

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'
diretto da Nicola D'Antuono*

DIREZIONE

Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Brancaccio

Carlo Consani

Paola Desideri

Elisabetta Fazzini

Andrea Mariani

Il segno e le lettere

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

Saggi - 5

FEDERICA D'ASCENZO

I fratelli Goncourt e l'Italia

Edizione a stampa 2012
ISBN 978-88-7916-595-2

Copyright © 2012

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano

E-mail segreteria@aidro.org <mailto:segreteria@aidro.org>

sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org>>

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

In copertina:

Sunrise on Santa Maria della Salute, 1908

by Arthur Streeton (1867-1943)

Melbourne, National Gallery of Victoria

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Digital Print Service

SOMMARIO

Introduzione	9
Tavola delle abbreviazioni e sigle bibliografiche	23
1. SCRITTURA ODEPORICA E VIAGGIO NELLE FORME: L'OFFICINA GONCOURTIANA	27
1.1. Viaggio e scrittura nell'Ottocento francese: l'Italia e il 'caso' Goncourt (p. 27) – 1.2. Il viaggio in Francia: dal taccuino alla lettera (p. 34) – 1.3. Scoperta dell' <i>Altro</i> e conoscenza di sé: Algeri e l'esotismo (p. 45) – 1.4. Dal taccuino e dalla lettera al testo: i Goncourt scrittori (p. 51) – 1.5. All'insegna della <i>fantaisie</i> : il debutto letterario (p. 58) – 1.6. Il viaggio peninsulare e la sua restituzione primaria: le lettere dall'Italia (p. 64) – 1.7. Scrittura odeporica e creatività artistica: il racconto <i>fantaisiste</i> e il libro distrutto (p. 74) – 1.8. L'idea e la sensazione: una retorica della decadenza (p. 86) – 1.9. <i>L'Italie d'hier</i> o la poetica goncourtiana (p. 96)	
2. PRIMO CONTRIBUTO ALLA BIBLIOGRAFIA DEI GONCOURT IN ITALIA	107
2.1. L'Italia dei Goncourt / I Goncourt in Italia (p. 107) – 2.2. Le traduzioni (p. 114) – 2.3. La stampa periodica e quotidiana (p. 126) – 2.4. I Goncourt e la narrativa italiana (p. 147) – 2.5. La critica accademica (p. 152) <i>Appendice</i> : I Goncourt in Italia. Bibliografia (p. 158)	
3. UN EPISODIO SIGNIFICATIVO DI GONCOURTISMO ITALIANO	181
3.1. Un critico partenopeo <i>all'avanguardia</i> (p. 181) – 3.2. Egesesi di una poetica (p. 185) <i>Appendice</i> : Vittorio Pica, <i>Due libri giovanili dei fratelli Goncourt (L'Italie la nuit – Armande)</i> (p. 198)	
Indice dei nomi	211

à Tata

L'Italie a la mélancolie d'une terre du passé. Ses hommes, ses femmes, ses monuments, ses paysages, ont des lignes anciennes d'histoire. Les choses vous y regardent comme du lointain d'un souvenir. Tout ce qu'on y voit de vivant a l'air d'avoir déjà vécu. Et ça et là, de beaux grands yeux, éclairés par la *malaria*, ressemblent à ces lacs où confusément, tout au fond, s'aperçoivent des ombres de villes mortes.

E. et J. de Goncourt, *Idées et sensations*

Cette flânerie à travers rues fait malgré moi vagabonder ma plume; la phrase suit la phrase comme le pas suit le pas; la transition manque, je le sens, entre tant d'objets disparates, mais il serait peut-être inutile de la chercher; acceptez donc tous ces petits détails caractéristiques, habituellement négligés par les voyageurs, comme des verroteries de couleurs diverses réunies sans symétrie par le même fil, et qui, si elles sont sans valeur, ont au moins le mérite d'une certaine baroquerie sauvage.

Th. Gautier, *Constantinople*

INTRODUZIONE

I capitoli che compongono questo volume nascono da una consuetudine tematico-formale e metodologica. Da anni, ormai, un percorso non secondario delle mie ricerche si è orientato verso la prosa naturalistica francese, più precisamente verso quella della sua crisi, privilegiando l'evoluzione delle forme narrative da essa scaturite. È noto che la crisi del naturalismo decretò in Francia la nascita di un nuovo 'oggetto' critico: la crisi del romanzo, la cui cornice fu la *fin de siècle* tanto mitizzata, periodo durante il quale si attuò un processo particolarmente fecondo di sperimentazione volto a superare la «*crise intérieure*» di cui il romanzo soffriva¹. Negli ultimi tre decenni del XIX secolo, mentre naturalismo e simbolismo erano in auge, andavano rintracciati i segni premonitori della svolta, analizzate le tappe di un'evoluzione o le fasi di una rivoluzione e indagate le ragioni profonde di quella «*crise de l'intelligence*»² che resero possibile

cette mutation qui conduit de Zola à Alain-Fournier, de Bourget à Gide, de Balzac à Proust; du récit objectif au monologue intérieur; du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué où l'événement est successivement vécu dans la conscience de chaque personnage; du roman fondé sur l'agencement d'une intrigue au roman qui s'applique à moduler des thèmes; du roman rempli de personnages idéalisés au roman qui renonce à la raideur de l'*homo fictus* pour rejoindre la grouillante pénombre d'une âme vivante.³

Attraverso tentennamenti, trovate, provocazioni, ma anche sconfitte, la sperimentazione in ambito narrativo ebbe gli esiti più disparati, documen-

¹ M. Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985⁴, p. 13.

² *Ivi*, p. 14.

³ *Ivi*, pp. 13-14.

tati egregiamente da Michel Raimond. Dalle aporie della poetica naturalistica doveva sorgere il romanzo moderno.

Le ricerche sull'argomento non mancano, eppure tanto terreno resta ancora da dissodare, non solo alla luce dei nuovi orientamenti critici che riconsiderano la produzione letteraria della tradizione e sottolineano la spinta evolutiva generata da quella letteratura dissidente che inverte i valori dominanti del canone, ma anche accogliendo le sollecitazioni di una lettura meno dogmatica che prenda in esame i fenomeni di ibridazione dai quali è impossibile prescindere per analizzare il rinnovamento in ambito romanzesco⁴. Va oltretutto considerato che dal ceppo naturalistico, e non in opposizione teorica assoluta rispetto ad esso, nacquero le esperienze narrative più originali, le quali tardarono tuttavia a imporsi. Il loro carattere fortemente innovativo dal punto di vista formale e stilistico, l'incapacità dei loro inventori di prendere coscienza e di gestire la novità, la mancanza, infine, di una retorica del logos in grado di veicolare trasformazioni che rimettevano in discussione categorie e assunti fondamentali, che proponevano una diversa immagine dell'uomo all'interno del reale e ridisegnavano il sentire e la coscienza umana, agirono spesso da impedimento alla loro affermazione.

Tutte le tipologie narrative degli ultimi decenni del XIX secolo, però, apparivano debitrice del movimento letterario fondato da Émile Zola. Alcune prolungavano, estremizzandolo, il romanzo realista e naturalistico, mettendone a nudo i limiti teorici e formali o introducendo elementi novatori rifunzionalizzanti. Altre optavano per una strada diversa, cercando di cogliere il reale da nuove angolazioni. Al simbolismo allora imperante in poesia venivano chieste suggestioni atte a rinnovare la prosa⁵. Pertanto è lecito affermare che la *fin de siècle* vide delinearsi in Francia un insieme di forme periferiche al naturalismo, un conglomerato di elementi collaterali

⁴ Mi riferisco, in particolar modo, alle analisi di motivi e strutture che ricorrono trasversalmente nella narrativa del periodo, poco indagati in precedenza ma costitutivi di un filone, che portano inevitabilmente a una ridefinizione degli assunti del genere così come praticato dalla letteratura dominante. Si veda, ad esempio, il volume di J.-P. Bertrand - M. Biron - J. Dubois *et al.*, *Le roman célibataire. D'«À rebours» à «Paludes»*, Paris, José Corti, 1996, che postula la categoria di «romans célibataires» o «romans de la décadence», individuandoli in «une série limitée de textes qui ont en commun [...] de mettre en crise l'ensemble de la mimésis romanesque» (p. 16). Va detto, inoltre, che la categoria di «romanzo decadente» rappresenta una conquista critica abbastanza recente e si inserisce all'interno di una riflessione sugli influssi che simbolismo e naturalismo esercitarono l'uno sull'altro. Cfr., al riguardo, S. Jouve, *Les Décadents. Bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989; J. de Palacio, *Formes et figures de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994.

⁵ Dello stesso avviso appaiono Sylvie Thorel-Cailleteau (*La tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994), ma anche gli autori de *Le roman célibataire* cit.

che condussero al vivacizzarsi della crisi, permettendo al romanzo novecentesco, o più in generale alla prosa narrativa, di farsi strada. In questo laboratorio particolarmente stimolante, ma altrettanto confuso, le esperienze dei *'petits naturalistes'* o 'coda di Zola' incontravano o si scontravano con le ricerche sul rinnovamento del romanzo. I poeti simbolisti denigravano la prosa, ma sperimentavano il *poème en prose* e il verso libero, spingendo i colleghi romanzieri verso il *roman poétique*; il concetto stesso di reale si ampliava varcando i limiti del fenomenico e del materiale per sondare la realtà interiore e l'inconscio.

In questo crogiolo hanno affondato le radici alcuni dei miei studi, con l'intento di analizzare soprattutto le trasformazioni coscienti o latenti a cui la concezione naturalistica aveva dato esito e di rivalutare l'apporto di alcuni autori a torto considerati marginali, i quali generarono innovazioni che altri avrebbero sfruttato appieno. Ho avuto modo così di imbattermi nel meno noto *'petit naturaliste'* Henry Céard, il quale condusse alle estreme conseguenze la teoria del *livre sur rien* o della *tranche de vie* priva di vero e proprio intreccio⁶. Il romanzo più noto di Céard, *Une belle journée*, nel quale si intuiva a quale *cul-de-sac* rischiava di condurre il metodo sperimentale zoliano, ha favorito in me la scoperta di Édouard Dujardin, non tanto l'autore dei famosi *Lauriers sont coupés*, al quale James Joyce aveva restituito la paternità del monologo interiore, quanto l'autore de *Les Hantises*, il volume di racconti che – da una diversa specola – prolungava lo stesso meccanismo di osservazione del reale⁷. Sulla scia di quell'orientamento critico secondo il quale naturalismo e simbolismo non erano due movimenti antagonisti, ma complementari, speculari e all'origine di scambi innumerevoli soprattutto in ambito narrativo e romanzesco, i miei interessi scientifici si sono concentrati quindi su uno dei punti nodali della crisi del romanzo, in cui naturalisti, simbolisti e decadenti formulavano i prodromi del romanzo novecentesco che affiorava dall'ibridismo delle tipologie narrative⁸.

L'interesse per l'evoluzione della prosa negli ultimi decenni del XIX secolo mi ha inevitabilmente condotto verso Edmond e Jules de Goncourt,

⁶ F. D'Ascenzo, *De Céard à Dujardin*, in *Fregi e Figure della letteratura francese. Otto/Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 95-113.

⁷ Ead., «*Les Hantises*» d'Édouard Dujardin, *ivi*, pp. 115-131. Di questi racconti ho fornito un'edizione critica: E. Dujardin, *Les Hantises*, édition établie, présentée et annotée par F. D'Ascenzo, Roma, Il Calamo, 2001.

⁸ A tale proposito, mi sia concesso rinviare a un altro dei miei studi: Édouard Dujardin et l'*hybridisme fin de siècle*, in *Simbolismo e Naturalismo fra lingua e testo*, Atti del Convegno Internazionale (Pescara, 8-10 maggio 2003), a cura di G.-A. Bertozzi, L'Aquila, Angelus Novus, 2004, pp. 31-45.

il cui ruolo mi è apparso particolarmente sacrificato nella nascita del romanzo moderno. Eppure, basta scorrere le prefazioni ai loro romanzi, per avvertire come la produzione goncourtiana, nonostante la distanza politico-ideologica dei due fratelli rispetto ai tempi, rappresenti un aspetto, benché mitigato, delle varie fasi che il romanzo attraversò nella seconda metà dell'Ottocento⁹, per la tensione verso il rinnovamento tematico-formale che determinò ogni prova letteraria dei due scrittori intenti a distinguersi dalla norma, per la loro ossessione di esprimere al meglio la sensibilità umana e sociale del periodo, per il desiderio vanaglorioso, infine, di essere riconosciuti come maestri dalla giovane generazione.

Tuttavia, i critici non sono stati generosi con i Goncourt. Molte risultano senz'altro le ragioni di tale indifferenza o diffidenza. L'atteggiamento distaccato o addirittura snobistico, l'eccessiva simbiosi al limite dell'esclusivismo, la sferzante e corrosiva animosità del loro giudizio umano e critico nel *Journal*, infine la contemporaneità con Flaubert e Zola hanno certamente nuociuto alla loro affermazione nel mondo letterario dell'epoca e hanno determinato un isolamento, corroborato dalla concezione che dell'artista, solitario, celibe e costantemente dedito all'arte, i due autori avevano costruito. La prematura scomparsa di Jules non fece che accrescere questo sentimento e il conseguente disagio di Edmond. Le prime pubblicazioni, a carattere storico e di critica d'arte, disegnarono la loro personalità di estimatori dell'*Ancien Régime*, dei suoi costumi e della sua arte, facendoli apparire spesso come dei conservatori nella società progressista del XIX secolo¹⁰. Aspiranti aristocratici, borghesi delusi dalla prosaizzazione della vita e dell'arte – quest'ultima a danno del romanzo stesso – che i movimenti democratici dell'Ottocento tendevano a favorire, i Goncourt furono fortemente influenzati nella loro visione del reale, che colsero da storici più che da romanzieri, rimanendo spesso intrappolati nei loro pregiudizi. D'altronde, dopo aver esitato tra la pittura e la letteratura, furono, anche cronologicamente, innanzitutto storici del costume, biografi della donna aristocratica

⁹ Paul Bourget non nutriva dubbi al riguardo ed ebbe modo di affermare già nel 1885: «Personne, depuis Balzac, n'avait modifié à ce degré l'art du roman» (P. Bourget, *Edmond et Jules de Goncourt*, in *Essais de psychologie contemporaine*, tome II, édition définitive revue et augmentée d'appendices, Paris, Librairie Plon - Plon Nourrit et C^{ie}, 1920, p. 137).

¹⁰ Non a caso, nell'*Avant-propos de 1885 ai Nouveaux Essais de psychologie contemporaine* (tome I, édition définitive revue et augmentée d'appendices, Paris, Librairie Plon - Plon Nourrit et C^{ie}, 1920, p. XXV), Paul Bourget scriveva: «J'ai pu, à l'occasion de M. Renan encore, des Goncourt, de M. Taine, de Flaubert, étudier plusieurs cas de conflit entre la démocratie et la haute culture».

del Settecento, e con lo stesso spirito si avvicinarono alla finzione romanzesca. Dopo le prime prove all'avanguardia, come *Germinie Lacerteux* o *Sœur Philomène*, che si rivelarono una spinta per la fondazione del naturalismo, l'interesse per gli ambienti più raffinati, ma anche per l'eccezionalità dei casi relegò i loro romanzi in una nicchia e impedì di cogliere i caratteri universali dell'uomo e le complesse dinamiche della società.

La variegata produzione dei due letterati non ha certo agevolato la loro ascesa. Nemmeno sono state d'aiuto le schematizzazioni alle quali ci hanno abituato gli storici della letteratura, i quali inseriscono i Goncourt all'interno della linea che dal realismo conduce al naturalismo, limitandosi a rilevare la presenza dell'*écriture artiste* e il tentativo di creare un realismo dell'eleganza. E se i Goncourt hanno avuto discepoli più o meno dichiarati, questi ultimi – ad eccezione di Émile Zola, di cui si dimentica troppo spesso il debito nei loro confronti – hanno condotto a conseguenze estreme gli elementi della loro poetica ritenuti 'difetti' dalla critica del tempo o non percepiti come innovazioni¹¹.

Studi recenti impegnati nell'analizzare con maggiore rigore scientifico le caratteristiche strutturali e tematiche, oltre che l'incidenza storico-letteraria, del romanzo decadente francese hanno tuttavia ridestato l'attenzione sull'opera goncourtiana, e più precisamente sulla produzione di Edmond, correggendo la parabola creativa dei due artisti e fornendo un contributo decisivo alla sistematizzazione del romanzo decadente aperto all'ibridismo delle forme allora dominanti che costituiva, indirettamente, un rimando alla poliedrica produzione dei due fratelli¹². Da differenti angolazioni è a questo filone di ricerca che mi sono particolarmente dedicata, indagando, dietro le forme ma anche all'interno delle tematiche, gli elementi che hanno delineato l'evoluzione del romanzo goncourtiano dall'affrancamento dal romanticismo verso il realismo e «l'étude d'après nature» fino all'*écriture*

¹¹ Alludo in particolar modo a Francis Poictevin, ammiratore indefesso e discepolo fedele di Edmond de Goncourt, di cui amplificò le 'esuberanze' linguistiche e le novità strutturali in ambito romanzesco. Cfr. F. D'Ascenzo, *Francis Poictevin ou les outrances de la prose fin-de-siècle*, in *Proses fin-de-(XIX^e) siècle*, Actes du Colloque International (Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale' - Institut Français de Naples, 9-10 mai 2011), éditées par M. Cerullo, présentation de M. Cerullo, Napoli, Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale', 2011, pp. 97-111.

¹² «Il y a du Huysmans, du Poictevin, du Gourmont, du Péladan, du Dujardin, du Gide – bien davantage que du Zola, dans cette œuvre hybride qui assurément fait charnière dans l'histoire du réalisme français et a du mal à se dépêtrer du passé, notamment du XVIII^e siècle», sostiene giustamente Jean-Pierre Bertrand a proposito de *La Faustin* di Edmond de Goncourt (*Lecture de Jean-Pierre Bertrand*, in E. de Goncourt, *La Faustin*, Arles, Actes Sud, 1995, pp. 285-286).

artiste e alla prosa decadente, e che hanno reso senza dubbio difficile la collocazione dei due autori all'interno della storia letteraria¹³. Edmond ebbe modo di evidenziare, segnatamente nel *Journal* e nelle *Préfaces*, gli sforzi compiuti per pervenire al romanzo degno dei propri tempi e di lamentarsi dell'ottusità dei contemporanei nel non voler riconoscere la dinamica che lo aveva spinto¹⁴. Tuttavia, la dissidenza nei confronti del romanzo realista, che Edmond aveva contribuito a modellare, non sempre fu percepita.

Il Novecento ha prodotto sull'opera dei due artisti diversi studi critici che hanno fatto storia, ma solo in tempi molto recenti la critica goncourtiana sembra aver ritrovato nuovo vigore conseguendo risultati davvero notevoli. I Goncourt, non sempre facilitati dalle politiche editoriali messe in atto per diffondere su larga scala la loro opera, sono apparsi spesso penalizzati dall'elitarismo del loro progetto estetico. Anche se sono pubblicate edizioni nuove, commentate e bibliograficamente aggiornate delle opere romanzesche, che ne mettono in luce aspetti finora ritenuti marginali¹⁵, per

¹³ Rimando, in ordine cronologico, ai miei lavori: *Éros raciné et esthétisation décadente dans «La Faustine» d'Edmond de Goncourt*, «Plaisance» I, 2 (2004), pp. 45-57; *Idées et sensations d'un voyage: les Goncourt en Italie*, «Plaisance» V, 13 (2008), pp. 77-98; *Modulations de la mélancolie chez Edmond de Goncourt*, «Bérénice» XV, 40-41 (novembre 2008), pp. 184-199; *Poétique du jardin chez les Goncourt*, in A. Mariani (a cura di), *Riscrittura dell'Eden. Il giardino nella storia del pensiero, della cultura, del gusto*, vol. VI, Venezia, Mazzanti Editori, 2010, pp. 147-176.

¹⁴ Gli esempi in tale senso risultano numerosi. Basta scorrere il *Journal* per imbattersi nella perfetta registrazione delle reazioni critiche suscitate da ogni opera. L'8 febbraio 1882, al momento della pubblicazione de *La Faustine*, Edmond de Goncourt scrive ad esempio: «Ce livre de *La Faustine*, mes confrères ne s'aperçoivent pas que c'est un livre autre que ceux que j'ai déjà publiés. Ils ne semblent pas se douter qu'il y a dans ces pages une introduction toute neuve de poésie et de fantastique dans l'étude du vrai et que j'ai tenté de faire faire un pas en avant au réalisme et de le doter de certaines qualités de demi-teinte et de clair-obscur littéraire, qu'il n'avait pas. [...] Oui, il y a quelque chose de neuf dans mon dernier bouquin, et il ne serait pas impossible qu'il y eût dans une vingtaine d'années une école autour de *La Faustine*, comme il y en a aujourd'hui une autour de *Germinie Lacerteux*» (E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. II – 1866-1886, texte intégral établi et annoté par R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 923).

¹⁵ Cito soltanto alcune di esse a titolo esemplificativo, escludendo le varie edizioni tascabili che vengono periodicamente pubblicate: E. de Goncourt, *Les frères Zemganno*, préface de P.-J. Dufief, Paris - Genève, Slatkine, 1996; E. et J. de Goncourt, *Sœur Philomène*, préface de P.-J. Dufief, Tusson (Charente), Du Lérot, 1996; E. et J. de Goncourt, *Les Actrices (Armande)*, avant-propos et postface de M. Dottin-Orsini, Toulouse, Éditions Ombres, 2000; E. et J. de Goncourt, *La Lorette*, édition présentée et annotée par A. Barbier Sainte Marie, Tusson (Charente), Du Lérot, 2002; E. de Goncourt, *Chérie*, édition critique établie et annotée par J.-L. Cabanès et P. Hamon, Jaignes, La Chasse au Snark - Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2002; E. et J. de Goncourt, *Armande*, Paris, L'Harmattan, 2003; E. de Goncourt, *La Fille Elisa*, postface de P.-J. Dufief, s.l., Zulma, 2004.

via del diritto di prelazione esercitato dall'Académie Goncourt, la quale ha tuttavia immortalato il nome dei due scrittori attraverso quello che è diventato ormai il premio letterario più prestigioso di Francia, non è stata realizzata un'edizione *omnia* delle opere, o anche dei soli romanzi, di grande diffusione, e gli stessi ventuno volumi editi da Slatkine (1985-1986) non risultano di facile accesso, soprattutto per il grande pubblico¹⁶. L'inversione di tendenza registrata negli ultimi anni è chiaramente ascrivibile a un disegno preciso e convergente di gongcouralisti di chiara fama che hanno inteso rimediare a tale lacuna, ma anche procurare agli studiosi uno strumento efficace e aggiornato di più immediata consultazione. L'onere spetta per intero all'editore Honoré Champion che ha rilevato l'eredità della casa editrice ginevrina Slatkine. È stata inaugurata, infatti, un'edizione delle *Œuvres complètes. Œuvres romanesques* sotto la direzione editoriale di Alain Montandon, che ha visto la pubblicazione di quattro volumi in tre anni¹⁷. È in corso di pubblicazione una nuova edizione critica del *Journal* emendata dalle interpolazioni delle varie edizioni apparse quando Edmond era ancora in vita¹⁸, ed è inoltre in cantiere la monumentale *Correspondance générale*¹⁹. E se numerosi saggi brevi, come pure le pubblicazioni collettanee²⁰, hanno visto la luce negli ultimi decenni, manca ancora una monografia che tenga conto dei risultati ai quali sono pervenuti di recente

¹⁶ Occorre segnalare che il centenario della morte di Edmond, celebrato nel 1996, e la ricorrenza nel 2003 dei cento anni del Prix Goncourt (cfr. il numero tematico dei «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt» 10, 2003, dedicato all'argomento; gli atti dei convegni del Sénat e della Bibliothèque Nationale de France raccolti in J.-L. Cabanès - P.-J. Dufief - R. Kopp *et al.* (éds.), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de «Goncourt»*, préface par E. Charles-Roux, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005; O. Boura, *Un siècle de Goncourt*, Paris, Arléa, 2003) hanno rappresentato occasioni di incremento degli studi.

¹⁷ Sono stati finora editi i seguenti volumi: tome VIII: *La Fille Élisa*, édition critique établie et présentée avec introduction, bibliographie, notes et dossier documentaire par D. Baguley (2010); tome I: *En 18...*, édition critique par S. Thorel-Cailleteau (2011); tome IV: *Germinie Lacerteux*, édition critique par S. Thorel-Cailleteau (2011); tome IX: *Les Frères Zemganno*, édition critique par C. Dousteyssier-Khoze (2012).

¹⁸ E. et J. de Goncourt, *Journal des Goncourt. Tome I: 1851-1857*, édition critique publiée sous la direction de J.-L. Cabanès, texte établi par C. et J.-L. Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2005; *Tome II: 1858-1860*, ivi, 2008. Questa edizione riproduce fedelmente il testo manoscritto e fornisce in appendice l'edizione Charpentier che aveva pubblicato Robert Ricatte presso Laffont.

¹⁹ E. et J. de Goncourt, *Correspondance générale (1843-1862)*, tome I, édition établie, présentée et annotée par P.-J. Dufief, Paris, Honoré Champion, 2004.

²⁰ Cfr., ad esempio: J.-L. Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt: art et écriture*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997; Id. (éd.), *Les frères Goncourt*, «Revue des Sciences Humaines» 259 (juillet-septembre 2000).

gli studi goncourtiani. Allo stato attuale pare si debba ai paesi anglosassoni l'aver raccolto, in parte, l'eredità di tali ricerche in uno degli ultimi lavori monografici dedicati alla narrativa di Edmond de Goncourt²¹.

Addentrandomi nell'opera dei due fratelli, che ho inteso come fenomeno all'interno del naturalismo e delle sue diramazioni, ho sentito l'esigenza di dedicarvi una ricerca di ampio respiro in cui poter sviluppare, partendo da quegli aspetti accennati in precedenza, alcuni punti di fuga strutturali e tematici ancora inesplorati che sembrano situarsi al margine, ma che costituiscono motivi tangenziali e satelliti di riflessione rispetto agli elementi ormai secolarizzati della narrativa dei Goncourt. La monografia che desidero proporre non possiede, tuttavia, un'organizzazione tradizionale, ma adotta una visione aggiornata e flessibile, presentandosi in forma modulare. Ne fanno parte i saggi già prodotti (e precedentemente richiamati), il presente volume, nonché gli studi futuri. Tutti funzioneranno da tasselli di una composizione a mosaico, da frammenti di una visione prismatica che, da diverse prospettive, intende disegnare in ultima istanza un ritratto meno consueto dei due scrittori. Avverto però, e ne chiedo scusa, che citazioni e ripetizioni tematiche si sono rese necessarie oltretutto inevitabili. Alcune sfaccettature del progetto creativo dei due letterati emergeranno dall'analisi delle microstrutture e da aspetti apparentemente secondari replicati con insistenza, ma con un'ottica totalmente diversificata rispetto alle pagine critiche già conosciute. Si tratterà di un lavoro con tagli e metodi variamente articolati: dalla ricerca bibliografica all'analisi ricettiva, dall'indagine tematico-formale a quella storico-documentaria, in cui esegesi e ricerca dialogheranno e si 'diletteranno' in una dimensione caratterizzata da una circolarità di fondo in cui ogni elemento verrà corroborato dalla sinergia con gli altri.

Sull'onda di ricerche che avevo iniziato in altri ambiti letterari e che tentavano di ricostruire i nessi tra Francia e Italia, ho potuto constatare, anche in occasione dello studio su *L'Italie d'hier*, che il rapporto in senso lato dei Goncourt con l'Italia poteva annoverarsi tra quegli aspetti ancora da investigare e dai quali trarre preziosi risultati in grado di chiarire alcune loro scelte. Pertanto, è sul dittico 'l'Italia dei Goncourt / i Goncourt in Italia' che ho voluto costruire la tessera odierna della mia ricerca indagando la relazione tra i due fratelli e la Penisola da entrambe le prospettive. Nel volume ho raccolto tre capitoli, dunque, che mettono a confronto i Goncourt e l'Italia, nei reciproci rapporti che si instaurarono tra i due scrittori, la loro opera e la Penisola, la critica e il pubblico italiano.

²¹ K. Ashley, *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalism and Decadence*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2005.

L'Italia rappresentò innanzitutto per i Goncourt la prima meta agognata non appena raggiunsero l'età adulta e furono liberi di disporre del loro destino. Dal canto suo la letteratura di viaggio è un genere di frontiera che ben si adatta alle caratteristiche dei viaggiatori, registrandone gli stilemi e le opzioni strutturali. Era pertanto necessario partire da questo primo viaggio in Italia e analizzarlo nella distanza tra il viaggio reale, con tutto il significato ideologico, simbolico e formativo che ricopriva per i due autori e nell'immaginario dell'epoca, e il viaggio restituito, rielaborato e pubblicato circa quarant'anni dopo ne *L'Italie d'hier*. L'analisi si sofferma in particolar modo sulle varie forme di scrittura odeporea attuate dai Goncourt al loro esordio per approdare al volume del 1894, evidenziando quanto il viaggio in sé e le tipologie testuali ad esso collegate, determinate anche dalla letteratura di viaggio del periodo, abbiano rivelato agli stessi autori un *usus scribendi* in formazione, anticipando, modellando o indirizzando la scelta delle forme e delle strutture della loro poetica²². D'altronde, la restituzione del viaggio privilegia generalmente le scritture dell'io ed è innegabile che i due fratelli le esplorarono e le coltivarono maniacalmente a margine della loro produzione storica, critica e soprattutto narrativa. L'indagine doveva necessariamente vagliarne l'importanza in modo più sistematico nelle diverse forme espressive. Gli appunti presi sul taccuino durante i viaggi appartengono alla scrittura dell'io, hanno una variante nelle lettere e danno ai due romanzieri la giusta dimensione del *Journal*, che da quel momento si nutre di nuova linfa. Nel contempo si presentano come semplici annotazioni non meglio precisate, che avrebbero dovuto servire da 'sostrato' a un libro di prosa *fantaisiste*, che le reazioni negative della critica fecero abortire. Se il futuro *document humain* appare già iscritto in tale pratica, è doveroso osservare come esso costituisca, all'inizio della carriera dei Goncourt, solo una leva per dar vita alla fantasia, e quanto il realismo privilegiato sia in qualche misura il risultato di una delusione e di una rinuncia, o lo sviluppo più laborioso di una delle componenti del loro sentire.

Il viaggio produce nei Goncourt diverse svolte, tra le quali la scelta della scrittura invece che della pittura e la scoperta della dialettica esistente tra l'idea e la sensazione. Andava dunque sviscerato con maggiore attenzione, nell'ottica anche del rapporto tra i due concetti di idee e sensazioni

²² Tale analisi costituisce un approfondimento del precedente lavoro *Idées et sensations d'un voyage: les Goncourt en Italie* (cit.), che nacque all'interno del Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN) «Biblioteca telematica ragionata del viaggio francese in Italia», più precisamente nell'ambito dell'Unità locale «Tipologia della scrittura del viaggio francese in Italia in età moderna». Alcuni aspetti erano stati sacrificati in quella circostanza per non perdere di vista l'obiettivo primario.

rivelatosi al centro del libro di viaggio dei due letterati, perché funge da punto focale di analisi per capire non solo il mutare della sensibilità nella seconda metà dell'Ottocento, ma anche l'evoluzione della peculiare forma romanzesca goncourtiana.

Minor spazio è stato invece dedicato all'imagologia, che trova solitamente terreno fertile nella scrittura odeporica, se non nella misura in cui mi ha consentito di decifrare meglio i Goncourt, che sono sempre rimasti, all'interno del presente volume, il perno della ricerca: i fratelli Goncourt che guardano l'Italia, appunto, meno l'Italia vista dai Goncourt. Lo studio delle immagini, dei *clichés*, dei pregiudizi o stereotipi che i due viaggiatori coltivavano nei confronti della Penisola troverebbe una migliore collocazione in un discorso più ampio sull'Italia vista dai viaggiatori stranieri. Tanto più che nel caso dei Goncourt occorre forse esaminare ciò che il loro taccuino omette più di quello che rivela, poiché esso è soprattutto una bussola dei loro gusti artistici e coltiva una certa forma di *ekphrasis*. Tuttavia, è senz'altro con lo sguardo rivolto alla produzione successiva e alla loro estetica che vanno interpretate, in seno a *L'Italie d'hier*, l'assenza quasi totale della storia, la noncuranza per il paesaggio, la scarsità di descrizioni dei luoghi visitati che non siano monumenti artistici o elementi culturalmente significanti. Nessuna curiosità sociologica nei Goncourt come in Montaigne, nessuna sensibilità politica come in Montesquieu, nessuna attrattiva per gli elementi sociali, nessun fascino urbanistico, ma un interesse esclusivamente artistico da parte di due esteti. I Goncourt negarono a priori l'esotismo della Penisola, che trasferirono più tardi nel giapponismo, recuperato regressivamente come forma di esotismo legato a una civiltà del passato e assimilato sotto forma di collezionismo. Il viaggio in Italia non è altro che una versione attualizzante e primigenia di tale collezionismo, la necessità di 'possedere' le bellezze artistiche dell'Italia attraverso l'intelletto, ma senza disfarsi del loro etnocentrismo.

Il secondo e il terzo capitolo hanno in comune il concetto di 'fortuna' dei Goncourt. Nel primo dei due è risultato indispensabile iniziare da un'accurata ricerca bibliografica per costruire un discorso più articolato sulla ricezione dei Goncourt in Italia, con la speranza di rinvenire, attraverso la lente d'ingrandimento costituita dalla distanza spaziale, temporale e culturale, elementi sfuggiti alla critica o atti a corroborarne le tesi da altri punti di vista. Ispirata ai numerosi studi bibliografici prodotti in Italia sugli autori francesi, generati a loro volta dagli scambi sempre fecondi intercorsi nei secoli tra i due paesi, la bibliografia è apparsa indispensabile in un lavoro che prendesse in esame il rapporto dei Goncourt con la Penisola. Un tale studio, nell'era di Internet e delle tecnologie moderne, potrebbe sem-

brare obsoleto, data la possibilità di rintracciare facilmente e in tempo reale sul web eventuali bibliografie. Tuttavia, oltre la discutibile attendibilità e l'evidente parzialità dei dati reperibili le bibliografie online si presentano spesso sotto forma frammentaria, impedendo una lettura corretta, esauriente e articolata. Nel caso specifico ho inteso le due parti del lavoro – la ricerca e l'organizzazione dei dati bibliografici nonché la loro analisi – come i due elementi indissolubili di una stessa risultante, per cui la collocazione della bibliografia in appendice al capitolo non ne sminuisce l'importanza, in quanto il principio di circolarità che sottende l'intero volume la rende parte integrante dello studio. Senza pretendere l'eshaustività, mai raggiungibile in una bibliografia di tale portata (e in nessuna bibliografia), vengono esaminate la quantità e la natura delle traduzioni proposte al pubblico italiano nel corso degli anni, la loro qualità e provenienza culturale, nonché l'importanza, la frequenza e l'incidenza delle riflessioni critiche prodotte sulla personalità e sull'opera dei due fratelli. D'altronde, se i Goncourt non riscossero in Italia grande successo di pubblico, le loro teorizzazioni in ambito narrativo ebbero comunque un'influenza.

Ho sempre attribuito notevole rilevanza scientifica alle ricerche bibliografiche e alla loro pertinenza, perché hanno la proprietà, alla stregua dei racconti di viaggio, di far affiorare le strutture mentali e psicologiche in modo più manifesto. Il mutamento dell'orizzonte d'attesa svela le idiosincrasie, le peculiarità non facilmente ravvisabili nel paese d'origine, nel momento in cui si determinano nuovi criteri normativi e aspettative diverse. Si tratta senz'altro di uno studio della ricezione più che dell'influenza dei Goncourt in Italia, perché questi due aspetti, benché complementari, hanno caratteristiche specifiche. Mi è sembrato in effetti più doveroso porre l'accento sulla reazione del pubblico e della critica di fronte all'opera e all'estetica dei Goncourt per capire cosa li avesse colpiti non perché l'analisi dell'influenza sia poco illuminante, ma perché risulta spesso più diluita e meno evocativa, attenta alle opere che questa influenza subiscono e rielaborano, più che nei confronti dell'opera che ha esercitato tale influsso.

L'interrogativo è consistito anche nel comprendere come mai i Goncourt abbiano avuto minor fortuna di Émile Zola. Nell'Italia di fine Ottocento i libri francesi, che venivano anche letti in lingua originale quando non esisteva un'immediata traduzione, rappresentavano la letteratura 'all'avanguardia'. Le opere goncourtiane godettero in parte del successo che Zola e gli scrittori naturalisti, ma anche i poeti simbolisti, riscuotevano allora in Italia; purtuttavia non raggiunsero mai la grande risonanza di pubblico del fondatore del naturalismo, tranne per alcune eccezioni, come *Sœur Philomène*. Molti furono i motivi di questo rifiuto da parte del pubblico – non

ultimo l'ombra del mito di Zola –, ma il principale risiede probabilmente nei personaggi stessi delineati dai Goncourt, e segnatamente da Edmond, che non assunsero mai all'universalità alla quale il romanzo balzacchiano e flaubertiano avevano abituato il pubblico. La Faustin e Chérie, ad esempio, erano il prodotto della tipica società francese, e più specificatamente parigina, il che impediva agli Italiani qualsiasi processo di identificazione o di modellizzazione.

Il terzo capitolo, che nasce come costola del secondo, trae lo spunto dalla riedizione di un articolo meno noto di Vittorio Pica, uno dei maggiori rappresentanti, con Felice Camerini, del goncourtismo in Italia. A Felice Camerini e a Vittorio Pica si deve infatti in larga parte la propagazione dell'opera dei fratelli Goncourt in Italia, grazie alla costante operosità critica esercitata sui maggiori quotidiani e periodici della fine dell'Ottocento italiano. A differenza di Camerini, che apprezzò soprattutto le prime opere dei due fratelli molto più permeate di naturalismo, ma si discostò via via dalla prosa di Edmond, Pica fu il divulgatore più attento e fedele dell'opera dei due romanzieri. Mosso inizialmente da un interesse incondizionato verso il naturalismo che considerava 'letteratura all'avanguardia' e di cui promosse la diffusione, il critico partenopeo prese gradualmente le distanze dalla 'scuola di Médan'. L'opera dei Goncourt costituì per lui il riflesso di questo progressivo distacco e della ricerca di una prosa più raffinata, più 'aristocratica'. Pertanto, la simbiosi venutasi a creare tra gli scrittori e il loro critico generò in quest'ultimo un metadiscorso particolarmente efficace, che molto ha in comune con i più recenti risultati prodotti sull'opera di Edmond. Lo scritto picchiano, apparso la prima volta su «La Tavola Rotonda» nel 1892, è incentrato in gran parte su *L'Italie d'hier*, di cui annuncia la pubblicazione. Vittorio Pica, che appare particolarmente informato dei fatti per via dei rapporti che intratteneva all'epoca con Edmond, e che sembra esser stato uno dei pochi privilegiati ad aver consultato il taccuino originale, consente di rivivere in parte la genesi della pubblicazione del diario di viaggio peninsulare dei Goncourt, ci fa entrare nell'officina di Edmond e ci rende partecipi del contributo fornito da lui stesso all'operazione. Ma la sensibilità del critico partenopeo non si ferma alla registrazione del fatto. La profonda conoscenza dell'opera goncourtiana permette a Pica di intravedere l'importanza de *L'Italie d'hier* in rapporto al libro mai nato, *L'Italie la nuit*, e di avanzare ipotesi particolarmente incisive sul diverso orientamento che avrebbe potuto prendere la prosa dei Goncourt se il testo progettato fosse stato interamente scritto e pubblicato. Pica cerca, infatti, di ricostruire la parabola intellettuale dei due fratelli, ravvisando nell'evoluzione estetica di Julemond, e poi del solo Edmond, lo stesso percorso

mentale e critico che l'ha condotto ad allontanarsi progressivamente dal naturalismo zoliano.

Il presente studio si configura, dunque, come una lente in grado di isolare elementi abitualmente celati che la vicinanza linguistica e culturale stenta talvolta a far emergere. Persuasa del fatto che «i giudizi che le nazioni esprimono le une sulle altre ci informano su coloro che parlano, non su coloro di cui si parla»²³, il cambiamento di prospettiva, in questo caso originato dall'incontro con l'*Altro*, può rivelare molto del soggetto/oggetto indagato, con esiti sia a livello letterario che metaletterario. Le diverse ottiche e metodologie adottate hanno così consentito di tracciare, con l'ausilio dello strumento 'Italia', un ritratto alternativo di due scrittori che hanno costruito la loro estetica sulla tensione non risolta tra una ideologia del passato e la modernità letteraria.

Federica D'Ascenzo

Nel licenziare il lavoro per la stampa desidero ringraziare il direttore della collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne, Carlo Consani, e i membri della commissione scientifica, Paola Desideri, Elisabetta Fazzini, Andrea Mariani e Giovanni Brancaccio, che hanno letto attentamente il lavoro e lo hanno approvato. Al direttore del Dipartimento, Nicola D'Antuono, va il mio debito di gratitudine per i preziosi consigli e per gli spunti proficui che mi hanno consentito di mettere a fuoco alcuni aspetti del dialogo franco-italiano sui Goncourt. Esprimo, infine, i miei più sinceri ringraziamenti a Stefano Santavenere per la stesura dell'affollato *Indice dei nomi* e per l'accurato lavoro di revisione del testo.

²³ T. Todorov, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, a cura di A. Chitarin, Torino, Einaudi, 1991, p. 15 (ed. orig. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989).

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI E SIGLE BIBLIOGRAFICHE

TESTI DEI GONCOURT PIÙ FREQUENTEMENTE CITATI

<i>Idées</i>	<i>Idées et sensations</i> , Paris, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckoven et C ^{ie} , 1866.
<i>Pages</i>	<i>Pages retrouvées</i> , préface de G. Geffroy, Paris, G. Charpentier et C ^{ie} , 1886.
<i>Mémoires I</i>	<i>Journal. Mémoires de la vie littéraire. I – 1851-1865</i> , texte intégral établi et annoté par R. Ricatte, préface et chronologie de R. Kopp, avant-propos de l'Académie Goncourt, introduction de R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989.
<i>Mémoires II</i>	<i>Journal. Mémoires de la vie littéraire. II – 1866-1886</i> , texte intégral établi et annoté par R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989.
<i>Mémoires III</i>	<i>Journal. Mémoires de la vie littéraire. III – 1887-1896</i> , texte intégral établi et annoté par R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989.
<i>Italie</i>	<i>L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855-1856, entremêlées des croquis de Jules de Goncourt jetés sur le carnet de voyage</i> , présentation de J.-P. Leduc-Adine, Bruxelles, Éditions Complexe, 1991.
<i>Notes</i>	<i>Notes sur l'Italie (1855-1856)</i> , édition établie d'après le manuscrit inédit, présentée et annotée par N. Lanery-Dagen et E. Launay, Paris, Éditions Desjonquères - Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996.
<i>Correspondance</i>	<i>Correspondance générale (1843-1862)</i> , tome I, édition établie, présentée et annotée par P.-J. Dufief, Paris, Honoré Champion, 2004.
<i>Journal I</i>	<i>Journal des Goncourt. Tome I: 1851-1857</i> , édition critique publiée sous la direction de J.-L. Cabanès, texte

	établi par C. et J.-L. Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2005.
<i>Journal II</i>	<i>Journal des Goncourt. Tome II: 1858-1860</i> , édition critique publiée sous la direction de J.-L. Cabanès, texte établi par C. et J.-L. Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2008.

TESTI REITERATAMENTE CITATI NEL VOLUME

<i>A</i>	V. Pica, <i>All'Avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea</i> , Napoli, Piero, 1890.
<i>Aa</i>	V. Pica, « <i>Arte Aristocratica</i> » e altri scritti su <i>naturalismo, sibaritismo e giapponismo</i> (1881-1892), a cura di N. D'Antuono, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
<i>Corrispondenza Pica</i>	V. Pica, « <i>Votre fidèle ami de Naples</i> ». <i>Lettere a Edmond de Goncourt</i> (1881-1896), a cura di N. Ruggiero, Napoli, Guida, 2004.
<i>Visionario</i>	N. D'Antuono, <i>Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa</i> , Roma, Carocci, 2002.

RIVISTE E QUOTIDIANI

Le riviste e i quotidiani maggiormente citati, in particolare nell'appendice bibliografica, sono indicati con le seguenti sigle:

CEJG	«Cahiers Edmond et Jules de Goncourt»
CF	«Capitan Fracassa»
CS	«Corriere della Sera»
DF	«La Domenica del Fracassa»
DL	«La Domenica letteraria»
DR	«Il Don Chisciotte di Roma»
E	«Emporium»
F	«Fantasio»
FD	«Fanfulla della Domenica»
Ff	«La Farfalla»
Fr	«Francofonia»

Ft	«Fortunio»
GL	«Gazzetta Letteraria, Artistica e Scientifica»
Il	«L'Illustrazione italiana»
IP	«L'Italia del Popolo»
L	«La Lombardia»
M	«Il Momento»
Mz	«Il Marzocco»
N	«Napoli»
P	«La Perseveranza»
PN	«Il Pungolo nuovo»
S	«Il Sole»
Se	«La Sera»
T	«La Tribuna»

Tutte le sigle e abbreviazioni saranno seguite direttamente dal numero della(e) pagina(e) di riferimento.

1.

SCRITTURA ODEPORICA E VIAGGIO NELLE FORME: L'OFFICINA GONCOURTIANA

Vous voyez bien, madame, que je n'écris pas un voyage, à Dieu ne plaise; j'écirai un voyage lorsque vous me direz dans quel lieu, dans quelle planète, ne sont pas allés les voyageurs. Non, pas de voyages! J'écris un peu au hasard, comme les choses me viennent à l'esprit.

J. Janin, *Le Voyage d'un homme heureux*

Je ne prétends pas dire ce que sont les choses, je raconte la sensation qu'elles me firent.

Stendhal, *Rome, Naples et Florence*

1.1. VIAGGIO E SCRITTURA NELL'OTTOCENTO FRANCESE: L'ITALIA E IL 'CASO' GONCOURT

Il valore antropologico ed euristico del viaggio è stato ampiamente indagato e documentato. Eric Leed ha definito il viaggio «una forza che trasforma le personalità individuali, le mentalità, i rapporti sociali», annoverando tra i suoi esiti lo «sviluppo di capacità d'osservazione, la concentrazione su forme e rapporti, il senso della distanza tra un io che osserva e un mondo di oggetti che vengono percepiti dapprima nel loro aspetto materiale, nella loro apparenza e superficie esterna»¹. È stato inoltre osservato che «Il piacere più autentico del viaggio nasce dalla rimembranza, dalla rielaborazione di un'esperienza che il tempo dissolve in forme sempre più consone all'immaginazione»². Il viaggio vive di progetto, di memoria e quindi di racconto, ovvero del rapporto stretto che intrattiene con il linguaggio e la scrittura, poiché «la comunicazione dà vita al viaggio non solo perché ne

¹ E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, a cura di E.J. Mannucci, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 13 e 98 (ed. orig. *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, New York, Basic Book, 1991).

² A. Brilli, *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 13.

conserva testimonianza; ma perché è necessaria ad articularlo, progettarlo, farlo procedere e portarlo a compimento»³.

Sollecitato e motivato in genere da resoconti o libri che ne hanno determinato o accresciuto il mito, il viaggio in epoca moderna viene solitamente preannunciato, programmato e descritto in anticipo dal viaggiatore, il quale prefigura, sulla base di quanto letto, ciò che vedrà, ma soprattutto l'entità del contributo che esso potrà arrecare alla sua crescita umana e intellettuale, e quali impressioni genererà in lui. Durante il viaggio egli registrerà i fatti avvenuti, le cose viste e le emozioni provate, come memoria per se stesso e testimonianza per altri – materiale che potrà eventualmente usare al rientro per rivivere le situazioni, rivederne i protagonisti, riprovare le sensazioni e magari farne partecipi altri attraverso il resoconto⁴. Entrato nella dimensione semiotica e trasformato in esperienza condivisibile, il viaggio si sottopone allora allo sguardo altrui e acquista di riflesso, per quanto già accennato, una valenza conoscitiva anche della personalità del viaggiatore.

L'analisi del rapporto tra viaggio e scrittura richiama il nesso categoriale tra letteratura e viaggio, pratiche accomunate da meccanismi, strutture mentali e fini analoghi che hanno condotto ad asserire che «Il viaggiatore e lo scrittore, in certo modo, nascono insieme»⁵, e hanno instaurato un paradigma del viaggio come strumento interpretativo e conoscitivo a cui la critica non manca di chiedere risposte soprattutto se il viaggiatore, come spesso accade nel XIX secolo, risulti essere uno scrittore, un pittore o più in generale un artista, e se il viaggio, per occasionale che sia, assuma il carattere non di semplice spostamento per ragioni pratiche e utilitarie, ma di ricerca e di conoscenza della differenza. Tale prospettiva epistemica ha immancabilmente individuato il suo oggetto privilegiato nel genere della letteratura odeporica, diventato il luogo più diffuso d'indagine dei collegamenti esistenti tra viaggio e scrittura, e delle modalità secondo le quali si realizzano l'esperienza del viaggio e quella della creazione letteraria.

