

## Il romanzo italiano nel secondo Ottocento: un percorso tra documenti e prefazioni

LINDA GAROSI  
*Universidad de Córdoba*

Fecha de recepción: 4 de octubre de 2006

Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2006

**Resumo:** Questo articolo verte su di una specifica fase della storia del genere romanzesco in Italia. Allo scopo di fare chiarezza sulla problematica condizione statutaria e tipologica ad esso connesso verranno passate in rassegna le proposte elaborate da alcuni dei più rappresentativi narratori del secondo Ottocento. Si analizzeranno pertanto una serie di documenti che esemplificano diversi modi di concepire e di costruire il romanzo in Italia. Attraverso questi testi si metterà in evidenza inoltre il progressivo radicamento della prosa narrativa in una cultura fortemente condizionata da una tradizione classicistico-umanistica prettamente lirica.

**Parole chiave:** *novela italiana siglo XIX, scapigliatura, verismo, decadentismo.*

**Abstract:** The aim of the article is focusing on a specific stage of the development of the Italian novel. The point at issue concerns a selection of some representative narrative proposals elaborated by some writers during the second half of the nineteenth century. Actually, such documents reveal a great deal about different ways of conceiving and building novels. Moreover, through these texts, the different attempts made by Italian novelists in order to get rid of an overwhelming classic tradition could be highlighted as well.

**Key words:** *nineteenth century italian novel, scapigliatura, verismo, decadentism.*

### Introduzione

Negli ultimi decenni dell'Ottocento la scena italiana era animata da esperienze narrative che formavano un insieme notevolmente eterogeneo. Il bisogno urgente di dotare l'Italia Unita del proprio romanzo si traduceva infatti in una gran quantità di opere in prosa che formavano un quadro piuttosto confuso e variegato<sup>1</sup>. Nel presente articolo si tenterà di fare luce su un simile panorama individuando quei contributi determinanti per l'evolversi del genere romanzesco. A questo scopo si passeranno in rassegna una serie di scritti frutto della riflessione teorico-estetica dei narratori più

---

<sup>1</sup> Per un approfondimento si vedano: C. Madrigani, "Il romanzo da Nievo a D'Annunzio", *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi - C. Girolamo, vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 501-555; G. Tellini, *Il romanzo italiano tra Otto e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998; G. Pullini, *Parabole del romanzo italiano (Ottocento e Novecento)*, Torino, Genesis, 1998; T. Iermano - A. Palermo, "La letteratura della nuova Italia: tra naturalismo, classicismo e decadentismo", *Storia della letteratura italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, a cura di E. Malato, vol. VIII, Roma, Salerno, 1999, pp. 489-634.

emblematici del secondo Ottocento, come Iginio Ugo Tarchetti, Giovanni Verga e Gabriele D'Annunzio.

Innanzitutto va detto che le loro enunciazioni programmatiche, distribuite in ordine cronologico su un arco di tempo che va dagli anni sessanta alla fine del secolo, testimoniano nell'insieme il radicarsi definitivo di una forma artistica estranea per molto tempo alla vita letteraria della penisola. Sebbene la prima parte del secolo si fosse fatta vanto di due importanti opere quali *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802/1816) di Ugo Foscolo e *I Promessi Sposi* (1827)<sup>2</sup> di Alessandro Manzoni, tuttavia la prosa narrativa era scarsamente coltivata dai letterati italiani. Si privilegiavano infatti i generi lirici ritenuti più consoni a un'arte elevata, come imponeva un'ancora vitale tradizione classicistico-umanistica di spirito elitario. Ne derivava che il romanzo, contrariamente a quanto era avvenuto in tutta Europa dove aveva raggiunto ormai un ruolo predominante, in Italia pareva condannato a rimanere in secondo piano. La situazione iniziò a cambiare quando negli anni sessanta la prosa artistica prese a riscuotere un gran interesse tra i lettori, secondo quanto testimoniano le cifre relative al volume dell'attività editoriale di quei decenni:

Il romanzo italiano, di rado notevole sotto il profilo della qualità [...] conobbe un considerevole sviluppo quantitativo documentato dall'incremento dei titoli pubblicati, saliti dagli 88 del 1861 ai 280 del 1871 e ai 348 del 1886 [...] la situazione andò assestandosi su valori leggermente più bassi negli anni seguenti, passando a 286 titoli nel 1889, a 330 nel 1891, a 351 nel 1894 e a 308 nel 1898<sup>3</sup>.

Vale a dire che, dopo gli anni sessanta, il romanzo diventava sempre più visibile, ma lo faceva più che altro come bene di consumo. Difatti l'aumento esponenziale dei libri stampati non implicava un altrettanto elevato indice di qualità. Malgrado ciò, questi decenni si rivelarono decisivi per l'affermarsi del genere romanzesco così come testimoniano non solo l'alacre attività in campo editoriale, ma anche i sempre più intensi dibattiti sul romanzo, grazie ai quali i suoi artefici raggiunsero un più elevato grado di consapevolezza teorica. Per questo motivo è utile leggere l'incerto quadro narrativo della seconda metà dell'Ottocento da un punto di vista privilegiato: quello delle idee, delle concezioni che gli artisti stessi maturarono riguardo al proprio strumento. Dalla loro disamina sarà possibile dunque fare chiarezza sull'incerto percorso che il romanzo italiano andò disegnando tangenzialmente alle

<sup>2</sup> Va ricordato che dopo la prima edizione dell'opera manzoniana nel 1827 ne seguirono altre risultanti dal lungo processo di revisione conclusosi nel 1840.

<sup>3</sup> Cfr. F. De Nicola, "Il romanzo in Italia nella seconda metà dell'Ottocento: evoluzione e tipologia", *Otto/Novecento*, 5 (1995), pp. 140-152, p. 145. I dati riportati sono stati ricavati dall'articolo di G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, AA.VV., *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e cultura*, Torino, Einaudi, 1983, p. 700.

diverse esperienze letterarie del tempo, quali furono la *Scapigliatura*, il verismo e il decadentismo.

