Molmenti mette in luce la compresenza di giornalismo e istanze patriottiche nel debutto della sua carriera: "a diciott'anni incominciò a scrivere su pei giornali letterari, o di cose letterarie su giornali politici. A ventidue anni era compilatore della *Nazione* di Genova con Nino Bixio e l'Arduino; a ventitrè soldato volontario dell'esercito regolare, fece la campagna del 1859, e nel 1860 entrava come direttore al *Movimento*. Milita da capo nel 1866 in Tirolo; il 1867 nell'agro romano. Salvo questi intervalli guerreschi, fu sempre giornalista, e sempre coraggioso, impaziente di spingere il Governo e di precederlo"<sup>195</sup>. Barrili viene interpellato anche come "giovane scrittore" e "giovane

quali tutte le professioni artistiche hanno un equivalente (...), hanno il pregio di collocare coloro che lo svolgono nel cuore del *milieu*, là dove circolano le informazioni che fanno parte della competenza specifica dello scrittore e dell'artista, dove si stabiliscono relazioni e si acquisiscono protezioni utili per accedere alla pubblicazione e dove si conquistano talvolta le posizioni di potere specifico" (P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 302).

<sup>193</sup> D. Papa, *Il giornalismo. Rivista estera e italiana*, Verona, 1880, pp. 408 – 409, citato da A. Asor Rosa, *Il giornalista: un mestiere difficile*, in *Storia d'Italia, Annali IV, Intellettuali e potere*, op. cit., p. 1229.

<sup>194</sup> G. Raya, *Storia dei generi letterari: il romanzo*, op. cit., p. 239.

<sup>195</sup> IL, 1 novembre 1874, n. 1 e 2, *Italiani viventi: Anton Giulio Barrili*. Ripubblicato in P. Molmenti, *Impressioni letterarie*, op. cit., p. 143.

romanziera”. Nell'aprile 1881, anche la “Gazzetta Letteraria” parla dell'*Undecimo comandamento* e del suo autore Anton Giulio Barrili, descritto come “romanziera fisiologo, che sta la parte più bella del cuore umano, l'osservatore delicato, il creatore di caratteri simpatici, che dopo tanti anni ancora si ricordano come care conoscenze dei bei tempi andati”<sup>196</sup>. Barrili ha scritto 17 romanzi dal 1871 al 1881 ma qualche riga dopo la sua funzione all'interno del mondo letterario viene specificata così: “eppure quest'uomo è giornalista. Appartiene alla classe di quegli uomini che nascono, si può dire, con l'istinto del giornalismo; ha cominciato a scrivere per i giornali, che era ancora un ragazzo; ed anche oggi, tra un capitolo e l'altro di un nuovo romanzo, egli getta giù un articolo di fondo sulla riforma elettorale, o sulla ricostituzione dei partiti politici”. Ancora dieci anni più tardi, nel 1891, De Gubernatis lo definisce “romancier et journaliste”.

Eppure scorrendo le riviste nei trent'anni di cui ci stiamo occupando il rapporto stampa – narrativa non sembra così idilliaco. Il giornale rappresenta la novità incalzante, i contemporanei di Barrili si inquietavano di fronte alla prospettiva di un'avanzata estrema della stampa periodica che sembrava avere il potere di cancellare le vecchie abitudini, sia dal punto di vista della scrittura, sia per quanto riguarda la lettura. In un articolo del 1870, intitolato *La stampa e la civiltà in Europa*. Ricotti esprime quello che sembra l'atteggiamento generale verso un cambiamento epocale:

Onde, fatte sempre le debite eccezioni, scopronsi differenze sostanzialmente fra la stampa antica e la moderna. Quella è alquanto aristocratica, è fina, delicata, un po' servile e leccata, pecca per soverchio d'Arte, mira alla fama, all'avvenire; questa è democratica, grossolana frettolosa, interessata, appassionata; mira all'effetto, vuol ammassare denari e far colpo. Quella inclina a piacere a istruire, innalza l'animo, è retaggio di pochi; questa a guadagnare e muovere, abbassa l'animo, è di molti. Quella è più profonda e meditativa, questa più estesa e attiva.

Il discorso diventa ancora più comprensibile un paio di pagine dopo:

è proverbio francese, che la *nobiltà obbliga*: e certo se v'ha istituzione nobile è la stampa, che direttamente esprime quando di più alto è nel mondo il pensiero umano. Ma la stampa, e specialmente la periodica, adempie essa a' propri doveri, alla propria nobiltà? Quali difetti, pericoli, speranza e timori e rimedi la circondano? Avviene forse ora che il giornale uccida il libro, cosicchè al sapere calmo ordinato, disinteressando vada sostituendosi l'ostentazione di esso, e tanto si perda in profondità quanto s'acquisti in estensione? Lo scrivere in fretta, immaturamente, insieme colla smania di andare a' versi delle masse per spacciare meglio opere gettate in furia, non le corrompe, non ne abbassa il gusto e la morale? Le masse non corrompono poi esse medesima l'autore investendolo de' propri bassi istinti? La stampa, col diffondere l'istruzione e l'attività umana, coll'alzare l'intelligenza e il ben esse dell'umanità, che son servigi reali e sommi, non eccita essa troppo certe passioni, come la superbia che si tutto è adonta e attuo aspira, l'ambizione che non retrocede in faccia a nulla, l'invidia alle classi superiori che spinge a spese eccessive, la smania de' godimenti materiali che scalza le basi della Società, d'onde poi agitazioni politiche, suicidi, pazzie, dissenti economici, scioglimento de' più naturali affetti, vivere fittizio, tempestoso e fallace.

E mi sia lecito ancora un'ultima questione, qual sarà l'avvenire letterario dell'umanità di rincontro alla stampa, che la opprime omai di libri? Quando il numero loro sia divenuto sterminatissimo, lo spirito

<sup>196</sup> GL, 16 aprile 1881, n. 16, Anton Giulio Barrili.



umano non potrebbe esso ricadere per causa affatto contraria in quelle tenebre nel Medio Evo?

“Il giornale ucciderà il libro” è la traduzione di un'affermazione attribuita di Victor Hugo, che sembra essere particolarmente fortunata: Capuana la citerà ancora nella prefazione di *Libri e teatro*, uscito nel 1892<sup>197</sup>, e lo stesso farà D'Annunzio nell'intervista concessa ad Ojetti<sup>198</sup> nel 1894. Questi due autori volevano però smentire quello che l'articola della “Nuova Antologia” temeva: un quarto di secolo dopo il 1870, il libro non era morto.

E. Ricotti invece, nella sua analisi della situazione della stampa esplicita, oltre alla preoccupazione per le sorti del libro stampato, una serie di timori tipici del periodo: in primo luogo l'estensione ritenuta eccessiva di alcune competenze di cui fino a quel momento avevano goduto solo una porzione fortemente elitaria della popolazione, di cui evidentemente l'autore di questo brano era parte. L'accento all'“abbassamento morale” dovuto all'azione della stampa periodica è abbastanza tipico, specie nelle riviste che portano avanti istanze conservatrici: è il caso della “Rassegna Nazionale” che, nella persona del direttore Guido Fortebracci, pubblicherà un articolo che paragona i giornali ai condottieri mercenari che avevano prestato servizio per gli stati italiani dei secoli precedenti e li avevano condotti alla rovina<sup>199</sup>. Si tratta di un *topos* che si inserisce nella questione più ampia dell'azione della stampa, del libro e della scrittura sulla morale. Quello che è interessante mettere in luce in questo frangente è la polemica contro lo “scrivere in fretta” che la pratica giornalistica impone e che diventa un motivo di recriminazione che viene ripreso da diversi periodici in diversi momenti. La “Gazzetta letteraria” nel 1888 pubblica un articolo di Arnaldo Alberti<sup>200</sup>, scrittore presente nella banca dati grazie al suo romanzo *Perdizione* del 1893, intitolato “*Giornalismo quotidiano*: note caratteristiche in punta di penna in cui contesta l'affermazione di Emile Zola per la quale “la necessità quotidiana di scrivere in fretta, da per tutto e in ogni momento riesce a dare allo stile una mirabile pieghevolezza e una forma e una vivacità d'espressione che mancano nel lavoro lento e assiduo a tavolino”. Per Alberti, che si firma con il pseudonimo di J. Trebla, ciò non è condivisibile: “lo slegamento dei periodetti asmatici e sminuzzati fiacca l'energia della prosa, è vero invece che non mai come adesso si è rivelata strumento poderoso la penna giornalistica, anche se maneggiata male e in furia. Oggi il giornalismo dilaga e accoglie e sovrasta col fragore della sua corrente le infinite voci della vita moderna”.

<sup>197</sup> L. Capuana, *La crisi letteraria* introduzione a *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892, p. XXII.

<sup>198</sup> U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, op. cit., p. 316.

<sup>199</sup> Fortebracci scrive: “ora l'opera dei giornalisti somiglia a quella de condottieri in ciò che da principio è apparsa utile alla patria, ma in breve ci ha condotti a uno stato di abbassamento morale, velato e incosciente, simile a quello che fece la rovina dell'Italia nel secolo XV. Certo al principio del secolo noi eravamo costretti ad aspettare il verbo d'oltre alpe, e fu bene che verso il 48, uomini nostri provvedessero a questa necessità di lettura quotidiana, che corrisponde nel mondo moderno allo studio posto dagli antichi nell'ascoltare gli oratori. È anche certo che oggi si scrive comunemente in Italia molto meglio trenta o quaranta anni fa. Ma questo bene è poca cosa paragonato al male che fanno alcuni di questi soldati della penna, tramutando le battaglie della vita politica in scaramucce senza risultato e fuorviando l'opinione pubblica, invece d'illuminarla sulle più importanti questioni” (RN, 1890, v. 56, fasc. 1, *I condottieri e i giornalisti*).

<sup>200</sup> Arnaldo Alberti (1866 – 1896) nasce a Verona. Pubblica nel 1893 il suo unico romanzo, *Perdizione*.

L'articolista si lancia poi nell'analisi dello “stadio presente di una istituzione così umana e così inquieta nelle sue vicende”: nell'ordine commenta l'eccessiva specializzazione del giornale che comprende tutte le discipline, la velocità con cui è consumato e la “collaborazione del pubblico” che “contribuisce a far della pagina stampata quasi una lamina sonora ripercotente le voci del mondo”. In ultima Trebla lamenta il fatto che “oggi dal giornale s'impara tutto”: per i giovani soprattutto è una corrente quotidiana di idee “che traversa loro il cervello depositandovi un sedimento di nozioni confuse e disparatissime”<sup>201</sup>. Una diffidenza ancora più forte la esprime Giovanni Faldella in un articolo dello stesso anno, *Le mancanze della critica*: anche in questo caso si lamenta il fatto che “il giornale ucciderà il libro” e che, confrontando la situazione odierna con quella passata, “sopravvenute le pubbliche libertà, compresa quella principalissima della stampa, naturalmente successe un'inondazione di giornali direttamente politici. E la letteratura ne andò naturalmente scavalcata. Gli scrittori di giornali non ebbero più obbligo di un'infarinatura letteraria per presentarsi al pubblico; e il pubblico preferì abboccare immediatamente la prosa facile da un soldo, anziché prendersi la noia di tener dietro alle immaginazioni e alle elucubrazioni degli studiosi letterati”<sup>202</sup>. Faldella conclude dicendo che “tutto ciò è un fenomeno transitorio nella vita di un popolo, come non è normale il rovescio d'acqua che proviene dalla subitanea rottura di una diga”. È interessante rilevare che l'autore di questo articolo è un giornalista dai tratti estremamente moderni, che farà il corrispondente da Roma e che come corrispondente scriverà le sue cose migliori.

Faldella è più preoccupato delle conseguenze del giornalismo sulla vita dello scrittore che delle sue possibili influenze negative sulla società. Già nel 1881, quando l'amico Roberto Sacchetti, autore del romanzo *Cesare Mariani*, muore, nel necrologio che viene pubblicato nella *Rivista Minima*, Faldella dichiara la sua contrarietà ai lavori forzati della penna<sup>203</sup>. Lo stesso Faldella – abbiamo già citato il brano – si congratulerà pubblicamente con il suo amico Cagna, dopo averlo fatto nella corrispondenza privata, perché grazie al suo lavoro di impiegato non deve fare il letterato di professione, che coincide con il lavoro nei giornali<sup>204</sup>: Cagna, che aveva pubblicato una raccolta di novelle, secondo Faldella, “potè darci un vero saggio di vita provinciale italiana, perchè egli non fa il giornalista, anzi si può dire che non faccia neppure il letterato. Egli è segretario di una primaria agenzia di cereali al mercato Vercelli”. Per Faldella si tratta di una fortuna perché, al contrario, “la maggior parte del romanzieri e novellieri nel nostro paese deve pure fare il giornalista per questione di pane quotidiano”, non hanno quindi

<sup>201</sup> GL 29 dicembre 1888, n. 52, *Giornalismo quotidiano*.

<sup>202</sup> GL, 10 marzo 1880, n. 10, *Le mancanze della critica*.

<sup>203</sup> Cfr, capitolo 2

<sup>204</sup> Faldella scrive a Cagna negli anni settanta: “tu per tua grande mercè, *lavori* santamente e nobilmente in una professione non letteraria, e così hai la quotidiana, insigne soddisfazione di provvedere alla agiata e decorosa sussistenza dei tuoi genitori. Adunque, poichè non hai nessuna necessità di abborracciare libri per averne mercede, all'arte concedi soltanto il culto più divoto, concedi a lei soltanto la più fine e la più pensate squisitezze della tua anima”. (A. G. Cagna, G. Faldella, *Un incontro scapigliato*, op. cit., lettera di Faldella a Cagna del 22 maggio 1877, p. 73).

tempo e finiscono per leggere solo romanzi stranieri, ricevendo “nella testa un'impronta su cui modellano quanto scrivono”<sup>205</sup>.

Il giornalismo pone quindi due ordini di problemi: il primo è legato a quello dell'aumento dell'accessibilità alla lettura, con tutte le nefaste conseguenze che le elites di fine Ottocento potevano immaginare, l'altro sono le interferenze con la “vera letteratura”, a cui si accompagna per questioni di necessità ma con danni, diretti e indiretti, che agli occhi di altri commentatori sembrano irrimediabili.

Con ogni probabilità Faldella vive personalmente molto male la sua posizione di romanziere e novelliere costretto a fare il cronista, ma anche altri autori sembrano confermare le sue ipotesi. Augusto Lenzi scrive, al termine di un lungo articolo che abbiamo già citato qualche pagina fa a proposito della “gioventù scribacchiatrice” o meglio, dell'invasione dei dilettanti, pubblicato sempre nella “Gazzetta Letteraria”:

Si è detto che il giornalismo è la rovina dei giovani che scrivono, perché il giornale non dà tempo o ne dà pochissimo alla riflessione, perché a voler scrivere troppo e troppo frettolosamente si corre quasi sempre il pericolo di scrivere male. Ciò è vero in gran parte; ma chi può oggi rinunciare al giornale? La profezia victorhughiana si va sempre più avverando: il giornale non ha ancora del tutto ucciso il libro, ma ha preso uno sviluppo superiore di lunga mano a quello del libro. Il periodico è la sola manifestazione letteraria che torni gradita al pubblico, il quale vi trova tutto quello che lo può interessare, divertire e commuovere<sup>206</sup>.

Il giornale è quindi indispensabile e come dice Lenzi è anche utile se usato seguendo alcuni crismi ma sembra non avere influenza positiva su chi nel frattempo si dedica anche a lavori di lunga lena. Per esempio nella “Gazzetta letteraria”, nel 1885 Salvatore di Giacomo<sup>207</sup> viene indicato come “uno dei primi novellieri d'Italia se non gli mancasse l'incoraggiamento di qualche mecenate, se la lotta per l'esistenza non lo sciupasse al *Pungolo* fra le note di cronaca e le tornate municipali”<sup>208</sup>, qualche anno dopo commentando l'uscita di un volume di racconti di Ugo Valgarenghi Depanis scrive: “dell'abbandono del giornalismo non sento il coraggio di dolermi per il Valcarenghi: le lotte, i contrasti, le polemiche, le illusioni ed i disinganni della vita spicciola delle lettere non sono fatte per conciliare quella serenità e quel raccoglimento che si richiedono in un artista che miri alto e lontano”<sup>209</sup>. Nell’“Illustrazione italiana” si trovano attestazioni simili sul fatto che il lavoro del giornalista non sia necessariamente confacente con quello del romanziere: già nel primo numero del 1877 Emilio Treves specifica che Roberto Sacchetti, di cui è riportato il necrologio di Faldella qualche riga fa e che aveva appena pubblicato *Cesare Mariani*, aveva la “buona stoffa del romanziere, se il giornalista non verrà a

<sup>205</sup> FD, 13 febbraio 1887, n. 7, *Uno scrittore vercellese*.

<sup>206</sup> GL, 20 maggio 1893, n. 20, *Il momento letterario*.

<sup>207</sup> Campano, nato nel 1862, figlio di un medico, Salvatore di Giacomo compie a sua volta gli studi in medicina senza concluderli. Pubblica, oltre ai due romanzi presenti nella banca dati, anche poesia, teatro, novelle, parole per musica. Lavora come bibliotecario.

<sup>208</sup> GL, 21 novembre 1885, n. 47, *Salvatore di Giacomo*.

<sup>209</sup> GL, 17 settembre 1892, n. 38, *Fra romanziere e novellieri*.

guastarla”<sup>210</sup>. E poche righe dopo si congratula con il suo amico Anton Giulio Barrili, per essere resistito all'ambiente del giornalismo. Anche ne “La cultura” del 1888, il giornalismo è ritenuto uno “sperpero di forze” piuttosto che una “prova di fecondità”<sup>211</sup>.

Non è quindi difficile trovare anche nelle recensioni attestazioni di queste inevitabili convergenze giornalismo – letteratura, soprattutto a partire dagli anni novanta: spesso gli autori sono accusati di fare delle “narrazioni allungate di un fatto diverso”<sup>212</sup>, di costringere il lettore a domandarsi “sto leggendo un romanzo o la cronaca di un giornalucolo?”<sup>213</sup>, di dare l'impressione che il romanzo in questione, quindi, l'abbia “scritto un giornalista e non un romanziere”<sup>214</sup>. Queste tre esempi vengono dalla “Nuova Antologia” che certo non perseguiva modelli giornalistici particolarmente moderni, ma anche altre tipologie di riviste muovono le stesse osservazioni: per esempio nella “Gazzetta letteraria”, per mano di Depanis, si legge che il romanzo di Giuseppe Battelli<sup>215</sup>, *Il calvario di una vergine*, è “un succedaneo della cronaca giornalistica”<sup>216</sup>, che *Per vendetta* di Cordelia ha “l'aspetto di una narrazione giornalistica e non di un'opera d'arte”<sup>217</sup>, che con *Ferma in posta* di Luigi Pavia “siamo in pieno dominio giornalistico”<sup>218</sup>, e che la “soverchia facilità se serve al giornalista finisce per tradire il romanziere”, a proposito di *Diavolina* di Angelo Richetti<sup>219</sup>. Una simile affermazione si legge nel commento a *Quel di Valmasio* di Luigi Chiesi<sup>220</sup>: “Il Chiesi” scrive Depanis “possiede una indubbia scioltezza narrativa ed una pronta se non sempre profonda facoltà di osservazione; a

<sup>210</sup> IL, 7 gennaio 1877, n. 1, *Rivista letteraria*.

<sup>211</sup> A proposito di *Serena* di Emanuele Baccio Maineri. “Del Maineri sarebbe difficile e non giusto giudicare, con criteri esclusivi, o emananti da certe discipline di arte novellistica odierna. Allo ingegno di lui non manca né vigore né versatilità, anzi di questa si può affermare che abbonda, dove si consideri il vario, incessante lavoro giornaliero che da molti anni produce su per i fogli politici e letterari. Ma se questo, vò dirlo subito, può essere prova di fecondità, è per lo contrario di sicuro nocumento alla considerazione dello scrittore. I libri del Maineri furono quasi tutti concepiti e scritti in mezzo a quello sperpero di forze, ed è onesto rilevare che pochi ne portano la traccia (...). Serena comparve tempo fa nel pianterreno del *Diritto* e pochi se ne accorsero; altri lo lessero distratti, o cercandovi una delle solite letture d'appendice, finirono per trovarlo grave. L'autore o non lo seppe, o sapendolo, non se ne impermalì, ne son certo. Il suo lavoro era fuor di posto, ed ogni cosa va giudicata sotto una luce omogenea” (LC, 1888, v. 8, n. 19-20, *Recensioni*). In un romanzo di Onorato Fava del 1891, il protagonista che è uno scrittore in primo luogo disprezza “i piccoli fabbricanti di cronaca quotidiana e di notarelle critiche e bibliografiche” di cui aveva bisogno per rendere noto il suo nome; in seguito costretto lui stesso ad arruolarsi nella stampa per ragioni economiche, la abbandona appena riesce ad avere una rendita letteraria “poiché intendeva lavorare sul serio ad opere d'arte di polso” (O. Fava, *La discesa di Annibale*, op. cit., p. 95 e p. 134). Anche in un altro romanzo dedicato ad un romanziere, *Dedizione* di Ugo Valcarengi, il protagonista, colpito da “gravi disagi finanziari”, “si dedica a scrivere novelle e articoli di critica sui giornali letterari”. Anche nel romanzo quindi il giornalismo “quotidiano” è rappresentato come una risorsa economica a cui ricorrere in caso di difficoltà.

<sup>212</sup> A proposito del *L'uxoricida* di A. Dori, in NA, 1879, v. 18, *Bollettino bibliografico*. Lo stesso si dice di un romanzo di un autore molto più reputato come Vittorio Bersezio il cui *Debito Paterno* “non è che un vecchio fatto diverso” secondo l'autore della recensione (NA, 1880, n. 20, p. 586, *Bollettino bibliografico*).

<sup>213</sup> A proposito di *Alla prova* di Bernardo Chiara (NA 1894, n. 54, p. 165, *Bollettino bibliografico*).

<sup>214</sup> A proposito di *Il figlio* di Arturo Colautti, (NA, 1895, v. 56, p. 383, *Bollettino bibliografico*).

<sup>215</sup> Non ci sono notizie biografiche su questo autore, anche se pubblica tre romanzi (tra il 1890 e il 1893), due dei quali a Torino con Roux.

<sup>216</sup> GL, 15 maggio 1892, n. 20, *Fra romanziere e novellieri*.

<sup>217</sup> GL, 22 luglio 1893, n. 29, *Fra romanziere e novellieri*.

<sup>218</sup> GL, 11 novembre 1893, n. 45, *Fra romanziere e novellieri*.

<sup>219</sup> Non ci sono notizie biografiche su questo autore, che pubblica due romanzi.

<sup>220</sup> Luigi Chiesi (1855 – 1909) nasce in Emilia da una famiglia di modeste origini. Sarà deputato per partito repubblicano, nonché collaboratore di numerose riviste. Viene arrestato durante i moti del 1898. nella banca dati è schedato per sette romanzi, in buona parte pubblicati da Aliprandi.

queste doti rientrano più nell'ambito giornalistico che in quello artistico egli si è affidato in gran parte scrivendo forse per le appendici di una gazzetta”<sup>221</sup>. Anche autori ben più noti come Matilde Serao vengono accusati di subire queste interferenze: per Depanis *Castigo* del 1893 è “Un lavoro più voluto che sentito, certo è un lavoro scritto in fretta per i bisogni del giornalismo – e ciò si arguisce dalla convenzionalità dei procedimenti spesso più accennati di sbalzo che vagliati con criterio, dalla prolissità erbosa e dalla rilassatezza di molte pagine irte di ripetizioni e di luoghi comuni, dal manierismo del dialogo a mosaico, dalla scarsa umanità dei personaggi che sembrano tutti essere il frutto in un incubo”<sup>222</sup>. La “scioltezza giornalistica” che spesso Depanis trova nei romanzi che commenta e che non sempre condanna, resta comunque “assai poco troppo poco di fronte a quando in un romanzo si richiede”<sup>223</sup>.

Anche in questo caso le voci non sono unanimi: per esempio sempre nella “Gazzetta Letteraria” di Depanis e più o meno nello stesso periodo delle affermazioni che si sono appena riportate, si legge in un articolo d'apertura intitolato *I viaggi di un giornalista*: “il giornalismo è letteratura? Io credo fermamente di sì. Se la letteratura consiste nell'arte di comunicare fatti, idee e sentimenti mediante la propagazione delle parole, bisogna anzi convenire, che il giornalismo e la principale forma letteraria d'oggi. Certo nei precetti e nei programmi letterari delle scuole il giornalismo non sarà ancora compreso. Si insegnerà tuttavia a comporre i poemi didascalici ed altri, che non si usano più”<sup>224</sup>. Una polemica simile si ritrova diversi anni dopo nel “Fanfulla della domenica”, quando viene dedicata la prima pagina a *La Ballerina*:

A lei gli amici, nel dubitare più pronti dei nemici, predicavano che il giornalismo aveva di per di triturato e disperso il nell'ingegno balzacchiano, quasi che il giornalismo fatto bene, col fervore entusiastico e la sonorità di immagini e la ridondanza di aggettivi che ella prodiga sopra ogni argomento infiorandolo, ingemmandolo, magicamente vivificandolo, non sia per lei e non per chiunque di noi una forma nuova di letteratura magnifica per la prontezza e la forza della sua risonanza – sebbene né il padre soave né il professor Rigutini la registrino ancora nelle tarlate caselle della loro Retorica ad uso dei ginnasi e licei. E la signora Serao riappare invece con un libro così gonfio di vita e di passione quale nessun letterato contemplativo e pauroso di incanaglirsi nell'articolo quotidiano o settimanale ci dava da anni, da molti anni<sup>225</sup>.

In questi due brani il giornalismo e la sua pratica sono contrapposti alla vecchia retorica che veniva ancora insegnata nelle scuole: infatti scrivere nei giornali, non tanto come professione ma anche come tipologia di scrittura, rappresenta la modernità, ed è anche il principale strumento con cui gli scrittori privi di mezzi possono mantenersi all'interno del campo letterario. In generale però nelle riviste letterarie non ne parlano con favore – tranne in pochi casi - ma piuttosto come un'attività obbligata che ha effetti negativi sulla produttività e sulla

<sup>221</sup> GL, 13 maggio 1892, n. 18, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>222</sup> GL, 4 marzo 1893, n. 9, *Fra romanzieri e novellieri*. Anche Beatrice Sperani che Depanis indubbiamente preferisce alla Serao compone con *Emma Walder* “un romanzo di origine giornalistica” (GL, 1 aprile 1893, n. 13, *Fra romanzieri e novellieri*).

<sup>223</sup> GL, 16 aprile 1892, n. 16, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>224</sup> GL, 2 dicembre 1893, n. 48, *I viaggi di un giornalista*.

<sup>225</sup> FD, 30 luglio 1899, n. 31, *La ballerina*.

qualità di uno scrittore che ha aspirazione più elevate. Anche in questo frangente si può notare come gli scrittori italiani, pur impegnati in pieno nelle nuove strutture dell'editoria, abbiamo poi a livello teorico tutta una serie di resistenze rispetto ai cambiamenti di cui essi stessi usufruiscono, tanto che Giovanni Faldella, fondatore di giornali, inviato speciale all'esposizione di Vienna le cui corrispondenze raccolte il volume gli garantiranno una discreta fama, sembra in parte rimpiangere i vecchi tempi pre-libertà di stampa. i

“Letteratura giornalistica” è un'espressione che viene utilizzata ogni qualvolta si voglia sminuire le intenzioni finali di un romanzo o di un qualsiasi tipo di scritto. Lo confessa anche Verga a Capuana: si tratta del “pretesto per far le 200 righe, e buscarsi il pranzo”<sup>226</sup>. Scrivere per vivere, fare una professione letteraria remunerativa che per lo più coincide con qualcosa cosa può assomigliare al moderno giornalismo, non è, per uno scrittore di fine ottocento, un'attività perfettamente consona, pur nella consapevolezza che qualcosa si debba fare per mettere insieme il pranzo con la cena. Il giornalismo non è però l'unica soluzione adottare che si poteva, anche se abbiamo visto che sembra essere la più diffusa.

#### *“L'unica salvezza è il teatro”: da romanzieri a drammaturghi*

Il teatro è un genere ibrido: fa parte della letteratura in senso classico e ha la stessa nobiltà storica della poesia, ma allo stesso tempo può essere un vero e proprio mestiere, e questo perché scrivere per il teatro ha a che fare con un sistema produttivo a sé stante che solo parzialmente condivide le istanze della poesia e del romanzo e che coinvolge tutta un'altra serie di categorie, di mezzi, di strumenti, di pratiche diversi. Se consideriamo il teatro come un genere meramente letterario, scrivere commedie e drammi è una pratica che risulta anche leggermente maggioritaria rispetto a quella della poesia: 66 autori su 210. Rispetto alla poesia, ci sono numerose caratteristiche che fanno del teatro una pratica a parte. Abbiamo già appurato come fosse più probabile trovare un dramma nel curriculum di un autore che di un'autrice. Spesso tra l'altro le scrittrici di romanzi che si dedicano anche al teatro ne fanno uno strumento meramente educativo e scrivono commedie che possono essere recitate da bambini e ragazzini nel salotto di casa, per intrattenere i parenti. Un'altra caratteristica che si può segnalare è che, mentre la poesia è spesso il genere d'esordio di un autore (si sono contati 34 autori su 210 che hanno come prima pubblicazione un libro di verso), il teatro è una rielaborazione successiva dei testi narrativi, che può diventare il tentativo di far fruttare la propria popolarità in fatto di romanzo o novella. Solo 8 autori su 210 esordiscono con un'opera che presumibilmente si sarebbe potuta recitare sulle scene, ma che non sappiamo se poi è avvenuto veramente o no.

Il teatro ha in comune con il romanzo alcuni problemi di tipo materiale, come la lingua

<sup>226</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., lettera di Verga a Capuana del 24 febbraio 1888, p. 291.

italiana, che in un paese fondamentalmente dialettofono non è sufficientemente rodato per sembrare realistica sulle scene, come in un dialogo narrativo. È però spesso considerato un genere a parte: ovvero non entra a far parte delle rubriche bibliografiche e se una rivista letteraria si occupa di teatro, lo fa spesso in seguito alla rappresentazione, quindi con criteri diversi rispetto a quelli con cui si giudicano i libri.

È vero che non tutto il teatro scritto è recitato, e che quindi non tutti gli scrittori che si dedicano a questa attività possono essere considerati dei drammaturghi: è il caso di Raffaele Altavilla che predispone “commedie ad uso degli istituti tecnici”, Virginia Guicciardi Fiastrì che pubblica letture teatrali per bambini, oppure di Cosimo Giorgieri Contri, che scrive esplicitamente teatro per solo lettura. Eppure quest'ultimo è definito “autore drammatico” sia da De Gubernatis sia da Rovito: questo sta a significare che tra la fine del XIX e l'inizio del XX un drammaturgo è qualcuno che si dedica al genere teatrale, piuttosto che un autore che lavora effettivamente per il teatro, che litiga con i capocomici e scrive agli attori, come accade non raramente a Giovanni Verga.

In questo paragrafo ci occupiamo di coloro che scrivono teatro per il teatro, e che quindi coinvolgono capocomici, attori e pubblico, anche se l'autore non si è preoccupato personalmente della messa in scena. Il criterio utilizzato per definire un autore “drammaturgo”, è che questo abbia a tutti gli effetti avuto dei proventi dalla scrittura di pezzi teatrali, recitati in un teatro davanti ad un pubblico pagante. D'altra parte, se il discorso sulla poesia è interessante per la definizione dei confini della letteratura in un'ottica che non ha praticamente nulla a che vedere con le istanze economiche, quello che riguarda il teatro è invece situabile nel polo opposto, ovvero la letteratura che fa reddito. Per esempio nel caso di Grazia Pierantoni Mancini, che pure esordisce con un'opera intitolata *Teatro per le fanciulle*, l'autrice non è mai collegata, nelle varie biografie, a delle occupazioni di tipo teatrale. La sua collega Clarice Tartufary viene invece così definita da Rovito: “al teatro ha dato lavori notevoli, e prima della guerra, la T. era la scrittrice italiana che raccoglieva maggiori allori e denari di la della frontiera. È giusto riconoscere che in Italia ha pure avuto ripetuti e solidi successi teatrali”<sup>227</sup>. Allo stesso modo Mario Leoni, il cui vero nome è Giacomo Albertini, è un romanziere ma secondo Rovito: “la sua opera drammatica non è meno ricca e conta successi clamorosi”<sup>228</sup>. Con altri autori è stato più difficile capire se la produzione teatrale fosse un tentativo estemporaneo, in genere considerato degno di essere praticato come la poesia, o un'attività “a scopo di lucro”: si è quindi deciso di soprassedere e dare il titolo di “drammaturgo” solo ad una ventina di autori.

La pratica del teatro non è comunque identica per tutti gli scrittori che sono stati identificati come drammaturghi. Alcuni autori presenti nel campione allargato, come Achille Torelli o

<sup>227</sup> Rovito22.

<sup>228</sup> Rovito22.

Marco Praga, sono vere e proprie istituzioni della drammaturgia nazionale che decidono per una qualche ragione di scrivere anche un romanzo. Carlo Righetti è un caso particolare perché deve buona parte della sua notorietà al teatro ma in ambito regionale, trattandosi di commedie comiche in dialetto milanese. Altri, come Ulisse Barbieri, Gerolamo Rovetta, Enrico Annibale Butti e Vittorio Bersezio, sono invece drammaturghi di una certa rilevanza sia dal punto di vista quantitativo, sia come importanza sulle scene dell'epoca, e hanno una carriera parallela da romanzieri, anche questa significativa. Sono pochi però quelli che scrivono teatro da "romanzieri", ovvero per sfruttare la popolarità raggiunta con il romanzo in un ambito che per diverse ragioni sembra essere più redditizio. Il teatro è infatti un genere derivativo perché si può trarre un dramma da un romanzo ed è interessante e conveniente farlo se il romanzo ha avuto successo. È il caso di Zola, in Francia, e Giovanni Verga e Luigi Capuana in Italia. A metà degli anni ottanta Giovanni Verga, che aveva già scritto senza troppo successo per il teatro negli anni sessanta, adatta *Cavalleria rusticana* per farne una tragedia che viene rappresentata il 14 gennaio del 1884, con Eleonora Duse nella parte della protagonista: un grande successo. Saranno poi altre le novelle che verranno adattate per la scena, già a partire dal 1885. Capuana invece ha delle frequentazioni decisamente più sporadiche con il mondo del teatro: nel maggio 1888 manda in scena al teatro Sannazzaro di Napoli il rifacimento teatrale di *Giacinta*; in parallelo però si occupa di teatro lungamente come critico.

Le ragioni per cui l'autore catanese si è dato al teatro emergono chiaramente dalle lettere che scrive a Capuana: Verga, che si sta preparando al debutto teatrale, nel 1883 esprime il suo entusiasmo per il mondo drammatico con le seguenti parole: "quello che ti potrebbe interessare per un altro verso (...) è che il teatro è la sola cosa che possa fruttare materialmente alla letteratura. Giacosa ha venduto la sua commedia *La zampa del Gatto* in un atto lire 10.000, dico lire diecimila! Ci sei? Ti parrà un sogno"<sup>229</sup>, e ancora nella lettera successiva: "Non c'è altra ancora di salvezza che il teatro, ed io avevo già pensato di afferrarmici prima di te e ora mi confermo nella mia idea. Un atto 10.000 franchi! Ma è l'eldorado! Quello che mi conforta è la *certezza* che noi sapremo fare qualche cosa di meglio delle misere cose attuali (parlo delle italiane). Poi siamo più liberi dei francesi in quanto ad arte, e forse il *realismo* drammatico procederà da noi"<sup>230</sup>. Già nel 1880, scrivendo al fratello a proposito delle sue difficoltà economiche, immaginava momenti migliori proprio grazie all'attività di commediografo: "posso fare sin ora assegnamento ad occhi chiusi su di un 6000 lire"<sup>231</sup>. L'attività sulle scene – e la rappresentazione di *Cavalleria Rusticana* - deve però aspettare almeno la fine del 1883, quando per intervento di Giuseppe Giacosa, Verga invia il manoscritto a Cesare Rossi, che dirige la compagnia di Eleonora Duse. Così nel febbraio del 1884 Verga

<sup>229</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., Lettera di Verga a Capuana del 29 ottobre 1883, p. 208.

<sup>230</sup> Ivi, Lettera di verga a Capuana del 2 novembre 1883, p. 210.

<sup>231</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit., Lettera di Giovanni Verga al fratello Mario del 15 novembre 1880, p. 102.



comunica i suoi calcoli a Capuana (“dal poco che ho potuto vedere dalla mia minuscola commedia ho potuto constatare che essa mi frutterà più da sola che tutta la serie dei *Vinti*. Non è bello ma pratico”<sup>232</sup>) e qualche mese dopo tenterà di spronarlo perché si attivi anche dal punto di vista teatrale:

Tu corri sempre dietro il biglietto da cento per modestia soverchia, e per dartene un esempio indecente ti dirò che la mia *cavalleria* mi ha fruttato sinora L.7000, e prima che finisca l'anno ho motivo di far conto che arrivi alle 10.000. dico indecente perché in tal caso un romanzo anche da dovrebbe dare almeno 100.000 lire. Ma lasciamo stare. Se mi scrivi una commedia, anche in un atto qualche che sia, e senza tener conto dell'esito buono o cattivo, e certo che ci potrai fare assegno largamente per viverci sopra un anno colle tue modeste esigenze. Sinchè staria costi, dimenticato, a lottare cogli editori da 4 o 500 franchi, sarà tempo perso. In un mese, una commedia in un atto, qualche che sia la scriverò, e ti potrà garantire alla peggio un compratore come la Società Romana almeno per 3 o 4000 lire<sup>233</sup>.

Allo stesso tempo però accade che gli stessi esprimano dubbi sulla natura delle opere teatrali: “se avevo ragione di predicare che il teatro è un genere d'arte inferiore lo vedi” scrive un non più entusiasta Verga a Capuana nel 1888, “Tu, Giacosa, io stesso, siamo in balia del primo capocomico venuto”<sup>234</sup>.

Quella di far produrre una commedia a partire da un testo narrativo si rivela però una tentazione a cui diversi scrittori devono far fronte. Prova la via del teatro senza successo anche Neera, che farà rappresentare una commedia, *Maura*, al Teatro Manzoni di Milano nel 1884. L'autrice ne discute sia con Giovanni Verga sia con Luigi Capuana, che riflette a “questo voltafaccia verso il testo che facciamo noi romanzieri” e che lui stesso stava mettendo in pratica con l'atto unico *Il piccolo archivio*<sup>235</sup>.

La trasformazione di un successo romanzesco in un'opera teatrale è tentata anche da un'altro scrittore vicino ai due catanesi: si tratta di Federico De Roberto che nel 1897 consulterà Marco Praga per sapere se il rifacimento del suo romanzo *Illusione* è convincente. La risposta del commediografo non sarà incoraggiante: “Perdura mentre scrivo”, risponde Praga “l'impressione generale di gradimento, e di godimento; e sento l'artista in me (ce n'è dunque uno) far violenza al commediografo, al *mestierante*, e gridargli: a che serve, a che giova? Il dramma – complessivamente – è bello, è potente, è efficace... e il commediografo solleva la testa umilmente e sussurra: il pubblico à le sue esigenze, anzi, non il pubblico, le à il teatro”<sup>236</sup>.

<sup>232</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., Lettera di Verga a Capuana del 1 febbraio 1884, p. 217.

<sup>233</sup> Ivi, Lettera di Verga a Capuana del 9 aprile 1884, p. 221.

<sup>234</sup> Ivi, Lettera di Verga a Capuana del 24 febbraio 1888, pp. 290-1. Anche nell'intervista che concede a Ugo Ojetti, Verga ribadisce l'inferiorità del genere teatro, pur confessando di occuparsene con continuità. La ragione principale sta nell'assenza del “lettore ideale” che invece esiste nel romanzo, oltre alla necessità dell'intermediario tra l'autore e il pubblico, che è l'attore (U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, op. cit., p. 70).

<sup>235</sup> A. Arslan, *Luigi Capuana e Neera: corrispondenza inedita 1881 – 1885*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, V, *Indagini otto-novecentesche*, Firenze, L. S. editore, 1983, Lettera di Capuana a Neera del 23 marzo 1884, p. 171. Sulla vicenda teatrale di Neera vedi anche A. Arslan, R. Verdirame, *Giovanni Verga e Neera: un carteggio (con due lettere di Eleonora Duse)*, in “Quaderni di filologia e letteratura siciliana” vol. 5, 1978, pp. 27-42.

<sup>236</sup> M. Praga, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di N. Leotta, Catania, Biblioteca della

Nelle parole di un professionista del teatro, emerge come la produzione teatrale abbia delle istanze che con collimano necessariamente con quelle artistiche, per cui non è necessariamente conveniente per un autore convertirsi (e convertire la propria opera) alla produzione teatrale, se non vuole sacrificare le ragioni del romanzo: lo studio psicologico, che è la caratteristica principale del romanzo “moderno”, in primo luogo.

A questo proposito, Faldella aveva scritto a Cagna, quasi due decenni prima, perché tralasci le sue aspirazioni di commediografo, (pur avendo già scritto parecchio per il teatro):

Per entrare nel repertorio delle ottime compagnie ci vuole ben altro che la buona volontà mia o di Nasi. So che Molineri, benchè appendicista teatrale autorevole di un giornale come la *Gazzetta Piemontese*, benchè direttore di una rivista letteraria, benchè autore di lodati volumi, non è ancora riuscito a farsi aprire le porte del teatro italiano. Per riuscire forzatamente nel teatro ci vogliono, oltre l'ingegno gli agi di Giuseppe Giacosa o la vita zingaresca di Ulisse Barbieri. È impossibile secondo me riuscire nella palestra drammatica rimanendo nel proprio ambiente vercellese di lavoro e di famiglia, a cui tu di sei nobilmente consacrato. Quindi ti pregerei di rinunciare ad ogni velleità drammatica: tanto più che la drammatica per chi non vi sia trascinato da strapotente fiumana di vocazione, come Moliere o Goldoni, è una delle più smozzicate forme di manifestazione artistica: non ammette paesaggio o ridondanze psicologiche, esige una precisione di colorito, di veste sociale...<sup>237</sup>

e quando Cagna aveva cominciato ad ottenere successi sicuri proprio grazie alle sue commedie, giustifica la sua conversione al teatro con queste parole: “L'arte come io la intendo sul teatro non è quella della *Cavalleria leggiera*, ma tu l'hai veduto coi miei ideali, co' miei rigorismo, con la sobrietà e la dignità non si andava proprio innanzi. Ho voluto fare una prova così per celia, ed ecco un successo”<sup>238</sup>. Quando gli autori di romanzi si dedicano al teatro entrano più o consapevolmente in un ambito dove ci sono regole più restrittive per quanto riguarda le necessità del pubblico e lo riconoscono anche gli addetti ai lavori, come Praga o Giacosa<sup>239</sup>.

Come il giornalismo e le sue funzioni, il teatro pur essendo un genere dalla storia del tutto definita e nobile, si presta ad essere utilizzato soprattutto come un sistema per garantirsi una forma di compenso che evidentemente la narrativa in sé non riesce a garantire.

### **3.4. Il puro reddito della letteratura o il reddito della letteratura pura: romanzo e soldi**

Gli epistolari degli autori non sono colmi solo di amichevoli richieste di collaborazione o di

Fondazione Verga, 1987, lettera di M. Praga a F. De Roberto del 7 agosto 1897, p. 67. Marco Praga, figlio del poeta e romanziere Emilio, è un commediografo di successo che nell'intervista rilasciata a Ojetti sostiene che il romanzo è una forma inferiore al dramma. Allo stesso tempo però ammette che ha scritto il suo più grande successo, “*L'eredità*, per una ragione sola: mi occorrevo dodicimila lire, e *L'eredità* fedelmente me le ha date” (U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, op. cit., p. 76).

<sup>237</sup> A. Faldella, A. G. Cagna, *Un incontro scapigliato*, op. cit., lettera di Faldella a Cagna del 28 aprile 1877, p. 65.

<sup>238</sup> Ivi, lettera di Cagna a Faldella del 14 giugno 1885, p. 154.

<sup>239</sup> Giuseppe Giacosa scrive a Fogazzaro “a se potessi scordare il pubblico e scrivere come se fossi sola al mondo. Ma c'è di mezzo quella benedetta question d'argent” (G. Giacosa, A. Fogazzaro, *Carteggio*, op. cit., lettera di Giacosa a Fogazzaro, del 4 gennaio 1886, p. 50).

consigli sulle strade da intraprendere, ma anche di cifre, conti, descrizioni di compensi e aneddoti sulle cambiali. Alcuni in maniera più marcata, come quello tra Verga e Capuana, oppure tra Verga e il suo editore Treves, o ancora tra quest'ultimo e D'Annunzio, trattandosi per la maggior parte dei casi di autori che navigano costantemente in cattive acque economiche; altri più soffusamente, come quello di Fogazzaro e il drammaturgo Giuseppe Giacosa. D'altra parte lo scrittore vicentino non risulta avere un ruolo nella stampa periodica del tempo se non la breve collaborazione con il "Corriere" e non scriverà quasi nulla per il teatro se non tardivamente e su sprono per l'appunto di Giacosa; confessa infatti all'amico piemontese: "Io ho poco denaro da spendere ma non mi manca nessun agio della vita, posso meditare i miei libri per anni. Quel vostro produrre rapido mi pare miracoloso e quando considero l'ingegno mio mi vengono i brividi a pensare le porcherie indegne che scriverei sotto una pressione così. Se faccio qualcosa di tollerabile il merito maggiore ne appartiene a' miei avi che mi prepararono al vita comoda"<sup>240</sup>.

Fogazzaro è lo stesso autore che non solo chiede meno di quello che un editore è disposto ad offrirgli (1000 lire per *Daniele Cortis*, pubblicato nel 1885, mentre Giacosa che tratta direttamente con l'editore Casanuova riesce a strappare 1200) ma che all'arrivo della lettera che annuncia la sottoscrizione dell'accordo scrive all'amico che si rammaricava di aver lasciato i diritti all'editore per sette anni: "non per sette anni ma per quattordici, se il Casanuova vuole! Davanti a quelle cifre son rimasto di stucco e poi ho subito pensato: ma io gli farò perder denari a quest'uomo. L'ho pensato e l'ho anche detto; e i miei di casa non hanno provato una estrema difficoltà a rispondermi ch'ero uno stupido"<sup>241</sup>. Nel 1883, quando avviene questo scambio di lettere, Fogazzaro è soprattutto un poeta, che ha avuto un buon successo con *Valsolda*, e ha pubblicato *Malombra*: 1200 lire è una cifra onesta.

Non tutti gli autori hanno la stessa fortuna. Un anno prima Luigi Capuana, già autore di *Giacinta* che tanto scandalo aveva sollevato e che era stato pagato 1000 lire da Ottino nel 1879<sup>242</sup>, ottiene da Treves 1500 per tre anni per la pubblicazione delle sue *Favole*: le sue pretese erano ben diverse però. Avrebbe voluto 2000 o 3000 lire: Ottino, il primo editore a cui le aveva proposte, gli avrebbe offerto 1000 lire per 5 anni. Un romanzo di Capuana valeva però di più, anche se non ancora a tutti gli effetti realizzato: per *Il Marchese di Roccaverdina* Capuana poteva chiedere 3000 euro per tre anni, con l'aggiunta di 500 anni per il prolungamento del contratto di altri 2 anni. Mille lire vengono elargite subito. Al *marchese* Capuana lavorerà però per almeno un paio di decenni, e verrà pubblicato però solo nel XX secolo: quindi Capuana si vedrà costretto a restituire la cifra. In ogni caso si può dire che Capuana ricevesse da Treves un trattamento di favore. Quando Ogetti lo intervisterà per la sua inchiesta sui letterati, l'autore di Mineo esprimerà tutta la sua perplessità per le remunerazioni

<sup>240</sup> Ivi, Lettera di Fogazzaro a Giacosa del 6 gennaio 1886, p. 51.

<sup>241</sup> Ivi, lettera di Fogazzaro a Giacosa del 23 maggio 1883, p. 11.

<sup>242</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., Lettera del 5 marzo 1879, p. 75.

normalmente riservate ai romanzieri: “quei pochi che si occupano di letteratura che guadagnano? Danari? Treves che è tra i più ricchi editori (se non il più ricco) dà al massimo 2000 lire per un grosso romanzo di un autore già noto?”<sup>243</sup>.

L'amico più vicino a Capuana, Giovanni Verga, ottiene nel 1881 un pagamento forfettario per i *Malavoglia*, di 3000 lire<sup>244</sup>, e sette anni dopo la stessa cifra per pubblicare *Il mastro Don Gesualdo* nella “Nuova Antologia”. L'anno successivo chiede alla stessa rivista 3000 lire come anticipo per la pubblicazione dei tre romanzi restanti del “ciclo dei vinti”, progettati e poi mai realmente scritti, ma l'accordo non va in porto. Verga se ne lamenta con il suo amico “credevo che la mia obbligazione letteraria valesse 3000 lire, anche in questi tempi di reazione giornalistica contro la letteratura”<sup>245</sup>. Certo Verga ha aumentato di molto le sue quotazioni rispetto agli inizi: nel quadretto biografico che aveva inviato a Ferdinando Martini perchè fosse inserito nella raccolta *Il primo passo* (cosa che poi non avviene) aveva scritto:

Cominciai dallo scrivere un *romanzo storico*, che nessuno rammenta, e non sarò io certo che lo rammenterò; mio padre, che non voleva saperne, e mi voleva avvocato, pagò mille lire per stamparlo e tutto finì lì. Poi ci pensai a non spendere mille lire per ogni fantasia letteraria che mi passasse per la testa. Il Negro di Torino, molto tempo dopo, mi prese un altro peccato di gioventù, un volumetto di cui non seppi altro che queste due righe di annuncio della Nazione – credo tue. “di questo bel romanzetto parleremo nel prossimo articolo”. Beninteso che non se ne parla più, ma quelle due righe mi rimasero in cuore, mi parve di aver ricevuto il battesimo dell'arte e per un anno lessi tutti i giorni la Nazione (...?) l'articolo. Per tre anni tempestai di lettere tutti gli editori che conoscevo di nome. Sonzognò mi rimandò il manoscritto dell'*Eva* e Treves non mi rispose neppure. Nel 1869 scrissi a Firenze la *Storia di una capinera*, che Dall'Ongaro raccomando al pubblico con una lettera e mi fece vedere al Lampugnani, editore milanese di giornali di mode; ne ebbi 100 lire che mi parvero un tesoro, ma del libro si parlò poco: dopo circa due anni ne lessi un giudizio sommario ma benevolo, che ne dava il De Gubernatis in una rassegna del movimento letterario italiano (...). Mi trovavo qui da poco, con poche speranze di riuscire a fare qualche cosa che valesse la pena di essere stampato e letto, senza conoscere nessuno, triste e sconfortato, e passavo le sere in un cantuccio del caffè Gnocchi, a sentir la musica e a guardare la gente. La gioia che provai quella sera in quel cantuccio con quel giornale fra le mani non l'ho provata più se non quando qualche rara pagina mi è venuta scritta quale l'avevo sentita in mente. E in quei cinque minuti, in mezzo a quei suoni, a quella folla e a quella luce, mi passarono davanti gli occhi dei fantasmi che dopo ahimé non ho più rivisto, neanche in sogno. In quel tempo scrivevo *Eva* o piuttosto la riscrivevo. Farina mi diede una lettera per Treves il quale mi accolse freddamente, nicchiò un pezzo prima di prendere il romanzo, e me ne diede 300 lire. Tu scrivesti un articolo, anzi due, che insieme con le 300 lire del Treves mi parvero che assicurassero il mio avvenire letterario da tutti i lati”<sup>246</sup>.

Nel 1881, otto anni dopo la pubblicazione di *Eva*, Verga, guadagnava a suo dire 8000-12000 lire all'anno stando Milano e, pur “carico di debiti fino agli occhi”<sup>247</sup>, incitava Capuana a lasciare il paese natale, Mineo, per raggiungerlo e tentare la fortuna. Ma Verga - bisogna ricordarlo - era figlio di un proprietario terriero e talvolta faceva affidamento sulle “riscossioni rurali – non letterarie”<sup>248</sup> per risolvere le questioni finanziarie più urgenti. E soprattutto non

<sup>243</sup> U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, op. cit., p. 209.

<sup>244</sup> G. Raya, (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 48-9.

<sup>245</sup> Ivi, Lettera di Verga a Treves del 1 febbraio 1889, p. 311.

<sup>246</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit., Lettera di Verga a Ferdinando Martini, del 5 novembre 1880, p. 101.

<sup>247</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., p. 129, lettera di Verga a Capuana del 29 ottobre 1881.

<sup>248</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit., lettera di Verga a Felice Cameroni dell'8 aprile 1890, p. 239. Anche nell'intervista concessa ad Ojetti Verga ci tiene a specificare che in Italia nessuno vive “col reddito puro della

aveva famiglia.

Salvatore Farina, che invece aveva moglie e numerose prole, confessa amareggiato in una lettera che scrive a De Gubernatis alla fine degli anni settanta: “io devo lavorare nel mio paese e far di tutto un po’, perfino il traduttore qualche volta e senza che nessuno lo sappia; perché la famiglia è numerosa e a vivere decentemente mi occorrono 12.000 lire almeno. Se non avessi qualche soldo da casa mia, starei fresco; ma se non lavorassi starei più fresco ancora”<sup>249</sup>. All'epoca ha già circa otto romanzi in curriculum e uno sta per essere tradotto da Hachette. Venuto a Milano con l'intenzione di “fare un portento, vivere di letteratura e di letteratura soltanto”, lascerà una dettagliata autobiografia, *Dall'alba al meriggio* – una sorta di apologia della sua carriera di scrittore in cui non lascia spazio all'immaginazione per quanto riguarda le sue iniziali tribolazioni finanziarie: nei primi anni settanta, guadagna 100 lire per il primo romanzo pubblicato da Treves, 300 per un romanzo che verrà stampato in appendice alla “Lombardia” e ancora nel 1873, Giuseppe Treves, fratello di Emilio, gli rifiuta le 500 lire che domandava per il suo quarto romanzo, *Il tesoro di Donnina*. Oltre alle entrate, Farina ci tiene a far conoscere la sua nota spese, almeno per quanto riguarda i primi tempi: le sue memorie sono appunto ridondanti di riferimenti alla necessità di risparmio o al “magro borsellino”; racconta, per esempio, della moglie che, “per ragioni d'economia”, resta a casa mentre lui va a teatro ad esercitare il suo lavoro di critico, o delle notti insonni per fare “i conti di cassa”, dato che a quel tempo “non si navigava nell'abbondanza”<sup>250</sup>. Ancora nel 1892, Farina scriveva nell'Inchiesta sui migliori libri italiani, in cui avrebbe dovuto dispensare consigli a giovani aspiranti scrittori: “consiglierei prima tutto ai giovani italiani di non fare lo scrittore, quando non fossero nati in condizioni indipendenti”<sup>251</sup>. All'epoca aveva già scritta più di venti romanzi.

Un altro autore che ha sempre l'acqua alla gola è Gabriele D'Annunzio, ma lui certo non è un campione dell'economia domestica come Farina. Anzi, come farà sapere al suo editore, Treves, che spesso era costretto ad anticipare, si reputa (in una frase che diventerà una delle sue citazioni più famose) “un animale di lusso e il superfluo m'è necessario come il respiro”. Per quanto riguarda i suoi compensi, spesso erano calcolati in percentuale. Sommaruga gli concede il 15% sul prezzo di vendita per *Canto novo* e *Terra Vergine* e nonostante tutti i tentativi di ottenere un aumento perpetrati negli anni, il successo innegabile, il contatto con gli editori stranieri, non riesce a strappare di più a Treves per *Il piacere* nel 1889 e per *Il trionfo della morte* del 1891: 15% per cento a copia venduta. La sua richiesta, a cui Treves non risponde, è 25% a copia tirata. D'altra parte, D'Annunzio sa bene di dover pagare un prezzo per poter restare sotto le ali protettive di Treves, da cui ritorna dopo aver sperimentato che con gli

letteratura... o col reddito della letteratura pura” (U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, op. cit., p. 64).

<sup>249</sup> D. Manca (a cura di), *Carteggio Farina – De Gubernatis*, op. cit., Lettera di Salvatore Farina a De Gubernatis del 2 dicembre 1878, p. 72.

<sup>250</sup> S. Farina, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)*, op. cit., p. 172.

<sup>251</sup> *I migliori libri italiani consigliati dal cento illustri contemporanei*, op. cit., p. 82.

altri editori la situazione è diversa ma non migliora. Barbera gli concede 2000 lire forfettarie per il *San pantaleone*, per 2000 copie tirate, ma poi non è in possesso del formidabile apparato promozionale che invece può garantire l'editore milanese.

Il sistema di pagamento che abbiamo visto come maggioritario finora, ovvero una cifra fissa che viene corrisposta all'autore al momento della pubblicazione e che lascia all'editore lo sfruttamento dei diritti per tutti gli anni stabiliti, è quello che conveniva di più in un sistema editoriale per certi tratti rudimentale<sup>252</sup>. Abbiamo detto che la maggior parte dei romanzi si fermano alla prima edizione: le tirature sono molte basse, si conta che un'edizione potesse essere al massimo di 1000 copie. Treves riesce a piazzare 1500 copie del *Mastro Don Gesualdo*, “della prima messa in vendita del 2 dicembre al 31 detto”<sup>253</sup>, cosa che incoraggia e rende orgoglioso Verga. Nel caso di ristampe i termini venivano riconsiderati: Verga, Capuana e D'Annunzio però sono autori decisamente fuori dalla norma, e poter trattare le nuove edizioni dei loro romanzi ad anni di distanza dalla prima uscita è uno dei primi sintomi del loro successo.

In quanto autori particolarmente fortunati possono talvolta optare per un'altra forma di pagamento e ricevono quindi un compenso che si stabilisce su una percentuale del prezzo di vendita: è più conveniente per chi può contare su una buona riuscita del libro in questione. Ma anche in questo caso l'autore è decisamente ricattabile. Verga valuta che il 15% concesso da Treves possa essere un buon compromesso, perché, come dice congratulandosi con Capuana che ha affidato all'editore milanese le sue poesie, i *Semiritmi*: “È il solo editore che ha il naso per fiutarci dentro un successo e procurartelo. Gli altri non sanno fare nulla e non capiscono nulla. Le condizioni, se ti dà il 15% sulla vendita lorda, sono abbastanza buone. Io preferire il 15 Treves al 25 di Barbera che non sa fare *andare un libro*. E il 15 è già moltissimo”<sup>254</sup>. D'Annunzio, in uno dei numerosi tentativi di convincere Treves ad alzare la posta gli ricorda che può ormai pretendere trattamenti migliori, “oramai per lo meno al 20%, visto e considerato che voi mi pagate per ogni esemplare *venduto* e il Calmann mi paga per ogni *exemplaire tiré*”<sup>255</sup>. D'altra parte, se in Francia D'Annunzio può immaginare di sfruttare la concorrenza delle varie case editrici, in Italia non ha praticamente scelta, e lo aveva capito a sue spese.

La ricerca della giusta remunerazione è una delle rivendicazioni più importanti, anche per distinguersi dalla frotta di dilettanti che sembrava crescere sempre di più – dal sensale di

<sup>252</sup> Un altro esempio di questo sistema di pagamento si ha con Matilde Serao che nel 1880 riceve 300 lire da Roux e Favale per il suo *Cuore infermo* che era già uscito a puntate sulla “Gazzetta Letteraria” (Lettera di Matilde Serao a Vittorio Bersezio del 20 aprile 1880, in R. Melis, *Ci ho lavorato col cuore 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio*, p. 382). Sui contratti tra editori e scrittori della prima metà del secolo si veda M. Borghi, *La manifattura del pensiero*, op. cit. p. 145.

<sup>253</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit., lettera di Verga a Felice Camerani dell'8 aprile 1890, p. 239.

<sup>254</sup> G. Raya (a cura di) *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., lettera di Verga a Capuana del 27 agosto 1887, p. 279.

<sup>255</sup> G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, op. cit., Lettera del 14 novembre 1894, p. 145.

cavalli di cui si diceva pocanzi. Verga ha stampato il primo libro a pagamento ma poi sarà sua premura cercare di farsi pagare per quello che vale. Un altro autore, molto meno noto come Ferdinando di Giorgi, cede il suo primo e unico romanzo gratis, all'editore Chiesa, nel 1890, ma tre anni dopo scriverà a De Roberto "io sono in trattative con Treves per un volume di novelle; se me ne dà 500 lire glielo lascio, altrimenti nulla! È disonorante lavorare gratis"<sup>256</sup>. Ben prima Faldella, per convincere l'amico Cagna a non disprezzare le trattative con Sonzogno, gli racconta l'episodio di "un chiaro letterato, superiore a noi di cento cubiti" che nonostante una fama internazionale e una carriera pubblicistica che contava collaborazioni con i migliori editori, si raccomanda "per lettera a un mio giovane amico per poter dare gratis i suoi drammi alla biblioteca Elzeviriana del Casanova"<sup>257</sup>. Lavorare gratis, quindi mai, ma lavorare per campare non sembra un obiettivo facile.

Finora abbiamo considerato solo autori che sono classificati come pubblicisti o che hanno talvolta a che fare con il teatro, tranne Fogazzaro che appunto non sembra avere nessuna necessità e voglia di spendersi nella stampa e nella drammaturgia. Costoro non si allontanano dall'ambiente che favorisce le loro pubblicazioni, mantengono viva una rete di relazioni che si rivela cruciale per combinare al meglio le possibilità della carriera di scrittore: è un altro degli argomenti di Verga, per convincere Capuana a lasciare Mineo. Scrivere nei giornali (e farsi rappresentare in teatro) significa non farsi dimenticare. Ma nessuno di loro si arricchisce, alcuni tendono ad aver bisogno di forme di sostentamento ulteriore, almeno agli inizi della carriera. Per quanto riguarda lo stipendio di un giornalista sappiamo che negli anni settanta Federico Verdinois guadagnava 15 lire al mese per scrivere le "Rassegne drammatiche" del "Giornale di Napoli", 70 lire quando è promosso cronista e 400 da direttore: per fare un paragone si può rilevare che come impiegato all'intendenza di Finanza prendeva 77 lire al mese<sup>258</sup>. Nel 1871, quando Francesco Giarelli, che non ha mai scritto un romanzo ma che è autore di un volume di memorie sulla sua carriera nella carta stampata, tratta per l'assunzione come redattore fisso della "Gazzetta di Milano" lo stipendio proposto è 150 lire, troppo poco perchè il futuro cronista, al momento avvocato, possa immaginare di trasferirsi da Piacenza a Milano con la propria famiglia<sup>259</sup>. Dieci anni più tardi, nel 1881, Navarro della Miraglia, romanziere siciliano impiantato a Roma, secondo Verga godeva di uno stipendio di 300 lire più extra come collaboratore fisso del "Capitan Fracassa"<sup>260</sup>. E lo stesso Verga scrive a Ferdinando Martini che non può impegnarsi con il "Fanfulla della domenica" per meno di "200 franchi al mese, per un anno, per due novelle al mese, o una più lunga da tenere due

<sup>256</sup> F. di Giorgi, *Lettere a Federico de Roberto*, lettera del 6 settembre 1893, pp. 356-7.

<sup>257</sup> A. G. Cagna, G. Faldella *Un incontro scapigliato*, op. cit., lettera di Giovanni Faldella del 30 agosto 1876, p. 33.

<sup>258</sup> DeGu 1879.

<sup>259</sup> Lettera di Francesco Giarelli a Felice Cavallotti 5 gennaio 1871. Le lettere sono conservate nell'Archivio Cavallotti della fondazione Giangiacomo Feltrinelli a Milano.

<sup>260</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., Lettera di Verga a Capuana del 29 ottobre 1881, p. 132.

numeri, ovvero cento lire la novella”<sup>261</sup>.

Anche se si può intuire che possa essere stato un aumento degli stipendi dei giornalisti e dei collaboratori, e che anche i romanzi, per chi ottiene un discreto successo, vengano remunerati sempre di più, in generale sembrerebbe che gli autori non riescono a vivere dei proventi del loro lavoro, almeno non agevolmente. È vero che Farina, una volta raggiunta una qualche forma di stabilità economica, garantita più che altro dalle mansioni di direttore tutto fare della “Rivista Minima” e da altre funzioni, non lascia più trapelare cifre all'interno delle sue memorie e quindi faticiamo a calcolare le sue rendite posteriori. Se si esce dal dominio del privato e quindi delle corrispondenze, si può notare che le lamentele sulla situazione economica dei romanzieri e più genericamente degli scrittori è abbastanza tipica anche nelle riviste, seppur non estremamente diffusa. Si tratta di un aspetto di una polemica molto più complessa che riguarda le condizioni della letteratura italiana nei suoi risvolti editoriali, culturali e patriottici. La condizione dei letterati e la loro lotta quotidiana per il raggiungimento di un livello di vita che non sia di mera sopravvivenza viene raramente affrontato singolarmente, come fosse la rivendicazione delle esigenze di una classe di lavoratori dalle caratteristiche comuni. Rientra invece molto spesso nel discorso sul sottosviluppo del sistema letterario italiano rispetto ad altri esempi, la Francia in *primis*. In ogni caso vivere di letteratura in Italia è difficile e talvolta i letterati fanno sentire la loro voce.

Negli anni sessanta si trova qualche esempio. Antonio Ghislanzoni, autore prolifico che nella banca dati compare con tre romanzi, scrive sull'argomento un lungo articolo o meglio, una lettera all'amico Carlo Righetti, pubblicato in tre puntate nella “Cronaca Grigia”, di cui Righetti è direttore e probabilmente unico redattore. Ghislanzoni lamenta di non poter dire di essersi arricchito, nonostante un lavoro incessante che comprendeva tutte i fronti della produzione letteraria, soprattutto come librettista.

Chiedi ad Emilio Praga quanti volumi abbia venduto della sua *Tavolozza*, splendida primizia di poeta. Il suo bilancio è desolante, molto più desolante di quello di Rovani, a cui i *Cento anni*, calcolato il consumo del tempo senza tener conto della fatica intellettuale, gli fruttarono il compenso di sedici soldi al giorno.- E tu, mio ottimo amico, hai fatto mai il bilancio positivo delle tue rendite letterarie, dal giorno in cui esordivi nella travagliatissima carriera col tuo spigliato romanzo: *Gli ultimi coriandoli*, fino a quando ti facesti, scrittore e tipografo di quell'audacissima cronaca parlamentare che si intitola : *i 450*? Se non l'hai ancora fatto, io ti consiglio di tirare innanzi alla cieca, e di incenerire mensilmente i tuoi mastri; non ti guasterai la salute, non comprometterai, con inutile rammarico, la tua lena di agire. (...) Dal 1854, voglio dire dall'epoca in cui mi appigliai al disperato partito delle lettere, io ho guadagnato netti circa quindicimila franchi –mille e cinquecento franchi all'anno – circa quattro franchi al giorno! – Mi dirai: potevi lavorare dappiù e guadagnarti il doppio per lo meno (...); ma pure potrei dimostrarti che, mettendo assieme tutto quanto ho scritto dall'epoca sopraccitata in fino ad oggi, avrei anch'io, buoni o cattivi, i miei 150 volumi da gettare in faccia a chi mi accusasse di inerzia<sup>262</sup>.

Tutti gli autori citati da Ghislanzoni, compreso lui stesso e l'interlocutore Carlo Righetti,

<sup>261</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit., Lettera di Verga a Ferdinando Martini del 5 novembre 1880, p. 100.

<sup>262</sup> “Cronaca Grigia”, 18 settembre 1864, *Letteratura ed arte*.



possono essere visti come appartenenti ad una generazione precedente rispetto a quella centrale all'interno della banca dati (Giuseppe Rovani che viene considerato il "fondatore" della scapigliatura a cui si possono legare tutti gli altri autori, è del 1818, Ghislanzoni nasce nel 1824, Righetti quattro anni più tardi, Emilio Praga è un po' più giovane - 1839 - ma muore nel 1875). Ghislanzoni non rivendica un titolo specifico, non si definisce romanziere, accomuna Rovani scrittore di romanzi a Praga poeta, e i romanzi di Righetti alle sue opere politiche: infatti l'appartenenza che sembra rivendicare con più convinzione è quella del partito delle lettere. La sua prospettiva è poi semplicemente milanese.

Anche Bernardo Chiara parla di generici scrittori nel suo lungo articolo intitolato *Il guadagno degli scrittori* e pubblicato nella "Gazzetta Letteraria" del 1890, ma è chiaro a metà della seconda pagina che sta parlando di "scrittori di opere amene" che diversamente dai letterati improvvisatori di cui ci si poteva accontentare una volta "hanno necessità di avere tempo per meditare le loro opere, avere in serbo un capitale di cognizioni e un magazzino di armi; poi deve procurarsi il mezzo di essere ammesso al combattimento; infine scendere il campo e affermare il proprio valore con ripetuti e costanti atti di forza, di destrezza, di audacia, talvolta perfino di ferocia"<sup>263</sup>. Al di là delle metafore militari, che sono uno dei sistemi rappresentativi preferiti che gli scrittori tendono ad usare per definire se stessi e il loro mondo, il messaggio di Chiara è lampante: "orbene, qualunque sia la forma artistica da lui vagheggiata, chi scrive ha bisogno non dico di ricchezza fastosa, ma della possessione sicura di quanto occorre per vivere con decoro, con serenità, con agio. La mancanza di cento lire può essere la rovina di un genio". Il resto dell'articolo è in realtà una lunga requisitoria contro gli editori, la loro mancanza di coraggio e la loro grettezza, che impediscono al pubblico di acculturarsi e di conseguenza sia agli scrittori esordienti, sia a quelli già più sperimentati di poter vivere del loro lavoro, "come l'umile artigiano che, il sabato a sera, ritorna lieto al suo tugurio od alla sua soffitta perché reca a sua migliore, la massaia della casa, la mercede d'una settimana di lavoro". Invece "gli scrittori italiani sono talmente convinti che lo scrivere dà uno scarso guadagno che domandano comunemente un pezzo di pane ad uffici che sono bene spesso lontani dalle belle lettere. Compongono libri e campano co' prodotti della cattedra, del banco della, spada, del giornalismo. Grattate l'autore e troverete l'impiegato. Vivere de' proprii libri! È un sogno. Niuno degli scrittori italiani è soddisfatto de' suoi guadagni; se ve n'è uno, additatemelo e io rinunzio a lui il mio angolo di paradiso".

La posizione di Bernardo Chiara scatenerà la reazione di un suo collega, Arnaldo Alberti che si firma J. Trebla e che abbiamo già citato a proposito di un articolo non molto accondiscendente verso il dilagare del giornalismo nella letteratura. La risposta di Alberti ha una come base un riconoscimento del principio darwinista per cui la vita è una lotta che bisogna combattere e

<sup>263</sup> GL, 14 giugno 1890, n. 24, *Il guadagno degli scrittori*.

che la sopravvivenza non è garantita a nessuno, scrittori e artisti in genere compresi. Quella lamentata da Chiara sarebbe una condizione tipica dell'uomo e non solo del letterato: “La mancanza di denaro? E chi non la soffre? (...) o che il medico, l'avvocato, l'ingegnere, il professore trovano aperta e facile la strada e facile la strada? E che basta beccarsi una laurea e appigionare uno studio?”<sup>264</sup>. Il paragone con le altre professioni si ripropone qualche riga più in là, quando Trebla specifica: “nè io trovo nulla di strano e doloroso nel fatto che scrittori nostri componano libri e campano coi prodotti della cattedra, del banco, della spada, del giornalismo. Quale meraviglia. Ciò avviene anche fuori d'Italia. Ma avvenisse anche solo da noi, non c'è ragione che uno scrittore deva trovarsi in condizioni migliori di un altro professionista qualunque”. Inoltre Trebla difende gli editori, e da la colpa agli scrittori: “diamo un'occhiata ai giornali letterari, dove diluviano i nomi ignoti, i nomi dei giovani, ognuno dei quali, manco a dirlo, ha il suo bravo romanzo o il suo volume di *in pectore*”. E anche se Chiara stesso non aveva rinunciato a specificare che il torto più grave è dal lato degli autori che vogliono pubblicare a qualunque costo, “dovessero pagare gli stampatori”<sup>265</sup>, Trebla è decisamente convinto che sia la mediocrità dei produttori la prima causa delle loro stesse difficoltà ed arriva ad immaginare ironicamente “una marsigliese degli scrittori da cantarsi in coro, contro il nemico comune, dalle Alpi al Lilibeo. Quale sublime idea, lo sciopero degli scrittori italiani ... che respiro di soddisfazione per il pubblico”<sup>266</sup>.

Un'altra risposta alla provocazione di Chiara arriva qualche settimana dopo da un “anonimo lettore” che cita con precisione una parte degli scrittori italiani più noti e le loro condizioni economiche. Dopo aver fatto l'esempio di alcuni drammaturghi, famosi e festeggiati ma comunque poveri, l'autore dell'articolo scrive:

lo scrittore di romanzi invece, può, veramente sudar sangue, come Gesù nell'orto. Guai se non godesse d'altri proventi!... Il Verga vive agiato, ma non pe' suoi romanzi; bensì perchè appartiene ad una famiglia abbiente. Antonio Fogazzaro, beatissimo lui, è un ricco erede!... Potrei citar altri, che hanno sposato signore doviziose, ed altri che posseggono cartelle di rendita, ottenute colla vendita di beni paterni in riva di qualche lago dell'Alta Italia. Se Salvatore Farina volle guadagnare qualcosa, non dovette forse accettare le proposte di editori tedeschi, olandesi, ecc. ecc.; e vender i suoi racconti prima al di là che al di qua delle Alpi? (...) Enrico Castelnovo passa, non è vero? Per uno dei nostri migliori ingegni nella novella e nel romanzo, domandategli un po' se uno scrivano di prefettura non intasca più spiccioli di lui!... anch'egli è professore e deve insegnare alla scuola di commercio di Venezia... istituzioni commerciali, per vivere!

C'è il De Amicis! Oh, ecco uno scrittore, che sbarca il suo lunario con grande fortuna. Ma è l'unico, è l'unico! Sulla sua testa splende uno stellone magnifico. Altro che quello d'Italia<sup>267</sup>.

<sup>264</sup> GL, 28 giugno 1890, n. 26, *Gli scrittori che non guadagnano*.

<sup>265</sup> GL, 14 giugno 1890, n. 24, *Il guadagno degli scrittori*.

<sup>266</sup> GL, 28 giugno 1890, n. 26, *Gli scrittori che non guadagnano*.

<sup>267</sup> GL, 13 luglio 1890, n. 28, Ancora il guadagno degli scrittori. Quella per cui De Amicis era l'unico tra gli scrittori italiani che poteva essere considerato in grado di vivere con i proventi del suo lavoro in Italia è una considerazione che si ritrova in altre occasioni (FD, 3 febbraio 1895, n. 5, *Gli scrittori italiani*). In questo caso siamo nel 1890 e già da quattro anni il prosatore piemontese aveva pubblicato *Cuore*, che risulta essere il più grande successo editoriale del XIX secolo. In precedenza, però, ai tempi della stesura di *Costantinopoli*, si lamentava con il collega Farina delle sue condizioni, sostenendo di essere “nato vestito, come suol dirsi” e di

Dopo l'elenco delle condizioni di vita dei vari romanzieri, la lettera dell'anonimo lettore si conclude con una denuncia contro gli editori e i giornali letterari che non pagano, vera rovina del sistema letterario. D'altra parte, mentre “un rozzo operaio conculcato può reclamare giustizia; i suoi compagni, coi quali è stretto in lega, lo difendono”, per i letterati tutto ciò non può avvenire.

Un articolo dalle impostazioni simili si trova anche nel “Fanfulla della domenica” del 1895. Angelo Pesce commenta la notizia uscita in un giornale francese, la *Bibliothèque universelle*, che aveva confrontato la situazione economica di scrittori inglesi, francese e americani con quella che caratterizzava scrittori tedeschi, spagnoli, svedesi e norvegesi. Angelo Pesce ammette di non sapere nulla della situazione di questi paesi ma per gli italiani la situazione non era certo rosea: “oggi tutti coloro che hanno la melanconica idea di scrivere per il pubblico, traggano ordinariamente da altre fonti i loro mezzi di sussistenza. Passate in rassegna soltanto quelli che vanno per la maggiore, troverete che la più parte deve il pane quotidiano all'insegnamento o agli impieghi, o all'asse paterno”<sup>268</sup>. L'autore dell'articolo analizza le possibili cause: la povertà generale della nazione ( che però a suo parere non impedisce sprechi in altri contesti), lo sviluppo di una società a base industriale che s'interessa ad altri prodotti (e ha dimenticato il mecenatismo), e la “grafomania” che regna in Italia su larga scala e da lungo tempo: “gridano che son troppi gli scrittori, in Italia, che il pubblico non potendo badare a tutti, finisce col trascurare anche i migliori”. Infine, riconoscendo che nessuna di queste ragioni è in realtà sufficiente per spiegare la miseranda situazione degli scrittori italiani, ricorre alla consueta spiegazione che punta il dito sugli editori, che stampano “senza un preventivo e maturo giudizio” e non danno al libro quello “slancio di pubblicità e di commercialità che gli editori stranieri sanno dargli”. Infine pubblica le presunte risposte che sei editori (Treves, Hoepli, Barbera, Lapi, Loescher, e Zanichelli) avrebbero dato ad un suo amico, che deluso dalla non riuscita del suo tentativo letterario si sarebbe successivamente dato al commercio di oli e vini negli Stati Uniti.

Non è un caso che siano le due riviste letterarie per eccellenza ad ospitare gli unici due articoli dedicati espressamente alla situazione economica degli scrittori: in altri contesti, come la “Nuova Antologia” o la “Rassegna Nazionale”, la questione scrittori – soldi viene più difficilmente affrontata. Gli autori di questi articoli non fanno particolare differenze tra poeti, romanzieri e drammaturghi e pur chiamando ognuna di queste categorie con il proprio nome

non avere quindi “assoluto bisogno di scrivere” ma dichiarandosi allo stesso tempo addolorato dal “vedere che all'età mia, con la forma che ebbi e che ho ancora, colla diffusione immeritata se vuoi, ma straordinaria dei miei lavori e colla massima buona volontà, assiduità e modestia di desiderii – non ho la soddisfazione di poter dire a me medesimo che vivo del mio lavoro!” (S. Farina, *La mia giornata: care ombre*, Sassari, Edes, 1997, pp. 253-254).

<sup>268</sup> FD, 3 febbraio 1895, n. 5, *Gli scrittori italiani*.

tendono a inquadrarle all'interno dello stessa prospettiva, cioè quella di uno scrittore che lavora per il pubblico, la cui condizione è in balia di problematiche contraddizioni: se per rendere credibile la rivendicazione di un salario, colui che scrive per mestiere è costretto a paragonarsi ai lavoratori (l'artigiano, l'operaio, gli altri professionisti, il venditore di vino), allo stesso tempo rischia di rendere estremamente prosaica una professione che a parere degli stessi praticanti necessita un lungo tirocinio e che è in qualche modo turbata dall'eccessivo numero di aspiranti. Il dilettantismo è infatti l'unica ragione che tutti coloro che si occupano di letteratura e soldi mettono in luce come causa di malfunzionamento: anche Luigi Capuana, nella sua introduzione di *Libri e teatro*, pubblicato sempre nella prima metà degli anni novanta, ne fa menzione e poi però torna sul problema del lavoro letterario come lavoro:

Spero che nessuno oggi vorrà darmi su la voce se faccio della quistione artistica quasi una stessa cosa col compenso del lavoro. L'opera d'arte è soltanto tale finché rimane nella mente dello scrittore e durante il tempo in cui passa dal suo cervello sui fogli di carta. Da questo momento in poi è produzione ben poco differente da qualunque altra proprio manuale. Rappresenta un cumulo di spese anticipate nella riuscita dallo spreco di uguale forza per qualunque altra manifattura. Venga dal cervelletto o dai polsi, il consumo di materiale chimico combustibile è lo stesso. La differenza non è in favore del lavoro manuale, e consiste nello sciupo dell'utensile, soggetto più facilmente a guastarsi per la sua stessa delicatezza. A ragione di ugual durata di lavoro, a ragione di egual consumo di calorico e di forza, la produzione intellettuale rappresenta un valore più elevato, e dovrebbe per giustizia economica costar più cara d'ogni altra<sup>269</sup>.

Lavoratori speciali, gli scrittori faticano a proporre reali soluzioni per risollevarne le loro sorti. Il ricorso all'associazionismo e alla protesta di categoria sembra essere in generale disprezzato. Capuana parla in maniera chiara di “una classe (...) che dal lavoro letterario vorrebbe ottenere il pane quotidiano, l'indipendenza l'agiatezza”, ma la vede composta da letterati che “non si armeranno mai di zappe e di vanghe per rompere i vetri delle botteghe, gridando: Pane e lavoro” perché “sanno, quando è necessario vivere e morire dignitosamente di fame”. Pur guardando con una forma di velata nostalgia l'epoca in cui la letteratura non era governata da un'economia di mercato, nessuno sembra allo stesso tempo supportare l'idea di “letteratura di stato”. “Non bisogna aspettare il parlamento”, scrive Capuana, e Bernardo Chiara ribadisce lo stesso concetto: “adunque gli scrittori non aspettino nulla dai Governi. Si studino anzi di starne lontani considerando come pericolose per la loro dignità quelle gare che di quando in quando essi inducono di farsi credere protettori delle lettere”<sup>270</sup>.

In conclusione si può affermare che dal punto di vista della professionalizzazione lo scrittore italiano, prendendo spunto dalle altre realtà europee, comincia a rivendicare un trattamento “lavorativo”, ovvero la possibilità di guadagnare, come gli altri professionisti, attraverso l'esercizio del proprio mestiere. Allo stesso tempo, le attività connesse alla letteratura – giornalismo in primis - che permettono di trarre reddito sono malviste perché inficiano lo

<sup>269</sup> L. Capuana, *La crisi letteraria* introduzione a *Libri e teatro*, op. cit., p. XXXV.

<sup>270</sup> GL, 14 giugno 1890, n. 24, *Il guadagno degli scrittori*.

status artistico della pratica della scrittura, che viene piegata ad esigenze commerciali: la presa di coscienza del cambiamento in atto nel sistema letterario mette gli scrittori in una posizione estremamente scomoda, tra le rivendicazioni di un trattamento comune agli altri professionisti e la necessità di mettere in luce la peculiarità della loro attività. La situazione precedente, che non costringeva lo scrittore a confrontarsi con il mercato, è quindi talvolta rievocata con nostalgia. Ma tra il rimpianto del mecenatismo, che ha i tratti di un topos polemico, e l'emancipazione offerta delle nuove possibilità, per i romanzieri italiani di fine ottocento non sembrano esserci altre soluzioni oltre allo sviluppo di un mercato sufficiente ampio che permettesse una remunerazione equa. L'indifferenza dello stato italiano per le attività artistiche è ripagata con la stessa moneta. Eppure se è vero che alla politica gli scrittori non chiedono nulla, è non automaticamente necessario che ne stiano lontani.

### **3.5. L'attività politica**

Un'altra variabile che si è tentato di rilevare è la partecipazione alla vita politica del paese. Per limite di questa ricerca si è scelta una data (il 1870) che sta da indicare la chiusura della fase di unificazione del paese, con la presa di Roma nel settembre del 1870 e il trasferimento della capitale nell'anno successivo. È chiaro che però questi autori vivono in un periodo di passaggio e infatti si possono individuare due categorie ben precise per quanto riguarda un possibile impegno in politica: quella che riguarda gli autori che hanno semplicemente avuto a che fare con una carica rappresentativa, elettiva o meno, e quelli che hanno partecipato alla fase risorgimentale, anche in questo a caso a vario titolo, durante le guerre d'Indipendenza, fino alla presa di Roma, passando per le varie imprese garibaldine. Naturalmente una cosa non esclude l'altra: anzi d'abitudine chi si è impegnato personalmente nei moti indipendentisti ha una ragione sufficiente per avere un ruolo nella costruzione del nuovo Regno d'Italia.

Per quanto riguarda coloro che hanno partecipato alle lotte per l'indipendenza si tratta in primo luogo di una questione anagrafica, come abbiamo specificato all'inizio del capitolo: sono 54 all'interno del campione grande, di cui 27 fanno parte anche del campione ristretto. La maggior parte di questi autori sono nati tra gli anni 20 e gli anni 30: si possono contare, all'interno del campione ristretto, circa quattro appartenenti all'esercito regolare (tra cui Edmondo De Amicis), e otto garibaldini che combattono affianco del generale in varie occasioni (dalla spedizione dei Mille alla guerra repubblicana in Francia). Altri autori non hanno necessariamente preso parte ai combattimenti armati ma si sono spesi all'interno degli organi amministrativi rivoluzionari e nella fase cospirativa. Dieci di loro hanno pagato con l'esilio le loro scelte, sia emigrando all'interno della penisola (quindi rifugiandosi in Piemonte)

sia trasferendosi all'estero (Antonio Caccianiga<sup>271</sup> che vivrà per qualche anno a Parigi, Medoro Savini che si dividerà tra la capitale francese e quella inglese, Ferdinando Petruccelli della Gattina<sup>272</sup> che si trasferirà a Parigi quasi definitivamente e infatti lì muore). Ulisse Barbieri e Domenico Giurati passeranno anche un periodo in carcere, che per il primo durerà ben quattro anni.

Per quanto riguarda le cariche rappresentative, all'interno del campione completo si contano 43 deputati del regno d'Italia e inoltre due candidati alla camera; diciannove senatori, dieci sindaci e una trentina di membri di organi consultivi (per lo più comunali e provinciali, con un consigliere di stato). I deputati che appartengono al campione piccolo sono 27 (tabella 6): si è cercato anche di individuare per quante legislature e in quale parte del parlamento militassero i vari scrittori. Quella del deputato è l'unica carica elettiva, essendo sia quella del sindaco (almeno fino al 1889) sia quella del senatore di nomina regia.

Quindici autori appartengono alla sinistra, tre di loro all'estrema sinistra. Tre sono schierati a destra e tre hanno dato le dimissioni dalla loro carica. Due sono i "trasformisti", ovvero coloro che sono passati da uno schieramento all'altro. Paradossalmente fanno il percorso inverso e si tratta anche di autori diametralmente schierati anche per quanto riguarda la tipologia letteraria: Anton Giulio Barrili che eletto nel 1876 nelle file della sinistra passerà a destra poco prima di dimettersi, e Gabriele D'Annunzio, deputato per due anni dal 1897, che dalla parte destra del parlamento si darà il brivido di scendere nella "fossa dei leoni", nel 1900.

<sup>271</sup> Antonio Caccianiga (1823 – 1909) nasce a Treviso da una famiglia di possidenti. Nel 1848 emigra a Milano e poi a Parigi. Nella banca dati è presente per sette romanzi, sei dei quali pubblicati da Treves. Lavora come insegnante e pubblicitista.

<sup>272</sup> Petruccelli della Gattina è un autore nato in Basilicata nel 1816. Laureato in medicina, pubblica nove romanzi in carriera, sette nel periodo considerato e scrive anche in francese. Muore a Parigi nel 1890.

tabella 6

Sinistra (ad inizio legislatura)	Destra (ad inizio legislatura)	Numero legislature	Altre cariche
Albertini, Giacomo 1847		1	Assessore a Torino
	Arbib, Edoardo 1840	5	
Barrili, Anton Giulio 1836		1	Dimissionario
Bersezio, Vittorio 1828		2	
Caccianiga, Antonio 1823			Eletto due volte, non entra mai veramente in carica.
Chiesi, Gustavo 1855		2	
Curti, Pier Ambrogio 1819		1	
	D'Annunzio, Gabriele 1863	1	
De Renzis, Francesco 1836		6	senatore
	De Zerbi, Rocco 1843	6	
Del Balzo Carlo (estrema) 1853		2	
Faldella, Giovanni 1846		4	Senatore, presidente del consiglio provinciale di Novara
Giovagnoli, Raffaello 1838		5	Consigliere comunale e provinciale a Roma
	Lioy, Paolo 1834	8	Consigliere comunale e provinciale a Vicenza, senatore
Petruccelli della Gattina, Ferdinando 1816		4	
Righetti, Carlo 1828		1	Dimissionario
Savini, Medoro 1836		4	
	Visconti Venosta, Giovanni 1831	8	Consigliere comunale, assessore a Milano
Zini Luigi 1821		2	Senatore, prefetto

Come vediamo le date di nascita di questi autori vanno dal 1816 al 1863, quindi sono rappresentazione di generazioni diverse. La maggior parte di questi autori entra a far parte del parlamento italiano non tanto sfruttando i meriti di scrittore e la notorietà da essi derivata, ma piuttosto come naturale conseguenza della sua posizione sociale o del suo impegno precedente: infatti una buona parte di loro risulta aver partecipato anche ai moti indipendentisti o in ogni caso hanno l'età per aver vissuto il momento più intenso delle lotte per l'unificazione. È il caso di Petruccelli della Gattina, che è già deputato a Napoli nel 1848 e che poi sarà deputato del Regno d'Italia per quattro volte, nonostante i suoi frequenti soggiorni all'estero. Un altro esempio abbastanza calzante è Carlo Righetti all'epoca Cletto Arrighi: poligrafo che spenderà una parte consistente della sua variegata carriera per il teatro in dialetto milanese, si dedicherà tra le mille attività anche al giornalismo (dirigendo la *Cronaca Grigia*) e alla politica, in un continuum personalistico che non presuppone l'esistenza di gerarchie tra le varie sfere. Per D'Annunzio invece è assolutamente diverso: per lui, ultimo in ordine di data di nascita, la campagna elettorale sarà basata sulla sua celebrità di autore,

rappresentante di una determinata estetica che non lesinerà di trasportare dalla letteratura alla politica, come dimostra il famoso “discorso della siepe”. Per alcuni il parlamento è un *modus vivendi*, per esempio, le otto legislature di Paolo Lioy e le sei di De Renzis e De Zerbi sono chiaramente indicative di una vita spesa per la politica. In un certo senso, anche se in numeri sono abbastanza ristretti, si può affermare che la specializzazione dell'uomo di lettere e il suo distacco dall'attività politica si mette in moto molto lentamente, anche se allo stesso tempo cambiano i termini e la letteratura diventa un trampolino di lancio per la politica. Anche Salvatore Farina, che pure non sarà eletto, si candiderà due volte alla camera dei deputati, cercando di sfruttare la sua notorietà di romanziere, l'unica che la sua carriera di scrittore gli aveva permesso di costruire. Nel suo discorso elettorale, per il primo tentativo del 1892 afferma: “Si è vero, è verissimo, io sono romanziere; potevo essere avvocato, ho buttato la toga, entro la quale stava forse tutto un avvenire di deputato, di senatore, di ministro, per andarmene a Milano a fare un lavoro mal pagato in Italia”<sup>273</sup>. Farina è d'altra parte uno dei pochi romanzieri italiani, se non l'unico, ad avere tali certezze sulla sua della sua identità lavorativa.

Sull'argomento cominciano ad esserci alcuni interventi giornalistici proprio a partire dagli anni novanta. *Una statistica letteraria parlamentare* è un breve trafiletto pubblicato dal “Fanfulla della domenica” nell'autunno del 1890, in cui si conteggiano e si elencano non tanto i letterati presenti in parlamento ma più precisamente i parlamentari che pubblicano, compresi scienziati e giornalisti: la conclusione è che “le muse (almeno per la quantità del lavoro letterario e scientifico di questa Camera) non lagrimeranno troppo sulla legislatura che si spegne”<sup>274</sup>. Non ci sono rilievi di particolare interesse all'interno di questa breve analisi, perché è chiaro che per il “Fanfulla della domenica” essere parlamentare al contempo scrivere non ha niente di straordinario. Come scrive Christophe Charle in Italia, per l'assenza effettiva di un pubblico a cui “parlare”, c'è, da parte degli scrittori, un maggiore coinvolgimento politico che permette in ogni caso di esercitare una generica funzione sociale: l'ipotesi è che questa “funzione sociale” esercitata dallo scrittore non sia una derivazione dell'attività letteraria, ma una normale contiguità di attività dovuta alla classe d'appartenenza<sup>275</sup>. Qualche anno dopo però le cose sembrano cambiare, forse perché si rovescia l'ordine, cioè scrivere e poi entrare in parlamento.

Alla seconda metà degli anni novanta risalgono sia tutta una serie di polemiche sulla condizione della letteratura italiana, a cui la politica sembra non restare estranea, sia la candidatura dello scrittore più in voga del momento, e ci si comincia ad interrogare in maniera diversa sul fenomeno. Nell'estate 1897 il “Fanfulla della domenica” dedica un articolo in prima

<sup>273</sup> S. Farina, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)*, op. cit., p. 189.

<sup>274</sup> FD, 28 settembre 1890, n. 39, *Una statistica letteraria parlamentare*.

<sup>275</sup> C. Charle, *Gli intellettuali dell'Ottocento*, op. cit., p. 291.



pagina per l'elezione di D'Annunzio e nell' "Illustrazione italiana", proprietà dell'editore di D'Annunzio, nell'agosto 1897 si trova un breve trafiletto firmato A. Della Guardia, che da l'annuncio della candidatura ufficiale dello scrittore abruzzese nel collegio di Ortana<sup>276</sup>. Che sia un evento di particolare rilievo lo si comprende facilmente dalle parole di Della Guardia che definisce D'Annunzio "un intellettuale avido di conoscere tutti gli aspetti (della vita) e di sperimentarne tutte le passioni". Non solo l'autore di questo articolo considera il poeta il migliore candidato già ampiamente favorito, ma proprio come "signore della parola", lo predilige e lo considera capace di un "lavoro ben più prezioso di quello fornito dai soliti avvocati, procuratori di affari e sostenitori di bassi interessi".

Non è quindi un caso se, qualche settimana dopo, la stessa rivista propone un confronto con gli altri stati a proposito della presenza dei letterati nei Parlamenti Europei. "In Italia, oltre a D'Annunzio – se e quando ci andrà – abbiamo, nella categoria letterati, alla Camera: Ferdinando Martini, Bovio, Cavallotti, Pullè, Selvatico, Oliva, Arbib, Molmenti, Pompili, oltre a molti giornalisti, e dilettranti di lettere: in Senato: Giosuè Carducci"<sup>277</sup>. La conclusione è che in tutti i paesi europei, dall'Inghilterra all'Ungheria, i letterati fanno parte dei parlamentari.

Che nell'aria ci fosse una considerazione diversa del rapporto parlamento – scrittori è evidente da un'inchiesta sull'argomento che conduce "Il Marzocco", sempre nel 1897, ma prima della candidatura dannunziana, sulla necessità e sulla opportunità della partecipazione in politica dei letterati. Le domande che la redazione del "Marzocco" pone ai suoi abbonati e di cui poi pubblica le risposte sono: "Credete confacente ed utile a un letterato prendere parte alla vita politica del nostro paese? - Credete utile o dannoso per la vita politica del nostro paese l'intervento dei letterati – Nel caso di risposta affermativa alla 1° domanda, quale può essere il preciso campo d'azione dell'attività politica dei letterati e sotto qual forma tale attività può esplicarsi?"<sup>278</sup>. Le considerazioni di coloro che si prodigano a rispondere, pubblicate nei quattro numeri successivi, sono variegata e difficilmente riassumibili: alcuni si pronunciano telegraficamente contrari, altri pongono delle condizioni, altri ancora sono completamente d'accordo con la partecipazione politica dei letterati. Gli interpellati sono d'altra parte estremamente diversi tra loro: rispondono sia Giovanni Pascoli poeta e professore universitario, sia Filippo Turati, futuro fondatore del partito socialista che non a caso considera chi si disinteressa di politica un "eunuco sociale", sia il professor Enrico Morelli, direttore della clinica psichiatrica e neuropatologia dell'Università di Genova, che contrario ci tiene a specificare che "in coerenza alla idee suesprese, ho rifiutato più volte la candidatura politica"<sup>279</sup>. All'interno di questa congerie di letterati nel senso più largo, i romanzieri che

<sup>276</sup> IL, 22 agosto 1897, n. 34.

<sup>277</sup> IL, 12 settembre 1897, n. 37, *I letterati nei parlamenti europei*.

<sup>278</sup> IM, 6 giugno 1897, n. 18, *L'inchiesta del Marzocco*.

<sup>279</sup> IM, 27 giugno 1897, n. 21, *L'inchiesta del Marzocco sulla politica dei letterati*.

rispondono sono otto (Adolfo Albertazzi, Maria Majocchi Plattis, Angelo Silvio Novaro<sup>280</sup>, Antonio Fogazzaro, Enrico Castenuovo, Ugo Ojetti e Egisto Roggero<sup>281</sup>).

Uno di coloro che invia il proprio parere e che si pronuncia fundamentalmente non a favore è Scipio Sighele, che in seguito ribadirà le sue convinzioni nell'articolo intitolato *La politica dei letterati* i nell' "Illustrazione Italiana"; per Sighele, che nel 1891 aveva pubblicato *La folla delinquente*, cominciando la sua carriera di sociologo-criminologo, i letterati avevano le proprie tipiche predisposizioni, diverse da quelle di altre categorie (come le donne hanno un'intelligenza diversa da quella degli uomini), quindi "trovo indifferente che essi partecipino alla vita politica: partecipandovi, la *forma* della vita politica sarà migliore, ma la *sostanza* identica. Un parlamento di letterati *parlerà* meglio, ma *voterà* come un parlamento di non letterati". Ma l'antefatto alla risposta è ancora più significativo. Per Sighele è necessario definire precisamente cosa è un letterato:

Suol dirsi che tutte le definizioni sono pericolose, e il Lombroso affermava che, tranne le geometriche, non ve n'ha nessuna di esatta. Tuttavia importerebbe sapere se per *letterato* s'intende soltanto colui che ha una indiscussa notorietà nelle lettere, oppure tutti gli uomini di un certo ingegno che sanno scrivere in modo da farsi leggere. Vale a dire: s'intende per letterato soltanto un Carducci, un Fogazzaro, un D'Annunzio (ne nomino tre fra i maggiori), un uomo insomma che fa soltanto dell'arte e che col nome di letterato deve unicamente essere definito, o – s'intende anche il giornalista che scrive dei buoni articoli, il critico che giornalmente gratta col suo scalpello le statue ch'egli non saprebbe plasmare, il medico, l'ingegnere, l'avvocato che non si cristallizzano nell'esercizio della loro professione, ma leggono, studiano e sanno tener molto bene la penna in mano<sup>282</sup>.

Per Sighele indubbiamente la risposta da dare è quella in senso ristretto, perché "è ovvio che, salvo casi rari di patologia elettorale, arrivino a Montecitorio appunto coloro che nel giornalismo e nell'esercizio delle professioni hanno saputo dar prova di un certo ingegno letterario che li distingue un poco dalla folla anonima dei mediocri". Quindi sostenere la definizione della parola letterato nel senso più ampio significava dire che tutti i parlamentari erano dei letterati, ma mediocri e quindi del tutto insignificanti nell'economia della questione. Meglio occuparsi dei "letterati di forte ingegno".

Questa necessità di restringere il cerchio attorno ad una tipologia di scrittori di più facile individuazione è espressa anche da altri colleghi di Sighele. Lo fa Pietro Villari riconoscendo che la parola letterato è troppo generica, e un tale I. M. Palmarini secondo il quale è necessario distinguere "fra l'umanista e l'artista"<sup>283</sup>. Sono però soprattutto i romanzieri che cercano una più precisa definizione: Fogazzaro sostiene che "converrebbe distinguere fra letteratura di erudizione e letteratura d'immaginazione", Castelnuovo invece lamenta che "la parola letterati è molto elastica e rende malagevole una risposta" e che quindi sarebbe meglio dividere "i puri

<sup>280</sup> Angiolo Silvio Novaro (1866 – 1938) nasce in Liguria, da una famiglia di imprenditori. Nella banca dati è presente con tre romanzi, dei sette che risulta aver scritto in carriera, pubblica soprattutto poesia. È il fondatore del "La riviera Ligure".

<sup>281</sup> Egisto Roggero (1867 – 1930) nasce a Genova. La sua attività di romanziere si esplicita soprattutto nel XX secolo: infatti nella banca dati è presente solo con un romanzo del 1898. in carriera ne pubblica 12.

<sup>282</sup> IL, 25 luglio 1897, n. 30, *La politica dei letterati*.

<sup>283</sup> IM, 27 giugno 1897, n. 21, *L'inchiesta del Marzocco sulla politica dei letterati*.

artisti (poeti, romanzieri, autori drammatici” da quelli che scrivono di storia e sociologia, a cui la politica è indicata. Anche Jolanda, ovvero Majocchi Plattis, specifica che vuole parlare dell’ “artista della parola (il creatore, romanziere o poeta che sia)”.

Quello che è interessante in questa inchiesta non sono tanto le risposte, quindi, ma la delucidazione dei quesiti. Chiedersi se un letterato può o deve partecipare alla vita politica significa chiedersi se il letterato è o non è una categoria a parte<sup>284</sup>. Immaginare il letterato come una categoria a parte necessita che si discutano i criteri per definirla: tutto questo è un evidente passo verso il raggiungimento di uno *status* specifico, su cui tutti non sono d'accordo ma che comincia ad avere fondamento nel discorso sulla letteratura e sulla sua pratica; inoltre alcuni di coloro che si prodigano a rispondere all'inchiesta de “Il Marzocco” cominciano a fare distinzioni anche all'interno della stessa categoria. Occuparsi di sociologia e scrivere romanzi sono due attività differenti, non richiedono le stesse capacità e quindi influiscono e sono influenzate diversamente in rapporto alla politica. I letterati – è evidente - non sono tutti uguali, perché alcuni di loro non sono più veramente dei letterati.

## **4. Scrivere è un mestiere da donne**

### **4.1. Donne e scrittrici: la visibilità nella stampa**

Una categoria speciale di scrittori è facilmente individuabile e riconosciuta per le sue particolari caratteristiche, si tratta delle scrittrici<sup>285</sup>. Abbiamo già utilizzato la componente di genere per tutta una serie di analisi delle informazioni forniteci dalla banca dati: in questa parte finale del capitolo cercheremo invece di considerare lo status delle donne che scrivono romanzi nel suo complesso e in tutte le sue possibili conseguenze.

La percentuale di donne all'interno della categoria dei romanzieri tende ad aumentare in maniera sensibile tra il 1870 e la fine del secolo. Si passa dall'8,62% del primo decennio al 19,88% dell'ultimo: la media è 13,07%.<sup>286</sup> Nel campione più ristretto le romanziere si attestano intorno al 25%. Prima dell'unificazione italiana, secondo quello che riporta Gilda Corabi nel saggio dell'*Atlante della letteratura italiana*, la presenza delle donne nella narrativa era ridottissima: si trattava di poche pioniere che sfidano le convenzioni e la condanna del genere romanzo<sup>287</sup>. A partire dagli anni settanta invece la presenza femminile all'interno del campo

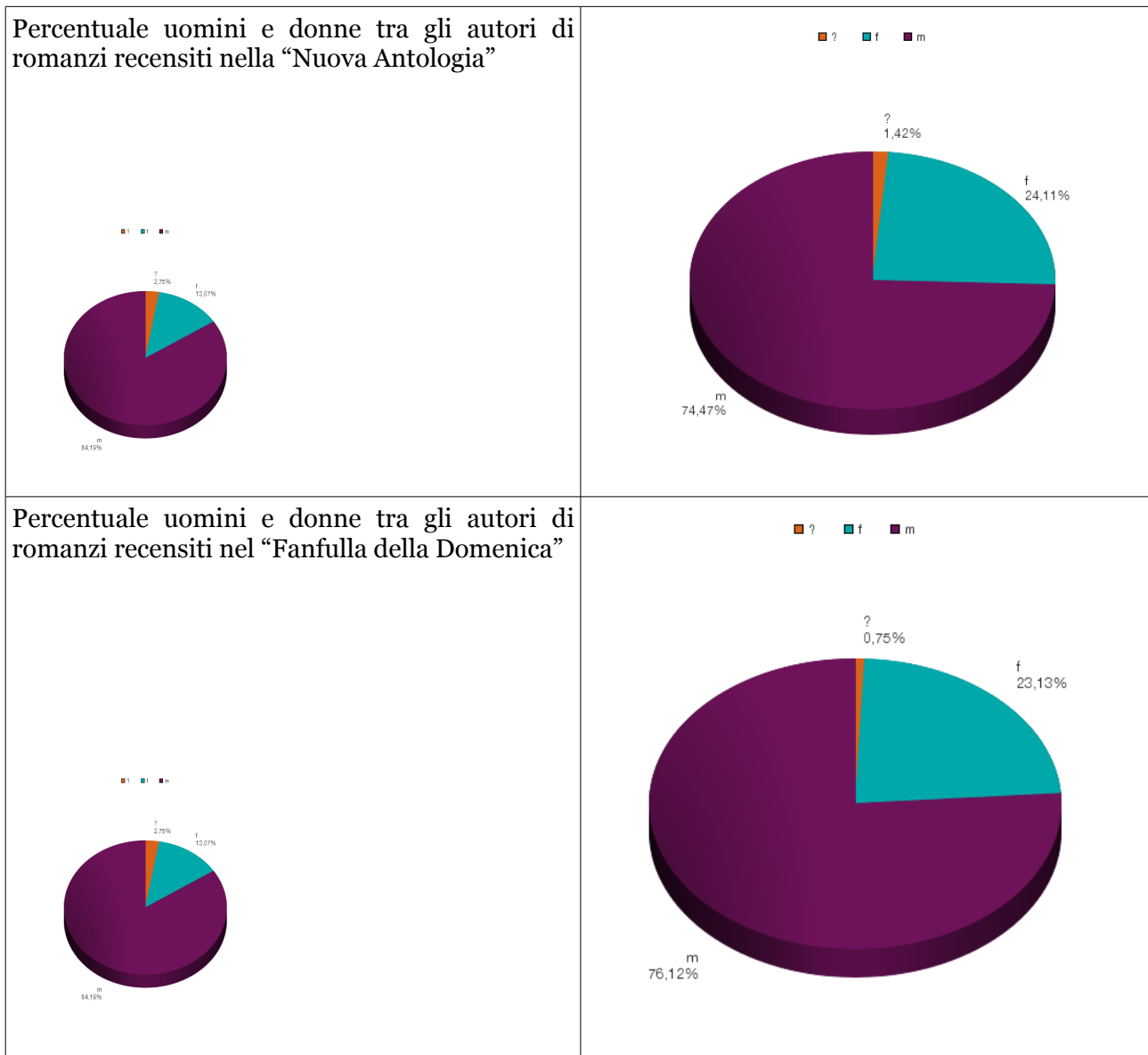
<sup>284</sup> Come scrive Pertici a proposito di un'altra inchiesta di qualche anno precedente sul socialismo (a opera di Gustavo Macchi) si tratta di una “pratica che presuppone l'esistenza di un gruppo percepito con caratteristiche comuni che può scatenare un dibattito interno”. (R. Pertici, *Appunti sulla nascita dell'“intellettuale” in Italia*, in C. Charle, *Gli intellettuali nell'Ottocento*, op. cit., p. 329)

<sup>285</sup> La categoria delle scrittrici di fine ottocento è stata trattata in alcune monografie antologiche come A. Arslan, *Dame, Galline e regine*, op. cit., e G. Morandini, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Bompiani, Milano, 1980.

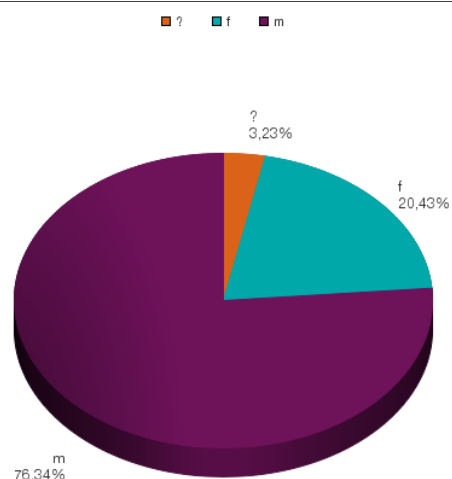
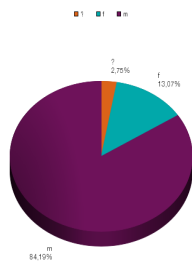
<sup>286</sup> Se si confrontano i dati raccolti in questa ricerca con quelli dei censimenti della popolazione si può notare un incremento simile: nel 1881 erano pochissime le “letterate e scrittrici” rilevate. A Roma, la città che ne ospitava di più, erano 9. nel 1901 sono già 45. A Milano si passa da 3 a 20.

<sup>287</sup> G. Corabi, *Scrittrici dell'Ottocento* in *Atlante della letteratura italiana: dal romanticismo a oggi*, vol. III, op.

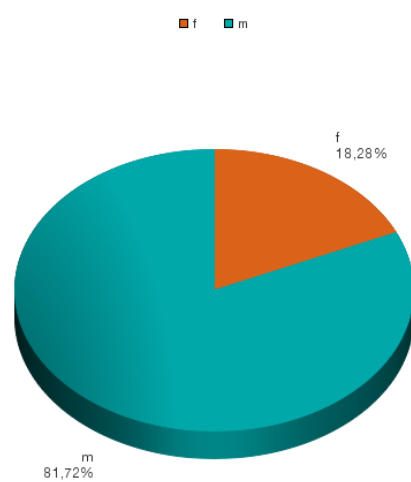
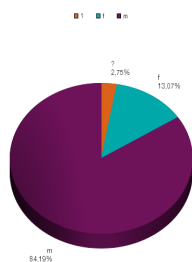
del romanzo sembra un dato consolidato. Se guardiamo la presenza delle donne nelle riviste, come si può notare dai grafici che seguono, il rapporto autori – autrici si attesta sempre ad un livello più alto della media per quanto riguarda la presenza femminile. Nel caso della “Rassegna Nazionale”, che però ricordiamo non recensisce un numero eccessivamente alto di autori, supera il doppio, attestandosi sopra il 30%.



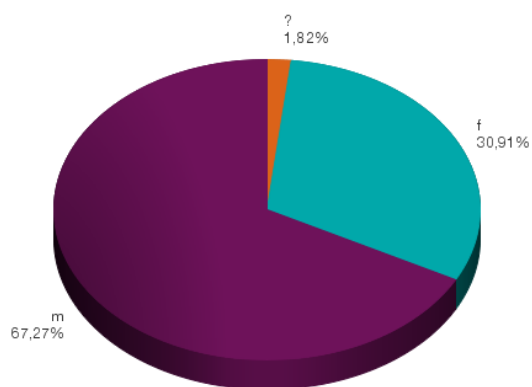
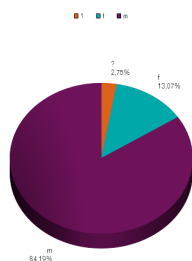
Percentuale uomini e donne tra gli autori di romanzi recensiti nella “Gazzetta Letteraria”



Percentuale uomini e donne tra gli autori di romanzi recensiti nell’“Illustrazione italiana”



Percentuale uomini e donne tra gli autori di romanzi recensiti nella “Rassegna Nazionale”



Per spiegare questi scarti, sia rispetto alla media generale sia tra una rivista e l'altra, si possono provare delle ipotesi. Per esempio, è abbastanza probabile che il fatto che le riviste

dedicassero quella che sembra un'attenzione più mirata alle opere narrative frutto di penne femminili fosse dovuta al fatto che restava un'attività comunque eccentrica e quindi degna di approfondimento. Vedremo in questo paragrafo come ci sia un'attenzione particolare alla definizione della scrittura femminile, sia nei metodi che negli scopi, perché le donne che scelgono il genere del romanzo lo fanno due volte, come scrittori e appunto come donne. Per quanto riguarda le differenze di percentuali tra le riviste è abbastanza facile notare che è la pubblicazione meno autonoma dal punto di vista del rapporto arte-morale che recensisce il numero più alto di autrici: la “Rassegna Nazionale” si fa portatrice di un'idea di narrativa spesso orientata ad un uso educativo, che era esattamente quella di cui si occupavano con più frequenza le donne. La “Nuova Antologia”, il “Fanfulla della domenica” e la “Gazzetta Letteraria” hanno percentuali più alte della media ma simili. L' “Illustrazione italiana” ha una percentuale più bassa di autrici recensite, probabilmente a causa del legame che ha con la casa editrice Treves che pubblica le novità editoriali di solo otto autrici, e 19 romanzi di scrittrici su 174 totali.

Possiamo provare ad analizzare nel dettaglio le recensioni riguardanti i singoli romanzi (tabella 1)<sup>288</sup>.

Le cifre non sembrano poter suggerire delle tendenze precise: quasi tutti i periodici recensiscono percentualmente più romanzi scritti dalla donne rispetto a quello che in rapporto è sul mercato in quel momento, tranne l' “Illustrazione Italiana” e la “Nuova Antologia”. Si conferma quindi una certa attenzione alla scrittura femminile e alla sua produzione. La “Rassegna Nazionale” è la rivista che in percentuale recensisce il maggior numero di romanzi femminili.

L'atteggiamento della stampa specializzata nei confronti della narrativa femminile o della presenza generale delle donne nel mondo della letteratura, è, nonostante le differenze tra una rivista e l'altra, abbastanza omogeneo e allo stesso modo duraturo nel tempo: lo abbiamo in parte affrontato l'argomento nel paragrafo sulle professioni dei romanzieri. Non c'è una totale chiusura, ma in generale una diffidenza sulle possibili conseguenze. Bisogna però in primo luogo tenere conto che il discorso sulla presenza della donna in letteratura e nel romanzo si collega al discorso generale sulla presenza della donna nella società, ovvero “alla questione femminile”, per dirla in termini ottocenteschi. Senza entrare specificatamente nella problematica della discussione sui diritti delle donne, che si stava sviluppando parallelamente in quegli anni, si può riassumere dicendo che la posizione evidentemente subordinata delle donne veniva giustificata con la loro diversità; una diversità che si tendeva a valorizzare e a inquadrare all'interno di necessità storiche, morali e fisiologiche ma che riservava alle donne

<sup>288</sup> Le cifre e le percentuali si riferiscono ai romanzi pubblicati nei vari decenni: può verificarsi che un romanzo sia pubblicato nel 1878, come *Ananke* di Francesco De Renzis, e recensito nella “Rassegna Nazionale” e nel “Fanfulla della domenica” per la seconda edizione tra il 1889 e il 1890: sono casi sufficientemente rari (circa una decina nel complesso) e si è deciso di non tenerne conto.

ambiti precisi, come quello della famiglia e della casa. Lo stesso si può dire avvegnà per la letteratura.

Tabella 1

<b>NUOVA ANTOLOGIA</b>	Romanzi totali recensiti	Romanzi pubblicati da autrici	Percentuali	Romanzi totali pubblicati	Romanzi pubblicati da autrici	percentuale
1870-1879	58	10	17,24%	712	73	10,25%
1880-1889	66	11	16,66%	798	125	15,66%
1890-1899	99	22	22,22%	1035	268	25,89%
Totale	214	42	19,62%	2046	458	22,38%
<b>FANFULLA DELLA DOMENICA</b>						
1870-1879	-	-	-	712	73	10,25%
1880-1889	77	22	28,57%	798	125	15,66%
1890-1899	141	36	25,53%	1035	268	25,89%
Totale	225	60	26,66%	2046	458	22,38%
<b>RASSEGNA NAZIONALE</b>						
1870-1879	-	-	-	712	73	10,25%
1880-1889	27	7	25,92%	798	125	15,66%
1890-1899	43	19	44,19%	1035	268	25,89%
Totale	72	27	37,5%	2046	458	22,38%
<b>GAZZETTA LETTERARIA</b>						
1870-1879*	7	26	26,92%	712	73	10,25%
1880-1889	31	142	21,83%	798	125	15,66%
1890-1899	48	174	27,58%	1035	268	25,89%
Totale	85	349	24,43%	2046	458	22,38%
<b>ILLUSTRAZ. ITALIANA</b>						
1870-1879**	3	24	12,5%	712	73	10,25%
1880-1889	20	97	20,61%	798	125	15,66%
1890-1899	16	69	23,18%	1035	268	25,89%
Totale	30	190	20,52%	2046	458	22,38%

\* a partire dal 1877

\*\* a partire dal 1876

Nessuno dei cinque periodici principali si può dire emancipazionista o anche velatamente a

favore di una qualsivoglia forma di cambiamento della posizione della donna nella società. La “Rassegna Nazionale” non dedica specifici articoli o approfondimenti sulla questione ma si limita a giudicare “l'emancipazione della donna come generosa follia”<sup>289</sup>, come si legge nel giudizio dato ad una raccolta di racconti di una scrittrice, *Voci di coscienza*, che voleva per l'appunto affrontare la questione.

È molto più concentrata sulla questione femminile la “Nuova Antologia”: nel 1889 viene pubblicato *La questione della donna* di Francesco de Renzis, una lunga dissertazione in cui si discute della diseguaglianza tra uomini e donne come di un'ingiustizia che doveva essere rimediata per concludere “Negare alla donna la più ampia libertà di concorrere con l'uomo a tutto quello che oggi è il suo patrimonio assoluto, è un'ingiustizia sociale. La quale non è dubbio, giorno verrà che sia corretta. Ma quando la donna di quei suoi nuovi diritti vorrà profittare, commetterà un errore”<sup>290</sup>. Come l'autore, che pur si dichiarava a favore del diritto di voto “concesso ormai a tutti gli inalfabeti d'Italia, che sappiano far mostra di graffiare il proprio nome su un foglio di carta bollata”<sup>291</sup>, aveva specificato nelle pagine precedenti “ripagare la donna della patite ingiustizie; darle il pieno possesso del diritto e delle sue libertà civili, senza restrizioni; educarla a parità di condizioni con l'uomo, perché ella possa liberamente scegliere la sua vita e raggiungere e mantenere con onore, l'alto posto assegnato dalla natura, sarà senza dubbio il compito della società moderna”<sup>292</sup>. A questo proposito di cambiare tutto per non cambiare niente, si aggiunge un'altra voce autorevole, quella di Ruggero Bonghi, che nel 1892 tiene una conferenza a Verona pubblicata poi nella rivista: anche in questo caso, viene ostentata un certo progressismo per quanto riguarda il superamento di alcuni pregiudizi, ma allo stesso tempo una ferma intenzione di mantenere la divisione dei ruoli<sup>293</sup>. Sempre nel 1892 viene pubblicato un articolo intitolato *La donna e il socialismo*<sup>294</sup>.

La “Gazzetta letteraria” e il “Fanfulla della domenica” che si occupano prettamente di letteratura, ospitano a loro volta interventi sull'argomento emancipazionista. Per esempio nel “Fanfulla” del 1880, Caterina Pigorini Beri, scrittrice conservatrice e assidua collaboratrice del giornale fondato da Martini, pubblica un brano, intitolato *Le nostre mamme*, in cui mette a confronto il sistema educativo della generazione precedente con quella in voga in quel momento, dando indubbiamente più valore alla pregressa; infatti scrive: “noi insegniamo ad

<sup>289</sup> RN, 1888, v. 42, fasc. 3, *Rassegna Bibliografica*.

<sup>290</sup> NA, 1889, v. 21, p. 487, *La questione della donna*.

<sup>291</sup> Ivi, p. 476.

<sup>292</sup> Ivi, p. 479.

<sup>293</sup> “Dunque signore, si può senza lusinga affermare che se vi deve escludere dall'attendere agli affari pubblici, non s'è costretti a farlo perchè non vi siete adatte. Però, su un altro punto: se, essendovi pure adatte, l'ammetterci giovi a voi stesse e giovi alla società umana, non siete d'accordo né tra di noi, né s'intende, con gli uomini. Che cosa ci guadagnereste, che cosa ci perdereste? (...) può stare, si dice, che sia così come voi affermate, ma noi pare, che tanto coll'ingerirgi della cosa pubblica, guadagneremo del maschile quanto perderemo del femminile: e solo il femminile, a detta del Goeyhr, è eterno, cioè fonte, non mai esaurita, di attrattiva redentrice e vittoriosa. O non vedere questa vita pubblica”, p. 482.

<sup>294</sup> NA, 1892, v. 37, p. 692, *La donna e il socialismo*.



esse molte lingue straniere, molti calcoli e molte scienze, una gran morale teoretica, del disegno lineare e anche a fare dei versi e a scrivere in latino, ma non sappiamo dire nessuna di quelle dolci parole che facevano una volta scattare in noi la molla di quegli affetti e di quei sentimenti i quali stanno nel cuore della buona gioventù”<sup>295</sup>. Le risponderà uno scettico e più aperto Cesare Donati, a cui lei stessa ribadisce qualche mese dopo: “non portiamo la donna fuori dal nido con una istruzione che non abbia fine educativo (...). Ecco quello che dovrebbero fare le nostre figlie senza ricorrere alle tavole anatomiche, ai voti dei comizi, all'uguaglianza dei diritti”<sup>296</sup>. Non si può affermare che questa fosse la linea del giornale, che d'altra parte era stato appena fondato e che si riservava di raccogliere interventi diversi e contraddittori, ma certo non si trovano negli anni seguenti espressioni a favore di una maggiore parità tra i sessi<sup>297</sup>.

L' “Illustrazione italiana” segue a ruota le tendenze conservatrici che deve aver di tutto diritto la rivista monarchica per eccellenza: nel 1876, Neera, scrittrice che contraddittoriamente sarà definita talvolta troppo azzardata, talvolta perfettamente in linea con quello che ci poteva aspettare da una scrittrice, pubblica un articolo che s'intitola *La donna libera* in cui mette a confronto la condizione di un ragazzo e di una ragazza, per concludere che lo vero schiavo è lui, tra la necessità di trovarsi un impiego e la piccola soddisfazione di essere elettore. Secondo Neera l'emancipazionismo è un errore: “la donna è nata per piacere agli uomini, per propagarne la specie, migliorarla, ingentilirla e far calze. Io non le riconosco altre missioni e mi pare ve ne si abbastanza. Togliete la donna alla casa, e non avrete più né casa, né donna”<sup>298</sup>. Le attestazioni di poca simpatia per l'attività di coloro che si prodigano per l'emancipazione restano simili, soprattutto nella rubrica di Leone Fortis, *Conversazioni*. Sempre nel 1876 Fortis esprime perplessità sulle nuova educazione che veniva impartita alle ragazze: “ma che lascino ai nostri figli la voluttà di condurre all'altare una giovinetta... e non un agente di cambio di 17 o 18 anni travestito da donna”<sup>299</sup>, fa dire Fortis al suo alter ego. In ogni caso nella maggior parte dei periodici, anche se non palesano per ragioni diverse un interesse specifico verso la questione femminile, l'atteggiamento generale rispecchia le opinioni che si sono elencate finora: dubbi sulla necessità di fornire alle bambine e alle ragazze un'educazione diversa rispetto a quella che avevano ricevuto le loro madri, perché non era reputato né utile né positivo che le donne si occupassero di cose che esulavano l'ambito a cui si era dedicate tradizionalmente fino a quel momento.

In questa fase il “paradigma biologico” ovvero il sistema con il quale si riflettono e si definiscono i mutamenti della distribuzione e della legittimazione dei poteri legati alla

<sup>295</sup> FD, 4 aprile 1880, n. 14, *Le nostre mamme*.

<sup>296</sup> FD, 12 settembre 1880, n. 37, *L'educazione delle donne*.

<sup>297</sup> Nel 1886 si raccomanda “a tutte le madri” un libro di Carolina Magistrelli, *Conoscere ed amare nell'emancipazione della donna*: “sarà un antidoto contro le vane e pericolose letture, smaglianti di colori fallaci”; e si specifica: “in questa morale grandezza sta la vera emancipazione della donna: resa saggia e magnanima dell'altra coscienza dei suoi domestici doveri” (FD, 6 giugno 1886, n. 23, *Libri nuovi*).

<sup>298</sup> IL, 2 aprile 1876, n. 23, *La donna libera*.

<sup>299</sup> IL, 23 luglio 1876, n. 37, *Conversazioni*.

sessualità, sta subendo un passaggio dall'idea di "minorità" (la donna è un essere inferiore all'uomo) all'idea di "differenza" (la donna è diversa dall'uomo e ha compiti diversi): la funzione materna appare come l'elemento costitutivo della fisiologia femminile e a questa funzione fanno riferimento tutte le possibili aperture che la nuova idea di differenza aveva incoraggiato<sup>300</sup>. L'insegnamento, alcuni ambiti della scienza medica vengono devoluti alla professionalità femminile perché coerenti con la specificità della funzione materna: nei prossimi paragrafi cercheremo di capire se e come questo avviene anche per la letteratura e per il romanzo.

#### 4.2. I clichés sulle scrittrici di romanzi

Se dalla condizione generale della donna passiamo a quello che succede nel sistema letterario, vediamo che l'avvento delle donne in letteratura è talvolta avversato con punte di notevole misoginia, ma il più delle volte messo nell'ordine delle cose. I cronisti uomini ammettono di non aver simpatia per le donne *savantes* ma poi condividono con le loro colleghe le pagine delle riviste: anche in questo caso è difficile reperire un atteggiamento che si possa definire coerente. Per esempio la "Gazzetta Letteraria", nel 1877, pubblica un articolo intitolato *Poesia femminile* in cui considera in questi termini l'attività delle donne nel campo letterario:

Anche le donne oggi prendono una parte abbastanza attiva, come al resto della produzione letteraria, così alla poetica. Non discutiamo se sia bene o male che donne si mettano a gareggiare con l'uomo in un campo dove grandi sono i sacrifici, molte le disillusioni, scarsi e spesso amari i compensi e i conforti. Bene o male, il fatto è così; e dopo tutto non vedo perché tanta gente crede di doversi disperare ogni qual volta le femmine si affermano in quei campi dell'attività umana, che noi, per abitudine invalsa e l'eredità crediamo riservati sempre e di diritto a noi maschi. E d'altra parte se le donne, per la dura lotta dell'esistenza resa oggi più difficile che mai, sono costrette a far le maestre, le telegrafiste, le professoresse, le dottoresse e di qui a poco, dicono, le avvocatesse, perché non dovrebbero anche essere poetesse, se anzi il tranquillo ed imbellè esercizio dello scrivere pare ed è uno dei meglio adatti all'indole e alla vita femminile?<sup>301</sup>

L'autore dell'articolo, che si firmava A. Tomaselli, paragonava la propensione alla scrittura delle donne a quella che assaliva gli altri aspiranti alla notorietà letteraria, tra cui metteva studenti e impiegati postali, e concludeva che le prime avevano la tendenza a prepararsi meglio.

Nella stessa rivista, nel 1892, viene riportato un brano di un saggio di Mantegazza, il più autorevole divulgatore di "scienza pratica" dell'epoca, in cui si specificava che la letteratura era uno dei pochi ambiti in cui il sesso femminile poteva immaginare di riuscire.