³ M. Prampolini, «*Viator in fabula*». Per una tipologia di testi per viaggiatori, in M.T. Chialant (a cura di), *Viaggio e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 123.

⁴ *Ivi*, p. 125.

⁵ P. Fasano, *Letteratura e viaggio*, Roma - Bari, Laterza, 1999, p. 8. Fasano coglie delle affinità antropologiche tra esperienza letteraria ed esperienza odeporica che consistono nell'allontanamento dal noto e dal familiare, nel confronto con l'Altro e il diverso e nella conquista della propria identità (*ivi*, p. 10). Claudio Magris afferma, dal canto suo, che «Fin dall'*Odissea*, viaggio e letteratura appaiono strettamente legati; un'analogia esplorazione, decostruzione e ricognizione del mondo e dell'io» (*L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2006, p. XV).

In quanto genere, la letteratura odeporica poggia su talune isomorfie di base legate soprattutto alla dimensione referenziale che la contraddistingue. Alcune delle costanti a livello di contenuto, come le informazioni sui mezzi di trasporto adottati, sulle strade seguite, sugli alloggi disponibili, sulle località e sui monumenti visitati, insieme alle notizie storiche, geografiche ed etnografiche, trovano generalmente un loro assetto formale nelle memorie personali e soggettive che determinano spesso la scelta della forma epistolare, oppure quella della relazione diaristica. Un'ulteriore costante risiede nell'apparente e quindi ricercata spontaneità che il più delle volte la letteratura odeporica tenta di riproporre, nell'intento di rimanere fedele all'esperienza stessa del viaggiare, di non frapporre tra l'immediatezza del vissuto e la sua resa scritta alcun intervento che rischi di falsare l'impressione ricevuta al primo contatto o colpo d'occhio, salvo poi ritagliarsi la prerogativa di trarre conclusioni su ciò che ha inizialmente impresso occhio e mente⁶. Tuttavia, al di là di tali presupposti, la letteratura odeporica è un genere per sua stessa natura instabile, caratterizzato dall'indeterminatezza e da tipologie testuali diversificate. Racconti, descrizioni, impressioni, analisi, meditazioni, testimonianze, *rêveries*, *ekphrasis*, aneddoti, ecc., riflettono le varie modalità espressive della scrittura di viaggio che si organizzano in altrettante forme – diari, memorie, autobiografie, lettere reali o fittizie, taccuini di viaggio –, le quali possono a loro volta combinarsi, dando vita a originali proposte testuali. In ogni caso l'esperienza del viaggiare e la sua restituzione scritta, determinate dal soggetto scrivente, ma anche dalle abitudini del tempo e del luogo in cui esse prendono forma, appaiono rivelatrici dell'individualità di chi compie e narra il viaggio, mettono a nudo le peculiarità della persona e, nel caso dell'artista viaggiatore, le idiosincrasie della sua arte. Alla stregua dei diari, delle corrispondenze, dei taccuini di appunti o dei manoscritti, che spesso servono di ausilio alla critica letteraria, la scrittura odeporica può rivestire anche un ruolo primario nell'analisi della poetica di un autore, poiché l'esperienza del viaggio insegna allo scrit-

⁶ La spontaneità presente negli scritti odeporici è in verità il risultato di un attento lavoro di mediazione e di elaborazione creativa. Emanuele Kanceff sostiene che solo le «agende per lo più tascabili, [i] taccuini di cui il viaggiatore si munisce e che dissemina di espressioni telegrafiche e convenzionali, eloquenti solo per chi le ha vergate» possono ritenersi frutto di una spontaneità diretta che egli definisce «grado zero della scrittura», «presente, in tutti i viaggi, in forma cartacea o virtuale, come annotazione scritta o impressa nella memoria, tanto quanto è sempre in grave pericolo di distruzione: solo in rari casi si è potuto ritrovare» (cfr. E. Kanceff, *Dimensioni a confronto: viaggio e letteratura*, in Chialant, a cura di, *Viaggio e letteratura* cit., pp. 23-24).

tore «a descrivere un oggetto in situazione, a trascriverlo come processo», e «tratta il mondo come spettacolo»⁷.

Non vi è dubbio che l'Ottocento abbia rappresentato il secolo d'oro del viaggio letterario in Italia, contribuendo a forgiare in Francia una vera e propria mitologia della Penisola. Nel XIX secolo, e segnatamente dopo Waterloo, il declino ormai acclarato del Grand Tour nella sua articolazione più ampia è coinciso, tuttavia, con una ripresa del viaggio verso l'Italia, culla della civiltà mediterranea e terra dell'arte, che si afferma come destinazione pressoché unica e irrinunciabile, mentre la tipologia del viaggiatore cambia volto, si diversifica in funzione della mutata finalità che l'impresa assume in quel preciso momento storico. Pittori, scrittori, esponenti delle varie professioni, nuovi ceti e figure inedite sottraggono il primato al giovane aristocratico che un tempo andava perfezionando la propria formazione culturale e umana nelle città più importanti d'Europa⁸. Perciò il viaggio attraverso la Penisola perde i connotati esclusivamente classicistici per diventare ricerca della differenza, dello spaesamento, e conduce verso l'esotismo orientale di cui si configura come un succedaneo europeizzato. Sul versante francese, poiché i viaggiatori si registrano soprattutto tra intellettuali e artisti, è il romanticismo, in quanto maggiore movimento culturale della prima metà dell'Ottocento, a segnare uno spartiacque nella storia del viaggio in Italia e del suo significato. Come ha sottolineato Emanuele Kanceff, il romanticismo

ha portato con sé non soltanto nuovi modi di viaggiare in Italia, nuovi problemi a cui riflettere nell'occasione di quest'impatto di civiltà affini e pure con larghi margini di estraneità, nuove stimolazioni e moventi intellettuali specifici; ma anche e soprattutto una nuova ideologia, inseparabile dai presupposti stessi del gusto romantico, secondo la quale l'uomo trova nell'Arte una delle sue realizzazioni più compiute, e l'Italia è il paese dell'arte per eccellenza, con precedenze cronologiche, quantitative, qualitative tali da identificare questo paese alla fonte dell'Ispirazione; e dunque non c'è altra scelta per l'artista che voglia realizzarsi se non questo pellegrinaggio alla fonte che è il viaggio romantico in Italia.⁹

⁷ E. Caramaschi, *Storici del viaggio e viaggiatori. Verso le due Sicilie*, «Il Confronto letterario» VIII, 16 (novembre 1991), p. 380.

⁸ A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 59.

⁹ E. Kanceff, *Alle origini della storia del viaggio in Italia*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, vol. III. XIX^e et XX^e siècles, Genève, Slatkine, 1984, p. 815.

Per molti scrittori francesi l'Italia si delinea innanzitutto come la terra della libertà, delle passioni, antidoto sicuro allo *spleen* e all'*ennui*, un luogo per certi versi magico e fantastico, ma nello stesso tempo un paese retrogrado, un reperto fossile da contrapporre alla progressista Francia, paese della civiltà e nazione da secoli unita¹⁰. L'attenzione del viaggiatore, che nulla ha più da scoprire di un paese ormai largamente descritto dai suoi predecessori e dalle numerose guide reperibili, contempla la realtà con uno sguardo rinnovato. Non potendo apparentemente dire nulla di nuovo sulla rappresentazione del paese, si tratta «plutôt de le 'dire' à travers un langage différent qui fait sa part aux droits du regard intérieur et de l'imagination»¹¹. Il ruolo ormai assegnato all'emotività, alla fantasia, all'immaginazione, ma soprattutto all'individualità nella creazione artistica ridisegna gli obiettivi, i meccanismi e l'essenza stessa del viaggio in Italia, e, di conseguenza, la sua narrazione. La fedeltà al reale, e nella fattispecie alle vicissitudini del viaggio, cede progressivamente il posto al soggettivismo e alla singolarità della visione¹², che si mette a inseguire sempre di più il pittoresco e l'insolito, ricerca l'inedito, esplora tutti gli elementi suggestivi e capaci di tradursi in romanzi, racconti fantastici o poesie¹³. Il viaggiatore della prima metà del secolo sviluppa una crescente visione egotistica del reale, concentrandosi

¹⁰ Cfr. P. Orvieto, *L'Italia tra mito e realtà nell'Ottocento e nel primo Novecento*, in *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno (Roma, 7-10 ottobre 2002), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 141-222, in particolare 187, 195-198. Per un quadro completo dell'immagine dell'Italia fornita dai viaggiatori stranieri si veda tra gli altri: F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. III. *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 985-1481. Venturi si sofferma sulla pubblicazione, nel 1834, del «più caratteristico libro del tardo romanticismo francese sull'Italia», un'opera affidata a più autori e composta di bozzetti e impressioni su un paese ormai relegato a soddisfare l'amore per i paesaggi pittoreschi (*ivi*, p. 1265).

¹¹ M.T. Puleio, *Des voyageurs 'excentriques': les Français en Italie à l'époque romantique*, in *Le voyage français en Italie*, Actes du Colloque International (Capitolo - Monopoli, 11-12 mai 2007), sous la direction de G. Dotoli, Fasano - Paris, Schena - Lanore, 2007, p. 102.

¹² Brilli, *Il viaggio in Italia* cit., p. 62.

¹³ Marie-Madeleine Martinet (*Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 323) osserva in proposito: «Le thème du voyage d'Italie, qui était au siècle du Grand Tour synonyme de visite à la patrie universelle des lettres et des arts, sujet de récits d'itinéraires, se transmue à partir de la période romantique en motif d'émotions dans des œuvres d'imagination ou de fiction, puis à l'époque contemporaine il devint, appuyé sur les catégories esthétiques développées par la critique récente, une image réflexive de l'art du décentrement». Cfr. anche L. Sozzi, *La letteratura francese e l'Italia*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. XII. *La letteratura italiana fuori d'Italia*, a cura di L. Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 637-679.

sull'impressione e la sensazione che la vista di tale reale produce su se stesso, e prefiggendosi di far rivivere al lettore del racconto odeporico l'effetto che il viaggio ha prodotto nella sua mente. La realtà riflessa si impossessa della scrittura odeporica, la quale si enuclea dando forma alla conseguente rifrazione. Pertanto, le possibilità di restituzione del viaggio vissuto si moltiplicano in funzione del numero di soggettività che intraprendono il viaggio. Il reale si frantuma, i racconti perdono linearità, l'organicità e la completezza formale vengono incrinare dalla satira o dall'ironia e dai numerosi cambiamenti di registro. Ispirata principalmente al *Sentimental Journey through France and Italy*¹⁴ o al *Tristram Shandy* di Lawrence Sterne, e soprattutto ai *Reiselbilder* di Heinrich Heine – propugnatore dell'antiviaggio, che rende conto dell'esperienza del viaggiare in *tableaux*, impressioni, ricordi, sogni, frammenti o digressioni senza legame apparente fra loro –, la letteratura odeporica della prima metà del XIX secolo è il prodotto di un'individualità non più in grado di iscrivere in una continuità di vissuto l'insieme delle sensazioni, che vengono giustapposte frammentariamente le une accanto alle altre.

Lo spirito con il quale Edmond e Jules de Goncourt formularono l'idea del viaggio in Italia all'altezza della metà del secolo risente indubbiamente di questa prospettiva. A lungo ambito prima di poter essere realizzato, compiuto in un momento decisivo per l'orientamento futuro, il viaggio in Italia da novembre 1855 a maggio 1856, che non avrà uguali per durata, modalità e obiettivi in tutta la loro vita, presenta i connotati di un'esperienza primigenia ed evidenzia alcune caratteristiche della personalità dei due fratelli. Il testo che di questo viaggio diventerà il testimone non sfugge alle comuni leggi della letteratura odeporica né alle aspettative che la critica può nutrire nei suoi riguardi, ma si qualifica meno per la sua effettiva valenza letteraria quanto per il non detto che racchiude, per le scelte di cui è il risultato e per il segno che imprime all'incipiente produzione goncourtiana. La pubblicazione, avvenuta a circa quarant'anni dal viaggio e due anni prima della morte dell'ultimo dei due scrittori, vuole fornire un tassello significativo nel consuntivo che Edmond va tracciando verso la fine del secolo e nello sforzo di sistemazione dell'intera opera che lo vede impegnato fin da quando, nel 1884, con la pubblicazione del romanzo-testamento *Chérie*, la cui prefazione stabiliva già una sorta di bilancio, si ritirò ufficialmente dal-

¹⁴ Da sottolineare che Jules Janin, futuro mentore dei Goncourt e anche lui viaggiatore, pubblicò nel 1841 una traduzione dell'opera di Sterne: L. Sterne, *Voyage sentimental*, traduction nouvelle précédée d'un *Essai sur la vie et les ouvrages de Sterne* par J. Janin, Paris, Ernest Bourdin, s.d. [1841].

la scena letteraria. *L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855-1856*¹⁵, uno degli ultimi lavori in gran parte inedito dei Goncourt, se si tiene conto della data di pubblicazione, permette in effetti di ripercorrere e illuminare molte delle opzioni tematiche e formali dei due autori. Nella recensione scritta in occasione della pubblicazione dell'opera, il giornalista Georges Clemenceau osservò che «Le sujet de *L'Italie d'hier*, ce n'est pas l'Italie en soi, c'est l'œil des Goncourt en Italie. Où tombe cet œil, il s'arrête, et l'image apparaît»¹⁶.

Se nel 1894 *L'Italie d'hier* ebbe di fatto maggiore risonanza in Italia che Oltralpe¹⁷, Gustave Geffroy non mancò di sottolineare nel 1886 a proposito di alcune parti già anticipate in riviste, ma riedite in quella data in *Pages retrouvées*, che queste contribuivano a tracciare una «préface à l'Œuvre des Goncourt»¹⁸. Ricontestualizzato nel periodo in cui venne per la prima

¹⁵ E. et J. de Goncourt, *L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855-1856*, entremêlées des croquis de J. de Goncourt jetés sur le carnet de voyage, Paris, G. Charpentier - E. Fasquelle, 1894.

¹⁶ Cfr. «La Justice», 27 agosto 1894. Edmond fu lusingato dal complessivo tono elogiativo della recensione del fondatore di «La Justice» e ne fece menzione nel *Journal* (dimanche 26 août 1894, *Mémoires III* 1004). Clemenceau esordiva stabilendo un parallelo fra il taccuino di viaggio in Algeria di Eugène Delacroix e quello dei due fratelli, sottolineando in entrambi «Le geste de premier jet, étrangeté fragmenté de dessins qui se rehaussent de touches d'aquarelle, ce parti pris de sincérité qui se fait jour malgré tout, mais se dégage mal encore d'inconscientes conventions». Il critico constatava inoltre che «Tous cherchent la vérité, se débattent contre le convenu. Et dans le plus furieux débordement de romantisme d'Eugène Delacroix, le vrai point encore, comme dans cette prodigieuse fantasmagorie de réel qui s'appelle *Venise la nuit*». Il pregio della pubblicazione risiedeva a suo parere nell'aver fornito «avec de précieux éléments pour la reconstitution d'une évolution intellectuelle, un livre de voyage qui ne ressemble à rien de ce que nous connaissons».

¹⁷ Per la ricezione dell'opera in Italia e i contributi che apparvero in occasione della pubblicazione, si rimanda alla bibliografia del secondo capitolo, nonché al terzo capitolo di questo volume. In Francia l'opera venne recensita, oltre che da Georges Clemenceau, da Roger Marx (*L'Italie d'hier*, «Revue encyclopédique» 91, t. IV, 15 septembre 1894, pp. 397-399) e Gaston Schéfer (*Les voyages en Italie: Stendhal – Emeric David – Th. Gautier – Edmond et Jules de Goncourt*, «Gazette des Beaux-Arts» XXXVII, 3^e période, t. XIII, 1^{er} juin 1895, pp. 485-496). Uno dei primi critici francesi a dedicare un saggio articolato al viaggio in Italia dei due fratelli fu Max Fuchs (*Les Goncourt en Italie d'après leurs Notes de voyage inédites*, «La Grande Revue» CIII, juillet 1920, pp. 84-99), che analizzò il taccuino originale conservato al Louvre, dal quale era stato tratto il volume del 1894 e, con molto acume, sottolineò il ruolo dirimente che il viaggio in Italia probabilmente svolse: «Fantaisie, histoire, réalisme: ils hésitaient à ce carrefour, ne sachant quel chemin prendre. Le voyage en Italie contribua-t-il à les décider?» (*ivi*, p. 86).

¹⁸ G. Geffroy, *Préface a Pages XII*. Tale edizione racchiude il testo *Venise la nuit. Rêve* (*ivi*, pp. 9-52), inizialmente pubblicato nella rivista «L'Artiste» (n.s., t. I, 5^e livraison, 3 mai 1857, pp. 80-84; n.s., t. I, 6^e livraison, 10 mai 1857, pp. 99-106), e *Arrivée à Naples* (*Pages* 237-244), apparso su N il 14 giugno 1885.

volta ideato, il viaggio, e la sua restituzione, che si configurano come un «rite de passage à l'état d'artiste»¹⁹, fungono anche da perno di un reticolo di forme strettamente collegate e che, all'epoca, necessitavano ancora di una cosciente strutturazione. Benché il viaggio in Italia registrasse una delle rare interruzioni nella pratica diaristica da poco iniziata dai due fratelli, Robert Kopp ha osservato che l'anno della partenza dei Goncourt in Italia segnò una svolta nella redazione del *Journal*, il quale fu tenuto da quel preciso momento con maggiore assiduità²⁰. Inoltre, l'anticipazione nel 1866 di massime e riflessioni tratte dal *Journal* con il titolo di *Idées et sensations* incluse una parte del capitolo su Venezia del taccuino di viaggio oltre a frammentari riferimenti in molte altre pagine²¹. Andando a ritroso, ci si accorge che il viaggio fa emergere la forma diaristica stessa e si rivela un crogiolo di correlazioni formali e tematiche nel quale ravvisare alcune spie della futura poetica goncourtiana. Queste rappresentano elementi significativi che inducono a un'analisi attenta del 'sistema Italia' intorno al quale gravita il debutto artistico di Edmond e Jules de Goncourt, per vagliarne l'incidenza nella vita e nell'opera e fare ulteriormente luce sulla loro evoluzione intellettuale e sulla formazione della loro vocazione letteraria, permettendoci così di entrare all'interno dell'officina goncourtiana nelle fasi del suo costituirsi.

1.2. IL VIAGGIO IN FRANCIA: DAL TACCUINO ALLA LETTERA

Altre tappe dovevano, tuttavia, frapporsi ancora tra i Goncourt e l'Italia e contribuire a plasmare la loro struttura mentale prima dell'effettiva partenza. Nel settembre 1848, in un clima insurrezionale ancora convulso dopo i primi moti di giugno, Jules de Goncourt menzionava per la prima volta l'Italia riferendo all'amico Louis Passy che l'unico progetto accarezzato in quelle particolari circostanze da lui e da Edmond, sconvolti dalla morte recente della madre, fosse di «aller passer l'année prochaine un an ou deux en Italie, si on ne s'y bat pas d'ici à six semaines»²². A un mese di distanza

¹⁹ J.-P. Leduc-Adine, *Présentation à l'Italie* VIII.

²⁰ Robert Kopp (*Préface. Les frères Goncourt ou les paradoxes de la vérité*, in *Mémoires* I XXXV) asserisce che «Ce qui jusqu'alors n'était qu'une suite de notes prises épisodiquement devient un carnet de bord et un livre de raison tenus avec une régularité croissante».

²¹ *Idées* 31-44 e *passim*.

²² Lettera di Jules de Goncourt a Louis Passy, datata «Paris, dimanche 24 septembre [1848]» (*Correspondance* 63). I Goncourt non erano stati insensibili alle prime avvisaglie

il maggiore dei due fratelli respingeva, in una missiva al cugino Léonidas Labille, ogni ipotesi di collegamento tra le sue dimissioni dal Ministero delle Finanze e il viaggio in Italia, definito però come il loro «grand cheval de bataille». Dilungandosi su ciò che riteneva «plutôt une espérance qu'un projet» strettamente subordinato alla situazione politica, dichiarava l'intenzione di trascorrere l'inverno del 1849 a Firenze, dove la vita era meno cara che a Parigi, e dove Jules avrebbe potuto completare la propria educazione e allacciare relazioni diplomatiche in vista di una carriera futura²³. Tuttavia, circa sei mesi dopo, il progetto, taciuto nella corrispondenza ma evidentemente non dismesso nelle intenzioni, venne sostituito con un «voyage à l'Allemande» o «voyage pédestre»²⁴ attraverso la Francia per ragioni di sicurezza. Considerazioni di carattere politico affollavano la corrispondenza di quel periodo, dimostrando quanto i Goncourt fossero consci e ossessionati dai risvolti che la situazione internazionale poteva assumere²⁵. Di fronte agli scontri del giugno 1848 Edmond confessò a Léonidas Labille di essere «profondément découragé», e di temere il diffondersi delle idee socialiste e comuniste che avrebbero da lì a poco travolto l'aristocrazia e cancellati i loro privilegi, anticipando inoltre sommessamente un temibile livellamento intellettuale:

Oui, je vois un immense naufrage; la vieille société a-t-elle fait son temps et devons-nous en voir une nouvelle s'asseoir sur des bases à nous inconnues et redoutées? Noblesse, propriété, génie sont les trois modes par lesquels l'homme fait son entrée dans le monde en privilégié; la noblesse a été tuée, est-ce maintenant le tour de la propriété, pour dans un avenir plus éloigné être le tour du génie, et la doctrine de l'égalité des salaires n'est-elle pas une anticipation prématurée?²⁶

Jules, dal canto suo, confermava a Louis Passy che l'epoca si presentava ostile «à cette classe respectable qu'on appelle des touristes» e, alludendo alle tensioni createsi nel 1849 tra Francia e Italia, aggiungeva:

La question italienne se brouille diablement. En somme, comme dirait le *Constitutionnel*, l'horizon politique se couvre de nuages.

della Rivoluzione di giugno: si rimanda, in particolare, alle *Notes anciennes retrouvées*, *Journal I* 39-46.

²³ Tutte le parole virgolettate sono tratte dalla lettera di Edmond de Goncourt a Léonidas Labille, datata «Ce lundi [novembre 1848]» (*Correspondance* 65).

²⁴ Lettera di Jules a Louis Passy da Bar-sur-Seine, 9 luglio 1849 (*ivi*, p. 91).

²⁵ Si veda, al riguardo, A. Barbier Sainte Marie, *Mai et juin 1848 vus par les Goncourt*, CEJG 6 (1998), pp. 95-102.

²⁶ Lettera di Edmond a Léonidas Labille, fine giugno 1848 (*Correspondance* 43).

En sorte que, nous deux Edmond, nous sommes furieux, nous ne décollerons pas de nous voir, par raison de prudence, obligés de renoncer à notre magnifique voyage d'Italie, après avoir pris toutes nos mesures, après avoir presque confectionné nos malles pour rendre visite à cette terre classique des artistes et des macaroni.

En revanche, nous sommes décidés à faire un assez long voyage dans le Midi de la France, puisque le pays natal du voyou et des émeutes, la patrie des révolutions imprévisibles, est encore celui où il y a le plus de tranquillité et d'ordre.²⁷

Pur tenendo conto dello stile brioso che il giovane Jules era solito ostentare quando scriveva all'amico Passy, secondo quel mimetismo epistolare che mette inconsciamente il mittente nella condizione di adattare forma e contenuto della lettera al proprio interlocutore favorendo effetti di simbiosi, non può passare inosservata la 'definizione' che egli forniva della Penisola. L'Italia non appariva come una terra da scoprire e la predisposizione mentale dei futuri viaggiatori non celava, al di là del naturale entusiasmo per la novità comunque insita in ogni spostamento, un'attesa in parte già soddisfatta, una conoscenza pregressa dell'oggetto. L'anelito palesato nella corrispondenza di quel periodo richiama dunque il viaggio in senso assoluto più che la meta. L'Italia era inevitabilmente la patria dell'arte, o meglio degli artisti, come scriveva Jules, e l'attenzione dei due fratelli, una volta toccato il suolo italiano, sarebbe stata effettivamente più rivolta ai singoli pittori, di cui avrebbero cercato di ricostruire la psicologia attraverso lo studio delle opere, che non ai movimenti artistici, così come nell'ambito della saggistica storica entrambi sarebbero stati in futuro maggiormente attratti dalla vita intima delle personalità storiche piuttosto che dal divenire degli eventi²⁸. Nell'immaginario dell'allora diciannovenne Jules, come nell'opinione diffusa presso intellettuali e artisti del XIX secolo, l'Italia rappresentava il classicismo artistico e non la modernità, invece raffigurata nell'arte francese, e nel contempo l'evasione e una certa forma di esotismo²⁹. È inoltre evidente

²⁷ Lettera di Jules a Louis Passy, «Paris, ce 23 mai 1849» (*ivi*, p. 80).

²⁸ Enzo Caramaschi ha parlato di una progressiva identificazione di storia e cronaca nei due scrittori e ha spiegato che «l'histoire qu'ils pratiquent et à laquelle ils croient vise à reconstituer l'atmosphère d'une époque ou d'un milieu par l'accumulation des traits caractéristiques, des détails significatifs, des petits faits irremplaçables» (*Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1971, p. 31). Dello stesso avviso è P. Dufief, *La correspondance et le «Journal» des Goncourt: deux écritures de l'intime*, in Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt: art et écriture* cit., p. 94.

²⁹ Commenta infatti Yves Hersant nella *Préface* a *Italiens. Anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles* (préface, chronologie, notices biographiques, bibliographie établie par Y. Hersant, Paris, Robert Laffont, 1998, p. XI): «Pour beaucoup,

che l'ironia soffusa nelle parole di Jules lasciava chiaramente intuire che per loro l'Italia non incarnava più il mito, bensì era declassata a luogo comune: la «terre des artistes et des macaroni».

Intanto, il progetto venne differito. Fu ideato un itinerario in Francia senz'altro meno esotico, ma comunque in grado di fornire materiale per i loro esercizi di futuri pittori. Anche se l'Italia, patria dell'arte, dell'antichità e della bellezza, si era ritagliata all'interno del Grand Tour un posto preponderante destinato a diventare esclusivo con il passar del tempo, la Francia aveva pur sempre rappresentato una delle tappe primarie del viaggio di formazione attraverso l'Europa e gli stessi Francesi non avevano disdegnato di percorrere l'Esagono, restituendo l'esperienza mediante i loro scritti. Pertanto, la letteratura di viaggio in Francia comprendeva illustri rappresentanti tra scrittori e intellettuali. Si può quindi ipotizzare, senza troppi errori di valutazione, che i viaggi attraverso la Francia di Chateaubriand o di Victor Hugo, autori particolarmente amati dai Goncourt, quelli di Prosper Mérimée, di George Sand, di Stendhal o di Jules Janin, per citare i più conosciuti, non fossero ignoti ai due fratelli ³⁰ e che l'eco del successo dei vari volumi di *Voyages pittoresques et romantiques dans l'an-*

l'écart qui sépare la Péninsule d'une France moderne et rationnelle, embourgeoisée et pragmatique, la constitue durablement en terre privilégiée de l'évasion; alors surgit la 'belle image' d'une contrée de soleil et de farniente, de sérénades et de tarentelles, de liberté et de plaisir; alors fleurit le pittoresque, qui sait exalter plastiquement et réduire en pur spectacle même les ruines de la misère (de cette inversion des signes, qui revalorise le dégradé et en exploite la séduction, le *lazzarone* napolitain offre un exemple canonique)».

³⁰ Cfr. in particolare: Chateaubriand, *Voyage au Mont-Blanc, et réflexions sur les paysages de montagnes*, «Mercure de France», 1^{er} février 1806; Id., *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1811; C. Nodier, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, Paris, Barda, 1821; V. Hugo, *Fragment d'un voyage aux Alpes*, s.l., s.e., 1825. Prosper Mérimée, divenuto ispettore generale dei Monumenti storici nel 1834, effettuerà ogni anno, a partire da quella data, delle ispezioni che lo porteranno in quasi tutte le regioni francesi. Ognuna di esse produce un rapporto intitolato *Notes d'un voyage* e pubblicato in genere l'anno seguente: si vedano P. Mérimée, *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, Paris, Fournier, 1835; Id., *Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France*, Paris, Fournier, 1836; Id., *Notes d'un voyage en Auvergne*, Paris, Fournier, 1838. Da segnalare nello stesso periodo: G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, Bruxelles, Meline, Cans et C^{ie}, 1837; Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, Paris, Calmann-Levy, 1837; J. Janin, *Mon voyage à Brindes*, in *Les Catacombes*, Paris, Werdet, 1839. Per un'analisi del viaggio in Francia, si rinvia anche a J.-M. Goulemot - P. Lidsky - D. Masseau (éds.), *Le voyage en France. Anthologie des voyageurs français et étrangers en France, aux XIX^e et XX^e siècles (1815-1914)*, Paris, Robert Laffont, 1997; J.-C. Simoën, *Le voyage en France*, Paris, Impact Livre, 2001; A. Guyot - C. Massol (éds.), *Voyager en France au temps du romantisme. Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, ELLUG, 2003.

cienne France, curati principalmente da Charles Nodier, avesse raggiunto anche loro ³¹.

Partiti intorno al 12 o 13 luglio 1849 dalla casa dei cugini Labille a Bar-sur-Seine, dove si erano rifugiati per eludere un'epidemia di colera che aveva colpito Parigi nel mese di aprile, i due percorsero a piedi la Bourgogne, il Lyonnais, il Dauphiné (Isère), il Languedoc-Roussillon (Hérault) e la Provence (Vaucluse), disegnando e dipingendo, e si imbarcarono il 5 novembre da Marsiglia per l'Algeria ³². Per il suo statuto incipiente, questo viaggio in Francia assume il valore di archetipo, sorta di prova generale prima del vero viaggio verso l'Italia, carico quest'ultimo, al di là di quanto espresso, di valenza iniziatica e di attese formative. Nonostante l'effetto di spaesamento risulti necessariamente minore e le modalità di spostamento diverse rispetto al successivo viaggio nella Penisola, in questa prima «*odyssée toute terrestre*» ³³ si evidenziano le peculiarità comportamentali e ideologiche dei Goncourt viaggiatori, si manifestano alcune avversioni, ma soprattutto si affacciano scelte di restituzione testuale del viaggio, le quali, pur tenendo conto della lunga tradizione di scrittura odeporica, palesano una volontà di distinguersi propria dei due fratelli e anticipano il metodo di creazione romanzesca all'interno del quale il *Journal* svolgerà una funzione matrice.

Nel momento in cui intrapresero questo primo viaggio, i Goncourt, pittori dilettanti dalla discreta formazione artistica, non avevano ancora optato per la carriera letteraria, dimostrando di coltivare l'adagio oraziano dell'*ut pictura poësis* di stampo classico e aspettandosi probabilmente dall'esperienza segnali per decidere in merito. Sapevano, però, che la loro esistenza sarebbe stata dedicata all'arte. Jules esternava una maggiore predilezione per la pittura e il disegno rispetto al fratello, oltre a un talento

³¹ Nodier li redasse insieme con Justin Taylor e Alphonse Cailleux, e si soffermò su molte regioni della Francia: Normandie, Franche-Comté, Auvergne, Languedoc, Picardie, Bretagne, Dauphiné, Champagne, Bourgogne. Le illustrazioni, che svolgevano un ruolo molto importante, erano di Ingres, Delacroix, Fragonard fils, Viollet-le-Duc. Il volume esprimeva una certa nostalgia romantica per il mondo perduto in seguito alla Rivoluzione e per le distruzioni causate dalle guerre napoleoniche (cfr. *Le voyage en France* cit., p. 4).

³² Si veda *l'Itinéraire du voyage effectué par les Goncourt (15 juillet-17 décembre 1849)*, in E. et J. de Goncourt, *Lettres de jeunesse inédites*, éditées par A. Nicolas, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 119. La scelta di viaggiare a piedi costituisce già di per sé un'indicazione sulla natura dello sguardo del viaggiatore e, nel nostro caso, sottolinea l'attenzione ai piccoli fatti o dettagli che si rivelerà fondamentale nella poetica goncourtiana. È stato osservato che «*À la faveur d'un temps discontinu et d'un parcours semé d'embûches, le regard se fait plus attentif aux petits incidents. [...] Le voyageur à pied espère même parfois accéder à un nouveau pouvoir de révélation, voire à un bouleversement intérieur*» (*Le voyage en France* cit., p. XVI).

³³ Edmond de Goncourt a Augusta Labille, 19 luglio 1849 (*Correspondance* 91).

decisamente superiore. La corrispondenza, all'altezza di quegli anni, rappresentava l'unica forma di scrittura praticata di cui è rimasta traccia e funge oggi da esclusivo testimone diretto in grado di far luce sulla vita dei due scrittori³⁴. Nelle epistole venivano racchiuse le loro opinioni politiche, le idee, i progetti di vita. Ad esse i Goncourt affidavano i sentimenti più intimi – compito che Jules assolveva molto più volentieri del fratello maggiore, con la disinvoltura che lo contraddistingueva. Appare di conseguenza naturale che le lettere servissero inizialmente, accanto al taccuino, da ricettacolo delle loro impressioni, e che in esse venisse incorporato il diario di viaggio francese, poiché il loro nuovo statuto di viaggiatori aveva determinato l'acquisto di un taccuino sul quale prendevano quotidianamente appunti.

La corrispondenza e il diario sono due forme di scritture dell'intimità, hanno punti in comune come l'analisi della propria personalità e il culto dell'io, e in quanto scritture della discontinuità veicolano una visione frammentaria del reale. Ambedue si completano a vicenda, e i Goncourt le praticarono per tutta la loro esistenza, dando vita all'immensa *comédie humaine* che sarebbe stato il loro *Journal* ed esprimendo non solo interesse storico per le corrispondenze private e per le lettere autografe che avrebbero preso l'abitudine di collezionare e di utilizzare come strumento basilare delle loro ricostruzioni storiche, ma riproducendo anche alcune lettere nello stesso diario e incastonandole nelle future opere di finzione³⁵. Esse si rivelano, inoltre, le forme più ricorrenti e di impatto immediato della scrittura odepórica, ma anche apparentemente le meno artistiche, due tipologie che puntano alla fedeltà, alla spontaneità della testimonianza e palesano un intento comunicativo che lascia intravedere senz'altro una predisposizione alla scrittura³⁶. La lettera di viaggio, inoltre, costituisce un modello di

³⁴ François Fosca allude alla stesura di un romanzo in versi al quale attendeva Jules prima del viaggio e di cui la corrispondenza con Louis Passy conserva testimonianza (F. Fosca, *Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, Albin Michel, 1941, p. 31).

³⁵ Per un'analisi esauriente della commistione di queste due forme e del loro diverso uso nell'intera produzione goncourtiana, si veda Dufief, *La correspondance et le «Journal» des Goncourt* cit., pp. 93-103. Di particolare rilievo, per quanto attiene alla scrittura epistolare, l'osservazione secondo la quale «L'insertion des lettres dans le *Journal* répond donc au désir d'une représentation impressionniste des choses et des êtres, si caractéristique de l'œuvre des Goncourt» (*ivi*, p. 97). In questa prima fase, i ruoli tra le due forme sono invertiti, poiché saranno le lettere scritte durante il viaggio ad accogliere stralci del diario itinerante.

³⁶ Ha osservato Pino Fasano a proposito di queste due forme di scrittura odepórica (*Letteratura e viaggio* cit., pp. 8-9): «Non stupisce [...] che forme privilegiate e fondanti della scrittura di viaggio siano quelle che ancora Folena definisce 'forme primarie della scrittura': la *lettera*, il messaggio scritto che percorre a ritroso, annullandolo, il tragitto del viaggiatore, e la *registrazione memoriale*, il 'diario di bordo', che deve garantire la

restituzione odeporica in voga nella prima metà del XIX secolo; pur non essendo del tutto codificata, è da annoverare tra quelle forme di scrittura che alimentano l'egotismo³⁷.

Nella prima missiva indirizzata alla cugina Augusta Labille il 19 luglio 1849 Jules dichiarava:

[...] je crois que je ferai mieux, au lieu de continuer ma lettre, de t'envoyer la relation manuscrite du voyage, relation due à notre collaboration exclusive; c'est de l'histoire jour par jour, presque heure par heure; tu remarqueras que la gastronomie tient une grande place mais j'ai dû me rendre aux observations de mon frère qui m'a fait remarquer que cette science n'occupait pas encore dans les voyages la place qu'elle mérite. Je transcris.³⁸

E, di seguito, riportava, graficamente distinto dal resto dell'epistola, il diario di bordo contenente alcuni elementi tipici della scrittura odeporica: le indicazioni temporali e spaziali, la distanza da un luogo all'altro e i tempi di percorrenza. Si tratta, in genere, di annotazioni frammentarie, espressioni spesso telegrafiche ed ellittiche caratterizzate da paratassi, in cui i sintagmi nominali si alternano a sostantivi isolati o frasi brevi. I trattini conferiscono l'impronta dell'appunto o dell'annotazione, in cui trovano posto informazioni di ogni tipo, dalle condizioni di viaggio agli incontri fortuiti, dalle lapidarie osservazioni sulla gente e sui luoghi ai dettagli concernenti le impressioni più immediate, dalle esclamazioni particolarmente espressive alla descrizione sommaria dei monumenti, dalle informazioni e commenti su

trasmissione (o almeno la trasmissibilità) dell'esperienza-viaggio al di là della sua durata. La lettera annulla la distanza spaziale, il diario annulla la distanza temporale. I due generi sono assai vicini dal punto di vista delle modalità di enunciazione: in entrambi i casi c'è un *io* che scrive, *qui e ora*; in entrambi i casi il destinatario leggerà *lì e dopo*. Apparentemente una differenza consiste nella mancanza, per il 'giornale di bordo', di un destinatario nominale. Ma nessuna scrittura è davvero 'per sé'; persino il diario intimo postula l'esistenza di un futuro lettore che riceva e apprezzi la testimonianza depositata dall'*io*: ciò vale tanto più per il giornale, istituzionalmente destinato alla futura letteratura dell'auspicio o del committente del viaggio. [...] I due generi, distinti in astratto, storicamente tendono a confondersi: il diario di bordo si configura spesso come sequenza di lettere; la lettera è organizzata come registrazione diaristica degli eventi del viaggio».

³⁷ C. Bayle, *Gérard de Nerval en Allemagne, l'été 1838: de la lettre privée à la lettre ouverte, la production du récit de voyage*, in *La lettre de voyage*, Actes du Colloque (Brest, 18, 19 et 20 novembre 2004), textes réunis et présentés par P.-J. Dufief, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 237. Sulla lettera di viaggio, sottogenere della scrittura epistolare, le varie forme che assume nell'Ottocento e i suoi rapporti con la categoria della scrittura odeporica, si vedano, oltre al saggio appena citato: P.-J. Dufief, *Présentation*, ivi, pp. 5-10; C. Thomas, *Théophile Gautier: la lettre de voyage, ou le refus de raconter*, ivi, pp. 247-264.

³⁸ *Correspondance* 91.

locande o alberghi visitati in ogni tappa all'aggiornamento sul loro stato di salute. Questa specifica sezione del 'diario' contenuta nella prima lettera alla cugina Augusta, chiaramente ispirata al taccuino, comprende le giornate tra il 15 e il 19 luglio, e le parole introduttive di Jules, riferite sopra, indicano che vi è stata una riflessione comune sul contenuto della relazione. Spiccano infatti le osservazioni circa l'importanza della gastronomia a cui Edmond ritiene si debba concedere spazio e che appaiono sotto forma di elencazione dei vari menu, al punto che la relazione di alcune giornate viene completamente dedicata al cibo ³⁹.

I Goncourt sembrano non possedere sviluppate capacità di osservazione. Riferiscono delle azioni più banali che compiono, convinti che facciano parte del pittoresco del viaggio. Tuttavia, in questa lettera 'primordiale', Jules crea attesa e gioca sull'espressione «La suite au prochain ... [numéro] à la prochaine lettre». Egli conferisce un taglio specifico di appunti che vogliono essere conformi alla verità. Di conseguenza, se le avventure di cui si apprestavano a rendere partecipe Augusta «n'ont pas le mérite d'être intéressantes», avevano quello di «être conformes à notre épigraphe: La vérité, toujours la vérité et encore la vérité». Il concetto, d'altronde, fu ribadito circa un mese dopo in una lettera a Louis Passy in cui Jules scriveva di essere partito con il fratello «pour passer notre premier examen de docteurs ès-voyages», confermando il ruolo primigenio e non limitativo di tale viaggio ⁴⁰. È opportuno tuttavia segnalare che, accanto alle annotazioni descrittive, trapelano le impressioni provate di fronte a monumenti ed edifici incontrati, sensazioni che i due fratelli consideravano già parte integrante della 'verità' del viaggio.

Numerose allusioni e citazioni del taccuino di viaggio sono riscontrabili nella corrispondenza di quel periodo. L'inglobamento di una forma

³⁹ Ne è una dimostrazione la relazione del martedì 17 luglio, da Mussy (*Correspondance* 93), redatta come segue: «Déjeuner: côtelettes de veau matelote, fromage, framboises, assez bien – Dessin à l'Église – Cerné par un jeune public dont la partie masculine exhale une odeur trop prononcée d'ail, de haillons etc., découvre un tréteau et s'y juche – Dîner: soupe bœuf, foie de veau, salade, fromage, cerises – très médiocre – Ah! madame Billard est-ce que l'amabilité chez vous doit être considérée comme la partie la plus succulente de nos repas. – Du haut de la promenade nous voyons Mussy se perdre dans les vapeurs violettes du crépuscule».

⁴⁰ La lettera è datata «Dijon, ce 11 août 1849» e Jules, dopo alcune indicazioni sommarie sui luoghi attraversati, differisce la trasmissione della relazione più completa asserendo in tono scherzoso: «Les détails de tous ces trajets, je ne puis te les donner; la poste défend de réunir des volumes; mais console-toi, nous rédigeons le journal de notre voyage, avec cet épigraphe qui n'est pas emprunté aux impressions de Dumas: La vérité, encore la vérité, toujours la vérité; et tu auras tout le loisir de le feuilleter cet hiver» (*Correspondance* 98).

nell'altra non presenta nulla di straordinario in questo contesto, e testimonia di un tentativo, o meglio del bisogno di condivisione di un'esperienza individuale e singolare: la coppia artistica Juledmond non possiede ancora una sua identità e il diario di viaggio non sembra ancora destinato alla pubblicazione, ma è riservato a un esclusivo uso privato circoscritto alla sfera familiare. Taccuino e corrispondenza si sovrappongono, si intrecciano nel contesto del viaggio, determinando un modificarsi del contenuto e della finalità di entrambe le forme. Da autoreferenziale il taccuino si apre così alla comunicazione, e la lettera si piega alle esigenze della relazione. Le lettere riferite al viaggio francese evidenziano come lo stile stia gradualmente cambiando: le relazioni mostrano un crescente impegno nella redazione, gli appunti lapidari si trasformano già dal «second numéro de [leur] journal quotidien»⁴¹ in un discorso sintatticamente più costruito e più circostanziato, dove la descrizione si dilata, come Edmond ebbe modo di ravvisare in occasione della pubblicazione delle lettere di Jules⁴². I due ammettevano di trovarsi nella situazione ideale di coloro che viaggiano per puro diletto e desiderio di conoscere, egotisti *in nuce* che condividevano con il loro destinatario i piaceri della scoperta di sé, ma anche turisti aperti alle sollecitazioni più disparate, senza condizionamenti di tempo né di scopo, in quella disposizione dell'erranza che favorisce i viaggi migliori:

Nous allons comme le Juif errant, suivant ses traces, mais de loin, de très loin; d'abord nous n'avons pas ses immortels cinq sous; puis nous ne sommes pas une armée en campagne; nous ne nous croyons pas forcés de faire 80 lieues en 5 jours comme les soldats de Dombinski; d'ailleurs cela ne se voit plus qu'en Hongrie ou sur les bords de la Garonne; puis nous ne sommes pressés par rien; nous n'avons pas un congé-Damoclès qui nous répète sans cesse à l'oreille: Frère, il faut revenir. Aussi allons-nous ici et là; partout où l'on nous indique une ruine ou un beau site, un château gothique ou un val pittoresque; la poésie de l'homme ou celle de Dieu; rêvant, fumant (Edmond du moins), dessinant, aquarellant, écrivant, rimant (moi du moins), nous dégustant de l'omelette et du paysan; vivant en véritable communion avec

⁴¹ Lettera di Jules ad Augusta Labille da Dijon, 9 agosto 1849 (*Correspondance* 94-96).

⁴² In una nota Edmond affermava infatti: «Les notes de ce carnet de voyage qui, au début, ne contiennent guère que les menus des repas et le nombre des kilomètres faits dans la journée, à mesure que nous voyons du pays et de l'humanité de grand chemin, deviennent, chaque jour, un peu plus, des espèces de notes littéraires» (*Lettres de Jules de Goncourt*, fac-similé de lettre, portrait d'après un émail de C. Popelin gravé à l'eau-forte par E. Abot, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1885, p. 27). Le annotazioni di Edmond a questa prima edizione delle lettere del fratello costituiscono una testimonianza diretta delle motivazioni, circostanze ed esperienze del viaggio francese e algerino (cfr. nota 1, p. 23; nota 1, p. 26; nota 1, pp. 27-29, e nota 1, p. 33).

la nature; inondés de soleil ou de pluie; hier reçus parfaitement, aujourd'hui accueillis comme des voleurs ou des socialistes; enfin menant une vie d'antithèses, de contrastes, et le dirai-je? d'intelligence.⁴³

Già da questa prima esperienza, i Goncourt scelgono due sistemi semiotici di riferimento, la scrittura e la pittura, seguendo, o meglio, reinterpretando una tradizione radicatasi nel XVIII secolo che vede perfino illustri viaggiatori, in mancanza di doti pittoriche proprie, ingaggiare sul posto rinomati pittori topografici⁴⁴. I due fratelli affiancano dunque alla relazione scritta del viaggio una testimonianza visiva, attraverso le «vues d'après nature» che realizzano. La loro attenzione figurativa è allora focalizzata sui monumenti che incontrano e che riproducono, spesso con una predilezione per i dettagli⁴⁵.

⁴³ Lettera di Jules a Louis Passy, Dijon, 11 agosto 1849 (*Correspondance* 98).

⁴⁴ Brilli, *Il viaggio in Italia* cit., pp. 54, 89. I Goncourt, tuttavia, si collocano dopo cronologicamente e, da pittori in erba, scelgono soggetti in grado di sviluppare le loro abilità e di testimoniare delle realtà vedute. Victor Hugo fece un'esperienza analoga, ma i viaggi in questo caso permisero al talento grafico dello scrittore di emergere.

⁴⁵ François Fosca ha sostenuto che già a Mussy, la loro prima tappa, i due disegnarono una deposizione dalla Croce in pietra del XIII secolo (*Edmond et Jules de Goncourt* cit., p. 32). Il commento di Edmond nell'edizione del 1885 delle lettere (*Lettres de Jules de Goncourt* cit., nota 1, p. 26) alla missiva di Jules indirizzata a Louis Passy, e datata «Vienne, ce 29 septembre 1849», forniva ragguagli precisi su alcuni disegni e acquerelli eseguiti: «C'était dans le moment, chez nous deux, une rage de dessin d'aquarelle; l'on peut en juger par ces huit heures, que nous passions à dessiner, en une seule journée, dans l'église de Brou. Mon frère faisait, ces jours-là, une très originale aquarelle d'une maison en bois de Mâcon, qui a été gravée dans la notice, en tête du catalogue de ses eaux-fortes, et moi-même, entre autres croquis, je dessinais les statues polychromes de l'église de Cluny et les miséricordes des stalles de l'église de Vitteaux, qui ont été chromolithographiées dans le *Moyen âge et la Renaissance* de Lacroix et de Sérér». Si veda sempre Goncourt, *Lettres de jeunesse inédites* cit., in cui le annotazioni contengono tutti i dettagli sui monumenti ed edifici a cui alludono i due fratelli. Philippe Burty fu il primo a parlare dei disegni e acquerelli realizzati dai Goncourt durante il viaggio francese e algerino (*Eaux-fortes de Jules de Goncourt*, notice et catalogue de P. Burty, Paris, Librairie de l'art - Charles Delagrave, 1876, pp. II-IV; cfr. anche P. Burty, *Maîtres et petits maîtres*, Paris, Charpentier, 1877, pp. 269-277 e 333-357). Egli ha fatto inoltre riprodurre, all'interno dell'album, la «Vieille maison à Mâcon» disegnata in tale circostanza da Jules. Alcuni anni dopo il primo biografo dei Goncourt, Alidor Delzant, ha elencato in appendice al suo volume, con la precisazione della tecnica impiegata e delle dimensioni, i lavori iconografici di quel periodo (A. Delzant, *Les Goncourt*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1889: pp. 355-356 per quanto riguarda il viaggio in Francia, p. 366 per il viaggio in Algeria e p. 367 per il viaggio in Italia). Cfr. il capitolo XXIII del volume, intitolato *Les Eaux-fortes et les Aquarelles de Jules. Sa Correspondance* (pp. 190-200). Tutti concordano nel riconoscere le particolari qualità di Jules nella realizzazione dei disegni, e soprattutto delle acqueforti, e la sua personale interpretazione della tecnica dell'acquafortista.