### **1. I. U. Tarchetti e il romanzo scapigliato**

Al termine del processo dell'unificazione italiana (1861-1871) si aprì un periodo gravido di difficoltà che alimentò un profondo sentimento di delusione e disinganno in tutti coloro che avevano combattuto per la "patria" e creduto nei valori risorgimentali<sup>4</sup>. In questa situazione di crisi e di disagio, nei centri del Nord, soprattutto a Milano, alcuni giovani artisti, che si definirono *scapigliati*, formarono un gruppo variegato contraddistinto dal loro atteggiamento di ribellione e di critica verso la recente tradizione letteraria nazionale, quella della breve esperienza romantica. In particolare, per ciò che concerne l'ambito della prosa narrativa, contestavano il valore e la portata fondamentale dell'opera di Manzoni. In più, il desiderio di allargare gli angusti confini che stringevano le lettere italiane li spingeva a guardare alle letterature straniere in cerca di referenti culturali utili a soddisfare una viva urgenza di modernizzazione:

Il rifiuto del modello romantico-risorgimentale, se certo nasce sull'abbrivio delle discussioni nate intorno agli anni cinquanta intorno all'esaurimento della proposta manzoniana, esprime soprattutto la volontà degli scapigliati di sperimentare altri canoni narrativi più consoni alla modernità<sup>5</sup>.

Nell'incerta storia del romanzo italiano, narratori come Emilio Praga, Arrigo e Camillo Boito, Carlo Dossi, Giovanni Faldella e Iginio Ugo Tarchetti, tra gli altri, furono i protagonisti di un primo movimento di opposizione interna alle lettere del Paese. E se nel complesso non raggiunsero risultati degni di nota, ebbero però il merito di mettere in contatto una vita culturale eccessivamente provinciale con le più recenti tendenze letterarie sorte olttralpe.

Ai fini di un'analisi sulla riflessione teorica intorno alla formula romanzesca, è importante riprendere alcune nozioni esposte da Tarchetti nel suo saggio *Idee*

---

<sup>4</sup> Il malessere storico alimentò una generalizzata crisi morale che ebbe inevitabili ripercussioni sulla vita culturale del Paese. Al riguardo lo *scapigliato* Carlo Dossi considerava emblematico, in un momento del genere, il riproporsi di una "Letteratura Uморistica", poiché poteva considerarsi rappresentativa di quei momenti storici in cui "tutte le regole della vita antecedente sembrano andare a fascio" (n. 1886), cfr. *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1988. Il crollo dei miti e dei valori patriottici negli anni *post-risorgimentali* era destinato ad assumere altre dimensioni alla fine del secolo. In modo analogo, ma con una prospettiva più ampia, quasi universale, Pirandello descriveva la crisi di un'intera generazione del tutto consapevole della gravità della situazione: "Crollate le vecchie norme, non ancora sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa [...] Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata", cfr. L. Pirandello, "Arte e coscienza d'oggi" (*Nazione letteraria*, settembre 1893), *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1993, p. 901.

<sup>5</sup> Cfr. G. Rosa, *Narrativa scapigliata*, Firenze, Laterza, 1997, p. 64.

*minime sul romanzo* (1865)<sup>6</sup>. L'autore vi tracciava un succinto *excursus* storico-critico da cui emergeva l'inferiorità della narrativa italiana se messa a confronto con quella europea ben più prolifica. Soltanto in relazione a una situazione del genere era possibile allora, secondo il critico scapigliato, spiegare lo smisurato successo riscosso da *I Promessi Sposi*; un romanzo che accanto a grandi classici come *Don Chisciotte* o *Tom Jones* si rivelava poco più che mediocre. È dunque l'impellente bisogno di raggiungere il livello qualitativo dell'arte narrativa europea che spingeva lo scrittore, desideroso di rinnovare il proprio strumento, a cercare oltre i confini nazionali i modelli da imitare.

Fissato quindi un quadro di riferimento con nomi dell'importanza di Scott, Fielding, Sterne, Cervantes o Lesage tra gli altri, lo scrittore piemontese procedeva poi ad esporre le sue peculiari convinzioni teoriche. Innanzitutto definiva il romanzo come "la perfettissima fra tutte le forme" che potesse descrivere "la storia del cuore umano e della famiglia"<sup>7</sup>. Una affermazione del genere derivava senz'altro dalla polemica scapigliata sollevata contro il forte predominio del filone storico-politico che, fino a tutti gli anni sessanta, aveva ispirato un intero corso letterario<sup>8</sup>. Tarchetti separava nettamente il vissuto pubblico da quello privato, indicando in quest'ultimo lo spazio privilegiato in cui la narrativa avrebbe dovuto attingere i propri soggetti e le proprie storie. In generale va detto che la sfera dell'io divenne il nucleo centrale delle esperienze narrative scapigliate che si approssimavano in tale senso alla soglia della letteratura moderna. E difatti, Tarchetti proseguiva su questa linea quando affermava che: "Ho desiderato di conoscere l'uomo, l'uomo solo"<sup>9</sup>. Si trattava di una dichiarazione d'intenti che connotava la sua concezione di romanzo e che prendeva poi corpo nelle opere in prosa. Qui si traduceva in rappresentazioni letterarie dove si mettevano in scena conflitti, inquietudini esistenziali, deliri morbosi, paranoie, secondo una visione dello spazio interiore caratterizzato in termini post-romantici e pre-positivistici. Intorno a tali interessi tematici girava la trama di *Fosca* (1869) il suo ultimo e più riuscito romanzo.