La donna resiste assai meno di noi alle fatiche del pensiero, e quand'anche in avvenire un'educazione più alta e più estesa la rendesse più resistente, avrà sempre nella maternità un ostacolo troppo forte al

<sup>300</sup> A. Pescarolo, *Il lavoro e le risorse delle donne, in età contemporanea*, in A. Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, p. 299.

<sup>301</sup> GL, 7 luglio 1888, n. 27, *Poesia femminile*.

lavoro della mente per poter competere con noi. Il numero delle dottoresse crescerà senza dubbio; avremmo donne farmaciste, computiste, impiegate nelle banche e nei pubblici dicasteri; ma tutte queste professioni non avranno nel bel sesso che un piccolo numero di rappresentanti. La vita politica sarà sempre triste privilegio del sesso forte (...). anche l'esercizio della medicina sembra dover essere sempre negato alla donna. La sua inferiorità intellettuale, la sua timidezza, la grande impressionabilità, la poca resistenza alla simpatie e alle antipatie, son tutte cause, che devono rendere assai difficile e pericolosa la sua partecipazione nel maneggio della giustizia (...). Nello stile epistolare nel romanzo, nella drammatica, nella poesia la donna può aspirare a grandi altezze; né oggi dopo tanti secoli di inerzia intellettuale possiamo indovinare fin dove essa potrà raggiungere<sup>302</sup>.

La stessa "Gazzetta letteraria" si dimostrerà molto meno comprensiva nella seconda parte nell'ultimo decennio quando le osservazioni contro la presenza delle donne nell'universo editoriale si moltiplicheranno. Si tratta certamente del consueto *deficit* di coerenza che si riscontra generalmente in tutta la stampa dell'epoca, conseguenza dell'assenza di linee redazionali, della gestione personalistica e della storia frammentata di molte pubblicazioni.

D'altra parte l'apprezzamento per l'opera della donna scrittrice non è proporzionale alla carica libertaria della rivista: la pubblicazione in assoluto più avversa alla presenza delle donne in letteratura è paradossalmente la "Farfalla", le cui connotazioni politiche ed estetiche la possono far classificare come di tendenze progressiste. Eppure, pur augurandosi imminente l'arrivo di un ordine socialisteggiante (o almeno della democrazia internazionale), del verismo e dell'amore libero, i redattori del foglio milanese si proclamano più volte contrari alla donna che sa di lettere, e specificano "per me la donna coll'ago fra mano, e col ferro da calzetta, vale tutte le scrittrici, tutte le romanzieri, tutte le poetesse dell'universa terra"<sup>303</sup>. Una delle caratteristiche de "La Farfalla" è la totale mancanza di approfondimento di una linea editoriale, quindi è difficile prendere queste affermazioni (seppur ripetute) come una chiara dichiarazione d'intenti: alcune scrittrici come Beatrice Speraz o Neera trovano comunque spazio nelle rare riviste bibliografiche del periodico.

Eppure nella babelica congerie di opinioni che le riviste propongono sulle donne e sulle loro aspettative, quello delle donne scrittrici e romanzieri è un soggetto che conosce un trattamento più o meno omogeneo e una serie di argomentazioni ripetitive. In primo luogo si può rilevare che tutte le riviste tendono a sottolineare l'aumento della presenza delle donne nel campo del romanzo e la sua crescita relativa di quella che viene definita "letteratura muliebre"<sup>304</sup>, sin a partire dagli anni settanta: stando a quello che generalmente si dice nelle riviste, il "contingente" femminile aumenta nel corso degli anni e anche la sua attività (e questo è confermato dai dati che si vengono di mostrare). Nella "Nuova Antologia" del 1878 si legge a proposito di *In risaia* della Marchesa Colombi:

Forse si potrà dire che la letteratura romantica manca, in Italia, di valente cultori; ma non si può davvero accusarla di aver difetto di feconde cultrici. Io son certo che se a fine di ogni anno si dividesse la

<sup>302</sup> GL, 1 aprile 1893, n. 13, *Donna dell'avvenire*.

<sup>303</sup> LF, 14 agosto 1881, *Senza esclusione di colpi*.

<sup>304</sup> FD, 16 giugno 1889, n. 24, *L'indomani*.

nostra produzione nelle due rispettive parti, si vedrebbe che le donne vi contribuiscono per la parte maggiore. Infatti, fra i quattro o cinque racconti venuti in luce dal principio del settantotto a tutt'oggi, ve ne ha già tre che portano in testa alla copertina un nome femminile<sup>305</sup>.

Qualche mese dopo si legge all'inizio della recensione di *Valeria* di Emma Landini Ruffino<sup>306</sup>: “La nostra letteratura romanzesca incomincia ad arricchirsi di parecchi nomi femminili, sebbene la bibliografia italiana sia ben lungi dal gareggiare, nemmeno per questo rispetto, colle edizioni del Tauchnitz e colla *Parlour Library*”<sup>307</sup>.

Uno dei primi cliché che si possono riscontrare in fatto di letteratura femminile – e in particolar modo nel romanzo – è il parallelismo con altre tradizioni letterarie. È infatti abbastanza tipico paragonare il fenomeno della scrittura femminile a quanto stava avvenendo od era già avvenuto in altri paesi, soprattutto l'Inghilterra e la Germania, dove scrivere romanzi sembrava essere proprio un mestiere da donne. Qualche anno dopo, nel 1880, un'altra recensione della “Nuova Antologia” viene aperta con una considerazione simile a quelle che si sono appena riportate: “il fatto merita di esser avvertito” scrive il recensore a proposito della pubblicazione di *Psiche, amore pazzo*, una raccolta di racconti di Maria Allara Nigra<sup>308</sup> “non fosse altri a testimoniare come anco in Italia, la donna abbia incominciato in questi ultimi tempi a portare il suo contingente al movimento letterario. Del resto è innegabile che la donna osservatrice è vero meno profonda dell'uomo, ma per solito più esatta e più minuziosa di lui, può riuscire con successo in questo ramo della letteratura”<sup>309</sup>.

Oltre a citare un esempio di donna scrittrice assolutamente tipico, la Sand, il critico riconosce che “è tuttavia un fatto che il romanzo in Inghilterra, specie il romanzo familiare, conta molte valenti, cultrici, alcune delle quali hanno saputo conquistarsi una eminente riputazione anco fuori del loro paese. E quelle opere di amena lettura, nella quale al diletto si unisce l'intento morale, e che vanno così diffuse per le famiglie, sono dovute per la maggior parte alle donne. Così, come per l'Inghilterra, avviene per la Germania, ed a quanto pare sembra che lo stesso debba avvenire un giorno anco per noi”<sup>310</sup>. È un paragone di successo che si può ritrovare anche negli anni novanta: in un articolo del 1892 intitolato *La donna e il socialismo* si legge: “Chiunque sia, al par di me, assiduo e appassionato lettore dei volumi Tauchnitz, ben sa che circa il 50 per cento di quei romanzi e opera di penne femminili. Ed in Inghilterra ed in Germania la professione di autrice ha molto utilmente preso, per molte giovani signorine della borghesia, il posto di quella d'istitutrice e di damigella di compagnia, che si risolveva troppo sovente in un triste ed umiliante servaggio domestico”<sup>311</sup>. La “Rassegna Nazionale” dedica al

<sup>305</sup> NA, 1878, v. 8, p. 188, *Bollettino bibliografico*.

<sup>306</sup> Elena Landini Ruffino nasce in Toscana nel 1851. Questo è il suo unico romanzo.

<sup>307</sup> NA, 1878, v. 10, p. 192, *Bollettino bibliografico*.

<sup>308</sup> Su Maria Allara Nigra non ci sono molte notizie biografiche: oltre alle sue origini nobili si conosce che ha pubblicato anche in francese. Nella banca data è schedata per due romanzi.

<sup>309</sup> NA, 1880, v. 21, p. 590, *Bollettino bibliografico*.

<sup>310</sup> *Ibidem*

<sup>311</sup> NA, 1892, v. 27, p. 692, *La donna e il socialismo*.

romanzo d'oltremarica specifiche rubriche in cui Gustavo Strafforello scrive che “in Inghilterra com'è noto, le donne hanno il monopolio del romanzo; e, se partorissero figli quanti partoriscono romanzi, la popolazione, sì densa in quell'isola doviziosa, crescerebbe a mille doppii”<sup>312</sup>. Considerazioni simili si trovano anche nell’“Illustrazione italiana” che per ragioni commerciali abbiamo detto essere la rivista meno interessata alla produzione femminile: nel 1886 si può leggere all'inizio di una rubrica sui nuovi romanzi, l'idea che le donne italiane che scrivono vogliono emulare le inglesi<sup>313</sup>, e qualche anno più tardi, in un articolo espressamente dedicato alle scrittrici, si legge “il numero delle scrittrici cresce ogni giorno. Se andiamo di questo passo, supereremo fa stessa Inghilterra, che lascia quasi tutta la letteratura amena al ben sesso. Non manca chi grida al diletantismo, e ripete il moto spiritoso di Alfonso Karr; ma la cavalleria, soprattutto, dev'essere salva, e noi siamo pronti ad inchinarci agli altri che splendono e agli astri sorgenti”<sup>314</sup>.

Alphonse Karr è un autore francese particolarmente noto per i suoi aforismi sulle donne, ma non si è riuscito a capire a quale in particolare si riferisse l'autore di questo articolo, all'interno del quale è però interessante notare la presenza del termine “cavalleria”: questo è un altro elemento ricorrente ed è una spia importante di come le norme di comportamento della società si sovrapponevano a quelle che regolavano le questioni tra scrittori. È chiaro che il libro di una donna non può essere uguale a quello di uomo, anche perché il sistema delle buone maniere in vigore regolava le relazioni tra sessi in maniera molto rigida e, stando a quanto talvolta si legge nelle riviste, anche tra critico e scrittrice. Per esempio, per il già interpellato volume di Federica Guerini, *Genio e amore*, che non risulta particolarmente gradito ai critici del “Fanfulla”, si legge: “Della signora Federiga Guerrini avevamo già ricevuti due romanzi, e ne tacemmo perché dei libri delle signore abbiamo imparato a nostre spese a non discorrere. Non sempre se ne può dir bene, e a dirne male si violano (così ci ammonirono) le leggi della cavalleria. Per conseguenza, zitti”<sup>315</sup>. È vero che solo un paio di anni dopo nelle stesse pagine si legge a proposito di *Cuore inferno* della Serao che “in arte non ci sono sessi”<sup>316</sup>, ma ancora nel 1894, parlando sempre di un'opera di Matilde Serao, si parla delle “tante manifattrici di libri in prosa e in versi che tentano il pubblico con lo pseudonimo pudico e i critici col ricordo della rituale galanteria verso le signore”<sup>317</sup>. Allo stesso modo nel 1885, nella rubrica *Libri e periodici* della “Gazzetta letteraria”, si commenta *Il profugo* di Ismenia, e dopo averlo stroncato, il critico scrive: “Ci dispiace dimostrarci severi verso una signora, ma ci siamo imposta la più scrupolosa sincerità nei nostri giudizi”<sup>318</sup>. Nel 1888 nella “Nuova antologia”, in conclusione

<sup>312</sup> RN, 1889, v. 47, fasc. 1, *Rassegna mensile delle letterature straniere*.

<sup>313</sup> IL, 27 giugno 1886, n. 27, *Nuovi romanzi*

<sup>314</sup> IL, 1 settembre 1889, n. 35, *Le scrittrici*.

<sup>315</sup> FD, 23 novembre 1879, n. 18-19, *Libri Nuovi*.

<sup>316</sup> FD, 16 ottobre 1881, n. 42, *Cuore inferno*.

<sup>317</sup> FD, 8 luglio 1894, n. 27, *Le amanti*.

<sup>318</sup> GL, 10 gennaio 1885, n. 6, *Libri e periodici*.

della recensione de *La Marchesa Alviti* di Matilde Gioli si legge: “ci accorgiamo s'essere stati parchi di lodi con la signora Gioli, e severi fino alla pedanteria nelle osservazioni. Ma il servile solito *clichet* di lodi, che i giorni tengono in pronto per le signore, che scrivono, non ci sarebbe parso degno di lei, né delle squisite qualità di artista vero, che manifesta nel suo libro”<sup>319</sup>. Nel 1891, Depanis pubblica una lettera di un lettore che contesta la sua opinione non favorevole espressa a proposito di un libro della scrittrice Luisa Codemo e specifica che si permette un simile strappo alla regola solo perché si tratta del libro di una signora<sup>320</sup>.

Che questa galanteria ci sia a tutti gli effetti e non sia invece semplicemente una formalità che viene di talvolta evocata ma mai veramente applicata, non è poi così facilmente dimostrabile; in più gli esempi varcano difficilmente il confine dell'ultimo decennio del secolo. È vero che i giornalisti letterari non fanno economia di vezzeggiativi quando devono parlare di una scrittrice, interpellandole all'interno delle recensioni con gentili perifrasi: per esempio “insegna autrice”, “valentissima scrittrice lombarda”<sup>321</sup>, “valorosa scrittrice”<sup>322</sup>, “autrice pregiata di racconti e novelle”<sup>323</sup>, “egregia scrittrice napoletana”, “geniale scrittrice”<sup>324</sup>, “scrittrice gentile”<sup>325</sup>, “graziosa e feconda autrice”<sup>326</sup>, “amabile autrice”<sup>327</sup>, “geniale romanziera”<sup>328</sup>. Se in parte anche gli scrittori uomini sono talvolta accompagnati da qualche vezzeggiativo o in generale da qualche aggettivo esplicativo (un esempio su tutti: “fecondo” per Anton Giulio Barrili), per le signore è quasi scontato.

Anche questo semplice esempio rende esplicito il fatto che la presenza delle donne in letteratura non può essere giudicata neutralmente. La donna è diversa, ha compiti diversi, funzioni diverse e questa diversità deve prendere forma anche all'interno della sua opera di scrittrice.

Un'altra delle tipiche questioni che si accompagnano alla scrittura femminile e che si ripercuote con continuità all'interno delle varie riviste, è infatti il mantenimento della “femminilità” anche all'interno dell'esercizio della letteratura. Per esempio nella Gazzetta Letteraria del 1877, commentando *Tempesta e Bonaccia* della Marchesa Colombi l'anonimo recensore scrive:

Oggi in Italia parecchie donne sono state assalite dalla smania della pubblicità e morse dall'assillo della fama letteraria: non ci vediamo nulla di male anzi ci pare che vi sarebbe assai di bene, quando queste amabili e care signore volessero e sapessero portare nelle loro opere letterarie quelle preziose doti che sono speciali al loro sesso, alla loro coltura, all'indole loro soave e generosa. Vi sono certe cose che una

<sup>319</sup> NA, 1889, v. 18, p. 383, *Bollettino bibliografico*.

<sup>320</sup> GL, 20 giugno 1891, n. 25, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>321</sup> A proposito di Neera, FD, 1 aprile 1888, n. 14, *Libri nuovi*.

<sup>322</sup> Sempre per Neera, FD, 13 ottobre 1895, n. 41, *Romanzi*.

<sup>323</sup> Per fulvia, ovvero Rachele Saporiti, FD, 3 settembre 1893, n. 36, *Procelle dell'anima*

<sup>324</sup> Per Matilde Serao. GL, 4 marzo 1893, n. 9, *Tra romanzieri e novellieri*.

<sup>325</sup> Per Grazia Pierantoni Mancini, IL, 9 marzo 1884, *Scorse letterarie*

<sup>326</sup> Per la Marchesa Colombi, IL, 17 dicembre 1882, n. 51, *Scorse letterarie*.

<sup>327</sup> Sempre per la Marchesa Colombi, LC, 1883, v. 4, n. 8, p. 257.

<sup>328</sup> Per Luzzato Emma, FD, 20 febbraio 1898, n. 8, *Libri nuovi*.

donna saprà sempre dire più fondatamente e meglio d'uno uomo; e sono le cose che vanno proprio dette alla generazioni che crescono. In Inghilterra è venuto formandosi tutto un genere di letteratura esercitata (per così dire) del gentil sesso, tutto una scuola di autrici, e a loro si devono opere utilissime non solo, ma anche bellissime rispetto alle esigenze dell'arte; in Francia una cara e benemerita biblioteca di letteratura educativa si deve a ingegni femminili, i quali con siffatta opera benemeritarono della famiglia e della società altrettanto forse, quando esercendo le loro virtù di spose e di madri, virtù che saranno pur sempre la gloria più splendida dell'animo femminile.

L'ingegno femminile ha la sua nota speciale, e salvo che si levi all'altezza del genio come quello della Sand, ch'è allora non è più questione di sesso, per essere veramente utile, per far opera che sia degna di averla distolta alle cure casalinghe, bisogna che nel concerto dell'arte e delle lettere la donna venga a gettare questa sua cara nota di tenerezza, di soavità, di santità di dover d'amore"<sup>329</sup>.

Anche in questo brano si ripetono i motivi che si sono elencati poco fa: il paragone con gli altri paesi, con l'esempio di George Sand in prima linea, e la necessità che la donna conservi la sua specifica sensibilità – fondamentalmente il suo ruolo materno – anche quando si tratta di scrivere romanzi. Simili considerazioni si trovano anche in altri periodici. Nella “Nuova Antologia” commentando il romanzo della Marchesa Colombi, *Troppo tardi*, l'autore della recensione si permette di specificare quali dovrebbero essere secondo lui i doveri delle scrittrici:

Leggendo questo libro di una donna noi avremmo sopra tutto in mente di cercarvi i segni dell'ingegno, o per meglio dire, dell'animo femminile; e quando c'imbattevo in una pagina che ci faceva esclamare: ecco, un uomo qui avrebbe scritto o pensato altrimenti; quando potevamo, al proposito di un breve periodo, notare che un uomo non l'avrebbe saputo immaginare mai, ci sentivamo lieti come di una gradita sorpresa. Le donne potrebbero avere anche in Italia una bella parte, non solo nella letteratura, ma per via della stampa amena, nella educazione generale, purché si contentassero di mostrarsi, come fa questa marchesa Colombi, donne davvero, senza scimmiare le passioni ed il linguaggio degli scrittori maschilini. Le donne sono, per solito, più sincere, più sensate, cavano gli argomenti dal fondo delle viscere loro; si piantano sulla verità media, ed anche negli eccessi dell'affetto serbano un recondito di giustizia e di onestà, che nell'uomo manca spesso compiutamente.

Se la fantasia eccede, se predomina la sensualità, se l'isterismo entra nello spirito della scrittrice, le sue speciali virtù si smarriscono, e mancano essa di quella forza o corruzione, che fanno trovare all'uomo talvolta la bellezza del naturalismo nell'esagerazione e nel male, le opere sue riescono false e vuote. La Sand, non ostante al suo genio miracoloso, ha pure mostrato come, anche nelle lettere, la donna tanto più grande quando è più donna; e i lavori sereni, alti, pieni di affetti e di fantasie amabili della sua ultima maniera, incomparabilmente più belle e riesciranno certo più durevoli che non quelli della prima, quando la foga febbrile e le idee preconcepite o affettate sviavano la sua singolare natura. (...)

Gli uomini, prima di mettersi a scrivere per le stampe, novantanove su cento chiedono a se medesimi: che cosa dovrò io narrare, che linguaggio dovrò prescegliere per far senso, anzi, a dirittura, per far colpo? Non è l'amore che detta, è l'ambizione; sicché le opere riescono belle quando lo scrittore ha ingegno, ma non riescono sincere. (...)

Anche le buone scrittrici hanno s'intende, i loro momenti di ambizione letteraria: ma, tirate dal cuore e dal buon senso, rientrano subito nella vita dell'affetto vero"<sup>330</sup>.

La Marchesa Colombi è un esempio particolarmente riuscito di autrice che mantiene la sua “femminilità”: ne tesse le lodi anche una rivista molto diversa “Il preludio” del 1883, in un cenno bibliografico su una sua raccolta di racconti: “Le grandi scrittrici non si snaturano mai: si pensi alle nostre antiche e alla più grande fra le moderne, la Sand. Mentre in Italia quasi tutte le donne che scrivono hanno la mania di metter su i calzoni (e ci fanno poi talvolta una

<sup>329</sup> GL, 2 giugno 1877, n. 22, *Bibliografia*.

<sup>330</sup> NA, 1881, v. 27, *Bollettino bibliografico*.

figura!...), la Torelli resta sempre donna”<sup>331</sup>.

Un'altra scrittrice, Cordelia, viene elogiata nelle pagine del “Capitan Fracassa” perché appartenente “alla eletta e ristretta schiera delle marchese Colombi, delle Saredo, delle Serao, delle Donati, le quali scrivono restando donne e sempre donne che sentono e che pensano, ed è forse per ciò che riescono molte volte miglior di noi”. Che il problema del restare donne fosse intimamente collegato alla questione emancipazionista lo si intuisce nelle righe che seguono.

Cordelia

non è una *bas bleu*, non è una donna politica, non è una legislatrice nuovo modello, nemmeno per sogno!

Nelle mani delle sue eroine, la gentile scrittrice non ha affidato né il *revolver*, né il vetriolo vendicatore, ma le fa combattere nelle battaglie della vita con un'arma rimasta lucida e tersa, dopo secoli di letto e che sempre assicurò alla donna un sicuro, uno splendido trionfo: il cuore.

Non discute sul *matrimonio equilibrato* e non fa l'apologia degli *amori liberi*; il paradossale autore del *Monsieur Alphonse* glielo perdoni; Cordelia coraggiosa *conservatrice*, si ostina ad ammettere e la missione della donna è quella di maritarsi, di avere un marito *legale* e dei figli legittimi, non predica a proposito o a sproposito della schiavitù dei bianchi, non esalta certi Spartachi in gonnella e *waterproof*, rinuncia ai soliti *crescendo*, colle *catene da infrangere et similia*, ma la donna onesta ingemma una corona e le conquista tutto un regno di rispetto, di amore, di felicità: il regno della famiglia. Però, quando trova qualche ingiustizia (perché Cordelia non ammette, come non lo ammetto io, per quando sia *codino*, con le donne, che la *legislazione maschile sia perfetta*.... no, no e no; vi sono delle intere pagine, forse dei volumi, da rifare); ebbene, quando trova qualche sociale ingiustizia, Cordelia non impreca come un avvocato pagato a tanto il periodo, ma fa sentire, donna sempre, un lamento calmo, dignitoso, sincero, più efficace e più morale di qualche retorica sfuriata<sup>332</sup>.

Anche in questo brano si riporta come il dominio della donna in quanto scrittrice deve essere non eccessivamente lontano, o meglio deve coincidere con quello che corrisponde alla sua funzione nella società: la letteratura narrativa femminile, improntata sui sentimenti, deve essere uno specifico aiuto al mantenimento delle diverse categorizzazioni tra i sessi, per cui si rende merito ad una scrittrice che si presta al compito. In un altro caso, una scrittrice, Emma Perodi, giudica questo eccessivo concentrarsi sull'aspetto emotivo della condizione umana una sorta di autocensura con cui le donne pregiudicano la realista descrizione del loro sesso<sup>333</sup>.

Dunque il discorso generale sulle donne scrittrici ha due principali direttrici: la prima lo vede come un fenomeno naturale dei tempi moderni a cui si erano già adeguate tutte le più importanti nazioni, la seconda invece ne fa comunque una ragione di snaturamento dell'indole femminile, a cui viene tendenzialmente riservato un trattamento particolare e che deve quindi, per evitare di perdersi, trasportare all'interno della letteratura le sue più specifiche caratteristiche.

#### 4.3. Scrittori donne e scrittrici uomini: una doppia specializzazione

Si può sostenere che in generale la stampa e quindi coloro che gestiscono il dibattito sul

<sup>331</sup> IP, 16 agosto 1883, n. 15, *Cenni bibliografici*.

<sup>332</sup> CF, 30 gennaio 1881, n. 30, *Cordelia*.

<sup>333</sup> FD, 30 maggio 1886, n. 22, *La femminilità nel romanzo*.



romanzo non sono necessariamente contrari alla donna che scrive romanzi, ma fanno derivare la realizzabilità della scrittura femminile dal mantenimento di criteri accettabili per la società del tempo. Abbiamo visto che lo scopo che viene normalmente affidato al romanzo è quello di diventare un “documento” che possa aiutare ad interpretare la società, e che l'argomento privilegiato del romanzo “documentario” è la natura delle relazioni uomini – donne. Le donne, in quanto scrittrici dovrebbero avere quindi il diritto di intervenire e di dare il loro contributo, ma questa possibilità non è totalmente libera: la speciale natura femminile e la conseguente tipicità delle esperienze di una donna hanno un'inevitabile ricaduta sia sulla scelta degli argomenti che le donne possono introdurre all'interno dei loro scritti e quindi anche sulla possibilità o meno di partecipare al “movimento letterario”, inteso come il romanzo “artistico”. Nella rubrica *Libri nuovi* del “Fanfulla della domenica” del 13 dicembre 1885, si recensisce *Casa Leardi* di Maria Savi Lopez<sup>334</sup>. Dopo aver discusso della differenza tra la “grande arte” e l'“arte modesta e buona”, il recensore specifica:

Noi non vorremo interdire alla donna la grande arte; tutt'altro; ma ci pare ch'ella sia più specialmente chiamata all'arte buona. E se una donna intelligente lasciando da parte le passioni violente, le nevrosi e tutto quello che si può avere di straordinariamente alto e di straordinariamente vile nella natura umana, ci saprà bene dipingere la società in cui vive, i caratteri di cui ha esperienza; se tesserà la sua tela della fila che guidano comunemente le cose di questo mondo; se scriverò come una dama di molto gusto e sentimento che non abbia studiato troppa letteratura, ne uscirà forse qualche cosa di tanto buono da toccare il grande<sup>335</sup>.

Secondo l'opinione dell'articolaista del “Fanfulla”, le donne per le loro specifiche caratteristiche sono maggiormente indicate a trattare alcune tipologie di racconti, e se è vero che non è una rinuncia completa alla possibilità di praticare quello che si può definire il “romanzo d'arte” è certo una forte limitazione. È la particolarità della sua condizione che lascia alla donna tutto un ambito dove esercitare la sua abilità di scrittrice, come nella vita ha un ambito di sua competenza. Nella recensione di *Teresa* di Neera che compare nella “Nuova Antologia” del 1886 si legge che “la donna, nella vita vissuta, nella società, nel mondo vale più dell'uomo: la donna come scrittrice, come artista, ha per lo meno una provincia sua dov'ella è arbitra e signora”<sup>336</sup>. Le stesse donne lo raccomandano alle donne: per esempio Caterina Pigorini Beri, collaboratrice di lunga data del “Fanfulla della domenica” già protagonista di una polemica sul ruolo delle donne all'inizio degli anni ottanta, scrive nel 1894 una lunga lettera ad Amalia Depretis a proposito di un libro di Ada Negri, poetessa socialista, alla fine della quale si premura di ricordare e sottolineare:

Signora! Mi riassumo ripetendomi; ma il riassunto non è che una ripetizione; l'arte per l'arte è una

<sup>334</sup> Maria Savi Lopez (1846 – 1940) è un'attrice pugliese che scrive circa una ventina di romanzi in carriera. Nella banca dati sono censiti otto romanzi dal 1885, quattro dei quali pubblicati da Speiarani.

<sup>335</sup> FD, 13 dicembre 1885, n. 50, *Libri nuovi*.

<sup>336</sup> NA, 1886, v. 5, p... *Bollettino bibliografico*.

cattiva consigliera di virtù: che ci fuorvia e c'inganna sulla verità della vita; l'arte al servizio delle passioni è un'arma pericolosa che eccita le turbe e le acceca: l'arte che aspira a essere civilizzatrice e maestra, consolatrice, e materna, e quella mieterà cantando allegra ciò che fu seminato in pianto e fra le spine del mondo, che è ingrato alla superficie, ma nel fondo *buon uomo* e soprattutto giusto.

Ed è a quell'arte che io certamente, e oso sperare Lei, Signora, posta in così alto luogo da cui può scendere raggio di luce vivificatrice, vorremo veder dedicate nella loro modestia insita e amabile le donne, le quali ormai non si contano più nelle cure e negli studi delle professioni liberali e intellettive, ed è a quell'arte sana e quel temperamento misurato e forte nella gentilezza, che le donne debbono le loro conquiste nel campo intellettuale e possono esercitare i fascino, per cui è loro concesso cullare, a così dire, le anime dei fanciulli, scaldare quelle degli uomini, e far comprendere al mondo che, non colle falci sinistre e paurose si rischiano le strade dell'umanità, la quale segue imperturbabile *le sue magnifiche sorti e progressive*, ma con quella bontà intelligente e luminosa, la quale addita ai giovani, che il bene sta nel buono e il buono sta nel vero<sup>337</sup>.

Nei brani che si sono appena riportati i commentatori si limitano a ricordare benevolmente alle donne che sarebbe buona cosa continuare a seguire la singolare natura che le caratterizza in quanto donne (e che discende dal loro ruolo nella società) quando si accingono a prendere la penna in mano. Allo stesso modo i critici lodano le signore che scelgono accuratamente il loro ambito d'azione, mantenendosi all'interno dei confini che sembrano a loro indicati: letteratura educativa, pedagogica, senza eccessive pretese artistiche. Sono brani che pur essendo inseriti in contesti diversi (il "Capitan Fracassa" è un giornale quotidiano dall'impostazione satirica, "Il fanfulla della domenica" un giornale prettamente letterario), nonché di momenti diversi, ma che hanno alla fin fine lo stesso scopo.

In altri casi mettono molto più esplicitamente in chiaro i confini all'interno dei quali dovrebbero muoversi le "romaniere" e le "novellatrici": confini per lo più etici, concernenti quello che le donne possono fare e vedere nell'esperienza quotidiana che è loro concessa. Nel 1877 è fortissima l'indignazione di Emilio Treves che nelle *Note letterarie* dell' "Illustrazione Italiana" commenta *Addio* di Neera, senza nominare l'autrice "perché mi fa pene vederle sciupare un raro ingegno" e si rammarica del fatto che "finora il nome di una donna sul frontespizio era una garanzia"<sup>338</sup> mentre in questo volume era dal suo punto di vista un libro erotico. Questi atteggiamenti rischiano di far perdere alle donne il loro stesso essere donne, trascinandole verso uno status ibrido. Così almeno si legge nella "Gazzetta Letteraria", quando trattando *Dal Vero* di Matilde Serao, si parla di

quelle tali *donne – autori* che, per innalzarsi a contendere il primato all'uomo nella palestra letteraria, giudicano necessario rigettare le muliebri spoglie, e presentarsi al pubblico in calzoncini e marsina, col sigaro in bocca, a spiattellare sfrontatamente qualche sentenza in positivismo materialista, coll'aspetto d'esseri superiori, sdegnosi di percorrere il cammino già da altri fin qui percorso: d'una di quelle creature spostate che non han più nulla del gentile sesso, o che ne conservano traccia gli è per far

<sup>337</sup> FD, 21 ottobre 1894, n. 42, *Due donne socialiste: Ada Negri e Séverine*. Questo articolo – lettera sarà seguito da un altro simile per impostazioni, indirizzato per l'appunto a Pigorini Beri e redatto da Sofia Bisi Albini, che viene identificata come "la presentatrice" della poetessa (FD, 4 novembre 1894, n. 44, *Lettera aperta alla signora Pigorini Beri*). A questa lettera ne segue un'ultima di Pigorini Beri (FD, 11 novembre 1894, n. 45): la questione centrale di questo scambio non è tanto quella che a noi interessa, ma piuttosto alcuni dettagli sulla prefazione del libro di Ada Negri.

<sup>338</sup> IL, 22 febbraio 1877, n. 8, *Note letterarie*.

desiderare che altra continui ad essere la missione della donna su questa terra”<sup>339</sup>.

Come con i giovani inesperti poeti che presentano i loro lavori al giudizio della critica, i commentatori delle varie riviste si prendono la briga di indirizzare le scrittrici verso i generi che vengono reputati a loro meglio confacenti. Nel 1888 è molto deciso il recensore della “Nuova Antologia” quando dice a Clelia Fano, già citata autrice di *Voci di coscienza*, che “ha attitudine a scrivere, imiti l'esempio di altre valenti, scriva libri pratici per le giovinette, per le madri, senza entrare in così alte e difficili questioni”<sup>340</sup>. Annibale Pastore della “Gazzetta letteraria” molto più genericamente consiglia alle signore che pur gli ispirano tanta simpatica “tre piccole cose: lo studio dello stile, lo studio della vita che si vive, lo studio della produzione letteraria contemporanea seria, italiana specialmente e francese e russa”<sup>341</sup>

Anche Annibale Gabrielli è decisamente esplicito nel “Fanfulla della domenica” quando recensisce *La vergine*, romanzo che Luigia Capacci Zarlatti<sup>342</sup> pubblica nel 1897:

Chiedo scusa alla buona e gentile signora di aver data un'idea forse incompleta del suo romanzo. Ma se il mio accenno non basterebbe a un giudizio complessivo e assoluto sul libro, basta al fine che m'ero proposto: e cioè a dimostrare quando sia perigliosa la via per la quale s'incamminano, balde e sicure, queste nostre buone signore a cui punge il desio – meglio dire, la velleità - di provarsi a un cimento, pel quale ogni preparazione loro è inadeguata.

Che scrivano, che studino, sta bene, molto profumo sentimentale, molta *femminilità* esse possono infiltrare nella novella leggera, nella pagina fugace, nella breve scena poetica che esca dalla penna gentilmente temprata... ma la nostra colta e intelligente collaboratrice ci chiama oggi a giudicare un romanzo, ci dice d'aver voluto ritrarre un *ambiente*, descrivere *un mondo*, fissare dei caratteri, studiare delle anime, denunciare per giunta, tutta una corruzione della vita aristocratica moderna! E allora, quella sua ingenuità quasi infantile, quelle sue ire per la cattiveria umana, quei personaggi, malvagi *tutti d'un pezzo*, immorali per uso e consumo dei moralisti, oppure virtuosi e santi fino alla noia e alla mania, quei suoi dialoghi *a tipi* tra gente che non esiste, tutto ciò – dell'altro ancora – c'impongono di ricordare alla cortese signora che, se tanta inesperienza fa onore alla madre amorosa di quei cari bambini biondi che Iddio le conservi sempre così belli e rosei e ricciuti, non consente alla scrittrice d'arrischiare niente meno che un romanzo”<sup>343</sup>.

Nello stesso anno, un'altra rivista, decisamente più orientata alla salvaguardia della morale, “La cultura” di Bonghi, si recensisce il romanzo *Nella mala vita* di Eva de Vincentiis. L'autore del breve commento che si firma R., scrive

Io domando soltanto alla scrittrice: ha ella davvero studiato e osservato questa *mala vita*, che affascinandola con gl'incanti e le illusioni dell'arte, le ha ispirato il presente romanzo? Io ne dubito molto, per vero; e questo parmi giustifichi le imperfezioni cui nella descrizione della turbe società delle bettole e dei lupanari l'A. non s'è potuta sottrarre. Perchè, si badi: è certo uno sforzo lodevole (dal punto di vista dell'arte, non da quello della morale, per una donna) il riuscire a dipingere tutta una società, che

<sup>339</sup> GL, 9 agosto 1879, n. 32, *Bibliografia*. Una simile immagine la si ritrova diversi anni più tardi nella “Rassegna Nazionale”: “adesso sono in gran voga le letterate – uomini che fanno tutto e scrivono tutto; le romanziere veriste, le poetesse socialiste. Già si sa, in bocca d'una donna anche una volgarità stuzzica di più, e i grandi ideali, predicati da un pergamino femminile fan più breccia sull'uditorio” (RN, 1893, 73, fasc. 2, *Rassegna bibliografica*).

<sup>340</sup> NA, 1888, v. 16, p. 161, *Bollettino bibliografico*.

<sup>341</sup> GL, 24 marzo 1894, n. 12, *Novelle e romanzi italiani*

<sup>342</sup> A proposito di Luigia Capacci Zarlatti non ci sono notizie biografiche salvo che ha pubblicato due romanzi con l'editore torinese Roux.

<sup>343</sup> FD, 7 novembre 1897, v. 45, *La vergine*.

agli occhi d'una signora non è dato di poter scrutare, senza averla studiata dal vero; ma non si è punto raggiunto lo scopo di rappresentarla al vivo, quando, com'è accaduto alla De Vincentiis, si è voluto dipingere quella società con colori e tinte subbietive, ispirandosi soltanto alla propria fervida fantasia<sup>344</sup>.

Lo stesso romanzo viene giudicato dalla Gazzetta letteraria nella rubrica *Leggendo*:

Si può vedere come le signore che scrivono romanzi si fanno sempre più numerose. Non sarà il caso che abbiamo a dire qui, ancora una volta, come fatte rarissime eccezioni, le nostre signore si rivelano femminilmente insufficienti alla grande impresa di fare un'opera d'arte. Un libro – quando voglia essere bello e leggibile – è cosa assai più difficile, se ne persuadano, di un componimento di scuola e anche di un bimbo. Perse dalla smania, nobile smania, di scrivere e di avere un posto nella repubblica delle lettere, credono che basti il conoscere superficialmente la grammatica e maneggiare con una certa facilità e abilità il dizionario. Viceversa, la conoscenza della vita, la penetrazione dei sentimenti, delle passioni umane – che sono le qualità essenziali ed indispensabili all'artista – mancano nel modo più assoluto.

La signora E. de Vincentiis quell'ambiente, non lo può conoscere che per sentito dire, e lo ripete, poco su, poco giù, colla stessa fedeltà che gli organetti di strada ripetono le grandi pagine musicali dei migliori maestri...<sup>345</sup>

Una signora rispettabile della fine del XIX secolo era sicuramente impossibilitata a osservare di persona o venire a conoscenza di alcuni aspetti della vita umana, in caso contrario non sarebbe stata una signora rispettabile. Questo non può che ridurre di molto il campo di azione di una scrittrice che vuole restare una signora rispettabile<sup>346</sup>.

Quel che si dice in fondo è che la condizione di autrice non è del tutto conciliabile con quella donna, o lo è con alcune precauzioni. Molto chiaro a questo proposito è Luigi Capuana, che nei suoi *Studi di lettera letteratura contemporanea*, parla della scrittrice Neera in questi termini:

oggi il vero nome dell'autrice delle *Novelle Gaie* e del *Nido* non è più un mistero per molte persone, io intanto rispetterò la pudica delicatezza femminile che vuol tenerlo nascosto e non commetterò l'indiscrezione di stamparlo su queste colonne. (...) il pseudonimo di una signora, soprattutto significa: Badate! Io voglio essere due persone: una, la donna – fanciulla, madre di famiglia, zitellona, - che vive pei parenti e pegli amici, che non isdegna nessuno dei suoi doveri domestici, previdente, massaia, infermiera, ora allegra, ora coi nervi, spesso impensierita delle troppe cure del suo piccolo regno; l'altra, la scrittrice che mette fuori ogni anno dei volumi composti, non si sa quando, nei momenti rubati al sonno e alle preoccupazione della vita giornaliera<sup>347</sup>.

Neera, come abbiamo visto precedentemente, pur avendo espresso idea anti – emancipazione nell' "Illustrazione italiana", era stata fortemente osteggiata da Treves nel 1877 per la rappresentazione della donna che faceva nel suo romanzo *Addio*, dove, all'interno della consueta storia di adulterio che caratterizzava la narrativa fine ottocentesca, prevaleva quello che si poteva definire il "dominio dei sensi". Capuana, in questo brano pubblicato solo qualche

<sup>344</sup> LC, 1 dicembre 1897, v. 23, *Notizie*.

<sup>345</sup> GL, 30 luglio 1897, n. 44, *Leggendo*...

<sup>346</sup> Per una donna anche soltanto uscire o viaggiare da sola era una scelta complicata. Per esempio Matilde Serao spiega a Vittorio Bersezio di non poter recarsi a Torino perché, impossibilitata economicamente, non può assumere una "governante" e sarebbe costretta a viaggiare sola dando adito a maldicenze (Lettera del 28 maggio 1880, in R. Melis, *Ci ho lavorato col cuore 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio*, op. cit., p. 385).

<sup>347</sup> L. Capuana, *Studi di letteratura contemporanea: seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882, p. 146.

anno dopo, giustifica Neera nella sua attività perché, a suo modo di vedere, che non si è veramente impegnata nello “studio della realtà” che viene preteso per i romanzi moderni, ma aveva più che altro lavorato di fantasia:

Le persone difficili, i critici che fanno mestiere di scandalizzarsi di tutto, quando s'incontrano in alcune pagine dell'*Addio* e delle *Vecchie catene* ove la passione parlava il suo caldo ed irragionevole linguaggio, ne dedussero che l'autrice di quelle pagine doveva aver sentito qualcosa di quei colpevoli ardori. Invece esse erano il parto di una donnina savia, di una mamma affettuosa che, prima di sedersi al tavolino e intinger la penna, aveva messo a letto amorosamente i suoi bimbi, e aveva dato gli ordini più minuti per governo della sua modesta famiglia. Nel silenzio del suo studiolo, al lume della lampada che rischiarava i fogli bianchi preparati per essere coperti d'una scrittura fine e nervosa, i personaggi del suo lavoro aveva preso solidità (...) e bisognava esser ciechi, o sotto l'impero d'un'idea preconcepita, per non accorgersene, per non capire che lì si fosse ancora molto lontani dalla realtà, e che vi si scorgesse piuttosto una inesperienza d'osservazione diretta, che l'esperienza personale, come pretendevan quei signori<sup>348</sup>.

È quindi evidente che i critici, indipendentemente dalla rivista per la quale scrivono e senza una significativa differenza se si considerano i criteri temporali (quindi in maniera più o meno simile dall'inizio alla fine del periodo analizzato), nutrono un fondamentale scetticismo per l'attività letteraria delle donne, a cui si attribuisce meno serietà anche nelle intenzioni, oltre che nei risultati. Le donne vengono ammesse nel campo letterario in quanto scrittrici ma vengono poi relegate ad una speciale tipologia di narrativa, che pur non corrispondendo al genere “rosa” che viene a svilupparsi successivamente, si caratterizza per la contiguità con la sua speciale missione all'interno della società, e per la sua posizione subordinata.

Spesso sono le stesse argomentazioni cui si trattano i dilettanti. Questo deficit di serietà si ripercuote in ambiti decisamente pratici come quello della retribuzione e della trasformazione dell'attività di scrittrice in un vero mestiere. Nel 1894 recensendo una raccolta di racconti di Carolina Bregante, il critico della “Nuova Antologia” si lamenta della fretta di pubblicare che caratterizza la maggior parte di coloro che scrivono: “Orbene, esclusa la questione del lucro, che parlando di una signorina vorremo scartata *a priori*, quale ragione può indurre a stampar lavoretti privi di significato, privi d'arte, buoni soltanto come esercizio d'una giovane mente?”<sup>349</sup>. Quando invece si parla di autrici che guadagnano, si tratta di donne che devono lavorare per vivere: è il caso della giornalista di un racconto pubblicato nel “Fanfulla della domenica” dalla Contessa Lara oppure di un personaggio del romanzo di Emma Ferruggia, *L'idea*<sup>350</sup>. In entrambi i casi si tratta di scrittrici che lavorano per mantenere i parenti, e quindi non solo fanno un'azione meritevole, ma inquadrano la loro opera all'interno della loro missione di donne che curano e proteggono il prossimo.

<sup>348</sup> Ivi, p. 148.

<sup>349</sup> NA, 1894, v. 54, p. 373, *Bollettino bibliografico*.

<sup>350</sup> E. Ferruggia, *L'idea: romanzo*, op. cit., p. 76: la Ferruggia crea il personaggio di una scrittrice che non vale molto in quanto tale, ma a detta di uno dei personaggi: “vale molto come persona – letterariamente si farà, intanto mantiene la vecchia madre e una sorellina inferma. Taziana è un'anima: la preferisco a una quantità di altre scrittrici che hanno solamente un cervello”.

È chiaro che nonostante queste attese generiche non solo ci sono donne che scrivono ma ci sono donne che scrivono romanzi che escono dai confini pedagogico-educativi in cui i critici talvolta sembrano volerle confinare, e che si occupano di avvenimenti e questioni che non sono necessariamente ritenute alla loro portata. Due esempi su tutti: Matilde Serao e Beatrice Speraz, che con sfumature differenti hanno la capacità di imporsi sullo scetticismo generalizzato della critica e che vengono giudicate alla stregua dei loro colleghi uomini. Se consideriamo gli articoli e le recensioni che si occupano di queste scrittrici e delle loro pubblicazioni vediamo che ricorre in maniera esplicita la tendenza ad giudicarle in termini precisamente maschili.

Nel 1882, in un articolo intitolato espressamente *Le nostre scrittrici*, e che comincia con la figura di Cordelia, Matilde Serao viene paragonata alle sue colleghe: “quest'amabile furia della letteratura amena, (...) sembra l'opposto di Cordelia: per lei non esistono difficoltà: ella affronta tutto colla baldanza di un ingegno più mascolino che femminile”<sup>351</sup>. Anche Emma, autrice dello scandaloso *Uno fra tante*, è una “bella signora dall'ingegno virile”<sup>352</sup>. Per la *Conquista di Roma*, pubblicata nel 1885, anche l' “Illustrazione Italiana” la definisce un “ingegno fortissimo virile”<sup>353</sup>. Più esplicita ancora è la critica per *Vita e avventure di Riccardo Joanna*: “La Serao ha abbandonato” si legge “ la via che si era aperta col *Cuore inferno* e con *Fantasia*, i suoi migliori romanzi – via nella quale lei, donna, poteva meglio esercitare le preziose facoltà della donna, studiando i puri sentimenti umani. Invece, gettandosi col suo fervidissimo ingegno, nella baraonda politica e giornalistica, si risente, nei nuovi suoi libri, dell'ambiente in cui vive: prima d'ora non abbiamo avuto in Italia, alcuna letterata che al pari di lei si gettasse in questo vortice che snerva tempere meno robuste della sua (...). e la sera ci dà frutti letterari di codesta vita agitata spiccatamente mascolina”<sup>354</sup>. Quasi un decennio dopo la pubblicazione della *Vita e avventure*, nel “Fanfulla della domenica” Fanny Vanzi Mussini parla della scrittrice napoletana come “l'ingegno letterario più virile nell'età nostra”<sup>355</sup> e la mette a confronto con Grazia Deledda, stella emergente. Anche un suo collega, Annibale Butti, definisce la Serao un “intelletto schiettamente virile e virilmente gagliardo”<sup>356</sup> all'interno del suo studio sulla letteratura femminile.

Matilde Serao viene spesso inserita dai critici contemporanei all'interno delle loro raccolte di articoli e di studi sulla letteratura contemporanea, spesso unica donna: è il caso di Enrico Panzacchi, che nella sua *Critica spicciola (a mezza macchia)*, dopo Capuana, Fogazzaro e Feuillet vuole omaggiare anche la scrittrice napoletana, e in termini molto generosi:

<sup>351</sup> GL, 4 novembre 1882, n. 44, *Le nostre scrittrici*.

<sup>352</sup> *ibidem*

<sup>353</sup> IL, 17 dicembre 1885, n. 28, *Tre nuovi romanzi*.

<sup>354</sup> IL, 15 maggio 1887, n. 20, *Nuovi romanzi e novelle*.

<sup>355</sup> FD, 29 novembre 1896, n. 48, *La via del male*.

<sup>356</sup> A. Butti, *Né odi né amori: divagazioni letterarie*, Milano, Dumolard, 1893, p. 166.

Novanta volte su cento, leggendo un volume di liriche o un racconto, noi pensiamo: è il lavoro di una donna. Ne con questo intendiamo d'esprimere condanna e nemmeno censura; intendiamo anzi talvolta di comprendere alcune qualità buone, per le quali l'ingegno letterario delle donne pare che abbia sortito da natura una specie di privilegio. Quel nostro giudizio però vuole anche dire che le liriche e il racconto, in sostanza, non escono artisticamente parlando, da quella benedetta "sezione femminile" ove, sommati tutti i pregi, non si riesce a togliere una certa nota di debolezza relativa e di inferiorità. Quindi per una donna che scrive, il grande trionfo, tanto difficile e tanto raro, è quando arriva a farsi dimenticare nella estimazione categorica dell'opera sua, salvo poi ricomparire e riaffermarsi, come donna in alcuno aspetti particolari di essa.

Io non conosco in Italia una scrittrice, che abbia, meglio di Matilde Serao, conseguito questo difficile e raro trionfo. Mi raccontò Verga che letti due terzi di *Fantasia*, scrisse a Matilde. Voi siete il nostro più forte *raccontatore* contemporaneo.<sup>357</sup>

L'autore del brano si chiede come Matilde ci sia riuscita e dopo aver citato gli onnipresenti esempi della Sand e della Eliot, ipotizza che quella che chiama la "macerazione" di una parte della femminilità sia avvenuta a causa del lavoro giornalistico quotidiano, che aveva costretto l'"allieva normalista delicata e romantica" a "rivestirsi via via le vene, i nervi e i muscoli, di un più forte e quasi mascolino tessuto. In quella rude ginnastica molti ingegni femminili avrebbero dovuto soccombere o restarne intristiti e malconci. Invece la Serao ne uscì scrittore gagliardo e personale, come pochi oggi fra noi sono".

Beatrice Sperani è l'altra scrittrice che in assoluto conosce più spesso queste considerazioni sul genere a cui dimostra di appartenere in quanto scrittrice: nel 1887 il suo *Numeri e sogni* viene commentato così da Giselda nel "Fanfulla della domenica":

nessuno potrebbe mai immaginare, leggendo gli scritti firmati col sonoro ed energico *pseudonimo* di *Bruno Sperani*, che egli nasconda un ingegno ed un nome femminili. Nulla in questi libri di ciò che caratterizza una opera muliebre: predominio della fantasia, modo di giudicare le cose, gli affetti, le azioni, con sentimentalismi esagerati, morbidezza o nervosità eccessiva di stile e di lingua: nulla. Invece, una larghezza d'idee rara a trovarsi, non solo in una scrittrice, ma anche in uno scrittore, una grande serenità, ed un invidiabile superiorità di giudizi, una forza, ed una potenza tutta virile nell'analisi accurata dei singoli caratteri ed una logica stringente, che incalza e risolve gli avvenimenti"<sup>358</sup>.

Allo stesso modo le viene attribuito "un robusto e virile ingegno dell'autrice"<sup>359</sup>, nel "Fanfulla della domenica" del 1890, e altrettanto si legge nel 1893 nella "Gazzetta letteraria": "La Sperani ha scelto a pseudonimo uno pseudonimo mascolino, e realmente il suo ingegno ha spiccate tendenze virili come, e forse più, della Serao"<sup>360</sup>. Per la "Rassegna Nazionale" - ma questo ha indubbiamente una connotazione fortemente negativa - l'autrice istriana si "dimentica di essere donna"<sup>361</sup> quando scrive e pubblica i racconti contenuti in *Tre donne*.

Anche altre autrici sono talvolta "omaggiate" di epiteti mascolini: per Regina di Luanto, ovvero Guendalina Lipparini, si legge nella "Gazzetta Letteraria" a proposito del romanzo

<sup>357</sup> E. Panzacchi, *Critica Spicciola (a mezza macchia)*, op. cit., p. 230 e ss.

<sup>358</sup> FD, 2 ottobre 1887, n. 40, *Libri nuovi*.

<sup>359</sup> FD, 2 marzo 1890, n. 9, *Romanzi*,

<sup>360</sup> GL, 1 aprile 1893, n. 13, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>361</sup> RN, 1892, v. 67, fasc., 1, *Rassegna Bibliografica*.

*Salamandra* che questo contiene un “audacia di particolari che si direbbe maschile”<sup>362</sup>. Fulvia, ovvero Rachele Saporiti, scrive nel 1892 due libri *Troppo fiera e Realtà*, che vengono recensiti nell’ “Illustrazione italiana” e di cui si dice: “un forte sentimento sorreggeva la favola un po’ manchevole: nessuna superfluità di episodi e di parole: velocità sicurezza nel condurre la narrazione: si sarebbe detto che si trattava d’un Fulvio, tanto il gesto era risoluto, virile!”<sup>363</sup>

Un autrice come Neera viene indicata differentemente a seconda del romanzo considerato. spregiata da Treves e anche dall’anonimo censore della “Gazzetta Letteraria” per i “cenni di voluttà, di brividi, di scosse di nervi, di guizzi di muscoli, di febbri, di ebbrezze che ingemmano quasi ogni pagina del breve racconto”, ovvero *Addio*, viene successivamente definita “intimamente donna e donna elegante”<sup>364</sup> per il non avvenuto adulterio che si trova in *Il marito dell’amica* del 1885, e capace di lasciare un “impronta quasi virile” (stando a quello che dice Emilio Checchi del “Fanfulla della domenica”) per l’analisi minuta delle “vicissitudini primordiali d’un matrimonio male assortito”<sup>365</sup>.

Antonietta Giacomelli, autrice cattolica militante di due romanzi che si propongono di combattere per la restaurazione delle fede, secondo la “Rassegna Nazionale”, la rivista che le riserva il maggior numero di pagine, scrive *Lungo la Via* con “affetto quasi virile”<sup>366</sup>. Mentre Scipio Sighele, che commenta il romanzo successivo, *Sulla breccia*, la critica per la “troppa fede virilmente operosa”<sup>367</sup>.

Non è solo una formula giornalistica: Verga scrive ne 1875 ad Emma, e le raccomanda di occuparsi della pubblicazione dei suoi racconti: “ella ha gran torto di lasciare dormire qua e là per le Riviste e i Giornali tante belle cose che riunite in volume darebbero pure la vera nota di scrittore virile e di pensatore a tanti di noi andiamo a cercare in là”<sup>368</sup>. Un’altra scrittrice molto stimata da Verga è Neera e nel 1884 le scrive “gentilissima Signora, e stavo per dire confratello, tanto Ella ha delle qualità virili nella nostra arte difficile, in cui tanti rinomatissimi portano la gonnella”<sup>369</sup>. Allo stesso modo, Capuana nel 1885 scrive a Neera che nel romanzo *Il marito dell’amica* aveva apprezzato molto “la nota virile”<sup>370</sup> e Vittorio Pica si congratula con la stessa scrittrice perché il romanzo *Senio* è stato concepito “con grande virilità di mente”<sup>371</sup>.

La “virilità” di un romanzo è un concetto che percorre quindi diverse riviste nelle più varieguate situazioni e che si può forse identificare con la serietà delle intenzioni piuttosto che con la

<sup>362</sup> GL, 29 ottobre 1892, n. 44, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>363</sup> IL, 24 gennaio 1892, n. 4, *Nuovi libri*.

<sup>364</sup> GL, 1 agosto 1885, n. 39, *Fra romanzi e romanzieri*.

<sup>365</sup> FD, 16 giugno 1889, n. 24, *L’indomani di Neera*.

<sup>366</sup> RN, 1889, v. 49, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*.

<sup>367</sup> FD, 19 agosto 1894, n. 33, *Sulla breccia*.

<sup>368</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit., lettera di Verga a Emilia Ferretti Viola del 10 dicembre 1875, p. 77.

<sup>369</sup> A. Arslan, R. Verdirame, *Giovanni Verga e Neera: un carteggio*, op. cit., lettera di Verga a Neera del 9 giugno 1884, p. 36.

<sup>370</sup> A. Arslan, *Luigi Capuana e Neera: corrispondenza inedita 1881 – 1885*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, V, Indagini otto-novecentesche*, op. cit., Lettera di Luigi Capuana a Neera del 15 luglio 1885, p. 185.

<sup>371</sup> Lettera di Vittorio Pica a Neera del 17 giugno 1892, in F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo in Italia*, op. cit., p. 126.



capacità di analisi più o meno sviluppata, o la scelta di dedicarsi alla narrazione dell'azione piuttosto che allo svelamento dei sentimenti. Non si può dire che la Serao fosse discriminata rispetto alla massa dei suoi colleghi uomini: anzi, viene spesso citata insieme ai più noti, a D'Annunzio e a Verga, quando si vuole dare un'idea completa di cosa funziona veramente nel mondo del romanzo italiano. Ma probabilmente l'escamotage che viene utilizzato è per l'appunto questa connotazione di virilità che le permette di assurgere ad una condizione diversa rispetto a quella della maggior parte delle sue colleghe.

Il trattamento che viene riservato alle scrittrici è interessante perché diventa una spia di come la società e le sue regole siano decisamente ancora in grado di dettare legge all'interno di un campo che per certi versi vorrebbe autonomo, ma la cui autonomia dipende fondamentalmente dalle caratteristiche dei diversi attori.

## Seconda Parte

### Capitolo 4

## Il romanzo e la patria

Studiare la storia del romanzo italiano dal punto di vista della produzione senza prendere in considerazione quello che allo stesso tempo veniva pubblicato negli altri paesi europei e in particolare in Francia è un'operazione profondamente miope. In Italia il genere romanzo si forma e si definisce in contrapposizione e in parallelo con la produzione parigina, soprattutto, e con i romanzi russi e inglesi in seconda battuta. Considerando che i lettori italiani avevano la possibilità di acquistare un volume italiano o francese senza che tra questi ci fosse un'eccessiva differenza nel prezzo, nella difficoltà di procurarseli e di leggerli<sup>1</sup>, coloro che decidevano di dedicarsi alla stesura di un romanzo dovevano tenere conto di un panorama produttivo molto più ampio di quello nazionale, e anzi: decisamente sbilanciato verso una dimensione internazionale.

La nazionalità e la lingua più rappresentate nel romanzo sono quella francese: le cifre che vedremo in seguito sulla quantità di romanzi francesi che vengono tradotti e commercializzati dalle principali case editrici italiane sono inequivocabili. Sia per quando riguarda la traduzione sia dal punto di vista dell'importazione del libro straniero la Francia conosce delle percentuali che surclassano ampiamente tutti gli altri paesi. Il francese è anche la lingua veicolare attraverso la quale le altre letterature riescono ad approdare in Italia: un esempio fondamentale – come vedremo più avanti – è il romanzo russo che conosce una grande popolarità a partire dagli anni Ottanta ed è la conferma ulteriore della diffusione della narrativa francese in Italia.

Nella prima parte di questo capitolo analizzeremo la presenza della letteratura straniera nelle sue diverse forme: la traduzione, l'importazione diretta, la presenza nelle riviste, mettendo in rilievo il peso specifico delle varie nazionalità. Ci soffermeremo poi sulla figura di Emile Zola e su come

---

<sup>1</sup> A proposito di un romanzo del romanziere francese Feuillet, *La veuve*, pubblicato nel 1884, Cenacchi, collaboratore della Gazzetta letteraria scrive: “comparsa dapprima nella *Revue des deux mondes* (fascicoli dello scorso febbraio) la *Veuve* di Feuillet è stata pubblicata contemporaneamente dall'*Italia* di Milano, uscita il mese scorso in una di quelle belle edizioni francesi del Lévy a lire 3.50, è stata riprodotta pochi giorni dopo in un volume della biblioteca amena del Treves a 1 lira” (GL, 5 aprile 1884, n. 15, *Il romanzo di un accademico*, l'articolo è riportato anche in O. Cenacchi, *Teatro e romanzo: note e ricerche*, Bologna, Zanichelli, 1886) In realtà il fatto che esistesse una traduzione così immediata è una cosa abbastanza notevole, e infatti lo stesso Cenacchi la considera un trattamento “che non si fa che per i romanzi di Zola e Daudet”: quello che è importante notare è che le stesse novità editoriali italiani pubblicate da Treves nello stesso anno, come *Il conte rosso* e *Dalla rupe* di Anton Giulio Barrili, costavano lire 3.50.

viene trattata dalla stampa, dato che lo si può considerare il primo caso in Italia di “divismo” letterario. Quello che può essere interessante capire nell'ottica di questa ricerca è come l'importazione massiccia di narrativa straniera abbia agito all'interno del campo del romanzo italiano, influenzando la formazione della figura del romanziere che si deve confrontare non soltanto con una concorrenza che rende difficilmente accessibili o comunque problematici alcuni domini, e facendo dello stesso romanzo proveniente dall'estero il prisma con il quale si filtrano le visioni e decostruzioni del campo del romanzo italiano. Un esempio significativo è quello della narrativa inglese contrapposta alla narrativa francese.

Nella seconda parte del capitolo analizzeremo più nello specifico come veniva interpretata la presenza della letteratura straniera all'interno dei cataloghi degli editori e delle pagine delle riviste. Seppur non si possa dire che esista un dibattito univoco che verte sulla questione dell'esterofilia ma piuttosto un'interpretazione diffusa che la considerava genericamente un problema, i vari commenti che si possono rintracciare negli articoli e nei saggi che si occupano di romanzo possono diventare uno strumento utile per vedere quali fossero le funzionalità attribuite alla letteratura di fiction. E ancora che cosa significasse avere una letteratura nazionale e che cosa rappresentasse in uno stato che si era appena costituito come tale; o quali fossero le posizioni dei diversi scrittori, non necessariamente romanziere, rispetto all'apertura o alla chiusura del mondo letterario.

## **1. Una prospettiva europea: lettori italiani di romanzi francesi, russi, inglesi.**

### **1.2. Dei lettori francofoni**

Nel 1899, Luigi Capuana pubblica le sue *Cronache letterarie*. Un capitolo è dedicato alla fondazione della Società per gli studi francesi in Italia. Dopo aver rilevato come questo atto seguisse quello che aveva dato vita alla società di studi Italiani in Francia, perché i francesi “si sono degnati di accorgersi che c'è un po' di buono anche tra noi”, il critico siciliano commenta ironicamente l'impresa:

Qualche scontroso potrà dire :

“Siamo proprio buffi ! Che alcuni francesi, di buona volontà abbiano sentito il bisogno di fondare una Società per gli studi italiani, non e' da stupirne. Tra cento mila francesi, appena appena uno intende un po' l'italiano. Tra gli scrittori francesi, a stento tre o quattro non hanno citato un periodo, una frase italiana senza infiorarla di spropositi. È naturale dunque che essi si vergognino della loro ignoranza e cerchino di porvi riparo. Ma noi? Noi leggiamo tutto quel che ci viene dalla Francia; noi conosciamo la loro letteratura contemporanea quasi assai meglio della nostra; le nostre riviste, i nostri giornali letterari, i nostri stessi giornali politici rigurgitano di saggi, come si dice, di studi, di recensioni di libri francesi; dovrei dire di panegirici, di inni, anche per libri mediocrissimi che, scritti in italiano passerebbero inosservati. Che diamine dobbiamo studiare più di quel che facciamo ?

Chi si sente commuovere le viscere pei trionfi del D' Annunzio, per le traduzioni dei romanzi del Serao, del Rovetta, del Butti, del Neera ? Primariamente questo fatto non ha niente di speciale. È venuta la nostra volta. Passata la moda dei romanzi russi, dei drammaturgi e romanziere norvegesi, la curiosità si è rivolta verso di noi, come domani si rivolgerebbe verso i Lapponi e gli Ottentoti, se essi avessero la fortuna di possedere

una letteratura<sup>2</sup>.

Poi aggiunge:

Sì, fa gran piacere intanto che lo spirito francese abbia abbattuta un'altra barriera e varcato un altro confine intellettuale. Era eccessivamente esclusivo; troppo e orgogliosamente si lusingava e si compiaceva che poco niente esistesse nel mondo fuori dei suoi poeti, dei suoi romanzieri, dei suoi drammaturghi. Ora invece può giustamente e diversamente inorgogliersi, vedendo che il resto del mondo non ha lasciato passare nessuna forma della letteratura francese senza giovarsene, senza appropriarsi tutti i processi tecnici di essa, ma anche non senza aggiungervi qualcosa, non senza apportarvi qualche necessaria innovazione. E la letteratura italiana contemporanea gli darà probabilmente, per ragione di conformità d' indole e di tradizioni, maggiore elemento di orgoglio che qualunque altra.

Noi italiani abbiamo forse barriere da abbattere, confini da varcare, specialmente con la Francia letteraria? Se mai, abbiamo bisogno di ritmarci un pochino in casa nostra, per rifarci la salute con la sana aria paesana<sup>3</sup>.

In questo brano ci sono numerosi riferimenti alle diverse tematiche si affronteranno in questo capitolo. La letteratura francese surclassa quella italiana ed è la preferita dai lettori della penisola, soprattutto per quanto riguarda la narrativa, e allo stesso tempo detta i tempi dell'innovazione; i francesi sono tendenzialmente disinteressati a tutto quello che viene dall'estero e in caso contrario seguono delle mode, che poi vengono riprese in tutta Europa; gli italiani sono in auge soprattutto grazie all'opera di Gabriele D'Annunzio ma hanno comunque la necessità di applicare una forma di protezionismo letterario che li rinfranchi dall'eccessiva importazione di opere straniere.

Che gli italiani leggessero molti libri francesi e che di questi libri una parte consistente fossero romanzi, non è facile da dimostrare quantitativamente ma ci sono molti indizi che confermano quello che Capuana sostiene. In primo luogo, a livello distributivo, il libro francese era privilegiato: numerosi erano gli editori di origine francese o svizzera come Dumolard, Hoepli, Lemmonier che fanno da intermediari tra la produzione d'oltralpe e il pubblico italiano. Nelle riviste si trova talvolta testimonianza della facilità con cui il lettore italiano può procurarsi la narrativa francese attraverso le librerie del suo paese. Treves, nella sua "Illustrazione italiana", parla nel 1877 di un periodo, a suo parere fortunatamente finito, in cui Dumolard a Milano e Bocca a Torino "non si degnavano di tenere un solo libro italiano"<sup>4</sup>. Nel "Fanfulla della domenica" Amilcare Lauria, romanziere di origine napoletana, descrive la condizione tipica del lettore italiano che, annoiato dalla letteratura amena del suo paese, "domanda il catalogo Charpentier, Hachette, Lemmer ed altro, in libreria"<sup>5</sup>. D'Annunzio a metà degli anni Novanta si procurava le traduzioni in francese dei suoi libri (che l'editore tardava ad inviare) da un libraio romano<sup>6</sup> e sapeva per certo che i suoi romanzi nella versione francese erano molto venduti anche in Italia<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> L. Capuana, *Cronache Letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, p. 293.

<sup>3</sup> Ivi, p. 296.

<sup>4</sup> IL, 29 luglio 1877, n. 50, *Note letterarie*.

<sup>5</sup> FD, 11 novembre 1894, n. 45, *Varia*.

<sup>6</sup> Nel luglio 1893 D'Annunzio chiede al suo traduttore Hérelle notizie delle copie de *L'intrus*, traduzione de *L'innocente*. (M. Cimini, (a cura di), *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891- 1931)*, op. cit., lettera di D'Annunzio a Hérelle, dell'11 luglio 1893, p. 137)

<sup>7</sup> D'Annunzio si lamenta con Hérelle dell'editore Calmann Lévy: "Calmann mi sembra infido. Mi sembra impossibile che con tutto il rumore fatto introno all'*Intrus*, si sieno venute appena 2000 copie. So che perfino in Italia si sono vendute parecchie centinaia di copie, specialmente a Roma e a Milano" (Ivi, Lettera del 17 febbraio 94, p. 167).

Diversi esempi della familiarità degli italiani con i libri francesi si possono trarre dalle testimonianze degli scrittori. Fogazzaro descrivendo le sue letture giovanili scrive a Ellen Storbock, sua corrispondente americana:

Io non ho mai viaggiato in Francia, ma ho per la Bretagna una simpatia profonda sin da quando, fanciullo, leggevo con passione le *Mémoires d'Outre-mer* di Chateaubriand. Ero innamorato allora del castello di Combourg, della grandi boscaglie bretoni, degli scogli e del mare di Saint-Malo, di Lucine, la strana sorella del poeta. A otto o dieci anni palpitài sui *Mystères de Paris* d'Eugenio Sue. Allora sognavo che le quercie sacre, i sacrifici al chiaro di luna, le vergine dell'isola di Sen e anche, credo, i cani enormi che combatterono con i loro padroni contro Giulio Cesare. Poi arrivo Velleda dei *Martyrs*. Più tardi furono gli *chouans* che mi accesero l'immaginazione che si arrolavano, con un piccolo Charette, nei zuavi del papa<sup>8</sup>

Anche per la futura poetessa socialista Ada Negri, i libri di formazione che vengono citati nella sua autobiografia sono *Rocamboles*, *La portatrice di Pane*, *i Misteri di Parigi*, *i Tre Moschettieri* e *Zola*<sup>9</sup>. Fogazzaro cita i titoli in lingua originale mentre Ada Negri legge probabilmente delle traduzioni. Un altro esempio che si può tirare dall'epistolario di Fogazzaro, riguarda le letture di una signora, che:

aveva portato secolo una intera biblioteca e la mise a mia disposizione. Ne approfittai e lessi più in quindici giorni che non soglio in sei mesi. Lessi tutto ciò che mi diede, senza scelta, proprio passivamente: *Le Disciple* di Bourget, *Japoneries d'automne* di Loti, *mémoires* di ufficiali e di dame della corte napoleonica, le tragedie di Alexis Tostoi, un romanzaccio di Richefort, *All'erta sentinella!* di Matilde Serao, la corrispondenza di Flaubert con la Sand, una storia della letteratura francese moderna del Pelissier ed altri libri che non ricordo.

Anche Capuana e Verga si scambiano nelle loro lettere consigli di letture e spesso concernono autori francesi: Feuillet e Ceard per esempio<sup>10</sup>. Allo stesso modo un autore più giovane come Ferdinando di Giorgi informa De Roberto sulle sue letture, intorno al 1890, e anche in questo caso è evidente che legge molti autori francesi in francese.

Gli scrittori qui citati sono per la più di un'estrazione sociale elevata: la loro conoscenza della lingua francese, lingua veicolare per eccellenza nell'Europa di fine Ottocento, è quindi del tutto logica. Nella tesi di dottorato di Raphael Muller dedicata alla condizione del libro francese in Italia, si legge che la lingua francese, oltre ad essere un necessario strumento di comunicazione, è anche un "marquer social incontournable" per le classi elevate, che sanziona l'appartenenza alla "notabilité"<sup>11</sup> e facilita la vita di società. Il francese è necessario quindi come segno di "savoir vivre", il che lo rende particolarmente adatto alle donne e alle ragazze, per le quali era considerata inutile se non dannosa la conoscenza del latino, che restava la lingua della cultura e della conoscenza.

Per coloro che, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, avevano la possibilità di ricevere un'educazione superiore o che comunque non si fermavano alla scuola primaria l'eventualità che

<sup>8</sup> A. Fogazzaro, E. Starbock, *Carteggio: 1885 – 1910*, op. cit., Lettera di Fogazzaro a Starbock del 17 agosto 1885, p. 131.

<sup>9</sup> A. Negri, *Stella Mattutina*, Milano, Mondadori, 1931, citato da P. Zambon, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 139.

<sup>10</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., Lettera di Capuana a Verga del 20 luglio 1881, p. 129.

<sup>11</sup> R. Muller, *Le livre français en Italie de 1880 à 1920: entre circulation informelle, présence culturelle et conquête d'un nouveau lectorat*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne, Università degli studi di Urbino, 2010, tome 1, p. 151.

conoscessero il francese è molto alta. Secondo Sergio Cigada uno strumento per valutare la conoscenza media del francese da parte degli italiani sul finire del XIX secolo può essere fornito dalla statistica sulle pubblicazioni di grammatiche francesi nel periodo considerato. Cigada ha contato 306 titoli all'interno del *Catalogo della libreria italiana* di Attilio Pagliaini, che dovrebbero essere state stampate in Italia tra il 1850 e il 1900, contro 80 grammatiche di tedesco e 70 di inglese. Di queste grammatiche francesi 76 vengono pubblicate tra il 1871 e il 1880, 75 nel decennio successivo e ben 139 nell'ultimo decennio del secolo<sup>12</sup>. Una crescita, quest'ultima, legata all'introduzione dell'insegnamento della lingua francese nei ginnasi e nei licei con il Regio decreto del 2 ottobre 1891: precedentemente la lingua è insegnata solo negli istituti tecnici. Le grammatiche francesi sono quindi prima acquistate per un uso domestico e soltanto successivamente il sistema scolastico diventa il primo strumento di apprendimento della lingua francese. A livello universitario, il francese, unica lingua vivente insegnata nelle scuole secondarie, occupa comunque un posto di primo piano: lo si può imparare in tutte le università, mentre esiste un solo professore di tedesco e a Pisa si conta un corso di inglese<sup>13</sup>. Secondo Raphael Muller, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, l'Italia restava un paese francofono anche se l'insegnamento del francese passava più che altro attraverso canali informali – familiari, si potrebbe dire – senza essere necessariamente sottoposto al controllo pubblico. Quindi non solo Verga può permettersi di redigere una parte delle sue lettere all'amata Paolina in francese<sup>14</sup>, ma anche i lettori di Verga avevano probabilmente la stessa confidenza con la lingua d'oltralpe<sup>15</sup>.

Al di là dei francesismi che si riscontrano con estrema frequenza all'interno degli articoli, ma che d'altra parte facevano parte della lingua scritta dei giornali, il primo indizio di questa confidenza diffusa del pubblico con il francese è che la maggior parte delle riviste letterarie come il “Fanfulla della domenica”, d'intrattenimento come l' “Illustrazione italiana” o di stampo erudito come “La cultura” o “Nuova Antologia” non sentono la necessità di tradurre i brani dal francese che entrano episodicamente nelle loro rubriche, anche se di consistente lunghezza, segno che la conoscenza del francese era abbondantemente data per scontata. Se è vero che spesso le appendici letterarie ospitavano romanzi francesi e che questi erano tradotti, è altrettanto vero che incisi e citazioni (anche molto lunghe) all'interno delle corpo principale

<sup>12</sup> S. Cigada, *L'influenza della letteratura francese in Italia nell'età umbertina*, in Centro di ricerca “Letteratura e cultura dell'Italia unita”, *Cultura e società in Italia nell'età umbertina: problemi e ricerche. Atti del primo convegno: Milano 11-15 settembre 1878*, Milano, Vita e Pensiero, 1981, pp. 370-401.

<sup>13</sup> P. Milza, *Français et italiens à la fin du XIX siècle: aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, Roma, Ecole française de Rome, 1981, p. 437.

<sup>14</sup> G. Raya (a cura di), G. Verga, *Lettere a Paolina*, Roma, Fermenti, 1880, Lettera del 20 luglio 1880, p.34.

<sup>15</sup> Sulla confidenza degli scrittori italiani con il francese vedasi anche i resoconti giornalistici sui congressi letterari, per esempio nella “Farfalla” del 1882 si parla di “glorificazione della lingua di Molière” durante il congresso letterario internazionale che si tiene a Roma ( LF, 4 giugno 1882, n. 8 *Note tiberine: il congresso letterario internazionale*). In toni meno sarcastici si rende nota nel “Fanfulla della domenica” la scelta della lingua francese, “la più facile e la più precisa(...) universalmente compresa” al congresso del 1888 (FD, 23 settembre 1888, n. 39, *Pel congresso letterario a Venezia*).

delle riviste erano normalmente riportate nella lingua originale, se questa era il francese.

Non si tratta però di una valutazione sul poliglottismo che si poteva riscontrare negli uomini di cultura, che sono i lettori più tipici della “Rivista Europea”, che riporta intere rubriche in francese. Nella rubrica della moda di “Natura e arte”, quindi in una rivista rivolta ad un pubblico composto in buona parte da donne e in una porzione a loro dedicata, la Marchesa de Riva dispensa consigli bibliografici che confermano una francofonia diffusa; scrive infatti nel 1894: “se la giovane amica delle mie corrispondenti conosce, come non dubito, il francese, un graziosissimo libro per fanciulle è quello di Gabriele Franey”<sup>16</sup>. In “Roma Letteraria”, nel 1896, si trova questa nota: “la traduzione di un libro francese può parere al giorno d'oggi inutile, essendo la lingua francese ormai nota a tutte le signore, anche se non molto colte”<sup>17</sup>.

Il francese risulta quindi una lingua ampiamente diffusa nelle classi medio alte e anche tra le donne, che risultano essere le principali consumatrici di narrativa. La stampa letteraria deve tenere conto di questa duplice abilità linguistica dei lettori italiani nelle sua azione di mediazione tra produttori e acquirenti. Anche gli scrittori erano perfettamente consapevoli di questo bilinguismo dei loro lettori e questo serve per indirizzare le loro scelte in materia di traduzioni e diffusione internazionale delle loro opere. Per esempio Verga scrive al suo corrispondente svizzero ma installato in Francia Eduard Rod:

Non ho dimenticato di parlare al Treves per vostri articoli sulla Sicilia che egli aveva già letti sul Cosmopolis – e gli erano piaciuti -. ma l' *Illustrazione italiana*, mi disse, non pubblica traduzioni (la cosa sarebbe più facile nell' *Illustrazione Popolare* che s'indirizza a un pubblico di lettori meno scelto e colto) perché i lettori dell' *Illustrazione italiana* conoscono il francese, e sarebbe far torto anche in certo qual modo al vostro nome già ben noto in Italia, per quei lettori che s'interessano di tale argomento, e che avranno letto i vostri articoli in francese<sup>18</sup>.

Qualche anno prima D'Annunzio, autore che sfrutta al meglio il circuito letterario europeo, scrive a proposito di una possibile traduzione tedesca che bisognava accontentarsi della condizioni poste dall'editore berlinese, perché “La traduzione francese, naturalmente, toglie valore alle altre”<sup>19</sup>.

Il rapporto con la Francia letteraria non è dato solo dalla lingua. Un altro segno della grande intesa dei lettori italiani con la lingua e la cultura francese è la notevole attenzione che si presta a tutto ciò che accade oltr'alpe e in particolar modo a Parigi: si tratta certo di una condizione non diversa da quella di molti altri europei, data la condizione particolare della capitale

<sup>16</sup> NeA, 1893-94, v. 1, fasc. 4.

<sup>17</sup> “Roma letteraria” 25 novembre 1896, 22, *La donna studiosa*, citato da A. C. Faitrop – Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992, p. 4. Nell'inchiesta sui libri più letti dagli italiani del 1906 il libraio milanese Ermanno Bruciatì fa notare che tra le donne meno colte della piccola borghesia, che preferiscono scrittori stranieri, “pochissime leggono nell'originale”: è un nota interessante perché sulle donne “colte” non è invece stato specificato il particolare, il che fa supporre che queste ultime leggessero l'originale (*I libri più letti dal popolo italiano*, op. cit., p. 11).

<sup>18</sup> *Carteggio Verga- Rod*, introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004, lettera di Verga a Rod del 10 novembre 1898, p. 239.

<sup>19</sup> G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, op. cit., lettera di d'Annunzio a Treves del 5 ottobre 1894, p. 142.

francese<sup>20</sup>. Non solo le riviste e i quotidiani francesi sono costantemente monitorate (“Il fanfulla della domenica” fornisce l'indice di alcune tra le più importanti, come *la Revue hebdomadaire*, *La revue blanche* e *la Revue des Revues*, alla fine di ogni fascicolo, lo stesso vale per la “Gazzetta letteraria” nella sua rubrica d'apertura *Leggendo ed annotando*), ma anche le mondanità paraletterarie sono al centro degli interessi della stampa. Anche l’“Illustrazione italiana”, rivista paladina della letteratura italiana perché legata a doppio filo con l'editore Treves che ne è proprietario e anche redattore, pubblica, con episodicità variabile ma puntuale, un *Corriere di Parigi*, con cui tiene informati i lettori italiani su piccoli eventi come il discorso di Dumas, diventato “uno dei quaranta immortali”, l'esecuzione de *La fille de Roland* al Theatre français, e un processo dopo un duello tra un generale e un pubblicitista<sup>21</sup>. Negli anni novanta la rubrica muta nome e si intitola *La vita a Parigi*: viene accompagnata da una più rara *Vita a Londra*. Anche un giornale dall'impostazione simile, “Natura e arte”, tiene saltuariamente una rubrica intitolata *Vita parigina*.

L'interesse per Parigi e per la sua vita è mostrato anche di volumi che si scrivono intorno alla capitale francese, come *I ricordi di Parigi* di Edmondo De Amicis, pubblicato negli anni settanta, *A Parigi* di Giovanni Faldella del 1878, *Parigi e i parigini* di Carlo Del Balzo del 1884, *La guida di Parigi* e *La vita a Parigi* di Folchetto, al secolo Giacomo Capon, rispettivamente del 1878 e del 1887<sup>22</sup>. Questa attenzione per gli eventi parigini aumenta esponenzialmente negli anni delle esposizioni e resta una certa intimità con la capitale francese, che è un po' la capitale di tutti, e anche dei lettori italiani<sup>23</sup>. Anche un certo numero di romanzi sono ambientati a Parigi: nella banca dati se ne sono contati 9 che hanno la parola “Parigi” nel titolo, ma altri che non ne fanno menzione mettono Parigi e la sua brillante società

<sup>20</sup> Cfr *Capitales culturelles, capitales symboliques: Paris et les expériences européennes, 18.-20. siècles*, sous la direction de C. Charle et D. Roche, Paris: Publications de la Sorbonne, 2002.

<sup>21</sup> IL, 7 marzo, 1875 n. 23-24, *Corriere di Parigi*.

<sup>22</sup> La vita a Parigi viene recensito ne “La Cultura” e si scrive a proposito: “Folchetto ci fa vivere un anno di vita a Parigi: tutto egli vi narra, di Boulanger, delle commedie, dei drammi, dei romanzi, di Merlatti, di Succi, d'artisti, di uomini politici ecc. un libro simile per noi sui quali non so se per fortuna o sfortuna nostra si rifletta tanto la vita parigina colle sue mode, coi suoi romanzi, coi suoi libri, con la sua cronaca stessa, non v'ha nessuno che non veda quanto dev'esser interessante, e infatti lo è” (LC, 1887, v. 8 n.9-10, *Appunti critici e bibliografici*).

<sup>23</sup> Per esempio commentando *Parigi e i parigini* di Carlo Del Balzo “di Parigi, finora, si è scritto molto; troppo anzi; e molta gente in Italia che ignora tutti di molte città italiane, conosce per fama e per descrizione la Babilonia moderna, sa i nomi dei caffè alla moda, le abitudini degli scrittori di grido, i nomi delle *cocottes* in voga; sa in quale trattoria si pranza con duecento franchi, e in quale altra trentacinque soldi; conosce la vita, le costumanze, le follie, le orge, le convulsioni della grande città che Hugo ha detta il 'cervello del mondo' e che fu il sogno di quanti, vecchi e giovani, sentono l'acre voluttà di godere un'ora di quell'ebbrezza di fasto, di vizio, d'amore” (DL, 9 dicembre 1883, n. 49, *In biblioteca*). Nella “Farfalla” si trova una dimostrazione di questa “conoscenza per fama” di cui si diceva poc'anzi: il redattore Francesco Giarelli in arte Psiche commenta così la vicinanza anche geografica tra Milano e Parigi in seguito all'avvento della ferrovia: “Il giorno prima avete passeggiato nei nostri giardini pubblici, fatta colazione al *Biffi* o al *Caffè verde* e pranzato al *Canetta*. Il dì dopo fate tranquillamente il giro delle cascate del Bosco di Boulogne o vi regalate d'una colazione da 25 lire al *Caffè riche*, o pranzate con cinquanta franchi il coperto al *Caffè inglese*. Oggi avete salutata la vostra bella alla stazione centrale, con un piccolo ed appassionato *iunch* al *Nord* o al *Torino*. Domani appena disceso alla stazione *Parigi-Lione-Mediterraneo* percorrete i grandi *boulevards*, vi fermate da *Brebant*, salite all'Arco di Trionfo, andate all'Opéra, e dopo ... dopo o compiano più o meno intellettuali le *cocotte* della *vieille garde* a farvi passare il tempo, o invece lo passata ad un qualche *club*, dove non mancano i cavalieri dell'asso di picche che vi allegeriscono come imponderabili” (LF, 29 luglio 1883, n. 30, *Parigi di notte*).



al centro della scena<sup>24</sup>.

Gli occhi degli italiani sono puntati su Parigi e da Parigi si attendono i dettami sui molti aspetti della vita quotidiana. Questa pervasività viene indubabilmente notata dai vari commentatori e non sempre positivamente. Per esempio Antonio Fogazzaro, nel suo discorso *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, tenuto all'Accademia olimpica di Vicenza nel 1872, parlando delle difficoltà che si oppongono allo sviluppo del romanzo in Italia, dice: “Non solo lo spirito, ma i costumi, le abitudini, tutto è francese nella nostra società più eletta; dateci la società interamente italiana, avremo il romanzo. Vedete, il romanzo storico è lo specchio d'altri tempi. È il solo di cui possiamo trar vanto”<sup>25</sup>. Qualche momento prima aveva infatti notato: “Lo spirito dei nostri giornali e delle nostre commedie è quasi sempre contraffazione di moneta francese, moneta leggera, brillante e sonante che corre pressochè sola nelle sale più aristocratiche, nelle mani più delicate, ma non è nostra, e non fa per noi”<sup>26</sup>. In *Libri e teatro*, pubblicato nel 1892, Luigi Capuana ribadisce lo stesso concetto: “La nostra vita, come le fogge dei vestiti, è così calcata su la francese che non mostra una caratteristica spiccata né esteriore, né interiore. Abbiamo forse ideali proprio italiani? Abbiamo una qualsiasi filosofia, limitata, provvisoria, risultato delle nostre osservazioni particolari del nostro modo d'intendere il gran problema dell'esistenza?”<sup>27</sup>. Nonostante queste recriminazioni, è evidente che un lettore interessato e appassionato di romanzo, ma anche di teatro, non può ignorare quello che accade in Francia e chi si cura di creare, stampare e vendere i giornali, ne è perfettamente a conoscenza.

## 1.2. Una stampa francofila

Le riviste che sono state analizzate per questa ricerca hanno spesso ragioni e obiettivi molti diversi. Si può però dire che tutte le pubblicazioni sono accomunate da un inevitabile interesse per la narrativa francese e le sue evoluzioni, anche se questo si esplica in maniera diversa a seconda della tipologia di rivista. Le riviste di stampo erudito come la “Nuova Antologia”, “La cultura” o la “Rassegna Nazionale” sembrano subire e incrementare meno questa sorta francofilia letteraria, sia perché seguono politiche editoriali più universalizzanti e quindi

<sup>24</sup> Sara (Tardy Giglio), *Un fallo*, Milano, Brigola, 1879. il romanzo è ambientato tra Parigi, Berlino e Pisa. L'incipit è parigino: “in una fredda sera di novembre dell'anno 18.. nella gaia Parigi le carrozze di seguivano in lunga fila per la *Red de Rivoli*, racchiudendo le vezzose parigine e le belle straniere, che, nascoste le pompose vesti e le irresistibili attrattive sotto mantelli e mantellini, si apparecchiavano ad abbagliare, conquistare e debellare per interno le falangi del sesso forte (...). Era una delle più nelle feste della stagione, e Worth e compagni avevano messo l'estro a tortura per fabbricare nuove e strane fogge di vestiario”. Worth è un notissimo sarto parigino che non di rado compare nei romanzi. In molti altri romanzi se Parigi non compare così chiaramente come luogo di ambientazione è comunque un orizzonte quasi immancabile dello spazio all'interno del quale si muovono potenzialmente i personaggi.

<sup>25</sup> A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, op. cit., p. 56.

<sup>26</sup> Ivi, p. 54.

<sup>27</sup> L. Capuana, *La crisi letteraria*, introduzione di *Libri e teatro*, op. cit., p. XXVIII. Capuana con toni meno drammatici aveva anticipato questa sua asserzione in un'altra prefazione ad una raccolta di articoli, *Per l'arte*: “un torinese, un milanese, un fiorentino, un napoletano, un palermitano dell'alta classe e della borghesia differiva, esteriormente e interiormente, così poco da un parigino delle stesse classi che il coglierne la vera caratteristica presentava una difficoltà quasi insuperabile” (L. Capuana, *Per l'arte*, op. cit., pp. IX - X).

propense a dedicarsi a settori dove il francese non era dominante (come la filosofia o la linguistica); sia perché, come nel caso della “Rassegna Nazionale”, organo del partito cattolico conservatore, travasano le questioni politiche in un boicottaggio letterario. Infatti il romanzo francese compare molto di rado tra le pagine della rivista toscana: mai per esempio in forma di racconti a puntate (che sono inglesi o tedeschi), e solo in termini poco lusinghieri nelle varie rubriche. Anche in questo caso però la “Rassegna Nazionale” può essere presentata come un'eccezione: si tratta del limite estremo di una serie variegata di atteggiamenti che si attestano tra una totale apertura al romanzo francese e una vaga ostilità che sottende comunque una conoscenza abbastanza approfondita di quello che succede dell'altra parte delle Alpi.

Le riviste letterarie come il “Fanfulla della domenica” e la “Gazzetta letteraria” sono generalmente abbastanza disponibili a dare spazio al romanzo francese. Il “Fanfulla” è interessato in maniera meno specifica alla narrativa rispetto alla “Gazzetta” e nella sua rubrica *Libri nuovi* si trovano raramente segnalazioni di romanzi francesi: si tratta d'altra parte di una parte del giornale dedicata agli autori piuttosto che ai lettori, dove vengono dispensati giudizi e consigli su come migliorare le proprie prestazioni letterarie, e i libri stranieri sono un'eccezione. In ogni caso la rivista fondata da Ferdinando Martini dedica, secondo Cigada negli anni che vanno dalla sua fondazione al 1900, circa seicento tra articoli e note alla letteratura francese, per buona parte degli anni Ottanta tiene una *Corrispondenza da Parigi* curata normalmente dal romanziere francese Eduard Rod e che tratta in maniera indiscriminata delle novità teatrali e letterarie della capitale francese (prima era stato Anatole France a collaborare); allo stesso modo, a tutte le opere originali di Emile Zola, dalla *Nana* pubblicata nel 1879 a *Rome* del 1896, viene riservato un trattamento speciale, spesso l'articolo d'apertura del numero, o comunque lunghe analisi, ad opera delle penne più rinomate della rivista. L'interesse per il romanzo francese in questa rivista per addetti ai lavori si dimostra anche in altra maniera. Quando nel 1882 “Il Fanfulla” bandisce il suo concorso letterario, i temi di saggistica sono rispettivamente: “saggio critico sopra un poeta italiano del secolo XIX, morto avanti il 1860”, oppure “saggio critico sopra un romanziere francese vivente”<sup>28</sup>. Dato che siamo in pieno fenomeno Zola, che da qualche anno ha pubblicato l'*Assommoir* e che ha da poco elaborato le sue teorie sul romanzo naturalista, lo scrittore francese è il tema più popolare, seguito dai poeti italiani Giacomo Leopardi e Giuseppe Giusti, e di lontano dai colleghi romanzieri Victor Cherbuliez e Octave Feuillet. In ogni caso vincerà Vittorio Pica con un saggio su De Goncourt. Nell'enorme lavoro di spoglio compiuta da Anne Christine Faitrop – Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, si legge che dal 1880 al 1900 Zola viene citato 182 volte nel “Fanfulla della domenica”, sicuramente molto di più di qualunque autore italiano (non si è fatto il conto ma non difficile

<sup>28</sup> FD, 4 marzo 1882, n. 10, *I nostri concorsi*.

ipotizzarlo).

La familiarità tra il lettore e il romanzo francese è comunque testimoniata in maniera abbastanza chiara in altre parti della rivista. Nella rubrica *Cronaca letteraria*, che raccoglie notizie varie e che viene pubblicata in quarta pagina prima dei *Libri nuovi*, i redattori talvolta informano i lettori del “Fanfulla” delle novità editoriali francesi già in libreria e di quelle in corso di stampa. Si trovano quindi notizie di questo tipo, che mettono in luce come ci fosse una quasi assoluta simultaneità tra gli eventi dell'editoria parigina e la ricezione italiana, e non solo per le novità librarie di punta come Zola:

Gli ultimi romanzi: Sono naturalmente romanzi francesi: l'Italia ne produce di rado. Ecco dunque la lista dell'ultima settimana. François Dechampes pubblica *Au coq d'or* ove si racconta la storia dei Capuleti e dei Montignani (...). La colpa della moglie è un delitto? Quest'è il tema che sembra voglia trattare Jean Rameau nel suo notevole romanzo: *Possédée d'Amour*. Qualunque sia la risposta alla strana domanda che l'autore si è fatta, è dovere della cronaca constatare lo enorme successo di questo libro<sup>29</sup>.

Un caso più interessante, perché decisamente più sistematico, è quello della “Gazzetta letteraria”: anche il giornale torinese, come “Il Fanfulla” conta tra i suoi collaboratori lo scrittore Eduard Rod, che pubblica 48 interventi tra il 1882 e il 1887. Questa rivista, che ha una storia più frammentata e conosce diverse linee editoriali, è per certi versi esemplare per quanto riguarda i rapporti tra Italia e Francia in ambito letterario. Nata a Torino nel 1877, dove l'influenza della cultura francese era anche più pressante rispetto al resto della penisola, la rivista sotto la direzione di Vittorio Bersezio, suo fondatore, si mantiene in equilibrio tra il moderato appoggio al progetto di una costruzione di una letteratura nazionale (a cui poteva contribuire l'esempio degli stranieri) e un solido contributo all'importazione del romanzo francese. Nei primi quattro anni di vita, la “letteraria” ha dedicato articoli a tutte le più importanti novità provenienti da Parigi, anche se preferisce riservare l'appendice narrativa a scrittori italiani se non piemontesi. Ma per fornire un interessante specchio dei rapporti Italia-Francia in fatto di romanzo, risulta molto utile analizzare il suo bollettino letterario espressamente dedicato alla narrativa: si tratta della già citata rubrica *Tra romanzieri e novellieri* che viene pubblicata ininterrottamente dal 1885 al 1893 a cura di Giuseppe Depanis, prima redattore e poi direttore del periodico in questione. Depanis, figlio di un impresario teatrale, viene ricordato principalmente come critico musicale, crea una rubrica che risente indubbiamente dell'inclinazione personale del suo redattore; allo stesso tempo però non lo si può definire un francofilo a tutto tondo, visto che è considerato uno di fautori dell'importazione della musica di Wagner<sup>30</sup>.

La rubrica dedica molto spazio al romanzo e alla novella italiani e spesso è espressamente dedicata alla produzione nazionale: il suo scopo è quello di seguire il “movimento romanzesco

<sup>29</sup> FD, 19 gennaio 1890, n. 3, *Cronaca letteraria*.

<sup>30</sup> DBI, *Famiglia Depanis*.

contemporaneo”<sup>31</sup>. Altrettanto spesso però la rubrica è egemonizzata dal romanzo straniero, che di solito è francese. Nel 1886 vengono recensiti da Depanis circa cinquanta tra romanzi, brevi racconti e raccolte di novelle. Ventidue sono italiani. Il resto sono tutti romanzi in francese e pubblicati in Francia, all'interno dei quali si trovano tre romanzi polacchi, tre romanzi tedeschi, uno spagnolo, un americano, un inglese e un cinese. L'anno successivo, nel 1887, la rubrica esce tredici volte. Vengono recensiti poco meno di settanta libri, tra romanzi, novelle e simili: 28 di queste segnalazioni sono dedicate a libri stampati in Italia, il resto dello spazio spetta a libri francesi, tra cui solo due traduzioni dal russo (Turgheniev e Tolstoj) e un romanziere greco. Nel 1888 comincia ad avere un certo peso la produzione russa: all'interno della settantina di libri presi in considerazione da Depanis, trenta sono italiani, trentadue francesi e nove provenienti da altri paesi, tutti russi tranne un inglese, e comunque sempre produzioni di case editrici francesi. Se saltiamo qualche anno e andiamo al 1892, la rubrica Depanis sembra segnare un riscatto della narrativa italiana: 62 libri in italiano recensiti o segnalati contro 40 in francese, di cui quattro russi, un inglese e un italiano, Fogazzaro con il suo *Mistero del poeta* – segno dell'interesse per le sorti del romanzo italiano all'estero che comincerà a prendere piede in quegli anni. C'è anche un romanzo tedesco, tradotto in italiano: *Dopo la vittoria del socialismo* di Eugenio Ritche, pubblicato dal Treves. La tendenza a dare uno spazio per quanto residuale a quello che viene pubblicato in traduzione in lingua italiana è confermata l'anno successivo, nel 1893, ultimo in cui la rubrica compare prima di essere sostituita da altre forme di recensione meno sistematicamente rivolte alla narrativa: circa ottanta libri in italiano, tra cui sette di stranieri, tutti tedeschi tranne *Re e mendico* di Mark Twain, “solo” ventotto i romanzi francesi recensiti, più uno di Tolstoj e uno spagnolo. Se è vero che l'interesse per la produzione francese sembra lasciare spazio a quello per i romanzi italiani e per le traduzioni senza intermediari dalle altre lingue, resta evidente che la narrativa francese è sempre la più consistente dal punto di vista numerico e soprattutto viene inserita nel dibattito letterario a partire dalla sua versione originale .

La rubrica s'interrompe quando Depanis lascia la direzione della rivista. Dopo una breve parentesi in cui il direttore è Domenica Lanza, nel 1894 la redazione della “Gazzetta letteraria” lascia Torino per trasferirsi a Milano, cambiando anche la fattura grafica della rivista: il direttore è Luigi Filippo Bolaffio. Il prologo alla nuova serie recita:

Lavori stranieri ne pubblicheremo soltanto uno per numero. La incisione di prima pagina non sarà affatto un vecchio cliché ma la riproduzione d'un disegno fatto espressamente per il racconto. La piccola *droga* , renderà più piccante e più diffusa la letteraria, e non sarà mai volgare. Qual'è il letterato italiano che sdegherà la compagnia di A. Theuriet, un capo scuola francese, il quel oggi inaugura questa rubrica. L'idea non è nostra, l'abbiamo copiata dal primo giornale letterario di Francia ché ha per collaboratori ordinarii Coppée, Zola, Bourget, Malot, Mendes, Daudet, Ohnet, Etincelle, e stampa centomila copie. È un giornale eclettico, quale deve essere secondo il nostro avviso, un giornale letterario e dove le varie

---

<sup>31</sup> GL, 4 luglio 1891, n. 27, *Tra romanziere e novellieri*.

scuole possono presentarsi e combattersi efficacemente dinanzi ad un grande pubblico. In Francia nessun letterato ha mai creduto che serietà sia sinonimo di noia. E – almeno nella letteratura – ci si concederà che la Francia può fornirci degli insegnamenti. I quali ci saranno proficui sapendone profittare, senza sottomettere ad esse il nostro genio nazionale<sup>32</sup>.

Dal novembre 1894 al giugno 1895 i racconti illustrati che vengono pubblicati sono solo francesi (opere, tra gli altri, di François Coppé, Louis de Robert, Catulle Mendès, Georges Ohnet): l'illustrazione che apre il fascicolo è sempre riferita alla novella francese (tradotta in italiano) che si trova all'interno. Questa formula dura meno di un anno, per volontà dello stesso pubblico che chiede e ottiene attraverso un referendum di eliminare l'appendice romanzesca e l'immagine di copertina<sup>33</sup>. In seguito la politica culturale della "Letteraria" nei confronti della Francia non riesce più a raggiungere e mantenere una linea editoriale coerente. La "Gazzetta letteraria" è un caso interessante perché mette in luce i due fronti dell'importazione del libro e del romanzo francese in Italia. Nella rubrica di Depanis, nella quale si dà dare molta importanza al valore estetico del genere romanzo (vedi capitolo 2), i libri francesi non sono mai presentati in traduzione, ma soltanto nella loro edizione originale. I racconti che vengono pubblicati quando la redazione si propone – senza puoi riuscirvi completamente - di diventare una pubblicazione più popolare sono invece resi in italiano. L'unica cosa che resta certa è che non si può fare a meno della narrativa francese.

### 1.3. Editori francofilii

La circolazione del libro straniero e francese in Italia ricopre quindi un ruolo preponderante. Un libro pubblicato nel 1875, *La stampa periodica il commercio dei libri e la tipografia in Italia*, cerca di dare un'idea della dimensione del fenomeno: nella parte in cui computa lo smercio dei libri tra Italia ed estero, l'autore racconta che:

Facendosi arrivo il commercio librario italiano, prese pure maggiori proporzioni il commercio coll'estero il quale segna un progressivo aumento; tuttochè sia ancora straordinariamente preponderante il commercio d'importazione in confronto di quello d'esportazioni. Infatti nel 1866 si importarono K. 341945 di libri per un valore ufficiale di L. 1,291046, e se ne esportarono k 113532 del valore d L.420,142. Queste cifre salirono nel 1870 nel quale si ebbe:

importazione K. 375746 valore 1,412295

esportazione K. 143003 valore 552975

E nel 1871 si raggiunsero se seguenti cifre:

importazione K. 393980 valore 1,503100

esportazione K. 178691 valore 670000

Successivamente l'autore specifica anche i paesi importatori ed esportatori di libri da e verso l'Italia e in entrambi i casi è la Francia a ottenere il primo posto nel 1871, seguita dall'Austria Ungheria<sup>34</sup>. Commentando nell' "Illustrazione Italiana" questi risultati, Treves scrive che a

<sup>32</sup> GL, 17 novembre 1894, n. 46.

<sup>33</sup> Sull'episodio: G. Mirandola, *La "Gazzetta letteraria" e la Francia: contributo allo studio dei rapporti culturali tra Francia e Italia nella seconda metà del secolo XIX*, Torino, Accademia delle Scienze, 1971, pp. 35-37.

<sup>34</sup> G. Ottino, *La stampa periodica il commercio dei libri e la tipografia in Italia*, Milano, Brigola, 1875, p. 18.

questi numeri già sufficientemente significativi e che sono stati raccolti alla dogana, bisognava aggiungere quelli delle spedizioni postali<sup>35</sup>.

Dunque, sembra chiaro che l'Italia appena uscita dalla fase cruciale del Risorgimento fosse un grande importatrice di libri francesi. I libri vengono commentati dai critici delle riviste nella loro versione originale e i lettori in genere sembrano non avere difficoltà a procurarsi il libro senza bisogno di intermediatori linguistici. Sulle traduzioni – che sono invece numerosissime – sembra esserci un boicottaggio generale della stampa e nelle poche situazioni che le vedono emergere agli onori della cronaca non si possono non rilevare i segni di diffidenza verso la necessità e l'opportunità che un romanzo francese fosse tradotto in italiano. Per esempio nel “Fanfulla della domenica” uno dei rarissimi casi in cui viene recensita una traduzione dall'italiano al francese, *Cherie* di Edmondo De Goncourt, diventato *Carina* in italiano, si legge:

La *biblioteca amena* de Fratelli Treves si è arricchita di quel gioiello di studio psicologico che è *cherie* di Edmondo de Goncourt.

Trattandosi di una traduzione, e specialmente di una traduzione di libri romantici per *biblioteche amene* ci sarebbe piuttosto da inarcare le ciglia. Ma non è questo il caso del fine e meraviglioso del vecchio Goncourt, esso ha avuto la fortuna di trovare tra noi per traduttore un artista come il Mangano – Querci; il quale non ha tradotto a vanvera, ma ha rifatto, diremo così, l'opera dell'illustre scrittore francese, gareggiando con l'originale. Ecco perché questa *Carina* italiana somiglia tanto a *Cherie* francese<sup>36</sup>.

Un altro caso in cui una traduzione italiana di un romanzo francese subisce un trattamento di favore è la versione che Ferdinando Martini fa di *Au bonheur des dames* di Emile Zola, ma la caratura dei rispettivi autori – Zola il romanziere più noto in Europa, e Martini fondatore della più importante rivista letteraria del suo paese – giustifica l'attenzione. Di questo romanzo, *Il paradiso delle signore*, si dà notizia nella “Cronaca Bizantina”, ma l'autore dell'articolo ci tiene a specificare che è il primo libro francese tradotto in italiano che legge<sup>37</sup>. Anche Ruggero Bonghi ne scrive su “La Cultura” del marzo 1883 e lo mette a confronto la versione originale *Au bonheur des dames*; ma l'articolo è quasi completamente dedicato al romanzo di Zola e la traduzione è commentata in poche righe per rilevare lo stile felicissimo dell'autore<sup>38</sup>.

Per quanto riguarda il resto degli autori francesi che circolano in lingua italiana, sulla stampa letteraria italiana le loro traduzioni sono quasi del tutto inesistenti. Eppure le due principali case editrici italiane, non lesinano di far funzionare il loro commercio su un'ampia scelta di traduzioni di romanzi francesi (tabelle 1 e 2).

<sup>35</sup> IL, 19 settembre 1875, n. 57, *Note letterarie*.

<sup>36</sup> FD, 30 giugno 1895, n. 26, *Libri nuovi*. Un'altra traduzione di cui il “Fanfulla” fa menzione è quella di un romanzo scritto in inglese da un autore italiano, Giovanni Ruffini, (FD, 15 giugno 1884, n. 24, *Libri nuovi*): il cronista ne approfitta per rilevare la pessima qualità media delle traduzioni italiane e per censurare una versione dell'*Assommoir*, fatta da un pistoiese, a sua parere troppo toscaneggiante.

<sup>37</sup> CB, 1 aprile 1883, n. 7, *Ciò che si stampa*.

<sup>38</sup> LC, 15 maggio 1883, v. 4, n. 5, *Recensioni*.

Ancora nel 1911, quando Treves pubblica per il cinquantenario della sua casa, un catalogo speciale con tutte le opere stampate dal 1861 al 1911 e ancora in vendita, la presenza di autori francesi, quando si tratta di narrativa, è assolutamente predominante. Arnould Arthur, morto nel 1895, e Eugenie de Balzac contano undici titoli, Paul Bourget nove titoli, Claretie tredici titoli, Alphonse Daudet e Fortuné de Gaborieu sei titoli. Georges Ohnet conta sedici titoli e nove titoli sono sotto il nome di Jules Verne. Gli autori più rappresentati sono Xavièr de Montepin con 25 titoli e Emile Zola, a cui viene dedicata una pagina speciale, con 26 titoli. La presenza di altre narrative straniere è minimale. L'autore inglese più rappresentato è Dickens con sei titoli<sup>39</sup>.

Tabella 1

**Treves: pubblicazioni di romanzi stranieri tradotti**

	Romanzi/racconti italiani	Romanzi/racconti tradotti da una lingua straniera	Romanzi/racconti tradotti dal francese o di autori francesi (quindi non Tolstoj)
1870	6	6	6
1875	9	13	7
1880	11	12	10
1885	21	27	20
1890	17	24	13
1895	10	16	10

Tabella 2

**Sonzogno: pubblicazioni di romanzi stranieri tradotti**

	Romanzi/racconti italiani	Romanzi/racconti tradotti da una lingua straniera	Romanzi/racconti tradotti dal francese o di autori francesi (quindi non Tolstoj)
1870	7	7	7
1875	6	14	12
1880	2	9	8
1885	3	41	35
1890	4	24	22
1895	2	29	28

<sup>39</sup> Nel catalogo del 1903, Donald Sassoon conta 657 romanzi di cui una novantina italiana, per la metà opera di Anton Giulio Barrili (D. Sassoon, *La cultura degli europei*, op. cit., pp. 637-638). Secondo i conteggi di Erminia Irace nella Biblioteca Amena di Treves su circa 400 opere 189 sono tradotte dal francese, 37 dall'inglese e 31 dal tedesco. 115 sono italiane (E. Irace, *L'editoria ottocentesca*, in *Atlante della letteratura europea: dal Romanticismo a oggi*, vol. III, op. cit., p. 211).

Raphael Muller mette in luce come Treves, Sonzogno e Salani si dividano la metà delle traduzioni italiane dal francese in fatto di romanzo<sup>40</sup>. Alcuni autori conoscono un numero di traduzioni impressionanti (tabella 3)

Tabella 3

Jules Verne	264 edizioni di varie opere (a partire dal 1872)	15 case editrici di cui Treves e Sonzogno
Xavier de Montèpin	212 edizioni (di cui 198 a partire dal 1870)	29 case editrici tra cui Treves e Sonzogno
Paul de Kock	222 edizioni (di cui 127 a partire dal 1870)	37 case editrici tra cui Sonzogno
Pierre Alexis Ponson du Terrail	76 edizioni (di cui 75 a partire dal 1870)	8 case editrici tra cui Sonzogno

Xavier Montèpin, autore di punta di casa Treves, può contare in totale 212 edizioni in italiano dei suoi vari romanzi tra il 1854 e il 1899 (solo quindici, però, sono datate prima del 1870). Paul de Kock, scrittore che lavora soprattutto nella prima metà del secolo (muore nel 1871), conta 226 edizioni, di cui quaranta negli anni Novanta (seppur una parte sono traduzioni in spagnolo della casa editrice Bietti che ha una sede anche a Buenos Aires). L'autore con più edizioni in assoluto considerando anche i margini di tempo più ridotti è Jules Verne con 264 edizioni a partire dal 1872, di cui – anche in questo caso – una parte in spagnolo: Verne risulta essere l'autore più richiesto anche nelle biblioteche, secondo i dati raccolti nell'inchiesta su *I libri più letti dal popolo italiano*<sup>41</sup> del 1906. Altri autori che conoscono una grande diffusione sono Pierre Alexis Ponson du Terrail con 76 edizioni dal 1862 al 1900, Georges Ohnet con 50 edizioni dal 1882 al 1900, Boisgobey con 35 edizioni dal 1876, e Hector Malot, con 24 edizioni dal 1873 al 1900. Per fare alcuni raffronti con gli autori italiani, si può considerare che Anton Giulio Barrili, che forse è il romanziere più edito del XIX secolo in Italia, conta 172 edizioni a partire dal 1857, Francesco Mastriani, campione del romanzo a puntate napoletano, 124 edizioni a partire dal 1847; la sua collega Carolina Invernizio, la romanziere più prolifica a

<sup>40</sup> R. Muller, *Le livre français en Italie de 1880 à 1920*, op. cit., p. 338. La situazione della traduzione del libro francese in Italia non è diversa da quella che B. Kortlander descrive per la Germania dell'epoca di Goethe. Questa "passion traductrice" viene legata ad alcuni fattori: "Manque d'identité nationale", "Manque du discernement du public", "surenchère d'esprit commercial de la part des maisons d'éditions, des librairies et des directions de theatre", "role ambigu et difficultés économiques de l'écrivain de profession moderne", "tendance au cosmopolitisme". Sono caratteristiche che si ritrovano anche in Italia, seppur con qualche decennio di ritardo ( B. Kortlander, *Traduire "la plus noble des activités" ou "la plus abjecte des pratiques": sur l'histoire del traduction du français an allemand dans la première moitié du XIX siècle* in M. Espagne, M. Werner, *Philologiques: tome III: qu'est-ce qu'une littérature nationale: approches pour un théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1994, pp. 121 e ss).

<sup>41</sup> *I libri più letti dal popolo italiano*, op. cit., p. 26.



cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, 108 edizioni a partire dal 1882.

Questi autori non sono però assenti dalle riviste soltanto nella loro versione tradotta. Montepin e i suoi colleghi vengono citati all'interno delle riviste bibliografiche con estrema parsimonia: se è vero che generalmente tutte le traduzioni sono snobbate dai critici letterari, è anche vero che difficilmente si può trovare una recensione o una segnalazione su uno di questi romanzi in lingua originale in una rivista letteraria, se non in quarta pagina tra la pubblicità dei liquori e delle lozioni per capelli. Vengono infatti assimilati alla "letteratura di scarto"<sup>42</sup>, cioè la letteratura popolare o commerciale, e così per tutti i romanzi d'appendice, d'intreccio, i feuilleton che vengono pubblicati in piè di pagina alle più svariate riviste o attraverso le dispense. I francesi che godono della notorietà letteraria sono altri, la traduzione non è il sistema di diffusione che li riguarda.

Un autore come Zola che è una combinazione riuscita tra letteratura per specialisti (si mette a capo dell'innovazione letteraria del momento) e per non specialisti (è uno degli autori più venduti in Europa), è un caso abbastanza tipico di come venga gestita la questione della traduzione dal francese all'Italiano. Fino alla comparsa dell'*Assommoir*, che vedremo essere il caso letterario degli anni settanta, i suoi romanzi non conoscevano una versione italiana in volume. Tranne *Son excellence Eugene Rougon* vengono tutti tradotti dopo il 1877, ovvero dopo l'enorme successo dell'*Assommoir* che fa di Zola non solo un autore imperdibile dal punto di vista critico, ma anche un ottimo investimento dal punto di vista commerciale. In seguito, altri romanzi molto noti come *Nanà*, *Pot Bouille*, *Au bonheur des dames*, *Germinal*, vengono tradotti quasi simultaneamente sia da case editrici come Perino, che è prettamente dedicata ad una produzione "commerciale" sia da Treves<sup>43</sup>.

Zola ricopre comunque uno statuto particolare che forse lo rende non idoneo come autore esemplificativo. Tradurlo è anche un'azione "militante", significativa per chi parteggia per quello che viene chiamato il "naturalismo in arte" e anche se è vero che tradurre può sempre essere considerata un'azione militante per Emile Zola lo è in modo particolare. Molto più interessanti possono risultare le circa 36 edizioni dei romanzi di Alphonse Daudet e i venti volumi che si trovano sotto il nome di Paul Bourget, che si reperiscono in CLIO. Daudet e Bourget sono romanzieri molto noti al pubblico che legge le riviste letterarie e questi numeri confermano l'ipotesi che la letteratura francese "di grido", o consacrata dalla critica, e che non era rivolta espressamente ad un pubblico ampio, non avesse bisogno dell'intermediazione della traduzione. Paul Bourget per esempio è uno scrittore a cui vengono dedicati articoli specifici<sup>44</sup> e prime pagine<sup>45</sup> di una delle riviste più importanti del panorama italiano, "Il fanfulla della

<sup>42</sup> GL, 11 ottobre 1884, n. 42, *Letteratura di scarto*.

<sup>43</sup> Sulla ricezione di Zola in ambito napoletano, vedasi N. Ruggiero, *La civiltà dei traduttori*, op. cit., soprattutto il primo capitolo.

<sup>44</sup> FD, 3 giugno 1894, n. 22, *Paul Bourget*.

<sup>45</sup> FD, 4 ottobre 1891, n. 270, *Un romanziere in vacanza*; FD, 4 settembre 1898, n. 36, *La duchesse bleu*.

domenica”, e in generale si mobilitano le penne più importanti della pubblicistica. Amico personale di alcuni autori italiani, soggiorna anche per un certo periodo nella penisola. *Le disciple*, suo romanzo pubblicato nel 1889, viene recensito e confrontato con *Il piacere* di D'Annunzio sul “Fanfulla della domenica” dal redattore Giustino Ferri nell'agosto dello stesso anno<sup>46</sup>, e la traduzione compare per Treves nel 1891. Anche la “Gazzetta letteraria” dedica l'articolo d'apertura, di circa due pagine e mezzo, a *Le disciple*<sup>47</sup>. Anche *Un crime d'amour* (1886) e *Cruelle Enigme* (1885) sono proposti dalla stessa rivista ai lettori nella loro versione francese<sup>48</sup>. Se il secondo romanzo viene tradotto solo due anni dopo, il primo conosce una traduzione quasi immediata ma come spesso accade in questi casi, è una traduzione “d'autore”, cioè uno dei rari casi in cui il nome del traduttore compare anche se incompleto, accanto a quello dello scrittore (anche questo, vedremo, è un discrimine). *L'irreparable*, altro romanzo uscito nel 1885, viene segnalato da “La cultura” con una lunga recensione che in buona parte riporta il giudizio (in francese) dell'Accademia Francese che aveva deciso di premiare con 5000 franchi lo scrittore<sup>49</sup>. La traduzione, di Treves, è del 1889. *Terre promise*, di cui si dà notizia nel 1892 nei principali periodici<sup>50</sup>, non risulta invece avere una versione in italiano sino al 1924.

Anche altre autori consacrati ed entrati quasi nel canone classico come Stendhal e Flaubert sono ignorati dai traduttori: come scrive Muller: “la *Chartreuse de Parme*, tout comme *Le Rouge e le Noir* ne furent traduis qu'à une seule reprise chacun entre 1886 e 1913” e entrambi i casi già nel XX secolo<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> FD, 4 agosto 1889, n. 31, *Romanzi moderni*

<sup>47</sup> GL, 6 luglio 1889, n. 27, *Le disciple*

<sup>48</sup> FD, 18 aprile 1886, n. 16, *Romanzi e racconti: Un crime d'amour*; FD, 1 marzo 1885, n.9, *Libri nuovi*

<sup>49</sup> LC, 1-15 ottobre 1885, n. 18-19, v.6, *Recensioni*.

<sup>50</sup> FD, 13 novembre 1892, n. 46, *Terre promise*; GL, 5 novembre 1892, n. 45, *Tra romanzieri e novellieri*; IL, 27 novembre 1892, *Terra promessa*.

<sup>51</sup> R. Muller, *Le livre français en Italie de 1880 à 1920*, op. cit., p. 371. Come detto precedentemente, lo studio la presenza del libro francese in lingua originale e del libro francese tradotto in italiano non può arrivare a valutazioni esatte, ma si può comunque provare a dare dei parametri. Un altro tentativo che si può fare per descrivere la presenza delle traduzioni italiane di romanzi francesi in Italia è quella di valutare la presenza nelle biblioteche. Bisogna anticipare il fatto che i romanzi sono materiale considerato non particolarmente degno di conservazione rispetto ad altri generi, almeno dalle biblioteche d'impronta erudita, come spesso sono quelle che afferiscono al Sistema Bibliotecario Nazionale. Le opere di narrativa che, stampate negli ultimi trent'anni dell'Ottocento, restano attualmente in queste biblioteche, non è certo numericamente significativa della circolazione effettiva che si aveva al tempo della pubblicazione. Ma a livello di comparazione si può ricavare qualche dato interessante. Se si prende in considerazione il Catalogo on Line della Sistema bibliotecario nazionale, vediamo che, per quanto riguarda il 1884, i libri di Zola tradotti in italiano presenti nelle biblioteche italiane sono precisamente due traduzioni: *L'assommoir* e *La voluttà della vita*. Quest'ultimo tradotto da Sommaruga è presente in quattro biblioteche, tra cui la Biblioteca Nazionale di Firenze. Lo stesso libro, in edizione originale edita da Charpentier, risulta essere presente in diciassette biblioteche, tra cui nuovamente la Nazionale di Firenze, e altre più periferiche come la biblioteca Scipione e Giulio Capone di Avellino, la biblioteca Civica di Savigliano, di Castel Bolognese e di Varese. È vero che le biblioteche italiane sono notoriamente in ritardo per quanto riguarda il cosiddetto “recupero del pregresso”, ovvero l'informatizzazione dei cataloghi, ma questo ritardo dovrebbe colpire le edizioni italiane e quelle francese allo stesso modo. Si può provare a fare un altro esempio: *L'evangeliste* di Alphonse Daudet, che uno dei romanzi che gode di una traduzione immediata, a nome di Ugolino Ugolini. Uscito con i tipi di Dentu nel 1883, viene stampato da Treves lo stesso anno. In Italia si reperisce un'altra edizione francese ottocentesca, del 1892: l'edizione francese del 1883 è presente in tredici biblioteche, quella successiva in sette. L'edizione italiana di Treves è presente in quattro biblioteche. Lo stesso vale per *Le disciple* di Paul Bourget: le quattro edizioni di Treves pubblicate tra il 1890 e il 1895 trovano riscontro nei cataloghi di sette biblioteche, quella di Lemerre del 1889 in ventisei biblioteche. Un autore meno

L'ipotesi che si può avanzare finora è che non tutti i romanzi sono uguali davanti alla traduzione: si traducono più velocemente e più spesso degli autori e meno altri, una differenza che sembra conformarsi su divisione tra la narrativa di natura “commerciale” o meglio dedicata ad un pubblico più ampio e non necessariamente francofono, e quella che è considerata come un'opera di valore estetico o comunque in grado di giocare un ruolo importante nel campo del romanzo, e che è rivolta ad un pubblico più ristretto. Questo fenomeno può far emergere come anche il sistema letterario italiano sia conformato, come Bourdieu ha suggerito per il campo letterario francese, da una struttura dualista: nel caso italiano, il “campo della grande produzione” che segue le legge del mercato è condizionato dalla presenza di un numero notevole di produttori francesi. Per una certa tipologia di letteratura la traduzione è necessaria, mentre sembra restare un dispositivo secondario per quanto riguarda tutta una serie di titoli e di autori, la cui presenza nel mondo editoriale italiano non necessita di una conversione linguistica. Si può dire, usando un'espressione di Christophe Charle, che quella parte della narrativa francese che si poteva gloriare di essere la “mesure de modernité artistique”<sup>52</sup>, cioè che agiva in maniera più precisa nella parte più autonoma della produzione del romanzo, godesse di una forma di “collegamento diretto”. Tradurre significa soprattutto rendere disponibile un prodotto letterario ad un pubblico più ampio e quindi scegliere quali prodotti si consideravano adatti ad un pubblico più ampio. La traduzione è un'attività discriminante, sicuramente non passiva, che si pratica a seconda della posizione di un romanzo all'interno di una precisa scala di valori, che potrebbe essere esplicitata meglio proprio attraverso un'analisi delle scelte di chi agisce attivamente per l'importazione della letteratura straniera in Italia.

#### **1.4. Tradurre romanzi dal francese, opportunità e svantaggi**

Nel “Fanfulla della domenica” a proposito di *Cherie* il recensore mette in luce tutte la sua diffidenza verso le traduzioni che riguardano letteratura “romantica”. Ma allo stesso tempo davanti a questo gran numero di traduzioni, si deve presupporre che ci fosse qualcuno che traduceva.

Tradurre è un'attività che ha molti significati. Alla fine del XIX secolo non solo si traduce ancora dal latino, ma si traduce in latino, come dimostrano le elegie romane di D'Annunzio tradotte in latino da Annibale Tenneroni e segnalata dal “Fanfulla” ancora nel 1897: la traduzione in questo caso è un esercizio di stile che si ritiene meritevole di pubblicazione, e

noto ma comunque citato all'interno delle rubriche bibliografiche come Catulle Mendès ha circa venticinque traduzioni italiane presenti nelle varie biblioteche del paese, contro 115 opere a suo nome in lingua francese.

Per quanto riguarda invece un romanzo popolare come *La porteuse de pain* di Xavier de Montepin la presenza nelle biblioteche del Sistema Bibliotecario Nazionale è estremamente scarsa, ma comunque più consistente per quanto riguarda l'edizione italiana di Sonzogno. Il che conferma l'ipotesi precedentemente: non tutti gli autori sono uguali davanti alla traduzione.

<sup>52</sup> C. Charle, *Exportations théâtrales et domination culturelle: Paris dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* in A. Boschetti (a cura di), *L'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2010.

anche di una segnalazione in una delle riviste più prestigiose. A questa tipologia di traduzioni se ne affianca un'altra, meccanica e incoraggiata dallo sviluppo dell'editoria, che sembra non riuscire ad assumere ancora uno statuto specifico e che resta confinata, come molte altre attività, in un campo senza specializzazione.

Negli epistolari che si sono consultati, tradurre, trovare qualcosa da tradurre è piuttosto una questione "alimentare"<sup>53</sup>. Giacosa invia "commedie sconvenienti" a Fogazzaro perché siano tradotte da una persona in difficoltà<sup>54</sup> e Verga chiede a Capuana di procurare "traduzioni dall'inglese, dal francese o dallo spagnolo", alla sua amica Contessa Lara che doveva guadagnarsi onestamente la vita. Matilde Serao, in un momento di difficoltà economica, interpella direttamente Vittorio Bersezio perché procuri "qualche lavoro letterario che potrei fare io, o di traduzione e riduzione che potrebbe fare la mamma la quale conosce perfettamente cinque o sei lingue"<sup>55</sup>. Altri autori come Salvatore Farina confessano apertamente di aver ricorso alle traduzioni per foraggiare i difficili inizi da romanziere. "In quel tempo birbone (...)" scrive nella sua autobiografia, "mi adattai, per poche lire a far della letteratura bassa". Infatti, per la Tipografia Editrice Lombarda, in cambio della consulenza sulla scelta dei romanzi da inserire in alcune collane tematiche, riceve "molto lavoro di traduzione dal francese, e magari di compilazione quando se ne presentasse l'occasione"<sup>56</sup>. L'idea che si ricava è quella di un mestiere improvvisato, e probabilmente è questa la ragione della diffidenza dell'autore della recensione su *Cherie*. Anche Faldella parla delle "delle traduzioni di Paolo de Kock fatte dai correttori di stamperia" per indicare un esempio di lingua pessima.

I compensi stessi sembrano essere in linea con questa reputazione e quindi molto bassi : 200 lire sono la cifra che ci vuole negli anni novanta per la traduzione di una commedia (ma Giacosa specifica che l'impresario "brontola perchè assegno la traduzione una somma a suo vedere eccessiva. Egli infatti tradurrebbe e farebbe tradurre una commedia intera per 100 lire anche meno. Ma poi la si dovrebbe ritradurre in italiano possibile"<sup>57</sup>) e di un romanzo, in questo caso *Coeur de Femme* di Henri Bourget (ma anche in questo caso Ferdinando di Giorgi ci tiene a specificare che si tratta di un "compenso regolare perché non vorrebbe affidarla ad

<sup>53</sup> Anche nella Germania della prima metà del XIX secolo la traduzione ha "le rang d'un'activité alimentaire et annexe pour des écrivains de profession chroniquement à court d'argent". Kortlander rileva inoltre che buona parte dei traduttori erano anonimi (B. Kortlander, *Traduire "la plus noble des activités" ou "la plus abjecte des pratiques"*, op. cit., p. 145).

<sup>54</sup> Per esempio nel 1892 Giacosa offre a Fogazzaro dei lavori di traduzione per la cugina, la Marchesa Mangilli, che si era già offerta l'anno precedente: in seguito Fogazzaro scrive all'amico "senza farti la menoma pressione ti chiedo, ove tu abbia una commedia *sconveniente* da tradurre e sia libero da impegni, di mandarla a me che la darò a persona disposta a fare questo lavoro purché il suo nome resti occulto. Si tratta di un'opera di misericordia e ti assicuro che la persona che non è quella" (A. Fogazzaro, G. Giacosa, *Carteggio*, op. cit., lettera del 23 dicembre 1894, p. 248).

<sup>55</sup> Lettera di Matilde Serao a Vittorio Bersezio del marzo - aprile 1879, in R. Melis, *Ci ho lavorato col cuore 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio*, op. cit., pp. 372-373.

<sup>56</sup> S. Farina, *La mia giornata dall'alba al meriggio*, op. cit., pp. 181-183.

<sup>57</sup> A. Fogazzaro, G. Giacosa, *Carteggio*, op. cit., lettera del 7 gennaio 1895, p. 250.

uno dei soliti traduttori maccaronici”<sup>58</sup> che si accontentavano di compensi minori). Nel 1892, quando D'Annunzio vuole accordarsi con Georges Herelle, per i compensi derivanti dalla traduzione del romanzo *L'innocente* gli confessa: “per la vostra compartecipazione negli *utili*, io mi rimetto completamente alle abitudini francesi. Quelle italiane, certo, non vi converrebbero. Gli editori italiani confidano le traduzioni a *traditori* di infimo ordine, remunerandoli assai mali. Per ciò, qui in Italia, i libri francesi sono tradotti orribilmente”<sup>59</sup>.