Cinque risultano complessivamente le lettere in cui si possono rintracciare stralci più o meno cospicui del diario di viaggio francese dei due letterati: tre ad Augusta Labille e due a Louis Passy⁴⁶, in cui l'evidente entusiasmo di Jules viene smorzato dalle lamentele circa gli insetti e gli alberghi poco confortevoli di Edmond, il quale si sente un estraneo che viaggia in Francia⁴⁷. Augusta Labille, la cugina, si conferma la destinataria prediletta. Le fa da contrappunto l'amico di gioventù di Jules, Louis Passy, che successivamente si sarebbe unito ai Goncourt nel viaggio italiano. Da Avignone, il 13 ottobre, Edmond sostituì il fratello e, rispondendo al «besoin d'épanchement épistolaire des voyageurs», spedì ad Augusta «un second numéro de [leur] odyssée», forse la sezione più lunga che copre i mesi di agosto, settembre e parte di ottobre⁴⁸. Tuttavia, Edmond terminava la lettera riservando per l'inverno il racconto delle loro avventure, lasciando intuire che il taccuino che aveva ispirato la corrispondenza era solo parziale. Quest'ultimo conferma la funzione di stadio preliminare autoreferenziale per un discorso dialogico in questo caso veicolato esclusivamente attraverso la lettera. In nessun momento viene espressa la volontà esplicita di pubblicazione del taccuino, che è un coacervo di notizie, un insieme di documenti umani *ante litteram*. D'altronde, nel tempo, ogni forma di diario o taccuino goncourtiano, come le stesse *Mémoires de la vie littéraire*, verrà sottoposta a profonda revisione, e anche riscrittura, prima di essere pubblicata. Il viaggio francese, che rivive nella corrispondenza e nei disegni, alimenterà indirettamente una delle prime pubblicazioni in volume, *Une Voiture de masques*, in cui alcuni ritratti saranno ispirati ai personaggi e soprattutto ai mestieri incontrati durante il cammino⁴⁹. Quanto ai disegni e agli acquerelli, sembrano delinarsi come esercizi di apprendisti pittori più che come appendice o ausilio alla narrazione odeporica.

⁴⁶ Le lettere n. 39, 40 e 43 sono indirizzate ad Augusta Labille, le lettere n. 41 e 42 a Louis Passy (*Correspondance* 91-112).

⁴⁷ *Ivi*, p. 110.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 105-112, cit. a p. 105.

⁴⁹ Alain Nicolas cita, al riguardo, «trois récits: *La revendeuse de Mâcon* (une anti-quaire), *Le passeur de Maguelonne* (près de Montpellier), *Un comédien nomade* et *L'ex-maître de Rumilly*, énorme androgyne qui redoute sa servante» di *Une Voiture de masques*, che sarebbero una trasposizione indiretta del viaggio attraverso la Francia (Goncourt, *Lettres de jeunesse inédites* cit., p. 16).

1.3. SCOPERTA DELL'‘ALTRO’ E CONOSCENZA DI SÉ: ALGERI E L'ESOTISMO

L'incontro con Algeri determinò un evidente mutamento, non solo nella disposizione mentale dei Goncourt, ma soprattutto nello sviluppo e in una diversa collocazione degli appunti di viaggio. Partiti da Marsiglia il 5 novembre, i due fratelli sbarcarono nella capitale algerina il 7. Da quel momento percorsero la città «le crayon d'une main, le pinceau de l'autre», approfondendo le note inserite nelle lettere, realizzando acquerelli e disegni, pieni del ruolo che, secondo loro, competeva ai viaggiatori: «faire concevoir une idée des pays qu'ils visitent»⁵⁰.

Il viaggio in Oriente, portato alla ribalta dalle campagne napoleoniche e acquisito dal romanticismo, rappresenta nell'Ottocento un polo di crescente interesse, destinato a sostituire nell'immaginario collettivo il posto fino ad allora riservato al viaggio in Italia, ben presto relegata a sola porta dell'Oriente⁵¹. L'Africa del Nord è un richiamo senz'altro più accessibile, soprattutto da quando la Francia ha colonizzato l'Algeria nel 1830. La capitale algerina ha già conquistato Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, e soprattutto Eugène Fromentin⁵². Il viaggio ad Algeri

⁵⁰ È quanto sostiene Jules nella prima lettera inviata da Algeri il 24 novembre 1849, indirizzata a Louis Passy (*Correspondance* 112).

⁵¹ Per una ricognizione dei viaggiatori francesi in Oriente, si veda almeno J.-C. Berchet, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, introduction, chronologie, notices biographiques et index de J.-C. Berchet, Paris, Robert Laffont, 1985. Cfr. inoltre A. Brilli, *Il viaggio in Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2009.

⁵² Il viaggio in Africa del Nord di Eugène Delacroix nel 1832, dal quale il pittore riportò molti disegni, acquerelli, schizzi e appunti, modificò profondamente la sua percezione della luce e del colore. Quattro anni dopo Théophile Gautier (il cui annuncio *Voyage pittoresque en Algérie: Alger, Oran, Constantine, la Kabylie* del 1845 rimarrà incompiuto, ma si veda Id., *Voyage pittoresque en Algérie: 1845*, édité avec une introduction et des notes par M. Cottin, Genève, Droz, 1973), un anno dopo il secondo viaggio di Eugène Fromentin e quello di Alexandre Dumas in Africa del Nord (A. Dumas, *Le Veloce, ou Tanger, Alger et Tunis*, Bruxelles - Leipzig, C. Muquardt, 1849), i Goncourt accolsero l'opportunità che si presentò a Marsiglia di visitare la capitale algerina. Molto verosimilmente le sollecitazioni sono derivate anche dalla volontà di emulare questi illustri predecessori, e la visione pittorica del reale si è rivelata preponderante (cfr. P.-J. Dufief, *Alger, de l'indigène au héros colonial*, CEJG 1, 1992, pp. 35-36). Non è un caso se Fromentin, nel corso dei suoi viaggi in Algeria, studierà i rapporti e le possibilità di combinazione tra pittura e scrittura negli appunti di viaggio (cfr. D. Couty, *La plume et le pinceau ou le récit de voyage chez Fromentin*, in *Les récits de voyage*, préface de J. Mesnard, Paris, Nizet, 1986, pp. 139-143). Cfr. anche F. Laurent (éd.), *Le voyage en Algérie. Anthologie des voyageurs français dans l'Algérie coloniale - 1830-1930*, introduction, chronologie, répertoire des voyageurs, glossaire, index par F. Laurent, Paris, Robert Laffont, 2008.

dei Goncourt, che per loro funge da viaggio in Oriente, rientra quindi ancora una volta nei canoni odeporici del tempo, e tutto lascia presagire che, al di là di cause circostanziali, esso si configuri come un'esperienza mimetica. Tuttavia, sia negli appunti che nella corrispondenza Edmond e Jules si rivelarono totalmente disinteressati alla vicenda storica e politica del paese arabo, rifiutandosi di considerare le osservazioni di predecessori sul cambiamento della città che si occidentalizzava e di interpretare le trasformazioni che si offrivano ai loro occhi, compiendo in tal modo un voluto occultamento che aveva lo scopo di preservare il colore locale⁵³. Nella prima lettera inviata da Algeri e indirizzata al fedele Louis Passy, Jules annotava infatti:

Alger passe pour une ville complètement française, pittoresque comme une sous-préfecture, affublée d'omnibus, de réverbères, de trottoirs, etc., etc., et autres embellissements qui font grincer des dents les peintres et les poètes. Eh bien, c'est un préjugé, un préjugé déshonorant. Il y a trois rues françaises à Alger, tout le reste est arabe. Sortez des rues Babazoum, Bab-el-Oued ou de la Marine, montez vers la Casbah, vous ne trouvez que des ruelles, des escaliers, des impasses, des culs-de-sac, des passages, des allées, des coupe-gorge incroyables pour un Européen: quelque chose d'inextricable comme un labyrinthe, d'inimaginable comme pittoresque oriental.⁵⁴

Nessun accenno alla colonizzazione francese, nessun riferimento agli scontri che si verificarono durante il soggiorno dei due fratelli, ma – come sarebbe avvenuto più tardi per l'Italia – una pervicace tendenza a sfiorare le cose viste, a prediligere il versante esotico e quindi più straniante, ad attenersi alle sensazioni visive e pittoriche che colpiscono i viaggiatori senza che questi dovessero spiegarsene l'origine, né imbastire una riflessione⁵⁵.

Il viaggio attraverso la Francia appena compiuto acui, per contrasto, il taglio esotico dello sguardo portato su Algeri, che colpì particolarmente i

⁵³ Si rinvia a A. Dupuy, *Les Goncourt et la leçon du voyage en 'Alger' (1849)*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 1953, pp. 213-232, il quale precisa che i Goncourt ignorano la presenza imponente dell'esercito nella città appena pacificata dopo dodici anni di conquiste che erano stati al centro delle cronache; non fanno menzione dei coloni e della popolazione europea; non alludono ai cinquantadue giorni dell'assedio di Zaatcha che portò al massacro di tutti gli abitanti, né all'epidemia di colera che si abbatté sull'Algeria nel 1849 facendo migliaia di vittime. Il critico aggiunge che il viaggio ad Algeri costituì «une heure de leur existence où Edmond et Jules s'avouèrent jeunes, gais, insoucians, bien portants, donc pleinement heureux» (*ivi*, p. 213). Tale disposizione mentale particolarmente favorevole incoraggiò probabilmente il rivelarsi e l'espandersi delle loro doti di scrittori.

⁵⁴ *Correspondance* 112-113.

⁵⁵ Dufief, *Alger, de l'indigène au héros colonial* cit., pp. 45-46. Dufief spiega che bisognerà aspettare il Salon del 1852 e infine i romanzi per veder nascere un'immagine epica e militare dell'Algeria.

Goncourt per la mescolanza delle razze e delle religioni, le quali implicavano altrettanti modi di vestire doviziosamente descritti nelle forme e nei colori abbaglianti. Da pittori i due fratelli furono impressionati dalla luce diversa e dall'effetto di questa sulla percezione dei colori. Esaltarono l'aspetto orientaleggiante, che tentavano di restituire nelle istantanee in cui trapelavano immagini degne dell'orientalista Decamps, pittore allora molto in voga e particolarmente apprezzato dai Goncourt⁵⁶. Tutto ciò faceva di Algeri «la ville de l'artiste». In poco più di un mese i due viaggiatori visitarono la piazza del Burnous, una scuola coranica, la Grande Moschea, la Biblioteca e il Museo della rue des Lotophages, il cimitero di Sidi-Abder-Haman, la Porta Bal-Azoun e il Bazar d'Orléans, dove si trovavano i *souvenirs*, la Porta di Bab-el-Oued e il Jardin d'Essai; si recarono al Fort de l'Empereur per ammirare la città dall'alto e a Staouëli, Chéragas, Dély-Ibrahim, villaggi colonizzati della periferia; percorsero la via della Casbah, luogo tipico della città vecchia. I due parigini non furono meno rapiti dalle scene di vita quotidiana e dallo spettacolo che poteva offrire un semplice sguardo per le strade della città. Le visite ai luoghi caratteristici si alternarono, ad esempio, all'osservazione di negozi, di strade tortuose con costruzioni dalle architetture specifiche, alle perlustrazioni di abitazioni tipiche, di *cafés* o case di danza. Edmond e Jules non mancarono di assistere al *Djlep*, un episodio di *trance* destinato alla predizione dell'avvenire, di recarsi al bagno turco, ma anche di ammirare gli abitanti della città al di là delle loro abitudini e del loro *habitat*, descrivendone i tratti che variavano da una razza all'altra, con particolare attenzione ai bambini e alle donne. I due viaggiatori ascoltarono le lingue e i dialetti, si interessarono alle usanze più comuni. I puntuali rilevamenti dei menu giornalieri che avevano ritmato il viaggio in Francia vennero sostituiti con un semplice accenno al piatto locale per eccellenza: il *couscous*.

Le annotazioni sul taccuino o diario⁵⁷, che rendevano conto di quanto detto, continuarono a invadere le lettere che si ridussero tuttavia a tre,

⁵⁶ «À chaque pas, mon cher, ce sont des tableaux saisissants, des tableaux à la Decamps, comme je te dirais, si tu comprenais la peinture», scrive Jules a Louis Passy (*Correspondance* 113).

⁵⁷ Osserva Béatrice Didier (*Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 13): «Pour que le carnet de route demeure un journal, il lui faut garder, outre les traces d'une notation au jour le jour, un ton, une allure par quoi il se distingue fondamentalement d'un essai et d'un simple agenda. C'est finalement, comme l'a bien senti Stendhal, la place faite à la sensation qui permettra au journal de voyage d'être vraiment un journal: 'Un journal de voyage doit être plein de sensations, un itinéraire en être vide'. All'altezza di quegli anni, la corrispondenza tra le due forme esiste ancora, e la denominazione di 'taccuino' rende conto del supporto materiale più che della forma di

nonostante l'impatto di Algeri e la novità dello scenario: una a Louis Passy del 24 novembre, ampiamente citata dalla critica in riferimento al viaggio algerino⁵⁸; la seconda a Léonidas Labille del 5 dicembre⁵⁹; infine la terza a Paul Collardez, spedita verosimilmente in dicembre, quando i due fratelli avevano ormai fatto ritorno nell'alloggio parigino⁶⁰. È ipotizzabile che i Goncourt avessero pensato già ad un uso diverso del loro taccuino. L'entusiasmo per Algeri sprizzava chiaramente dalla lettera indirizzata a Louis Passy, in cui Jules cercava di condensare gli aspetti più salienti delle impressioni ricevute nei primi quindici giorni di permanenza. Lo stile descrittivo lascia ampio spazio alle numerose e significative esclamazioni che intendono restituire lo stupore e le sensazioni provate di fronte allo spettacolo che offre la città. L'andamento paratattico delle lettere francesi cede il passo a una prosa più curata, in cui Jules traduce la sua ammirazione attraverso effetti retorici ben calibrati, alternando la sospensione che vuole suggerire l'impatto emotivo, con l'accumulazione che produce risultati amplificativi. L'ellissi diventa più rara; l'*humour* fa da cornice al racconto che impegna il corpo della lettera e ha la funzione di destare l'attenzione del destinatario, il quale viene apostrofato anaforicamente, nel corso della missiva, attraverso la domanda «Veux-tu ...?», che introduce squarci di appunti semi-redatti. Non mancano tuttavia alcune immagini stereotipate che Jules sembra utilizzare ironicamente a guisa di introduzione, come quando, all'inizio della lettera scrive all'amico:

C'est flatteur, mon cher Louis, de recevoir des lettres datées du pays des dattes, du *couscoussou* et des Bédouins. Voilà ce que c'est que d'avoir des amis touristes et de leur écrire de bonnes longues lettres.⁶¹

Oppure, un paragrafo dopo:

De mes fenêtres je domine la Méditerranée, immense et bleue, bornée tout là-bas par quelque chaînon détaché de l'Atlas; le muezzin se lamente au haut de la mosquée et j'entends les cris gutturaux des portefaix maures qui

scrittura ivi inclusa. Per Robert Kopp (*Préface. Les frères Goncourt ou les paradoxes de la vérité* cit., p. XXI), il taccuino di Algeri somiglia già a un diario. Il prefatore dell'edizione Laffont del *Journal* dichiara infatti: «Voici une évocation d'Alger dont l'impressionnisme pointilliste annonce déjà le style, riche en néologismes, fourmillant d'adjectifs colorés, des Goncourt [...]. Le croquis littéraire, une écriture qui s'adresse à l'œil, qui soit capable de saisir l'instantané, voilà le genre que les Goncourt cultiveront dans le domaine de l'histoire, du roman, de la critique d'art et, avant tout, dans leur *Journal*».

⁵⁸ *Correspondance* 112-115.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 115-117.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 117-119.

⁶¹ *Ivi*, p. 112.

remontent des fardeaux, le long de la rue de la Marine. Tu le vois, c'est le triomphe de la couleur locale.⁶²

L'evocazione risulta quindi personalizzata, lo stile più suggestivo, e l'uso di trattini e puntini di sospensione rimanda ancora alla scrittura del taccuino determinando uno stile impressionistico. La predominanza di frasi nominali nei paragrafi descrittivi e di aggettivi di colore conferisce una forte impronta descrittivo-impressionistica al tutto⁶³. La lettera sembra timidamente riacquistare il suo ruolo iniziale di messaggera intima, egotistica, più propensa ad accogliere le sensazioni e le impressioni provate dai viaggiatori che non la minuziosa descrizione delle cose viste.

La seconda lettera, destinata al cugino Léonidas, venne definita dallo stesso Jules un «bulletin africain», e rispecchia apparentemente molto di più, rispetto al tono conversativo della missiva precedente, la forma del diario di viaggio, con l'indicazione di date precise e l'uso di un'espressione lapidaria ancora più marcata dalla soppressione degli articoli all'inizio di alcuni periodi. L'attacco della lettera, in cui Jules rielabora il brano citato sopra, ostenta tuttavia un maggiore sforzo di redazione che sostituisce all'immediatezza una certa ricercatezza della scrittura. Scrive infatti Jules:

Mon cher cousin,

Après une traversée où nous avons fait l'admiration de l'équipage, le sept novembre à cinq heures du matin, la côte d'Afrique est sortie de la brume. À six, un triangle de neige s'est illuminé aux premiers feux du soleil. – Envahissement du vapeur par une horde de portefaix, Algériens et Mores, qui s'excitent au transbordement des malles à grands renforts de sons gutturaux.⁶⁴

Seguono evidenti citazioni dal taccuino, in cui si denotano effetti di riscrittura accanto alla volontà di conservare un'apparente spontaneità attraverso il mantenimento della forma. Appare evidente, però, che la descrizione acquista precisione lessicale e sviluppo sintattico, aprendosi al paragone. I periodi costruiti superano in occorrenze le frasi nominali. Le informazioni procedono accanto ad apprezzamenti personali, giudizi interpretativi e traduzioni di sensazioni, distanziandosi, non solo formalmente, dal procedimento dell'annotazione.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Commentando le *Lettres de jeunesse inédites* (cit., p. 16) dei fratelli, Alain Nicolas dichiara: «Ce vocabulaire original et imagé, une syntaxe simplifiée juxtaposant les impressions laissent déjà présager cet instrument neuf qu'ils voulurent créer plus tard, l'écriture artiste».

⁶⁴ *Correspondance* 115.

Jules nell'ultima epistola algerina a Paul Collardez si scusava per non aver mandato «un bulletin de voyage», per non aver «détach[é] un feuillet de nos impressions sur la Bourgogne et sur la Provence», né aver spedito «une lettre d'Alger», sottintendendo chiaramente l'equivalenza tra taccuino e lettera come forma della narrazione odeporica. Egli riassumeva in poche righe il viaggio in Francia e, rivolgendosi a un destinatario meno familiare⁶⁵, alternava in questo caso riflessioni di ordine più generale sull'esito e sull'importanza del viaggio ormai concluso⁶⁶ all'evocazione della «partie la plus agréable et la plus éblouissante» del loro viaggio, Algeri, per la quale chiedeva il permesso di «glaner dans [leur] journal quelques détails»; quindi riportava gli appunti del taccuino concernenti tre giornate del loro soggiorno. Gli stessi procedimenti retorici, rilevati nella prima lettera – accumulazione, esclamazione, alternanza di frasi nominali e andamento narrativo – situano le lettere di questo periodo a metà strada tra il taccuino di appunti e la relazione di viaggio epistolare.

Si intuisce che le predisposizioni artistiche dei due fratelli siano state particolarmente sollecitate, soprattutto sul versante figurativo, dal soggiorno algerino⁶⁷. Jules continuò infatti a dipingere e realizzò sei acquerelli della città in cui raffigurava luoghi tipici e personaggi caratteristici⁶⁸. Ciò che stupisce maggiormente è che lo stimolo visivo abbia determinato uno

⁶⁵ Paul Collardez era il figlio del notaio della famiglia Goncourt. Accolse i due letterati a ogni loro passaggio a Breuvannes e li aiutò spesso a districare gli affari di famiglia e di proprietà.

⁶⁶ Jules si esprime così riguardo all'esito del viaggio: «Faut-il vous dire, Monsieur, que ce beau voyage a tenu tout ce qu'il promettait; que toutes nos espérances de satisfactions artistiques, il les a réalisées. Et puis cette vie du voyageur à pied est si accidentée! – Cette route qu'il parcourt doucement, sans que rien le presse, s'arrêtant à l'ombre, buvant à l'auberge, y couchant parfois, causant avec les indigènes, est si féconde en contrastes!» (*Correspondance* 118).

⁶⁷ François Fosca ha rilevato che gli acquerelli realizzati durante il soggiorno ad Algeri mostrano una tecnica diversa da quella usata in Francia. «Fortement gouachées, reprises au grattoir et au crayon lithographique, elles s'inspirent du métier très cuisiné de Decamps, en même temps que de sa vision de l'Orient, plus pittoresque que vraie» (*Edmond et Jules de Goncourt* cit., p. 34). Alla morte del pittore i Goncourt gli dedicheranno un articolo, che sarà pubblicato nel «Temps Illustrateur Universel» del 2 settembre 1860 (*Pages* 191-197), in cui Decamps verrà qualificato come «Maître moderne», «maître du sentiment pittoresque».

⁶⁸ Di ritorno da Algeri Jules ritoccò gli acquerelli, ma finì per distruggerne la maggior parte. L'elenco degli acquerelli rimasti si trova nel volume di Alidor Delzant (*Les Goncourt* cit., p. 366), che aveva potuto ammirarli in casa di Edmond, e nell'articolo di Pierre-Jean Dufief. Quest'ultimo precisa che «Seule l'aquarelle de la porte Bab-Azoun faite par Jules est encore connue aujourd'hui grâce à la gravure de Maurand, reproduite dans le livre de Philippe Burty» (*Alger, de l'indigène au héros colonial* cit., p. 40).

sviluppo delle capacità letterarie, una disposizione a voler dipingere con le parole le impressioni fortemente visive ricevute⁶⁹. Come già accennato, al momento della partenza da Bar-sur-Seine, i due fratelli erano incerti sulle forme che avrebbe assunto il loro destino artistico. In terra straniera si verifica una tappa decisiva della loro formazione di scrittori. La corrispondenza e il diario algerini, come pure i disegni e gli acquerelli, sembrano rivelarsi ben presto insufficienti a incanalare il flusso verbale generato dallo spettacolo della città e dei suoi abitanti.

1.4. DAL TACCUINO E DALLA LETTERA AL TESTO: I GONCOURT SCRITTORI

Semmai fossero stati tentati dalla carriera pittorica, come poteva far intuire il travestimento da *rapins* ostentato durante il viaggio a piedi attraverso la Francia, la visita di Algeri segnò il termine delle velleità plastiche dei Goncourt e li fece propendere per la scrittura. Lo stadio successivo della loro evoluzione artistica, in effetti, indica l'interruzione di una determinata estetica del racconto di viaggio, in cui pittura e scrittura convivono e si completano, per lasciar spazio alla sola scrittura. L'operazione, tuttavia, necessita di uno scarto temporale indispensabile, il quale attiva a sua volta un processo di distanziamento rispetto al reale e alle reazioni da esso suscitate, che troverà compimento nel viaggio successivo⁷⁰.

⁶⁹ Élisabeth Launay allude a un «*désir manifeste d'exprimer au moyen de mots des sensations proprement picturales*» (E. Launay, *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, préface de F. Nourrissier, Paris, Arthéna, 1991, p. 122).

⁷⁰ Lo stesso può dirsi di Eugène Fromentin. È stato notato, infatti, che «*le récit de voyage tel que le conçoit Fromentin repose sur une succession d'écarts qui en fait une œuvre d'imagination plus qu'un document: écart temporel (trois ans séparent le dernier séjour algérien de la publication d'*Un été dans le Sahara*), écart mimétique aussi (qui 'oblige à chercher la vérité en dehors de l'exactitude et la ressemblance en dehors de la copie conforme'), écart subjectif enfin ('le seul intérêt ... c'est une certaine manière de voir, de sentir et d'exprimer qui m'est personnelle')*». Aussi le récit de voyage est-il relation non du réel mais d'une trace laissée par le réel dans l'imagination de Fromentin» (Couty, *La plume et le pinceau* cit., pp. 141-142). La scelta della scrittura a detrimento della pittura lascia intuire che i Goncourt sarebbero in futuro giunti alla stessa conclusione di Fromentin: «*[...] la définition*» che egli «*propose de la peinture [...] formulée restrictivement dans le 'Préambule' des *Maîtres d'autrefois*: 'L'art de peindre n'est que l'art d'exprimer le visible par l'invisible' qui appelle un implicite: 'l'art d'écrire est l'art d'exprimer l'invisible par le visible' où serait affirmé le primat de l'imagination*» (*ivi*, p. 141).

Il diario algerino fu chiaramente additato da Edmond come l'oggetto della svolta, ovvero del passaggio dalla pittura alla scrittura. Difatti, lo scrittore rilevò nell'annotare le lettere di Jules:

Enfin, en Algérie, la beauté et l'originalité du pays font des petites remarques, des observations par nous écrites sur le pauvre carnet, des notes de lettré, – notes bien incomplètes, bien inférieures aux descriptions futures de Fromentin, mais des notes cependant pas tout à fait méprisables et dont on peut juger le faible mérite dans l'*Éclair* où elles ont paru. Au fond, c'est ce carnet de voyage qui nous a enlevés à la peinture, et a fait de nous des hommes de lettres, par l'habitude que nous avons prise peu à peu d'y jeter nos pensées et nos visions, et par l'effort, tous les jours plus grand et entêté, de leur trouver une forme littéraire.⁷¹

L'ampliamento degli appunti del taccuino analizzato nel paragrafo precedente si qualifica ulteriormente nell'atto della pubblicazione: il passaggio dalla sfera privata alla pubblica sancisce il riconoscimento da parte degli autori del valore 'letterario' e non solo documentario dello scritto. L'assenza del supporto visivo in questo caso sottolinea la preminenza della scrittura. Tuttavia, tre anni separarono il rientro a Parigi dalla pubblicazione sulla rivista «L'Éclair» di un testo ispirato al diario di viaggio in Algeria: *Alger 1849. Notes au crayon*⁷². I Goncourt avevano verosimilmente seguito l'esempio di scrittori o pittori connazionali precedentemente ricordati. Il processo d'imitazione non basta però a spiegare il ruolo crescente della scrittura, messa alla prova dalla necessità di rendere la natura e la qualità

⁷¹ *Lettres de Jules de Goncourt* cit., nota 1, p. 29. Si veda anche *ivi*, p. VIII.

⁷² Il testo verrà pubblicato su «L'Éclair. Revue hebdomadaire de littérature, des théâtres et des arts» in quattro puntate: n. IV (31 gennaio); n. VI (14 febbraio); n. IX (6 marzo) e n. XVIII (8 maggio 1952). Sarà riedito nel 1886 in *Pages* 267-287, insieme con gli altri due testi odeporici apparsi in rivista, *Venise la nuit (Rêve)* e *Arrivée à Naples*, accompagnato dalla seguente nota di Edmond: «Je termine la publication des articles auxquels mon frère a collaboré, par une série de notes sur Alger lors de notre voyage de 1849. Je raconte, dans l'annotation des lettres de mon frère, que ces notes écrites par nous sur notre carnet de voyage d'aquarelliste et ne contenant jusque-là que la mention de nos repas et de nos étapes, – notes sans aucun doute bien inférieures aux futures descriptions de Fromentin, – ont pour elles l'intérêt d'être les premiers morceaux littéraires rédigés par nous devant la beauté et l'originalité de ce pays de soleil. Et j'ajoute que ce sont ces pauvres premières notes qui nous ont enlevé à la peinture, et ont fait de nous des hommes de lettres. Ces articles ont paru dans les numéros de l'*Éclair* des 31 janvier, 14 février, 6 mars, 8 mai 1852» (*ivi*, nota 1, p. 267). Il testo è stato ristampato in epoca più recente: E. et J. de Goncourt, *Une Voiture de masques*, suivi de *Alger – notes au crayon, Voyage (...), Saint-Marc Girardin, Terpsichore, Un aquafortiste*, préface de N. Satiat, Paris, Christian Bourgois, 1991, pp. 305-327. Cfr. anche E. e J. de Goncourt, *Alger: notes au crayon et autres textes*, présentés par M. Médiène, Paris, Magellan et Cie, 2011.

della visione, ma soprattutto delle impressioni ricevute di fronte allo spettacolo offerto dalla città. Agli appunti, molto più legati alle attività quotidiane dei viaggiatori, durante il viaggio in Francia è ritagliato un ruolo significativo rispetto ai disegni che consegnano l'immagine delle cose viste. Le proporzioni vengono ora ribaltate e gli esiti delle prove artistiche non devono aver soddisfatto Jules, se è vero che questi, in seguito, ne avrebbe distrutta la maggior parte. In realtà la scrittura ha ormai conquistato il primo posto nella loro personale classifica delle forme artistiche. Non ci è dato sapere con certezza se il testo fu elaborato immediatamente al rientro e la sua pubblicazione differita, oppure se la stesura avvenne in prossimità della stampa. Certo è che i Goncourt non avevano, all'epoca, ancora organizzato il loro ingresso sulla scena letteraria e l'analisi del testo pubblicato mostra una convergenza con il contenuto delle lettere da Algeri.

Dopo il loro ritorno nella capitale francese Edmond e Jules vissero anni di tentennamenti artistici, decisivi tuttavia per la loro formazione letteraria. Pochi, circoscritti e di rilievo minore furono i viaggi effettuati negli anni che precedettero la partenza per l'Italia. Del viaggio in Belgio nella primavera del 1850 la corrispondenza – per altro piuttosto scarna in quell'anno – non conserva neppure traccia⁷³. Secondo la critica si trattò di un viaggio di

⁷³ Eppure ci si sarebbe potuto aspettare di più, sempre per un comportamento mimetico, da un viaggio in Belgio dei due autori poiché, in seguito alla dominazione francese sotto Napoleone, il vicino Belgio resosi indipendente nel 1830 divenne una meta per molti scrittori francesi (Michelet, Hugo, Stendhal, Dumas). Numerosi saranno anche i rifugiati politici dopo il colpo di stato di Napoleone III. Il Belgio comincerà allora a conquistarsi quell'immagine di terra d'asilo e di libertà che, sul piano letterario, verrà rilevata dall'editore Henry Kistmaeckers negli ultimi decenni del secolo. Cfr., a tale proposito, C. Pichois, *L'image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870. Esquisse méthodologique*, Paris, Nizet, 1957. Théophile Gautier visitò sei volte il paese dal 1836 al 1871, la prima volta con Gérard de Nerval che ci tornerà successivamente nel 1840, poi nel 1844 con Arsène Houssaye, di nuovo nel 1850 e nel 1852. Si veda S. Moussa, *Clichés et intertextualité dans «Un tour en Belgique et en Hollande» de Gautier*, in Guyot - Massol (éds.), *Voyager en France au temps du romantisme* cit., pp. 201-214. Per Gautier il viaggio in Belgio e in Olanda dal 24 luglio al 24 agosto 1836 fu il primo viaggio in assoluto. Gautier era partito alla volta del Belgio per cercare materia per i suoi scritti. Il viaggio, che fornì allo scrittore l'argomento del racconto fantastico *La Toison d'or*, fu rievocato in sei articoli pubblicati dal 25 settembre al 25 dicembre 1836 sulla «Chronique de Paris», poi riuniti per formare i primi capitoli di *Zigzags* nel 1845 (cfr. S. Guégan, *Postface. Théophile Gautier, oiseau voyageur*, in T. Gautier, *Un tour en Belgique et en Hollande*, Paris, L'école des loisirs, 1997, pp. 153-171). All'inizio del testo, Gautier scriveva: «[...] il n'y aura exactement dans ma relation que ce que j'aurai vu avec mes yeux, c'est-à-dire avec mon binocle ou avec ma lorgnette, car je craindrais que mes yeux ne me fissent des mensonges» (*ivi*, p. 7), parole che ricordano la professione di oggettività più volte ribadita da Jules nella corrispondenza del viaggio francese, ma che evidenziano il ruolo del realismo soggettivo nella relazione di viaggio. Non è da scartare che, prima della pubblicazione del loro testo

artisti in cerca d'ispirazione, nel prolungamento di quello compiuto l'anno prima, ma di cui rimangono pochissime testimonianze e perlopiù indirette. La prova inequivocabile che il viaggio abbia avuto luogo è data soprattutto dalla lista degli acquerelli belgi realizzati da Jules⁷⁴. L'assenza di un taccuino di viaggio sembra contraddire la propensione per la scrittura affiorata ad Algeri, lasciando intravedere quanto la scelta fosse ancora inconscia e sarebbe stata determinata dagli avvenimenti successivi. Nel giugno del 1851 i Goncourt si recarono inoltre in una stazione termale della Svizzera, nella quale Edmond intendeva curare i postumi – una terribile dissenteria – del suo viaggio nella capitale algerina. Infine, dal 6 al 15 ottobre del 1852, fu la volta di Londra che visitarono in compagnia dell'amico e maestro Gavarni. Molti anni dopo Edmond avrebbe constatato:

Il y a chez moi un oubli extraordinaire des pays étrangers que j'ai traversés, et j'entendais avec stupéfaction, ce matin, un jeune homme raconter à un de ses amis un voyage en Suisse remontant à plusieurs années, cela avec le nom des localités et la description des paysages, comme s'il les avait sous les yeux. Chez moi, cette mémoire-là n'a rien du ressouvenir de choses réellement vues, c'est plutôt comme la réminiscence de choses rêvées.⁷⁵

L'affermazione di Edmond metteva in evidenza l'importanza della componente immaginaria quale dimensione preponderante del viaggio e spiegava la minor importanza acquisita dall'oggettività del vedere rispetto alla soggettività, che rielaborava la realtà attraverso il filtro dell'arte e del sogno.

A ridosso del rientro in patria, dopo la visita di Algeri, l'attività principale dei due fratelli fu tuttavia la pittura. Dal punto di vista della scrittura la corrispondenza del 1850, e segnatamente dell'autunno di quell'anno, informa che i due fratelli optarono per il teatro, probabilmente dietro suggerimento di Jules Janin: due *vaudevilles*, *Sans Titre*⁷⁶ in due atti e *Habou-Hassan*⁷⁷ in tre, sarebbero stati rifiutati entrambi dal Théâtre du Palais-Royal a un mese di distanza l'uno dall'altro. A dicembre dell'anno suc-

su Algeri, i Goncourt avessero letto le pagine di Gautier in cui lo scrittore «pulvérisé le motif, se moque des sacro-saintes unités classiques, télescope temps et espace, procède par collage savoureux de sensations, de jouissances diverses» (*ivi*, p. 159).

⁷⁴ A. Barbier Sainte Marie, *'Les années vagabondantes'. 1850-1852*, CEJG 2 (1993), pp. 41-47. L'autore commenta: «Insoucians, ils ont parcouru ce pays uniquement en artistes, sous un ciel à la lumière tamisée contrastant avec le soleil dru d'Alger» (*ivi*, p. 43).

⁷⁵ *Mémoires II* 1170.

⁷⁶ Si vedano le lettere di Jules de Goncourt a Louis Passy del 20 e del 30 ottobre 1850 (*Correspondance* 129-131).

⁷⁷ Cfr. il biglietto inviato dall'amministratore del Palais-Royal, Antoine Coupart, in data 28 novembre 1850 (*Correspondance* 131).

cessivo sottoposero invano al vaglio di Arsène Houssaye, allora direttore del Théâtre-Français, e di Adolphe Lemoine-Montigny, direttore del Théâtre du Gymnase, la *pièce* intitolata *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, che sarebbe stata tuttavia pubblicata nel secondo numero de «L'Éclair» del 19 gennaio 1852⁷⁸. Il 2 dicembre 1851, giorno del colpo di Stato di Luigi Napoleone, i due fratelli diedero inizio alla loro attività di diaristi: è l'atto di nascita del loro *Journal* e la data memorabile del loro ingresso vero sulla scena letteraria con la pubblicazione di *En 18.*⁷⁹. D'ora in avanti il *Journal* costituisce una tipologia di scrittura quotidiana che inciderà sulla forma del loro lavoro intellettuale, e nella scelta della quale è lecito ravvisare l'influenza esercitata dai diari di viaggio precedenti. Quanto all'*avorton* che resterà *En 18.*, questo primo abbozzo di romanzo verrà pubblicato per l'esattezza, e al di là del revisionismo spesso praticato da Edmond per comodità e per una sorta di ricercata enfasi, il 5 dicembre. Il 12 gennaio 1852, con l'uscita del primo numero della rivista «L'Éclair» fondata dal cugino Charles de Villedeuil, che pubblicò nel numero iniziale una recensione a *En 18.*, i Goncourt inaugurarono il loro periodo giornalistico, destinato a durare per tutto l'anno successivo, con due cronache teatrali in particolare. L'inizio della pubblicazione di *Alger 1849. Notes au crayon* avvenne già con il numero IV de «L'Éclair»⁸⁰.

Il titolo del brano merita una riflessione: l'espressione «notes au crayon» rimanda all'idea del taccuino, i cui appunti possono essere stati presi con la matita, ma anche al disegno e quindi all'influsso del visivo e del figurativo, assente nel testo, ma che condiziona la natura dello sguardo⁸¹.

⁷⁸ Per un'analisi dell'intera esperienza teatrale dei Goncourt, si rimanda a P. Baron, *Les Goncourt et le théâtre*, CEJG 4 (1997), pp. 186-203; *Les Goncourt et le théâtre*, CEJG 13 (2006), sous la direction d'Anne-Simone Dufief. Si vedano anche i lavori di Roberta De Felici nell'appendice bibliografica del secondo capitolo.

⁷⁹ E. e J. de Goncourt, *En 18.*, Paris, Chez Dumineray, 1851. In realtà il romanzo uscirà il 5 dicembre senza la *réclame* prevista. A proposito di questa prima pubblicazione si rimanda a: L. Chotard, *Deux hommes de lettres en 18...* (*Sur les débuts des Goncourt*), Fr XI, 20 (primavera 1991), pp. 75-84; S. Thorel-Cailleteau, *Les précurseurs ambigus: «En 18.» et la décadence*, CEJG 3 (1995), pp. 23-31; C. Grivel, «*En 18.*» *le jour est fait dans la question*, in Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt* cit., pp. 13-26; J. de Palacio, *Le silence des Goncourt: du livre brûlé au livre interdit*, ivi, pp. 27-39; P. Dufief, *Le silence inaugural. «En 18.» des Goncourt*, in A. Guyaux (éd.), *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 181-193.

⁸⁰ Per un elenco dettagliato delle pubblicazioni dei Goncourt sulla rivista «L'Éclair», la cui collaborazione durò dal 12 gennaio 1852 al 10 dicembre 1853, si rinvia al sito della Société des Amis des frères Goncourt e, in particolare, alla seguente pagina: <http://www.goncourt.org/leclair.htm>.

⁸¹ Fa notare infatti Dufief: «L'exotisme oriental stimule moins une sensualité pour tant discrètement présente qu'il n'avive les sensations de deux écrivains «épidermiques». C'est le registre visuel qui apparaît chez eux nettement dominant; les Goncourt sont

Il testo edito ha l'andamento di un diario e contempla dodici giornate (per l'esattezza i giorni 7, 8, 10, 16, 17, 19, 20, 21 erroneamente indicato 24, 23, 24, 26, 30 novembre), ognuna doverosamente introdotta dalla data precisa di riferimento. Da un punto di vista generale la stessa paratassi e la medesima ellissi, tipiche della scrittura diaristica, qualificano le pagine. Lo stile, in cui trapela l'influenza di Gautier, risulta rigoroso, ricerca il termine giusto, e si presenta incline a un certo esotismo che emerge non solo nelle immagini, ma anche nell'uso centellinato e sapiente di forestierismi riportati in corsivo; è palese il gusto nascente per la parola⁸². Se l'assenza del taccuino originale non permette purtroppo di vagliare l'entità dei rimaneggiamenti, degli ampliamenti o tagli operati dai due scrittori nel passaggio dal taccuino alle lettere, un'analisi più approfondita del testo edito su «L'Éclair» consente di isolare interi brani che compaiono nelle tre lettere esaminate in precedenza, alcuni integralmente, altri con lievi modifiche, altri addirittura ripetuti in tutte e tre le missive. *Alger 1849. Notes au crayon*, naturalmente molto più dilatato, contiene anche pagine assenti dalla corrispondenza, ma è evidente che vi sia stata una rielaborazione ulteriore e di diversa natura nel passaggio dal taccuino al testo, data probabilmente anche la distanza tra l'uno e l'altro. Segnatamente è possibile riscontrare che le date della corrispondenza e del testo edito non combaciano e che alcuni brani, riferiti a una determinata giornata nelle lettere, appaiono accompagnati da una diversa indicazione temporale. È naturale allora ipotizzare che il maggior sforzo di rimaneggiamento sia avvenuto nella redazione finale del testo da pubblicare e che una più accurata esattezza cronologica risieda nelle tre lettere algerine, aderenti al taccuino. I Goncourt hanno revisionato i loro appunti, non tanto stilisticamente – come si evince dalla comparazione tra i brani presenti sia nella corrispondenza sia in *Alger 1849. Notes au crayon* – quanto nella disposizione delle parti e nell'organizzazione testuale. Tale metodo caratterizzerà la forma di lavoro futuro, poiché i brani o documenti del *Journal* verranno spesso ricontestualizzati nel tempo, oltre che rielabo-

plus sensibles aux couleurs qu'aux mouvements, aux détails qu'aux effets de masse; ils décrivent des individus isolés, typiques, et non pas des foules, des lieux pittoresques plus que des panoramas» (*Alger, de l'indigène au héros colonial* cit., p. 43).

⁸² Ha scritto Nadine Satiat: «À Alger, la couleur, la lumière, le mouvement, révèlent de manière décisive aux deux frères leur amour des mots. Et déjà leur style, plein d'admiration encore pour l'écriture artiste de Gautier, requiert plus spécialement le néologisme, l'épithète expressive, la métaphore incongrue et la syntaxe libre, de saisir au vol le fugace de l'impression et de *faire sentir* dans une vibration aussi vive que leur sensation originelle» (*Préface* a Goncourt, *Une Voiture de masques* suivi de *Alger – notes au crayon*, *Voyage* cit., p. 31).

rati stilisticamente, per poter alimentare i romanzi. Alcune precisazioni appaiono semmai nei brani comuni alla corrispondenza e al testo. Si affaccia in tal modo la scomposizione che disgrega il testo originario (in questo caso il taccuino), fino a determinare un insieme di frammenti che verranno in seguito ricollocati in testi di varia natura (nella fattispecie nelle lettere e nel testo giornalistico).

Ogni giornata è divisa in diverse sequenze separate da trattini, mentre la corrispondenza usava il trattino per separare i singoli periodi, così come avveniva nel diario francese. Ogni sequenza costituisce un bozzetto preso dal vivo, impressioni che vogliono veicolare l'idea di immediatezza e la forma dell'istantanea che Pierre-Jean Dufief ha definito «écriture picturale». Ne deriva prevalentemente una scrittura di tipo frammentario che, insieme al gusto per la parola, si rivelerà una componente essenziale della loro futura estetica. I Goncourt non indulgiano in riflessioni – nemmeno in questo scritto che non ha la vocazione della spontaneità, come la lettera o il diario – né prediligono la narrazione poiché ignorano le azioni a vantaggio della descrizione, intenti a registrare le sensazioni provate e scolpite nella mente attraverso l'occhio, le quali formano un insieme di pennellate o tocchi impressionistici scelti con cura. Il taccuino si profila allora come un elemento paratestuale, una raccolta di *documents humains* di cui servirsi per imbastire un testo. In questo caso la corrispondenza, che durante il viaggio francese costituiva l'unico veicolo di trasmissione dell'esperienza, si inserisce come fase intermedia tra il taccuino e il testo pubblicato, ma anche come tipologia altra di scrittura di viaggio o di scrittura *tout court*. Il confronto tra i tre stadi di scrittura permette di rintracciare il lavoro al quale i due artisti hanno sottoposto il taccuino e soprattutto di mettere per la prima volta in risalto, seppur in modo embrionale, la tecnica di intervento e di elaborazione formale del materiale. Compare già la contaminazione tra i generi che condurrà all'ibridazione di parte della produzione dei due fratelli, evidente nell'ultimo romanzo di Edmond, *Chérie*. Se la corrispondenza e il taccuino appartengono alle tipologie testuali dell'io per statuto non destinate al pubblico, *Alger 1849. Notes au crayon* denota una prima volontà di comunicazione non ristretta alla cerchia intima e una forma di oggettivazione dell'esperienza in cui il soggetto si fonde con la visione e la forma preposta a restituirla. Non a caso, nell'introduzione a *Pages retrouvées*, Gustave Geffroy annovera il testo *Alger 1849. Notes au crayon*, insieme con tutti quelli che compongono il volume, tra i componenti di due giornalisti, delimitando tale attività dei Goncourt al 1852⁸³.

⁸³ Pages VI-VII.

L'impianto diaristico e l'andamento descrittivo del testo rimandano, infatti, a quei resoconti di viaggiatori che affolleranno nella seconda metà del secolo le colonne di quotidiani e periodici in cui predomina la tendenza naturalistica. Da quel momento, pur continuando a dipingere con fervore, i Goncourt cominceranno in modo ancor più cosciente a mettere in secondo piano tale attività: ne è la riprova il fatto che molti degli acquerelli e disegni del viaggio franco-algerino vengono bruciati. Il loro valore di documento perde vigore nel momento in cui i due fratelli scoprono uno strumento maggiormente idoneo alla restituzione delle *choses vues*. Alla visita di Algeri va così ascritto il pregio di aver liberato i Goncourt dall'interesse per i lati pratici e accessori del viaggio, di aver permesso loro di sperimentare il piacere della scoperta di una realtà esotica e dunque distante, di aver sviluppato l'attenzione per il particolare locale tipico e per il pittoresco, di aver acuito la loro capacità di cogliere in un colpo d'occhio ciò che può rivelarsi degno di un'istantanea suggestiva; ne conseguirà una maturazione che si concretizzerà nella distanza tonale che d'ora in poi caratterizzerà la loro scrittura di viaggio. *Alger 1849. Notes au crayon* segna uno stadio decisivo nell'avvicendamento alla scrittura odeporica e conferisce per la prima volta al viaggio goncourtiano una dimensione letteraria.

1.5. ALL'INSEGNA DELLA 'FANTAISIE': IL DEBUTTO LETTERARIO

Circa sei anni passarono tra il ritorno da Algeri e la partenza per l'Italia. Furono anni di formazione fondamentali dal punto di vista letterario, in cui i Goncourt tentarono diverse strade – teatro, giornalismo, storia, critica, romanzo – alla ricerca del riconoscimento letterario, ma soprattutto della loro identità, penetrando in determinati ambienti artistico-letterari e compiendo scelte in linea con la loro vocazione. Il viaggio in Italia li avrebbe portati a stigmatizzare alcune opzioni precedentemente giudicate percorribili e avrebbe contribuito a disegnare il volto della loro estetica. Il debutto letterario dei due fratelli non sfuggì tuttavia ai naturali processi imitativi che lasciano però trapelare i segni caratterizzanti della futura poetica. La foggia sperimentale degli anni di formazione, che si manifesta attraverso l'eterogeneità delle forme praticate, non è ascrivibile soltanto alla ricerca di un percorso congeniale – difficoltà raddoppiata dalla necessità di operare la sintesi della 'coppia gemellare' – dato che permane, sotto altre vesti e circoscritta al genere maggiore del romanzo, nell'evoluzione letteraria prima di Edmond e Jules, e poi del solo Edmond. L'assunto di esprimere at-

traverso le loro opere la modernità sembra guidarli già da questi anni, e le scelte, sia formali che stilistiche o di aggregazione artistica, risultano spesso dettate dalla volontà di cogliere l'essenza del moderno.

Il giornalismo praticato negli anni 1852-1853, oltre che nella rivista «L'Éclair» nel quotidiano letterario «Paris», fondato anch'esso da Charles de Villedeuil⁸⁴, servì da apprendistato ai due fratelli, fu un modo per dimenticare i primi fallimenti, entrare in contatto con autori e personalità del mondo della carta stampata e uscire dall'isolamento⁸⁵. Il giornalismo consentì inoltre il confronto con gli altri, li mise in relazione con Jules Janin e Gavarni, che si rivelarono decisivi per la loro crescita, ma diventò soprattutto il punto di raccolta dei loro interessi disparati. Ha osservato, infatti, Gustave Geffroy:

Les deux jeunes hommes vont partout et touchent à tout. Ils racontent des voyages, font de la critique littéraire, de la critique d'art, préparent des mots de la fin pour des chroniques, cherchent de la poésie dans la prose, vont au théâtre, sont préoccupés d'histoire, sont sollicités par la collection, restent pensifs devant la vie.