Per quanto riguarda invece le idee dell'autore sulla forma romanzesca, nella prefazione a quest'opera si ritrovano ulteriori spunti chiarificatori. Tarchetti vi manifestava il proposito di condurre l'analisi del dato psicologico e ne indicava le modalità: "Più che l'analisi d'un affetto, più che il resoconto di una passione

<sup>6</sup> I.U.Tarchetti, *Idee minime sul romanzo. Tutte le opere*, to. II, a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, pp.522-53. Il saggio venne pubblicato sulla *Rivista minima di scienze, lettere ed arti* (31 ottobre 1865) di Milano.

<sup>7</sup> Cfr. I.U.Tarchetti, op. cit., p. 523.

<sup>8</sup> Come è stato detto in precedenza, il gruppo degli *scapigliati* rifiutava la tradizione romantico-risorgimentale. Sebbene per cinquant'anni la cultura italiana si fosse "in gran parte alimentata dei problemi del vissuto, riconducibili al decisivo momento storico", di contro gli *scapigliati* non misero la propria scrittura e creatività al servizio della collettività, dell'urgenza del periodo, ma se ne servirono per l'attento scrutinio della sfera privata; cfr. R. Bertazzoli, "Introduzione", a *Scritture di confine. Forme letterarie a contatto da Tarchetti a D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1990, p. VI.

<sup>9</sup> Cfr. I.U.Tarchetti, op. cit., p. 523.

d'amore, io faccio forse qui la diagnosi di una malattia"<sup>10</sup>. Dava così l'impressione di voler anticipare quei moduli di oggettività e di scientificità che avrebbero tipificato il romanzo del naturalismo francese e del verismo italiano. In realtà non sarebbe poi andato oltre la mera ostentazione di una formula soltanto intravista. Difatti la narrazione della tormentata storia d'amore tra Giorgio e Fosca non costituisce uno studio oggettivo della realtà, secondo le intenzioni programmatiche espresse dall'autore, bensì mette in scena una situazione anomala evocatrice di ciò che "sta al di là del reale, verso i territori inesplorati e lontani dell'immaginario e del paranormale"<sup>11</sup>. E non poteva essere altrimenti, dato che Tarchetti traeva ispirazione da tutto un filone di romantici e tardo romantici, come Poe, Nerval o Gautier.

Va riconosciuta comunque l'importanza di un'autore che, pur servendosi di idee alquanto approssimative e di dubbia originalità, si sforzò di specificare una peculiare formula narrativa in linea con le più attuali esperienze europee. Di fatto però non gli riuscì l'atto di fondazione del nuovo romanzo italiano e, come per tutti i frutti dell'esperimento scapigliato, la sua rimase un'operazione fine a se stessa.

In generale per quanto riguarda il gruppo degli scapigliati va osservato che se alla fine degli anni sessanta non contribuirono a modificare la situazione di stallo del genere, nondimeno svolsero un importante ruolo di mediazione delle novità fondamentali per gli sviluppi futuri:

per la porta aperta dagli scapigliati entra il Naturalismo, e le opere di Zola sono presto conosciute e discusse anche in Italia: Felice Cameroni, uno dei critici più autorevoli della Scapigliatura, ne aggiorna la biblioteca scoprendo sulle pagine del "Sole", a partire dal 1874, il romanzo sperimentale, e facendosene fervido propugnatore<sup>12</sup>.

Stava per iniziare una nuova stagione della storia letteraria italiana destinata a dare così importanti frutti da attirare l'attenzione internazionale.

## **2. Giovanni Verga e il romanzo del verismo**

Negli anni settanta fece infatti la sua comparsa nell'orizzonte culturale italiano una concezione del fatto artistico che catalizzò l'attenzione degli intellettuali e portò al definitivo impiantarsi del romanzo in Italia. La diffusione del naturalismo ebbe una tale importanza che occorre aprire qui una breve quanto indispensabile parentesi. Le notizie riguardanti le opere del naturalista Zola vennero divulgate in area lombarda da Federico Cameroni e Luigi Capuana<sup>13</sup> e a Palermo da Pipitone

---

<sup>10</sup> Cfr. I.U.Tarchetti, *Fosca, Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967.

<sup>11</sup> Cfr. R. Bertazzoli, op. cit., p. 14.

<sup>12</sup> Cfr. F.Finotti, *Sistema letterario e diffusione del Decadentismo. Carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 61-62.

<sup>13</sup> Vanno segnalati in quanto indicativi dell'interesse di Capuana per l'opera del francese l'articolo dell'autore apparso sul *Corriere della sera* del 10 marzo 1877 e la dedica apposta al romanzo *Giacinta* del 1879.

Federico<sup>14</sup>. Nel contempo a Napoli, una delle personalità più rilevanti della cultura pre e post-unitaria, Francesco De Sanctis, presentava una serie di saggi che si rivelarono fondamentali per l'assimilazione di questi nuovi postulati letterari in Italia. Tra i quali vanno menzionati: *Il principio del realismo* (1876), *Studio sopra Emilio Zola* (1878) e la conferenza intitolata *Zola e l'Assomoir* (1879). Ai fini del presente discorso, va chiarito che l'apporto critico di De Sanctis costituì una pietra miliare nell'irregolare traiettoria tracciata dal romanzo italiano. Lo storico napoletano difatti attraverso la propria opera critica pose le premesse per l'assimilazione delle modalità rappresentative fissate da Zola nella formula del *roman expérimental*. In che modo? De Sanctis seppe sganciare l'apparato ideologico dal puro fatto letterario individuando la categoria del realismo. Occupandosi dei testi che aprivano il ciclo dei Rougon-Macquart (1871-1893), raccomandava vivamente che si lasciasse in secondo piano l'assetto ideologico imbevuto di scientismo positivistico e che si ammirasse invece l'effetto mimetico, magistralmente conseguito, con cui emergevano le figure dei personaggi, le loro vite, il loro ambiente. Qualche anno più tardi inoltre, nella conferenza *Il darwinismo nell'arte* (1883), De Sanctis avvertiva che anche nelle lettere nazionali si poteva ormai scorgere il lento germogliare di una tendenza estetico-formale e di gusto collimante con la concezione deterministica della vita. E a questo proposito chiariva che: "Non ci piacciono più gli accidenti, gl'intrighi, le combinazioni artificiali, le fantasie. Vogliamo vedere la vita in atto [...] nella necessità della sua generazione, della sua evoluzione"<sup>15</sup>.