Esposti questi elementi non stupisce che siano relativamente pochi gli autori che risultano esercitare il lavoro di traduttori tra coloro che sono stati schedati nella banca dati: sono 85 per quanto riguarda il campione completo, di cui il 20 % donne. Nel reperire questi dati, attraverso il catalogo Sbn, si è però notato che raramente gli autori che risultano aver pubblicato almeno un'opera in quanto traduttori, hanno tradotto della narrativa. Talvolta risultano traduttori di opere religiose (Eliseo Battaglia, Barsotti Michele), di trattati militari (Enrico Ruta), oppure autori di rifacimenti poetici di opere del passato (Vittorio Betteloni, Domenico Gnoli). Uno degli autori stranieri più tradotti dai “romanzieri” della banca dati resta Shakespeare. In alcuni casi gli autori risultano traduttori solo di una singola opera narrativa, diventata *best seller*, come nel caso di Sofia Bisi Albini che è la traduttrice di *Incompreso* di Florence Montgomery<sup>60</sup>. I casi in cui l'attività del traduttore sembra essere praticata con una certa continuità sono molto rari: Federico Verdinois, giornalista napoletano conoscitore del russo che traduce Tolstoj, Pushkin, Sienkiewicz ma anche Dickens, e Domenico Ciampoli, anche lui conoscitore delle lingue e letterature slave e autore di saggi sull'argomento<sup>61</sup>. Ma si tratta di idiomi davvero “limite” (il russo, il polacco), la cui minima diffusione permette trasformare la conoscenza in una vera e propria *expertise*. Anche Beatrice Speraz, in arte Bruno Sperani, è nota come traduttrice dal francese e dal tedesco: ma a suo nome risultano poche traduzioni, rilevabili nel catalogo SBN: *Il re in esilio* di Alphonse Daudet, *Il fallo dell'abate Mouret* di Emile Zola, *Quisisana* e *Louisiana* di Friedrich Spielhagen, alcune novelle di Andersen. Beatrice Speraz viene presentata quasi sempre come una traduttrice, non solo in opere biografiche successive: anche la sua collega, la Marchesa Colombi, la descrive come qualcuno che per necessità “si era adattata anche lei a fare la traduttrice di testi altrui”<sup>62</sup>. Un altro caso interessante è Emma Perodi che traduce romanzi dal francese (tra cui Bourget) e favole per bambini dall'inglese e dal tedesco. La traduzione sembra quindi essere una questione per recuperare un facile guadagno che richiede delle

<sup>58</sup> F. Di Giorgi, *Lettere a Federico de Roberto*, op. cit., lettera del 21 gennaio 1892, p. 262.

<sup>59</sup> M. Cimini, (a cura di), *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891- 1931)*, op. cit., lettera di Gabriele D'Annunzio del 30 settembre 1892, p. 91.

<sup>60</sup> Sull'attività delle scrittrici italiane come traduttrici vedasi G. Corabi, *Scrittrici dell'Ottocento* in *Atlante della letteratura italiana: dal romanticismo a oggi*, vol. III, op. cit., p. 163.

<sup>61</sup> Di Domenico Ciampoli è una delle poche traduzioni di romanzi stranieri che viene segnalata dalla rubrica “Libri nuovi” del “Fanfulla della domenica”, *Antinoo*, un romanzo storico di Giorgio Taylor (FD, 7 agosto 1881, n. 32, *Libri nuovi*).

<sup>62</sup> M. T. Cometto, *La Marchesa Colombi: la prima giornalista del Corriere della sera*, Torino, Blu Edizioni, 1996, p. 99.

conoscenze che non sembrano essere troppo approfondite e che allo stesso tempo non viene quasi mai resa visibile: i traduttori sono per lo più anonimi, soprattutto dal francese.

Se invece di cominciare dai nomi dei traduttori, si parte dalle traduzioni la situazione non cambia eccessivamente. Per Victor Cherbuliez nel catalogo Sbn si ritrovano otto edizioni delle sue opere, quasi tutte ad opera di Treves: quattro hanno anche la segnalazione del traduttore. Le traduzioni Treves di Hector Malot, per esempio, riportano solo il nome dell'autore francese e non c'è accenno al traduttore. Anche le traduzioni di Tolstoj sono per lo più anonime, perché con ogni probabilità improntate dal francese. Il nome di un autore come Leopold Von Sacher Masoch, che scriveva in tedesco, è invece spesso accompagnato da quello del traduttore, tra cui Domenico Ciampoli di cui si scriveva prima. Per quanto riguarda Xavier Montepin, che, però, come vedremo tra poco, è l'autore più tradotto di fine Ottocento, si trova la citazione di qualche traduttore, tra cui alcune donne: spesso si tratta di un modo per annunciare una nuova versione o una versione autorizzata, da contrapporre alle numerose che, stando alle cifre di CLIO, circolavano nello stesso tempo<sup>63</sup>.

Sicuramente la traduzione è un sistema di appropriazione ancora spurio, che non segna precisamente i suoi confini per distinguersi dal plagio e dall'imitazione<sup>64</sup>. Per esempio buona parte dei romanzi anonimi pubblicati sul finire dell'Ottocento sono versioni dall'inglese o dal tedesco. I testi non vengono tradotti perché possano far parte della letteratura italiana, dato che coloro che si occupavano di romanzo "estetico" normalmente si riforniscono direttamente in francese, ma principalmente per supplire alla mancanza di testi per i nuovi lettori "non umanisticamente educati", e questo compito veniva assegnato a figure non ancora professionalizzate, che afferivano ad un ambiente ibrido che si muove tra giornalismo e letteratura.

### **1.5. Importazione di massa: il romanzo francese, i nuovi lettori e le classificazioni letterarie**

Il ricorso alla traduzione massiccia interagisce con il mondo dei romanzieri italiani in un altro modo. Si può azzardare l'ipotesi che il mercato sia quasi totalmente "occupato" da scrittori francesi. Si è già detto che sono pochissimi sono gli autori italiani che scrivono più di dieci romanzi nel periodo considerato (27 in totale), e tra coloro che possono essere considerati autori per la "grande distribuzione" (i notori Carolina Invernizio, Emilio Salgari e Francesco Mastriani, il meno noto e comunque molto attivo nel XX secolo Ugo Mioni, il difficilmente classificabile Mario Mariani, che pubblica quasi tutto ciò che scrive nel 1881 con la casa

<sup>63</sup> R. Muller, *Le livre français en Italie de 1880 à 1920*, op. cit., pp. 392 e ss.

<sup>64</sup> Per un caso di traduzione - plagio di Ugo Tarchetti, romanziere che lavora a Milano negli anni sessanta, cfr L. Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando Armando, 1999.

editrice Bietti, l'autrice di romanzi prettamente "femminili" che si firma con lo pseudonimo di Tommasina Guidi), la loro attività prenda slancio a partire dagli anni Ottanta. Emilio Salgari pubblica il suo primo romanzo, *La favorita del Madhi*, nel 1887, il primo romanzo di Carolina Invernizio nel 1877, ma bisognerà attendere fino al 1884 per il secondo, che poi darà vita alla sua irrefrenabile attività di romanziera con una media di quasi tre romanzi all'anno. Ugo Mioni, autore come Salgari di romanzi d'avventura ambientati in luoghi esotici, è decisamente più un fenomeno del secolo successivo: comincia a pubblicare nel 1896. Gli unici due autori che sembrano fare una letteratura feuilletonistica di una certa ampiezza nel periodo precedente sono Francesco Mastriani, fenomeno tutto napoletano, e Medoro Savini che pubblica circa venti romanzi nella prima metà degli anni Settanta. Confrontando le informazioni che si possono ricavare dalla banca dati, da Clio e dagli altri strumenti, si può dire che la narrativa d'intrattenimento sia quasi un monopolio francese. Gli italiani si dedicano poco alla letteratura "commerciale" perché costretti a confrontarsi con una concorrenza agguerrita e quasi sempre vincente come quella francese.

Si trovano anche nella stampa delle attestazioni per lo più polemiche sulla preferenza che gli agenti mediatori del mondo dell'editoria (editori, direttori di riviste, responsabili di collane) accordano agli stranieri collaudati piuttosto che agli italiani in genere: nel parla per esempio Bernardo Chiara sulla "Gazzetta Letteraria", in articolo che comincia con le seguenti parole: "In Italia una letteratura d'appendice non esiste"<sup>65</sup>. All'interno dell'articolo cita anche, pur lasciando anonimi i protagonisti, un episodio che mette in luce la ragione per la quale la letteratura d'appendice stenta ad affermarsi: "Un romanziere presentò una volta un suo racconto ad una grande giornale romano. Questo gli rispose tranquillamente che per principio non ammetteva romanzi italiani, fossero pur degli scrittori più valenti e più celebri"<sup>66</sup>. Raphael Muller calcola che in uno dei quotidiani che fa in assoluto più ricorso al romanzo d'appendice, cioè *Il secolo* pubblicato da Sonzogno, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo il 95% dei romanzi pubblicati a puntate sia francese<sup>67</sup>. Questo non sta a significare che i romanzi italiani non venissero pubblicati mai a puntate o che questo sistema distributivo fosse sconosciuto: D'Annunzio, Fogazzaro e Verga pubblicano le loro creazioni narrative più note prima nelle riviste e poi in volume e questo vale per molti altri loro colleghi. In questo caso la rivista in questione è la "Nuova Antologia" strumento dell' establishment culturale della nazione; quello

<sup>65</sup> GL, 29 aprile 1893, n. 17, *Letteratura d'appendice*. Il brano viene ripubblicato in B. Chiara, *Questioni letterarie: il romanzo moderno*, Torino, Lattes, 1904.

<sup>66</sup> Ci sono altre conferme sulla difficoltà che i romanzi italiani trovavano nel far accettare le loro opere alle redazioni delle riviste. Per esempio nella prefazione del suo romanzo, Carlo Zanotti, specifica che *Civiltà d'oro* era stato accolto "con benevolo giudizio nella *appendice* di un giornale di Bologna, ma fui indi rigettato per la grave considerazione di essere un autore di *nome italiano*". (C. Zanotti, *Civiltà d'oro*, Bologna, Tip. Azzoguidi, 1888).

<sup>67</sup> R. Muller, *Le livre français en Italie de 1880 à 1920*, op. cit., p. 423. Pubblicare italiano significa andare controcorrente: "La voce del popolo", un quotidiano stampato a Milano negli anni settanta, farà del suo pubblicare in appendice romanzi italiani una sfida d'emancipazione. (G. Farinelli (a cura di), *La pubblicistica*, op. cit., p. 1443).

che Bernardo Chiara vuole rilevare è la mancanza di una produzione d'appendice rivolta ad un pubblico più eterogeneo, come doveva essere quello del quotidiano "Il secolo". Come rileva Sassoon: "Esistevano lettori italiani di *feuilleton* ed esistevano periodici che pubblicavano romanzi a puntate ("Romanzo mensile", "Domenica del corriere", "Tribuna illustrata", "Il mattino illustrato"), ma ciò che pubblicavano erano autori francesi usciti vittoriosi da una competizione accanita, lasciandosi alle spalle una gran numero di romanzi dimenticati e di scrittori falliti"<sup>68</sup>.

Quello che manca non è quindi il *feuilleton* come sistema di pubblicazione dei romanzi, ma il *feuilleton* come genere, quello che abbiamo chiamato nei capitoli precedenti "il romanzo d'intreccio", che sembra essere una prerogativa completamente francese, e infatti le imprese degli autori come Jarro, che si guadagnano uno spazio attraverso questa tipologia di racconti, vengono sempre sottolineate della stampa (vedi capitolo 2, *Leggere per divertirsi*).

D'altra parte è evidente che gli autori francesi che vengono più tradotti (Jules Verne, Xavier de Montepin e Pierre Alexis Ponson du Terrail) sono molto conosciuti dagli italiani e che la loro produzione resta un punto fermo del sistema classificatorio della narrativa di fine Ottocento. Questa tipologia di narrativa è trascurata dagli strumenti di costruzione del discorso sul romanzo, eppure resta inequivocabilmente nota a tutti i lettori, per antonomasia – e spesso in senso spregiativo – attraverso i nomi degli suoi autori più conosciuti, quasi senza eccezione francesi. Pur non entrando mai, o quasi mai, all'interno del dibattito giornalistico sulla letteratura, questi scrittori, ad esempio Xavier Montèpin e di Pierre Alexis Ponson du Terrail, fanno parte dell'orizzonte imprescindibile con cui il critico deve confrontarsi, essendo in maniera consolidata parte delle letture dell'italiano medio. La "Nuova Antologia" parla degli "allori dei Montepin e dei Ponson du Terrail"<sup>69</sup> a cui potrebbe aspirare con il racconto *La Zingara*, il romanziere Orazio Grandi. Nel 1890 nella *Rassegna della letteratura italiana: nuovi romanzi e racconti* Francesco Torraca accusa Arturo Collauti di arieggiare Ponson du Terrail<sup>70</sup>.

Un autore che risulta interessante in questa prospettiva è il già citato Jarro, l'autore di punta della casa editrice Treves si dedica notoriamente alla scrittura di romanzi "d'intreccio". Autore in dieci anni di dieci romanzi con una media di due riedizioni, il suo editore non esista a definirlo un autore che "continua a trattare il genere di Ponson di Terrail, un genere più

<sup>68</sup> D. Sassoon, *La cultura degli europei*, op. cit., p. 484. Anche Giuseppe Zaccaria rileva che "rispetto alla Francia il romanzo d'appendice si afferma con alcuni decenni di ritardo e presenta i caratteri di un fenomeno limitato, di proporzioni meno significative e rilevanti" (G. Zaccaria, *Il romanzo d'appendice, aspetti della narrativa popolare nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia, 1977, p. 58). Della mancanza della letteratura d'appendice, o meglio popolare, scrive anche Gramsci nei suoi *Quaderni del carcere* nei quali nota che "dopo il Mastriani e l'Invernizio mi pare che siano venuti a mancare tra noi i romanzi capaci di conquistare la folla facendo inorridire e lacrimare un pubblico di lettori ingenui, fedeli e insaziabili". Prosegue dicendo che ci sono stati scrittori popolari "individualmente" e tra questi cita Guerrazzi, Carolina Invernizio "che è stata letta e forse continua ad esserlo nonostante sia di un livello più basso dei Ponson e de Montèpin" e Mastriani. (G. Gramsci, *Quaderni del Carcere*, Torino, Einaudi, 1975, v. III, pp. 2112 e ss.)

<sup>69</sup> NA, 1876, v. 29, p. 211, *Bollettino bibliografico*.

<sup>70</sup> NA, 1890, v. 30, p. 750, *Rassegna della letteratura italiana: nuovi romanzi e racconti*



difficile di quanto di creda”, e lo presenta, più volte, come colui che aveva preso il posto di Gaborieu, il Montepin italiano<sup>71</sup>, il Ponson du Terrail d'Italia<sup>72</sup>, un Montepin e mezzo<sup>73</sup>. Anche il “Fanfulla della domenica”, pur non avendo legami di natura direttamente commerciale con l'autore, lo definisce l' “appendicista” italiano, e di essere diventato “per i giornali italiani ciò che sono Malot e Montepin per i giornali francesi”<sup>74</sup>, riconoscendogli una certa capacità pur non apprezzando completamente il genere. Qualche anno più tardi, recensendo *La principessa*, la stessa rubrica bibliografica del “Fanfulla” stigmatizza l'autore toscano, definendo la sua penna non “adatta a tali composizioni alla *Boisgobey*, alla *Saverio Montepin*”<sup>75</sup>.

Come abbiamo già anticipato nel secondo capitolo, il genere – o meglio il sottogenere – si definisce attraverso i nomi dei suoi praticanti, che sono tutti francesi. Qualunque sia il livello culturale del lettore, la critica letteraria italiana sa che è in grado di comprendere di cosa si stava parlando quando si citava Montepin o Boisgobey, autori che attraverso le traduzioni e le riduzioni raggiungono un pubblico più ampio e che anche i compassati lettori della “Nuova Antologia” dovevano aver apprezzato. Oltre a Jarro, anche altri autori sono paragonati ai loro colleghi francesi, Ulisse Grifoni, Diego Cumbo Calcagno e poi Emilio Salgari sono ovviamente i Verne italiani<sup>76</sup>. Usare nomi e personalità straniere per definire e marcare tipologicamente la produzione italiana è un'abitudine tipica e non soltanto italiana<sup>77</sup>, e che si spiega nell'ottica di continuo confronto e raffronto che caratterizza il discorso sulla letteratura e sul romanzo. Anche se questo fenomeno riguarda principalmente i generi più orientati in senso commerciale, i parallelismi con la Francia si ritrovano in frangenti diversi; per esempio nella “Gazzetta letteraria” del 1882 si presumeva che i critici del futuro avrebbero paragonato Montepin a Rovetta, Gauthier a De Amicis, Guerrini a Murger, il “Fanfulla” al “Figaro”, “Fracassa” al “Gil Blas”<sup>78</sup>.

La Francia non fornisce solo modelli da imitare o testi narrativi da importare per ovviare alla mancanza di produzione interna, ma anche un sistema classificatorio attraverso il quale si suddividono le varie tipologie di romanzo e le loro funzioni, nonché il ruolo degli altri agenti

<sup>71</sup> IL, 7 febbraio 1886, n. 6, *Rivista bibliografica*.

<sup>72</sup> IL, 11 novembre 1886, n. 47, *Nuovi romanzi*.

<sup>73</sup> IL, 8 luglio 1888, n. 22, *Nuovi libri*.

<sup>74</sup> FD, 4 novembre 1888, n. 45, *Libri nuovi*.

<sup>75</sup> FD, 19 novembre 1893, n. 47, *Libri nuovi*. Anche gli stessi autori nel riferirsi al genere del romanzo “d'intreccio” o “d'intrattenimento” lo definiscono attraverso il nome dei rappresentanti più illustri. Per esempio Matilde Serao, per spiegare a Vittorio Bersezio le intenzioni del suo romanzo *Cuore inferno* scrive: “*Cuore inferno* non entra nel grà genere degli intrighi complicatissimi dei colpi di scena, e della altre bizzarrie da Ponson du Terrail. Sono cose false e convenzionali codesta, perché la vira non ha questi colpi di scena imprevisi” (Lettera di Matilde Serao a Vittorio Bersezio del gennaio 1880 in R. Melis, *Ci ho lavorato col cuore 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio*, op. cit., p. 378). D'Annunzio, scrivendo al suo traduttore Hérèlle che chiedeva notizie su Mastriani dice: “voi mi chiedeste un giorno se i romanzi del Mastriani sieno interessanti. Sono interessanti come quelli del Gaboriau o del Montépin, ma sono *fuori dall'arte*, assolutamente” (M. Cimini, (a cura di), *Carteggio D'Annunzio – Hérèlle (1891- 1931)*, op. cit., lettera di D'Annunzio a Hérèlle, del 3 maggio 1893).

<sup>76</sup> FD 14 aprile 1893, n. 14, *Libri nuovi*; NA, 1878, v. 11, *Bollettino bibliografico*

<sup>77</sup> D. Sassoon, *La cultura degli europei*, op. cit., p. 619.

<sup>78</sup> GL, 09 dicembre 1882 n. 49, *Bibliografia*.

del sistema letterario. Non solo: per gli scrittori la Francia diventa anche il modello per lo sviluppo di una carriera che in Italia evidentemente non può esplicitarsi allo stesso modo. Francesco Mastriani, uno dei pochi *feuilletonisti* nazionali, viene descritto così da suo conterraneo Federico Verdinois, romanziere a sua volta, vissuto tra il 1844 e il 1927:

Certamente – e non temo di affermare cosa paradossale – egli è oggi il primo anzi il solo romanziere italiano, se si può dire che in Italia vi siano romanziere e romanzi. Di questo fatto, per varie particolari ragioni che non è qui il luogo di dire, dubito assai; come anche non dubito punto che, in altre condizioni di vita quotidiana e di studi, il Mastriani avrebbe un nome pari alla assiduità del suo lavoro e alla molteplicità delle cose che scrive. Un tempo – molto tempo fa, nel principio della sua carriera – egli scriveva tanto meglio di oggi e riuscì a produrre dei romanzi non indegni di lode, e che avevano soprattutto la qualità poco comune di farsi leggere. La *cieca di Sorrento* si può leggere anche oggi con diletto e con interesse. Allora non lo stringeva il bisogno, il quale per forte che si possa avere il sentimento dell'arte, non perde nulla della sua crudele imperiosità. Poteva studiare, rivedere, limare, se non altro pensare: e ad ogni modo non essere costretto ad accettare condizioni non larghi di pagamento, non dovendo far vivere questi altri figli che vengono appresso e che costano tanta parte dell'anima e tanto danaro. Ma a quel tempo, non si poteva vivere di letteratura; e mancavano giornali, editori, pubblico; mentre da un'altra parte la vigile revisione inceppava in mille modi chi faceva pigliare dalla infelice idea dello scrivere.

In Francia il Mastriani avrebbe fatto il suo cammino e sarebbe a questa ora un Ponson du Terrail; in Italia è rimasto Mastriani, cioè un romanziere mancato e uno scrittore scorretto, che non potrà mai occupare nella letteratura nazionale quel posto che occupa ora nelle classi popolari napoletane, e sarà principalmente ricordato come una prova vivente – e vivente a gran fatica – della nostra misera condizione letteraria d'una volta, e come termine di confronto alle condizioni di oggi tanto più favorevoli agli ingegni e nondimeno, per cagioni estranee, tanto poco adatte ad esercitare il loro benefico potere sopra anime stanche ed ingegni che si consumano innanzi nello sforzo della creazione minuta<sup>79</sup>.

Lo stesso scrive Federico Musso nella “Gazzetta Letteraria” del 1890:

Ebbe il torto di non nascere in Francia. La Francia, che lascia morire all'ospedale dei grandi poeti come Verlaine, ricompensa con la grandiosità d'un milionario colui che la diverte. Mastriani era nato per fabbricare appendici nei giornali. Era il Montepin, il Ponson du Terrail, l'Arnould, il Busnach d'Italia. Con un lavoro più accurato di lima avrebbe potuto raggiungere in abilità Onhet e Delpit (...). Dicono che i suoi romanzi più d'una volta fecero la fortuna del giornale che li pubblicava. Erano certamente non solo letti, ma speso divorati da quale gran parte di pubblico che cerca nel romanzo nient'altro che un comodo mezzo per passare le ore o procurarsi delle emozioni che vengano ad interrompere la monotonia di una vita senza scosse, senza sussulti. La tecnica del romanzo del Mastriani consiste soltanto in ciò: divertire i lettori con qualunque procedimento, anche urtando la logica ad ogni passo. Perciò i suoi personaggi, novelli Rocambole, muoiono e risuscitano colla stessa facilità, gli omicidi si compiono con ferocia inesprimibile, i veleni si propinano meglio che ai tempi dei Borgia. Questi amminicoli pseudo letterari, che fanno sorridere chi cerca nel romanzo nient'altro che la fedele riproduzione della vita, crearono una folla di lettori fedeli al Mastriani. Folla che comperava i giornali in cui i suoi romanzi comparivano, e che non sarebbe stata disgustata ove le si avesse detto che il suo soldo andava ad ingrassare il proprietario del giornale e lasciava nella miseria Mastriani. Le appendici che scriveva erano pagate un prezzo derisorio. E per scriverne tante che bastassero per assicurargli un pranzo modesto era costretto a scrivere in Omnibus, nelle tranvie, sui tavolini di caffè, nei cantucci delle tabaccherie. Perché egli non poteva rimanere a casa. Aveva delle lezioni di grammatica da dare, lui che fu sempre poco amico della grammatica, e i suoi allievi erano sparsi da un punto all'altro di Napoli. Anche le lezioni rendevano poco, gli alunni sparivano.<sup>80</sup>

L'idea che nascere autori e pubblicare in Italia sia uno svantaggio a priori la si ritrova in diverse occasioni, non solo in fatto di narrativa commerciale, ambito che i francesi avevano

<sup>79</sup> F. Verdinois, *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di E. Craveri Croce, Firenze, Le Monnier, 1949, p. 191.

<sup>80</sup> GL, 15 marzo 1890, n. 11 *La letteratura all'ospedale*.

monopolizzato: anche Capuana scrive a Verga che “A Parigi *I Malavoglia* ti avrebbero fatto celebre dalla mattina alla sera”<sup>81</sup>. La polemica sul trattamento che lo scrittore di romanzi poteva aspettarsi in nazionale letteraria come la Francia fa parte di una più ampia discussione che riguarda la posizione della narrativa italiana rispetto a quella francese. Come sottolinea Luisa Mangoni, gli italiani avevano bisogno di situarsi in rapporto alle opinioni francese per esprimere le proprie e questo sembra riguardare anche il campo letterario<sup>82</sup>.

Il sistema letterario francese funge dunque da prisma attraverso il quale si regolano i sistemi di riconoscimento e la gerarchia dei generi del campo letterario. Si potrebbe dire, usando lo schema bourdiesiano, che nel campo del romanzo italiano che abbiamo detto non avere ancora una specifica fisionomia, il polo della grande produzione è di più facile individuazione perché è in realtà “occupato” dalla produzione francese, per ragioni meramente pratiche ovvero manca una produzione italiana con i requisiti adatti. La richiesta del pubblico, in lenta ma efficace espansioni, di romanzi “quotidiani” spinge gli editoria a rifornirsi dal mercato francese (probabilmente anche per questioni economiche: far tradurre costa meno che pagare un romanzo nuovo) e una volta implementato il modello, faticano a lasciare spazio ai più rischiosi autori italiani, che non hanno la stessa presa sul pubblico. Gli autori italiani quindi tendono a non scrivere romanzi d'appendice, “sono costretti”, come ha scritto Franco Moretti, “a fare una strada diversa, e più angusta, dal successo dei prodotti del centro”<sup>83</sup>.

## 1.6. La fabbrica dei romanzi: i numeri straordinari dei divi letterari francesi

Remy Ponton nella sua tesi dedicata al reclutamento degli scrittori francesi, descrive così l'“essor romanesque”: tra il 1840 e il 1875 si pubblicano annualmente in Francia 240 titoli di romanzi, in seguito, fino alla fine del secolo, circa 620 ogni anno<sup>84</sup>. Nel terzo volume de

<sup>81</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., Lettera di Capuana a Vera dal 22 aprile, pp. 113-114. Medoro Savini, un autore non dissimile da Mastriani, scrive nel 1873: “se invece d'esser nato in Italia, di cui sono orgoglioso di chiamarmi cittadino, poiché ho, per la mia parte, fatto bravamente, come avanguardia, il mio dovere per rivendicarla in libertà, fossi nato in Francia, con la facilità non comune ch'io ho d'inventare e scrivere in brevissimo tempo, parecchi romanzi, avrei fatto le delizia d'un pubblico assai numeroso, e la mia fortuna (...). S'io fossi nato in Francia invece che in Italia, se scrivessi francese invece che italiano, sebbene io agevoli molto l'intelligenza del mio italiano sacrificando talora al gusto delle mie lettrici la schietta forma italiana alla foggia gallo-italica ch'è la lingua parlata dei nostri saloni, io sarei scrittore invidiato; Ponson du Terrail avrebbe forse trovato un rivale; invece...” (RE, 1874, v. 2. fasc. 1, *Rivista letteraria italiana*). Ancora nel 1898 nell'introduzione del romanzo *Anime Dannate* di Mario Morias si legge che l'autore “una sola cosa potrà rimproverarsi: quella di voler vivere in un paese in cui gli ingegni veri sono destinati quasi sempre a morir di fame o a suicidarsi. Se Queste *Anime dannate* – e lo dico con convinzione – fossero state pubblicate in Francia, Mario Morias oggi avrebbe finito la sua *Via crucis*” (M. Morias, *Anima dannate: romanzo*, Livorno, Tipografia della Gazzetta Livornese, 1898). La sfortuna dell'essere nato scrittore in Italia è abbastanza interiorizzata da essere presente non solo nel discorso sul romanzo, ma anche all'interno del romanzo stesso: il protagonista de *La discesa di Annibale* di Onorato Fava è certo che la sua opera, *Homo*, pubblicata in Francia, lo avrebbe reso celebre (O. Fava, *La discesa di Annibale*, op. cit., p. 75)

<sup>82</sup> L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo: la cultura italiana e la Francia tra Otto e Novecento*, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>83</sup> F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, op. cit., p. 196.

<sup>84</sup> R. Ponton, *Le champ littéraire en France, de 1865 à 1905*, op. cit. Le cifre non tengono conto di ristampe, riedizioni e traduzioni, quindi non sono paragonabili a quelli che possono essere estratte dalla banca dati che si

*L'Histoire de l'édition française* si riportano le seguenti cifre<sup>85</sup>:

Année	Romans
(1830 – 40)	210
1840 – 75 sondage	246
1876 – 85	621
1886 – 90	774
1891 – 99	630
1900 – 05	775

Nelle riviste di fine XIX secolo non si parla delle cifre del romanzo francese con questa precisione ma tutti coloro che si occupano di letteratura sanno perfettamente che l'Italia è decisamente meno produttiva della Francia in fatto di romanzo e che quest'ultima è praticamente imbattuta a livello europeo. A suscitare veramente la meraviglia, più che la quantità di libri che venivano stampati ogni anno dalle numerose tipografie francesi, erano le tirature. In un paese dove la media delle edizioni è 1, 8 negli anni settanta, 2,4 negli anni ottanta e 2,2 negli anni novanta, e dove l'autore più fortunato era De Amicis che arriva ad un centinaio di edizioni in vent'anni, ma con l'aiuto delle istituzioni scolastiche, l'incredibile quantità di copie vendute dagli autori più noti, tra cui spicca il nome di Emile Zola, sono un dato su cui si arrovella più di un commentatore.

Per esempio, nel marzo 1877, Alessandro Perodi, corrispondente da Parigi per il settimanale di Treves e per il “Corriere della sera”, conclude così la sua rubrica sulle novità letterarie francesi: “Il più strepitoso e fruttuoso successo letterario delle ultime settimane è l'ardito e ammirabile romanzo del mio illustre amico, E. Zola. Esso è già alla 19° edizione e, in meno di quaranta giorni, se ne sono spacciati più di trenta mila esemplari. Il Zola, originario di Venezia e di Candia, è un uomo di genio; e il suo *Assommoir* è indubbiamente un capolavoro. Ringraziamo Iddio e gridiamo: Viva l'arte!”.

L' *Assommoir* è il romanzo che mette Zola in una posizione di assoluta preminenza, e che lo rende il primo dei romanzieri europei. Perodi nella corrispondenza successiva ci tiene ad informare il lettore che “l'*Assommoir* è già alla ventesima quarta”. Luigi Capuana pubblica nel “Corriere della sera” il 10 marzo 1877 una recensione, che comincia con la frase: “Il nuovo romanzo d'Emilio Zola in men di due mesi è già alla sedicesima edizione”<sup>86</sup>.

Lo schema si ripeterà per tutte le pubblicazioni successive. Nel 1888 la “Gazzetta letteraria” inaugurava il numero del 27 ottobre con un lungo articolo su *Le reve* di Zola scrivendo: “non è

occupa solo di nuove edizioni. Attraverso una rapida ricerca per parola in Clio, si sono contati 159 romanzi nel 1875, 150 nel 1880, 206 nel 1885, 186 nel 1890, 199 nel 1895.

<sup>85</sup> R. Chartier et H.-J. Martin ( sous la direction de), *Histoire de l'édition française*, Volume 3, *Le temps des éditeurs: du Romantisme à la Belle Epoque Paris*, Fayard, Cercle de la librairie, 1990.

<sup>86</sup> L. Capuana, *Studi di letteratura contemporanea*, Milano, Brigola, 1880, p. 50.

passata una settimana dalla pubblicazione dell'ultimo romanzo di Emilio Zola e già se ne smerciarono 50.000 copie. Questa cifra, inaudita in Italia, ragguardevole nella stessa Francia, in cui lo spaccio di qualche migliaio di copie costituisce appena un mediocre successo di stima<sup>87</sup>. Due anni dopo, sempre nel settimanale letterario torinese, commentando le 75.000 copie de *La debacle* “quantunque non vi sia ombra di pornografia”<sup>88</sup>, Giuseppe Depanis, redattore di questo lungo studio che occupa le prime tre pagine del giornale, mette in nota le cifre delle edizioni delle opere di Zola, concludendo che “nel 1892, senza contare *La Debacle*, e quindi sempre con 18, è di 1219” edizioni, in pratica: “Ogni anno si stamparono quindi ottantamila nuove copie degli antichi romanzi di Zola”. Nel 1893, all'uscita del *Docteur Pascal*, anche l' “Illustrazione italiana” stila una classifica delle opere più venduta di Zola, mettendo, per l'appunto, *La debacle* in testa con 176.000 copie, seguita da *Nana*, 166.000. Il redattore dell'articolo, probabilmente Treves, conclude:

“quindi seguono l'*Assommoir* (127.000), la *Terra* (100.000), il *Reve* (88.000), la *Bete Humaine* (88.000), *Germinal* (88.000), l'*Argent* (83.000), *Pot-bouille* (82.000), *Page d'Amour* (80.000). Il totale di queste cifre, unite a quelle dei primi romanzi della serie tirati a 25.000 esemplari forma un complesso di un milione 488 mila volumi che a 60 centesimi l'uno di diritti d'autore fruttarono a Zola circa 900 mila franchi. Un banchetto offerto dall'editore Charpentier salutò il compimento della grande opera”<sup>89</sup>.

Nel 1894 le 100.000 copie in pochi giorni del *Lourdes* sono sottolineate da Carlo Segrè nel “Fanfulla della domenica” come un segno distintivo della produzione zoliana<sup>90</sup>. Decontestualizzate, le edizioni dei vari romanzi di Zola diventano un metro di paragone, che fa risaltare l'enorme produzione francese rapportata a quella italiana molto più contenuta. Nella sua opera *Il romanzo psicologico e la sua importanza educativa*, Roberto Puccini mette a confronto le 150 edizioni di *Nanà* con le sette di *Storia di una capinera*<sup>91</sup>. Lo stesso fa Giuseppe Robiati nel suo saggio sull'autore siciliano, pubblicato con altri nel 1892 nella raccolta *Il romanzo contemporaneo in Italia: saggi critici*<sup>92</sup>.

Queste cifre vanno viste nella giusta prospettiva, come ricorda Donald Sassoon: secondo una fonte contemporanea il 90% dei romanzi francesi vendevano appena quello che basta per pagare le spese e *L'afrodite* di Pierre Louys, che è considerato un best seller, ha una tiratura iniziale di 3000- 4000 copie<sup>93</sup>. Talvolta viene anche avanzato il sospetto che le cifre siano

<sup>87</sup> GL, 27 ottobre 1888, n. 34, *Le Reve di Zola*.

<sup>88</sup> GL, 9 luglio 1892, n. 28, *La guerra franco – prussiana e Zola*.

<sup>89</sup> IL, 16 luglio 1893, n. 29, *Nuovi romanzi*.

<sup>90</sup> FD, 9 settembre 1894, n. 36, *Lourdes*.

<sup>91</sup> R. Puccini, *Il romanzo psicologico e la sua importanza educativa*, op. cit., p.203.

<sup>92</sup> G. Robiati, *Il romanzo contemporaneo in Italia: saggi critici*, Milano, Galli, 1892. Remy Ponton scrive nel 1905 che i romanzi di Zola hanno venduto in totale 2628000 esemplari, che rappresentano da 10 a 15 volte il volume di tutta la produzione della prima parte del diciannovesimo secolo.

<sup>93</sup> C. Mauclair, *La condition matérielle et morale de l'écrivain à Paris*, “Nouvelle revue”, vol. XXI 1 settembre 1899. citato da D. Sassoon, *La cultura degli europei*, op. cit., p. 650.

gonfiate di proposito dagli editori per rendere un libro più appetibile<sup>94</sup>. Quindi Zola non è rappresentativo degli scrittori francesi nel loro complesso, e anche se in generale veniva utilizzato come dimostrazione ulteriore della potenza letteraria del suo paese, incredibile se rapportata a quella italiana, ha poco a che spartire con i suoi colleghi.

Anche in Italia le tirature di Zola restano abbastanza impressionanti: secondo *I libri più letti dal popolo italiano*, il romanzo *l'Assommoir* ha nel 1906 raggiunto 33000 copie, di cui 18000 illustrate (si sta parlando ovviamente della traduzione in italiano)<sup>95</sup>. Si tratta di una cifra altisonante, che viene superata soltanto da De Amicis e – forse – da Fogazzaro. Oltre che premiato nelle vendite, Zola è un autore molto presente nella stampa italiana, viene citato 102 volte nel “Fanfulla della domenica”, viene seguito da Bourget con 83 citazioni, e da Victor Hugo con 81. Ma non è solo una questione quantitativa: Zola è il primo romanziere che le riviste italiane raccontano nella sua interezza, cercando di mettere in luce gli aspetti più vari della sua personalità e il carattere della sua vita privata. A partire dalla prima metà dell'Ottocento, lo scrittore diventa il perno indiscutibile dell'opera letteraria e questo si dimostra attraverso l'interesse che la stampa dedica agli autori come singoli, attraverso i vari “ritratti”, “studi”, “profili”, “schizzi” o “fisiologie” pubblicate nelle riviste (dove si forniva una descrizione biobibliografica delle opere di uno specifico autore); Zola viene però interpellato direttamente attraverso sistemi più moderni, delle vere e proprie interviste, in cui si richiede la sua opinione e si descrive il suo stile di vita. Perché questo accada anche agli scrittori italiani bisognerà aspettare l'ultimo decennio del secolo<sup>96</sup>.

Sull'onda del successo dell'*Assommoir* De Amicis scrive per l' “Illustrazione italiana” uno studio in due puntate sullo scrittore francese, la cui figura è descritta minutamente in mancanza di un ritratto accompagnatorio, com'era invece tipico della rivista:

<sup>94</sup> LC, v. 7 n. 17-18, 1886, *Auteurs et éditeurs*: in un articolo in francese si scrive che le edizioni corrispondono di solito a 1000 esemplari e che prima del naturalismo 10000 esemplari era un grande successo. Alcuni editori, continua l'autore dell'articolo, fanno edizioni di 500, 300 o 200 esemplari, per una questione di *réclame*.

<sup>95</sup> *I libri più letti dal popolo italiano*, op. cit., p. 14. Zola è anche l'autore preferito della categoria “operai e commessi”: 598 preferenze, contro le 268 di Hugo secondo classificato (Ivi, p. 22).

<sup>96</sup> L'importanza pubblica di Zola nel sistema letterario italiano si può intuire anche dalla presenza del suo nome e della sua figura nei romanzi del tempo: per esempio in *Fantasia* di Matilde Serao, la protagonista ancora educanda discute con le compagne di scuola del fatto i libri di Zola “non si possono leggere” e o che almeno “non conviene dire, innanzi ai giovinotti, che si sono letti” (M. Serao, *Fantasia: romanzo*, Firenze, Salani, 1914, p. 26). Il romanzo è del 1883. Di un paio d'anni successivo è *Il marito dell'amica* di Neera, all'interno del quale, pur senza nominarlo direttamente, viene trascritta una scena di *Nanà*: la protagonista “incominciò a leggerlo qua e là, saltando le descrizioni interminabili del lusso parigino e degli abiti della protagonista, affrontando senza gusto e senza ripugnanza le scene veriste di un amore incestuoso tra la matrigna e il figliastro, abbacinata un po' dallo splendore dello stile che riproduceva in un modo insuperabile quell'ambiente corrotto da tutte le voluttà. Una scena famosa in una serra, dove all'ombra dei fiori tropicali una pelle d'orso nero foderato di velluto color di rosa accoglieva, lungi dalle persone importune, i due amanti, le fece interrompere la lettura. Restò per qualche istante trasognata, col respiro breve, sentendo nel sangue delle punzecchiature e alla testa un vapore pesante come se avesse odorato dei profumi malsani” (Neera, *Il marito dell'amica*, Milano, Galli, 1891, pp. 128-128). Anche nel romanzo di Neera che abbiamo citato nell'introduzione, *Lydia*, la protagonista legge Zola. Molto più tardi, del 1898, è *I coniugi Varedo* di Castelnovo: Zola e la sua opera sono comunemente al centro di una discussione tra i vari personaggi, che lodano o condannano le sue capacità descrittive. (E. Castelnovo, *I coniugi Varedo: romanzo*, Milano, Baldini e Castoldi, 1913, pp. 38-39).

“è un giovane ben piantato, *solidement bati*, un po' somigliante, nella travatura delle membra, a Vittor Hugo; più grasso, non molto alto, ritto come una colonna, pallidissimo; e la sua pallidezza apparisce anche maggiore per effetto della barba e dei capelli neri, che gli stanno ritti sulla fronte come peli di spazzola. (...) ha il viso rotondo, un maso audace, gli occhi scuri e vivi, che guardano che espressione scrutatrice, fieramente -, la testa d'un pensatore e il corpo d'un'atleta, - e mani ben fatta e salde, di quelle che si stringono e si ritengono strette con piacere. Mi rammentò a primo aspetto il suo Gueule-d'or, e mi parve che sarebbe stato in grado di fare le stesse prodezze sopra l'incudine. La sua corporatura gagliarda era messa meglio in evidenza dal suo vestimento. Era in babbucchie, senza colletto e senza cravatta, con una giacchetta ambia e sbottonata, che lasciava vedere un largo torace sporgente atto a rompere l'onda degli odi e delle ire letterarie. In tutto il tempo che rimasi con lui non lo vidi mai ridere”<sup>97</sup>

Prima di cominciare con “l'interrogatorio”, lo scrittore piemontese illustra anche le caratteristiche della stanza dove si svolge l'incontro, confidando ai lettori dell' “Illustrazione” che: “Tutta la sala indicava l'agiatezza dello scrittore parigino in voga”. La prima parte della vita di Zola è descritta tenendo fede al modello dello scrittore povero e diseredato, che ha come consacrazione il personaggio principale di *Illusions perdues* di Balzac. La trascrizione del colloquio successivamente tocca diversi temi, a partire dalla fattura pratica dei romanzi, toccando gli studi di lingua, il rapporto con il teatro, con la critica, con la patria di suo padre, nella quale si ripromette un viaggio, pur confessandosi pigro e a proprio agio solo in casa. L'immagine che passa dello scrittore è quello di un agiato e meticoloso professionista, molto diverso dall'immagine del giovane indigente che è stato nei primi anni parigini ma anche dai personaggi dei suoi libri, dagli operai, dalle lavandaie rissose e dal demi-monde dorato e corrotto che l'avevano reso celebre. L'anno successivo, nel 1879, anche un articolo della “Gazzetta letteraria”, darà una breve descrizione della vita privata di Zola, specificando che “non bisogna credere che questo raccontatore degli eccessi sia da parte sua un vagabondo scapigliato dato alla vita febbrile dei piaceri malsani. La sua esistenza è sempre regolatissima”, “che come un impiegato spedisce la corrispondenza”, e che “dopo il déjeuner questo borghese fa il suo sonno e quando si sveglia è il giornalista che si mette all'opera”<sup>98</sup>.

Sempre De Amicis, nel 1881, dedicherà un altro ritratto di Zola. Anche in questo caso, dopo una breve introduzione che lo descrive come un personaggio austero, un grande lavoratore, dall’“operosità così costante e così faticosa” che “vive da sé, nella sua casa silenziosa, appartata dal mondo, come un vero certosino dell'arte, in mezzo alla grande Parigi che parla di lui come d'un personaggio lontano e quasi fantastico”, De Amicis passa a descrivere lo stile di vita:

“nella sua stanza, in questi ultime tre anni, si sono moltiplicati i quadri e i ninni costosi, come le edizioni dei suoi romanzi. Tre anni sono, infatti, egli era agiato, ed oggi è ricco. È uno degli scrittori francesi che fecero fortuna più rapidamente, dopo averla per più lungo tempo aspettata. La pioggia d'oro comincio con l'*Assommoir*, il quale, tra romanzo e dramma, gli frutto un capitale, oltre all'impulso enorme che diede allo spaccio di tutti gli altri suoi libri; ed ora i dilettanti di finanza letteraria fanno il conto che egli cammini a grandi passi verso milionetto, non ostante che sia soffermato a fabbricare una bella casa a Médan, dove passa quasi tutto l'anno. Dice egli stesso che ha più bisogno di lavorare per il

<sup>97</sup> IL, 3 novembre 1878, n. 26, *Corrispondenze da Parigi*.

<sup>98</sup> GL, 1 febbraio 1879, n. 5, *Emile Zola*.

denaro, e se ne vanta francamente. Il denaro è l'indipendenza e la dignità degli scrittori”

De Amicis prosegue mettendo in luce gli effetti positivi del denaro sulla produzione letteraria francese: “la ricchezza è la grande allettatrice di quasi tutti gli scrittori francesi”, perché li rende operosi e favorisce la creazione di capolavori. Il colloquio tra lo scrittore piemontese e Zola ha, in ogni caso, come perno la “stanchezza intellettuale” del secondo, che, stando alla trascrizione, si lamenta del fatto di non poter più lavorare come una volta. Gli argomenti, del resto, sono simili alla conversazione del 1879: la promessa di un viaggio in Italia (a cui De Amicis non crede), il rammarico per una conoscenza solo parziale della lingua italiana e per una generale carente predisposizione all'apertura verso l'estero dei francesi (però confessa di aver letto *I promessi sposi*), la descrizione del suo metodo di lavoro, le promesse e le strategie per il futuro (per esempio l'abbandono della professione giornalistica e la raccolta in volume di tutti i suoi lavori), i tormenti nei confronti del problema linguistico. De Amicis si incarica di rimarcare, durante tutto l'articolo che prende circa sei pagine, il sostegno che l'Italia letteraria dà allo scrittore francese:

L'Italia e la Russia sono i due paesi che gli dimostrano maggiore simpatia; ed egli vi si rifugia col pensiero ogni volta che si sente stanco della guerra che gli si fa in patria. Ecco una cosa che i nemici arrabbiati dello Zola non possono masticare. - che cos'è questa *toquade* – ci domandano – che vi prese per lo Zola, voi altri italiani? S'ha da vedere anche i vostri ministri dell'istruzione pubblica menare il turibolo davanti all'autore di *Nana*! - Alludono alla lettera del De Sanctis, che fece un po' di scandalo. Certo che è un caso letterario notevole la grandissima diffusione dei romanzi dello Zola in Italia, dove una sola delle sue traduzioni dell'*Assommoir* ebbe più spaccio di qualunque libro italiano più popolare; dove tutti i suoi romanzi sono tradotti e quel, ch'è più raro sono tradotti tutti accuratamente, e parecchi benissimo (...). Si direbbe che c'entra po' in questa grande simpatia l'origine italiana dello scrittore e il carattere particolare del suo ingegno, per quello che ha di discordante e quasi opposto allo spirito generale degli scrittori parigini. E incredibile la quantità di giornali che egli riceve dal nostro paese, fin dalle più lontane province meridionali”.

Ma le rassicurazioni di De Amicis sulla simpatia che Zola riscuote nella penisola non sembrano rischiarare il tono generale della conversazione: lo scrittore francese “era smorto e aveva l'aria triste”. La conclusione dell'articolo è una riflessione sulla condizione generale dei grandi artisti:

“ecco i grandi artisti. Mentre noi gl'invidiamo di lontano, pensando che sono famosi, potenti, ricchi, e che debbano essere felici, o almeno tutti frementi e splendidi del trionfo, essi son là soli in mezzo ai loro libri, afflitti da coloro che ignoriamo, tormentati da mille dubbi, sfiduciati di sé, incerti dell'avvenire, e rosi nel cuore dalla passione dell'arte propria. Quella coscienza del proprio valore e della propria fama, che non crediamo una sorgente continua di contentezza, essendo diventata in loro un sentimento abituale, ha reso insensibile il loro l'amor proprio a tutte le soddisfazioni ordinarie; per il che non hanno che assai di rado delle gioie vive, le quali pure svaniscono di più in più rapidamente”<sup>99</sup>.

Nel 1892 l' “Illustrazione italiana” pubblicherà un'altra conversazione con Emile Zola,

<sup>99</sup> GL, 8 gennaio 1881, n. 2, *Emile Zola*.



questa volta corredata di ritratti, che lo ritraggono coi i suoi cani e nel suo studio. Una particolare attenzione viene data alla residenza dello scrittore a Médan, una vera di dimora da signore, alla quale: “a poco a poco, man mano che la fortuna è venuta, ha aggiunto della ali a destra ed a sinistra, ha comprato dei terreni, ha sparso a profusione mobili rari, stoffe preziose, facendo di Medan una dimora che può sostenere il confronto con il suo palazzo della rue di Bruxelles a Parigi”<sup>100</sup>.

Zola si recherà veramente in Italia, nell'inverno 1894, soggiornando circa un mese e mezzo, soprattutto a Roma nell'ottica di lavorare al romanzo che s'intitolerà poi *Rome*. Durante la permanenza, l'11 novembre, l'Associazione della stampa gli offre un banchetto, e Ruggero Bonghi, che era da sempre stato un avversario delle teorie naturaliste, gli dedica un brindisi in cui, ribadendo l'entusiastico affetto degli italiani, specifica: “è naturale che qui, in Italia, E. Zola trovi così liete accoglienze. Egli è per metà italiano; è ha generato in Italia. Molti novellieri italiani hanno imitato lui nella qualità dell'arte prescelta e nello stile”<sup>101</sup>.

La semi italianità di Zola viene tirata in ballo in altre occasioni, sia per spiegare la predilezione che gli italiani sembrano riservare alla sua produzione, sia per appropriarsi un po' della sua gloria, come sembra fare un redattore dell' “Illustrazione italiana” che si firma “Il romito della galleria” (forse si tratta di Leone Fortis) e che scrive a proposito del congresso letterario del 1878, quindi poco dopo l'uscita dell'*Assommoir* e nel momento culmine della fama di Zola:

“ Hugo – lo stesso suo cognome lo dice, - è più italiano che francese. È curioso che oggi parecchi degli uomini che occupano le posizioni più eminenti hanno nelle vene sangue italiano. Il capo della giovane letteratura francese, è Zola, figlio, dicono, d'un veneziano; ed il capo del partito repubblicano, Gambetta, è figlio d'un genovese. Vogliamo gli occhi al Congresso: una delle figure principali è Disraele, un altro italiano. Gambetta, Zola, Disraeli hanno proprio le caratteristiche della razza italiana ed è cosa singolare che sieno saliti tant'alto fuori d'Italia. Tutti e tre hanno nell'ingegno una esuberanza, una enormità, una brutalità che non è né dei francesi, né degli inglesi, anzi dovrebbero essere agli uni ad agli altri antipatiche. Tutti e tre sono nature meridionali, in tutti e tre predomina quella *furia* che i critici parigini hanno ammirata nell'orchestra della Scala. A tutti manca la misura, la moderazione, la delicatezza, - qualità speciali degl'ingegni nordici. Eppure tutti, in mezzo alle loro violenze, hanno un senso positivo e pratico della vita, una certa facoltà di serbar della nove sotto il fuoco che sembra divorarli: facoltà che è propria dell'Italiano (...). e Zola parimente mostra nelle sue creazioni troppi ricche forse di colori, eccessive troppo ricche forse di colori, eccessive, enormi, un rigore scientifico ed una padronanza di sé che stupiscono. Sono tutti e tre italiani, e possiamo vantarci che l'Italia vada pacificamente conquistando l'Europa”<sup>102</sup>.

## 2. Lo spazio per gli altri

### 2.1. Russi, tedeschi, norvegesi

A partire dagli anni ottanta comincia, un po' in tutta Europa, l'ascesa del romanzo russo. Nel 1881 il “Fanfulla della domenica” dedica una serie di studi agli scrittori russi, tra cui Gogol',

<sup>100</sup> IL, 3 luglio 1892, n. 27, *Il nuovo romanzo di Emile Zola*.

<sup>101</sup> FD, 9 dicembre 1894, n. 49, *Cronaca: il brindisi di Bonghi a Zola*, vedi anche LC v. 13, 1894.

<sup>102</sup> IL, 26 giugno 1878, n. 26, *Il congresso letterario*.

Tourghenieff, Krillov e Dostoevsky. Angelo De Gubernatis, che aveva sposato Sof'ja Bezobrazova<sup>103</sup> e che era in generale un esperto conoscitore della letteratura orientale, si era felicitato nel 1884 per pubblicazione di “Crime et chatiment”, e aveva impegnato “ogni colto lettore italiano non solo a leggerli, ma a procurarseli, perché simili capolavori non possono mancare nella libreria di alcuno studioso”<sup>104</sup>. La prima traduzione italiana è del 1889, ed è improntata da Treves, a partire con ogni probabilità dal testo francese. Lev Tolstoj viene recensito almeno nove volte tra il 1888 e il 1893 nella rubrica “Tra novellieri e romanzieri” della Gazzetta letteraria, ma si tratta in ogni caso delle traduzioni francesi dello scrittore russo. Lo stesso vale per i suoi colleghi meno citati, Tourghenieff e Dostojevskij – e per altri ancora, meno famosi. Tolstoj avrà 33 edizioni italiane dei suoi vari lavori, dal 1886, anno della pubblicazione di Anna Karenina, al 1900, di cui sei solo in quest'ultimo anno. Dostojevskij conta dieci edizioni fino alla fine del secolo.

Nel 1887 De Gubernatis, sempre attraverso le pagine della “Nuova Antologia” rivendicherà di essere stato il primo a far conoscere Tolstoj in Europa, ma aggiungerà a amaramente: “ma ciò che scrive un italiano in Italia non ha, per troppo, nell'età nostra, la fortuna d'interessare l'Europa”<sup>105</sup>. Che la scoperta della narrativa russa sia infatti quasi totalmente dovuta e scorra parallelamente all'interesse per i russi che i francesi cominciano a nutrire negli anni Ottanta è indubbiamente evidente: nel 1888 in un articolo intitolato *Romanzi esotici*, dove si descrive con ironia la mania per le letterature straniere più particolari, Giustino Ferri riconosce che “per qualche anno, prima a Parigi, poi, come purtroppo accade, in Italia, i romanzi russi trionfarono”<sup>106</sup>.

Eduard Rod, nella sua corrispondenza da Parigi del settembre 1885 intitolata *Romanzi russi e lettori francesi*, riassume le tappe dell'invasione della letteratura russa e dei suoi romanzi “che si aprono una strada attraverso l'immensa produzione nostra”: Tourghenieff, poi traduzioni “di Gogol, di Pouschkine, di Lermontoff”, fino alla pubblicazione di *Guerra e Pace* e di *Delitto e castigo* che segnano definitivamente il successo “non solo per gli uomini di lettere, ma anche la consueta folla di lettori, sì che l'inverno passato non si sentiva parlare che del protagonista di quel romanzo e del suo delitto”<sup>107</sup>. Sempre nel 1885 la “Gazzetta letteraria” apre il suo fascicolo del 26 settembre 1885 con un articolo intitolato *Il romanzo in Russia, Anna Karenina*<sup>108</sup> e inaugura il primo numero del 1886 con un brano sullo stesso argomento<sup>109</sup>. Nel 1888 la “Nuova Antologia” dedica un lungo articolo alla somma importanza

<sup>103</sup> Anche Eugène Melchior de Vogüé, che scrive dal 1883 una serie di articoli sul romanzo russo pubblicati nella *Revue des deux mondes*, che segneranno l'inizio della moda narrativa russa in Francia, è sposato ad una russa (C. Charle, *Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes*, “Les cahiers Irice”, 1, 2010, p. 56).

<sup>104</sup> NA, 1884, v. 48, p. 730, *Rassegna della letteratura straniera*.

<sup>105</sup> NA, 1887, v. 7, p. 145, *Rassegna della letteratura straniera*.

<sup>106</sup> FD, 15 luglio 1888, n. 29, *Romanzi esotici, dalle confessioni di un lettore*.

<sup>107</sup> FD, 13 settembre 1885, n. 37, *Corrispondenza da Parigi*.

<sup>108</sup> GL, 26 settembre 1885, n. 39, *Il romanzo in Russia: Anna Karenina*.

<sup>109</sup> GL, 2 gennaio 1886, n. 1, *Il romanzo in Russia*.

ormai acquistata da Tolstoj, i cui “lettori appartengono a tutte le classi sociali, dal principe all'operaio, dalla duchessa alla contadina”: le opere citate sono quasi solamente in traduzione francese (*Ma confession, Ma religione, La puissance des Ténèbres*). Tolstoj viene definito “Il primo dei romanzieri viventi, come il più possente, efficace, vero ed umano, e (nonostante certe lungaggini e diffusioni, certe singolare sproporzioni che risentono un po' d'asiatico e di barbarico), anche il più artista, nel preparare sapientemente, e ottenere, spesso con piccoli messi, grandissimi effetti”<sup>110</sup>. Infatti se è vero che questa moda letteraria è un'ulteriore dimostrazione della pervasività del romanzo francese in Italia, si può comunque dire che i russi godano di un trattamento speciale dovuto alla loro provenienza da un paese “semi-selvaggio” o comunque per lo più sconosciuto, che nell'immaginario letterario aveva lo specifico ruolo di terra d'origine di contesse bizzarre e tormentate e anarchici nihilisti<sup>111</sup>.

Anche la “Rassegna Nazionale” aveva dedicato nel 1886 un lungo studio a Tolstoj e a “La guerra e la pace”, firmato Roberto Corniani: anche se l'autore si guarda bene dal riportare il titolo in francese (la prima volta lo cita addirittura in russo), è costretto ad ammettere che se il mondo conosceva cotanto capolavoro era merito dell'edizione parigina<sup>112</sup>. In apertura l'autore dello studio sottolinea l'importanza etnografica del romanzo e soprattutto di un romanzo come “La Guerra e la pace” che “offre una fonte ricchissima inesauribile di cognizioni a chi cerca di spiegarsi l'indole del popolo russo, e specialmente la natura della malattia morale che affligge tanta parte della classi intelligenti e istruite di quel paese il quale in mezzo a una civiltà per esso nuova, sembra soffrire di quei fenomeni che la civiltà sogliono accompagnare solo la decrepitezza”<sup>113</sup>.

Anche la letteratura norvegese, seppur non direttamente connessa al romanzo, conosce un'impennata negli interessi degli italiani in seguito alla pubblicazione di *Casa di Bambola* di Henrik Ibsen, come si riconosce nella rubrica libri della “Gazzetta letteraria”: “La moda volte alle letterature scandinave, e più specialmente alla norvegese, dacchè i drammi molto psicopatici e ancor più apocalittici dell'Ibsen sono scesi in Francia e in Italia”<sup>114</sup>. Questo interesse si ripercuote in maniera episodica sul romanzo: nel 1899 il Fanfulla della domenica recensisce un romanzo norvegese ma è l'unica presenza. L'unica conseguenza che si può rilevare è che, anche se meno intensamente che la Russia, grazie all'intermediazione francese, anche la Norvegia e i paesi scandinavi in generale entrano a far parte di quel ristretto numero di paesi da cui si può immaginare di importare narrativa.

Quindi i norvegesi, dopo i russi, allargano l'orizzonte narrativo francese e poi italiano, ma l'attenzione che viene al loro rivolta viene spesso considerata come la conseguenza di una

<sup>110</sup> NA, 1888 v. 14, pp. 397 e ss, *Leone Tolstoj e i suoi ultimi scritti*.

<sup>111</sup> Russi sono i protagonisti di alcuni romanzi italiani: Ivan, l'ufficiale nihilista che deve uccidere la spia Wanda in *Nihil* di Collautti del 1890, il principe Zakunine, vecchio rivoluzionario, di *Spasimo* di De Roberto del 1897.

<sup>112</sup> RN, 1886, v. 30, fasc. 2, p. 202, *Un romanzo e un romanziere russo*.

<sup>113</sup> Ivi, p. 201.

<sup>114</sup> GL, 23 settembre 1893, n. 38, *Libri*.

moda. Lo stesso Capuana, che abbiamo citato qualche pagina fa, consta che l'elemento esotico ricopre un ruolo di una certa importanza nei fenomeni dell'importazione letteraria e anche in altre occasioni si giudicano queste presenze (russi, norvegesi, ma anche gli americani) come in fondo estemporanee e avulse, dovute più che altro all'iniziativa commerciale degli editori che devono fronteggiare un pubblico sempre più curioso ed esigente<sup>115</sup>.

Altri paesi, dalle caratteristiche più simili, vengono utilizzati per fare dei parallellismi. La letteratura spagnola è considerata simile a quella italiana; ne segue in parte l'evoluzione, sul finire degli anni ottanta, la "Nuova Antologia": dal 1887 al 1890 Cesareo tiene una regolare *Rassegna della letteratura spagnola* che talvolta si occupa di romanzieri (la più conosciuta è Emilia Pardo Bazan) e della nascita del naturalismo spagnolo, derivato, come quello italiano, dalle teorie di Emile Zola<sup>116</sup>. In generale anche la letteratura spagnola arriva in Italia attraverso le traduzioni francesi, come nel caso del romanziere Perez Galdos, di cui si trova notizia nella "Gazzetta letteraria" del 1886<sup>117</sup>.

Diversa è la situazione della narrativa tedesca. È vero che l'interesse è generalmente minimo e vincolato a singoli eventi o autori (non si sono particolari momenti di popolarità), allo stesso tempo però non si può dire che nelle rubriche bibliografiche delle riviste italiane latiti completamente la lingua tedesca: si tratta probabilmente della più rappresentata dopo il francese. Le opere di filosofia, economia o filologia romanza sono quasi sempre provenienti dall'impero germanico, il che fa dei tedeschi un popolo degno di attenzione dal punto di vista della produzione libraria. Nella "Rassegna Letteraria" viene pubblicata una statistica sulle pubblicazioni stampate dell'impero germanico e l'autore conclude che dicendo "paragoniamo a tanta ricchezza la nostra miseria libraria e... vergogniamoci"<sup>118</sup>.

Per quanto riguarda il romanzo, Max Nordau è lo scrittore di lingua tedesca certamente più citato: seppur risulti autore di qualche novella e un paio di romanzi che hanno l'onore di essere tradotti in italiano<sup>119</sup>, ha però un'influenza indiretta nel campo letterario. Il suo *Dégénérescence o Degenerazione*, saggio contro l'arte cosiddetta degenerata, è l'opera che lo mette in luce, e sicuramente come romanziere e novelliere non aggiunge nulla alla sua fama<sup>120</sup>. Un altro autore che conosce una notorietà più o meno continuativa, derivante però principalmente dal teatro, è Hermann Sudermann. Nel 1899, quando il "Fanfulla della domenica" apre con un brano di Giustino Ferri intitolato *Un romanzo tedesco*, dedicato a Ermanno Sudermann e al suo romanzo "L'isola dell'amicizia" pubblicato in italiano dai fratelli

<sup>115</sup> FD, 15 luglio 1888, n. 29, *Romanzi esotici, dalle confessioni di un lettore*.

<sup>116</sup> NA, 1888, v. 14, pp. 323 e ss. *Rassegna della letteratura spagnola*.

<sup>117</sup> GL, 23 marzo 1886, n. 12, *Tra romanzieri e novellieri*.

<sup>118</sup> RN, 1891, v. 61, fasc. 1, *Rassegna mensile delle letterature straniere*.

<sup>119</sup> Si tratta de *La malattia del secolo*, tradotto in italiano nel 1888 da Paolina Schiff e pubblicato da Dumolard, come risulta dalla "Gazzetta letteraria" del 16 giugno 1888 e *La commedia del sentimento* di cui si da notizia di una traduzione italiana nel 1893 nel "Fanfulla della Domenica" e nella "Gazzetta letteraria". Le novelle, *Analisi d'anime*, sono pubblicate in italiano nel 1893 da Max Kantarowitz.

<sup>120</sup> GL, 23 dicembre 1893, n. 51, *Fra romanzieri e novellieri*.

Treves, tutta la prima parte dell'articolo è dedicata anziché ad un'analisi il libro ad una digressione sull'esistenza o meno del lettore italiano:

“il lettore italiano esiste. Sarà un lettore che non ha molta voglia di spendere, che non ha tanto denaro quando il lettore inglese o francese, tanto gusto o tanta necessità di occupare in qualche modo lunghe ore di solitudine raccoglimento forzoso quanto il lettore tedesco, svedese, norvegiano, russo: la vita cittadina, la campagna inviteranno troppo e per troppo lunghe stagioni l'Italiano a godersi il bel tempo all'aria aperta; ma il lettore esiste anche nel bel paese. Soltanto il lettore italiano è spesso sconfortato, respinto, seccato da quella specie di letteratura indigena e forestiera che i nostri editori più volentieri e più frequentemente ci apprestano”.

L'autore prosegue con una lamentevole descrizione delle conseguenze di questa scelta degli editori sul produttore di letteratura amena” che

si riduce in Italia, salvo scarse eccezioni, alla solipsie degli inetti, alle improvvisazioni dei vanitosi, alla scomicchierature dei seguaci più matti delle mode letterarie, tutti – inetti, vanitosi e seguaci delle mode letterarie – abilissimi, non a scrivere un libro che abbia qualche ragione di essere stato scritto e possa avere qualche ragione di essere pubblicato, ma a ottenere per qualunque mezzo e con qualsiasi sacrificio la stampa di un cattivo, o peggio ancora, di un mediocre scartafaccio<sup>121</sup>.

Una delle ragioni per cui Sudermann si guadagna la prima pagina del “Fanfulla della domenica” la si deve all'editore Treves, che lo fa tradurre e pubblicare, e che nella sua “Illustrazione italiana” sponsorizza le sue opere<sup>122</sup>. Allo stesso autore, era stato già dedicato un lungo studio sulla “Rassegna Nazionale” nel 1892: secondo l'autore dell'articolo, Paolo Emilio Castagnola, Sundermann andava preso in considerazione come rappresentate del realismo “caratteristica di questo scorcio di secolo” ed era quindi “dopo aver letto lo Zola, l'Ibsen e il Tolstoj, è bene leggere anche il Sudermann il cui pessimismo si differenzia dal loro in ciò, che, mentre riconosce l'esistenza del male, vede ed accenna alla possibilità del bene”<sup>123</sup>. Tra gli altri autori che godono di una certa reputazione si può citare Leopold von Sacher Masoch, ucraino che scrive in tedesco e che viene collegato all'ondata della letteratura russa. Ma la presenza di romanzieri tedeschi resta estremamente sporadica.

Nelle riviste di stampo erudito, come la “Nuova Antologia” e la “Rassegna nazionale” la situazione cambia in parte, probabilmente grazie all'influenza che la lingua tedesca ha in ambiti diversi ma contemplati dalle rassegna bibliografiche di queste riviste (filosofia, economia, filologia). In particolare “Rassegna Nazionale” dedica molto più spazio della media al romanzo inglese, tedesco e talvolta anche americano: nelle varie “Rassegna delle letteratura straniera” curate da Gustavo Strafforello, Germania e Inghilterra sono le favorite (circa dieci rubriche a testa contro le zero che sono dedicate alla letteratura francese). Nell'ottobre del

<sup>121</sup> FD, 4 giugno 1899, n. 23, *L'isola dell'amicizia*.

<sup>122</sup> IL, 12 febbraio 1893, n. 7, *Nuovi romanzi*.

<sup>123</sup> RN, 1892, v. 65, fasc. 4, *Rassegna mensile delle letterature straniere*.

1892 Strafforello pubblica una “Rassegna della letteratura americana”<sup>124</sup>: già nel 1884 aveva curato un manuale Hoepli sullo stesso tema. Non è soltanto la specializzazione del collaboratore a fare la differenza: bisogna però mettere in conto che la “Rassegna Nazionale” è l'organo del partito cattolico conservatore, connotato da un anti francesismo di natura politica che si intreccia ad una visione della letteratura in senso antirealistico. La diffidenza per il genere del romanzo come strumento di rappresentazione della realtà è ancora molto forte, il che si traduce a livello pratico con una sorta di boicottaggio della letteratura francese e la preferenza accordata ad opere provenienti da altri contesti. Anche la “Nuova Antologia” è abbastanza attenta alle pubblicazioni tedesche con la rubrica *Rassegna delle letterature straniere* di Giuseppe Chiarini, che talvolta prende in considerazione di romanzi. Nel 1897 però, il redattore della stessa rubrica, firmata R. F., scrive a proposito delle lettere tedesche: “fra noi capitano per una via nota, per una via, che è quasi lo sbarco di tutta la produzione europea, che ci arriva di seconda mano, per la via della Francia e delle sue traduzioni”<sup>125</sup>.

Si può concludere dunque che nella maggior parte dei casi le altre produzioni narrative europee passavano attraverso la selezione francese e poi approdavano all'interno del sistema letterario italiano; questo vale anche per altri esempi di interazioni tra la critica italiana e il romanzo straniero, come nel caso del romanzo olandese, cinese o greco che sono ancora più episodici. Si può quindi facilmente concludere che se è vero che le riviste di tipologia più erudita come la “Nuova Antologia”, “La cultura”, “La rivista europea” dedicano uno spazio consistente anche ad altri paesi, arrivando a dedicare una rubrica alla letteratura ungherese, e stabilendo un contatto episodico con le novità editoriali spagnole, resta comunque l'evoluzione del romanzo francese l'argomento su cui non si può tacere.

## **2.2. I puri britannici**

Un discorso a parte merita il romanzo inglese. Si tratta di un'industria letteraria di prim'ordine, di cui si conosce molto bene la rimarcabile produzione e circolazione, e un po' meno la storia non recente. Se è vero che il romanzo è considerato “pianta nativa”<sup>126</sup> in Inghilterra come in Francia e che i romanzi inglesi sono spesso citati accanto a quelli francesi come lettura preferita degli italiani, la condizione tra le due narrative sia in fatto d'importazione, che di traduzione, sia all'interno delle rubriche delle riviste sono quanto mai distanti: Franco Moretti scrivere il rapporto romanzo francese – romanzo inglese a metà ottocento è uno a otto<sup>127</sup>. La produzione romanzesca britannica, e in generale inglese, non viene necessariamente risparmiata la tappa di passaggio del volgarizzamento dalla lingua originale al francese, come per esempio succede ad Emilie Bronte che viene recensita nella sua

<sup>124</sup> RN, 1891, v. 61, fasc. 4, *Rassegna mensile delle letterature straniere*.

<sup>125</sup> NA, 1897, v. 9, p. 140, *Rassegna della letteratura tedesca*.

<sup>126</sup> G. Zocchi, *Genesi e decadimento del romanzo*, “Civiltà Cattolica”, 1900.

<sup>127</sup> F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, op. cit., p. 189.

versione parigina del 1892 nella “Gazzetta letteraria”<sup>128</sup>; in generale però il romanzo inglese sembra conoscere una qualche autonomia, se non totale dal punto di vista linguistico (la pervasività dell'inglese era minima rispetto al francese), almeno in una contestualizzazione storica dava importanza alla tradizione narrativa anglosassone. Inoltre quella inglese veniva considerata un'industria di primordine di cui sottolineano talvolta le unicità<sup>129</sup>: in una rassegna redatta nel “Fanfulla della domenica” del 1898 si scrive che in Inghilterra si pubblicano 800 romanzi all'anno e qualche volta si parla anche delle tirature dei romanzi inglesi.

La prima caratteristica che si deve rilevare è che il romanzo inglese viene trattato come frutto di una tradizione importante non solo differente, ma quasi opposta a quella francese<sup>130</sup>. Fogazzaro, nella sua conferenza sull'avvenire del romanzo in Italia, aveva così descritto la letteratura narrativa inglese:

In Inghilterra il romanzo ha radici salde e profonde negli scrittori del XVIII, i quali si rannodano agli scrittori presenti meglio dello Scott, grandemente ammirato e poco imitato.

Popolo pratico, operoso per eccellenza, che occupa nei negozj pubblici il poco tempo concessogli dai privati, prova necessariamente più intenso il bisogno del romanzo. (...) il libro più letto in Inghilterra dopo la Bibbia è il romanzo, né mai si apre la *season* senza che l'uno o l'altro degli scrittori più celebrati scenda in lizza. Il romanzo inglese sa di essere il libro delle famiglie; parla un linguaggio semplice e puritano, racconta i casi quasi sempre volgari del vicinato, ha gran cura dell'economia domestica, s'intenerisce nelle intime effusioni, e convien pur dirlo, la sua coscienza serena gli permette talvolta di sonnacchiare accanto al fuoco<sup>131</sup>.

In quest'ottica che vede la narrativa britannica come “libro delle famiglie”, l'autore britannico che viene più spesso citato all'interno delle rubriche letterarie e degli opuscoli o dei saggi che si occupano di romanzi, è Charles Dickens. Lo scrittore inglese non gode però presso i lettori italiani della stessa familiarità ispirata numerosi scrittori francesi. D'altra parte Dickens muore nel 1870 e quindi la presenza sua e delle sue opere all'interno delle riviste letterarie non ha un intento informativo o pubblicitario ma serve spesso a creare una contrapposizione o segnare una differenza, in antitesi per l'appunto con la produzione francese. Dickens con il suo *humour* e la scelta di temi meno scabrosi si allontana enormemente dalla deriva “realista” del romanzo francese; in occasione della sua morte Eugenio Camerini cura nella “Nuova Antologia” una sorte di necrologio, che recita:

“Qui Dickens e in generale i romanzieri inglesi del nostro secolo si dipartono da quegli analisti francesi, che studiano le passioni con entusiasmo e le descrivono quali si siano, e qualunque ne proceda l'effetto. Anzi se v'è un po' di perversione dal diritto sentire, più si affezionano: di che non è da negare che spesso ricercano le più sottile fibre dell'animo; ma dopo tutto quello strazio si resta con la bocca a mare e con quella incertezza espressa da dilemma di Guarini tra la dolcezza del peccare e la necessità

<sup>128</sup> GL, 10 settembre 1892, n. 37, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>129</sup> Parlando del romanzo di un'autrice britannica, Mrs Humfrey Ward, il “Fanfulla” ci tiene a sottolineare: “Vendute, in tre mesi, mezzo milione di copie! Non ho bisogno di aggiungere: ciò non accade in Italia” (FD, 31 agosto 1890, n. 35, *Letteratura inglese*).

<sup>130</sup> Sull'argomento vedere anche *Il mito anglosassone e la funzione Dickens* in N. Ruggiero, *La civiltà dei traduttori*, op. cit., pp. 69 e ss.

<sup>131</sup> A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, op. cit., p. 33.

del non peccare, tra l'antagonismo della natura e della legge. Non fu detto a torto che questa letteratura è malsana, e per quanto si predichi che non ritrae veramente l'ambiente in cui nasce, certo questo ambiente, poiché la tollera, non dev'essere molto puro"<sup>132</sup>.

Dickens quindi ricopre un ruolo paragonabile a quello di Balzac e di Dumas padre, romanzieri importanti e ampiamente conosciuti, ma parte di un'epoca passata, e che vengono talvolta rievocati e recuperati in chiave alternativa, come modelli di riferimento pre-realismo. Anche ad altri autori inglesi come George Eliot viene affidato questo ruolo di portabandiera di una diversa e meno problematica maniera d'interpretare il realismo. Il critico del "Fanfulla della Domenica", Nencioni, scrive all'interno di uno degli articoli più importanti della polemica sulla "letteratura pornografica": "a due o tre potenti romanzi di Emilio Zola, la cui voga e tutt'altro che in aumento, si possono opporre gli immortali romanzi naturalisti di George Eliot, la cui fama e la cui influenza crescono ogni giorno in Europa – romanzi perfetti, specchio sincero della vita, e immacolati d'ogni pornografia"<sup>133</sup>. Edoardo Scarfoglio, nella sua opera critica, *Il libro di Don Chisciotte*, dopo aver attaccato l'idea di romanzo sperimentale, esclama "Il romanzo sperimentale! E Carlo Dickens lo avete dunque dimenticato, o pigolatori spennacchiati e molesti?"<sup>134</sup>

Lo stesso talvolta accade anche per i romanzieri russi, portatori di una nuova tradizione, pur considerando – come detto precedentemente – che la voga del romanzo russo è di derivazione prettamente francese.

Un elemento interessante è la tendenza dei commentatori a riscontrare una somiglianza tra il romanzo inglese e quello italiano, caratterizzati entrambi secondo questa visione da un realismo temperato, scevro dalle asprezze che caratterizzano la tradizione francese e ancorati ad una propensione educativa e moralizzante. Per questo la rievocazione di Dickens è spesso collocata all'interno di recensioni e in particolar modo in associazione ai nomi di alcuni autori italiani come Salvatore Farina ed Enrico Castelnuovo, che sono i rappresentanti della letteratura familiare e a cui viene riconosciuto un uso dell'ironia non dissimile da quello dello scrittore inglese.

All'inizio della sua carriera Enrico Castelnuovo viene complimentato dal suo editore per il fatto perchè nelle sue creazioni: "Non si sente la copia dei romanzi francesi e inglesi, difetto che ancora persiste nei romanzi italiani. La commedia elettorale di Prebene è una fotografia degna di Dickens"<sup>135</sup>. *Due convinzioni*, romanzo del 1885, viene definito dal critico della "Nuova Antologia" scritto con "quell'arguto lepore di stil narrativo di cui sono maestri il Dickens e il Thackeray in Inghilterra, e fra noi solo il Manzoni"<sup>136</sup>. Non è una sola questione di

<sup>132</sup> NA, 1870, v. 14, p. 579, *Dickens*.

<sup>133</sup> FD, 18 agosto 1883, n. 33, poi ripubblicato in G. Chiarini, et alii, *Alla ricerca della verecondia*, Sommaruga, Roma, 1884, p. 96.

<sup>134</sup> E. Scarfoglio, *Il libro di don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1885, p. 64.

<sup>135</sup> IL, 7 gennaio 1877, n. 1, *Rivista letteraria*.

<sup>136</sup> NA, 1885, n. 39 p. 578, *Bollettino bibliografico*.



stile, come si specifica nel commento che nel 1888 accompagna la recensione di *Filippo Bussini juniore* nell' "Illustrazione italiana":

Il nuovo romanzo di Castelnuovo: delle memorie di Giurati dicevamo recentemente: oh! Se fosse scritto in francese, che furori! Del nuovo romanzo di Castelnuovo, possiamo dire: se fosse scritto in Inglese! Il veneto Castelnuovo e il sardo Farina sono due buoni seguaci della scuola di Dickens. Perciò i loro romanzi hanno successi tranquilli, ma durevoli; la critica italiana se ne occupa poco, perché non c'è materia a scandali e nemmeno a tesi, ma in compenso sono molto popolari all'estero, dove ogni cosa loro è ricercata e tradotta<sup>137</sup>

Anche per la "Nuova Antologia" il romanzo di Castelnuovo era frutto della "scuola buona dei veri naturalisti, quella dell'Eliot" e allo stesso modo sottolinea l'umorismo britannico che caratterizza l'opera<sup>138</sup>. Nel decennio successivo, lo *humour* inglese di Castelnuovo viene rilevato dal critico della "Nuova Antologia" nel 1893, in occasione della pubblicazione di due lunghi racconti raccolti sotto il titolo di *In Balia del vento*<sup>139</sup>. L' "Illustrazione italiana" l'anno precedente aveva sponsorizzato *Nella lotta* definendolo "il capolavoro del romanziere veneziano, così moderno e così naturale nelle sue concezioni che gli meritano il paragone con i migliori inglesi". Con la pubblicazione del romanzo *L'onorevole Paolo Leonforte*, lo scrittore veneziano viene descritto dall' "Illustrazione italiana" come colui che "prende a modello di Dickens, ma prometteva di camminar lontano sulla sua via"<sup>140</sup>. Generalmente tutti coloro che appartengono alla cosiddetta "tradizione manzoniana" seguono, secondo Dario Carraroli, non "le tesi esagerate di moltissimi romanzi francesi, né le astrattezze filosofiche della scuola tedesca, ma piuttosto l'andatura calma ed uguale del romanzo inglese"<sup>141</sup>

Per quanto riguarda invece gli autori contemporanei, l'attenzione che si riscontra nelle varie riviste è per lo più episodica e non assume mai una forma continuativa e fedele, come invece era consueto per un numero abbastanza elevato di autori francesi, la cui attività era "monitorata" con estrema vivacità. Nencioni cura una "Rassegna della letteratura inglese" all'interno della "Nuova Antologia" e parla talvolta di romanzi. Anche nel "Fanfulla della Domenica", ma con una frequenza rarefatta, si citano autori inglesi come William Black<sup>142</sup>, romanziere inglese abbastanza popolare, Humphrey Ward<sup>143</sup>, Olive Schreiner<sup>144</sup>, Anthony Trollope<sup>145</sup>. Negli anni Ottanta, con una frequenza molto irregolare, viene curata anche una *Corrispondenza da Londra* che si occupa per lo più di teatro. Come abbiamo visto in precedenza, nelle rare volte in cui i romanzi inglesi compaiono nella "Gazzetta letteraria", si fa

<sup>137</sup> IL, 8 luglio 1888, n. 29, *Nuovi romanzi*.

<sup>138</sup> NA, 1888, v. 18, pp. 164 e ss., *Bollettino bibliografico*.

<sup>139</sup> NA, 1893, v. 46, p. 581, *Bollettino bibliografico*.

<sup>140</sup> IL, 11 novembre 1894, n. 46, *Due nuovi romanzi*.

<sup>141</sup> D. Carraroli, *Considerazioni sul romanzo in Italia*, op. cit., p. 17.

<sup>142</sup> FD, 17 luglio 1881, n.29, *Un romanziere inglese*.

<sup>143</sup> FD, 31 agosto 1890, n. 35, *Letteratura inglese*.

<sup>144</sup> FD, 17 luglio 1892, n. 29, *Letteratura inglese*.

<sup>145</sup> FD, 2 dicembre 1883, n. 48. *Corrispondenza da Londra*.

riferimento alle traduzioni francesi. La letteratura americana è invece quasi del tutto inesistente, se non qualche riferimento a Mark Twain, come ne “La cultura” del 1884, che in realtà recensisce una monografia francese di Henry Gauthier Villars sull'autore americano<sup>146</sup>.

La narrativa inglese pur non avendo nemmeno lontanamente l'importanza quantitativa che tocca quella francese, ha un ruolo speciale, di definizione dei confini della narrativa. L'intera tradizione inglese viene annoverata ad un genere e si potrebbe dire ad un autore, ormai inattivo. Anche la narrativa inglese, per inserirsi all'interno del sistema letterario italiano, deve pagare lo scotto all'onnipresente romanzo francese.

In conclusione, come si diceva all'inizio considerare il campo letterario italiano senza mettere in giusto rilievo le varie tradizioni narrative estere e in particolare quella francese è distorsivo. Per gli scrittori italiani, il romanzo francese non è un prodotto estraneo alla loro prospettiva perché entra a far parte del panorama delle letture del loro pubblico – praticamente bilingue – con un'azione molto debole degli intermediari. Le recensioni mettono in luce come l'innovazione letteraria francese sia del tutto contingente e agisca contemporaneamente sul campo del romanzo francese come su quello italiano. Nel caso del romanzo tradotto, si tratta invece di opere che hanno il compito di dare riposta ad una domanda di mercato ancora in via di sviluppo (i nuovi lettori) ma evidentemente già troppo sufficientemente grande e diversificato per richiedere l'importazione di generi che non venivano praticati in Italia o che erano in via di sviluppo, fornendo quindi un modello inalienabile di narrativa<sup>147</sup>.

### **3. Noi e gli altri: lo sviluppo del romanzo nazionale**

Finora abbiamo visto come il romanzo straniero e soprattutto francese fosse presente all'interno dei cataloghi di alcuni editori, come venisse veicolato attraverso le riviste e i loro strumenti bibliografici e quale fosse il grado di “intimità” tra un autore straniero come Emile Zola e il pubblico dei lettori italiani. L'ampia diffusione della letteratura francese in Italia non ha in realtà niente di stupefacente, se paragonata a quello che avviene altrove in Europa. È riconosciuto dai contemporanei che lo stesso avviene anche in altri paesi, soprattutto in Spagna, dove stando a quello che scrive Nencioni nella *Rassegna della letteratura straniera* della “Nuova Antologia” del 1887, “come in Italia, le traduzioni, segnatamente dal francese, invadono molta parte del mercato letterario”<sup>148</sup>. Ugualmente si dice del Portogallo:

<sup>146</sup> LC, 15 giugno 1884, anno 3, v. 5, n. 11, *Recensioni*.

<sup>147</sup> Franco Moretti cita diversi casi che vedrebbero l'importazione di narrativa straniera l'unico metodo per creare una narrativa nazionale, uno su tutti il saggio di Robert Schwarz sull'importazione del romanzo in Brasile. Citando Schwarz scrive: “il romanzo esisteva in Brasile prima che esistessero dei romanzieri brasiliani; e così, alla loro comparsa, fu naturale che seguissero quei modelli europei che – bel bene e nel male – si erano ormai insediati all'interno delle nostre abitudini di lettura” (F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, op. cit., p. 194).

<sup>148</sup> NA, 1887, v. 7, p. 554, *Rassegna della letteratura straniera*. Che la situazione della “narrativa” spagnola fosse in parte paragonabile a quella italiana, lo conferma D. Sassoon che scrive “già nel Settecento i pochi romanzi che circolavano in Spagna (quelli che i censori riuscivano a trasformare in storie “moralì, adatte alle fanciulle”) erano tutti stranieri, in maggioranza francese (...) i pochi romanzi spagnoli pubblicati in quel periodo erano opera di nobili e aristocratici e, in genere, restavano completamente sconosciuti al grande pubblico. L'invettiva contro l'arretratezza culturale spagnola era ormai diventata un vero e proprio genere letterario” (D. Sassoon,

Noi ci lagniamo, e con grandissima ragione, che la letteratura italiana contemporanea abbia scarso carattere nazionale o più precisamente, sia rosa dalla mania d'imitare i saggi della francese o quelli che da più lontano ci arrivano ora tradotti, ora ridotti in francese. D'egual morbo è inquinata l'attuale letteratura lusitana, o forse in uno stadio più acuto. Dei sei volumi recentissimamente pubblicati che ho qui sul tavolino, offrono patenti i segni del male, cioè della predilezione incondizionata per tutto ciò che è straniero in genere e per tutto ciò che è francese in ispecie<sup>149</sup>.

Tutto questo non lasciava indifferenti i commentatori: la presenza del romanzo straniero è un dato di fatto apparentemente irreparabile ma comunque in grado di sollevare una serie di interrogativi dovuti al ruolo che si vuole affidare alla letteratura e alla narrativa in particolare sul finire del XIX secolo. All'interno delle riviste letterarie, dei periodici culturali e negli opuscoli e saggi che si occupano in maniera più o meno diretta di narrativa e di romanzo, si trovano infatti interconnessi due discorsi. Importiamo troppa narrativa straniera e principalmente francese, e lo sviluppo del romanzo nazionale, che dovrebbe dare lustro alla nuova Italia, procede a rilento. Sono due argomentazioni tra loro distinte, ma che si compensano e si costeggiano perché riguardano una questione centrale rispetto alla storia del romanzo italiano: la ricerca di un pubblico. L'assenza di una clientela che potesse sostenere economicamente la nascita di un romanzo nazionale s'intrecciava con il problema dell'aggiornamento culturale del nuovo stato, che non vuole e non può mancare l'obiettivo di avere una narrativa credibile, perché il romanzo è il genere della modernità.

Risulta quindi complicato discernere, all'interno delle polemiche che si susseguono nella carta stampata, un discorso concentrato sull'importazione della letteratura straniera e le sue conseguenze, e un altro, distinto, sulla nascita del romanzo nazionale. Secondo i commentatori dell'epoca, gli italiani prestano troppa attenzione al romanzo francese perché il romanzo italiano non li soddisfa, essendo ancora in una fase iniziale del suo sviluppo come genere indipendente, e il romanzo italiano rimane ancorato ad una fase iniziale e poco soddisfacente perché i lettori e le lettrici della penisola continuano, indefessamente, a scegliere la narrativa d'importazione piuttosto che fare una scelta patriottica.

Ma il costante dialogo che si innesca con le altre letterature ha anche un altro aspetto: essere tradotti e conosciuti all'estero assume, in un contesto come quello italiano, un peso simbolico notevole sia per la ristrettezza materiale che sembra condannare il campo del romanzo italiano e i suoi praticanti (stipendi bassi, tirature miserrime, poca considerazione, almeno nei confronti di altre situazioni, notorie per chiunque decide di occuparsi di narrativa perché costantemente monitorate e fondatrici di una indiscutibile percezione di ritardo rispetto alle altre realtà editoriali europee), sia per il destino generale del romanzo italiano e della letteratura italiana che sembrano, almeno a parere di alcuni scrittori, potersi "salvare" solo

*La cultura degli europei*, op. cit., p. 187).

<sup>149</sup> NA, 1897, v. 69, p. 536, *Rassegna della letteratura straniera*.

attraverso l'integrazione all'interno di una letteratura europea o meglio universale.

Quello che si può rilevare è che sia il dibattito sulla preferenza che gli italiani accordano normalmente alla narrativa straniera, sia quello sulle condizioni ritenute per lo più misere del romanzo italiano, attraversano in pieno i trent'anni su cui si concentra questa ricerca, avendo origini anteriori e continuando nei decenni successivi<sup>150</sup>.

Cercheremo quindi di trattare i due problemi parallelamente, concentrandoci prima sulla polemica generale sulla presenza della narrativa straniera, poi successivamente su quella che riguarda la mancanza di un romanzo italiano, e in seguito su una polemica molto più specifica sull'esistenza effettiva di una letteratura italiana, che mette in luce le varie posizioni che venivano assunte dagli scrittori e dai commentatori.

### **3.1. Troppi romanzi francesi in Italia**

Le stesse riviste che, come abbiamo esposto, riservano uno spazio preponderante alla letteratura francese sono le prime, talvolta, a stigmatizzarne la presenza eccessiva. Si può rilevare una tendenza a commentare negativamente la preferenza che i lettori accordano al romanzo francese o straniero, l'interesse generale che la stampa riserva alla narrativa non italiana e la tendenza degli scrittori ad ispirarsi a tutto ciò che viene d'oltralpe. Un atteggiamento che facilmente si può definire contraddittorio, come già Fogazzaro aveva rilevato nel suo discorso sull'avvenire del romanzo in Italia, nel 1872:

In Francia la vecchia furia nazionale ruppe i confini. Non ripeterò gli anatemi tante volte fulminati dagli Italiani contro il romanzo francese, sterili al paro di tutti gli anatemi. Lo si maledisse come il bevitore d'assenzio maledice alla sua passione tra un calice e l'altro. Sarebbe stato più degno tacersi, studiare le armi del nemico, apprendere la lui l'artificio incomparabile del raccontare. Cos non è utile né giusto colpire il romanzo francese con una sola sentenza. Vi sovrabbondano certo il falso, il volgare, il disonesto; ma anche recentemente accanto alle basse aberrazioni della scuola realista vi si crearono modelli imitabili di grazia, di finezza, di spirito, di energia in cui il sentimento morale va del paro coll'arte<sup>151</sup>.

In generale sarebbe troppo complesso e probabilmente poco esaustivo per gli scopi della ricerca dare conto di questa disseminata polemica che è completamente interiorizzata (quindi mai messa sotto esame) e che risulta un topos di tutti i discorsi sulla letteratura: è un contesto molto diverso rispetto alla querelle che avviene in Francia tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX che a tutti gli effetti legata all'idea di un'invasione congiunturale della letteratura straniera, legata al nome di alcuni autori specifici (Tolstoj, Ibsen, e poi Sienkiewicz, autore di *Quo vadis?*)<sup>152</sup>. La presenza dominante del romanzo francese nel mercato della narrativa italiana è fondamentalmente un dato di fatto di lunga data, come lo era la preminenza

<sup>150</sup> Cfr F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia 1903- 1943*, Firenze, Le Lettere, 2007.

<sup>151</sup> A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, op. cit., p. 30.

<sup>152</sup> B. Wilfert – Portal, *La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900*, "Histoire & Mesure", XXIII, 2, 2008, pp. 69-102.

culturale della Francia in quasi tutta Europa. La natura composita e in parte improvvisata delle riviste permette di non badare troppo all'omogeneità dei contenuti e accanto al ritratto celebrativo di un autore francese si può trovare una lunga requisitoria contro la letteratura francese stessa. Le riviste, se comparate tra di loro, hanno poi gradi diversi di permeabilità alla narrativa francese, come abbiamo in parte già visto, ma non necessariamente questa è inversamente proporzionale alle dimostrazioni d'intolleranza che si possono comunque rintracciare anche tra le pagine delle riviste più tacciabili di francofilia. Per esempio la "Gazzetta letteraria" sarà sin dall'inizio improntata su un programma editoriale che, pur dando spazio al romanzo francese in quasi tutte le sue rubriche e sezioni, dava allo stesso tempo molto peso alla costruzione di una letteratura prettamente nazionale e per cui sono numerosi – più numerosi che altrove – i moniti al rispetto della preminenza italiana in arte. Non si deve comunque, in nessun caso, immaginare un discorso organico, una presa di posizione frutto di una elaborazione collettiva del fenomeno, ne tanto meno si può rintracciare una corrente "pro – Francia", che si schieri apertamente a favore della produzione francese in nome della sua innata e riconosciuta superiorità e dell'utilità che può portare nel campo del romanzo italiano. Una delle poche eccezioni è "La Farfalla", rivista milanese che si faceva portavoce del verbo del verismo era se vogliamo meno propensa alla stigmatizzazione della produzione francese, ma in generale si può ricondurre l'atteggiamento dei suoi redattori ad una posizione di comodo che usava tutta una serie di simboli e di discorsi elaborati in Francia (la *Bohème* e la sua connotazioni, l'idea di Parigi come città dell'arte e della libertà) che pur avendo perso una parte del loro innegabile fascino, continuavano ad esercitare un attrattiva tra i lettori, specialmente milanesi, che erano stati abituati a questo genere di immagini da altre riviste come il "Gazzettino Rosa"<sup>153</sup>.

Dunque si sta parlando di una polemica dispersa e sfaccettata che si articola per ben più di trent'anni e che s'intreccia a necessità che non sono soltanto di dimensione letteraria. Si può comunque provare a dare conto di qualche elemento, per dipingere l'atmosfera generale che si poteva ritrovare nella stampa italiana quando la narrativa francese era oggetto di discussione.

Gli anatemi di cui parlava Fogazzaro nella sua conferenza sono talvolta molto violenti. La "Gazzetta letteraria" che nel 1877 pubblica una serie di articoli sulla situazione della letteratura italiana (opera probabilmente dell'allora direttore Bersezio), all'interno dei quali l'intimità tra romanzo straniero e pubblico è dipinta con i toni più nefasti:

Dall'un capo all'altro d'Italia nostra, per molti anni assistemmo – e tuttavia assistiamo – al diluvio incessante di romanzi d'ogni fatta i quali, festosamente ospitati da noi, formano il pasto succulento delle avidi menti.

<sup>153</sup> Il "Gazzettino rosa" è un quotidiano diretto dal garibaldino Achille Bizzoni (1841 – 1904) che grazie all'opera un gruppo di scrittori radicale e fondamentalmente internazionalista, tra cui si può contare Felice Cavallotti e il critico Felice Cameroni, viene pubblicato a Milano, con buon successo di pubblico e diversi guai con la questura, tra la fine degli anni sessanta e gli anni settanta.

La prepotente onda d'un'ibrida, straniera letteratura ha invaso il gabinetto della signorina, la verginale stanzetta della fanciulla, lo scrignetto del collegiale, ha trovato un adito nella tasca dell'uomo serio. S'è scatenata sul paese intero. La mente d'ognuno n'è allagata.

Per lunghi anni i prodotti della più scapigliata parte della letteratura francese irruperono sul nostro suolo, spandendo all'aria "dal pieno ventilabro" i semi della loro fantasia, che ben preso germogliarono in fecondo terreno.

L'anima del lettore italiano ne fu sconvolta. Le patrie storie narrate da robuste e squisite penne nostrali vennero poco meno che gettate nel cestellino dei rifiuti come roba vecchia e *fuori d'uso*. Nuovi palpiti fecero balzare i cuori. Proni al detto d'un grande patriota che proclama "l'Italia esser fatta ma rimanersi a fare gli italiani" ognuno si diede da... attendere che questo posto *si facesse...* alla scuola delle più sfrenate aberrazioni di fantasie straniere (...).

La vera vita sociale non era dunque ammessa e veduta e compresa che al di là della Alpi.

Fra quel popolo s'avvicendavano le passioni, non importa se d'umana o bestiale natura; quelle erano *vere* passioni – bisognava farle nostre. Non c'era più che una città nella quale *veramente* si vivesse: Parigi. Non c'erano *veri* e possenti scrittori che francesi non fossero. Non c'era che *un* libro degno di essere letto: il romanzo francese, *solo ed inimitabile*. In una parola, non v'era che *una* letteratura: la francese.

E coi *figurini* di Parigi ne piovvero le pagine infette che ammorbavano i nostri cuori.

Un adulterio a Parigi era un fatto altrettanto nobile quanto il pensiero dello scrittore nel rivelarlo; il *martirio* di quella donna era qualche cosa di sublime!... (...)

un suicidio a Parigi era un atto di sovrumano *eroismo*, grande fin ne' più minuti particolari. (...) uno scandalo nel *gran mondo* di Parigi era una leccornia appetitosissima, gustata avidamente dai scelti palati. (...)

Romanzi francesi in ogni casa, per ogni mano; giorno per giorno, romanzi francesi nelle appendici de' giornali italiani. Non era ammissibile che la mente dei nostri concittadini sapesse produrre alcun che d'*interessante*, e se uno osava presentarsi, o veniva superbamente respinto, o – meteora luminosa - retribuito con avara mercede<sup>154</sup>.

Come si può notare già da queste righe, la polemica sull'importazione della narrativa straniera ha un sostrato moraleggiante che si collega alla tendenza a considerare il romanzo francese uno strumento corruttore, a causa delle sue argomentazioni o delle sue spiccate caratteristiche realiste. Infatti il discorso contro i romanzi francesi è una declinazione del discorso contro il romanzo realista e anche del discorso, molto più generale e complesso, sulle funzioni della narrativa. Criticare il romanzo francese, è un po' come criticare il romanzo in generale. Sono spesso francesi i romanzi che vengono accusati di solleticare le passioni del pubblico e di dare sfogo ai bassi istinti: stiamo parlando di quello che nella "Nuova Antologia" viene definito il "sodalizio tra i lettore libertino e lo scrittore"<sup>155</sup> e di cui i narratori francesi sembrano essere i principali fautori.

Per capire quanto sia ancora nel discorso sulla letteratura questa polemica sull'importazione si può fare riferimento a tesi che risalgono al periodo pre-unitario. Nel piccolo opuscolo *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, pubblicato negli anni Cinquanta da Ruggero Bonghi e ristampato numerose volte nei decenni successivi (e quindi del tutto funzionale anche per il periodo che ci interessa), il futuro ministro dell'istruzione intendeva analizzare le ragioni della poca diffusione della letteratura in lingua italiana nella penisola. Nelle prime pagine del suo saggio rilevava infatti come in Italia, all'epoca ancora divisa in

<sup>154</sup> GL, 20 ottobre 1877, n. 42, *Il romanzo e il teatro in Italia*.

<sup>155</sup> NA, 1888, v. 15, p. 158, *Bollettino bibliografico*. Si tratta della recensione di *Storie Bizzarre* di Cesare Donati, in cui si legge: "anche di questa bruttura avemmo dalla nostra vicina d'Oltr'alpe l'esempio e l'impulso e purtroppo i contagio diede i suoi frutti".

diverse entità politiche:

I libri italiani hanno in Italia un molto minor numero di lettori che i francesi in Francia, i tedeschi in Germania, e gl'Inglese in Inghilterra. E i libri, intendo, di qualunque genere, gravi e leggieri sono letti meno: e meno in quale proporzione non lo so, né m'importa dire. E non è già che in Italia si legga assolutamente meno che altrove; si leggono meno i libri nostri, e a quel soprappiù di lettori a cui i libri nostri o non bastano o non piacciono, suppliscono quelle tre altre letterature<sup>156</sup>

che in ordine d'importanza sarebbero state la francese, la tedesca e la inglese. I libri italiani sono noiosi, è l'opinione generale, e Bonghi la riporta con tutta la sua schiettezza:

“Ci pare, con un libro francese o inglese, di trovarci più a casa e in compagnia d' amici che con un libro nostro. Almeno, questo è il sentimento della maggior parte de' lettori, e soprattutto delle lettrici. Di fatto alle donne, se non siano letterate e non facciano professione di erudite, ma leggano per gusto, un libro italiano, o non capita loro mai nello mani o casca lor subito, e non si può senza imprudenza proporgliene da leggere; giacché, prima di finire, ti ridanno il libro, e se sono in termini di confidenza, ti dicono che tu se' stato cagione di farle annoiare”<sup>157</sup>.

Nel 1881 nella rivista che lo stesso Bonghi aveva da poco fondato, *La cultura*, in uno dei numeri iniziali, il direttore analizza un romanzo di Enrico Castelnuovo nella rubrica *Letteratura italiana* e ribadisce lo stesso concetto espresso quasi trent'anni prima: “Gli scrittori di racconti o romanzi devono badare alle condizioni sociali del soggetto che inventano od ornano, o come direbbero i nostri padri, della lor favola. Se non fanno ciò, non si devono maravigliare, che appunto le persone che più leggono racconti o romanzi, le donne delle classi nobili o agiate, ne cerchino alla letteratura francese o inglese e mettano da parte quelli che la nostra offre loro”<sup>158</sup>.

Sono passativi più di vent'anni ma i presupposti sono gli stessi. Rispetto all'opuscolo originario di Bonghi la questione nei decenni successivi si concentra sul romanzo, genere moderno per antonomasia. Mentre Bonghi inizialmente parlava di letteratura in senso generico e citava diversi esempi, come Boccaccio, Machiavelli, Manzoni, Foscolo, Goldoni e Gioberti che ricoprono il ruolo classico del letterato, nel corso dei decenni è il genere del romanzo (e parallelamente quello del teatro) che diventano l'obiettivo del dibattito sulla presenza della letteratura straniera. E mentre Bonghi non mette in dubbio l'esistenza di una letteratura italiana, ma semplicemente ne critica le forme e le modalità (e infatti il suo

<sup>156</sup> R. Bonghi, *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia: lettere critiche di R. Bonghi a C. Bianchi*, con prefazione di L. Morandi; Napoli, D. Morano, 1884, p. 2. L'opuscolo viene ristampato con il sottotitolo: *Libro di lettura per ginnasii e licei*.

<sup>157</sup> *Ibidem*. Sulla lontananza degli scrittori italiani dalle necessità del popolo scriverà anche Antonio Gramsci che nei Quaderni del Carcere nota il successo dei libri stranieri. Tutto ciò significa che la *classe colta*, con la sua attività intellettuale, è staccata dal popolo – nazione, non perché il popolo – nazione non abbia dimostrato e non dimostri di interessarsi a questa attività in tutti sui i gradi, dai più infimi (romanzacci d'appendice) a più elevati, tanto è vero che ricerca i libri stranieri a proposito, ma perché l'elemento intellettuale indice è più straniero degli stranieri di fronte al popolo nazione” (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, op. cit., 2116-2217).

<sup>158</sup> LC, 15 novembre 1881, n. 2, *Letteratura italiana*.

opuscolo diventa un corso di retorica e un libro di lettura per i licei), negli anni Novanta la questione diventa proprio l'esistenza o meno di una letteratura definibile come italiana. E proprio l'assenza di un pubblico, interessato alla produzione del suo paese, che rende difficile l'affermazione di una letteratura e di un romanzo nazionali. Nel 1896, Ojetti pubblica un saggio intitolato *L'avvenire della letteratura in Italia*, di cui si parlerà più diffusamente nella parte finale di questo capitolo, e l'assenza del lettore è ancora messa al centro della questione:

il lettore non simpatizza con lo scrittore italiano più che con lo scrittore francese o inglese. Dalla ragazza bene educata che legge solo i libri di Miss Braddon ed di Mrs Craike perchè sa l'inglese, ma non sa quello che fanno le ragazze inglesi, - fino al giovane e colto socialista che preferisce il Bellamy, il Mackay o anche il Jean Richepin alla signora Ada Negri Garlanda le cui poesie sono state rinnegate da partito; dalla dama che legge Gyp o Lavedan o Hervieu aspettando ansiosa una visita, - fino al giovanetto che per atteggiarsi a scettico si compiace nell' *Assomoir* dello Zola o nell'*En Menage* dell'Huysmans; dal sociologo che legge Ibsen e Tolstoj - alla grassa e ingemmata macellaia romana che dietro al bancone di marmo legge sotto le mosche una dispensa di un romanzo di Dumas o di Montèpin: i libri dei letterati nostri per la maggior parte del pubblico rappresentano il superfluo<sup>159</sup>.

Ormai il pubblico non è più una massa indifferenziata e Ojetti ne è consapevole. Ci sono tanti pubblici dalle esigenze diverse. Anche Bonghi aveva però già intuito che una tipologia particolare di pubblico, le donne, avevano una responsabilità maggiore quando si trattava di fare scelte letterarie. Aveva infatti scritto:

Ora se ad una letteratura moderna rimangono estranee le donne, vuol dire che essa non ha vita. Non ridere, amico mio! è proprio così. La donna deve entrare in una letteratura più come direttrice che come operaia; allora, col suo criterio fino e giusto, con quella sua delicata spontaneità di sentire, con quella sua attitudine a scoprire le piaghe del cuore, con quella sua prontezza nell'avvertire le lacune o le parti risibili della natura d'un uomo, con quel suo uso di mondo, con quel suo bisogno di verità e schiettezza, con quel suo vivere nel presente, colla sua inclinazione a non contentarsi, secondo l' indole, se non o d'un pensiero ben circoscritto o d'un affetto infinito, e col potere, tutto suo di sancire col sorriso e colla grazia il giudizio che esprime, ha un'influenza potente ed utile nella letteratura d'un popolo moderno. Oltre di che per il suo posto nella famiglia e nella società è l'istrumento più adatto e più sicuro della diffusione della coltura, e per la natura delle sue occupazioni potrebbe fornire il maggior numero de' lettori d'un libro. Ora, come dicevo, le donne in Italia, le quali, credo, leggono meno delle Inglesi e delle Tedesche, ma forse quanto le Francesi, non leggono quasi punto libri italiani, e tutta la lor coltura e il lor giudizio è perso per noi. Abbiamo avuto, pur troppo, donne letterate, forse non meno degli altri; ma la donna, nella letteratura nostra, non ha esercitato quell'ufficio che t'accennavo e che ha esercitato, per esempio, nella francese, alla quale, forse, è stata appunto essa la cagione principale di quella nettezza, di quella precisione, di quell'urbanità, di quell'universalità, di quella finezza, di quella vita, di quella speditezza, di quella opportunità, di quella varietà, in somma di tutti quegli altri pregi nei quali è superiore alla nostra. I nostri libri, dunque, privati dalle altre letterature del più gran numero de' lettori, restano quasi circoscritti tra quelli che fanno professione di lettere, e che leggono per scrivere, a fine di esser letti da altri come loro. Cosa ne risulta? Non la devo dire ora: ma lo dirò, dopo che avremo chiarito di chi sia la colpa, se degli scrittori o dei lettori italiani, che la maggior parte di questi ultimi non ne voglia sapere nè punto né poco della maggior parte de'primi, e a' libri scritti nella propria lingua ne preferisca di scritti in qualunque altra<sup>160</sup>.

Nel 1881, Carlo Del Balzo riprende lo stesso argomento per una conferenza tenuta al circolo

<sup>159</sup> U. Ojetti, *L'avvenire della letteratura in Italia*, op. cit., p. 21.

<sup>160</sup> R. Bonghi, *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, op. cit., p. 3.



filologico di Napoli, intitolata *La vita e i libri a Parigi*. Le argomentazioni sono più o meno le stesse e l'autore della conferenza, dopo aver detto che scrivere era concepito come una moda e non come una missione spiega:

Ecco perché la maggioranza del pubblico non s'interessa al movimento letterario ed in poche case troviamo una stanza al Gabinetto di lettura, e la donna, che non ispira e non è ispirata dai nostri libri, e anche essa estranea al movimento intellettuale del nostro paese. (...) Manchiamo di quella gran maggioranza di donne colte, come siete voi, che avete la benevolenza di ascoltare la mia povera chiacchierata, le quali senza essere letterate, pur seguono con ansietà il movimento intellettuale del nostro paese e ne sono la forza.

Manchiamo di quelle donne, che, mentre amano di essere ammirate per la loro elegante profumata *toilette*, leggono tutte le nuove pubblicazioni letterarie; che vanno a messa, ma amano la patria e sanno trasfondere questo amore nel sangue dei loro figliuoli; le quali amano di sentire le ondulazioni di gran piuma bianca sul cappello all'ultima moda alla Richelieu o alla Duchesse d'Angouleme, e sanno leggervi una poesia e farvi comprendere, con la ondulazione di voce appassionata di donna, tutte le bellezze che ha saputo trasfondervi l'anima appassionata del poeta; le quali sanno ballare divinamente ed insieme sanno comprendere l'opera di un poeta o d'un artista e sanno incoraggiarlo con una stretta di mano, con un sorriso, con uno sguardo, che vale per un artista più che tutta la gloria del mondo, che spesso arriva troppo tardi, quasi a deridere le sue fatiche, i suoi dolori.

A Parigi noi ci troviamo in un ambiente totalmente diverso, la donna ispira i libri, sente ritrovare in essi la vita, li compra, li legge, li diffonde ed incoraggia così gli scrittori, i quali non hanno bisogno di picchiare all'uscio de' potenti per diventare tappeti di corte, ma trovano nella grande Parigi il loro Mecenate, che vivifica il loro cuore e accende la loro fantasia<sup>161</sup>.

Trattandosi di romanzo è abbastanza comune che la fascia di pubblico più interessato siano le donne, che sono ritenute le più grandi consumatrici di narrativa. Spesso nelle riviste si possono trovare accenni alle “simpatiche lettrici” e il loro interesse è considerato la cartina tornasole dello stato di salute della narrativa italiana. Così sembra dire Treves, che generalmente rappresenta l'ottimismo per le sorti del romanzo italiano; infatti annuncia, nella rubrica *Attraverso libri e giornali* che cura personalmente, che “la letteratura italiana comincia a diventare popolare in Italia. Chi l'avrebbe mai detto che una dama d'alto bordo leggerebbe un romanzo italiano?”<sup>162</sup>; alla fine degli anni Novanta, però, all'interno di una polemica che si occupa dell'esistenza effettiva di una letteratura italiana e che prende vita sul “Marzocco”, Giuseppe Barzelotti continua a rilevare che “le nostre signore che più leggono (...), leggono non altri, quasi, che libri francesi e inglesi”<sup>163</sup>.

Questo discorso sulle preferenze del pubblico, seppur frammentario e interiorizzato, è accompagnato dal tentativo di dare spiegazioni alle scelte che i lettori e le lettrici italiani compiono. Nella maggior parte dei casi si tende a vedere questa preminenza degli stranieri come una conseguenza naturale della loro superiorità sugli italiani, almeno nella capacità di farsi leggere. Per Bonghi il problema sono gli scrittori e il loro stile avulso, che vorrebbe correggere con il suo opuscolo. In continuità con queste considerazioni, i romanzi italiani sono

<sup>161</sup> C. Del Balzo, *La vita e i libri a Parigi: la prima prosa letteraria in Francia: conferenze fatte al Circolo Filologico di Napoli*, Napoli, A. Morano, 1882.

<sup>162</sup> IL, 17 gennaio 1875, n. 14-15, *Attraverso libri e giornali*.

<sup>163</sup> FD, 24 maggio 1896, n. 21, *Se in Italia ci sia ora una letteratura italiana*.

spesso tacciati di essere noiosi. Negli anni ottanta, nella rivista dell'editore Sommaruga, si ammette che *Stella* di Vivarelli Colonna non è un romanzo straordinario ma “non mi sono affatto annoiato. Or chi è che, nove volte su dieci, non s'annoi a leggere un romanzo italiano?”<sup>164</sup> Nel 1894 Amilcare Lauria, recensendo una raccolta di novelle di Ugo Fleres, che accusa di essere stato frettoloso, scrive:

“Ecco: il nostro pubblico di lettori che pei tempi che corrono si sottopone ad un certo sacrificio nello spendere venti o più soldi ad un libro, compra il primo, compra il secondo, si annoia sbadiglia, ed un bel giorno, senza darsi la pena di spiegarsi perché i libri italiani non lo divertano, domanda il catalogo Charpentier, Hachette, Lemmer ed altro, in libreria ed abbandona per sempre la letteratura amena del suo paese... perché Dio mio, perché è tutt'altro che *amena*”.<sup>165</sup>

Gli italiani non sono solo noiosi, ma sono soprattutto poco innovativi. Lorenzo Stecchetti, pseudonimo del poeta Olindo Guerrini, considerato il portavoce della scuola naturalista italiana, nel saggio introduttivo ai suoi versi (*Nova Polemica*), attacca coloro che avevano accusato di immoralità, antipatriottismo e ateismo la sua fortunata raccolta poetica *Postuma*, e tenta di mostrare come il *verismo* sia in realtà un passo avanti rispetto alla tipica routine della produzione letteraria italiana e quindi una delle poche speranze per uscire dall'impasse. Gli autori italiani si ostinavano a scrivere “tragedie, romanzi storici ed inni sacri” e i lettori erano entusiasti di Paul de Kock, mentre i libri italiani non si vendevano<sup>166</sup>.

In altri casi si ritiene che dietro l'atteggiamento del lettore italiano ci sia una sorta di malafede, o un'inconsapevole sottomissione alla moda imposta dall'esterno. Capuana affronta il problema nel 1892, nella raccolta critica *Libri e teatro*, cercando le cause del “continuo declino” che, secondo la sua visione, aveva colpito le lettere del suo paese a partire dal 1883: “tra un romanzo francese e uno italiano, la scelta non può essere dubbia; tra una commedia francese e una italiana, non si esita neppure”<sup>167</sup>. Capuana divide la colpa della situazione tra i lettori che non comprano e non investono, e gli editori della penisola che “non ci danno libri, ma volumi di carta con qua e là qualche rigo di stampa”, mentre si può acquistare “per tre lire e cinquanta un volume francese di quattrocento pagine fitte”<sup>168</sup>.

Nella sua opera critica successiva *Gli ismi contemporanei*, in cui analizza la letteratura italiana dopo il 1896, lo stesso Capuana inscena un dialogo tra due amici. Il primo propone di fare un esperimento con chi, come il suo interlocutore, “tra i due mali di spendere tre lire e cinquanta centesimi per un libro italiano e uno francese” sceglie “giudiziosamente il minore e compr(a) il libro francese” :

<sup>164</sup> CB, 1 luglio 1883, n. 2, *Ciò che si stampa*.

<sup>165</sup> FD, 11 novembre 1894, n. 45, *Varia*.

<sup>166</sup> L. Stecchetti, *Polemica: versi*, Bologna, Zanichelli, 1878.

<sup>167</sup> L. Capuana, *Libri e teatro*, op. cit., p. VIII.

<sup>168</sup> Ivi, p. XII.

Prendere, zitto zitto, tre, quattro romanzi italiani inediti, tre, quattro volumi di novelle inedite anch'esse, farli tradurre bene in francese, mutando i nomi delle persone e dei paesi (...) e darli a pubblicare al Levy, allo Charpentier, al Lemerre. Poi, stampato sui giornali quotidiani francesi (a tanto la linea): vient de paraître l'interessantissimo romanzo ecc. ecc. - giacchè, tu lo sai, colà sbocciano a questo modo, sui giornali politici, due, tre capolavori ogni giorno – il gioco sarebbe fatto. Aboccherete tutti”<sup>169</sup>.

Per Capuana la preferenza accordata al romanzo francese è un'abitudine non più giustificata dalla sua effettiva qualità. In ogni caso non si può dire che sia solo il lettore comune, ossia colui che compra il romanzo, ad aver una predilezione naturale per ciò che viene prodotto oltralpe.

Per esempio Ferdinando Martini, direttore del “Fanfulla della domenica” e della “Domenica letteraria”. verrà accusato da Pompeo Molmenti,, di essere eccessivamente francofilo: commentando il volume *Fra un sigaro e l'altro*, che era una raccolta di saggi e articoli, Molmenti scrive:

di veramente italiano non c'è che la lingua purissima e l'arguzia schietta e natia. Il volume comprende gli avvenimenti di quattro anni dal 1872 al 1876, ma fra il nostro ben promettente risveglio letterario, non si accenna che ad un solo libro italiano, ad un romanzo di Verga. E invece con quale profonda conoscenza dei costumi, con quale giustezza di osservazioni si parla di Gautier, della Bohème, di Paul de Kock, di Sèjour, della Desclée<sup>170</sup>.

Anche Treves, pur apprezzando l'idea di raccogliere in volume quello che prima era pubblicato nella stampa periodica, e augurando all'autore di potersi dedicare prima o poi alla stesura di un romanzo, conclude:

Se noi pigliamo un libro di Fervacques o di Droz o di tutta quella falange di scrittori che raccolgono fin le più leggiere cose lanciate nel *Figaro* o nella *Vie Parisienne*, siamo certi di trovarsi una quantità di particolari nuovi, curiosi, ed anche significanti, su tutto ciò ch'è francese, uomini di Stato, scrittori, artisti, attori, ballerine, sempre francesi.

Uno straniero che sappia che uno dei più brillanti scrittori del *Figaro* italiano ha raccolto i suoi articoli, ne va in trappa per conoscere un po' della nostra vita sociale, e dei nostri uomini e donne che sono sul candelieri. Ebbene questo straniero resterà sbalordito di trovarvi degli studj speciali... su Gauthier, sulla Bohème francese, su Paul de Kock, su Sèjour, sulla Désclée! Nel giro di quattro anni che il volume comprende, pare sia uscito un solo libro in Italia, *l'Eva* di Verga, e non sia morto che un uomo di qualche grido, Fabio Uccelli.

Non ne faccio una colpa al Martini, perchè è una disgrazia generale degli scrittori italiani che vivono poco nel mondo; perfino coloro che paiono i più socievoli, i più *rèpandus*, vivono nel loro studio, attingon tutto dai libri... e il più spesso dai libri francesi<sup>171</sup>.

Bisogna ricordare – e lo vedremo meglio più avanti - che generalmente l'atteggiamento della rivista di Treves si discosta da quello delle altre perché essendo legato a doppio filo con la casa editrice italiana per eccellenza, non vedeva di buon occhio l'eccessiva attenzione che la stampa prestava alla produzione francese e non a quella italiana (che poi era la sua).

<sup>169</sup> L. Capuana, *Gli ismi contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria e artistica*, Catania, Giannotta, 1898, p. 2.

<sup>170</sup> P. Molmenti, *Nuove impressioni letterarie*, Torino, Camilla e Bertolero, 1879, p. 201.

<sup>171</sup> IL, 26 dicembre 1875, n. 9, *Note letterarie*.

La “tirannia assoluta dell'ultimo figurino di Parigi”<sup>172</sup> di Parigi, la “misteriosa dominazione intellettuale” e la “servitù attiva che la Francia esercita su di noi”<sup>173</sup>, “l'immoderata e pecorina imitazione francese”<sup>174</sup> sono considerate molto più colpevoli quando a subirle (o a praticarle) sono gli stessi romanzieri. È ampiamente riconosciuto che spesso gli scrittori di narrativa prendessero spunto dalla produzione francese: anche in questo frangente però l'atteggiamento della stampa oscilla tra una bonaria accettazione dell'inevitabile e soprassalti di orgoglio nazionalista, senza che ci sia una specifica presa di posizione.

Non sono risparmiati da questa accusa i migliori: Matilde Serao, per esempio, beniamina di pubblico e critica, si vede accusa da Enrico Nencioni, critico del “Fanfulla” di aver concepito e animato personaggi parigini nonostante l'ambientazione partenopea del romanzo: “i caratteri dei suoi personaggi napoletani non hanno la fisionomia caratteristica dell'aristocrazia napoletana: sono francesi, visti attraverso romanzi francesi. Lalla è tipo artificialmente parigino, Beatrice tipo sandiano nella prima parte, diventa poi, con passaggio, troppo violento, una specie di Henriette nel *Lys dans la Vallée* di Balzac”. Così Nencioni si sente di poter “dire senza calunnia e senza esagerazione, che noi abbiamo in Italia una colonia del romanzo francese”<sup>175</sup>. Prima di chiudere l'articolo, si riserva, come spesso è abitudine per il critico italiano di dare alla scrittrice una raccomandazione personale:

Non voglio posare la penna senza dare un ultimo consiglio all'autrice di *Cuore infermo*. Metta da parte, per un anno almeno, tutti i romanzi francesi contemporanei: il Flaubert, lo Zola, il Goncourt, il Daudet. Per un anno almeno, non riapra neppure il Balzac. Legga i più puri ed efficaci scrittori italiani – e di romanzo legga, per un anno, soltanto gli inglesi: il Dickens, il Thackeray, George Eliot, Nataniele Hawthorne.

Nencioni aveva espresso lo stesso rammarico qualche mese prima, commentando *Un mariage d'amour di Halevy*: “Ci siamo troppo avvezzi a storpiare i tipi del popolo italiano attraverso la lente del romanzo francese, e i nostri personaggi sono generalmente die Parigini che parlano italiano”<sup>176</sup>. Eppure l'articolo che segue quest'accorato consiglio a Matilde Serao è *Corrispondenze letterarie (da Parigi)* in cui si dà notizia dell'apertura stagione del teatro dell'Odéon.

Qualche anno dopo, nella “Domenica Letteraria”, P. S. Eudonimo, recensendo *Un dramma aristocratico* di Gabardo Gabardi, scrive qualcosa di molto simile:

Questo *Dramma aristocratico* non somiglia punto per le intenzioni stesse dell'autore, ai romanzi del Barrili e della Serao dei quali è parlato negli ultimi numeri della *Letteraria* e che, per molta parte, benchè in maniera diversa, rappresentano le tendenze e i tentativi della giovane letteratura

<sup>172</sup> GL, 26 dicembre 1896, n. 52, *Per l'aristocrazia dell'arte*.

<sup>173</sup> GL, 4 marzo 1899, n. 9, *Francofilismo letterario*.

<sup>174</sup> DL, 6 giugno 1883, n. 22, *Romanzi e racconti*.

<sup>175</sup> FD, 16 ottobre 1881, n. 42, *Cuore infermo*.

<sup>176</sup> FD, 28 agosto 1881, n. 35, *Un mariage d'amour*.

narrativa fra noi: quasi tutta, infatti, essa consente alle ultime trasformazioni del romanzo francese, e, anche dove più felicemente da a vedere l'intenzione di serbarsi italiana, fra le maglie dello stile casalingo ed elegante, rivela l'orditura, nel congegno della parti, la maniera dello Zola, del Daudet, del Flaubert, il procedimento insomma, degli esemplari parigini degli ultimi anni<sup>177</sup>.

Lo stesso critico, pur lodando l'originalità dell'autore che aveva tentato "un genere che pur tuttavia fiorisce glorioso in Francia, ma che ha rari e poco felici cultori in Italia (...) che con frase né corta né esatta si suole chiamare d'effetto, ed in realtà si serve quasi unicamente alle appendici dei giornali", gli dà un consiglio, in chiusura d'articolo: "legga e studi molto il Flaubert e lo Zola".

Altre accuse che vengono continuamente rivolte agli scrittori italiani vertono sulla lingua. È un discorso complesso, che si affronterà più avanti: qui basta anticipare che, data la condizione della lingua italiana che per la maggior parte degli scrittori è una lingua appresa e non la lingua materna, scivolare nei francesismi è una delle tentazioni più difficilmente evitabili. D'altra parte il maggior numero dei rilievi fatti dai critici agli scrittori sono di natura linguistica, soprattutto per quanto riguarda il "Fanfulla della Domenica" e la "Nuova Antologia", che prestano un'attenzione costante alla forma grammaticale e sintattica della narrativa italiana e quindi alle influenze della prosa francese. Un esempio tra i molti possibili: Il "Fanfulla della domenica" pur consigliando ai lettori *Castigo* di Neera, raccomanda loro: "non ci vadano in cerca di eleganza di lingua e di stile! Vogliono fare un esercizio utile a loro e al loro libro? Se lo traducano mentalmente in francese: per quanto nemmeno allora riusciranno ad ingollare quella *zolla di zucchero* (pag. 187) che il vescovo offre alla bambina"<sup>178</sup>.

Il discorso sull'abuso di francesismi arriva a negare l'esistenza di una reale lingua italiana scritta. Nel suo saggio *Contro il romanzo sperimentale*, pubblicato nel 1886, Augusto Lenzoni definisce così il problema:

<sup>177</sup> DL, 24 giugno 1883, n. 25, *Romanzi e racconti*.

<sup>178</sup> FD, 03 luglio 1881 n. 27, *Libri nuovi*. Sull'esistenza di una lingua ibrida tra francese e italiano ci sono altri accenni, per esempio nel caso di *Là là là* di Folchetto: "l'autore vive a Parigi, ed ha in Francia numerosi conoscenti ed amici: s'intende dunque che egli abbia scritto con tali forme e parole che anche i Francesi potessero intenderlo senza bisogno di traduzione" (FD, 6 febbraio 1881, n. 6, *Libri nuovi*). In generale l'atteggiamento delle riviste nei confronti dell'utilizzo di parole francesi o di francesismi è ostentatamente contrario: nel 1894, Luciano von Inghenheim, in arte Luciano Zuccoli, pubblica *Il designato*: il critico della "Nuova Antologia" lo invita a liberarsi "dell'idolatria della letteratura parigina". I rilievi sono, anche in questo caso, principalmente linguistici: "C'è bisogno di dire che vi si sente troppo la lettura francese? Ormai questo vizio è così radicato e propagato, che ne caso dello Zuccoli non ci avremmo posto mente, essendo egli dei meno cariati; ma è pure vero che, anche in questo romanzo, tratto tratto qualche frase, qualche espressione ci fa stupire" (NA, 1894, v. 53, p. 365, *Bollettino bibliografico*). *Una lingua lorda di francesismi è quella di Giovanni Verga per Pompeo Molmenti* (P. Molmenti, *Impressioni letterarie*, Milano, Batezzati, 1875, p. 144) e anche Capuana ne fa uso nella prima versione di Giacinta (*IL*, 29 giugno 1879, n. 26, *Note letterarie*). Altri esempi di deprecazione di una sintassi italo francese o di un uso troppo sciolto di vocaboli francesi si trovano in NA, 1889, v. 21, p. 348, *Bollettino bibliografico a proposito di Nino di Rosag e del suo romanzo Anna Bristol*, in NA, 1896 v. 61, p. 384, *Bollettino bibliografico*, a proposito di Marco Delinas di Fulvia (la cui lingua è una traduzione cella dal francese), in LC, 16 giugno 1896, n. 4, *Notizie per Rugiade e Grandini*, un libro per le giovinette di Gabardo Gabardi.