C'est le résumé de leurs deux années de journalisme, – c'est aussi le sommaire de leur carrière d'écrivains.⁸⁶

Nel n. XIII del 3 aprile 1852 de «L'Éclair» Jules pubblicò tre scritti teatrali in versi, *Abdallah*, *Bambino*, *Mori mundo*, ma impossibilitati a far rappresentare le loro opere entrambi abbandonarono la scrittura creativa teatrale e predilessero il genere critico⁸⁷. Lo stesso può dirsi della pittura, accantonata nella pratica dopo l'anno 1850, ma conservata indirettamente

⁸⁴ Vi collaborano dal n. I del 20 ottobre 1852 al n. CLXXXVII del 27 aprile 1853. Molti degli scritti apparsi sulla rivista e sul quotidiano verranno raccolti in volume in *Pages* e in *Une Voiture de masques* (Paris, E. Dentu, 1856). Nei testi di *Une Voiture de masques*, si può cogliere tutta l'abilità dei Goncourt nel dar vita alle figure evocate in pochi tratti, dotandole di una gestualità espressiva particolarmente significativa, e si percepisce l'interesse per i personaggi insoliti ed eccentrici che sarà una caratteristica degli artisti *bohème*.

⁸⁵ A tale proposito, si vedano la prefazione di G. Geffroy a *Pages* V-XIX e il capitolo III, *Les Goncourt journalistes*, in Fosca, *Edmond et Jules de Goncourt* cit., pp. 45-64. Per una puntuale disamina dell'apprendistato letterario dei Goncourt cfr. R. Ricatte, *Les apprentissages de deux romanciers*, in *La création romanesque chez les Goncourt 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, pp. 65-104.

⁸⁶ *Pages* XIII.

⁸⁷ Le loro cronache sarebbero state da lì a poco raccolte in E. de Goncourt - J. de Goncourt - C. Holff [C. de Villedeuil], *Mystères des théâtres 1852*, Paris, Librairie Nouvelle, 1853.

attraverso la critica d'arte⁸⁸. In seguito furono le riviste «L'Artiste», «La Revue européenne» e «La Gazette des Beaux-Arts» a ospitare alcuni loro articoli sull'arte del XVIII secolo, prima della pubblicazione del volume *La peinture à l'exposition de 1855*⁸⁹. Alla forma delle *physiologies*, invece, vanno ricondotti molti ritratti pubblicati ne «L'Éclair» e in «Paris», ispirati anche alle osservazioni fatte durante il viaggio in Francia, raccolti in *Une Voiture de masques* e successivamente riediti, con un titolo più significativo, in *Quelques créatures de ce temps*⁹⁰. *La Lorette*⁹¹ si riallaccia allo stesso genere e *Les Actrices*, in realtà un'unica novella che verrà ripubblicata nel 1892 con il nome della protagonista *Armande*⁹², ricorda le figure pittoresche e insolite del mondo del teatro già presenti negli scritti precedenti, e ostenta lo stesso stile e le medesime scelte formali di *En 18..*: ellissi, mancanza di collegamenti tra i vari capitoli e le diverse forme (ritratto, dialogo, narrazione ...). I due giornalisti compirono il loro apprendistato sotto il profilo dell'ecclettismo, che avrebbe pesato senza dubbio nella loro affermazione futura, ma furono anni in cui si definirono alcune strutture profonde del loro lavoro intellettuale⁹³.

Non si potrebbero interpretare tutte le scelte e le realizzazioni di quel periodo senza ricondurle all'École fantaisiste, manifestazione di tardo romanticismo a cui i Goncourt si associarono e in cui credettero⁹⁴. A Jules Janin, Théophile Gautier, Aurélien Scholl, Gavarni i due scrittori guarda-

⁸⁸ Le critiche sul Salon del 1852 apparve nella rivista di Charles de Villedeuil nel n. XIV del 10 aprile e n. XXV del 26 giugno 1852 confluiranno in un volume e saranno pubblicate nello stesso anno da Michel Lévy con il titolo *Le Salon de 1852*.

⁸⁹ Paris, E. Dentu, 1855.

⁹⁰ Paris, G. Charpentier, 1876.

⁹¹ Gli scritti che componevano il volume erano stati anch'essi anticipati ne «L'Éclair» e nel quotidiano «Paris». Per una descrizione si rimanda a Goncourt, *La Lorette* cit., pp. 9-10.

⁹² Paris, E. Dentu, 1856. La riedizione del 1892 è dello stesso editore, ma comprende anche delle illustrazioni di Marold.

⁹³ Nell'articolo *Ruelles et alcôves par M. Grandin de Champignolles*, i due fratelli scrissero una recensione a un libro inesistente e nella nota 1, p. 185 della riedizione del testo in *Pages*, Edmond spiegava: «C'est le compte rendu d'un livre qui n'a jamais existé et qui pendant huit jours a fait courir tous les amateurs de livres modernes à la recherche du dit volume. Il a le mérite toutefois, cet article, d'avoir été composé avec des anecdotes alors inédites et des fragments de lettres autographes qui nous avaient été communiquées». L'interesse per le lettere autografe, ma più in generale per tutto ciò che in seguito verrà catalogato quale *documents humains*, come pure la pratica della scrittura frammentaria e discontinua, hanno già le loro origini in queste prime prove.

⁹⁴ Cfr. *La fantaisie post-romantique*, Actes du Colloque (Bordeaux, novembre 1999), textes réunis et présentés par J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

rono senz'altro con ammirazione. Alla scuola della *fantaisie* e della *bohème* sono quindi da annettere le opere di questo periodo⁹⁵: con gli occhi allenati da tale ottica i due approdaron in Italia. A proposito di *Une Voiture de masques*, Pierre-Jean Dufief ha notato giustamente che «Dans cette voiture, carriole de carnaval et symbole d'une conception fantaisiste de l'existence, sont regroupées une série de nouvelles qui racontent les destinées mouvementées de personnages fantasques»⁹⁶; Gustave Geffroy, introducendo gli scritti giornalistici di *Pages retrouvées*, decretò: «C'est elle, la Fantaisie, qui gouverne cette littérature commençante. C'est sa défense qui est prise contre le maître d'études de la Faculté. Elle est l'inspiratrice des réflexions et la camarade des voyages»⁹⁷. Le sole quattro pagine di cui si compone il racconto pubblicato nel n. III de «L'Éclair» del 24 gennaio 1852, *Ouverture du cours de M. Saint-Marc Girardin*, indicano chiaramente, dietro il piglio ironico e talvolta farsesco, che cosa la *fantaisie* significhi per i due fratelli. Esasperando, per mezzo dell'accademico di Francia Saint-Marc Girardin, acerrimo nemico dei romantici e difensore degli antichi, il divario tra Immaginazione e *Fantaisie*, i Goncourt ripropongono sotto moderne spoglie una vera e propria *querelle* degli antichi e dei moderni trasfigurati in *imaginatifs* e *fantaisistes*. L'Immaginazione, che per Saint-Marc Girardin incarnava il vero genio poetico, andava coltivata con lo studio e il lavoro, mentre la *Fantaisie*, sinonimo di parodia, di caricatura e di ambizione personale, nasceva nel «caprice», nelle «rêveries» e nelle «chimères», e si rivelava troppo soggettiva, individuale, ancorata al pittoresco, al curioso, all'eccezionale, all'eccentrico. Il vero genio andava dunque ricercato, a detta dell'«illustre professore della Sorbonne», nell'universalità dei caratteri. Per i due narratori, al contrario, la *fantaisie* non era altro che il nome moderno dell'immagi-

⁹⁵ Una definizione del concetto di 'fantaisie' per i Goncourt si trova in J. Landrin, *La fantaisie chez les Goncourt*, CEJG 4 (1995-1996), pp. 209-229, e Id., *Jules Janin et les Goncourt*, CEJG 1 (1992), pp. 13-22.

⁹⁶ P.-J. Dufief, *Préface* a Goncourt, *Les frères Zemganno* cit., p. 16. Nadine Satiat afferma dal canto suo: «L'imagination 'fantaisiste', nourrie de lectures romantiques et d'anecdotes, a façonné indiscutablement la sensibilité des jeunes Goncourt, développé leur sens du grotesque et du pathétique, ironie au recto, mélancolie au verso, en une sorte de fatalisme un peu cynique parfois mais toujours sympathique aux 'vaincus' de la vie. C'est ce sentiment du funambulesque et du carnavalesque de l'existence humaine que reflète surtout le titre sous lequel ils rassemblent et publient, fin 1855, leurs 'fantaisies' de journalistes: *Une voiture de masques*» (Satiat, *Préface* a Goncourt, *Une Voiture de masques* cit., p. 33). Per un'ulteriore analisi della presenza della *fantaisie* nella raccolta, si veda J. Dubois, *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 189.

⁹⁷ *Pages* X-XI.

nazione⁹⁸. Il testo disapprovava dunque il dispotismo delle dottrine ufficiali e poneva i suoi autori sotto il segno dell'École fantaisiste, propaggine tardo romantica ma espressione della modernità alla quale si richiamavano Gautier, Nerval, Banville, Aurélien Scholl, Charles Monselet, Catulle Mendès, Arsène Houssaye, riuniti intorno alla rivista «L'Artiste». Théophile Gautier, che i Goncourt veneravano, ne era il capofila. Fu proprio negli ambienti della stampa quotidiana e periodica che la *fantaisie*, infatti, si sviluppò, mentre assunse i suoi connotati più specifici nel rapporto e nella distanza con il realismo⁹⁹. Enzo Caramaschi ha dedicato delle pagine illuminanti alla componente *fantaisiste* nell'opera dei Goncourt¹⁰⁰. I due fratelli amavano frequentare, per distrarsi, l'ambiente *bohème*, il quale faceva nascere in loro il gusto per il caratteristico, l'insolito, e il pittoresco. Ma la *fantaisie* in quegli anni non rappresentava l'opposizione al realismo che si andava delineando con Champfleury. Ha asserito, infatti, Caramaschi che l'immaginazione

⁹⁸ Rileva in questo senso Philippe Andrès (*La fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 28) che «la fantaisie tient une place de choix dans le discours critique de la seconde moitié du XIX^e siècle. Tout en conservant un sens dépréciatif qui l'assimile à toute tonalité non sérieuse, légère et par conséquent populaire, la fantaisie se métamorphose en modalité d'écriture essentiellement dynamique. Elle se situe, selon nous, au cœur même d'une modernité qui se cherche dans sa volonté de dire une réalité complexe».

⁹⁹ Si veda anche Dubois, *Romanciers français de l'Instantané* cit., p. 183: «La fantaisie peut se situer par rapport à deux ordres de choses: la presse et le réalisme», afferma il critico. Alle *fantaisies* di questi giornalisti o scrittori, collaboratori des «*petits journaux* parisiens du type *Figaro*», «le petit journal impose visiblement certaines exigences: brièveté du texte, piquant de l'observation et du style, dosage aimable d'idées et de détails réalistes. Mais alors que la fantaisie est encore romantique par des penchants pour la caricature, le fantastique, le rêve, la bohème idéalisée, elle se présente comme la proche voisine du réalisme, moitié amie moitié rivale. Entre 1845 et 1865 en effet, un groupe assez homogène d'écrivains, de journalistes et d'artistes, est tiraillé entre les deux tendances: on va vers l'une ou vers l'autre, ou encore on tente de les concilier». Concetto ripreso nello specifico da Jean-Pierre Leduc-Adine («*Venise la nuit – Rêve*»: *une fantaisie hoffmannienne des Goncourt*, in *La fantaisie post-romantique* cit., p. 268), il quale precisa: «Il convient de souligner la proximité entre réalité et fantaisie: la fantaisie est proche de l'image sensible, car, comme l'écrit Jean Starobinski dans 'Le voile de Poppée', 'la fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre'. On pourrait considérer que le réalisme n'est que la représentation exacte d'une part infime de la réalité, partie d'une grande réalité qui se cache derrière les apparences et que, précisément, la vision fantaisiste, l'imagination, débusquerait».

¹⁰⁰ Si rinvia, in particolare, a E. Caramaschi, *Le réalisme romanesque des Goncourt* (*Sœur Philomène, Renée Maupérin, Germinie Lacerteux*), Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1964; Id., *Réalisme et impressionnisme* cit., pp. 69-88.

è per i Goncourt «la faculté de former des images de la réalité, de combiner et de recomposer des souvenirs». Con l'aggiunta:

Leur illogisme narratif, qui ne déplaira pas à la génération symboliste, doit être encore mis en rapport avec leur apprentissage d'essayistes, avec l'entraînement premier de leur observation, avec l'optique de cette fin de romantisme (d'un romantisme mineur) qui cherche la fantaisie à même la réalité et dont l'attention se tourne de préférence vers les 'types' insolites, 'excentriques', bizarres, étranges. On ne comprendrait rien (nous y reviendrons) au réalisme des Goncourt si on oubliait que pour eux 'réel' et 'fantastique' sont des termes complémentaires et point du tout contraires. C'est bien la hiérarchie romantique des valeurs plaçant au sommet de l'échelle l'unique, qui s'impose plus ou moins sciemment à leur réalisme: et la singularité est une étape sur la voie de l'unicité ...¹⁰¹

L'avvicinamento al reale avvenne dunque attraverso il riconoscimento dei suoi lati fantastici, mediante la nostalgia del sogno e dell'ideale che permisero di operare una trasfigurazione di esso¹⁰². Da questa forma di tardo romanticismo i Goncourt conservarono «la superstition de l'originalité, le goût de la couleur et du pittoresque, l'amour de l'exception et de l'excès, le souci du style»¹⁰³, ad essa dovrà essere ancora ricondotta gran parte dell'opera dedicata all'Italia.

La convivenza di realismo e *fantaisie* aleggia in un certo senso anche nell'avvio della loro esperienza di storici della società e del costume, che costituisce un ulteriore tassello del loro lavoro intellettuale all'altezza di quegli anni e una testimonianza supplementare dell'eclettismo dei loro interessi. Inseguendo l'originalità, la storia si congegna in loro come narrazione di piccoli fatti spesso curiosi o in tono minore, assemblati con la stessa tecnica del mosaico e della giustapposizione che sarà uno dei caratteri delle opere maggiori. I Goncourt coniugano in questi primi lavori storici il gusto per i documenti più marginali, spesso popolari e non ufficiali delle epoche che ritraggono (*pamphlets, brochures* ...), senz'altro in sintonia con l'insolito e il curioso che esalta la *fantaisie*, e quello per le corrispondenze private,

¹⁰¹ Id., *Réalisme et impressionnisme* cit., pp. 69, 72.

¹⁰² Afferma ancora Caramaschi (*ivi*, p. 81): «Si les Goncourt n'ont défini nulle part ce qu'ils entendaient par 'fantastique', on s'aperçoit à une analyse attentive – et à condition d'oublier certaines affirmations tardives et rétrospectives d'Edmond – que le 'fantastique' se situe pour eux dans le sillage et comme sur le prolongement du réel: ce 'réel' qui ne suffisait pas à la nervosité, à la mobilité, à la complexité de leur esprit, même si certaines de leurs facultés et l'évolution générale de leur temps devaient les faire pencher de plus en plus résolument vers lui».

¹⁰³ Id., *Le réalisme romanesque des Goncourt* cit., p. 161.

le memorie, gli autografi, ovvero per tutti quei documenti intimi e tenuti fino ad allora fuori dal circuito delle fonti storiche ufficiali a cui guardano anche come oggetti da collezionare, attestazioni dirette della piccola storia di ogni essere ai quali chiedono di disegnare altrettanti ritratti¹⁰⁴. Le opere pubblicate prima della partenza per l'Italia, intanto, acuirono le loro capacità di osservatori e analisti della società, dei costumi e dell'arte del secolo precedente¹⁰⁵.

Iniziato alla fine del 1851, il *Journal* cominciò a languire, almeno se paragonato agli anni successivi al viaggio in Italia. È la conferma che il viaggio peninsulare segnò davvero un confine tra un periodo e l'altro della loro produzione¹⁰⁶. L'impulso creativo e l'entusiasmo giovanile spinsero i due fratelli a palesare convinzioni salde, ma l'eterogeneità di questa fase della loro produzione lascia immaginare che la strada non è stata ancora trovata. Nel viaggio in Italia che si ripresenta nella mente dei due fratelli risiede forse la chiave del loro futuro letterario.

1.6. IL VIAGGIO PENINSULARE E LA SUA RESTITUZIONE PRIMARIA: LE LETTERE DALL'ITALIA

Quasi nulla è dato sapere sull'organizzazione del viaggio italiano dei Goncourt: nessuna menzione nel *Journal*, pochi accenni nella corrispondenza del 1855. In una missiva del marzo 1855 indirizzata ad Alfred Asseline,

¹⁰⁴ Questi ultimi raggiungeranno maggiore definizione negli anni successivi; si faccia riferimento in particolare, a ridosso di quegli anni, a: *Sophie Arnould, d'après sa correspondance et ses mémoires inédits*, Paris, Poulet-Malassis - De Broise, 1857; *Portraits intimes du XVIII^e siècle. Études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits*, Paris, E. Dentu, 1857, e deuxième série, Paris, E. Dentu, 1858; *Histoire de Marie-Antoinette*, Paris, Firmin-Didot frères, fils et C^{ie}, 1858.

¹⁰⁵ Cfr. *La Révolution dans les mœurs*, Paris, E. Dentu, 1854; *Histoire de la société pendant la Révolution*, Paris, E. Dentu, 1854; *Histoire de la société pendant le Directoire*, Paris, E. Dentu, 1855.

¹⁰⁶ Scrive infatti Jean-Louis Cabanès nell'*Introduction* a *Journal I* 28: «Claude Duchet a fort justement noté qu'il y avait plusieurs époques dans le *Journal des Goncourt*. La première va de 1851 jusqu'aux années 1856-1857. On la retrouve dans ce premier volume. Les deux frères ont quitté le journalisme en 1853, ils sont devenus historiens. Ils n'ont pas encore amorcé leur mutation en romanciers réalistes. Ils ont abandonné le registre de la fantaisie, ils sont encore, jusqu'en 1855, des boulevardiers. Mais voici qu'ils pénètrent dans le bureau de la revue *L'Artiste*, en 1856. Voici qu'ils rencontrent, en 1857, l'auteur de *Madame Bovary*. C'est l'adieu à la bohème, le congé donné aux anciens amis, la rupture avec Aurélien Scholl».

Jules de Goncourt riteneva quest'ultimo fortunato di recarsi a Venezia e sottolineava quanto l'aura letteraria che circondava la città lagunare nell'immaginario dei visitatori rendesse difficile guardarla con occhi vergini:

À propos, êtes-vous bien sûr que Venise existe? Peut-être bien est-ce une ville imaginaire, bâtie pour les besoins des drames. C'est Victor Hugo qui a dû creuser le canal Orfano, et Bouchardy qui a dû inventer le conseil des Dix. Enfin voyez cela, et assurez-vous de Venise.¹⁰⁷

Oltre a indicare quanto la letteratura fosse veicolo dell'idea che i due fratelli avevano di Venezia, condizionandone probabilmente la percezione, le parole di Jules («ville imaginaire») facevano percepire il ruolo insito dell'immaginazione, che il nome stesso della città accendeva inevitabilmente. Quattro giorni prima della loro partenza, un biglietto di Armand Baschet, fratello della loro zia Nephtalie de Courmont, accompagnava una «lettre d'introduction» richiesta dai due fratelli ma non pervenutaci, fornita evidentemente dal giovane collaboratore de «L'Artiste», incaricato di missioni che lo avrebbero portato a soggiornare a lungo a Venezia¹⁰⁸. Ciò dimostra che i Goncourt erano comunque intenti a preparare il viaggio.

Con una semplice annotazione («Voyage d'Italie, du 8 novembre 1855 au 6 mai 1856») il *Journal* venne bruscamente interrotto. Si tratta dell'unica interruzione importante del *Journal*, debitamente registrata e giustificata, che non verrà replicata neppure in occasione della morte di Jules. Il diario 'stanziale' si trovò quindi di fatto semplicemente sostituito, per tutta la durata del viaggio, dal più consono taccuino di viaggio, «un carnet de papeterie primitive, relié en parchemin blanc, et qu'entourait, comme fermeture, une petite lanière de cuir, semblable à la queue de rat d'une tabatière», acquistato simbolicamente all'ingresso dell'Italia, a Domodossola¹⁰⁹. Lo spostamento sembra esigere strumenti tipici, accuratamente descritti, già sperimentati dai Goncourt nel precedente viaggio; come allora, nonostante la mutata condizione intellettuale dei due viaggiatori e il loro progressivo allontanamento dalle pratiche plastiche, viene riproposto il binomio scrittura/pittura-disegno grazie ai «rapides croquis à la mine de plomb» e

¹⁰⁷ *Correspondance* 258.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 285. Su Armand Baschet, si veda la dettagliata scheda fornita in fondo al volume della corrispondenza (*ivi*, pp. 636-637).

¹⁰⁹ *Italie* XXIX. È stato giustamente sottolineato, a proposito della forma diaristica, che «Le journal n'est pas seulement un genre littéraire, c'est une manière de vivre: le texte n'est qu'un moment, capital certes, de ce va-et-vient entre l'écriture et la vie. Le journal est une pratique» (P. Lejeune - C. Bogaert, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003, p. 7).

alle «lumineuses aquarelles» realizzati da Jules i quali, uniti alle «notes», sono destinati a fornire delle «descriptions de la plume et du crayon [...] fidèles, exactes, rigoureusement prises sur le vif des êtres ou le calque des choses»¹¹⁰.

La predisposizione mentale con la quale i Goncourt si affacciarono all'esperienza del viaggio italiano, ormai elaborata nel tempo e sprovvista dell'euforia giovanile, era irrimediabilmente cambiata. Sette anni erano trascorsi dalla prima progettazione, in cui i due fratelli, non più i neofiti di un tempo, avevano intrapreso il loro cammino letterario, seppur in modo non del tutto organico e definitivo. Le nuove amicizie e conoscenze contratte in quel periodo, l'ammirazione sviluppatasi verso alcuni scrittori per via dell'orientamento artistico scelto, avevano riportato alla ribalta l'antico progetto, ma soprattutto avevano contribuito a modificare il loro sguardo, reindirizzando lo scopo del viaggio, non certo una pedissequa imitazione di maestri o modelli nel contenuto e nella forma, ma nell'essenza stessa del viaggio. Il viaggio in Italia perseguiva ormai un obiettivo preciso. Non si configurava più come complemento di un'educazione umanistica e artistica, ma funzionava da ricerca di ispirazione letteraria. Influenzati probabilmente dal giudizio di Jules Janin, il quale, nella dedica del suo *Voyage en Italie* al conte Anatole de Démidoff, definiva l'Italia «la patrie poétique»¹¹¹,

¹¹⁰ *Italie XXX*. Gli anni Cinquanta dell'Ottocento segnano l'avvio dell'era industriale della fotografia, che diviene una componente importante del viaggio. Molti turisti in Italia comprano fotografie nei numerosi *ateliers* che si sono moltiplicati sulle strade del Grand Tour. Si tratta per lo più di foto-ricordo per una clientela agiata (J. Hauf, *Les premiers photographes français et le Grand Tour*, in *Il sogno italiano dei viaggiatori francesi. L'Italie dans les rêves des voyageurs français*, Atti del Convegno Internazionale, Catania, 28-30 giugno 2007, a cura di R. Curreri, S. Cutuli e M.T. Puleio, Catania, C.U.E.C.M., 2007, pp. 9-17). È difficile discernere se i Goncourt abbiano voluto distinguersi dalla massa dei turisti, facendo una scelta da esteti anche se ormai datata, oppure se abbiano semplicemente riprodotto uno schema personale già sperimentato nel precedente viaggio con tutte le implicazioni ai modelli di riferimento. L'ipotesi che i due fratelli ostentino un atteggiamento di superiorità attraverso questa scelta elitaria, che dimostra le loro abilità artistiche, non è da scartare. Edmond e Jules de Goncourt sono in quel momento degli artisti che viaggiano, in cerca di ispirazione. Inoltre, anche se l'immagine ha lo scopo di illustrare gli appunti, la foto risulterebbe indubbiamente per l'epoca più oggettiva – il disegno, l'acquerello esprimono maggiormente la soggettività restituendo l'impressione provata. Si veda anche *Le voyage en Italie. Les photographes français en Italie 1840-1920*, Lyon, La Manufacture, 1989.

¹¹¹ J. Janin, *Voyage en Italie*, Paris, Ernest Bourdin et Cie, 1839. L'*Introduction* al volume recita (p. 4): «Il savait que la popularité de l'écrivain tient non seulement à son talent, mais encore à son zèle; et bien qu'il fût sûr que tout ce qu'il avait sous les yeux avait été décrit déjà mille fois, il le décrivait encore, tant il avait l'intime conviction qu'on avait vu sans doute l'Italie mieux que lui, mais que personne ne l'avait vue comme il la voyait».

o dall'esempio di Théophile Gautier ¹¹², Edmond e Jules si incamminarono verso il Belpaese «dans l'intention de trouver sur cette terre inspiratrice, les éléments d'un livre» ¹¹³. Sono dunque i Goncourt (apprendisti) scrittori che varcano la frontiera italiana, decisi a riportare dalla loro peregrinazione il materiale per un libro.

Tuttavia, al momento della partenza Ricatte li descrive come «boulevardiers impénitents et nostalgiques», incapaci di capire l'Italia e di coglierla appieno ¹¹⁴. In realtà, posseduti dal «demone della malinconia», erano particolarmente annoiati; ad Aurélien Scholl, il 4 ottobre 1855, Jules de Goncourt, annunciando l'imminente viaggio, scriveva:

Eh oui, décidément, ils s'en vont. Ils s'en vont parce qu'ils s'ennuient, parce que la patrie leur porte sur les nerfs, parce qu'ils ont une nostalgie à rebours, parce qu'ils ont grand besoin de rompre avec leur ruisseau et leur Paris, cinq ou six mois. Les vieilles et bonnes gens ont beau dire que nous allons en Italie chercher les brigands et le choléra; je crois, entre nous, que ces deux blagues-là sont une invention des journaux, en remplacement du serpent de mer. ¹¹⁵

Nelle dichiarazioni preventive il viaggio si prospettava indirettamente come una terapia ¹¹⁶. Le lettere successive avrebbero fatto emergere il vero scopo della visita peninsulare.

¹¹² Gautier si recò in Italia tra agosto e novembre del 1850 e i resoconti del viaggio, pubblicati dapprima ne «La Presse» che aveva finanziato l'impresa, e in seguito in altre testate giornalistiche, riscosero un enorme successo. Furono riuniti in volume nel 1852 (T. Gautier, *Italia*, Paris, V. Lecou), tre anni prima dell'effettiva partenza dei Goncourt. Si veda anche la recente traduzione italiana del resoconto di Gautier, circoscritta tuttavia alla seconda parte dell'itinerario: T. Gautier, *Viaggio in Italia. Padova, Ferrara, Firenze*, a cura di A. Bottacin, Firenze, Nardini, 2006.

¹¹³ *Italie XXIX*. Sostiene a riguardo R. Le Huenen (*Le voyage romantique: de la lecture à l'écriture*, in *Voyager en France au temps du romantisme* cit., p. 20): «Dans des travaux antérieurs qui datent maintenant de quelque treize ans, j'avais cru pouvoir montrer que l'économie du récit de voyage se modifie d'une manière sensible dès le début du XIX^e siècle, et cela dans la mesure où la figure du voyageur tend à s'identifier de plus en plus à celle de l'écrivain. Si la relation viatique n'était jusque-là qu'une séquelle du voyage lui-même, le projet d'écriture surgissant dans l'après-coup d'un déplacement spatial, dans un rapport donc essentiellement consécutif à celui-ci, c'est désormais la littérature qui fixe au voyage son objet et sa finalité: afin de réaliser son projet d'écriture, l'écrivain se fait momentanément voyageur».

¹¹⁴ Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt 1851-1870* cit., p. 400.

¹¹⁵ *Correspondance* 278.

¹¹⁶ In una lettera da Roma del 21 febbraio 1856, indirizzata a Paul Collardez, Jules scriverà di essere andato in Italia insieme con il fratello per cercare «le remède d'un mal que les médecins ne connaissent guère, que je sache: le dégoût de notre temps, et de notre patrie» (*Correspondance* 308).

Ancora una volta le lettere costituiscono un primo livello di restituzione del viaggio, uno stadio primario di trasmissione delle impressioni attraverso uno strumento dell'immediatezza e della contemporaneità. La spontaneità stilistica non difetta certo nelle lettere dall'Italia, ma quasi nulla viene riportato circa gli immancabili fastidi incontrati a livello organizzativo, né vengono menzionate, come nelle lettere dalla Francia, le banali attività pratiche. I Goncourt si sono ormai calati nello status di artisti che viaggiano, appaiono di conseguenza consapevoli del fatto che il loro epistolario potrebbe diventare pubblico – o forse nutrono la speranza che lo diventi. Tuttavia esprimono stupore e meraviglia per ciò che vedono. I giudizi, le opinioni e le sensazioni non vengono espresse con pacatezza, poiché tale è lo scopo della corrispondenza odeporica. I due artisti non sembrano essere partiti con l'intenzione di restituire il loro viaggio nelle forme canoniche. Se con ogni evidenza il taccuino italiano può funzionare da *trait d'union* con il *Journal*, Edmond e Jules non sono interessati alla scrittura odeporica fine a se stessa. Il taccuino dovrà raccogliere, almeno nelle intenzioni, materiale per un libro di finzione futuro, contribuendo indirettamente a ridisegnare in modo del tutto personale la funzione del 'diario', che assume all'occorrenza il compito di collettore dei *documents humains*. L'obiettivo viene quindi spostato dal realismo della visione e dall'oggettività della restituzione, alla suggestione che le cose viste possono generare, complici lo sguardo e la *fantaisie*, in un'ottica in cui predomina la soggettività. Pertanto, la corrispondenza dall'Italia, rappresentando una tappa antecedente, è garanzia di una genuinità maggiore nella resa del vissuto.

Nelle sedici lettere scritte durante i sei mesi della loro permanenza in Italia, i Goncourt non sembrano interessati solo all'arte, come farebbe supporre *L'Italie d'hier*, in cui l'*ekphrasis* occupa un posto di rilievo. Appare evidente dal contenuto epistolare che i due scrittori si sono documentati prima di partire e sono alla ricerca della corrispondenza tra l'idea che dell'Italia si sono fatti a priori e ciò che effettivamente colgono con lo sguardo e attraverso le sensazioni che ne ricevono di rimando. Come per molti viaggiatori del tempo, l'etnocentrismo orienta la loro visione: i due fratelli si presentano come gli eredi di quello spirito classico francese dei secoli XVII e XVIII nel quale Todorov riscontra la rappresentazione più appropriata dell'etnocentrismo occidentale, «che viene identificato, talvolta (all'estero), con lo spirito francese *tout court*»¹¹⁷. La corrispondenza dall'Italia, non certo folta se proporzionalmente paragonata alle lettere scritte durante il viaggio in Francia e ad Algeri, perché ormai si sono diversificate nella realtà

¹¹⁷ Todorov, *Noi e gli altri* cit., p. 6.

e nel progetto le forme di scrittura collegate al viaggio, non è più il prodotto di giovani aspiranti intellettuali. Il tono delle missive risente positivamente della maturità e della sicurezza acquisita negli anni di apprendistato letterario, per la spontaneità, la lucidità dello stile, la leggerezza e la briosità. Se le lettere a Georges Duplessis, come la prima spedita da Venezia l'8 dicembre 1855, ossia a un mese esatto dalla partenza da Parigi, contenevano un susseguirsi di domande su ciò che avveniva nella capitale francese, dimostrando che il distacco non era mai veramente avvenuto, il destinatario, conservatore al Cabinet des Estampes della Bibliothèque Impériale, appariva come l'interlocutore ideale per restituire quanto atteneva alla pittura. Jules riferiva di vivere in un quadro di Canaletto e tracciava in poche righe un ritratto della città lagunare del tutto fedele alle attese, con l'aiuto di un insieme di tocchi impressionistici che rimandavano spesso a luoghi comuni, oppure a idee mitiche della città, a dimostrazione di quanto l'immaginario letterario pregresso condizionasse la visione ¹¹⁸. A venti giorni di distanza, e questa volta da Parma, luogo meno inflazionato quindi meno conosciuto, «une ville qui n'a été mise ni en musique, ni en drame», una città «honnête, provinciale, sans histoire, sans gondoles et sans roman [...] où les Anglais se comptent et où les chiens même ne font que passer», che Jules utilizzava come schermo, l'epistolografo si difendeva dal non aver scritto da Venezia, satura di echi letterari, troppo connotata letterariamente e artisticamente, piacevole proprio per come tutti – Scribe, Bouchardy – la ritraevano e la sognavano ¹¹⁹. I due fratelli sono coscienti di essere prigionieri dei luoghi comuni, di idee letterarie preconcepite e di pregiudizi ancorati a livello profondo nel loro e nell'altrui immaginario, che impedivano il distanziamento necessario per cogliere istantanee e garantire originalità alla loro rappresentazione. In realtà, l'impossibilità da parte dei Goncourt di guardare con occhi vergini Venezia liberandosi da idee precostituite – per quanto poi tale visione troverà comunque una formulazione nel taccuino italiano – farà scattare in loro l'immaginazione e darà forma al racconto *fantaisiste* intitolato *Venise*

¹¹⁸ *Correspondance* 286-287.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 289-292, cit. a p. 289. Si badi che i riferimenti letterari sono innanzitutto teatrali. Implicitamente Jules si riferisce in questo contesto all'immagine che dell'Italia si è diffusa in prevalenza attraverso il teatro di *boulevard*. Durante il suo tour in Italia, dopo due mesi di viaggio che lo condussero a Torino, Genova, Pisa, Firenze, Bologna, Ferrara, Lucca, Reggio e Milano, Jules Janin decise di interrompere la visita delle maggiori città della Penisola per eccesso di 'meraviglie' e di rinunciare a vedere Venezia, Roma e Napoli: «Depuis tantôt deux mois que je me promène de merveilles en merveilles, je sens que j'ai déjà besoin de repos. Je n'y vois plus, je n'entends plus, je suis ébloui, je demande grâce et pitié à l'Italie! Donc, s'il vous plaît, je n'irai pas à Venise, je n'irai pas à Rome, je n'irai pas à Naples, malgré le proverbe, *voir Naples et mourir!*» (Janin, *Voyage en Italie* cit., p. 275).

la nuit. Rêve. Scusandosi con il destinatario – non a caso Gavarni –, preferivano parlare di Parma. Il paragrafo dedicato alla città, all'insegna dell'esclamazione e dell'iperbole, si presentava sotto forma di sogno fantastico in cui Jules si fingeva duca di Parma per lodare le qualità del piccolo Stato. Per suggerire all'interlocutore un'idea della città, i due scrittori diluivano le impressioni percepite attraverso processi narrativi che le mettevano in situazione, secondo una tecnica che potrebbe definirsi come preludio al libro 'fantastico' che intendevano riportare dal viaggio.

La meraviglia e lo stupore abbandonarono presto la corrispondenza: l'Italia era terra conosciuta, anche dalla maggior parte dei loro mittenti, e i Goncourt ricercavano già quell'originalità che più tardi avrebbe trovato forma ed espressione nella loro poetica. La lettera succitata a Gavarni, interrotta per un mal di denti, venne ripresa da Firenze e diede luogo alle stesse riflessioni:

Et me voici obligé – c'était écrit – de causer avec vous d'une ville qui est un lieu commun, une grande route, une auberge, un nid d'Anglais, bref une ville où il y a de gros bouquets de camélias dans les *lieux*. Il n'aurait plus manqué que d'avoir une aventure de brigands, de Bologne ici, j'aurais presque autant aimé vous raconter une séduction d'italienne, dans un coupé de diligence.

Le parole di Jules lasciavano intravedere uno sforzo di costruzione letteraria, discostandosi dalle missive precedenti. L'uso reiterato della domanda retorica «Croyiez-vous ...?», che cerca di ribaltare alcuni luoghi comuni e di introdurre osservazioni dal tono umoristico e quasi parodico tipico dello spirito 'fantaisiste', scatena un processo di accumulazione che non ha una funzione referenziale bensì emotiva e di contatto. Tali asserzioni mascherate o interrogazioni oratorie hanno proprio lo scopo di comunicare le impressioni.

Le lettere successive mostrano come Firenze e Venezia continuino a catalizzare l'attenzione dei due fratelli e quanto si stia modificando lo stile. Ad Armand Baschet, da Firenze, il 5 gennaio 1856, Jules scriveva una lettera dall'andamento rapido che ricordava la tecnica dello schizzo, in cui ogni città della Lombardia e del Veneto veniva sommariamente caratterizzata¹²⁰. Parimenti Firenze era definita «une ville bête comme un camélia», impaludata nella sua immagine esteriore, e Venezia come la città amata;

¹²⁰ *Correspondance* 297: «Padoue – une Université où les Tisbé envoyaient leurs fils naturels devenir des Pic de la Mirandole; Vérone – un décor de cirque où M. Gobert va faire son entrée; Mantoue – une caserne dans un marais; Parme – la Sainte-Hélène de Marie-Louise; Modène – un royaume dans un verre d'eau; Bologne – un tableau de Michelet».

la reticenza che attorniava quest'ultima lasciava spazio all'immaginazione del destinatario, e le due città diventavano oggetto di un insieme di paragoni audaci a vantaggio di Venezia, espressione della gioia di vivere e di sognare. L'elogio della Serenissima, che si sarebbe trasformato in un vero e proprio *leitmotiv* riproposto a ogni nuovo destinatario, veniva ribadito due giorni dopo in una missiva ad Aurélien Scholl, rappresentante dell'École fantaisiste, nella quale i Goncourt facevano esplicitamente allusione per la prima volta a *Venise la nuit*. Ora Jules lodava la città per le sue capacità di suscitare stimoli, al di là dell'eccessivo sfruttamento letterario di cui era stata oggetto¹²¹, e per aver ispirato un'opera come il racconto *fantaisiste* in questione, che sembrava già scritto o almeno abbozzato in quel periodo¹²². Il passaggio è quindi già stato operato e sembra delinearsi un'altra forma di scrittura che veicola le impressioni di viaggio, tanto distante dalle forme di scrittura odepórica quanto debitrice nei confronti del genere della finzione.

La lettera a Georges Duplessis da Pisa del 9 febbraio 1856 è un esempio perfetto e quasi parodico dello stile parigino, spiritoso e vivace, attraverso il quale Jules voleva tradurre l'ebbrezza di fronte al rigoglio delle bellezze artistiche¹²³. L'anafora del sostantivo plurale «couleurs» sottolinea la sensibilità plastica onnipresente e anticipa l'importanza che il colore assumerà nella poetica goncourtiana e nella traduzione delle sensazioni. Il *topos* del carnevale, altro elemento obbligato del viaggio in Italia, appare

¹²¹ *Ivi*, p. 298: «Songez que c'est une ville si belle et si neuve, qu'elle est belle encore et neuve après tant de drames et tant d'opéras, tant de tirades et tant de mélodies, tant d'intrigues et tant de barcarolles, tant d'Auber, de Scribe et de Bouchardy». Il primato di Venezia veniva ribadito in una lettera a Philippe de Chennevières del 21 febbraio 1856 da Roma: «Venise est Venise, une ville entre toutes les villes. J'avais bien peur en descendant dans la gondole-omnibus du chemin de fer, de ne trouver que le décor des opéras-comiques de Scribe, mais le diable m'emporte, c'est un vrai théâtre de Shakespeare» (*ivi*, p. 309). Sempre da Roma, il 27 febbraio, Jules scriveva a Pouthier: «Il n'y a qu'une ville: c'est Venise» (*ivi*, p. 314).

¹²² *Ivi*, p. 298: «Bref, nous en rapportons une grande fantaisie à quatre mains, que vous lirez et qui vous dira le rêve plein de rayons, d'apparitions, d'or, de pourpre, de souvenirs que nous avons fait, bercés par les cloches de Saint-Marc, le vent de l'Adriatique et les sourires des femmes de Canareggio».

¹²³ *Ivi*, p. 305: «Des musées! Ah! des musées, où l'on fait deux cents pas sans trouver une croûte, des Raphaël à poignée, des Michel-Ange au boisseau, des André del Sarte à la hotte; et des charretées d'inconnus qui ont du talent! du marbre, ah! mon ami, figurez-vous que la terre ici accouche, tous les quarts de lieue, de montagnes de Carrare, et de l'or et de l'argent pétris par Cellini; et des chapelles peintes avec des pierres dures; et puis des lignes; et puis des couleurs: des couleurs emprisonnées dans des cadres, des couleurs qui volent aux plafonds, des couleurs qui s'égayent par les murs, des couleurs, des couleurs, – les yeux m'en tournent ... C'est à dégoûter de n'être pas aveugle!».

qui per la prima volta e verrà successivamente ricordato in altre lettere ¹²⁴. Jules esprimerà ripetutamente la propria delusione di fronte ai modi italiani morigerati di vivere il carnevale, opponendoli alla dissolutezza che contraddistingue il carnevale francese e definendoli con il titolo shakespeariano *Beaucoup de bruit pour rien*.

Il volersi distinguere, andare oltre le idee e le immagini stereotipate, investì finalmente anche Firenze, etichettata come luogo comune, attraverso la scoperta dei pittori primitivi (Paolo Uccello, Giotto, Gaddi, Memmi, Botticelli, Lippi) appartenenti a «cette grande école primitive du sentiment» ¹²⁵, che i due fratelli avrebbero contribuito a far conoscere. Si tratta di un ulteriore *leitmotiv* che si concretizza nell'assimilazione di Firenze a città d'arte. Il giudizio mutato prese definitivamente forma a Roma ¹²⁶. Inebriati da ciò che vedevano, il distanziamento dei due fratelli apparve come una imprescindibile necessità per una maggiore obiettività e per una formulazione del giudizio stesso privo delle scorie delle sensazioni. Ormai, uno dei *modus scribendi* della corrispondenza italiana consisteva nell'aprire ogni epistola con una riflessione più profonda sulla o sulle città appena lasciate e nel dare le prime impressioni occasionate dalla città da cui si scriveva. Da Roma Jules declinò a Georges Duplessis una serie di paradossi (la torre di Pisa somigliava a molti governi che pendono ma non cadono, Siena era una città medievale dove le cose sembravano invertite in quanto i bulldog non mordevano e i mendicanti ridevano chiedendo l'elemosina), ma stranamente la 'città eterna' non suscitava la benché minima impressione.

La lettera da Roma del 27 febbraio 1856 indirizzata a Pouthier era interamente dettata dall'etnocentrismo manifesto, anzi ostentato, dei due viaggiatori. Jules scriveva in tono scherzoso che l'Italia era una cattiva imitazione della Francia, quindi «une bonne blague» ¹²⁷ e celebrava il primato della nazione d'origine – e implicitamente di Parigi – rispetto alla Penisola e a Roma. Pur sapendo di commettere anacronismi, per gusto del paradosso, ma anche per meglio restituire nel suo destinatario parigino la raffigurazione dei monumenti che stava descrivendo, Jules si lanciava in una serie di gustosi paragoni: «St Pierre est tout bonnement une réduction du dôme des Invalides; et la colonne Trajane est une ignoble contrefaçon

¹²⁴ Si veda, oltre a questa lettera, quella a Pouthier da Roma del 27 febbraio (*ivi*, p. 315); quelle a Gavarni e ad Aurélien Scholl del 28 febbraio (*ivi*, pp. 316-317, 319); quella ad Armand Baschet del mese di marzo (*ivi*, p. 326).

¹²⁵ *Ivi*, p. 307.

¹²⁶ *Ivi*, p. 312: «De l'enfance à la maturité de l'art italien, c'est une promenade merveilleuse et sans égale».

¹²⁷ *Ivi*, p. 314.

de la colonne Vendôme»¹²⁸. Si tratta, al di là dell'effetto retorico implicito nel tono e dell'adattamento stilistico, di usare qualsiasi mezzo per rendere la sensazione provata di fronte ai suddetti monumenti. Il tono scanzonato della lettera trapelava nell'osservazione che chiudeva l'evocazione del carnevale di Firenze: «Ils [gli Italiani] jouent au carnaval, comme les enfants à la dînette»¹²⁹. Per la prima volta veniva palesata la nostalgia di casa («l'Italie est drôle; mais décidément, on voyage pour être revenu»), che lasciava intuire quanto la vocazione al viaggio costituisse soltanto una parentesi nell'esistenza dei due fratelli¹³⁰.

Accanto a una maggiore letterarietà e presa di coscienza del vero fine da loro attribuito alla corrispondenza, si evincono segnali di interscambio tra i due sistemi semiotici finora operanti: il disegno o acquerello e la scrittura. Diversamente da quanto avveniva in Francia e ad Algeri i due linguaggi non si compensano né si alternano, ma viene operato uno slittamento a livello metalinguistico, mentre la scrittura prende di fatto il sopravvento sulla pittura. Jules annuncia a Gavarni un «fusain d'après nature d'un carnaval italien»¹³¹, ma non un carboncino vero e proprio, bensì uno schizzo verbale, dimostrando che la penna ha davvero preso il posto del pennello. L'andamento paratattico dei sintagmi nominali che contraddistingue tale 'carboncino' restituisce bene l'idea dello schizzo. Le ellissi evidenziano l'effetto di accumulazione e apparentano lo stile allusivo alla scrittura *fantaisiste*, formando dei *tableaux*. Lo stesso procedimento caratterizza il paragrafo dedicato a un «veglione», o ballo in maschera, dove le immagini particolarmente suggestive e i raffronti contribuiscono a creare una *scène de genre*.

La corrispondenza dall'Italia ci informa anche su quanto avviene nel mondo delle lettere francesi e sulle scelte letterarie dei due fratelli. Ne è la dimostrazione la lettera inviata da Roma ad Aurélien Scholl il 28 febbraio 1856, nella quale troviamo un'eco della battaglia *fantaisiste* – di cui i Goncourt si sentono partecipi – che si combatte a Parigi proprio in quei giorni. Nel contesto Jules alludeva a Heine, morto a Parigi il 17 febbraio, considerato un compagno di lotta alla stregua del loro destinatario¹³². In

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ivi*, p. 315.

¹³⁰ Concetto ribadito nella lettera successiva ad Aurélien Scholl da Roma, del 28 febbraio 1856 (*ivi*, p. 319).

¹³¹ Lettera di Jules de Goncourt a Gavarni, Roma, 28 febbraio 1856 (*ivi*, p. 316).

¹³² In una lettera allo stesso Scholl dell'inverno precedente, Jules aveva asserito con forza, di fronte alle difficoltà incontrate nel mondo letterario e alle lotte intestine che lo animavano: «La conclusion de tous ces déchirements est que nous sommes résolus à faire moins de concessions que jamais, à tenir notre drapeau encore plus ferme, à tuer la tragédie

realità i Goncourt rispondevano, facendo conoscere la loro posizione, alle critiche che erano state mosse a *Une Voiture de masques*, e pur rammarricandosi dell'accoglienza negativa, annunciavano l'intenzione di proseguire nella strada intrapresa proprio attraverso il volume che avrebbero riportato dal loro viaggio in Italia. Jules lanciava una sorta di sfida alla critica che stigmatizzava l'oscurità dei racconti *fantaisistes* e spavalamente auspicava che l'eco della *querelle* perdurasse in modo da favorire il lancio della loro prossima opera¹³³.

In una missiva successiva lo stesso Jules si diceva onorato di essere colpito dagli strali della critica e alludeva al duello che aveva opposto Aurélien Scholl a un critico del «Figaro», giornale piuttosto ostile nei confronti dell'École fantaisiste¹³⁴.

La corrispondenza italiana si conclude con una nota di ordine pittorico, anche se la pittura diventerà un tema totalizzante soprattutto ne *L'Italie d'hier*, mentre un posto minore le è ritagliato nell'epistolario. Nell'ultima lettera spedita dall'Italia i Goncourt sostenevano di essere alla ricerca di archivi di documenti sugli artisti del XVIII secolo, che non erano riusciti a reperire nemmeno a Roma, e facevano alcune osservazioni sulla superiorità delle opere di Poussin presenti in Italia, dilungandosi tra l'altro sulle *Noces aldobrandines*, che sarebbero diventate un argomento cospicuo de *L'Italie d'hier*¹³⁵.

1.7. SCRITTURA ODEPORICA E CREATIVITÀ ARTISTICA: IL RACCONTO 'FANTAISISTE' E IL LIBRO DISTRUTTO

Stimolati dal viaggio stesso a mettersi in ascolto delle loro sensazioni, Edmond e Jules de Goncourt ripresero con maggiore assiduità la loro attività diaristica e il *Journal* diventò, da quella data, «en même temps un exutoire aux humeurs et un lieu où oser les *idées fortes* et creuser des *sensations*»¹³⁶.

encore mieux, et à prier saint Henri Heine, patron de la fantaisie, encore plus haut» (*ivi*, p. 246).