Se da una parte quindi la sagace operazione interpretativa del napoletano imprime nuova forza alla narrativa italiana, dall'altra l'inedita proposta letteraria giungeva in un momento favorevole. Essa pareva rispondere all'esigenza sentita dagli intellettuali di conoscere più approfonditamente le molteplici realtà locali che componevano lo Stato appena nato. In breve si può affermare che la fortuna della prosa narrativa in Italia è da mettere in relazione diretta con la diffusione del naturalismo. Superati infatti in buona parte i pregiudizi della tradizione classicistica, si rafforzava nei più la convinzione di trovarsi di fronte a una forma artistica dotata di leggi proprie e in forte trasformazione. In questo contesto storico-estetico prendeva l'avvio la traiettoria di una delle personalità più rappresentative del romanzo ottocentesco, Giovanni Verga. L'autore siciliano, interprete fondamentale del verismo italiano, non solo lasciò capolavori come *I Malavoglia* (1881), ma attraverso alcuni dei suoi scritti più esemplari (come la prefazione a *L'amante di Gramigna* e a *I Malavoglia*) seppe tratteggiare un'inedita formula narrativa fondata sulla poetica veristica da lui approntata.

<sup>14</sup> Pipitone Federico raccolse i suoi articoli dedicati agli scrittori naturalisti nel volume *Il naturalismo contemporaneo in letteratura* (1886).

<sup>15</sup> Cfr. F. De Sanctis, *Il darwinismo nell'arte* (1883) in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M. T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 457-469, p. 466.

A tale riguardo, prendendo in considerazione la dedicatoria alla novella *L'amante di Gramigna* (1880)<sup>16</sup>, è possibile individuare certe indicazioni dell'autore utili a definire i tratti qualificanti un tipo di romanzo veristico-realistico. In questo testo Verga spiegava che il suo racconto andava inteso alla stregua di un "documento umano" che metteva il lettore davanti al "fatto nudo e schietto". L'autore riteneva inoltre che le opere in prosa avrebbero inevitabilmente raggiunto di lì a poco il loro pieno valore documentario visto che si faceva sempre più stretto il legame tra la narrativa e lo studio della psicologia umana (quella che chiamava: "scienza del cuore umano"). Di conseguenza nel futuro: "i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi*"<sup>17</sup>. Fin qui Verga sembrerebbe riproporre parimenti la nozione di arte oggettiva elaborata da Zola, ma come si vedrà non condivideva affatto il rigido schematismo del francese<sup>18</sup>.

Va detto che l'italiano sviluppò una riflessione originale rispetto all'idea di romanzo quale mera applicazione in letteratura dei principi del naturalismo. Sostanzialmente d'accordo sul risultato finale, albergava non poche perplessità sulla legittimità del modo di costruire la narrazione, e in particolare sul ruolo del narratore. A questo riguardo, nel cappello teorico a *L'amante di Gramigna* si trova il nucleo di quello che sarebbe stato il suo contributo teorico, ma anche pratico, più rilevante, vale a dire il metodo dell'impersonalità. Qui insisteva sul fatto che un testo concepito secondo i dettami veristici, non dovesse lasciar trapelare nessuna traccia della presenza dell'autore/narratore:

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa [...] la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessari, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Venne pubblicato per la prima volta sulla *Rivista minima di scienze, lettere ed arti* (febbraio 1880). Il testo è stato consultato in: G. Verga, *Le novelle*, to. I, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980, pp. 230-239.

<sup>17</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 232.

<sup>18</sup> Va osservato infatti che mettendo a confronto le date dei loro più importanti scritti teorici quali la prefazione de *L'amante di Gramigna* del 1880 e il saggio *Le roman expérimental* del 1881, si prova che il loro lavoro di sistematizzazione si svolgeva pressoché contemporaneamente. Si sa inoltre che Verga aveva letto il testo del francese. Un amico giornalista, nonché convinto sostenitore del naturalismo, Cameroni, gliela aveva prestato e al restituirglielo in una missiva sembrava prenderne le distanze quando scriveva: "Eccoti il volume del Zola che ho letto attentamente, nel quale ho trovato delle affermazioni giuste, e che mi ha convinto sempre più che col rigorismo delle teorie si ha sempre il piede sullo sdrucchiolo di fondare un'altra accademia", cfr. G. Verga a F. Cameroni, Milano, 19 marzo 1881, in G. Verga, *Opere di Giovanni Verga*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1980, p. 1372.

<sup>19</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 233.

In questi termini l'autore illustrava la qualità fondante del romanzo veristico: un'opera che, totalmente indipendente dal proprio demiurgo, doveva dare l'impressione di una ricreazione spontanea del reale. Il che rispondeva all'intenzione di Verga di fondare un originale linguaggio del *vero* attraverso il quale lo studio del dato positivo potesse trasformarsi in prosa artistica. È noto che contemporaneamente alla stesura di questo testo, il siciliano fosse alle prese con la composizione de *I Malavoglia* (1881). Il romanzo, dove vennero messe esemplarmente in pratica i principi teorici appena esposti, fu definito dallo stesso autore uno "studio sincero e spassionato"<sup>20</sup>. *I Malavoglia* del resto non rappresentano solo il capolavoro del verismo italiano, ma altresì costituiscono il capitolo culminante della riflessione sul genere portata avanti da Verga, come dimostra il prologo apposto alla narrazione. Qui l'autore affrontava nuovamente la definizione della formula romanzesca e esplicitava in modo più dettagliato i brevi appunti della dedicatoria. Così riguardo alla natura statutaria della sua creazione in prosa, Verga esordiva dicendo che:

Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere<sup>21</sup>.