“Disse bene or non è molto un arguto giornalista che oramai la nostra lingua non ha altro d'italiano che l'accento e la desinenza delle parole, ed io aggiungo questo: che, se bene nella maggior parte delle scritture moderne si noti una tal qual disinvoltura e una discreta copia di parole, pur tuttavia l'atteggiamento, l'armonia e la statica del periodo non sono statica, armonia e atteggiamento italiano; non sono l'atteggiamento, armonia e statica francesi<sup>179</sup>.”

Lo stesso anno esce un altro opuscolo dalle stesse intenzioni antiveriste, *Saggio critico sul romanzo sperimentale*, pubblicato da F. De Stefano, in cui si legge:

Se volete una prova evidentissima di ciò, date una scorsa ai romanzi di genere intimo pubblicati in Italia nell'ultimo ventennio: ebbene, tranne delle eccezioni che si possono contare sulle dita non trovate in quei romanzi né la vita del nostro popolo né della borghesia; i personaggi, messi in scena, non hanno nulla dei nostri costumi e del nostro carattere nazionale: quelle figurine sono accattate d'oltr'alpi. E il romanziere per dar loro un'aria d'italianità le ha rimpolpate e raffazzonate alla meglio, le ha rivestite cogli abiti della moda nostra, per darci poi ad intendere che il mostriciattolo partorito della sua mente rispecchia con esattezza la nostra vita intima<sup>180</sup>.

È evidente da questa veloce panoramica che non esiste una linea comune sul problema dell'importazione di romanzi stranieri: i lettori e le lettrici li preferiscono, i critici talvolta si soffermano troppo su di loro e trascurano la produzione nazionale, gli scrittori italiani non possono fare a meno di avere riferimenti stranieri quando mettono nero su bianco le loro idee, ma a parte questa presa di coscienza ripetuta e collettiva non esistono praticamente recriminazioni dalle conseguenze pratiche; non si sono trovate credibili proposte che avessero come scopo quello di impedire o di limitare l'importazione del romanzo straniero, se non qualche *boutade* come quella che si trova a proposito di *Crepuscolo d'anime* di Gustavo Balsamo Crivelli, un autore e un romanzo del 1892 che mostrano una tale riverenza nei confronti della “letteratura alla moda”, che il recensore si augura la promulgazione di una “legge doganale atta ad impedirne l'eccessiva importazione d'oltralpi”<sup>181</sup>. Ma è un episodio isolato. È altrettanto difficile trovare riferimenti puntuali all'idea che l'eccessiva presenza della narrativa straniera possa avere delle conseguenze economiche, se non in rari casi, e di solito in riferimento alla narrativa definita d'appendice. Per il resto sembra un problema di difesa dell'identità e del prestigio letterario del paese, anche se sia il concetto d'identità sia quello di prestigio hanno contorni fluidi e non di rado contraddittori.

Nel sistema letterario italiano, da una costante attenzione a quello che viene fatto, detto e scritto a Parigi da parte di lettori, critici e scrittori si somma una marcata tendenza a considerare negativamente quest'atteggiamento esterofilo. Questa duplice tendenza apporta un effetto se vogliamo paradossale: costretto a confrontarsi con una concorrenza europea, il romanziere italiano deve trovare un modo per essere essenzialmente italiano che però non lo obblighi nei confini estremamente ristretti che l'Italia sembra offrire a chiunque del romanzo voglia fare una carriera.

<sup>179</sup> A. Lenzoni, *Contro il romanzo sperimentale*, Verona, Munster, 1886, p. 36.

<sup>180</sup> F. De Stefano, *Saggio critico sul romanzo sperimentale*, Siracusa, Tipografia del Tamburo, 1886, p. 16.

<sup>181</sup> NA, 1895, v. 55, p. 188 *Bollettino bibliografico*.

### 3.2. Romanzi italiani in francese

Parlando di letteratura e di romanzo nazionale, è interessante e opportuno chiedersi cosa sia ritenuto nazionale alla fine del XIX secolo. Da un lato il pubblico ha delle capacità linguistiche tali da allargare le scelte sulle possibili letture; dall'altro gli intermediari tra scrittori e lettori hanno una nota preferenza per i rodati prodotti del vicino. A complicare il quadro si aggiunge il fatto che essendo il francese la lingua veicolare per eccellenza c'è un ristretto ma significativo numero di autori italiani che decidono di scrivere in francese<sup>182</sup>. Nella banca dati risultano solo sei autori che scrivono sia in italiano che in francese (di cui tre uomini e tre donne, e tre nati all'estero o di origine non solo italiana), ma altri non sono stati censiti in quanto autori solo di romanzi pubblicati in francese. Al di là dei numeri, quello che si può notare è l'atteggiamento accondiscendente della stampa letteraria verso questo fenomeno, che mette in evidenza come l'idea di "cultura nazionale" contrapposta ad opere che possono essere identificate come straniere.

Luigi Gualdo, per esempio scrittore di origine milanese che passa una parte considerevole della sua vita a Parigi, scrive nelle due lingue. *Un mariage excentrique* viene pubblicato prima in francese da Lemerre e in seguito in italiano con lo stesso titolo tradotto: il critico della "Nuova Antologia" fa quindi notare che "è ovvio dunque che non solo il linguaggio, ma anche il modo di concepire abbia scarsa italianità, più scarsa a dir il vero del consueto, ma per compenso, meno stentatamente mascherata di quel che d'ordinario non voglia essere"<sup>183</sup>. Anche per gli altri romanzi scritti da Gualdo viene rilevata da vari critici l'osmosi tra le due lingue: *Decadenza*, romanzo che viene scritto e pubblicato da Treves e che non conosce una versione francese, viene recensito dalla "Rassegna Nazionale"; Vico D'Ariseo, autore del pezzo, scrive che si potrebbe desiderare "una maggiore purezza di lingua, poiché non sempre chi legge giunge a dimenticare che l'autore ha colto altri allori con due romanzi *Une ressemblance* e un *Mariage excentrique* scritti in francese"<sup>184</sup>. Se ne "La cultura" viene rilevata la facilità con cui maneggia la lingua e l'uso di forme antichizzate, la "Gazzetta letteraria" mette il luce che "il

<sup>182</sup> A. C. Faitrop – Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, op. cit., p. 379, da una prima panoramica generale del fenomeno: "oltre l'esempio ben noto del milanese Luigi Gualdo pubblicano in Francia e in francese Emanuele Navarro della Miraglia *Ces messieurs et ces dames*, nel 1874, Teresa Leopardi le *Note biographiques sur Leopardi et sa famille*, nel 1881, Luciano di Roccagiovine, *Lise*, nel 1887, Gualtieri Petrucci, *Mes rêves*, nel 1889. L'erudito Angelo de Gubernatis pubblica in francese ma a Firenze *La France* e il *Dictionnaire des écrivains du jour*, nel 1891, *La Serbie et le Serbes* nel 1897, la "Revue internationale" dal 1883 al 1891. In *Sonatine bizzarre*, nel 1889, Fogazzaro include un capitolo in Francese. A questi vengono ad aggiungersi gli scrittori che vivono tra Francia e Italia, e pubblicano a Parigi, come Augusto Fantoni con il nome di F. Anthony, Dora Melegari con lo pseudonimo Forsan, la contessa Castellana Acquaviva, Georges Régnal e Ernesta Stern". In un romanzo degli anni novanta, Luciano Von Ingenheim o Zuccoli, fa del suo protagonista uno scrittore che aveva "un'ammirazione esagerata per tutto quanto veniva da Parigi", cosa che "lo costringeva a scrivere in francese: egli conosceva questa lingua forse meglio della propria" (L. Von Ingenheim, *Il designato: romanzo*, Milano, Omodei Zorini, 1894, p. 99)

<sup>183</sup> NA, 1894, n. 52, p. 556, *Bollettino bibliografico*.

<sup>184</sup> RN, 1892, v. 68, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*.

romanzo è scritto come si scriverebbe un trattato od una dissertazione”<sup>185</sup>.

Nessuno comunque si stupisce se Gualdo utilizza il francese per pubblicare un romanzo, dopo aver scritto in italiano: nella “Rassegna settimanale”, dove si recensisce il romanzo stampato da Lemerre nel 1879, si mette in luce la particolarità della sua scelta ma allo stesso tempo ci si guarda bene dal fare all'autore “l'accusa esagerata di leso patriottismo”: il recensore ci tiene a specificare che “per noi tutto ciò è indifferente” perché intendono giudicare il romanzo come opera d'arte e la lingua prescelta è un fattore secondario<sup>186</sup>. L'altro romanzo che Gualdo scrive in francese, *Une ressemblance*, viene recensito dal “Corriere di Milano” e l'autore dell'articolo spiega così la scelta del romanziere: “come accade a molti italiani, egli ha letto assai più libri francesi che italiani, e così la lingua francese gli è diventata familiarissima, più familiare forse dell'Italiano che in Italia fuori dalla Toscana da nessuno si parla e da pochi si scrive”. Successivamente, l'articolista del “Corriere” consiglia a Gualdo di tornare all'italiano, ma per una ragione precisa: in Francia c'è troppa concorrenza, difficile trovare spazio<sup>187</sup>.

Anche se la sua scelta sembra appoggiare su questioni note a tutte gli italiani, sicuramente nel caso di Gualdo ci sono delle attenuanti particolari: “scrittore – ponte” che compie continua opera di mediazione tra la cultura italiana e quella francese (fa conoscere Verga in Francia e viaggia con Bourget in Italia), è un autore che monopolizza l'attenzione più per lo stile di vita che per le sue opere. Nelle *Scorse letterarie* dell' “Illustrazione italiana”, nell'ottobre 1892, viene descritto così:

“Elegantissimo, scollato come una signorina, gira per Milano, a passi lenti, misurati, con un lieve dondolio, che ricorda quello di certi naviganti di lungo corso avvezzi ai rollii marini. Il suo abbigliamento non è sempre quello che la moda impone: il Gualdo adotta una moda tutta propria come Sarah Barnhardt, poiché gli piace la stravaganza, l'eccentricità; ma questa dev'essere elegante; se no, no. È sempre celibe, impenitente celibe, ma per eccentricità celebrerebbe il *Mariage excentrique*, che ha scritto. Com'è azzurro quel tuo romanzo! Gli abbiamo detto una sera, nell'atrio del teatro alla Scala. - Sì, ma adesso sto scrivendone uno osceno, - ci rispose. E non è vero. E perché scrivi in francese? - perché non voglio commettere dei francesismi, soggiunse; - e difatti era stato accusato di scrivere un italiano infranciosato”<sup>188</sup>.

Le motivazioni che lo spingono a scrivere in francese possono essere ricollegate alla sua educazione cosmopolita, che lo porta a frequentare e promuovere nel mondo letterario italiano colleghi come Henry James. In realtà non è un esempio unico: anche altri autori di origine italiana pubblicano in francese, e per loro sembra non valere il giudizio che colpisce chi scrive in italiano rifacendosi a modelli francesi. La “Rassegna Nazionale” inaugura una recensione che si occupa di due autori italiani che pubblicano in francese così: “è una ragione di legittimo

<sup>185</sup> GL, 18 giugno 1892, n. 25, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>186</sup> RS, 22 giugno 1879, v. 3, *Bibliografia: letteratura e storia*.

<sup>187</sup> G. Farinelli (a cura di), *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, op. cit., p.177.

<sup>188</sup> IL, 20 ottobre 1892, n. 43, *Scorse letterarie*.



orgoglio per noi il poter annunziare che sono venuti recentemente in luce due notevoli romanzi scritti in francese. Domandar loro perché hanno preferito una lingua straniera alla lingua nazionale, ci parrebbe inutile e irragionevole. Essi avranno certo avuto le loro buone ragioni per ciò, e noi siamo ben contenti di trovare in questo un pregio che può dirsi una tradizione italiana”.

E a proposito della tradizione di cui fa menzione il recensore specifica: “Nel secolo passato Voltaire diceva dei dialoghi francesi dello elegante e dotto Abate Galiani sul commercio dei grani: “che Platone e Molière sembravamo essersi dati la mano nel comporre quest'opera”; e ai giorni nostri il Ruffini meritò un posto onorevole nella letteratura inglese. E tacciamo molti altri nomi, perchè noti a tutti i cultori delle lettere”<sup>189</sup>.

Anche la “Rivista europea” aveva dedicato nel 1874 una lunga dissertazione di G. Arnaud sui prosatori italiani in altre lingue, in cui si designava “il primato degli Italiani nel campo della letteratura francese (...) in confronto dei Tedeschi, degl'Inglese, dei Russi e dei Polacchi”<sup>190</sup>. Il che sta a significare che se un italiano si prodiga a far conoscere la sua abilità di romanziere attraverso lo strumento di un'altra lingua è pur sempre più apprezzabile di uno che pur rimanendo fedele alla lingua italiana, trae ispirazione dalla produzione d'oltr'alpe.

I due autori citati dalla “Rassegna Nazionale”, Forsan e Antony, si ritrovano anche all'interno di altre riviste: F. Antony, al secolo Augusto Fantoni, che pubblica *Jean de Courteil*, nel “Fanfulla della domenica” viene ricordato come:

“Un italiano, anzi un toscano e per soprappiù di Firenze, il conte Augusto Fantoni, bisnipote di quel Labindo che ha lasciato traccia non ingloriosa nella storia poetica della sua patria. Alla domanda che molti faranno, perchè mai il romanzo sia scritto in francese e venga dato in pascolo alla curiosità di un editore francese, il Calmann Lévy, sarebbe ozioso rispondere. Chi sa? Le geniali attitudini dell'autore che ha vissuto molti anni all'estero, e una certa inclinazione gioconda del suo spirito e dei suoi studi verso la patria acclamata del romanzo moderno e della commedia moderna, sono forse le principali ragioni del fatto. Forse anche nell'animo suo ha avuto influenza il pregiudizio che la nostra lingua, più così ricca e melodica, e pieghevole ad esprimere i più ostili e riposti sentimenti dell'animo, mal si preste al familiare racconto e a descrivere lo svolgersi d'una passione o senza irrigidirsi nell'accademico”<sup>191</sup>.

Anche l' “Illustrazione italiana” commenta l'apparizione del romanzo di Fantoni in termini relativamente positivi: se è vero che Raffaello Barbiera, autore dell'articolo, gli augura in chiusura “una più robusta concezione e un romanzo... italiano”, all'inizio dell'intervento sul romanzo in questione scrive:

Non sono pochi gli Italiani che scrivono bene il francese. Nel secolo scorso, coll'invasione delle opere de' pensatoi della Francia, si diffuse fra noi la smania non solo di parlare quella lingua, ma anche di scriverla con cura: l'amore dei viaggi la accrebbe. Non c'è epistolario, lasciato da qualche dama culta, o

<sup>189</sup> RN, 1885, v. 24, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*.

<sup>190</sup> RE, 1874, v. 1, fasc. 2, *Gli emigrati italiani prosatori in lingue straniere: traccia letteraria per una futura storia dell'emigrazione italiana*.

<sup>191</sup> FD, 17 luglio 1885, n. 28. *Libri nuovi*.

di patrizio o di semplice avventuriere del settecento, che non contenta qualche cosa di Francese: le madri davano ai figliuoli consigli in francese, gli amanti infioravano le loro lettere innamorate con motti in francesi. Nel nostro secolo, il numero di Italiani che scrivono libri francesi si va ingrossando. Tullo Massarini ne scrisse due, sull'arte a Parigi e su Carlo Blanc; un altro lombardo; Luigi Gualdo, ha preferito finora scrivere nella lingua della Senna i suoi romanzi, il più fortunato dei quali *Un mariage excentrique* si va ristampando a Parigi: Navarro della Miraglia miniò figurine graziose in un libro francese; per tacere del nostro collega Alessandro Parodi che maneggia con pari valore la lingua di Voltaire e di Dante<sup>192</sup>

Forsan è Dora Melegari, figlia del plenipotenziario a Berna Luigi Amedeo, di madre francofona, nata in Svizzera: pur passando la maggior parte della sua vita a Roma, la sua bibliografia è quasi interamente francese. I romanzi che scrive sono tradotti da lei stessa in italiano. Un autore che pubblica in francese presso un editore italiano è “le comte Alberte de Luserna”, di cui Casanova stampa le *Nouvelle Fantaisistes* nel 1888, che hanno poi una seconda edizione a Nizza nel 1889<sup>193</sup>. Altri nomi, più saltuari, sono quelli di Georges Regnal e di Esques, pseudonimi di autori italiani: del primo, autore di *Marianne* stampato da Calmann Levy, il “Fanfulla della domenica” dice che si tratta di “un giovane scrittore italiano domiciliato da molti anni a Parigi” e ne loda l'iniziativa: “scritta in italiano, (Marianne) passerebbe probabilmente inosservata; in Francia è da credere che ottenga per lo meno un successo di viva curiosità”<sup>194</sup>. Esques, autore di *Lise, Histoire d'une maitresse d'école*, pubblicato nel 1887 da Colin e commentato anch'esso nel “Fanfulla”, viene definito “uno dei più colti e intelligenti signori romani”. Al termine della recensione si pone un problema interessante. Si tratta di letteratura francese o di letteratura italiana? Il critico non ha dubbi: “essendo scritto in francese, si potrebbe dire che appartiene a quella letteratura ma io lo rivendico alla nostra. La vita che freme nel romanzo, la mente che lo ha pensato, i sentimenti, i caratteri, tutto in quel libro è italiano, perfino le nostre miserie, perfino il dolore rassegnato della povera vittima”<sup>195</sup>. Anche *Un mariage excentrique* di Gualdo, appena uscito dai torchi di Lemmere e quindi prima di diventare un “romanzo in italiano”, era stato considerato un “romanzo italiano”:

“stampato a Parigi dal più elzeviriano degli editori, scritto in francese, e del migliore, a quanto dicono gl'intelligenti, questo è un romanzo italiano, per il nome dell'autore, per il soggetto, per la scena e i personaggi, e infine perchè è italianamente pensato. Se l'autore l'ha scritto in francese, è un capriccio suo, che non tutti potrebbero avere. Quando gli verrà il capriccio di voltarlo in italiano, la traduzione diventerà l'originale”<sup>196</sup>.

<sup>192</sup> IL, 12 luglio 1885, n. 39, *Tre nuovi romanzi*.

<sup>193</sup> GL, 16 febbraio 1889, n. 7, *Tra romanzieri e novellieri*

<sup>194</sup> FD, 11 gennaio 1885, n. 2, *Libri nuovi*.

<sup>195</sup> FD, 1 maggio 1887, n. 18, *Libri nuovi*.

<sup>196</sup> IL, 15 giugno 1879, n. 25, *Note letterarie*.

### **3.3. “Quale l'hanno i francesi e gli inglesi”: la mancanza di un romanzo “italiano”.**

Questi episodi – autori italiani che scrivono in francese che vengono lodati mentre altri autori italiani che tentano di scrivere in italiano sono per lo più stigmatizzati – mettono in luce come il concetto di romanzo nazionale o straniero non sia totalmente sovrapponibile a un'idea di cittadinanza o all'origine linguistica. Cos'è un romanzo italiano? Spesso si trova nelle recensioni e nelle segnalazioni l'idea che un tal romanzo sia “italianamente scritto” o “italianamente pensato”<sup>197</sup>, ma al di là delle approssimazioni si può dire che il romanzo italiano venga individuato con precisione solo in un caso: quando si definisce senza mezzi termini la sua non esistenza.

Abbiamo già citato un brano di Bernardo Chiara in cui si afferma senza mezzi termini che il romanzo d'appendice non esiste in Italia (l'articolo intende occuparsi, stando al titolo, della letteratura d'appendice ma è chiaro che si tratta di narrativa). Secondo l'autore, gli editori e i redattori dei giornali accordavano fiduciosi la preferenza ai romanzi stranieri, dando ai lettori “il solito ed eterno Parigi visto con un telescopio”<sup>198</sup> e escludono i “veri e buoni romanzi italiani”. Dare più spazio alla narrativa d'appendice italiana significa per Chiara innescare un circolo virtuoso, che avrebbe portato anche al rialzo dei miserrimi stipendi degli scrittori di cui lo stesso autore si è occupato in un articolo pubblicato nella stessa rivista. Il presupposto da cui parte Chiara è però che esistano, almeno in potenza, dei romanzieri in grado dare al loro paese una narrativa degna di questo nome, anzi si sente di poter dire che “in pochi altri paesi vi siano tanti scrittori capaci di produrre la novella e il romanzo moderno, quanti conta l'Italia”.

Chiara è un ottimista, lo dimostrerà anche in altri frangenti: in questo caso si occupa dell'assenza (riconosciuta) di una tipologia specifica di romanzo che abbiamo visto essere assediata dalla produzione francese e spiega questo fenomeno attraverso la cattiva fede degli editori. Ma il discorso sull'assenza del romanzo italiano assume altri toni, che riguardano il romanzo come genere nel suo complesso e si ricollegano a questioni non letterarie. Il romanzo è visto come un indispensabile aggiornamento dei parametri artistici del paese, uno strumento che ha risvolti sociali grazie alla sua capacità di rappresentare e interpretare la società, un'assoluta necessità per un paese che voglia definirsi moderno.

L'anno successivo all'articolo di Chiara, nel 1894, Ogetti pubblica la sua inchiesta sui letterati. Matilde Serao, unica donna intervistata, che scrive diciotto romanzi in trent'anni e una quantità innumerevole di novelle e racconti, sostiene nell'intervista che il romanzo

<sup>197</sup> Come per esempio a proposito di *Due convinzioni* di Enrico Castelnuovo (NA, 1885, v. 53, pp. 575 e ss, *Bollettino bibliografico*) o *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio (NA, 1889, v. 21, p. 665, *Due nuovi romanzi*), *Carbonari e Sanfedisti* di Luigi Zini (RN, 1889, v. 49, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*; GL, 7 settembre 1889, n. 36, *Fra romanzieri e novellieri*).

<sup>198</sup> GL 29 aprile 1893, n. 17, *Letteratura d'appendice*.

italiano non esiste. Ojetti chiede, tra le altre cose, ad ogni singolo autore quale fosse la sua opinione a proposito del futuro della letteratura italiana in generale e la scrittrice napoletana argomenta così:

Voi mi domandate del romanzo italiano. Il romanzo italiano non può esistere, per ora; tutti i romanzi che noi facciamo sono parti, elementi, coefficienti del futuro romanzo italiano integro e perfetto ; essi sono, se non per altro, per l'argomento essenzialmente regionali. Prendete una classe speciale: l'aristocrazia. Ebbene l'aristocrazia siciliana che il Verga e il de Roberto descrivono, non è differentissima dalla aristocrazia napoletana che ho descritta talvolta io? Insomma una ragione tutta etnica si oppone alla formazione del romanzo italiano e credo ciò sarà per molto tempo, perché manca il punto o il mezzo di concentrazione, di unificazione. La capitale , Roma. Parole. Roma è Roma e sarà sempre Roma, non sarà mai la capitale di Italia, non sarà mai la terza Roma che sarebbe davvero troppo piccola cosa in confronto alle altre e troppo malamente limiterebbe la immensità di lei quasi divina. Un'altra città sarebbe stata, anche a vantaggio della formazione di un'arte e di una cultura nazionale, capitale ottima d' Italia: Firenze. Per la lingua che vi si parla, per le tradizioni sue letterarie, per i costumi suoi veramente italici, per la sua storia politica, per la sua posizione geografica sarebbe stata l'ottima capitale. Vedete amico mio, anche la letteratura adesso è vittima di una frase impronta: O Roma o morte.

Ma un'altra ragione nega la formazione di un romanzo italiano ed è la lingua. Guardate qui a Napoli: abbiamo tre lingue, una letteraria, aulica, sognata, non reale; una dialettale viva, chiara pittorica, sgrammaticata, asintattica ; una media che dirò borghese che è scritta dai giornali, che ripulisce il dialetto sperdendone la vivacità e tenta imitare la lingua aulica senza ottenerne la limpidezza<sup>199</sup>.

La Serao non è l'unica scrittrice che pur avendo una buona dimestichezza col romanzo si esprima in questo modo. Come preambolo di un intervento che aveva preceduto di qualche pagina quello della Serao e che era la trascrizione dell'intervista allo scrittore Federico De Roberto, anche lui romanziere di pregio, Ojetti aveva scritto:

Il de Roberto non ha alcuna fiducia nel buon successo della letteratura italiana, o almeno lo differisce ad anni molto lontani ancora. E due sono le ragioni precipue di questa sentenza; e molte le secondarie; E le due ragioni sono la mancanza di un soggetto nuovo piacevole al pubblico, e la mancanza della lingua atta ad esprimere interamente quel possibile soggetto<sup>200</sup>.

Lo stesso De Roberto specifica così le sue riflessioni sulla questione lingua:

La seconda ragione del mio pessimismo, è la mancanza di una lingua agile e sicura. Tra la lingua nobile aulica che Gabriele d'Annunzio predica e a volte usa, e la lingua comune parlata viva e vivace che c'è? O meglio abbiamo una lingua che le comprenda tutte e due? Perché quella prima sarà adatta a formulare precisamente un' analisi psicologica o a descrivere uno stato d'animo o un paesaggio fine e poetico ; questa seconda (e il Manzoni l' ha adoperata) è più borghese, serve a nominare gli oggetti e gli uomini tra cui viviamo ogni giorno, serve a parlare e a intenderci nella vita comune. Il romanzo che vorrà riunire il romanzo puramente psichico col romanzo di costume (e questo sarà il Romanzo futuro) che istromento adopererà? Ci vorranno anni e anni perché quest' istromento sia limato e solido. Prima d'allora accuseranno il Verga di non scrivere in italiano; e dall'altro lato il D'Annunzio per necessità, senza addarsene, userà — come gli è avvenuto nel Trionfo della morte — dei francesismi e delle forma di periodare tutte straniere. E questa é la massima prova di quel che io ti ho affermato. La letteratura italiana oggi non esiste; sia per la lingua sia per l'argomento ancora non può esistere<sup>201</sup>.

<sup>199</sup> U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, op. cit., p. 234.

<sup>200</sup> Ivi, p. 83.

<sup>201</sup> Ivi, p. 85.

Anche un altro romanziere, Arturo Colautti, rilascia la stessa dichiarazione, seppur con spiegazioni più fantasiose:

Il romanzo, in verità, non è fatto per noi perchè noi non abbiamo fantasia: e questa è la massima qualità del romanziere. L'esame è facile: leggende indigene mancano, Virgilio e Livio hanno essi inventato le leggende narrate o cantate, anzi le hanno prese a loro vantaggio dalla Grecia; Lucano e Stazio han fatto lo stesso; anche Dante, meno che nel Paradiso, ha attinto a fonti bibliche e straniere, e un sol fiore, del resto non fa primavera dell' Ariosto che è stato creduto il più fantasioso dei poeti nostri domanda al Rajna. In questo noi siamo, come in tante altre cose, simili agl'inglesi, agl'inglesi della decadenza, si intende , così come gl'inglesi d'oggi sono simili i romani antichi e conquistano il mondo. La Francia, la Francia è la patria della fantasia e quindi del romanzo<sup>202</sup>.

Nel 1894, anno di pubblicazione di quest'inchiesta, vengono pubblicati 108 nuovi romanzi in Italia, quasi la cifra più alta di sempre, se si esclude il 1897 (che ne vanta 110) e il 1891 (che però fornisce sempre un dato distorto per via dei romanzi storici di Mario Mariani). Di questi 108 romanzi quasi una quarantina entrano a far parte delle rubriche bibliografiche delle riviste più prestigiose. Quindi quando questi autori parlano di un'assenza del romanzo italiano non intendono evidentemente un'assenza materiale, ma la mancanza di criteri che possano fare di quello che viene pubblicato il vero romanzo italiano, ovvero il genere narrativo che possa dirsi rappresentativo del paese.

In generale però il discorso sulla debolezza della narrativa italiana, si riscontra anche prima degli anni novanta. Abbiamo già visto che gli scrittori italiani spesso venivano ritenuti, avulsi, autoreferenziali e quindi noiosi. Le riviste confermano una tendenza a giudicare il romanzo italiano come un genere che “pargoleggia”<sup>203</sup> e che non esce dalla sua “eterna infanzia”<sup>204</sup>, e anche se ogni tanto si riscontra un buon risultato per lo più resta in una condizione d'inferiorità, che come abbiamo visto viene ritenuta la prima causa della preferenza che buona parte dei lettori, aiutati dalle scelte degli editori, accordano alla Francia. Talvolta si dubita persino che gli italiani siano tagliati per il romanzo.

In molti casi si riscontra che l'unico nome che si poteva proporre a titolo esemplificativo del romanzo italiano è quello di Alessandro Manzoni. Unico faro nelle tenebre, modello inevitabile<sup>205</sup>, fondatore di una scuola, scrittore di un'opera immortale degna di essere imitata da tutti<sup>206</sup>, risposta vera al realismo in quanto lui stesso fondatore del realismo, lo scrittore lombardo è spesso il protagonista del discorso sulla narrativa, nonostante sia autore di un solo romanzo, pubblicato nel 1842, e muoia nel 1873. Si tratta tra l'altro dell'unica opera narrativa

<sup>202</sup> Ivi, p. 251.

<sup>203</sup> G. Arcoleo, *Letteratura contemporanea in Italia*, Napoli, Stabilimento Tipografico Perrotti, 1875, p. 51. Arcoleo è un scrittore, conferenziere, deputato, professore di diritto a Napoli (DeGu05).

<sup>204</sup> NA, 1888, v. 22, p 384, *Bollettino bibliografico*. A proposito del *Le nozze d'Irma* di Luigi Pavia.

<sup>205</sup> Secondo Augusto Lenzoni si tratta dell'“embrione del perfetto romanziere” (A. Lenzoni, *Contro il romanzo sperimentale*, op. cit., p. 33) e secondo Puccini “vero modello del perfetto romanziere” (G. Puccini, *Il romanzo psicologico e la sua importanza educativa*, op. cit., p. 282).

<sup>206</sup> I *Promessi Sposi* sarebbero l' “esempio supremo di cotesta arte divina” secondo Luciano Milani (L. Milani, *Verismo: studi*, Firenze, Tip. Passeri e Belli, 1884, p. 219), l'unico capolavoro della produzione italiana per il secolo XIX secondo Luigi Capuana (L. Capuana, *Gli ismi contemporanei*, op. cit., p. 5).

che aveva conosciuto una qualche fortuna all'estero, con traduzioni in una quindicina di lingue durante la vita dell'autore<sup>207</sup>. Nell'inchiesta condotta da Hoepli nel 1892 sui libri più importanti della letteratura italiana secondo "cento illustri contemporanei", Manzoni risulta di gran lunga l'autore preminente: con 37 preferenze stacca di 20 il secondo che è De Amicis<sup>208</sup>. Nell'altra indagine del 1906, che invece si occupa delle preferenze dei lettori, Manzoni è surclassato dagli autori stranieri (Verne e Zola in primis) ma ha comunque una posizione di tutto rispetto: il libraio Brucciati lo definisce la lettura preferita del "borghese poco colto" della città di Milano<sup>209</sup>. Più che un inizio però, i suoi *Promessi sposi* sono spesso considerati la fine della storia del romanzo italiano: Fogazzaro ne è convinto nel 1872 quando cita Manzoni come "il sommo italiano" che "appare solitario"<sup>210</sup>, e riconosce: "la discendenza diretta dei *Promessi sposi* si estinse alla seconda generazione". Anche Dario Carraroli, nelle sue *Considerazioni sul romanzo in Italia* pubblicate nel 1876, ammette: "certamente noi non abbiamo nessun capolavoro, dopo il Manzoni, da contrapporre ai molti inglesi"<sup>211</sup>. E alcuni anni dopo Pietro Mastri nella sua *Piccola rassegna* del 1893, ripubblicata poi in una raccolta di opere critiche, *Su per l'erta*, analizzando il dibattito sul verismo che aveva animato gli anni Ottanta, scrive: "la nostra letteratura romanzesca (s'intende in quella forma che ha assunto modernamente) consisteva in sostanza nei *Promessi Sposi*: qui cominciava e qui finiva il romanzo italiano"<sup>212</sup>. La situazione precedente non è però più consolante: infatti Capuana, che in un articolo d'apertura sul "Fanfulla della Domenica" confronta Manzoni e Zola e le loro influenze nel concetto di romanzo moderno, parla dei *Promessi sposi* come un libro ammirabile, "soprattutto presso di noi, che, per riannodarci a qualche nostra tradizione dobbiamo tornare indietro fino al miracolo del *Decamerone*"<sup>213</sup>. Gli altri rappresentanti del romanzo italiano del XIX secolo, i Guerrazzi e D'Azeglio che continuavano ad essere ristampati, rientrano in un contesto politico ritenuto ormai concluso e quindi superato. Ippolito Nievo, autore di un romanzo chiave sulla storia dell'unificazione italiana, viene citato rarissimamente, e non è mai proposto né come modello, né come possibile inizio di una qualsivoglia tradizione narrativa italiana<sup>214</sup>.

<sup>207</sup> Sulla fortuna all'estero del romanzo di Manzoni, M. Bricchi, *La fortuna editoriale dei Promessi sposi*, in *Atlante della letteratura italiana: dal Romanticismo a oggi*, op. cit., pp. 119 – 127.

<sup>208</sup> *I migliori libri italiani consigliati dal cento illustri contemporanei*, op. Cit., p. VII.

<sup>209</sup> *I libri più letti dal popolo italiano*, op. cit., p. 12.

<sup>210</sup> A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, op. cit., p. 53.

<sup>211</sup> D. Carraroli, *Considerazioni sul romanzo in Italia*, Rovigo, Regio Stabilimento del Cav. Minelli, 1876, p. 20.

<sup>212</sup> P. Mastri, *Su per l'erta: note critiche di letteratura contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 1903, p. 236.

<sup>213</sup> FD, 3 giugno 1883, n. 22, I "Promessi Sposi".

<sup>214</sup> Un autore di romanzi citato invece con una certa costanza, anche se molto lontana da quella che viene dedicata al Manzoni, è Giovanni Ruffini (1807 - 1881), che scrive un romanzo *Lorenzo Benoni, or Passages in the Life of an Italian*, inizialmente in inglese, che sembra essere stato parte delle letture integranti delle letture degli italiani del XIX secolo e - quello che è più stupefacente - non viene condannato allo spregio che normalmente colpisce i romanzi "risorgimentali". Vedasi per esempio la "Domenica letteraria" del 27 agosto 1882, n. 30, che gli dedica l'articolo d'apertura. Il rinato interesse è probabilmente dovuto alla morte di Ruffini: "La cultura" pubblica uno studio su questo autore nello stesso anno (LC, 1 dicembre 1882, v. 3. n. 5, *Studio su Ruffini*). Oppure il "Fanfulla della domenica" del 15 giugno 1884, n. 24, che nei *Libri nuovi* annuncia una nuova traduzione.

L'assenza del romanzo, a cui fanno riferimento gli stessi romanzieri, si può quindi ricollegare a due discorsi. In primo luogo all'idea per la quale l'Italia sia tradizionalmente priva di una narrativa di sua produzione a causa di alcune caratteristiche inalienabili come la mancanza di una lingua comune, e in secondo luogo s'inserisce in un discorso più ampio e complesso, che si sviluppa soprattutto negli anni novanta, tra il 1894 e il 1896 in modo particolare, che con toni catastrofisti analizza la mancanza generalizzata di una letteratura che possa essere definita italiana, in un contesto che viene definito di crisi. Il discorso sulla lingua risulta poi particolarmente importante perché, al di là delle questioni stilistiche, mette al centro della questione il romanzo come strumento di rappresentazione realistica e credibile della società moderna.

*Mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale: una lingua per il romanzo.*

La questione della lingua è d'importanza centrale per la letteratura in Italia, almeno a partire dal Cinquecento. Con questi termini viene infatti designata una vertenza secolare, quella su quale lingua utilizzare per scrivere nella penisola, prima che questa fosse uno stato, e che nell'Ottocento si concretizza nell'opera di Alessandro Manzoni, *Dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla*, a cui risponde il linguista Graziadio Isaia Ascoli<sup>215</sup>. Manzoni propone che si scelga il fiorentino colto come lingua degli italiani e ne dà un esempio attivo con la trasformazione del suo unico romanzo, che nella seconda edizione diventa un impeccabile esempio di lingua italiana<sup>216</sup>. Una volta giunti all'unificazione del paese, sono pochi coloro che contestano l'iniziativa manzoniana esposta con tanto successo ne *I promessi sposi*, e anche nelle riviste che si sono analizzate – spesso fondate e gestite da toscani – quella del fiorentino di Renzo e Lucia era l'unica ipotesi accreditata. Questo non significa che non ci siano dei tentativi di ridefinizione del canone linguistico, per esempio Carlo Alberto Pisani Dossi scrive i suoi tre romanzi in una lingua che ripudia il “toscanocentrismo” manzoniano: si tratta di un esperimento linguistico all'avanguardia che fa di Dossi uno degli scrittori più interessanti del periodo, e allo stesso tempo rende il suo autore avulso dal sistema del romanzo della sua epoca, come dimostrano. Dossi è un eccentrico, il che è intuibile non solo per le sue dichiarazioni d'intenti<sup>217</sup>, ma anche grazie al prezzo di *Vita di Alberto Pisani*, 20 lire, di gran

<sup>215</sup> Per una ricostruzione delle due proposte, vedasi A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della Nazione*, op. cit. pp. 44 e ss. Una panoramica del problema linguistico in Italia è fornita anche in M. Bricchi, *La questione della lingua dal Settecento all'Ottocento*, in *Atlante della letteratura italiana: dal romanticismo a oggi*, vol. III, op. cit., pp. 90-95.

<sup>216</sup> A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana, II, Dalla decadenza al Risorgimento*, op. cit., p. 533.

<sup>217</sup> Dossi è sicuramente promotore di una visione della letteratura che si avvicina quanto più possibile al concetto dell' *Arte per l'arte*: lui stesso si definisce “Aristocraticissimo” e nelle sue opere sottolinea più volte di cercare “lettori che sappiano pensare per proprio conto”. In una delle sue note si legge: “Romanzi. Il lettore volgare ama i soli romanzi d'intreccio - il pettegolezzo, per così dire, scritto: il lettore di un grado più elevato, preferisce i romanzi di sentimento, i romanzi in cui l'autore seziona l'animo de' suoi personaggi. In questi due stadi però non piacciono che i romanzi personali: si aborriscono le generalità. Il terzo grado ne' lettori è quello di chi ama i romanzi ideali, filosofici, i romanzi che trattano dell'umanità, dell'universo, non delle persone. Chi può, peraltro, gustare veramente un tale genere di romanzi è colui solo che è capace di scriverne - e questi probabilmente ne

lunga il romanzo più caro della seconda metà del secolo. Dossi rifiuta apertamente di entrare nel circuito commerciale della narrativa, perché per farne parte bisogna accettare i dettami manzoniani. Paradossalmente sembra più facile restare nel sistema del romanzo italiano scrivendo in francese, come dimostra l'esempio di Gualdo, perché il francese è in qualche maniera integrato all'apparato di conoscenze di tutti gli italiani colti. È d'altra parte altrettanto vero e piuttosto notevole dato il contesto, che non esistano romanzi in dialetto<sup>218</sup>, e che autori, anche noti e rispettati, come Fogazzaro e De Marchi vengano rimproverati per la loro tendenza ad introdurre interiezioni in dialetto veneto e milanese nei loro romanzi<sup>219</sup>. Il problema non è quindi scegliere una lingua per il romanzo, che in qualche modo (poco democratico se si vuole) è stata scelta; il problema è come rendere una lingua che nessuno parlava veramente adatta alla descrizione narrativa della realtà moderna.

È ridondante ma utile ribadire che la lingua italiana in Italia non si trova nella stessa condizione della sua diretta concorrente, ovvero nella condizione della lingua francese in Francia. Mai veramente messo in dubbio e dotato di uno statuto storico di una certa rinomanza, l'utilizzo della lingua italiana resta un fatto marginale nella vita dell'italiano tipo di fine secolo. Tullio De Mauro, nella sua *Storia linguistica d'Italia*, definisce l'italiano una lingua d'elezione. Il suo primato è riconosciuto sul piano culturale e politico ma si trattava di “una lingua celebrata e non usata e, per così dire, straniera in patria”<sup>220</sup>.

La caratteristica più importante è che l'italiano è una lingua con una forte connotazione letteraria che viene utilizzata solo in determinati registri della conversazione. Si tratta, si potrebbe dire, di un linguaggio veicolare, “che potrebbe chiamarsi mercantile e itinerario”, secondo la definizione di Ugo Foscolo. Quindi imparare l'italiano e imparare il francese, soprattutto per chi è nato prima del 1860, non sono due operazioni estremamente diverse: si tratta di apprendere una lingua che poi, fondamentalmente, si userà in specifici ambiti. Gli italiani che provenivano dalla stessa regione parlavano tra di loro in dialetto, e se si trovavano costretti ad utilizzare una lingua franca era improbabile che potessero usare l'italiano, data la quasi totale assenza di pratica. Nella testimonianza di Ruggero Bonghi si legge:

di fatto, quando uno di noi si mette a parlare, come fa? Supplisce a tutto ciò che manca a qual piccolo gruzzolo raccolto dalla sua memoria con tante parole e frasi cavate da quella qualunque lingua che gli hanno insegnato la mamma e la balia. Un milanese tra cento parole e cento frasi ne dirà forse cinquanta che non sono né comuni a tutta Italia, né degli scrittori, ma del proprio dialetto. E appunto la coscienza ch'egli non parli in grandissima parte se non il suo proprio dialetto con delle terminazioni un po' slungate, lo fa inclinare continuamente a parlare nel suo dialetto addirittura: inclinazione alla quale cede e ci sdrucchiola appena è sicuro che voi l'intenderete. Figurati ora due milanesi o due piemontesi a

scrive, non ne legge. Ed ecco la gran ragione degli insuccessi del Dossi” (C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010, n. 4806, p. 652.)

<sup>218</sup> Si è trovata notizia di un romanzo in dialetto piemontese di Carolina Invernizio, *Ij delit d'na bela fia*, ripubblicato nel 1976.

<sup>219</sup> Sull'argomento pubblica un articolo Adolfo Albertazzi nell' “*Illustrazione Italiana*”, (IL 13 settembre 1896, n. 37, *Il dialetto nel dialogo del romanzi*).

<sup>220</sup> T. De Mauro, *Storia linguista dell'Italia unita*, op. cit. p. 14.



parlare insieme italiano. Non ci pensano neanche. E hanno ragione. Bada un po', che differenza ci corre col loro discorrere in quel tale italiano al discorrere nel loro dialetto. Quanta improprietà di parole nel primo caso; quanta proprietà nel secondo! Che ricchezza d'immagini, che abbondanza di locuzioni, che certezza di colorito nel secondo caso; che povertà, d'immagini, che miseria di locuzioni stentate, ambigue per chi le sente, che indeterminazione di tinte nel primo!<sup>221</sup>

Scarfoglio scrive a lungo, diversi anni dopo, sullo stesso argomento e non può non riconoscere lo stato delle cose:

Per cercare una soluzione possibile e razionale di questa questione, la quale è d'importanza capitale perché raccoglie in sé anche le sorti della comedia, bisogna pensare a una cosa, sfuggita, non so come, a tutti quelli che, nell'esperienza dell'arte o teorizzando, vi hanno meditato intorno: in Italia non si parla la lingua italiana, ma si parla il dialetto. Tranne i Toscani, tutti gl' Italiani quando si trovano a discorrere con persone che non siano del loro paese, traducono dal proprio dialetto, e il più delle volte traducono male<sup>222</sup>.

Tutti gli italiani, ivi compresi gli scrittori. Infatti Scarfoglio aggiunge:

Ho notato ultima mente questo fatto nella propria persona di Giovanni Verga. Noi parlammo un giorno lungamente insieme, e io notavo lo stento e l'imperfezione del suo italiano, com'egli, certamente, si scandolezzava della sconcezza del mio. Poi andammo a mangiare delle sardelle sopra una tartana messinese ancorata nel porto di Ripa Grande; e subito il Verga cominciò a parlar siciliano coi marinari con una così facile speditezza, che io dissi in me medesimo :— Diavolo! E perché costui non fa parlar siciliano i Siciliani delle sue novelle?

Ojetti non è meno impietoso. Quando presenta il suo libro sui letterati, si prende la briga di chiedere scusa per la forma con la quale questi interventi erano stati trascritti, forma che il lettore avrebbe potuto deprecare: ma “ciò avviene perché molti dei nostri più acclamati autori parlano un italiano anche più povero di quello che scrivono un italiano che spesso è vero e proprio dialetto. Ma su ciò non è cortese che io insista qui a capo di un libro fatto per loro bontà”<sup>223</sup>. Ribadisce lo stesso concetto a proposito degli scrittori teatrali in un articolo, che analizzeremo più avanti, pubblicato sulla *Revue de Paris*: “Les auteurs dramatiques sont pour la plupart Milanais, Venetiens, Napolitains, et, meme riches, meme lettrés, ils parlent chaque jour leurs dialecte”.

Quindi gli scrittori e i romanzieri, come tutti gli altri italiani, vivevano in un ambiente dialettale che impediva loro di esercitarsi nella pratica quotidiana e che quindi complicava un loro pur desiderato miglioramento. Questa stentata italoфонia aveva delle conseguenze dirette sulle capacità espressive della lingua. De Mauro spiega come “interi settori

<sup>221</sup> R. Bonghi, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, op. cit. p. 227.

<sup>222</sup> E. Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, op. cit., p. 99.

<sup>223</sup> U. Ojetti, *Alla ricerca dei letterati*, op. cit., p. XI. Sulla lingua parlata dagli scrittori si può aggiungere un'altra nota, dall'intervista che D'Annunzio rilascia a “La Stampa” per il primo ottobre. L'autore, Francesco Pastonchi, scrive: “Senza dubbio a chi conosce lo scrittore fa strana impressione il parlatore, poiché questi, oltre ad usar frequenti frasi in pretto francese, non risparmia francesismo anche nelle frasi italiane. Non che per questo discorra male: chi suole usare con letterati lombardi potrà credere D'Annunzio un pedante purista” (G. Oliva (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Lanciano, Rocco Carabba, 2002, p. 21)

dell'esperienza a metà Ottocento cadevano fuori dalle possibilità linguistiche dell'italiano” e cita l'artigianato, la flora, la vita domestica. La soluzione era il dialetto nella vita quotidiana, e il francese nei romanzi: Bonghi scriveva che “la lingua imparata su libri di riesce alla cosa (parlare) anche meno adeguata di quello che riuscisse ai nostri padri; di maniera che spinti dalla necessità e costretti dall'ignoranza, prendiamo di continuo a imprestito delle lingue mordendone le labbra, a a nostro marcio dispetto”<sup>224</sup>. I francesismi sono considerati una delle pecche principali dei romanzieri italiani, il continuo ricorso a termini stranieri è visto come un atteggiamento deprecabile ma allo stesso tempo inevitabile: in un articolo intitolato *La lingua dei giornali* pubblicato su “La Farfalla”, giornale milanese che si definisce “organo del verismo” e che certo non si può accusare di francofobia, il redattore *Sphinx* s'interroga:

a che gridar la croce contro i *francesismi*, contro i *neologismi*, contro i barbarismi in genere se è soltanto coll'aiuto di questi che ci è dato di esprimere mezzanamente l'attualità del pensiero? A che, gridare, invasati d'orrore, contro i periodi brevi – echi l'oltralpe – se oggi il tempo manca sino per parlare, di guida che i classici e paneggiati periodi italiani dell'aurea età fanno ridere perfino i polli? A che scagliarsi ferocemente contro i vocaboli che d'italiano hanno la desinenza soltanto, quando e non si hanno equivalenti nostrani o s'è costretti a ricorrere ai riboboli di Camaldoli?<sup>225</sup>.

Ci sono alcune eccezioni, per esempio i toscani. È infatti abbastanza comune e quasi scontato trovare nelle recensioni e nelle segnalazioni dei romanzi affermazioni come questa che nella “Nuova Antologia” si riferisce a Renato Fucini e alla sua raccolta di novelle *Le veglie di Neri*: secondo il critico l'autore possiede “uno stile brioso che ci dà la genuina espressione delle cose e delle persone, ed una padronanza della lingua che può averla chi ebbe la fortuna di nascere e di vivere nella Toscana”<sup>226</sup>. Anche Mario Pratesi<sup>227</sup>, Emma Perodi<sup>228</sup>, Enrico Corradini<sup>229</sup>, Ida Baccini<sup>230</sup>, Giulio Piccini<sup>231</sup>, Enrico Novelli<sup>232</sup>, Cesare Donati<sup>233</sup> sono tutti autori che vengono felicitati per la facilità con cui maneggiano la lingua grazie alla loro origine toscana<sup>234</sup>. Altri autori sono lodati per i miglioramenti ottenuti grazie a soggiorni linguistici in terra toscana, che aveva loro permesso di trovare uno stile più consona. Risciacquare i panni in Arno, tattica di manzoniana memoria, sembrava una delle poche soluzioni a disposizione per imparare

<sup>224</sup> R. Bonghi, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, op. cit., p. 222.

<sup>225</sup> LF, 3 giugno 1879, n. 23, *La lingua dei giornali*.

<sup>226</sup> NA, 1883, n. 38, p. 390, *Bollettino bibliografico*.

<sup>227</sup> IL, 31 marzo 1889, n. 13, *Nuovi libri*.

<sup>228</sup> IL, 13 marzo 1887, n. 11, *Nuovi romanzi e novelle*; IL, 31 marzo 1889, n. 13, *Nuovi libri*.

<sup>229</sup> IL, 4 aprile 1897, n. 14, *Notarelle*.

<sup>230</sup> FD, 9 aprile 1882, n. 15, *Libri Nuovi*.

<sup>231</sup> FD, 4 novembre 1888, n. 45, *Libri nuovi*.

<sup>232</sup> FD, 20 settembre 1896, n. 38, *Libri nuovi*.

<sup>233</sup> RE, 1875, v. 2, fasc. 3, *Rassegna letteraria*.

<sup>234</sup> Gli esempi possono essere numerosi, e riguardano anche scrittori che non sono toscani ma hanno un ottima proprietà di linguaggio, oppure sono toscani e non sfruttano questa potenzialità: per esempio Napoleone Corazzini che dissipa “il linguaggio della sua nativa Toscana” (FD, 9 maggio 1881, n. 19, *Libri nuovi*) o Luigi Capuana che mostra con la sua nuova *Giacinta* di aver vissuto per un po' di tempo sulle rive dell'Arno (FD, 7 febbraio 1886, n. 6. *La nuova Giacinta*). Lo stesso dice Fogazzaro del suo amico Giuseppe Giacosa: “finalmente è difficile immaginare come racconta, con quella proprietà, con quale efficacia, sento dire: ha vissuto in Toscana? Avrò studiato molto la lingua” (FD, 13 marzo 1886, n. 11, *Novelle e paesi valdostani di Giacosa*).

“dalla bocca del popolo”<sup>235</sup> la favella italiana. Ferdinando Martini, primo direttore del “Fanfulla della domenica” e traduttore de *Au Bonheur des Dames* di Emile Zola, è un ottimista: “la lingua nostra corrente, spontanea, vera è ricca quando e più d'ogni altra lingua” confessa a Ojetti nell'intervista del 1894. Ma forse è facile fare gli ottimisti quando si è nati a Monsummano Terme, in provincia di Pistoia.

Un'altra eccezione – la vera eccezione - è Anton Giulio Barrili. Una delle ragioni per cui i suoi romanzi pubblicati da Treves sono sempre ristampati è la sua riconosciuta capacità di scrivere in una lingua piacevole e ammiccante, a differenza dei suoi colleghi: “narratore abilissimo, raffinato, l'incantatore di serpenti”<sup>236</sup> lo definisce il settimanale del suo editore. Ma anche altri commentatori non possono astenersi dal complimentarsi per l'uso che fa della lingua, per la sua “forma civettuola”, per la “lingua veramente paesana e del suo stile arguto ed elegante”<sup>237</sup>, per la sua capacità di “maneggiarla con sicurezza grande, renderla pieghevole, quasi serva del pensiero, che non è sacrificato mai”, per la sua eleganza, che comprende “quella frase aristocraticamente bella, quella facondia, quella ricchezza lussureggiante di modi”<sup>238</sup>. Un collaboratore della “Domenica letteraria”, che aveva accusato Barrili di non allontanarsi dalla tipica imitazione francese, se ne pente dicendo: “perché, se in una cosa i racconti del Barrili si discostano da tutti gli altri frutti dei nostri moltissimi caprifichi narratori, questa cosa è appunto l'italianità, qualche volta persino soverchiamente affettata e incipriata e impennacchiata di campanelluzzi cruschevoli e di fiocchetti aulici”<sup>239</sup>.

Per evidenziare ancora meglio questa caratteristica che ha dello stupefacente, Emilio Treves, lo descrive come un *causeur*, e dice: “le nostre dame che non sanno essere graziose che in francese o in milanese rimangono a bocca aperta: o che si può dire tante cose belle, si può fare all'amore con tanta grazia... in italiano?”<sup>240</sup>. Nel 1892 Vico D'Arispo della “Rassegna Nazionale” definisce lo stesso scrittore ligure uno *charmeur*, perché: “Egli per divertire il lettore, non sente la necessità di abbandonare l'idioma paesano, per raccattare i suoi vocaboli al di là delle alpi”<sup>241</sup>. È comunque significativo che per dire “Scrivere bene” si possa usare due perifrasi, scrivere come un toscano oppure scrivere come un francese, il che viene ribadito in maniera chiara in alcuni casi come per un romanzo di Evelina Cattermole Mancini, in arte Contessa Lara, *L'innamorata*, nel 1892: secondo l'opinione dell’“Illustrazione italiana”, scritto “come lo scriverebbe un francese, è un calice di sciampagna spumante”<sup>242</sup>.

<sup>235</sup> Il popolo toscano era ritenuto il possessore della lingua e infatti spesso i commentatori si convincono che non “si possa maneggiare con una certa maestria la nostra favella, senza aver risciacquato per quanto possibile, i cenci in Arno – e vo' dire, appreso il linguaggio dalla bocca del popolo, o dai libri che siffatto linguaggio riportano” (M. Varesi, *Divagazioni: breve studio critico comparativo sul romanzo*, Codogno, Tip. Cairo, 1882).

<sup>236</sup> IL, 18 marzo 1883, n. 11, *Notarelle*.

<sup>237</sup> GL, 24 ottobre 1885, n. 43, *Tra romanzi e romanziere*.

<sup>238</sup> FD, 6 maggio 1888, n. 19, *L'ultimo romanzo del Barrili*.

<sup>239</sup> DL, 6 giugno 1883, n. 22, *Romanzi e racconti*.

<sup>240</sup> IL, 7 novembre 1875, n. 2, *Anton Giulio Barrili*.

<sup>241</sup> RN, 1892, v. 65, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*.

<sup>242</sup> IL, 5 giugno 1892, n. 23, *Nuovi romanzi*.

Dunque a parte il fortunato Barrili e i toscani di nascita, lo scrittore medio italiano è “eternamente preoccupato della lingua”, come scrive Neera nel 1876, uno strumento che non sa maneggiare con scioltezza e spontaneità, cosa naturale per i francesi, ma che soprattutto si rivela assolutamente incapace di rappresentare la realtà<sup>243</sup>. Un dialogo tra due personaggi italiani in prosa italiana poteva essere più o meno piacevole da leggere - e Barrili è considerato infatti molto piacevole – ma è costantemente falso. Lo rileva Scarfoglio, citando la sua sua futura moglie Serao:

Questa del dialogo, diceva una romanzatrice che lo fa di solito pessimamente, la signorina Serao, è una questione insolubile: se vogliamo tenerci alla verità e scrivere come gli italiani delle varie parti d'Italia parlano, violiamo le leggi grammaticali della lingua comune; se ci teniamo nel debito ossequio della grammatica, ci discostiamo da ogni apparenza di verità, e l'efficacia della rappresentazione ne soffre.

Anche Angelo de Gubernatis sostiene lo stesso nella sua *Storia del romanzo*:

Un romanziere inglese o francese o russo o tedesco non ha da vincere la difficoltà della lingua; la varietà dello stile può nascere negli altri paesi dal vario carattere degli scrittori; in Italia nasce, per lo più, dal vario modo con cui si maneggia la lingua; chi la cura molto scrive per lo più, stentato; che non la cura punti, ha pure uno stile assai trasandato. La lingua c'è ma noi non la possediamo; ma non si muove ancora con noi; ma non segue immediatamente il nostro pensiero, non nasce con esso, non esprime con fedeltà e vivezza il nostro sentimento; la lingua c'è, ma poiché la Toscana non muove le cose d'Italia, il vivaio della lingua rimane deserto, non si vie qua a pescare come ad una fonte viva; ed essa fuori di Toscana non versa altro che meschini rigagnoli, i quali non bastano ad alimentare ricca e potente la parlata nazionale. Il romanzo intimo e di costumi dovendo riuscir la più fedele espressione della vita contemporanea italiana, se non si prende il partito o di studiare la lingua toscana come lo fece il Manzoni, o di ricavare tutta la forza, tutto il colorito dalle parlate delle singole provincie d'Italia dove si colloca l'azione del romanzo, si continuerà ad adoperare una lingua ibrida, più scritta che parlata; le parole non corrisponderanno mai precisamente alle cose, e per questo difetto di connessione fra la parola e la cosa, per quanto il romanzo italiano accenni a diventare sempre più ligio alla realtà e quasi invidi gli allori alle cronache cittadine e alle cronache giudiziarie, non riuscirà mai a prendere un carattere veramente nazionale. La lingua che si legge ne' romanzi è per lo più una lingua tollerata, che si lascia correre come certa moneta fuor d'uso che tutti sanno non avere un valore reale, ma a cui nondimeno, per un tacito consenso, tutto concedono ancora un po' di credito<sup>244</sup>.

Manca un “punto linguistico medio”<sup>245</sup>, che pure si poteva dir essere stato avvicinato da Alessandro Manzoni, ma in un romanzo d'ambientazione storica che difficilmente si adattava

<sup>243</sup> Neera scrive: “Sapete perchè i romanzi francesi hanno un prima incontrastabile sui nostri parliamo dei romanzi nel senso nobile e letterario, lasciando da parte la roba di Montépine e compagnia che ottiene un successo di scandali e di corte d'Assise (...). la loro fortuna e il loro merito consisto anzitutto nella verità; e poi sono scritto con scioltezza, con brio, con efficacia di forma e di colori, perchè sono forme e colori spontanei; - perchè l'autore non è eternamente preoccupato della lingua. Lo stile, sotto la sua penna, si svolge fluido e senza stento, come un'armonia che il cuore sente e che le parole riproducono” (IL, 20 agosto 1876, n. 43, *Il romanzo in Italia: idee di Neera*). A proposito di uno scrittore preoccupato, nella prefazione di un romanzo del 1879, pubblicato a Treviso, Pietro Zaniboni giustifica le sue scelte linguistiche: “dunque, in fatto di Grammatica e di Lingua – per quanto fu possibile specialmente a me, Lombardo – mi sono tenuto all'uso, e con quei criteri che insegnarono praticamente il Leopardi e il Giusti, e che il Manzoni (...) ci tracciava prima in una lettera al Carena, poi più diffusamente nella *Relazione*”. Alla fine, dopo aver interpellato chi avrebbe potuto contestargli questo uso, si augura che esca presto il vocabolario di Broglio e Giorgini che avrebbe aiutato a raggiungere una situazione simile a quella francese, ancora molto lontana (P. Zaniboni, prefazione a *Scapolo: romanzo*, Padova, Sacchetto, 1879).

<sup>244</sup> A. De Gubernatis, *Storia del romanzo*, Milano, Hoepli, 1883, p. 340.

<sup>245</sup> V. Coletti, *La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano* in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo: La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 433.

alle necessità della narrativa *fin-de-siècle*, la cui propensione realista impediva ai lettori e agli scrittori di accontentarsi genericamente di uno stile ad alto tasso letterario che non aveva nulla a che fare con quello che avveniva nella vita quotidiana<sup>246</sup>. Questa assenza viene percepita come una menomazione tipicamente italiana, che inficia le possibilità di sviluppo della narrativa. Al di là delle soluzioni proposte, quello che è infatti evidente è che questa difficoltà linguistica si ritraduce nell'impossibilità di poter rappresentare adeguatamente la vita moderna attraverso il genere più moderno per eccellenza. Come lo stesso De Gubernatis scrive nelle righe seguenti: “Non scrivendo la lingua che parlano, e volendo pur avere uno stile che sembri originale, arieggiano spesso quello de' più gloriosi romanzieri stranieri in voga, e per questo stile d'accatto, riescono talvolta ad imitare felicemente i loro modelli, ma in tal mondo non si riesce a creare il romanzo nazionale”<sup>247</sup>. Anche un altro autore, che scrive solo qualche anno più tardi, sentenzia: “poiché da ogni parte si sente esprimere l'onesto desiderio di avere un romanzo italiano, io dico che non si avrà mai un romanzo veramente italiano fino a tanto che non si arriverà a saper scrivere in vera lingua italiana”<sup>248</sup>.

Sempre lo stesso anno, nel 1886, De Stefano che scriveva contro il romanzo sperimentale, lamenta: “La novella e il romanzo moderno, mi pare, siano in Italia troppo regionali. L'artista vagheggia un mondo piccino, ristretto. Tutto ciò può far credere ingenuamente agli stranieri che ancora non abbiamo una società italiana, unica nelle tendenze e nelle aspirazioni e nel carattere”<sup>249</sup>.

Anche in questo caso, non bisogna immaginare che ci sia un discorso coerente ed omogeneo: si sono citati per l'appunto autori che parlano in momenti e in contesti diversi, perché più che l'omogeneità dei ragionamenti si vuole dar conto dell'atmosfera all'interno della quale poi gli scrittori compiono le loro scelte. Per esempio, la stessa “regionalità” del romanzo italiano è talvolta deprecata, talvolta considerata un punto forte della narrativa e dell'arte peninsulare. La frantumazione bozzettista e le tradizioni dialettali sono spesso citate come un ostacolo e altrettanto spesso viste come una peculiarità da difendere. Si tratta comunque sempre di una visione comparativa, ovvero il romanzo italiano è regionale quanto il romanzo francese è centralizzato<sup>250</sup>. E al di là della soluzione proposta, il romanzo francese c'è e quello italiano no. Il romanzo francese funge da modello di sviluppo e quando si discute di romanzo, lo si fa

<sup>246</sup> L. Serianni, prefazione a G. Antonelli, *Alle radici della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Milano, 1966.

<sup>247</sup> A. De Gubernatis, *Storia del romanzo*, op. cit., p. 341.

<sup>248</sup> A. Lenzoni, *Contro il romanzo sperimentale*, op. cit., p. 36.

<sup>249</sup> F. De Stefano, *Saggio critico sul romanzo sperimentale*, op. cit., p. 71.

<sup>250</sup> Per esempio in un articolo ottimista del 1882, che analizzava il romanzo di Gerolamo Rovetta, *Mater dolorosa*, si legge: “La lingua italiana e la vita italiana, la forma e il contenuto sono i due massimi scogli (che taluno afferma insormontabili), così nel teatro come del romanzo contemporaneo. Sia lecito credere che col provare e riprovare, assai meglio che col discutere, si pervarrà a superarli. Ce ne da buon augurio, tra gli altri, il presente libro, il qualche con tutte le sue mende, serba pure nella sostanza un'impronta nostrana. Non v'è, per buona sorte, nella Penisola una sterminata metropoli che si alimenti a spese delle altre membra intisichite; ma perchè non si potrà ritrarre la vita diffusa nelle varie provincie che sempre di più impareranno a conoscersi e che si sentono unite, oltrechè dalle istituzioni civili e politiche, da tanti e così saldi vincoli morali?” (NA, 1882, v. 33, p. 263, *Mater Dolorosa*).

sempre in funzione di un sguardo esterno: lo dimostrano tra le altre cose alcune righe che scrive Capuana nel suo saggio *Per l'arte*, dichiarazione d'intenti sul nuovo corso della letteratura italiana:

Prima di metterci a scrivere guardammo attorno, addietro a noi. Che vedemmo? Vedemmo il romanzo moderno già grande, già colossale in Francia, col Balzac, e neppure in germe in Italia. Sotto il piedistallo del monumento che il Balzac si è rizzato da sé aere perennius, vedemmo una schiera di scrittori di primo ordine che ha lavorato a ripulire, a migliorare, a perfezionare la forma lasciata a mezzo dal maestro: il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola, il Daudet, e dicemmo risolutamente: bisogna addentellarsi con costoro!<sup>251</sup>

Gli italiani sono dunque in ritardo, e che questo ritardo sia vero o solo immaginato, poco importa: quello che conta è che c'è l'idea di dover recuperare il tempo perduto, di riprendere il posto meritato all'interno del cerchio delle nazioni letterarie. Infatti l'idea che l'Italia come nazione debba – lo si ripete anche in altre occasioni – dotarsi di un romanzo nazionale si può collegare al discorso sulla decadenza, sopravvenuta in seguito a vari eventi, che aveva trasformato gli italiani da maestri di civiltà capaci di colonizzare l'Europa con i loro prodotti letterari, possessori di una tradizione inimitabile, ad allievi nemmeno troppo brillanti<sup>252</sup>. Al Risorgimento politico - che d'altra parte si ritiene essere stato compiuto anche grazie alla letteratura - dovrebbe seguire un risorgimento letterario, si legge talvolta nelle riviste<sup>253</sup>, e il romanzo ha in questo senso un ruolo particolare. Genere moderno capace di rappresentare la modernità, il romanzo è visto non solo come un prodotto che può permettere di riottenere la gloria perduta, ma è anche visto come uno strumento di aggiornamento culturale, capace di favorire la crescita di un comune sentire nazionale<sup>254</sup> e allo stesso tempo di rappresentare degnamente all'estero il paese e la sua tradizione. Le peculiarità italiane sono in questo senso viste talvolta come dei difetti, in altri casi come delle originalità che possono essere usate come punti di forza: “in ogni caso riconquistare tale primato non significa negare lo straniero, quando fronteggiarlo in maniera competitiva”<sup>255</sup>.

In questo senso è molto chiaro Luigi Capuana, che nel 1896, anno cruciale del dibattito sull'esistenza di una letteratura nazionale, pubblica *Gli ismi contemporanei*.

Un popolo che ha confuso la sua storia con quella del mondo e che – dopo aver dato alla Civiltà il *Diritto romano*, la *Divina Commedia*, la *Commedia dell'arte*, Raffaello, Michelangelo, il da Palestrina, il Vigo – oppresso, deriso, umiliato, trova in sé tanta forza da ridiventare nazione, compiere il più

<sup>251</sup> L. Capuana, *Per l'arte*, op. cit., p. V.

<sup>252</sup> G. Albergoni, *Letterati, Lettere, Letteratura*, in *Atlante culturale del Risorgimento* a cura di A. M. Banti et alii, Roma, - Bari, Laterza, 2001, p. 88. Come spiega Albergoni il discorso sulla decadenza letteraria dell'Italia comincia nel Settecento. Anche Tenca, aveva definito l'Italia “Il nostro paese scaduto da quel seggio eminente, in cui erasi collocato nei secoli trascorsi” (C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, op. cit., p. 74).

<sup>253</sup> Per esempio nella “Farfalla” di Sommaruga del 1882: “il nostro risorgimento letterario non è ancora incominciato, deve metter in pensiero quanti hanno amore di patria e sentono fremere in cuore la musa antica d'Orazio e di Dante” (LF, 14 maggio 1882, n. 5, *Divagazioni letterarie*).

<sup>254</sup> A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della Nazione*, op. cit., p. 32.

<sup>255</sup> F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere*, op. cit., p. 19.

prodigioso atto del secolo XIX, l'abolizioni del temporale dei papi (...)? Questo popolo che resiste alla cattiva fortuna, agli errori e alle inesperienza della sua vita politica, sarebbe dunque un'effimera apparizione nella storia contemporanea, senza una ragione, senza uno scopo? Non è possibile. Verrà di nuovo l'ora sua. E di nuovo nell'avvenire (vicino o lontano, che importa?) quel che di civile, di santo e di pio avranno il vecchio e il nuovo mondo sarà soltanto italiano, come una volta fu romano, questa dovrà essere la nostra coscienza, il nostro ideale<sup>256</sup>

### 3.4. Lo sguardo degli altri

Quella di dotarsi di un romanzo che fosse specificatamente nazionale è un'esigenza sentita dalla buona parte di coloro che prendono parte alle vicende letterarie del paese. C'è un problema insormontabile, quello della lingua, che impedisce al romanzo nazionale di prendere piede e crea diversi problemi anche al teatro. Di fronte alle tirature francesi, ai successi degli scrittori residenti a Parigi, molti sono pronti ad affermare che il romanzo in Italia non c'è, e se c'è, è cosa miserrima. Per esempio nel 1897, all'interno di una recensione di un romanzo di Enrico Castelnuovo, il redattore del "Fanfulla della domenica" si lascia andare ad uno sfogo.

*Il fallo di una donna onesta* di Enrico Castelnuovo è un romanzo leggibile.

Ne poco elogio sembri questo, pensando alla miseria del romanzo italiano.

Infatti, all'infuori dei romanzi di Gabriele D'Annunzio e di quelli del Fogazzaro, del Verga e della Serao, di *Giacinta*, del Capuana e di *Fidelia* del Colautti, di un paio del Rovetta e di un paio del De Roberto, che cosa altro abbiamo di buono nella nostra letteratura romanzesca.

E, a eccezione dei quattro romanzi del D'Annunzio, che cosa diventano i romanzi nostri se paragonati a quelli francesi e a quelli russi.

Oh lo Zola, il Daudet, Guy de Maupassant, il Bourget, Oh il Tolstoj, il gran Tolstoj!

Chi abbiamo noi contrapporre a questi colossi del romanzo?

Ma, dunque, per il romanzo (e si dica anche per commedia) noi italiani non siamo nati?<sup>257</sup>

Fuori dal coro, c'è solo Emilio Treves. Le pagine della sua "Illustrazione italiana", sono il perfetto contraltare a quello che si è scritto nel precedente paragrafo. Tanto il discorso sull'esistenza del romanzo in Italia volge al negativo (non c'è, non siamo capaci, non ci riusciremo mai), tanto più Treves e i suoi collaboratori cercano di dipingere la situazione con colori più rosei. È vero che talvolta si trovano nella stampa affermazioni volutamente positive sull'andamento del romanzo italiano, per esempio lo stesso Bonghi ne "La Perseveranza" del 1869 aveva scritto una lunga recensione per vari romanzi (quasi tutti, notava lui stesso, della casa Treves) in cui decantava il "progresso innegabile, che la letteratura romanzesca va facendo da qualche anno tra noi"<sup>258</sup>, ma nessuno persegue con la stessa obiettiva fermezza di Treves la rappresentazione di un miglioramento della narrativa italiana, dal punto di vista qualitativo e quantitativo. Niente di sorprendente, se si pensa che il miglioramento si identificava con lui stesso, ossia con la prima casa editrice d'Italia. Quello che è interessante

<sup>256</sup> L. Capuana, *Gli ismi contemporanei*, op. cit., pp. 6-7.

<sup>257</sup> FD, 25 aprile 1897, n. 17, *Libri nuovi*.

<sup>258</sup> "La Perseveranza", 22 settembre 1868, *Nuovi romanzi*, citato da G. Farinelli, *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, op. cit., p. 903.

sottolineare è cosa, quali elementi sono considerati un segno di miglioramento e di progresso.

Abbiamo già visto come nel gennaio del 1875, nella rubrica *Attraverso libri e giornali*, lo stesso Treves iniziava la sua rassegna sottolineando che “la letteratura italiana comincia a diventare popolare in Italia. Chi l'avrebbe mai detto che una dama d'alto bordo leggerebbe un romanzo italiano?”<sup>259</sup>, e nello stesso articolo, dopo avere presentato una selezione di romanzi di Farina e Castelnuovo, si congratulava per il fatto che, nonostante la pochezza delle loro prestazioni – nessuno di loro è, a suo parere, un vero romanziere - , “è già una bella cosa che gli autori italiani non annoiano più i loro concittadini; parecchi anzi li divertono, con tempo arriveranno ad interessarli”. Due anni dopo, recensendo una serie di romanzi all'inizio del 1877, festeggiava allo stesso modo la fine di “quella forma noiosa, pesante, affettata, cruschevole, enfatica, che avea forzato le signore italiane a rifugiarsi nel seno dei romanzi francesi”<sup>260</sup>. Non sempre il pubblico si comporta correttamente. I romanzi italiani si impegnano ma talvolta non basta:

Quando accade, come è accaduto a chi scrive queste poche righe, di prendere in mano un romanzo come questo ultimo del Rovetta, dopo averne letti tre o quattro francesi certamente non de' peggiori, vien fatto di domandare come mai sia possibile ad una parte del pubblico nostro di preferire ancora quei romanzi, qualunque essi siano, ai non pochi nostri assolutamente superiori nell'intento e nel merito letterario. Ammettiamo che pure in fatto di gusto letterario s'abbia da concedere molto alla moda; ma la moda non deve prevalere al buon senso<sup>261</sup>.

Emilio Treves è l'editore più rappresentativo del romanzo italiano; tra tutti gli autori italiani pubblica il più venduto dei trentennio (Edmondo de Amicis), il più prolifico (Anton Giulio Barrili), i più discussi (Giovanni Verga e Gabriele d'Annunzio). Ha una media di 5,5 edizioni per romanzo, contro una media nazionale di 2,2. Difficile trovare nelle pagine dell'“Illustrazione italiana” note piene di sconforto sulle sorti della letteratura italiana che invece sono tipiche degli altri commentatori, il disfattismo che si ritrova spesso nelle rubriche della “Gazzetta letteraria” o del “Fanfulla”. Pur non boicottando le produzioni estere (che d'altra parte talvolta possono rientrare nei cataloghi della casa editrice sotto forma di traduzione), la rivista illustrata di Treves ha sempre un tono bonario sulle condizioni del romanzo italiano e di pacato rimprovero per chi, come Ferdinando Martini, si sofferma troppo sulla produzione estera. Nel marzo 1880 la rubrica *Nuovi libri* recita così, dopo aver considerato il successo di *Nanà*:

E da noi? Leggo in un'appendice che in Italia non esce nulla di bello. E perchè il critico si metteva a parlare di tre romanzacci francesi... ma proprio acci... di quelli che a Parigi si stampano “pour l'exportation”. Il fatto vero è che sin Italia si legge poco, i giornalisti leggono meno di tutti; epperò pochissimi giornali seguono il movimento letterario del paese. Noi stessi siamo peccatori (...). Sicuro, da

<sup>259</sup> IL, 17 gennaio 1875, n. 14-15, *Attraverso libri e giornali*.

<sup>260</sup> IL, 7 gennaio 1877, n. 1, *Rivista letteraria*.

<sup>261</sup> IL, 22 aprile 1888, n. 18, *Libri nuovi*.



pochi mesi i qua, sono usciti nel nostro paese dei libri bellissimi, e che ogni signora potrebbe leggere, e la stampa se n'è occupata assai poco, mentre s'occupa a lungo d'ogni cosa francese<sup>262</sup>.

Come già scritto precedentemente, Treves non appoggia la teoria di Ruggero Bonghi, che attribuisce agli scrittori in *primis* e poi al pubblico in qualche misura, la ragione della supremazia sulla letteratura italiana dei prodotti stranieri, ma piuttosto agli intermediari, editori e direttori di giornali, che non danno sufficiente spazio agli scrittori nostrani. Nel gennaio 1883 scrive:

Noi abbiamo ormai in Italia una schiera di romanzieri e novellieri che hanno grido, anche fuori d'Italia, ma i nostri giornali non cercano che romanzi stranieri. Vedo un giornale dei più riputati della capitale che si vanta di avere incaricato *espressamente* Belot e Malot di scrivere per esse due romanzi (...). Gli stessi francesi, mentre intascano i denari italiani per i diritti di traduzione, devono ridere di noi che ci affanniamo a comprare tutta la loro pacotiglia<sup>263</sup>.

Le considerazioni di Treves sono quindi molto indulgenti e dettate dalla posizione speciale che occupa, in doppia veste di editore e di commentatore. Le sue rubriche bibliografiche sono ricche di valutazioni positive e circostanziate su come il romanzo italiano e la letteratura in generale avessero progredito nei decenni, arrivando ad una posizione se non di supremazia, di parità con le altre nazioni. L'Italia non può pretendere “per ragioni materiali, i grandi successi degli scrittori di Francia o d'Inghilterra, o di Germania, i quali hanno per pubblico i due mondi, mentre il pubblico dei nostri è limitato alla penisola”; d'altra parte, come aveva scritto qualche riga prima “l'Italia non ha la popolazione né le colonie d'altri paesi, non ha una lingua che esca dai propri confini, e se ha introdotto il suffragio universale non è ancora arrivata la cultura universale”<sup>264</sup>.

Ma in ogni caso le cose sono molto migliorate rispetto al passato, perché:

“oggi non si può domandare: Perché la letteratura italiana non è popolare in Italia? Lo è. Il pubblico aristocratico preferisce ancora il libro francese, ma non bandisce più, come una volta, il libro italiano, del quale, sino a pochi anni fa, dalle dame e cavalieri del bel mondo, si diceva come del greco: non legitur. O noiosi o pedanti, era la fama che correva, non a torto, per gli scrittori italiani, salvo pochissime eccezioni. Ora l'incanto è rotto. I nostri scrittori hanno se non altro, appreso la scioltezza, la brevità, si fanno leggere ed apprezzare, non spaventano le signore, hanno un pubblico che li ama e li ricerca”<sup>265</sup>.

Un'altra caratteristica della rivista di Treves è l'interesse per tutto ciò che d'italiano esce dai confini. Sin dalle prime annate, e con scadenze regolari, vengono pubblicate piccole note sulle traduzioni, i successi e le escursioni dei romanzieri italiani all'estero, per lo più autori che fanno parte della casa editrice Treves: per esempio di De Amicis, di cui si annuncia la

<sup>262</sup> IL, 7 marzo 1880, n. 10, *Nuovi libri*.

<sup>263</sup> IL, 14 gennaio 1883, n. 2, *Scorse letterarie*.

<sup>264</sup> IL, 25 ottobre 1891, n. 43, *Nuovi libri*.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

traduzione in inglese dei suoi Ricordi di Parigi nel 1879<sup>266</sup>, si pubblicizza il suo viaggio in America nel 1884<sup>267</sup>, o in seguito si riportano i giudizi della stampa estera per *Il romanzo di un maestro*<sup>268</sup> e soprattutto del *Cuore*, che nel 1891 viene omaggiato di due intere pagine di commenti e giudizi provenienti da svariati paesi. Altri autori che vengono citati spesso per la loro capacità di uscire di confini nazionali sono Enrico Castelnuovo, Anton Giulio Barrili, Antonio Caccianiga – tutti della scuderia Treves – e Salvatore Farina. I paesi e le lingue considerati sono vari: si va dalla traduzione in portoghese di Barrili e De Amicis<sup>269</sup> all'interesse di un tal Antonio Radò che traduce opere italiane per il teatro di Budapest<sup>270</sup>. Ovviamente i paesi come la Francia e la Germania vengono guardati con un occhio di riguardo. La rinomanza di alcuni autori italiani sulla stampa tedesca viene utilizzata, alla fine nel 1893, per sottolineare lo scarso interesse di quella italiana:

In Germania, la stampa quotidiana non è nemica della letteratura in genere come lo è in Italia; e se vi sono appendici dedicate al romanzo, ne hanno altre per saggi e recensioni letterarie. Queste appendici critiche occupano parecchie pagine delle gazzette di Berlino, Francoforte, di Vienna, ecc., e ne formano un'attrattiva. In poche settimane abbiamo avuto la compiacenza di leggere della Frankfurter Zeitung due ampi studi su Gabriele D'annunzio e su Paolo Mantegazza, quali non ci ricorda d'aver letti, - non dico in giornali politici, - ma neppure in Riviste italiane<sup>271</sup>.

Lo stesso viene ripetuto qualche settimana più tardi:

non si apre giornale letterario senza sentire il solito lamento: “noi italiani, non siamo conosciuti all'estero. Non ci leggono nemmeno!”. Niente di meno vero. Mai come adesso si leggono all'estero i libri italiani, e si traducono, e si criticano. Non passa settimana che non vediamo su importanti riviste estere e su giornali di primo ordine appendici e articoli nostri sui nostri scrittori; - e dobbiamo aggiungere con mortificazione che non se ne trovano di simili nei giornali d'Italia, ameno nei giornali quotidiani<sup>272</sup>.

Per Treves gli italiani sono troppo pessimisti: “persino in Francia, ch'è il paese più refrattario alle letterature straniere, s'è tradotto e lodato assai l'ultimo romanzo di Gabriele d'Annunzio”, riporta lo stesso articolo. Proprio negli anni Novanta, e proprio con D'Annunzio, era cominciata una voga per il libro italiano, tanto che lo stesso Treves scrive: “dopo il D'Annunzio furono tradotti e gustati Verga, la Serao, Fogazzaro, e non c'è più rivista o editore di Francia che non voglia scoprire il suo autore italiano”<sup>273</sup>. Il problema non è più soltanto trovare un pubblico in casa, un pubblico di italiani, ma riuscire ad espandersi in Europa, cosa che secondo Treves il romanzo italiano sta mettendo in pratica.

Ma la vera contrapposizione tra l'ottimismo dell'editore milanese e il generale sconforto che

<sup>266</sup> IL, 31 agosto 1879, n. 35, *Nuovi libri*.

<sup>267</sup> IL, 16 marzo 1884, n. 11, *De Amicis in America*.

<sup>268</sup> IL, 30 novembre 1890, n. 48.

<sup>269</sup> IL, 25 giugno 1882, n. 26, *Notarelle*.

<sup>270</sup> IL, 2 ottobre 1898, n. 40, *Notarelle*.

<sup>271</sup> IL, 10 dicembre 1893, n. 50, *Nuovi libri*.

<sup>272</sup> IL, 28 gennaio 1894, n. 4, *Nuovi libri*.

<sup>273</sup> IL, 21 maggio 1899 n. 21, *Corriere letterario*.

invece caratterizza il dibattito intorno al romanzo e alla letteratura, la si può rintracciare in occasione della pubblicazione de *Alla scoperta dei letterati*, inchiesta nella quale anche i più importanti romanzieri, esprimono un forte pessimismo. Secondo Matilde Serao, che è l'unica donna tra gli interpellati, il romanzo italiano non può esistere. Treves la trova un'affermazione che viene facilmente contraddetta, non solo dall'esperienza personale della scrittrice stessa, ma anche

dal fatto che i romanzi di D'Annunzio, di Verga, di Fogazzaro, di Castelnuovo, di Rovetta, di Farina sono ricercatissimi e tradotti in tutte le lingue. Sono romanzi turchi? Anche questa questione di lingua e dialetto, che si ripete da tutti, è fastidiosa. Ormai gli stranieri cercano dar sapore alla loro lingua, di cui invidiate l'unità, introducendo forme quali arcaiche o quali dialettali; e anche loro escono dall'eterna Parigi o dall'eterna Londra per andare in traccia d'altre ispirazioni nelle province, dove non hanno la fortuna di trovare un Napoli o un Palermo, una Venezia o un Milano<sup>274</sup>.

Treves vede elementi positivi in quello che sembrano spesso essere le pecche del sistema narrativo italiano: la mancanza di una grande capitale accentratrice che sia un polo di sviluppo commerciale e anche una fonte d'ispirazione; e di una lingua moderna di fattura certa, utilizzabile senza incorrere in contraddizione sintattica o terminologica da una parte all'altra della penisola. L'atteggiamento di Treves e della sua rivista è interessante anche perché mette in luce in maniera evidente quale fosse l'importanza che si dava all'attenzione che veniva dall'estero e come questo elemento diventasse utile per ridefinire le gerarchie interne. Treves non diceva falsità: nel sistema letterario francese, tra il 1870 e il 1895 il numero di traduzioni straniere raddoppia, passando dal 3% al 6%, coinvolgendo nell'ordine i romanzieri russi, e poi gli autori scandinavi e in seguito alcuni scrittori italiani: questo non ha conseguenze solo in Francia, dove si comincia a polemizzare sull'importazione della letteratura straniera<sup>275</sup>, ma anche in Italia. Il modello di sviluppo francese che si è imposto diventa anche un sistema per validare le pretese italiane: riuscire a farsi tradurre, a farsi leggere fuori dai confini nazionali e riuscire soprattutto a farsi tradurre e leggere in Francia assume un peso notevole, trasferibile all'interno del campo del romanzo italiano.

Treves può contare tra gli scrittori che pubblicano anche solo occasionalmente con i suoi tipi, numerosi romanzieri che riescono ad arrivare alla traduzione in francese. Oltre agli arcinoti Verga e D'Annunzio, che vengono tradotti da Eduard Rod e Georges Hérelle, altri autori "di Treves" come Salvatore Farina, Enrico Castelnuovo, Edmondo de Amicis, Matilde Serao, Antonio Caccianiga, Emilio Salgari, Gerolamo Rovetta, Vittorio Bersezio, Paolo Mantegazza vengono tradotti e diffusi anche in francese. In alcuni casi la traduzione in francese non avviene grazie all'azione di Treves (per esempio buona parte delle traduzioni di

<sup>274</sup> IL, 23 giugno 1895, n. 25, *Corriere*.

<sup>275</sup> B. Wilfert - Portal, *La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français*, op. cit. Vedi anche dello stesso autore *Literary import into France and Britain around 1900 a comparative study* in C. Charle, J. Vincent, J. Winter (a cura di), *Anglo-french attitudes: comparisons and transfers between english and french intellectuals since the eighteenth century*, Manchester - New York, Manchester University Press, 2007.

Farina vengono diligentemente procurate dallo stesso autore) oppure non riguarda il romanzo (Paolo Mantegazza è tradotto soprattutto come divulgatore scientifico ed Edmondo De Amicis conosce le sue più grandi fortune all'estero per i suoi libri di viaggio). Altri autori che conoscono una versione in francese dei loro romanzi negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione sono Neera, che pubblica con Galli e Brigola, Antonio Fogazzaro, che predilige gli stessi editori, e Grazia Deledda che invece è per lo più stampata da Speirani a Torino. Non si può dire che stampare con Treves o con un editore del Nord fosse direttamente legato alla possibilità di farsi pubblicare all'estero, comunque remota, ma si può ipotizzare che gli autori che decidono o riescono a farsi stampare da Treves almeno in un caso, mettono all'interno della loro strategia anche la missione di farsi tradurre in Francia.

Le edizioni oltre confine sono interessanti per due ragioni: in primo luogo possono essere una fonte di reddito, ma si tratta di un'eventualità che non si verifica facilmente. Salvatore Farina, che è uno degli autori più tradotti e non solo in Francia<sup>276</sup>, descrive nella sua autobiografia le mille peripezie per riuscire ad ottenere i giusti compensi dai vari editori che lo distribuiscono in Europa<sup>277</sup>. Nell'epistolario di Fogazzaro ci sono numerosi accenni alle varie edizioni straniere dei suoi romanzi, che vengono tradotti in inglese, in francese, in tedesco e in olandese: talvolta lo scrittore vicentino sembra gestire in prima persona il processo della traduzione (accordandosi con il traduttore che di solito è una traduttrice), altre volte sembra sfuggirgli completamente di mano, come quando apprende che esiste una versione americana di *Daniele Cortis* che lui non aveva autorizzato. In linea con l'atteggiamento disinteressato che può permettersi a proposito dei suoi guadagni letterari, anche in questo caso Fogazzaro sembra essere più curioso di conoscere la sua opera in inglese che stizzito per la vicenda<sup>278</sup>. Matilde Serao, a sua volta, non può ricavare nulla dalla sue traduzioni francesi a causa della scadenza dei diritti d'autore, però ammette di aver voluto un "littérateur" come traduttore e di aver rifiutato le proposte di traduttori estemporanei, talvolta semplici lettori e lettrici che si proponevano direttamente all'autore<sup>279</sup>. Il disinteresse della Serao è giustificato con il fatto che

<sup>276</sup> Sulle varie traduzioni dei romanzi di Farina in Europa vedi la voce riferita all'autore in DeGu 1891. Le caratteristiche dei romanzi di Farina, che erano studiati all'interno di un ambiente borghese dai tratti nazionali fortemente attenuati, permette all'autore di far apprezzare i suoi prodotti nelle realtà urbane dei paesi più diversi, come l'Austria - Ungheria, la Francia, la Spagna. Vedi anche F. Addis (a cura di), *Salvatore Farina (1846-1918)*, Gallizzi, Sassari, 1942, p. 70.

<sup>277</sup> S. Farina, (*La mia giornata Dal Meriggio al tramonto*, op. cit., pp. 54 e ss.

<sup>278</sup> Fogazzaro scrive alla sua corrispondente americana: "A Firenze ho saputo da una signora inglese che *Daniele Cortis* è stato tradotto in inglese agli Stati Uniti. Voi non avete alcuna legge sulla proprietà letteraria e così né il traduttore né l'editore si sono incaricati di farmi sapere niente. Posso pregar lei, cara amica, di rivolgersi a qualche libraio americano onde saperne qualcosa? Le confesso che avrei gran voglia di vedere questo Cortis inglese" (A. Fogazzaro, E. Starbuck, *Carteggio: 1885 - 1910*, op. cit., Lettera del 2 aprile 1888, p. 207). Nella lettera successiva: "debbo informarla che il signor Holr mi ha inviato due copie del *Cortis* e mi ha scritto cortesemente dicendomi però che del mio romanzo non ha cavato a gran pezza le spese di pubblicazione. La traduttrice lo ha mutilato, togliendone la politica. Del resto intendo perfettamente che il Cortis non interessi molto fuori d'Italia" (Ivi, Lettera del 22 maggio 1888 p.215).

<sup>279</sup> Il lettore straniero che, appassionato di lingua italiana, si propone allo scrittore come traduttore sembra una modalità abbastanza naturale. Per esempio nell'epistolario di Fogazzaro: "Una signora inglese mi scrisse giorni addietro da Roma proponendomi di permettere ad una sua amica di tradurre *Cortis* in inglese" (A. Fogazzaro, E. Starbuck, *Carteggio: 1885 - 1910*, op. cit. lettera di Fogazzaro a Starbuck del 17 dicembre 1886, p. 175).

i guadagni del giornalismo le bastano e la letteratura sembra essere un ameno passatempo<sup>280</sup>. Non è la stessa cosa per Verga, che scrive a Capuana nel 1882: “il diritto di traduzione è illusorio, lo so pur troppo a mie spese, ed era inutile mandare in aria l'affare per insistervi. La legge non ci accorda che un solo anno di privativa all'estero e di solito le cose nostre non vi sono note, quando lo sono, che anni dopo quel termini; quando cioè il primo venuto può tradurci senza dire *permettete*”<sup>281</sup>. Anche Capuana ironizza sulla *rentabilité* delle traduzioni all'estero, scrive infatti al suo amico: “Treves mi ha scritto che ha venduto il diritto di traduzione in tedesco delle mie fiabe. Sai quanto mi è toccato di compenso? Lire cento! C'è da ingrassare”<sup>282</sup>.

Ma la traduzione è anche e soprattutto una questione di prestigio. Lo stesso Salvatore Farina, sempre così attento ai suoi introiti e propenso a pretendere compensi per il suo lavoro letterario, fa un'eccezione. Scrive all'amico De Gubernatis:

Ho avuto desiderio, (e tu ne hai colpa) di veder tradotta la mia *Donnina* in francese, ma non ho alcun rapporto personale in Francia; Hachette a cui si rivolse l'editore, fosse per la greta (sic)gelosia libraria che esiste tra Francia e Italia, rispose che il libro, lodevole per altro, non era d'indole conveniente ai Francesi. Pretesto frivolo a chi sa che le opere di Erckmann & Chatrian hanno gran diffusione in Francia, e che fu tradotto il Dickens e perfino l'Auerbach, tanto più intimo e casalingo. Se io potessi mettermi in rapporto con qualche giovinotto, letterato francese, per questa traduzione non desidererei alcun compenso d'autore e potrei fare condizioni molto vantaggiose per i romanzi avvenire. Ma forse è una presunzione di cui devo arrossire. Ti scrivo quello che penso, e penso che da noi si concede l'onore della traduzione ad autori meschini, e in Francia non ci si rende, no, la pariglia. Ciò, non è dubbio, dipende dalle condizioni librarie, che vanno mutate coll'iniziativa di qualcuno<sup>283</sup>.

Farsi tradurre in francese non ha lo stesso significato che farsi tradurre in ungherese o in spagnolo, perché significa entrare direttamente in un circuito editoriale esponenzialmente più ampio. L'unico che riesce senza dubbio in questa impresa (e che concilia gloria e remunerazioni) sembra essere Gabriele D'Annunzio. Quasi due decenni più tardi rispetto al primo tentativo di Salvatore Farina, Georges Hérelle prende contatti con D'Annunzio per la traduzione dell'*Innocente* e avvia una lunga collaborazione che renderà disponibili tutte le maggiori opere dannunziane in lingua francese. D'Annunzio ha delle preferenze: in primo luogo vorrebbe essere stampato a Parigi e non in provincia (dove abita il suo traduttore), e anche se alla fine l'editore sarà Calmann Levy (che non era la sua prima scelta), cerca sempre

Qualche anno dopo rifiuterà l'offerta della sua stessa corrispondente di tradurre *Il mistero del poeta* (p. 203 22-2-88). Anche Farina, che farà delle traduzioni all'estero una vera impresa, comincia negli anni settanta grazie a delle volenterose lettrici (D. Manca, (a cura di), *Carteggio De Gubernatis – Farina*, op. cit., p. 12 e ss.)

<sup>280</sup> Nella stessa lettera in cui illustra ad Hérelle la sua posizione rispetto alla traduzione in francese delle sue opere scrive: “le journalisme me donnant de quoi vivre bien, avec ma famille, je considère l'art littéraire comme un sport de l'intelligence sans aucune idée de gain. Si je gagne, tant mieux: si non, le plaisir d'écrire un livre est bien grand, pour désirer trop d'argent” (Lettera di Matilde Serao a Georges Hérelle del 7 novembre 1895, in R. Giglio (a cura di), *Per la storia di un'amicizia: d'Annunzio, Herelle, Scarfoglio, Serao: documenti inediti*, Napoli, Loffredo, 1977, p. 145).

<sup>281</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., lettera di Verga a Capuana del 1 febbraio 1882, p. 148.

<sup>282</sup> Ivi, Lettera di Capuana a Verga del 10 settembre 1883, p. 206.

<sup>283</sup> D. Manca, (a cura di), *Carteggio Farina – De Gubernatis*, op. cit., Lettera di Farina a De Gubernatis del 24 giugno 1874, p. 16.

di trarne guadagno dove possibile<sup>284</sup>. Negli anni successivi, già forte della posizione di autore italiano prediletto dai francesi, scrive al suo editore: “io, per parte mia, concedo *graziosamente* ai Ceco-Boemi il permesso di tradurre. Non è possibile pretendere dai ceco-boemi una tassa. Che ve ne pare? E la diffusione dell'opera, anche in una lingua secondaria e poco nota, è utile- per la gloria!”<sup>285</sup>.

Nonostante non sia un vero apripista (Verga viene tradotto prima di lui), D'Annunzio diventa simbolicamente colui che riesce nell'impresa<sup>286</sup> e sulla sua scia anche altri autori tenteranno la fortuna in Francia. Ci prova per esempio Neera che chiede consiglio a Vittorio Pica, critico da numerosi contatti francesi, che però non la incoraggia:

Per le traduzioni, alla Francia non bisogna pensare: Verga e Fogazzaro non vi hanno ottenuto alcun successo e se D'Annunzio è piaciuto ciò devasi sono soltanto al suo eccezionale valore artistico ma anche e sopra tutto alla sua psicologia sottile, raffinata ed un po' morbosa in accordo con le più recenti tendenze della giovane letteratura d'oltralpe. In Inghilterra potrei cercarvi un traduttore, ma l'ottenere quattrini parmi quasi impossibile. Il mercato letterario sovrabbonda laggiù di romanzi di *Misses* e di *mistresses* e l'arditezza di alcuni vostri libri non mancherebbe di scandalizzare la *pruderie* protestante del gran pubblico inglese<sup>287</sup>.

Pica è più fiducioso nei riguardi delle traduzioni in tedesco per il mercato austriaco, ma Neera non demorde e l'anno successivo affronta di nuovo lo stesso argomento. Pica è sempre convinto che “un vivo e reale successo letterario” può averlo solo D'Annunzio, ma mentre Speraz, Fogazzaro e Verga avevano fallito eppure: “dopo l'engouement pei romanzieri russi, dopo quello dei drammaturghi scandinavi, può esservene uno per novellatori e romanzatori italiani, ed è bene, in tal caso, trovarsi in prima linea”<sup>288</sup>. Neera prenderà poi contatti con lo Hérèlle che tradurrà il romanzo *L'indomani*<sup>289</sup>.

Il farsi tradurre all'estero è comunque un segno evidente di successo, frustrante perché in Italia la situazione sembra non migliorare e restare ancorata alle cifre miserrime che caratterizzavano il mercato editoriale. Sia Farina che Verga lamentano la loro posizioni in Italia nonostante i loro successi all'estero<sup>290</sup>. D'Annunzio costruisce un intero numero di

<sup>284</sup> Sulla vicenda editoriale di D'Annunzio in Francia, T. Loué, B. Wilfert – Portal, *D'Annunzio à l'usage des Français, la Traduction comme censure informelle (fin de XIXe siècle)*, “Ethnologie française”, 2, 2006, 102-109.

<sup>285</sup> G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, op. cit., 15 luglio 1889, p. 68.

<sup>286</sup> Nel 1898, qualche anno dopo l'esplosione del fenomeno D'Annunzio in Francia, viene pubblicato un romanzo di Gerolamo Rovetta, *L'idolo*: uno dei personaggi è un poeta “Giovane e illustre” che, stando a quello che racconta l'autore, “ha scritto delle novelle in prosa, una delle quali sta per essere pubblicata, tradotta in francese, nella *Revue Parisienne*” (G. Rovetta, *L'idolo*, Milano, Baldini e Castoldi, 1898, p. 7).

<sup>287</sup> Lettera di Vittorio Pica a Neera del 24 settembre 1894, in F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo in Italia*, op. cit. p. 142.

<sup>288</sup> Lettera di Vittorio Pica a Neera del 7 novembre 1895, in Ivi, pp. 147-148.

<sup>289</sup> A. Folli, *Postilla: “Je ne suis pas un dilettante”*, introduzione a Neera, *Monastero e altri racconti*, Milano. Libri Scheiwiller, 1987.

<sup>290</sup> Verga scrive a Salvatore Paolo Verdura: “frattanto nella baraonda letteraria che è da noi, e nella demolizione sistematica che si fa di tutto in Italia, e nel contrario dello chauvinisme che ci avvilitisce ai nostri propri occhi, è di sollievo vedere che l'opera italiana è meglio pregiata fuori d'Italia, e vedere che almeno all'estero non ci guardano coll'occhio di commiserazione con cui guardiamo quel che si fa da noi. Perdonami questo pensiero orgoglioso che mi sembra un rendimento di giustizia per quei poveri diavoli che come me lavorano nel proprio

“Tavola Rotonda”, rivista edita da Bideri, incentrato sulla sua figura, in cui contrappone l'accoglienza reticente che in Italia era stata riservata a *L'innocente* che invece aveva scatenato un vero “*engouement*” a Parigi. In seguito cita tutta una serie di riviste, soprattutto francesi ma anche di altri paesi, che aveva riportato elogi della sua opera<sup>291</sup>.

La Francia letteraria non fornisce quindi solo il “modello di sviluppo” a cui rifarsi e i sistemi di classificazione su cui gli scrittori si appoggiano, ma funziona anche come agente di consacrazione. Questo vale soprattutto per il genere del romanzo che non poteva contare su tradizioni come quella del poeta laureato, che era comunque una prassi ormai teorica, in un paese dove premi letterari ed accademie erano comunque parte di un sistema disperso<sup>292</sup>.

#### 4. “I culmini dell'estetica”: un dibattito letterario tra patriottismo e ricambio generazionale

L'importanza che assume l'interazione tra la letteratura italiana e la letteratura francese o in generale straniera, fa sì che molti temi affrontati con lo sguardo rivolto alla complessiva situazione europea. I punti di riferimento degli autori italiani sono oltre confine e rivendicare la nascita di un sistema letterario di buon livello – capace di interagire alla pari con gli altri

paese non certo per aver lodi e lucri dai concittadini. Non parlo per me solo, e la superbia è permessa. Nelle ultime riviste inglesi e tedesche, le più autorevoli, si parlava nei termini lusinghieri fra tanti altri che lavorano per l'Italia, di Farina, della Serrao, della Colombi e di me. All'estero ci traducono, e della *Cavalleria rusticana*, che Cesare Rossi credeva indegna di recita, ho stipulato un contratto per la rappresentazione in tedesco e in Germania e sto per combinare lo stesso per francese” (G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit., lettera di Giovanni Verga a Salvatore Verdura, 17 gennaio 1885, pp. 169 – 170). Farina si sfoga in maniera più personale con De Gubernatis: “Le mie cose van benino, ma come accade a te pure, meglio all'estero che in Italia. Si traducono i miei lavori in Spagna, ricevo dall'Olanda due volumi: De schoat van Donnina, edito dal Rogge di Amsterdam, Ziende Blind (Amore Bendato) edito dal van Kampen pure di Amsterdam e so che ne furono tradotti altri ed altri si traducono. Hachette farà le edizioni francesi - e si preparano anche le inglesi - in mezzo a questi successi (come dicono) non certo meritati, io devo lavorare nel mio paese e far di tutto un po', perfino il traduttore qualche volta e senza che nessuno lo sappia” (D. Manca, (a cura di), *Carteggio Farina – De Gubernatis*, op. cit., lettera di Farina a De Gubernatis del 2 dicembre 1878, p. 76). Lo stesso tono viene usato in una lettera di qualche anno più tardi: “Ormai nessuno più in Italia si occupa di me, che non appartenendo a nessuna chiesuola, vivendo nel mio guscio e stampando per conto mio, non ho nessuno interessato a farmi del chiasso intorno. Forse è meglio; i libri si vendono meno, ma la coscienza assapora senza scrupoli le poche compiacenze. Oramai queste mi vengono più dall'estero - in Ispagna Mio figlio! ha avuto un gran successo, e l'Epoca scrive che la traduzione diventerà popolare. Si traduce, come sai, nella Rundschau, e si tradurrà pure in francese. In Italia nessuno ne ha fiutato; esce un Giobbe di autore anonimo, che non mi nomina come se non fossi vivo, se pure non ha avuto intenzione di mettermi fra gli scarti, come sembra. Ti assicuro che a volte mi vengono delle idee amare, perché per quanto uno sia dignitoso, non vede la camorra senza ira. Poi ogni cosa passa, ed io mi levo la mattina colla mia dolce spensieratezza, dimenticando volentieri il mondo che mi dimentica” (Ivi, lettera del 4 febbraio 1882, p. 105).

<sup>291</sup> A. Andreoli, *D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 19-21.

<sup>292</sup> Ci sono pochissime testimonianze sulla presenza di premi espressamente letterari di rilievo dedicati alla narrativa di lungo respiro. Si è trovata la notizia del concorso “Cecilio Vallardi per la migliore novella e il miglior bozzetto dei costumi italiani” nella rivista “Natura e Arte” che viene edita proprio dall'editore Vallardi (NeA, 1894 v. 3 e anche 1896- 1897 v. 1) e del concorso bandito dalla “Roma letteraria”, sempre per una novella. L'autrice Ida Finzi risulta vincitrice di entrambi i concorsi nel 1895 e nel 1896 (DeGu05). Un'altra autrice che risulta essere stata premiata per la sua attività di novelliera è Luisa Macina Gervasio, che riceve un premio letterario della “Gazzetta di Torino” per romanzi *Due donne* e *Il segreto di Donna Graziella*, pubblicati in appendice alla rivista (Rovito22). Molto più incoraggiato a livello nazionale è – almeno inizialmente - il settore teatrale: il governo italiano eredita da quello sabaudo il concorso a premi per le produzioni drammatiche fino al 1865, e bandisce, sempre negli anni sessanta, due concorsi a Firenze, uno gestito dal Ministero della Pubblica Istruzione e uno dalla società d'incoraggiamento all'arte teatrale (I. Piazzoni, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria*, op. cit., pp. 67 e ss.)

sistemi letterari europei - è anche una questione patriottica. Per esempio, quando partire dalla fine degli Ottanta, si comincia a parlare di “crisi letteraria”, è chiaro che la crisi italiana ha anche dei risvolti “politici”.

Nel 1891 Arturo Graf, poeta e professore universitario che collabora con la “Nuova Antologia”, pubblica una sua conferenza tenuta per l'inaugurazione dell'anno accademico dell'Università di Torino, intitolata molto direttamente *La crisi letteraria*, dove analizza le cause di una decadenza europea dell'arte letteraria. L'anarchia aveva preso il sopravvento nelle regole estetiche, venuto meno “il principio di autorità e il diritto divino dei grandi modelli”<sup>293</sup>. L'anno successivo, nel 1892, Luigi Capuana pubblica la sua raccolta di scritti *Libri e teatro*, intitola l'introduzione allo stesso modo di Graf, che d'altra parte cita nella prima pagina. Quest'introduzione riunisce tutti i motivi che si potevano ritenere alla base della pochezza della letteratura italiana (la mancanza di un pubblico, la presenza francese sovradimensionata in tutte le sue possibili derivazioni, l'assenza di uno spiccato carattere italiano e di un centro intellettuale, la cattiva conoscenza della lingua, la produzione italiana che è per lo più mediocre, la mancanza di investimenti e il disinteresse delle istituzioni): inoltre per l'autore siciliano, dopo un iniziale entusiasmo seguito all'unificazione nazionale, “dall'ottantatré fino ad oggi è avvenuto un continuo declino. Oggi la crisi ha raggiunto quello che i medici chiamano stato acuto”<sup>294</sup>. Capuana paragona la crisi letteraria alle crisi economiche e finanziarie che danneggiano lo stato di salute della nazione (“perché non ragionare come di tante altre crisi? Essa infierisce in Italia da più anni, ma nessuno se ne dà pensiero; eppure si tratta dei più nobili interessi d'una nazione, degli interessi intellettuali”<sup>295</sup>) e soprattutto non può fare a meno di osservare la situazione dell'Italia accanto a quella delle altre nazioni europee. Mette a confronto le tirature di Maupassant con quelle di Verga, i risultati “economici” del dibattito sul realismo avvenuto in Francia rispetto a come si era svolto in Italia, l'influenza positiva della stampa sull'editoria tedesca.

Un paio di anni dopo, nel 1894, lo stesso dell'inchiesta di Ugo Ojetti sui letterati, nel “Fanfulla della domenica” compare un articolo del critico Emilio Checchi, dove il paragone tra scienze finanziarie e letteratura sarà ancora più stretto. In un articolo intitolato *La bancarotta letteraria*, descrive una situazione miserabile dove il pubblico disgustato abbandona il libro e il teatro. Il tema della bancarotta era già stato utilizzato da Brunetiere, direttore della “Revue des deux mondes” che aveva parlato della bancarotta del naturalismo<sup>296</sup>. In questo caso però non è una corrente a conoscere lo stato di crisi, ma la letteratura nel suo complesso, all'interno della quale il romanzo ricopre un ruolo fondamentale, il che dimostra

<sup>293</sup> A. Graf, *La crisi letteraria: discorso letto il 3 novembre 1888 in occasione della solenne apertura degli studi nella r. università di Torino*, Torino, Paravia, 1888, p. 15.

<sup>294</sup> L. Capuana, *Libri e teatro*, op. cit., p. VII.

<sup>295</sup> Ivi, p. III.

<sup>296</sup> L'anno successivo verrà pubblicato *La pretesa bancarotta della scienza* di E. Morselli (citato da L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo*, Op. cit., p. 69)



come il suo statuto fosse definitivamente integrato nei generi dalle pretese estetiche.

Un altro anno muore, scrive Checchi, muoiono con lui speranze d'un prossimo rinnovamento intellettuale. Come nelle arti quasi tutte, così la letteratura la produzione ha illanguidito di mese in mese, senza nessun vivido lume di genialità promettente. Gli scrittori di già invecchiati sonnecchiano; e i giovani, correndo dietro a ideali inafferrabili, s'innamorano di fantasmi. Nessuno sa più quello che vuole: e dell'arte vera si va perdendo a poco a poco ogni sano concetto. Un comune scoraggiamento invade scrittori e pubblico, e una come diffidenza li separa. Domandate oggi quale sia il volume con legittima impazienza aspettato, e difficilmente potrete ottenere risposta<sup>297</sup>.

Per Checchi la “bancarotta” è data dalla distanza che si crea tra pubblico e letterati: “la novella ed il romanzo, la lirica e la drammatica, sono quasi sempre parafrasi di letterature straniere: lettori e pubblico, leggendo e ascoltando, non si raccapezzano più”. Questa breve e pessimista analisi di Checchi, scatena quello che lo stesso autore chiama un “vespaio”: uno degli interventi in risposta a Checchi viene pubblicato nel numero successivo della rivista ed è un articolo di Annibale Gabrielli che dà ragione al collega per quanto riguarda “la sparizione quasi completa d'ogni simpatica rispondenza fra quelli che scrivono e quelli che leggono”<sup>298</sup> ma senza termini eccessivamente pessimisti. Per confutare l'eccessiva disperazione del collega gli consiglia di domandare a Treves “notizie commerciali del romanzo meglio pagato che egli abbia edito nel 1894”: è quindi il romanzo a ricoprire il ruolo di parametro per la gravità della crisi. Forse senza farlo intenzionalmente, i critici mettono il romanzo davanti o al pari della poesia. Per esempio, nella lettera con cui nuovamente Checchi risponde a Gabrielli, gli unici autori citati a dimostrazione della sua tesi sono Gabrielle D'Annunzio, Emile Zola, Lev Tolstoj e Ibsen, quindi tre romanzieri e un drammaturgo.

Non è solo il “nuovo” ruolo del romanzo, a suscitare interesse in questo scambio di risposte: in generale il fatto di dotarsi di una letteratura conveniente (in cui il romanzo è il genere più importante) viene trasposto su un altro piano che è quello del rilancio dello spirito nazionale. Nell'ultima lettera, quella di risposta a Gabrielli, Checchi ricorda “i perigliosi miraggi dell'imitazione straniera” ed esorta i suoi connazionali: “raccoglietevi attorno a un nome ad un simbolo, ad una bandiera a qualche cosa che faccia vibrare tutte le anime e le scuota ai santi entusiasmi della Patria e dell'arte. Queste cose ai miei tempi non si scompagnavano”<sup>299</sup>.

Solo qualche anno dopo questo breve scambio di opinioni, in un'atmosfera che può sembrare di generale sconforto, si scatena quella che è la polemica più veemente sullo statuto della letteratura italiana alla fine del XIX secolo, e che coinvolge sia una vecchia rivista come il “Fanfulla della domenica” sia una creazione editoriale nuova come “Il Marzocco”. Si tratta di una polemica che tenta di analizzare in maniera “distanziata” e basandosi su dati di fatto la questione della letteratura italiana in un contesto europeo e che si rivela un utile punto di vista

<sup>297</sup> FD, 16 dicembre 1894, n. 50, *La bancarotta letteraria*.

<sup>298</sup> FD, 23 dicembre 1894, n. 52, *La bancarotta letteraria, lettera aperta a Eugenio Checchi*.

<sup>299</sup> FD, 30 dicembre 1894, n. 52, *C'è un rimedio*.

per inquadrare le posizioni degli autori all'interno del campo letterario italiano. Anche in questo caso il romanzo.

Il primo intervento è proprio di Ugo Ojetti, *Quelques littérateurs italiens*, ed esce nella “Revue de Paris” nel febbraio 1896. Per Ojetti non si può riconoscere una letteratura italiana, e l'autore si limita a ricordare di alcuni scrittori, tra cui Carducci, D'Annunzio, Fogazzaro, Verga e Serao. Quindi quattro autori di romanzi (di cui due anche autori di versi) e un poeta.

Une littérature italienne? Elle n'existe pas aujourd'hui; et, sans doute, elle n'existera pas de longtemps. Les littérateurs italiens son pourtant nombreux: mai chacun diffère des autres, par la pensée et par la forme, à tel point qu'il est impossible de les réunir et de les disposer en groupe afin de porter sur l'ensemble un jugement critique.

Entre les quatre ou cinq sommités – Giosuè Carducci, Gabriel D'Annunzio, Antonio Fogazzaro, Giovanni Verga e Mathilde Serao – à peine si un Italien, après un examen patient, peut découvrir une relation d'idées, un certain lien, plutôt d'ailleurs qu'une ressemblance. Il est douteux qu'eux même voulussent en convenir.

L'idée seule d'une école épouvante chez nous même le débutant<sup>300</sup>.

Ojetti evoca due momenti in cui questa mancanza di intenzioni comuni sembra venire meno: l'affermazione del gruppo dei veristi che agisce nel 1875 (“dirigé par trois écrivains de Catane: Giovanni Verga, Luigi Capuana, Federico de Roberto et, au début, par Mathilde Serao elle-même, une Napolitaine née en Grèce”, i soli che producono dei libri che “parurent composés avec une identique intention d'art”<sup>301</sup>) e l'iniziativa editoriale di Sommaruga che fa correre a Roma una serie di giovani desiderosi di affermazione dei quali, una volta fallita la ditta, rimaneva solo Gabriele D'Annunzio.

La lingua italiana e la mancanza di un centro letterario metropolitano erano ovviamente citate come motivazioni principali per l'assenza di un fenomeno che si potesse chiamare letteratura nazionale. Per quanto riguarda quello che Ojetti chiama “l'absence d'un centre quelconque où soient réunis les écrivains, les éditeurs, les théâtres et le public le plus cultivé”<sup>302</sup>, vengono citate due città, Milano e Bologna che potevano aspirare a ricoprire un ruolo guida nell'ambito letterario, ma secondo l'autore dell'articolo a Bologna Giosuè Carducci regnava da solo, mentre Milano “la ville d'Italia la plus importante pour le commerce et l'industrie, elle compte de nombreux écrivains. Mais papillons autour de la lampe, il ne sont là que pour être près des éditeurs: et cependant, chez nous, le petit lumignon doré du gain littéraire est bien terne, même pour les écrivains les plus aimés”. È vero, scrive Ojetti, che Milano “par le nombre et la célébrité des noms, pourrait bien être appelé un 'centre de densité' dans une statistique littéraire” ma specifica che coloro che sono più conosciuti in Francia (D'Annunzio, Fogazzaro, Serao, Ferdinando Martini, Edmondo de Amicis) sono dispersi nel territorio italiano e d'altra parte “ils sont bien étonnamment divers per la naissance et par la

<sup>300</sup> *Quelques litterateurs italiens*, “Revue de Paris”, 15 febbraio 1896, p. 876

<sup>301</sup> Ivi, p. 877.

<sup>302</sup> Ivi, p. 878.

vie”<sup>303</sup>.

In seguito Ojetti si dedicherà ad analizzare l'opera di Giosuè Carducci, con cui non sarà per niente tenero, accusandolo di essere un uomo del Risorgimento che per il Risorgimento non ha però mai combattuto. Qui chiaramente appare la dimensione generazionale della polemica: “comme tous les hommes de Risorgimento, il conserve un certain mépris pour ce qui est nouveau et ne tend pas directement à honorer la patrie”<sup>304</sup>. Qualche pagina dopo si ribadisce il concetto: “Toute nouveauté pour lui se range sous cette étiquette ignominieuse; et beaucoup d'écrivains italiens, à qui un grains de médisance de déplait pas (...) laissent pas d'entrevoir dans cette haine d'un mot, la haine des jeunes; ils y découvrent surtout la haine d'une jeune poète et romancier, que nos voisins ont accueilli avec la plus franche et la plus française courtoisie”<sup>305</sup>.

Il giovane poeta e romanziere è ovviamente Gabriele D'Annunzio. Il tono diventa lirico: parlando del suo ritiro a Francavilla al Mare, Ojetti scrive: “ce n'est plus, sans doute, le Gabriel de la première heure, avec ses grand yeux bleu aux long cils, sa grande méche sur le front coupé droit par un 'veine d'amour', ses petits moustaches blonds relevées, ses levres juveniles, lentes et précises dans leurs paroles: ce Gabriel qui remuait, avec tant de véhémence, le public des belles dames et celui de lettrés!”<sup>306</sup>. A questo ritratto personale commosso, segue la “visita” del “cabinet de travail” che si spinge fino alla descrizione delle tende “en damas rouge”, delle stoffe rare, delle armi antiche e dei libri preziosi che ornano la camera<sup>307</sup>. L'articolo diventa a questo punto il rendiconto lirico di una visita che Ojetti aveva reso a D'Annunzio durante la quale avevano discusso del concetto de *Rennaissance Latine* e dei problemi di sviluppo della letteratura italiana. Le idee che Ojetti attribuisce a D'Annunzio sono poi quelle che farà sue alla fine dell'articolo stesso, per esempio fa dire al poeta abruzzese:

Une littérature ne peut pas être faite que par des lettrés: et je ne connais pas encore, en Italie un livre moderne démontrant qu'il soit l'oeuvre d'un lettré; c'est-à-dire d'un artiste absolument maître de son instrument, absolument maître de la langue italienne. Les autres raisons que l'on donne pour justifier notre présente misère n'on guère de consistance. Il n'y en a qu'une, mais elle est capitale: le défaut d'écrivain qui sachent écrire. On a remarqué récemment que les caractères nationaux vont s'affaiblissant en disparaissent dans les grande oeuvres d'art vraiment modernes. On a noté comment peu a peu se forme une espèce de littérature européen: comment les idées ne son pas le patrimoine d'une nation, mais flottent et se répandent à travers le monde comment elles e transforment et se renouvellent continuellement dans la diversité des esprit qu'elle envahissent. Chez l'artiste moderne, ce n'est pas seulement la vie de la nation qui doit avoir un vaste cercle lumineux les aspiration les plus diffuses de l'âme humaine<sup>308</sup>.

<sup>303</sup> Ivi, p. 880.

<sup>304</sup> Ivi, p. 881.

<sup>305</sup> Ivi, p. 883.

<sup>306</sup> Ivi, p. 885.

<sup>307</sup> Ivi, p. 886.

<sup>308</sup> Ivi, p. 888.

Secondo Ojetti D'Annunzio riunisce due caratteristiche fondamentali dell'arte italiana: il sensualismo e l'eclettismo. L'autore di cui si occupa successivamente è Antonio Fogazzaro, di cui mette in luce la natura mistica dell'opera. Se queste due figure sono a dire di Ojetti assai discordanti, ancora più remoto è il loro rapporto con la Serao: “essayez de trouver quelque lien, si léger soit-il, entre eux et l'originale figure de nostre *scrittice* (un féminin qui vous manque) la plus connue, Matilde Serao”<sup>309</sup>. La sola caratteristica che la unisce agli altri “veristi” è semplice: scrive male. Questa nota di stile da ad Ojetti lo slancio per tornare a parlare del problema della lingua, trasposto all'ambito teatrale. Infine sentenza: “conclusion: des littérateurs et point de littérature, et point de littérature, parce qu'il n'y a ni centre littéraire, ni langue commune”. La mancanza di unità nazionale si traduce così:

Il vaudrait la peine d'écouter les éditeurs, et surtout les acteurs dans leurs loges et les auteurs dramatiques dans leurs cafés. Les éditeurs vous diront que d'un même livre il se vend deux cent exemplaires à Milan, dix à Rome, cinq à Naples, et pas un seul à Palerme. Les autres vous diront qu'une comédie, applaudie frénétiquement et pendant je ne sais combien de soirées à Naples, par une salle comble, n'arrive pas à Rome, jusqu'à la seconde représentation, ou jusqu'au deuxième acte<sup>310</sup>.

Ma Ojetti è ottimista e, confessando che questa mancanza della letteratura italiana lo preoccupa in fondo poco, conclude: “l'art est universel, et l'artiste n'est pas italien ou français, on norvégien: son génie est humain. Nous verrons une littérature européenne se former, jusque chez nous, bien avant une littérature italienne”<sup>311</sup>.

Gli stessi argomenti sono riproposti in una conferenza tenuta a Venezia qualche mese dopo, davanti al “Lega degli insegnanti” e pubblicata nella rivista “La vita italiana”. “Esiste oggi una letteratura italiana?” si domanda Ojetti e continua: “La domanda, a prima vista, appare sofisticata. Esistono letterati italiani i quali scrivono libri di prose e di versi in lingua più o meno italiani, li donano e qualche volta anche li vendono a editori italiani, ed esiste un pubblico italiano che li compra e anche li legge, sebbene il lettore italiano cerchi per lo più di leggere senza comprare”<sup>312</sup>. Secondo Ojetti la risposta a questa domanda oziosa è no:

Gli abitanti o le province non formeranno, riuniti a stato una nazione se non c'è un'anima che le saldi e le vivifichi come fa il succo negli alberi, come fa il sistema nerveo nel corpo umano. Un numero di parole, per quanto grande e polifonico, potrà al più formare un vocabolario; ma se un'idea non le coordinerà, non le disporrà secondo certe norme intellettive e formali, non le illuminerà tutte di una stessa intensa luce interiore, non formeranno mai una frase sensata. Allo stesso modo tanti letterati, sieno essi più che mille e sieno altrettanti genii fatidici e quasi divini, se vivranno separati e diversi per razzi, per tradizioni, per ideali, per costumi, senza alcun pensiero o alcuno scopo che a distanza come un filo sfavillante legghi i loro cervelli e li animi con la stessa ininterrotta corrente elettrica, non formeranno mai una letteratura<sup>313</sup>.

<sup>309</sup> Ivi, p. 896.

<sup>310</sup> Ivi, p. 901.

<sup>311</sup> Ivi, p. 902.

<sup>312</sup> U. Ojetti, *L'avvenire della letteratura in Italia*, op. cit., p. 6.

<sup>313</sup> Ivi, p. 8.

Infatti, come aveva già sottolineato in apertura alla sua inchiesta *Alla scoperta dei letterati*, gli scrittori italiani vivono in posti diversi e hanno spesso una “varietà etnica che li separa nativamente”<sup>314</sup>, tanto più che pur comparando l'italiana ad altre “letterature sorte in nazioni anche più polietniche della nostra”, come la tedesca, la svedese e la russa, risulta che “Dostojewski e Tolstoj si assomigliano di più che Carducci, Verga, D'Annunzio e Fogazzaro”<sup>315</sup>. Ojetti denuncia anche in questa occasione la mancanza di una lingua comune e quella di un “qualunque centro letterario”<sup>316</sup> che a suo parere avrebbe potuto assicurare “un pubblico colto distributore della moda a tutto il resto della nazione, una critica se non imparziale autorevole, un numero di editori alacri e sagaci”, ma quello che a suo parere è veramente la causa della “disgregazione intellettuale”<sup>317</sup> che la letteratura italiana aveva conosciuto era l'assenza di un ideale comunitario che si rifacesse alla patria, alla società, o alla religione – argomento che aveva toccato solo molto velocemente nell'articolo in francese. Ma secondo Ojetti l'arte letteraria moderna, come la filosofia, è una questione di “intensità individualistica”<sup>318</sup>, che mette al centro l'azione solitaria del genio: per questo l'autore conclude che le caratteristiche tipiche della letteratura italiana, basata sulla frammentazione e sull'individuo, avrebbe reso possibile in Italia il “sorgere di una letteratura moderna universale ed intensa”<sup>319</sup>, proprio grazie alle deficienze di cui diceva prima (centro letterario, povertà di guadagno, scissioni etniche e politiche). Solo Antonio Fogazzaro e Gabriele D'Annunzio erano stati, secondo l'autore, in grado di capire la situazione “e in ciò essi sono stati puramente e semplicemente moderni, e per ciò le opere loro hanno vinto ogni confine di stato o di linguaggio e sono lette con ansia in Scandinavia come in Italia, in Francia come in Germania, a simiglianza d'un libro di Ibsen o di Maeterlink, di Tolstoj o di Bjornson”<sup>320</sup>. Ojetti conclude con un incoraggiamento:

Restino i letterati italiani nella loro solitudine, non desiderino le congreghe e le scuole, non si scoraggino se la loro patria non li ode perché non può udirli, non temano se tra i loro concittadini sono pochi lettori e pochi spettatori capaci. Rammentino quell'albero cui il boscaiolo esperto recide tutti i rami laterali perché soltanto si elevino e si stendano verso il cielo e la luce. Guardino in alto e lontano e si compiacciano della loro solitudine<sup>321</sup>.

Ojetti conclude anche in questo caso con l'augurio che la rinascita della letteratura in Italia avvenisse in senso europeo, perché la nazione italiana non sembrava essere in grado di fornire le materie prime per dare luogo a questo processo.

Rendere conto di tutte le reazioni che seguono all'articolo e alla conferenza di Ojetti sarebbe

<sup>314</sup> Ivi, p. 12.

<sup>315</sup> *Ibidem*.

<sup>316</sup> Ivi, p. 13.

<sup>317</sup> Ivi, p. 23.

<sup>318</sup> Ivi, p. 39.

<sup>319</sup> Ivi, p. 43.

<sup>320</sup> Ivi, p. 33.

<sup>321</sup> Ivi, p. 45.

complesso. Ci si limiterà a dar conto della reazione del “Marzocco”, dove Ojetti pubblica un altro articolo simile per contenuti a quello che aveva pubblicato in Francia e ribadito a Venezia, e del “Fanfulla della domenica”. Nel primo caso si tratta di una rivista appena fondata con l'intenzione di dare nuovo slancio alla letteratura italiana. Il pessimismo di Ojetti è quindi per certi versi avvallato ma allo stesso tempo respinto, perché proprio attraverso la rivista i redattori come Angelo Orvieto e Gian Andrea Fabris si propongono di dare “gl'inizi di una nuova letteratura nazionale moderna, segnata da un'impronta che sempre rifulse nei capolavori della letteratura nostra, impronta di misura sapiente, di *metron*”<sup>322</sup>. Fabris tra l'altro consiglia ai giovani di darsi “agli studi con pazienza e con fede: interroghino le letterature straniere e vi meditino sopra; ma interroghino anche gli scrittori italiani, i nostri *vecchi* principalmente”. Indica loro la necessità di aprire “gli occhi sul nostro popolo, sul nostro paese” e di ispirarsi “alla storia della antica grandezza italyca”, visitando città e monumenti: “chi dice che noi non abbiamo una letteratura perché non abbiamo una città come Parigi, dimentica tutta la nostra storia; dimentica che in Germania e in Inghilterra si sono avute due grandi letterature nelle quali non si sente affatto o è pochissima l'influenza di Berlino e di Londra”<sup>323</sup>. Fabris aggiunge un augurio: “quando l'Italia in politica e in letteratura conterà un grande numero di persone che giustamente sentano e serenamente giudichino, noi avremmo ottenuto allora quello che andiamo cercando, così impazientemente da molti anni” che qualche riga prima aveva indicato con il nome di “risorgimento del domani.”