¹³³ *Ivi*, pp. 318-319.

¹³⁴ Lettera di Jules ad Armand Baschet, Roma, marzo 1856 (*ivi*, pp. 326-327).

¹³⁵ *Ivi*, pp. 328-329. Il XVIII secolo, sia francese che italiano, sembra confermarsi come il dominio prediletto dei due storici delle mentalità e dei costumi. La volontà di scovare documenti sugli artisti del XVIII secolo, anche se italiani, potrebbe rientrare nel progetto della monografia sulla pittura del XVIII secolo francese, in cui operare un confronto. Nel 1859, infatti, cominceranno a uscire i fascicoli de *L'art du XVIII^e siècle* presso Dentu.

¹³⁶ C. Duchet, *Le «Journal» des Goncourt ou la terreur dans les lettres*, in Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt: art et écriture* cit., p. 130.

Al rientro la prima annotazione sul diario riguardò il viaggio appena terminato, richiamato allusivamente sia nella versione non espurgata che in quella pubblicata con un laconico «Je reviens. J'ai la tête comme si on y rangeait un musée de toiles et de marbres». Funge da introduzione a un *état des lieux* in cui i due fratelli sembrano non avere più punti di riferimento, dove l'assurdo si è insinuato tra i costumi e i modi di vivere, mentre l'ambiente letterario, lasciato a loro avviso in piena effervescenza *fantaisiste*, appare narcotizzato. Niente sembra più come prima e tutto si presenta noiosamente uguale. È evidente che i viaggiatori fecero fatica a reinserirsi nella quotidianità e provarono, di rimando, lo stesso malessere che li aveva spinti a partire sei mesi prima. Nella versione ufficiale del *Journal*, l'esplicitazione dello stato d'animo, aggiunta in un secondo tempo, descrive i sintomi classici della sindrome del ritorno che fanno generalmente seguito a un'orgia visiva ed emotiva:

Tous ces jours-ci, mélancolie vague, découragement, paresse, atonie du corps et de l'esprit. Plus grande que jamais, cette tristesse du retour, qui ressemble à une grande déception. On retrouve sa vie stagnante à la même place. De loin, on rêve je ne sais quoi qui doit vous arriver, un inattendu quelconque, qu'on trouvera chez soi en descendant de fiacre. Et rien ... Votre existence n'a pas marché, on a l'impression d'un nageur qui, en mer, ne se sent pas avancer. Il faut renouer ses habitudes, reprendre goût à la platitude de la vie. Des choses autour de moi, que je connais, que j'ai vues et revues cent fois, me vient une insupportable sensation d'insipidité. Je m'ennuie avec les quelques idées monotones et ressassées qui me passent et me repassent dans la tête.

Et les autres, dont j'attendais des distractions, m'ennuient autant que moi. Ils sont comme je les ai quittés, il ne leur est arrivé rien à eux non plus. Ils ont continué à être. Ils me disent des mots que je leur connais. Ce qu'ils me racontent, je le sais. La poignée de main qu'ils me donnent ressemble à celles qu'ils m'ont données. Ils n'ont changé de rien, ni de gilet, ni d'esprit, ni de maîtresse, ni de situation, Ils n'ont rien fait d'extraordinaire. Il n'y a pas plus de nouveau en eux qu'en moi. Personne même n'est mort parmi les gens que je connais. Je n'ai pas de chagrin, mais c'est pis que cela.¹³⁷

È quanto basta per distogliere definitivamente i due fratelli dal desiderio di viaggiare che, tutto sommato, si è rivelato un fallimento a livello terapeutico. La distonia che esasperarono decretò l'esclusione definitiva dell'argomento dal diario. Nonostante la portata del viaggio, malgrado l'abbondanza e la singolarità delle cose vedute, i Goncourt ne celarono l'importanza

¹³⁷ Paris, 10 mai 1856 (*Mémoires I* 170).

preferendo non restituire l'esperienza viaggiante, fedeli in qualche modo al dichiarato impulso che li aveva incitati a lasciare la Francia, e anticipando un atteggiamento estetizzante in cui la vita assume spessore soltanto nella trasfigurazione artistica. Liquidato dal punto di vista dell'esperienza, il viaggio venne dunque negato nella sua forma 'odeporica' per poter rispuntare attraverso il filtro dell'arte.

L'annunciato racconto su Venezia, già abbozzato durante la permanenza nella città lagunare, e il progettato libro sull'Italia presero progressivamente consistenza. L'entusiasmo dei Goncourt per la Serenissima, riscoperta dai viaggiatori nel XIX secolo, interiorizzò tutti gli echi letterari a cui Jules spesso accennava nell'epistolario, ma assunse il primato delle città italiane anche per via delle suggestioni fornite dai 'maestri' letterari dei Goncourt, Chateaubriand o il più vicino Gautier, superando l'*impasse* davanti alla quale aveva un tempo desistito Janin rinunciando a visitare tre delle maggiori città italiane¹³⁸. Non può passare inosservato infatti che Gautier affermasse nel libro sull'Italia che da anni sognava di andare a Venezia. L'aggettivo *fantastique* veniva spesso reiterato nella descrizione che questi forniva della città avvistata di notte; nell'atmosfera notturna sarebbe stata prevalentemente immersa anche l'immagine della Venezia del racconto goncourtiano. Bisognerà inoltre tener presente, per stabilire paralleli e sottolineare richiami evidenti, che il direttore de «L'Artiste», come i due fratelli nelle loro lettere, associava la regina dell'Adriatico al melodramma e alla messa in scena romantica, che nel descrivere le statue all'esterno di San Marco parlava di «zoologie fantastique, qui tient du blason, de l'arabesque et des enseignes des ménageries foraines». E che sentenziava: «Rien ne peut se comparer à Saint-Marc de Venise, ni Cologne, ni Strasbourg, ni Séville, ni même Cordoue avec sa mosquée: c'est un effet surprenant et

¹³⁸ Afferma Giovanni Dotoli che «La ville de Venise représente parfaitement le voyage d'illusion au jardin d'Italie» e che «Les voyageurs français croient toujours rencontrer le Titien et le Tintoret, des oriflammes et des trompettes, des opéras et des doges» (*Jardin d'Italie. Voyageurs français à la découverte de l'art de vivre*, préface de Y. Bonnefoy, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 224, 225). Saggiunge inoltre: «À Venise, François-René de Chateaubriand se sent comme dans un rêve. Venise lui apparaît comme la ville de la création, de la naissance et de la renaissance, de l'inspiration de l'œuvre. Au fond, c'est le chemin que suivent tous les voyageurs français. Venise est rêve, regret et accomplissement» (*ivi*, p. 227). Il potere evocativo della città lagunare non dovrà attendere la *fin de siècle*, e neppure il Novecento e Proust per trovare una sua categorizzazione all'interno del viaggio in Italia. Marie-Madeleine Martinet (*Le voyage d'Italie dans les littératures européennes* cit., p. 232) osserva da parte sua che «Le voyage à Venise s'organise selon les modes de l'imaginaire, de l'art et du réel (symbolisé par diverses villes), du temps et de l'espace, du rôle du narrateur subrogé dans ses relations avec les autres personnages et avec les objets et de la perception des différents sens».

magique»¹³⁹. In realtà, il resoconto del viaggio di Gautier in Italia era quasi interamente dedicato a Venezia. Più che una descrizione della città, che appariva alquanto immaginaria, fantastica e soggettiva, Gautier tentava di far rivivere l'impressione provata di fronte alle sue bellezze:

Nous n'essayerons pas une description détaillée qui exigerait un ouvrage spécial, mais nous voudrions au moins pouvoir rendre l'impression d'éblouissement et de vertige que cause ce monde d'anges, d'apôtres, d'évangélistes, de prophètes, de saints, de docteurs, de figures de toute espèce, qui peuple les coupoles, les voûtes, les tympans, les arcs-doubleaux, les piliers, les pendentifs, le moindre pan de muraille.¹⁴⁰

La restituzione dell'emozione mal si addiceva, però, a una descrizione oggettiva che sarebbe suonata riduttiva: «C'est un éblouissement, un vertige, une hallucination! Le sens véritable de la cathédrale, sens profond, mystérieux, solennel, semble alors se dégager»; «et puis», osservava Gautier, «il n'est pas sans intérêt de mêler à la Venise du rêve la Venise de la réalité», poiché «Rien ne se fait à la façon ordinaire dans cette ville fantastique»¹⁴¹. La lezione fu recepita dai due epigoni, ai quali Gautier rese omaggio nello stesso volume sostenendo che rimpiangeva di non possedere il talento di Hoffmann per fare di una strada inquietante di Venezia il teatro di un racconto bizzarro come *La nuit de Saint-Sylvestre*¹⁴².

L'omaggio fu presto ricambiato. Liquidato il versante epistolare, circoscritto alla temporalità e alla cronologia degli eventi, e stimolato dalla distanza spaziale, un ulteriore e decisivo passo viene compiuto in cui la scrittura strettamente odeporica cede il posto alla finzione. D'ora in avanti sarà una costante del metodo goncourtiano: l'osservazione della realtà fornirà uno stadio di restituzione primaria, sotto forma di appunti e annotazioni sviluppati e nutriti, i quali troveranno perlopiù una sistemazione alquanto organica nel *Journal* o, nella fattispecie, nel diario di viaggio, andando a incrementare quella messe di informazioni o *documents humains* destinati a

¹³⁹ Gautier, *Italia* cit., pp. 93, 140, 148. Pierre Sabatier stabilisce un legame diretto tra Théophile Gautier e i Goncourt in merito all'ideazione di un racconto fantastico su Venezia (cfr. P. Sabatier, *L'esthétique des Goncourt*, Genève, Slatkine, 1970, p. 66). Sui Goncourt e Venezia si veda anche G.-J. Salvy, *Un carnet vénitien. Du séjour de quelques écrivains et artistes étrangers, ainsi que de certaines personnes illustres, dans la cité des Doges*, Paris, Éditions du Regard, 2001, pp. 262-265.

¹⁴⁰ Gautier, *Italia* cit., p. 151.

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 153, 198, 213.

¹⁴² *Ivi*, p. 324. Nelle pagine successive Gautier valuterà con attenzione il carattere «coloriste» della Serenissima (*ivi*, p. 350) che i Goncourt non mancheranno di inserire nel loro racconto.

essere trasfigurati, rielaborati e manipolati. In tal senso il taccuino italiano può essere considerato una variante del *Journal*, o per lo meno di ciò che il diario quotidiano si appresta a diventare sull'esempio del taccuino italiano all'interno dell'officina goncourtiana: una matrice che potrà, secondo le esigenze, essere sfruttata tanto sul piano realistico, storico o critico quanto su quello romanzesco o più semplicemente narrativo¹⁴³.

Il libro sull'Italia vagheggiato dai Goncourt al momento della loro partenza per la Penisola, «un livre de prose poétique, fantastique, luna-tique [...] un livre de rêve, donné comme le produit d'une suite de nuits hallucinatoires»¹⁴⁴, venne parzialmente proposto sulle pagine di «L'Artiste», di cui Gautier aveva da poco assunto la direzione, proprio attraverso il racconto ispirato alla Serenissima. Pur non figurando tra le prime città visitate, Venezia aveva fatto scattare la suggestion e fornito l'ispirazione ricercata, dando forma a quella che sarebbe stata definita una «Venezia metapittorica»¹⁴⁵ in cui la pittura faceva effettivamente da sfondo e da struttura portante al racconto. La pubblicazione in rivista rivelò anche il titolo dell'opera alla quale i due scrittori attendevano: *L'Italie la nuit. Venise*. Nelle riedizioni successive, accantonato l'iniziale progetto di un libro sull'Italia, il baricentro della narrazione sarebbe cambiato e il titolo sarebbe stato trasformato in *Venise la nuit. Rêve*¹⁴⁶.

Il testo, edito un anno dopo il rientro, è il frutto della tendenza *fantaisiste* ancora operante nei Goncourt, che spiega la collocazione nella rivista di Gautier¹⁴⁷. Non impedirà tuttavia la presenza, nel futuro *L'Italie d'hier*, di un capitolo su Venezia, che risulterà secondo per consistenza solo

¹⁴³ Lo stesso procedimento era stato saggiato in precedenza, quando le osservazioni raccolte durante il viaggio in Francia erano state sviluppate in *Une Voiture de masques*. Tuttavia, il carattere casuale e non premeditato di tale processo di elaborazione artistica, in un periodo in cui i Goncourt cercano ancora la loro strada, ci porta a mitigare la valenza dell'episodio.

¹⁴⁴ *Italie XXXI*.

¹⁴⁵ Brilli, *Il viaggio in Italia* cit., p. 207.

¹⁴⁶ Sia in *Pages* che in *Italie*. Le differenze tra il testo edito ne «L'Artiste» e la versione proposta come ultimo capitolo di *Italie* sono minime e riguardano l'uso del corsivo, in *Italie*, esteso all'intero racconto per distinguerlo dal resto del volume. Nell'intenzione di Edmond de Goncourt il testo doveva costituire proprio un'introduzione a *Venise la nuit* (*Italie XXXIV*). Esso rappresenta di fatto l'embrione del libro andato distrutto. Da sottolineare, inoltre, l'uso eccessivo dei punti di sospensione nel paragrafo incipitario del racconto pubblicato in rivista, alcune revisioni a livello dell'interpunzione, unite a varianti semantiche che non ci è dato analizzare nel dettaglio in questa sede.

¹⁴⁷ Maria Teresa Puleio (*Des voyageurs 'excentriques'* cit., pp. 114-115) sostiene che il testo, chiaro omaggio a Gautier, conserva la traccia dei racconti di viaggio eccentrici della prima metà del secolo.

a quello dedicato a Firenze, sia nel taccuino che nel volume del 1894. L'analisi del taccuino fa emergere, tuttavia, un primo abbozzo del racconto, senza soluzione di continuità accanto agli appunti che descrivono chiese, palazzi, quadri e documenti, giustificando in tal modo gli annunci al riguardo presenti nella corrispondenza. Senza introduzione né spaziatrice rispetto alle annotazioni che precedono, spunta una narrazione in prima persona di cui proponiamo di seguito la parte iniziale:

Je sautai par la fenêtre, fis [*r.*: quelques pas], perdis l'équilibre, me rattrapant à une boutique de fruiterie, et renversant les citrouilles qui cuisaient, et, voulant me rattraper encore, démolissant les pyramides de pommes roses, les ... «Cocu! Fils de prêtre!», me dit le marchand me poursuivant, et je sentais dans mes jambes comme une meute de fruits colorés.

Le patricien Zeno arriva – portraits humoristiques –, il m'accorde [–].

Tirade sur Véronèse; je lui montre que j'emporte celui de la salle du Grand Conseil. (Peut-être le marchand Zeno après.)

Il tire à lui, veut l'avoir, je tire, et le jette en l'air, où il reste pendu comme une marionnette de Guignol, plié en deux sur une guirlande de piments rouges reliée par une calebasse et fermée par deux oranges, ornement de fenêtre d'une Vénitienne.

Il faisait nuit, et pas de lune.¹⁴⁸

Ne *L'Italie la nuit. Venise*, tale abbozzo viene rielaborato, ampliato e ricollocato in diverse parti del testo. Il secondo capoverso della versione riportata, che si caratterizza con un debutto in *medias res* rafforzato dalla presenza di numerosi punti di sospensione, diventa l'*incipit* del racconto che si configura come un'accumulazione di appellativi infamanti, ma nello stesso tempo eccentrici e singolari, rivolti al protagonista dal mercante di zucche, seguito dalla scena del furto del quadro del Veronese che il mercante cerca invano di recuperare:

.....

 – «Fils de prêtre!
 Hibou! Gros âne! mécréant de Rhodes!
 Néron! Pharaon!
 Cousin de mon chien!

 Estradiot! Babouin!
 Grand pain perdu! Barbe couleur de Caïn!
 Échine à bâton!

¹⁴⁸ Notes 76-77.

..... Homme sans chemise!
Marionnette de pilori! Huissier du diable!
La gratelle te mange! Figure de la noce
des pendus! Écosse-fèves! Gradasse!
.....
Don Squacquera! »

Ce que c'est que de sauter par une fenêtre!

Je venais de sauter avec le Véronèse du plafond de la salle du Grand Conseil roulé sous le bras; je venais de sauter, de très bien sauter, mais – au diable les citrouilles! – j'étais tombé dans une citrouille cuite, et j'emportais à la semelle de mes bottes le régal du peuple de Venise, dans les imprécations du fricasseur de citrouilles. Et quelle citrouille! Une citrouille où j'étais embourbé plus haut que la cheville!

[...] C'était lui qui avait empoigné mon précieux rouleau par un bout, et me le tirait de dessous le bras. Il tirait, je tirai; ce ne fut pas long: m'arc-boutant sur mon pied droit, m'efforçant de toute ma force, je lui arrachai le Véronèse des mains, et si violemment que le fricasseur fut lancé en l'air. Il retomba sur une ficelle tendue à une fenêtre où pendait majestueusement une gousse de piment entre deux oranges; il retomba, en polichinelle de Guignol, ployé en deux, les bras ballants, la tête morte entre les jambes.

Je tremblais que ma toile n'eût souffert dans la lutte. Je la déroulai vivement. Mais je ne pus voir. Les réverbères étaient morts. Les fenêtres des palais étaient mortes. Le ciel était éteint. La lanterne des *traghetti* dormait.¹⁴⁹

Il paragrafo successivo della versione primaria verrà invertito nella struttura:

J'espérais échapper, quand je fus devant la façade. Tout à coup, la lune se montra, et je vis mon ombre devant et derrière moi. Je m'arrêtai. La porte était ouverte, et du fond de la coupole le terrible saint Marc me fit signe de venir à lui, et je montai, et il se dérangea, et il m'assit sur son siège, mon chapeau sur la tête; et les autres, terribles avec leurs gestes droits et leurs yeux, se rapprochèrent de saint Marc accoudé comme la Mélancolie. J'étais ramené entre deux mosaïques, et j'entendais tous les rires, et les sbires qui faisaient ranger à coups de bâton la foule, et Canalette dans un coin qui peignait. (Moi, assis, comme M. Jabot, la toile roulée entre les jambes, toutes les couleurs aux pieds de saint Marc, les couleurs personnifiées [?].)¹⁵⁰

Quanto riportato tra parentesi circa «les couleurs personnifiées» darà luogo, infatti, a una lunga apostrofe a ognuno dei colori presenti nel quadro del Veronese, vero e proprio inno *coloriste* che esalta le propensioni pittoresche dei due fratelli e prelude al loro gusto pronunciato per il colore palesato nella loro narrativa:

¹⁴⁹ «L'Artiste», n.s., t. I, 5^e livraison (3 mai 1857), p. 80.

¹⁵⁰ Notes 77.

Je te tiens – criai-je – vermillon de Véronèse! pourpre! flamme! manteau des héros-dieux! torche d'Hélios qui se couche dans le vent et dans la mer! Je te tiens, gris de Véronèse! gris argentin qui baigne dans une fleur d'étain, dans une ombre de perle, les architectures de fête, les portiques triomphaux, les colonnades où se meut la pompe des noces heureuses! Je te tiens bleu turc de Véronèse! azur des ciels émeraude par la pâtime du temps! Je te tiens, jaune de Véronèse! qui vas cueillir le soufre au cœur des dahlias jaunes, et jettes des topazes dans le safran des robes!¹⁵¹

L'ingresso nella chiesa di San Marco avviene successivamente:

La grande porte de Saint-Marc s'était ouverte aux divines couleurs de Véronèse, et dans le fond de l'abside, je vis le Christ, de ses deux doigts levés en l'air pour la bénédiction, me faire signe de venir à lui. Son geste descendit vers moi en un escalier de cent marches, où à droite et à gauche deux cents lions étaient assis. Je pris mon courage et je montai. L'homme-Dieu se recula un peu dans le fond de son trône blanc semé de croix rouges, serra contre lui les plis furieux de son manteau bleu, et je me trouvai à demi assis sur la bande verte de son coussin rouge, me faisant le plus petit possible, glissant, gêné, empêché, les jambes trop courtes, les pieds pendus en l'air, mes genoux crispés étreignant la toile de Véronèse qui était devenue un parapluie vert, n'osant regarder la sainte face contractée de colère, honteux et embarrassé de toute ma personne, et de mon chapeau noir que j'avais sur la tête, et gauche, et ridicule, et me sentant ressembler bêtement au M. Jabot de Topffer.¹⁵²

Lo sviluppo narrativo affidato al paragrafo seguente nella versione del taccuino, in cui il narratore penetra nella sala dei tre Inquisitori di Stato, svilupperà nel racconto circa tre pagine. Si susseguono poi nel taccuino appunti non redatti, riscritti in un secondo momento nella versione pubblicata; poche frasi in prima persona ancora presenti nei paragrafi successivi del taccuino dimostrano che ci troviamo ancora nella struttura abbozzata della finzione narrativa, in cui appare per la prima volta la parola «rêve», chiave di volta interpretativa dell'intera composizione. Tale rielaborazione artistica delle cose viste, che si ripete almeno un'altra volta nel capitolo

¹⁵¹ *L'Italie la nuit. Venise* cit., p. 81; ma l'apostrofe continua ancora per un'intera pagina che non riportiamo per ragioni di spazio. Sottolinea Philippe Andrès (*La fantaisie dans la littérature française* cit., p. 122): «La couleur, c'est avant tout une fonction. Symbolique ou non, elle caractérise l'objet sur lequel elle se fixe. De la même manière que le masque, elle cache quelque chose tout en le révélant. La couleur est l'un des piliers de la fantaisie. Elle met en place un véritable réseau de tonalités bien spécifiques d'oppositions ou de cohérence interne; mais aussi, la couleur renvoie explicitement ou par allusion au domaine esthétique de la peinture (Watteau, La Tour ...)».

¹⁵² *L'Italie la nuit. Venise* cit., p. 81.

Venezia¹⁵³, non ha uguali nel taccuino, segno della forza evocativa della Serenissima nell'immaginario dei due fratelli.

Diversamente dal viaggio ad Algeri, città ancora vergine per il pubblico francese nell'idea dei Goncourt, il viaggio in Italia rivive in una pubblicazione breve ma di finzione, che costituisce un livello ulteriore e diverso di restituzione dell'esperienza odeporica. I Goncourt non prevedono di pubblicare la loro corrispondenza dall'Italia né di adattare gli appunti del taccuino come relazione di viaggio. Il rifiuto di una riproduzione fedele della realtà oggettivamente osservata evidenzia che non il viaggio in se stesso, bensì le sensazioni avvertite dal viaggiatore rappresentano lo scopo dell'impresa. Queste troveranno maggiore esplicitazione, secondo gli autori, in una forma diversa di scrittura che, per quanto apparentemente lontana dalla descrizione oggettiva e documentata, garantisce una riproduzione più accurata dell'esperienza soggettiva¹⁵⁴. La quale, allora, sembra essere garanzia di fedeltà rispetto alla traduzione delle impressioni percepite. La scelta rientra appieno nel programma *fantaisiste*, così come la cornice del sogno, rivelata soltanto alla fine del narrazione poiché assente nel titolo del

¹⁵³ Nel taccuino si legge infatti: «(L'enterrement de Watteau par le carnaval de Venise.) / Véronique, / la Vénitienne qui a couché avec Henri III, se promenant» (Notes 81). Da questo semplice appunto scaturirà la narrazione del funerale di Watteau e un episodio di cui sarà protagonista la cortigiana e poetessa Veronica Franco, celebre per essere stata anche l'amante del re Enrico III di Francia.

¹⁵⁴ Nella recensione che scrisse in occasione della pubblicazione di *Italie* (*L'Italie d'hier* cit., p. 397), Roger Marx stabiliva giustamente: «En ces années de début, loin de professer la religion de la vérité absolue, – M. Edmond de Goncourt le constate en sa préface, – les deux frères se trouvaient 'dans cette même disposition lyrique et symbolique des jeunes esprits de l'heure présente', et si *L'Italie d'hier* s'ouvre par de fidèles et adéquantes transcriptions, les écritures dont se charge le carnet, au fur et à mesure de la route, s'écartent du réel, 'enguirlant dès Rome le d'après-nature', aboutissent à Naples, la dernière étape, à des indications sommaires, matière informe de poèmes en prose futurs, de visions à la Hoffmann et à la Goya, d'apparitions telles que la féerie et cauchemardesque: *Venise la nuit*. Ces passagères aspirations idéalistes, ce particulier mode d'expression révélé par les Goncourt pour leurs concepts, peut-être faut-il les expliquer par l'admiration vouée à Théophile Gautier, ou, simplement les attribuer à l'influence occulte du romantisme ambiant». Pierre Sabatier mette da par suo l'accento sulla singolarità della visione, che risiede in una commistione di realismo e *fantaisie* (*L'esthétique des Goncourt* cit., pp. 192-193): «Le beau [...] ne sera donc pas la reproduction exacte de la réalité, le beau photographique et impersonnel, mais bien plutôt la déformation subie par les choses se réfractant à travers l'optique de chaque artiste. Or, cette réfraction varie d'individu à individu, d'artiste à artiste, de classe à classe. Bien loin de chercher à se corriger, à se rapprocher de la vision moyenne, à penser à l'unisson des artistes de son époque, le véritable artiste doit, au contraire, selon les Goncourt, traduire les choses exactement telles qu'il les voit et cette traduction sera seule intéressante et belle, parce qu'elle sera mêlée de réalisme et de fantaisie».

1857, giustifica un'immagine surreale e fantastica della Venezia notturna e diurna del racconto. La fantasmagoria goncourtiana si presenta come una sorta di poema in prosa, una visione in cui il lirismo viene mitigato dall'ironia, dall'*humour* e dalla parodia che investono la narrazione sia a livello strutturale che stilistico e tonale¹⁵⁵. L'*incipit* alquanto eccentrico in *medias res*, la volontaria omissione di riferimenti spaziali tangibili – Venezia viene soltanto evocata attraverso denominazioni metonimiche (il pittore Veronese, la zucca, la sala del Grande Consiglio, il Canal Grande, la gondola) –, la collocazione temporale vaga in un'ora tarda della notte, gli stereotipi della comicità rocambolesca costituiscono elementi tipici della narrativa *fantaisiste*. L'atmosfera è quella del sogno, fantastica ma anche pittoresca e presto carnevalesca, in cui i *clichés* o stereotipi irradiano l'allusività diffusa. I contorni sfumati delle cose e delle persone, riconducibili alla dimensione del sogno e dell'allucinazione, si oppongono alla descrizione apparentemente circostanziata di scene improbabili le quali, con l'avanzare del racconto e la complicità del lettore ormai acquisito alla tipologia narrativa, diventano sempre più surreali. Il racconto, tuttavia, iniziato in un contesto comico ed eccentrico, evolve sotto l'influsso di personaggi e scene tipicamente veneziane in una situazione carnevalesca e funambolica tipicamente romantica nella delicatezza delle evocazioni, per poi assumere sempre più le sembianze di un incubo attraverso immagini che si animano e diventano forme fantastiche e inquietanti; visioni zoomorfe di animali favolosi si associano a evocazioni di animali esotici che si muovono meccanicamente, di figure umane senza vita che simboleggiano in veste onirica le nostre più recondite paure. Alimentata dal sogno, la discontinuità della narrazione giustappone unità sceniche apparentemente senza rapporto tra loro, ma in cui una frase finale annuncia impercettibilmente la scena successiva. Il procedimento teatrale tipico del sogno, secondo il quale il protagonista sembra passare da una scena all'altra attraverso una porta che apre su una

¹⁵⁵ Spiega, infatti, Jacques Dubois a tale proposito (*Romanciers français de l'Instantané* cit., p. 186): «Le fantaisiste mélange les tons, il rapproche des faits d'ordres différents. Si l'intention est toujours un tant soit peu ironique, il s'agit surtout de déléster la réalité d'une partie de son sens et de son poids. Que la fantaisie se meuve dans un univers banalement vrai ou fantastiquement imaginaire, il ne présente des choses qu'une enveloppe superficielle ou qu'un fragment insignifiant. Et ceci semble engendrer la forme qu'il donne à ses contes. La composition, brève, est fréquemment morcelée. La phrase n'est qu'un trait court, ou, si elle s'allonge, elle est peu construite. Souvent haché, le style imite les vivacités et les négligences de la conversation et fait fleurir le coq-à-l'âne, le jeu de mots, la pointe. Sur un rythme allègre, les bousculades d'idées et de mots sont fréquentes. Bref, un émiettement du sujet en paillettes brillantes et animées. Dans sa tendance la plus remarquable, la fantaisie doit beaucoup à Janin et aux feux d'artifice de sa manière».

nuova dimensione regge parte della narrazione¹⁵⁶. Abolita qualsiasi logica, insieme ai riferimenti spazio-temporali, solo alcuni ingredienti stereotipati riconducibili alla città di Venezia forniscono al lettore un appiglio con il reale, subito trasfigurati però in uno scenario onirico. I colori dispiegano tutta la loro simbologia e ogni scena viene in genere associata a uno di essi. Dopo il florilegio iniziale, inno al colore della pittura manieristica veneziana, il contrasto dei non-colori – il nero e il bianco – richiama scene del teatro di Guignol, evoca marionette come uomini senza vita. Il procedimento dell'inversione conferisce la parola agli animali. Il paradosso impedisce alle idee di radicarsi; la messa in scena di personaggi veneziani illustri del Settecento, come l'editore-tipografo Giambattista Pasquali o lo scrittore Carlo Gozzi, ma anche di donne celebri come Gaspara Stampa, novella Saffo, o la più conosciuta cortigiana Veronica Franco, rappresentano riferimenti eruditi che convivono accanto all'evocazione di streghe, amuleti, fate, maschere del carnevale o personaggi della Commedia dell'arte. A Gozzi viene affidata un'osservazione metaletteraria, evidente rifiuto della rappresentazione realistica, quando il celebre inventore della 'fiaba teatrale' particolarmente congeniale al racconto goncourtiano esprime diniego per quelle opere su Venezia, già schernite dai Goncourt nella corrispondenza, che traboccano di elementi stereotipati ormai logori. La conclusione è la seguente: «[...] autant vous raconter le temps qu'il fait, la rue où vous passez tous les jours ... des niaiseries! des histoires de perruquier! de pauvres réalités! Tout cela est plat comme un fait. Tout cela est bête comme la vie. Le monde est terne, et les choses sont grises. Toutes les maisons sont en pierre; et les femmes se ressemblent ...»¹⁵⁷. Tale affermazione suona nel contesto come una rivendicazione del credo *fantaisiste*. L'allusione alla Cina, descritta come «terre de caprice», paese della fantasia e dell'immaginazione, «à mille lieues de la terre, à mille lieues des trois unités: le vrai, le raisonnable, le possible!»¹⁵⁸, rafforza la stessa idea e sembra anticipare il futuro gusto delle giapponeserie dei due scrittori. La scena finale, in cui il protagonista si

¹⁵⁶ Jean-Pierre Leduc-Adine fa notare che «Être fantaisiste, pour les Goncourt, c'est donc jouer savamment du décousu et de l'impromptu, c'est s'inscrire dans une tradition et contre une tradition» («*Venise la nuit – Rêve*»: *une fantaisie hoffmannienne des Goncourt* cit., p. 274). Per un'analisi puntuale del racconto, cfr. *ivi*, pp. 265-275. Il critico si sofferma inoltre, accanto all'intertestualità diffusa in tutta la narrazione, sull'utilizzo da parte dei due autori dell'«intergénéricité» che li porta, all'inizio del racconto e mediante l'espedito metonimico della zucca, a riscrivere la fiaba di Cenerentola. La zucca permette di distaccarsi dalla piatta realtà quotidiana, ma contrariamente al testo di Perrault si trasforma in ostacolo (*ivi*, p. 269).

¹⁵⁷ *L'Italie la nuit. Venise* cit., p. 83.

¹⁵⁸ *L'Italie la nuit. Venise*, «L'Artiste», n.s., t. I, 6^e livraison, 10 mai 1857, p. 99.

incarna nel leone di San Marco, simbolo della potenza della Serenissima e suo guardasigilli, favorendo in tal modo un'osmosi, viene preceduta da una lunga visione allucinata e surreale del carnevale sull'acqua di Venezia – in realtà il famoso 'funerale di Watteau' – introdotta dal semplice poggiarsi di una bautta sul viso del protagonista. Si tratta della trasfigurazione del ballo di carnevale al quale i Goncourt alludevano con insistenza nelle loro lettere e che sembra aver particolarmente colpito la loro immaginazione.

L'accoglienza de *L'Italie la nuit. Venise* non deluse le aspettative battagliere spavalidamente espresse da Jules nella corrispondenza dall'Italia. I sostenitori finanziari de «L'Artiste», Xavier Aubryet e il fratello di Arsène Houssaye, qualificarono il racconto di «pur charentonisme» e paventarono la defezione massiccia degli abbonati. La critica, come previsto dalla stesso Gautier e testimoniato nel *Journal*, non mancò di fustigare la pubblicazione¹⁵⁹. Lo spauracchio dell'*autodafé* di *En 18..* si ripresentò alla mente dei Goncourt¹⁶⁰. Delusi e amareggiati, i due fratelli non osarono chiedere il compenso per la loro collaborazione. L'esito di quello che poteva apparire un *ballon d'essai* per sondare le reazioni di fronte al libro progettato sull'Italia non lasciò speranze. I due viaggiatori tralasciarono il taccuino e probabilmente bruciarono quanto già redatto del libro. Nel 1894 Edmond ne avrebbe fatto riemergere soltanto il racconto su Venezia e il canovaccio del capitolo su Napoli, visibilmente la seconda città in ordine di suggestione intorno alla quale i due scrittori avevano lavorato. La reiterazione del gesto autodistruttivo modificò radicalmente l'orientamento artistico dei due scrittori, sottolineando il valore attribuito al libro sull'Italia e al viaggio che ne era la fonte. La scelta tra realtà e *fantaisie* sarebbe stata presto compiuta¹⁶¹.

¹⁵⁹ In data 1° maggio 1857, cfr. *Journal I* 386-388. Il 12 maggio ribadiscono indirettamente (*ivi*, p. 394): «Les gens qui travaillent leur forme en ce siècle ne sont pas heureux. Vraiment, à voir l'hostilité du public pour le style travaillé, le style de toutes les œuvres qui sont restées, on dirait que le public n'a jamais lu un livre ancien, qu'il se figure sérieusement que toutes les œuvres d'imagination ont été écrites par M. Dumas et toute l'histoire par M. Thiers. Le public semble vouloir lire comme il dort, sans une fatigue, sans un effort, et sa haine semble tourner à la fureur de l'ignorance».

¹⁶⁰ Si veda, al riguardo, Jean de Palacio (*Le silence des Goncourt: du livre brûlé au livre interdit* cit., p. 30), il quale osserva: «Le livre est ici à l'état virtuel, dans l'encrier ou la mémoire, avant et après, pas encore fait ou déjà oublié. *L'Italie d'hier*, né d'un carnet, simulacre de livre comme le *block-note* de Paul Alexis terminé par du papier blanc, lui-même relié en vélin blanc comme les œuvres complètes de Pierrot, ne parvient pas à se constituer comme livre».

¹⁶¹ Così come viene sottolineato che la *fantaisie* prende spunto dall'osservazione della realtà e ad essa è profondamente legata, bisognerà accettare che, nonostante il gesto eclatante dell'*autodafé*, «La fantaisie ne disparaît jamais en effet complètement de

1.8. L'IDEA E LA SENSAZIONE: UNA RETORICA DELLA DECADENZA

Hippolyte Taine, un decennio dopo i Goncourt, visitò l'Italia e scrisse di Venezia:

On ne peut rien faire ici, sinon rêver; encore rêver est-il un faux mot, puisqu'il désigne une simple divagation de la cervelle, un va-et-vient d'idées vagues; si on rêve à Venise, c'est avec des sensations, non avec des idées.¹⁶²

In questi ultimi due concetti i Goncourt racchiusero temporaneamente i ricordi italiani più marcati. La delusione seguita alla reazione della critica segnò un punto di svolta, anche in virtù delle attese riposte nel progetto del libro *L'Italie la nuit* ormai accantonato. Edmond e Jules non considerarono neppure l'eventualità di trasformare il taccuino in un resoconto di viaggio e di far partecipe il pubblico della loro esperienza odeporica, ma si dedicarono alla storia dei costumi e alla critica d'arte, riuscirono finalmente a far rappresentare una loro *pièce*¹⁶³, ma soprattutto diventarono romanzieri. Il viaggio in Italia consolidò comunque la loro identità di scrittori. Le pubblicazioni de *Les Hommes de lettres* nel 1860, di *Sœur Philomène* l'anno seguente, di *Renée Mauperin* nel 1864 e di *Germinie Lacerteux* nel 1865¹⁶⁴, segnarono l'allontanamento progressivo dall'École fantaisiste e fecero registrare una presa di coscienza delle modificazioni del sentire che li portò a sviluppare il coefficiente più realista insito nella loro precedente produzione, assimilando tuttavia l'esperienza postromantica e restituendola in una nuova accezione in cui al verosimile veniva sostituito il vero, il tipico, l'eccentrico, il pittoresco e l'unico. Il passo fu presto compiuto verso l'eccezione che avrebbe formato la struttura portante del realismo dei romanzi maggiori, in cui la verità dell'aneddoto e l'attrazione per la singo-

l'horizon littéraire des Goncourt. [...] Après 1860, tout se passe donc comme si la fantaisie, qui gouvernait autrefois l'agencement des récits, se métamorphosait en donnée thématique, en objet de discours: elle est transférée aux personnages» (Cabanès, éd., *Présentation à Les frères Goncourt* cit., p. 8). Commenta opportunamente Jean-Pierre Guillerme che «le rêve faisait alors son lit dans la vérité même, celle à laquelle se vouèrent, finalement et heureusement, les Goncourt. Ce dont témoignent les notes, ce serait d'un fonds qui était bon, étant déjà leur propre» («Notes sur l'Italie / L'Italie d'hier»: *la fabrique interdite*, ivi, p. 43).

¹⁶² H. Taine, *À Venise. Voyage en Italie III*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990, p. 82.

¹⁶³ *Henriette Maréchal*, dramma in tre atti in prosa, rappresentato per la prima volta al Théâtre-Français il 5 dicembre 1865, preceduto da una storia della *pièce*, Paris - Bruxelles - Leipzig - Livorno, Librairie Internationale A. Lacroix - Verboeckhoven et C^{ie}, 1866.

¹⁶⁴ Rispettivamente editi da Dentu, Librairie Nouvelle - A. Bourdilliat et C^{ie}, e gli ultimi due presso Charpentier.

larità integravano il genere dominante e funzionavano da filo conduttore della loro produzione¹⁶⁵.

Il viaggio in Italia fu rivissuto nella scrittura, ma indirettamente, a dieci anni di distanza in *Idées et sensations*¹⁶⁶, anticipazioni di brani tratti dal *Journal*, tra i quali comparivano parti rielaborate del taccuino italiano, evidentemente considerato dagli estensori alla stregua del diario. La forma scelta era quella del florilegio di osservazioni, frammenti, massime, pensieri e riflessioni di lunghezza molto variabile. Un'unica evocazione riguardava Algeri e le sensazioni suscitate dalla città circa venti anni dopo, che riemergevano a Parigi davanti a «un magasin de produits algériens» e al Café de la Girafe¹⁶⁷; mentre l'Italia era ricordata attraverso un insieme compatto di frammenti che occupava venti pagine del volume, nelle quali venivano selezionati gli elementi della Penisola che avevano maggiormente colpito i due viaggiatori.

I Goncourt esordiscono nella parte dedicata all'Italia con una citazione integrale, ad eccezione di lievissime e trascurabili modifiche, del brano sul 'funerale di Watteau' ripreso da *L'Italie la nuit. Venise*. Si tratta di uno dei frammenti più lunghi di *Idées et sensations*. La scelta, indizio dell'importanza che i due scrittori attribuiscono ancora al racconto in questione, è quella di un pezzo particolarmente descrittivo che raccoglie aspetti notissimi della Serenissima (le gondole, il carnevale, Watteau, i volti noti di Venezia, i personaggi della Commedia dell'arte, ecc.) presentati nell'ottica *fantaisiste*. Seguono una sintesi suggestiva delle sensazioni provate davanti ai dipinti dei pittori primitivi e un sunto delle caratteristiche salienti dei ritratti femminili¹⁶⁸. Questo breve saggio di critica d'arte viene tuttavia poeticizzato e si trasforma, nel finale, in un sogno a occhi aperti in cui i Goncourt, soggiogati dai volti delle vergini, hanno l'impressione di veder

¹⁶⁵ Si veda in proposito Caramaschi, *Le réalisme romanesque des Goncourt* cit., in particolare pp. 77-78, e Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt* cit., p. 104. Jacques Dubois (*Les romanciers du réel de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000) spiega che l'estetica del vero si costruisce attraverso la sostituzione del singolare all'universale (p. 33) mentre il decorativo e il sensoriale acquistano il predominio (p. 91).

¹⁶⁶ Paris, Librairie Internationale A. Lacroix - Verboeckoven et Cie, 1866. Nella prefazione alla prima edizione del *Journal* del 1887 (Paris, G. Charpentier), Edmond preciserà infatti: «Je refonds dans notre *Journal*, le petit volume des *Idées et sensations* qui en étaient tirées, en les remettant à leur place et à leur date». Sull'utilizzo degli appunti del taccuino in altre opere cfr. E. Launay, *Des «Notes sur l'Italie» (1855-1856) à «Madame Gervaisais» (1869). Éléments pour une étude génétique*, in Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt: art et écriture* cit., pp. 351-363.

¹⁶⁷ *Idées* 22-24.

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 44-45.

riflesse nei quadri ombre di donne materializzatesi nella notte. Il frammento, così come proposto in *Idées et sensations*, risulta del tutto originale, mentre il brano successivo riguardante la rappresentazione della vergine in Raffaello è una rielaborazione ancora grezza degli appunti del taccuino, che verrà riproposta in forma più stilizzata nell'opera del 1894¹⁶⁹. È possibile da questo primo esempio osservare a quale rifacimento vengono sottoposti gli appunti di partenza, che trovano una prima espressione improntata alla sintesi e alle formule assertive desunte dall'osservazione e dallo studio di cui il taccuino ha raccolto le annotazioni. *Idées et sensations* viene così a collocarsi in una fase intermedia, tra il taccuino e la futura opera odeporica, ma con la scelta deliberata della forma frammentaria, moderna rivisitazione della riflessione, narrativizzata con accenni di poema in prosa.

Il brano successivo racchiude la teoria dei Goncourt sul metodo di datazione dei quadri fino al Rinascimento in base alla collocazione degli occhi, di cui Edmond dovrà difendere la paternità contro il senatore Morelli in nota a *L'Italie d'hier*, facendo riferimento proprio a questa prima formulazione del 1866¹⁷⁰. Il nucleo di partenza figura nel taccuino italiano, ma l'enunciazione de *L'Italie d'hier* risulta molto vicina a quella di *Idées et sensations*, a riprova dell'importanza che ha rivestito a sua volta il predetto volume, accanto agli appunti di viaggio, nell'elaborazione dell'opera del 1894. Occorre segnalare che il brano presente in *Idées et sensations* compare nel *Journal* alla data del 31 dicembre 1858, ma trattasi di un'aggiunta alla prima edizione del diario del 1887, chiaramente ripresa da *Idées et sensations*, poiché assente dal manoscritto originale del *Journal*¹⁷¹.

Nessun richiamo al taccuino, nessuna anticipazione nel manoscritto del diario né alcuna assimilazione nel *Journal* del brano sull'Italia che fa seguito al precedente, in cui viene compendiata efficacemente, e in un tono che sembra annunciare il futuro titolo *L'Italie d'hier*, la sensazione generale provocata dalla Penisola nell'animo dei due viaggiatori:

L'Italie a la mélancolie d'une terre du passé. Ses hommes, ses femmes, ses monuments, ses paysages, ont des lignes anciennes d'histoire. Les choses vous y regardent comme du lointain d'un souvenir. Tout ce qu'on y voit de

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 46. Il riferimento si trova in *Notes* 196-197 e in *Italie* 91-92.

¹⁷⁰ *Idées* 47; *Italie* 152 e n.

¹⁷¹ È quanto si evince da un paragone tra la versione edita in vita da Edmond e il manoscritto (*Mémoires* I 431). L'avvio della pubblicazione del *Journal*, nel 1887, da parte del diarista stesso sancisce il riconoscimento del suo statuto di 'opera' e di 'genere'. Philippe Lejeune fa notare che l'anno 1887 segna una tappa fondamentale nella storia del diario in Francia, poiché prima di quella data raramente vengono pubblicati diari personali di contemporanei (Lejeune - Bogaert, *Un journal à soi cit.*, p. 186).

vivant à l'air d'avoir déjà vécu. Et çà et là, de beaux grands yeux, éclairés par la *malaria*, ressemblent à ces lacs où confusément, tout au fond, s'aperçoivent des ombres de villes mortes.¹⁷²

All'impressione di lontananza, di arretratezza e di evanescenza, che però non ha sedato il ricordo né impedito la riesumazione della sensazione, risponde nel *Journal*, così come nel manoscritto originale dello stesso, una definizione dell'Italia che, pur alludendo all'aspetto retrogrado del paese, mette in rilievo il potenziale letterario:

Au XIX^e siècle, l'Italie est la terre où le roman et l'in vraisemblance de la vie européenne semblent s'être réfugiés. Elle a reçu, elle a gardé des comédies, des drames, des imbroglios, des catastrophes, des douleurs et des ridicules qui seraient vraiment pour un esprit poète les vraies planches d'un théâtre entre ciel et terre.¹⁷³

Una testimonianza della circolarità esistente tra il taccuino, *Idées et sensations* e *L'Italie d'hier* viene fornita in nota al titolo del capitolo su *Naples de L'Italie d'hier*. Scrive infatti Edmond:

Voici, retrouvé par hasard, un autre morceau de ce livre: *L'Italie la nuit*, de ce livre que nous avons brûlé, sauf *Venise* et une centaine de lignes, dans *Idées et sensations*.

Pour les curieux de la fabrication littéraire d'un auteur quelconque, nous donnons, à la suite de ce morceau, le *scenario* sur lequel nous voulions écrire Naples. Cela fait bien voir l'évolution qui s'est produite dans nos esprits, pendant le cours de notre voyage en Italie: d'abord, dans le nord, de longues notes toutes réelles; à Rome, un commencement d'enguirlandement du d'*après nature*; à Naples, des notes, toutes brèves et prises seulement sur les êtres et les choses, pouvant fournir une série de paragraphes, poétiques, idéaux.¹⁷⁴

Tale capitolo, formato da ventotto paragrafi i cui titoli ricordano elementi della città partenopea che hanno attratto lo sguardo dei due viaggiatori, si presenta sotto forma di canovaccio. La sua funzione è di mettere in luce un'ulteriore fase di lavorazione degli appunti presi *in loco*, suggerendo l'adattamento al quale gli autori li avrebbero sottoposti. Edmond de Goncourt evidenziava il carattere frammentario del capitolo che avrebbe do-

¹⁷² *Idées* 48.

¹⁷³ *Mémoires* I 378; *Journal* II 117. In realtà troviamo questa formulazione in *Charles Demailly*; cfr. Launay, *Des «Notes sur l'Italie» (1855-1856) à «Madame Gervaisais» (1869)* cit., p. 356.

¹⁷⁴ *Italie* nota 1, 223.

vuto comporsi, presumibilmente in modo diverso rispetto a *Venise la nuit*. *Rêve*, di varianti di poemi in prosa.

La nota succitata, inserita ne *L'Italie d'hier*, aveva avuto una prima stesura, molto simile alla presente, in *Pages retrouvées*, dove Edmond ripubblicava nel 1886 i tre testi più elaborati ispirati ai viaggi giovanili. Il testo su Napoli era stato molto verosimilmente stilato nella parte iniziale su richiesta del critico Vittorio Pica, e pubblicato sul giornale politico, letterario e commerciale «Napoli» in data 14 giugno 1885¹⁷⁵. La scansione in *Pages retrouvées* è molto chiara, poiché la nota in questione separa il brano iniziale redatto, che rievoca l'arrivo in battello a Napoli nel mese di aprile 1856, dal canovaccio vero e proprio¹⁷⁶. Le discordanze tra la nota del 1886 e quella del 1894 fanno emergere una maggiore chiarezza di prospettiva in *Pages retrouvées*. Edmond vi confessava, infatti, il suo esplicito rammarico per aver distrutto il manoscritto de *L'Italie la nuit* «car il était vraiment intéressant pour l'histoire de [notre] développement littéraire» e aggiungeva che «s'il n'était pas le livre de talents formés, il témoignait d'un effort incontestable vers la poésie, vers l'originalité, vers une littérature artiste». In riferimento al canovaccio, lo scrittore sosteneva che «les notes jetées sur l'heure en face des choses et de l'humanité de l'endroit», ovvero gli appunti riferiti a ogni singolo punto elencato, avrebbero dovuto «servir au développement fantaisiste de chaque paragraphe»¹⁷⁷, pronunciando una sorta di elogio del frammento poetico.