Sulla scorta dunque dei postulati realistici-naturalistici, l'autore presentava la propria narrazione come il prodotto di un'analisi condotta su vicende e persone reali. Tuttavia la scelta dell'attributo "sincero" rimandava a una presa di posizione precisa da parte di Verga che stemperava così la pretesa zoliana di una relazione diretta tra rappresentazione e dato di fatto. E nello stesso tempo segnalava la natura eminentemente soggettiva dell'atto creativo. Nei suoi scritti non emerge tanto il tentativo di dare una definizione del romanzo quale strumento euristico del reale, quanto il bisogno di fornire indicazioni precise sul metodo da seguire per raggiungere tale obiettivo. È chiaro dunque quale fosse il suo punto di vista quando asseriva che gli scrittori dovevano: "esser sinceri per dimostrare la verità"<sup>22</sup>. Sulla stessa linea l'autore metteva in rilievo un ulteriore tratto fondante il suo progetto artistico. Non era sua intenzione infatti realizzare una copia fotografica della realtà attraverso la scrittura, mai si era identificato con la figura dello scrittore-scienziato. Di conseguenza non riteneva che il compito del creatore fosse tanto quello di indagare e riproporre la realtà empirica delle cose, quanto quello di rappresentarne un ritratto derivante da un atto interpretativo compiuto dallo stesso. Il risultato ultimo doveva comunque apparire, come già affermato in precedenza, un'opera completamente autonoma dal proprio demiurgo.

Il movimento del verismo, capeggiato da Verga, costituì un importante capitolo nella storia dell'evoluzione del romanzo italiano. Tuttavia nel giro del solo decennio

<sup>20</sup> Cfr. G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di N. Merola, Milano, Garzanti, 1999.

<sup>21</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 1.

<sup>22</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 3.

degli anni ottanta se ne consumò l'atto di nascita, la culminazione e il veloce declino. A provocarlo intervennero, ancora una volta, il diffondersi delle nuove suggestioni straniere, soprattutto francesi<sup>23</sup>, che contribuirono a cambiare il corso estetico delle lettere italiane. Difatti come mette in evidenza Finotti, gli stessi cronisti letterari che avevano introdotto il naturalismo nei circoli letterari del giovane Stato post-unitario, divulgarono altresì i primi indizi della sua metamorfosi interna:

inevitabilmente, pescando in quel mare inquieto, i giornalisti letterari finiscono per ritrovarsi tra le mani, già agli inizi degli anni '80, dei fenomeni strani, difficili da capire: prodotti quasi per mutazione genetica del naturalismo, documenti di una crisi in atto nei confronti delle sue premesse filosofiche e delle sue pratiche formali. Così entrano in Italia- dopo i rigori lapidari dei parnassiani- i primi trasalimenti del Decadentismo e del Simbolismo<sup>24</sup>.

Critici e collaboratori delle riviste letterarie, che erano stati precedentemente convinti sostenitori dell'esperienza zoliana come Cameroni o Pipitone Federico, si ritrovavano a recensire una produzione artistica dai temi e dall'impostazione ben diversa. Infatti chi si occupava di naturalismo, non poteva fare a meno di leggere *À rebours*, il nuovo romanzo dell'ex-naturalista Huysmans, uno degli autori delle *Soirées de Médan*, e di avvertire la svolta letteraria che esso segnava. Se nelle loro recensioni Pipitone Federico e Cameroni oscillavano tra dubbi e apprezzamenti, Vittorio Pica invece presentava *À rebours* con indubbio favore sulla rivista romana *La Domenica letteraria* nel 1884<sup>25</sup>. Per Pica l'opera di Huysmans, a dispetto delle polemiche sollevate, sanciva insieme a quelle di Verlaine e dei *poètes maudits*, il fiorire di un'estetica nuova ai cui rappresentanti dedicava una serie di articoli poi raccolti nel volume *Letteratura d'eccezione* (1898).

Al fine di dare un'idea della concitazione dei tempi, basti pensare al breve periodo di tempo intercorso tra due interventi culturali emblematici dei cambiamenti in atto. Nel "Circolo filologico" di Napoli dieci anni dopo che De Sanctis avesse pronunciato la sua conferenza *Il darwinismo nell'arte* (1883), Vittorio Pica, buon conoscitore dei fermenti della letteratura francese, parlava di *Arte aristocratica*

---

<sup>23</sup> In Francia, solo dieci anni dopo la pubblicazione del volume collettaneo *Les Soirées de Médan* (1880) e del testo teorico zoliano *Le roman expérimental* (1881), Jules Huret stampava la sua *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) dove metteva in luce l'esaurirsi del filone naturalistico. A tale proposito va detto che: "il naturalismo entrò in crisi abbastanza presto, non tanto per il suo metodo di osservazione esatta e documentata di personaggi e relativi ambienti, quanto piuttosto per la sua ideologia positivista, programmaticamente priva di prospettive ideali nel suo materialismo agnostico", cfr. AA.VV., *Storia della civiltà letteraria francese*, vol. II, *Dall'illuminismo all'Ottocento*, Torino, UTET, 1993, pp.1453-1480, p. 1453.

<sup>24</sup> Cfr. F. Finotti, op.cit., p. 63.

<sup>25</sup> Cfr. V. Pica, *La vita a rovescio*, "Domenica letteraria", III, 40-41 (5 e 12 ottobre 1884).