Anche nel “Fanfulla della domenica” ci sono due interventi che seguono quello di Ojetti sul “Marzocco”. Nell'articolo di Riccardo Forster si parla della letteratura universale come cosa vecchia e già sperimentata. Per Forster sono piuttosto le condizioni materiali, la mancanza di pubblico, l'assenza di coscienza della critica a condannare la letteratura italiana, piuttosto che l' “assenza di un comune sentimento, o meglio di un bisogno naturale di produzione artistica”<sup>324</sup>. Secondo Forster “Le *volontà* e le *energie* contano sempre e non mai si sciupano del tutto” e chiede ad Ojetti “e non loderai tu chi, sia pure con scarsa speranza di cogliere la corona del successo, tenti di preparare all'arte o qualche mezzo, o qualche aiuto, nascono essi anche sa sforzi e da criterii comuni?”.

Un'altra risposta alle opinioni di Ojetti arriva sempre nel “Fanfulla” da Giacomo Barzelotti, che Ojetti stesso aveva citato nella sua conferenza tenuta a Venezia. Storico della Filosofia e professore all'università di Pavia, di Napoli e di Roma, Barzellotti partecipa al dibattito con due lunghi interventi intitolati *Se in Italia ci sia ora una letteratura italiana*. L'autore conviene con Ojetti: l'allargamento del pubblico avvenuto negli ultimi decenni non aveva portato eccessivi miglioramenti:

<sup>322</sup> MA, 29 marzo 1896, n. 9, *La grande speranza*.

<sup>323</sup> MA, 12 aprile 1896, n. 11, *Per la letteratura italiana*.

<sup>324</sup> FD, 5 aprile 1896, n. 14, *Una questione letteraria*.

certo oggi ci sono molti più di una volta quelli che sanno leggere. Ma e anche, senza confronto, infinitamente minore che non fosse un secolo fa il numero di coloro i quali leggono con vero gusto e per intimo bisogno e sentimento che abbian dell'arte. E ciò non solo perché la ricerca di quanto è intellettualmente utile e sostanzioso può dirsi, per fortuna molto cresciuta, e scemata invece quella della parola per la parola, della forma vacua e sonante; ma anche perché insieme al vano culto di questa è pur venuto meno tra noi affatto, anche le nelle classi superiori, ogni vivo interesse estetico e letterario, ogni sentimento di alta e vera idealità in materia d'arte.

In quel pubblico di lettori, che non manca né anche tra noi, e sui possono un po' contare scrittori ed editori, mettiamoci pure anche quelle tra le nostre signore che più leggono, e che però leggono non altro, quasi, che libri francesi ed inglesi, e vanno alle *conferenze* per moda e perché ci va la Regina. Ma chi c'è ormai, in Italia (che non sia professore o scolare) che la sera, finite le sue faccende, riprenda una volta all'anno, in mano uno dei nostri classici, e si ricordi che c'era pure al mondo un tempo qualcosa che si chiamava poesia, arte, letteratura italiana?<sup>325</sup>

L'analisi di Barzelotti imputa la decadenza della letteratura italiana alla politica in generale e al parlamentarismo in particolare, argomento già citato da altri scrittori e critici, tra cui lo stesso Ojetti che aveva definito la politica in Italia “così assorbente e così deleteria”<sup>326</sup>. L'indifferenza dei lettori italiani è la prima causa del fallimento dell'Italia unita che “non ha, si può dire dato ancora atto di vita suo proprio da restare nella storia delle idee, dell'arte e degli avvenimenti civili e sociali del nostro tempo”, e questa indifferenza veniva generata dal prevalere della politica: “allentando, sciogliendo ogni giorno più le relazioni vitali e veramente sociali dei sentimenti e degli animi; scindendoli in gruppi per clientele, per consorterie, per combriccole, rende impossibile o sempre più rara tra le menti quella società del pensiero disinteressato ch'è il solo ambiente sereno ove si può conversare davvero di cose alte, ideali, impersonali”<sup>327</sup>.

Oltre a questi critici, nessuno dei quali è un autore di romanzi, a reagire con estrema veemenza alla proposta di Ojetti è Luigi Capuana, in un articolo che poi viene raccolto nel volume *Gli ismi contemporanei*. Nella prefazione Capuana analizza la situazione della letteratura italiana nel 1896 giudicando eccessiva la preferenza che gli italiani accordavano alla narrativa francese e facendo proposte molto concreti, di investimento anche finanziario per risollevarne definitivamente le sorti del sistema letterario italiano. Nel primo capitolo, *Idealismo e cosmopolitismo*, esprime perplessità nei confronti dell'idea di Ojetti di abbandonare l'idea di una letteratura italiana per dedicarsi ad una letteratura europea. L'aspro confronto tra Capuana e Ojetti, (un'altra puntata si trova nelle *Cronache letterarie* del 1899) diventa anche un'occasione di uno scontro generazionale. Secondo Capuana, Ojetti professa una “modestia che confina col disprezzo di noi stessi”<sup>328</sup> e rileva: “non lo dice ma Ojetti sembra voglia mettere in confronto la letteratura italiana con la letteratura francese”<sup>329</sup>. Per Capuana

<sup>325</sup> FD, 24 maggio 1896, n. 21, *Se in Italia ci sia una letteratura italiana*.

<sup>326</sup> U. Ojetti, *L'avvenire della letteratura in Italia*, op. cit., p. 17.

<sup>327</sup> FD, 31 maggio 1896, n. 22, *Se in Italia ci sia una letteratura italiana*.

<sup>328</sup> L. Capuana, *Gli ismi contemporanei*, op. cit., p. 11.

<sup>329</sup> Ivi, p. 12.

in Francia la situazione letteraria è la baraonda, tra i vari scrittori non c'è accordo e tutto si riduce ad una proporzione aritmetica<sup>330</sup>: molti scrittori francesi, pochi italiani. Il punto saliente della questione si palesa quando Capuana mette in evidenza che, mentre Ojetti è un portavoce dello spirito dannunziano, lui si schiera con Giovanni Verga. Per sminuire quello che è evidentemente il principale punto di forza del poeta e romanziere abruzzese, Capuana ci tiene a specificare che anche Verga era stato tradotto in francese e che l'operazione era stata più difficile e meno redditizia perché la lingua che Verga usava nei suoi *Malavoglia* era estremamente più ricca e articolata dell'italiano francesizzato di D'Annunzio. Entrando poi nel merito della questione Capuana si dichiara a favore di una letteratura che sia “prettamente italiana, prettamente francese” e in cui gli autori siano in grado di mostrare “il miracolo di incarnare più schiettamente, più vigorosamente il carattere della razza, del paese dove son nati, perché l'eccezione e la rarità consistono in questo”<sup>331</sup>. A sostegno di questa sua tesi cita Omero, Shakespeare e Balzac e chiude l'articolo ammettendo che come segno di rinascita si accontenterebbe di “un nuovo Don Abbondio”<sup>332</sup>. All'interno dell'articolo, tra l'altro, Capuana fa passare l'idea che ci sia un collegamento diretto tra il cosmopolitismo evocato da Ojetti e D'Annunzio, il simbolismo che stava prendendo piede in Francia (intesa come una corrente artistica che recide tutti i collegamenti con la realtà pratica e quindi può essere prodotta ovunque senza lasciare tracce evidenti del luogo di provenienza di artisti e opere) e il socialismo, “nella politica esso nega il concetto di patria, nell'arte il concetto di letteratura nazionale”<sup>333</sup>.

La prima cosa che Ojetti vuole chiarire, nella risposta che viene pubblicata di seguito intitolata *La difesa di Empedocle*, è che lui non parla di simbolismo bensì di Idealismo. Ojetti deve difendersi dall'aver pubblicato il suo primo intervento su una rivista francese e deve anche in qualche maniera giustificare la sua giovane età, sottolineata polemicamente da Capuana. Ojetti inoltre definisce il suo avversario il “capo dei naturalisti italiani” e per confutare le sue teorie gli indica la direzione presa dal capo dei naturalisti francesi, ovvero Zola che proprio in quei giorni aveva pubblicato il suo romanzo *Rome*, facente parte del ciclo delle tre città e decisamente meno “naturalista” dei romanzi dei Rougon Macquart. Ojetti scrive: “Adesso, amico mio, le sue idee su l'arte perché noi in questa discussione tocchiamo proprio i culmini dell'estetica hanno contro di loro i fatti compiuti, e non solo compiuti ma constatati da filosofi come il Guyan, come il Brunetière, come il Fouillée, come il Gosse, come l'Hennequin, e anche come il Tolstoj: fatti compiuti e constatati dagli stessi avversarli. Ieri, quando è giunto qui nel mio eremo d' Umbria il suo ultimo articolo, mi giungeva pure il *Rome*

<sup>330</sup> Ivi, p. 13.

<sup>331</sup> Ivi, p. 29

<sup>332</sup> Ivi, p. 33.

<sup>333</sup> Ivi, p. 19.



che Emilio Zola mi mandava da Parigi”<sup>334</sup>. La chiusa è decisamente ironica: riguardo la possibilità che il cosmopolitismo in arte sia una versione del socialismo, Ojetti risponde: “E se fosse? Certo è che on n' etoiffe pas le feu avec de la paille. A lei sarebbe dispiaciuto che io non avessi chiusa la mia difesa con un po' di francese”.

Capuana a questo punto deve difendersi dall'accusa di essere un epigono della scuola naturalista, evidentemente tramontata e surclassata da altre idee in ambito europeo. Per farlo, non potendo negare di aver dedicato un libro a Zola (*Giacinta*, nel 1879), mette in luce il fatto di essere un eclettico e di aver sperimentato diversi generi. Ma se non bastasse, Capuana si premura di citare un critico francese, il traduttore di Verga Eduard Rod, che aveva constatato in lui una certa particolare “indifférence pour le monde matériel chez un écrivain auquel on a attaché l'étiquette de réaliste”<sup>335</sup>. Allo stesso modo, qualche riga prima aveva messo in rilievo i suoi gusti estetici, che comprendevano tutti i generi e tutte le tipologie narrative:

“Le scrivo da quell'alta scrivania che lei sa, con attorno quei bei scaffali che le è piaciuto ricordare, a la smagliante luce di questo bel giorno di maggio che invade il mio studio dalle sue quattro finestre. E negli scaffali posso scorgere da qui, in volumi dalle coperte pergamenate, Platone, Hegel, e Guyau, e Fouillée, e Tolstoj, e Dostojewski, e Maeterlink, e Ibsen, e Bjornson, e il mio Zola, come lei dice con sottile ironia, e i miei Verga e De Roberto questo lo dico io e ne sono orgoglioso e il suo D'Annunzio che, se me lo permette, è un tantino anche mio, lei lo sa. (Gli ho letti e studiati e li rileggo e li ristudio anch'io; non li ho comprati soltanto per ornarne gli scaffali). E sul rotondo tavolino di mezzo, veggo il Rome dello Zola mandatomi dall'autore, e che aspetta che io lo rilegga per intero, perché ne ho letto saltuariamente parecchi capitoli nelle appendici del Journal e della Tribuna”<sup>336</sup>.

Per rivendicare ulteriormente la sua vicinanza con D'Annunzio, Capuana scriverà in conclusione: “Lei era certamente un bambino, quando io passavo molte belle ore assieme con lui, con lo Scarfoglio, con Giulio Salvadori, col Fleres e parecchi altri, nell'antico e modesto caffè Aragno, che non aveva gli ori e gli specchi dell' attuale ma era più simpatico assai”<sup>337</sup>.

L'argomento della vertenza è sempre la differenza tra il cosmopolitismo di Ojetti e l'attaccamento ai costumi nazionali di Capuana, che tra l'altro contesta al suo collega di fare professione di socialismo (o per lo non meno di non schierarsi apertamente in senso contrario) e allo stesso tempo di non apprezzare le creature vive, ispirate dal popolo, che Verga aveva creato, e al contrario di preferire le anime aristocratiche, i Cantelmo della fantasia di D'Annunzio. E come Ojetti aveva concluso con il francese, Capuana si prodiga nel citare un poeta vernacolo suo concittadino.

Un altro intervento interessante, che fa da contraltare a quello di Capuana, è la risposta che Giosuè Carducci impiega un anno a pubblicare, su “La Vita Italiana”: si tratta di uno scritto dal titolo leggendario, *Le mosche cocchiere*. Non si riferisce mai al giovane critico che lo aveva sin da subito tirato in causa, ma dall'attacco si capisce che richiama direttamente all'articolo pubblicato su la “Revue de Paris”: “dunque siamo avvertiti: letteratura italiana non esiste e

<sup>334</sup> Ivi, p. 35.

<sup>335</sup> Ivi, p. 51.

<sup>336</sup> Ivi, p. 49.

<sup>337</sup> Ivi, p. 52.

non può esistere, perché l'Italia non a centro letterario né lingua letteraria universalmente riconosciuta e comune”<sup>338</sup>. Carducci risponde chiaramente alle provocazioni di Ojetti, sul centro comune, che secondo il poeta romagnolo non è necessario (“Un centro comune? Ma e per quanto tempo l'Inghilterra, che vanta la più originale e la più libera e la più vera delle letterature moderne, non ebbe ella, invece d'uno, almeno due centri? E quanti non ne ebbe ed ha la Germania? E, per lasciare da parte la Grecia, che creò la letteratura e per orrore dell'accentramento (...) ebbe quattro almeno focolari ed officine di spiriti e di forme diverse”<sup>339</sup>), sulla lingua (che a modo di vedere del poeta esiste, e cita una serie di prosatori), sul sensualismo e sull'eclettismo come caratteristiche tipiche del genio letterario italiano e soprattutto sul concetto di letteratura europea:

Letteratura europea: si fa presto a dire, ma che cosa vuol dire? E il Goethe che primo avventò e il Mazzini che secondo raccolse codesta fantasia concepirono ed espressero eglino un che di determinato, di nuovo, di storicamente concreto? Ne dubito. E quelli che ripetono cotesta oramai formola pensano, dicono, effettuerebbero qualche cosa di vero, di utile, di bello? Non credo.

Se per letteratura europea intendesi, come parrebbe si dovesse, poesia, prosa, filosofia che raccolta e comunicati le idee i sentimenti e costumi prevalenti nelle corse e nelle stazioni mutevoli e successive della civiltà presso la gente colta d'Europa, non è cosa nuova; ma quella poesia o prosa o filosofia piglia allora l'essere e il nome dalla nazione ce in quel dato tempo ha l'egemonia della cultura e dell'idealità<sup>340</sup>.

Il poeta romagnolo si chiede quale potesse essere la ragione di una simile iniziativa:

Che dunque si vuole? Ma! Due o tre anni fa mi ricordo di aver scritto che nelle lettere l'Italia pareva ridotta a un dipartimento della Repubblica Francese. Oggi ho una gran paura si voglia proclamare la letteratura europea per ottenere il porto franco e la esenzione dal bollo alla merci importate dall'estero, ciò sono le idee e le forme della letteratura non nazionale. In un volume del giornale di Edmondo di Goncourt, (VIII, 243) leggo che la gioventù francese dell'oggi non accatta più, nell'età dell'imitazione, come i suoi innocenti predecessori, dai vecchi autori del paese; ma svaligia alla sorniona gl'inesplorati, i poeti americani, gli olandesi, ecc.; e, nella mancanza di una critica dotta che abbia letto e che legga, fa accettare i suoi plagii come creazioni nuove. Ed esso Goncourt ed Alfonso Daudet si eran più sopra più largamente doluti della loro letteratura a vederla intrescata, russificata, americanizzata. Opra a cotesta brava gente di Francia, che tiene tanto come sempre ha tenuto alla sua nazionalità anche nelle lettere, si va a cantare dall'Italia che in Italia la letteratura sarà prima europea che nazionale. - ma chi vi ha chiesto di essere vili? - ci potrebbero rispondere. A me veramente no; ne a me né a molti italiani, i quali sappiamo che la nostra letteratura esiste da secoli, che fu da Dante al Mazzini nazionale, e a punto per ciò potè essere da Dante al Tasso anche europea. Se non che 'à profeti è lecito essere ignoranti<sup>341</sup>.

Alla fine dell'intervento risulta evidente che si tratta di una questione generazionale: “e la nuova generazione ha il diritto di farsi avanti e che non gli s'impedisca il terreno alle prove, tanto più che parecchi di quei gagliardi hanno valore e destrezza al maneggio più che non vogliasi e non s'inganna credere dai mal disposti. Ahi triste cose l'invidia della gioventù”<sup>342</sup>. Il

<sup>338</sup> G. Carducci, *Opere*, Vol. XXV, *Confessioni e battaglie, serie seconda*, Bologna, Zanichelli, 1944, p. 362

<sup>339</sup> Ivi, pp. 364-365.

<sup>340</sup> Ivi, p. 373.

<sup>341</sup> Ivi, pp. 374-375.

<sup>342</sup> Ivi, p. 381.

dialogo continua e Ojetti risponde nuovamente (e ironicamente) a Carducci con un articolo su “Il Marzocco” in cui ribadisce e specifica le sue affermazioni dell'anno precedente:

Il cosmopolitismo è un naturale effetto del completo individualismo. È ridicolo quando è presupposto come il Carducci mostra di credere. Un artista deve ancora accogliere tutti gli influssi del cielo e della terra, da dovunque vengano, dal suo villaggio natale o dalla Siberia o dalla Terra del Fuoco; poi, con sincerità e con vigoria, creare. Se qualche seme esotico portato dal vento avrà germogliato e fiorito nel giardino di lui, tanto meglio! Se la patria terra avrà tale potenza di ispirazione da empirgli la mente e il cuore e suscitare da lui una opera d'arte nazionale, tanto meglio ancora! Egli non si tormenti. Crei, con gioia, continuamente, come una sorgente che sgorga da una roccia, come un fiore che s'alza da un prato, come un astro che diffonde luce in cielo. La patria l'Europa, la *Weltliterature* la lasci agli altri, a noi critici che studieremo e classificheremo l'opera sua mirabile<sup>343</sup>.

L'ultimo strascico della polemica partita da *Quelques litterateurs italiens* è l'articolo che Giovanni Pascoli, allievo di Carducci, forse offeso anche dal fatto che Ojetti non lo cita solo tardivamente, scrive sempre per “La Vita Italiana”.

Se si vuole spogliare questa polemica dei temi estetici, si comprende facilmente che si tratta di una polemica generazionale che s'inserisce in una questione di ordine letterario e allo stesso tempo ha molti riferimenti alle problematiche politiche. I romanzieri e gli scrittori in generale si allineano alla necessità per la giovane nazione italiana di agire per mettersi in pari con le altre nazioni europee, per esempio con l'organizzazione di numerose esposizioni (industriali, artistiche, agricole) che hanno l'esplicita intenzione di mostrare il progresso in corso, oppure con le prime iniziative coloniali. La letteratura è importante, e merita investimenti, perché – in questo Capuana è molto chiaro – è un'attività che può diventare redditizia e allo stesso tempo utile per la nazione<sup>344</sup>. Allo stesso tempo però, declinata all'interno del non troppo definito campo letterario italiano, l'idea di una letteratura europea o di una letteratura meramente nazionale è legata al rinnovamento generazionale tra autori affermati e giovani.

Ojetti è giovane (nasce nel 1871) ed è un fautore dell'opera dannunziana, che mobilita una serie di risorse internazionali (sia contenutistiche sia dal punto di vista della legittimazione e della consacrazione) per rinforzare la propria posizione all'interno del campo letterario nazionale<sup>345</sup>. Capuana nasce nel 1839, ed è di una generazione precedente, come d'altra parte Carducci, e i due sono professori universitari: sono comunque degli intellettuali “istituzionalizzati” e nel caso di Capuana questa “istituzionalizzazione” arriva proprio come premio di fine carriera, quasi a mettere fine ad una vita di eterne difficoltà economiche. Per Carducci, che si dedica esclusivamente alla critica e alla poesia ed è comunque completamente estraneo al problema del romanzo (un genere sottorappresentato anche all'interno della sua

<sup>343</sup> MA, 28 marzo 1897, n. 8, *La cenciata di Giosuè Carducci*.

<sup>344</sup> “Non bisogna dimenticare che il lavoro artistico è una cosa commerciale e che ragionando di crisi letteraria non dobbiamo sperare i problemi delle due crisi, l'artistica e la industriale” (L. Capuana, *Libri e teatro*, op. cit., p. XXXIII)

<sup>345</sup> B. Wilfert – Portal, *Littérature, capitale culturelle et nation à la fin du XIXe siècle: Paul Bourget et Gabriele D'Annunzio entre Paris et Rome* in C. Charle (a cura di), *Le temps des capitales culturelles: 18.-20. siècles*, Editions Champ Vallon, 2009, p. 247-250.

biblioteca personale<sup>346</sup>), la polemica che ingaggia con Ojetti si può vedere anche come un'opposizione tra generi: la poesia è certamente meno facilmente traducibile, meno redditizia per gli editori e circola con più difficoltà tra un paese e l'altro, e quindi è meno interessata dal problema del cosmopolitismo. D'Annunzio e Fogazzaro, che in patria cominciano come poeti, sono tradotti a partire dalle loro opere narrative.

Un altro dato interessante che si ritrova in questa polemica è l'evidente necessità che entrambi gli autori (Ojetti e Capuana) hanno di rifarsi in continuazione al giudizio francese. Ojetti è decisamente molto esplicito, visto che pubblica nella "Revue di Paris", ma anche Capuana, che pure accusa l'atteggiamento del collega e che sminuisce l'importanza della letteratura francese tacciandola di baraonda, è costretto a citare un critico francese in francese per supportare le sue proposte e allo stesso tempo per ridimensionare l'importanza delle traduzioni dannunziane.

## Capitolo 5

# Il romanzo e la realtà

### 1. Realismo, verismo, naturalismo

#### 1.1. Una corrente artistica e le sue interpretazioni

Parlare di generi per quanto riguarda il romanzo di fine Ottocento non è né conveniente né rappresentativo. Anche se si stanno formando diverse tipologie di romanzo la cui origine è sempre collocabile fuori dai confini nazionali, il romanzo “storico”, il romanzo “d'intreccio” o il romanzo “psicologico” non corrispondono esattamente a quello che si potrebbe definire un genere con i canoni attuali. Anche la letteratura “femminile” non è inquadrabile come un genere, perché se è vero che è scritta dalle donne, non è necessariamente a loro dedicata. Eppure, scorrendo le riviste dei trent'anni che si sono presi in considerazione per questa ricerca, è evidente che esiste una frattura che tutti, pubblico, scrittori e commentatori, non possono ignorare, quella tra “realismo” e “idealismo”.

È un'opposizione che sfugge a quasi tutti gli schemi interpretativi successivi, normalmente concentrati sull'insorgere della corrente realista-naturalista e sulla rottura delle convenzioni; ma per un autore di romanzi, un poeta e un pittore della fine dell'Ottocento era invece completamente sensata. All'interno delle riviste si scrive spesso a proposito di una “scuola” realista o verista. È indubbio che ci sono degli scrittori realisti, che si definiscono tali, o che vengono così definiti, come d'altra parte esistono degli scrittori che non si considerano e non vogliono essere considerati realisti. Descrivere un romanzo come realista è una cosa piuttosto comune, sin a partire dagli anni settanta. In maniera meno chiara ma altrettanto convincente i giornalisti parlano di idealismo e di idealisti. Il dibattito tra una visione realista e una visione idealista dell'arte finisce talvolta tra le pagine dei romanzi, metaforicamente, come nel caso di *Fra cielo e terra* di Anton Giulio Barrili e *Pe' i begli occhi della gloria* di Salvatore Farina che inscenano scontri “ideologici” tra scultori e pittori per specificare meglio la loro posizione di scrittori<sup>1</sup>. Ma capire cosa fosse a tutti gli effetti il

<sup>1</sup> Anton Giulio Barrili inscena il suo *Fra cielo e terra* in un piccolo villaggio di montagna, nella cui chiesa si trova un crocifisso di un certo valore : “Certo era bello, più elegante che vero; aveva sentenziato uno scultore verista, che era passato di là (...). Alle ragioni dottissime aveva risposto un collega della scuola idealista (...): non è da fare vedere un Dio morente nella medesima condizione statica di un giovane facchino appiccato per due ore al giorno come modello nello studio di uno scultore. Il vero s' ma non tutto il vero, perché non crocifiggerebbe un uomo al giorno per esporre

realismo, e di conseguenza la corrente contraria, ovvero l'idealismo, è molto più complesso di quello che potrebbe sembrare perché il discorso è solo in parte letterario, e riguarda più ampiamente tutta una serie di questioni chiave della società di fine ottocento. Come scrive Alain Vaillant per la Francia degli anni XX, il paradigma della funzione dell'autore è cambiato: "l'écrit sert désormais à représenter le réel, à offrir une analogie discursive, et il le fait essentiellement sur le mode narratif. Le spécialiste de l'écrit n'est plus celui qui sait mettre en mots une opinion. Il est un médiateur qui s'interpose entre le public des lecteurs et le réel, qui sait raconter le monde à ses lecteurs"<sup>2</sup>. Realismo e idealismo non sono solo due metodi attraverso i quali ordinare il materiale narrativo, ma sono soprattutto due diverse interpretazioni di quale sia la funzione del romanzo (e più generalmente della letteratura) e la posizione dello scrittore nella società. Colui che elabora un testo scritto, soprattutto se è un narratore, si pone come un mediatore.

Il romanzo è un punto di vista privilegiato per osservare il dibattito sul realismo, seppur non l'unico, soprattutto nell'Italia dei poeti: la natura mimetica e moderna del genere narrativo e la tipologia variegata di lettori a cui si indirizzava, lo rendono lo strumento migliore per l'affermazione di questa corrente. Infatti le nuove fasce di popolazione che si stanno alfabetizzando hanno maggior dimestichezza con il romanzo che con gli altri generi letterari. Si può dire che il romanzo è il campo di battaglia dove realisti e antirealisti si affrontano con più convinzione, perché il romanzo è intrinsecamente realista, e si tratta di definire come e per quale ragione si debba incoraggiare e gestire la corrente del realismo. Essere realisti o definirsi realisti è una questione che in parte esula del campo letterario ma allo stesso tempo è la discriminante principale attraverso la quale il campo letterario - e il campo del romanzo in particolare - si dividono.

La questione del realismo è quindi una questione letteraria che pone una serie di questioni non letterarie. Una delle principali riguarda quelli che potremmo definire i limiti del narrabile: cosa può essere scritto o descritto all'interno di un romanzo? Quali aspetti della vita quotidiana possono

---

con utilità di sensazioni estetiche la ineffabile angoscia alle turbe? Quello è infatti il vero, veramente vero. Così nella parrocchia di San Giorgio le due scuole si erano bisticciate un tantino, ma persuadendosi ancora a vicenda che si può essere bravi artisti e farsi onore con ogni scuola; e avevano poi fatte all'Insegna dei tre re una pace temporanea come la ranno un giorno definitiva, alla consumazione dei secoli" (A. G. Barrili, *Tra cielo e terra: romanzo*, Genova, Donath, 1894, pp. 50-51). Barrili aveva affrontato lo stesso argomento anche negli anni immediatamente successivi alla polemica sull'*Assommoir* di Zola, nel 1882, con il romanzo *Il biancospino* all'interno del quale si trova una digressione che vuole dimostrare come le mode in letteratura siano costituzionalmente necessarie e che idealismo e verismo sono la faccia della stessa medaglia (A. G. Barrili, *Il biancospino: romanzo*, op. cit. pp. 102 e seguenti). È molto meno conciliante Salvatore Farina che facendo parlare un pittore scrive: "Non è la verità che salvi l'arte, la quale non ha bisogno di essere salvata da chicchessia, ma è l'arte eterna che salva la verità e sta appunto in ciò il gran merito dell'artista che è di spargere una velatura sulle cose indifferenti, e farle belle. Tu hai *idealizzato* un pantano, ed è la tua gloria. Non so quello che accada agli scrittori, ma nessuno mi toglie dal capo che i paesaggi che essi rappresentano con la penna siano sparsi sempre un po' d'Ideale anche quando sono verissimi" (S. Farina, *Pe' begli occhi della gloria: scene quasi vere*, Torino, Società tipografico- editrice nazionale 19..., p. 23). Un altro romanzo dove pittori e scrittori si confrontano sul problema del verismo e dell'idealismo è *L'idea* di Emma Ferruggia, pubblicato nel 1891: in questo caso il protagonista delibera di "scrivere per gli onesti" e ripudia la "famosa arte naturalista" che viene descritta come "una forma di decadenza volgare e bassa" (E. Ferruggia, *L'idea: romanzo*, op. cit., p. 81). Pittori e scrittori si ritrovano anche nel romanzo *Dedizione* di Ugo Valcarenghi: l'ideale e il reale sono per il romanziere protagonista "due elementi che in lui erano ugualmente formidabili e che tentavano di sopraffarsi (...). da costoro cozzare di spade nemiche si sprigionava come scintilla l'opera d'arte" U. Valcarenghi, *Dedizione*, op. cit., p. 200).

<sup>2</sup> A. Vaillant, *Invention littéraire et culture médiatique au XIXe siècle* in J. Y. Mollier, J. F. Sirinelli, F. Vallotton (a cura di), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris, Puf, 2006.

essere contemplati? Chi può accedere alla lettura di alcuni speciali aspetti dell'esistenza umana, qualora questi fossero in qualche maniera romanzabili? A questo problema si connette la cosiddetta "responsabilità dello scrittore", ovvero le ricadute sulla società della letteratura e del romanzo in generale, che è il genere più diffuso e più facilmente raggiungibile da tutte le componenti della società. Se il romanzo è in grado di influenzare la società, allora gli scrittori hanno la possibilità di farne uno strumento, adatto a sollecitare il cambiamento oppure a plasmare la società in senso conservatore. Quello che si cerca di individuare è insomma la cosiddetta "missione dell'arte", un ambito a cui sembra appartenere anche il romanzo. La funzione della letteratura è una questione che non è facile discernere: come scrive Dubois "pour les deux derniers siècles on s'aperçoit de plus que, autant la sphère littéraire est soumise à un fonctionnement bien déterminé et précisément articulé, autant ses finalités sont occultées et incertaines"<sup>3</sup>. Non si può quindi pensare di interpretare le finalità della letteratura, del romanzo o del romanzo realista con un sistema semplicistico: ci si confronterà con delle "pratiques détournées" che operano sul linguaggio, sull'immaginario e sull'ideologico, con connessione indirette alle istanze non letterarie. In questo capitolo illustreremo in primo luogo il modo con cui il realismo entra a far parte del discorso letterario in Italia, anche attraverso le polemiche che precedono la sua vera "esplosione", collegata ad alcune pubblicazioni come l' *Assommoir* di Emile Zola, *Giacinta* di Capuana e in maniera indiretta alle poesie di Lorenzo Stecchetti. Una volta individuati i temi principali che vengono affrontati in questi dibattiti circoscritti cercheremo di inserirli all'interno del più ampio discorso letterario, che per altro si dipana per un periodo superiore a quello dei trent'anni di questa ricerca. Nell'ultima parte del capitolo cercheremo di dare conto di come la polarizzazione tra realismo e idealismo, inserita all'interno di una finalità più ampia, abbia contraddistinto la produzione romanzesca in tre momenti differenti e successivi.

In questa fase sono necessarie anche alcune distinzioni terminologiche. I termini realismo, naturalismo e verismo non sono necessariamente sinonimi, perché pur avendo a che fare con significati simili se non addirittura coincidenti, sono stati utilizzati in maniera differenziata e talvolta oppositiva nelle ricostruzioni storiografiche successive. Per i commentatori, i critici, gli scrittori del XIX secolo erano invece spesso parole indifferenziate, che rinviavano allo stesso ambito semantico, e magari con tempistiche diverse, più che dei significati non compatibili.

La definizione generale del realismo in letteratura, inteso nel suo senso più ampio, è quella che si può ritrovare nella sintesi di Erich Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Il realismo è la rappresentazione degli aspetti della vita quotidiana, che è caratteristica fondante delle manifestazioni letterarie europee e che diventa imprescindibile a partire dalla fine del XVIII secolo, in parallelo con l'affermazione del romanzo. In questo senso il realismo è anche una grande corrente, un movimento artistico che come il romanticismo nella prima metà dell'Ottocento, ha influenzato diverse discipline artistiche. Codificato in Francia intorno agli anni cinquanta del XIX

<sup>3</sup> J. Dubois, *L'institution de la littérature*, op. cit., p. 87.

secolo<sup>4</sup>, il realismo si può considerare per certi versi una reazione al romanticismo. Quello che si definisce normalmente romanzo realista all'interno di questo contesto è, per la critica successiva, un genere molto ampio che ha a che fare con l'introduzione di un'ambientazione storica e geografica precisa, l'abolizione delle gerarchie stilistiche e la "polifonia ideologica"<sup>5</sup>. Rispetto al romanzo settecentesco i personaggi che animano i racconti "realisti" non condividono necessariamente un unico codice culturale e morale. Questa tipologia di scritti appaiono anche nella prima metà dell'ottocento. Infatti Balzac e Stendhal sono autori realisti. Il romanzo storico di cui Manzoni è autore è del genere realista.

Questa definizione (il realismo come un filone della letteratura occidentale che prende il largo tra il XVIII e il XIX secolo) non è del tutto estranea ai critici della fine del XIX secolo, ma negli intenti polemici che sono oggetto di questo capitolo il termine realismo viene utilizzato in maniera diversa, come "emblema di un'arte nuova capace di rappresentare tutti gli aspetti della realtà" e spesso "come parola vitanda e vituperevole, sinonimo di carnalismo, rappresentazione compiaciuta del brutto, del laido e dell'osceno"<sup>6</sup>. In questo senso il suo significato è lo stesso di "naturalismo" o "verismo". Si tratta cioè di una corrente artistica oltre che letteraria che riguarda molte discipline – per esempio la pittura - e che fa dell'osservazione diretta della realtà, riprodotta senza filtri retorici, la sua bandiera. Affermatasi alla fine degli anni settanta, questa corrente rimane in voga almeno per un decennio. Il principale obiettivo, che viene discusso e specificato in una serie di opere come *Le roman naturaliste* di Emile Zola, è la rappresentazione del quotidiano attraverso un punto di vista che si vuole oggettivo e senza idealizzazioni. I soggetti che vengono scelti a proposito possono essere svariati e riconoscibili come banali (dalle vicende lavorative delle classi popolari alle relazioni coniugali della media borghesia), e il linguaggio utilizzato può far parte di un registro che si può definire basso. *Giacinta* di Capuana e *Eva* di Verga sono romanzi considerati realisti, nel senso spregiativo del termine, che all'inizio era l'unico ad essere usato.

Se il termine realismo lo si può incontrare anche negli anni precedenti al periodo di cui si occupa questa ricerca, quelli di naturalismo e verismo, invece, sono due termini che vengono introdotti più tardi, a partire dalla seconda metà degli anni settanta, con significati sostanzialmente intercambiabili. Il naturalismo è una corrente artistica internazionale, la prima che non sia nata a partire dai grandi generi (poesia e teatro) e che segna la vittoria del romanzo all'interno della nuova

---

<sup>4</sup> Champfleury, pseudonimo di Jules Husson, scrittore francese, pubblica un raccolta di articolo sotto il titolo *Realisme* nel 1856. nel 1857 un suo collega, Edmond Duranty lancia una rivista che fissa l'uso del termine in letteratura (G. Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain: littérature, droit et morale en France (19.-21. siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 189).

<sup>5</sup> P. Pullini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 6. Sul reale, il realismo e il senso del reale nel romanzo in ambito francese: J. Dubois, *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*, Paris, Editions du Seuil, 2001. Una ricostruzione interessante delle differenze e somiglianze tra la corrente francese del naturalismo e quella italiana del verismo, anche dal punto di vista della ricezione, si trova in U. Schulz – Buschhaus, *Il naturalismo in Francia* in "Problemi: periodico quadrimestrale di cultura", 27, 1993.

<sup>6</sup> G. Carnazzi, *Verga e i veristi* in A. Balduino (a cura di) *Storia letteraria d'Italia*, volume X, Padova, Piccin Nova libreria, 1997, p. 2183.



gerarchia dei generi letterari<sup>7</sup>. Secondo lo schema interpretativo classico, il verismo è una derivazione del naturalismo, la sua versione italiana smussata dalle pretese scientifiche più marcate, con un'attenzione particolare nei riguardi dell'ambito rurale rispetto all'interesse naturalista per la città e istanze politiche di tipo conservatore. È vero che, a differenza del naturalismo, il verismo non produce né manifesti programmatici né gruppi artistici definiti<sup>8</sup>, nonostante le affinità storico – ideologiche che apparentano i tre scrittori simbolo del verismo, ovvero Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto. Per dare un'idea delle difficoltà che si possono riscontrare nel cercare di interpretare le loro scelte artistiche inquadrando sotto la definizione di verismo, si può ricordare che Capuana, per la vulgata il maggior teorico nonché il “maestro di Verga” rinnegherà alla fine della carriera di essere stato, in qualsivoglia modo, il “capo dei naturalisti italiani”<sup>9</sup>. Inoltre per lungo tempo il verismo sarà più un fenomeno che riguarda tanto la poesia quanto il romanzo.

L'interesse di questa ricerca non consiste però nel ricostruire le fasi di affermazione delle varie correnti letterarie, né la loro distanza o la loro condivisione di riferimenti ideologico culturali. Non si tenterà di dare un quadro esaustivo di cosa abbia prodotto il realismo in Europa né il verismo in Italia, e si trascureranno aspetti che vengono considerati fondamentali, quando si affronta questo tema, come l'ambientazione regionale o l'affiliazione con il positivismo. In questo capitolo cercheremo piuttosto di vedere la questione del realismo (come sinonimo puro di verismo e naturalismo) dal punto di vista etico, ovvero come un dibattito letterario fosse in realtà espressione di una questione più ampia, che in ultimo luogo riguarda anche il posto e la funzione da assegnare allo scrittore nella società. Per questa ragione si useranno i termini in relazione al loro uso dell'epoca, basandosi sui diversi scarti cronologici (non si sentirà parlare di verismo nei primi anni settanta) ma senza esemplificare gli aspetti critici differenti.

## **1.2. Educare, dilettere, corrompere: l'uso sociale del romanzo**

Per i commentatori dell'epoca realismo, verismo e naturalismo non erano esattamente sinonimi, ma spesso indicavano lo stesso fenomeno e altrettanto sovente erano utilizzati in senso negativo: indicavano infatti la tendenza ad inserire all'interno di un'opera letteraria descrizioni di eventi, personaggi e sentimenti che non erano concordi con quello che la morale dell'epoca riteneva esonibile in pubblico. In ogni caso mentre di verismo e naturalismo si comincia a parlare in

<sup>7</sup> C. Charle, *Le crise littéraire a l'epoque du naturalisme roman, théâtre et politique: essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraire*, Paris: presses de l'Ecole normale supérieure, 1979. Sull'affermazione del romanzo attraverso la poetica del naturalismo vedi anche J. Dubois, *Petite dialectique des genres littéraires et des classes de textes*, in G. Pagliano et A. Gómez-Moriana (a cura di), *Écrire en France au XIXe siècle*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

<sup>8</sup> Emile Zola, che è il teorico nel naturalismo francese, scriverà nel 1880 *Le roman naturaliste*, un saggio in cui fissa le caratteristiche principali della corrente del naturalismo. Lo scrittore francese fonda un movimento, sanzionato lo stesso anno dall'uscita di una raccolta di novelle, *Gli incontri di Medan*, che prendeva il nome dal villaggio dove Zola aveva acquistato un villino con i soldi dei diritti d'autore. I cinque scrittori che fanno parte di questo gruppo sono Guy de Maupassant, Joris – Karl Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique e Paul Alexis.

<sup>9</sup> L. Capuana, *Gli ismi contemporanei*, op. cit., p. 51.

relazione ad alcune opere verso il 1877, di realismo si discute anche prima di questa data.

Per esempio nel 1874, la “Nuova Antologia”, l'autore de *La favorita del duca di Parma* viene rimproverato perché il libro contiene “scene di un realismo schifoso: né la fine tragica degli avvenimenti è sufficiente ad attenuare l'immoralità”<sup>10</sup>. Il realismo è però qualcosa che suona nuovo per i critici della rivista fiorentina: lo si intuisce in una recensione di qualche mese prima, quando parlando di un romanzo di Pratesi, il commentatore scrive che l'autore è “stato naturalissimo, o come si dice oggi *realista* vero nelle descrizioni e nei dialoghi”<sup>11</sup>. Infatti una delle caratteristiche principali con cui viene indicata la corrente del realismo è quella della novità, del suo essere una svolta rispetto al convenzionalismo romantico e non a caso viene interpellato con il titolo di “scuola nuova”<sup>12</sup>.

Un altro esempio dell'uso del termine realismo che precede le grandi polemiche della fine degli anni settanta si trova nella rivista “Il preludio” che nell'aprile del 1876 pubblica in prima pagina un articolo intitolato *Il realismo in arte*, in cui si dichiara: “al periodo della letteratura militante che aveva il fine fuori di sé medesimo, la indipendenza nazionale, quando ogni opera d'arte era un'allegoria e celava allusioni, è succeduto quel periodo in cui l'arte si è proclamata fine a se stessa, dichiarando non avere altro scopo fuorché il diletto, altro mezzo fuorché ritrarre la realtà: dichiarandosi, con una parola che ha fatto assai fortuna, *realista*”<sup>13</sup>. L'autore dell'articolo si firma L.B. e dopo aver analizzato la presenza combinata di “idealismo” e “realismo” che si può trovare nell'arte di ogni epoca umana, dichiara che “come nella vita noi vogliamo attuare tutt'interna la nostra coscienza, così nell'arte più veramente *realista* dei *realisti* vogliamo sia rappresentata tutt'intera la vita”.

“Il preludio” è una delle poche riviste letterarie, tra quelle che si sono analizzate, che si sbilanci a favore della corrente realista, pur avendo una storia editoriale molto complicata (nasce a Cremona, poi si trasferisce a Bologna e in seguito ad Ancona): ne è testimonianza la pubblicazione, nel 1878, del saggio di Gerolamo Ragusa Moleti, *Il realismo: studio*, poi ristampato singolarmente. Ma l'unica vera pubblicazione che si fa portavoce inflessibile delle istanze realiste della “nuova scuola” è “La Farfalla”, settimanale milanese edito da Sommaruga che promulga, attraverso una serie di atteggiamenti maledettistici sostanzialmente estetizzanti, l'idea di verismo, soprattutto come superamento delle convenzioni romantiche<sup>14</sup>. Nonostante le intemperanze nei confronti delle altre riviste e degli autori non “veristi” siano spesso di derivazione personale e di ambito cittadino, i

<sup>10</sup> NA, 1874, v. 26, p. 1060, *Bollettino bibliografico*.

<sup>11</sup> NA, 1873, v. 22, p. 252, *Bollettino bibliografico*.

<sup>12</sup> Per una ricostruzione di alcuni aspetti preliminari del dibattito sul realismo si rimanda a R. Bigazzi, *I colori del vero*, Pisa, Nistri – Lischi, 1969.

<sup>13</sup> IP, 15 aprile 1876, n. 11, *Il realismo in arte*.

<sup>14</sup> In uno dei numerosi proclami dal tono dissacratorio che si possono rintracciare tra le pagine della “Farfalla” possiamo trovare ad esempio questo: “Siamo o non siamo i portabandiera di una scuola? Abbiamo proclamato: sono nostre le grazie petroliere da una parte – nostre le idee veriste dall'altra. Più misticismo, più di romanticismo, più di tisi di cuore, più di arcadia, più di belati, più di amori a bagno maria, più di affetti anemici, più di arcaismi nella lingua, più di convenzioni nello stile. E sono presto quattr'anni che lottiamo per questo programma senza cedere d'una linea, senza indietreggiare d'una passo. Fuoco alle torcie a vento del vero, dell'artistico, del non iperbolico realismo” (LF, 16 marzo 1879, n. 11, *Malinconie letterarie*).

redattori de “La Farfalla” si pronunciano apertamente a favore di una vittoria “dell'artistico, del non iperbolico realismo”<sup>15</sup> e si contrappongono alle altre pubblicazioni, che, per usare una metafora a loro molto cara, militano sotto un'altra bandiera (per esempio “il fanfulla” o l' “Illustrazione italiana”). Una chiara dichiarazione d'intenti è l'articolo *Il realismo nell'arte* pubblicato nel luglio 1877, in cui l'autore E. Onufrio scrive che “l'idealismo non esiste, non esiste una scuola idealista”<sup>16</sup>. Anche se il romanzo non è al centro dell'interesse della redazione della “Farfalla”, al suo interno si trova una delle rarissime dichiarazioni d'intenti del “romanziero realista”<sup>17</sup>, che ha il compito di illustrare la realtà così com'è, senza filtri. Le altre riviste che vengono normalmente citate come fautrici delle istanze del realismo e poi del verismo non sono periodici incentrati sulla letteratura: per esempio “Il Sole”, in cui il critico Felice Cameroni parla già nel 1875 dei *Rougon Macquart* di Zola come di “un'opera della massima importanza letteraria e sociale”, è l'organo della Camera di Commercio Milanese, e il “Gazzettino Rosa” nella sua eterogeneità è tutto fuorchè un periodico letterario<sup>18</sup>.

Per quanto riguarda tutte le riviste principali del mondo letterario italiano, che tra la fine degli anni settanta e la metà degli anni ottanta diventano inevitabile piattaforma del dibattito sul realismo, si può fare una generalizzazione che pur essendo estremamente semplicistica non si allontana dalla realtà: nessuna delle redazioni che ne cura la pubblicazione si dimostra apertamente favorevole alle teorie realiste, anche se i tentennamenti sono abbastanza comuni.

La posizione che le varie riviste assumono rispetto alla corrente realistica, soprattutto nel momento massimo della sua affermazione, è collegata in realtà alla più generica funzione sociale che veniva attribuita al romanzo e alla narrativa. Nessuna di queste riviste (e in generale quasi nessuno degli interlocutori presenti all'interno del campo del romanzo) risulta, sin dagli anni settanta, essere favorevole ad un romanzo completamente dissociato da un ruolo educativo – almeno nel senso di mantenimento della morale corrente e di incoraggiamento nella riproduzione dei comportamenti ritenuti leciti; allo stesso modo si espliciteranno numerosi dubbi rispetto ad una corrente artistico letteraria che sin dalla sue prime affermazioni, si vuole sfidante delle convenzioni. Ad esemplificare l'atteggiamento diffuso che può ritrovare all'interno del discorso sulla letteratura si può riprendere una delle citazioni di cui fanno più frequentemente uso i commentatori, quando cercano di

---

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> LF, 4 – 15 luglio 1877, *Realismo nell'arte*.

<sup>17</sup> Carlo Righetti pubblica con lo pseudonimo di Cletto Arrighi *Nanà a Milano* nel 1880. Su “La Farfalla” specifica lo scopo della sua opera “Io *romanziero* io sono perfettamente nel mio diritto di artista che dipinge dal vero, io dalla realtà sono costretto a presentarla come essa è, per non fare offesa alla nuova scuola a cui mi onoro di appartenere. Non ho colpa io se la società odierna foggia le donne così contraddittorie, così scaratterizzate, così contrarie a que' tipi di donna o tutte perverse di un pezzo, o tutte angeliche da cima a fondo, come siete avvezzo a trovarle nei romanzi idealisti? Io non sono che la macchina fotografica: e la verità e il mio sole (LF, 23 maggio 1880, n. 21, *Dal vero: Nanà a Milano*).

<sup>18</sup> In un articolo del 1878 nell' “Illustrazione italiana” le riviste che si citano come fautrici del realismo o della “nuova scuola” sono “Il Sole”, “La farfalla”, “Pagine sparse”, “Vita nuova”, “Alfa” (IL, 21 aprile 1878, n. 16, *Conversazione letteraria*). Anche ne “La Farfalla stessa” si trovano citazioni e commenti di periodici amici, soprattutto “Il Preludio” e “Il crepuscolo di Genova”. Nel 1882 quando “Il Preludio” cesserà definitivamente di essere pubblicato, i suoi abbonati riceveranno “La Farfalla”.

esprimere la tensione etico-pedagogica che vorrebbero ritrovare nel romanzo. È un distico di Giuseppe Giusti, poeta pistoiese sovente citato come esempio di lingua pura, e che recita: “il fare un libro è meno che niente, se il libro fatto non rifà la gente”<sup>19</sup>. È una massima – contenuta negli epigrammi del poeta toscano – che viene condivisa dalla riviste e dalle redazioni più diverse, nonché da diversi critici e commentatori e che rimanda ad un'idea in cui scrivere e pubblicare sono azioni che hanno in primo luogo il dovere di agire all'interno della società in un'ottica edificante. Spesso è accompagnata da un'altra massima del poeta Orazio, “miscere utile dulci”, che richiama lo stesso concetto. Si può quindi rilevare che il concetto classico di arte come unione di “bello”, “bene” e “vero”, che era stato messo in crisi dal romanticismo<sup>20</sup>, sembra mantenere una valenza concretamente riconosciuta.

La questione del realismo si pone quindi in stretta continuità con quella, molto sviluppata e tentacolare, dell'uso che il pubblico doveva fare del romanzo, una volta stabilito cosa fosse un romanzo. Non si tratta quindi di capire quali fossero le caratteristiche del genere (che abbiamo definito in uno dei capitoli iniziali): è normalmente accettata l'ipotesi che il romanzo sia un genere imitativo della realtà, che si presuppone abbia come scopo principale quello di compiere l'osservazione e di fornire la descrizione realistica degli avvenimenti più significativi della società umana. Discutere sul realismo equivale a discutere su quali avvenimenti potessero essere inclusi nelle narrazioni romanzesche. Si potrebbe dire: il romanzo, genere moderno per eccellenza, descrive e narra la realtà. Ma qual è realtà? O meglio: cos'è la realtà? E come interviene la figura dello scrittore, intermediatore tra la realtà effettiva e quella narrativa? Appurato che il romanzo per essere accettabilmente definito tale deve rappresentare la realtà, perché e per chi esso deve farlo? Con quali mezzi?

Nei capitoli precedenti abbiamo illustrato come al romanzo fossero assegnati, oltre al generico compito di dare un'idea più o meno esatta della vita come si svolgeva all'epoca in cui era ambientato, alcune funzioni e direzioni più specifiche: esiste un romanzo ad intreccio, che ha lo scopo spregiudicato di divertire il lettore; esistono romanzi di tipo pedagogico – educativo, dedicati a fasce speciali della popolazione o che hanno comunque lo scopo di fornire utili ammaestramenti o di indagare un problema; esiste infine un romanzo “estetico” che viene giudicato solo e apertamente in quanto opera d'arte. In realtà non ci possono tracciare confini netti tra queste tre tipologie, perché anche all'interno dell'universo della letteratura, tra l'altro in via di definizione,

<sup>19</sup> Lo si trova per esempio all'interno della “Nuova Antologia” del 1876 a proposito di un articolo intitolato *La letteratura e la critica del popolo*, ne “La cultura” del 1886, accanto al nome di Anton Giulio Barrili (LC, 1886, v. 7, n. 13 – 14, *Appunti critici e bibliografici*); in una recensione nel “Fanfulla” del 1879, in un “editoriale” del direttore Martini che specifica il compito della critica (FD, 23 novembre 1879, n. 18-19, *Intendiamoci*), e anche nel 1897, a proposito di un romanzo (*Le vittime* di Ausonio Liberto), considerata una “di quelle opere che possono rifare la gente perché scoprono le magagne che affliggono la società e insegnano a vincere le proprie passioni” (FD, 12 settembre 1897, n. 37, *Libri nuovi*). La sentenza del poeta toscano viene usata anche ribaltandone il significato: per esempio nella rivista *Natura e arte* che viene pubblicata nell'ultimo decennio del secolo si legge a proposito di un libro intitolato *Buona e forte*: “che non viene fuori con la pretesa di rigare la gente ma semplicemente si propone di offrire una lettera piacevole ed utile insieme a quelle giovinette che sono sul punti di diventare donne” (NeA, 1895-1896, v. 1, fasc. 2, *Notizie bibliografiche*).

<sup>20</sup> G. Sapiro, *Aux Origine de la modernité littéraire*, op. cit. pp. 13-23.

l'utilità educativa, la finalità sociale, lo scopo meramente ludico e la questione della bellezza artistica sono confusi. Si può dire che in generale tutti questi aspetti convivono, ma sicuramente nessuna rivista o in generale nessun interlocutore nei discorsi afferenti alla sfera letteraria trascurano completamente il ruolo pedagogico della letteratura e dell' "educare diletando" di cui il romanzo sembra essere lo strumento più adatto. Si tratta della continuazione dell'idea di apostolato civile di cui si era rivestito il ruolo dello scrittore nella prima parte del secolo<sup>21</sup>. All'interno del genere narrativo nello specifico, si tratta un atteggiamento che si può far risalire al periodo romantico, allo sviluppo del romanzo storico come richiamo al valore di "exemplum morale e politico"<sup>22</sup>, che è fondante nella storia del genere romanzesco in Italia.

Se volessimo analizzare le posizioni delle cinque principali riviste italiane sia sul tema generale del realismo, sia rispetto al ruolo che il romanzo doveva assumere nei confronti del lettore, si potrebbe dire che la "Rassegna Nazionale" è la più facilmente collocabile. Non solo si dichiara sin da subito contraria al "malaugurato risorgimento del verismo"<sup>23</sup>, a favore del "trionfo della verità e della Fede"<sup>24</sup> e della "prosperità della famiglia" ma tra le sue pagine e nelle sue rubriche bibliografiche troveranno spazio numerosi libri le cui aspirazioni sono apertamente educative, soprattutto in senso cattolico, e al contempo patriottico: abbiamo già mostrato come si tratti della rivista che recensisce il maggior numero di romanzi scritti da donne. Tra le altre pubblicazioni che compaiono nella rivista nel 1886, vengono recensite opere come *La felicità di chi lavora, raccontini popolari* di Francesco Gallo, *Le memorie della nonna, scritti per le giovinette* di Giulia della Nave – Casanova, *Racconti per giovinetti* di Eugenio Checchi, ovvero tre opere apertamente dedicate alle categorie più "problematiche" dei nuovi lettori (le classi meno abbienti, le giovani donne e l'infanzia). Ma al di là delle categorie specifiche in generale la rivista sostiene l'idea che la letteratura e il romanzo abbiano la capacità di influire positivamente o negativamente sulle azioni dei lettori, e quindi si mostra per lo più propenso a favorire una serie di opere che orientassero il pubblico verso comportamenti ritenuti moralmente accettabili. Da questa concezione deriva la facilità con cui i redattori e i commentatori della "Rassegna" arrivano a definire un libro immorale, fino alla fine del secolo, e a consigliare l'uso del fuoco per evitare che alcuni messaggi ritenuti particolarmente pericolosi si propaghino<sup>25</sup>. È vero che nel corso degli anni, soprattutto nell'ultimo decennio del secolo, la possibilità che un romanzo possa essere giudicato anche e soprattutto per le

<sup>21</sup> G. Albergoni, *Letterati, Lettere, Letteratura*, op. cit., p. 91. Albergoni cita un brano di Vittorio Alfieri "Le lettere son l'arte d'insegnar diletando, e di commuovere, coltivare e bene indirizzare gli umani affetti" (Ivi, p. 91).

<sup>22</sup> M. Legnani, *L'introvabile romanzo: Proposta di discussione su alcuni aspetti della cultura italiana tra Otto e Novecento* in "Italia Contemporanea", n. 213, 1998.

<sup>23</sup> RN, 1885, v. 21, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*. A proposito di una raccolta di poesie, *Ore d'ozio* di Angelo Rossi di cui si scrive: "mi paion fiorellini trapiantati di quando la poesia non s'era ancora data al malaugurato risorgimento del verismo"

<sup>24</sup> RN, 1880, v. 3, fasc. 1, *Rassegna bibliografica*, detto a proposito di *Emilio Zola e i veristi* di Vivarelli Colonna.

<sup>25</sup> RN, 1887, v. 36, fasc. 4, *Rassegna bibliografica*: una raccolta dal titolo *avventure eroiche e galanti* di G. A. Cesario viene così giudicata da un autore che si firma A. L. B.: "non vogliamo formarci sul merito letterario, né giova convenire che alcuna di queste novelle potrebbero in certo modo essere lette e lodate. L' ambiente è vizioso, non può non nuocere la lettura di questo libro che noi raccomandiamo al fuoco, non come inquisitori, né gesuiti, né codini, né clericali, ma come uomini, come padri di famiglia".

sue doti estetiche viene in qualche maniera accettata, ma le opere che la “Rassegna” mostrerà di preferire sono libri come *Sulla breccia* di Antonietta Giacomelli, che viene definito “vera battaglia per l'educazione cristiana”<sup>26</sup>. Nel 1896, in occasione della pubblicazione di *Piccolo mondo antico*, messo a confronto con *Le vergini delle rocce*, Francesco Pelli dichiara che “un romanzo non è un'opera d'arte completa vera se non dà spazio dall'elemento morale”<sup>27</sup>.

La “Rassegna Nazionale” è quindi apertamente antiverista, interessata in senso generale a promuovere una letteratura e una narrativa che si incaricassero di insegnare i buoni comportamenti (come per esempio le poesie di Francesco Prudeniano capaci di “risvegliare nell'animo della gioventù italiana il santo amore della patria, della famiglia e dalla religione”<sup>28</sup>) e a censurare tutta una serie di opere che invece potevano nuocere.

Per quanto riguarda tutte le altre riviste, interpretare univocamente la loro posizione rispetto al tema dello scopo estrinseco della narrativa rispetto alle esigenze del pubblico è una faccenda molto più complicata. La mancanza di programmi iniziali certi, l'occasionalità dei collaboratori e la fattura quasi artigianale del lavoro redazionale non permettono di prendere posizioni prestabilite e durature. Quello che è certo è che le altre quattro riviste principali e anche una parte consistente di quelle secondarie (come “La domenica letteraria”, la “Rassegna Settimanale”, “La cultura”) riconoscono uno scopo sociale all'arte, alla letteratura e in particolar modo a romanzo, che può diventare una lettura estremamente diffusa; sono quindi essenzialmente contrarie all'idea dell'“Arte per l'arte”, nonostante ci sia al loro interno una netta progressione del riconoscimento del valore estetico del romanzo; professano cioè un'attenzione particolare per alcune fasce di lettori (donne, giovani, più raramente le classi popolari) e auspicano a loro favore la realizzazione di una narrativa dai presupposti pedagogici; sono estremamente sensibili di fronte agli eccessi di alcuni autori e manifestano la contrarietà alla corrente del verismo con un'acredine talvolta ingiustificata se rapportata con il tono medio della rivista.

Anche se per ciascuna rivista queste caratteristiche si concretizzano diversamente, nessuna di queste pubblicazioni si esprimerà contro una letteratura che si ponga l'obbiettivo di “innalzare l'animo dei lettori” o “vivificare le loro virtù”, o che promuova come esempio personaggi che si mostrino capaci di inauditi sacrifici in nome della virtù o del dovere. Al massimo si limiteranno ad ignorarla, ma mai a biasimarla.

La “Nuova antologia”, che come impostazione teorica non si allontana di molto dalla “Rassegna Nazionale”, è sin da subito promotrice di uno scopo civile del romanzo e pensa alla letteratura come “uno strumento di civiltà e progresso”<sup>29</sup>. Anche se in minor misura rispetto alla “Rassegna Nazionale”, la redazione presta molta attenzione ad autori come Emanuele Baccio Maineri, che

---

<sup>26</sup> RN, 1894, v. 80, fasc. 2, *Rassegna bibliografica*.

<sup>27</sup> RN, 1896, v. 88, fasc. 1, *Piccolo mondo antico*.

<sup>28</sup> RN, 1887, v 37, fasc. 2, *Rassegna bibliografica*.

<sup>29</sup> A proposito del discorso di Fogazzaro *Dell'avvenire del romanzo in Italia* (NA, 1872, v. 21, p. 474, *Bollettino bibliografico*).

vedremo essere uno dei portavoce più attivi della battaglia contro la letteratura verista, e in generale ad opere che si propongono di punire il vizio e ricompensare la virtù. Non è però un atteggiamento univoco: se alcuni romanzi vengono lodati per il loro “apostolato educativo”, un libro come *Il debito paterno* di Vittorio Bersezio riceve un trattamento opposto:

Con franchezza: questo romanzo è davvero assai povera cosa: abborracciato nella condotta; volgarissimo nei caratteri, allungato con inutili dialoghi di sette o otto pagine che si potrebbero riassumere in sette o otto periodi; e manca l'osservazione, manca l'analisi; manca insomma tutto ciò che costituisce il romanzo moderno. Questo *Debito paterno* non è che un vecchio *fatto diverso*, il quale non ha neanche il pregio di essere raccontato bene. È un libro onesto, sta bene, ma se la sola onestà delle intenzioni bastasse a render buono un romanzo, quanti scarabocchiatori di carta non potrebbero darsi a buon diritto il nome di romanzieri?<sup>30</sup>.

Il romanzo quindi è ritenuto, già all'inizio degli anni ottanta, come degno di più ampie prospettive che non siano semplicemente l'utilità come strumento di moralizzazione. Nel corso degli anni, pur continuando a manifestare indubbie ritrosie nei confronti di coloro che si dichiarano apertamente veristi (soprattutto in prossimità dell'uscita di alcune dichiarazioni di Emile Zola), e una convinzione piuttosto solida sulle capacità del romanzo di suggerire comportamenti più o meno esemplari almeno ad alcune classi di persone, la redazione della “Nuova Antologia” comincia a considerare il romanzo come quasi del tutto libero dalle pastoie morali di cui era promotrice negli anni settanta. Lo dimostra anche il fatto che nel 1896 viene pubblicato a puntate *Il fallo di una donna onesta* di Enrico Castelnuovo che narra le vicende amorose, coronate da un tentato aborto e dal quasi inevitabile suicidio, di una vedova matura con il figlio ventiduenne di un'amica, e che, una volta uscito in volume, viene raccomandato a “chi non abbia il palato guasto dalle droghe e dalle spezie di una letteratura morbosamente artefatta”<sup>31</sup>. Nell'ultimo fascicolo in chiusura di secolo, si propongono ai lettori le fotografie autografate di Gabriele D'Annunzio e Antonio Fogazzaro, due autori che hanno visioni opposte in fatto di rapporti arte-morale: è una dimostrazione che ormai contano altri valori, non soltanto gli intendimenti civili che sono stati inizialmente preminenti.

La posizione dell' “Illustrazione italiana” è invece condizionata dall'essere di proprietà della casa editrice Treves, che certo non è devotamente dedicata ad una letteratura di stampo pedagogico, e che conta nel novero dei suoi autori personaggi come Anton Giulio Barrili – uno scrittore riconosciuto come notoriamente “idealista” – e Jarro, che è l'autore dei più riusciti romanzi d'intreccio dell'epoca. Quindi, se è vero che negli anni settanta Treves, con il soprannome di *Bibliofilo*, è tra i più acerbi nemici di quella che viene definita la “letteratura disonesta” e della conseguente “scuola sensualistica”, la componente educativa sembra successivamente passare in secondo piano rispetto ad altri elementi: soprattutto negli ultimi anni del secolo, l'interesse principale di Treves è la promozione di una narrativa italiana di qualità e la sua diffusione

---

<sup>30</sup> NA, 1880, v. 20, p. 586, *Bollettino bibliografico*.

<sup>31</sup> NA, 1897, v. 68, p. 760, *Bollettino bibliografico*.

all'estero. Grossomodo, si potrebbe dire che quello che conta per Treves è che il romanzo venda; e che questo accada perchè il libro è moralmente ineccepibile, artisticamente riuscito o divertente come pochi altri, non è interessante. Quello che è certo è che l'idea di narrativa di Treves è "aristocratica": più che di un romanzo che, a seconda dei contenuti proposti, può diventare uno strumento di corruzione o di redenzione per alcune fasce di lettori, la rivista di Treves sembra considerare l'ipotesi opposta, cioè che siano le nuove fasce di lettori (i neo alfabetizzati delle classi più popolari) a influenzare negativamente il romanzo, a farne un contenitore di messaggi inappropriati, perchè in linea con le loro esigenze e caratteristiche. Soprattutto negli anni settanta, l' "Illustrazione Italiana" si dichiara fortemente contraria a tutte le ipotesi di allargamento dell'istruzione popolare, sulla quale Treves non conta di fare i suoi affari, come invece succede per altri editori.

Le riviste dedicate specificatamente alla letteratura, ovvero "Il Fanfulla della domenica" e la "Gazzetta Letteraria" si orientano su posizioni simili, cioè di difficile interpretazione, tra la necessità di difendere l'autonomia dell'arte, della letteratura e del romanzo e quella di non opporsi apertamente alla morale corrente, in continuità con la funzione pedagogico educativa che veniva riconosciuta alla letteratura pre unitaria: il settimanale torinese, in particolar modo, viene fondato proprio nel periodo più veemente delle polemiche antirealiste, e si farà inizialmente promotore di "un'arte libera, ma non indipendente"<sup>32</sup>. Esemplificativa in questo senso è la lettera che Vittorio Bersezio scrive a Marengo per definire la posizione della rivista sul problema arte-morale, che viene in pratica smontato con l'affermazione seguente: "l'arte è sempre morale e sempre civile, quando non mira a corrompere"<sup>33</sup>.

Nel corso dei decenni successivi, soprattutto in corrispondenza della direzione Depanis, si sottolineerà più volte il dovere di considerare il romanzo soprattutto come un'opera d'arte, anche se compariranno talvolta degli interventi che si posizionano in senso contrario. Lo stesso Depanis però non è scevro di contraddizioni: nella recensione di *Cuore* di De Amicis scrive infatti che: "L'arte per l'arte è una formola che, quantunque troppo assoluta al pari di tutte le formole, non mi spaventa per nulla, ciò non toglie che l'arte e la letteratura siano incomparabili strumenti di civile redenzione; ne scapitano forse in merito intrinseco, ma di tanto si avvantaggiano in prestigio nel concetto popolare"<sup>34</sup>. È chiaro che Depanis ha in mente due livelli su cui il romanzo può essere giudicato, uno è meramente estetico e l'altro è "educativo": infatti cinque anni più tardi specifica, a proposito di un libro di Luisa Codemo: "del lato educativo de *I nuovi ricchi* non mi sono occupato per la semplice ragione che esorbita dalla cerchia in cui mi sono racchiuso, ed il lato artistico pure

<sup>32</sup> GL, 9 febbraio 1878, n. 6, *Arte per l'arte*.

<sup>33</sup> GL, 8 febbraio 1879, n. 6, *Letteratura: dell'arte e dei critici*. Bersezio prosegue: "Accetto con gioia quella che si propone il compito di educatrice, volta a correggere da un errore, a sanare da una piaga; ma mostro il viso sereno a quella pure, che non propositosi alcuno scopo speciale, dalla sola verità con la quale rappresenta uno stato dell'animo od un quadro della natura fisica, ora m'invita a pensare ed ora, per un seguito di grate emozioni, mi dirozza, mi ingentilisce il pensiero. Abborro dall'arte che chiama virtù quello che è vizio, che s'affanna a costringere le spalle dei galantuomini nella giubba del galeotto".

<sup>34</sup> GL, 23 ottobre 1886, n. 43, *Cuore di De Amicis*



non è di tal valore da porre il romanzo al di sopra di ogni discussione”<sup>35</sup>. Quindi Depanis dichiara in questo caso, come in altri, di volersi occupare solo di arte ma non esclude comunque che l'arte possa e debba essere una fonte di civilizzazione.

Per capire a quale livello si muovesse la contraddizione su questo tema si possono fare altre due esempi, che si collocano solo qualche fascicolo dopo rispetto all'intervento di Depanis su *Cuore*. L'11 dicembre 1886 viene pubblicato un articolo su benefici della lettura dei romanzi, opera del giovane Marco Lessona, figlio del divulgatore scientifico Michele. Uno dei più importanti benefici sarebbe stato, secondo l'autore, la possibilità di dare “un'idea chiara ed efficace dei risultati di certe linee di condotta, che noi potremmo conoscere anche senza di loro, ma in modo meno distinto, così che la loro conoscenza non potrebbe esercitare su di noi un'azione abbastanza potente. Il lettore ricordi la morte di Copeau”. Con questa affermazione, che tira in ballo l'esempio del protagonista de *l'Assommoir* Lessona ammette che i romanzi hanno quindi la possibilità di influire in maniera diretta sui comportamenti dei lettori e sostiene che “l'arte più morale è senza dubbio l'arte più realista. La verità è l'insegnamento migliore”. Lessona vuole anche confutare quella che reputa “l'accusa più grave che si fa al romanzo”:

La rappresentazione di certe realtà può attrarre gli uomini a compiere atti cattivi, a cercare piacere immorali. Se si dice questo partendo dal punto di vista della morale assoluta, c'è poco da rispondere. Ma se ci mettiamo dal punto di vista degli utilitari, noi potremmo rispondere così: noi non ammettiamo altra regola di condotta che l'utilità. Se esistono dei piaceri che non sia dannosi né all'agente, né ad altri, non c'è nessuna ragione per non rappresentare quei piaceri nell'opera d'arte. Se gli uomini li cercheranno, noi non possiamo trovare niente di male in questo. Se invece questi piaceri sono danno all'agente o ad altri, l'arte realista deve rappresentarli colle loro conseguenze e in questo caso essa non può più attrarre gli uomini alla ricerca di quei piaceri.

L'apparente liberalità di Lessona viene temperata dall'idea che solo ciò che non è dannoso è rappresentabile. Molto più ristrette sono le prospettive di uno scrittore di romanzi come Onorato Fava che solo qualche settimana dopo fa stampare una delle più violente recriminazioni sul confronto tra letteratura onesta e disonesta. Il problema di Fava, per il quale l'idea che l'arte possa agire liberamente seppur all'interno di certi limiti è completamente rigettata, sono soprattutto le donne, le fanciulle in età da marito che incoscienti della vita, consumano impunemente romanzi: “Molte volte la lettura di questi vostri libri, scritti per la rispettabile signora arte, che deve studiare e vedere tutto, la guasta, ne turba la limpidezza, getta nel terreno vergine germogli letali che soffocano e atrofizzano i buoni e ne impediscono per sempre lo sviluppo”<sup>36</sup>. Anche i giovani uomini sono facilmente manipolabili ma le donne, che devono per loro natura essere guidate e consigliate, sono le vittime più preoccupanti, soprattutto perchè “noi uomini vogliamo conservare puro e buono il fiore femminile, destinato ad essere una delle maggiori gioie della nostra vita”. Fava stila così un elenco di autori che si prestano a fare dell'arte onesta ed educativa “che faccia bene al cuore e alla

<sup>35</sup> GL, 20 giugno 1891, n. 25, *Fra romanzieri e novellieri*.

<sup>36</sup> GL, 15 gennaio 1887, n. 3, *Letteratura disonesta*.

mente” e augurandosi che si potesse progettare una scelta di “buoni romanzi e racconti” per l'educazione delle famiglie e delle giovinette, ricorda in chiusura: “che ai libri si deve, in massima parte, il dilagarsi della corruttela moderna” e “che sotto la sentenza l'arte per l'arte si giunge ad accettare l'immoralità, quasichè possa nell'arte trovarsi vera e duratura bellezza senza bontà di fine, ricordatevi che molti libri recidono, con la fredda lama del dubbio, i più santi ideali”. Anche se una parte della redazione si dissocia dai contenuti di quest'articolo, come capitava talvolta nelle riviste di questo periodo, opinioni di quest'ordine saranno ripetute con lo stesso tono una quindicina di anni più tardi, proprio in chiusura di secolo, in un dibattito sull'arte e la morale che tratteremo nel corso del capitolo e che mostra come ancora nel 1898 la redazione della “Gazzetta letteraria” fosse propensa ad accogliere l'ipotesi per la quale la lettura del romanzi dovesse essere sottoposta a vigilanza perchè possibilmente nociva.

Il “Fanfulla della domenica” sembra tra tutte le riviste quella che risulta più lontano da un'idea utilitaristica del romanzo. È chiaro sin da subito che il pubblico selezionato di una rivista come il “Fanfulla” domenicale non ha le stesse necessità dei lettori meno specializzati di altre riviste: da qui si produce una minore insistenza sui contenuti dei libri che si analizzano nelle rubriche bibliografiche e sulle conseguenze della lettura. L'idea che traspare dalla condotta generale delle scelte redazionali a proposito dei romanzi, nel corso dei ventun'anni di pubblicazione, è che l'arte, ovvero l'apprezzamento estetico, sia la priorità: le opere d'arte “non sono scritte per l'edificazione delle anime buone e timorate”<sup>37</sup> scrive Giustino Ferri nel 1889, parlando de *Le disciple* di Bourget e de *Il piacere* di D'Annunzio. Ciò non toglie che in alcuni frangenti ci siano dei riguardi speciali: gli “intendimenti di etica” non sono del tutto rigettati e in alcune occasioni vengono lodati gli autori che riescono a unire ad una scioltezza stilistica e narrativa, uno scopo eminentemente morale<sup>38</sup>. Abbiamo già citato nel paragrafo sulle romanziere, il fatto che in occasione della recensione di *Casa Leardi*, un romanzo di Maria Savi Lopez del 1885, viene fatta una netta distinzione tra un’“arte modesta e buona” che può e deve essere praticata soprattutto dalle donne e l'arte grande, a cui difficilmente si può aspirare se si decide di sacrificare l'obiettivo estetico ad una battaglia morale, come fa l'autrice di questo libro. Non a caso si può rilevare che l'attenzione alle questioni etiche si palesa molto più facilmente se il romanzo è stato scritto da una donna piuttosto che da un

---

<sup>37</sup> FD, 4 agosto 1889, n. 31, *Romanzi moderni*.

<sup>38</sup> Per esempio si scrive a proposito di una raccolta di novelle di Panzini: “Talvolta, dalle cataste di libri inutili ammassati e spesso, coscienziosamente obliati sui tavoli della redazione, balza fuori come una sorpresa il libro originale e bello, ed è un verso sollievo quanto fra le vacue raccolte di versi, flosci come barchette di carta bagnata e incolori come bolle di sapone su cui raggio di sole non batte, si riscontra un volumetto di poesie entro le cui pagine brilla e palpita un'anima di poeta autentico, o quanto, tra i romanzi sperimentali, veristi, idealisti, psicologici a tesi religiosa o sociale, ci s'imbatte in un libro narrativo, che narra per narrare e non per rinnovare il mondo o, se pure l'autore si prefigge qualche intendimento di etica, sappia con tanta maestria avvolgerlo entro il velo screziato dell'arte che il lettore si diverte, impara, e pensa e non se ne accorge” (FD, 21 giugno 1896, n. 25, *Libri nuovi*). In chiusura di secolo viene commentato un libro di Enrico Castelnuovo che non è esattamente uno dei beniamini della redazione della rivista e si lodano gli scopi che questo si pone nella sua idea di narrativa “provocare sul labbro un onesto sorriso, spremere dal ciglio una lacrima pietosa, rinvigorire nell'anima un sentimento gentile, svegliar nell'uomo accasciato dalle fatiche quotidiane le virtù sopite dalla fantasia. Come si vede, non potrebbe un autore proporsi scopi più morali. Fortunato chi come E. C., sa riuscire morale e piacente ad un tempo” (FD, 12 febbraio 1899, n. 7, *Libri nuovi*).

uomo. Per esempio qualche mese prima di *Casa Leardi* viene commentato *Il marito dell'amico* di Neera e l'autore della recensione scrive a proposito della “poco commendevole condotta” della protagonista che “tutto ciò che rasenta la colpa ispira poca simpatia”<sup>39</sup>. Sempre nello stesso anno si dedica un articolo a *Dans la vieille rue* di Forsan, autrice italiana che scrive in francese, dove si loda la capacità di proporsi un fine morale (ovvero l'esaltazione della potenza del sacrificio) senza che questo sia imposto dall'esterno ma come risultato spontaneo della rappresentazione estetica<sup>40</sup>. Nel 1892 *Mezzocolle* di Fanny Vanzi Mussini, è lodato per la sua attenzione agli “aspetti buoni del vero” e perchè è un ottimo romanzo che rassicura “ogni babbo e mamma che debba suggerire una letteratura sana e di utile ricreazione alle figliuole”<sup>41</sup>. In genere – si può riassumere – che se il libro è di un'autrice si tende a prestare molta più attenzione al suo possibile scopo educativo, mentre i romanzi degli uomini sono giudicati principalmente anche se non unicamente sulla base della riuscita estetica.

La “Gazzetta letteraria” e il “Fanfulla della domenica” sono esempi estremamente interessanti perchè sono riviste che, grazie alla loro semplice esistenza, dimostrano il grado di autonomia raggiunto dal sistema letterario. Il romanzo è riconosciuto come un prodotto potenzialmente estetico e i redattori di queste riviste esprimono attraverso i loro giudizi l'idea che esista un'arte letteraria inferiore, legata all'utilità morale, e un'arte superiore, che se ne disinteressa. Eppure in ogni caso sarà difficile per i loro collaboratori liberarsi dall'idea che anche quest'arte superiore sia intrinsecamente legata alla morale e che possa essere strumentalmente usata in questo senso. L'arte che conosce solo la sua legge non è ancora il “credo” che regola il funzionamento del sistema letterario, e in generale si concepisce l'attività dello scrittore come un sacerdozio laico con il compito di civilizzare le popolazioni. Se per gli scrittori francesi di fine secolo l'opposizione dei difensori della morale, intesa come l'insieme dei dettami comportamentali legati all'ideologia dominante, è molto netta e le strade da intraprendere si configurano chiaramente (arte per l'arte, o impegno pubblico), i romanzieri italiani restano invece in una specie di “limbo” dove, in un sostrato relativamente moraleggiante, si può coltivare un genere la cui indipendenza sembra essere riconosciuta a parole<sup>42</sup>.

Per entrare nel vivo nel dibattito sul realismo, si può anticipare che sia chi si dichiara contro, sia chi è a favore di una presenza più o meno marcata di elementi “realisti” all'interno di un romanzo, spesso giustificherà la sua posizione proprio a partire da presupposti educativi. Rischiano di essere eccessivamente semplicistici, non è scorretto affermare che il dibattito sul realismo /verismo, di cui analizzeremo le varie fasi nei paragrafi successivi, è la declinazione pratica di un più ampio discorso, che comprende numerose questioni (il rapporto tra arte e morale, il concetto di “cattiva lettura” e le ricadute nella società, la letteratura come agente di cambiamento, la

---

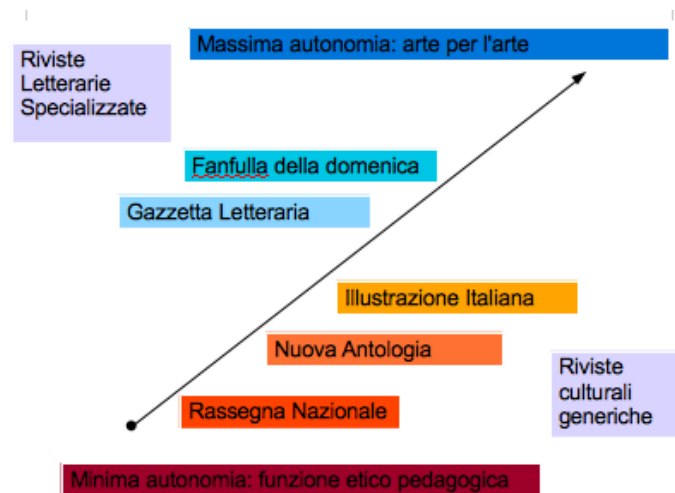
<sup>39</sup> FD, 20 settembre 1885, n. 38, *Libri nuovi*.

<sup>40</sup> FD, 24 maggio 1885, n. 21, *Romanzi e racconti*.

<sup>41</sup> FD, 24 gennaio 1892, n. 4, *Libri nuovi*.

<sup>42</sup> G. Sapiro, *Aux Origine de la modernité littéraire*, op. cit., pp. 22-23.

differenziazione del pubblico in fasce dalle esigenze diverse) e con cui condivide una buona parte dei presupposti. Il romanzo è particolarmente suscettibile ad essere oggetto di interesse da parte dei critici che si occupano di connessioni letteratura – società, perchè è il genere di più facile diffusione, soprattutto all'interno di quelle che potrebbero definirsi le nuove fasce di lettori, “non umanisticamente educati”, come le donne e i “neo alfabetizzati”.



Posizione delle principali riviste italiane rispetto alla questione della funzione della letteratura all'inizio degli anni Ottanta

## 2. Le tappe dell'affermazione della corrente realistica in Italia

2.1. Scrittori avete coscienza? Fate il dover vostro: la letteratura disonesta, un dibattito sul realismo prima del realismo

Cesare Tronconi, autore di otto romanzi tra il 1872 e il 1892, pubblica nel 1875 presso G. Brigola la sua terza opera narrativa, *Passione Maledetta*. Come spiegherà lui stesso all'amico Francesco Giarelli, in una sorta di intervista che verrà pubblicata nel 1881 da Quadrio, l'editore era un semplice stampatore perché lo stesso Tronconi aveva investito la cifra di 2000 lire per avviare la pubblicazione del libro, dopo numerosi rifiuti. Anche i suoi tentativi letterari precedenti, alcune *pièces* teatrali e due romanzi, non avevano riscontrato un grande successo<sup>43</sup>. *Passione maledetta* invece si rivela un caso nazionale, diventando oggetto di interesse di riviste sparse su tutta la penisola, e trasformando il suo autore in un personaggio di primo piano del panorama letterario italiano nonché nel fondatore di una “nuova scuola” narrativa. Dal punto di vista di questa ricerca si tratta di un caso molto interessante perché è l'unico romanzo che finisce “sotto processo” per i

<sup>43</sup> Le vicende biobibliografiche di Cesare Tronconi sono ricostruite nel saggio di E. Ghidetti *Le statue di fango* in E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo: (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana editrice, 1892.

suoi contenuti immorali, seppur in una forma un po' contorta: l'accusato non è – come si potrebbe immaginare - l'autore del libro, ma un giornalista che lo aveva commentato negativamente, e l'accusatore è l'editore che si trova a gestire la cattiva fama di distributore di sconcezze letterarie che la stampa gli aveva attribuito. L'intera vicenda è nota sotto il nome di “letteratura disonesta”.

L'argomento di *Passione maledetta* non è avulso dai modelli d'oltralpe mutuati da molti altri romanzi: infatti si tratta della narrazione della vicenda di un doppio adulterio, di una madre e di una figlia, dai tratti moralistici (i cattivi – le adultere – vengono puniti con la morte), ma che mostra, almeno nella fase iniziale, un tentativo di rimettere in causa l'istituzione del matrimonio, che, concepito com'era, non poteva che diventare il preludio all'amore extraconiugale<sup>44</sup>. Tronconi aveva già affrontato un argomento simile nel romanzo precedente che si intitolava *Evelina: il primo romanzo di una moglie*, e che come sottotitolo presentava la definizione di “studio”. La presenza della tematica dell'adulterio all'interno di una trama narrativa non era certo sorprendente, quello che rende speciale la pubblicazione di *Passione maledetta* sono le generiche rivendicazioni dell'autore che si pone – all'interno di questo e di altri scritti – come un fustigatore delle ipocrite convenzioni della vita matrimoniale che frustrano e deviano lo sviluppo delle inclinazioni naturali. Come riconosce Ermanno Paccagnini “a far scoppiare il caso noto come “Letteratura disonesta” non è pertanto l'opera in sé, quanto ciò che la sorregge: ossia il suo volersi presentare e proporre come romanzo a tesi, quindi ideologico”<sup>45</sup>. Infatti le considerazioni sul valore stilistico ed estetico del romanzo, che risulta macchinoso e poco originale anche agli occhi dei contemporanei<sup>46</sup>, sono una questione decisamente secondaria rispetto ai contenuti veicolati.

In realtà è abbastanza complesso rintracciare all'interno dell'arruffata trama del romanzo, non solo una qualsivoglia proposta alternativa al modello matrimoniale, ma anche una realistica decostruzione del sistema corrente<sup>47</sup>. Il tono polemico con cui Tronconi analizza le vicende

---

<sup>44</sup> La protagonista del romanzo di Tronconi viene inizialmente “traviata” da un'amica che le parla in questo modo: “Non sarebbe una bella cosa se si cominciasse a dire che noi donne siamo di carne, pelle e ossa, con un sangue ardente, che siamo nate per l'amore, che l'amore è il nostro diritto sacrosanto e che, come per l'uomo, deve essere lecito e onesto per noi l'amore come e quando ci pare e piace senza che alcuno se ne immischi, e far quanti figli vogliamo, che questo, anzi, deve essere il nostro onore? No! Per martoriarci vogliono imporci la pudicizia, la mortificazione di questa carne che abbiamo ricevuta e che ha tante esigenze! Sei pudica tu? Io, non già. ah. Io non sono ipocrita. Io ho sempre bramato ardentemente l'uomo! Perché dovrei mentire? Sentire, e dire che non senso? Ho creato forse io i miei sentimenti? Io avrei, anzi, abbandonato la casa mia per fuggire con colui che amo, se non avessi temuto di cagionar dolore a mio padre, se non vi fosse la questione del lusso che per me è indispensabile, mentre il mio amante è povero, la questione dell'eredità che io non voglio lasciarmi mangiare da qualche pietoso parente. Ma se mi sono imposto questo poco di pazienza, lascia fare a me... ah, ti giuro che riguadagnerò il tempo perduto! E non è solo questo che voglio fare! Voglio vendicarmi dell'uomo che mi sposa contro la mia volontà. On se lo renderò cocu!” (C. Tronconi, *Passione maledetta*, p. 101).

<sup>45</sup> E. Paccagnini, “*Proh prodor*”. *Realismo e “letteratura disonesta” tra polemiche e tribunali di fine Ottocento*, Otto/Novecento, v 16, 1992.

<sup>46</sup> Per esempio G. Arcoleo scrive nella “Rassegna letteraria”: “Lo calunniano quelli che l'hanno giudicato con critario d'artista, che hanno deplorato le tendenze audaci e le immoralità del libro e discusso quella specie di realismo... è un primo esercizio da collegiale, che incomincia a guardare la vita da qualche fessura di un Istituto di ragazza e o in uno stabilimento di bagni, o, se all'autore dispiace il paragone, è l'esercizio inane di un vecchio disfatto che cerca a qualche album di nude fotografie il calore che non dà il camino o la stufa”. L'articolo viene ripubblicato in *Letteratura contemporanea in Italia*, op. cit.

<sup>47</sup> Folco Portinari in un'analisi del romanzo scrive che: “sotto accusa è la degenerazione del sistema. Qui del sistema morale, che, in nome dei totem di *onere* e *onestà*, impedisce il naturale sviluppo dei sentimenti e delle passioni costretti entro schemi inalterabili. L'equivocità sta nell'accettazione, alla fine, di quegli schemi. Non vengono

adulterine delle due donne è comunque moralistico e non troppo nascostamente misogino. In ogni caso anche Benedetto Croce sembra riconoscere, sessant'anni dopo la pubblicazione del romanzo, che “il Tronconi era uno di quegli ingegni semplicistici, che guardando i contrasti e le lotte tra i naturali impulsi sessuali e le legge che li regolano e la morale che li raffrena e sottomette e trasforma, considerando i mali che hanno luogo nel corso di quei conflitti, ragionano e concludono prestamente: che tutti i mali o, come Tronconi diceva, almeno tre quarti dei mali dell'umanità sparirebbero se si togliesse a quegli impulsi qualsiasi ostacolo di legge e morale”<sup>48</sup>.

Per i contemporanei la vicenda è molto chiara. Tronconi ha scritto un libro pessimo dal punto di vista morale, e numerosi quotidiani e riviste (“Il pungolo” di Milano, “Nuova Torino”, “Serate Italiane” di Torino, “Rivista Europea” di Firenze”) si affrettano a segnalarlo ai loro lettori. Tra i difensori di Tronconi si può contare Felice Cameroni, il critico milanese che diventerà in seguito il principale “importatore” delle teorie del romanzo naturalista, ed Emilio Quadrio, editore e giornalista che pubblica subito dopo l'uscita del romanzo, un opuscolo dal titolo *Realismo in arte: a proposito dei romanzi di Cesare Tronconi*. Per il resto si levano solo voci contrarie. Anche l’“Illustrazione Italiana” si prende la briga, nella persona del suo direttore - proprietario, di mettere in guardia i lettori sulla natura del contenuto del libro. Nella disanima che ne fa Treves mette in campo tutte le questioni principali che verranno ridiscusse senza posa nei decenni successivi:

Ne parlo? O non ne parlo? Son libri che a dirne il maggior male possibile, si fa la loro fortuna. Ma a quest'ora la fortuna è fatta. Poiché tutti i miei colleghi dicendo di non volerne parlare, non sono riusciti che a tacere il nome del libro: e questo ha stuzzicato ancor più la curiosità del pubblico. Non ho dunque scrupoli. Un celebre scrittore ha messo in fronte al suo romanzo: *La donna che mi leggerà non è una donna onesta*. Quest'epigrafe sarebbe meno del necessario per la *Passione maledetta* del signor Tronconi. L'autore però – è la sola giustizia che si può rendergli – non s'è messo in maschera. Una donna che si rispetti non può reggerne la lettura, senza che le venga il rossore e il ribrezzo e l'ira, appena incontra nelle prime pagine una donna che afferma che “tutte le donne per una festa perdono la testa, per un cappellino o per un abito che non possono avere e con ci sta bene, si sentono infelici, per un'adulazione, per un paio di pantaloni o per una cravatta alla moda perdono il corpo!” Quella lettrice che dopo questa tirata dell'esordio, continua, sia pur di nascosto, non è una donna onesta. Del resto, si serve. (...)

con questo libro parlare di morale, sarebbe un non-senso. Qui non si tratta di discutere la vecchia questione se le opere d'arte devono essere morali: ho creduto sempre però che devano essere decenti. Io ammetto anche il genere non morale, e un po' lesto, come dicono i francesi, ma in questi casi l'artista deve sapere dire le cose più arrischiate, presentare le situazioni più pericolose, i caratteri più stravaganti, con altrettanta castità e grazia di forma quanto ne manca il fondo. A chiamar tutte le cose per il loro nome, non occorre essere poeti: basta la serva che va al mercato.

Voi parlate di *realismo*, di *verismo*. È questo proprio il lato da cui peccata. Ciò non è reale, ciò non è vero. Vi sono per certo delle donne che agiscono e pensano come voi dite, - se ne parlaste voi, autore, filosofando, non direste nulla di nuovo. Ma voi fate parlare a quel modo donne e ragazze e le fate scrivere perfino!! esse confidano alla carta delle idee carnali che neppure le donne più abbiette confidano a sé stesse! Ciò non è immorale soltanto, che vi importerebbe poco; non è soltanto indecente, il che vi fa ridere; non è soltanto contrario ad ogni idea artistica, e ciò forse non capite; ma è assolutamente falso, fuori di d'ogni realtà. Come è falso il dialogo, è falsa la passione, che è piuttosto una malattia. - i medici la studiano ogni giorno negli ospitali, - e sono falsi i caratteri e quel po' d'azione che c'è procede in modo assurdo. (...)

il libro è così povero come libro. (...) Il frontespizio, il nome dell'editore fecero supporre un'opera d'arte... oh scandalo! Era un'opera oscena, come se ne vendon tante su' muriccioli. Eppure qualche critico non

---

sostanzialmente smentiti né dai personaggi né dell'autore. Al più vengono scusate certe trasgressioni” (F. Portinari, *Le parabole del reale*, op. cit., p. 197)

<sup>48</sup> B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. 5, op. cit., p. 62.

ispregevole l'ha lodata, qualche poeta di prepara a scriverne le difese! Il loro argomento capitale sarà il successo avuto dal libro. Ciò non mi fa meraviglia. Un anno fa, ho espresso la convinzione che i giornali più cattivi sono i più letti, e che in avvenire bisognerà che siano ancora più cattivi per essere più letti. Ho la stessa idea riguardo i libri. Dio buono! C'è tutta una categoria di mestieri che una volta non si sognava di leggere, ed oggi le han dato l'istruzione obbligatoria. Che cosa volte che leggano quei signori e quelle... signore? Più avanti si va, e la lettura diviene un bisogno della vita come il mangiare e il vestiti; e come pei cibi e i vestiti grossolani che servono per maggior numero, così è naturale che il maggior consumo si faccia di libri e fogli grossolani<sup>49</sup>.

All'interno di questo brano, che si è riportato quasi per intero, ci sono tutti i motivi che torneranno nel dibattito sul verismo negli anni successivi, soprattutto per contestarne l'affermazione: la centralità dell'ignoranza femminile riguardo a tutto quanto riguarda la sfera sessuale, la tensione tra morale e arte e il metodo per eluderla, la verità solo parziale delle rappresentazioni realiste, il ricorso alla scienza medica che sarebbe più adatta per trattare i casi che questa tipologia di narrativa vorrebbe trattare, la non importanza che bisognerebbe dare alle cifre di vendita data la generale "bestialità" del pubblico, e soprattutto dei nuovi lettori.

Qualche settimana dopo, sempre sull' "Illustrazione italiana", di questo discusso romanzo ne riparlerà Leone Fortis, in una *Conversazione* che esce quando oramai la vicenda ha preso però una piega giudiziaria. Fortis scrive: "avremo dopodomani un processo letterario a Torino. La casa editrice Brigola citò in giudizio per diffamazione il prof Maineri – che si fece il Pietro l'Eremita della crociata contro la stampa disonesta, e fulminò l'anatema maggiore contro quella Casa per un romanzo che non valeva il chiasso che se n'è fatto"<sup>50</sup>.

Come abbiamo anticipato, questo libro è infatti uno dei pochi romanzi, praticamente l'unico di cui si è avuta notizia, che sia stato oggetto di una denuncia e di un processo che lo stesso Fortis definisce letterario. Però, a tutto dire, non riguardava l'autore o l'editore, ma un terzo elemento, un giornalista, Emanuele Baccio Maineri, che si era prodigato nel combattere il romanzo di Tronconi sulla stampa torinese e che per questo viene accusato di diffamazione. L'editore era stato infatti accusato di essere responsabile del contenuto ritenuto osceno del libro, che lui dichiarava di aver stampato semplicemente per conto dell'autore, senza conoscerne l'effettiva portata. Maineri, estensore dell'articolo sulla "Nuova Torino" e il gerente dello stesso giornale vengono citati da Amalia Brigola e da Giuseppe Ottino, direttore della ditta Brigola, per diffamazione e ingiuria pubblica: a loro dire, la "campagna stampa" contro il romanzo di Tronconi aveva ingenerato una sorta di boicottaggio delle altre opere stampate dell'editore. Il processo si conclude, in ogni caso, a favore dell'imputato che viene prosciolto. A differenza dei processi letterari che avvengono in Francia, il cui esempio più noto per il romanzo può essere di quello che vede accusati Gustave Flaubert, il suo editore e il gerente della "Revue de Paris" che aveva pubblicato *Madame Bovary* a puntate<sup>51</sup>, l'accusa non proviene da un'istituzione che si premuri di difendere la società e che accusi

<sup>49</sup> IL, 26 dicembre 1875, n. 9, *Note letterarie*.

<sup>50</sup> IL, 19 marzo 1876, n. 21, *Conversazione*.

<sup>51</sup> Sull'argomento vedere la seconda parte di G. Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, op. cit. *Oltre a Flaubert e Baudelaire vengono perseguiti dalla legge anche i fratelli Goncourt, Xavier de Montepin et Eugene Sue tra il 1850 e il 1856*

l'autore di oltraggio al pudore, ma è una questione tra privati, tra un'editore che difende i suoi interessi e un giornalista che prende autonomamente posizione rispetto all'uso pubblico del romanzo. Lo stesso editore, che per difendersi racconta di non essere stato a conoscenza del contenuto del romanzo e di aver solo fornito la possibilità di divulgarlo, si deresponsabilizza, e ridefinisce il proprio ruolo come quello di un semplice stampatore, negando a tutto gli effetti di svolgere un'attività editoriale. L'autore del romanzo è poi del tutto escluso dalla vicenda, che viene ricordata nella stampa dell'epoca con il titolo di un'opuscolo dato alle stampe dallo stesso Maineri, cioè *Letteratura disonesta*.

Anche Emanuele Baccio Maineri, piemontese, è autore come Tronconi di otto romanzi (che più modestamente intitola sempre “racconto” e che hanno titoli significativi come *Mamma ce n'è una sola*), ma a differenza del suo collega lombardo, si propone come difensore di un'idea della letteratura che sia portatrice di alti valori morali.

L'ufficio dello scrittore e di colui che, seguendo sua natural vocazione, si dedichi al magisterio delle arti, quello è d'istruire dilettando: lui soccorrono nelle ispirazioni la famiglia, la religione, la patria, la bellezza della natura; onde i fatti che sono messi in rilievo spargano sul cuore dei presenti e dei posteri influssi di morali propositi, gentili, forti, magnanimi; e per li quali l'amore alla verità alla giustizia, all'onore e ad ogni umana virtù sia il palpito de' nostri cuori come fu raggio il piacevolissimo della nostra intelligenza<sup>52</sup>.

Questa citazione, che proviene da un articolo pubblicato ne *La civiltà italiana* del 1865, dimostra come Maineri avesse preso una posizione simile a quella che esternerà durante il processo molto prima dell'uscita del libro di Tronconi, e che il dibattito sulla questione dei limiti del narrabile e della funzione dello scrittore fosse precedente all'effettiva affermazione del realismo. La pubblicazione di *Passione Maledetta* è però un episodio che per le sue connotazioni diventa estremamente esemplificativo, anche per la carriera di Maineri. Sulla vicenda lo scrittore piemontese pubblica due opuscoli, il primo intitolato per l'appunto *Letteratura disonesta: lettera di B. E. Maineri all'avvocato Carlo Romussi con note e documenti*, pubblicato a spese dell'autore nel 1876 ed inizialmente compreso nella rivista “Emporio pittoresco”; e il secondo a vicenda conclusa: *Il mio processo per la letteratura disonesta*. Il primo opuscolo è un testo molto interessante; oltre alla lettera del titolo, vengono pubblicati al suo interno anche una serie di documenti come la recensione di Carlo Romussi al libro di Tronconi, l'articolo pubblicato su “La civiltà italiana” di cui si è già detto (*La pubblicazione di scritture e stampe oscene*), la sua recensione di *Tigre reale* di Giovanni Verga, la relazione dell'adunanza della Società Pedagogica Italiana e le lettere di alcune sostenitori. Maineri crea un “dossier” e vuole dimostrare di essere impegnato in prima persona e saldamente nella lotta contro il tipo di letteratura alla quale a suo avviso appartiene il libro di Tronconi.

Le argomentazioni che Maineri utilizza per osteggiare Tronconi e i suoi predecessori ed epigoni (tra

---

<sup>52</sup> B. E. Maineri, *La pubblicazione di scritture e stampe oscene in Letteratura disonesta: lettera di B. E. Maineri all'avvocato Carlo Romussi con note e documenti*, Milano, a spese dell'autore, 1876.



cui è centrale il ruolo di Verga<sup>53</sup>) sono quelle che poi faranno da base per le polemiche antiveriste successive: in primo luogo deve riconoscere che una forma di letteratura “disonesta”, era sempre esistita e cita l'esempio della “novella oscena”, di boccacesca memoria e di cui Pietro Aretino era il principale artefice; ma a suo parere però quegli scrittori “non osarono mai aggredire la santità de que' principi, che dal santuario domestico spargono il loro benefico influsso sull'intiera società”<sup>54</sup>. Il vero problema che pone l'iniziativa di Tronconi è il suo porsi come innovatore, quasi fondatore di una scuola “il cui vero mandato è la rigenerazione sociale”.

Eppure la “scuola” a cui Tronconi si rifa non è certo la prima a porsi come obiettivo l'avanzamento sociale, un “disegno livellatore” e Maineri cita una serie di nomi di pensatori che si era posti problemi simili: Platone, Campanella, Moro, Fourier, Saint-Simon, Blanc, Proudhon, Leroux. Ma costoro, a suo parere, “non hanno mai conosciuto questo briaco e schifoso sensismo”. Infatti quello che Tronconi sembra proporre nel suo libro gli appare profondamente diverso:

Se non che, la profonda (!!?) filosofia dei riformatori innominabili, che innorridisce alla *coltivazione della verginità*, che ha gusto per *tutte le frutta*, che non comprende la santità del dovere, che intende a corregger l'individuo, la famiglia e la società con la speranza assoluta del piacere per giungere a una morale di nuovo conio, effetto del libero e brutale appagamento degli istinti; quella filosofia di basci, dico, implicitamente dichiara che la ragione essendo arnese affatto inutile, non altro rimane all'uomo che la legge dei sensi; donde il regno della *libertà naturale*, la emancipazione benemerita (!..) della donna che sente il bisogno... qualificato di coteste aquile redentrici. L'applicazione di tale sistema conduce al lupanare universale, peggiore della stessa *pornocrazia* di Proudhon; e siccome è condizione primissima d'ogni sistema la logica, eccoti, o carissimo, le pratiche conseguenze: ai ladri concesso il rubare; uccidere ai sanguinari, a' tristi calunniare, mentire a fedifraghi; a' potenti percuotere...<sup>55</sup>

I riformatori del genere di Tronconi hanno quindi l'intenzione di fondare un nuovo tipo di società che a parere di Maineri non può che portare ad una degenerazione definitiva della specie umana. Questo accade a causa dell'attacco a cui essi sottopongono “il culto pressochè religioso di cui in ogni tempo fu privilegiata la verginità”. Anche questo è un topos tipico del discorso sul realismo e sul quale s'impenna la necessità di preservare alcune fasce di lettori, che non potevano giungere a conoscenza di alcuni aspetti della vita dell'essere umano. Maineri sfida cioè coloro che chiama ironicamente “benemeriti ed eccelsi filosofi”:

or, perchè, s'eglino ritengan da quella così un valido appoggio, non ha prima onestamente cominciato da sé stessi? Hanno essi famiglia? - madre, spose e figlie? (... ) chi vieta loro di abbandonare questa società corrotta, decrepita e incapace di comprendere i profondi loro dettati, e far la prova di sé nei deserti dell'Africa, avvertendo soprattutto – condizione essenziale – d'imitare gli adoratori di Circe, tramutati, come sappiamo in porci? - no; la nuova *colonia felice* non avrebbe nulla da invidiare agli ourangotang, ai gorilla, ai chimpaze e simil *civile* compagnia...

---

<sup>53</sup> Nella recensione che Carlo Romussi, tra l'altro amico di Tronconi, fa di *Passione Maledetta* Verga viene indicato come colui che aveva con il suo esempio e con i suoi equivoci successi traviato il romanziere lombardo. Giovanni Verga aveva infatti pubblicato *Eros e Tigre Reale*, sempre con l'editore Brigola.

<sup>54</sup> B. E. Maineri, *Letteratura disonesta: lettera di B. E. Maineri all'avvocato Carlo Romussi con note e documenti*, op. cit., p. 7.

<sup>55</sup> Ivi, p. 8.

Un'altra delle argomentazioni tipiche che ricorrono nella polemica contro il realismo si connette al fatto che il controllo che la specie umana esercita sulla sfera sessuale, dato dal pudore, era l'elemento principale di distinzione dalle altre specie animali, a cui il darwinismo l'aveva in qualche maniera equiparata. Una volta rinunciato a questo principio, la discesa verso una società priva di regole (“L'*internazionale* dei bruti, l'ultima espressione del *comunismo* selvaggio primitivo”) era inevitabile.

L'attività degli innovatori, la cui filosofia si palesa essere “mangiare godere!”, è tanto più deleteria in quanto avviene in seguito alla tanto sospirata unificazione della patria a cui proprio gli scrittori avevano dato il loro contributo:

Ora che per merito speciale dei sommi nostri scrittori – sacerdoti, e pel sacrificio di tante vite e sostanza la patria è risorta felicemente, una letteratura atea e quattrinaia, figlia del ventre e della taverna, potrà spargere i germi dissolventi nella famiglia per ridurre la nazione alla schiavitù del vizio, peggiore della schiavitù politica? Ci si dice: “Piaccono; è l'andazzo dei tempi, trionfa il cattivo gusto e il bel mondo ci attira”. Benissimo, ma – ciò ammesso – non avete voi dunque alcun dovere da adempiere verso questa società che si perde? E perchè precipita verso l'abisso, le agevolerete la spinta? In vero mi viene un terribile dubbio, sai; ed è che costoro si studiino con arte iniqua d'addormentare nell'ignavia le moltitudini imbelli: onde , a questa stregua, tali scrittori, editori e pubblicitari si sarebbero trovati assai a loro agio sotto il *paterno* reggimento dell'Austria. E che cosa mai faceva lo straniero in Milano a' tristi giorni del suo dominio? Attutiva il senso morale col veleno delle lusinghe: mimi e ballerine, spettacoli e cortigiane, tutti i vezzi seduttori della vita beata; arte diabolica di tirannia, a cui vuolsi sostituire la letteratura lenona...<sup>56</sup>

Non è difficile notare che finora il discorso generale sulla “Letteratura disonesta” non è connesso a nessun tipo di riferimento ecclesiastico. Gli unici sacerdoti citati sono gli scrittori che hanno contribuito alla causa nazionale. La religione di cui Maineri parla è quella della famiglia o del “sacrificio”. Il culto più citato è quello della “verginità” e anche questo particolare aspetto viene raccomandato senza dare adito a questioni di tipo religioso. La problematica è tutta laica. Per questo Maineri prega che “chiunque il può, si studii di segnalare cotesti *affaristi*, e che il giornalismo li dichiari que ch'essi sono, “traditori dell'onore pubblico e del paese”, che i libraj ne respingano le insidiose produzioni, - e la merce equivoca non tarderà a scomparire. Vogliono tracannare la patria a pro del *gineceo* e del triclinio: non riusciranno!”. Maineri e il suo interlocutore Romussi, che credono “opra di tutta la nazione l'unità d'una libera patria”, hanno altre intenzioni: “a un popolo imbelli e degenerare vogliamo opporre un popolo onesto ed operoso, un popolo libero e forte, un popolo che sente quel che è, e sappia qual che *vuol essere*: insomma, vogliamo un'Italia degna de suoi destini”<sup>57</sup>. Quello che bisogna boicottare quindi è la cosiddetta “Arte per l'Arte” ovvero completamente slegata dalle necessità etiche della società.

Oltre ad essere una polemica letteraria dai connotati sociali, quella contro la “letteratura disonesta” è anche un segno di insofferenza verso le caratteristiche innovative che il mercato

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 15.

<sup>57</sup> Ivi, p. 20.

editoriale aveva assunto dopo l'Unità. Infatti Maineri non può fare a meno di sottolineare che il sistema di produzione e smercio della letteratura era profondamente cambiato:

E allora, allo apparire dell'*Arnaldo*, o d'un romanzo, o d'un inno o d'un ricordo, gli editori, che sapevano di avere una patria e sentivano la perdita della libertà, rischiando nobilmente le persecuzioni di paurose e oculate polizie, apprestavano e ripetevano le pericolose edizioni a una generazione volente e affannosa di libero vivere per senso di dovere e nobiltà di proponimenti. Elettissimo orgoglio! Oggi gli editori, con iscialo di cartelloni, di giornali, di periodici illustrati, presentano, inneggiando, i *peregrini* ingegni al pubblico ignaro; e critici *disonesti*, come onestamente li dici, ridicolosamente li gridano *primi*; poi le vecchie matrone conservatrici li accolgono maternamente al seno, e le giovani dame ne gustano disiose le pagine saporite nelle segrete alcune, e le ... pescano i postumi conforti alla loro abjezione. E il genio della pretesa letteratura – abborracciatrice infelicissima di massime, frasi e concetti d'oltr'alpe, - irridendo la santa religione del sacrificio, sprone e cemento ad opere egregie, semina il dubbio cinicamente mercè la raffinata esaltazione dei sensi.”<sup>58</sup>

Anche negli altri documenti che Maineri allega le argomentazioni sono le stesse. Per esempio nell'articolo del 1865 si fa una connessione tra la sensualità che scatena questo tipo di letteratura e i destini incerti della patria:

Che! Vorreste voi fare la patria con una gioventù corrotta e snervata dal veleno micidiale della lascivia e di ogni più vile scostumatezza? Quella mano che dovrà impugnare un moschetto o sostenere le ragioni d'un popolo signore di sé, come potrebbe rispondere ad impulsi generosi e santi, quando dal cuore si andò via ogni senso di dignità e di virtù e dopo che la pravità delle passioni suscitate stese un denso velo sugli occhi della mente? La Dio mercè, la gioventù italiana è così piena di senno ed amante del proprio e del patrio decoro da antivedere non solo, ma sprezzare quest'arti, che vorrebbero rendere indegna de' suoi destini, riducendola peggio che alla condizioni di eunuchi. No, e poi no; la libertà, la indipendenza e la grandezza della patria, di cui si poco vi cale, e che anzi si iniquamente combattete, non ne soffriranno per voi, sozzi ed indegni speculatori<sup>59</sup>.

Allo stesso modo Giorgio Pallavicino, di cui Maineri pubblica una lettera a sostegno delle sue teorie, si scaglia contro le nuove generazioni abbruttite dal vizio: “osservando la nostra gioventù evirata dall'ozio e dai piaceri malsano, chi direbbe, oggi che l'Italia è la *terra dei Mille*? Intanto l'Italia ha bisogno d'*uomini* per compiere i suoi destini; ma non sono i figli degeneri di forti padri, che li compiranno”<sup>60</sup>.

Una presa di posizione come quella di Maineri è indubbiamente molto complessa da analizzare perché, come nel brano pubblicato nell' “Illustrazione Italiana”, si compone di esternazioni chiare e di questioni implicite. In primo luogo si possono rilevare le argomentazioni che rendono il romanzo di Tronconi un problema per la società: la prima e la più importante è la connessione con la sfera sessuale dell'esistenza umana. Il pudore, che caratterizza da sempre le società umane le più diverse, è un elemento che permette all'uomo non solo di distinguersi dagli animali ma anche di essere pronto ad azioni “generose e sante”, idealistiche, che questi ultimi non sarebbe in grado di commettere. Queste azioni sono quelle che hanno permesso il risorgimento della patria, a cui

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 13.

<sup>59</sup> Ivi, p. 25.

<sup>60</sup> Ivi, p. 27.

Maineri ha partecipato attivamente. La battaglia contro la “letteratura disonesta” non è quindi solo una questione di morale ma è più profondamente un problema patriottico.

Ci sono dei punti non chiari. I fautori di questo tipo di letteratura sono particolarmente pericolosi agli occhi di Maineri perché a quanto pare si propongono di dare vita, attraverso la loro propaganda letteraria, ad un altro tipo di società, il cui il godimento immediato è l'unico obiettivo. Di conseguenza vengono associati all'ideale dell' “Arte per l'arte”, per il quale la pratica artistica è del tutto dissociata da obiettivi esterni e che si propone di produrre oggetti artistici che non hanno altro scopo che se stessi. Questa è una doppia concezione a cui viene legato il realismo, come tentativo di rovesciamento della gerarchia sociale e allo stesso tempo come pratica artistica a se stante ma ugualmente pericolosa.

Un'altro punto a cui Maineri accenna è il nuovo tipo di commercializzazione a cui è sottoposta la letteratura, che si connette con la ritrosia che Treves, che pure è un editore “moderno”, mostra nell'accettare le nuove categorie di lettori: per semplificare forse eccessivamente si potrebbe dire che il discorso sulla moralità e sulla decenza della letteratura, che fa da preludio a quello più ampio sul realismo, si serve del discorso sulla patria, che è ancora di grande portata in Italia, per difendere delle posizioni che la nuova forma di mercato letterario rischiava di mettere in crisi.

È comunque chiaro che i problemi suscitati dalla “letteratura disonesta” non sono letterari. Tronconi viene contestato in quanto promotore di un rinnovamento della società che, seppur evidentemente vago viene interpretato come eversivo: che questa fosse poi la sua vera intenzione è un altro problema. Anche chi difende le istanze di *Passione Maledetta* ne farà una questione di etica, più che di stile. Se è vero che spesso la battaglia pro realismo è condotta sulla base della lotta al convenzionalismo romantico, è comunque naturale che il discorso si impervi sui risvolti morali di alcune letture. Emilio Quadrio, che si proclama a favore del realismo in un opuscolo opportunamente dedicato ai romanzi di Tronconi, scrive nel 1877:

Il realismo ha questo di buono: di anticipare ai giovani una cognizione pratica della vita, e prepararli in qualche modo ad entrare in quella società alla quale anelano con tutta l'anima, vaga di speranze e bollente d'affetti; il realismo li ammaestra a premunirsi contro la seduzione, come dice il Tronconi, *quando si è conosciuta una Maddalena, tu potrai incontrare anche una vergine angelica... garantita, e ti verrà egualmente il sospetto che quell'involucro celestiale racchiuda un'anima di fango.*

Il realismo vi prepara a resistere a quelle lezioni, che come scrive ancora il Tronconi, *vi sconvolgono mente, cuore e sangue, e vi trasformano un individuo di punto in bianco.*

Qualche pagina prima aveva scritto, tracciando la differenza tra realisti e romantici: “i primi, con stomachevoli scene vi fanno odiare il vizio, i secondi, rispettando l'irritabilità dei delicati nervi vostri, vi inducono facilmente ad assolverlo”<sup>61</sup>. Si tratta di un'argomentazione tipica di chi difende il diritto alla riproduzione senza mediazione della realtà all'interno degli scritti narrativi, e di cui si serviranno, ribaltandone il significato, anche coloro che invece sostengono che alla

---

<sup>61</sup> E. Quadrio, *Realismo in arte: a proposito dei romanzi di Cesare Tronconi*, Milano, Galli Omodei, 1877, p. 25.

rappresentazione della verità effettuale bisogna mettere un freno: in ogni caso è una ragione etico – pedagogica, criterio che giustificherà tutta una serie di posizioni nei decenni seguenti.

## **2.2. Zola e la morale in azione**

Nel 1881 Tronconi pubblica un volume intitolato *Delitti. Alla gioventù italiana (maschi e femmine) affinché non si lasci imbecillire*. Oltre a dare la sua personale definizione di realismo, l'autore lombardo, che aveva dato alle stampe altri due romanzi sulla falsariga di *Passione Maledetta*, mette a confronto la sua esperienza con quella dell'autore più in voga di quel momento, Emile Zola: “Due individui che si occupano delle miserie umane, che non sono in corrispondenza fra loro, non si conoscono neppure e vivono l'uno a Parigi, l'altro a Milano, sono colpiti quasi contemporaneamente dal crescere spaventoso della corruzione intorno a loro – e scrivono. Il libro di ciascuno è un grido d'allarme... il destino della società appare già inevitabile. Si va a gran passi alla prostituzione universale”<sup>62</sup>.

Il caso di Maineri e di Tronconi si colloca tra il 1875 e il 1876, quindi alcuni mesi prima del momento in cui il realismo diventerà un argomento inevitabile per tutte le riviste che si occupavano di cultura e letteratura, e un discrimine attraverso il quale interpretare il sistema letterario. Prima di Zola – o meglio prima dell' *Assommoir* – si parlava di realismo, ne abbiamo dato qualche esempio, ma dopo Zola il realismo diventa qualcosa di ben specifico, all'interno del quale Tronconi può rivalutare ex post le sue creazioni.

Le uniche due riviste che erano già in corso di pubblicazione in questo periodo erano l'“Illustrazione Italiana”, di cui abbiamo già riportato il parere in proposito, e la “Nuova Antologia”, che però non sembra interessarsi alla vicenda. Una buona parte delle altre riviste vengono fondate successivamente, e quindi entrano nel dibattito quanto questo è già nel vivo. Nel caso della “Gazzetta letteraria” e del “Fanfulla della domenica”, che vedono i natali tra il 1877 e il 1879, si potrebbe azzardare l'ipotesi che sia proprio il fermento che viene dalle prime effettive polemiche realiste ad incoraggiare ed accompagnare la nascita di queste due importanti pubblicazioni.

La fortuna dell' *Assommoir* è già stata descritta nel paragrafo che si occupa dell'idolatria che, a partire da questo momento, circonda la figura di Zola. Le cifre di vendita dei suoi romanzi e la sua capacità di catalizzare attenzione a livello internazionale sono impressionanti per la piccola economia letteraria italiana, ed è significativo che questo avvenga in relazione ad un romanzo che sfida le convenzioni etico-morali del momento, rappresentando in maniera disinibita la vita non esattamente irreprensibile di due operai dei faubourgs parigini.

Zola è un caso problematico perché l'enorme risonanza che ottiene con *l'Assommoir* lo trasforma nel romanziere più influente che si fosse mai visto a livello europeo, e nel punto di riferimento di un'intera generazione, come era stato Victor Hugo prima di lui. Le sue immense doti sono

---

<sup>62</sup> Riportato da E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, op. cit., p. 42.

universalmente riconosciute, anche da chi non condivide le sue posizioni. La critica non può però ignorare che gli operai di Zola sono eticamente riprovevoli, come lo sono donne adultere del Tronconi (Gervaise, la protagonista del romanzo francese, ha due figli fuori dal matrimonio con Landeau di cui si farà amante in seguito all'incidente del suo successivo legittimo marito Coupeau). Eppure le riviste italiane hanno difficoltà nello schierarsi chiaramente contro Zola e la sua iniziativa, almeno agli inizi.

Nei mesi precedenti all'uscita del romanzo sugli operai parigini, l'«Illustrazione Italiana» era stata durissima nei confronti della collaboratrice Neera e del suo romanzo *Addio*, che narra una storia d'amore e di adulterio in un'ambientazione borghese; Treves si appella alla «crociata contro la letteratura disonesta» che lui stesso ammette di aver considerato come un'esagerazione ma che ora comincia a ritenere un'iniziativa necessaria. Il libro di Neera è la descrizione in prima persona di un adulterio. Dopo aver citato alcune parti di dialogo e dei pensieri che a suo parere sono indegne di essere collegate ad una donna che «non sia di plebe impurissima», Treves conclude:

è tutto qui il romanzo? È qui. Dalla prima all'ultima pagina, la scena non cambia: è una lotta dei sensi col dovere. Fino ad oggi i romanzi più immorali, purchè fossero concepiti con fine artistico, non han messo in moto che i sentimenti. All'adulterio si cercava una giustificazione. Educazione cattiva, origine impura; o matrimonio male assortito, fatto per interesse, per convenienza, per forza, per disperazione; il marito è infedele, o è brutto, triviale, prosaico, per lo meno poco galante; la migliore si trova in un ambiente malsano, è troppo sentimentale; o ci è la miseria di mezzo o il troppo lusso o l'invidia.... in questo brutto *Addio* non c'è niente. La moglie è ben educata: il marito è un prode colonnello, bel giovane, fedele, istruito, spiritoso, è amante della moglie e amato da lei; in casa si vive bene e non si riceve molto. Dunque? ... i sensi, niente altro che i sensi. È un caso di malattia, codesto. Dedicatelo ai clinici, signora mia, non alle donne oneste<sup>63</sup>.

Allo stesso modo, all'inizio del 1877, un altro romanzo di Tronconi, *Madri per... ridere*, era diventato causa di scandalo, a parere di Treves. La convinzione dell'editore, almeno in questa fase iniziale, è che il fenomeno di questi romanzi «espliciti» fosse dovuto al progresso, ovvero all'introduzione di nuove tipologie di lettori tra i possibili compratori di romanzi:

Quando l'agiatezza d'è diffusa, ma non tanto che tutti potessero portare brillanti, oggetti d'oro, aver vasellame d'argento per la tavola, vestire abiti di seta, si son trovate falsificazioni dell'oro, dell'argento, delle perle, della lana, della seta. Quando è cresciuta l'operosità umana, e bisognava abbreviare le distanze, ma non tutti potevano avere carrozza propria, sono venute al mondo le vetture di piazza e gli omnibus. Ora che l'istruzione cresce, ci vuole la manifattura dei giornali e dei libri per tutti gli strati sociali. Chi dice a voi, persone dai gusti raffinati, dalle abitudini pacata e morali, che amate la vita domestica, che avete la fortuna, - bisogna dirlo, - di vivere in un ambiente più sano, più ricco, più casto, - chi vi dice di vestirvi al *Bon Marchè*, di ornarvi di *strass*, di pranzare all'osteria del Ghiaccio, di associarvi al *gazzettino*, di comperare il christophle, di leggere Tronconi e di elegger deputato AzzeccaGarbugli o Vocetonante? Ma non potete impedire che la massa dei compratori, degli elettori e dei lettori corra alla bottega del vino a buon mercato, dell'abito che non dura, del deputato che fa vento, del giornale più abbondante di fatti diversi, del romanzo di processi e d'amori facili.

È il progresso.

Quando le crestaine hanno imparato a leggere, è nato Paul de Kock. Quando le portinaie hanno imparato leggere, è nato Ponson du Terrail. Ora che il mondo che sta sotto il demi-monde sa leggere, nasce Tronconi.

<sup>63</sup> IL 25 febbraio 1877, n. 8 *Note letterarie*.

Ogni pubblico vuole i suoi fornitori letterarij, e sono tutti moralissimi... rispetto al pubblico<sup>64</sup>.

Treves, che era già stato durissimo con il precedente romanzo di Tronconi, conferma la sua contrarietà ad una letteratura che si fa cioè portatrice di un sistema di valori che lui non riconosce, perchè legato alla diffusione della pratica della lettura negli strati popolari che non possono permettersi di coltivare gusti e abitudini raffinati. La sua opposizione è quindi anche di ordine “commerciale”, oltre che morale. Eppure Zola, che riesce a conciliare una proposta letteraria dai tratti di avanguardia con la capacità di scrivere per un pubblico molto ampio, non riceve lo stesso trattamento<sup>65</sup>.

Alessandro Perodi, il corrispondente da Parigi dell' “Illustrazione Italiana”, ammette, nell'immediato dopo l'uscita del romanzo, che “il suo *Assommoir* è un capolavoro”<sup>66</sup>, ma anche lo stesso severo Treves si lascia andare ad un'entusiastica ammirazione, in primo luogo per la capacità di descrivere tutto, di “raccontare una baruffa di lavandaie; - mostrare il vizio che si crogiola nelle taverne come il majale nel suo letamaio, - seguirne il crescendo continuo, forzato, in tutti i suoi aspetti, - e tutto ciò brutalmente, come uno specchio, come una lastra di fotografo; - vi fa esclamare: è orribile! Ma come è vero! Come è nuovo! E che grande anatomico questo Zola! E tutti noi che bene o male, poco o molto, facciam commercio di parole, si è obbligati a cavare il cappello”. Pur ammettendo che “quelli che leggono” potrebbero non essere della stessa opinione di “quelli che scrivono”, Treves è assolutamente convinto del “valore filosofico” del romanzo, che fa conoscere la “vita brutale della plebe”, e soprattutto asserisce: “il libro di Zola non è immorale: tutt'altro. Sarà indecente, perchè nomina tutto, senza neppure adoprare il latino, perchè si diverte a descrivere i più innominabili fra i bisogni fisici. Ma egli presenta il vizio in tutto il suo orrore; ce lo da tal e quale, senza maschera, ma anco senza seduzione. Ve lo fa abborrire”. E contrapponendo come esempio il romanzo *La marchesa* dell'italiano Ferdinando Martini conclude: “Il romanzo immorale è quello che presenta il vizio sotto forme seducenti”<sup>67</sup>. Nello stesso articolo, dopo aver lodato l'autore francese per la sua iniziativa di mettere alla luce “tutti i gradini della degradazione”, Treves rimprovera Martini che del suo romanzo da “un aneddoto galante... fra un sigaro e l'altro”: “l'autore non ne vuol cavare nessuna conclusione morale nè immorale: ma non si preoccupa niente della conclusione che possono cavarne le testoline leggiere di ragazze?”.

La contraddizione che è insita nell'accettazione dell' *Assommoir* come opera d'arte si palesa ancor meglio nel fatto, all'interno dello stesso fascicolo, compare anche una *Conversazione* di Leone Fortis, che immagina il consueto dialogo settimanale con una gentile lettrice a cui fa dire le seguenti parole:

---

<sup>64</sup> IL, 23 gennaio 1877, n. 2, *Note letterarie*.

<sup>65</sup> A proposito di Zola, Bourdieu scrive che l'autore naturalista era riuscito a superare l'inevitabile stigmatizzazione per la grande diffusione dei suoi romanzi trasformando il “commerciale” in popolare e ponendosi come un profeta sociale (P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., pp. 180 – 181).

<sup>66</sup> IL, 23 marzo 1877, n. 12, *Vita a Parigi*.

<sup>67</sup> IL, 8 aprile 1877, n. 14, *Note letterarie*.

Ecco, per esempio, un libro che fa nausea allo stomaco – dicono ch'è il suo pregio – il pregio della grande verità. C'è quel suo buon amico del *Corriere*... - parmi si chiama il signor Capuana – che n'è andato in estasi. Non nego il talento di Zola – ma respingo il genere. - L'arte, a mio avviso, è tanto lontana da questo vero ributtante, fetente, come lo è dal quel convenzionalismo sentimentale, - che Ella, Dottore, detesta al pari di me. Ma per turarsi il naso leggendo l'*Assommoir* non c'è bisogno di essere pastorelli d'Arcadia – basta avere delicate le papille olfattorie. Questa fotografia dei cenci sporchi che me ne riproduce al vero le macchi, in cui si riflette il vizio che le ha create, avrà, se vuole raggiunto la perfezione della precisione fotografica e -ammirerò per ciò che è, ma non l'accetterò mai come una manifestazione dell'arte.

Se io domani, con una buona macchina fotografica di precisione, riproducessi, cogliendolo sul fatto, l'interno di una delle più luride stamberghe della Vetra e di Porta Garibaldi, nel momento in cui fuma di tutti i vizi che vi fermentano dentro, e mandassi quella fotografia nitida alla Esposizione di Napoli come quadro mio – sono sicura che me lo rimanderebbero! - per me non mi capaciterò che sia letteratura il raccogliere dall'infima plebaglia parigina le frasi più sghangherate del suo gergo brutale – e fare di queste frasi lo stile, non dei personaggi che parlano, ma dell'autore che narra. - Non mi persuaderò mai che uno scrittore abbia raggiunto l'ideale dell'arte quando riesce a turbare con lo schifo lo stomaco delle sue lettrici., e spero anche dei suoi lettori. - che vuole? A vedermi passar dinnanzi quella lurida processione di ubbriaconi, di donnacce da conio, dai visi stravolti, dai gesti osceni, dal linguaggio cinico, dai pensieri più osceni dei gesti, e più cinici del linguaggio, vivida, fracida, puzzolente, dinocolata, senza una figura decente che la interrompa – come in questo romanzo di Zola, mi sono chiesta se sia proprio vero che questo povero popolo operajo, per cui si appassionano tanto i democraticoni del giorno, sia ridotto a questo stato di *avachissement* – per dire la cosa cosa con la elegante frase di Zola, da non offrire allo scrittore che vuol dipingerla al vero altri tipo che la *Gervaise*, il *Coupaud* od il *Lantier*. - e sono andata più in là col pensiero. Mi sono domandata se la causa di questa decadenza fisica e morale, muscolare e intellettuale di quelle classi non sia precisamente questa frenesia del *verismo* – che appesta la vita come la letteratura, e che toglie all'una e all'altra ogni nobile confortante ideale<sup>68</sup>.