Senza tralasciare che tali affermazioni vengono fatte a circa trenta anni di distanza, e con l'obiettivo dichiarato nella prefazione a *L'Italie d'hier* di mostrare come la sensibilità *fin de siècle* sia stata anticipata già nel remoto 1856 dai due fratelli, sembra che i Goncourt progettassero di adattare la forma di ogni capitolo de *L'Italie la nuit* alla città da ritrarre, come lasciava presagire Edmond nell'introduzione alludendo a «une série de morceaux, sur Venise, Florence, Rome, Naples»¹⁷⁸ scritti al loro rientro. L'evoluzione della percezione del reale tratteggiata da Edmond de Goncourt, tuttavia, non collima con quanto ci è dato osservare. Come associare il racconto su Venezia, che pure si colloca nel nord della Penisola, a «de longues notes toutes réelles»? Non può neppure sfuggire che nel 1886 Edmond de Goncourt menzionava ancora il passato *fantaisiste*, assente invece nella formulazione della nota del 1894, più attenta a ricostruire un'evoluzione modulata della loro poetica.

¹⁷⁵ Si veda in proposito la nota 8 del terzo capitolo.

¹⁷⁶ *Pages* 239.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Italie* XXXI.

Intanto, al punto 23 del canovaccio su Napoli, intitolato *Porta Capuana. Imbrecciata*, che precede immediatamente il pezzo finale *Venise la nuit. Rêve de L'Italie d'hier*, si legge:

Dans ce quartier muré de la prostitution à Naples, mon frère et moi nous avons fait, d'après les notes de ce paragraphe, une quarantaine de lignes dans *Idées et sensations*, mais nous n'avons osé donner toute l'horreur du lieu, l'horreur de ce quartier-lupanar, où les femmes, accotées à des bornes, se donnaient sans pudeur, des injections, en pleine rue, et où nous étions suivis par une troupe de femelles aux yeux inquiétants, aux gestes de folles de la Salpêtrière, nous criant: «Due soldi, lo c... Tre soldi, lo c...». ¹⁷⁹

Edmond si riferiva quindi alla soppressione di quanto scritto circa il quartiere napoletano della prostituzione sulla base dei numerosi appunti del taccuino, particolarmente descrittivi e circostanziati al punto che alcuni paragrafi apparivano già in questa prima stesura in parte elaborati e inseriti in *Idées et sensations* ¹⁸⁰. Colpisce, scorrendo il taccuino, l'accostamento di un primo paragrafo contenente annotazioni di dettagli sotto forma di appunti separati da trattini e punti e virgole, a un secondo paragrafo più narrativo, che pone il quartiere, le case e le prostitute in situazione; l'espressione nel taccuino è, inoltre, molto più realistica rispetto all'adattamento destinato a *Idées et sensations*. Nonostante sia attenuata la crudezza della realtà veduta, un ulteriore contrasto viene immediatamente creato, all'interno del volume del 1866, con l'ultimo brano ispirato al viaggio peninsulare che si presenta come un ricordo idealizzato e poetico dei paesaggi, dei profumi e dei colori di Sorrento. L'evocazione deriva da un doppio insieme di appunti presenti nel taccuino e riappare in forma condensata ai punti 24 e 25 del canovaccio ¹⁸¹. L'analisi dei diversi testi riferiti all'Italia e delle loro fasi di elaborazione conferma che il taccuino italiano è stato sottoposto a un utilizzo simile a quello riservato a molti brani del *Journal* e tratteggia il processo al quale i due fratelli assoggettano il reale trasfigurandolo letterariamente. L'interesse maggiore, però, risiede senza dubbio nel valore archetipico che rivestono le vicende letterarie connesse al viaggio italiano, rivelatrici – per ammissione dello stesso Edmond – della sensibilità decadente insita nella loro estetica fin dal suo nascere e che alcune scelte hanno portato a incanalarsi nella forma romanzesca.

Il tentativo di Edmond de Goncourt di inserire l'insieme dell'opera sua e del fratello all'interno di un sistema in grado di conferirle coerenza, e

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 232.

¹⁸⁰ *Idées* 48-50; *Notes* 311-313.

¹⁸¹ *Idées* 50-51; *Notes* 308 e 314-315.

nel quale il 'sottosistema Italia' serve da *exemplum* del percorso variegato che possono compiere le forme, rappresenta un indirizzo di strutturazione teorica dell'*opus* che accompagna la fase finale della carriera dell'ultimo Goncourt. Esso nasce dalla necessità di pervenire a un'unità di visione che contrasti il disagio provocato dalla frammentarietà, pur assimilando quest'ultima come fondamento della poetica stessa¹⁸². Il desiderio di totalità, che contraddistingue larga parte della letteratura del XIX secolo, è frutto dell'impeto prometeico che le scienze conferirono all'uomo attraverso il positivismo. Se *La comédie humaine* balzacchiana o l'*Histoire naturelle et sociale* dei Rougon Macquart sono ancora formule in grado di inglobare sotto un'unica etichetta una serie di opere che vogliono fornire un'immagine complessiva di un'epoca o di una famiglia, i Goncourt, più moderni e più *fin de siècle*, sembrano affrancarsi da una simile visione. Spiriti frammentari, discontinui nel loro modo di percepire la realtà, in loro la totalità diventa coagulo dell'eclettico, capacità di adattare il proprio strumento di resa letteraria alla sensibilità del momento, e ricomposizione della traiettoria della visione compiuta dal soggetto. Pertanto, cercando di rendere conto del cammino percorso dall'evoluzione della percezione e dalla conseguente rappresentazione che ne è derivata, Edmond individuò a ritroso nel viaggio peninsulare l'esperienza primigenia, situata al loro «début littéraire», da cui tutto sembra aver avuto origine. Nella *Préface a L'Italie d'hier* egli confessava l'esitazione iniziale provata da due apprendisti letterati di fronte al bivio tra *fantaisie* e realismo, e disegnava implicitamente una parabola che congiungeva passato e presente:

Toutefois, en ces années, inquiètes, hésitantes, sur la voie que le lettré doit prendre, la religion de la réalité, de la vérité absolue, appliquée à l'humanité ou à la matière, dans la reproduction littéraire, n'était pas encore née en nous. Bien au contraire, nous nous trouvions dans cette même disposition lyrique et symbolique des jeunes esprits de l'heure présente, avec, au fond de nous, un certain mépris pour la transcription du vrai, du *non imaginé*, et

¹⁸² Sostiene Caramaschi relativamente ai romanzi della fase 'realista' (*Le réalisme romanesque des Goncourt* cit., p. 184): «C'est que leur véritable vocation est celle du fragmentaire, du morceau travaillé et poli pour lui-même: c'est qu'au fond ils fabriquent leurs romans avec des pièces qui en un sens ont déjà servi, ou en tout cas qui pourraient recevoir à la rigueur une destination différente. Il n'y a pas de véritable suite entre leurs chapitres parce que ceux-ci ont pour la plupart leur origine dans une note – ou dans une série de notes – qui a déjà pris une forme arrêtée dans le *Journal* et autour de laquelle cristallisent peu à peu les images, les parcelles de pittoresque, les formules descriptives, explicatives, comparatives: de sorte qu'elle se développe peu à peu comme une étude, comme un épisode qui a son unité en lui-même, comme un morceau dont l'intérêt demeure quelque peu autonome».

renforcés encore en ce mépris par le manque de talent et de style de Champfleury.¹⁸³

In tal senso viene ricordata la vicenda emblematica della pubblicazione di *Venise la nuit*, che ha seminato il dubbio di aver dato prova di una «imagination trop déréglée, trop excentrique, trop extravagante»¹⁸⁴ e ha definitivamente instradato gli autori. Non è da escludere che Edmond aspirasse a ritagliarsi un ruolo da 'precursore' e che, insieme alla pubblicazione de *L'Italie d'hier* che ne rappresenta l'atto finale, la sua attività, dal momento in cui si congeda ufficialmente dalla scena letteraria dando alle stampe *Chérie*, rientrasse in un disegno di rivisitazione *ad quem* dell'intera produzione. Si spiegano così le numerose riedizioni a cui attende a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino alla morte, molte delle quali contemplanop opere del debutto letterario nelle quali ha cura di evidenziare il binomio *fantaisie - document humain*. Il risalto accordato alla prefazione di *Chérie*, pubblicata sul «Figaro» il 17 aprile 1884, giorno dell'uscita del romanzo in libreria, va inteso in questa ottica. Denunciando la morte del genere romanzesco, incapace ormai di esprimere la modernità, Edmond profetizzava l'affermarsi di «un livre de pure analyse» emendato da qualsiasi peripezia, in cui la narrazione, sostituita dalla giustapposizione di elementi disparati tendenti a esaltare la descrizione fine a se stessa, necessitava di «une nouvelle dénomination, une dénomination autre que celle de roman»¹⁸⁵. Se può sembrare senz'altro temerario affermare che *L'Italie la nuit* avrebbe ottemperato a tali presupposti, Edmond costringeva comunque il lettore a riconoscere la presenza latente e innata di una matrice decadente all'interno della loro visione estetica, recuperando la parte meno realistica della produzione iniziale, comprensiva del viaggio in Italia con tutto ciò che letterariamente vi si collegava sia in *praesentia* che in *absentia*¹⁸⁶.

In occasione della ripubblicazione in volume dei testi giornalistici del debutto in *Pages retrouvées* la tensione di Edmond è costantemente rivolta ai testi sull'Italia. Il 25 dicembre 1885 annota nel diario:

¹⁸³ *Italie* XXX-XXXI.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. XXXII.

¹⁸⁵ E. et J. de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, présentation de H. Juin, Paris - Genève, Slatkine Reprints, 1980, pp. 63-64.

¹⁸⁶ Una concezione del genere era stata avanzata già nel 1884, in occasione della riedizione del romanzo giovanile *En 18..* (*Un premier livre. En 18...*, avec une préface d'E. de Goncourt et un portrait des auteurs, gravé par A. Descaves d'après une photographie d'A. Tournachon, Bruxelles, Kistemaekers, s.d. [1884]). Cfr. H. Scepi, *Fragments et décomposition: de la prose artiste à l'écriture décadente, une autre manière de penser le détail*, in L. Louvel (éd.), *Le Détail*, Poitiers, La Licorne, 1999, p. 55.

Je reçois, le même jour, mon premier placard des *Pages retrouvées*. – En relisant cette *Venise*, je ne puis m'empêcher de m'écrier: «Si c'était cependant en vers et que je n'eusse fait que cela, quel poète je serais aux yeux de bien des gens!». ¹⁸⁷

Il concetto è ribadito il 6 marzo dell'anno successivo:

Bordeaux et Venise de mes *Pages retrouvées*, ces poèmes en prose, ma foi, je trouve cela vraiment plus de la poésie que les poèmes en vers de la plupart de nos poètes. ¹⁸⁸

La frammentazione e la tensione poetica riscontrate da Edmond in questi testi vanno di pari passo con la cristallizzazione della sensazione intorno all'esperienza della quale si enuncia la visione decadente *fin de siècle* ¹⁸⁹. La

¹⁸⁷ *Mémoires* II 1211.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 1224.

¹⁸⁹ Cfr. G. Ducrey, *Introduction générale a Romans fin-de-siècle 1890-1900* – Jean Lorrain - Louis Dumur - Catulle Mendès - Georges Eekboud - Rachilde - Camille Maclair - Jean de Tinan, Paris, Robert Laffont, 1999, p. XLV. Ducrey individua nel culto della sensazione un segno di aristocrazia estetica che contribuisce a dissolvere la volontà (*ivi*, p. XLVI). Paul Bourget nei suoi *Essais de psychologie contemporaine* (cit., pp. 135-193) del 1885 cataloga già i due Goncourt tra gli autori decadenti, ascrivendo il mancato riconoscimento del loro valore artistico alla novità del loro pensiero: «D'ordinaire», sostiene Bourget, «ces très grands retards dans la renommée et dans l'influence ont pour raison la nouveauté d'esprit de l'écrivain. Il a simplement, et dès le début, poussé à leur extrême quelques états de l'âme dont le plein développement n'apparaît que dans la génération suivante» (*ivi*, p. 138). Sul progressivo delinarsi della retorica decadente dei Goncourt, cfr. almeno: H. Mitterand, *De l'écriture artiste au style décadent*, in G. Antoine - R. Martin (éds.), *Histoire de la langue française*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1985, pp. 467-477 (poi in *Le regard et le signe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, pp. 271-290); E. Caramaschi, *Du bon usage de la décadence ou écrire selon les Goncourt*, in *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente?*, Actes du Colloque International (Luxembourg, septembre 1990), numéro spécial de la «Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée» (1990), pp. 118-128; M. Bury, *Réalisme et préciosité chez les Goncourt*, Fr XI, 21 (autunno 1991), pp. 43-58; E. Caramaschi, *Les Goncourt et la déconstruction décadente du Roman*, in Joris-Karl Huysmans e l'immaginario decadente, Atti del Seminario di studio (Malcesine, 2-4 maggio 1991), a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1992, pp. 21-40; S. Thorel-Cailleteau, *La Faustine*, in *La tentation du livre sur rien* cit., pp. 203-211; M. Modenesi, 'Ennui' e 'fin-de-siècle'. Decadentismo e naturalismo a confronto, in *Sotto il segno di Saturno. Malinconia, spleen e nevrosi nella letteratura dell'Ottocento*, Atti del Seminario di studio (Malcesine, 7-9 maggio 1992), a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1994, pp. 253-278; P. Dufief, *Les Goncourt précurseurs de la décadence*, CEJG 3 (1994), pp. 13-22; Thorel-Cailleteau, *Les précurseurs ambigus: «En 18...» et la décadence* cit.; J.-L. Cabanès, *Décadence délicate et inachèvement dans l'esthétique des Goncourt*, CEJG 3 (1994), pp. 32-40; Scepi, *Fragments et décomposition* cit., pp. 47-60; J.-L. Cabanès, *L'écriture artiste: écarts et maladies*, in S. Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 367-393; D'Ascenzo, *Éros*

decostruzione del romanzo a cui sarebbe giunto Edmond affonda le radici nella concezione letteraria dei due scrittori con tutto ciò che ha contribuito a delinearla: visione pittorica, eterogeneità dei generi praticati, predilezione per il collezionismo, tentativo costante e cosciente di esprimere la modernità, sperimentalismo. Il perno rimane, però, l'*écriture artiste*, che modula lessico e sintassi al fine di esprimere il dispiegarsi della sensazione, respingendo la narrazione a vantaggio dell'analisi e destrutturando l'assetto romanzesco che sfocia in una costruzione frammentaria, fatta di piccole unità narrative giustapposte o istantanee. Nell'accezione di Edmond il romanzo si enucleava infatti intorno a un coacervo di sensazioni, all'origine della struttura decadente della narrativa *fin de siècle*.

Nell'anno in cui venne pubblicato *Idées et sensations* i due fratelli annotarono nel *Journal*: «Seul, ce siècle-ci, cette littérature-ci a dégagé la sensation de la description»¹⁹⁰. In verità è nel rapporto antinomico tra idea e sensazione che si enuncia l'estetica goncourtiana. Le idee, portate alla ribalta a partire della metà dell'Ottocento con la definitiva liquidazione del sensismo settecentesco, recuperata la priorità rispetto alle sensazioni, esprimono filosoficamente il loro dominio sul piano teorico attraverso Schopenhauer, dilagando nelle forme di pessimismo e di soggettivismo che alimentano gran parte del secolo decimonono. Reprimendo l'idealismo giovanile improntato al sogno, alla fantasia e all'immaginazione, i Goncourt evolvono verso un rifiuto di una «vision objective de cet ensemble de causes extérieures de nos sensations que nous appelons réalité»¹⁹¹ per prediligere il risultato che tali cause generano sul nostro sistema di percezione. Ne consegue la formulazione di una tipologia romanzesca poco attenta al divenire e alle sue cause, ma costruita secondo una visione preconcepita che nega ogni possibile mutamento per focalizzarsi sull'esperienza percettiva e l'emozione provata, le quali trovano la loro formulazione migliore nel frammento. I romanzi goncourtiani si avvicinano allora alla cronaca, diventano sempre più delle biografie romanzate di personaggi fittizi, dove l'elemento della narrazione romanzesca, che si definisce attraverso la peripezia, cede il posto alla descrizione e all'analisi. L'abolizione del romanzesco a livello tematico, strutturale e tonale determina la negazione del *pathos* e la frammentazione della narrazione. Su questa struttura di partenza si inseriscono dialetticamente le sensazioni, in quanto l'«idéaliste abandonne la cause

racinien et esthétisation décadente dans «La Faustin» d'Edmond de Goncourt cit.; Ashley, *Edmond de Goncourt and the Novel* cit.

¹⁹⁰ *Mémoires* II 10.

¹⁹¹ Sabatier, *L'esthétique des Goncourt* cit., p. 214.

pour ne retenir que l'effet qui est l'impression intérieure, le sentiment intime, la réaction unique de son individualité»¹⁹². L'*écriture artiste* si pone allora come traduzione e sacralizzazione della sensazione, ovvero di una visione decadente in cui il dettaglio affiora grazie alla decostruzione e alla frammentazione¹⁹³.

1.9. «L'ITALIE D'HIER» O LA POETICA GONCOURTIANA

La pubblicazione di *L'Italie d'hier*, che costituisce l'ultimo stadio di un processo durato circa quarant'anni, rientra in un progetto letterario che impegna gli ultimi dieci anni della vita di Edmond. Se la prefazione chiarisce le motivazioni alla base di simile operazione editoriale e ripercorre incidentalmente la storia del testo, nondimeno vi si intravedono la visione complessiva che lo scrittore proietta sulla repubblica delle lettere e il ruolo che si ritaglia insieme con il fratello nella storia delle idee e della letteratura. Il volume viene pubblicato anche in un momento di particolare favore verso l'Italia, tornata di moda alla fine del XIX secolo grazie ad autori-viaggiatori come Jean Lorrain, Paul Bourget, Anatole France, André Gide, Paul Claudel¹⁹⁴. Edmond non si limita a cogliere il rinnovato interesse per

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Jacques Dubois ha fatto notare che la scrittura dei Goncourt, fissandosi sul dettaglio e sulle sensazioni che traduce nelle descrizioni, piega la lingua alle costruzioni più impensabili fino a paralizzare il movimento romanzesco (Dubois, *Les romanciers du réel* cit., p. 91). Philippe Hamon parla di «psychologie 'sténographique' faite de notations plus que d'enchaînements», rifacendosi a Paul Bourget; cfr. P. Hamon, *Les enjeux de la description des passions dans l'esthétique naturaliste*, in *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Napoli, 30-31 gennaio 2004), a cura di M.R. Alfani, P. Bianchi e S. Disegni, Grumo Nevano (Napoli), Marchese, 2009, p. 20.

¹⁹⁴ Si veda G. Dethan, *Voyageurs français en Italie. II. De Paul Bourget à Paul Claudel (1890-1915)*, «Revue d'Histoire diplomatique» LXXXII (juillet-septembre 1968), pp. 246-261. L'articolo sottolinea come l'anno 1894, in cui viene pubblicato *Le Lys rouge* di Anatole France che consacra definitivamente l'Italia come patria dell'amore, sia una data cruciale nella voga della Penisola: «Bien d'autres livres français concernant l'Italie portent le même millésime: *La vie de Saint François d'Assise* de Paul Sabatier, qui marque le renouveau des études franciscaines, *Autour d'une tiare* d'Émile Gebhart, spécialiste du haut Moyen-Âge italien, les poèmes de Pierre de Nolhac, *Paysages de France et d'Italie*, les pages consacrées à Parme et à la Lombardie dans *Du sang, de la volupté, de la mort* de Maurice Barrès, l'essai *Les Italies d'aujourd'hui* de René Bazin, et même, sous le titre *L'Italie d'hier*, les souvenirs du voyage effectué près de quarante ans auparavant par les frères Goncourt. Toutefois quelle différence de ton entre la prose des voyageurs de 1855,

la Penisola, ma compie anche un'operazione estetica e poetica nell'incastare un altro tassello nel mosaico in fase di composizione, anche in memoria del fratello scomparso.

L'idea del volume comincia a prendere forma nel 1891 quando il *Journal* ne registra, in data martedì 2 giugno 1891, un primo accenno in cui spicca il ruolo centrale del testo su Venezia:

J'aurais vraiment l'envie de publier à l'automne un volume fait avec *Venise la nuit* des Pages retrouvées, mais précédé d'un extrait de tout ce qu'il y a d'un peu bon dans les notes manuscrites de notre voyage d'Italie (1855-1856), et en le faisant suivre du petit morceau sur Naples et du plan du travail définitif. Et en tête, j'écirai une préface où je dirai: «Ce qu'on tente de faire à l'heure présente, c'a été le début littéraire de mon frère et de moi». ¹⁹⁵

Il venerdì 14 ottobre 1892 Edmond allude a «Tout ce temps dans le travail et la réécriture de nos notes sur l'Italie de 1855-1856: notes qui devaient servir à faire une préface et qui feront un volume» ¹⁹⁶. L'intenzione espressa l'anno precedente si concretizza.

La separazione in vari livelli e diverse tipologie di scritture di ciò che si configura come la restituzione di un'esperienza intellettuale mostra una consapevolezza pronunciata del diverso uso che lo scrittore è portato a fare del suo vissuto. La decisione di conferire una forma letteraria apparentemente più canonica al viaggio peninsulare giovanile non solo riporta l'attenzione su un episodio solitamente trascurato o sottovalutato della vita dei Goncourt, ma accade in seguito all'avvio della pubblicazione del *Journal*, completando da un'altra prospettiva la spinta egotistica che contraddistingue il finale della parabola goncourtiana ¹⁹⁷. Il progetto iniziale, ribadito nella chiusura della prefazione al volume, consisteva nel concentrare l'attenzione su *Venise la nuit*, destinando la totalità degli appunti del taccuino, che Edmond avrebbe dovuto selezionare, sintetizzare e riscrivere, a introduzione del racconto. Così non sarebbe stato, per le ragioni che lo

précocément désenchantés, naturalistes souvent jusqu'à la grossièreté et l'enthousiasme précieux d'Anatole France, découvrant à Florence la patrie de l'amour!» (*ivi*, p. 248).

¹⁹⁵ *Mémoires* III 590.

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 759-760. Si rimanda al terzo capitolo del presente volume per una ricostruzione circostanziata della genesi del volume in cui Vittorio Pica svolse un ruolo decisivo.

¹⁹⁷ Edmond scrive sintomaticamente nel *Journal*, in data lunedì 25 aprile 1892 (*ivi*, p. 698): «Je le répète, à l'heure présente, la lecture d'un roman, et d'un très bon roman, n'est plus pour moi une lecture captivante et il me faut un effort pour l'achever. Oui, maintenant, j'ai une espèce d'horreur de l'œuvre imaginée, je n'aime plus que la lecture de l'histoire, des mémoires, et je trouve même que dans le roman bâti avec du vrai, la vérité est déformée par la composition».

scrittore elencava nella prefazione. La lettura egotistica, però, appare sempre mediata, come conviene agli esteti che erigono ogni gesto della loro vita a fatto letterario, e si sottopone a numerosi ritocchi – come è già avvenuto con il *Journal*. Questo spiega perché la corrispondenza, troppo realistica e non soggetta a una possibile rivisitazione, non verrà mai annoverata da Edmond tra le scritture dell'io degne di attenzione. Nell'idea del romanziere il *Journal* non contiene nulla di personale nel senso in cui lo intende ormai il XIX secolo¹⁹⁸. I Goncourt, *connaisseurs* e storici del XVIII secolo e dei suoi costumi, appaiono eredi delle memorie settecentesche più che antesignani o dispensatori del genere autobiografico¹⁹⁹. Nel caso del *Journal* optano per una forma tipica del loro secolo, incontro di due correnti dominanti – l'esaltazione del sentimento, da una parte, e l'ambizione degli ideologi di fondare la scienza dell'uomo sull'osservazione ponendo la sensazione all'origine della conoscenza –, che fornisce «une occasion pour l'auteur de réfléchir sur soi, de saisir le reflet du monde extérieur dans sa conscience, de provoquer un sentiment ou une pensée, d'éclairer un aspect de son être, considéré en fin d'analyse comme la seule réalité»²⁰⁰. L'estetizzazione generalizzata, riconducibile in parte a una sensibilità decadente, ingloba la forma ibrida de *L'Italie d'hier* che giustappone forme diverse (taccuino riscritto inframmezzato da schizzi e acquerelli, canovaccio del capitolo su Napoli, racconto *fantaisiste* su Venezia), non si perita di promuovere l'imperfezione formale e l'abbozzo a livello letterario e, in controtendenza con il proprio tempo, pone in risalto la dimensione storica della distanza, tipica delle memorie, scartando l'immediatezza e la quotidianità nella loro forma diaristica, di cui il taccuino rappresenta la variante destoricizzata²⁰¹.

L'analisi de *L'Italie d'hier* con gli strumenti tipici della letteratura di viaggio non lascia adito a dubbi. I due scrittori in erba non avevano mai pensato di fornire un resoconto odeporico classico, per quanto la sogget-

¹⁹⁸ A. Girard (*Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 87) sostiene appropriatamente: «À cette même époque d'ailleurs, à partir de 1851, les frères Goncourt commencèrent leur fameux journal, qui n'a rien d'intime, certes, au sens où nous l'entendons, mais qui laisse supposer bien des indiscretions révélatrices sur les hommes de leur temps».

¹⁹⁹ Acquista maggiore rilevanza, allora, il sottotitolo del diario: *Mémoires de la vie littéraire*.

²⁰⁰ Girard, *Le journal intime* cit., pp. IX e 16 per la citazione.

²⁰¹ «Mais pour que le 'voyage' puisse être considéré comme un journal, il faut qu'il ait été tenu au jour le jour – ou sous forme épistolaire comme pour de Brosses – et que l'auteur ne lui ait pas trop fait subir, après coup, des remaniements où risquent de disparaître aussi bien la trace de la quotidienneté qu'une certaine immédiateté de la sensation» (Didier, *Le journal intime* cit., p. 12).

tività dello sguardo fosse in grado di garantire originalità al racconto²⁰². Bandita la rappresentazione delle peripezie più o meno avventurose e degli adempimenti pratici imprescindibili dal viaggio, che pure avevano un loro spazio nel viaggio francese, l'itinerario vero e proprio non presenta nulla di originale²⁰³. D'altronde, i Goncourt non avevano mai celato il vero scopo del loro viaggio nella Penisola, dove la conoscenza dell'*Altro* non figurava tra le priorità. È palese che non credono nella *mimesis*, nemmeno itinerante, e poco riproducono dell'atteggiamento del viaggiatore comune, mettendo in primo piano il loro statuto di scrittori-viaggiatori. Da parigini poco inclini alla natura e alle bellezze paesaggistiche, i due fratelli si dedicarono esclusivamente alla visita delle città più importanti del Regno Lombardo Veneto (Milano, Brescia, Verona, Venezia, Padova, Mantova), dello Stato pontificio (Bologna, Viterbo, Roma), del Granducato toscano (Pistoia, Firenze, Livorno, Pisa, Siena), di Parma e Modena, e infine, nel Sud, della sola Napoli. L'opera raccoglie le descrizioni, oltre che le impressioni, originiate dalle cose della Penisola che hanno saputo colpire lo sguardo dei Goncourt. Appare quindi naturale ravvisarvi la maggior parte delle loro propensioni: il gusto per l'arte in primo luogo, per gli oggetti, le collezioni, i manoscritti, le miniature, l'abbigliamento, ecc.²⁰⁴. Vi è soprattutto una

²⁰² Particolarmente suggestiva in tal senso appare la recensione di Georges Clemenceau, alla quale si è già alluso all'inizio del capitolo, e che riassume con efficacia gli elementi originali salienti della visione goncourtiana. La lunghezza della citazione che segue si rende pertanto necessaria: «À Venise, à Sienne, savez-vous ce qui l'attire? Un manuscrit français dans la poussière d'une bibliothèque. Ô tyrannie des lettres, il te faut l'homme tout entier! À Milan, c'est une fabrique de parmesan. À Parme, point de Corrège, mais des lettres de Montluc, de madame Geoffrin, du cardinal de Rohan, de madame de Staël. Quelle joie! Pas de Scaligers à Vérone. De Florence, Ghiberti est absent. De Padoue Saint-Antoine et le Gattamelata de Donatello: en revanche, un croquis du café Pedrocchi et de ses mendiants affamés. C'est ainsi que procèdent nos jeunes gens de parti pris. [...] Ne cherchez pas ce qui manque dans ce carnet de notes rapides. Jouissez de ce qui s'y trouve, et livre vous de confiance à la *papillonne* qui, de son aile inconstante, va butinant de çà de là. On ne peut pas rendre compte d'une œuvre qui échappe, par essence, à toute vue d'ensemble. Ouvrez au hasard, et perdez vous dans un coin de Florence, de Rome ou de Naples, sans vous inquiéter d'autre chose. C'est un plaisir exquis dont on ne se lasse pas. Je vous recommande une page sur l'assassinat de Rossi, qui est inoubliable. Pour ceux qui cherchent vraiment dans les livres des *sensations d'Italie*, je ne saurais trop les engager d'abord à faire le voyage».

²⁰³ Si veda quanto afferma Attilio Brilli sull'itinerario di norma battuto nei viaggi in Italia dalla fine del XVI secolo a tutto il XIX (*Il viaggio in Italia* cit., p. 184). I Goncourt penetrano tuttavia in Italia seguendo un itinerario meno consueto ossia passando dalla Svizzera. Compiono però l'itinerario a ritroso. La durata del viaggio, che si estende solitamente da dieci mesi a un anno, viene ridotta a otto mesi.

²⁰⁴ Edmond scrive in nota (*Italie* 34): «Je signale ce manuscrit, renfermant de petits renseignements inconnus, à un publicateur du dix-huitième siècle inédit». All'interno

inclinazione per le cose marginali, apparentemente insignificanti, le quali, oltre a garantire l'unicità della visione, mostrano l'attenzione per il dettaglio e per il ruolo che esso sarà portato a ricoprire nella visione goncourtiana. Si tratta, già nella stesura del taccuino, di una selezione dalla quale non sono esenti alcune descrizioni molto soggettive come quella del carnevale. Si scorge un incipiente talento narrativo, circoscritto tuttavia a un nucleo di moderata entità, nell'episodio dell'assassinio di Pellegrino Rossi, trattato anacronisticamente e trasfigurato nel passaggio dalla realtà alla sua drammatizzazione²⁰⁵. La visione viene indubbiamente orientata dai dettami post-romantici e *fantaisistes* più volte richiamati, e si organizza in *tableaux*, in scene prese dal vivo.

L'Italia dei Goncourt, nonostante lo sguardo non vergine degli artisti si sforzi di reperire elementi 'straordinari' anche negli aspetti meno rilevanti del reale, risente comunque del luogo comune e si presenta connotata dalle letture pregresse che funzionano nel sostrato testuale, il che consente anche richiami intertestuali a una certa letteratura odeporica: il caffè Pedrocchi di Padova, caro a Stendhal, diventa il fulcro di un'istantanea che riesce a coniugare l'allusione al celebre locale con l'immagine di Padova quale città della fame²⁰⁶. A questo singolo episodio, focalizzato dall'occhio del viaggiatore che sovrappone una scena vissuta al già noto, viene affidata la caratterizzazione della città. I Goncourt sembrano tuttavia rispecchiare l'abitudine dell'epoca di vedere negli Italiani «figure di maniera rispondenti ai canoni del bozzettismo e del pittoresco»²⁰⁷, riflessi dei pregiudizi che i viaggiatori portano con sé. Cercano pertanto di aggirare tali *clichés* evitando di inoltrarsi in riflessioni approfondite sull'indole, il temperamento, i costumi e le usanze del popolo italiano, preferendo la registrazione di impressioni o sensazioni visive immediate. Nessuna osservazione che non sia colta da una visione circoscritta, e che il lettore sa di dover considerare per il suo carattere impressionistico e non di tendenza generale. Nemmeno

dell'opera vengono trascritti anche documenti inediti scovati negli archivi e nelle biblioteche: cfr. *ivi*, pp. 29-34 (trascrizione di notizie manoscritte relative al periodo intercorso tra marzo 1785 e febbraio 1786, redatte da Parigi all'intenzione dell'ambasciatore di Venezia, reperite presso la Biblioteca di San Marco) e 182-184 (copia della lettera della contessa Albany sulle senesi e le fiorentine dell'Ottocento, presente in un fascicolo di autografi consultati presso la Biblioteca di Siena).

²⁰⁵ Per un'analisi di questo episodio e del modo in cui è stato utilizzato in *Italie*, cfr. Guillermin, «Notes sur l'Italie / L'Italie d'hier»: *la fabrique interdite* cit., pp. 51-52.

²⁰⁶ Il riferimento ai caffè alla moda è un tema ricorrente e quasi obbligato nei racconti dei viaggiatori, e le guide li annoverano tra i luoghi celebri delle città (*Il viaggio in Italia* cit., p. 173).

²⁰⁷ *Ivi*, pp. 269, 272.

gli episodi storici, come l'assassinio di Pellegrino Rossi precedentemente ricordato, danno luogo a considerazioni politiche o storiche di ampia portata, ma diventano una scena pittoresca destinata a tradurre il *pathos*. In sintonia con la maggior parte dei viaggiatori francesi – e non solo – dell'epoca, la Storia non ha alcuna eco nelle considerazioni dei Goncourt²⁰⁸. L'immagine dell'Italia che scaturisce complessivamente dal volume non si discosta molto, nella visione generale, da quella allora imperante tra i viaggiatori: un paese inerme, statico, immerso nel sonno della storia, nonostante il processo di unificazione che si stava compiendo²⁰⁹. L'impressione viene rafforzata perfino dal titolo dell'opera. Il rinvio nostalgico all'Italia preunitaria (il periodo in cui ebbe luogo il viaggio e Jules era ancora in vita), sottolineando l'obsolescenza del contenuto e il suo conseguente reinvestimento metaletterario, immerge *d'emblée* il lettore in un'atmosfera in cui il passato sembra prevaricare e confondersi con il presente, annullando l'idea di futuro e quindi negando il progresso. Lo sguardo dei due viaggiatori è essenzialmente artistico, ma il titolo contribuisce anche a gettare sull'opera quell'aura di lontananza, di sogno e di ricordo tipica del tardo romanticismo. La sensazione di immobilità viene enfatizzata dall'uso reiterato, all'interno del volume, dell'imperfetto indicativo, che gran parte ha avuto nella determinazione dell'*écriture artiste*²¹⁰ e che favorisce un'atmosfera di malinconia. Stesso effetto e stesse finalità si riscontrano nell'uso del participio presente, che nega la funzione dinamica del verbo e ne cancella il valore temporale. Ne scaturisce un tono disincantato, nostalgico, quasi

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 293-294. Nel XVIII e nel XIX secolo, gli Italiani non destano l'attenzione dei viaggiatori, ma vengono considerati alla stregua di inetti, di macchiette pittoresche o di fanciulli privi di qualsiasi consapevolezza; al punto che l'Italia viene emarginata dal contesto dei paesi europei.

²⁰⁹ È stato evidenziato che, all'altezza di quegli anni, «Nel suo insieme, l'Italia che si dischiude al viaggiatore moderno è la terra della grande tradizione antiquaria, il più variegato museo esistente di forme politiche, il giardino incantato di delizie. Il progresso, il progresso tecnico e scientifico, il senso dello stato e l'idea di nazione tuttavia si stanno sviluppando altrove a ben più alta altitudine» (*ivi*, p. 30). Si veda anche *ivi*, pp. 231, 268.

²¹⁰ Cfr. E. Bordas, *Les imparfaits des Goncourt, ou les silences du romanesque*, in Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt* cit., pp. 197-216. Bordas parla di una «écriture de la mise à plat» che funge da «illustration d'un pessimisme qui choisit de faire taire le romanesque du narratif – figé – pour laisser entendre la palpitation infinie du discursif – nié» (*ivi*, p. 198). Pur riferendosi all'uso dell'imperfetto nella narrazione, il critico precisa che «L'imparfait est le déclencheur d'une certaine qualité énonciative qui pose immédiatement un certain registre rythmique de l'immobilisme à partir duquel peut se déployer le discours du récit» (*ivi*, p. 203). Pierre Sabatier (*L'esthétique des Goncourt* cit., p. 413) spiega che l'imperfetto prolunga l'azione in modo indefinito e piace ai due romanzieri per via della sua poesia e della malinconia che riversa sul divenire.

malinconico che nulla ha in comune con l'entusiasmo della scoperta che pervade le pagine di un Gautier. La tendenza al paratattico, che si alterna all'imperfetto, al presente e al participio presente, mette in risalto di riflesso i sostantivi e gli aggettivi, elementi dominanti di ogni processo descrittivo, e fissa la sensazione, l'istante.

A parte qualche pezzo di colore, al quale si aggiungono i *clichés* spesso semplicemente accennati e che funzionano come risonanza mnemonica, la rappresentazione dell'Italia non prende in considerazione la vita che anima le città nei vari aspetti che le caratterizzano, ma predilige dettagli pittoreschi, trasfigura fantasticamente ciò che si presenta allo sguardo e adotta talvolta il tono paradossale tipico della sensibilità postromantica²¹¹. Se il modello è indubbiamente heiniano, si palesa anche il tono della *flânerie*, della divagazione, il rifiuto dell'enciclopedismo e della storia che alberga in molta letteratura odeporica di quel periodo.

L'eterogeneità della forma de *L'Italie d'hier*, fortemente voluta da Edmond de Goncourt per rispecchiare l'evoluzione estetico-letteraria del sodalizio intellettuale con il fratello, ben si coniuga con la frammentazione e la discontinuità che il testo odeporico reca già in sé. La rappresentazione si costruisce nel susseguirsi di pennellate impressionistiche che fissano l'istante annullando la durata, la quale si cristallizza e vive il tempo della restituzione della sensazione²¹², esaurendosi nell'atto stesso della scrittura. Ibridazione e destrutturazione del resoconto vanno di pari passo. La decomposizione conferisce autonomia alle descrizioni, ai singoli episodi, alle prose poetiche. L'impossibilità di abbracciare il reale nella sua totalità e di restituirne la dialettica favorisce il soggettivismo della visione e la sua frammentazione. L'aneddoto significativo, l'impressione emblematica in grado di rivelare la quintessenza di una situazione o di un momento, il particolare pittoresco e rivelatore si fanno strada nel racconto di viaggio. L'attenzione per il dettaglio, a detrimento della veduta d'insieme, colpisce il lettore de *L'Italie d'hier*. La scrittura di viaggio assume allora a elemento scatenante, ma non unico, di tale forma di scrittura nella poetica goncourtiana.

I diciannove capitoli che compongono il volume, intitolati semplicemente alle città a cui si riferiscono, e la variabilità della loro lunghezza anticipano una struttura che ritroveremo in molti romanzi posteriori. Alcuni capitoli contengono una pagina all'incirca (Brescia, Padova, Modena, Pi-

²¹¹ Cfr. C. Pellegrini, *Scrittori francesi a Firenze nell'Ottocento da Lamartine a Michel*, in *Letteratura e storia nell'Ottocento francese e altri saggi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, p. 190.

²¹² Si veda Dubois, *Les romanciers du réel* cit., p. 131.

stoia, Livorno, Viterbo), altri non superano le tre cartelle (Domodossola, Verona, Mantova, Parma); città come Milano o Bologna vengono liquidate in sette pagine, la metà di quanto dedicato a Pisa o a Siena. Se si considera che il capitolo su Napoli si presenta sotto forma di canovaccio e che la parte su Roma è stata ampiamente saccheggiata per scrivere *Madame Gervaisais*, Firenze e Venezia occupano insieme più della metà dell'opera. Firenze d'altronde, che i due viaggiatori dicono di non amare, è la città dell'arte italiana per eccellenza, dalla quale non si può prescindere. A Venezia viene dedicato un capitolo come alle altre città visitate prima del racconto che chiude l'opera. Ogni capitolo, inoltre, appare ulteriormente suddiviso e quindi destrutturato da Edmond nel processo di riscrittura, con il ricorso a titoli interni di paragrafi in riferimento agli aspetti più notevoli o con l'indicazione del nome del pittore oggetto di descrizione o di analisi all'inizio del capoverso, senza alcuna cura per i legami tra le varie parti, rimanendo fedele in tal modo alla spontaneità e immediatezza tipica della scrittura odeporica. La dimensione spazio-temporale generalmente alla base di simile scrittura viene qui sostituita da un'organizzazione soggettiva della struttura stessa del volume, dettata dall'importanza delle sensazioni che vanno registrate e considerate degne di essere in seguito riutilizzate. Rientrano perfettamente in questa tipologia tutte le forme che i Goncourt hanno già praticato: lo schizzo, l'aneddoto, il *tableau de genre*.

Tali forme hanno in comune la spontaneità, risultano dall'annotazione stenografica che vuol essere garanzia di verità, istantanea in grado di cogliere il particolare dal vivo, che include in primo luogo la restituzione, nelle sue minime oscillazioni, della sensazione corrispondente. Per questi «*sténographes du vrai*», per i quali la verità si cela nel dettaglio e nella fedeltà della resa letteraria della sensazione, la scrittura odeporica si enuncia in tre tempi: il momento in cui la sensazione viene provata (il vissuto), quello dell'annotazione (la trascrizione sul taccuino) e infine quello della restituzione letteraria (l'opera pubblicata), così come avviene per la scrittura diaristica²¹³. La conservazione della spontaneità della visione e della sensazione, benché sapientemente ricercata attraverso il lavoro al quale Edmond sottopone il taccuino italiano, pone la centralità del soggetto, assimila la discontinuità insita nella percezione e la conseguente decostruzione del reale.

Resta l'onnipresenza dell'arte, non solo perché *L'Italie d'hier* gioca sulla compresenza di due codici – iconico e letterario – combinando scrittura e immagine in quanto prodotto degli stessi scrittori, quindi ulteriore espressione della loro soggettività, ma per la rilevanza che le manifestazioni artistiche

²¹³ Cfr. J.-L. Cabanès, *Introduction a Journal I* 18, 21.

acquisiscono all'interno dell'opera²¹⁴. I Goncourt, fedeli a un atteggiamento già sperimentato nel viaggio in Francia e ad Algeri, sembrano ripristinare un'antica usanza presso la nobiltà affezionata al Grand Tour dei secoli precedenti, sottolineando il loro statuto di artisti completi. Da sempre considerata la patria dell'arte, l'Italia ha abbondantemente sollecitato i viaggiatori stranieri dal punto di vista artistico, ma tale interesse diventa preponderante nei Goncourt, i quali, al momento in cui viene effettuato il viaggio, hanno da poco archiviato un progetto di carriera pittorica. I «rapides croquis à la mine de plomb», le «lumineuses aquarelles», vengono tacciati da Edmond di «descriptions [...] du crayon fidèles, exactes, rigoureusement prises sur le vif des êtres ou le calque des choses»²¹⁵ alla stregua delle «descriptions de la plume» e, nell'intenzione dell'autore, si integrano perfettamente nel sistema complessivo dell'opera. Ma la loro inclinazione verso la critica artistica non è un segreto già all'epoca del viaggio. Pertanto *L'Italie d'hier* funge da palestra per i due giovani e permette di cogliere le forme e i modi del loro apprendistato di critici d'arte. L'*ekphrasis* domina l'opera, alla ricerca però dell'inedito, dell'originale, al di là dell'unicità che può garantire lo sguardo. Indipendenti, incuranti delle gerarchie accademiche e ostentando un piglio sicuro anche in materia di gusti artistici, i Goncourt scoprono i pittori primitivi agli Uffizi – ai quali dedicano più di una visita, come si evince dal capitolo su Firenze – e si soffermano su artisti apparentemente minori²¹⁶. Sulle tracce di Chateaubriand, che fu uno dei primi viaggiatori a interessarsene, i Goncourt visitano la chiesa di Santa Croce, ma invece di soffermarsi sulle tombe di Michelangelo o dell'Alfieri, descrivono un affresco di Giotto dal quale rimangono colpiti dieci anni prima di Taine²¹⁷; descrizione subito seguita, per il principio stesso della giustapposizione che genera un inevitabile cambiamento di registro, da un'annotazione che proietta repentinamente il lettore in un altro luogo e un altro tempo:

Oui, en ce temps de Carnaval, j'ai vu cela, qu'on n'a jamais pu voir qu'en Italie! Dans un champ des environs de Florence, un paysan poussait la charue, costumé en pierrot!²¹⁸

²¹⁴ Cfr. N. Laneyrie-Dagen, *Les Goncourt, la peinture et l'érudition*, Notes 24-36.

²¹⁵ *Italie* XXX.

²¹⁶ Pierre-Jean Dufief spiega quale antichità i Goncourt prediligono in Italia e parla di sguardo decadente. Cfr. P.-J. Dufief, *Les Goncourt et l'Antiquité*, in Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt* cit., pp. 153-169.

²¹⁷ C. Pellegrini, *Il tempio di Santa Croce e gli scrittori stranieri*, in *Letteratura e storia* cit., pp. 137-161; si veda nota 31, pp. 157-158, sui Goncourt che considerano Santa Croce la «Westminster de la Toscane».

²¹⁸ *Italie* 120.

Più tardi la visione pittorica, la predilezione per il colore e la sensibilità plastica in generale verranno assimilati dall'*écriture artiste*, la quale si giova anche di questa forma di apprendistato maturato durante il viaggio peninsulare.

Soltanto negli ultimi decenni la critica ha con maggiore sistematicità rivalutato l'importanza del viaggio in Italia nella formazione intellettuale dei due fratelli e ricollocato al posto giusto *L'Italie d'hier* all'interno della produzione goncourtiana accanto al *Journal*, individuando un isomorfismo di base nella scrittura dell'io e nella funzione di testo-madre che entrambe le opere hanno finito per ricoprire. Se il viaggio è per definizione ricerca, e se dallo straniamento avviene una presa di coscienza della propria identità, *Alger 1849. Notes au crayon* ha fatto dei Goncourt degli scrittori piuttosto che dei pittori, ma *L'Italie d'hier* ha evidenziato la forma che progressivamente avrebbe assunto il loro lavoro intellettuale, facendo emergere le peculiarità formali e strutturali della loro personalità artistica. Edmond se ne è avveduto proprio nel momento del bilancio finale, e non solo per un ultimo tentativo disperato di aggiudicarsi almeno una certa primogenitura decadente e finalmente veder riconosciuta la carica sperimentale della loro opera, ma perché a partire dall'Ottocento il viaggiatore, e non più il viaggio, definisce le forme per raccontare il proprio percorso e implicitamente se stesso. Il confronto con l'*Altro*, enfatizzando le diversità, permette all'identità di affermarsi, e si configura anche inconsciamente come specchio di sé. Si può dunque affermare che il viaggio dei Goncourt in Italia segna una tappa fondamentale del loro cammino, una definitiva presa di coscienza del loro statuto di scrittori, orientando anche in negativo, relativamente alle aspettative, le scelte estetiche future. La parabola goncourtiana si conclude di fatto con il *Journal* e *L'Italie d'hier*, alla pubblicazione dei quali il vecchio Edmond attende nell'ultimo decennio della sua vita; un modo per tornare *ab origine*, ripercorre il passato del proprio *humus* culturale da un lato, spaziando nel tempo, e rivivere il distacco da esso attraverso il mutamento di luogo che ha consentito all'io di rischiararsi.

2.

PRIMO CONTRIBUTO ALLA BIBLIOGRAFIA DEI GONCOURT IN ITALIA

Per lungo tempo si fu ingiusti verso i De Goncourt. E perché? In qual modo con tanto spirito d'osservazione, con uno stile così bello, con un lavoro così assiduo, così fecondo, questi grandi artisti non hanno trovato, stanchi dei loro sforzi, che una tarda ricompensa? Sotto ad un esteriore raffinato, pieno d'eleganza e d'aristocrazia, questi due gentiluomini sono stati in arte rivoluzionarii terribili, e la borghesia francese non ama le rivoluzioni che nella politica.

A. Daudet, *I fratelli De Goncourt*

2.1. L'ITALIA DEI GONCOURT / I GONCOURT IN ITALIA

L'indagine sul rapporto di Edmond e Jules de Goncourt con l'Italia non si esaurisce con l'analisi del loro viaggio nella Penisola e della sua diretta e indiretta incidenza sulla determinazione e sull'evoluzione della loro poetica. La reciprocità dello sguardo spinge a considerare l'immagine che l'Italia costruisce, nel corso del tempo, della personalità e dell'opera dei due fratelli, attraverso lo studio della penetrazione delle loro opere, della natura e della quantità delle traduzioni con la connessa mediazione di traduttori ed editori, della produzione pubblicistica e in seguito scientifico-accademica che costituisce un barometro della loro riconosciuta 'classicità', ovvero della loro fortuna. Oltre a fornire il secondo elemento di un dittico ormai canonico, tale indirizzo colma una lacuna che rappresenta un indizio già di per sé significativo, e si inserisce in un filone di ricerca che non merita di essere trascurato.