(1892)<sup>26</sup>. Si inaugurava così una fase di transizione che, come la definì lo stesso Pica, fu caratterizzata dalla forte contestazione sia della visione materialistica della vita, sia, di conseguenza, della rappresentazione “sincera” e “necessaria” del “fatto positivo”. Lo studioso chiariva che il moto antinaturalistico fu capeggiato da degli “spiriti raffinati” desiderosi di “liberar la loro febbre d’ignoto, il loro ideale insoddisfatto, il loro bisogno perpetuo di sfuggire all’abborrita realtà della quotidiana esistenza, di sorpassare i confini del pensiero”<sup>27</sup>.

### 3. Gabriele D’Annunzio e il “romanzo moderno”

Al termine di un decennio la situazione mutò radicalmente, addirittura gli stessi esponenti della poetica veristica riconobbero impotenti tale improvviso cambiamento della scena letteraria italiana. Nel 1888 Verga scriveva a Capuana: “da qualche tempo, te ne sarai accorto, corre un vento di *reazione idealistica*”<sup>28</sup>. Di modo che, un anno dopo, mentre Verga giungeva alla piena maturità narrativa con *Mastro Don-Gesualdo*, Gabriele D’Annunzio esordiva destando clamore con un’opera di segno completamente diverso, *Il piacere*. A nulla servì che, nelle polemiche che seguirono, sia Verga che Capuana si sforzassero di dimostrare la peculiarità della soluzione realistica italiana così diversa dal naturalismo francese a cui, invece, i loro detrattori la assimilavano<sup>29</sup>. Il pubblico infatti applaudiva “i cavalieri dello spirito”<sup>30</sup> che restituivano all’arte il suo consueto statuto aristocratico.

<sup>26</sup> Cfr. V. Pica, *Arte aristocratica: conferenza letta il 3 aprile 1892 nel Circolo filologico di Napoli*, Napoli, Luigi Pierro editore, 1892.

<sup>27</sup> Cfr. V. Pica, op. cit., pp. 1-2.

<sup>28</sup> Cfr. “G. Verga a L. Capuana, Catania, 24 febbraio 1888”, nel *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Dell’Ateneo, 1984, p. 290.

<sup>29</sup> Si fa riferimento per quanto riguarda Verga all’intervista che concesse a Ugo Ojetti nel 1894 pubblicata nel libro-inchiesta *Alla scoperta dei letterati* (1895). Qui avanzava una proposta secondo cui si doveva integrare il naturalismo (in quanto metodo) e la nuova tendenza dello psicologismo (in quanto contenuto). Al riguardo sostiene che: “Il naturalismo è un metodo, ora non si può insorgere contro un metodo. C’è ignoranza di termini. Il naturalismo è forma, il misticismo può essere sostanza di un romanzo”, cfr. U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati* (1895), a cura di P. Pancrazi, Le Monnier, Firenze, 1946, p. 118. Sulla stessa linea, quando Capuana parlava della crisi del romanzo e del naturalismo rivendicava l’originalità e le potenzialità future intrinseche alla formula veristica dell’opera “fatta da sè”. Osserva che: “Il romanzo probabilmente, se vorrà e potrà rimanere romanzo, non si metterà al servizio di questa o quella idea, di questo o quel sistema; continuerà a sviluppare il suo organismo adoperando sempre meglio il metodo impersonale”, cfr. L. Capuana, *La crisi del romanzo*, pubblicato su *Le Grazie* (Catania, 9 gennaio 1897) e contenuto nella raccolta *Gli “ismi” contemporanei*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri, 1973, pp. 40-53, p. 52.

<sup>30</sup> Ci si rifà al titolo di un articolo che Matilde Serao scrisse pre la rivista napoletana *Mattino* (8 luglio 1894). In questo testo conferisce tale appellativo a Antonio Fogazzaro, attribuendogli il ruolo di precursore delle posizioni antiveristiche all’interno del circolo delle lettere nazionali: “Questo che fu chiamato un fenomeno isolato [...] si è venuto moltiplicando, qui, altrove, in varie letterature, diverse fra loro; [...] Ognuno dalla sua parte, scrittore di critica, poeta, romanziere, ha manifestato a suo modo questa tendenza spiritualista, sempre più forte”, cfr. M. Serao, “I cavalieri dello spirito”, in A. Fogazzaro, *Tutte le opere*, vol. XV, *Scene e prose varie*, Milano, Mondadori, 1945, pp. 158-162. p.159.

Va detto però che nel difficile momento in cui si trovava l'Italia all'indomani dell'Unificazione sia gli uni che gli altri davano di fatto due diverse "risposte" estetiche alla stessa crisi storico-morale che desolava la classe intellettuale del Paese. Gli uni avevano messo a disposizione la prosa, come si è detto in precedenza, per l'esplorazione della multiforme situazione nazionale, gli altri se ne servivano per reagire a un mediocre e "minaccioso" presente creando illusioni di potenza, alimentando il culto vitalistico del bello o rifugiandosi in un misticismo spiritualistico<sup>31</sup>. Con la crisi della formula realistico-veristica veniva messo in crisi uno dei suoi fondamenti, vale a dire la corrispondenza oggettiva e diretta tra parola e il *vero*. Nel contempo si esaltava il romanzo quale espressione dell'interiorità, della memoria e dei meccanismi psicologici, mentre nella rappresentazione della realtà ci si spingeva oltre i limiti razionali e materiali imposti dal determinismo positivista. In questa direzione si avviò Gabriele D'Annunzio. Questi, ritenuto il massimo rappresentante del decadentismo italiano, fu un attento osservatore dell'attualità letteraria europea e sfruttò a proprio vantaggio la polemica antinaturalistica e antipositivistica<sup>32</sup> su cui costruì la sua trionfale ascesa.