Nell'amaro riprovero che Fortis fa recitare alla sua immaginaria interlocutrice e che riproduce esattamente la sua opinione, si trova l'accento a quello che sarà uno dei topos del dibattito sul verismo: il senso dell'odorato che paradossalmente veniva attivato da un libro come l'*Assommoir*. Come Treves aveva parlato dell'“odeur du peuple” che Zola aveva espressamente voluto evocare, Fortis fa confessare alla sua signora: “non fo uso delle boccette di sali, ma qualche volta di quella delle essenza, quando dal verismo moderno sale sino a me una buffata di cattivo odore – come quello misto d'effluvj di cipolla e d'acquavite che si sono permessi di soffiarmi sul volto con loro alito infetto i personaggi dell'*Assommoir*”. E in conclusione definisce il romanzo “un libro che vi costringe, dopo che lo avete letto, a cambiarvi le vesti, perchè quelle che avete indosso restano impregnate del suo odore malsano di crapula ebete”<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Sia l'olfatto sia il gusto sono sensi evocati molto spesso in concomitanza con le esperienze letterarie veriste, generalmente in senso negativo. Affrontando alcune letture, il lettore è costretto a “turarsi il naso” o a sopportare atmosfere “malsane”, “pestifere”, “inebrianti”, mentre altri romanzi risultano a confronto “boccate di aria fresca”, “pura”, “sana”. Tra i numerosi esempi, nella “Nuova Antologia” del 1879, descrivendo l'opera dello scrittore francese Huysmans, De Gubernatis assicura che di solito è sua preoccupazione evitare i cattivi odori e il sudicio, mentre nel 1883, Ruggero Bonghi, contestando la teoria naturalista scrive “se la sua teorica fosse vera, egli avrebbe dovuto vivere la maggior parte del suo tempo di posti disagiati di molto, e tali che un gentiluomo non potrebbe frequentare senza turarsi il naso” (NA, 1883, v. 40, p. 198, *E. Zola: Au bonheur des dames*). Nello stesso articolo si citano gli “acri sapori” suscitati da simili letture. Come abbiamo già visto, sempre nella “Nuova Antologia” ma nel 1897, si consiglia un romanzo di Castelnovo a “chi non abbia il palato guasto dalle droghe e dalle spezie di una letteratura morbosamente artefatta” (NA, 1897, v. 68, *Bollettino bibliografico*). Anche questa che richiama le spezie e i sapori decisi quando si parla di letteratura verista è una metafora abbastanza diffusa, allo stesso modo si legge spesso che una cattiva letteratura “rovina il palato”. Nel 1881 la “Rivista europea”, parlando di un libro di Neera, cita la “salsa piccante del vero, che a lungo andare ci ha rivoltato lo stomaco ed indurito il cuore” (RE, 1881, v. 24, fasc. 1, *Rassegna letteraria e bibliografica*). Nel 1885 nella “Rassegna Nazionale”, un romanzo di Carlo Righetti viene accusato di provocare “nausea per soverchio grossolano condimento” (RN, 1885, v. 26, fasc. 1, Recensioni) e nel gennaio 1883 anche ne “La cultura” si parla di “condimenti malsani” per spiegare il successo di certi romanzi (LC, 15 gennaio 1883, v. 3, n. 8, *Appunti critici e bibliografici*). Nel 1887 Giustino Ferri recensisce *La terre* di Emile Zola e



Nell' "Illustrazione italiana" del 1877 si trova dunque a proposito dell' *Assommoir* di Zola un alternarsi di ammirazione per la capacità descrittiva dell'autore francese, ancora più evidente agli occhi di un italiano, e l'indignazione per gli argomenti che ne vengono fatti oggetto, assolutamente opposti alla dignità borghese di cui il settimanale di Treves è un naturale fautore. D'altra parte l'"Illustrazione" è un periodico che si presuppone letto da un pubblico selezionato ma allo stesso tempo ampio e non specializzato a cui appartiene anche l'immaginarsi conversatrice di Fortis, una rispettabile signora; e infatti lo stesso Treves si premura di distinguere tra coloro che possono apprezzare l'innovazione zoliana in quanto essi stessi scrittori, e i lettori, che invece rischiano di annoiarsi davanti alle finezze descrittive dell'autore francese.

Il problema della moralità dell'opera di Zola, inevitabile nell' *Assommoir* come in molti altri romanzi, viene risolto dando alle intenzioni dell'autore uno scopo eminentemente etico. La descrizione dei bassifondi parigini è impostata in modo tale da risultare un deterrente o come scrive Edmondo De Amicis "le sue nudità son nudità da tavola anatomica che non ispirano il menomo pensiero sensuale"<sup>70</sup>. Nel 1888 si legge nella pubblicità che la rivista pubblica per sponsorizzare la traduzione dell' *Assommoir*: "l'Assommoir è la storia piccante d'una famiglia operaia che sdrucchiola sul pendio dell'ubriachezza e dell'infingardaggine. È un ritratto dal vero, un'opera viva di grande interesse. Ma è pure un'opera morale che tutti dovrebbero leggere. Allato al dramma c'è la lezione"<sup>71</sup>. Ma nel 1891, all'uscita dell' *Argent*, Leone Fortis risponde alla sua immaginaria interlocutrice che le domanda se è leggibile da una signora: "con le debite precauzioni – se e lo permette – in due punti del volume – rimboccherò alcune pagine – le salti – e prosegua franca e sicura la sua lettura"<sup>72</sup>.

La posizione dell'"Illustrazione Italiana" rispetto a Zola sarà anche negli anni successivi

---

descrive la definitiva trasformazione del lettore di opere veriste: "Il lettore anemico, isterico, con lo stomaco guasto, gli occhi senza sguardo, le mani tremule, disgustato, nauseato dalle droghe più violente della moderna cucina letteraria, è diventato coprofago" (FD, 18 settembre 1887, n. 38, *Romanzi di contadini: La Terre*). Nel 1890, Carlo Villani, sempre contestando Zola e il "moderno romanzo francese", afferma che quest'ultimo "ha solleticato i palati guasti d'Italia" (GL, 9 novembre 1890, n. 45, *Tra romanzieri e poeti*). In una lettera che la "Gazzetta Letteraria" pubblica nel 1891, Guido Fabiani, che vuole difendere Luisa Codemo dall'accusa di aver ristampato un libro ormai noioso, scrive: "certamente a chi ha già abituato il palato alle piccanti produzioni del romanzo francese, a chi si diletta soltanto d'una più o meno profonda psicologia a fondamento di vizio, a chi vuole e godere e patire e provare forti emozioni coi personaggi di un racconto, il libro della Codemo, non piacerà" (GL, 20 giugno 1891, n. 25, *Fra romanzieri e novellieri*). Per elogiare Grazie Deledda, l' "editorialista" della "Gazzetta Letteraria" scrive nel 1897 la sua produzione letteraria si fa gustare "in mezzo alle noie dell'ora presente, col palato nostro rovinato dalle droghe e dalle salse di tutti i generi che quotidianamente ci vengono ammannite dai cuochi letterari dei quattro punti cardinali" (GL, 30 ottobre 1897, n. 44, *Leggendo...*). Certi odori e sapori sono poi tipicamente collegati alla letteratura che si occupa di classi popolari, per esempio "il tanfo di aglio e cipolla" è stato rimproverato non solo a Zola, ma anche a *I promessi sposi* (FD, 7 luglio 1889, n. 27, *Il romanzo dei contadini*), mentre Barrili viene lodato nel giornale del suo editore perchè è memore di essere al cospetto di un pubblico raffinato che "ama le cose fine e non gusta né il pepe, né l'aglio, né la cipolla" (IL, 6 novembre 1881, n. 45, *Libri nuovi*). Anche l'odore di ospedale esala da numerose opere (a proposito di *Una fra tante* di Emilia Viola Ferretti, NA, 1878, v. 8, p. 187, *Bollettino bibliografico*, e di *Fidelia* di Colautti, GL, 21 luglio 1886, n. 31, *Fra romanzieri e novellieri*). Di tanto in tanto i romanzi rilasciano anche odori più graditi: è il caso del "soave profumo di virtù e felicità domestica" che è capace di suscitare Farina (NA, 1876, v. 3, p..., *Bollettino bibliografico*) o del "profumo di bontà che esala da tutto il libro" di *Bianca* dell'autrice Fulvia (FD, 6 febbraio 1898, n. 6, *Libri nuovi*).

<sup>70</sup> IL, 3 novembre 1878, n. 44, *Emile Zola*

<sup>71</sup> IL, 12 febbraio 1888, n. 8.

<sup>72</sup> IL, 29 marzo 1891, n. 13, *Conversazione*.

altalenante: seguendo passo passo la sua carriera, dalla pubblicazione dei romanzi ai tentativi da drammaturgo, fino alla vicenda del processo per l'*Affaire Dreyfus*, la rivista di Treves lo considererà sempre un autore speciale degno dell'attenzione dovuta ai grandi artisti, ma comunque pericoloso. *Germinal*, il romanzo che tratta le vicende di una famiglia di minatori uscito nel 1885, viene ammirato perché “non consiste nell'essere soltanto una ammirabile opera d'arte, uno studio sociale minuto e accurato, consiste specialmente nell'essere di una imparzialità veramente unica, tale da dare al libro un immenso valore come documento per la storia della questione sociale, uno studio sociale minuto e accurato, un documento della questione sociale”<sup>73</sup>. *La terre* invece, che viene pubblicato solo due anni più tardi, è fortemente censurato da una breve recensione anonima in cui si dice che “le sconcezze dell' *Assommoir* e di *Germinal* erano da compatire, non solo in grazia della grandezza artistica dei due lavori, ma anche perchè in certo modo connesse al soggetto; - qui diventano intollerabili, perchè sono cercate, voluto con un gusto di depravazione, senza che il soggetto lo richiedesse, senza che divertano; poiché il romanzo è nel tempo stesso ributtante e noioso”<sup>74</sup>.

La contraddizione nel gestire la figura e l'opera di Zola sarà ancora più evidente nell'altra rivista che veniva già pubblicata nel marzo del 1877, ovvero la “Nuova Antologia”. In quegli anni, la rivista di Protonotari era schierata in favore di un uso educativo del romanzo e della letteratura e non riteneva che “la verità schifosa e le sensualità senza velo possono essere sorgenti ma di belle e feconde ispirazioni”<sup>75</sup> come si legge a proposito di un romanzo italiano, *Pietro Carnesecchi*, nel 1874. Anche i primi tentativi veristi di Verga, per esempio *Nedda*, bozzetto siciliano nel 1874, viene in parte censurato: “questo racconto non è certo opera d'ingegno volgare: ma proseguendo per questa via, egli deve giungere fino al punto che il lettore debba chiuder gli occhi e turarsi il naso”<sup>76</sup>. Ma Zola non è Verga. All'uscita dell' *Assommoir*, Angelo De Gubernatis, che sarà sempre un convinto e poco diplomatico anti realista, pubblica per intero la prefazione che l'autore francese aveva apposto al suo romanzo, all'interno della quale Zola si preoccupa di spiegare le intenzioni morali della sua opera. De Gubernatis si congratula con “L'autore, perché sono pure convinto che gl'intendimenti che lo mossero a scrivere l'*Assommoir* sono ottimi, e l'ultimo suo romanzo, mi pare, insomma, istruttivo e morale”. Allo stesso tempo però lo rimprovera per l'uso di un lessico “plebeo” che a suo parere esula talvolta dalle necessità narrative del romanzo: “ora, sta bene che un realista non voglia o non debba ricorrere ad immagini troppo poetiche, ma si i romanzi dello Zola devono educare il popolo, e se lo Zola li scrive per questo, parmi che la sua prima educazione abbia a incominciare dal linguaggio”<sup>77</sup>.

Ancora più chiara ed esplicita sarà una scrittrice, Emma (l'Emilia Viola Ferretti che scrive il

---

<sup>73</sup> IL, 3 maggio 1885, n. 18, *Germinal*.

<sup>74</sup> IL, 11 dicembre 1887, n. 52, *La terra*.

<sup>75</sup> NA, 1875, n. 25, p. 250, *Bollettino bibliografico*.

<sup>76</sup> NA, 1874, n. 26, p. 812, *Bollettino bibliografico*.

<sup>77</sup> NA, 1877, n. 5, p. 210, *Rassegna delle letterature straniere*.

romanzo *Una fra tante*, sulla vicenda di una ragazza costretta a prostituirsi) che in seguito alla pubblicazione di *Une page d'amour*, il romanzo che segue *L'Assommoir*, ripercorrerà l'intera carriera dell'ormai notissimo Emile Zola dicendo "L'Assommoir è uno dei libri più morali, più seri che sia mai stato scritto da un romanziere francese. Non è di certo un libro di morale pei giovinetti e per le fanciulle, ma lo è, ciò che importa forse forse assai di più, per gli adulti e pei vecchi. È una pagina della nostra vita contemporanea in ciò che essa ha di più triste e di più ributtante; e se l'autore ha usato talvolta parole e crudità di descrizioni che avrebbe potuto, anzi avrebbe dovuto lasciare nella penna, questo non toglie peraltro il merito grandissimo che egli ebbe, trattando argomenti nei quali certe crudità sono pur anche talvolta necessarie"<sup>78</sup>; prima di analizzare il romanzo successivo la scrittrice ribadisce: "é un gran merito dello Zola di aver ardito esporre al disgusto del pubblico il proprio lavoro affinché il disgusto del libro provocasse quello che delle cose descritto in esso. Il suo audace talento ha trionfato felicemente di certi pudori, convenzionali, e *L'Assommoir* checchè se ne dica, è e sarà sempre un libro morale utile, fintanto che la società non avrà riparato ai mali in esso descritti"<sup>79</sup>.

Il talento di Zola non sarà sempre nelle grazie della "Nuova Antologia" allo stesso modo. Solo l'anno successivo, lo stesso De Gubernatis parlerà dei romanzi di Zola come di "funghi difterici" e lo compatirà per il "tristo uso" che faceva del suo ingegno. D'altra parte Zola aveva lanciato la parola d'ordine seguente: "la repubblica sarà naturalista o non sarà" e De Gubernatis aveva percepito il pericolo insito in queste parole.

Ammirare lo Zola vuol dire dire insomma, disamare la poesia e rinnegare l'ideale; ora buttar giù l'ideal, vuol dire niente meno che distruggere la famiglia e la patria, che sono anch'esse due grandi interessi, ma molto più di due grandi ideali. Perchè il soldato siciliano e napoletano dovrebbe correre con entusiasmo a difendere, ponimao, le frontiere del Friuli e del Piemonte contro un'invasione straniera, quando fosse sicoro che lo straniero non arriverebbe fino a casa sua? Perchè l'operaio che guadagna col suo lavoro una buona giornata e avrenne di che scialarsela allegramente in un *assommoir* o in *café-chantant*, rientra invece a casa a dividere il pane con la madre, con la moglie e con i figli? Tutto ciò è pretto idealismo, è sciocco sentimentalismo; così dice un gran numero di nihilisti<sup>80</sup>.

Ancora più feroce sarà lo stesso De Gubernatis nel volume 21 del 1880, quando si rivolge direttamente ai "signori naturalisti" e alla loro passione per il "sudicio", "il grande argomento di Zola"<sup>81</sup>. Questo cambiamento d'opinione, se non repentino certo non troppo meditato, è dovuto al fatto che Zola abbandona, con il suo opuscolo *La republique naturaliste*, l'ambito strettamente letterario per tentare di convertire la sua forza immaginativa in un messaggio concretamente sociale.

Un'altro intervento interessante che avviene a ridosso della pubblicazione dell' *Assommoir* è l'articolo che Capuana scrive per il "Corriere della sera" e che viene citato anche nella

---

<sup>78</sup> NA, 1878, v. 9, p. 528, *Emilio Zola e il suo ultimo romanzo*.

<sup>79</sup> Ivi, p. 529.

<sup>80</sup> NA, 1879, v. 17, p. 377, *Rassegna delle letterature straniere*.

<sup>81</sup> NA, 1888, v. 21, p. 776, *Rassegna delle letterature straniere*.

*Conversazione* di Leone Fortis. Capuana sembra essere uno dei più entusiastici assertori del verbo zoliano. Infatti nell'articolo che pubblica nel "Corriere della Sera" e poi nella raccolta *Studi di letteratura contemporanea*, definisce l' *Assommoir* "un'opera d'arte elevata", "un lavoro destinato alla più eletta aristocrazia intellettuale", ma soprattutto un'opera di poesia, tanto è potente a suo parere "il sentimento elevato quasi sdegnoso, che si sprigiona in ogni pagina da quelle descrizioni inappuntabili per verità e per colorito, da quell'analisi minuta, inesorabile, d'un'esattezza quasi scientifica"<sup>82</sup>.

Qualche anno più tardi, all'uscita di un altro romanzo di Zola destinato a fare scandalo e che si collega direttamente a quello del 1877, *Nanà*, Capuana non ha dubbi: "la Nana dell'arte è una figura casta, come tante altre nudità di Veneri, di Ninfe esposte all'ammirazione della gente nelle pubbliche gallerie. Ci vuol proprio tutta la mala fede di certa critica per ostinarsi a non riconoscerlo"<sup>83</sup>.

Naturalmente ricostruire la generale accoglienza che viene riservata all'opera di Emile Zola, che è sicuramente l'autore francese più citato dalla stampa italiana, richiederebbe un lavoro enorme che esula dagli interessi di questa ricerca. Abbiamo già visto che all'interno della stessa rivista Zola resterà sempre al centro dell'interesse della stampa e della critica letteraria italiana, talvolta per questioni extra-letterarie come l' *Affaire Dreyfus*. La critica si mostrerà talvolta estremamente diffidente, altre volte inevitabilmente affascinata dalle arditezze dell'autore francese.

Quello che ci interessa in questo frangente non è tanto seguire il percorso di Zola nelle pubblicazioni letterarie italiane, ma piuttosto capire come venisse giustificato uno scrittore con le sue istanze all'interno di una stampa specializzata che si dimostra generalmente contraria al romanzo naturalista e che non è per niente accondiscendente con i tentativi di trasporre il genere in Italia. Non potendo che riconoscere l'immenso talento e la capacità evocativa dei romanzi di Zola, i critici italiani fanno propria la giustificazione dello stesso Zola, che parla di "morale en action" e che da un significato etico alla trasposizione romanzesca di vicende che avrebbero dovuto suscitare la più grande indignazione. Quella della moralità di Zola e dei suoi eventuali "scopi umanitari"<sup>84</sup> o morali<sup>85</sup> è un'argomentazione che si trova sia in diversi opuscoli o saggi sul romanzo

<sup>82</sup> G. Capuana, *Studi di letteratura contemporanea*, op. cit., pp. 63-65.

<sup>83</sup> G. Capuana, *Studi di letteratura contemporanea, seconda serie*, op. cit., p. 188. Lo scopo morale di Zola è il cavallo di battaglia dei difensori del naturalismo. Per esempio Augusto Barattani scrive nel suo saggio *Della Nanà di Emile Zola*: "Qui entra in campo lo scopo morale – non ridano i lettori che hanno letto superficialmente e forse hanno soltanto udito parlare dei romanzi di Zola – qui entra in campo lo scopo morale di Emile Zola. A torto o a ragione, con saggio intendimento o con ridicola presunzione; per nobile aspirazione dell'animo o per aumentare la *rèclame* a' suoi libri – come vedono i lettori, sono abbastanza scettico per questo lato – Zola vuole cauterizzare certe piaghe sociali e portare il suo granello di medicamento alla società malata" (A. Barattani, *Della Nanà di Emile Zola: appunti e note*, Bergamo, Stabilimento Gaffuri e Gatti, 1880, p. 10-11).

<sup>84</sup> Ne "La cultura" di Ruggero Bonghi viene recensito *L'arte sotadea nella piccola letteratura del verismo italiano* del professor Enrico Casati, e nell'analisi dell'opera si legge appunto che rispetto agli autori italiani, Zola può vantare degli scopi umanitari (LC, v.1 n. 5, 31 dicembre 1881, *Letteratura italiana*).

<sup>85</sup> Augusto Barattani nel suo breve saggio *Della Nanà di Emile Zola: appunti e note*, pubblicato nel 1880 scrive: "Qui entra in campo lo scopo morale – non ridano i lettori che hanno letto superficialmente e forse hanno soltanto udito parlare dei romanzi di Zola – qui entra in campo lo scopo morale di Emile Zola. A torto o a ragione, con saggio intendimento o con ridicola presunzione; per nobile aspirazione dell'animo o per aumentare la *rèclame* a' suoi libri – come vedono i lettori, sono abbastanza scettico per questo lato – Zola vuole cauterizzare certe piaghe sociali e portare

sperimentale sia in molte riviste che poi dichiareranno la loro totale contrarietà alle teorie naturaliste. Si tratta di un equilibrio fragile che sembra rompersi quando Zola esce dai limiti che gli impone il suo dichiararsi romanziere. Il romanzo sperimentale e i tentativi di fare della scienza all'interno della letteratura sono normalmente rifiutati. Anche i tentativi teatrali e critici di Zola sono infatti normalmente ritenuti delle pessime iniziative, e visti come un'esagerazione in grado di nuocere alla sua carriera, anche dagli stessi, rari, promotori del realismo in Italia<sup>86</sup>.

Il caso di Zola è emblematico perchè è il tentativo più chiaro di salvare al contempo l'onesta ammissione di un talento fuori dal comune, riconosciuto in tutta Europa, e la necessità di mantenere fuori dal raccontabile tutta una serie di questioni che vengono ritenute pericolose. Il discrimine rispetto al quale l'opera di Zola è salvata dalle critiche che invece vengono riservate a Tronconi è quindi duplice, da una parte la capacità di fare un'opera d'arte (che quindi giustifica, autonomamente, la presenza di tematiche considerate immorali), dall'altra l'induzione al bene che è conseguenza della dimostrazione del male. Non sempre Zola sembra riuscire nell'intento: un autore che scrive un *Breve studio critico comparativo sul romanzo* per la rivista "L'equilibrio" di Brindisi, poi pubblicato in volume nel 1882, giudica per esempio che se Zola era riuscito a "fare odiare il vizio"<sup>87</sup> con l'*Assommoir* ne *La curée* invece aveva ottenuto l'effetto contrario, rendendo desiderabile anche un "delitto mostruoso" come l'incesto. In ogni caso, se all'autore francese viene concesso il beneficio del dubbio, difficilmente i romanziere italiani saranno omaggiati di tanta compiacenza.

Riassumendo, si può dichiarare che il caso Zola mette in luce le contraddizioni di coloro che si schierano contro l'introduzione del realismo in arte. Due riviste fondamentalmente contrarie come la "Nuova Antologia" e "Illustrazione Italiana" cercano di conciliare l'accettazione di un'opera evidentemente problematica come l' *Assommoir* dando maggior importanza alla sua carica moralistica, e prendendo spunto dalle stesse affermazioni dell'autore. Quando Zola, solo qualche anno dopo, chiarisce come la sua impresa narrativa sia in realtà totalizzante e riguardante anche altre sfere della società, facendo della letteratura e del romanzo il punto di partenza per una nuova religione, una nuova politica, l'equilibrio si spezza e Zola torna ad essere un pericolo pubblico.

---

il suo granello di medicamento alla società malata" (A. Barattani, *Della Nanà di Emile Zola*, op cit., p. 11).

<sup>86</sup> In generale nel sistema letterario italiano il concetto di romanzo sperimentale come è spiegato all'interno de *Le roman experimental* pubblicato da Zola nel 1880 viene accolto con grande scetticismo: tra i vari opuscoli che ne analizzano l'opportunità si trova *È possibile il romanzo sperimentale?* di Giuseppe Scapellato Amico, pubblicato a Napoli nel 1881, in cui si legge che "il compito del romanziere" è ritrarre "l'uomo e la società insieme da una parte, e di ritrarre d'altra parte i sentimenti umani e sociali analizzati dal punto di vista moderno, nella genesi e nella loro completa evoluzione". Questo è un compito che, secondo l'autore, "c'entra per nulla lo sperimentalismo inteso nel senso del Fisico e del chimico", infatti preferisce affermare che il romanziere è come l'astronomo, e che deve agire "col mezzo della sola osservazione" (G. Scapellato Amico, *È possibile il romanzo sperimentale? A proposito del roman experimental di Emile Zola*, Napoli, Tip. Dell'Accademia delle scienze, 1881). Anche i sostenitori più arditi del verismo, come il redattore della rivista *La farfalla*, ammettono che: "noi ammiriamo lo Zola nell'idea positiva, nelle creazioni del suo ingegno; ma lo detestiamo come critico" (*Verismo di un lepidottero in aspettativa*, Milano, Bignami, 1879, p. 80).

<sup>87</sup> M. Varesi, *Divagazioni: breve studio critico comparativo sul romanzo*, Codogno, Tip. Cairo, 1882, p. 24.

### 2.3. Il fango e l'azzurro: la prima battaglia sul verismo

Nell'aprile nel 1877 l'*Assommoir* di Zola è ormai al centro dell'attenzione della stampa che si occupava di romanzo. Il 30 maggio presso Zanichelli, editore bolognese, appare un'opera che sembra fare da contraltare al romanzo di Zola: si tratta di *Postuma* di Lorenzo Stecchetti, nome d'arte del poeta Olindo Guerrini. Il libro contiene 86 poesie, in gran parte sonetti, e riscuote un immediato successo, surclassando anche le *Odi Barbare* di Carducci che erano di poco precedenti e che erano pubblicate nella stessa collana, "Elzeviriana", capace di creare una moda per le sue novità da punto di vista grafico e di diventare quasi leggendaria<sup>88</sup>. La pubblicazione si caratterizza anche per un'ingegnosa trovata dell'autore, che attribuisce la paternità del volume ad un misterioso cugino morto di tisi, di cui ha redatto anche una struggente biografia a mo di introduzione. Quest'idea contribuisce non poco al successo dell'opera: nel corso della vita dell'autore si possono contare una trentina di edizioni, nonché tutta una serie di contraffazioni che costringono l'editore a prendere l'iniziativa per denunciare l'inadeguatezza della legge sul diritto d'autore<sup>89</sup>. La novità dell'operazione editoriale di Zanichelli (soprattutto la sua veste formale) è subito percepita. Nell'"Illustrazione italiana" dell'ottobre 1877 si legge che la poesia è tornata di moda: "Un po' di merito ce l'hanno gli editori che si son messi a presentare i poeti con formati provocanti, con caratteri civettuoli, che paiono dire alle donne eleganti e ai giovani mondati: quest'è per voi". Aveva cominciato l'editore Casanova, poi ha proseguito Zanichelli "con le odi lascive dello Stecchetti e le odi barbare del Carducci che han messo tutto il campo a rumore"<sup>90</sup>.

È comunque chiaro che a dare man forte alla riuscita del volume (e agli anatemi della critica) interviene, non solo la novità della veste grafica, ma anche la scelta degli argomenti che Stecchetti/Guerrini decide di mettere in poesia: non a caso la poesia più famosa della raccolta è il *Canto dell'odio*, il cui oggetto è la profanazione del cadavere dall'amata da parte dell'amante non corrisposto<sup>91</sup>. Il gusto del macabro si mescola a toni erotici, parodistici e blasfemi, che esaltano la vita sregolata del poeta in confronto alla tranquillità borghese di alcune professioni emergenti<sup>92</sup>,

<sup>88</sup> A. Gigli Marchetti, *Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale* in G. Turi (a cura di) *Storia dell'editoria dell'Italia contemporanea*, op. cit., p. 133.

<sup>89</sup> G. Tortorelli, *Il torchio e le torri: editoria e cultura a Bologna dall'Unità al secondo Novecento*, op. cit., p. 115 e ss. Zanichelli aggiungerà un prologo all'ottava edizione dei *Postuma* perché i lettori potessero "guardarsi dai ladri" confrontando le edizioni originali e quelle contraffatte sulla base della qualità della carta, dei fregi e su altri particolari come le numerazioni delle pagine.

<sup>90</sup> IL, 14 ottobre 1877, n. 41, *Note letterarie*.

<sup>91</sup> Nell'inchiesta su *I libri più letti dal popolo italiano* (op. cit. p. 12), condotta nel 1906, si dice che Lorenzo Stecchetti sta diventando meno interessante per gli operai ma resta molto in voga tra i militari.

<sup>92</sup> Per esempio: il sonetto numero 50 recita:

NOI sentiamo il furor delle baccanti,  
L'estasi santa degli anacoreti:  
Siamo i martiri noi, siamo i profeti  
Noi che gridiamo al mondo: avanti, avanti!  
Parliam coi fiori e colle stelle erranti,  
Amor ci disse tutti i suoi segreti:  
Solo a noi nati all'Arte, a noi poeti,  
Prorompono dal cor gl'inni sonanti.

accanto a figure edonistiche di donne<sup>93</sup>. Guerrini mette in versi la banalità della vita quotidiana, canta le “frittelle e le sogliole fritte” e altri particolari che secondo un collaboratore della “Gazzetta letteraria”, “non attraggono, fanno anzi torcere il viso ad ogni persona onesta”<sup>94</sup> ma che vendono molte copie. L'accoglienza generosa del pubblico sembra ingenerare un fenomeno imitativo, di cui abbiamo già dato notizia del terzo capitolo di questa tesi: infatti alcune riviste come il “Fanfulla della domenica” e i loro commentatori, segnalano l'apparizione di diversi imitatori di Stecchetti, e dei loro “elzeviri”, dal titolo della collana di Zanichelli. Ancora nel 1891 si parlerà di “fioritura stecchettiana”<sup>95</sup> per segnalare un periodo particolarmente florido di tentativi poetici.

Ma Guerrini, che è in realtà un solerte funzionario pubblico impiegato alla biblioteca di Bologna, nato a Forlì, non incoraggia soltanto con il suo esempio una truppa di giovani poeti. Scatena con il suo libro la prima vera battaglia sull'introduzione delle teorie realiste nell'“arte italiana”. Pur non avendo quasi nessun collegamento diretto con la narrativa, i fautori di questa polemica non possono far a meno di costruire un parallelo per cui Emile Zola è nel romanzo ciò che Olindo Guerrini è nella poesia.

Il poeta forlivese inizialmente riesce nella sua provocazione, fa credere che Lorenzo Stecchetti sia veramente un giovane di genio morto in giovane età e palesa la sua vera identità di autore dei *Postuma* solo con la *Polemica* del 1878. Si tratta di un sottile libercolo, in cui l'autore riedita alcune sue poesie già stampate nella *Rassegna settimanale* di Firenze. L'editore è sempre Zanichelli. Con questi versi Guerrini difende, rivolgendosi agli “idealisti saggi” la sua “Musa” che certo “i voti non ha della vestale”<sup>96</sup>. Lo stesso anno queste poesie vengono ripubblicate insieme ad altre in un opuscolo più sostanzioso, intitolato *Nuova polemica*, che conoscerà un successo simile a quello dei *Postuma* e che si apre con un lungo prologo in cui Guerrini prende posizione in quanto verista.

Alla pubblicazione di *Postuma* succedono poi una serie di raccolte di poesie, che nella maggior parte dei casi intendono polemizzare direttamente con i toni erotici e blasfemi dell'opera di

O banchieri, o droghieri, a più dannose  
Arti lo sprezzo e l'ironia serbate;  
Noi non cerchiam le utilità dolose,  
Noi non falsiamo i pesi e le derrate.  
Che colpa c'è nel preferir le rose  
Alle candele, al pepe, alle patate?

<sup>93</sup> Un altro esempio:

EMMA, ti lascio a tavola  
Ed io ritorno a casa a prender fiato.  
Bevi, bevi a tuo comodo,  
Sta tranquilla, il conto è già pagato.  
Son diventato pallido?  
Ci son avvezzo: non è nulla, taci:  
M'han guastato lo stomaco  
Le polpette dell'oste ed i tuoi baci.

<sup>94</sup> GL, 8 giugno 1878, n. 23, *Polemica: sulla nuova scuola letteraria*.

<sup>95</sup> FD, 22 marzo 1891, n. 78, *Libri nuovi*.

<sup>96</sup> L. Stecchetti, *Polemica: versi*, Bologna, Zanichelli, 1878. La dedica che si trova in principio mette chiaramente in luce il carattere dissacratorio dell'opera: “A Otto Hoffmeister/ Birraio / in Bologna via Farini MXLVI / perchè / quando giuoco / al tresette / meno idealista / mesca birra / non spuma”.

Guerrini. La più nota è *Un grido* di Giovanni Rizzi, un libretto segnato da un notevole successo (cinque edizioni in tre anni), in cui l'autore contesta i poeti veristi, Stecchetti e Carducci su tutti, di cui dice “tanta è la gioia con cui tentano di avvelenarci ogni cosa più cara, ogni dolcezza di memorie, ogni consolazione di speranza”. Paladino di una poesia che si fa protettrice degli aspetti più sacri dell'esistenza umana (patria, famiglia, religione), Rizzi<sup>97</sup> si entusiasma per “il tempo in cui l'arte pare venuta veramente di cielo in terra (...) nel quale noi, poco più che fanciulli, s'imparava ad amare la patria nei canti de' poeti più ancora che nelle pagine degli storici”<sup>98</sup>. Rizzi dedica nel complesso le sue creazioni poetiche a “Messere Pietro Aretino”, tre delle quali nello specifico sono indirizzate ad Emilio Treves ed una al maiale, “per rivendicare all'uomo una certa tal quale superiorità sulle bestie”. La poesia più nota della raccolta è *Agli uccelletti del mio giardino*, che verrà parodiata da Guerrini nel volume *Nova Polemica* con cui il poeta forlivese risponde a Rizzi e agli altri suoi detrattori.

Nel novero di questi ultimi si può certamente contare Luigi Alberti, fiorentino, redattore di giornali ad orientamento cattolico e autore di commedie, che in *Praefatio*, altra raccolta di versi, cercherà di “combattere a viso aperto una letteratura” in cui “dominano i funesti e infecondi principii di una filosofia prettamente sciettica e materialista, coll'intento di mantenere viva nell'anima umana una fiamma dell' *Idealismo*, acceso dal desiderio verso ogni cosa veramente buona e veramente bella”<sup>99</sup>. Stecchetti è preso direttamente in causa e citato all'interno delle poesie, come il fautore dell' “arte lasciva”. Sempre nel 1878, lo stesso Alberti scrive una *Novissima polemica*, ancora una raccolta di versi evidentemente indirizzata a Stecchetti e dedicata “ai miei figli, per antidoto”<sup>100</sup>. La compartimentazione tra due “scuole” è sufficientemente chiara: “noi idealisti ci serviamo dell'arte, e dei suoi mezzi a idealizzare tutto ciò che è vero, ma bello: perché in *quello* vediamo riflessa la immagine vera, per quanto astratta, di un tipo ideale e sovrasensibile che è Dio, aspirazione eterna della coscienza (sic) umana. Voi vi servite dell'arte e dei suoi mezzi a idealizzare il *vero*, anche brutto; in quando è la negazione di quel tipo astratto e sovrasensibile ce è vita e ragione della nostra scuola *vecchia*”<sup>101</sup>. Nella poesia che segue paragona il poeta verista ad un rospo, “rettile immondo”, “ignaro d'ogni senso gentile”.

In risposta ai suoi detrattori Guerrini pubblica la *Nova polemica*. Si tratta di un lungo saggio, colmo di riferimenti classici e di citazioni letterarie, in cui il Guerrini, rivolgendosi al “lettore maligno”, impronta la sua difesa come autore di poesie attaccabili dal punto di vista morale, per l'assenza di religione, di patriottismo, per l'immagine della donna che trasmette e per gli argomenti erotici che vengono prediletti. È una sorta di arringa difensiva in cui si elencano le ragioni del

---

<sup>97</sup> Benedetto Croce lo include nella sua *Letteratura della nuova Italia*: “Rizzi, nato a Treviso da una famiglia trentina, volontario nel 1848, insegnante della scuola superiore femminile, non propriamente critico e poeta di professione sapeva all'occorrenza scrivere e verseggiare con garbo e con gentilezza. Non raccolse mai i suoi versi in volume, sono quasi tutti di occasione”, (B. Croce, *Letteratura della nuova Italia*, vol. 5, op. cit., p. 53)

<sup>98</sup> G. Rizzi, *Un grido: versi*, Milano, Brigola, 1878.

<sup>99</sup> L. Alberti, *Praefatio: versi*, Firenze, L'Arte della Stampa, 1878.

<sup>100</sup> L. Alberti, *Novissima polemica*, Firenze, L'Arte della Stampa, 1878.

<sup>101</sup> Ivi, p. 10.



verismo e i benefici che potrebbe apportare alla società.

In primo luogo egli mette in campo il distacco tra autore e opera, che non devono essere confusi: come “Sallustio fu un birbante, ma non è giusto giudicarlo dalla orazione che mette in bocca a Catilina”<sup>102</sup>, allo stesso modo Guerrini dice di non poter essere condannato per aver dato voce ad un ubriaco bestemmante in un suo sonetto. Guerrini parla alla seconda persona plurale, presupponendo di far parte di una “nuova scuola” che in realtà a suo parere è già vecchia.

Dopo aver dichiarato di volersi mantenere libero sul versante religioso, sull'eventuale assenza di patriottismo Guerrini non nega ma ammette che i destini della patria non erano sufficientemente luminosi per essere degni di poesia:

Altre volte facemmo il dover nostro e certo non fummo austriacanti prima del cinquantanove per diventare guelfi dappoi e rimpiangere la santa lirica del trentuno e del quarantotto. Ora il meglio da farsi è tacere. (...) Ma dovremo dunque ricantare *Italia mia*, dovremo mettere in rima il *Primato* del quale Massimo D'Azeglio si vergognava? Dovremo cantare le glorie di Lissa, le libertà di villa Ruffi, la opulenza de' bilanci, la moralità dei ministri, la sapienza de' Parlamenti, i trionfi che riportammo dal congresso di Berlino? Facemmo professione di verità e mancammo alla promessa tacendo: ma tacere è patriottismo<sup>103</sup>.

Sul problema dell'immagine negativa della donna di cui sarebbero foriere le sue poesie (o le poesie della nuova scuola in generale), Guerrini scrive:

Parliamo male delle donne; parliamo di loro come se fossero tutte... non so come dirla *idealmente*, ma si capisce bene. Questa accusa poi, questo è il più bello, viene spesso dalle donne, e spessissimo dagli uomini che dovrebbero essere donne. Logica benedetta! Le accusatrici, qualunque sia il loro sesso, sono poi quelle che strillano perché nella civil società alle donne non si fa la parte che meriterebbero; che lamentano, ed a ragione, la inferiorità voluta del sesso femminile; che protestano colle più efficaci forme della retorica contro la tendenza mussulmana dell'epoca, la quale fa della femina un istrumento di piacere pel maschio e null'altro. E *il livello abbassato e l'istruzione e l'educazione e Cornelia madre dei Gracchi* e tutti gli altri luoghi topici logori fino alla trama, sono iscritti per lungo e per largo ne' libri polemici, gridati nelle orazioni accademiche, strillati nei convegni, urlati nei caffè. Ma che santa Maria Maddalena vi aiuti le mie donne, quando voi riconoscete che i maschi tiranni tengono abbassato il famoso livello apposta perché non vi mettiate le brache; (...) e che adesso non siete il tipo della migliore delle donne nel migliore dei mondi possibili, perché diavolo poi volete che diciamo il contrario e che mettiamo in rima le vostre perfezioni? Dobbiamo affermare come nei libretti d'opera che la donna è un angelo? Possiamo anche farlo e la retorica ci scuserà. Ma volete poi che diciamo che la donna non ha debolezze, non ha capricci, non ha istinti e muscoli brutali come quelli del maschio e forse peggio per cagione di quel solito livello abbassato? Grideremo calunniosa l'affermazione che molte donne profondano pel capriccio di un vestito quanto basta ad un operaio per vivere un anno e che quelle che non si cavano questo capriccio è perché non se lo possono cavare? Diremo dunque che la signora A. è la più casta donna del mondo quando i giornali citano persino il numero della porta misteriosa dietro la quale *multorum absorbit ictus*? Diremo che la signora B. è il modello delle spose quando vive con un amico divisa dal marito? O che la signora C.... ma non basterebbero le lettere dell'alfabeto, e voi tutte che queste cose le conoscete, sapete ancora che se una volta erano l'eccezione, ora fanno dei gran passi verso la regola. Dica un buon giudice, il signor Bodio che dirige l'ufficio centrale di statistica, se sono i matrimoni che crescono o le case... soggette a certi speciali regolamenti. E voi reclamate per questo la *rigenerazione della donna* e per questo anche quello della donna è diventato, come si dice adesso, un problema. E perché vi lamentate dunque quando diciamo quel che sapete?<sup>104</sup>

Anche la quarta accusa che Guerrini elenca (“L'arte *nuova* è carnale, oscena, brutale.

<sup>102</sup> O. Guerrini, *Nova polemica: versi di Lorenzo Stecchetti*, Bologna, Zanichelli, 1877, p. 6.

<sup>103</sup> Ivi, p. 9.

<sup>104</sup> Ivi, pp. 11-13.

Nientemeno!”), viene combattuta con l'idea che l'arte “pre-verista” avesse semplicemente escluso dal suo dominio “La donna vera colle sue debolezze, la figlia d'Eva come la fece madre natura”<sup>105</sup>. Il verismo si cura di riportare l'equilibrio e Guerrini lo spiega, dando vita ad una metafora “alimentare” che tornerà poi sovente nei dibattiti sul realismo scrive: “Il rimedio, lo ammetto, è radicale; ma diceva il Botta, per raddrizzare un arboscello storto non basta costringerlo alla linea verticale, bisogna piegarlo dalla parte opposta; ed a chi ha lo stomaco pieno di schifo per abuso di dolciumi, un po' di pepe di Caienna glielo accomoda ed un sorso di *gin* vince più nausea che non faccia il *laudano*”<sup>106</sup>.

Secondo l'idea di Guerrini la poesia verista ha quindi la funzione di “guarire” la letteratura dai danni fatti dall'eccesso di romanticismo. Per quarto riguarda invece il rapporto letteratura – società Guerrini è fondamentalmente convinto che sia la società a indirizzare la letteratura e non viceversa, come sostenevano i suoi avversari.

*L'arte nuova* è corrottrice. Baie! L'arte non ha mai corrotto nessuno; e, in caso, è sempre l'ambiente sociale che corrompe l'arte. Non è il Meissonier che ha messo alla moda i quadri piccoli; sono i committenti che grandi non li vogliono. È forse decaduta la pittura perchè non si fanno più affreschi con cinquecento figure come Michelangelo li faceva? Ma nessuno li cerca. Non si scrivono più opere melodiche come le scrivevano il Cimarosa ed il Rossini? Ma il pubblico fischia le cabalette. Non ci sono più architetti? Ma oggi si contentano di un maestro muratore. Non si scrivono poemi? Ma non li leggerebbe nessuno. Non si fanno tragedie? Ma le fischiano. Ah no, non è colpa dell'arte se il pubblico divora certe edizioni e certe altre non zoppicano fino alla terza che coll'aiuto de' professori compari i quali le fanno comprare agli scolaretti come libri di testo. No, non è colpa dell'arte se il pubblico legge più volentieri una brutta traduzione dell'*Assommoir* che i sempiterni *Promessi sposi*. Non è colpa dell'arte se si applaudono i proverbi seminudi, se si comprano i quadretti di genere e le statuette senza foglia di fico<sup>107</sup>.

Nell'idea di Guerrini, non solo l'arte non è in grado di influenzare in comportamenti delle folle come sostengono alcuni dei suoi detrattori, ma soprattutto c'è una questione di “mercato” se il realismo vince, e quello che lui stesso chiama idealismo si deve invece accontentare di un posto secondario, seppur, citando l'esempio di Edmondo de Amicis, non del tutto perdente. Ma i veristi hanno la forza di capire come le cose sono cambiate, a differenza del loro colleghi idealisti:

In Italia pochi anni fa non si leggevano che libri francesi, ed il nostro paese era lo sbocco pel quale i romanzieri di terza e di quarta classe scolavano i loro libri ebei. I lettori vivevano d'importazione e papa Gregorio, buon'anima sua, era entusiasta dei romanzi di Paolo de Kock. Libri italiani non se ne vendevano e non se ne vedevano. Perchè? Come sta invece che un po' di emancipazione dal gran mercato di Parigi, un po' di risveglio letterario è venuto appunto quando gli scrittori non si sono più ostinati di andare contro la corrente a forza di tragedie, idilli, romanzi storici ed inni sacri? Come è dunque che la gran morta, l'arte italiana, dà segni di nuova vitalità e non solo combattiamo noi, ma i seminaristi sconquassati dai superiori mi scrivono asinità anonime o pseudonime e dalle case di salute per le malattie che sapete, o dalle prigioni, mi vengono sonetti in difesa della morale? Come è dunque che bisogna essere alienati per non gridare *ppur si muove!* e il pubblico, il pubblico stesso, così indifferente una volta, prende gusto persino a queste inutili polemiche d'arte e legge i giornali fatti apposta, anche quelli (copio dal vero) che sostengono *la letteratura plasmatrice dei popoli*, che combattono *i mirmilloni da trivio e da bordello* ed *il cinismo spudorato* ed altre galanterie, segno della educazione degli scrittori? È perchè gli artisti hanno cominciato a capire che il segreto

<sup>105</sup> Ivi, p. 15.

<sup>106</sup> Ivi, p. 16.

<sup>107</sup> Ivi, pp. 20-21.

del trionfo sta nel sapersi ispirare all'ambiente in cui si vive, alla verità di oggi non a quella di cinquant'anni addietro<sup>108</sup>.

La polemica di Stecchetti prosegue ancora per molte pagine. Le argomentazioni successive che Guerrini utilizza sono le stesse che, rovesciate nel senso finale, si troveranno negli scritti dei suoi oppositori. In primo luogo non si tratta di descrivere un uomo o una donna ideali, o un uomo e una donna veristi, ma un uomo e una donna, e quindi inevitabilmente sia i lati positivi sia i lati negativi dell'umana esistenza:

Tutta dunque questa ribellione contro la tirannia dell'*ideale*, tutte queste scritte polemiche goccianti giù assiduamente dai torchi, vanno intese nel senso loro. Non è già che i combattenti vogliano la testa del nemico, non è che in nome della fotografia vogliano bruciare le madonne del beato Angelico, o in nome della sensazione rinnegare il sentimento. No. Ma anzi dicono coi fratelli De Goncourt, non sospetti certo di meteorismo *ideale*: « *Le réalisme se répand et éclate alors que le daguerréotype et la photographie démontrent combien l'art diffère du vrai* ». *Ma tutto questo accade perchè anche nell'arte si è voluto distinguere nell'uomo la materia dallo spirito, l'anima dalla carne, mentre l'uomo è uno; ed è perciò che noi lo vogliamo rappresentato tutto intero, nella bellezza e nella deformità, negli istinti sublimi e nei bassi, com'è, come l'hanno fatto i tempi, le religioni, le virtù ed i vizi. Vorremmo che l'amore si cantasse come tutti lo sentono, non aspirazione platonica ad un tipo, ma desiderio sublime di una donna intera, spirito e carne; di una donna vera e viva, santa o peccatrice che sia. Cercare la deformità, accarezzarla, compiacersene, è caso patologico; ma lo è altrettanto fingere che la deformità non esista. È vizio l'eccesso come il difetto, la lussuria come la castità, e poichè il nostro secolo lo sa e lo dice, vogliamo essere del secolo nostro. Vogliamo l'arte del presente, non quella del passato, non quella dell'avvenire. Vogliamo sentire come i nostri nervi ed il nostro cervello comportano, non attraverso al diaframma delle sensazioni altrui. Vogliamo amare come sappiamo amar noi, non come amarono i nostri nonni. Vogliamo insomma essere del nostro tempo, e se il tempo non è bello, non lo abbiamo fatto noi e non ce ne abbiamo colpa*<sup>109</sup>.

Un altro elemento che viene utilizzato da coloro che combattono le tendenze che Guerrini appoggia, è l'idea che in realtà non ci siano né veristi né idealisti ma semplicemente autori capaci e autori incapaci, e lui si stesso si discolpa in questo modo: “Dunque non vi sono nè *veristi* nè *idealisti*. Se mi dite che l'esser galantuomo, l'amare la patria, l'ammirare l'arte del Manzoni sono i caratteri indelebili degli *idealisti*, nessuno è più *idealista* di me. Se mi dite che ammirare le donne belle, bere il vino buono ed amare l'arte del Carducci sono i caratteri dei *veristi*, nessuno è più *verista* di me. Ma ognuno vede la verità coi propri occhi ed ha un *ideale* proprio”<sup>110</sup>. In questo caso Stecchetti accoglie una delle prime istanze di difesa degli “idealisti” che capiscono che insultando l'avversario ne sanzionano in maniera certa l'esistenza, e quindi tendono a negare la sua diversità. Nel complesso la *Nova Polemica* di Guerrini da l'idea di essere una disputa letteraria in cui l'autore mette in campo tutta la sua preparazione, citando scrittori classici in latino, romanzieri francesi moderni in francese, e poeti tedeschi in tedesco. Guerrini rivendica la novità della sua scelta artistica, e promuove il realismo, ormai chiamato anche verismo, in quanto in grado di rappresentare l'elemento umano nella sua interezza. Anche in questo caso però l'elemento umano che sembra suscitare maggiore interesse è afferente alla sfera sessuale. Bourdieu sostiene ne *Le*

---

<sup>108</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>109</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>110</sup> Ivi, pp. 76-77.

*regole dell'arte* che il naturalismo in Francia è connotato da due fattori: l'introduzione nel mondo del romanzo di personaggi fino a quel momento disprezzati<sup>111</sup> e l'incontro di nuove disposizioni sia nel mondo dei produttori che dei lettori, disposti ad accettare questi personaggi<sup>112</sup>. In Italia è verso solo in parte, non solo perché sembra essere la poesia il genere catalizzatore: la liberazione di cui Guerrini si fa promotore è qualcosa che a che fare con i sentimenti, con la possibilità di descrivere l'amore in tutta la sua ampiezza.

Sono infatti ben più rari gli accenni ad una funzione sociale dell'arte d'ispirazione verista: e quando Guerrini parla delle "vere battaglie" che si scateneranno in seguito all'azione della letteratura verista, non è mai molto di più che vago:

Quando questa società ipocrita, frolla e senza cuore che noi mettiamo alla berlina nei nostri poveri canti, si troverà in faccia alla rivoluzione della giustizia. Allora egli potrebbe accorgersi che non abbiamo lavorato solo a far l'amore e che colle nostre picciolette mani abbiamo cavato anche noi una pietra delle sue forttezze. Allora egli sentirebbe quelle bocche stesse che oggi narrano freddamente le vigliaccherie e le turpitudini di un mondo in decadenza, cantare ben altri canti, levare ben altri peana!<sup>113</sup>

D'altra parte che non ci fosse una reale connessione tra una posizione eterodossa in poesia e idee di avanzamento sociale in politica è dimostrato dalle opinioni di Felice Cavallotti, deputato repubblicano dell'estrema sinistra e poeta di successo, che nella prefazione delle sue *Anticaglie* – un'altra opera poetica che si inserisce in questo filone polemico – si scaglia violentemente contro "la nuova scuola", facendo proprie le argomentazioni tipiche degli avversari del verismo<sup>114</sup>.

La questione sociale sembra quindi essere un elemento secondario per Guerrini, ma viene comunque tirata in causa da coloro che lo controbattono. Luigi Alberti nella *Novissima Polemica*, pur riconoscendo il "dolore profondo che suscita dell'animo di tutti gli onesti, cotesto grido disperato (in cui si accoglie forse la più seria questione sociale dei tempi moderni)", contesta che si possa si possa "desiderare di essere il boia in persona per far da sé giustizia con l'arme in mano"<sup>115</sup>. Allo stesso modo Luigi Vivarelli Colonna, che risponde alla *Nova Polemica* con un saggio specifico

<sup>111</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 168.

<sup>112</sup> Ivi, p. 190.

<sup>113</sup> O. Guerrini, *Nova polemica*, op. cit., p. 61.

<sup>114</sup> Nelle *Anticaglie* Cavallotti vuole sin dal titolo difendere una poesia di derivazione classicista, scrive "E i bravi giovani, a cui mi rivolgo – e che non hanno preso per motto dell'arte del vero quella tal *febbre divina de' sensi* – ecco per me sono appunto gli scrittori, che, con tutto l'ingegno imaginabile, *hanno preso delle cantonate – in quanto al tema*. O bravi giovani! Fino a che non m'avrete provato che la vita si chiude tutta intera in quella tal vostra febbre quartana e finisce dal letto all'osteria: e che essa non ha altri fantasmi del bello oltre a quelli dell'alcova, che del resto sono bellissimi e non dispiacciono neanche a me; e altri fantasmi del buono oltre quelli del *Cuoco piemontese*, che del resto sono eccellenti e contro cui non ho alcuna prevenzione ostile; fino a che non mi avrete provato che, scomparso il paradiso dei santi, niente d'azzurro non resta né brilla più in cielo, e messa tra le favole la battaglia dei Titani, nessun'altra battaglia, tranne quella vostra dolcissima, più non resta sulla terra, - fino allora, o bravi giovani, io dico che *il vostro tema dell'arte è sbagliato*, e che cioè voi non siete *veristi* – ma il contrario – perchè la verità *tagliata a mezzo è bugiarda*, anzi la peggiore delle bugie, e per questo il giudice domanda ai testimoni che giurino di dire la *verità e TUTTA la verità*" (F. Cavallotti, *Anticaglie*, in Opere, volume IV, Milano, Tipografia sociale, 1883, p. 39). A differenza di tutti gli altri che scrivono contro il verismo e contro l'opera di Stecchetti in particolare, Cavallotti condivide con i suoi oppositori la visione fortemente laica della vita, non ne fa quindi una questione morale, ma considera comunque il verismo una verità a metà. Inoltre, contesta la necessità di reagire alle "svenevolezze" dell'idealismo, dal suo punto di vista sinonimo di romanticismo, che non è più premiato dai successi di pubblico, ormai avvezzo ai trionfi del verismo, in tutti i campi.

<sup>115</sup> L. Alberti, *Novissima Polemica*, op. cit. p. 8.

intitolato *Lorenzo Stecchetti o il verismo nella letteratura e nell'arte*, per due volte richiama la funzione del verismo nella “questione sociale”: “non volete l'idealismo? Ebbene, attenetevi alla semplice rappresentazione del vero e del reale; ma ve ne servite per accarezzare le basse passioni umane; per aizzare le plebi contro chi ha la disgrazia d'esser noverato da voi nel numero de' *ladroni* perché possiede un palmo di terra al sole. Che c'entra il verismo con grido di vendetta e le minacce sanguinarie contro la società che sdegna nelle vostre frenesie?”<sup>116</sup>. Secondo Vivarelli Colonna l'atteggiamento dei veristi non è giustificato perché non tutti i ricchi “ruttano in faccia a' miseri la loro gioia infame; non tutti i ricchi ridono quando il povero chiede loro pietà in nome di Dio”<sup>117</sup>. Anche Rizzi trova fuori luogo le rivendicazioni sociali che si troverebbero in una certa poesia, perché a suo parere in Italia le classi sociali non esistono<sup>118</sup>.

Vivarelli è il più vivace degli oppositori alle istanze sollevate da Guerrini: dopo aver pubblicato *Lorenzo Stecchetti o il verismo nella letteratura e nell'arte* nel 1879, nel 1880 prosegue la polemica con un opuscolo intitolato *Emilio Zola e i veristi*. Gli argomenti di Vivarelli Colonna in risposta a quelli di Guerrini sono semplici: rifacendosi al concetto classico che era restato in voga fino all'inizio del XIX secolo, considera il bello intrinsecamente unito al buono e al vero, e rifiuta quindi buona parte delle ipotesi di Guerrini. Infatti il verismo è la rappresentazione del “brutto” che Vivarelli non rinnega completamente (citando tra l'altro una serie di autori classici di Omero a Shakespeare) ma che confina alla funzione di esaltazione di bello: “nulla però può recar maggior danno al poeta e all'artista che abusandone senza il debito accorgimento”<sup>119</sup>. Mentre Guerrini sostiene che l'arte non può essere corruttrice perché è emanazione della società e non viceversa, per Vivarelli lo scopo del verismo è “corrompere, corromper sempre, non si stancar mai di corrompere: e poiché questa corruzione trova il terreno così ben preparato dal liberalismo demolitore de' principi divili, della proprietà, della famiglia e della fede, che non può fare a meno di produrre un guasto immenso”<sup>120</sup>. Quello che Vivarelli chiama “l'ufficio dell'arte” non può essere lasciato in balia dei gusti del pubblico, che indubbiamente preferisce Zola a Manzoni: “ma qual è dunque l'ufficio dell'arte se non di migliorare la società con la rappresentazione del dilettevole, di ricondurre il gusto del pubblico alle purissime fonti del buono e del bello?”. Anzi se “la società è marcia” è stata proprio “la licenza accordata all'errore e il bavaglio messo alla verità” nonché “l'insegnamento

---

<sup>116</sup> L. Vivarelli Colonna, *Lorenzo Stecchetti o il verismo nella letteratura e nell'arte*, Firenze, Arte della stampa, 1879, p. 19.

<sup>117</sup> Ivi, p. 39.

<sup>118</sup> Per esempio scrive nel 1882: “Dov'è tra noi questa classe di persone alla quale occorre una letteratura speciale che ne lusinghi le vanità, che ne secondi i difetti, che ne giustifichi le colpe, o per lo meno che, modellandosi sopra di essa, ne riproduca la boriosa nullagine? Dove sono, in Italia, questi borghesi così diversi dagli altri italiani, così pieni di sé, così privi di gentilezza, di grandezza d'animo e di poesia? In Italia, grazie al cielo, certe distinzioni sociali si leggono nei libri, se ne sente parlare nei meetings, ma non si trovano nella vita reale. La nostra rivoluzione, come non lascio dietro di sé alcun rimorso, così non lascio alcun odio o desiderio di vendetta fra classe e classe, perché tutte egualmente concorsero a raggiungere uno stesso scopo; e in tutte è uguale la soddisfazione di averlo raggiunto” (*Della poesia così detta borghese*, lettura, seconda ed. Milano, Brigola, 1882; citato da B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, op. cit., vol. 5. p. 61.)

<sup>119</sup> Ivi, p. 45.

<sup>120</sup> Ivi, p. 15.

empio e materialista bandito nelle Università, nei Ginnasi e nei Licei” e la “stampa, e non sempre quella da trivio” che allaga ormai come putrida fiumana le nostre città, villaggi, casolari”, a causare il danno. Vivarelli presuppone un controllo, che faccia della letteratura uno strumento di riproduzione delle regolamentazioni sociali: come il liberismo, che si disfa di tutta una serie di controlli, anche il verismo vuole “distuggere la religione, la proprietà, la famiglia, tutto ciò insomma che abbiamo di più caro e di venerato”. E nella consueta visione laica del problema le conseguenze sono soprattutto nocive per la patria. Citando un altro autore, Augusto Conti, Vivarelli mette in luce tutte le nefaste conseguenze della rappresentazione del “brutto”, a cui verrà da qui in poi assimilato il concetto di verismo nel senso più negativo: “ho visto fermarsi bambini e bambine a considerare il postribolo messo in mostra, e a me cittadino e padre le viscere han mandato un fremito d'angoscia e d'ira (...) Oimè, questa è la libertà, nome venerato? Questa è la patria cara? (...) La nostra gioventù cresce all'armi del sibarita, le madri degli eroi le prepariamo co'libri osceni e con le immagini di carne venduta”<sup>121</sup>.

Questo opuscolo esce nel 1879. L'anno successivo Vivarelli riprende il discorso nell'appendice dedicata *Emilio Zola e i veristi*: dopo aver contestato allo scrittore francese la capacità di irritare nasi e stomaci dei lettori con le sue descrizioni eccessivamente veritiere<sup>122</sup>, ammette che Zola a differenza di Guerrini “non eccita alla corruzione, la constata, la dipinge, la notomizzata, ecco tutto” e trova che “moralissimo” è lo scopo dell' *Assommoir*, capace di suscitare il ribrezzo dell'acquavite all'operaio. Eppure “lo scopo morale di Zola è affogato in un tale ammasso di immoralità che a conti fatti riesce immoralissimo”<sup>123</sup>. In ogni caso al romanziere francese è concessa un'attenuante che si rifiuta a poeti italiani: cioè uno scopo morale, seppur non gestito con la giusta misura.

In seguito a questa vicenda, Lorenzo Stecchetti diventerà un punto di riferimento inalienabile in fatto di verismo, molto di più di quando accada per i romanziere veristi per antonomasia, Verga e Capuana. Ancora nel 1898, il cavaliere Pietro Larghi, che pubblica un breve saggio intitolato *Il verismo nella letteratura* (ricavato da un discorso letto in occasione di una distribuzione di premi scolastici) cita Lorenzo Stecchetti come colui che aveva trasformato il verismo da una teoria filosofica ad una sciagurata corrente artistica. Negli anni successivi la pubblicazione dei suoi versi e le risposte dei vari oppositori, spingono molti italiani, alcuni noti, altri del tutto sconosciuti ma con qualche velleità letteraria, a partecipare al dibattito, pubblicando opuscoli e articoli. Pochi di questi a favore del poeta, la più parte in opposizione alle sue idee.

Tra coloro che si dichiarano apertamente a favore del verismo c'è il poeta Girolamo Ragusa Moleti,

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 29.

<sup>122</sup> Vivarelli ammette che le scene descritte da Zola sono vere ma “é anche vero il naso de' lettori, è vero anche lo stomaco d'un cittadino per bene, che a quelle laide descrizioni troppo al sente tornasi a gola... ciò che credeva d'aver digerito da almeno 24 ore”. E conclude: “partorire il vero, riprende Yorick, sarà una gran bella cosa; ma è una cosa che un *uomo ammodo* non può fare decentemente in faccia a cinque o seicento persone che hanno desinato di fresco. O dio... anche lo stomaco ha i suoi buoni diritti!” (L. Vivarelli Colonna, *Emilio Zola e i veristi: appendice a Lorenzo Stecchetti e il verismo*, Firenze, A spese dell'autore, 1880, pp. 13 e ss).

<sup>123</sup> Ivi, p. 23.

che è autore del già citato saggio pubblicato nella rivista “Il Preludio”, in cui riprende i temi di Stecchetti, con più attenzione ai temi sociali e al ruolo del realista come mistificatore di una realtà opprimente per la maggior parte degli uomini<sup>124</sup>. Un altro saggio che si dà la pena di appoggiare la “nuova scuola” è opera di un autore anonimo e s'intitola *Verismo di un lepidottero in aspettativa*, in cui si può facilmente riconoscere uno dei collaboratori del periodico “Farfalla”, dove d'altra parte il libro viene pubblicizzato. Il testo, che supera le cento pagine, è la confusionaria e sardonica difesa di una letteratura verista, le cui istanze pratiche sarebbero la *Bohème* e il socialismo. È difficile trovare una logica consequenziale in questo testo che risulta essere soprattutto una provocazione: “noi siamo i rospi, siamo porci” scrive l'autore “siamo fracidi, intrisi, gocciolanti di cloaca. Non sentite la puzza malvagia? Nel cervello d'un verista, come scarabeo dentro la tabacchiera, c'è sempre in serbo la carogna di una cimice”<sup>125</sup>. È sicuramente il testo più esplicito per quanto riguarda una possibile definizione delle istanze del verismo, seppur risulti veramente difficile non considerare le invettive lanciate da Lepidottero delle semplici boutades, nello stile paradossale che d'altra parte è lo stesso della rivista sommarughiana. Compito del verismo sarebbe la riabilitazione della prostituta, la diffusione dell'amore libero e lo studio delle condizioni sociali dei più miseri: “il verismo è la poesia della plebe”<sup>126</sup> si specifica nel finale. In un misto di venerazione per la leggendaria *vie de Bohème*<sup>127</sup>, recriminazioni per l'ipocrisia “borghese”<sup>128</sup> e una forma edulcorata di socialismo<sup>129</sup>, l'autore del saggio riconosce che il compito del verismo non è tanto l'arte per l'arte (“uno dei tanti epifenomeni con cui il falso verismo lavora a svenarsi”) ma l' “arte per il meglio”<sup>130</sup>. Tra gli autori che cita come “rappresentanti del verismo”, tra cui ovviamente si trova Lorenzo Stecchetti, non c'è nemmeno un romanziere, e la prosa in generale non viene presa in

<sup>124</sup> Ragusa Moleti scrive “Il realista, parliamo chiaro, vuole disporre la coscienza pubblica a non tollerare più tante vergogne, tante ingiustizie, tante prepotenze, tante facchinate, tanti dolori, che da secoli, i forti, i ricchi, gli astuti, i militari, gli uomini politici, i filosofici, i sacerdoti, fan soffrire a tanta parte dell'umanità. Ecco tutto. Il realista si dà la pena di scendere nei tuguri, di entrare nelle galere, nei manicomii, nelle caserme, di andare in campagna, di scendere nelle solfate, girare nei postriboli, salire nelle barche quindi rivelare al mondo la vita di sacrifici, di privazioni, di dolore, che sono costretti a fare gli uomini, le donne, i bambini delle ultime classi sociali, e domanda un po' di giustizia, in nome del gran lavoro che essi fanno e che non ha compenso. È chieder troppo codesto? Giù la maschera; la guerra al realismo non la si fa in nome della morale... La si fa invece perchè si teme che i proletari, che oggi non hanno coscienza dei loro diritti, domani, invece, potranno averla, ed essi potranno contarsi, e, avendo un po' di coscienza, contandosi, scenderanno in piazza per fare i conti con i loro padroni” (G. Ragusa Moleti, *Il realismo: studio*, Palermo, G. B. Gaudiano. 1878, pp. 24-25). Ragusa Moleti, che pubblica questo saggio ne “Il Preludio” del 1878, è autore lo stesso anno di una raccolta di poesie, *Prime armi*, in cui polemizza direttamente con Giovanni Rizzi e Luigi Alberti.

<sup>125</sup> *Verismo di un lepidottero in aspettativa*, Milano, Bignami, 1879, p. 41.

<sup>126</sup> Ivi, p. 129.

<sup>127</sup> “La scuola *immorale* invece non ha questo ribrezzo di svelare i suoi baci e di cantarli, perchè sono onesti e suscettivi di canto. Non si beve, già; tutti lo sanno, ci piacciono in vino, i liquori, il caffè; conduciamo a passeggio le sartine, poh, gran male davvero, terremoto; paghiamo loro da cena, e rotoliamo talvolta con esse sotto la tavola” (Ivi, p. 123).

<sup>128</sup> A pagina 89 l'autore stila “il sommario della morale borghese: la servilità, l'intrigo, l'adulazione schifosa, l'ambizione d'un idiota camaleonte, il traffico dell'onore, lo stupore linfatico, la paura, l'affettazione di positivismo...” e poco dopo specifica che “le case di tolleranza, il ruffianesimo, la sodomia, la pederastia, l'onanismo, non sono prodotti di corruzione verista. Sono secrezioni brevettate, bisogni della società moralizzante, che si sfoga sotto chiave, e congiura le sue turpi vergogne in silenzio” (Ivi, p. 122).

<sup>129</sup> A pagina 94 si legge: “L'ultima e la più felice abitazione dei nostri libriccini sarà la scarsella dell'operajo; e magari profumati dalla sua pipa onesta, e sfregati dalle sue mani callose, vogliamo essere l'orchestra del suo desinare, la distrazione del suo scarso companatico”.

<sup>130</sup> Ivi, p. 66.

considerazione, il che è molto in linea con la politica della rivista “Farfalla” che discute sul romanzo solo sporadicamente.

D'altra parte anche un'altra prova saggistica che viene pubblicata per la prima volta nel 1880 contro la “scuola di Carducci e Guerrini”, il libro *Verismo e verità* del redattore della “Civiltà Cattolica” Padre Gaetano Zocchi, è dedicato ai poeti moderni<sup>131</sup>. Zocchi è sicuramente un oltranzista per il quale la rappresentazione dell' “osceno”, del “lubrico” non è mai giustificata, “sia quanto volete rappresentato splendidamente”<sup>132</sup>. Nella sua furia antiveristica Zocchi si appresta a condannare non solo “il Carducci, solo lo Stecchetti e i veristi ma in genere la poesia italiana odierna” che definisce “tutt'altro che casta”. Zocchi arriva a condannare in generale anche riviste come la “severa Nuova Antologia” che pubblica articoli sulle amanti di Orazio Flacco, i programmi scolastici che prevedono la traduzione in italiano dei “più lubrici poemi latini e greci” e gli insegnanti che “sembrano non saziarsi mai di commentare a giovani diciottenni le sozzure di Atene e Roma, non escluse quelle luridissime di Petronio, e le romanze provenzali, scelte appunto tra le più sconce, come se altrimenti non fosse possibile imparare la filologia”<sup>133</sup>. Secondo Zocchi l'arte ha naturalmente il potere di “emendare i costumi”: “se il Manzoni non avesse avuto il merito di ispirare nel cuore de' giovani sentimenti religiosi, (...) il Carducci e il Guerrini non lo condannerebbero alle Gemonie”<sup>134</sup>.

Manzoni è spesso l'unico romanziere che compare all'interno degli opuscoli e degli articoli che trattano il problema del verismo in poesia, così ad esempio nel *Il verismo in poesia: studio critico* di Dialma Carletti (1880). In quest'ultimo c'è un distinguo interessante tra la funzione della poesia e la funzione del romanzo: l'autore è antiverista, con le consuete argomentazioni si schiera a favore di una poesia il cui scopo “è sempre stato e sempre sarà quello d'ingentilire gli animi, di riorbire i costumi, e soprattutto di ricreare lo spirito affaticato dai dolori della vita” nonché di “ingentilire gli animi e di spingerli ad egregie opere coll'affocata parola, colla sensibile immagine”, “espressione dei sentimenti più generosi dell'umana natura”<sup>135</sup>. Ovviamente per conseguire questo scopo non serve “mettere in piazza le sozzure d'un amore bestiale”, che pure può essere vero, com'è vero l'amore celestiale e platonico; e tornando ad un esempio che non dispiace a chi combatte il verismo scrive, rivolgendosi ad un ipotetico poeta verista: “e dimmi, non c'è l'operaio che governa la sua famigliola con quel po' di ben di Dio che ritrae alla giornata, e lieto di sua sorte tira innanzi sul retto sentiero; e non c'è l'operaio bevone, pigro, lussurioso che sciupa tutto il fatto suo in taverne e bordelli, finchè si riduce a vivere sulla lavagna, o sente aggravarsi al piede la catena del galeotto?”<sup>136</sup>. Ma nella letteratura, Carletti propone una “divisione del lavoro come nelle officine”:

<sup>131</sup> G. Zocchi, *Verità e verismo: ai poeti moderni*, terza edizione con appendici, Prato, Tip. Giacchetti, 1881. Gaetano Zocchi pubblicherà nel 1901 anche un saggio sullo *Scadimento del romanzo*, tratto da studi che aveva lui stesso pubblicato nella rivista “Civiltà cattolica”.

<sup>132</sup> Ivi, p. 100.

<sup>133</sup> Ivi, p. 103.

<sup>134</sup> Ivi, p. 200.

<sup>135</sup> D. Carletti, *Il verismo in poesia: studio critico*, Roma, Regia tipografia, 1880, p. 8

<sup>136</sup> Ivi, p. 9.



se la poesia deve restringere il suo campo d'azione al “vero che si converte al bello”, il romanzo può trattare “del vero che ha la qualità del bello e del vero che ha la qualità di deforme”<sup>137</sup>, senza però darne un'immagine positiva, avendo “per oggetto d'ispirare negli animi il disgusto o l'abborrimento”. Il romanzo ha come fine l'istruzione e quindi “deve essere una specie d'ammaestramento e di guida per il popolo, cui troppo astrusi riuscirebbero i tratta di morale e di psicologia e di storia”. Per questa ragione l'autore considera più morali i romanzi dello Zola rispetto ai *Promessi sposi*: un operaio che si trovasse a leggere “i mali effetti dell'ebrietà e della pigrizia”<sup>138</sup> che subivano i personaggi dell' *Assommoir* avrebbe avuto un insegnamento molto utile.

Questa distinzione tra le funzioni della poesia e quella del romanzo non è mai così chiara come in questo breve saggio, ma può essere considerata parte della stessa visione per cui Zola e il suo *Assommoir* sono un'opera se non pienamente comunque sufficientemente giustificabile, per gli intenti morali che lo stesso Zola sostiene di aver applicato. Stecchetti e i suoi colleghi che pure tentano di inquadrare le loro opere all'interno di un disegno più grande non possono godere della stessa assoluzione. La domanda che ci si può porre a questo punto è: l'*Assommoir* è giustificabile perché è un romanzo? O perché è un romanzo francese?

#### **2.4. Un metodo, non un pensiero: Giacinta di Capuana e il naturalismo all'italiana**

Con la polemica che segue la pubblicazione dei *Postuma*, i termini realismo e verismo entrano a far parte del discorso letterario in modo stabile e sono utilizzati all'interno della stampa per lo più come sinonimi di “brutte cose” di cui sarebbe meglio non dare notizia. Allo stesso modo, si comincia a parlare di idealismo, come contrapposizione alle teorie della “nuova scuola”. Anche se c'è un accenno alla “questione sociale” e anche se gli operai vengono talvolta nominati, lo sono per lo più come oggetto dell'interesse dei poeti, che come destinatari della produzione letteraria. Il principale problema che suscita la poesia verista, e che resta tra l'altro in una dimensione completamente laica, è piuttosto afferente alla sfera dei comportamenti sessuali, che Guerrini e i suoi seguaci non trattano con la consueta delicatezza. Anche nel romanzo, che fino a quel momento era sembrato, se non estraneo, comunque in parte defilato, si ripropone la stessa tematica. Essere veristi significa fondamentalmente non prestare eccessivamente attenzione alle necessità del pudore tardo ottocentesco.

Prima che Zola venisse a codificare in maniera chiara cosa s'intendeva per romanzo “naturalista” o “verista”, il rappresentante più credibile della corrente realista italiana, intesa nel senso di favorevole alla riproduzione quanto più possibile esatta del vero nell'arte, era Giovanni Verga, che pure non aveva ancora scritto *I malavoglia*. All'epoca, il romanziere siciliano si dedicava a

---

<sup>137</sup> Ivi, p. 10.

<sup>138</sup> Ivi, p. 11.

descrivere una società mondana in romanzi dai titoli inequivocabili come *Eros* o *Eva*. Pompeo Molmenti per esempio dice di lui: “Il Verga introdusse primo in Italia quel genere di letteratura che in Francia incominciò colla *Madama Bovary* di Flaubert e raggiunse il colmo dell'ardimento con la *Thèrese Raquin* di Zolla (sic)”<sup>139</sup>. Pur condividendo con lui l'idea che i romanzi non possano avere influenza sopra i costumi, lo rimprovera perchè: “Non s'avvede che accanto ai vizi vi sono virtù e che il mondo è una strana mescolanza di buono e di cattivo, egli non dipinge con amore che la corruzione o la sventura”<sup>140</sup>. Anche un altro autore, Dario Carraroli, nel 1876 fa di Verga l'unico vero epigono del realismo nel romanzo italiano<sup>141</sup>.

Verga è normalmente ritenuto un autore che ad un certo punto della sua carriera, dopo aver raggiunta una qualche notorietà, compie una sorta di conversione al verismo, prima con una novella intitolata *Nedda* e in seguito scrivendo un romanzo – capolavoro sulla difficile vita di una famiglia di pescatori siciliani. In realtà, per i suoi contemporanei, l'autore siciliano era un autore verista ben prima di cominciare ad occuparsi di classi disagiate, e se c'è una discontinuità tra le storie mondane ambientata tra i nobili milanesi e le vicende marinare dei Malavoglia, allo stesso modo esiste una continuità almeno negli intenti, quella di essere un osservatore imparziale delle tare dell'umanità, un produttore di “documenti umani” - lui stesso lo sottolinea in più occasioni<sup>142</sup>. In seguito alla pubblicazione dei *Malavoglia*, Verga sarà indicato come uno dei migliori romanzieri italiani ma non sarà più al centro delle polemiche che avevano caratterizzato la sua produzione giovanile.

Verga rivendica di essere autore di una tipologia di romanzi “smascheratori” del vizio, come si può intuire dall'introduzione di uno di questi<sup>143</sup>, ma il primo vero tentativo di fare un romanzo secondo il metodo verista è *Giacinta* di Capuana, pubblicato nel 1879. Capuana scrive una storia non troppo

---

<sup>139</sup> P. Molmenti, *Impressioni letterarie*, 1873, op. cit., p. 144.

<sup>140</sup> Ivi, p. 142.

<sup>141</sup> D. Carraroli, *Considerazioni sul romanzo in Italia*, op. cit., p. 28.

<sup>142</sup> “Ho sempre cercato di esser vero, senza essere né realista, né idealista, né romantico, né altro, e se ho sbagliato, e non sono riuscito, mio danno, ma ne ho sempre avuto l'intenzione, nell'*Eva*, nell'*Eros*, in *Tigre reale*”, Giovanni Verga citato da A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della Nazione*, op. cit. p. 76.

<sup>143</sup> Nell'introduzione di *Eva*, si legge: “Eccovi una narrazione - sogno o storia poco importa - ma vera, com'è stata e come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie. Voi ci troverete qualcosa di voi, che vi appartiene, che è frutto delle vostre passioni, e se sentite di dover chiudere il libro allorché si avvicina vostra figlia - voi che non osate scoprirvi il seno dinanzi a lei se non alla presenza di duemila spettatori e alla luce del gas, o voi che, pur lacerando i guanti nell'applaudire le ballerine, avete il buon senso di supporre che ella non scorga scintillare l'ardore dei vostri desideri nelle lenti del vostro occhiale - tanto meglio per voi, che rispettate ancora qualche cosa.

Però non maledite l'arte che è la manifestazione dei vostri gusti. I greci innamorati ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il "cancan" litografato sugli scatolini dei fiammiferi. Non discutiamo nemmeno sulle proporzioni; l'arte allora era una civiltà, oggi è un lusso: anzi, un lusso da scioperati. La civiltà è il benessere; ed in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale. In tutta la serietà di cui siamo invasi, e nell'antipatia per tutto ciò che non è positivo - mettiamo pure l'arte scioperata - non c'è infine che la tavola e la donna. Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita.

Non accusate l'arte, che ha il solo torto di avere più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicare la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, - voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa, - voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia”.

diversa da quelle che normalmente i lettori trovavano nelle librerie del tempo (l'adulterio è centrale) ma cerca di utilizzare i concetti di ereditarietà e ambiente che sono parte preponderante dello schema naturalistico elaborato da Zola, a cui il libro è dedicato.

Anche se non si può affermarlo con certezza, si potrebbe dire che questo romanzo, come altri, sono collocabili all'interno di una “ondata” narrativa che segue l'eclatante successo dell'*Assommoir*. Infatti, se nel complesso degli anni settanta i romanzi pubblicati ogni anno in Italia sono di media una sessantina (nel 1877, per esempio, si contano 62 romanzi), nel 1879 si tocca un picco di cento. Che sia una crescita “modaiola” lo si può ipotizzare dal fatto che, se dal 1877 al 1879 c'è una crescita, già nel 1880 si torna ai valori medi e bisognerà aspettare l'86 perché si possa superare nuovamente il centinaio. In ogni caso tra i 100 romanzi del 1879 c'è per l'appunto, *Giacinta* di Capuana: le intenzioni dell'autore sono rese molte chiare dalla dedica che si trova all'inizio del volume e che è indirizzata all'autore dell' *Assommoir*.

Abbiamo già visto che il discorso estetizzante sul romanzo prende il via spesso da questo racconto di Capuana, che a differenza dei *Malavoglia* di Verga non ha lo stesso peso dal punto di vista della storia letteraria. Capuana è generalmente ritenuto il “teorico del verismo”, anche se dai suoi iniziali ardori zoliani si sposterà nel corso degli anni verso una posizione più neutra, fino a rinnegare di essere stato apostolo del naturalismo in Italia. In realtà sin dall'inizio il suo sarà un programma ideologicamente e politicamente asettico, in cui tutti gli elementi dottrinari e filosofici dell'opera di Zola vengono smussati, per dare vita ad una teoria che privilegia l'elaborazione formale e fa del realismo un problema essenzialmente di forma. In questo frangente però non è interessante rilevare le differenze tra naturalismo francese e verismo italiano, ma piuttosto vedere come all'interno del clima infuocato che il dibattito sull' *Assommoir* e sugli elzeviri aveva fomentato venisse accolta la prima applicazione militante della teoria naturalista nel romanzo italiano.

La storia di Giacinta illustra un caso di psicopatologia femminile. In seguito ad una violenza sessuale da parte di un garzone che lavora per la sua famiglia e a cui lei era affettivamente legata, Giacinta è ossessionata dall'idea che il disonore subito possa esserle rinfacciato: decide quindi spontaneamente di non sposare l'uomo che ama, di cui però si farà amante, preferendo le nozze con un nobile malato. Senza nascondere l'adulterio, Giacinta “sperimenta” tutti i gradi della degradazione, fino alla morte della figlia nata dalla relazione extraconiugale e al suicidio.

L'accoglienza che il romanzo riceve non si allontana eccessivamente da quello che ci si potrebbe aspettare, e che anche l'amico di Capuana, Verga, aveva predetto. La “Nuova Antologia”, il “Fanfulla della domenica” e l' “Illustrazione Italiana” ne discutono nelle settimane successive alla pubblicazione.

Il settimanale letterario di Martini, fresco di fondazione, dedica al romanzo di Capuana un articolo singolo opera di Giorgio Arcoleo, allievo di De Sanctis. È sicuramente il critico più cauto, che si domanda sinceramente se l'opera dell'autore siciliano sia artisticamente riuscita, nel tentativo di

dare all'Italia un vero romanzo, che ancora non c'era. Secondo Arcoleo il problema “realismo – immoralità” che aveva sin da subito appassionato la critica diventa “un affare di mamme e di pedanti” davanti al tentativo, allo “sforzo di un ingegno eletto, vivacissimo, colto”<sup>144</sup>. Allo stesso tempo considera però un errore la dedica ad Emile Zola.

Anche nella “Nuova Antologia” *Giacinta* gode di un trattamento speciale e viene recensito fuori dal consueto anonimo *Bollettino bibliografico*: a occuparsi del romanzo di Capuana è Enrico Panzacchi. Ci sono due considerazioni che collegano la recensione della “Nuova Antologia” con quella del “Fanfulla della domenica”: sia Arcoleo che Panzacchi rimproverano a Capuana di aver seguito troppo le sue impostazioni critiche, soffocando la spontaneità della narrazione nel tentativo di trovare un metodo. In secondo luogo, la metafora che entrambi gli autori scelgono per rendere l'effetto del libro a che fare con l'odorato: per Panzacchi l' “elemento erotico” farebbe l'effetto somigliante ad un aroma acuto e capitoso sparso dentro una stanza ove sieno dei fiori di profumo dolce e sano”<sup>145</sup>, per Arcoleo il romanzo è un “ambiente saturo di miasmi, che avvelenano lo spirito a chi sta dentro, e disgustano i sensi di chi assiste a quella vita patologica di persone”.

Enrico Panzacchi è comunque molto più orientato verso una critica che esuli dai presupposti estetici: dopo aver domandato all'autore “in quale buia e malata cavità del suo spirito abbia tratta la infelice ispirazione di questa storia di donna”, gli contesta l'idea di averla tratta dal vero, perchè in quel caso che “egli doveva delle due una: o lasciar in pace la sua *Giacinta* e quell'altro mostro (...) che è la signora Teresa Marulli sua madre; oppure se voleva trarre dall'ombra al sole tutte queste miserie, egli in pari tempo assumeva l'obbligo di farne un'opera d'arte che, in certo modo, ci ripagasse della bruttezza del soggetto, gettando nell'animo dei lettori sentimenti delicati profondi”. E specifica: “egli, pur troppo, ha scritto un libro che può senza calunnia dirsi immorale appunto perchè ha fatto una mediocre opera d'arte”. Gli rimprovera ulteriormente: “egli non ha saputo schermirsi dal fascino di questa nota afrodisiaca che ora va più e più sempre montando di tono nei romanzi nostri con grandissimo detrimento dell'arte”. Il nesso logico non è chiaro: Panzacchi non riesce a spiegare cosa sia l'arte che deve risollevar la morale del libro, o in cosa consista l'immoralità, che risiede nella “troppo larga dose” di “elemento erotico” che rovina l'effetto artistico del libro. In ogni caso, arte e morale sembrano essere direttamente connesse.

È però l' “Illustrazione Italiana”, nella persona di Treves a non usare mezzi termini e a definire il romanzo di Capuana “un libro immondo”<sup>146</sup>. Già in conseguenza del volume pubblicato precedentemente, l'autore siciliano era stato accusato di essere parte della “scuola sensualista”

Che peccato! Anche il signor Capuana, ch'è un artista cesellatore, un critico di gusto, un narratore piacevolissimo, s'è dato ad bestias! I *Profili di donne*, ci avevano già introdotto in piena galanteria, ma la decenza e il buon gusto erano ancora rispettati. Qui sono rotte tutte le dighe e l'autore s'è preso il gusto di fare il sotto-stecchetti, il vice-Tronconi, il quarto di Zola. In una pagina dedica il suo libro appunto a Zola e in

<sup>144</sup> FD, 14 settembre 1879, n. 8, *Giacinta*.

<sup>145</sup> NA, 1879, v. 16, p. 378, *Notizie letterarie*.

<sup>146</sup> IL, 29 giugno 1879, n. 26, *Note letterarie*.

un'altra avverte che il suo libro non è immorale. Cospettone! Ma allora cosa sono i libri immorali?

Treves si prende la briga di distanziare il maestro dall'allievo, ovvero Zola, che aveva lodato apertamente, da Capuana, cercando di collocare quest'ultimo in una sfera produttiva inferiore ovvero studiata per le grandi masse. Le ragioni sono le seguenti:

Non si può dire che il signor Capuana sia della scuola di Zola; è piuttosto del Montepin con qualche scollacciatura in più. Giacchè nei personaggi dello Zola, la ripugnanza è vinta dal sentimento della realtà. La sua Gervasia è condotta passo passo al precipizio; ad ogni suo movimento si vede che è vero, che è naturale, che non poteva succedere altrimenti. Ma cotesta Giacinta non è che un mostricino, che fa tutto il contrario di quel che dovrebbe (...). Nella Gervasia di Zola, come nella Germinia Lacerteux di Goncourt, c'è una ragione; ma qui non si sa perchè, è un capriccio. In tutto il racconto se anche la morale e la decenza sono cose da ridere, c'è un'altra pecca: si è affatto fuori dal reale; l'autore che ha preso per soggetto del suo romanzo la fantasia di un cervello malto e vizioso, non può vantarsi d'essere realista. La moralità di certi lavori immorali si pretende trovarla nella pittura di una piaga sociale o di un difetto delle leggi: il romanziere ne trae alle volte delle conseguenze esagerate, ributtatni, e può avere la coscienza il signor Capuana, che c presenta una seire di quadri osceni, una galleria di figure odiose, senza avere scopo di sorta, senza dipingere il vero né il mondo reale?

Bisogna aggiungere che lo Zola desta qualche pietà pei suoi personaggi, e qua e là nell'ombra fosca del suo mondo abietto porta qualche raggio di luce. Nello stesso Assommoir il fabbro e la bambina sono due creazioni gentili, che imprimo nella mente del lettore non meno che i tipi atroci. E per questo l'autore sa destare un senso di compassione. *Cava Canem!* Ossia guardati dagli scimiotti. Ne ho già visto degli imitatori, così goffi da credere che il successo favoloso ed universale dell'Assommoir fosse dovuto al genere; senza accorgersi che non è il genere che piace; bensì il Zola che vi eccelle. Li ho visti, secondo il solito, copiare da lui tutto ciò che è brutto e ributtante; ma non credevo che uno spirito colto e veramente letterario come il Capuana entrasse nel branco. I suoi personaggi sono tutti, tutti antipatici. (...).

Ma non ci sono solo critiche: Treves ammette che “Per ultima disgrazia il libro è scritto bene, salvo alcuni francesismi (...); la narrazione è vivace, alcune scene sono dipinte da maestro, e vi sono descrizioni squisite” ma crede comunque di dover “avvisare la gente onesta e pulita che non è roba da portare a casa”. L'ultima sentenza è un consiglio all'autore che “può aspirare ad altri applausi che non sian quelli di lettori e di critici plebei”

Le argomentazioni di Treves sono tipiche dell'opposizione alla corrente realista: si usano inizialmente ragioni “letterarie”, in questo caso la poca verosimiglianza e la mancanza di logica dei protagonisti del romanzo italiano, per ricadere poi in una critica che non ha altro scopo che il rilievo dell'inaccettabilità morale della condotta dei personaggi. Zola viene accettato sulla base del suo straordinario talento, come era accaduto talvolta per Stecchetti, ma come nel caso della poesia, quello che si dice di temere è la conseguenza imitativa. La strada intrapresa da Capuana è sbagliata, anche se i risultati ottenuti da chi l'ha inaugurato sono ottimi. In ogni caso la critica è di una tale durezza che Capuana se ne risentirà molto, tanto da scrivere all'amico Verga che se Treves si fosse rifiutato di pubblicare la lettera che aveva scritto in difesa del libro era “deciso a schiaffeggiarlo in pubblico in qualunque luogo lo troverò”<sup>147</sup>.

Se vogliamo fare alcuni confronti con il primo romanzo che aveva causato uno scandalo simile, ovvero *Passione Maledetta*, si può partire dal fatto che quello che li accomuna principalmente è

<sup>147</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, op. cit., Lettera di Capuana a Verga del 19 giugno 1879, p. 87.

l'attenzione che i due autori pongono sulla possibilità che una donna faccia delle scelte “libertarie” rispetto alla sua vita sessuale e a quello che ci si aspetta da una moglie. Le due protagoniste, Adriana e Giacinta, sono figlie di madri degeneri seppur diverse, adultera quella della prima, carente d'affetto quella della seconda. Non è banale ricordare che ovviamente nessuno dei due romanzi ha le aspre e dirette descrizioni che Zola aveva inserito in *Nanà*, storia di una prostituta di “lusso”, romanzo uscito nel 1879. allo stesso tempo è chiaro che sia per *Giacinta* che per la precedente *Passione maledetta* la carica polemica è incentrata sulle questioni sessuali, e non c'è nessun tipo di riferimento all'altra sponda della polemica che invece fa capo a quella che viene definita questione sociale.

Giacinta verrà ripubblicato nel 1886, completamente rimaneggiato. Il “Fanfulla della domenica” e la “Gazzetta Letteraria” ne fanno una seconda segnalazione, in cui i particolari che tanto aveva irritato Treves diventano decisamente secondari, anche se resta una forma di diffidenza per la tematica generale. Nell'articolo del “Fanfulla”, pubblicato in prima pagina, si legge che “quel che potè parerci un prolungato scandalo pornografico, si converte ai nostri occhi in una dolorosa tragedia della vita contemporanea. Invece che da morbida curiosità sensuale, o da inconsulta indignazione di moraliste offeso, ci sentiamo compresi da profonda pietà e e costretti a *pensare* ai quesiti più vitali, alle piaghe più incancrenite e trascurate di questa nostra società che ha abdicato la volontà, e si rotola, gemendo nella materia”<sup>148</sup>. Nei sette anni che passano dalla prima alla seconda versione dello scandaloso romanzo di Capuana, in Italia vengono pubblicati più di 600 romanzi e, tra questi quello che sembra dare al “verismo” la sua consacrazione definitiva, ovvero *Malavoglia* di Verga del 1881, dove tutte le possibili intenzioni progressiste che potevano vedersi in una descrizione cruda delle condizioni di vita di una povera famiglia di pescatori, vengono già stemperate nell'introduzione dell'autore<sup>149</sup>. Zola nel frattempo in Francia ha pubblicato *Nanà*, *Pot – bouille*, *Au bonheur des femmes*, *La joie de vivre* e *Germinal*: si tratta ogni volta di un piccolo trauma nelle coscienze collettive ma l'appartenenza di Zola al territorio dell'arte è fuori discussione.

---

<sup>148</sup> FD, 7 febbraio 1886, n. 6, *La nuova “Giacinta”*.

<sup>149</sup> Introduzione ai *Malavoglia*: “Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola, vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio. Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali”. Come scrive Asor Rosa, “il rifiuto del giudizio diretto sulla materia rappresentata e il criterio stilistico – strutturale dell'impersonalità sono da verga applicati con stupenda facilità, proprio perché egli non ha un punto di vista ideologico da difendere”. e a questo punto è naturale “giudicare erroneo anzi folle e disperato, ogni tentativo di sottrarsi con la violenza, l'organizzazione, la propaganda politica ad una condizione d'inferiorità e di dolore che il destino ci ha assegnato” (A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, 1988, Torino, Einaudi, p. 55). In un'opera più recente lo stesso autore riformula il concetto dicendo la vita del contadino meridionale sulla quale si concentra Verga “sembra contenere in sé elementi strutturali di negazione del processo storico, che rendono difficile rinchiudere le rappresentazioni in schemi scientifici di tipo positivistic, i quali sottointendono sempre in ultima analisi, l'esistenza di un ritmo evolutivo sostanzialmente razionale” (A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della nazione*, op. cit., p. 77).

Contemporaneamente, se non completamente sdoganato, il romanzo verista è ormai entrato a far parte degli orizzonti della narrativa italiana. Le polemiche sulla rappresentabilità di alcuni eventi nell'espressione letteraria, sia poetica che narrativa, restano però in auge, perchè non del tutto coincidenti con la questione del realismo in arte.

## 2.5. Il diritto di D'Annunzio

Nel luglio 1883, con data 1884, esce *Intermezzo di Rime*, raccolta poetica di Gabriele D'Annunzio, la cui poesia più nota è il madrigale *Peccato di maggio*. D'Annunzio era ancora un giovane poeta, che aveva colpito la critica con la sua prima raccolta *Primo vere*, del 1879: aveva anche pubblicato una serie di racconti di ambientazione abruzzese, che rientravano nella tipologia bozzettista e regionalista molto in voga tra anni settanta e ottanta. Nel 1880 aveva esordito nel “Fanfulla della domenica” con un racconto. Nel 1882 l’ “Illustrazione italiana” riconosce il suo talento: “è un artista. Non è affatto originale, imita anche lui, ma è certo che si lascia dietro una lunga tratta di verseggiatori noiosi e d'imitatori servili”<sup>150</sup>. La particolarità dello scrittore abruzzese, che entra a far parte del cenacolo dell'editore Sommaruga a Roma<sup>151</sup>, è così descritta nella “Gazzetta letteraria” quando, qualche anno dopo, esce il suo primo, formidabile romanzo, *Il piacere*:

A pochi scrittori la fortuna sorrise benigna fin dal principio come a Gabriele D'Annunzio. Non ancora ventenne, un suo volume di poesie ed un volume di bozzetti sollevarono a romore il campo letterario e fecero inneggiare la critica a coro come se fosse apparso il novello messia. Una turba di poetini e di bozzettisti prese a seguire le orme del giovane abruzzese, imitandolo, copiandolo, snaturandolo nella forma, nello stile, nei procedimenti tecnici, e per due o tre anni i cieli ed i mari d'opale, di turchese, di berillo e le giovenche amoroze dai forti fianchi e dai seni robusti profilantisi nere sul fondo d'oro e di verse mare spadroneggiavano nelle colonne dei giornali letterari e nelle bacheche dei librai<sup>152</sup>.

L'opera di D'Annunzio, sia poeta che romanziere, resterà sempre estremamente controversa, agli occhi dei suoi contemporanei. Nel 1891 Treves si rifiuterà di stampare il romanzo *L'innocente*, perchè lo ritiene immorale. In seguito rifiuterà anche Zanichelli, e il romanzo viene pubblicato in Campania, da Grazini, grazie all'intermediazione di Scarfoglio e della Serao. In questo paragrafo non si intende comunque esplorare l'orizzonte immaginativo di D'Annunzio, che certo dà un grande contributo all'allargamento delle tematiche affrontabili in un romanzo, ma si analizzerà una polemica, quella che si scatena intorno alla sua raccolta di poesie *Intermezzo di Rime*, che pur esulando in buona parte dalla problematica del verismo, affronta la questione della moralità in arte e della libertà di questa rispetto all'etica corrente. Si cercheranno di estrapolare la diverse tematiche che i critici più noti e le riviste più in voga utilizzano, per giustificare la loro posizione sostanzialmente contraria alla visione libertaria dell'arte che D'Annunzio esplicita nella sua

<sup>150</sup> IL, 25 giugno 1882, n. 26, *Un nuovo lirico*.

<sup>151</sup> Una ricostruzione della parabola sommarughiana è data da G. Squarciapino, *Roma bizantina: società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, op. cit.

<sup>152</sup> GL, 25 maggio 1889, n. 21, *Il piacere*.

opera<sup>153</sup>.

L'oggetto del contendere è *Peccato di maggio*, in cui D'Annunzio mette in versi l'inizio del suo amore con la futura moglie Maria, aristocratica romana sposata con un matrimonio riparatore proprio nel 1883. La poesia viene prima pubblicata nella "Cronaca Bizantina" di Angelo Sommaruga e poi in volume, sempre dello stesso editore. La polemica che ne nasce viene sin da subito interpretata come un dialogo tra i più importanti critici, molti dei quali abbiamo già nominato: Giuseppe Chiarini, che per primo accusa D'Annunzio di "oltraggio al pudore e incitamento alla corruzione" nella prefazione alla traduzione delle poesie di Enrico Heine, Luigi Lodi, Enrico Panzacchi ed Enrico Nencioni che si scambieranno una serie di risposte tra il "Fanfulla della domenica" e la "Domenica letteraria". L'importanza di questi interventi è molto ben segnalata dal fatto che non solo diventano essi stessi argomento di primo piano per le altre riviste (in breve non ci si occupa più di D'Annunzio ma delle polemiche su D'Annunzio<sup>154</sup>), ma anche dall'immediata pubblicazione di una raccolta, curata da Sommaruga e ristampata poi nel 1916<sup>155</sup>. Si tratta forse del primo *istant book*, italiano che alimenta la polemica e sorregge la réclame di un libro che era già un successo<sup>156</sup>.

Il primo attacco è di Chiarini, che nella prefazione delle poesie di Heine, si dissocia senza nominarlo, dalla poesia pornografica di Gabriele D'Annunzio. *Intermezzo di rime* è per Chiarini è un vero scandalo che richiede "non la critica, ma la questura":

Il signore N. N. è padrone di andare in una sera di maggio a passeggiare pel bosco con una squaldrinella qualunque (è una cosa che a tutti i ragazzi vizianti può una o più volte, specialmente nel maggio, accadere); è padrone, mentre passeggia con la sua squaldrina, di fiutare voluttuosamente l'odore esalante dal corpo di lei (fiutano i cani : perchè non dovrà fiutare un poeta giovinetto ?); è padrone, dopo di aver fiutato, di fare con la sua squaldrina tutto quel che gli pare e piace, cioè tutto quello che i ragazzi vizianti fanno con le loro squaldrine : ma quando il signor N N. s'immagina che i grandi alberi la luna e il cielo sieno complici delle sue porcherie, quando in mezzo a quelle porcherie gitta il casto nome di Virgilio, invocandolo propizio al suo canto di lupanare, egli commette una di quelle profanazioni dell'arte che non hanno nome, e per le quali non c'è castigo bastante<sup>157</sup>.

Dopo aver compatiti di genitori di N.N., Chiarini fa un distinguo tra Orazio, Ariosto, Byron ed

---

<sup>153</sup> Una ricostruzione di questa polemica si trova nel saggio di G. Turchetta, *D'Annunzio, l'invereccondia e il mercato letterario* in *Scrittore e lettore nella società di massa*, op. cit., pp. 181 – 200.

<sup>154</sup> Nell' "Illustrazione Italiana", che aveva giudicato D'Annunzio in rapporto all'*Intermezzo* "un giovinetto vizianto" che "si atteggia a poeta vizioso" (IL, 22 luglio 1883, n. 29, *Scorse letterarie*), si legge a proposito della polemica: "Abbiamo visto ardere in questi giorni, nei giornali letterari, una polemica sulla moralità dell'arte, a proposito dell'*Intermezzo di rime* di Gabriele D'Annunzio. Mentre scriviamo, ne volano per l'aria le ultime faville. Ma c'era forse bisogno di ripetere le vecchie argomentazioni sentite già a proposito di *Mademoiselle Maupin* del Gautier, della *Madame Bovary* del Flaubert, e d'altri libri appartenenti, più o meno, alla scuola del nudo? Noi fummo i primi a destare le lascive senili dell'*Intermezzo di rime*, mediocri rime, in complesso, le quali non meritavano tanto scalpore. Ma la critica, questa decima sua, è boccheggianti? Non trova altri argomenti?" (IL, 9 settembre 1883, n. 36, *Scorse letterarie*). Un altro articolo sulla diatriba dell'estate 1883 si trova nella "Gazzetta Letteraria", firmato P. Vernea, che, dopo aver passato in rassegna le varie posizioni de critici, conclude che l'*Intermezzo di rime* è un lavoro non immorale ma fundamentalmente mediocre (GL, 1 settembre 1883, n. 35, *Polemica pornografica*).

<sup>155</sup> G. Chiarini, L. Lodi, E. Nencioni, E. Panzacchi, *Alla ricerca della verecondia*, op. cit. Si contano diverse ristampe. Quella che si è consultata viene indicata come appartenente al 6° migliaio. Altre due edizioni, con apparato critico, sono edite nel 1916 e nel 1927.

<sup>156</sup> G. Turchetta, *D'Annunzio, l'invereccondia e il mercato letterario*, op. cit., p. 189.

<sup>157</sup> Ivi, pp. 11-12.



Heine, che pur avendo trattato talvolta trattato gli stessi argomenti, e N.N., perchè a suo parere i primi non hanno niente a che fare con la poesia pornografica: “noi possiamo leggerli ancora e lasciarli leggere ai nostri figliuoli, ai quali non daremo certo a leggere le poesie del signore N.N.” e conclude: “Ho sentito il bisogno di protestare, perchè lo spettacolo di questa gioventù che fa dell'ingegno strumento a corrompere se stessa, e della sua corruzione si compiace, e si gloria, mi fa paura per l'avvenire della patria”<sup>158</sup>.

Dopo la prefazione di Chiarini, nel “Fanfulla della domenica” e nella “Domenica letteraria”, a partire dal 5 agosto 1883, escono tutta una serie di interventi, talvolta sovrapponendosi. La diatriba prende il via da una domanda di Luigi Lodi, che rivolgendosi a Chiarini chiede, nella “Domenica Letteraria” come si possa definire una “poesia porca” e un “poeta porco”. Luigi Lodi è un convinto difensore di D'Annunzio e della sua libertà di poetare sul suo peccato di maggio, in quanto vero artista, come vero artista è il Giambologna che ha scolpito il Nettuno che si trova a Bologna, nella piazza del Municipio, e davanti al quale “passeggiano le fanciulle (...) assettatuze e sentimentali con le madri loro, allora allora confessatesi e comunicatesi, guardavano con senso assai meno estetico del nostro, ma con serenità perfetta di impudicizia a quella pubblicata magnificenza di uomo”<sup>159</sup>.

Panzacchi poi il 5 agosto nel 1883 pubblica nel “Fanfulla della domenica” un commento, intitolato *Nudità*, che vuole essere nei limiti del letterario e infatti l'autore cerca di rappresentarsi come un fautore dall'autonomia dell'arte e scrive: “in arte io voglio essere fatalista; accettare i fatti come inevitabili, solo riservandomi la facoltà d'osservarli e di farci sopra qualche considerazione”. Il rimprovero che Panzacchi si riserva di fare ai poeti della scuola del “tordre” è la monotonia, dovuta alla prevalenza dell'elemento erotico nelle loro opere.

La sensazione erotica ha questo anche di particolare, che è di sua natura soverchiatrice; quand'essa signoreggia, tutte l'altre sensazioni a petto suo rimangono fiacche, torpide, inavvertite, e cedono il campo. Ora trasportate questa sensazione nel dominio della poesia non di passaggio, e quasi di soppiatto, ma con propositi e forma di lirica vera : quale altro sentimento e ispirazione nel poeta, quale altra predilezione nel lettore credete voi che possa resistere, anche per poco ? Sarà come sprigionare della essenza di zibetto in una camera ove prima dei fiori di mughetto e dei garofani facevano sentire la loro fragranza delicata<sup>160</sup>.

Lodi dal canto suo risponde a Panzacchi, invocando la modernità come spiegazione delle nuove necessità espresse dalla poesia che Panzacchi chiama erotica.

In iscultura, dalle femmine idealmente greche siamo venuti già alle petroliere, alle Messaline, alle Licishe ; nel romanzo e nella novella, dagli ardimenti rivoluzionari del Gautier e del Murger siamo giunti alla tranquilla impunità, che tutto osa, dello Zola; nel teatro, dalla Signora dalle Camelie, che era 20 anni fa l'ultimo segno della immoralità drammatica, siamo progrediti fino al Divorziamo, Mondo della Gioia. E dunque una espansione universale del desiderio, è un inno alla bellezza umana che si leva da ogni parte, è un libero denudamento della carne, serena sotto il sole, in faccia alla gente che passa<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 19.

<sup>159</sup> Ivi, p. 28.

<sup>160</sup> Ivi, p. 46.

<sup>161</sup> Ivi, p. 58.

Nel frattempo le riviste e i critici, più o meno improvvisati, avevano continuato a discutere di verismo e realismo, concentrandosi specialmente sul problema del rapporto tra arte e morale.

Lodi si discolpa specificando che non si tratta di difendere: “la libidine, giacchè la libidine è una malattia del cervello, è un vizio dell'organismo, e tutto ciò che non è sano e sereno, in arte non è bello”. Però:

Ora, io torno a ripetere, se il pittore, lo scultore, il novelliere, il commediografo possono liberamente descrivere questo nuovo carattere dell'età nostra, perchè non deve poterlo il poeta ? Forse per salvare la castità delle signorine che sono in collegio o delle ragazze che vanno al magazzino? Lasciate fare : queste giocondità sapienti non leggono i sonetti, l'alcaiche e gli alessandrini della lirica novissima : si annoierebbero troppo ! E per concludere : Che cosa vuole il Panzacchi ? Che non si dica in versi barba alla barba, che la lirica faccia come la presidentessa d'un Comitato di beneficenza e copra di veli candidissimi Amore, che gira tranquillamente nudo per tutte le piazze e le vie dell'arte ? Questo sarei curioso di sapere<sup>162</sup>.

Lodi verrà interpellato in agosto sulla “Domenica letteraria” da Giuseppe Chiarini che intende specificare quali erano le sue intenzioni nel criticare D'Annunzio. Il nuovo intervento di Chiarini si barcamena tra le contraddizioni profonde che la sua posizione non può fare a meno di suscitare. Infatti Chiarini si trova costretto a difendere il poeta latino Giovenale, che come D'Annunzio parla del petto “ignudo di una donna”, ma che a differenza del poeta abruzzese è moralissimo, e per chiudere rapidamente il discorso scrive rivolgendosi direttamente a Lodi “Da qualunque parte si metta, non le farò il torto di spiegarle la differenza che passa fra il fatto del poeta latino e quello dell'italiano”. Chiarini specifica che non vuole giudicare D'Annunzio dal punto di vista letterario (anche se per buona parte dell'articolo lo paragona – scusandosene - a Virgilio e a De Musset), perchè qualora pure il *Peccato di maggio* e *La Venere d'Acqua Dolce* fosse due capolavori resterebbero “due azioni disoneste”. Chiarini si vuole scevro da ogni *pruderie*, e capace di apprezzare un capolavoro artistico in quanto tale, ma “le leggi e le usanze della nostra civiltà non vogliono, per molte buone ragioni, che sieno esposte nè fatte, vuoi realmente, vuoi per rappresentazione artistica, sotto gli occhi del pubblico”. Se è vero che in un certo senso l'arte nobilita alcuni argomenti, è vero anche che tali altri non possono essere nobilitati. La preoccupazione principale per le conseguenze dell'eccessiva libertà che si concede D'Annunzio, è rivolta alla patria e infatti domanda provocatoriamente a Lodi: “Mi risponda schietto e franco, dimenticando, se è possibile, la cattiva causa e il cattivo poeta che ha preso a difendere; mi risponda come farebbe a caso vergine, dopo avere interrogato soltanto la sua educazione e i suoi sentimenti di cittadino onesto, che desidera alla patria una generazione di uomini sani e forti di corpo e di mente, non isfiaccolati e stupiditi alla venere terrena e solitaria”<sup>163</sup>.

Qualche riga più avanti, mettendo in campo una giustificazione scientifica, aggiunge: “Io inchino molto a credere che questa brutta fioritura di poesia sensualistica sia indizio, non solo di decadenza

<sup>162</sup> Ivi. p. 60.

<sup>163</sup> Ivi. p. 70.

morale e letteraria come fu sempre, ma fisica. Un medico e scienziato amico mio mi faceva osservare che uno dei segni più certi e costanti di rammollimento cerebrale negli infelici che ne sono minacciati è il mostrare le parti pudende”<sup>164</sup>. La conclusione è amara: L'arte e la poesia furono sempre uno dei più costanti affetti, una delle più care consolazioni della mia vita; ma se dovessero condurmi ad amare, o anche solamente a scusare e tollerare la disonestà, preferirei diventare analfabeta.

Che il dibattito sia ormai infuocato non è dimostrato solo dal titolo dell'intervento seguente, *Questioni ardenti*, ma anche dal fatto che venga pubblicato nel “Fanfulla della domenica” lo stesso giorno di quello di Chiarini, il 19 agosto. Nencioni, che ne è l'autore, ammette che D'Annunzio, pur avendo esagerato, è il primo tra i giovani poeti d'Italia. Dopo aver riassunto lo scontro Lodi – Chiarini, si schiera a favore di quest'ultimo, dichiarando apertamente che “Gli è che nell'uomo è innato ed irradicabile un sentimento morale ed estetico che impone certi inviolabili limiti all'Arte”, e che, a differenza di Lodi, non vede il trionfo del nudo, anzi è pronto a giurare che *Nanà* di Zola, di cui si ricordano le leggendarie cento edizioni, non avrebbe più lo stesso successo: “A due o tre potenti romanzi di Emilio Zola, la cui voga è tutt'altro che in aumento, si posson opporre gli immortali romanzi naturalisti di George Eliot, la cui fama e la cui influenza crescono ogni giorno in Europa, romanzi perfetti, specchio sincero della vita, e immacolati d'ogni pornografia”.

Come Chiarini, anche Nencioni si dichiara sostanzialmente liberale, in arte, e addirittura a favore del realismo, ma un certo tipo di realismo, che comprenda tutto, anche la parte ideale della vita<sup>165</sup>. Alla fine dell'intervento compare questa parola, “ideale”, elemento che si contrappone al reale, e che Nencioni consiglia ai giovani di cercare in un canto d'Omero o in una statua di Fidia.

Per quanto riguarda le ragioni che rendono pericolosa la “pornocrazia” di cui si fa fautore il primo poeta giovane d'Italia, Nencioni è meno esplicito di Chiarini, e si rifà ad un discorso generale sul rispetto della donna, per la quale il pudore è come l'onore per l'uomo. Offendere la donna nella poesia ha un riscontro pratico: “La donna è una religione, contro la quale nessun sacrilegio rimane impunito. Infatti là dove sparisce la donna e sottomentra la femmina, la famiglia più non sussiste. E tale è la grandezza dei suoi destini, che più ella è tenuta e rimane in alto come poesia e come religione, più ella riesce operosa ed efficace nella vita pratica e giornaliera”<sup>166</sup>.

L'ultimo intervento pubblicato nella raccolta è di Luigi Lodi. Come prima cosa l'autore dell'articolo intitolato *Nudità e verecondia*, mette in luce le contraddizioni dei suoi interlocutori, che non solo non si accordano sulla nascita e sulla storia del tipo di poesia che vituperano, ma allo stesso tempo

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 81.

<sup>165</sup> Nencioni, chiamando a testimoni gli amici della sua giovinezza scrive: “Io sono anzi per la libera rappresentazione della realtà della Vita: per il realismo; ma quale lo intendono Goethe e Wordsworth, Burns e Heine, Dickens e Thackeray, Browning ed Eliot; vale a dire per un'arte che studi e traduca tutte le realtà della vita e non una scena sola, non la farsa sola, o l'orgia sola e il delirio, il cariato e il mostruoso, ma anche il bello, il nobile, il patetico e il tragico del gran dramma umano: in una parola, per l'eterno realismo del vecchio Shakspeare che mi dipinge Ofelia e i becchini, la comare e Giulietta, Falstaff e il re Lear. Anche l'amore puro e il sacrificio e il dovere sono realtà della vita. Perchè sopprimerle sistematicamente, per non dipingerci che la guenille humaifié, per non descriverci altro che animaleschi connubi, e il delirio dei sensi sovraccitati?” (Ivi, p. 102).

<sup>166</sup> Ivi, p. 104.

non riescono a darne un'idea precisa, come non hanno un'idea precisa sui danni che possa fare alla società: “Uno alla nostra curiosità risponde che essa è soltanto un malanno per l'estetica; un secondo, invece, che è unicamente un pericolo alla gagliardia della gioventù maschia; un terzo, che è singolarmente ed essenzialmente un oltraggio alla religione della donna”. Lodi considera D'Annunzio un cantore della vita così come si vive, assecondando una visione “salutista” dell'elemento sessuale, e augura all'uomo di liberarsi dalle “falsità che l'educazione cattolica gli ha depositato nel sangue”. In generale ammette comunque che il senso d'indignazione morale si era molto abbassato, dai tempi di Olindo Guerrini e Luigi Capuana, dello scandalo di *Postuma* e di *Giacinta*.

Chiarini, Nencioni e Lodi sono tre critici che si potrebbero definire specializzati e che attestano, con la loro stessa condizione, l'autonomia raggiunta dal sistema letterario: hanno infatti interesse a difendere questa autonomia, ma allo stesso tempo devono riuscire a integrare la necessità che l'arte sia morale e quindi legata a delle convenzioni che sono ingenerate dall'esterno.

È una contraddizione in cui cadono sovente le riviste letterarie, che pur essendo espressione di un'indipendenza del campo letterario che gestisce autonomamente i sistemi di comunicazione specializzati, si trovano per opportunità a difendere una forma di interventismo etico sulla letteratura, a favore della preservazione dello status quo morale del paese. Il problema si pone in particolar modo con D'Annunzio, che abbiamo visto essere stato sin da subito salutato come un poeta di grande personalità, e che in questo caso, come si legge nell' “Illustrazione italiana” viene “flagellato (...) da quegli stessi che l'avevano levato sugli scudi come un miracolo”<sup>167</sup>. La rimarcabile bravura di D'Annunzio mette nei guai i critici, che se vogliono restare nell'ambito artistico criticando le sue scelte tematiche sono costretti a rivalutare le loro aspettative: è quello che fa un osservatore esterno a questa diatriba, autore di un articolo nella “Gazzetta letteraria”, in cui si dichiara contrario alle ipotesi di Nencioni e a favore della libertà dell'arte, che “non è fatta per le sole giovinette e pei soli garzoni imberbi. Tocca a *babbo e mamma* aver criterio per loro, non a chi scrive”, ma alla fine declassa l'opera di D'Annunzio, che lontano dal fare dell'arte e della poesia, si era limitato a fare “dei versi e delle rime” e “a forza di crudità, si è illuso di affermare il principio della libertà sconfinata dell'arte”<sup>168</sup>.

Per contestare l'operato di D'Annunzio, ci sono quindi due modalità. Quella di declassarlo ad affare non di competenza della critica perchè non artistico (cosa che Treves aveva in parte tentato con *Giacinta* di Capuana paragonandola a un *feuilleton* francese) o quella di includere il rispetto della morale corrente negli stessi criteri utili a definire cosa sia di artistico o meno. I critici che si occupano di *Intermezzo di rime* non scelgono una posizione precisa e tentennano tra le due possibilità, mettendo in luce come queste diatribe abbiano il compito di definire i confini del campo letterario, utilizzando tra l'altro criteri che non sono necessariamente letterari. D'Annunzio, che

---

<sup>167</sup> IL, 9 settembre 1883, n. 36, *Scorse letterarie*.

<sup>168</sup> GL, 1 settembre 1883, n. 35, *Polemica pornografica*.

negli anni a venire rappresenterà la novità imperante, viene contestato soprattutto su basi morali, mentre lui si farà a sua volta forza grazie alla sua posizione di autore tradotto all'estero.

Oltre a questo è facile notare che gli interventi di Chiarini, Nencioni, Lodi – tre guru della critica letteraria del tempo – sono colmi di riferimenti alla letteratura classica e mostrano di essere un dibattito fra intenditori profondamente competenti. Anche i loro colleghi meno noti, come vedremo nel paragrafo che segue, usano strumenti letterari per sostenere argomentazioni etiche in un dibattito che si vuole letterario.

Un altro risvolto che si può trovare nella polemica e che precorre in parte quella già illustrata tra Ojetti, Capuana e Carducci e di tipo generazionale. I tre critici contrari a D'Annunzio nascono tra il 1833 e il 1840, mentre Luigi Lodi è, come il poeta abruzzese, degli anni sessanta. Anche Sommaruga è di una generazione successiva: nasce nel 1857. e come nel caso della polemica sulla letteratura “internazionale” D'Annunzio pur essendo oggetto della polemica, non partecipa e riesce comunque a rendere il suo nome ancora più familiare al grande pubblico.

## **2.6. Un tematica alla moda**

Anche lontano da questi eventi catalizzatori, come la pubblicazione di *Intermezzo di Rime*, il dibattito non si placa ma continua ad essere fomentato da interventi presenti nelle riviste, oppure pubblicati singolarmente, come opuscoli editi, anche in centri minori, da autori che vogliono intervenire sulla questione del momento. In tutti questi interventi che discutono del verismo, sia esso declinato in poesia o nel sistema più ampio della letteratura e dell'arte, le tematiche di tipo metodologico, le questioni sui criteri di scrittura e sui registri linguistici, la compresenza di interessi antropologici e sociologici, sono soltanto accennati e - anche nelle riviste dal carattere più letterario - devono convivere con una problematica molto più sentita che è quella dell'ammissibilità morale della rappresentabilità della vita umana nel romanzo. Buona parte di questa letteratura polemica è lontana dall'essere serena assertrice delle teorie realiste, ma si tratta per lo più di opere di autori che si dichiarano completamente contrari.

Per esempio è chiarissimo a tal proposito, Antonino Velardita che pubblica nel 1883 a Piazza Armerina un lungo saggio intitolato *Il verismo in filosofia, letteratura e politica*, dedicato al Raffaele Starabba, barone di San Gennaro, perchè in grado di comprendere che “il verismo non è progresso, ma corruzione, depravazione, regresso”<sup>169</sup>. Velardita, si legge nella *Bibliografia siciliana*, è nativo di Piazza Armerina, viene accompagnato dal titolo di cavaliere e, stando alla lista delle opere, sembra essere uno dei numerosi letterati non specializzati di cui si trova notizia nell'Italia dell'epoca: tra le sue pubblicazioni vi troviamo versi (alcuni d'occasione), traduzioni, saggistica varia che spazia dalla filosofia alla sociologia<sup>170</sup>. Anche quest'opera sul verismo sembra

<sup>169</sup> A. Velardita, *Il verismo in filosofia, letteratura e politica*, Piazza Armerina, Tipografia di A. Pansini, 1883.

<sup>170</sup> Mira, Giuseppe Maria, *Bibliografia siciliana ovvero Gran dizionario bibliografico delle opere edite e inedite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano stampate in Sicilia e fuori: opera indispensabile ai cultori delle patrie cose non che ai librai ed agli amatori di libri*, Palermo, Uff. tip. diretto da G. B. Gaudio, 1875-1881.

voler mostrare la padronanza dell'autore di diversi ambiti: il verismo è, come accade in molte di queste trattazioni, considerato in primo luogo come una teoria filosofica e poi esaminato nelle sue concrete derivazioni artistiche, non solo letterarie.

Velardita, che nel suo capitolo *Il verismo nelle lettere* cita a titolo esemplificativo autori come Zola, Tronconi, Verga, D'Annunzio per la narrativa e Carducci, Stecchetti e Mario Rapisardi per la poesia, cerca di sostanziare le sue critiche inserendo analisi compiute sia dal punto di vista linguistico che dal punto di vista grammaticale, ma il suo fondamentale problema è un altro, ovvero lo scopo precipuo della letteratura e le deviazioni subite a causa del verismo<sup>171</sup>.

Un problema che Velardita e tutti gli obiettori di coscienza anti verismo devo risolvere è che la rappresentazione di alcune caratteristiche che interessano la vita umana e che rientrano nella sfera del brutto non sono più evitabili: il romanzo è un genere che s'ispira alla realtà e che della realtà comprende anche necessariamente alcuni tratti non conciliabili con quello che la morale corrente riteneva si dovesse esporre in pubblico. In questo caso la soluzione proposta è quella di mantenersi all'interno di certi moderati confini e di utilizzare il male solo per l'esaltazione del bene:

Ma si dirà che il brutto esiste pure in natura, e che perciò il principio sentito dee riprodurlo per far più risaltare il bene. Sì, ma il brutto non deve essere scopo principale della produzione ma accessorio, e quell'accessorio pure non deve essere immorale sconcio da corrompere i costumi. Ben si sa, che per volere che si scansi il male, questo non dee dipingersi con colori troppo vivi, né insegnarlo a chi nol conosce. Il male alletta sempre più. E presentando lo sconcio e il disonesto, oh quante tenere menti e cuori innocenti si sarà guasti e corrotti! Se per volere la moralità, si farà descrizioni immorali troppo attraenti, si otterrà l'effetto contrario; se per volere la religione, si metteranno avanti tutti gli argomenti contrari più forti, e i favorevoli in poca dose, sbiaditi e lenti, si otterrà l'effetto diverso. (...) sia dunque accessorio il brutto, ma non accessorio tale da assorbire e distrurre (sic) lo scopo principale bello, quell'accessorio non sia di certe cose, che non si devono mostrare: certe corde non si toccano mai; l'elemento intellettivo prevalga sempre e regga e modifichi il sentimento. Sia dunque il vizio accanto alla virtù, l'assassino accanto al buono, un brutto anco di forme, se si vuole, accanto alla bellezza, ma tutto non sia da fare ribrezzo, schifo, bensì far risaltar viepiù il bello, che dee dominare nella produzione<sup>172</sup>.

Velardita non è favorevole ad una differenziazione del pubblico, per cui “il libro anche se resta chiuso, di sua natura è immorale”. D'altra parte è difficile non riconoscere che “il romanzo poi è fatto non pegli scienziati né per gli uomini forti, ma pei giovani, per le signorine, per maggior numero di quelli che sanno leggere, dei quali pochi si danno a studi severi. Dunque i romanzi dello Zola sono corruttori massimi. (...) il libro di anatomia poi non è immorale (...), non è fatto pei monelli, che nemmeno lo capirebbero; bisogna essere uomini e versati in quella scienza”<sup>173</sup>. La dissertazione di Velardita si chiude con un accenno ai giornali che “sono cancrena maggiore della società, (...) nutrizione quotidiana, i quali contro un soldo abbruttiscono l'operaio, il contadino, colla calunnia infamando il sacrario domestico, col muovere le più turpi passioni, col gettare nel

---

<sup>171</sup> Parlando dei romanzi veristi Velardita si chiede: “E a che servono queste cosette, e per chi? Pei letterati no; che nulla contengono per essi, né pensieri, né lingua, né stile. Per le scuole no, perché sono immorali e senza utilità istruttiva. Pei giovani nemmeno perché nulla hanno per muovere le passioni giovanili di amore, di eroismo. Dunque non restano quelle cosette, che pel volgo più rozzo, che non comprenderebbe nemmeno; laonde sono inutili del tutto e per tutti” (A. Velardita, *Il verismo in filosofia*, op. cit., p. 177).

<sup>172</sup> Ivi, p. 144.

<sup>173</sup> Ivi, p. 148.

fango i migliori, col turbare l'ordine sociale sollevando gli spiriti alle utopie più stravaganti, collo spacciare l'ateismo e l'immoralità, con lo spegnere nell'uomo onesto la solerzia di operare per la patria<sup>174</sup>.

Anche ne *Il verismo* di C. Rosa Fornelli, pubblicato a Torino nel 1886, si trova un'accusa al giornalismo che “riempie i giornali cittadini di que fatti di cronaca *ch'è bello tacere*”. In questo saggio, più breve di quello di Velardita e di un autore di cui non si hanno notizie, ritornano tutte le tematiche che si sono finora enumerate: dopo aver analizzato il verismo nel suo complesso e nelle sue conseguenze nel dominio dell'arte, si dedica agli effetti del verismo in letteratura. In primo luogo il verismo italiano è inaugurato da Olindo Guerrini, anche se all'origine “venne d'oltr'alpe a corrompere prose e poesie col fetore dell'alito avvelenato”<sup>175</sup>. Il primo autore di romanzi citato in quanto fautore delle teorie veristiche è Emile Zola, che “non solo riscuoteva gli applausi dei repubblicani francesi ma eccitava nell'Italia un entusiasmo che ben dimostra quanto fosse degenerare il nostro gusto e quanto corrotto il nostro cuore”<sup>176</sup>. Tra gli imitatori di Zola conta Capuana e Verga, e tra “i seguaci dello Stecchetti invecchiate nelle orge del vizio” i “libertini cantori di voluttà guidati dal D'Annunzio”.

Ovviamente anche per Rosa Fornelli l'arte è “l'uso del bello nella ricerca e nell'insegnamento del buono e del vero”, e lo scopo della letteratura è altrettanto chiaro: “la prosa e la poesia sono fautrici del bene morale, materiale ed intellettuale di un popolo, la storia della letteratura essendo inseparabile da quella delle nazioni: loro scopo è l'educare uomini che siano operosi in pace, valorosi in guerra, modesti nella lieta forma, forti ed imperterriti nelle avversità, capaci di sacrificare il proprio comune vantaggio, zelanti ed onesti nella vita pubblica, morigerati e virtuosi nella privata”<sup>177</sup>.