Si lamenta da tempo, ormai, la carenza di bibliografie e di analisi interpretative volte a indagare la fortuna degli autori stranieri in Italia, sottolineando, in tal modo, come gli studi sulla ricezione possano fornire orientamenti d'indagine verso percorsi critici inediti. Una tradizione di ricerche bibliografiche comparatistiche dedicate alla ricezione della cultura francese moderna in Italia esiste, tuttavia, e un posto di rilievo va assegnato alla

lunga serie di studi che formano la collana degli «Essais bibliographiques» dell'Institut Français de Florence, la quale, nei decenni scorsi, ha procurato numerose bibliografie, curate da eminenti francesisti e corredate da stimolanti introduzioni, sulla fortuna italiana dei maggiori romanzieri e poeti del XIX secolo¹. Tale collana, preziosa fonte di documentazione, è il frutto di un lavoro meritorio e un punto di partenza obbligatorio per chiunque intenda analizzare la penetrazione della cultura d'Oltralpe nella Penisola.

All'interno dell'arco cronologico maggiormente indagato, che si identifica con la seconda metà del XIX secolo, l'assenza di qualsiasi indicazione in merito alla ricezione in Italia dell'opera di Edmond e Jules de Goncourt si prospetta come un vuoto di particolare rilevanza per via dell'importanza che conobbe il naturalismo, al quale i due scrittori venivano strettamente assimilati oltre i confini nazionali, e per la funzione di modello attivo o antitetico che il movimento di Émile Zola assunse presso la letteratura della 'Nuova Italia'. Una storia della fortuna *tout court* dei due fratelli rivelerebbe già una discontinuità di interesse nel tempo, una sorta di indifferenza della critica, se paragonata alla mole di traduzioni, saggi, articoli e convegni da sempre dedicati a Zola e alla sua 'coda' – per rimanere in ambito naturalistico. Tale situazione, meno manifesta in Francia, ma evidente in Italia, affonda le radici in processi mentali e culturali molto complessi ai quali non sembrano estranei l'atteggiamento snobistico dei due letterati, la pubblica-

¹ Cito, a titolo esemplificativo, alcuni testi della IV serie delle Publications de l'Institut Français de Florence dedicata agli «Essais bibliographiques»: M. Spaziani, *Bibliographie de Maupassant en Italie* (1957); A. Fongaro, *Bibliographie de Verlaine en Italie* (1957); G.C. Menichelli, *Bibliographie de Zola en Italie* (1960); F. Petralia, *Bibliographie de Rimbaud en Italie* (1960); E. De Giovine, *Bibliographie de Corbière, Lautréamont et Laforgue en Italie*, introduction de A. Fongaro (1962); M.R. Zambon, *Bibliographie du roman français en Italie au XVIII^e siècle: traductions* (1962); G. Violato, *Bibliographie de Georges Rodenbach et d'Albert Samain en Italie* (1965); A. Poli, *George Sand vue par les Italiens (essai de bibliographie critique)* (1965); A. Fongaro, *Bibliographie d'André Gide en Italie* (1966, nuova ed. 2000); T. Di Scanno, *Bibliographie de Michelet en Italie* (1968); P. Rocchi, *Bibliographie de Huysmans en Italie (1879-1959)* (1995). Le serie precedenti, pur non presentando sempre un taglio spiccatamente bibliografico, hanno comunque indirizzato la loro attenzione verso gli studi comparatistici: la I serie, denominata «Collections d'études d'histoire et de philologie françaises et italiennes comparées», annovera titoli come quelli di G. Maugain, *Documenti bibliografici e critici per la storia della fortuna del Fénelon in Italia* (Paris, Honoré Champion, 1910); Id., *Giosuè Carducci et la France* (Paris, Honoré Champion, 1914); O. Trtnik Rossettini, *Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle* (Firenze, Institut Français de Florence - Sansoni, 1958). Nella II serie, dedicata agli «Opuscules de critique et d'histoire», troviamo G. Maugain, *L'Italie dans quelques publications de Jésuites français* (Paris, Honoré Champion, 1910), e Id., *Boileau et l'Italie* (Paris, Honoré Champion, 1912).

zione del *Journal* e le vicende intercorse intorno al testamento di Edmond e alla fondazione dell'Académie Goncourt.

L'ultimo ventennio sembra tuttavia registrare un'inversione dell'orientamento critico, stimolata probabilmente anche dalla situazione che si è venuta a verificare in Francia, dove i Goncourt, prevalentemente sotto l'egida della Société des Amis des frères Goncourt e grazie agli ormai famosi «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», hanno visto confluire intorno alla loro opera numerosi studiosi francesi e stranieri di grande levatura e sono tornati al centro di pubblicazioni collettanee, di volumi monografici², di seminari di studio organizzati periodicamente e di cospicui articoli e saggi editi in riviste. Al di là dell'intrinseco valore critico, l'avvio dell'ambiziosa impresa di pubblicazione, a cura di Pierre-Jean Dufief, della *Correspondance générale*, in gran parte inedita e di cui si attende il secondo volume, nonché la riedizione del *Journal* sotto la direzione di Jean-Louis Cabanès in una prospettiva filologica nuova che propone la versione manoscritta emendata dagli interventi e dalle revisioni effettuate da Edmond in vista della pubblicazione, appaiono come segnali inequivocabili di un progetto generale e ampio di sistemazione dell'opera dei due scrittori, tanto più che entrambe le operazioni editoriali sono appoggiate allo stesso editore Honoré Champion. Le opere romanzesche complete, riedite da Slatkine nel 1986, non avevano trovato fino a oggi una collocazione che associasse alla scientificità critica una divulgazione più larga³. È lo scopo dell'iniziativa editoriale promossa da Alain Montandon, in cui i singoli volumi vengono curati da specialisti in grado di recepire tutti i risultati finora raggiunti dalla critica⁴. Questo rinnovato interesse da parte della critica francese è probabilmente in parte responsabile dell'analogo processo che comincia a configurarsi in ambito italiano. Dopo parziali antologizzazioni⁵, la prima versione italiana integrale

² Tra i numerosi titoli, oltre quelli citati nel primo capitolo, rinvio a: M. Caffier, *Les frères Goncourt, 'un désabillé de l'âme'*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1994; B. Vouilloux, *L'art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997; S. Champeau, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2000; D. Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003; L. Benaroya, *Edmond et Jules de Goncourt ou le prix de la passion*, Paris, Éditions Christian, 2003; R. Kempf, *L'indiscrétion des frères Goncourt, essai*, Paris, Grasset, 2004.

³ L'edizione elettronica (*Les Goncourt: l'œuvre romanesque*, cédérom, Paris, Garnier, 2002) non contiene alcun apparato critico.

⁴ Si veda la nota 17 dell'*Introduzione*.

⁵ E. et J. de Goncourt, *Il diario. Memorie di vita letteraria 1851-1856*, scelta, versione e introduzione di M. Lavagetto, 41 tavole a colori e in nero, Milano, Garzanti, 1965; riedito con ampliamento nel 1992 presso lo stesso editore.

del *Journal* a cura di Vito Sorbello⁶, elogiato dalla comunità letteraria anche per il coraggio dimostrato dall'editore Aragno di Torino, conferma l'attrattiva esercitata dai Goncourt da una parte e dall'altra delle Alpi.

Tacciono, invece, gli studi sulla loro ricezione altrove⁷. Se gli appelli ad affrontare «le thème de la destinée critique des œuvres des frères Goncourt en Italie» sono stati lanciati e i primi risultati bibliografici dal punto di vista critico, anche se incompleti e provvisori, sono stati presentati⁸, scarseggiano ancora i rilievi sistematici e soprattutto le indagini approfondite sull'interesse suscitato dall'opera dei due letterati in Italia, sulle traduzioni e i traduttori, sugli editori, sulle pubblicazioni e riedizioni parziali o integrali. Pertanto, essendo persuasa che una ricerca sull'immaginario, la forma, i temi e i motivi salienti dell'opera dei Goncourt non possa esimersi da tale ricerca, fornisco oggi un primo e parziale contributo in tal senso.

È ormai noto a tutti gli studiosi dei rapporti tra Francia e Italia nell'Ottocento il motto di Edoardo Scarfoglio, espresso nella prefazione al *Libro di Don Chisciotte*, secondo il quale l'Italia doveva liberarsi «dall'abbietto vassallaggio francese, che la [teneva] più forte di quanto la servitù della gleba tenesse l'Italia antica». Se quell'affermazione riassume in maniera radicale il pensiero di una schiera di intellettuali che nell'Italia postunitaria avversavano il modello letterario europeo e, segnatamente, francese, il cui influsso aveva raggiunto l'apice proprio nel corso del XIX secolo, non può essere dimenticato né rinnegato quanto gli scambi culturali tra i due paesi abbiano contribuito alla reciproca costituzione di entrambe le letterature nazionali. La posizione di Parigi, quale capitale del XIX secolo per benjaminiana definizione, favoriva all'epoca una propulsione dei modelli

⁶ E. e J. de Goncourt, *Journal. Memorie di vita letteraria*, a cura di V. Sorbello, Torino, Aragno, 2007 (Biblioteca Aragno), vol. I, 3 tomi; Torino, Aragno, 2009 (Biblioteca Aragno), vol. II, 4 tomi.

⁷ Alcuni rilievi riguardanti altri paesi, seppur circoscritti, sono stati tuttavia forniti: cfr. B. Kandel, *Traductions des œuvres des Goncourt (1875-1994). Articles et ouvrages critiques parus sur eux en langue russe*, CEJG 4 (1997), pp. 329-338; L. Medina Bermúdez - C. Lécivain, *Traductions espagnoles (1855-1996) des œuvres des Goncourt. Bibliographie*, CEJG 5 (1998), pp. 282-287; A. Sadkowska, *Edmond et Jules de Goncourt en Pologne (1860-1918)*, CEJG 6 (1999), pp. 237-250; M.T. Salgado, *Au Portugal. Bibliographie*, CEJG 6 (1999), pp. 275-281; F. Aragón Ronsano, *Los Goncourt en España*, <http://aliens.sav.us.es/ehfi/actasehfi/pdf/3aragonr.pdf>, pp. 309-319.

⁸ Cfr. M. Bollina, «*Tout pourrit et finit sans l'art*»: Vittorio Pica et les frères Goncourt, CEJG 7 (1990-2000), pp. 251 per la citazione e 264-265 per un contributo alla bibliografia critica sui Goncourt limitatamente ai saggi di Vittorio Pica. Sull'argomento si era già dilungato Nicola D'Antuono in *Aa*, nell'antologizzare e nel commentare alcuni saggi dell'intellettuale partenopeo. Tale lavoro è stato reso più sistematico (ma non esaustivo) nella *Bibliografia degli scritti di Pica* che costituisce l'undicesimo capitolo di *Visionario* (175-200).

culturali dalla Francia verso la Penisola, rimasta in parte culturalmente insabbiata per via del processo di costruzione della nuova nazione, così come attraeva verso di sé intellettuali italiani che tentavano la loro fortuna Oltralpe o più semplicemente vi andavano a svolgere il loro apprendistato artistico. La rapidità della circolazione delle informazioni, soprattutto provenienti dalla Francia, attestava l'interesse notevole e costante che la produzione culturale francese suscitava in Italia, anche per via dell'allora maggiore conoscenza della lingua rispetto, ad esempio, all'inglese o addirittura al tedesco – quest'ultimo fungendo invece da traino di un modello filosofico e teorico di pensiero. Inoltre, i circuiti culturali postunitari promuovevano ampi dibattiti letterari, aperti non solo alla Francia ma all'intera Europa, contribuendo alla ricerca di nuovi stimoli e di paradigmi letterari. Espressioni di consonanze e dissonanze rispetto ai modelli che venivano importati si fecero sentire in molti punti della Penisola. L'evoluzione della narrativa italiana della seconda metà del secolo registrò così mutamenti sostanziali attraverso vivaci e stimolanti processi interlocutori, grazie alla mediazione di critici e recensori militanti e con l'ausilio di scrittori-giornalisti sempre pronti a discutere, ma anche a sfruttare le loro competenze e la loro sensibilità per sondare e far conoscere le opere dei colleghi stranieri. Il contributo al dibattito e alla diffusione delle idee fornito dalle numerose riviste letterarie e dalle pagine culturali dei quotidiani risultava ingente e fondamentale perché assicurava un collegamento diretto con l'attualità letteraria e si presentava come uno spazio di interrogazione continua sulla produzione estera e sulle prospettive che si aprivano alla letteratura nazionale, nel solco della tradizione classica oppure della modernità. L'assimilazione e la rielaborazione dei modelli stranieri finirono però per costituire un vero e proprio filone di letteratura impegnata in accordo con l'assetto socio-culturale.

Sul versante narrativo Zola si aggiudicò un posto di rilievo sulla scena letteraria italiana, penetrando con forza prorompente e determinando schieramenti e tensioni fortemente dirimenti, che influenzarono in parte la narrativa della 'Nuova Italia'. Nel 1877 il successo clamoroso di pubblico ottenuto da *L'Assommoir* scatenò una polemica letteraria epocale che in seguito assunse le sembianze di una battaglia generazionale, editoriale e politica tra i sostenitori e gli oppositori del naturalismo. Il romanzo sperimentale e la poetica naturalistica in generale trovarono un valido sostegno alla loro penetrazione in Francesco De Sanctis⁹ a Napoli, già alla fine degli anni

⁹ Cfr. in particolare la serie di articoli apparsi su «Roma» nel 1877 con il titolo *Studio sopra Emilio Zola*, ora in F. De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, vol. III, Bari, Laterza, 1953, pp. 266-312.

Settanta dell'Ottocento, oltre che in Felice Camerani a Milano, che fu tra i primi a recensire su «L'Arte drammatica» e su «Il Sole» le opere zoliane. Francesco De Sanctis tenne una conferenza su *Zola e l'«Assommoir»* nel 1879¹⁰ al Circolo Filologico di Napoli, da lui stesso fondato nel 1876 con l'obiettivo di diffondere la conoscenza delle lingue e della cultura moderna. La conferenza segnò una data fondamentale nella diffusione del movimento naturalistico in Italia. Nasceva allora nella città partenopea, sulla scia della conferenza desanctisiana, «una letteratura d'arte» fatta da giovani che leggevano i «romanzieri veristi e i poeti francesi», per riprendere le parole di Benedetto Croce¹¹.

Quando i Goncourt cominciarono a interessare i critici e i letterati italiani, Jules era già morto da diversi anni, e Edmond solitario si avviava verso la seconda fase della sua produzione. I grandi romanzi ispirati ai «documenti umani», quelli più «rivoluzionari» per l'epoca, erano stati scritti – e in un certo senso archiviati – da tempo. Benché lo stesso Zola avesse riconosciuto i Goncourt come dei precursori, fu all'ombra del maestro di Médan che questi vennero introdotti in Italia, come d'altronde fu il successo del naturalismo in Francia a riversarsi di fatto sull'opera romanzesca precedente dei due fratelli e ad attirare l'attenzione su di essa. Parimenti i motivi della loro fortuna o sfortuna in vita appaiono in molti punti identici di qua e di là dalle Alpi¹². Tuttavia, se l'opera di Émile Zola riuscì a scatenare reazioni

¹⁰ F. De Sanctis, *Zola e l'«Assommoir»*, Conferenza tenuta al Circolo Filologico di Napoli il 15 giugno 1879, Milano, Fratelli Treves, 1879; ora in De Sanctis, *Saggi critici* cit., pp. 313-337. De Sanctis intervenne invece nel 1883 sul *Darwinismo nell'arte* (B. Croce, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. V, Bari, Laterza, 1964⁶, p. 285). Sembra che il critico irpino avesse dimostrato disinteresse per la «letteratura francese 'nuova' dalla metà del secolo in poi – ossia per le opere dei Goncourt, di Maupassant, di Verlaine e di Rimbaud», ma che avesse invece manifestato simpatia per Zola più per ragioni extraletterarie (M. Bonfantini, *Varietà. De Sanctis e Zola*, «Rivista di Letterature moderne e comparate» vol. 19, fasc. 3, settembre 1966, p. 183).

¹¹ Croce, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900* cit., pp. 322-323. Croce rivendica, tuttavia, la componente prettamente italiana della «nuova letteratura», pur riconoscendo l'influsso francese mediato da Milano (*ivi*, p. 327).

¹² Giuliano Vigini li sintetizza in questo modo (*La letteratura francese del secondo Ottocento in Italia 1870-1914*, in *Catalogo degli editori italiani 2002*, Milano, Editrice Bibliografica, 2001, pp. XXV): «Jules e Edmond de Goncourt, dal canto loro, cominciarono ad avere una discreta cerchia di lettori a partire dal 1881, per le traduzioni che si rendevano disponibili, per il carattere piccante di alcuni loro romanzi e ancora per il fervore con cui Camerani continuava a perorare nella stampa la loro causa. L'opera di questi scrittori – lontani dal frastuono e dagli intrighi della vita letteraria – non riuscirà tuttavia a penetrare nella cultura italiana: vuoi, appunto, perché l'eco del loro nome, poco diffuso anche in Francia, non era rimbalzata in Italia con un adeguato supporto pubblicitario,

positive o negative di grande portata, i Goncourt si imposero inizialmente all'attenzione solo nel confronto con il *patron* del naturalismo, alla luce del quale venivano evidenziate le peculiarità della loro poetica, giudicate secondo il caso pregi o difetti, come la maggiore raffinatezza nella scelta degli argomenti e dei personaggi, il minor settarismo rispetto alle tesi sociali e al metodo sperimentale, l'attenzione allo stile attraverso l'*écriture artiste*. La produzione decisamente più estetizzante dei fratelli Goncourt veniva apprezzata dai più 'raffinati' perché esulava dalla visione prettamente sociale del naturalismo ortodosso e appariva libera dal positivismo di stretta osservanza, atteggiamento che non si conformava al progetto di chi in Italia sosteneva il naturalismo per l'ideale di svecchiamento estetico e retorico, oltre che nel suo impianto ideologico e politico. La carica innovativa della *Préface a Germinie Lacerteux*, etichettata dallo stesso Zola come opera precorritrice del movimento naturalistico, veniva spesso individuata come un elemento isolato nella produzione dei due romanzieri, ma non sfuggiva la mancanza di universalità dei personaggi goncourtiani, incapaci di diventare dei 'tipi'. Nemmeno passava inosservato il soggettivismo della percezione che lasciava ampio spazio a derivazioni decadenti.

Il diniego di Benedetto Croce verso la letteratura del decadentismo, considerata una forma nociva di romanticismo¹³, non facilitò certo l'accoglienza dell'opera goncourtiana, alla quale il critico, pur conoscendola e citandola spesso nei suoi scritti, non dedicò mai un saggio compiuto. Riferimenti indiretti alle loro opere o ai protagonisti e alle vicende dei loro scritti sono però riscontrabili. Croce riconobbe che l'interesse per il Giappone manifestatosi in Italia tra il 1880 e il 1890 era da ascrivere ai libri dei Goncourt, riportò il giudizio di Luigi Capuana sulla loro biografia di Gavarni, la quale si leggeva «con l'avidità di un romanzo: è il saggio di quello che sarà il romanzo futuro, un semplice studio biografico ...»¹⁴, alluse a *Sœur*

vuoi perché la natura estetizzante e il linguaggio raffinato dei loro romanzi non erano facilmente assimilati dal grande pubblico ed evidentemente risultavano ostici anche alla critica, vuoi infine perché il 'sacro furore' zoliano che dominava in quegli anni soffocava o adombrava questi autori, che pur erano vicini a Zola dal punto di vista della concezione del romanzo».

¹³ Cfr. F. Del Beccaro, *Rapporti letterari italo-francesi nel primo Novecento*, «Rivista di Letterature moderne e comparate» vol. 19, fasc. 3 (settembre 1966), pp. 171-172. Per quella stessa esigenza che conduceva gli intellettuali dell'Italia postunitaria a operare in vista di una letteratura di rinnovamento, la letteratura decadente, e quindi tutti quegli autori ad essa riconducibili, non poteva essere accolta con calore da Croce, perché priva di spinta costruttiva.

¹⁴ B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, in *Pagine sparse*, Bari, Laterza, 1960², p. 35. Giudizio in parte espresso anche in *Conversazioni critiche* (Bari,

Philomène e ovviamente alla traduzione di Salvatore Di Giacomo per introdurre una riflessione sul nome di Filomena¹⁵, e citò il finale de *La Faustin* in cui «un'attrice, accanto al letto di morte dell'amante, è trascinata dal suo genio a riprodurre con artistica mimica i tratti dell'agonia, che nota nel volto del morente» per illustrare la differenza tra espressione artistica ed espressione pratica¹⁶. Pur non essendone un estimatore, Croce aveva letto le opere goncourtiane, ma come avvenne per la maggior parte degli autori del secondo Ottocento rifiutava di riconoscere la loro importanza.

Nonostante le lamentele continue dei Goncourt circa il mancato riconoscimento letterario in vita, di cui il *Journal* fa largamente fede, l'opera dei due fratelli ha avuto comunque in Italia difensori acerrimi, anche se meno numerosi rispetto a quelli di Zola, che li apprezzarono proprio per quegli aspetti che li differenziavano da quest'ultimo. A dispetto di quanto ebbero modo di osservare, la loro eco fu percepibile, pur non raggiungendo quella di Zola o in seguito di Paul Bourget – che divenne spesso in Italia un *alter ego* più fruibile dal grande pubblico – e i due fratelli riuscirono ad influenzare, anche se più sotterraneamente e sommessamente, una certa narrativa italiana. Le motivazioni delle disaffezioni o al contrario delle adesioni incondizionate, ravvisabili negli elementi stessi della loro poetica, assumono in Italia una consapevolezza più acuta che, se per molti versi ricalca le obiezioni mosse e le qualità riconosciute dalla stessa cultura francese del tempo, semplificando per esigenze editoriali la natura di molti giudizi, evidenziano meglio l'estetica goncourtiana.

2.2. LE TRADUZIONI

Le opere dei Goncourt, come quelle di molti autori francesi dell'Ottocento, venivano lette in Italia anche in versione originale. Il francese era infatti conosciuto dalle classi più colte e le novità transalpine affluivano in Italia in modo sollecito grazie ad avveduti e solerti promotori delle relazioni e degli scambi librari con l'estero, come ad esempio le librerie Detken e Pierro di

Laterza, 1950⁴, p. 200): «Del resto i romanzi al tempo del verismo», spiegava Croce, «vantavano di fondarsi su documenti umani e c'erano quelli che dicevano che il romanzo dell'avvenire sarebbe stato una biografia documentata quali ne scrivevano i De Goncourt».

¹⁵ Id., *Santa Filomena*, in *Varietà di storia letteraria e civile*, serie prima, Bari, Laterza, 1949², pp. 253-262.

¹⁶ Id., *Sulla espressione artistica*, in *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1969⁶, p. 124.

Napoli, Levino Robecchi di Milano e Pedone Lauriel di Palermo. Risulta però difficile ricostruire con precisione l'entità del mercato di importazione libraria francese nella Penisola, che potrebbe fornire dati interessanti dal punto di vista della sociologia della letteratura e andrebbe pertanto tenuto in debito conto. La lettura delle opere in originale o in traduzione rientrava comunque in un circuito che metteva i testi in relazione con le varie recensioni, saggi e articoli critici apparsi in quotidiani e riviste.

Le traduzioni delle opere di scrittori stranieri hanno sempre rappresentato un capitolo importante della storia dell'editoria italiana e la letteratura francese dell'Ottocento occupa una fetta consistente del mercato, nella seconda metà del secolo, proprio nel periodo in cui operavano i Goncourt. La penetrazione più ingente della produzione goncourtiana in Italia venne quindi assicurata, a partire dagli anni Ottanta, dalle traduzioni delle loro opere per l'impulso esercitato dal naturalismo. I Goncourt fecero il loro ingresso principalmente in qualità di romanzieri, mentre le varie sfaccettature della loro produzione, dalle opere storiche a quelle di critica artistica soprattutto, furono divulgate *a latere* della loro produzione romanzesca, contrariamente a quanto era avvenuto in Francia, dove il processo di progressivo ma lento approccio al romanzo aveva in parte ostacolato la loro affermazione. Jules era ormai morto da dieci anni e il fratello maggiore occupava la scena letteraria, ma era in procinto di ritirarsi. Non stupisce quindi che *La Fille Élisa*¹⁷ venisse tradotto prima ancora di *Germinie Lacerteux*¹⁸, perché si trattava dell'ultima opera edita in ordine di tempo dal momento in cui il

¹⁷ *Elisa la prostituta*, prima trad. italiana sulla 24ª edizione francese, Milano, Carlo Simonetti, 1880 (1884²). In verità, le prime segnalazioni dei Goncourt nella stampa italiana riguardano proprio questo romanzo di Edmond, edito da Charpentier nello stesso anno in cui Émile Zola pubblicava *L'Assommoir*. I due volumi vennero subito messi a confronto e *La Fille Élisa* permise sostanzialmente l'introduzione del nome dei Goncourt in Italia. Cfr. Pangloss [F. Cameroni], [Senza titolo], «La Plebe», 24 aprile 1877, il quale aveva recensito il romanzo di Zola il giorno prima nella stessa rivista; A. De Gubernatis, *Rassegne delle letterature straniere*, «Nuova Antologia» 6 (1877), pp. 456-458. La recensione positiva di De Gubernatis poggiava su una lettura filantropica-solidaristica del romanzo, nel quale il recensore ravvisava la denuncia della miseria e delle piaghe sociali. Tuttavia De Gubernatis non recepisce la portata innovativa e positivista dell'opera che associava a quella classe filantropica che nel 1830 aveva ispirato a Charles Dickens *Oliver Twist*. A proposito dei tre filoni di modelli narrativi stranieri nell'ultimo quarto dell'Ottocento, ossia quello 'sperimentale' di stampo zoliano, il modello del realismo 'umoristico-sentimentale' alla Dickens e quello del naturalismo estetico e predecadente goncourtiano, cfr. N. Ruggiero, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009.

¹⁸ *Germinia Lacerteux*, versione italiana di C. Pizzigoni, Milano, G. Ambrosoli e C., 1881 (Biblioteca naturalista, 3).

nome dei Goncourt cominciò a circolare in Italia. Bisognerà invece attendere la seconda metà degli anni Ottanta per le traduzioni dei precedenti romanzi scritti a quattro mani, come *Sœur Philomène* e *Renée Mauperin*¹⁹. La prefazione a *Chérie*, per il commiato che conteneva nonché per le teorie sull'evoluzione romanzesca che l'autore vi esprimeva, fu immediatamente fornita in versione italiana nell'anno stesso della pubblicazione in Francia, mentre l'unica traduzione 'autorizzata' dell'intero volume sarebbe stata effettuata solo dieci anni più tardi²⁰. La versione italiana dell'opera storica dedicata a Maria Antonietta spicca all'interno di questo primo gruppo di traduzioni quasi esclusivamente riservate ai romanzi, di accesso più immediato per il pubblico, ma è da ricollegare ai numerosi accenni della stampa agli studi storici dei due fratelli in cui veniva riferito delle qualità espressive e strutturali dell'*Histoire de Marie-Antoinette*, assimilata a un vero e proprio romanzo²¹.

Mentre Roma ostentava indifferenza nei confronti dei Goncourt non degnandosi di divulgarne l'opera né di produrre traduzioni, gli ambienti culturali di Milano e Napoli apparivano i più attenti all'attualità letteraria transalpina con una notevole sperequazione, per quanto atteneva al numero di traduzioni pubblicate, a favore di Milano che si apprestava a diventare la capitale produttiva ed editoriale del Regno. I fratelli Treves e Sonzogno detennero infatti il primato durante l'ultimo scorcio del XIX secolo. Al Sud, grazie al processo di rinnovamento sostenuto da Francesco

¹⁹ *Suor Filomena*, prefazione di E. Zola, trad. di S. Di Giacomo, Napoli, Aurelio Tocco & C., 1886 (Biblioteca per tutti, 2 e 3), 2 voll.; *Renata Mauperin*, prefazione di E. Zola, trad. di C. Petitti e G. Miranda, Napoli, Emanuele Pietrocchia, 1888 (Piccola Biblioteca Amena, 17 e 18). *Sœur Philomène* era già stata oggetto di una prima forma di divulgazione su GL, in cui nel 1880 era apparso un riassunto a puntate del romanzo: Bric-à-Brac, «*Suor Filomena*». *Romanzo dei fratelli Goncourt*, GL IV, 48 (27 novembre - 4 dicembre 1880).

²⁰ Cfr. [Prefazione di *Chérie*], N, 26 aprile 1884, la cui traduzione si deve a Vittorio Pica; *Dalla prefazione di «Chérie»*. *Ultimo romanzo di Edmondo de Goncourt*, M II, serie II, n. III (30 giugno 1884), pp. n.n. [6-7]. Per il romanzo: *Carina (Chérie)*, trad. di A. Mangano Querci, unica autorizzata, Milano, Fratelli Treves, 1895 (Biblioteca Amena, 452).

²¹ *Maria Antonietta*, trad. di M. Repetti, Milano, Fratelli Treves, 1882. La traduttrice, in una breve premessa, elogiava la capacità dei Goncourt di aver saputo conferire delle attrattive narrative a una verità storica e sottolineava che l'opera costituiva una sorta di romanzo, di tragedia o di dramma. Maria Repetti considerava il volume un capolavoro della moderna letteratura francese e annunciava, nel caso di successo presso il pubblico, le traduzioni dei testi su Madame de Châteauroux, Mme de Pompadour e la Du Barry. Solo una parte delle traduzioni annunciate furono pubblicate, a cinquant'anni di distanza e senza la mediazione di Maria Repetti. Nel 1939 Arturo Salucci propose per la casa editrice Bietti di Milano una versione italiana dell'*Histoire de Marie-Antoinette*, accostando nel titolo la parola 'romanzo' al nome della regina francese.

De Sanctis, fautore in gran parte, come è stato ricordato, della divulgazione dell'attualità letteraria naturalistica, Napoli si contraddistinse per l'attenzione che riservò alle traduzioni, proponendone alcune di qualità. Le due migliori traduzioni ottocentesche di romanzi goncourtiani provenivano in effetti da Napoli. Salvatore Di Giacomo tradusse *Suor Filomena*, mentre Carlo Petitti e Gaetano Miranda, direttori della collana «Biblioteca per tutti», particolarmente attiva nella diffusione della letteratura estera grazie a un programma di pubblicazione mensile di un romanzo straniero, presentarono la traduzione di *Renata Mauperin*. La versione italiana di Salvatore Di Giacomo era il risultato felice dell'incontro di due universi mentali che dialogavano mediante l'opera. Estimatore dell'impressionismo espressivo dei Goncourt, l'intellettuale napoletano proponeva una traduzione molto personale, al limite della riscrittura. Ma l'influsso dei Goncourt su Di Giacomo andò ben oltre. Il personaggio stesso di Suor Filomena ispirò alcune figure della narrativa dello scrittore, il quale assimilò dei Goncourt anche la tecnica della *nuance* dell'*écriture artiste* nonché quella descrittiva²².

La scelta delle opere tradotte a Milano e a Napoli merita un'osservazione, poiché risulta evidente la considerazione che i traduttori rivolgevano, al di là di preferenze in sintonia con il proprio universo letterario, come nel caso di Di Giacomo, alla società e al sistema di accoglimento delle opere proposte, mirando a una sicura integrazione del testo nel tessuto ricettivo. La progressista Milano si rivelava così più sensibile alle problematiche sociali, al suo pubblico veniva sottoposta la traduzione del romanzo sulla 'prostituta Elisa' e sulla critica del sistema carcerario, nonché il romanzo precorritore del naturalismo, *Germinie Lacerteux*, che vedeva protagonista una donna di bassa estrazione sociale, ritratta nel lento processo di degrado e di abbruttimento a cui la condannavano già in partenza la sua storia personale e l'ambiente nel quale era destinata a vivere. Si tratta delle vicende di due donne reiette, l'una in vita, l'altra in morte, che ben rispecchiavano per il grande pubblico le teorie naturalistiche. A Napoli, invece, le due traduzioni, entrambe suffragate dall'intermediazione di una prefazione di Zola per facilitarne la diffusione²³, si affidavano a figure più mitigate, quella del-

²² Per un'analisi attenta della traduzione di Salvatore Di Giacomo e dell'influenza di quest'ultima sulla produzione digiacomiana, si rimanda a N. Ruggiero, *Descrivere e tradurre. Di Giacomo traduttore di «Sœur Philomène»*, in *La civiltà dei traduttori* cit., pp. 185-260.

²³ La prefazione di Zola scomparve nella seconda edizione del 1892 quando la narrativa zoliana e il naturalismo in generale cominciavano decisamente a perdere terreno. Tale edizione, presso Bideri, veniva inserita all'interno della collana della «Biblioteca Varia della 'Tavola Rotonda'», promossa dal settimanale diretto da Gaetano Miranda. Un'ulteriore

la suora, di sicuro impatto nell'immaginario italiano e in particolare napoletano dell'epoca, e quella della giovane borghese, protagonista romantica e bizzarra che preannunciava la Chérie di qualche anno dopo. Entrambe le opere, però, volevano essere emblematiche delle istanze della modernità: *Suor Filomena* attraverso la raffigurazione di ispirazione positivista dell'ambiente ospedaliero²⁴; *Renata Mauperin* cercando di delineare il volto della ragazza borghese moderna, prodotto ibrido dell'incrocio tra romanticismo ed educazione «garçonnière et artistique», come la definì Henry James.

Prima della sua morte, sopravvenuta nel 1896, tutti i romanzi di Edmond furono comunque tradotti²⁵, ad eccezione de *Les frères Zemganno*. L'interesse per l'ambiente circense, che vantava una tradizione in Francia, oltre a costituire un motivo che era stato riscoperto dietro l'impulso di Baudelaire dalla letteratura ottocentesca francese²⁶, non rientrava infatti nell'immaginario italiano. Un'inversione di tendenza sarebbe avvenuta nel secolo successivo, probabilmente per il significato simbolico che rivestì il romanzo, ritratto della simbiosi fraterna e artistica unica nel mondo delle lettere e rappresentazione di quel realismo dell'eleganza nel quale si racchiudeva la particolarità del realismo goncourtiano²⁷. Complessivamente, però, il maggior numero di traduzioni riguardava i romanzi scritti a quattro mani, primo fra tutti *Germinie Lacerteux*, riconducibile più di ogni altro alla poetica naturalistica. Proposto nel 1887 in *feuilleton* nelle appendici di «L'Italia», sempre nella versione di Carlo Pizzigoni pubblicata in volume nel 1881 e riedita presso l'editore Emilio Quadri già l'anno successivo,

edizione della traduzione digiacomiana sarebbe stata proposta nel 1909, nella collana della «Biblioteca Amena», dall'editore Treves di Milano.

²⁴ A Milano, presso l'editore Sonzogno, fu pubblicata nel 1936 l'unica altra versione italiana del romanzo curata da Decio Cinti. Il segretario di Filippo Tommaso Marinetti, traduttore delle opere francesi di esordio del fondatore del futurismo, esercitò le sue notevoli competenze traduttive su numerosi autori francesi dell'Ottocento. Sono sue, inoltre, le traduzioni di *Maria Antonietta*, Milano, Sonzogno, 1940 (Biblioteca universale, 89), e de *I fratelli Zemganno. Romanzo*, Milano, Facchi, 1920 (I libri dell'amore, 33).

²⁵ Oltre a *La Fille Élisa* e a *Chérie*, precedentemente citate, verrà pubblicata la traduzione di *La Faustine. Romanzo*, Milano, Fratelli Treves, 1894 (Biblioteca Amena, 425).

²⁶ Cfr. a tale proposito J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970 (trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984); e, nello specifico, P.-J. Dufief, *Préface* a Goncourt, *Les frères Zemganno* cit., pp. 16-24.

²⁷ Di particolare rilevanza la nota redatta da Aldo Gabrielli (1898-1978), in qualità di linguista, glottologo e traduttore, che sottolineava la volontà dei due fratelli di conciliare realismo e idealismo nella sintesi 'verità'; cfr. E. de Goncourt, *I fratelli Zemganno*, Milano, Editoriale Ultra, 1945 (Ghirlanda. Romantica Rara Universale, 13). Gabrielli fornì una dettagliata analisi della lingua e dello stile goncourtiano in cui si soffermava sulla presenza imponente dell'imperfetto utilizzato per veicolare il senso della continuità.

Germinie Lacerteux rimase, nel panorama italiano, l'opera simbolo dei due fratelli. Lo scrittore Oreste Del Buono selezionò proprio questa sola opera dei Goncourt da aggiungere alle numerose traduzioni dei grandi autori dell'Otto-Novecento francese che avrebbe prediletto²⁸. Negli anni Sessanta, quasi in concomitanza con la pubblicazione di due monografie sui Goncourt, il maggiore goncourtista del periodo, Enzo Caramaschi, pubblicò in lingua originale un'edizione del romanzo corredata da una lunga postfazione, riproposta dallo stesso editore negli anni Ottanta del Novecento²⁹. Caramaschi riprese i punti essenziali dell'analisi condotta nei suoi due volumi, situando l'opera nella prospettiva estetica dei Goncourt più che nel rapporto con il naturalismo a cui aprì la strada. È del 2009, infine, la più recente traduzione edita presso la UTET di Torino.

Relativamente alla produzione romanzesca dei due fratelli, le traduzioni di *Renée Mauperin* seguirono per numerosità quelle di *Germinie Lacerteux*³⁰. *Manette Salomon*, di cui esiste un'unica traduzione³¹, si segnalò come un caso di non integrazione nel sistema di accoglimento. Se l'argomento poteva risultare abbastanza ostico per il grande pubblico, per via delle molte teorie e dei complessi dibattiti pittorici del tempo di cui si faceva portavoce, e apparire fortemente connotato per l'ambientazione tipicamente parigina e *bohème*, fu molto probabilmente la fragilità dell'intreccio all'interno delle molte descrizioni, come pure l'aspetto più deleterio della *femme fatale*, destinato a non essere recepito nella cultura italiana, a dissuadere traduttori ed editori³². Infine, l'ultimo romanzo di Edmond e

²⁸ *Le due vite di Germinia Lacerteux*, Milano, Rizzoli, 1951 (Biblioteca Universale Rizzoli, 348-350); *Le due vite di Germinia Lacerteux*, Milano, Club degli Editori, 1971² (Narrativa. Caleidoscopio, 61).

²⁹ *Germinie Lacerteux*, postface di E. Caramaschi, Napoli - Paris, Edizioni Scientifiche Italiane - Librairie A.G. Nizet, 1968 (Testi e saggi di letteratura francese. Saggi, 2); *Germinie Lacerteux*, édition E. Caramaschi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982 (Testi e saggi di letteratura francese, 2).

³⁰ Da segnalare la traduzione effettuata da Oscar Landi per i cinquant'anni della morte di Edmond nel 1946 presso l'editore Giuseppe Nerbini di Firenze. La breve presentazione del traduttore poneva l'accento su questo caso pressoché unico di collaborazione nella storia delle lettere.

³¹ *Manette Salomon*, a cura di G. Galeazzo Severi, Milano, Gentile, 1946 (La Ruota. Libri di varia umanità. Serie Celeste, V). In una breve nota il traduttore sottolineò l'importanza del dettaglio e della descrizione, e osservò che gli autori dimostravano nel romanzo una «compiacenza verbale che si vorrebbe chiamare predannunziana, una passione talora allucinata del dettaglio, una ingenua compunzione descrittiva, un miscuglio di lirismo e di gergo, un gusto del particolare spinto alla disperazione» (pp. 8-9).

³² La stessa ipotesi può essere formulata per il primo romanzo dei due fratelli, *Charles Demailly*, che non sarebbe stato mai tradotto. In questo caso è l'ambiente parigino giornalistico e dell'editoria a fare da sfondo alla trama in cui un intellettuale debole

Jules, *Madame Gervaisais*, fu tradotto tardivamente in Italia nonostante si svolgesse a Roma. Influi, probabilmente, l'immagine negativa della religione cattolica che dominava la trama, come pure la carica decadente contenuta nella pittura di una Roma barocca.

Edmond concluse la sua produzione romanzesca nel momento in cui la stampa quotidiana e specializzata pubblicava studi sempre più approfonditi sul naturalismo e sui Goncourt, soprattutto per merito di Vittorio Pica che fornì un profilo accurato dei due scrittori³³. Tuttavia, gli ultimi due romanzi, *La Faustin* del 1882 e *Chérie* del 1884, trovarono entrambi un'unica soluzione traduttiva. L'attrice bifronte rappresentata da Juliette Faustin, un po' *femme fatale* e un po' romantica, immersa nell'ambiente teatrale prettamente parigino, non riuscì a sedurre il pubblico italiano. L'utilizzo sempre più spiccato dei documenti umani regalò ancora una volta ai lettori un personaggio molto connotato. L'opera, inoltre, fu attaccata al momento della pubblicazione da Francesco Torraca e Ferdinando Martini, innescando un acceso dibattito, ma anche una difesa a oltranza da parte di Vittorio Pica e Luigi Gualdo. L'anatema di Matilde Serao verso *Chérie* aveva probabilmente lo scopo di indirizzare l'interesse del grande pubblico verso *Il Romanzo della fanciulla*³⁴. La prefazione dell'opera goncourtiana suscitò il coinvolgimento della critica e decretò la fine del romanzo realista tradizionale. La monografia, infatti, lo studio del personaggio, negava la peripezia e favoriva una visione tematico-strutturale decadente del reale. Prodotto

viene portato all'annientamento da una donna. Sia *Charles Demailly* che *Manette Salomon* illustrano la tesi goncourtiana della necessità del celibato dell'artista e rilevano il ruolo femminile nefasto. Si veda Bertrand - Biron - Dubois *et al.*, *Le roman célibataire* (cit.). *Le célibataire français* è il titolo di uno studio che Jean Borie ha dedicato a Flaubert, ai Goncourt e a Huysmans (Paris, Le Sagittaire, 1976). Il ritratto dell'artista celibe non trova riscontro nel panorama italiano del tempo.

³³ V. Pica, *Profili di letterati francesi. Edmondo e Giulio de Goncourt*, «Rivista Nuova di Scienze, Lettere ed Arti» III, fasc. 16 (31 agosto 1881), pp. 481-492. Si è creduto a lungo ed erroneamente che tale contributo avesse segnato il debutto critico di Vittorio Pica. È stato tuttavia dimostrato di recente che Pica aveva pubblicato prima di quella data un articolo su Albert Glatigny e due recensioni. Cfr. N. D'Antuono, *Ancora sull'esordio di Vittorio Pica*, in *Forme figure e vicende della cultura a Napoli. Primo contributo*, Bologna, Millennium, 2008, pp. 151-159, e P. Villani, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli, Guida, 2010, nota 5, p. 12.

³⁴ Sarà Vittorio Pica (*Due libri sulla fanciulla*, DF II, 49, 6 dicembre 1885, pp. 1-2) a difendere apertamente l'opera di Edmond de Goncourt contro gli attacchi di Matilde Serao, intenta a far primeggiare il proprio romanzo, in realtà una serie di cinque ritratti di fanciulle a cui Pica rimprovera la monotonia dell'argomento ripetuto in ogni racconto e la staticità che risultava dall'insieme. Si veda anche la lettera di Edmond al traduttore di *Chérie* resa nota in occasione della pubblicazione della traduzione: E. de Goncourt, *Lettera a Antonio Mangano Querci*, *Cronaca*, FD XVII, 25 (23 giugno 1895), p. 3.

della crisi del naturalismo, non ancora evidente in Italia, il romanzo di Edmond era un'avvisaglia delle ultime tendenze della prosa narrativa francese *fin de siècle*, che la cultura italiana non condivideva o non era ancora in grado di recepire. La bravura e la fama dei traduttori delle opere goncourtiane incisero relativamente poco sulla fruibilità di queste, ad eccezione forse di Salvatore Di Giacomo. Eppure alcuni nomi di spicco si incontravano fra i traduttori: da Decio Cinti a Oreste Del Buono, da Pino Bava³⁵ a Mario Lavagetto, da Lucilla Antonelli³⁶ a Orsola Nemi³⁷, da Manlio Dazzi³⁸ ad Alfredo Fabietti³⁹; anche se si trattava, nella maggior parte dei casi, di nomi conosciuti nell'ambiente letterario, ma che non costituivano un richiamo per il pubblico di massa.

La parte restante della produzione goncourtiana, dagli studi storici alle forme di scrittura dell'io, eccitò in misura relativamente minore la curiosità di editori e traduttori italiani. Le opere storiche si rivolgevano a un pubblico più ristretto e non potevano ambire alla diffusione di un romanzo. Le traduzioni erano, il più delle volte, tardive e seguivano l'onda della notorietà raggiunta dal nome dei Goncourt attraverso il romanzo. In genere il destino delle donne celebri costituiva un'attrattiva per il pubblico, tanto più quando lo studio proposto dai Goncourt veniva presentato sotto una

³⁵ E. de Goncourt, *I fratelli Zemgannó*, trad. di P. Bava, Milano, Rizzoli, 1960 (Biblioteca Universale Rizzoli, 1532-1533). Pino Bava fu francesista, traduttore di Diderot, di Sade ma soprattutto di Anatole France.

³⁶ E. e J. de Goncourt, *Renata*, trad. di L. Antonelli, «Il Romanziere Settimanale Illustrato della Tribuna» III, 21 (25 ottobre 1910), pp. 1-48. Romanziere italiana, moglie del commediografo abruzzese Luigi Antonelli, Lucilla Antonelli tradusse anche Maupassant, Edmond About e Gaston Leroux.

³⁷ E. e J. de Goncourt, *Pittori francesi del secolo XVIII*, trad. dal francese di O. Nemi, Milano, Longanesi & C., 1956 (I Marmi, 14). Intensa e proficua fu la collaborazione della scrittrice Orsola Nemi con l'editore Longanesi, di cui fu peraltro anche segretaria a Roma, e per il quale tradusse alcuni grandi classici della letteratura francese: Saint-Simon, Tocqueville, Balzac, Baudelaire, Flaubert e Maupassant.

³⁸ E. e J. de Goncourt, *L'Italia di ieri. Note di viaggio 1855-1856*, inframezzate dagli schizzi di J. de Goncourt buttati giù sull'album di viaggio, trad. di M. Dazzi, *Madame Gervaisais. Correspondance* (scelta), trad. di B. Tamassia Mazzarotto, Milano, Perinetti Casoni, 1944 (Mirasole). Manlio Dazzi (1881-1968) fu uno scrittore, un critico, un giornalista, attento ricercatore e bibliotecario, traduttore di Racine, Molière e Valéry. La competenza in materia artistica di Manlio Dazzi, esperto di storia dell'arte e docente alla Facoltà di Architettura di Venezia, fu ritenuta fondamentale per la traduzione di quest'opera goncourtiana.

³⁹ E. e J. de Goncourt, *La Du Barry*, trad. integrale di A. Fabietti, Milano, L'Editoriale moderna, 1931; ripubblicata da Longanesi nel 1956. Alfredo Fabietti tradusse l'opera dei maggiori autori francesi dell'Ottocento (Maupassant, Stendhal, Daudet, Balzac, Dumas père, Xavier De Maistre, Jules Verne, Pierre Loti, François Coppée, Hector Malot, Musset, Gautier, Lamartine, Sand).

forma 'romanzata'. Le edizioni italiane si concentrarono perlopiù negli anni Trenta del Novecento ed ebbero per comune denominatore la figura della donna e il Settecento: da Maria Antonietta alla Du Barry a Madame de Pompadour, i Goncourt si confermavano storici del passato e della contemporaneità delle donne⁴⁰. Molto poco spazio, inoltre, fu dedicato all'opera di critica artistica dei due fratelli. Solo in tempi molto recenti, nonostante l'insistenza di Vittorio Pica sul contributo fondamentale fornito dai due scrittori alla diffusione del giapponismo⁴¹, è stato recuperato il tempo perduto.

Se il diario dovette attendere gli anni Sessanta del Novecento per essere parzialmente proposto al pubblico italiano, solo ai nostri giorni è stata edita una versione italiana integrale. Occorre però segnalare l'edizione pubblicata in occasione del centenario della Comune di Parigi, che si concentra sugli anni 1870-1871, ovvero sulla morte di Jules e sull'asserragliamento di Edmond rinchiuso nel suo dolore e incurante del pericolo nella casa di Auteuil⁴². Stessa sorte sembra essere toccata alla corrispondenza, che riuscì a catalizzare l'attenzione dei soli addetti ai lavori. L'epistolario di Jules venne puntualmente recensito dalla stampa nel 1885, ma soltanto alcune lettere furono rese note sul «Capitan Fracassa»⁴³, mentre sono state recentemente ritrascritte, annotate e pubblicate le lettere di Pica a Edmond de Goncourt conservate alla Bibliothèque Nationale de France, che formano un corpus significativo e permettono di far luce sui rapporti tra il romanziere francese e il suo maggiore divulgatore italiano⁴⁴. Ascrivibile alle scritture dell'io, il taccuino di viaggio in Italia fu tradotto tardivamente, nel 1944. È stato

⁴⁰ Nell'edizione italiana del 1983 de *La femme au XVIII^e siècle*, pubblicata da Feltrinelli, Élisabeth Badinter intitola la sua lunga postfazione *I Goncourt, romanzieri e storici delle donne (La donna nel Settecento)*, trad. di E. Melon, postfazione di E. Badinter, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 301-328).