Durante il suo periodo napoletano (1892-'93), nel ruolo di cronista letterario, dedicò alla problematica situazione del romanzo italiano numerosi articoli. Ne "L'arte letteraria nel 1892. La prosa"<sup>33</sup>, D'Annunzio esordiva con una frase altisonante: "Quest'anno muore oscuramente per la letteratura italiana"<sup>34</sup>. Dava così testimonianza dell'arido panorama che esibiva la letteratura contemporanea in Italia. La mancanza di risultati degni di nota doveva imputarsi, a suo dire, al fatto che gli

---

<sup>31</sup> A questo proposito Pica faceva riferimento in una sua conferenza al momento di transizione a lui coevo e concludeva dicendo che: "del resto ogni considerazione pro o contra è superflua dinnanzi al fatto che il dissidio tra una letteratura democratica ed una letteratura aristocratica si va sempre più affermando, forse perché attraversiamo un angoscioso periodo di transizione, un periodo di dubbio e di scoraggiamento morale", cfr. V. Pica, op.cit. p. 5. Sulla stessa linea si iscrivono i motivi ispiratori della rivista romana *Convito*, enunciati nel celebre "Proemio" che apre il primo fascicolo. Nel testo, attribuito a D'Annunzio, si legge: "c'è ancora qualcuno che in mezzo a tanta miseria e tanta abiezione italiana serba la fede nella virtù occulta della stirpe, nella forza ascendente delle idealità trasmesse dai padri, nel potere indistruttibile della Bellezza, nella sovrana dignità dello spirito, nella necessità delle gerarchie intellettuali, in tutti gli alti valori che oggi dal popolo d'Italia sono tenuti a vile, e specialmente nell'efficacia della parola", cfr. G. D'Annunzio, "Proemio", *Convito* (gennaio 1895), pp. 3-7 (la citazione è tratta da E. Sormani, *Bizantini e decadenti nell'Italia umbertina*, Bari, Letteratura italiana Laterza, 1978, pp. 37-39).

<sup>32</sup> Per quanto riguarda la diffusione della filosofia positivista in Italia, Norberto Bobbio non ha dubbi sulla reale portata del fenomeno quando afferma che: "nonostante la grande coalizione antipositivistica dei primi anni del secolo, il positivismo in Italia era morto prima di nascere: la reazione contro il positivismo fu una grande bufera scatenata per abbattere un fucello.[...] In un paese economicamente arretrato come l'Italia il positivismo era destinato ad arrivare in ritardo e, una volta trapiantato, a condurvi vita stentata", cfr. N. Bobbio, "Profilo ideologico del Novecento", in *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, dir. N. Sapegno-E. Cecchi, vol. I, Milano, Garzanti, 1994, p. 11.

<sup>33</sup> Vid. G. D'Annunzio, "L'arte letteraria nel 1892. la prosa" (*Mattino*, 28-29 dicembre 1892), in *Pagine disperse. Cronache mondane, letteratura, arte di Gabriele D'Annunzio*, a cura di A. Castelli, Roma, Lux, 1913, pp. 544-550.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 544.

scrittori italiani realizzarono degli studi sul reale che, seguendo le “anguste teorie zoliane”, si rivelarono “superficiali e grossolani”. E affermava di seguito che, seppure ci furono delle opere meritevoli riferendosi a Verga, erano purtroppo “sempre menomate dai difetti gravissimi della lingua, dello stile e del metodo”<sup>35</sup>. Infine va osservato che all’inizio degli anni novanta, D’Annunzio asseriva che l’esperienza veristica si era ormai esaurita e che: “per la prosa di romanzi, il campo è lasciato quasi in tutto libero ai giovani che vogliono corrervi”<sup>36</sup>. A loro raccomandava che uscissero dal “cerchio angusto e inferiore” del naturalismo-verismo e che attingessero “con avidità alle correnti spirituali che attraversavano la vita europea e la conturbavano fecondandola”<sup>37</sup>. Nel contempo li esortava affinché si impadronissero dello “strumento primo dell’arte letteraria: la padronanza della lingua italiana”<sup>38</sup>. Era sua intenzione aprire una via antimimetica che avrebbe portato alla costituzione della prosa moderna in Italia<sup>39</sup> sia mediante l’atto creativo (si ricordi l’esordio nel 1889 con *Il piacere*<sup>40</sup>), sia come tema predominante delle sue riflessioni teoriche<sup>41</sup>. Riprendendo, a tale proposito, il prologo al secondo dei *Romanzi della rosa*, il *Trionfo della morte* (1894), qui esplicitava in termini programmatici i tratti definitori di un “ideal libro di prosa moderno”:

essendo vario di suoni e di ritmo come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta – armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare ma continuare la Natura; libero dai vincoli della favola, portasse alfine in sé creata con tutti i mezzi dell’arte letteraria la particolar vita – sensuale sentimentale intellettuale – di un essere umano collocato nel centro della vita universale<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 546.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 546.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 547.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 548.

<sup>39</sup> Cfr. G. D’Annunzio, “Dedicataria A Francesco Paolo Michetti (“Dal Convento di S. M. Maggiore, nel calen d’aprile del 1894)”, *Trionfo della morte*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 3-8, p.3.

<sup>40</sup> Sebbene nel prologo “A Francesco Paolo Michetti” con cui si apre il romanzo usasse termini come “osservazione”, “metodo” e ribadisse che “io sono ora, come te, convinto che c’è per noi un solo oggetto di studii: la Vita”, poi l’impostazione dell’opera risente del cambiamento antinaturalistico della sua scrittura. Cfr. G. D’Annunzio, *Il piacere*, Milano, Garzanti, 1999, p. 3.

<sup>41</sup> Tra il 1892 e il 1893 D’Annunzio svolge la sua riflessione sul genere romanzesco nei seguenti articoli: “Il romanzo futuro” pubblicato su *La Domenica di Don Marzio*; e “Il bisogno del sogno”, “Note su la vita”, “L’arte letteraria nel 1892. La prosa”, “Una tendenza” apparsi sul *Mattino*.