Per risolvere l'irrisolvibile contraddizione tra la necessaria rappresentazione della realtà e gli effetti negativi a cui si può incorrere, l'autore di questo opuscolo divide il verismo in vero e falso, di cui cerca di dare un'idea nella prima parte: “vero è il verismo che abbellisce colla naturalezza delle descrizioni e coll'efficacia delle narrazioni le pagine della Bibbia, l'epopea di Omero, le egloghe e l'Eneide di Virgilio, le odi di Orazio, i poemi di Ariosto, di Tasso e di Dante, il romanzo di Manzoni: è falso invece quello che insozza il Decamerone del Boccaccio, guasta i versi del Marini, avvelena le satire dell'Aretino, inorpella i moderno *elzeviri* che c'ingombrano”<sup>178</sup>. È infatti complesso negare che elementi non sempre conformi alla morale del tempo erano presenti nelle opere di autori che non si potevano dichiarare veristi per ragioni temporali e che erano incorporati all'interno della tradizione classica, come per esempio i poemi omerici.

Allo stesso modo i *Promessi sposi* sono uno degli esempi più citati quando si tratta di volere

---

<sup>174</sup> Ivi, p. 186.

<sup>175</sup> C. Rosa Fornelli, *Il verismo*, Torino, Tipografia Artale, 1886, p. 25.

<sup>176</sup> Ivi, p. 26.

<sup>177</sup> Ivi, p. 33.

<sup>178</sup> Ivi, p. 7.

esemplificare un romanzo che pur occupandosi della realtà non abbia urtato sentimenti morali della società: Manzoni non è solo il romanziere per eccellenza, ma anche il romanziere morale per antonomasia. Don Luciano Milani, nel suo libro *Verismo: studi* del 1884, li cita come “esempio supremo di codesta arte divina”. In questo caso, la particolarità dello statuto dello scrittore mette al centro le connessioni dell'arte e della letteratura con la religione e con il Cristianesimo in particolare.

Del resto Milani è molto più oltranzista di altri autori, per quanto riguarda per esempio le conseguenze che il verismo può avere sulle giovani menti<sup>179</sup>, non ammette quindi la divisione dell'artista dall'uomo e invoca l'intervento della legge contro chi “chi avvelena gli spiriti e mina le fondamenta dell'umano consorzio? L'artista è uomo, e come uomo ha da essere responsabile delle azioni proprie, ha da esser punito del male che arreca a' suoi simili”<sup>180</sup>.

Per quanto riguarda la questione del fine ultimo dell'arte Milani si dimostra invece estremamente liberale e comprensivo: “se l'artista si proponesse per fine ultimo la moralità, l'opera sua non sarebbe assolutamente artistica ma morale: dove, se l'arte è pur distinta dall'etica, il lavoro dell'artista prima di tutto ha da essere artistico”<sup>181</sup>. E arriva a scrivere: “benissimo fanno i veristi a sostenere che l'arte è fine a se stessa, ma lasciatemela com'è manifestazione di bellezza; e non ci sarà che ridire, la moralità sarà salva, e l'arte non sarà avvilita né distrutta”. Quindi, essendo l'arte manifestazione di bellezza, se è veramente arte, sarà anche morale e questo perché “il bello, il bene e il vero infine non sono che una medesima cosa, cioè l'essere”. Anche Milani dichiara necessaria una rappresentazione completa della realtà, che oltre agli aspetti negativi della società e della vita umana, metta in luce quelli positivi, e viceversa: la virtù deve essere quindi posta accanto al vizio<sup>182</sup>. Buona parte di questi saggi, che sono volutamente studiati come elementi di un dibattito letterario e artistico, cerca di dare all'opposizione al verismo una sostanza teorica basata in parte sull'estetica tradizionale (bello uguale bene uguale vero), in parte sulla semplificazione pratica della morale corrente (ovvero l'analisi dei possibili effetti negativi della descrizione realistica e onnicomprensiva dell'esistenza umana); eppure gli autori non possono evitare di incorrere in contraddizione. Gli autori che si spingono a considerare l'arte e la letteratura come elementi indipendenti, devono poi trovare un sistema per giustificare l'interferenza dell'etica.

Per esempio, un altro autore Luigi Scarpini inaugura il suo saggio *Verismo* del 1880 con un'introduzione sulla funzione generale delle arti e delle scienze e si pone delle questioni molto specifiche: “il verismo, l'odierno verismo corrisponde esso ai principi fondamentali e allo scopo

<sup>179</sup> “Date a leggere ad un giovanetto *l'ortis o il Werter*, e lo vedrete consumarsi dietro ad immagini di amore e di morte; dategli invece poesie forti, nobili, patriottiche e s'accenderà della virtù e della patria. Io non so manco pensare che sarà del pudore di una fanciulla, se le avviene di leggere le oscenità dei veristi?”, Ivi, p. 177.

<sup>180</sup> Ivi, p. 184.

<sup>181</sup> Ivi, p.180.

<sup>182</sup>La contestazione principale che Milani muove ai veristi è quella di ritrarre in realtà un mondo falso: perché oltre agli esempi negativi, alla “gioventù” che poltrisce “nell'ozio” e nei “facili scorretti amori”, alle “plebi insensate, proterve e ribelli”, alle “donne che perduto il pudore cadute nell'obbrobio più ignominioso, guastano snervano, avvelenano, uccidono l'uomo, invece di confortarlo e di accenderlo a egregie e forti cose”, ci sono anche “fiori di virtù che meritano di essere ritratti” (L. Milani, *Verismo: studi*, op. cit., pp. 160 e ss).



precipuo dell'arte? Quali sono i suoi pregi, i suoi difetti? È esso sì o no una buona scuola artistica?"<sup>183</sup>. Nel corso del suo saggio sostiene senza esitazione come "l'arte debba essere autonoma e indipendente", e che "non ha altro scopo essenziale ed immediato che l'emozione estetica, libera poi di seguire questo piuttosto che quell'ordine d'idee"<sup>184</sup>. L'artista è libero, i principi religiosi, filosofici e politici a cui si appella possono essere di qualsiasi tipo, ma tuttavia Scarpini non ammette che "al sentimento artistico non possa andare congiunto anche quello morale". E aggiunge: "credo anzi che questo valga talora ad aumentarne l'efficacia. Se l'animo nostro, infatti, repugnasse ai sentimenti onde fosse animato l'autore, potremmo di ammirarne l'ingegno, ma non mai provarne entusiasmo. Perché questo sia possibile, è necessario che egli vado non a ritroso, ma a seconda delle naturali tendenza del cuore umano e sappia toccarne maestrevolmente le corde, più sensibili e delicata. Il sentimento della moralità, della vera moralità, è naturale all'uomo come quello dell'arte; è colui che riesca a secondare l'uno e l'altro, eserciterà sempre su di noi una maggiore influenza". E poi prosegue, quasi contraddicendo le affermazioni precedenti: "L'arte non appartiene ad alcuna setta religiosa filosofica o politica; essa è universale. Verissimo, ma la moralità umana non è un partito o una setta; essa pure è universale. Ad ogni modo, quando non potesse mai farsi banditrice di morali e civili ammaestramenti, l'arte cesserebbe di essere libera; perderebbe appunto quella libertà che con tanto ardore propugnano i corifei della nuova scuola verista"<sup>185</sup>.

Anche Scarpini accusa i veristi di essere in realtà degli idealisti al contrario, perchè "non ritraggono il vero, tutto il vero ma solo una parte. (...) al mondo c'è il bene e il male, la virtù e il vizio, l'onesto e il turpe: l'arte, l'arte vera deve rappresentare tutta la vita, non gli aspetti più laidi di essa, ma tutta, e non fotografata ma idealizzata dal soffio del genio"<sup>186</sup>. Ritrarre il "male" non è in realtà un'attività del tutto proibita, visto che talvolta è stata praticata anche dai grandi scrittori e nelle opere immortali; ma a differenza dei veristi: "Essi dipingono la vita umana nei varii suoi aspetti, non descrivono il turpe per il turpe, cioè per convenzione, senza scopo e motivo, ma perchè lo considerano come elemento utile ad integrare il quadro della vita e per arrecare, mediante la varietà, maggior diletto ai lettori. Il sensualismo che di quando in quando trovasi in essi, è abbastanza giustificato anche dalla natura e dall'insieme dei loro componimenti"<sup>187</sup>. Come altri autori che si sono citati, anche Scarpini considera l'artista in primo luogo un cittadino e quando si tratta di considerare i risvolti pratici che le teorie veriste hanno avuto nella letteratura italiana, decide di non parlare del romanzo perchè le esperienze italiane erano quasi del tutto soggette all'influenza francese, mancavano d'originalità e non costituivano opere artistiche. Si concentra quindi sugli elzeviri che "quasi fillossera poetica, ammorbano, contaminano questa nostra Italia"<sup>188</sup>.

<sup>183</sup> P. Scarpini, *Il verismo nella letteratura saggio critico*, Mantova, Manuzio, 1888, p. 6.

<sup>184</sup> Ivi, p. 16.

<sup>185</sup> Ivi, p. 17.

<sup>186</sup> Ivi, p. 23.

<sup>187</sup> Ivi, p. 25.

<sup>188</sup> Ivi, p. 29.

Un'accusa che viene mossa ai veristi, da Scarpini come da altri, è che essendo in realtà degli scrittori mediocri, che “proclamano ai quattro venti che l'arte non è il vero idealizzato dal genio, ma il vero fotograficamente copiato senza alcun bisogno di elaborazione geniali; e così procurano di mettere fuori di corso un elemento artistico di cui essi difettano”<sup>189</sup>.

Questi saggi sono pubblicati a Piazza Armerina (Velardita), Torino (C. Rosa Fornelli), Firenze (Milani) e Mantova (Scarpini) negli anni ottanta: oltre a coprire tutta la penisola, i diversi luoghi di stampa sono anche diversi per dimensioni e importanza all'interno del sistema letterario. Le argomentazioni degli autori sono ripetitive e ricalcano in maniera ossessiva l'idea che l'arte non possa essere, per ragioni diverse, separata dalla morale, perché la società altrimenti ne avrebbe risentito. È un comune sentire, che surclassa anche i confini nazionali: difficile non recepire nelle opere pubblicate dopo il 1884 gli echi di Brunetière e del suo saggio *Le roman naturaliste*<sup>190</sup>. In seguito sarà Max Nordau e il suo saggio *Dégénérescence*, pubblicato negli 1894, a dettare i temi della polemica. Nel decennio successivo, nonostante l'inevitabile scemare dell'interesse per la questione del realismo, continuano ad essere pubblicati saggi di questo tipo. Nel 1896 nella “Rassegna Nazionale” e poi in un saggio pubblicato a Firenze Guido Villa analizza il declino del romanzo naturalista, di cui presagisce l'inevitabile e prossima scomparsa dall'universo letterario<sup>191</sup>. Ma negli stessi anni altri autori continuano a dedicarsi al problema. Un esempio è per esempio *Realismo, verismo, idealismo nelle lettere: appunti* di Pietro Perrocco, oppure *Le réalisme cause de la decadence de l'art littéraire et dramatique en Italie: essai critique* di Pietro Sanguinetti, pubblicati entrambi nel 1895. In quest'ultimo breve opuscolo si sostiene, con veemenza, che il realismo vuole l'esclusione assoluta di ogni sentimento estetico e la negazione di ogni idealità, arrivando a negare la natura stessa dell'arte. Il dovere dell'artista è di combinare diversi aspetti:

Donc pour avoir un vrai artiste, il est nécessaire que celui – ci ne separe point la réalité de l'idéalité. S'il était exclusivement réaliste, il augmenterait les ennuis et les déceptions de notre pauvre vie; s'il était seulement idéal, il ne toucherait pas notre coeur, il n'apporterait aucune émotion à notre esprit. Le vrai moyen d'exciter notre admiration (...) c'est de savoir oter à la réalité tout ce qu'il a de froid, de prosaïque, et d'y ajouter ce qui est nécessaire pour enflammer la fantaisie, émouvoir le coeur et l'esprit, tout ce qui est nécessaire pour puiser dans l'objet des aspirations, des préceptes utiles<sup>192</sup>.

Come prima Scarpini, anche Sanguinetti considera il fatto di abbracciare le teorie veristiche un comodo sistema per nascondere la mancanza della “puissance du genie” e per attirare comunque l'attenzione del pubblico, attraverso particolari turpi e sensuali.

Il più tardo di questi trattati antiveristici che si sono reperiti è un discorso, pubblicato nel 1898, da Pietro Larghi. Essendo un'orazione pronunciata in occasione della distribuzione dei premi scolastici al seminario di Colle d'Elsa in Toscana, l'oggetto della trattazione è piuttosto il possibile

<sup>189</sup> Ivi, p. 24.

<sup>190</sup> G. Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, op. cit., p. 402.

<sup>191</sup> RN, 1896, v. 88, fasc. 2 e 3, *Il romanzo naturalista e le nuove tendenze letterarie*.

<sup>192</sup> P. Sanguinetti, *Le réalisme cause de la decadence de l'art littéraire et dramatique en Italie: essai critique*, Roma – Firenze, Bencini, 1895, p. 18.

abuso della cultura che i “giovanetti addestrati per il nostro meglio allo studio”<sup>193</sup> avrebbe potuto compiere, una volta usciti dal seminario. Le tematiche però non si distanziano da quelle che hanno affrontato gli altri polemisti negli anni precedenti: il verismo è principalmente una filosofia che viene poi adottata nella letteratura; l'unione di bello, bene e utile è propugnata con forza; Lorenzo Stecchetti è l'iniziatore dell'arte nuova come si chiama verismo e che “Vorrebbe (...) togliere la poesia dal nostro cuore, ottundere il nostro sentiero con dei veri troppo brutti e troppo freddi”<sup>194</sup>; l'arte per l'arte è una sciocchezza; i veristi sono realmente tali perchè “solo in parte la natura, perchè trascurano di ascoltare il linguaggio misterioso, che da ogni atomo si leva perenne a vivificare e illuminare gli uomini”<sup>195</sup>. Pietro Larghi mette l'accento sulle conseguenze delle cattive letture, che creano “scheletri ambulanti, consumati dal vizio, o prigioniero in un fondo di galera”<sup>196</sup> e invoca l'uso della censura perchè “al principio d'ogni gran perversimento c'è sempre il libro o il giornale cattivo”. E i libri elzeviriani sono i primi ad essere messi sotto accusa.

Oltre a queste opere che si sono citate, ad alle altre che per ragione di sintesi si sono tralasciate, e che sono specificatamente dedicate all'argomento realismo, la questione si ritrova anche in altre tipologie di scritto, che hanno come oggetto la letteratura, il romanzo in generale. Per esempio nel lungo saggio *Il romanzo psicologico e la sua importanza educativa* di Giuseppe Puccini, pubblicato nel 1896, nel capitolo che si occupa delle varie tipologie di romanzo, i “racconti detti *veristi o naturalisti o realisti*” vengono giudicati immorali “perchè intendono di copiare la natura, anche in ciò, e specialmente in ciò, che ella ha di brutto e di schifoso, e descrivere le scene anche più laide e ributtanti, che fanno torcere lo sguardo a ogni uomo onesto”<sup>197</sup>.

Indubbiamente trent'anni di polemiche, diatribe e scambi d'opinione più o meno cortesi sull'argomento non portano ad una soluzione; non viene trovata alcuna quadratura del cerchio che permetta di conciliare la necessità di una letteratura fondamentalmente rappresentativa (in accordo con lo spirito del tempo) e la necessità di mantenerla all'interno di certi limiti. Eppure si esplicitano gli effettivi elementi d'interesse che portano tutti questi autori a partecipare ad un dibattito così ampio. Ci sono due aspetti del problema realismo che emergono sia in questi opuscoli sia nelle questioni che si sono illustrate precedentemente: il primo è il confine dell'artistico, che viene normalmente appiattito su quello morale, in modo che si possa escludere dal computo tutto quello che non è conforme a questo criterio. In questa maniera, il dibattito sul realismo diventa un sistema per definire i confini del campo letterario. In secondo luogo, persiste il problema delle “cattive letture”, cioè della funzione etico pedagogica che secondo la maggior parte di questi autori la letteratura dovrebbe arrogarsi. Il pubblico non è più una massa indifferenziata ma viene visto come composto di diversi elementi dalle esigenze talvolta divergenti. Nei prossimi paragrafi

---

<sup>193</sup> P. Larghi, *Il verismo nella letteratura: discorso letto nella solenne distribuzione dei premi fatta nel seminario Colle d'Elsa*, Brescia, Luzzago, 1898, p. 3.

<sup>194</sup> *Ibidem*

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>197</sup> G. Puccini, *Il romanzo psicologico e la sua importanza educativa*, op. cit., p. 183.

vedremo come i due piani di questo discorso (artistico e “civile”) si intersecano, s’influenzano e dialogano tra di loro.

### 3. Realismo e idealismo: due sistemi per interpretare la realtà

#### 3.1. I limiti etici di un dibattito letterario

Limitare il dibattito sul realismo a questi titoli e questi autori è indubbiamente molto riduttivo. Quello del realismo è in realtà un discorso pervasivo perchè muove tutta una serie di questioni tra le quali si può considerare primaria quella del rapporto tra moralità e arte, particolarmente pregnante per un genere come il romanzo incentrato sulla rappresentazione della realtà.

Allo stesso tempo non si può sostenere che non ci siano evoluzioni, nonostante il realismo resti un tema controverso e dibattuto, soprattutto in alcune riviste particolarmente agguerrite<sup>198</sup>. Nel corso degli anni altri “ismi” entrano di prepotenza del discorso letterario: psicologismo e simbolismo in primo luogo, spostando il dibattito su altri fronti. È altrettanto vero che le polemiche si attenuano: *Passione Maledetta* viene ristampato nel 1892, in seguito alla morte di Cesare Tronconi. Depanis, che ne scrive sulla sua rubrica, lo considera un libro invecchiato, che rivela l'ingegno del suo autore ma allo stesso tempo confessa che “si stenta a capire come mai ai suoi tempi abbia suscitato tante polemiche e sia stato salutato come una battaglia nel nome del verismo”. Per spiegarsi questo fenomeno Depanis dice che “bisogna per rendersene conto riportarsi col pensiero al periodo letterario attraversato allora che si scambiava la brutalità con la verità e la scapigliatura per la libertà dell'arte e per battere in breccia l'accademia si professava il disprezzo della forma”<sup>199</sup>. In un fascicolo de “La cultura” dell'anno successivo Guido Fortebracci dichiara apertamente che “le battaglie pro e contro il verismo sono finite”<sup>200</sup> e che il simbolismo non avrebbe scatenato altrettante polemiche.

Dal punto di vista della ricostruzione immediata del dibattito, è chiaro che il 1878 ha rappresentato un momento particolare nella storia del sistema letterario italiano. Nel presentare *La bocca del lupo* di Gaspara Invrea, un libro del 1892 che l'editore Treves definirà non a caso “un romanzo realista, verista, naturalista<sup>201</sup>”, il critico del “Fanfulla”, G. Stiavelli, rievoca i tempi in cui le istanze di cui si fa portatore Invrea (il libro è un racconto corale che descrive la vita nei bassifondi genovesi) erano decisamente *à la page*:

<sup>198</sup> Nella “Rassegna Nazionale” del 1891 e 1892 ci sono due articoli sull'argomento: *Il naturalismo e la religione e Il naturalismo e il teatro moderno*.

<sup>199</sup> GL, 3 giugno 1892, n. 22, *Fra romanzieri e novellieri*. *Passione Maledetta* non è l'unico romanzo le cui istanze realiste vengono riviste nel corso degli anni, lo stesso vale per *Addio* di Neera (1877) che abbiamo visto essere sotto sottoposto ad una durissima critica nell' “Illustrazione Italiana” e anche nella “Gazzetta letteraria” se ne discute come di una “fiera calunnia” contro le donne ammodo (GL, 3 marzo 1877, n. 9, *Bibliografia*). Nel 1886 viene ristampato e sempre la “Gazzetta letteraria” ne fa una recensione: “Non mi posso capacitare delle proteste allora solleva dal libriccino che per pecca per la eccessiva pubblicazione morale”. Depanis aggiunge: “se la realtà corrispondesse al racconto la piaga dell'adulterio scomparirebbe” (GL, 4 dicembre 1886, n. 49, *Tra romanzieri e novellieri*). Anche “La cultura” ne parla per l'edizione del 1897, che è l'ottava, e il critico scrive: “ai tempi carattere un po' troppo sensuale, ora troppo tenui le tinte” (LC, n. 1-15 settembre 1897, n. 18-17, *Notizie*).

<sup>200</sup> LC, 8-15 gennaio 1893, n. 1-2, *Prosa e poesia nel 1892*.

<sup>201</sup> IL, 10 aprile 1892, n. 15, *La bocca del lupo*.

Sono corsi appena quattordici anni e pare che sia passato un secolo! Chi se ne ricorda più! Si era nel 1878, i giornali letterari (almeno nell'intenzione) pullulavano come funghi in settembre e si azzuffavano tra di loro che la veemenza dei cavalieri antichi, chi combatteva per il Realismo, la nuova scuola sorta allora allora, e che per l'Idealismo, questo aveva la peggio, anzi sembra già bell'è morto; il Realismo trionfava, trionfava a Milano con la *Farfalla*, a Bologna con le *Pagine sparse* e poi col *Preludio*, a Pavia coll'*alfa*, a Cagliari colla *Meteora*; trionfava dovunque, per quanti sforzi facessero in difesa dell'Idealismo la *Illustrazione italiana* e la *Rivista minima* a Milano, la *Gazzetta letteraria* a Torino, lo *Spartaco* a Roma, la *Stella di Sardegna* a Sassari: tutti l'Italia, come si vede era in arme. Per il Realismo combatteva – strenuo, anzi, primo campione – Olindo Guerrini, o Lorenzo Stecchetti, come allor si diceva, combattevano altri molti, tutti giovani, tra i quali – in prima fila – Ferdinando Fontana, Cesare Tronconi, il Milelli, il Guarnerio, Remigio Zena. (...) Per l'Idealismo combattevano furiosamente il Bersezio, il Cavallotti, il Rizzi, Baccio Emanuel Maineri, per non citarne che quattro. (...) E che fioritura di libri in *elzevir!* Che fioritura di versi, soprattutto di versi! Chi non pubblicava i libri, in Italia? Chi non era poeta? E furono salutati poeti, furono partati sugli scudi, certi e certi che nemmeno conoscevano la prosodia, certi e certi che ignoravano persino dove stesse di casa monna grammatica! Che chiasso, che botte, che donchisciottate, specialmente da parte dei miei compagni in Realismo! Pareva che si facesse a chi le sparava più grosse, pareva davvero, che si fosse ammattiti tutti!

L'autore della recensione, che dice di essersi schierato con i veristi “con tutto l'ardore dei miei ventiquattro anni”, prosegue collegando a questo fenomeno polemico la nascita del “Fanfulla della domenica”, che senza riconoscere né realismo né idealismo, aveva combattuto “contro gli sgrammaticati, contro gli arfasatti, contro i mattacchioni, contro tutti coloro che avevano ridotto il giardino dell'arte un campo d'immondezza”, vincendo “in nome del bello artistico”<sup>202</sup>. Stiavelli specifica che in seguito le battaglie sul verismo si erano spente inevitabilmente e che il risultato più interessante era comunque stata la fine del romanticismo e il ritorno “allo studio del vero” e “alla ricerca dell'originalità”<sup>203</sup>.

In questa rivisitazione a posteriori degli eventi del 1878 si trovano molti temi interessanti, ad esempio la rappresentazione del “campo” letterario attraverso metafore militari e la presa di coscienza della “fioritura poetica” che segue gli eventi più eclatanti. Ma soprattutto è chiara la tendenza a rappresentare la polemica tra verismo e idealismo come se si trattasse di una questione meramente letteraria. Eppure se volessimo fare un catalogo delle parole più usate da chi contesta il verismo e il realismo, a ridosso del 1878 e anche successivamente, vedremo che morale, vizio e virtù si classificano nelle prime posizioni, seguite da tutta un'altra serie di termini che afferiscono più o meno ad un contesto etico: onestà, disonestà, castità. Un altro insieme semantico a cui si fa riferimento quando si parla di verismo è legato all'idea di pulizia e di purezza: aggettivi che si riferiscono al realismo sono laido, lurido, sudicio, turpe, putrido; e ancora ributtante, nauseante, perverso. È vero che ci sono due approcci con cui gli antiveristi si occupano di contestare quello che

<sup>202</sup> Risulta infatti che Stiavelli avesse scritto una lettera alla “Gazzetta letteraria” del 1879 per ripudiare alcune poesie veriste che aveva precedentemente pubblicato. Bersezio, in quell'occasione, si era felicitato della “solenne pubblica dichiarazione dello S. medesimo di rinunciare affatto a certo genere di poesia, a cui, chiunque ama la dignità e nobiltà dell'arte, vedeva con pena accostarsi un sì buono e sì felice ingegno” (GL, 23 agosto 1879, n. 34, *Lettera sulle Anticaglie*). Sullo stesso episodio, la conversione dell’“antico nostro commilitone nelle battaglie artistiche del realismo”, scrive anche la “Farfalla” (LF, 21 settembre 1879, n. 12, *Settimana letteraria*).

<sup>203</sup> FD, 5 giugno 1893, n. 23, *Libri nuovi*.

reputano un sistema inaccettabile: quello più prettamente letterario, con cui si cerca di combattere il realismo utilizzando argomenti che hanno a che fare con la sfera dell'arte; e l'altro legato ai risvolti pratici, alle conseguenze che il realismo avrebbe nella società se fosse lasciato imperversare liberamente nella letteratura. Eppure, se di tanto in tanto si può leggere che i veristi sono noiosi o che scrivono in maniera scorretta, che non sono dei bravi romanzieri e per questo cercano altre risorse per attirare il pubblico, le obiezioni che vengono rivolte a coloro che appoggiano l'idea di un'arte completamente rappresentativa della realtà o comunque dissociata dalle necessità morali, sono solo raramente di ordine letterario.

Abbiamo già visto alcuni esempi, per quanto riguarda la polemica di tipo letterario: gli autori contrari al realismo talvolta trovano confacente presentarlo come una “nuova arcadia”<sup>204</sup> o come un “idealismo al contrario”<sup>205</sup>: nel primo caso accusando i realisti di appigliarsi ad un metodo privo di innovazione, ad una convenzione non convenzionale ma comunque ripetitiva; nel secondo caso descrivendo il realismo come una rappresentazione incompleta della realtà, perchè priva di quello che viene definito l'ideale e che corrisponde in qualche maniera alle aspirazioni di cui si nutre l'uomo, o al mondo come dovrebbe essere. Un'altra argomentazione che viene utilizzata è l'idea che il realismo sia lontano dall'essere una novità, una necessità dei tempi presenti, come i suoi fautori sembrano sostenere, ma e fosse invece la riproposizione di un metodo che aveva già avuto un decorso. Se è vero che la carica prorompente dei veristi si appoggia sulla rottura del convenzionalismo (e infatti vengono individuati come “nuova scuola”), anche Olindo Guerrini nega nella sua difesa che questa novità sia effettivamente una caratteristica della corrente letteraria di cui è parte.

Tra gli oppositori lo sostiene Anton Giulio Barrili che nel prologo delle sue lezioni universitarie scrive che “anche i romantici si argomentavano di portare nelle lettere e nelle arti lo studio del vero”<sup>206</sup>. Mose Varesi, nelle sue *Divagazioni* sul romanzo, del 1882, argomenta che “il nuovo verismo, della scuola moderna francese non è punto nuovo per due motivi. Primo perchè lo storicismo de' nostri romanzi non è meno verista del verismo – poi poichè di veristi pornografici ce ne furono assai prima dello Zola – il Boccaccio, Franco Sacchetti, l'Aretino, il Casti, il Battacchi e più altri”<sup>207</sup>. La “Rassegna Nazionale” nel 1885 scrive che “le innovazioni apportate dal cosiddetto verismo, sono oggi cose più che vecchie stantie, quando non sono tali da scandalizzare anche il più dissipato Don Giovanni che alla parola verismo vede meglio sostituita oggi quella che suona

<sup>204</sup> L'Arcadia è un'accademia letteraria fondata a Roma da Gian Vincenzo Gravina nel 1690: il nome derivava dall'omonima regione greca, i membri dell'accademia s'ispiravano all'idea di una vita bucolica e si ribattezzano simbolicamente con nomi da “pastorelli”. Al di là dell'effettivo valore dal punto di vista artistico e letterario della produzione dell'Accademia, con l'idea di Arcadia usato in questo contesto ci si riferisce ad un universo chiuso e distante dalla realtà, nonché autoreferenziale. In un articolo del 1878, *Doctor Minimus* dell' “Illustrazione Italiana” cita una serie di riviste faatrici del realismo e poi conclude: “a dire il vero, quei giornali che ho nominati sono poco o punto letti dal pubblico: si leggono, si lodano, si ammirano... fra di loro. Una vera Arcadia! E come in Arcadia, pigliano dei nomi accademici, per potersi ammirare a vicenda” (IL, 21 aprile 1878, n. 16, *Conversazione letteraria*).

<sup>205</sup> Si legge a proposito di *Dans la vielle rue* di Forsan che “Il realismo è l'idealismo del brutto” (FD, 24 maggio 1885, n. 21, *Libri nuovi*).

<sup>206</sup> A. G. Barrili, *Il rinnovamento letterario: lezioni universitarie*, Genova, Donath, 1890, p. 356.

<sup>207</sup> M. Varesi, *Divagazioni: breve studio critico comparativo sul romanzo*, op. cit., p. 28.

pornografia”<sup>208</sup> Anche Riccoboni, che pubblica un saggio sull'argomento nell'“Ateneo veneto” del 1888 sostiene che il realismo non è affatto nuovo:

Se fa fortuna, il suo *realismo* sembra ottenuto con procedimenti affatto nuovi, benchè siano antichissimi. Il ritorno alla natura dopo gli aberramenti dei sistemi idealistici o scettici fu sempre il principio di rinnovamento nella scienza e nell'arte.(...) Tutta la letteratura antica greca e romana è *realista* in qualche rispetto, cioè pur movendosi nel campo delle creazioni ideali (senza di che non c'è poesia né vera arte) s'ispira sempre alla realtà e la traduce. (...) Furono realisti i grandi poeti creati Dante, Ariosto, Shakespeare, Goethe; ed i romanzieri Cervantes, Vittor Hugo, Manzoni, senza però escludere l'ideale; in essi il brutto, il deforme, il male è sempre destinato a servire il bello<sup>209</sup>.

Quando nel 1889 muore Vivarelli Colonna, che abbiamo visto essere assoluto protagonista della polemica contro Guerrini, nella “Rassegna Nazionale” si parla di lui come “un nemico accerrimo del cosiddetto verismo, parola nuova a significare cosa vecchia”<sup>210</sup>.

D'altra parte lo stesso De Sanctis a dare questa interpretazione nella sua conferenza sull'*Assommoir* quando scrive, proprio nelle battute finali, che Galileo Galileo è un precursore del realismo; constatazione accolta dal “Fanfulla della domenica” che nel commentare la pubblicazione della conferenza dice: “bisognerebbe spiegarsi su questo benedetto realismo: bisognerebbe a coloro i quali va discorrendo di roba nuova mostrare che è vecchia quanto l'arte stessa, ossia ha più d'una diecina di secoli addosso”<sup>211</sup>. Lo stesso anno nella “Gazzetta Letteraria” si trova un articolo d'apertura dedicato al confronto del realismo di Dante e del realismo di Zola, dal quale esce vincitore il primo perchè “Dante vede il laido, l'addita e passa ma non si prostra davanti”<sup>212</sup>.

Nella “Nuova Antologia” di un decennio più tardi, nel 1891, lo sostiene Arturo Graf in un saggio intitolato *La letteratura dell'avvenire* in cui vuole analizzare le relazioni della letteratura con la scienza, il destino della letteratura d'immaginazione e della letteratura in generale. La sua analisi comincia con un presupposto:

Io nego che il realismo in arte sia, essenzialmente, come troppo volentieri si danno a credere i suoi seguaci, un effetto necessario del crescere della scienza e del diffondersi del suo spirito. Se così fosse, il realismo non potrebbe mostrarsi, come nel fatto si mostra, in tempi diversissimi, in mezzo a diversissime condizioni di civiltà, e contraddistinto sempre, su per giù, dagli stessi caratteri. Ebbe letteratura realista l'antichità; l'ebbe, e di tempra spesso assai cruda, il medio evo; (...) io non dico già che la scienza non abbia potuto cooperare per qualche parte, a far nascere il realismo contemporaneo, e a conferirgli alcuno dei caratteri peculiari che più lo distinguono da quello di altri tempi; ma dico che altre ragioni del suo nascere e del suo fiorire ci debbono essere, e che queste ragioni, parecchie delle quali si lasciano scorgere agevolmente, sono, senza dubbio alcuno, di ordine sociale e politico. Nove volte su dieci, a dir poco, il realismo contemporaneo, è l'espressione, non già di una particolare coscienza scientifica, ma, bensì, di una comunissima forma di brutalità, di cui, chi volesse, potrebbe, senza troppo fatica, rintracciare, fuori di ogni scienza, le colleganze e le origini<sup>213</sup>

Graf, come altri autori, non può non riconoscere che la rappresentazione della realtà, anche negli

<sup>208</sup> RN, 1885, v. 24, fasc. 1, *Recensioni*.

<sup>209</sup> D. Riccoboni, *Realismo e Verismo*, Venezia, Fontana, 1888, p.106

<sup>210</sup> RN, 1889, v. 45, fasc. 2, *Luigi Vivarelli Colonna*.

<sup>211</sup> FD, 12 ottobre 1879, n. 12, *Libri nuovi*.

<sup>212</sup> GL, 27 dicembre 1879, n. 4, *Sul realismo di Dante e sul realismo di Zola*.

<sup>213</sup> NA, 1891, v. 33, p. 721, *La letteratura dell'avvenire*.

aspetti che venivano ritenuti più compromettenti, era stata già praticata da autori del passato. Quella di negare la novità intrinseca del verismo è un sistema per disinnescare la polemica e farne una questione non dibattibile. Se tutto è realismo, vuol dire che niente è realismo. Il realismo, sin dal principio, viene quindi distinto in realismo buono e cattivo, vero e falso, sulla base di criteri che non sono facilmente individuabili perchè sono tarati sulle esigenze di ogni singolo autore<sup>214</sup>. Un “vero naturalista” è, a parere della “Nuova Antologia”, lo scrittore Enrico Castelnuovo che “considera l'uomo sotto i vari aspetti, e non soltanto nella nuda bestialità”<sup>215</sup>, mentre il suo collega Farina è amato, stando a quanto dice il “Fanfulla”, da “tutti gli animi rifuggenti dal falso naturalismo”<sup>216</sup>. Un altro autore, Orazio Grandi, viene definito fautore di un “naturalismo di buono conio”<sup>217</sup>.

Un'altra argomentazione letteraria è legata invece a delle questioni più stilistiche, ad esempio si accusano Zola e i suoi seguaci di essere noiosi, perchè dispersivi e prolissi nelle descrizioni di ogni piccolo particolare: lo scriveva già Emilio Treves nell'immediato, dopo l'uscita dell'*Assommoir*. Lo dice Arturo Graf nell'articolo che si è citato precedentemente:

Troppe volte poi, come i fatti dimostrano, il realismo non è, in pratica, se non la incapacità di astrarre, di generalizzare e persino di pensare, la quale incapacità è, per l'appunto, la negazione della scienza. Quell'arte che in letteratura procede tutta per via di notamenti particolari, di descrizioni minuziose, allineando in serie discontinue gli elementi derivati, senza elaborazione alcuna, dalla realtà immediata, cercando in tutto e sempre l'individuato e il concreto, abborrendo da ogni generalità, quell'arte stanca oramai ogni pazienza più valida e sazio ogni più robusto appetito, si muove a rovescio della scienza, la quale, come abbia superati i primissimi gradi della evoluzione sua, si costruisce astraendo, e generalizzando si compie.

Questo articolo, che analizza il rapporto tra il realismo e il concetto di evoluzione, si mantiene in effetti all'interno di una critica che si basa su presupposti filosofici, ed è stato scritto tra l'altro quando il romanzo realista in senso stretto aveva ormai da qualche tempo superato il suo apice. Ma è in realtà abbastanza facile scivolare in un livello polemico che abbandona completamente l'ambito letterario per affrontare la questione del realismo da un punto di vista morale: questo vale per esempio nel caso di Tronconi e Maineri o a proposito dell' *Intermezzo di Rime* di D'Annunzio, dove le motivazioni stilistiche e filologiche delle critiche passano in secondo piano se confrontate con le preoccupazioni etiche dei critici, anche se versatissimi e competenti. Non è a questo punto fuori luogo notare che seppur non si possa dire che il verismo italiano sia estraneo alla questione sociale, l'analisi dell'universo semantico a cui fa riferimento portà facilmente alla conclusione che si

---

<sup>214</sup> Nella “Gazzetta Letteraria” n. 25 del 1891, Depanis pubblica una lettera di un lettore, Guido Fabiani, che contesta la sua opinione a proposito della ristampa di un libro della scrittrice Luisa Codemo, che era uscito quindici anni prima; Fabiani scrive: “E lei avrà posto mente meglio di me a questo: che la Codemo è osservatrice e verista scrupolosa – intendendo io per verismo utile e da seguirsi, non già quello che solletica i sensi e che Gabriele D'Annunzio innalza a non invidiabile altezza, ma quello che mi ritrae caratteri, luigi, persone non convenzionali, ma reali, ma tali che cento volte abbiamo incontrato nella vita” (GL, 20 giugno 1891, n. 25, *Fra romanzieri e novellieri*).

<sup>215</sup> NA, 1888, v. 18, p. *Bollettino bibliografico*.

<sup>216</sup> FD, 9 aprile 1882, n. 15, *Libri nuovi*.

<sup>217</sup> NA, v. 2, 1886, p. 402, *Bollettino bibliografico*.



tratta però di una questione ampiamente secondaria. Se è vero che oltre a Verga anche Serao, Pratesi, Fucini e De Amicis forniscono una rappresentazione critica delle vicende delle classi meno abbienti, è altrettanto vero che c'è un totale rifiuto di un'ideologia progressista. Come scrive Asor Rosa a proposito di Verga, il popolo non è completamente ignorato ma allo stesso tempo “alla protesta e alla speranza, categorie molto dubbie sul piano ideologico e letterario, perchè presuppongono fatalmente una posizione subalterna in chi le esprime, egli preferisce la conoscenza e la consapevolezza”<sup>218</sup>. Come rileva Portinari inoltre, “tutta l'area narrativa italiana tardottocentesca, ivi compresi i versi e i naturalisti, intenzionali, programmatici, di complemento, di opportunità, il *milieu* investigato, l'ambiente preferito in cui collocare le azioni è prevalentemente aristocratico e nobiliare, benché gli scrittori non sia siano per lo più nobili e aristocratici”<sup>219</sup>

Quindi il problema centrale di questa letteratura che si può definire realista, verista oppure per usare i termini più taglienti della “Rassegna Letteraria” o della “Gazzetta letteraria”, pornografica<sup>220</sup> o letamistica<sup>221</sup>, è l'influenza assolutamente negativa che sembra inevitabilmente avere nei confronti di alcuni categorie di lettori. È un problema di ordine pubblico più che letterario, ma in ogni caso riguarda la sfera del comportamento, e non è una questione d'ideologia. Per questa ragione si può riformulare il dibattito sul verismo come la declinazione più specifica del dibattito sulle cattive letture e sull'utilizzo del romanzo come strumento educativo piuttosto che come genere artistico indipendente.

#### *Le conseguenze dei cattivi romanzi: corruzione e fragilità militare.*

È difficile distinguere quello che si dice del romanzo in generale, quando ancora la questione del realismo non era all'ordine del giorno, e quello che invece si imputa al romanzo realista: il problema delle conseguenze delle cattive letture, siano queste tacciabili di appartenere al realismo o no, resta comunque molto simile, per non dire identico. Due polemisti già citati, Milani e Velardita, che scrivono opuscoli specificatamente contro il verismo, accusano questa corrente artistica di apportare la corruzione, allo stesso modo in cui Cobianchi, che scrive nel 1875 una *Histoire du roman française et utilité et peril de la lecture des romans*, parlando di Balzac ammette che “la lecture de ses ouvrages ne peut que relacher le sens morale et pervertir à la fois le coeur e l'imagination”. Riconosce certo, che si tratta di un “écrivain très remarquable” ma i suoi romanzi “vous font le même effet des oeuvres de Byron; après les avoir lues vous vous sentez poussé a des mouvements de haine contre la race humaine”<sup>222</sup>. Nelle note dello stesso volume,

<sup>218</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, op. Cit., p. 55-56.

<sup>219</sup> F. Portinari, *Le parabole del reale: romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 143.

<sup>220</sup> RN, 1885, v. 25, fasc. 3,

<sup>221</sup> GL, 29 luglio 1899, n. 30, *Leggendo...*

<sup>222</sup> L. Cobianchi, *Histoire du roman français et utilité et peril de la lecture des romans*, Bologna, Tipografia Jacques Mart, 1875, p. 44.

Cobianchi ammette però che la descrizione delle conseguenze nefaste dell'adulterio potesse essere un deterrente per le possibili adultere<sup>223</sup>. In generale resta molto raro trovare un autore che immaginasse la rappresentazione artistica, in qualunque forma, come completamente scevra da possibili influenze sulla vita, fossero queste considerate negative o positive, almeno per alcune categorie di persone.

Un altro autore che scrive più o meno nello stesso periodo di Cobianchi è Dario Carraroli, che nel 1876 pubblica delle *Considerazioni* all'interno delle quali è contenuta una sorta di supplica ai romanzieri perché prestino attenzione alle categorie di lettori più influenzabili:

La rappresentazione del brutto, se non è immorale di per sé, può riuscire funesta qualora non s'avverino queste due condizioni: la gagliarda ed elevata coscienza dell'artista, la solida educazione del lettore. Ora qui appunto ci troviamo nel caso che ammessa la prima (cosa non troppo frequente del resto) manca quasi sempre la seconda; poiché il romanzo sono la lettura consueta, per non dire esclusiva, delle donne e specialmente dei giovani, i quali si fermano per lo più alla superficie del racconto e non ne sanno cogliere, qualora vi sia, il significato profondo e recondito; onde si staccano dalla lettura o sgomentati o avviliti e precocemente disillusi. Per cui se la mia voce avesse un qualche valore io direi ai nostri romanzieri: voi avete il diritto di spaziare liberamente colla vostra fantasia dovunque vi piaccia, ma cessate, per carità di svelare le miserie sociali; copritele piuttosto di un velo pietoso e non affrettatevi a turbare la fede innocente di coloro che credono ancora ai santi affetti che abbellano la vita; spiegate il vostro libero volo all'etere puro delle idee sublimi e soffermatevi un poco nel regno della virtù; non temete di riuscire monotoni, perché anche là in quel mondo c'è una realtà varia, molteplice e sempre nuova per chi la sappia scoprire e comprendere<sup>224</sup>.

In generale Carraroli crede che “l'arte veramente grande, sia che ritragga il bene o il male, il bello o il brutto, la virtù o il vizio è sempre inseparabile da una certa morale”<sup>225</sup>.

Carraroli scrive nello stesso periodo in cui Tronconi fa uscire la sua *Passione* maledetta; nel corso degli anni la carica sovversiva di quel libro e di altri viene decisamente rivalutata. Eppure nel 1896, trattando del romanzo psicologico, Puccini esamina le conseguenze della lettura dei romanzi sulle donne e sui fanciulli con la stessa identica preoccupazione:

Le donne che leggono i cattivi romanzi, si torcono il cervello e si guastano il cuore con mille veleni sottilissimi e dolci, i quali vengono loro distillati in tante capestreterie, sparse in libriccini eleganti, di fine incisioni adorni, di bei caratteri impressi, legati in seta, in velluto, in sommachino rosso e celeste, filettati d'oro e commessi di borchiette e fregi pellegrini; quando non sono in carta da sardine e in edizione da pochi soldi, tanto perchè possano entrare presso tutte le persone. E poi ne avvengono adulteri, duelli, suicidii, fallimenti, pazzie, e rovine grandi, perchè la donna, s'ella è buona, savia, onesta e pura, è una benedizione, ma se svia dal sentiero della virtù, riesce nel più attivo strumento di perdizione”

Per quanto riguarda i ragazzi, “studiosi della letteratura romantica pervertita”, la descrizione degli effetti che questa ha su di loro, ricorre ad immagini particolarmente forti:

---

<sup>223</sup> “ Dans le roman, qui peint la femme adultère, et dont je ne puis rapporter ici le titre graveleux, nous avons la peinture des tentation et des plaisirs cuisants de l'adultère; mais en même temps, on y voit l'abime d'infamie qu'in creuse sous les pieds de la femme. Il vous fait toucher des mains le troubles social – tant que le mariage sera constitué comme il l'est -, les suites toujours déplorable et souvent désastreuse, qu'il amère, soit dans la vie morale. El en fait pressentir les remords, ou tout ou moins les regrets, qui tôt ou tard en sont la conséquence; et cela avec un langage si vrai, qu'il est difficile qu'une femme, après une pareille lecture ne regarde l'adultère avec horreur. Voilà la morale” (Ivi, p. 70).

<sup>224</sup> D. Carraroli, *Considerazioni sul romanzo in Italia*, op. cit., p. 28.

<sup>225</sup> Ivi, p. 25.

Io non entrerò nelle famiglie, a vedere che cosa facciano i figliuoli, studiosi della letteratura romantica perversa; aspetterò questi figliuoli fuor di casa; mi fermerò a guardarli quando rissosi ed audaci si urtano e si percuotono per le strade, o silenziosi e appartati dagli altri, meditano avventure strane; e al sentire dalle loro labbra le imprecazioni e le ingiurie, con le quali ad ogni tratto svillaneggiano i passanti; all' udire quelle orrende bestemmie, che fanno rizzare i capelli, que' laidi discorsi che fanno rabbrivire; al vedere quei volti, in cui cerchi indarno il rossore della vergogna e la pallidezza del rimorso; al vedere anzi i loro atti, mentre a vicenda si vergognano di esser poco svergognati; a mirare lo sguardo che mostra l'improntitudine, le membra che infiacchiscono, l'avvenenza che illividisce, mi sarà mestieri confessare, e con sommo rammarico, che essi vengono da case, dove non si provvede certamente alla buona educazione. Cresceranno poi questi giovani disgraziati, che noi incontriamo per le vie, e quasi ammorbano le nostre belle contrade. Guardateli ! L' occhio della giustizia non li sgarbiarda; non li atterrisce la prigione; la morte non li spaventa: non vai pianto di madri, carezze di sorelle, autorità di padri a rattenerli: rotte a mezzo le occupazioni e gli studii, tronche le speranze domestiche, svelti e conculcati gli affetti più dolci, son crudi e snaturati peggio delle bestie, disertano la famiglia e fanno inorridire la società<sup>226</sup>.

Subito dopo Puccini sciorina le conseguenze del cattivi romanzi paese per paese: in Francia, le famiglie si dissolvono, il paese si spopola, si chiudono i monasteri e si aprono le taverne. In Germania si verificano suicidi “effetto di quei romanzi, che allettando i sensi con racconti patetici e amori sentimentali, risvegliano la fiamma delle passioni, attizzano i turbidi desideri, suscitano la immodesta curiosità, fanno perdere l'orrore pel vizio e mettono il disgusto per la virtù”<sup>227</sup>. L'Italia è sull'orlo del tracollo morale. Il tono melodrammatico con cui Puccini descrive le conseguenze delle cattive letture non deve stupire, nonostante la sua opera, scritta nel 1896, sia stata premiata come migliore trattato filosofico a un concorso. In un articolo di due anni prima, pubblicato sul “Fanfulla della domenica”, si erano compianti i destini della Francia, destinata a diventare il “ludibrio del mondo intero” a causa dello “scatenamento delle più brutali passioni” dovute alle “lezioni di una morale tendente alla distruzione della famiglia”<sup>228</sup>, ovvero i romanzi di Emile Zola.

Nel corso degli anni anche le altre riviste si lanciano in appelli più o meno disperati e tragici. Non è solo il caso di una rivista come la “Rassegna Nazionale” che nel 1888 parla dei suicidi “di due giovinetti a quali furon trovati dei romanzi immorali”<sup>229</sup> e che l'anno successivo discute con serietà della vicenda di un giovane dabbene finito in galera dopo aver letto “delle massime cattive esposte con molto buon garbo”<sup>230</sup>. Anche la “Gazzetta Letteraria”, diversi anni dopo, in una serie di interventi sulla morale nell'arte che vengono pubblicati nel 1898, Giovanni Lanzalone obietta con le seguenti righe a Francesco Carbone, che gli aveva contestato l'opinione che l'arte e la letteratura potessero avere degli influssi diretti sulle decisioni comportamentali dei lettori:

Voi dunque mostrate di ignorare che la lettura di grandi e nobili imprese, ha spinto uomini oscurissimi e molte volte detestabili nella buona via, ed anche alla conquista della gloria. E se voi non ignorate questa cosa elementarissima, come voi potete negarmi, o signor Francesco Carbone, che come la lettura di savissime cose ha dato ottimi frutti, la narrazione continua, esclusiva di delitti, di adulteri, d'infanticidi, non produca dei delinquenti, delle adulate, delle infanticide, o per lo meno pieghi gli animi a dar mani, a scusa che si trova

<sup>226</sup> R. Puccini, *Il romanzo psicologico*, op. cit., p. 239.

<sup>227</sup> Ivi, p. 240.

<sup>228</sup> FD, 11 febbraio 1894, n. 6, *La verità nel verismo di Zola*.

<sup>229</sup> RN, 1888, v. 40, fasc. 3, *Rassegna Bibliografica*

<sup>230</sup> RN, 1889, v. 46, fasc. 2, *Rassegna bibliografica*.

nell'orlo del delitto, o chi già vi è caduto?<sup>231</sup>

Questo dibattito, molto tardo, ormai in chiusura di secolo, è davvero sorprendente per la veemenza con cui ribadisce le tematiche sulla necessità di un controllo morale sull'arte, con l'invocazione dell'intervento della legge. Quello che è notevole è che, anche in questo caso come in molti altri, la questione morale è totalmente dissociata da una prospettiva religiosa, mentre è spesso tirata in causa la decadenza sociale e politica della nazione.

La polemica di Lanzalone ha come punto di partenza la rinascenza latina evocata da Gabriele D'Annunzio, autore contro il quale la "Gazzetta Letteraria" aveva già scatenato una "campagna stampa" a proposito dei suoi possibili plagi. D'Annunzio è secondo Lanzalone "un vero signore della rima e del verso, della lingua e dello stile", capace di dare alla lingua italiana un'eleganza e un'armonia fino a quel momento inespressa, rappresentando purtroppo al tempo stesso "un'immensa miseria morale". Per questa ragione sarebbe assolutamente propenso a sacrificare l'arte alla vita, ovvero a preferire manifestazioni artistiche modeste ma che favoriscano quello che lui chiama il "rinascimento morale":

Quest'è il rinascimento che dovrebbe precedere tutti gli altri rinascimenti, da cui certo deriverebbero prosperosamente tutti gli altri, l'economico, il politico, l'artistico, il letterario. Senza il rinascimento morale, tutti gli altri sono sogni vani, ovvero sono bei fiori di pezza, o anche bei fiori naturali senza radici.

Ma, ammesso pure che, per avere la gloria di dare al mondo una splendida fioritura velenosa, sia necessario il totale sfacelo della nuova società Italiana per mezzo della dilagante corruzione, non sarà buon consiglio rinunciare a quella gloria, anche alla nostra dignità di nazione libera e grande? Non sarà meglio ripigliare la tradizione interrotta di quell'immenso lavoro educativo, durato in Italia circa un secolo, e che oltre al prepararci una patria, ci ha pur dato opere di bellezza assai più viva e durevoli di queste, in cui spesso noi, sedotto dalla grazia della forma, non sentiamo il fracidume inferiore?

E si badi ch'io parlo d'immoralità artistica e letteraria, a prescindere da qualunque idea religiosa. Io chiamo immorale ciò che è dannoso.

L'arte di Gabriele D'Annunzio e de' suoi seguaci non è arte di popolo libero. È arte di popolo schiavo, o che si prepara a ridiventarlo. È proprio quella, ci vuole, per impecorirci gli animi, e ripiegarci i docili colli al giogo pretesco o militare, paesano o straniero. Questo terribile *sogno di lusso e di piacere* è arte buona per le marchese adultere e per i banchieri falliti, o per tutti quelli che, pur di godere, profittano financo delle sventure della patria, ma è rovinosa per una nazione che acquistò ieri la libertà, e che non sa ancora bene usarla. Giacché, abbiamo noi la libertà: ma dove sono gli uomini liberi?

Lanzalone, che conclude il suo articolo scrivendo che l'arte di D'Annunzio è più pericolosa "per la nostra patria che dieci battaglie di Adua"<sup>232</sup>, non solo ammette che la sua invettiva non ha nessun scopo religioso, ma annovera tra i nemici della patria "il giogo pretesco". Anche in questo caso abbiamo conferma che, i criteri che normalmente vengono applicati per condannare la produzione realista fanno riferimento ad un vocabolario e ad un sistema di valori che ricordano quelli della chiesa cattolica, ma a conti fatti all'interno del dibattito i cattolici sono un gruppo a parte, a tratti più oltranzista e comunque separato<sup>233</sup>. I commentatori "laici" non prendono mai in causa l'Indice dei Libri proibiti, nonostante due autori come Fogazzaro e D'Annunzio vengano entrambi vietati

<sup>231</sup> GL, 2 aprile 1898, n. 13, *La morale nell'arte*.

<sup>232</sup> GL, 5 marzo 1898, n. 10, *La rinascenza latina*.

<sup>233</sup> Cfr G. Zocchi, *Scadimento del romanzo*, Roma, Civiltà Cattolica, 1901.

come lettura dal tribunale della Santa Sede, all'inizio del XX secolo<sup>234</sup>.

Nel numero successivo un lettore contesta a Lanzalone la possibilità di chiamare immorale qualcosa che sia bello: la risposta non tarda.

L'arte non deve metter cattedra di moralità! - già tutto va per il meglio, se la mette. Un'opera brutta e morale non fa male a nessuno: un'opera immorale anche brutta può fare molte male, perchè la debolezza umana è così: il male è per lei molto più seducente del bene.

Ma contentiamoci pure che l'arte non metta cattedra di morale. Purchè, però, non mette neppur cattedra di immoralità e di corruzione.

Che se poi l'arte fosse, nella sua essenza, questo, e non potesse diventare altro di meglio, orbne, allora: *abbasso l'arte!* È fortunata la nazione che prima eleverà questo grido!<sup>235</sup>

Nei numeri successivi della rivista altri lettori rispondono, intervengono e commentano, e i riferimenti alla connessione tra letteratura considerata disonesta e decadenza della patria continuano a comparire. Un lettore di Modena, che si firma Rufo Paralupi scrive:

La novella, il romanzo più non hanno gli scopi altissimi, che avevano nel principio e nella metà del nostro secolo. (...) Ora invece si cerca di ritrarre più possibilmente il lurido. Le più esecrabili bassezze della vita sono studiate, sono esaminate, sono analizzate, poste davanti agli occhi continuamente e spesse volte messo sotto colori attraenti quasi per porle ad esempio al lettore. Il sentimento di patria molto indebolito, un'ideale d'uguaglianza non bene precisato, tentennante, sogni d'amori strani, inverosimili, studi psicologici di menti ammalate, che compiono nefandezze, che si sdraiano nei vizi più luridi, che commettono delitti raccapriccianti. Insomma tutto ciò che concorre a formare il carattere e l'ideale d'un popolo nell'arte presente è indebolito se non scomparso. gravissimo è perciò il danno che apporta un arte (sic) simile nel cuore di un popolo ed è quindi un dovere che i quaresimalisti, come dice il signor Carbone, non siano i soli a predicare la morale nell'arte, ma tutti gli uomini onesti si uniscano per fare un'alzata di scudi contro codesti predicatori di assassini, defensori d'infanticide e di adultere.

Lanzalone interverrà ancora per tre volte. Il 30 aprile scrive, dopo aver invocato l'intervento della legge:

È libera la nostra gioventù, insidiata e trascinata al vizio precoce da mille seduzioni? Con quali mezzi possiamo garenterila per ben educarla? Coi teatri, coi caffè – concerti, coi romanzi e le novelle scollacciate, con la poesia dell'adulterio e della prostituzione, con i quadri e le statue impudiche? e alle nostre figlie quali letture dobbiamo permettere? Attenti a non dimenticare sul tavolino un giornale letterario e politico (...), guardatevi anche dai *giornali per le famiglie*, dove può celarsi qualche trabocchetto; non vi fidate neppure dei giornali *per bambini e per gli adolescenti*, perchè in quarta pagina può esservi l'annuncio dei romanzi del De Kok con qualche figurina illustrativa. Con le figlie, a dirla schietta, non resta che un solo e ultimo mezzo di difesa: ma di sicura riuscita: *non insegnar loro a leggere!* Non istruzione, ma ignoranza obbligatoria<sup>236</sup>.

La contrarietà di Lanzalone a questa forma d'arte “che prelude alla fatale degenerazione delle razze”, assume toni molto violenti anche nell'ultimo intervento quando conclude dicendo: “ Se

---

<sup>234</sup> Anche Emile Zola e la sua *opera omnia* entrano a far parte dell'Indice. (H. Wolf, *Storia dell'Indice: Il vaticano e i libri proibiti*, Roma, Donzelli, 2006.) Sull'atteggiamento censorio della Chiesa riguardo il romanzo sono molto più frequenti le ricerche sull'epoca moderna, sul Settecento e su quello che viene definito in protoromanzo (per esempio A. Prosperi, *Censurare le favole. Il protoromanzo e l'Europa cattolica in L'inquisizione romana. Letture e ricerche*. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, pp. 345 - 384)

<sup>235</sup> GL, 23 marzo 1898, n. 12, *La morale nell'arte: pensieri sparsi*.

<sup>236</sup> GL, 30 aprile 1898, n. 18, *La morale nell'arte: pensieri sparsi*.

continua questo dirizzone, il glorioso edificio dei nostri padri, prima d'essa completo, lo vedremo cadere con terribile rovina. Mille nemici lo circondano e tentano minarlo da ogni parte. Ognuno dunque al suo posto di combattimento”<sup>237</sup>.

Di questo collegamento tra arte ritenuta immorale e ragioni nazionali abbiamo visto altri esempi negli episodi che si sono presentati nei paragrafi precedenti: mantenere un dignitoso contegno non è una questione privata, ma qualora la letteratura si prestasse a diventare portatrice di messaggi non confacenti alla morale accettata nella società, questo inficerebbe i destini della patria.

La veemenza di Lanzalone è stupefacente perchè si manifesta in chiusura di secolo, ma riassume il sentimento generale che la stampa letteraria italiana e gli altri elementi del dibattito avevano esplicitato negli anni precedenti. Vent'anni prima Bersezio, nel fondare la “Gazzetta letteraria” aveva espresso su quella che era considerata “la nuova scuola letteraria” le stesse perplessità: in un articolo che viene pubblicato poco dopo l'uscita dei versi di Stecchetti, Giovanni Tironi scrive che “con quegli scrittori (i veristi) l'umanità avrà figli molto degeneri, l'Italia – che pure avrebbe bisogno di scrittori vigorosi e onesti – avrà cittadini molto cattivi”<sup>238</sup>. Un certo tipo di arte fa male; le conseguenze più dirette riguardano la coscienza personale dei lettori, che possono essere persuasi ad agire contro la morale corrente, ma gli effetti finali possono essere disastrosi per la patria.

### *Perchè l'adulterio fa male alla patria: tematiche dei romanzi e necessità morali*

Nel 1898, ovvero l'anno in cui Lanzalone polemizza sulla moralità in arte nella “Gazzetta Letteraria”, i nuovi romanzi pubblicati in Italia sono un centinaio; di questi cento, una ventina sono recensiti nelle varie riviste, comprese quelle come “La cultura” o “Natura e Arte” che non sono state sistematicamente utilizzate nella banca dati. Attraverso le recensioni che le varie redazioni propongono ai lettori, non è difficile rendere conto della persistente monotematicità della narrativa italiana di tardo ottocento. Ci sono tre romanzi che sembrano far parte di una narrativa che si può definire di genere, ovvero riconducibile a delle tipologie specifiche destinate a conoscere una codificazione e un successo sempre maggiori: *Ad Astra* di De Bersa, che il “Fanfulla della domenica” definisce un “romanzo fantastico” sulla scia di Verne, un romanzo di Emilio Salgari intitolato *La città dell'oro*; e *Camir: scene di vita indiana* di Vincenzina Ghirardi Fabiani, di argomento esotico. A questi lavori si può sommare quello di Mario Pratesi, *Le perfidie del caso*, fine descrittore delle vicende degli abitanti di un paesino toscano, che si rifa ad una tradizione bozzettista dedicata alla provincia italiana. Per il resto, quasi interamente, si tratta di romanzi che mettono in scena i risvolti più o meno negativi di passioni amorose mal corrisposte. *L'idolo* di Rovetta è la storia dai toni superomistici di uno scrittore che sfrutta l'ingenuità di una giovane ereditiera per risolvere i suoi problemi economici. Corradini pubblica *La verginità* e racconta le

<sup>237</sup> GL, 15 maggio 1898, n. 20. *La morale nell'arte: pensieri sparsi*.

<sup>238</sup> GL, 8 giugno 1878, n. 23, *Polemica: sulla nuova scuola letteraria*.

vicende di un *menage à trois*, tra un'attrice di teatro “instromento di corruzione”<sup>239</sup>, un “artista pervertito dall'amore e dalla corruzione cittadina” e il protagonista che giunge vergine dalla campagna alla città. *Ci penseranno gli altri* di Emilia Luzzatto si conclude con il suicidio della protagonista, un'aspirante scrittrice che viene derubata dell'amante. *In vano* di Conelli, è, stando a quanto dice la “Gazzetta letteraria”, “la mestissima storia di un amore ardente”<sup>240</sup>; *Arturo Dalgas*, protagonista dell'omonimo romanzo di Marescotti, per il “Fanfulla della domenica” è un mattoide che ama successivamente tre donne, finendo con un delitto<sup>241</sup>. Delle altre opere le riviste sottolineano fortemente le doti morali. Nel 1898 due scrittrici, Amalia Osta e Rachele Saporiti pubblicano ben due romanzi a testa: per quanto riguarda la Osta, il primo romanzo *Mignon Sartori* viene raccomandato alle giovinette da “La cultura” (assieme ad un altro libro, *Le Spose delle corviere* di Margherita Niccoli); il secondo, *Senza Macchia*, tratta “di un caso di coscienza”, viene definito “un romanzo morale” e nella recensione di “Natura e Arte” si legge non solo che “la moralità riesce ad ottenere il sopravvento” ma anche che la protagonista può pronunciare la frase: “il sacrificio è compiuto”<sup>242</sup>. La Saporiti, con lo pseudonimo di Fulvia, pubblica *Bianca e Bianca Monselice*, la storia in due puntate di “un'istitutrice dall'alito che trasforma”<sup>243</sup>, e che una volta maritata riesca a riportare “un marito traviato dal fioco e dall'ambizione (...) nelle braccia della sposa eroicamente soave”, cioè tra le sue braccia. Secondo “il Fanfulla della domenica”, una volta chiuso il libro “ci si sente commossi e migliori”<sup>244</sup>, e il recensore sprona l'autrice a continuare sulla stessa strada. Altrettanto significativo è il romanzo di Virginia Fornari, *Ch'io ti vegga*:

Un professore *darwiniano*, *spenceriano*, *ateo* e chi ne ha ne metta, si innamora di una gentile e seria ragazza organo di un suo defunto parente, professore pieno di nobili idee e di aspirazioni ideali che ha profondamente radicate nell'animo della figliuola.

L'amore s'avvicina a grandi passi, scoppia, congiunge le due anime... ma i diversi sentimenti, la diversa educazione, i diversi studi le disgiungono subito e allora è la lotta. Lotta in cui l'uomo (e chi ne avrebbe dubitato) soccombe e s'inchina alle idee sante, cattoliche, umane, piene di vero e disinteressato spirito cristiano della fidanzata<sup>245</sup>.

*La vittoria di Clotinde* di Maddalena Cravenna Brigola, viene addirittura rimproverato dalla “Gazzetta Letteraria” per gli eccessi. È vero, “si può leggere senza arrossire”, scrive il critico, ma l'autrice esagera:

Sta bene, o egregia signora che ella voglia il romanzo, buono, morale e pio (io sono tutt'altro che pio, ma le *libere pensatrici* mi sono sommamente antipatiche); sta bene che il suo sia un romanzo sociale, e le sue osservazioni e considerazioni sian spesso piene di buon senso e giungano assai a proposito nel momento presente, ma insomma, il romanzo deve essere racconto azione, dramma, non discussione. La

<sup>239</sup> FD, 12 giugno 1898, n. 23, *La verginità*.

<sup>240</sup> GL, 23 aprile 1898, n. 17, *Leggendo...*

<sup>241</sup> FD, 9 ottobre 1899, n. 41, *Libri nuovi*.

<sup>242</sup> NeA, 1899, v. 1, fasc. 2, *Note bibliografiche*.

<sup>243</sup> LC, 1 aprile 1898, n. 7, *Notizie*.

<sup>244</sup> FD, 28 agosto 1898, n. 35, *Libri nuovi*.

<sup>245</sup> NeA, 1899, v. 2, fasc. 9, *Note bibliografiche*.

morale deve zampillar naturalmente dall'azione, non deve sovrapporsi ad esse<sup>246</sup>.

*L'atteso: romanzo dei socialisti* di Gino Trespioli, che nell'articolo di apertura della "Gazzetta letteraria" viene definito il primo di una trilogia, sembra essere l'unico lavoro che per argomentazione possa risultare problematico dal punto di vista istituzionale. Il recensore della "Gazzetta" ne contesta la fondatezza, scrivendo che "tutti i romanzi sono socialisti" e che "riprodurre i mali nel libro" può scatenare l'odio sociale, ma con la sua breve descrizione della trama rivela che si tratta in realtà di un romanzo di intrighi parlamentari<sup>247</sup>.

I romanzi di cui si è esposto il contenuto sono solo una parte, per quanto significativa, di quello che viene pubblicato in Italia quell'anno, ma non si può dire, anche senza dare un scopo del tutto esemplificativo alla rassegna, che gli argomenti affrontati variassero eccessivamente. Se il romanzo è corruttore, non lo è certo perché incita al socialismo o alla sovversione, ma piuttosto perché vengono esposte, senza una dirittura etica riconosciuta, vicende che hanno a che fare con la sfera sessuale e sentimentale. Per continuare negli esempi si possono citare altri titoli di romanzi pubblicati nel 1898 che non hanno la fortuna di entrare nelle rassegne bibliografiche che si sono consultate: per esempio *Eva* di Luciano Zuccoli, *L'ultimo amante* di Armando Pappalardo, *Moglie onesta* di Giulio Sperani, *I misteri del lusso* di Giacomo Albertini.

Come abbiamo già anticipato, la maggior parte dei romanzi italiani di fino ottocento ha come argomento principale la complessa gestione dei rapporti matrimoniali. È riconosciuto anche dagli stessi commentatori dell'epoca: la situazione più comune attorno alla quale girano le diverse trame è l'adulterio, praticato, cercato o fortunatamente sventato. La teoria su cui si basa questa necessità di interrogarsi in maniera continuativa sulla questione del matrimonio e delle sue problematiche, è fondata sul fatto che si reputava che ci fosse un divario incolmabile ma allo stesso tempo per lo più inevitabile tra il dovere che veniva imposto dalle regole della società e le naturali aspirazioni che le singole persone potevano nutrire per la sfera sentimentale della loro vita. Il matrimonio è tra l'altro il principale obiettivo e il centro della vita di una persona adulta, soprattutto se di sesso femminile, ed è un'istituzione che sta attraversando grandi cambiamenti e un passaggio da "momento istituzionale che regola trasmissione matrimoniale e riproduzione, e la dimensione affettiva del rapporto coniugale"<sup>248</sup> *Passione maledetta*, e allo stesso modo *Giacinta*, sono due romanzi che vengono giudicati immorali soprattutto per la loro insistenza su una vicenda adulterina, che per quanto finisca in tragedia (in entrambi i casi), è esposta in modo da risultare quasi un'incitazione a seguire l'esempio delle protagoniste.

Naturalmente il problema riguarda principalmente i personaggi di sesso femminile. Che il marito, all'interno di un romanzo, commetta adulterio o che si prenda delle libertà pre o extra matrimoniali, non aggiunge o toglie nulla alla complessità del personaggio (si potrebbe dire che è

---

<sup>246</sup> GL, 16 luglio 1898, n. 29, *Leggendo...*

<sup>247</sup> GL, 23 aprile 1898, n. 17, *Leggendo...*

<sup>248</sup> M. Beer, *Miti e realtà coniugali nel romanzo italiano tra '800 e '900*, op. cit., p. 440.



nell'ordine naturale delle cose), per quanto riguarda invece le donne c'è una questione di fondo che rende particolarmente interessante la loro condotta rispetto alla tematica della fedeltà matrimoniale: si tratta della conservazione della virtù. Al di là delle valenze simboliche che rinviano al discorso sulla nazione che l'esperienza risorgimentale da poco terminata aveva esasperato<sup>249</sup>, la necessità pratica che le donne restino “virtuose” per non turbare la pace domestica rende proprio i personaggi femminili più “tormentati e coinvolgenti, nelle loro lacerazioni rea il diritto individuale (alla felicità e all'amore) e le norme istituzionalizzate dal contratto matrimoniale”<sup>250</sup>. È un problema che Matilde Serao espone molto bene in un suo articolo pubblicato nel “Fanfulla della domenica” intitolato *La virtù delle donne*, in occasione della presentazione di un romanzo italiano (*Il marito dell'amica* di Neera) e di un romanzo inglese:

Ecco dunque due romanzi scritti da donne, in cui le due protagoniste combattenti la grande battaglia della vita muliebre, ne escono irrimediabilmente ferite ma trionfanti: lady Constance e Maria sono due donne virtuose, e in qualche altro romanzo femminile, che è inutile citare (...), anche la protagonista non cede, non cade, naturalmente virtuosa, incapace per istinto di errare.

I critici si chiedono: che significa questo fenomeno di virtù nuova che circola nei libri delle donne? Ora è la giustizia che spinge gli scrittori, e specialmente le scrittrici, verso quella folla di donne che vivono la loro esistenza, lottando gloriosamente, fedeli a un principio, a un'idea, a un istinto. Vi hanno donne a cui il matrimonio spezzò le più liete speranze, ma esse ereditarono nel sangue, dalla madre, un profondo pudore che evita loro l'errore; ve ne hanno di quelle in cui la virtù viene dalla pietà religiosa; e in altre nasce dal temperamento, in altre è sostenuto da un naturale invincibile orgoglio; in altre è proprio partito preso, è la più grande prova della potenza femminile. Una si salva, per devozione al ricordo di una cara persona morta; l'altra si salva, stringendo al seno le belle teste dei figliuoli, per una lo scampo è nella paura dello scandalo, per l'altra nel disgusto aristocratico di fare quello che le altre fanno. (...) tutte le donne hanno la loro lotta, tutte passano per la loro notte di Getsemani. per le povere, vi è la ricchezza; per le borghesi, l'elevamento a una sfera superiore; per le tribolate, un desiderio di pace<sup>251</sup>.

Nello stesso romanzo che la Serao analizza nelle righe successive a questo brano, si trova un estratto che riprende la stessa tematica: la protagonista, che scopre che il suo primo amore è ormai sposato infelicamente ad una delle sue migliori amiche, riflette sulla condizione delle “donne che cedono” e sulla missione generale della donna: “l'uomo ha un altro, diverso e vasto campo in cui esercitare la virtù: egli ha le virtù cittadine, politiche, patriottiche e guerriere, ha l'onestà della carica che occupa e dei commerci che intraprende. La donna non ha che questa povera modesta virtù del resistere, che cresce nell'ombra, spoglia di gloria, quasi sempre inapprezzata”<sup>252</sup>.

Dodici anni più tardi Neera pubblica un romanzo intitolato *L'amuleto*, di cui un'altra scrittrice, Caterina Pigorini Beri, rende conto nella prima pagina del “Fanfulla” scrivendo a proposito della trama:

Quel cugino che compare nella solitudine disoccupata di quella moglie di un *attaché* di ambasciata, il

---

<sup>249</sup> A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento, Parentale, Santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>250</sup> F. Socrate, *Commedia borghese e crisi di fine secolo*, op. cit., p. 52.

<sup>251</sup> FD, 30 agosto 1885, n. 35, *La virtù delle donne*.

<sup>252</sup> Neera, *Il marito dell'amica*, op. cit., p. 47.

quale pare non si curi molto di lei e del suo fantolino, può parere, per esempio troppo filosofico, troppo aspro, e nemmeno tanto simpatico coi suoi scatti, i suoi isterismi mascholini e le sue civetterie umanitarie: ma il vero è che, poiché Neera lo vuole, noi pure c'innamoriamo di lui come la sua eroina. E quando la sua eroina vince il fascino e parte alla ricerca del suo dovere, la vediamo partire con una tenerezza quasi tragica, compassionandola, ammirandola. Certo che la maternità nell'indicarle la meta, ci rassicura pur noi che essa sarà consolata: e forse quella tempesta, in cui è passato il fuoco lasciandola incolume, è stato un grande insegnamento per essa e le sarà di conforto nella vita, poiché non ha avuto ragione di sprezzare l'uomo che ha turbato la sua serenità ingenua e gentile<sup>253</sup>.

Neera e Serao sono le scrittrici più rappresentative del momento ma come scrive Madrignani anche loro si attestano sulla linea della "difesa del matrimonio comunque esso sia", dando al "sacrificio muliebre, con tutti i suoi veli spirituali (...), il significato dell'unica chance sociale concessa alla donna"<sup>254</sup>.

Dire che tutti romanzi italiani della fine dell'Ottocento hanno come ingrediente principale una prova sulla tenuta più o meno solida della virtù femminile è forse un'esagerazione ma corrisponde in parte alla verità: è comunque opportuno sostenere che buona parte dei romanzi italiani della fine dell'Ottocento possono essere letti in questa chiave. Gli esempi da apportare potrebbero essere numerosissimi e rimandiamo all'annesso in fondo a questa ricerca. Per citare uno dei romanzi più noti del periodo, *Daniele Cortis* di Antonio Fogazzaro, narra le vicende di un amore irrisolto che viene votato al sacrificio per non macchiarsi di colpa e non a caso la "Nuova Antologia" ne fa un esempio del "trionfo della volontà e dell'ideale". Quindi è del tutto coerente che una delle doti che si possono apprezzare in un romanzo è la capacità di "inculcare la virtù meno simpatica e meno praticata, la virtù del sacrificio"<sup>255</sup>. L'idea che passa attraverso una parte consistente di questi romanzi è che la vita sia una "lotta", sia in senso darwiniano, ovvero per l'affermazione personale, sia tra i sentimenti e il dovere, e in generale ci si augura la vittoria del secondo sui primi. La virtù del sacrificio è la capacità di sacrificare le proprie aspirazioni personali per la salvaguardia dell'ordine; questa caratteristica è propria della razza umana ed è anche una dimostrazione della libertà dell'uomo nei confronti degli eventi contingenti della vita: la libera scelta è però un argomento decisamente secondario rispetto al mantenimento della gerarchia tra aspirazioni personali e rispetto delle convenienze. Un romanzo che ne lasci trasparire il possibile rovesciamento, che metta in campo -per esempio - personaggi femminili che rinunciano al ruolo di

---

<sup>253</sup> FD, 7 marzo 1897, n. 10, *Valorose donne*.

<sup>254</sup> C. A. Madrignani, *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione: ricerche e discussioni*, Roma, Savelli, 1974, p. 22.

<sup>255</sup> GL, 9 gennaio 1891, n. 2, *Fra romanzieri e novellieri*: Depanis discute di un romanzo dedicato alle fanciulle, *A Mezzocolle* di Vanzi Mussini, che è un esempio tipico della letteratura dedicata all'educazione delle giovani donne. Altri romanzi che si propongono questo obiettivo, all'interno di una più ampia restaurazione della morale cattolica, sono per esempio *Sulla Breccia* e *Lungo la via* di Antonietta Giacomelli, che viene recensita da tutte le più importanti riviste. *Sulla Breccia* sarà oggetto di una piccola polemica nel "Fanfulla della domenica": inizialmente recensito nella rubrica *Libri nuovi*, viene ritenuto, dal critico D. C., un romanzo "ingemmato di pagine che io proporrei ad esempio in una antologia artistico morale" nonché "uno dei libri più belli e più moralmente significanti che si siano pubblicati in Italia in questi anni" (FD, 22 luglio 1894, n. 29, *Sulla breccia*). Scipio Sighele successivamente ne discute con un articolo specifico giudicando il metodo "troppo rigido, troppo violento per essere buono" (FD, 19 agosto 1894, n. 33, *Sulla breccia*), alle critiche risponde la stessa autrice che specifica di non aver avuto intenzioni artistiche ma solo "propagandistiche" guidata dalla sua "coscienza di cristiana" (FD, 2 settembre 1894, n. 35, *Ancora sulla breccia*). In generale però il libro è accolto molto bene da buona parte delle più importanti riviste.

madre per coltivare una sessualità fine a se stessa, è tacciabile di immoralità<sup>256</sup>. Quello che è giusto specificare è che la maggior parte di questi eroismi sono “privati”, ovvero riguardano i sentimenti, e il sacrificio più rivendicato è quello delle mogli infelici, che nonostante tutto trovano la forza di restare fedeli. Un esempio tipico è un romanzo del 1894, *Fiat voluntas tua*, di Virginia Guicciardi Fiastrì, che Annibale Pastore della “Gazzetta letteraria” presenta come “la storia di un sacrificio accettato e voluto con piena e cosciente rassegnazione”<sup>257</sup>. Non si può dire che questo romanzo scritto da una donna, che ha come protagonista una donna, fosse necessariamente rivolto alle donne: il “Fanfulla della domenica”, che rileva grazie a questo libro il maggior rispetto delle leggi morali che caratterizza le scrittrici in rapporto agli scrittori, lo consiglia al pubblico<sup>258</sup>. In generale, e anche la “Nuova Antologia”, non fa distinzioni e si limita a raccontarne la trama e a rimproverare l'autrice che cita Zola e Bourget e si dimentica di Manzoni<sup>259</sup>.

Nei libri espressamente dedicati alle donne come i manuali di economia domestica dedicati alle operaie viene promulgata la stessa “mistica del sacrificio”: si può citare quello che scrive in proposito Adriana Chemello “La donna, come soggetto antropologico, conserva il suo secolare statuto di soggetto *patiens*. I discorsi a lei rivolti non ne predicano virtù ed attributi elogiati ma si specializzano esclusivamente nel dettare precetti la cui funzione ideologica, attraverso le proposte esemplari, è orientata al consolidamento dello status sociale esistente”<sup>260</sup>. Anche in una letteratura che non è necessariamente orientata al disciplinamento, si cerca comunque di insegnare la propensione al “controllo interiorizzato”, e sono soprattutto le donne che vengono indotte a far leva sulle loro qualità morali. Lo schema comportamentale che viene premiato, cioè la deliberata rinuncia alle inclinazioni personali, non ha però legami con l'ideologia cattolica, anzi segue lo schema laico del matrimonio civile, che viene introdotto con il codice Pisanelli e che sanziona legalmente l'adulterio<sup>261</sup>. Non è quindi stupefacente, data l'attenzione che riceve il controllo della sessualità femminile, che siano soprattutto le giovani donne ad essere al centro delle attenzioni delle redazioni dei giornali quando si tratta di opere che potrebbero suggerire che non è necessario restare al proprio posto o imporsi dei sacrifici, per esercitare la virtù.

Una delle poche concessioni che vengono fatte alle esigenze del lettore all'interno delle recensioni nelle riviste letterarie riguarda l'eventuale adeguatezza del libro in questione come lettura per determinate fasce di pubblico. Si legge quindi spesso, a proposito di un romanzo, che “le fanciulle possono leggerlo con onesto diletto”<sup>262</sup>, oppure dei consigli perché “le mammine intelligenti tolgano qualche pagina”<sup>263</sup>. Le madri sono spesso citate come responsabili dell'educazione letterarie delle

---

<sup>256</sup> M. Beer, *Miti e realtà coniugali nel romanzo italiano tra '800 e '900*, op. cit., p. 440.

<sup>257</sup> GL, 23 marzo 1894, n. 12, *Novelle e romanzi italiani*.

<sup>258</sup> FD, 18 febbraio 1894, n. 8, *Libri nuovi*.

<sup>259</sup> NA 1894, v. 52, pp. 773 -775, *Bollettino bibliografico*.

<sup>260</sup> A. Chemello, *Precetti di economia domestica nella letteratura del 'self-help'* in A. Chemello, “*Libri di lettura*” per le donne: *l'etica del lavoro nella letteratura di fine 800*, Alessandra, edizioni dell'Orso, 1995.

<sup>261</sup> M. Beer, *Miti e realtà coniugali nel romanzo italiano tra '800 e '900*, op. cit., p. 440.

<sup>262</sup> NA, 1881, v. 27, p. 370, *Bollettino bibliografico*.

<sup>263</sup> NA, 1891, v. 33, p. 608, *Bollettino bibliografico*.

figlie e sono tra le categorie di potenziali clienti più individuabili e incoraggiate negli acquisti<sup>264</sup>. Così Barrili viene indicato come una lettura educativa, per cui sull'“Illustrazione italiana” si scrive che “potete darlo a leggere a vostra figlia o alla vostra sposa, come le date un romanzo inglese”<sup>265</sup>, mentre Regina di Luanto è sconsigliata perchè i suoi racconti “brucerebbero le dita delle fanciulle innocenti”<sup>266</sup>. Nella “Gazzetta letteraria” si legge nel 1878 che *Il tenente Riccardo* di Edoardo è una di quelle letture “sane, oneste, che possono raccomandare ai giovani senza rimorso, che una madre può lasciar fare anche alla figliuola più virtuosamente educata”<sup>267</sup> e nel 1897 che *Nulla per se* di Ugo Simonini è un libro da “poter passare liberamente tra le mani di quelle tali signorine che non debbono troppo pensare a certi misteri o a certe coserelle”<sup>268</sup>. Una delle immagini che è più frequente ritrovare è l'idea che, a seconda del contenuto, un libro possa o non possa essere impunemente lasciato su un tavolo alla mercè di tutti: per esempio a proposito di *Grandi e piccini* di Stanislao Carlevaris si legge “questo libro non crescerà la fama all'autore senza sole, ma le mamme e i fratelli potranno comprarlo sicuri di spendere i loro denari in un volumetto divertente e (cosa rara) tale insieme da poterlo lasciare senza paura sullo scrittoio e sul tavolino”<sup>269</sup>. Logicamente la rivista più agguerrita sotto questo aspetto è la “Rassegna Nazionale” che considera non solo che “le fanciulle dovrebbero mantenersi nella fortunata ignoranza di moltissimi romanzi scritti”<sup>270</sup>, ma sconsiglia per esempio *Il paese di Cuccagna* di Matilde Serao alle fanciulle pur non considerandolo immorale<sup>271</sup>. Lo stesso vale per *Contro i più* di Onorato Fava che viene giudicato un libro sano ma comunque non adatto alle giovani ragazze<sup>272</sup>. Il limite di tolleranza della “Rassegna” è molto basso ma in genere simili osservazioni sono presenti in tutte le pubblicazioni e a proposito di ogni tipo di romanzo: per esempio ne “La cultura” del 1885, in riferimento a *Les batailles de la vie* di Georges Onhet, il recensore, che si firma B., scrive che si tratta di “uno di que romanzi, sempre più rari, soprattutto in francese, che anche una giovinetta onesta può leggere, senza risicare di diventare meno onesta”<sup>273</sup>. Nella “Cronaca Bizantina”, raccomandando *Sull'orlo dell'abisso* di Antonio Baccaredda, si aggiunge che “la madre non avrà da vietarne la lettura alla sua figliuola”<sup>274</sup> e pur con qualche ironia conclude l'articolo dicendo: “guai ai libri che si prendono in mano se non per leggervi certe pagine”. Zola è tra gli autori più problematici da questo punto di vista: abbiamo

<sup>264</sup> A proposito di *Una Nidiata* di Sofia Albini Bisi: “ecco alla fine un bel libro per le signorine! Poichè le savie madri ne vanno cercando ansiose e per mare e per terra, eccone uno che delizierà le figliuole e anche le madri” (LC. 1890, V. 11 N. 9-12, *Annunzi*).

<sup>265</sup> IL, 8 aprile 1877, n. 14, *Note letterarie*.

<sup>266</sup> IL, 4 gennaio 1891, n. 1, *Nuovi racconti*.

<sup>267</sup> GL, 3 agosto 1878, n. 34, *Bibliografia*.

<sup>268</sup> GL, 27 marzo 1897, n. 9, *Leggendo...*

<sup>269</sup> FD, 5 dicembre 1880, n. 49, *Libri nuovi*. Anche in un romanzo di Enrico Castelnuovo del 1898 i personaggi, che ingaggiano una discussione su Zola e sul operato di romanziere, si chiederanno se è il caso di far leggere i libri del francesi agli adolescenti: “Ma che adolescenti? - replicò la signora Susanna Duranti - Io dico che nessuna donna per bene può tener sul suo tavolino quei libri... Io mi vergogno di averne letti due o tre” (E. Castelnuovo, *I coniugi Varedo: romanzo*, op. cit., p. 38).

<sup>270</sup> RN, 1890, v. 56, fasc. 4, *Bibliografia*.

<sup>271</sup> RN, 1892, v. 65, fasc. 4, *Bibliografia*.

<sup>272</sup> RN, 1893, v. 69, fasc. 1, *Bibliografia*.

<sup>273</sup> LC, 1/15 agosto 1885, v. 6, n. 14-15, *Appunti critici e bibliografici*.

<sup>274</sup> CB, 30 luglio 1881, n. 4, *Ciò che si stampa*.

visto che il Leone Fortis dell' "Illustrazione italiana" consiglia alla sua immaginaria interlocutrice di interrompere la lettura in certi punti, e già nel pieno fervore che segue all'uscita dell' *Assommoir*, Zola viene definito un autore che non è adatto "né alle fanciulle che aspettano marito, né ai ragazzi che si arruffano sulle declinazioni"<sup>275</sup>.

Tutta questa attenzione per le letture delle giovani donne non poteva passare inosservata. Già all'epoca della *Nova Polemica* Guerrini aveva ironizzato riportando una frase di Ferdinando Martini: “

Ci sono delle ragazze a questo mondo: debbo riconoscere questa dolorosa verità. Ma perchè ci sono si dovrà scrivere soltanto per loro e soltanto in modo che nel leggerci non si sentano l'acquolina in bocca? È pretender troppo. Disse bene Ferdinando Martini: maritatele una volta queste benedette ragazze che possiamo finalmente dire le cose come sono ! Il meglio poi è questo, che se facciamo dei libri tanto innocenti da poter esser letti da queste eterne ragazze, ecco che i babbi non li comprano più<sup>276</sup>.

In uno dei pochissimi brani che si pronunciano a favore di un totale distacco della morale dall'arte, contenuto nel volume di critica *Né odi né amori* di Annibale Butti, pubblicato negli anni novanta, si legge che i “critici moralisti confondono troppo spesso la morale, che è la legge generale della condotta umana, con la verecondia meglio con una pruderie di cattivissimo gusto” e che “l'ignoranza delle ragazze da marito è così preziosa e così indispensabile alla società civile, che costoro farebbero moneta falsa pur di salvarla dagli attentati dell'arte moralizzatrice”<sup>277</sup>. Butti è molto chiaro nell'individuazione del problema e infatti scrive: “per esse, ad esempio, è un libro morale quello che arriva all'ultima pagina senza un accenno purchessia a rapporti fisici sessuali, e che con delle bene applicate reticenze salta a piè pari i punti scabrosi e non riprende le narrazioni che quanto i propri personaggi si possano presentare al pubblico in *frak* e cravatta bianca, come nelle commedie del repertorio francese”. A queste accuse di Butti, si sentirà in dovere di rispondere un critico anonimo del “Fanfulla della domenica” che nella rubrica *Libri nuovi* commenta la raccolta dove si trova questo brano. Secondo l'autore del “Fanfulla” i moralisti non “sia sempre fatto *ad usum* delle signorine e dei giovinette delle prime classi ginnasiali; essi non vogliono che i personaggi appaiano sempre davanti a noi in *frack* e in attitudine irreprensibile, severi seguaci della castità”. Quello che “vogliono si è, che certe – le più brutte – parti di questo vero non sieno di preferenza ricercate, e si reputino le più atte a ritrarsi artisticamente; che su di esse la penna dello scrittore non si fermi con lungo compiacimento; che certe immagini, certi fatti non sieno circondati dalla simpatia, da quella simpatica che è un invito e un consiglio, di chi si accinge a rappresentarli”. Quali siano le parti più brutte del vero e quale sia il livello di simpatia a cui bisogna attenersi, non è però definibile. Anche i giovani, intesi come i ragazzi minorenni, sono talvolta oggetto di queste attenzioni, ma ad un livello decisamente minore rispetto alle loro coetanee, per le quali è molto più

---

<sup>275</sup> FD, 2 ottobre 1881, n. 40, *La moralità di Zola*.

<sup>276</sup> L. Stecchetti, *Nova polemica*, op. cit., p. 26.

<sup>277</sup> A. Butti, *né odi né amori*, op. cit., p. 133.

sentita la necessità della preservazione dell'innocenza. Di rado di si preoccupa anche per altre categorie, come i “deboli o gli ammalati di cuore”<sup>278</sup>. Il “popolo” invece, i lettori meno sofisticati in generale, non sono quasi mai presenti nelle constatazioni degli autori delle recensioni.

Le precauzioni che tutte le riviste che siano più o meno autonome all'interno del sistema letterario prendono nei confronti di determinate fasce di pubblico sono tra l'altro le uniche pretese che vengono espresse a proposito della manovre di contenimento di un certo tipo di letteratura. La generale lamentela a proposito del dilagare del realismo nelle varie branche della letteratura non contempla quasi mai un richiamo a strumenti legali o interventi degli organi politici: nella polemica che nel 1898 trova spazio nella “Gazzetta letteraria” si trova accenno all'intervento della legge, come per esempio in un brano del “Fanfulla della domenica” pubblicato quasi vent'anni prima, a proposito di un libro dal titolo inequivocabile, *I lupanari di Mantova*.

Certi libri una volta avevano sulla copertina un titolo più o meno mitologico; e i rivenditori li passavano a caro prezzo e di sotto il banco ai ragazzi viziosi. Oggi, divenuti studi sociali, li potete vedere per tutte le vetrine; e non costano che pochi soldi. Intendiamoci: non crediamo che si sieno argomenti dai quali debba rifuggire a ogni modo lo scienziato e l'artista. Sulla prostituzione molti scrissero e scrivono, studiandola con onesta e serietà d'intenti: da essa trassero non pochi prosatori e poeti vere e belle pagine. Citiamo l'esempio recente dell'*Una fra tante* di Emma. (...) È lecito dimandare come si sequestrino in Italia dalle guardie di pubblica sicurezza le fotografie oscene, e si lasci vendere impunemente una tanta infamia. Ma che i procuratori del re non ci son per nulla in Italia?<sup>279</sup>.

Si tratta di un intervento molto raro, perché generalmente, seppur i limiti del letterario siano in questo dibattito ben presto superati, la questione morale in letteratura resta in Italia una faccenda tra lettori e scrittori, critici ed editori, senza coinvolgere mai veramente la legge e senza richiedere l'intervento statale. A censurare un autore ritenuto troppo ardito come D'Annunzio provvederà lo stesso Treves che si rifiuta di pubblicare *L'innocente* nel 1891 perché ai suoi occhi immorale. Il libro verrà in seguito stampato da un editore meridionale e solo successivamente accolto, in un'edizione successiva, nel catalogo di Treves che aveva declinato l'offerta pur sapendo che si sarebbe trattato di un possibile successo. Lo stesso Treves confessa, nell'*Inchiesta sui libri più letti dal popolo italiano*, che “perché un libro possa avere una grande simpatia bisogna che non sia palesemente immorale. Se le madri e i preti cominciano a far guerra a un romanzo, il suo commercio ne risente subito gravi danni”<sup>280</sup>. È al mercato che si lascia l'ultima parola. A differenza della Francia, dove i processi letterari sono un elemento fondante del sistema letterario del XIX secolo, le questioni etiche della letteratura non vengono riviste in senso giudiziario, gli autori non sono sottoposti a giudizi di ordine penale per le loro opere e non sono costretti a rivendicare le loro scelte di scrittori di romanzo e di poesie in un tribunale che li valuta come cittadini. Si potrebbe suggerire che per lo scrittore italiano di fine ottocento questo non avviene perché il sistema

<sup>278</sup> LC, 15 agosto 1896, n. 8, *Notizie*.

<sup>279</sup> FD, 3 ottobre 1880, n. 40, *Libri nuovi*.

<sup>280</sup> *I libri più letti dal popolo italiano*, op. cit., p. 19. Lo stesso autore dell'inchiesta commenta positivamente “l'immenso successo che hanno in Italia le opere educative”. (Ivi, pp. 18- 19)

letterario incorpora una forma di autocensura ben oliata e funzionante, che pur non potendo evitare l'emergere di alcune tematiche e l'affermarsi di correnti sempre meno rispettose della morale corrente, stigmatizza l'operato di alcuni autori e rende l'azione generale del sistema nel complesso in linea con quella della società in cui questo è inserito<sup>281</sup>.

Se si guarda la questione da un altro punto di vista, ovvero le sanzioni positive alle scelte degli scrittori che possono essere i primi letterati, si possono notare due peculiarità: in Italia non sembrano esserci stati bandi di concorso di rilevanza nazionale dedicati alla letteratura (il premio Goncourt viene istituito in Francia nel 1896) in ogni caso quelli che esistevano erano per la maggior parte dedicati ad una letteratura d'impostazione nettamente pedagogica. Si può trovare di tanto in tanto la notizia di un concorso per le novelle o per le poesie bandito da una rivista ma si tratta di iniziative stigmatizzate perché a pagamento<sup>282</sup>. Non è un caso la decina di scrittori che sono stati segnalati all'interno dei repertori bibliografici come vincitori di premi sono quasi interamente donne che hanno scritto per l'infanzia. Se Sofia Albini Crosta è un caso limite perché viene premiata da Leone XIII per la sua funzione di scrittrice cattolica, anche negli altri casi si può facilmente intuire che non si tratta di concorsi in cui la letteratura premia la letteratura. Ida Baccini, Emma Perodi, Virginia Mulazzi e Edvige Tomasucci Galanti risultano aver ricevuto una medaglia del Ministero dell'Istruzione all'Esposizione Beatrice, una rassegna lanciata da una scrittrice (Carlotta Ferrari nella rivista *Lettere e arti*) e organizzata da Angelo de Gubernatis, che voleva rendere omaggio all'ingegno femminile<sup>283</sup>. Vengono tra l'altro premiate non in quanto romanziere ma in quanto conferenziere o giornaliste. È sempre il ministero della pubblica Istruzione, oppure un'altra istituzione amministrativa come i consigli provinciali scolastici o i comuni<sup>284</sup>, che, scegliendo alcuni libri come premio scolastico (ovvero come dono da fare agli alunni meritevoli) sanziona la riuscita di un autore: sono però eventi di portata marginale, che non vengono quasi per nulla considerati dalla riviste; e anche in questo caso non si può immaginare che i criteri utilizzati dalla varie giurie fossero prettamente letterari.

### 3.2. Le conseguenze letterarie di un dibattito etico

Concentrandosi sul dibattito relativo al realismo come questione principalmente etica non si vuole

---

<sup>281</sup> Come scrive Dubois: "la censure, instrument du politique, mais agissant à la fois par le judiciaire, par l'idéologique et par l'économie, constitue une instance déterminante de l'élaboration et de la reconnaissance des textes littéraires. Elle définit, implicitement au moins, les limites du discours recevable en frappant d'interdit certaines formulations (pensons pour prendre un cas élémentaire, à ce que est proscrit dans l'évocation de la sexualité)" (J. Dubois, *L'institution de la littérature*, op. cit., p. 125).

<sup>282</sup> GL, 10 giugno 1899, n. 23, *I concorsi*. L'autore spiega che i concorsi lanciati dalle riviste sono "un'industria", un sistema per attirare abbonati e per far cassa sfruttando la smania di scrivere dei novellini a cui consiglia di lasciar perdere.

<sup>283</sup> G. Corabi, *Scrittrici dell'Ottocento in Atlante della letteratura italiana: dal romanticismo a oggi*, vol. III, op. cit.

<sup>284</sup> Un libro che viene segnalato come selezionato da un consiglio provinciale per fungere da premio scolastico è *La figlia del colono* di Chiaia: la "Nuova Antologia" però scrive nel suo *Bollettino bibliografico*, che pur essendo un "romanzetto moralissimo" aveva alcune scene di seduzione che lo rendeva inadatto al compito (NA, 1874, v. 26, p. 263 e ss, *Bollettino bibliografico*). In un altro caso Depanis polemizza con un comune lombardo che aveva scelto come premio scolastico un libro francese anzi "una traduzione dal francese che ingiuriava villanamente ogni sentimento italiano di patriottismo" (GL, 23 ottobre 1886, n. 43, *Cuore*).

affermare che non ci fossero presupposti di tipo estetico che giocavano un ruolo importante all'interno del discorso letterario. Il verismo è sicuramente una corrente artistica dai tratti avanguardistici che ha delle connotazioni stilistiche particolari, un metodo che privilegia la ricerca dell'oggettività e l'impersonalità dell'autore, ma è indubbio che il campo letterario di fine ottocento, nel distinguere tra realisti e idealisti, metta al primo posto un problema di contenuti. È vero però che almeno dal punto di vista critico spesso si ritrova, all'interno del discorso sul romanzo, il tentativo di convogliare un tale autore o un tale romanzo all'interno una specifica "scuola", che come abbiamo già detto è spesso sinonimo di metodologia. Gli scrittori vengono raggruppati, catalogati e assimilati a specifiche intenzioni (abbiamo già visto come per esempio si affilino un certo numero di autori all'esempio Dickens): si possono quindi rintracciare degli schemi classificatori che in qualche maniera dividono lo spazio del romanzo, e che si rifanno a specifiche ipotesi di elaborazione del materiale narrativo.

L'idea di "scuola" che suggeriscono le riviste, dai primi anni settanta fino alla fine del secolo, non ha nulla a che fare con il concetto di gruppo letterario definito e legato da un qualsivoglia tipo di istanza programmatica. Essere parte di una "scuola" significa appropriarsi di un metodo codificato, seguire una tendenza riconosciuta, oppure non seguirla. Le tendenze sono diverse, si moltiplicano nel corso degli anni e a tutte viene riconosciuta la possibilità di produrre dei capolavori. Tra le varie scuole di cui si trova menzione nelle riviste analizzate si trova "la scuola manzoniana"<sup>285</sup>, la "scuola di Zola e di Verga"<sup>286</sup>, la "scuola di Dickens"<sup>287</sup>, "la scuola dell'osservazione impersonale e quella dell'analisi subbiettiva",<sup>288</sup> la "scuola dei superuomini"<sup>289</sup>, oltre che alla "scuola verista e elzeviriana"<sup>290</sup>, o "verista e scapigliata"<sup>291</sup>, "del realismo e del materialismo"<sup>292</sup>, la "scuola sensualistica"<sup>293</sup> la "scuola che è strumento di rovina e di distruzione"<sup>294</sup>, la "scuola del nudo"<sup>295</sup>, "scuola detta sperimentale e che forse meriterebbe più esattamente il nome di pornografica"<sup>296</sup>, la "scuola moderna francese"<sup>297</sup>, la "scuola di Carducci e Guerrini"<sup>298</sup>, per elencare alcuni dei sinonimi che vengono attribuiti alla "scuola realista o verista o naturalista", per cui tutti hanno una più o meno cordiale avversione e che almeno fino alla metà degli anni ottanta viene definita la "nuova scuola", in contrapposizione ad una "vecchia scuola" che si rifaceva ancora al convenzionalismo tardo romantico.

---

<sup>285</sup> IL, 7 marzo 1886, n. 10, *Nuovi romanzi*. Anche in G. Finzi, *Della presente letteratura in Italia*, op. cit., p. 20.

<sup>286</sup> IL, 15 maggio 1892, n. 20, *Nuovi romanzi*.

<sup>287</sup> IL, 8 luglio 1888, n. 29, *Il nuovo romanzo di Castelnuovo*.

<sup>288</sup> FD, 8 giugno 1890, n. 31, *Un cuore di donna di Bourget*.

<sup>289</sup> LC, 1-15 ottobre 1897, n. 19 – 10, *Notizie*.

<sup>290</sup> NA, 1881, v. 26, p. 176, *Bollettino bibliografico*.

<sup>291</sup> NA, 1886, v. 1, p. 193, *Bollettino bibliografico*.

<sup>292</sup> LC, 1 gennaio 1897, n. 1, *Notizie*.

<sup>293</sup> G. Zocchi, *Verismo e verità*, op. cit., p. 103.

<sup>294</sup> FD, 9 marzo 1884, n. 10, *L'avvelenatrice*.

<sup>295</sup> IL, 9 settembre 1883, n. 36, *Scorse letterarie*.

<sup>296</sup> G. Lo Vecchio, *Sullo stato del romanzo contemporaneo*, Catania, Tip. E. Coco, 1891, p. 23.

<sup>297</sup> M. Varesi, *Divagazioni*, op. cit., p. 28.

<sup>298</sup> G. Zocchi, *Verismo e verità*, op. cit., p. 105.



L'appartenenza ad una scuola non è sempre giudicata come un buon modo per assicurare la riuscita di un libro, anzi non è un caso che spesso gli autori vengano rimproverati perchè con la loro adesione ad una scuola (che in questo caso è il sinonimo di metodo) si costringono al rispetto di alcune regole invece di spaziare liberi nel grande campo dell'arte. Quando Capuana pubblica *Giacinta* lo si accusa di essere stato troppo fedele alle sue teorie e di aver costretto il romanzo in un spazio innaturale. Una rivista come la “Nuova Antologia” considera, almeno agli inizi degli anni settanta, che la divisione del campo letterario in scuole sia sostanzialmente negativa, come per la politica lo è l'esistenza dei partiti. In seguito questa interpretazione viene a scontrarsi con la realtà dei fatti: il sistema letterario non è più monolitico, l'esempio dei classici non è più l'unica guida, le divisioni sono inevitabili. Nel 1887 si consiglia però a Valcarengi, autore di *Baci perduti*: “Non si addica ad una scuola; e potrà darci dei romanzi nei quali il merito della verità si associi, come ogni opera d'arte deve, a quello di un intento elevato e ad una forma meglio pura ed elegante”<sup>299</sup>. Nel 1892 “Il Fanfulla” dà lo stesso consiglio ad Annibale Butti, che viene definito “un materialista, un nihilista, un verista”: “s'egli abbandonerà la scuola, a cui -forse più per vanità che per convinzione - s'è aggregato, e che segna un concetto falso dell'arte, e nutre un senso pervertito del bello, egli potrà fare - e molto”<sup>300</sup>. Un altro autore le cui “qualità sono sciupate dalla tirannia della scuola a cui si vanta di appartenere” è Giorgio Cattalani autore nel 1894 de *L'ignobile*, un “verista, il che vuol dire per lui un ricercatore di quando v'è di sudicio, d'immorale, di putrido nell'umanità”<sup>301</sup>. Altri autori invece sono segnalati, per lo più positivamente, per la loro mancata appartenenza ad una scuola, per esempio Enrico Castelnuovo<sup>302</sup>, Emilio De Marchi<sup>303</sup>, Anton Giulio Barrili<sup>304</sup>. Annibale Butti, che con *L'automa* si era rivelato per “Il Fanfulla” un innegabile e imperdonabile verista, per la “La cultura”, che dei veristi pensava tutto il male possibile, è “libero da ogni influenza di scuola”<sup>305</sup>, almeno in occasione della quarta ristampa del suo romanzo. È insomma abbastanza chiaro che il concetto di “scuola” è piuttosto labile, e che in generale l'unica cosa certa è che meglio non appartenere ad alcuna scuola piuttosto che affiliarsi a veristi. Non è raro che nelle recensioni delle opere narrative si ritrovi una domanda: a quale scuola (o bandiera) appartiene l'autore? E spesso è un sistema per ricordare che è soltanto una questione oziosa per critici perditempo<sup>306</sup>.

<sup>299</sup> NA, 1887, v. 11, p. 149, *Bollettino bibliografico*.

<sup>300</sup> FD, 20 marzo 1892, n. 12, *Libri nuovi*.

<sup>301</sup> FD, 14 settembre 1894, n. 42, *Libri nuovi*.

<sup>302</sup> “Castelnuovo è alieno da ogni combriccola letteraria”, a proposito del romanzo *L'onorevole Paolo Leonforte* (II, 18 novembre 1894, n. 46, *Due nuovi romanzi*).

<sup>303</sup> *Arabella* viene recensito due volte nel “Fanfulla della domenica”, in uno dei casi si legge: “come vedete, siamo ben lontani dalle scuole artistiche delle quali oggi più si discute: nessuno dei canoni di questa o quella scuola è messo in atto dal De Marchi. Ciò non toglie al romanzo i molti pregi che si devono riconoscere” (FD, 29 gennaio 1893, n. 5, *Libri nuovi*).

<sup>304</sup> A proposito de *Il conte rosso*, si dice che Barrili “non appartiene a nessuna scuola e questo è un merito” (LC, 1 novembre 1884, n. 15, v. 5, n. 15, *Letteratura contemporanea*).

<sup>305</sup> LC, 1 maggio 1898, n. 9, *Letteratura contemporanea*. Anche nel fascicolo precedente viene recensito un romanzo di Butti, *L'incantesimo*, e il critico scrive “Il Butti non appartiene a nessuna scuola letteraria, ed io credo davvero che un ingegno forte come il suo non senta il bisogno di appoggiarsi ad alcuna scuola letteraria” (LC 1 aprile 1898, n. 7, *Letteratura contemporanea*).

<sup>306</sup> Per esempio a proposito di *Teresa* di Neera, Emilio Checchi del “Fanfulla” scrive “i grandi critici domanderanno: a quale scuola appartiene Neera? Quali sono i suoi ideali nell'arte?” e specifica che il pubblico è infastidito “dalle

Tutta questa congerie di scuole e di intendimenti artistici, a cui gli stessi romanzieri e critici non sanno fare riferimenti univoci, è in realtà riassumibile nella divisione di cui si faceva menzione all'inizio di questo capitolo, quella tra realisti e idealisti, cioè tra coloro che reputano che ogni argomento possa essere compreso all'interno di un romanzo o in generale in un'opera d'arte, e coloro che invece pensano che debba esserci un limite, dato dal comune senso della decenza, nell'ottica di rappresentare il mondo non tanto com'è ma così come s'immagina dovrebbe essere. Se i realisti e i veristi sono coloro che dedicano la loro attenzione al reale, ovvero alle manifestazioni dell'esistenza cose com'è, come gli idealisti sono coloro che mettono in primo piano "l'invisibile", ovvero le aspirazioni, dando spazio alle possibilità dell'essere senza sottolineare i contrasti, a quello che viene definito ideale.

Ideale, idealista, reale, realista sono parole di cui certo non si fa economia nelle varie polemiche che abbiamo analizzato. Già nel 1873 Salvatore Farina ne faceva uso per spiegare a cosa aspirasse la sua *Rivista minima*: "a un 'arte eterna, eternamente bella, eternamente buona, a un 'arte che non sdegna il profumo del romanticismo, né le crudesse del realismo, a un arte che sia lo specchio della vita, la quale è per cinquanta parti senso e per cinquanta sentimento, a un'arte di *mezza prosa e mezza poesia*, virile, giusta, che vagheggi un solo ideale – il vero. Il vero che è insieme il buono, che vesta vesta tutti gli aspetti e tutte le forme, e irride a tutte le scuole a tutti i sistemi preconcepi"<sup>307</sup>. De Gubernatis, afferma contestando il romanzo naturalista, che ammirare Zola significa rinnegare l'ideale e odiare i sacri pilastri della società ovvero famiglia e patria. Alberti, nella sua dissertazione contro l'opera di Olindo Guerrini, si riferisce a se stesso e ai suoi sostenitori con l'espressione "noi idealisti". Lo stesso Guerrini si definisce idealista e nel contempo verista in quando ammiratore di Manzoni, per smorzare la polemica. I veristi che scrivono nella "Farfalla" e negli opuscoli a essa collegati, affermano che "gli idealisti sono i nostri nemici"<sup>308</sup> e "l'idealismo è l'intolleranza del verismo"<sup>309</sup>.

Nella "Nuova Antologia" del 1882 si trova un brano che mette in luce sia la generale diffidenza che questa rivista, come altre, nutre nei confronti delle divisioni del campo letterario, sia l'effettiva contrapposizioni tra due sistemi interpretativi:

Allorquando un novelliere, dopo aver per qualche tempo esitato nella scelta della propria strada, riesce finalmente a trovarla, e vi si incammina fidente nelle proprie forze svelando ad un tratto quali sono le precipue qualità del suo ingegno, quali sono le sue più spiccate tendenze artistiche, accade quasi sempre che i critici si affannano per cercare a quale scuola appartenenza lo scrittore che ad un tratto si rivela per aggregarlo volente e nolente a quella tal scuola, nella cui cerchia egli deve secondo tali critici continuamente aggirarsi. Nulla ci pare più erroneo di tali classificazioni contrarie alla essenza stessa dell'arte e che non riescono mai alcunché di pratico.

La classificazione di cui parliamo è avvenuto, come per molti altri, anche a proposito del Verga e del Farina. A questo, perché ama dipingere affettuose scene, far muovere i propri personaggi nell'ambiente sereno e calmo della famiglia, perché non s'incontrino che raramente ne' suoi libri i forti contrasti degli affetti, né le

tonanti teoriche dei dottrinari" (FD, 22 agosto 1886, n. 34, *Romanzi e racconti: Teresa di Neera*).

<sup>307</sup> *Rivista Minima*, III, n. 10, 18 maggio 1873, citato da R. Bigazzi, *Il colore del vero*, op. cit.

<sup>308</sup> *Verismo di un lepidottero in aspettativa*, op. cit., 7.

<sup>309</sup> Ivi, p. 38.

veementi passioni, ma vi si espongano invece i casi comuni della vita narrati con semplicità e dolcezza, i critici sullodati diedero un posto nella così detta scuola degli idealisti. A quello invece, cioè al Verga, perché non rifugge dalla narrazione qualche volta un po' cruda, di quanto si opera sotto l'impressione degli affetti esagerati, o con altra parola, delle passioni, perché dipinge e dipinge bene i sentimenti morbosi umani, perché descrive con cura le cose materiali dell'ambiente ove i suoi personaggi s'aggirano, assegnarono subito un posto tra i realisti, quasi a contrapporlo a Salvatore Farina, non badando come non potevasi fra i due istituire alcun paragone perché di troppa diversa natura artistica.

Noi non imiteremo certamente i critici di cui parliamo in tale lavoro più o meno proficuo di classificazioni: come al Farina non è totalmente idealista, così totalmente realista non può dirsi Verga: entrambi però sono originali, hanno trovato entrambi la via a loro più conveniente e la seguono, rammentandosi però (e ne danno prova tutte le volte che appare un nuovo loro lavoro) che l'esclusionismo in arte è una fisima, peggio, un nemico dell'arte stessa, e che vedere tutto bello e tutto brutto, cercare il perfetto od il peggio nello studio della società in generale, è quanto l'arte vera non può ammettere<sup>310</sup>.

La contrapposizione così bene illustrata in questa recensione viene, come spesso succede all'interno del discorso sulla letteratura, edulcorata dal tono conciliativo che vuole vedere il campo dell'arte come inficiato dalle divisioni in diversi movimenti. Ma due aspetti sono chiari. Nel 1882 Giovanni Verga è contrapposto a Salvatore Farina e questo avviene sulla base dei contenuti dei loro romanzi. Idealismo e realismo, ideale e reale sono concetti assolutamente non trascurabili per chi cercava di spiegare l'evoluzione letteraria della fine dell'Ottocento, anche se poi sono sfuggiti agli schemi interpretativi successivi.

Cosa significassero queste due parole e a quali concetti rimandassero cerca di spiegarlo nel 1880 Ruggero Bonghi aprendo un fascicolo del "Fanfulla della domenica" con un articolo per l'appunto intitolato *Reale e ideale*. Scrivendo come se nessuno avesse affrontato finora il problema Bonghi da queste definizioni:

Che è il reale?

È la cosa non ancora pensata; è la cosa come ci si può immaginare che sussista, se nessuno ci fosse che la concepisse.

E poi, per legittima e naturale estensione di senso, è la cosa concepita sì, ritratta, descritta, come se chi la concepisce, la ritrae, la descrive, la concepisse, al ritraesse, la descrivesse tal quale

Che è l'idea?

È la cose nel pensiero; è il riverbero della cosa nel pensiero; è quell che nel pensiero resta impresso di ciascuna cosa, quando questa non è più davanti; è quello che il pensiero forma di sé e da sé, rimpensando alle cose, ed astraendo da queste, od altrimenti. Cavallo è *idea*; numero è *idea*; bellezza è *idea*.

Che è l'*ideale*?

È l'idea, come esemplare, tipo, meta. La gloria è *idea*: diventa *ideale* al guerriero che tutto s'infiama dal desiderio di conseguirla. La bellezza è *idea*, diventa *ideale* all'artista, che si strugge della brama di effettuarla. La scienza è *idea*, diventa *ideale* allo scienziato, che non ha pace se non nella ricerca di essa<sup>311</sup>.

Dopo aver spiegato anche i concetti di vero e falso, e aver citato un brano di Zola, *La République et la littérature*, Bonghi cerca di annullare la polemica:

<sup>310</sup> NA, 1882, v. 34, pp. 186-7, *Bollettino bibliografico*. Verga e Farina vengono contrapposti a proposito degli stessi volumi anche ne "La cultura" di Bonghi in cui si legge che "Farina è il contrario di Verga" (LC, 15 settembre 1881, v. 2, parte, 2, n. 7, *Letteratura italiana*). Anche nel "Fanfulla della domenica" si trova una distinzione tra scrittori idealisti e scrittori veristi, a proposito di un libro di Pratesi: "il Pratesi, è un idealista. Per me la differenza che passa fra il verista e l'idealista, pigliando tutti e due i termini senza intenzione spregevole, è semplicemente che mentre il primo non si occupa se non dell'obbiettiva esistenza delle cose che vuole presentare al lettore o allo spettatore, il secondo invece tiene conto anche di certe esistenza subbietive: certe predisposizioni, certe associazioni d'idee, certe abitudini, certi bisogni o desiderii nell'anima di che deve leggere" (FD, 30.03.1885 n. 26).

<sup>311</sup> FD, 9 maggio 1880, n. 19, *Reale, ideale*.

Il vero e l'ideale non sono termini che si contrappongono, e nasce dal contrapporli tutta la confusione, che osa di vede nella teorica dell'arte.

Né si contrappongono il reale e l'ideale. Il reale è motivo, attraverso l'idea, alla costruzione dell'ideale. La cosa si tramuta in idea, e questa, elevata a tipo, diventa ideale. Oh negate che vi sia tipi e norme? Negate, che alla mente qualcosa appaia come oggetto da effettuare o come regola da seguire? Non si può immaginare che lo negiate, se non perchè s'era fatto avvertire che in quella negazione c'era appunto inclusa questa.

Il campo dell'arte è largo quando quello della natura pensata dell'uomo. Ma ha gradi. Costoro i quali, chiamansi *veristi* ed io chiamerei *falsisti*, restringono l'un campo e l'altro; e negano che guori di quello in chi si son chiusi essi, vi sia spezio. Nell'animo adatto, il passato, il presente, il reale, l'ideale è giusta e possibile ispirazione di arte. E il reale, ch'è in questo caso necessariamente il reale pensato o l'idea, o l'ideale, il passato, il presente, sono *veri* in quanto sono oggetto di cotesta ispirazione di arte. E il reale, ch'è in questo caso necessariamente il reale pensato o l'idea, l'ideale, il passato, il presente, sono *veri* in quanto sono oggetto di cotesta ispirazione, e la muovon davvero, mentre son *falsi*, se l'ispirazione è posticcia. L'arte, che raggiunge l'intento suo, a dirlo altrimenti, coglie il vero; l'altra che lo sbaglia, urta il falso. Ciascuna poesia buona è vera; ciascuna poesia cattiva è falsa. E quale sia la poesia buona o la cattiva in ciascun caso, puro essere difficile a definire; ma non è difficile ad indicare. Un coro di Sofocle è una poesia buona; un coro di Seneca p una poesia cattiva. L'epopea di Omero è una poesia buona; l'epopea di Silio Italico è poesia cattiva. Una canzone di Leopardi è poesia buona; e nove decimi delle poesie , pubblicate negli ultimi anni, in volumetti elzeviriani, son poesie cattive. Le buone descrivono cose, idee, ideali; le cattive storpiano cose, idee, ideali, e la cosa che descrivono non esiste, l'idea che esprimono è biscornuta, l'ideale che ammirano è monco.

Dopo aver specificato quindi che “i veristi e gli idealisti s'azzuffano dunque a sproposito” perchè si tratta di una battaglia finta, Bonghi passa ad analizzare una battaglia vera: “qual è la relazione dell'arte con il mondo in cui vive; che efficacia è quella ch'essa si deve proporre di produrvi?”. La questione viene riformulata in questo modo: “essendovi alcuni oggetti della rappresentazione artistica capaci ai accrescere la corrutela sociale, ed altri capaci di diminuirla, quali il poeta deve scegliere?”. Bonghi cita la convinzione dei veristi che “rispondono che il *laido* è umano” e con la rappresentazione della vita sotto forma di *documenti* imparzialmente orientati a dare conto di tutto s'impongono uno scopo morale. Per Bonghi resta da vedere se lo raggiungono.

Il poeta può diventare istrumento di ulteriore corruttela e guasto ai cittadini per i quali scrive; ovvero il contrario. E si dimanda se debba essere l'una cosa o l'altra?

Ci vuole risposta? Alla poesia è data tutta quella libertà, che a qualunque altra attività del pensiero umano; e s'aggiunge, che si ha tanto meno merito a dargliela, che se la torrebbe da sé, se non la si desse. Ma le libertà di sanno allo stesso patto; chi le usa, ne è responsabile. Ed il poeta è moralmente responsabile della sua. Quando ne usi mali, non si dimandi più s'egli sia buono o cattivo peta, se il suo verso sia armonioso, la sua locuzione felice, la sua rappresentazione vivace, il suo sguardo acuto; bensì s'egli sia buono o cattivo cittadino, buono o cattivo uomo, se il alido gli piace perchè è laido di lui, o perchè se sente e ne vuole ispirare l'orrore.

Riassumendo: la polemica tra realisti e idealisti è un fraintendimento, perchè la contrapposizione non esiste. Reale e ideale convivono tipicamente nell'esistenza umana e dato che i realisti sono coloro che escludono l'ideale, sono dalla parte del torto per partito preso. Qualora si decidesse che entrambi possono aver ragione nelle loro convinzioni artistiche, dal punto di vista del rapporto tra arte e società, coloro che si propongono di dare vita a rappresentazioni realiste sono accusabili di far avanzare la “corruttela” e quindi censurabili. Per spiegare meglio la sua idea Bonghi cita dei versi del poeta Giuseppe Parini (*Il gladiator terribile / nel guardo e nel sembante / spesso nel* 545

*chiuso talamo / fu ricevuto amante / indi ai veleni taciti / s'apparecchiò la mano / indi le madri osarono / di concepire invano*) che mettono in luce come anche in questo caso il punto del contendere sia attinente alla sfera sessuale. E anche in questo caso si specifica che non è tanto l'oggetto della narrazione a suscitare il pericolo, ma l'atteggiamento dell'artista. Per cui si fa appello alla sua sensibilità e alla sua responsabilità di cittadino.

Questo brano di Bonghi, che verrà ripubblicato nella raccolta *Horae Subscivae*, rimane una sorta di punto di riferimento per coloro che trattano l'argomento negli anni successivi, quando il quadro indubbiamente si complica, con l'affermazione di altre correnti stilistiche o di altre “nazioni letterarie” come la Russia. Eppure la contrapposizione realismo-idealismo resta quella che più facilmente riesce a rendere l'idea del funzionamento del campo letterario e del romanzo.

Il tono può essere talvolta conciliante, in continuità con la tensione etico – pedagogica che continua a caratterizzare il romanzo italiano. Nel 1889, nel “Fanfulla della domenica” Alfredo Baccelli scrive a proposito di quella che lui stesso definisce *Una vecchia questione*: “Idealismo e realismo sono sempre esistiti; né quello è proprio soltanto de'mistici del medio evo, né questo de'positivi di oggi. Dirò di più: non v'ha realista che sovente non sia idealista, idealista che sovente non sia realista. E s'intende”<sup>312</sup>. E anche se il tentativo più comune è quello di integrare le due visioni, è comunque necessario riconoscere che sono contrapposte.

A metà degli anni novanta, quando ormai in Francia Zola era stato abbandonato dai suoi sostenitori firmatari del manifesto dei cinque ed effettivamente le teorie sul romanzo naturalista erano quasi completamente surclassate, compare sul “Fanfulla della domenica” un articolo intitolato “la vittoria dell'idealismo”, firmato a nome dell'intera rivista. Come in molte altre occasioni, l'iniziativa primaria arriva dalla Francia dove Brunetière aveva tenuto una conferenza sulla “renaissance de l'idéalisme”<sup>313</sup>. I toni sono trionfali: “nei giorni più oscuri del materialismo, sotto i più lividi nemi dell'arte naturalista, noi da queste colonne siamo rimasti saldi e fiduciosi difendendo l'idea, combattendo i nemici miopi e nani, anche quando più urlante ed ostile era il tumulto, tacendo per serbare le nostre poche voci agli inni futuri della sicura vittoria”<sup>314</sup>. In seguito l'autore e gli autori citano tutte le opere, non solo letterarie, che segnano l'ormai inevitabile affermazione della “causa invisibile” rispetto al materialismo becero, e tra costoro si trovano Fogazzaro con *Piccolo Mondo antico* e D'Annunzio con *Le Vergini delle rocce*, nonché Zola con *Rome*.

#### **4. Sistema/campo/spazio: il romanzo italiano visto da lontano**

In questo lavoro è stata citata in più occasioni l'idea che Pierre Bourdieu ha espresso ne *Les règles de l'art* per la quale le attività artistiche, pur essendo decisamente meno istituzionalizzate rispetto

<sup>312</sup> FD, 19 maggio 1889, n. 20, *Una vecchia questione: a proposito di due libri nuovi*.

<sup>313</sup> L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo*, op. cit., p. 204.

<sup>314</sup> FD, 10 maggio 1896, n. 19, *La vittoria dell'Idealismo*.

ad altre frangenti delle attività umane, possono essere immaginate come dei microcosmi, organizzati in sistemi relazionali, all'interno dei quali i vari "agenti" si posizionano, o meglio si distinguono, sulla base delle loro caratteristiche: questo spazio relazionale, denominato campo, implica l'idea di opposizione, di lotta costante. All'interno del campo letterario italiano, quella tra veristi e idealisti è una lotta per l'affermazione di nuovi principi, tra coloro che immaginano una letteratura autonoma dalla società e coloro che invece ne fanno uno strumento di mantenimento del sistema di valori correnti.

L'idea di campo è molto utile perché aiuta ad immaginare la letteratura, e in questo caso il romanzo, come uno spazio simultaneo, al contrario della storia letteraria classica che mette in luce principalmente le rotture e i cambiamenti. Bourdieu nota che trascurando gli autori che la storia letteraria non ha riconosciuto come degni di essere tramandati, si rischia di smarrire "l'essenziale di ciò che costituisce la singolarità e la grandezza medesima dei sopravvissuti" perché "si ignora l'universo dei contemporanei con i quali e contro i quali si sono costruiti"<sup>315</sup>. Gli autori "bollati dai proprio fallimenti o dai propri successi di bassa lega" cancellati dalla storia della letteratura modificano il funzionamento del campo solo perché esistono, perché sono un punto di riferimento a cui gli altri autori devono reagire. Immaginare il sistema produttivo del romanzo come un campo per analizzarne le evoluzioni ha quindi dei vantaggi, anche se sono necessarie alcune premesse.

Ci sono indubbiamente molti fattori del campo letterario immaginato da Bourdieu che sono afferenti alla letteratura e al teatro francese della fine del XIX secolo e che non possono riguardare la condizione della letteratura italiana dello stesso periodo: per esempio l'idea di consacrazione non la si può far risalire, per il caso italiano, ad alcune istituzioni che in Francia sono rappresentate dall'*Académie*, che almeno fino alla metà del XIX secolo è la detentrica del monopolio della definizione legittima dell'arte e dell'artista<sup>316</sup>. Gli scrittori "consacrati" lo sono a partire da combinazioni di numerosi altri fattori, per esempio la casa editrice per la quale pubblicano, la presenza nelle riviste sia come collaboratori sia come soggetti di discussione, ma anche le cifre di vendita e l'interesse suscitato dalla loro opera all'estero. L'antieconomia che caratterizza secondo Bourdieu il campo letterario francese nella sua parte più autonoma (ovvero il valore dato alla mancanza di lettori, all'isolamento dell'autore, al rifiuto della pubblicità) non è calzante se si restringe l'indagine ad un genere come il romanzo che si rivolge per antonomasia ad un pubblico ampio e non specializzato. Inoltre, la letteratura italiana è, a prima vista, molto più slegata di quella francese dai condizionamenti politici: non ci sono esempio processi letterari di peso che ridefiniscano i confini tra ciò che è letterario e ciò che non lo è. Questo però avviene non tanto perché il campo letterario sia più autonomo, cioè sia arrivato ad un grado di autoreferenzialità che lo fa funzionare a seconda di regole precise che non sono valide altrove, ma perché questa fase non è ancora stata raggiunta. Inoltre non si può immaginare il campo letterario italiano, e quello del romanzo in modo

---

<sup>315</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 129.

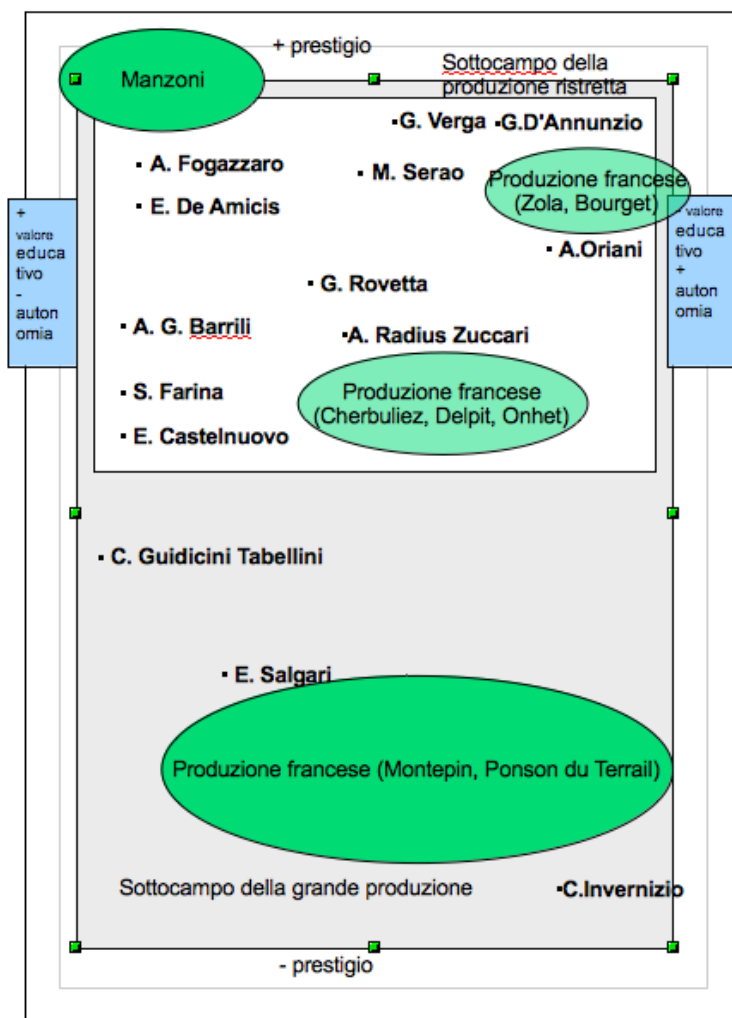
<sup>316</sup> Ivi, p. 306.

particolare, senza tenere conto della produzione narrativa proveniente dall'estero, e soprattutto dalla Francia.

Come nel caso francese, nella parte finale del XIX secolo il campo del romanzo italiano si può rappresentare attraverso la divisione in due sottocampi, uno dedicato alla produzione di massa, ovvero commerciale; e il secondo che Bourdieu nomina “della produzione ristretta”, definizione non del tutto calzante nel caso italiano perché spesso si trovano in questo sottocampo i romanzi con le maggior tirature<sup>317</sup>. La ristrettezza del mercato italiano è tale che l'essere un autore particolarmente venduto non assume mai un valore negativo: a livello teorico si discute talvolta sull'eventualità di considerare valide le sanzioni del pubblico non esperto, ma a livello pratico dieci edizioni sono sempre un grande risultato. In ogni caso il sottocampo che potremmo definire della “ricerca estetica” include coloro che sono caratterizzati dal tentativo di seguire o addirittura di marcare l'innovazione letteraria: al suo interno si trova il genere del “romanzo – studio” che abbiamo definito nel secondo capitolo. Si tratta del romanzo a cui si vuole affidare un valore che non sia semplicemente di passatempo. Nel sottocampo della “ricerca estetica” si possono collocare i romanzieri, e di conseguenza i romanzi, che vogliono creare e gestire la “legittimità culturale”, che fanno della ricerca formale, che immaginano un successo duraturo e che si rivolgono alle frazioni più coltivate del pubblico, capaci di apprezzare la loro libertà di autori e le novità da loro intraprese. Nel campo della “grande produzione” invece la ricerca di profitto è la prima caratteristica: l'autore o l'editore che si colloca in questa parte del campo del romanzo normalmente si affida ad una domanda preesistente e si sottomette a norme formali già omologate. L'altro elemento che definisce la posizione dei vari agenti (casi editrici, riviste, scrittori) all'interno del campo è la loro distanza da un possibile uso educativo della narrativa. È una caratteristica che viene messa alla luce in maniera più precisa durante il periodo delle polemiche più veementi del realismo, ma che resta in auge per tutto il periodo.

---

<sup>317</sup> Ivi, p. 185. Vedi anche J. Dubois, *L'institution de la littérature*, op. cit., p. 57 e ss.



Per esemplificare quello che si è appena detto, si può immaginare il campo del romanzo italiano tra la fine degli anni 80 e l'inizio degli anni 90, come nello schema appena esposto.

Questo schema è stato prodotto prendendo in considerazione solo autori che hanno pubblicato più di tre romanzi e di cui la produzione è fondamentalmente nota. I romanzieri collocati nella parte superiore dello schema sono pubblicati dagli editori più importanti, vengono recensiti e commentati lungamente dalle riviste a cui talvolta collaborano, sono tradotti all'estero e soprattutto in Francia. Nella parte inferiore dello schema si trovano invece gli autori che scrivono per il grande pubblico: sono un numero decisamente inferiore perché la concorrenza francese è agguerritissima. La presenza del romanzo francese (e in parte molto meno consistente inglese) si fa sentire anche nel sottocampo della "ricerca estetica" che però permette agli autori italiani di seguire comunque una loro strada. Allo stesso modo si fa sentire il peso della tradizione: Manzoni infatti resta un esempio con cui tutti i romanzieri italiani devono confrontarsi, pur a decenni di distanza, e pur avendo egli dato alle stampe una sola opera narrativa.

Da destra a sinistra, invece, gli autori sono posizionati a seconda della finalità educativa, più o meno esplicita, delle loro opere: De Amicis, l'autore di *Cuore*, da questo punto di vista si colloca in



una posizione opposta a quella di D'Annunzio. Sono però entrambi scrittori di un certo prestigio, perché pubblicano con Treves, perché scrivono nelle sue riviste e sono tradotti all'estero con una certa continuità. Salvatore Farina invece, pur essendo un autore che conosce traduzioni in quasi ogni paese d'Europa, non gode dello stesso prestigio perché è escluso dal circuito Treves. Nel contempo è però riconosciuto da tutti gli organi di stampa come un autore di libri "buoni" e non di rado lui stesso si pone in contrapposizione direttamente con le istanze veriste<sup>318</sup>.

Anche il campo della "grande produzione" sente, anche se in maniera meno sensibile, la differenza tra un romanzo dalle intenzioni didascaliche e un romanzo autonomo, in questo caso immaginato semplicemente come una lettura estemporanea e amena. La Guidicini Tabellini per esempio scrive romanzi molto ben venduti che sono una manipolazione narrativa di manuali per la gestione della casa e della vita matrimoniale, mentre Carolina Invernizio è un'autrice che si preoccupa principalmente di emozionare i lettori con le sue storie passionali.

Quest'esempio ha però il limite di essere costruito sulla base degli autori noti e che vengono segnalati nelle riviste in modo che si possa conoscere almeno in parte la loro produzione. Il campo del romanzo non è soltanto il prodotto di quello che viene immesso sul mercato ma è la struttura che regola il cosiddetto "orizzonte dei possibili" all'interno del quale un autore poteva immaginare d'inserirsi, se voleva sensatamente posizionarsi attraverso la sua opera.

L'idea è quindi di vedere non solo cosa offriva nella sua più ampia estensione il mercato del romanzo, ma anche di cercare di descrivere le tipologie a cui si rifanno gli autori, sulla base delle prerogative tipiche del romanzo italiano che si sono descritte nei capitoli precedenti e che riguardano principalmente la propensione all'internazionale e all'uso edificante della narrativa. Per compiere quest'operazione ci si è basati su tre tipi diversi di dati: sulle informazioni della banca dati, sulle recensioni che compaiono nelle riviste e che danno uno spaccato della produzione, ma anche sulla lettura di alcuni romanzi che non sono entrati a far parte delle riviste bibliografiche e che sono conservati presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze. Si è cercato di scegliere romanzi "periferici" (piccoli editori, piccole città, autori "estemporanei"), ipotizzando che nell'analizzare una produzione che viene trascurata sia dalla stampa dell'epoca sia dalla critica successiva, si potesse definire la struttura delle possibilità offerte dal mercato ma anche dalla gerarchia dei generi e delle diverse posizioni. Infatti gli autori che si cimentano con il romanzo hanno "una conoscenza anticipata della probabile ricezione" del pubblico e orientano le loro scelte sulla base di questa percezione, che certo può essere distorta da alcuni fattori (un'autrice che vive in una piccola città non ha necessariamente la stessa idea del campo del romanzo che può avere un autore installato a Roma o a Milano) ma che rappresenta comunque l'orizzonte delle possibilità con

---

<sup>318</sup> Vedi per esempio LC, 1 marzo 1882, n. 9, *Letteratura italiana*. A proposito della novella *Mio figlio*, si scrive: "che un libro come questo giunga a una terza edizione, è fortunato non solo per l'autore e per l'editore, ma per il paese. Poiché questo di Salvatore Farina è un libro buono, vero". All'interno della recensione vengono riportate le parole dell'autore che ammette di aver scritto con l'intento vago di contrapporsi ad "una voce di là delle Alpi (...) che a molti non piacque, e in casa nostra altre voci gridarono anche più forte e in un modo che dispiacque a moltissimi, più d'uno sentì il bisogno di mettersi alla finestra e di gridare: *Mio figlio*".

cui devono commisurare le loro strategie di affermazione.

A partire da questi presupposti, abbiamo deciso di provare a ricostruire il campo del romanzo italiano in tre diverse fasi, scegliendo tre bienni dei quali si analizzerà in modo più specifico la produzione: 1878-1879, subito dopo l'uscita dell'*Assommoir*, quando il sistema di rappresentazione realista è in discussione ma allo stesso molto in voga; dieci anni più tardi, nel periodo 1888-1889, quello in cui Gabriele D'Annunzio scrive e pubblica *Il piacere*, mentre Verga da alle stampe *Mastro Don Gesualdo*, quando si è ormai placata la fase più acuta delle polemiche sul realismo. E nel 1898-1899, un biennio che abbiamo già in parte analizzato e che fa riferimento alle polemiche che si scatenano sulla "Gazzetta letteraria" a proposito dell'arte e della moralità.

In questa fase si è in parte rinunciato (o si è provato solo tenendo conto della natura sperimentale del tentativo) a capire quali fattori condizionassero la presa di posizione di uno scrittore in una parte o nell'altra del campo, ovvero quali condizioni e quali caratteristiche hanno spinto, per esempio, Salvatore Farina o Onorato Fava verso il romanzo "borghese" di stampo edificante ed Emilio Salgari o Ulisse Grifoni verso il romanzo d'avventura<sup>319</sup>. La ragione principale di questa rinuncia è la constatazione che almeno fino all'ultimo decennio del secolo il campo del romanzo italiano è ancora in via di definizione e le prese di posizione degli autori non sono facilmente identificabili. Tra gli esempi fatti, quelli di Salvatore Farina e di Emilia Salgari sono quasi gli unici che si possono citare senza incorrere in contraddizioni perché si tratta di due autori che hanno – a differenza dei loro colleghi – scelto in maniera specifica un genere e anche un sottogenere, rivendicando, nel caso di Farina, degli specifici scopi teorici (combattere il realismo). In uno spazio notoriamente policentrico, per la maggior parte degli altri italiani che hanno scritto romanzi all'interno della loro carriera le prese di posizioni tendono a non essere così nette: non esiste un movimento verista, una rivista verista, o un manifesto verista; gli autori italiano fanno un uso estremamente ridotto di questi strumenti di rivendicazione e tendono a mediare tra le posizioni piuttosto che a spingere in senso distintivo<sup>320</sup>. Inoltre la ridotta autonomia del campo del romanzo (che è inserito nel campo letterario italiano) dal campo del potere o anche molto più semplicemente dal campo letterario francese rende particolarmente difficile questo compito perché costringe ad analizzare un numero di fattori molto più consistente. Perché Salgari non si

---

<sup>319</sup> Cfr G. Sapiro, *La guerre des écrivains*, op. cit. p. 705. I fattori di cui Gisèle Sapiro tiene conto in una ricerca che si occupa del campo letterario francese durante l'occupazione tedesca sono divisi in proprietà sociali (origine, traiettoria geografica, traiettoria scolastica, titoli), le caratteristiche della posizione nel campo (genere prediletto, luogo di pubblicazione, casa editrice, periodici, appartenenza a istituzioni, grado di riconoscimento), le prese di posizione estetiche (quindi gruppi, manifesti, fondazione di riviste) e le scelte politiche. Solo un numero ridotto di questi fattori possono essere utilizzati per i romanzieri italiani di fine Ottocento.

<sup>320</sup> Per esempio sia Verga, che Capuana, che De Roberto, normalmente riconosciuti come gli epigoni del realismo in Italia, nelle interviste concesse a Ugo Ojetti, metteranno in chiaro le loro posizioni polivalenti e non faranno mai affermazioni decisive in favore di una scuola. Verga ribadirà più volte che il naturalismo è un metodo e che non "si può in nome di un sentimento insorgere contro un metodo" (U. Ojetti, *Alla ricerca dei letterati*, op. cit. p. 68). De Roberto dice di "non avere un sistema determinato" e di non appartenere "in eterno ad una scuola" (Ivi, p. 87); mentre Capuana che già aveva chiarito le sue posizioni dice di vole "contemperare i due metodi nel naturalismo fisiologico e psicologico" nel *Marchese di Roccaverdina* (ivi, p. 199). Negli anni novanta il realismo è comunque una corrente superata per cui non è stupefacente che i tre autori si vogliano in qualche maniera liberare di questa etichetta, che comunque non avevano mai rivendicato.

contrapponeva solo a Farina, ma anche Verne. Quello che comunque si può rilevare attraverso questi affondi cronologici è proprio come il campo del romanzo italiano si evolva, si differenzi e si autonomizzi, permettendo a lungo andare prese di posizione più chiare.

#### **4.1. Il campo del romanzo nel 1878-1879: un romanzo indifferenziato**

Tra il 1878 e il 1879 vengono pubblicati 186 romanzi di cui 46 sono storici, ovvero ambientati nel passato: antica Roma, Medioevo, Rinascimento, la rivoluzione francese e le vicende risorgimentali sono tra gli ambiti che i romanzieri “storici” prediligono (tra i titoli: *Livia augusta* di Pier Ambrogio Curti, *Francesca da Rimini: racconto storico del secolo XIII* di Felice Venosta, *Cordelia o La caduta della repubblica di Siena* di Luigi Vivarelli Colonna, *Luisa Sanfelice o la caduta della Repubblica partenopea* di Giuseppe Marogna). Un quarto dei romanzieri italiani di quel periodo preferisce affidarsi alla rodada formula del romanzo storico, nonostante sia già riconosciuto come un genere superato, probabilmente a causa della profitto simbolico di cui è investito. Di questi autori però soltanto uno risulta essere nato in Lombardia e, per quanto di poco, la maggior parte dei romanzi è pubblicata al centro e al sud: il romanzo storico – lo avevamo anticipato – è un genere che si provincializza. Questo potrebbe suggerire che il genere storico è una buona scelta soprattutto per “il senso dell'investimento” di un autore che non ha dimestichezza con la zona più produttiva e più specializzata del paese<sup>321</sup>.

Il romanzo storico è un genere che si colloca a cavallo tra i due sottocampi (“ricerca estetica” e “grande produzione”) perché se da una parte ci sono le opere minutamente documentate con il romanzo sulla caduta della repubblica senese scritto dall'antiverista Vivarelli Colonna, dall'altra parte sono considerati storici anche il romanzo di Francesco Mastriani, feuilletonista di successo in ambito napoletano. Mastriani sembrerebbe tra l'altro l'unico rappresentante della narrativa di produzione commerciale, almeno a livello produttivo: in due anni pubblica nove romanzi, ma tra ristampe e riedizioni si possono contare circa una trentina di opere. Ponson de Terrail però ne conta quasi quaranta. Altri autori che si dedicano espressamente a questa tipologia narrativa sono Antonio Balbiani, Raffaele Altavilla e Leopoldo Mariani, che pubblicano con la casa editrice Barbini di Milano romanzi dai prezzi decisamente abbordabili (0.50 Lire). In ogni caso né le case editrici, né in generale il sistema letterario sembrano essere sufficientemente specializzati perché si possano effettivamente individuare due distinti sistemi produttivi (uno “estetico” e un altro dedicato al pubblico e legato al mercato): per esempio la casa editrice Le Monnier pubblica sia il romanzo più costoso (una narrazione storica di 918 pagine al prezzo di 8 lire, *Francesco primo sforza* di Ermolao Rubieri), sia un romanzo ad un prezzo decisamente popolare. Un'altra cosa che si può notare è una notevole dispersione sia dal punto di vista delle case editrici (110 per 186 romanzi), sia per quanto riguarda le recensioni: Treves, che pubblica otto romanzi nel periodo, ne

---

<sup>321</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 343.

vede recensiti solo quattro. Buona parte dei romanzi che vengono segnalati nelle riviste sono pubblicati a Milano ma non sembra esistere una casa editrice di punta, identificabile con un romanzo di valore riconosciuto parimente all'interno del sistema letterario. Allo stesso modo si faticano ad individuare degli autori che siano "consacrati", o comunque valorizzati in maniera particolare all'interno del sistema letterario: le riviste letterarie come il "Fanfulla della domenica" e la "Gazzetta Letteraria" sono state appena fondate, mentre le altre pubblicazioni come la "Domenica Letteraria", "La domenica del fracassa" o la "Cronaca Bizantina", che fanno della letteratura un soggetto di grande portata e che definiranno al meglio le funzioni del romanzo, nasceranno solo negli anni successivi.

Se si considerano i romanzi recensiti nelle riviste, la maggior parte dei testi narrativi non risulta essere interessato da una possibile "rivoluzione realista": escludendo *Giacinta* di Capuana, e *Milano sconosciuta* di Paolo Valera, che non è propriamente un romanzo, i restanti romanzi si attestano su una posizione di realismo "edificante" oppure si possono associare al genere del romanzo "mondano", ambientato nei salotti dell'aristocrazia, che mantiene però un rigoroso rispetto delle convenzioni sul comportamento femminile. Anche *Una fra tante* di Emilia Viola Ferretti e *In risaia* della Marchesa Colombi sono pubblicati in questi due anni, e pur trattando argomenti scabrosi (la prostituzione) in un contesto contadino del Nord Italia, sono lontani da possibili influenze zoliane. *Una fra tante*, che viene recensito dalla "Rassegna settimanale", si conclude d'altra parte con un inno all'"ideale sommo del bene senza il quale l'aspirazione verso il bello sarebbe inutile ed egoista"<sup>322</sup>.

Anche i testi che non sono entrati a far parte del circuito pubblicistico sembrano confermare quest'ipotesi. I romanzi consultati nella biblioteca nazionale di Firenze e in altri contesti mirano ad uno scopo educativo all'interno di un contesto conservatore, alcuni in maniera palese: per esempio *Il burchiello del nonno* di Anna Vertua Gentile, che narra le avventure di una famiglia di un piccolo villaggio e il cui ultimo capitolo s'intitola *Tutti felici!*; l'inaspettato arrivò di un'eredità generosa fa esclamare al protagonista: "e poi non si dica male dei signori! E poi non si dica che i ricchi sono un mucchio di egoisti che piuttosto che porgere la mano al povero lo lascerebbero morire nella miseria"<sup>323</sup>. Il guadagno del libro viene tra l'altro devoluto in beneficenza. *Le due orfanelle* di Jacoangeli narra di un omicidio e delle vicende delle due sorelle figlie della vittima: l'autore si premura di specificare che le due avevano ricevuto "l'istruzione e l'educazione che si uniscono per formare della donna una modesta e laboriosa fanciulla ed un'ottima madre di famiglia"<sup>324</sup>. Anche *Le due gemelle* riprende lo stesso schema: è la storia di due sorelle, orfane di padre (fuggito in America in seguito ad un duello finito in omicidio, ma soprattutto mazziniano e repubblicano), una buona e una cattiva. L'autrice Luisa Milani si lascia andare a numerosi commenti personali

---

<sup>322</sup> RS, 20 gennaio 1878, n. 3, *Emma – Una fra tante*.

<sup>323</sup> A. Vertua Gentile, *Il burchiello del nonno: racconto popolare*, Como, Tipografia di Castel Carnasino, 1879.

<sup>324</sup> C. E. Jacoangeli, *Le due orfanelle*, Roma, Stabilimento Tipografico, 1879. Jacoangeli è un autore di cui non è noto nemmeno il nome. Si firma con le iniziali puntate.

all'interno del racconto che a suo parere “offre grandi e utili insegnamenti”, e conclude con una lunga ammonizione perché la gioventù d'Italia diventi “religiosa e morale”<sup>325</sup>. Altre due sorelle orfane sono protagoniste di *Un fiocchetto azzurro* di N. Pietrincisa, anche se si trova un brevissimo accenno ai quartieri popolari di Napoli, dove è ambientato al romanzo, e alla miseria che li caratterizza<sup>326</sup>, la trama è concentrata sulle vicende matrimoniali delle due ragazze, di cui una incarna perfettamente l'essenza della “mistica del sacrificio”<sup>327</sup>, questa volta ricompensata da un matrimonio. Il tema delle sorelle è veramente fortunato perché è ripreso anche ne *La figlia dell'operaio* di Temistocle Montenovesi, stampato a Treviso nel 1879: le protagoniste sono due sorelle, figlie di un operaio. Rispetto ai protagonisti dell' *Assommoir*, siamo davanti ad un operaio “teorico”: oltre a non avere nessuna caratterizzazione professionale specifica, il lavoratore in questione poteva dire che “la gioia in allora sedeva nell'umile suo focolare (...) egli viveva veramente felice”<sup>328</sup>. Il racconto, che si conclude con un felice matrimonio, sembra a tratti un manuale per prendere moglie, e l'autore conforta le sue opinioni con citazioni a piè di pagina. Simile è *Tra due fuochi*, una novella di Nunzio Serra, stampata a Palermo: si raccontano le vicende di un giovane avvocato ad un passo dalle nozze, diviso tra l'amore per la devota fidanzata e la passione per una cognata avvenente; tutto si conclude al meglio, l'avvocato sposa la legittima promessa e “contento del proprio stato, non ha altra ambizione che di vivere per bene della famiglia e di chi soffre”<sup>329</sup>. All'interno del libro si citano *i promessi sposi* (“ottimo libro e titolo tanto bello”<sup>330</sup>), che faceva parte delle letture del protagonista, con i due poeti nazionali Giuseppe Giusti e Giacomo Leopardi. *Memorie di Livia* di Virginia Mulazzi è, più che un romanzo, un dialogo, ambientato in forma romanzata nella Repubblica di San Marino, dove la protagonista si trova in visita con la madre: nel piccolo stato repubblicano i cittadini discutono su argomenti come la libertà e la religione, l'emancipazione della donna, moralità e matrimonio ma anche il mantenimento dell'esercito in tempo di pace, l'opportunità di aderire alla dottrina del comunismo. La trama, che si conclude in tragedia, è puntellata quindi da tutta una serie di discussioni e dibattimenti che si concludono le morigerate soluzioni proposte dal saggio presidente della

<sup>325</sup> L. Milani Sordet, *Le due gemelle*, Pisa, Mariotti, 1879, p. 340. Milano Sordet è un'autrice di cui non si hanno notizie biografiche, ma si sa che ha pubblicato anche in francese.

<sup>326</sup> “Lungo il suo cammino brulicava un numero infinito di gente cenciosa e lurida coi volti magri e sudici, ora quasi da ebete, ora troppo vispi, e mani che da anni non avevano toccato acqua pulita. Era un quartiere, come ne hanno soltanto le grandi città, ove tutta la miseria del paese di unisce, si condensa e forma un insieme spaventoso dove il sudiciume ha dimora perpetua, e spesso, troppo spesso la corruzione il vizio regnano da padroni” (N. Pietrincisa, *Un fiocchetto azzurro*, Milano, Brigola, 1878, pp. 95-96). Anche Pietrincisa è un autore di cui non si conosce nulla, nemmeno il genere.

<sup>327</sup> In occasione delle nozze della sorella Linda, Valentina, pur soffrendo per la separazione, si rallegra per la sua bravura di educatrice: : “la sua promessa era stata mantenuta, la sua sorellina le usciva dalle mani innocenti, buona e felice; felice appunto perché” innocente! Essa le aveva educato il cuore e la mente (...) ed ora la convinzione del dovere compito fece scendere in cuore alla povera abbandonata un balsamo divino che quasi la confortò”. L'autore allora conclude scrivendo: “felice chi può consolare le sue ore di sofferenza in tal maniera! Felice chi trova nel ricordo della propria vita il conforto del dolore!”, Ivi, p. 247.

<sup>328</sup> T. Montenovesi, *La figlia dell'operaio: racconto*, Treviso, G. Novelli, 1879, p. 7. Su Montenovesi non ci sono notizie biografiche.

<sup>329</sup> N. Serra, *Tra due fuochi: novella*, Palermo, Gaudiano, 1879. Di Nunzio Serra si sa solo che è nato a Noto, in Sicilia.

<sup>330</sup> Ivi, p. 88.

repubblica<sup>331</sup>. Altri romanzi fanno parte della tipologia che abbiamo definito mondana: per esempio *Un fallo* di Sara racconta la storia di Clara, moglie infelice che per sfuggire all'adulterio scappa da Parigi e si rifugia tra gli studenti pisani, dove studia medicina con il nome di Carlo (il romanzo si conclude con la sua morte). Oppure *Quella donna*, di Vincenzo Caronna Ceraulo, un autore di cui non si hanno informazioni (ma nella prefazione dice di avere vent'anni) che dedica il romanzo ai genitori e narra la vicenda di una giovane figlia di artigiani sedotta da un principe<sup>332</sup>.

Dei romanzi visionati, *Il matrimonio al tribunale dell'umanità ovvero i delitti dell'adulterio del secolo XIX* di Adolfo Lovati sembra essere l'unico scritto a partire dalle teorie realiste, ma più che a Zola, l'autore fa riferimento a Tronconi (sia nell'argomentazione che nella struttura del racconto) e a Stecchetti, che viene apertamente citato in apertura di romanzo. Al modo di Tronconi e di Stecchetti, infatti, Lovati inneggia alla fine dell'ipocrisia del matrimonio e fa esclamare ad uno dei suoi personaggi "ah, viva la realtà, io voglio le cose a nudo, per poterle giudicare ed ammiro Perdi, che è un verista puro sangue. La vita, cari miei, è cosa reale, né c'è da scherzarci sopra. Il realista fa a pugni col sognatore"<sup>333</sup>. L'autore pubblica altri due racconti, uno lo stesso anno e uno nel 1879, i cui titoli fanno presumere che trattino un argomento simile (*Amore assassino: romanzo; I mistero conjugali ossia di due delitti: studi psicologici sociali ad uso esclusivo degli adulti*). Il matrimonio discusso come istituzione è il protagonista di un altro corposo romanzo, *Lo scapolo*, ma le conclusioni sono diverse. Infatti il protagonista, un impenitente barone allergico alle nozze, finisce per lasciare in eredità "quasi in ammenda nel molto male che detto contro il matrimonio (...) dodici doti di 300 franchi l'una, da distribuirsi ogni anno a dodici fanciulle povere e virtuose di quel comune" 231.<sup>334</sup>. Si tratta per altro dell'unico romanzo tra quelli analizzati che ha come sfondo le battaglie risorgimentali, mentre in tutti gli altri casi si trova al massimo una citazione della battaglia navale di Lissa, che è un ottimo espediente per far sparire un personaggio. Questo conferma l'affermazione che si trova nell'inchiesta su *I libri più letti dagli italiani* in cui si rileva l'assenza della "letteratura patriottica"<sup>335</sup>.

Non abbiamo ovviamente notizie sulla ricezione di questi romanzi, ma possiamo fare delle ipotesi a partire dalle ristampe. Tra i romanzi che vengono pubblicati per la prima volta tra il 1878 e il 1879,

---

<sup>331</sup> V. Mulazzi, *Memorie di Livia*, Milano, G. Civelli, 1878. Il libro in questione è un maneggevole opuscolo che raccoglie le memorie in forma autobiografica di una ventiseienne che dice di voler rifiutare il matrimonio, e che si descrive come colta e curiosa. Le soluzioni proposte ai vari quesiti che l'assemblea dei cittadini repubblicani si pone sono però normalmente conservatori o comunque molto moderati. Per esempio sull'educazione della donna e sulla possibilità che possa essere impiegata nella "vita pubblica", il presidente della repubblica, portavoce delle idee della protagonista e dell'autrice, si pronuncia contrario, ma riserva che "per la donna d'ingegno, sia nubile o maritata, l'arte le schiude le sue molteplici, pur troppo già molto esplorate, ma sempre feconde regioni; le lettere, le scienze, la pittura, la scultura, la musica son campi in cui le è dato segnalarsi quando l'uomo, se questo non le attraverserà ostile il cammino", p. 57.

<sup>332</sup> V. Caronna Ceraulo, *Quella donna: racconto contemporaneo*, Palermo, Stamperia militare, 1878. Su quest'autore non ci sono notizie biografiche.

<sup>333</sup> A. Lovati, *Il matrimonio al tribunale dell'umanità ovvero i delitti dell'adulterio del secolo XIX*, Milano, Bietti, 1885. quella che si è consultata è la terza edizione. Il romanzo fa parte di una collana intitolata *Biblioteca degli adulti*, all'interno della quale si trova la *Guida igienica della campagne del piacere* del dott. Michele Saya Merlino e *L'arte di amare* di Ovidio. Lovati è autore di sette romanzi ma non ci sono notizie biografiche.

<sup>334</sup> P. Zaniboni, *Scapolo: romanzo*, op. cit., p. 344. Zaniboni è lombardo e pubblica solo questo romanzo.

<sup>335</sup> *I libri più letti dal popolo italiano*, op. cit., p. 19.

quello che negli anni successivi conosce più riedizioni (ovvero che si può immaginare sia esaurito dai librai e per questa ragione fatto ristampare dall'editore) è *Il fabbro di Nazaret modello degli operai e patrono della cattolica Chiesa* di Francesco Martinengo (l'editore è la Tipografia Salesiana di Torino). Altri romanzi con un numero notevole di riedizioni, per gli standard del momento, sono *Milano sconosciuta* di Valera, *Il Merlo bianco* dell'amato Barrili (7 edizioni), *Ho una casa mia!* di Tommasina Guidi (un manuale per la giovane sposa) e un romanzo storico, *Stefano Pelloni detto il pastore*, di Antiodo Agnolucci stampato da Salani (6 edizioni). In ogni caso al di là dell'interesse suscitato nel pubblico, gli esempi citati, pur non essendo numerosi, restituiscono un'idea abbastanza chiara di cosa preferissero scrivere gli autori italiani in questa fase: si può ipotizzare che il campo del romanzo italiano sul finire degli anni settanta, nonostante le grandi polemiche scatenate da *Giacinta* o dal romanzo di Zola, fosse decisamente sbilanciato verso il romanzo educativo, e che trascenda in forme ibride come la storiografia, la manualistica o la saggistica moralistica. Si conferma nel contempo la centralità del tema del matrimonio come campo d'indagine di chi si definisce realista.

Si può concludere alla fine degli anni settanta un autore italiano che decida di scrivere un romanzo in italiano nella maggior parte dei casi sceglie di dedicarsi ad un'opera edificante, che sembra tra l'altro essere particolarmente apprezzata anche dal punto di vista commerciale.

#### **4.2. Il campo del romanzo nel 1888 – 1889: un romanzo più europeo**

Tra il 1888 e il 1889 le prime edizioni dei romanzi italiani sono 151 e più di un terzo vengono recensite dalle riviste. Quello che si può rilevare in prima battuta è una diminuzione decisa della produzione di romanzi storici, che sono solo 27. Rispetto ai loro colleghi che si dedicano al romanzo storico nel biennio 1878-1879, nella maggior parte dei casi restano sconosciuti: ovvero si sono rilevate notizie biografiche. Quest'assenza può essere interpretata con un'ulteriore spostamento del romanzo storico verso la periferia del campo del romanzo.

Per quanto riguarda il sottocampo della grande produzione la situazione non è cambiata di molto rispetto a dieci anni prima: Mastriani non c'è più, e comincia a comparire il nome di Carolina Invernizio e di Mario Mariani. Solo Salani di Firenze e Bietti di Milano si occupano con una certa costanza di questa tipologia di narrativa, e pubblicano rispettivamente sei e sette romanzi in due anni. Quindi si può affermare che anche in questo biennio, la narrativa d'appendice italiana rimane un fenomeno decisamente limitato, seppur in crescita.

Per quanto riguarda invece il romanzo che ha delle pretese estetiche la situazione si è complicata rispetto alla fine degli anni settanta: la formula verista, che non era particolarmente seguita nel 1878 – 1879, è rappresentata dal *Mastro Don Gesualdo* di Verga, mentre D'Annunzio pubblica *Il piacere*. Sono opere che normalmente si trovano a decine di pagine di distanza nelle storie

letterarie e che invece condividono non solo l'anno di pubblicazione ma anche l'editore, Treves, che in questi due anni pubblica 15 romanzi. Allo stesso tempo, seppur in modo completamente diverso, sono romanzi dichiaratamente "estetici": si pongono come possibili opere d'arte e come tali vengono giudicati.

Un altro romanzo interessante che Treves dà alle stampe nel 1889 è *Il cappello del prete* di Emilio de Marchi, che viene salutato come un ben riuscito esempio di romanzo "d'appendice" italiano: si tratta infatti di un "giallo", di una storia intricata e appassionante che tra l'altro viene sponsorizzata con delle tecniche innovative studiate per creare una grande aspettativa nel pubblico<sup>336</sup>. Non si tratta però di un romanzo "industriale", realmente parte di una produzione seriale, perché come scrive l'autore il suo romanzo è un esperimento e un riscatto per il "il gran pubblico spesso calunniato e proclamato come una bestia vorace, che si pasce solo di inconseguenze, di sozzure, di carne ignuda, alla quale i giornali a centomila copie credono necessario di servire da troguolo". L'altra ragione per la quale De Marchi si dedica al "romanzo detto *d'appendice*" è quella di dimostrare che non è necessario andarlo a cercare in Francia. De Marchi poi cambierà completamente genere e negli anni successivi pubblicherà altri tre romanzi ambientati tra piccola borghesia milanese, che non hanno nulla a che vedere con il romanzo d'intreccio o d'appendice (*Demetrio Pianelli* nel 1890, *Arabella* nel 1893 e *Giacomo l'idealista* nel 1897).

Sempre nello stesso periodo vengono pubblicati *Il mistero del poeta* di Fogazzaro, *Lungo la via* di Antonietta Giacomelli e *Sull'oceano* di De Amicis: Fogazzaro e Giacomelli sono vicini per convinzioni cattoliche e condividono con De Amicis il fatto di aver scritto uno dei romanzi più venduti del periodo. *Il mistero* ha più di 40 edizioni in trent'anni, *Sull'oceano* ventotto e *Lungo la via* sette (la media è 2, 6). Il biennio 1888- 1889 è quindi estremamente ricco e sembra mostrare un campo del romanzo decisamente più complesso e variegato rispetto a quello di dieci anni prima, le potenzialità sembrano essersi moltiplicate.

La situazione dell'editoria rimane ancora dispersiva, anche se in termini minori rispetto al decennio precedente (83 case editrici per 151 romanzi). Quello che cambia è invece la concentrazione delle segnalazioni della stampa verso case editrici come Treves e Galli (rispettivamente 15 e 14 romanzi e in entrambi i casi 12 segnalazioni). Anche case editrici meno produttive come Roux e Casanova di Torino hanno la capacità di far arrivare notizia delle loro pubblicazioni sulle pagine dei giornali. Si comincia a delineare quindi una situazione più precisa, per la quale alcune case editrici vengono valorizzate dall'azione della stampa e questo si riflette sugli scrittori che pubblicano all'interno di queste case editrici (Fogazzaro, Verga, Rovetta, Neera, De Roberto) e che diventano simbolicamente la rappresentazione dell'innovazione e della qualità del romanzo italiano.

In questi anni il romanzo ha guadagnato molto terreno rispetto agli altri generi e le riviste hanno

---

<sup>336</sup> A. Chemello, *Letteratura popolare e di consumo* in G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia unita*, op. cit., p. 179.



cominciato a dedicargli spazi precisi. Osservando i romanzi che vengono recensiti nella stampa in generale si può notare che c'è maggiore attenzione per un romanzo che viene definito verista. Per esempio nella "Nuova Antologia" del 1888 vengono segnalati *Fumo e Cenere* di Ugo Valcarenghi, *L'avvocato Danieli* di Ferdinando De Giorgi, *Ostacolo* di Protomastro, *Crux* di S. Lazzaro, *Dilemma crudele* di T. A. Bruceni, *Ermanno Raeli* di Federigo De Roberto. Sono tutte opere narrative che Ernesto Masi, autore di questa *Rassegna della letteratura italiana*, considera appartenenti ad una scuola che afferisce a criteri poco rispettosi della morale. L'idea che si ricava sfogliando le recensioni che si trovano in riviste come la "Gazzetta letteraria" o "il Fanfulla della domenica", che sono pubblicazioni meno interessate, in questo frangente, ai risvolti morali, è che il romanzo italiano è prodotto molto più eterogeneo rispetto a dieci anni prima. Il "Fanfulla della domenica" nel biennio in questione recensisce due romanzi di Barrili, due romanzi di Neera, ma anche *Le tre contesse* di Arbib che si occupa di vicende matrimoniali nella Torino capitale d'Italia di cui vuole ricostruire l'atmosfera, *La storia di Giulietta di Fanny Vanzi Mussini*, che viene raccomandato caldamente alle madri, *Eredità Illegittime* di Carlo Del Balzo che invece viene definito "il romanzo delle elezioni". Quello che si richiede a gran voce è la verosimiglianza dei personaggi, che devono essere credibili rappresentazioni di tipi umani all'interno di vicende altrettanto credibili e nella "Gazzetta letteraria", che nei due anni recensisce 35 romanzi, si comincia a segnalare apertamente un romanzo estetico e un romanzo educativo o per lo svago. Il romanzo verista è una possibilità: almeno questo s'intuisce dalla prefazione che Carlo Zanotti pone al suo romanzo *Civiltà d'oro: racconto della vita contemporanea*, pubblicato a Bologna nel 1888. L'autore ci tiene infatti a specificare che ha scritto vero, non "verista" e continua:

Confessione che non mi verrà a buono, pei tempi, lo so bene; ma volli dirlo. Studiai dire di casa nostra, e vita nostra; e anche questo non mi verrà a buono, pel gusto dei più! - Però non cercate in queste pagine la descrizione del vero brutto, lurido, osceno, ributtante: la nova scuola - su l'orme dei francesi; il naturalismo della filosofia imperante. Né meno vi cercate pagine riboccanti milioni - e grondanti sangue - e racapricciani di delitti atroci - e stupefacenti di trame impossibili e meravigliose: la vecchia scuola francese, ancora in tanto onore nel bel paese d'Italia i lettori dello Zola, dell'Huysmans, dell'Hennéque, dell'Alexis e seguaci, per un lato; e i lettori del Montepin, dello Zaccone, del Ponson du Terrail, del Boisgobey e seguaci, per l'altro - chiudano il libro: non troveranno qui sapor buono per il loro palato".

L'autore in seguito specifica di appartenere ad una scuola che non scrive per "abbellire il vizio e infiorire il vizio" o per "abbellire la colpa", ma per "elevare il cuore" e "ingentilirne i sentimenti e gli affetti"<sup>337</sup>. Il romanzo, che è ambientato in un villaggio di montagna e che mette in scena personaggi della piccola borghesia, racconta l'infelice storia d'amore tra il maestro del villaggio e la figlia di un possidente terriero che, pur cresciuti insieme, devono separarsi perché lei, attratta dallo sfarzo e dalle possibili ricchezze, sposa un ingegnere. I personaggi meno abbienti, i contadini e poveri del villaggio, sono rappresentati paternalisticamente e la conclusione è incentrata sull'idea

---

<sup>337</sup> C. Zanotti, *Civiltà d'oro*, op. cit., pp. 3-4. Zanotti è un autore di cui non si hanno notizie.

del “sacrificio” nel riguardo del dovere, questa volta al maschile<sup>338</sup>. È più interessante quello che emerge dalla prefazione: il campo letterario è chiaramente percepito come diviso in due opposti schieramenti, che l'autore di questo romanzo rappresenta però attraverso i nomi di autori francesi. Gli italiani nel frattempo sembrano continuare a dedicarsi ad un romanzo dai toni edificanti. È il caso di *Elisa* di Cesare Taccani, *Lodovina* di Augusto Siro (che viene definito romanzo storico), *Nora* di Vertua Gentile, e *Brutta* di Elena Fabris Bellavitis<sup>339</sup>: come si nota già dal titolo sono tutti romanzi incentrati su un personaggio femminile, esemplare dal punto di vista morale, disposto al sacrificio delle proprie aspirazioni per salvaguardare l'onore o la serenità altrui. Rispetto a quelli di dieci anni prima, questi romanzi hanno un tono meno sentenzioso, anche se per esempio in *Brutta* si trovano dei dialoghi didascalici sull'emancipazione della donna e sul comunismo, definito “la rivolta più mostruosa che si possa immaginare”<sup>340</sup>. Sulla stessa onda, ma con un protagonista maschile, è *Giammai* di Corrado di Lorenzo, in cui uno studioso misantropo e darwinista deve suo malgrado prendersi cura di un'avvenente ma virtuosissima adolescente, di cui s'innamora e a cui è costretto a rinunciare<sup>341</sup>: è lo stesso schema di *Il professor Romualdo* di Castelnuovo, pubblicato dalla Tipografia della Perseveranza dieci anni prima e recensito sulla “Nuova Antologia”<sup>342</sup>. Ma se nel romanzo di Di Lorenzo, lo zio di Velia rinuncia all'amore per la nipote e impazzisce, nella storia di Castelnuovo Romualdo aveva invece finito per sposare la sua protetta, ma solo dopo che questa viene sfregiata da un incidente. Una caratteristica comune che accompagna questi romanzi, oltre alla presenza quasi inevitabile di conti, baroni, duchi e del pianoforte (a cui normalmente si dedicano i personaggi femminili con innata virtuosità), è la tendenza a mettere in scena personaggi che si occupano di scienza, medici soprattutto o non meglio specificati studiosi, alla cui visione positivista si contrappone la sognatrice idealità delle protagoniste.

<sup>338</sup> “Vi ricorderò che forse seminuda fra le mie braccia nella capanna dei caprifogli... e che io, rispettando sempre la vostra semplicità di giovinetta, e il vostro onore di donna... non ponevo che le labbra sui vostri capelli, voluttà pure immensa che mi permettevo... e per un momento solo la bocca su la vostra bocca”, Ivi, p. 141

<sup>339</sup> Per esempio *Elisa*, la protagonista del racconto di Taccani che è ambientato nei primi anni cinquanta, dirà al suo coprotagonista maschile: “Siate forte! E devo darvi l'esempio io? Io donna, io che pur vi amo tanto, ma che so vincere me stessa e rispettare la voce del dovere?” (C. Taccani, *Elisa: racconto*, Milano, Tip. Wiltman, 1889, p. 135). *Lodovina* si presenta invece come un romanzo che vuole insegnare alle ragazza a non farsi “accalappiare” e infatti la voce narrante, quella di una vecchia signora svizzera che era stata al servizio della protagonista, interviene spesso per spronare le lettrici a mettere “l'onore prima di tutto”, “l'onestà avanti tutto”, a mantenere “un cuor bello, che non sia sia lasciato invischiare da certe brutte passioni” e ad imparare dalla storia di *Lodovina*, che segue il suo spasimante, vive con lui da concubina e alla fine muore: “avete sentito, le mie figliule la bella fine che tocca alle ragazze, che danno retta alle passioni alle lusinghe di questi zerbini, specie poi se sono cavalieri o conti?” (A. Siro, *Lodovina: romanzo storico*, Torino, Tip. Massero, 1889). Di Taccani e Siro non si hanno notizie biografiche. *Nora* è la storia di un'orfana che viene scacciata dal collegio perché sospettata di aver sedotto il maestro. Insidiata dal figlio di un duca, tenterà il suicidio ma poi riuscirà a sposarsi con chi desidera (A. Vertua Gentile, *Nora*, Milano, Brigola, 1888): un argomento abbastanza congruente con la carriera dell'autrice. *Brutta* è invece la storia di due sorelle, di cui la più saggia Natalina, fa da madre alla minore che nonostante tutto finirà per “cadere” nella colpa e morire. Anche questo romanzo, che è ambientato a Udine prima dell'unificazione con l'Italia, finisce con un lieto fine, e Natalina si sposa con il dottore (E. Fabris Bellavitis, *Brutta*, Udine, Tip. Cantoni, 1889). Fabris Bellavitis è una friulana autrice di tre romanzi: non si hanno altre notizie.

<sup>340</sup> Ivi, p. 90.

<sup>341</sup> C. Di Lorenzo, *Giammai: romanzo*, Catania, Tropea editore, 1888. Anche Di Lorenzo è un autore di cui non ci sono notizie biografiche.

<sup>342</sup> E. Castelnuovo, *Il professor Romualdo: novella*, Milano, Tip. Della Perseveranza, 1878. Un altro romanzo basato su avvenimenti simili è *Tullo Diana* di Orazio Grandi.

Allo stesso tempo, rispetto al periodo analizzato in precedenza dei romanzi che si discostano dal modello finora proposto (colpa – espiazione, virtù – premio): per esempio *La politica dell'amore* di Giorgio Molli, tratta la vicenda di due patrioti italiani innamorati della stessa donna ma la colloca in Spagna, durante la guerra dei carlisti, nella Legione Straniera in nord Africa, e poi nel Tonchino<sup>343</sup>. Nei romanzieri più maldestri convivono la tendenza a dare sentenze morali e a rappresentare le classi meno abbienti con toni paternalistici, nonché l'uso di immagini ardite fino a qualche tempo prima impensabili con la più becera imitazione manzoniana: *Felicità passeggera* di Francesco Monachelli è ambientato in Sicilia, nel contesto della “*mafia*”, ma alla fine l'autore sembra essere più interessato a mostrare l'utilità di trovare una buona moglie redentrice<sup>344</sup>. I contadini sono “felici oltre ogni dire”<sup>345</sup> perché non soffrono né la fame né la miseria. Ad una scena di seduzione raccontata senza troppo metafore, si contrappone, solo qualche pagina dopo, un lirico addio “ai lieti campi” che non può non ricordare l'addio ai monti di Lucia Mondella. Un romanzo che invece persegue più precisamente l'obiettivo di insegnare a scegliere un compagno o una compagna è *In cerca di una sposa* di Tommasina Guidi<sup>346</sup>. Si tratta di un libro apertamente dedicato alle donne, che devono imparare la giusta misura che le rende desiderabili come mogli.

Quello che distingue i romanzi definiti veristi da quelli che si sono appena elencati non sono le situazioni narrate o l'ambientazione “popolare”: i nobili sono sempre presenti, spesso protagonisti, e nonostante tutto l'onestà dei personaggi femminili è comunque un valore che si considera discriminante per la risoluzione delle trame. Per esempio *Dilemma crudele*, scritto a quattro mani da Bruceni e Carema, definito verista dalla “Nuova Antologia”, comincia con un omicidio e racconta il dramma di un giovane, definito studente di professione, “una mediocrità presuntuosa”<sup>347</sup> che convive con un'attrice che alla fine si rivela essere sua sorella. Quello che lo differenzia dagli romanzi è l'affievolimento dei giudizi morali e la mancanza di un personaggio che si possa definire prettamente positivo ed esemplare. Questo è ancora più vero per un altro romanzo, recensito con *Dilemma crudele*, nella stessa *Rassegna: Ostacolo*, un *romanzo sociale* di Protomastro, ricorda molto *Pot Bouille* di Zola, narra le vicende di personaggi vari (nobili, uscieri, studenti, banchieri) che vivono nello stesso palazzo o i cui destini s'incrociano. In questo caso i giudizi morali sembrano essere completamente sospesi, perché l'autore si accontenta di “narrare casi usuali della vita”<sup>348</sup>.

Rispetto ai romanzi che sono stati analizzati per il 1878-1879, le differenze non sono quindi troppo

---

<sup>343</sup> G. Molli, *La politica dell'amore*, Roma, Perelli, 1888. Di Giorgio Milli sappiamo solo che è lombardo.

<sup>344</sup> Nelle ultime pagine Monachelli scrive: “quanto può fare una buona donna, né dottrina né minuti ragionamenti valgono a mettere un uomo su la retta via ma vi riesce una buona moglie, come l'ebbe don Diego, che mostri sinceramente un'anima candida, un sentito amore al bene e al dovere, e un grande orrore tutto ciò che menomamente sappia di disonesto” (F. Monachelli, *Felicità passeggera*, Palermo, Tip. Commerciale, 1889). Si tratta del primo romanzo di Monachelli, che scriverà altri tre libri di narrativa intitolati rispettivamente *Clara*, *Ines* e *Roberta*, che viene definito dalla “Nuova Antologia”, un romanzo alla Guerrazzi. Non ci sono altre notizie su di lui.

<sup>345</sup> Ivi, p. 63.

<sup>346</sup> T. Guidi, *In cerca di una sposa: romanzo*, Torino, Ufficio del Giornale delle donne, 1889.

<sup>347</sup> T. A. Bruceni, *Dilemma Crudele: romanzo*, Milano, Brigola, 1889.

<sup>348</sup> G. Protomastro, *Ostacolo!: romanzo sociale*, Trani, Vecchi, 1889.

evidenti: se nelle riviste la narrativa che viene presa in considerazione mostra di seguire tutte le tendenze che si potevano contemplare in Europa, una parte consistente degli scrittori italiani che si premurano di scrivere un romanzo sembrano invece continuare a preferire una narrativa didattica, che tenga lontano le ragazze dai malfattori o che insegni a scegliere un buon compagno per la vita. Comincia a comparire solidamente una narrativa “commerciale” di stampo italiano rappresentata da Emilio Salgari e Carolina Invernizio, ma gli esempi a cui è più facile riferirsi restano comunque francesi.

#### **4.3. Il campo del romanzo nel 1898-1899: il romanzo dell'artista**

Gli ultimi due anni del secolo vedono 205 nuove edizioni di romanzi italiani, ma soltanto 43, quindi meno di un quarto, sono segnalate dalle varie riviste: questo accade perché sia la “Nuova Antologia”, sia la “Gazzetta letteraria” hanno cambiato formato ed eliminato quasi completamente le rubriche bibliografiche o comunque le parti della pubblicazione che venivano dedicate alle recensioni. La maggior parte delle recensioni sono quindi nel “Fanfulla della domenica”.

I romanzi storici sono solo 17, e tra questi tre sono i romanzi “storico-sociali” di Carolina Invernizio: la produzione di romanzi “commerciali”, pur restando ancora minoritaria, può però cominciare contare su dei nomi che danno buone garanzie: l'Invernizio per l'appunto, Emilio Salgari e Ugo Mioni. Pubblicano tutti e tre più di sette romanzi in due anni.

Le case editrici che stampano questi 205 romanzi sono un'ottantina, quindi sembra aumentare la concentrazione: molte di queste però si confermano tipografie senza un preciso orientamento editoriale. Alcuni equilibri stanno cambiando: Treves pubblica solo 7 romanzi e Galli tre, perché nel 1899 viene assorbita da Baldini e Castoldi. Ma la cosa più notevole è che non solo non è più Milano la città dove si pubblicano la maggior parte dei romanzi, superata da Torino, ma l'editore più produttivo risulta Speirani, che opera appunto in Piemonte. Speirani è una casa editrice con dei prezzi decisamente più abbordabili di Treves (la nuova edizione di un romanzo costa 1 lira) e pubblica soprattutto romanzi di donne. Per la prima volta il polo più produttivo non è quello del romanzo “estetico”, ma si mette in evidenza una casa editrice che è decisamente più orientata verso un romanzo “commerciale”, anche se non del tutto scevro da intenzioni innovative (tra gli autori c'è anche Grazia Deledda).

Abbiamo già dato conto di quello che veniva recensito nelle riviste nel 1898 in un paragrafo precedente di questo capitolo, quando si sono confrontate le istanze dalla polemica di Lanzalone contro una letteratura pornografica e quello che sembrava essere la produzione di romanzi italiani che toccava un certo grado di notorietà attraverso la segnalazione nelle riviste. Si era rilevato che la maggior parte dei romanzi ruotava attorno alla questione del matrimonio, o comunque di un amore infelice, e che una parte consistente di questi aveva un risvolto morale, ovvero l'insegnamento alla sopportazione del dolore in nome di un senso del dovere, condizione che

riguardava soprattutto le donne. Anche nel 1899 le cose non sembrano cambiare particolarmente: il “Fanfulla della domenica” recensisce per esempio *Reginella* di Cavaliere e *Tra le querce e gli ulivi*, entrambi emananti, soprattutto il secondo, “buoni ammaestramenti”<sup>349</sup>. Nel commentare un altro romanzo, del 1899 *Sant'Elena* di Giuseppe de' Rossi, Giustino L. Ferri si premura di rilevare che “la duchessa non dice sulle prime nulla che una donna onesta nella situazione non possa o deva dire”<sup>350</sup>: tutto il romanzo è d'altra parte incentrato su un tradimento non perdonato.

La produzione che non viene segnalata sulle riviste conferma ancora una volta questa tendenza a mettere al centro il problema della virtù e del dovere, all'interno di romanzi che possono fornire utili insegnamenti. *Predestinata* di Gemma Giovannini<sup>351</sup>, *Anime Dannate* di Mario Morias<sup>352</sup>, *Mignon Sartori* di Amelia Osta<sup>353</sup> (che sarebbe poi diventata Flavia Steno, romanziera popolarissima all'inizio del XX secolo) sono di questa tipologia: la Giovannini racconta di una “zitella” che dopo aver rinunciato al matrimonio per stare vicino al padre, perde di sua iniziativa anche la seconda possibilità per accudire la nipote. Morias narra invece di una moglie che pur conoscendo il tradimento del marito decide di mantenersi fedele, e Alberto Costa, che cura la prefazione del libro, sottolinea che qui, nel personaggio del coniuge che si sacrifica, “si afferma la potenzialità dell'autore”. *Mignon Sartori* è invece una giovane ragazza che, pronta a sposare un uomo che non ama per salvare il padre dalla bancarotta, viene invece alla fine premiata con il matrimonio che voleva. L'autrice di questo romanzo tra l'altro si prende la briga di incitare gli uomini alla fedeltà all'interno del matrimonio, e a non cercare la felicità lontano, ma nella propria casa. Anche *Carmela*, protagonista di un romanzo di Nicola Misasi<sup>354</sup>, è una fanciulla, che, pur essendo relativamente emancipata (legge in francese “lettere psicologiche”) per salvare la sua reputazione ingiustamente intaccata si suicida con il veleno.

Questi romanzi sono molto diversi da quelli pubblicati vent'anni prima e pur mettendo al centro il tema del dovere, lo fanno all'interno di trame solitamente ben costruite. Lo scrittore scompare dietro l'azione dei personaggi, non si trovano interventi e sentenze indirizzate al lettore, e per esempio nel caso di Morias, accanto all'esempio virtuoso della moglie che si sacrifica per il bene della famiglia, si trova la femme – fatale, una donna perduta, “figlia dai cento padri, la donna dei cento amanti”. La descrizione del “delirio dei sensi” dei protagonisti (il marito infedele e la femme – fatale) è tra altro – se non si può dire più realistica – certamente meno metaforica, rispetto a quelle che si riscontravano nei romanzi dei decenni precedenti.

Ci sono poi dei romanzi particolari, chiaramente indirizzati a pubblici bisognosi di una forma di tutela, come *Amor di figlio* del professor Pio Recanati, che fanno dell'impeto edificante il loro principale proposito, ma sembra una produzione che non si può confondere con il resto della

<sup>349</sup> FD, 28 maggio 1899, n. 22, *Libri nuovi*.

<sup>350</sup> FD, 2 luglio 1899, n. 27, *Sant'Elena di Giuseppe de Rossi*.

<sup>351</sup> G. Giovannini, *Predestinata: romanzo*, Torino, Speirani, 1899.

<sup>352</sup> M. Morias, *Anima dannate: romanzo*, Livorno, Tipografia della Gazzetta Livornese, 1898.

<sup>353</sup> A. Osta Cottini, *Mignon Sartori: romanzo*, Torino, Speirani, 1898.

<sup>354</sup> N. Misasi, *Carmela: romanzo*, Napoli, Pierro, 1899.

narrativa perché afferente ad ambiti molto specializzati. Questo romanzo per esempio è pubblicato all'interno della collana “per la gioventù cattolica”.

Accanto a questa produzione che mantiene un tono moraleggiante, si trovano dei romanzi che hanno come unico scopo quello di raccontare una storia, e facendolo, si pongono come potenziali “opere d'arte”: un caso particolare è rappresentato da Guglielmo Anastasi con *La salvezza*<sup>355</sup>, pubblicato nel 1899 da Baldini e Castoldi, che aveva rilevato la casa editrice Galli. In questo romanzo, che narra le vicende di un compositore wagneriano che vorrebbe dare alla luce il grande capolavoro, si trova la figura della giovane ragazza pura di cuore e di spirito, cugina del compositore, ma lei stessa finirà per sacrificare “la propria verginità radiosa, esalando in un singhiozzo ultimo l'angoscia del suo pudore dilaniato”, come scrive il romanziere in chiusura. Nel romanzo la vera lotta è tra il protagonista e l'arte, “la gloria, la meta radiosa”, tra l'artista, la sua sensibilità fuori da comune e una società grezza e prosaica, che viene rappresentata dal medico che fa la corte alla cugina, “mediocrità rassegnata al proprio oscuro destino”. La figura dell'artista che ingaggia una battaglia per un'arte vera, per dare alla luce “un'opera non sensuale ma ideale” si è ritrovata in altri due romanzi: *Eva* di Zuccoli<sup>356</sup> e *Alla ricerca dell'Ideale* di Ada Fiorenza<sup>357</sup>. In questi due casi i protagonisti sono uno scultore e un pittore. Si tratta di due opere molto diverse: Zuccoli, all'anagrafe Von Ingenheim, ha già tre romanzi all'attivo, tutti segnalati sulla stampa e solitamente premiati da diverse riedizioni, e ne scriverà ancora dieci nel XX secolo. Ada Fiorenza, al secolo Ida Falorsi Sestini, scriverà solo questo romanzo (pubblicato a Bologna) e si dedicherà poi all'infanzia e alle opere di didattica. È segno comunque che quello dell'artista combattuto e in lotta con la società borghese è un tema che viene ormai sfruttato da autori molto diversi. Un romanzo che invece ha come protagonisti dei veri letterati” è *L'idolo* di Rovetta che esce per Treves nel 1898: in questo caso il poeta Guido Bardi si contrappone al conferenziere Giordano Mari, non solo per la fama ma anche per la conquista della stessa donna.

Altri esempi interessanti sono *Ultime lettere*<sup>358</sup> e *La fiamma e l'ombra*<sup>359</sup>: Eugenio Costamagna e Tullio Giordana, autori rispettivi di questi due brevi romanzi, raccontano due storie d'amore sfortunate, due passioni senza lieto fine ma non sono interessati ad fornire al lettore un sistema di valori a cui attenersi. Lo scopo di questi due autori si concretizza in un racconto fine a se stesso: nel caso di Costamagna, si tratta di un romanzo epistolare all'interno del quale non viene chiarito lo status che lega il “protagonista”, malato di tisi, alla destinataria delle lettere.

Tra gli altri romanzi che si sono analizzati si trovano *Fallimento: retroscene del socialismo* di Enrico Insabato<sup>360</sup>, *Il romanzo della poetessa* di Demetrio Spada<sup>361</sup> e *L'ultimo amante* di Armando

---

<sup>355</sup> G. Anastasi, *La salvezza: romanzo*, Milano, Baldini e Castoldi, 1899.

<sup>356</sup> L. Von Ingenheim, *Eva: romanzo*, Trieste, Tomasich, 1898.

<sup>357</sup> I. Falorsi Sestini, *Alla ricerca dell'Ideale: racconto*, Bologna, Mareggiani, 1899.

<sup>358</sup> E. Costamagna, *Ultime lettere*, Milano, Baldini, 1899.

<sup>359</sup> T. Giordana, *La fiamma e l'ombra*, Torino, Roux, 1898.

<sup>360</sup> E. Insabato, *Fallimento: retroscene del socialismo contemporaneo: racconto*, Bologna, Libreria Treves, 1898.

<sup>361</sup> D. Spada, *Il romanzo della poetessa*, Milano, Verri, 1898.

Pappalardo<sup>362</sup>. Quest'ultimo è un romanzo illustrato pubblicato in dispense, che narra (e in parte mostra) le abitudini sessuali della buona società napoletana: nonostante i personaggi talvolta si facciano portatori di condanne moraleggianti contro la dissolutezza dei costumi, è proprio quest'ultima l'interesse primario del romanzo. *Il romanzo della poetessa* è invece un intricato racconto che mescola tradimenti, duelli, omicidi e processi: è inserito all'interno di una collana, *Biblioteca di romanzi celebri*, e costa 50 centesimi. Il primo, *Fallimento*, è un sorta di *pamphlet* politico che illustra i pericoli del socialismo istituzionalizzato ed esalta il “socialismo libertario”: infatti i due protagonisti alla fine partono per fondare una colonia anarchica in Brasile. Quest'esempio mostra come ormai il romanzo sia un contenitore aperto a messaggi eterodossi. I romanzieri italiani di fine secolo hanno in parte abbandonato le propensioni retorico-educative che avevano caratterizzato la quasi totalità di loro nei decenni precedenti: si scrivono romanzi sull'arte e per l'arte, senza porsi come obiettivo quello di suggerire un comportamento corretto al lettore e senza mettere in scena personaggi esemplari. I romanzi edificanti continuano però ad avere un peso notevole anche se in parte stanno diventando un prodotto circoscritto e dedicato a pubblici fortemente specializzati.

---

<sup>362</sup> A. Pappalardo, *L'ultimo amante: romanzo*, Napoli, Lezzi, 1898.





Autore	<b>Mastriani, Francesco</b>
nascita	1818
Morte	1891
Regione di nascita	Campania
macroarea geografica	CAM
Città	Napoli
Genere	m
padre	
professione/condizione	
educazione	studi vari
produzione generale	romanzo, novelle, teatro
prima opera pubblicata	1847 Lazzaro (forse)
numero romanzi totali	80
numero romanzi 1870-1899	40
attività politica	
attività giornalistica	collaboratore del "Giornale del Regno delle Due sicilie" e de "L'ordine", de "Il roma", di diversi giornali socialisti, fondatore del settimanale "La domenica"
pseudonimo	
professione/condizione	impiegato, insegnante privato, pubblicista
note varie	

Bonora, Ettore	1977
DBI	
De Gubernatis, Angelo	1888
De Gubernatis, Angelo	1891
Fusco, Enrico M.	1956
Mastriani, Filippo	1891
Nappo, Tommaso	2002
Renda, Umberto; Operti, Piero	1959
Russo, Luigi	1958

Il brindisi di sangue	romanzo	Napoli	1870	Salvati	3	150
Luigia Santelice	romanzo	Napoli	1870	Sirena	1	434
Lo zingaro	romanzo	Napoli	1870	Gargiulo	3	
Giovanni d'Austria	romanzo	Napoli	1871	F. Perrucchetti	1	437
Aricchino	romanzo	Napoli	1873	Gargiulo	1	363
Giambattista Pergolesi	romanzo	Napoli	1874	Rondinella	1	231
Nerone in Napoli	romanzo	Napoli	1875	Giannini	2	426
Una chioma di sangue	romanzo	Napoli	1876	Salvati	3	156
Erodiane	romanzo	Vallo Lucano	1876	Tipografia	1	
Un muscolo cavo	studi	Napoli	1876	Gargiulo	1	246
Selma o la stella di Federigo	romanzo	Napoli	1877	Regina	1	283
La sepolla viva	romanzo	Napoli	1877	Regina	2	316
Il dottor nereo o la catalettica	romanzo	Napoli	1878	Regina	1	209
I drammi di Napoli	romanzo	Napoli	1878	Regina	1	487
emma o le ricchezze	cronaca	Napoli	1878	Regina	2	473
Humuncolo o i gesuiti e il	romanzo	Napoli	1878	Regina	1	200
Il duca di Calabria		Napoli	1879	Regina	1	476
La maschera di cera	romanzo	Napoli	1879	Regina	1	384
Memorie d'una monaca		Napoli	1879	Gargiulo	1	793
L'ossesso	cronaca del	Napoli	1879	Regina	1	187
La polizia del cuore	romanzo	Napoli	1879	regina	1	383
L'automa o l'eredità del		Napoli	1880	Regina	1	383
Il bettoliere di Borgo Loreto		Napoli	1880	Stamperia	1	154
Le caverne della Fontanelle	cronaca	Napoli	1880	Regina	3	295
La figlia del muratore	romanzo	Napoli	1880	Tipografia	1	150
La signora della morte		Napoli	1880	Regina	1	286
La spia		Napoli	1880	Stamperia	1	282
Il fantasma		Napoli	1881	Stamperia	1	278
Giuditta Guastamacchia	cronaca	Napoli	1882	Chiurazzi	1	
Il Largo delle Baracche		Napoli	1882	Stamperia	4	190

produzione in cilo 147    principali case editrici Regina  
data 2    anni 10    campione    campione piccolo produzione

Autore	<b>Guidicini Tabellini, Cristina</b>
nascita	1835
Morte	1903
Regione di nascita	Emilia
macroarea geografica	EMI
Città	Bologna
Genere	f
padre	
professione/condizione	
educazione	
produzione generale	romanzo, novelle
prima opera pubblicata	1879: ho casa mia
numero romanzi totali	44
numero romanzi 1870-1899	29
attività politica	
attività giornalistica	
pseudonimo	Guidi, Tommasina
professione/condizione	
note varie	rovito parla di traduzioni in molte lingue

Bandini, Buti Maria	1941
Casati, Giovanni	1926
Catanzaro, Carlo	1890
De Gubernatis, Angelo	1895
De Gubernatis, Angelo	1888
De Gubernatis, Angelo	1905
Duluincis, Marianna	2003
Guidicini Tabellini, Cristina	1912
Morandini, Giuliana	1980
Nappo, Tommaso	2002

Ho una casa mia!	ricordi di	Torino	1879	Ufficio del	6	157	recensione
L'età della moglie	romanzo /	Torino	1880	Ufficio del	3	159	recensione
Seconde nozze	romanzo	Torino	1881	Ufficio del	2	159	
La mia casa! I miei figli	ricordi di	Torino	1881	Ufficio del	3	188	recensione
La contesa Ilario	romanzo	Torino	1882	Ufficio del	4	192	
Il curato di Pradalburgo	romanzo	Torino	1883	Ufficio del	2	184	
Evangelina	romanzo	Torino	1883	Ufficio del	1	184	
La nonna Paola	romanzo	Torino	1883	Ufficio del	1	165	
Ventotto luglio!	romanzo	Torino	1884	Ufficio del	5	174	
Diana Floriani	romanzo	Torino	1884	Ufficio del	1	215	
Riconciliazione	racconto	Milano	1885	Lombardi	4	108	
Sull'appennino, come	romanzo	Torino	1885	Ufficio del	1	62	
Una nidata di Rondini	novella	Milano	1886	Lombardi	9	122	
Il romanzo di due madri		Torino	1886	Ufficio del	1	176	
Maria	racconto	Torino	1887	Ufficio del	1	180	
Orgoglio e amore	romanzo	Torino	1887	Ufficio del	4	155	
Antonina	romanzo	Torino	1889	Ufficio del	1	176	
In cerca d'una sposa	romanzo	Torino	1889	Ufficio del	5	103	
Sorelle d'amore	romanzo	Torino	1889	Ufficio del	1	202	
Onestà di donna	romanzo	Torino	1890	Ufficio del	10	168	recensione
Lorenzo Astor	romanzo	Torino	1892	Ufficio del	1	234	
Senza madre	romanzo	Torino	1893	Ufficio del	1	192	
Vicende umane	romanzo	Torino	1893	Ufficio del	1	199	
Vittore d'amore		Torino	1896	Ufficio del	1	206	
Anima forte: giornale di Lia	romanzo	Milano	1897	Carrara	3	174	
Marcella	romanzo	Torino	1897	Ufficio del	3	208	
Un voto a dio	romanzo	Torino	1898	Ufficio del	3	207	
Nella parrocchia di Mugellino	romanzo	Milano	1899	Carrara	3	220	
La rosa della famiglia		Torino	1899	Ufficio del	1	191	

produzione in cilo 43    principali case editrici Giornale delle donne, Carrara  
data 2    anni 30    campione    campione piccolo

Autore	<b>Salgari, Emilio</b>
nascita	1861
Morte	1911
Regione di nascita	Veneto
macroarea geografica	VENETO
Città	Verona
Genere	m
professione/condizione padre	commerciante
educazione	studi tecnici (istituto nautico)
produzione generale	romanzo, novelle
prima opera pubblicata	1887 La favorita del Madhi
numero romanzi totali	87
numero romanzi 1870-1899	26
attività politica	
attività giornalistica	
pseudonimo	
professione/condizione	impiegato (capitano della marina mercantile)
note varie	risiede a Verona, deGu05 lo definisce chevalier de la couronne d'Italie.

Biagi, Guido	1908
Bonora, Ettore	1977
Bresaola, Francesco	1963
Cinti, Decio	1939
Codignola, Ernesto	1939
De Gubernatis, Angelo	1905
Ercole, Francesco	1941
Gonzato, Silvano	2011
Nappo, Tommaso	2002

La favorita del Madhi	romanzo	Milano	1887	Guigoni	4	300	
Duemila leghe sotto		Milano	1888	Guigoni	5	221	
La scimitarra di Budda	racconto	Milano	1892	Treves	6	366	
I pescatori di balene	romanzo	Milano	1894	Treves	2	308	
Il tesoro del presidente del	romanzo	Torino	1894	Spirani	5	469	recensione
Un dramma nell'oceano	racconto	Firenze	1895	Bemporad	4	252	recensione
I misteri della jungla nera	racconto	Genova	1895	Donath	8	378	
I naufraghi del Poplador	racconto	Milano	1895	Treves	5	346	
Il re della montagna	romanzo	Torino	1895	Spirani	18	239	
Al polo australe in		Torino	1896	Paravia	2	264	
I drammi della schiavitù	romanzo	Roma	1896	Voghera	5	294	
I naufragatori dell'Oregon	romanzo	Torino	1896	Spirani	5	279	
Nel paese dei Ghiacci. I		Torino	1896	Paravia	7	287	
I pescatori di trepang	romanzo	Milano	1896	Cogliati	11	260	recensione
I pirati della Malesia	avventure	Genova	1896	Donath	5	241	
Il re della prateria	avventure	Firenze	1896	Bemporad	5	240	
I robinson italiani	avventure	Genova	1896	Donath	4	254	
Attraverso l'Atlantico in	romanzo	Torino	1897	Spirani	3	247	
Il capitano della Djumma	Avventure	Genova	1897	Donath	5	238	
La rosa del Dong-Giang	novella	Livorno	1897	Belforte	4	161	recensione
Le stragi delle Filippine	racconto	Genova	1897	Donath	7	254	
Al polo nord	avventura	Genova	1898	Donath	6	376	
La città dell'oro	racconto	Milano	1898	Treves	3	365	recensione
La costa d'avorio	avventure	Genova	1898	Donath	6	250	
La capitana dello Yucatan		Genova	1899	Donath	4	376	
Il continente misterioso	avventure	Torino	1899	Paravia	8	238	
Il corsaro nero	avventure	Genova	1899	Donath	12	366	
Le caverne dei diamanti	avventure	Genova	1899	Donath	1	256	

produzione in cilo 39 principali case editrici Donath, Guigoni, Voghera, Bemporad,  
data 2 anni 60 campione campione piccolo

Autore	<b>Farina, Salvatore</b>
nascita	1846
Morte	1918
Regione di nascita	Sardegna
macroarea geografica	SARD
Città	Sorso (SS)
Genere	m
professione/condizione padre	funzionario
educazione	laurea in legge (Pavia, Torino)
produzione generale	romanzo, memoria
prima opera pubblicata	1866 Tutti Militi
numero romanzi totali	32
numero romanzi 1870-1899	24
attività politica	candidato alla camera dei deputati
attività giornalistica	direttore de "Rivista minima" e della "Gazzetta Musicale", redattore della parte letteraria de la "Gazzetta musicale", collaboratore della "Rivista Italiana", della "Nuova Antologia", del "Giornale d'Italia", del "Giornale per tutti", de "Il trovatore", cofondatore de "Serate Italiane"
pseudonimo	
professione/condizione	pubblicista, conferenziere
note varie	si sposta a Milano. in primo luogo è definito novelliste, romancier et conférencier (DeGu05), illustre e popolare romanziere (rovito)

Biagi, Guido	1908
Bonora, Ettore	1977
Bonu, Raimondo	1961
Casati, Giovanni	1926
Cinti, Decio	1939
DBI	
De Gubernatis, Angelo	1879
De Gubernatis, Angelo	1895
De Gubernatis, Angelo	1905
Dendi, Vittoria	1921

Il romanzo di un vedovo	Racconto	Milano	1871	Tipografia della	5	368	
Frutti proibiti (fiamma)	romanzo	Milano	1872	Treves	5	200	
Il tesoro di donnina	Romanzo	Milano	1873	Tipografia	4	412	
Fante di picche	romanzo	Milano	1874	Tipografia	7	156	
Amore bendato	racconto	Milano	1875	Tipografia	7	208	recensione
Capelli Biondi	racconto	Milano	1876	Brigola G.	4	336	recensione
Dalla spuma del mare	racconto	Milano	1876	Brigola G.	4	218	recensione
oro nascosto	scene della	Roma	1879	Tipografia del	1	249	recensione
Il marito di Iaurina	Novella	Torino	1881	Roux	1	120	
Mio figlio!	novella	Torino	1882	Roux	10	333	recensione
Il signor io	Novella	Torino	1882	Roux	8	198	recensione
Amore ha cent'occhi	(romanzo)	Milano	1883	Brigola A.	5	446	recensione
Caporal Silvestro	Storia	Milano	1884	Brigola A.	2	140	recensione
Pe belli occhi della gloria	scene quasi	Milano	1887	Brigola A.	5	294	recensione
I due desiderii	(prologo ed	Milano	1889	Brigola A.	1	216	
Don chisciotino	romanzo	Milano	1890	Brigola A.	3	275	recensione
Per la vita e per la morte (Si	romanzo	Milano	1891	Brigola A.	3	324	recensione
Più forte dell'amore	romanzo	Milano	1891	Brigola A.	3	173	
Amore bugiardo	novella	Milano	1893	Libreria editrice	6	140	recensione
Che dirà il mondo?	romanzo	Milano	1893	Omodei	3	241	recensione
Carla bollata	racconto	Milano	1894	Omodei	2	150	
Il numero 13	racconto	Milano	1895	Galli	3	166	recensione
Madonnina bianca /vanitas	narrazione	Milano	1897	Galli	3	233	recensione

produzione in cilo 99 principali case editrici treves  
data 2 anni 40 campione campione piccolo

<b>Autore</b>	<b>Mioni, Ugo</b>
nascita	1870
Morte	1935
Regione di nascita	Friuli
macroarea geografica	IRRE
Città	Trieste
Genere	m
padre	ufficiale di marina
professione/condizione	studii teologici al seminario di gorizia, poi
educazione	romanzo, novelle, religione
produzione generale	1896: romanzi
prima opera pubblicata	180
numero romanzi totali	21
numero romanzi 1870-1899	
attività politica	
attività giornalistica	direttore e fondatore dell'AMICO, della BIBLIOTECHINA AFRICANA, collaboratore di diversi periodici
pseudonimo	
professione/condizione	canonico, insegnante (Istituto tecnico di Trieste), pubblicitista,
note varie	

Casati, Giovanni	1928
De Gubernatis, Angelo	1879
Finocchi, Luisa, Gigli Marchetti,	2004
Mons Ugo Mioni scrittore: atti del	1986
Nappo, Tommaso	2002
Raya, Gino	1950
Rovito, Teodoro	1907
Rovito, Teodoro	1922
Traniello, Francesco; Campanini,	1984

Sotto la mezzaluna: viaggi	romanzo	Genova	1896	Fascicomo	2	192
Nelle terre dei faraoni	romanzo	Genova	1896	Tipografia della	1	68
raggio di sole. avventure nel	romanzo	Genova	1896	Tipografia della	1	48
Matiru: il re delle pelli rosse:	avventure	Genova	1897	Donath	1	260
La jena del deserto viaggi e	romanzo	Genova	1897	Tipografia della	1	152
Prigioniero dei pirati del	viaggi e	Monza	1897	Tipografia	1	235
Alle sorgenti del petrolio	viaggi e	Torino	1898	Tipografia S.	1	230
Lavorio nero	viaggi e	Torino	1898	Tipografia S.	1	205
Miss Ellen	viaggi e	Torino	1898	Speirani	3	206
La terra verde	viaggi e	Torino	1898	Tipografia S.	2	262
la carovana della morte	romanzo	Torino	1898	Speirani	1	378
La figlia del pascià	romanzo	Torino	1898	Speirani	2	196
Nel regno dell'elefante	romanzo	Torino	1898	Speirani	4	215
il rinnegato	viaggi e	Torino	1898	Tipografia	4	292
Il demone dell'oro	romanzo	Genova	1898	Tipografia della	1	240
Nei mari delle perle	viaggi e	Monza	1899	Tipografia	1	360
Il mahdi	romanzo	Roma	1899	Tipografia	1	172
quale?	racconto	Genova	1899	Fascicomo	1	
riesa la schiava africana	romanzo	Genova	1899	Tipografia della	1	176
La valle nevosa	romanzo	Torino	1899	Tipografia S.	2	288

produzione in cilo 36    principali case editrici Speirani, Fascicomo  
data 2    anni 70    campione    campione piccolo produzione

<b>Autore</b>	<b>Savini, Medoro</b>
nascita	1836
Morte	1888
Regione di nascita	Emilia
macroarea geografica	EMI
Città	Piacenza
Genere	m
padre	giurista
professione/condizione	Laurea in legge
educazione	romanzo, politica-diritto, discorso, traduzione (belot)
produzione generale	1856: l'Italia nella vigilia della rivoluzione,
prima opera pubblicata	20
numero romanzi totali	20
numero romanzi 1870-1899	
attività politica	deputato (4 legislature, sinistra), esule, partecipa ai moti indipendentisti (viene arrestato nel 52, campagne garibaldine del 66-67 )
attività giornalistica	fondatore del periodico "Avanguardia", collaboratore del "Bersagliere", del "Messaggero", del "Popolo romano"
pseudonimo	
professione/condizione	giurista (avvocato), pubblicitista
note varie	emigra in Piemonte, vive a Londra, a Parigi, negli Stati Uniti.

Caputo, Vincenzo	1960
Dizionario del risorgimento	1937
Ercole, Francesco	1941
Faldella, Giuseppe	1911
Gnocchini, Vittorio	2005
Malatesta, Alberto	1940
Mensi, Luigi	1899
Nappo, Tommaso	2002
Sarti, Telesforo	1880
Sarti, Telesforo	1890

Tisi di cuore	romanzo	Firenze	1870	Galletti Romei	6	297
Un lembo di cielo	romanzo	Firenze	1871	Galletti e Cacci	4	312
Nada	scene	Firenze	1871	Tipografia	2	210
Bianca (romanzo)		Roma	1872	Civelli G.	1	278
Giglio nero	romanzo	Firenze	1874	Le monnier	3	583    recensione
Aurore boreali	romanzo	Prato	1874	Giachetti	1	140
Avemmaria (romanzo)		Roma	1874	Civelli G.	1	
Angelo Custode	romanzo	Prato	1875	Giachetti	2	148
Un dramma in mare	romanzo	Prato	1875	Giachetti	1	144
Fanciulla	romanzo	Prato	1875	Giachetti	1	144
La figlia del re	romanzo	Prato	1875	Giachetti	1	144    recensione
Fiorenza	romanzo	Prato	1875	Giachetti	1	144
Rose del Bengala	romanzo	Prato	1875	Giachetti	1	144
Stelle cadenti	romanzo	Prato	1875	Giachetti	1	144
Velleda	romanzo	Prato	1875	Giachetti	1	144
Fantasma	romanzo	Prato	1875	Giachetti	1	
Un giorno di sole	romanzo	Prato	1875	Giachetti	1	144
Luisella	romanzo	Prato	1875	Giachetti	1	144
Sulle rive del Volga		Firenze	1876	Galletti e Cacci	1	354
Le colpe dei padri	romanzo	Roma	1885	Tipografia della	1	148
A custoza	romanzo	Roma	1887	Tipografia della	1	485

produzione in cilo 14    principali case editrici Galletti e Cacci,  
data 2    anni 30    campione    campione piccolo produzione



Autore **Albertini, Giacomo**  
nascita 1847  
Morte 1931  
Regione di nascita Piemonte  
macroarea geografica PIELI  
Città Torino  
Genere m  
padre  
professione/condizione  
educazione  
produzione generale romanzo, teatro  
prima opera pubblicata 1869: le favorite del re (romanzo)  
numero romanzi totali 19  
numero romanzi 1870-1899 16  
attività politica deputato (di Torino, XXII legislatura, liberale), assessore  
attività giornalistica collaboratore della "Gazzetta di Torino"  
pseudonimo mario leoni  
professione/condizione drammaturgo, impiegato (commesso in un negozio), pubblicista  
note varie muore a Torino

Asor Rosa, Alberto	1992
Asor Rosa, Alberto; Inglese	1990
Barberi Squarotti, Giorgio	1991
Biagi, Guido	1908
Brero, Camillo	1891
De Gubernatis, Angelo	1905
Drovetti, Giovanni	1935
Ferrari, Vittorio	1904
Gandolfo, Renzo	1972
Malatesta, Alberto	1940

Giorgino del Pozzo e la torre	romanzo	Cuneo	1873	Riba	1	418
Il quinto cielo	romanzo	Asti	1874	Sociale	1	
Nozze assassine	memorie di	Milano	1879	Tipografia	1	175
La città dei morti: misteri del	romanzo	Torino	1880	Tipografia della	1	641
Storia di una bella ragazza	racconto	Torino	1882	Tipografia della	1	430
l'incendiaria	romanzo	Torino	1882	Tipografia della	1	
La venditrice di fumo	romanzo	Torino	1883	Tipografia della	1	588
La moglie negra	romanzo	Torino	1886	Tipografia della	1	689
L'affascinatore	romanzo	Torino	1890	Tipografia della	2	415
Le misteriose	romanzo	Torino	1893	Tipografia della	1	424
Le suore di carità	romanzo	Torino	1893	Tipografia della	1	292
Le figlie di carità	romanzo	Torino	1894	Tipografia della	1	432
L'avventuriere	romanzo	Torino	1896	Tipografia della	1	396
Colpevole?	romanzo	Torino	1897	Tipografia della	2	400
L'ultimo bandito	romanzo	Torino	1898	Tipografia della	1	344
I misteri del lusso	romanzo	Torino	1898	Tipografia della	1	429

produzione in cito 22 principali case editrici Tip. della Gazzetta di Torino  
data 2 anni 40 campione campione piccolo produzione

Autore **Bettoli, Parmenio**  
nascita 1835  
Morte 1907  
Regione di nascita Emilia  
macroarea geografica EMI  
Città Parma  
Genere m  
padre  
professione/condizione impiegato  
educazione studi irregolari  
produzione generale romanzo, teatro, biografia  
prima opera pubblicata 1859: timori e speranze, ai volontari  
numero romanzi totali 16  
numero romanzi 1870-1899 16  
attività politica  
attività giornalistica direttore della "Gazzetta di Parma", del "corriere della sera" nel 1876, poi della "Gazzetta provinciale di Bergamo", collaboratore del "Corriere della sera", fondatore de "Il nuovo patriota" e della "Nuova Gazzetta"  
pseudonimo Barti P. T.  
professione/condizione impiegato nelle strade ferrate, pubblicista, drammaturgo  
note varie muore a Bergamo. Rovito lo definisce autore drammatico e giornalista. DeGu91 dice che vive per un po' di tempo a Tripoli.

Almanacco italiano v. 29	1924
Bonora, Ettore	1977
Cinti, Decio	1939
DBI	
De Gubernatis, Angelo	1879
De Gubernatis, Angelo	1895
De Gubernatis, Angelo	1891
Garollo, Gottardo	1907
Moiossi, Baldassarre	1956

La bisa ovvero i malfattori	romanzo	Milano	1871	Barbini	1	
Enrico e Maria	studio dal	Parma	1872	Tipografia della	1	779
Un bacio al cimitero	racconto	Milano	1872	Barbini	1	624
Suor Sanguisuga	memoria	Parma	1873	Tipografia della	1	536
La favorita del duca di	romanzo	Milano	1874	Treves	2	262 recensione
Giacomo Locampo	racconto	Milano	1874	Treves	2	182
Il re dei Maragotos	leggenda	Milano	1874	Barbini	1	
Carmelità	racconto del	Milano	1875	Treves	2	196
Terremoto	storia del	Parma	1875	Tipografia della	2	648
Notte scellerata!		Parma	1878	Tipografia della	1	202
Il processo Duranti	romanzo	Milano	1878	Treves	3	190
Il paese dei misteri	romanzo	Milano	1888	Verri	1	
La gobba della pesa del	romanzo	Parma	1890	Tipografia	1	325
Elena Salva	studio di	Milano	1893	Galli	2	296
La nipote di don Gregorio	romanzo	Milano	1893	Treves	3	319 recensione
Figlio di papa		Milano	1894	Chiesa e	2	522

produzione in cito 60 principali case editrici Barbini, treves, Galli  
data 2 anni 30 campione campione piccolo

Autore **Bencivenni, Ildebrando**  
nascita 1852  
Morte 1923  
Regione di nascita Marche  
macroarea geografica MARCAB  
Città mondofo pesaro  
Genere m  
padre  
professione/condizione  
educazione  
produzione generale romanzo, novelle, didattica, biografia, storiografia, infanzia 6  
prima opera pubblicata 1872: vita di giuseppe mazzini  
numero romanzi totali 20  
numero romanzi 1870-1899 15  
attività politica  
attività giornalistica  
pseudonimo jobi  
professione/condizione funzionario (direttore della scuola normale maschile), insegnante  
note varie

Biagi, Guido	1908
Casati, Giovanni	1926
Clerici, Luca	1999
Codignola, Ernesto	1939
De Gubernatis, Angelo	1895
De Gubernatis, Angelo	1905
Nappo, Tommaso	2002
Rovito, Teodoro	1922
Rovito, Teodoro	1907

Eugenio lo spazzacamino	racconto	Firenze	1872	Salani	1	112	
Arnaldo da Brescia,	racconto	Firenze	1873	Salani	1	142	
Maria	storia	Firenze	1873	Salani	1	123	
Vendere il cuore ad una	racconto	Firenze	1873	Salani	1	143	
L'assedio di Torino ovvero	racconto	Firenze	1873	Salani	3	128	
Dita di fata	romanzo	Firenze	1875	Canale	1	330	
Bianca Cappello	racconto	Torino	1878	Camilla e	1	224	
Rita	memoria di	Torino	1878	Loescher	1	238	
Maria ovvero il carnefice e la	romanzo	Firenze	1878	Salani	1	128	
Reginella	storia del	Firenze	1878	Salani	1	155	
Francesca da Rimini	racconto	Firenze	1883	Salani	4	128	
Pia de' Tolomei	racconto	Firenze	1883	Salani	8	128	
Cristoforo Colombo	racconto	Firenze	1889	Salani	4	127	
quando Berta filava		Firenze	1892	Salani	1	398	

produzione in cilo 143 principali case editrici Salani  
data 2 anni 50 campione campione piccolo produzione

Autore **Castelnuovo, Enrico**  
nascita 1839  
Morte 1915  
Regione di nascita toscana  
macroarea geografica TOSC  
Città Firenze  
Genere m  
padre  
professione/condizione  
educazione studi tecnici (istituto tecnico)  
produzione generale romanzo, novelle, divulgazione (commercio), poesia (d'occasione),  
prima opera pubblicata 1865 per centenario di dante  
numero romanzi totali 16  
numero romanzi 1870-1899 15  
attività politica  
attività giornalistica collaboratore (Nuova Antologia, La perseveranza, L'illustrazione Italiana) e direttore del quotidiano "La stampa" (Venezia 1869-1872)  
pseudonimo  
professione/condizione funzionario (direttore della scuola), impiegato, insegnante (scuola)  
note varie famiglia ebraica, passa gran parte della vita a Venezia. un altro romanzo è contenuto della raccolta In balia del vento pubblicato nella nuova antologia

Asor Rosa, Alberto; Inglese	1990
Bonora, Ettore	1977
Casati, Giovanni	1926
Cinti, Decio	1939
DBI	
De Gubernatis, Angelo	1895
De Gubernatis, Angelo	1905
De Gubernatis, Angelo	1879
De Gubernatis, Angelo	1891

Il quaderno della zia	novella	Milano	1872	Tipografia della	2	388	recensione
La casa bianca	novella	Milano	1874	Tipografia della	1	239	recensione
Lauretta	romanzo	Milano	1876	Treves	3	413	recensione
Il professore Romualdo	novella	Milano	1878	Tipografia della	3	214	recensione
Nella Lotta	romanzo	Milano	1880	Treves	3	343	recensione
La contessina	racconto	Milano	1881	Treves	1	254	recensione
Dal primo piano alla soffitta	romanzo	Milano	1883	Treves	3	320	recensione
Due convinzioni	romanzo	Milano	1885	Treves	2	388	recensione
Filippo Bussini Juniore	romanzo	Milano	1888	Treves	2	417	recensione
Troppo amata!	romanzo	Milano	1891	Galli	12	481	recensione
L'onorevole Paolo Leonforte	romanzo	Milano	1894	Treves	3	352	recensione
Nella bottega del	romanzo	Milano	1895	Chiesa e	2	330	recensione
Il fallo d'una donna onesta	romanzo	Milano	1897	Galli	10	287	recensione
T'amo ancora	novella	Milano	1897	Sormani e	1	250	
I coniugi Varedo	romanzo	Milano	1899	Castoldi	4	436	recensione

produzione in cilo 44 principali case editrici Treves, Galli  
data 2 anni 30 campione campione piccolo



## Riferimenti bibliografici

Per ragioni di brevità sono state omesse tutte le opere che formano la bibliografia della banca dati per quanto riguarda il formato “autori”, ovvero tutti i repertori biobibliografici e le monografie che hanno permesso di compilare le schede sui singoli autori. I romanzi citati in questa bibliografia sono quelli su cui si è compiuta anche un'analisi testuale.

### Fonti

#### Epistolari, memorie, interviste

- A. Ancona (et alii), *Il primo passo: note autobiografiche*, Roma, Sommaruga, 1883
- A. Arslan, *Luigi Capuana e Neera: corrispondenza inedita 1881 – 1885*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, V, Indagini otto-novecentesche*, Firenze, L. S. editore, 1983
- A. Arslan, R. Verdirame, *Giovanni Verga e Neera: un carteggio (con due lettere di Eleonora Duse)*, in “Quaderni di filologia e letteratura siciliana” vol. 5, 1978
- A. G. Cagna, G. Faldella, *Un incontro scapigliato: carteggio 1876 - 1927* a cura di Monica Schettino, Novara, Interlinea, 2008
- *Carteggio Verga- Rod*, introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004
- G. Chiarini (et alii), *Alla ricerca della verecondia*, Roma, Sommaruga, 1884
- M. Cimini, (a cura di), *Carteggio D'Annunzio – Hérèlle (1891- 1931)*, Lanciano, Carrabba, 2004
- G. D'Annunzio, *Il fiore delle lettere: epistolario*, a cura di E. Ledda, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004
- G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999
- F. Di Giorgi, *Lettere a Federico de Roberto*, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1985



- G. Raya (a cura di), G. Verga, *Lettere a Paolina*, Roma, Fermenti, 1880
- G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1984
- C. Gallo (a cura di), *Lettere di Gerolamo Ragusa Moleti*, Acireale, Bonanno, 2000
- R. Giglio (a cura di), *Per la storia di un'amicizia: d'Annunzio, Herelle, Scarfoglio, Serao: documenti inediti*, Napoli, Loffredo 1977
- S. Farina, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)*, Sassari, Edes, 1996
- S. Farina, *La mia giornata: care ombre*, Sassari, Edes, 1997
- A. Fogazzaro, G. Giacosa, *Carteggio (1883-1904)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2010
- A. Fogazzaro, E. Starbuck, *Carteggio (1885-1910)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2000
- A. Fogazzaro, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, Mondadori, 1940
- D. Manca (a cura di), *Il Carteggio Farina – De Gubernatis (1870 – 1913)*, Cagliari, Cucc, 2005
- R. Melis, *Ci ho lavorato col cuore: 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio*, “Studi piemontesi”, 2, 2000
- *Milano 1881*, Milano, G. Ottino, 1881
- U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca, 1899.
- G. Oliva (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Lanciano, Rocco Carabba, 2002
- M. Praga, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di N. Leotta, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1987
- G. Raya, (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986
- G. Salvadori, *Lettere*, a cura di di N. Vian, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976
- G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1980
- P. Villani, *Carlo del Balzo tra politica e letteratura: contributi al dibattito sul realismo*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2001

### **Critica letteraria**

- L. Alberti, *Novissima polemica*, Firenze, L'Arte della Stampa, 1878
- L. Alberti, *Praefatio: versi*, Firenze, L'Arte della Stampa, 1878
- G. Arcoleo, *Letteratura contemporanea in Italia*, Napoli, Stabilimento Tipografico Perrotti, 1875
- A. Barattani, *Della Nanà di Emile Zola: appunti e note*, Bergamo, Stabilimento Gaffuri e Gatti, 1880
- A. G. Barrili, *Il rinnovamento letterario: lezioni universitarie*, Genova, Donath, 1890
- R. Bonghi, *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia: lettere critiche di R. Bonghi a C. Bianchi*, con prefazione di L. Morandi; Napoli, D. Morano, 1884

- G. Bustico, *Il romanzo italiano nel secolo XIX: l'imitazione nell'arte (appunti)*, Massa, E. Medici, 1897.
- A. Butti, *Né odi né amori: divagazioni letterarie*, Milano, Dumolard, 1893
- L. Capuana, *Cronache Letterarie*, Catania, Giannotta, 1899.
- L. Capuana, *Gli ismi contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria e artistica*, Catania, Giannotta.
- L. Capuana, *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892
- L. Capuana, *Studi di letteratura contemporanea*, Milano, Brigola, 1880
- L. Capuana, *Studi di letteratura contemporanea: seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882
- G. Carducci, *Opere*, Vol. XXV, *Confessioni e battaglie, serie seconda*, Bologna, Zanichelli, 1944
- V. Carcò Greco, *Note volanti: letteratura contemporanea*, Caltagirone, G. Scuto, 1896.
- D. Carletti, *Il verismo in poesia: studio critico*, Roma, Regia tipografia, 1880
- D. Carraroli, *Considerazioni sul romanzo in Italia*, Rovigo, Regio Stabilimento del Cav. Minelli, 1876
- F. Cavallotti, *Anticaglie*, in *Opere*, volume IV, Milano, Tipografia sociale, 1883
- O. Cenacchi, *Teatro e romanzo: note e ricerche*, Bologna, Zanichelli, 1886
- B. Chiara, *Questioni letterarie: il romanzo moderno*, Torino, Lattes, 1904
- G. Chiarini, et alii, *Alla ricerca della verecondia*, Sommaruga, Roma, 1884
- L. Cobianchi, *Histoire du roman français et utilité et peril de la lecture des romans*, Bologna, Tipografia Jacques Mart, 1875
- A. De Gubertatis, *Storia del romanzo*, Milano, Hoepli, 1883
- C. Del Balzo, *La vita e i libri a Parigi: la prima prosa letteraria in Francia: conferenze fatte al Circolo Filologico di Napoli*, Napoli, A. Morano, 1882
- F. De Stefano, *Saggio critico sul romanzo sperimentale*, Siracusa, Tipografia del Tamburo, 1886
- A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, Vicenza, Ermes Jacchia, 1928
- A. Graf, *La crisi letteraria: discorso letto il 3 novembre 1888 in occasione della solenne apertura degli studi nella r. università di Torino*, Torino, Paravia, 1888
- O. Guerrini, *Nova polemica: versi di Lorenzo Stecchetti*, Bologna, Zanichelli, 1877
- *I migliori libri italiani consigliati dal cento illustri contemporanei*, Milano, Hoepli, 1892
- *I libri più letti dal popolo italiano: primi risultati della inchiesta promossa dalla società bibliografica italiana*, Milano, Società bibliografica italiana, presso la biblioteca di Brera, 1906
- P. Larghi, *Il verismo nella letteratura: discorso letto nella solenne distribuzione dei premi*

fatta nel seminario Colle d'Elsa, Brescia, Luzzago, 1898

- A. Lenzoni, *Contro il romanzo sperimentale*, Verona, Munster, 1886
- G. Lo Vecchio, *Sullo stato del romanzo contemporaneo*, Catania, Tip. E. Coco, 1891
- B. E. Maineri, *Letteratura disonesta: lettera di B. E. Maineri all'avvocato Carlo Romussi con note e documenti*, Milano, a spese dell'autore, 1876
- P. Mastri, *Su per l'erta: note critiche di letteratura contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 1903
- L. Milani, *Verismo: studi*, Firenze, Tip. Passeri e Belli, 1884
- P. Molmenti, *Impressioni letterarie*, Venezia, Stabilimento Tipografico del Rinnovamento, 1873
- P. Molmenti, *Impressioni letterarie*, Milano, Battezzati, 1875
- P. Molmenti, *Nuove impressioni letterarie*, Torino, Camilla e Bertolero, 1879
- U. Ojetti, *L'avvenire della letteratura in Italia*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1896.
- E. Panzacchi, *Critica spicciola (a mezza macchia)*, Roma, Casa editrice Verdesi, 1886.
- E. Panzacchi, *Morti e viventi*, Catania, Giannotta, 1898
- E. Quadrio, *Realismo in arte: a proposito dei romanzi di Cesare Tronconi*, Milano, Galli Omodei, 1877
- G. Ragusa Moleti, *Il realismo: studio*, Palermo, G. B. Gaudiano. 1878
- D. Riccoboni, *Realismo e Verismo*, Venezia, Fontana, 1888
- G. Rizzi, *Un grido: versi*, Milano, Brigola, 1878
- G. Robiati, *Il romanzo contemporaneo in Italia: saggi critici*, Milano, Galli, 1892
- C. Rosa Fornelli, *Il verismo*, Torino, Tipografia Artale, 1886
- P. Sanguinetti, *Le realisme cause de la decadenze de l'art littéraire et dramatique en Italie: essai critique*, Roma – Firenze, Bencini, 1895
- G. Scapellato Amico, *é possibile il romanzo sperimentale? A proposito del roman experimental di Emile Zola*, Napoli, Tip. Dell'Accademia delle scienze, 1881
- E. Scarfoglio, *Il libro di don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1885
- P. Scarpini, *Il verismo nella letteratura saggio critico*, Mantova, Manuzio, 1888
- L. Stecchetti, *Polemica: versi*, Bologna, Zanichelli, 1878.
- C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell'ottocento*, Bologna, Cappelli, 1959
- A. Velardita, *Il verismo in filosofia, letteratura e politica*, Piazza Armerina, Tipografia di A. Pansini
- M. Varesi, *Divagazioni: breve studio critico comparativo sul romanzo*, Codogno, Tip. Cairo, 188

- F. Verdinois, *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di E. Craveri Croce, Firenze, Le Monnier, 1949.
- *Verismo di un lepidottero in aspettativa*, Milano, Bignami, 1879,
- L. Vivarelli Colonna, *Lorenzo Stecchetti o il verismo nella letteratura e nell'arte*, Firenze, Arte della stampa, 1879
- P. Zajotti, *Del romanzo in generale e dei promessi sposi, romanzo di Alessandro Manzoni*, accresciuta con altri scritti, Venezia, Tipografia Emiliana, 1844
- G. Zocchi, *Scadimento del romanzo*, Roma, Civiltà Cattolica, 1901
- G. Zocchi, *Verità e verismo: ai poeti moderni*, terza edizione con appendici, Prato, Tip. Giacchetti, 1881

### **Romanzi e opere narrative**

- G. Anastasi, *La salvezza: romanzo*, Milano, Baldini e Castoldi, 1899
- A. G. Barrili, *Il biancospino: romanzo*, Milano, Treves, 1882
- A. G. Barrili, *Tra cielo e terra: romanzo*, Genova, Donath, 1894
- T. A. Bruceni, *Dilemma Crudele: romanzo*, Milano, Brigola, 1889
- V. Caronna Ceraulo, *Quella donna: racconto contemporaneo*, Palermo, Stamperia militare, 1878
- E. Castelnuovo, *I coniugi Varedo: romanzo*, Milano, Baldini e Castoldi, 1913
- E. Castelnuovo, *Il professor Romualdo: novella*, Milano, Tip. Della Perseveranza, 1878
- E. Castelnuovo, *Nella lotta*, Milano, Treves, 1880
- E. Costamagna, *Ultime lettere*, Milano, Baldini, 1899
- C. Di Lorenzo, *Giammai: romanzo*, Catania, Tropea editore, 1888
- E. Fabris Bellavitis, *Brutta*, Udine, Tip. Cantoni, 1889
- I. Falorsi Sestini, *Alla ricerca dell'Ideale: racconto*, Bologna, Mareggiani, 1899
- S. Farina, *Pe' begli occhi della gloria: scene quasi vere*, Torino, Società tipografico- editrice nazionale 19...
- O. Fava, *La discesa di Annibale*, Milano, Treves, 1891
- E. Ferruggia, *L'idea*, Milano, Chiesa e Guindani, 1891
- T. Giordana, *La fiamma e l'ombra*, Torino, Roux, 1898
- G. Giovannini, *Predestinata: romanzo*, Torino, Speirani, 1899
- O. Grandi, *Tullo Diana: romanzo*, Torino, Roux, 1890
- T. Guidi (Guidicini Tabellini), *In cerca di una sposa: romanzo*, Torino, Ufficio del Giornale delle donne, 1889

- E. Insabato, *Fallimento: retroscene del socialismo contemporaneo: racconto*, Bologna, Libreria Treves, 1898
- C. E. Jacoangeli, *Le due orfanelle*, Roma, Stabilimento Tipografico, 1879
- A. Lovati, *Il matrimonio al tribunale dell'umanità ovvero i delitti dell'adulterio del secolo XIX*, Milano, Bietti, 1885
- L. Milani Sordet, *Le due gemelle*, Pisa, Mariotti, 1879
- N. Misasi, *Carmela: romanzo*, Napoli, Pierro, 1899
- G. Molli, *La politica dell'amore*, Roma, Perelli, 1888
- T. Montenovesi, *La figlia dell'operaio: racconto*, Treviso, G. Novelli, 1879
- M. Morias, *Anima dannate: romanzo*, Livorno, Tipografia della Gazzetta Livornese, 1898
- V. Mulazzi, *Memorie di Livia*, Milano, G. Civelli, 1878
- Neera (Radius Zuccari), *Il marito dell'amica*, Milano, Galli, 1891
- A. Osta Cottini, *Mignon Sartori: romanzo*, Torino, Speirani, 1898
- A. Pappalardo, *L'ultimo amante: romanzo*, Napoli, Lezzi, 1898.
- N. Pientrincisa, *Un fiocchetto azzurro*, Milano, Brigola, 1878
- G. Protomastro, *Ostacolo!: romanzo sociale*, Trani, Vecchi, 1889
- G. Rovetta, *L'idolo: romanzo*, Milano, Baldini e Castoldi, 1898
- Sara (Tardy Giglio), *Un fallo*, Milano, Brigola, 1879
- M. Serao, *Fantasia: romanzo*, Firenze, Salani, 1914
- N. Serra, *Tra due fuochi: novella*, Palermo, Gaudiano, 1879
- A. Sirio, *Lodovina: romanzo storico*, Torino, Tip. Massero, 1889
- D. Spada, *Il romanzo della poetessa*, Milano, Verri, 1898
- C. Taccani, *Elisa: racconto*, Milano, Tip. Wiltman, 1889
- C. Tronconi, *Passione maledetta: romanzo*, Milano, Brigola, 1876
- U. Valcarengi, *Dedizione: romanzo*, Milano, Dumolard, 1894
- G. Verga, *Eros*, Torriana, Orsa Maggiore editrice, 1988
- G. Verga, *Il marito di Elena*, Milano, Mondadori, 1980
- A. Vertua Gentile, *Il burchiello del nonno: racconto popolare*, Como, Tipografia di Castel Carnasino, 1879
- A. Vertua Gentile, *Nora*, Milano, Brigola, 1888
- L. Von Ingenheim, *Eva: romanzo*, Trieste, Tomasich, 1898
- L. Von Ingenheim, *Il designato: romanzo*, Milano, Omodei Zorini, 1894
- P. Zaniboni, *Scapolo: romanzo*, Padova, Tipografia Sacchetto, 1879
- C. Zanotti, *Civiltà d'oro*, Bologna, Tip. Azzoguidi, 1888

## Bibliografia

### Questioni di metodo

- A. Boschetti, *Le rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Venezia, Marsilio, 2003
- P. Bourdieu, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005
- P. Bourdieu, *Ragione pratiche*, Bologna, Il Mulino, 1995
- DiMaggio, P. *Organizzare la cultura: imprenditoria, istituzioni e beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 2009
- J. Dubois, *L'institution de la littérature: essai*, Bruxelles, Labor, 2005
- F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1800 – 1900*, Torino, Einaudi, 1997
- F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005
- M. Santoro, R. Sassatelli, *Studiare la cultura: nuove prospettive sociologiche*, Bologna, Il Mulino, 2009
- G. Sapiro, *Mesure du littéraire: approches sociologiques et historiques*, "Histoire & Mesure", 2008, XXIII-2
- F. Thumarel, *Le champ littéraire français au 20e siècle: éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Colin, 2002

### Storia della letteratura, degli scrittori e del romanzo in Europa e in Francia

- R. D. Altick, *The english common reader: a social history of the mass reading public, 1800-1900*, Columbus, Ohio State University Press, 1998
- F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia 1903- 1943*, Firenze, Le Lettere, 2007
- A. Boschetti (a cura di), *L'Espace culturel transnational*, Paris: Nouveau Monde Editions, 2010
- *Capitales culturelles, capitales symboliques: Paris et les expériences européennes, 18.-20. siècles*, (actes d'un colloque international, Paris 21-23 octobre 1999) sous la direction de C. Charle et D. Roche, Paris: Publications de la Sorbonne, 2002
- P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Ed. du Seuil, 2008
- C. Charle, J. Vincent, J. Winter (a cura di), *Anglo-french attitudes: comparisons and transfers between english and french intellectuals since the eighteenth century:*,

Manchester - New York, Manchester University Press, 2007

- C. Charle, *Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes*, "Les cahiers Irice", 1, 2010
- C. Charle, *Gli intellettuali nell'Ottocento: saggio di storia comparata*, Bologna, Il Mulino, 2002
- C. Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme, roman, théâtre et politique: essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris: presses de l'Ecole normale supérieure, 1979
- C. Charle, *Le romancier social comme quasi sociologue entre enquête et littérature: le cas de Zola et de l'Argent* in *L'écrivain, le savant et le philosophe: la littérature entre philosophie et sciences sociales: actes du colloque international*, Paris, Sorbonne, 24-26 octobre 2002, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003
- C. Charle, *Le siècle de la presse: 1830-1939*, Paris, Seuil, 2004
- C. Charle (a cura di), *Le temps des capitales culturelles: 18.-20. siècles*, Editions Champ Vallon, 2009
- C. Charle, *Per una storia della cultura del XIX secolo*, in M. Gervasoni (a cura di), *Mappe dell'immaginario: per una storia culturale dell'età contemporanea*, Milano, Unicopli, 1999
- R. Chartier et H.-J. Martin (a cura di), *Histoire de l'édition française*, Volume 3, *Le temps des éditeurs: du Romantisme à la Belle Epoque Paris*, Fayard, Cercle de la librairie, 1990
- R. Chartier, *L'ordine dei libri*, Milano, Il Saggiatore, 1994
- S. Cigada, *L'influenza della letteratura francese in Italia nell'età umbertina*, in Centro di ricerca "Letteratura e cultura dell'Italia unita" (a cura di), *Cultura e società in Italia nell'età umbertina: problemi e ricerche. Atti del primo convegno: Milano 11-15 settembre 1878*, Milano, Vita e Pensiero, 1981
- J. L. Diaz, *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007
- J. Dubois, *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*, Paris, Editions du Seuil, 2001
- L. Dumasy (a cura di), *La querelle du roman - feuilleton: littérature, presse et politique (1836 - 1848)*, Grenoble, Ellug, 1999.
- M. Espagne, M. Werner, *Philologiques: tome III: qu'est-ce qu'une littérature nationale: approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1994
- A. C. Faitrop - Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992
- P. P. Ferguson, *La France nation littéraire*, Bruxelles, Ed. Labor, 1991

- J. Goulemot, D. Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes: l'imaginaire littéraire 1630 – 1900*, Paris, Minerve, 1992
- T. Loué, B. Wilfert – Portal, *D'Annunzio à l'usage del Français, la Traduction comme censure informelle (fin de XIXe siècle)*, “Ethnologie française”, 2, 2006
- J. Lyon – Caen, *La lecture et la vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006
- L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo: la cultura italiana e la Francia tra Otto e Novecento*, Torino, Einaudi, 1995.
- P. Milza, *Français et italiens à la fin du XIX siècle: aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, Roma, Ecole française de Rome, 1981
- J. Y. Mollier, J. F. Sirinelli, F. Vallotton (a cura di), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris, Puf, 2006
- R. Muller, *Le livre français en Italie de 1880 à 1920: entre circulation informelle, présence culturelle et conquête d'un nouveau lectorat*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne, Università degli studi di Urbino, 2010, tome 1
- R. Moulin, *L'artiste, l'institution e le marché*, Paris, Flammarion, 1992
- G. Pagliano et A. Gómez-Moriana (a cura di), *Écrire en France au XIXe siècle*, Longueuil, Le Préambule, 1989
- R. Ponton, *Le champ littéraire en France, de 1865 à 1905, recrutement des écrivains, structure des carrières et production des oeuvres*, Thèse 3e cycle Sociologie Paris V, EHESS, 1977, sous la dir. de P. Bourdieu
- R. Ponton, *Romanciers, poètes et auteurs de theatre: la carrière d'écrivain 1865 – 1905* in R. Moulin (a cura di), *Sociologie de l'art: colloque international, Marseilles 13-14 juin 1985*, organisé par Société française de sociologie, Paris, Documentation Française, 1986
- L. Restuccia (a cura di), *Pourquoi la littérature?: esiti italiani del dibattito francese*, Palermo, Palumbo, 2003
- N. Ruggiero, *La civiltà dei traduttori: transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009
- G. Sapiro, *Aux Origines de la modernité littéraire, la dissociation du Beau, di Vrai e du Bien*, in “Nouvelle Revue d'esthétique”, n. 6. 2010
- G. Sapiro, *“Je n'ai jamais appris à écrire”. Les condition de formation de la vocation d'écrivain*, “Actes de la recherche en sciences”, 168, juin 2007
- G. Sapiro, *Autorité et responsabilité de l'écrivain: les conditions d'émergence de la figure de l'intellectuel prophétique sous la Troisième République*, in E. Bouju (a cura di), *L'autorité en littérature: exercice, partage, contestation*, Renne, Pur, 2010



- G. Sapiro, *La guerre des écrivains: 1940 – 1953*, Paris, Ed. Fayard, 1999
- G. Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain: littérature, droit et morale en France (19.-21. siècle)*, Paris, Seuil, 2011
- D. Sassoon, *La cultura degli europei dal 1800 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2008
- J. W. Saunders, *The profession of English Letters*, London, Taylor & Francis Group, 2006
- M. E., Thérénty, *Mosaïques: être écrivain entre presse et roman, 1829 – 1836*, Paris, Champion, 2003
- A. M. Thiesse, *Ecrire la France: le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991
- A. M. Thiesse, *Le roman du quotidien: lecteurs et lecteurs populaire à la Belle Epoque*, Paris, Seuil, 2000
- L. Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando Armando, 1999
- A. Viala, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'age classique*, Paris, Ed. de Minuit, 1992
- B. Wilfert – Portal, *La place de la littérature étragère dans le champ littéraire français autour de 1900*, "Histoire & Mesure", XXIII, 2, 2008

### **Cultura e società nell'Italia del secondo Ottocento**

- F. Angelini, C. A. Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, Roma Bari, Laterza, 1975
- A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento, Parentale, Santità e onore alle origini dell'Italiana unita*, Torino, Einaudi, 2000
- M. Barbagli, *Disoccupazione intellettuale e sistema scolastico in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1974
- G. Cavallo, R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Milano, Laterza, 1995.
- A. Chemello, "Libri di lettura" per le donne: *l'etica del lavoro nella letteratura di fine 800*, Alessandra, edizioni dell'Orso, 1895
- C. Correnti, (et. al.), *Mediolanum*, Milano, Vallardi, 1881
- N. D'Amico, *Storia e storie della scuola italiana: dalle origine ai nostri giorni*, Bologna, Zanichelli, 2010
- M. De Giorgio, C. Klapisch – Zuber (a cura di), *Storia del matrimonio*, Roma – Bari, Laterza, 1996
- T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1972
- A. Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Roma- Bari, Laterza, 1996

- J. Kocka, *Borghesie europee dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1989
- M. Malatesta, *Professionisti e gentiluomini: storia delle professioni nell'Europa contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006
- I. Piazzoni, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001
- S. Santamaita, *Storia della scuola*, Milano, Bruno Mondadori, 2010
- S. Soldani, G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani: scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, *La nascita dello stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993
- C. Sorba (a cura di), *Scene di fine ottocento: l'Italia fine de siècle a teatro*, Roma, Carrocci, 2004
- T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, Marietti, Genova, 1990
- T. Tomasi, L. Bellatalla, *L'università italiana nell'eta liberale (1861 – 1923)*, Napoli, Liguori, 1988
- Wanrooij, B. P. F., *Storia del pudore: la questione sessuale in Italia 1860 – 1940*, Venezia, Marsilio, 1990.

### **Storia della letteratura, dei letterati e del romanzo in Italia**

- G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato: vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'800*, Milano, Franco Angeli, 2006
- G. Albergoni, *Letterati, Lettere, Letteratura*, in *Atlante culturale del Risorgimento*, a cura di A. M. Banti et alii, Roma, - Bari, Laterza, 2001
- A. Arslan, *Dame, galline e regine: la scrittura femminile fra 800 e 900*, Milano, Guerini, 1998
- A. Asor Rosa, *Il giornalista: un mestiere difficile*, in C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia, Annali IV, Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi, 1891.
- A. Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV: *Dall'Unità ad oggi*, v. II, Einaudi, 1875
- A. Asor Rosa (a cura di). *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, vol. II, Torino, Einaudi, 1983
- A. Asor Rosa (a cura di) *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, Torino, Einaudi. 1989
- A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009.
- A. Balduino (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*, volume X, Padova, Piccin Nova libreria, 1997
- F. Bertoni, *Romanzo*, Firenze, Scandicci, 1998

- R. Bigazzi, *I colori del vero*, Pisa, Nistri – Lischi, 1969
- A. Briganti, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1972
- A. Cantelmo, *Carolina Invernizio e il romanzo d'appendice: l'ininterrotto successo della celebre scrittrice popolare*, Firenze, Atheneum, 1992
- B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1957
- F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo in Italia*, Firenze, L. S Olschki, 1988
- E. Guagnini, *Viaggi e romanzo: note settecentesche*, Modena, Micchi, 1994.
- E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo: (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana editrice, 1892
- M. Legnani, *L'introvabile romanzo: Proposta di discussione su alcuni aspetti della cultura italiana tra Otto e Novecento* in "Italia Contemporanea", n. 213
- C. A. Madrignani, *All'origine del romanzo italiano: il "celebre Abate Chiari"*, Napoli, Liguori, 2000
- C. A. Madrignani, *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione: ricerche e discussioni*, Roma, Savelli, 1974
- G. Morandini, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e 900*, Bompiani, Milano , 1980
- F. Moretti (a cura di) *Il romanzo: storia e geografia*, vol. 3, Torino, Einaudi, 2002
- E. Paccagnini, "Proh prodor". *Realismo e "letteratura disonesta" tra polemiche e tribunali di fine Ottocento*, Otto/Novecento, v 16, 1992
- F. Portinari, *Le parabole del reale: romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976
- P. Pullini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998
- G. Rosa, *Il mito della capitale morale: letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di comunità, 1982
- T. Scappaticci, *Il successo del romanzo d'appendice: Francesco Mastriani in Tra consenso e rifiuto: scrittori e pubblico tra Otto e Novecento*, Cosenza, LPE, 2003
- U. Schulz – Buschhaus, *Il naturalismo in Francia* in "Problemi: periodico quadrimestrale di cultura", 27, 1993
- *Scrittore e lettore nella società di massa: sociologia della letteratura e ricezione. Lo stato degli studi*, Trieste, Edizioni Lint, 1991
- G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.
- G. Tellini, *Sul romanzo di primo ottocento* in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, tomo II, Roma, Salerno editrice, 2000

- G. Zaccaria, *Il romanzo d'appendice, aspetti della narrativa popolare nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia, 1977
- G. Zaccaria, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Geneve – Paris, Editions Slatkine, 1984
- P. Zambon, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993

### **Giornalismo e stampa periodica**

- A. Arslan, M. Raffeale (a cura di), *Fanfulla della domenica*, Treviso, Canova, 1981.
- N. Bernardini, *Guida alla stampa periodica italiana*, Lecce, tipografia editrice salentina, 1890
- O. Buonvino, *Il giornalismo contemporaneo*, Milano- Palermo – Napoli, 1906
- V. Castronovo, L. Giacheri Fossati, N. Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età liberale*, Bari-Roma, Laterza, 1979
- V. Castronovo, G. Ricuperati, C. Capra, *La stampa italiana dal Cinquecento all'ottocento*, Roma -Bari, Laterza, 1976
- A. Chemello, *“La Farfalla” di Angelo Sommaruga: storia e indici*, Roma, Bulzoni, 1977
- V. Chiarenza, *La cronaca Bizantina*, Treviso, Canova, 1975
- P. Ciampi, *Firenze e i suoi giorni: storia dei quotidiani fiorentini dal 700 ad oggi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002
- M. T. Cometto, *La Marchesa Colombi: la prima giornalista del Corriere della sera*, Torino, Blu Edizioni, 1996
- F. Dalla Peruta, *Il giornalismo italiano del Risorgimento: dal 1847 all'unità*, Milano, Franco Angeli, 2011
- S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, Franco Angeli, 2004
- F. Giarelli, *Vent'anni di giornalismo*, Codogno, Tip. Ed. A. G. Cairo, 1895
- G. Licata, *La “rassegna nazionale”: conservatori e cattolici liberali attraverso la loro rivista (1879 – 1915)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1968
- C. A. Madrignani, *La “Domenica letteraria” di F. Martini e di A. Sommaruga, introduzioni e indici*, Roma, Bulzoni editore, 1978
- O. Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, vol. II, Roma, Istituto di Studi romani editore, 1963
- G. Mirandola, *La “Gazzetta letteraria” 1877-1902*, Firenze, L. S. Olschki, 1974
- G. Mirandola, *La “Gazzetta letteraria” e la Francia: contributo allo studio dei rapporti culturali tra Francia e Italia nella seconda metà del secolo XIX*, Torino, Accademia delle

Scienze, 1971

- P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1996
- G. Ottino, *La stampa periodica il commercio dei libri e la tipografia in Italia*, Milano, Brigola, 1875
- R. Ricorda, *La "Nuova Antologia" 1866-1915: letteratura e ideologia tra Ottocento e Novecento*, Padova, Liviana editrice, 1980
- G. Sasso, *Variazioni sulla storia di una rivista italiana: "La cultura" (1882-1935)*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- G. Squarciapino, *Roma bizantina: società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950
- P. Zambon, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993

### **Editori e mercato editoriale**

- G. Barberi Squarotti (a cura di), *L'editoria torinese nel secondo Ottocento: la narrativa*, Torino, Tirenna Stampatori, 1991
- M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980
- M. Borghi, *La manifattura del pensiero: diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia, 1801- 1865*, Milano, Angeli, 2003
- L. Braidà, M. Infelise, *Libri per tutti: generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Torino, Utet, 2010.
- *Catalogo generale per ordine alfabetico delle edizioni Treves pubblicate coi propri tipi e nelle propri officine dalle varie arti grafiche in mezzo secolo dal 1861 a tutto il 1910, e ancora in vendita coi i ritratti dei principali scrittori*, Milano, Treves, 1910
- T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1972
- A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori italiani dell'Ottocento: repertorio*, Milano, F. Angeli, 2004
- A. Gigli Marchetti, *Libri buoni e a buon prezzo: le edizioni Salani*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- M. Grillandi, *Emilio Treves*, Torino, Utet, 1977
- M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1991
- I. Piazza, *"Buoni libri" per tutti: l'editoria cattolica e l'evoluzione dei generi letterari del secondo ottocento*, Milano, Unicopli, 2009
- I. Porciani (a cura di), *Editori a Firenze nel secondo Ottocento: atti del convegno (13-15 novembre 1981)*, Firenze, L.S. Olschki editore, 1983

- M. Santoro, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al nuovo millennio*, Milano, Editrice Bibliografica, 2008
- G. Tortorelli (a cura di), *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, Bologna, Analisi, 1986.
- G. Tortorelli, *Tra le pagine: autori, editori, tipografi nell'Ottocento e nel Novecento*, Bologna, Pendragon, 2002
- N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Roma, Laterza, 2007
- V. Trombetta, *L'editoria napoletana nell'Ottocento: produzione, circolazione, consumo*, Milano, Franco Angeli, 200
- G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997
- H. Wolf, *Storia dell'Indice: Il vaticano e i libri proibiti*, Roma, Donzelli, 2006

## Abstract

Tra il 1870 e il 1899 in Italia vengono pubblicati 2545 prime edizioni romanzi in lingua italiana , opera di 1051 scrittori. L'elemento centrale di questa ricerca è un database che raccoglie le informazioni sui libri e sui loro autori. In questo modo si è delineato un panorama completo della narrativa italiana di fine ottocento, bypassando la canonizzazione della storia letteraria. Lo scopo iniziale di questa ricerca è studiare come si formi una specifica figura di lavoratore intellettuale - lo scrittore di romanzi -, e come questo si inserisca all'interno delle profonde trasformazioni in atto nel mercato delle lettere di fine Ottocento.

La prima parte della tesi si concentra sul database e sulle informazioni che se ne possono ricavare: in primo luogo si delinea così una geografia del romanzo italiano, fornendo un accurato quadro quantitativo della produzione editoriale. Le informazioni che si sono raccolte sui romanzi riguardano infatti anche aspetti normalmente trascurati come il prezzo, il numero di pagine, le riedizioni.

In secondo luogo ci si concentra sulla figura del romanziere e sulle sue caratteristiche. Le informazioni raccolte su ogni romanziere riguardano la data di nascita, la regione di nascita, l'educazione, la provenienza sociale (attraverso la professione del padre), le altre attività lavorative che accompagnano la pratica letteraria (insegnamento, giornalismo). Inoltre si è cercato di rendere conto della produzione letteraria completa (altri generi letterari, numero di romanzi complessivo). Le informazioni sono state rielaborate graficamente.

Nella seconda parte della tesi si è analizzata la produzione di romanzi italiani attraverso due differenti punti di vista: le interazioni con la narrativa straniera e soprattutto francese (di cui l'Italia era grande importatrice) e l'introduzione della corrente letteraria del realismo (o verismo o naturalismo) nel peculiare sistema letterario italiano. Nella costruzione discorsiva classica sulla letteratura e sul romanzo vengono esclusi normalmente sia la produzione straniera che invece faceva parte dell'orizzonte del lettore italiano dell'epoca, sia la presenza di istanze "non artistiche" all'interno delle questioni artistiche (nel nostro caso il problema tra la morale corrente e il romanzo verista).

Il presupposto teorico dal quale prende spunto questo lavoro è il concetto di campo letterario elaborato da Pierre Bourdieu, il cui scopo è la costruzione di un'autentica sociologia delle produzioni artistiche. Il modello proposto da Bourdieu, che permette di pensare i campi di produzione culturale come sistemi relazionali relativamente autonomi, è stata improntato sul campo letterario francese della fine dell'Ottocento. Le condizioni della produzione romanzesca italiana dello stesso periodo sono estremamente diverse, il che rende complessa una diretta trasposizione dei concetti del campo letterario, ma l'elaborazione bourdosiana (come d'altra parte

le riflessioni sulla *distant reading* di Franco Moretti) ci permette di pensare alle pratiche artistiche come un oggetto di ricerca del tutto legittimo per uno storico.

#### English abstract

Between 1870 and 1899 in Italy 1051 writers published 2545 new novels in Italian. This research is focused on a database that collects data about those books and their authors. In this way we delineate a comprehensive overview of the Italian fiction literature of the late nineteenth century, bypassing the canonization of literary history. The aim of this research is to study how a specific kind of intellectual worker (the novelist) takes shape and how he fits into the deep changes that were taking place in Italian literary system of the time.

The first part of this thesis focuses on the database: at first it emerges a sort of geography of the Italian novel, providing an accurate quantitative picture of the editorial production. We gathered different kinds of information about novels, in order to cover also aspects normally neglected as price, number of pages, number of reissues.

Secondly, we focus on the figure of the novelist and its characteristics. Following data have been collected regarding each novelist: date of birth, country of birth, education, social background (through father's profession), any other work that is combined to the literary practice (teaching, journalism). Moreover, there is an attempt to account for the complete literary production of each author (other genres, the total number of novels). Database has been reworked through charts.

In the second part of the research we analyzed the production of Italian novels through two different points of view: interactions with foreign novels and especially French novels (whose importation was very considerable) and the introduction of "Realism" (or "Verismo" or "Naturalism") in Italian literary system.

Canonical studies of novel normally neglect both analysis of foreign fiction production (that was the common choice for an average Italian reader) and "non-artistic" topics within the artistic discourse (such as the contradiction between ethics of society and realist novel).

The theoretical basis that inspired this work is the concept of "literary field" developed by Pierre Bourdieu, whose purpose is such a construction of an authentic sociology of artistic production. The model proposed by Bourdieu allows us to think the fields of cultural production as a relatively autonomous relational system, though it was designed on the French literary field of the late nineteenth century. In the same period, the conditions of fiction production in Italy were extremely different. Nevertheless Bourdieu's theory (and, in the same way, Franco Moretti's considerations on "distant reading") allows to reclaim the study of art practices as an entirely legitimate research topic for a historian.