<sup>42</sup> Cfr. G. D’Annunzio, “Dedicataria”, *Trionfo...*, p. 3. L’autore ripropone lo stesso brano presente in un altro suo fondamentale documento: “Il romanzo futuro” (*Domenica di Don Marzio, del 31 gennaio 1892*). A sua volta aveva ripreso tale frammento dall’articolo di Théodor de Wyzewa, “Notes sur la littérature wagnérienne” (*Revue wagnérienne*, giugno 1886).

D'Annunzio proponeva l'idea di un romanzo che non fosse fondato sul principio della referenza diretta tra parola e dato oggettivo, ma che si costruisse sulla base della corrispondenza tra realtà interiore e quella esteriore. Cosicché il mondo empirico non esistesse di per sé, ma filtrato attraverso la sfera percettiva e sensitiva del personaggio. L'autore mirava a costruire la narrazione secondo una prospettiva soggettiva in modo che l'opera d'arte divenisse il nesso d'unione tra la razionalità, di dominio della scienza, e l'irrazionalità, di dominio della fantasia<sup>43</sup>. Per raggiungere tale sintesi, D'Annunzio suggeriva di andare oltre l'uso convenzionale del linguaggio adoperando i segni di tale codice quali privilegiati strumenti con cui illuminare un "mondo finora sconosciuto"<sup>44</sup>. Difatti all'artista affidava il compito di trasmettere il significato profondo che si nasconde al di là dei "piccoli fatti di cui si compone l'esistenza comune"<sup>45</sup>. Infine metteva in evidenza che l'opera d'arte non doveva essere intesa soltanto come una copia del mondo tangibile ed empirico, ma che le si dovevano riconoscere quei valori autonomi in quanto "opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musiche"<sup>46</sup>.

D'Annunzio conduceva la narrativa italiana fino alle soglie della modernità letteraria, diffondendo le formule artistiche proposte dagli autori del decadentismo e del simbolismo di fine secolo e inizio del Novecento. Va comunque detto che l'alternativa escogitata da D'Annunzio non portò a una radicale trasformazione dei moduli del realismo e del verismo. Il cambiamento sarebbe avvenuto ben entrato il nuovo secolo e sarebbe stato accompagnato da un più consapevole dibattito sul genere. Altri furono gli interventi che poggiando sulla dissoluzione definitiva delle strutture della tradizione e del verismo proposero una visione del romanzo, delle sue caratteristiche e della sua funzione di segno opposto. Si consumò così sulla distanza che separava il D'Annunzio dei *Romanzi della Rosa* dai maestri della modernità narrativa, che furono di certo Luigi Pirandello e Italo Svevo, la parabola del romanzo italiano nella seconda metà dell'Ottocento.

---

<sup>43</sup> D'Annunzio non condivideva la presunta incompatibilità tra scienza e arte dato che le assegnava compiti e sfere di competenza diverse come sosteneva nell'intervista riportata da Ojetti: "Se per la scienza tutti i fenomeni si risolvono nel silenzio astratto dei movimenti ondulatorii che si propagano nello spazio, per la sensibilità umana, di giorno in giorno dilatata ed acuita, l'universo acquista la espressione d'un volto vivente su cui la vivacità dei pensieri mette le sue luci e le sue ombre e su cui passano i più tenui riflessi della vita interiore [...] Mai l'anima umana ha avuto con l'anima delle cose comunioni più profonde. Le cose non sono se non i simboli dei nostri sentimenti, e ci aiutano a scoprire il mistero che ciascuno di noi in sé chiude", cfr. U.Ojetti, "Gabriele D'Annunzio. (Francavilla al Mare, gennaio del '95)", *Alla scoperta dei letterati* (1895). Il testo è stato consultato in U. Ojetti, *D'Annunzio. Amico, poeta, soldato: 1894-1944*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 3-20.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>46</sup> Nell'intervista rilasciata all'Ojetti D'Annunzio ribadisce quanto aveva avuto modo di esporre in numerose occasioni sulla necessità dell'artista-scrittore di formarsi uno stile per acquisire la "facoltà di creare la vita" per poter creare "secondando il genio della lingua e obbedendo alle leggi guardinghe del respiro [...] l'apparenza, l'essenza e le movenze dell'oggetto", cfr. U.Ojetti, "Gabriele D'Annunzio"..., p. 9.

### Conclusione

Al termine del presente *excursus*, va detto che la traiettoria disegnata dall'evoluzione del genere è composta da diversi segmenti giustapposti, costituiti da esperienze narrative che nel breve intervallo cronologico di riferimento mostrano una gran varietà di soluzioni. In un quadro di certo poco chiaro, dai limiti sfumati, si contraddistinguono tre esperienze capitali per lo sviluppo e il definitivo impiantarsi del romanzo in Italia. Difatti Tarchetti, ma soprattutto Verga e D'Annunzio ne furono i principali interpreti non solo artistici ma anche critici, dal momento che intrapresero l'arduo compito di definire tale forma d'arte. Ognuno di loro, in base a premesse estetiche diverse e secondo il proprio progetto narrativo, tentò un'approssimazione teorica allo strumento espressivo che privilegiarono. E se agirono spinti dalle suggestioni straniere, seppero dare una risposta con voce e carattere originale. Spetta a loro quindi il merito di aver chiuso l'avventura ottocentesca del romanzo italiano portandolo a un grado di dignità artistica ormai non più discutibile e conferendogli una fisionomia distintiva. Va sottolineato infine che l'aver riunito qui la serie di frammenti e di voci di tali testimoni oculari ha permesso di dare una visione globale, ma allo stesso tempo dettagliata, dell'irregolare processo di rafforzamento della condizione statutaria del genere romanzesco in Italia.