⁴¹ Si vedano *Pittori francesi del secolo XVIII* cit.; *Hokusai. Un maestro dell'arte giapponese*, a cura di M. Forrer, Milano, Jaca Book, 1989 (Varia Arte); *Hokusai: il pittore del mondo fluttuante*, trad. di V. Pazzi, aggiornamento dei termini giapponesi a cura di R. Tresoldi, Firenze - Milano, Luni - Oriental Press, 2006 (Sol Levante, 13).

⁴² *L'assedio di Parigi: Goncourt / «Journal» (1870-1871)*, introduzione di A. Gnisci, trad. di R. Imbellone, Roma, Silva, 1970 (Le Situazioni, 41). Armando Gnisci osserva che l'incomprensione di Edmond per la Comune è soggettiva, culturale e di classe, ma anche psicologica, fisica e viscerale. Edmond non accettava la messa in discussione della Francia borghese e nazionalista, dimostrando in quella circostanza la sua avversione per le masse.

⁴³ Cfr. per le recensioni: G. Depanis, *L'epistolario di uno scrittore*, GL IX, 19 (9 maggio 1885), pp. 145-147; V. Pica, *L'epistolario di Giulio de Goncourt*, DF II, 20 (17 maggio 1885), p. 3. Per la traduzione delle lettere: J. de Goncourt, *Lettere*, CF VI, 103 (15 aprile 1885), pp. 1-2. Undici *Lettere italiane*, riferite al viaggio in Italia dei due fratelli, costituiscono inoltre una sezione all'interno della traduzione de *L'Italia di ieri. Note di viaggio 1855-1856* cit.

⁴⁴ Si veda *Corrispondenza Pica*.

necessario, in quel caso, che una certa distanza si frapponesse tra l'opera, recensita negativamente e attaccata per l'immagine inesatta e superata che forniva della Penisola⁴⁵, e la sua immissione sul mercato editoriale italiano. Nell'insieme, tuttavia, l'incidenza dell'opera goncourtiana sul grande pubblico è stata circoscritta, non paragonabile alla diffusione dei romanzi di Balzac, Flaubert o Zola, per deficienze non solo strutturali, formali e stilistiche, ma anche per i temi prettamente francesi messi in scena. Pertanto, i personaggi goncourtiani non sono stati assimilati dall'immaginario collettivo e le opere dei due letterati non sono riuscite a penetrare con forza nel mercato editoriale. Attualmente la fama dei Goncourt rimane limitata a un pubblico sicuramente specializzato e informato.

Una parentesi potrebbe essere aperta con proficui rilievi, che andrebbero tuttavia completati e incrociati con dati da raccogliere sul campo, ovvero sull'intero territorio nazionale, circa la reperibilità attuale dei testi goncourtiani nelle biblioteche pubbliche. Una prima analisi indica che tale reperibilità è scarsa e non garantita in molte biblioteche, evidenziando un ulteriore aspetto della mancata circolazione delle opere dei due letterati. In genere, che si tratti di traduzione o di versione originale, i libri dei fratelli Goncourt non sono facilmente rintracciabili. Sono soprattutto presenti nei luoghi sede delle case editrici che hanno fornito la traduzione, ma è comunque nelle biblioteche del Centro-Nord che la loro ubicazione è più rilevante. Dopo i tre poli di Firenze, Milano e Roma, che non sempre coincidono con le biblioteche nazionali di queste città, il maggior numero di volumi si conta a Bologna, Bergamo e Ravenna. Napoli non detiene neppure il primato delle città del Sud per numero di volumi goncourtiani presenti nelle biblioteche del luogo. La Lombardia, comunque, dietro l'impulso trainante di Milano, si aggiudica il ruolo di regione con maggior presenza di libri goncourtiani, vantando un patrimonio librario invidiabile. A livello regionale seguono la Toscana, con la Biblioteca Nazionale di Firenze, in particolare, e l'Emilia Romagna con Bologna, anche se quest'ultima regione mostra una collocazione dei testi più estesa sul territorio regionale (Ravenna, Forlì, Faenza, Parma, Modena, Carpi, Ferrara, Fidenza, Rimini), in corrispondenza con importanti centri culturali periferici della fascia adriatica. Il Veneto e la Liguria, invece, si attestano su parametri molto ridotti. Il

⁴⁵ Cfr. F. Martini, *Un viaggio in Italia (L'Italie d'hier 1856-57) par Edmond et Jules de Goncourt. Note prese leggendo il volume [1894]*, «Nuova Rassegna» II, 24 (15 luglio 1894), pp. 1-5; B., «L'Italie d'hier», «La Cultura» IV, n.s., 29 (23 luglio 1894), pp. 456-457. Pica aveva anticipato la pubblicazione dell'opera in un articolo elogiativo: V. Pica, *Un libro dei Fratelli Goncourt sull'Italia*, Il XXI, 20 (20 maggio 1894), pp. 310-311.

Lazio, con il centro nevralgico di Roma, precede di poco il Piemonte, nonostante l'iniziale freddezza verso l'opera dei due scrittori. Il Sud è rappresentato innanzitutto dalla Puglia, seguita dalla Basilicata, e solo dopo dalla Campania, essenzialmente per via della Biblioteca Nazionale di Napoli. Fanalini di coda risultano la Sardegna, l'Abruzzo, la Calabria, le Marche, l'Umbria, il Molise e la Sicilia, nonostante l'interesse dei veristi catanesi per la produzione goncourtiana.

Una menzione merita l'opera teatrale dei Goncourt alla quale inizialmente i due fratelli, su consiglio di Jules Janin, avrebbero voluto affidare la loro affermazione letteraria in patria, ritenendo che il genere teatrale consentisse un rapporto più diretto e più immediato con il pubblico. Gli esiti negativi dell'iniziale tentativo convinsero i due autori a ripiegare sulla storia e poi sulla narrativa romanzesca, ma incisero sulla costruzione dei dialoghi e sulla loro lingua, nonché sulla struttura stessa dei loro romanzi, ai quali fu spesso rimproverato di poggiare su un assetto drammatico più che narrativo. A livello ricettivo l'opera teatrale assicurava un effetto facilmente misurabile, anche se più contenuto dal punto di vista numerico. È sintomatico comunque che una delle prime segnalazioni del nome dei Goncourt nella stampa italiana si debba in effetti a una recensione che Luigi Capuana fece della rappresentazione di *Henriette Maréchal* al Théâtre Français il 5 dicembre 1865 e della successiva pubblicazione dell'opera⁴⁶. Il 19 gennaio 1885, venti anni dopo l'insuccesso dell'opera in Francia, vittima di una *cabale* che portò alla sospensione delle rappresentazioni dopo la quinta serata, una versione italiana fu proposta al Teatro Carignano di Torino con scarso riscontro di pubblico e di critica, dando origine persino a una polemica. L'allora direttore della «Gazzetta Letteraria, Artistica e Scientifica» di Torino, Giuseppe Depanis, si era dichiarato all'epoca a favore di un teatro di svago che non avesse eccessive pretese artistiche. Pertanto, in opposizione a Oreste Cenacchi, che sullo stesso settimanale si era mostrato indulgente nei confronti della rappresentazione torinese della *pièce*⁴⁷, Depanis imbastì una polemica sul teatro, mostrandosi particolarmente ostile all'estetismo goncourtiano e alla vena decadente⁴⁸. Nella primavera del 1888, Vittorio

⁴⁶ Cfr. L. Capuana, *Rassegna drammatica. Henriette Maréchal*, *Dramma in 3 atti di Edmondo e Giulio De Goncourt*, «La Nazione» VIII, 96 (6 aprile 1866).

⁴⁷ Cfr. O. Cenacchi, *Fra una reprise e l'altra. «Henriette Maréchal»*, GL VIII, 52 (20 dicembre 1884).

⁴⁸ G. Depanis, *Due prime rappresentazioni. Il Enrichetta Maréchal dei F^{li} De Goncourt*, GL IX, 4 (24 gennaio 1885), p. 30. L'analisi di Depanis intendeva dimostrare la mancanza di esperienza dei Goncourt in ambito drammaturgico. I rilievi mossi dal pubblico e dal critico sembrano essere gli stessi già rivolti agli autori quando la *pièce* fu rappresentata per la

Pica seguì le tappe del nuovo allestimento dell'opera preparato dalla compagnia Drago per il Teatro Fiorentini di Napoli, intervenendo nel revocare l'autorizzazione alla rappresentazione concessa da Edmond de Goncourt, perché non ne approvava la messa in scena⁴⁹. Un incontro finalmente felice con il pubblico italiano avvenne nel 1892 grazie alla compagnia del Théâtre Libre di Antoine che, durante la sua *tournee* nella Penisola, recitò il 14 dicembre al Teatro Manzoni di Milano e il 18 dicembre al Teatro Carignano di Torino un adattamento de *La Fille Élisa*⁵⁰. I due teatri erano frequentati da un'utenza colta e la *pièce* riscosse un successo sia di pubblico che di critica. L'anno successivo la stessa opera fu riproposta a Bologna e a Roma, ma la mediocre traduzione italiana, e probabilmente una cattiva regia non permisero di ripetere il successo ottenuto da Antoine⁵¹. Nel 1894, quest'ultimo tornò con la sua compagnia al Teatro Filodrammatico di Milano e al Teatro Valle di Roma, ma invece de *La Fille Élisa* fu presentata *Sœur Philomène*. La *pièce* piacque al pubblico milanese e venne replicata due volte⁵².

prima volta a Parigi. Depanis asseriva che il lavoro era «più artistico che drammatico», che i difetti erano da ascrivere alla struttura dell'opera, ma anche alla lingua e alla mancanza di conoscenza psicologica, e profetizzava una imminente caduta della *pièce*. Egli rifiutava, inoltre, l'idea che si fosse trattato di un esperimento di teatro naturalistico sull'onda delle teorie zoliane. L'opera appariva superata per i valori e i sentimenti che metteva in scena.

⁴⁹ Ruggiero, *La civiltà dei traduttori* cit., pp. 62, 166.

⁵⁰ Cfr. E. Messa Vismara, *La représentation de «La Fille Élisa» à Milan et à Turin en décembre 1892*, CEJG 5 (1997), pp. 154-166. Felice Cameroni ne diede notizie nella stampa: *Teatri. La fille Élisa al teatro Manzoni*, S, 15 dicembre 1892. Per Cameroni, tuttavia, il pubblico sembrava aver acclamato gli attori più che l'opera in sé, la quale risultava a suo avviso inferiore al romanzo, perché non consentiva di mettere in risalto l'aspetto della denuncia sociale del sistema carcerario. Molte furono le segnalazioni e le recensioni; si vedano: a.c. [A. Cameroni], *Arte ed artisti. Manzoni. La fille Elisa*, «La Lega Lombarda», 15 dicembre 1892; *Salti di quinta*, Se, 15 dicembre 1892; f.v., *Teatri e notizie artistiche. Manzoni*, PN, 15 dicembre 1892; g.m. [G. Macchi], *Teatri. Il Théâtre libre al Manzoni. La fille Elisa*, L, 15 dicembre 1892; Z. [S. Zambaldi], *Teatro e notizie artistiche*, P, 15 dicembre 1892; G. Pozza, *Corriere Teatrale. Manzoni. M. Antoine e la Troupe del Théâtre Libre*, CS, 15-16 dicembre 1892; Z. [E. Zorzi], *Teatri. Manzoni*, IP, 15-16 dicembre 1892; P. Bettini, *La fille Elisa*, «Vita Moderna», 18 dicembre 1892; *Arti e scienze. La fille Elisa*, «Gazzetta Piemontese», 19-20 dicembre 1892; *Notizie teatrali*, «Gazzetta del Popolo», 19-20 dicembre 1892; *Gazzettino dei teatri. Teatro Carignano*, «Gazzetta di Torino», 19-20 dicembre 1892.

⁵¹ V., *Arti e teatri, La fille Elisa*, «L'Opinione», 9 marzo 1893; *La fille Elisa*, T, 9 marzo 1893.

⁵² G. Pozza, *Corriere teatrale. Antoine al Filodrammatico*, CS, 25-26 novembre 1894.

2.3. LA STAMPA PERIODICA E QUOTIDIANA

I naturalisti e i loro seguaci furono accolti con entusiasmo dalla stampa periodica e quotidiana dell'ultimo ventennio dell'Ottocento, perché considerati come la risposta più adatta alla modernità, catalizzatori di fermenti culturali, filosofici ed estetici. Accessi di 'gallofobia' si registrarono sulle colonne di giornali e riviste o per scelte programmatiche di fondo, oppure quando la nuova cultura nazionale prese coscienza e acquistò sicurezza nelle proprie capacità creative. Il periodo di imitazione e di emulazione poteva allora dirsi terminato. Si riconobbero in genere nella poetica goncourtiana quei critici o autori che nutrivano una visione autonoma dell'arte, priva di una funzione morale o sociale, che ovviamente si opponevano a coloro i quali reputavano che l'arte dovesse invece ricoprire un ruolo di guida sociale, morale e filosofica oltre che estetica.

La penetrazione vera e propria dei Goncourt in Italia avvenne con la pubblicazione de *La Fille Élisa*, recensita insieme con *L'Assommoir* nell'aprile del 1877, prima ancora della celebre conferenza di Francesco De Sanctis al Circolo Filologico di Napoli⁵³. L'interesse fu scatenato in seguito alla ribalta europea de *L'Assommoir* edito nello stesso anno. La ricezione dei Goncourt in Italia fu in gran parte legata, in quel periodo, al nome dei recensori e dei critici che operavano nella stampa quotidiana e periodica, la quale svolgeva, infatti, la funzione di volano nell'attrarre e nell'indirizzare l'attenzione dei lettori, contribuendo a creare un circuito di trasmissione e di circolazione delle informazioni molto efficace. Tale situazione raggiunse il livello di maggior fermento proprio quando il nome dei Goncourt fece il suo ingresso in Italia. Periodici come «La Farfalla», la «Gazzetta Letteraria», la «Nuova Antologia», «La Domenica letteraria», «Cronaca bizantina», «Fantasio», «Fortunio», «Cronaca sibarita», il «Fanfulla della Domenica», «Il Momento», «Emporium», quotidiani come «Il Sole», «La Tribuna», «Il Gazzettino rosa» o anche il «Corriere della Sera» promuovevano diffusamente la letteratura francese di matrice naturalistica, come modello letterario di fronte al quale nessuno rimaneva indifferente. Intervenevano i critici migliori, si accendevano dibattiti e scambi di opinioni sul costituirsi della letteratura dell'Italia unitaria, prendeva corpo una critica militante che intrecciava l'aspetto letterario con gli ideali filosofici e morali, si delineava nel dibattito delle idee l'identità della 'Nuova Italia' anche nel confronto-scontro con gli altri paesi europei. La cultura francese, con la

⁵³ Cfr. note 10 e 17 *supra*.

quale secoli di storia avevano sempre fatto i conti, diventò ancora una volta un *alter ego* con cui dialogare.

Dopo l'Unità d'Italia la «Gazzetta Letteraria, Artistica e Scientifica» e «La Farfalla» furono tra i periodici letterari più attivi nel diffondere la letteratura francese e, segnatamente, il romanzo naturalistico. Con la direzione di Giuseppe Depanis, durata dal 1883 al 1893, la «Gazzetta Letteraria», che ebbe un'importanza notevole nella vita letteraria piemontese e italiana tra il 1877 e il 1900, prima di fondersi con il «Fanfulla della Domenica», seguì con assiduità l'opera dei romanzieri realisti e le vicende della letteratura transalpina in generale, propendendo per le teorie naturalistiche, ma con scarsa capacità di ricezione del simbolismo e del decadentismo⁵⁴. I Goncourt ne fecero infatti le spese, soprattutto negli ultimi anni di direzione di Depanis, difensore del realismo e del metodo storico oltre che del positivismo, ma nemico dei simbolisti, degli idealisti e di ogni forma di decadentismo. I Goncourt furono comunque presenti sul periodico. Per sostituire l'assente profilo che avrebbe dovuto tracciare Edmondo De Amicis, la rivista pubblicò nel 1881 la traduzione di una pagina di Alphonse Daudet, amico fraterno dei due scrittori, sulla loro vita privata⁵⁵. Oltre alla recensione teatrale di *Henriette Maréchal*, Giuseppe Depanis segnalò la pubblicazione dell'epistolario di Jules de Goncourt nel quale ravvisò, nonostante tutto, un «modello di stile epistolare familiare e nel tempo stesso incisivo e letterario»⁵⁶, accennò a una riedizione di *Sophie Arnould*, opera storica che suscitava lo stesso interesse di un romanzo⁵⁷, ma rimase freddo di fronte al *Journal*, in cui rilevò la misoginia dei due scrittori, la loro scarsa obiettività, i loro strani gusti letterari, qualificando di «irritabilità fegatosi» la loro pessimistica visione del mondo⁵⁸. Sfavorevole si rivelò anche la segnalazione de *L'Italie d'hier* per orgoglio nazionale, e Bonardi sottolineò l'anacronismo del volume: «L'Italia che vedono i Goncourt è ancora l'Italia dei lazzaroni, dei briganti, dei morti di fame»⁵⁹. L'interesse maggiore per l'opera dei Goncourt emerse sulla «Gazzetta Letteraria» tra gli anni

⁵⁴ Si veda G. Mirandola, *La «Gazzetta Letteraria» e la Francia. Contributo allo studio dei rapporti tra Francia e Italia nella seconda metà del secolo XIX*, Torino, Accademia delle Scienze, 1971; Id., *La «Gazzetta Letteraria» (1877-1902)*, Firenze, Olshki, 1974.

⁵⁵ A. Daudet, *In casa d'Edmond de Goncourt*, GL V, 47 (19-26 novembre 1881).

⁵⁶ Depanis, *L'epistolario di uno scrittore* cit.

⁵⁷ Id., *Tra romanzi e romanzieri. Luigi Capuana, Rolandino Adelardi, Ivan Tourgueneff, Edmonde [sic] e Jules De Goncourt*, GL IX, 28 (11 luglio 1885), pp. 223-224.

⁵⁸ Id., *Il diario dei Goncourt*, GL XVI, 34 (20 agosto 1892); XVI, 35 (27 agosto 1892). La citazione si trova nel secondo saggio.

⁵⁹ E. Bonardi, *Un taccuino di viaggio*, GL XVIII, 33 (18 agosto 1894).

1884 e 1886. Dopo la notizia della rappresentazione di *Henriette Maréchal*, di cui è stato riferito precedentemente, Oreste Cenacchi recensì anche lui *Chérie*, ma sottolineando la rigidità del metodo scientifico e del documento umano che aveva trasformato l'opera in «un mosaico messo faticosamente insieme»⁶⁰. Cenacchi, seguendo le orme di Ferdinand Brunetière, diffidava della giustezza e della sincerità dei documenti forniti dalle lettrici al romanziere – come avrebbe fatto anche Matilde Serao – poiché essi si basavano sul ricordo che tendeva a falsare la realtà evocata. Come Eugenio Checchi, recensore dell'opera sul «Fanfulla della Domenica», Cenacchi riteneva la figura di *Chérie* mal delineata, la presenza dell'autore talmente evidente da falsare la pretesa oggettività, svilendo il metodo sperimentale e storico applicato all'arte. Ne approfittava per riflettere in modo più generale sui limiti del naturalismo, che rifiutava di considerare quanto la soggettività dell'autore influisse sull'opera. Pur apprezzando le opere storiche dei due fratelli e molti dei loro romanzi, il critico affermava di non amare quest'ultimo lavoro di Edmond che si presentava come «un'astrazione vaga e nebulosa». L'atteggiamento generale della rivista di Depanis nei confronti dei Goncourt veniva ben delineato da Achille Richard che stigmatizzava le inclinazioni decadenti soprattutto delle ultime opere di Edmond e appariva infastidito, in quanto nemico del simbolismo, dalla raffinatezza e dall'egocentrismo ostentato, a suo avviso, dai due scrittori⁶¹. I Goncourt erano accettati soprattutto per la loro presunta poetica naturalistica. La loro produzione non riuscì tuttavia a generare una critica obiettiva in quanto la distanza da Zola fu scontata come un limite invalicabile, e poi perché gli anni di maggiore risonanza, tra il 1880 e il 1886, coincisero con la produzione decadente di Edmond.

«La Farfalla» aderì all'ideologia del realismo e del naturalismo anche grazie a un mediatore del calibro di Felice Cameroni, ma con un'attenzione particolare verso l'aspetto più prettamente sociale e democratico della poetica zoliana: «[...] l'attenzione per il popolo, l'osservazione scrupolosa delle sue forme di vita, l'esposizione semplice e chiara, l'individuazione delle contraddizioni più evidenti della società» – aspetto con il quale le opere goncourtiane non apparivano però sempre in linea⁶². Un articolo di Alphonse Daudet, traduzione anonima e parziale dell'articolo *Une lecture*

⁶⁰ O. Cenacchi, *A proposito di Chérie*, GL VIII, 26 (21 giugno 1884), pp. 204-206.

⁶¹ A. Richard, *Profili letterari d'Oltr'Alpe. I de Goncourt*, GL XIX, 52 (28 dicembre 1895). Si veda anche Id., *Profili letterari d'Oltr'Alpe. I decadenti francesi*, GL XX, 19 (9 maggio 1896); XX, 20 (16 maggio 1896).

⁶² A. Chemello, «La Farfalla» tra scapigliatura democratica e naturalismo zoliano, in «La Farfalla» di Angelo Sommaruga. Storia e indici, Roma, Bulzoni, 1977, p. 35. Si rimanda

chez Edmond de Goncourt scritto nel 1877 per il «Nouveau Temps» di San Pietroburgo e riedito nel volume *Souvenirs d'un homme de lettres* del 1888, veniva pubblicato con questa premessa:

La *Farfalla* che si è occupata di Balzac, di Zola, di Flaubert, di Gautier e di altri sommi della letteratura francese non si è mai occupata dei fratelli De Goncourt letterati che per certo non sono inferiori allo Zola e che l'hanno anzi preceduto con lavori che oggi solamente vengono apprezzati nel loro giusto valore [...] oggi siamo in grado di poter loro offrire un articolo sui De Goncourt, firmato nientemeno che da Alfonso Daudet.⁶³

Daudet evocava nell'articolo l'insuccesso di *Henriette Maréchal*, parlava di *Madame Gervaisais*, de *La Fille Élixa*, de *Les frères Zemganno* e di *Germine Lacerteux*, e sentenziava che i Goncourt non erano riusciti a imporsi prima perché troppo rivoluzionari in arte. Daudet trasformava in pregi e peculiarità della poetica goncourtiana quei difetti additati dalla maggior parte della critica: la mancanza di collegamento tra i capitoli che lasciavano troppo spazio all'immaginazione e lo stile originale e nuovo. Osservando che *La Fille Élixa* era tutto sommato il primo romanzo che aveva ottenuto un riscontro di pubblico, Daudet asseriva che il lavoro dei Goncourt non era ancora conosciuto perché il pubblico non veniva convogliato verso le vecchie opere scritte in collaborazione.

Dello stesso tenore l'andamento generale della «Nuova Antologia», attenta alla cultura francese e alla sua influenza in Italia, aderente al programma naturalistico, ma contraria alle propaggini decadenti e simboliste. La lettura che propose delle opere goncourtiane fu improntata al filantropismo sul modello della critica che Angelo de Gubernatis fece de *La Fille Élixa*⁶⁴. La rivista godeva di un ampio pubblico di lettori e, se non risultò all'avanguardia nell'interpretare il naturalismo, ne assicurò la larga diffusione, anche se fu particolarmente sensibile ai primi segnali di crisi del movimento.

inoltre a M.G. Balducci, *Estetismo ribelle: la «Farfalla» di Angelo Sommaruga*, Pisa, Giardini Editori, 1991.

⁶³ A. Daudet, *I fratelli De Goncourt*, Ff VI, vol. XII, 5 (1 agosto 1880), pp. 54-56.

⁶⁴ A. De Gubernatis, *Rassegne delle letterature straniere*, «Nuova Antologia» 6 (1877), pp. 456-458. Sulla rivista si vedano: R. Ricorda, *La «Nuova Antologia» 1866-1915. Letteratura e ideologia tra Ottocento e Novecento*, Padova, Liviana Editrice, 1980; Ead., *Naturalismo e decadentismo nella pagine della «Nuova Antologia» (1880-1915)*, in *Polémiques et dialogues. Les échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918*, Actes du Colloque (Université de Caen, 3 et 4 octobre 1986), édités par M. Colin et préfacés par J. Jolly, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1988, pp. 23-35.

Il periodico siciliano «Il Momento», fondato da Giuseppe Pipitone Federico, sostenitore del credo naturalistico, indagava attraverso interventi minuziosi e informati i rapporti del naturalismo francese con il verismo italiano⁶⁵, ma la parte dedicata ai Goncourt fu limitata, i giudizi su di loro piuttosto trasversali e indiretti. La rivista venne comunque autorizzata da Edmond a pubblicare un brano della prefazione a *Chérie*, e Giuseppe Pipitone Federico tradusse «un amore di bozzettino dell'illustre stilista»⁶⁶.

Roma seguì invece un percorso del tutto singolare: l'accoglienza del realismo e del naturalismo, per non riferire del decadentismo, non fu di certo unanime e il nome dei Goncourt sembrò circolare poco. La capitale del Regno si mostrò inizialmente reticente nei confronti di Zola, del simbolismo e del decadentismo. Eppure i fratelli Goncourt nella stampa romana venivano «al sesto posto, prima di Flaubert» e destavano «un vivo interesse, ma in senso duplice»⁶⁷. Il «Fanfulla della Domenica», propenso al moderatismo, difendeva l'idealismo in nome della tradizione che vedeva in pericolo, ma fu proprio su questa rivista che Pica ripubblicò con lievi modifiche il profilo critico dei due fratelli⁶⁸. Mentre l'opera dei Goncourt determinò una divisione tra positivisti e antinaturalisti, gli esponenti maggiori della stampa romana come Francesco Torraca, Ferdinando Martini, Eugenio Checchi o Matilde Serao, opposero un vero e proprio ostracismo nei confronti della narrativa predecadente di Edmond de Goncourt⁶⁹. L'unico intervento diretto di colui che sarebbe stato considerato uno dei prin-

⁶⁵ P. Falcicola, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Firenze - Paris, Libreria Commissionaria Sansoni - Librairie Marcel Didier, 1977, p. 31.

⁶⁶ Goncourt, *Dalla prefazione di «Chérie»* cit.; Id., *Una passioncella*, M III, serie III, n. XV (1 gennaio 1885), pp. n.n. [7-8]. Sull'atteggiamento della rivista nei confronti del naturalismo francese cfr. L. Restuccia, *Un «Momento» filo-naturalista nella Palermo di fine Ottocento*, in Ead. (a cura di), *Pourquoi la littérature?*. *Esiti italiani del dibattito francese*, Palermo, Palumbo, 2003, pp. 31-110. A dispetto della scarsa presenza goncourtiana nella rivista, Laura Restuccia osserva che «In una nota in chiusura del suo *La morte del Naturalismo* [M II, serie II, n. IV, 15 luglio 1894, pp. n.n. ma 4-5], il Pipitone Federico aveva difeso la *Chérie* di Goncourt contro i giudizi di Oreste Cenacchi che, sulle pagine della 'Gazzetta Letteraria' definiva pessimo il romanzo» (*ivi*, p. 66).

⁶⁷ A.-C. Faitrop-Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 39.

⁶⁸ V. Pica, *Edmondo e Giulio de Goncourt*, FD IV, 45 (5 novembre 1882), pp. 4-5.

⁶⁹ Si veda Faitrop-Porta, *La letteratura francese nella stampa romana* cit. Menichelli afferma in proposito: «[...] à Rome le naturalisme ne fut pas accepté d'emblée, mais souleva de longues et âpres polémiques: ces polémiques dépassent d'ailleurs le seul nom de Zola et portent sur l'ensemble des nouvelles tendances. Le résultat est que l'œuvre de Zola s'imposa à Rome lorsqu'ailleurs l'intérêt qu'on lui portait allait s'affaiblissant» (Menichelli, *Bibliographie de Zola en Italie* cit., pp. XXIV). Anche la stampa cattolica del tempo lanciò una serie di attacchi contro il romanzo realista (*ivi*, pp. XXVIII).

cipali critici letterari dell'ultimo Ottocento, Francesco Torraca, dovette incidere in modo significativo sull'orientamento dell'ambiente romano. In linea con i dettami positivisti e naturalistici, recensendo *La Faustin* su «La Rassegna», Torraca accusava il fondatore dell'«*école du document humain*» di aver ignorato le leggi della fisiologia e di aver falsato i documenti che erano alla base della poetica realista. In realtà Torraca si dimostrò lettore superficiale dell'opera, poiché non colse che l'appello lanciato nella prefazione del romanzo alle fanciulle perché fornissero al romanziere documenti e materiali non era destinato alla stesura de *La Faustin*, ma al romanzo successivo. Torraca biasimava comunque la debolezza dell'intreccio, metteva in evidenza l'incoerenza del finale, confondendo arte e realtà, denunciava l'eccesso di descrizioni, e sentenziava: «Gruppi, interni, paesaggi, sfondi ammirabili, – ma il *quadro* è sbagliato»⁷⁰. Il direttore del «Fanfulla della Domenica» e de «La Domenica letteraria», Ferdinando Martini, scrisse una recensione negativa al romanzo *Les frères Zemganno*, in cui liquidava Edmond de Goncourt come deviazione eccentrica e patologica dall'ortodossia zoliana, pur riconoscendone l'attenzione per la creazione di una lingua nuova e la raffinata sensibilità⁷¹. Come Torraca, criticò *La Faustin* – ma si trattò ancora una volta di un'occasione per attaccare il naturalismo⁷². La contestazione di Martini istillava il dubbio nel lettore sulla inverosimiglianza del personaggio e sull'insignificanza dei gesti, derideva le pratiche del romanzo scientifico e additava l'inutilità delle descrizioni. Egli non colse la frammentarietà descrittiva del personaggio, chiaro segnale decadente, e tacciò Goncourt di essere un volgare imitatore di Zola più che un suo precursore. La recensione risultò talmente dissacrante e sarcastica da scatenare una replica alquanto polemica di Vittorio Pica⁷³. Dodici anni dopo il tono

⁷⁰ F. Torraca, *La Faustin*, «La Rassegna» I, 4 (30 gennaio 1882), p. 3. Torraca si collocava indirettamente anche nel partito dei 'moralisti' che accusarono il romanzo naturalistico di creare consensi soddisfacendo una malata curiosità plebea presso i lettori. Si veda anche N. D'Antuono, *Francesco Torraca*, Salerno, Edisud, 1989 che osserva: «Torraca insisté spesso sulla verosimiglianza e ne criticò, quale 'difetto capitale', la mancanza nel romanzo *La Faustin* di Edmond de Goncourt» (*ivi*, p. 100). Inoltre, Torraca dimostrò poca simpatia nei confronti degli ottocentisti transalpini, nutrì «una notevole diffidenza per i naturalisti francesi e fu particolarmente in disaccordo con la teoria del 'documento umano' e del 'processo verbale'. Egli conosceva ampiamente la produzione letteraria di Zola e degli altri naturalisti, ma riteneva che tutti analizzassero 'troppo in astratto' a scapito del processo artistico concreto, che si realizzava in una determinata forma» (*ivi*, p. 102).

⁷¹ F. Martini, *Libri nuovi*, FD I, 3 (10 agosto 1879), p. 3.

⁷² Id., *La «Faustin» di Edmondo de Goncourt*, DL I, 3 (19 febbraio 1882), p. 2.

⁷³ V. Pica, *Edmondo de Goncourt e Ferdinando Martini*, F II, 4 (1 marzo 1882), p. 2. Pica aveva recensito anche lui la penultima opera di Edmond sulla stessa rivista pochi giorni prima: V. Pica, *«La Faustin» di Edmondo de Goncourt*, F II, 3 (10 febbraio 1882),

non era mutato. Quando Martini segnalò la pubblicazione di *L'Italie d'hier*, che riteneva denigratoria nei confronti degli Italiani, non mancò di riaccendere in nome di un campanilismo limitativo le vecchie polemiche con Edmond, il quale presentava un'Italia fantastica e irreale, risultato di una superficialità dello sguardo, e si illudeva che tutto ciò che fosse scaturito dalla penna sua e del fratello risultasse degno di essere pubblicato ⁷⁴.

Dopo *La Faustin*, che fu edito nel periodo di maggiore interesse per i Goncourt e per la loro opera, fu la volta di *Chérie*, attaccato anch'esso dalla

pp. 1-2, definendola «una delle opere più potenti e più perfettamente artistiche, che siano uscite dalla penna di questo simpaticissimo scrittore», «inesorabile di verità e meraviglioso di stile», «nuovo capolavoro». Il romanzo veniva analizzato da Pica alla stregua di quelle peculiarità disapprovate da Torraca e da Martini: la costruzione dell'opera non già intorno all'intreccio e alle peripezie che seducono il pubblico, ma sulla meticolosità e la veridicità delle descrizioni di uomini e cose, e nella fattispecie dell'ambiente teatrale; l'attenzione allo stile che Pica analizzava finemente descrivendolo come il tentativo di «fare della frase l'immagine esatta ed istantanea della sensazione»; l'accuratezza delle descrizioni. Tra gli estimatori dell'opera vi fu anche L. Gualdo, *L'ultimo romanzo di Goncourt*, Il IX, 7 (12 febbraio 1882), pp. 118-119, che assegnava un posto di precursori ai Goncourt nell'evoluzione del romanzo moderno. Gualdo sottolineò anche lui la meticolosità e la veridicità delle descrizioni dell'ambiente teatrale parigino, lo stile «meraviglioso e originale» alla ricerca della traduzione più esatta della sensazione. Il dandy milanese si distinse per la sua continua opera di mediazione tra la cultura francese e quella italiana, fu un frequentatore dei principali salotti dell'alta borghesia e dell'aristocrazia parigina. Edmond lo ricordò nel suo *Journal* negli ultimi anni di vita che trascorse a Parigi in seguito alla malattia che lo colpì e che gli paralizzò le gambe. Fu assiduo del Grenier ed evidente cultore dell'opera di Goncourt.

⁷⁴ Martini, *Un viaggio in Italia (L'Italie d'hier 1856-57)* cit. Martini deplorava l'immagine infamante e grottesca che i Goncourt davano dell'Italia. Stupito dal fatto che Edmond avesse ceduto alle lusinghe dell'editore pensando, in vecchiaia, di essere autorizzato a pubblicare tutto ciò che aveva scritto con il fratello, il critico emetteva un giudizio severo osservando che il libro non aveva alcun valore. In una lettera a Neera, datata Napoli, 24 settembre 1894, Pica si rammaricava dell'accoglienza negativa riservata all'opera da parte della stampa italiana: «In quanto al libro dei Goncourt voi, come la maggior parte, ahimé! di coloro che ne hanno parlato in Italia, siete ingiusta. Perché non voler comprendere che esso non è un'opera completa e formata, ma un semplice taccuino in cui non sono segnati che alcuni minuscoli fatti, alcune fuggevoli sensazioni, alcune rapide riflessioni, che altrimenti sarebbero dileguati dalla memoria degli autori e che pur potevano giovare a render caratteristiche le pagine di un libro affatto fantastico, siccome lo dimostra il bellissimo capitolo in Venezia, di cui nessuno dei facili recensori ha fatto parola? E come non esser loro grati delle magnifiche, acute, originali pagine esaltanti i nostri scrittori Quattrocentisti ed i Della Robbia?» (cit. in F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica - Neera*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 142-143). Edmond stesso annoterà nel *Journal*, in data 5 luglio 1894: «La presse italienne n'est pas contente de *L'Italie d'hier*. Ces Italiens ressemblent aux jolies femmes qui ne peuvent supporter la plus petite critique sur leur beauté. C'est tout de même curieux, cet éreintement de tout ce que j'écris, aussi bien ailleurs qu'en France – et cela par le seul fait que je mets de la vérité dans ce que j'écris».

stampa romana. Eugenio Checchi notò le stesse carenze circa l'intreccio e la deriva descrittiva che portavano verso l'analisi pura, qualificando l'ultimo romanzo di Edmond come «simbolismo naturalistico» che «si dibatte fra la realtà, che non vede più con l'occhio sereno della giovinezza, e le confuse astrazioni della fantasia che vive in un mondo di sua creazione»⁷⁵. Checchi non si rammaricava che si trattasse di un congedo poiché *Chérie* raccoglieva a suo avviso tutti i difetti della scuola naturalistica. Matilde Serao contribuì alla stessa polemica, recensendo negativamente *Chérie* nella prospettiva del proprio libro, *Il Romanzo della fanciulla*, evidenziando l'inutilità di un'arte fatta di un'accozzaglia di confessioni che non riuscivano a creare il personaggio⁷⁶. Per l'autrice di *Fantasia*, la donna viveva nel mondo del sogno per cui era difficile ritrarla con realismo, anche se la Serao finiva per dare consigli al maturo Edmond: la fanciulla andava studiata esclusivamente dal vivo e le confessioni non potevano ritenersi documenti attendibili. Ancora una volta Vittorio Pica intervenne polemizzando con la scrittrice che, tra l'altro, lamentava la scarsa virtù delle donne nelle opere romanzesche⁷⁷. Pica smontò punto per punto lo scritto della Serao e attaccò il romanzo. La conclusione dell'articolo era particolarmente ironica e insinuante, poiché riferendosi alla prefazione della scrittrice al *Romanzo della fanciulla*, Pica rimandava al mittente le parole che la Serao aveva usato nei confronti del romanzo francese: «La prefazione è ambiziosa, il libro è povero; la prefazione promette assai e il libro mantiene poco o nulla»⁷⁸.

Su «Il Don Chisciotte di Roma» Diego Angeli non pubblicò articoli compiuti sull'opera dei due fratelli, ma a più riprese ebbe modo di mostrarsi critico nei loro confronti, tacciandoli di essere letterati e non scrittori, accusandoli di snobismo, e tracciando di fatto un bilancio negativo del loro operato alla morte di Edmond. L'anno successivo affermò che l'Académie Goncourt raccoglieva i «rifiutati» dall'Académie Française, di cui voleva

⁷⁵ Il Fanfulla della Domenica [E. Checchi], *Chiacchiere della Domenica*. «Chérie» di Edmond de Goncourt, FD VI, 18 (4 maggio 1884), p. 1.

⁷⁶ M. Serao, *Chérie*, CF V, 193 (13 luglio 1884), p. 1; Ead., *Le Donne...*, FD VII, 4 (25 gennaio 1885), p. 1; Ead., *Il Romanzo della fanciulla*, FD VII, 43 (25 ottobre 1885), p. 1. Precedentemente, l'autrice aveva recensito *La maison d'un artiste* in termini piuttosto lusinghieri, lodando lo stile che era riuscito a dare vita alla memoria delle cose: Ead., *Libri nuovi* – E. De Goncourt – *La maison d'un artiste*, FD III, 37 (11 settembre 1881), p. 4.

⁷⁷ V. Pica, *La virtù delle donne nei romanzi naturalisti*, DF II, 36 (6 settembre 1885), p. 2.

⁷⁸ M. Serao, *Prefazione a Il Romanzo della fanciulla*, Milano, Treves, 1886, pp. 3-6. Sulla polemica tra Pica e Serao si veda anche F. Bruni, *Nota al testo*, in M. Serao, *Il Romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori, 1985, cit. in N. D'Antuono, *Vittorio Pica e Matilde Serao*, in *Forme figure e vicende della cultura a Napoli* cit., pp. 161-178.

farsi indebita emulatrice⁷⁹. La collaborazione di Édouard Rod al «Fanfulla della Domenica», con la rubrica *Corrispondenza*, non determinò la stessa animosità. Rod dimostrò interesse per il descrittivismo goncourtiano, a differenza di Martini, ed elogiò lo stile personale di Edmond⁸⁰. Il fondatore de «La Domenica letteraria» e del «Don Chisciotte», Luigi Lodi, non risparmiò a sua volta l'asprezza e la vena polemica quando si esprese sui Goncourt, che pretendevano di avere discepoli quando non avevano mai avuto lettori, e censurò espressamente il loro stile⁸¹. Anche la moglie, Olga Ossani, giudicò con severità l'eccesso di descrizioni in *Renée Mauperin* e negò che il romanzo rappresentasse degnamente la giovane borghese⁸².

Di diversa natura furono gli interventi di Gabriele D'Annunzio che alluse spesso ai Goncourt e alle loro opere negli scritti giornalistici di quel periodo, mostrandosi particolarmente aggiornato sulle loro pubblicazioni. Nelle cronache per «La Tribuna», improntate a un estetismo che ne faceva dei brani di prosa artistica, D'Annunzio recensì la riedizione di *Madame de Pompadour*, non parlando dell'opera goncourtiana, ma lodando le qualità plastiche delle incisioni su rame di Dujardin che accompagnavano il volume e la svolta che la Pompadour riuscì a imprimere sul gusto del XVIII secolo. Scrivendo dell'evento mondano del carnevale pubblico celebrato al Teatro Costanzi, riprese le parole di Edmond e di Jules molto critici, ne *L'Italie d'hier*, nei confronti del carnevale italiano. In verità tale giudizio era noto a D'Annunzio attraverso le lettere di Jules scritte dall'Italia, che evidentemente conosceva poiché le citava⁸³. Egli fu anche il traduttore di una breve poesia in prosa dei due fratelli, pubblicata nel numero XI de «L'Éclair» del 13 marzo 1852 e intitolata *La Naissance du toast*⁸⁴. Citò spesso alcune perle tratte da *Idées et sensations* per introdurre gli argomenti dei suoi interventi. D'Annunzio fece sfoggio delle sue conoscenze goncourtiane anche in occa-

⁷⁹ D. De Miranda [D. Angeli], *E. de Goncourt*, DR IV, 197 (17 luglio 1896), p. 2; Id., *Tra le piume*, DR IV, 198 (18 luglio 1896), p. 2; Id., *Nota sui fratelli de Goncourt*, «Il Convito» libro VIII (luglio-dicembre 1896), pp. XCV-XCVIII; Id., *Tra Piume*, DR V, 215 (6 agosto 1897), p. 1.

⁸⁰ E. Rod, *Corrispondenza di Parigi. Edmond de Goncourt*, FD VI, 21 (25 maggio 1884), pp. 1-2; Id., *Corrispondenza*, FD VII, 19 (10 maggio 1885), p. 1; Id., *Corrispondenza di Parigi. Edmond de Goncourt*, FD XVIII, 29 (19 luglio 1896), pp. 1-2.

⁸¹ Il Saraceno [L. Lodi], *L'Arte dei petits maîtres*, CF VI, 67 (9 marzo 1885), p. 1; L. Lodi, *Novelle e romanzi*, DF III, 5 (31 gennaio 1886), p. 1.

⁸² Febea [O. Ossani Lodi], *Dal Mio Carnet*, «Don Chisciotte della Mancia» II, 253 (9 settembre 1888), p. 2; Ead., *Manette Salomon*, DR IV, 64 (4 marzo 1896), p. 2.

⁸³ Il Duca Minimo [G. D'Annunzio], *Cronaca letteraria*, T VI, 23 (martedì 24 gennaio 1888), p. 2; Id., *Cronaca bizantina*, T VI, 45 (giovedì 16 febbraio 1888), pp. 1-2.

⁸⁴ *Origine del toast / Il processo delle rose*, trad. di Myr [G. D'Annunzio], T IV, 129 (12 maggio 1886), p. 2.

sioni diverse⁸⁵. Globalmente la sua penna fu una delle poche favorevoli ai Goncourt nell'ambiente romano.

Negli anni Novanta non si placarono nella stampa romana le ostilità nei confronti del naturalismo e della decadenza veicolata dagli autori francesi. Carlo Villani, in nome dell'ideale classico e dell'eredità greco-romana, attaccò i sostenitori di Zola e difese i valori della tradizione italiana con Carducci e Bonghi⁸⁶. Il suo giudizio critico complessivo sui Goncourt fu negativo, in particolare per l'opera di Edmond che mostrava chiare tendenze 'artistiche' e decadenti⁸⁷.

Sulle pagine del «Corriere della Sera» Luigi Capuana, entusiasta divulgatore del naturalismo francese e teorico con Verga del verismo, dedicò due saggi ai Goncourt prima ancora che fossero raggiunti gli anni di maggior diffusione del loro nome e della loro opera. È sostanzialmente a lui che si deve uno dei primi accenni nella stampa italiana, grazie alla già ricordata recensione della prima rappresentazione di *Henriette Maréchal*. Nello stesso anno 1880 Luigi Capuana firmò un lungo contributo su *Les frères Zemganno* definendo il romanzo, in cui l'apporto di Jules sembrava ancora presente, un «impasto d'immaginazione, di sogno e di ricordi» contornato dalla realtà. Lo scrittore catanese insisteva sulla simbiosi artistica una volta operante tra i due scrittori e stabiliva un parallelismo con le ricerche acrobatiche dei due personaggi del romanzo, sottolineava l'atmosfera di tristezza che aleggiava su tutta l'opera e plaudiva alla battaglia che Edmond continuava a combattere «contro il classicismo idealista». Egli conveniva sostanzialmente con Edmond circa il fatto che ritrarre le classi elevate fosse compito più arduo per uno scrittore perché in esse si annidavano «tutti gli elementi della coltura moderna». In nome dell'evoluzione dell'arte, assimilato ormai il metodo scientifico, Capuana affermava che non si poteva tornare a studiare le classi meno agiate, difendendo quindi l'eccezionalità dei soggetti goncourtiani resa ancora più evidente dal moderno metodo di analisi. Per Capuana, compito dell'arte era esagerare l'eccezione all'interno del personaggio per studiarla meglio⁸⁸. Il secondo intervento nel «Corriere della Sera» consisteva invece in una recensione a *Gavarni, l'homme et*

⁸⁵ Cfr. G. D'Annunzio, *La letteratura giapponese*, «Cronaca bizantina», 14 giugno 1885, in cui, recensendo *Poèmes de la Libellule* di Judith Gautier, l'autore ricordava che era stato Edmond a rivelare l'arte dell'Estremo Oriente all'Europa.

⁸⁶ C. Villani, *Il naturalismo romanzesco in Italia*, FD XIII, 20 (17-18 maggio 1891).

⁸⁷ Id., *Edmond et Jules de Goncourt*, «Roma Letteraria» IV, 16 (25 agosto 1896), pp. 361-363.

⁸⁸ Id., *Rassegna letteraria. E. de Goncourt: Les «Frères Zemganno»*, CS IV, 220 (11-12 agosto 1879), pp. 1-2.

l'œuvre, pubblicato anch'esso l'anno precedente⁸⁹. Meno incisivi e orientati i contributi di Federico De Roberto che nella recensione al *Journal*, considerato quasi un'opera postuma data la scomparsa prematura di Jules, tratteggiava le caratteristiche del diario, ma finiva col dichiarare che i due apparivano dei nevrotici, dei decadenti e degli allucinati⁹⁰. In seguito, pur concordando con Edmond de Goncourt circa il metodo dei documenti umani e la necessità di estendere l'osservazione realista alle classi nobili, De Roberto avrebbe compreso i limiti dell'applicazione dei canoni naturalistici alla descrizione delle classi superiori ricordando, proprio nel suo volume di stampo psicologista, *Documenti umani*, che

ogni metodo d'arte porta con sé la propria filosofia, [...] un modo di scrivere è anche un modo di vedere, [...] ad ogni contenuto s'impone una forma determinata – e reciprocamente. Un idealista, perché idealista, sceglie degli argomenti nobili, presenta dei caratteri elevati, perviene a conclusioni confortanti, attenua con la simpatia il suo pessimismo. Se egli si trova dinanzi a qualcosa di urtante, di brutale, lo modifica, lo purifica – lo *idealizza*. Reciprocamente: i personaggi simpatici dei naturalisti hanno tutti il loro lato debole, volgare, violento; le azioni generose i loro moventi indegni. Quando io ho scelto un argomento, mi trovo di aver scelto nello stesso tempo il mio metodo; viceversa: se io mi propongo di conseguire certi effetti, non sono più libero di scegliere un soggetto qualunque: il mio campo è circoscritto. Abbracciare un sistema, in arte come in politica, importa negare certe cose e crederne delle altre, rinunciare a certe categorie di emozioni e di opinioni, non vedere più che in un modo determinato. Realismo e idealismo sono al tempo stesso delle dottrine etiche e dei metodi estetici, sistemi filosofici e partiti artistici. Un romanzo idealista nell'ispirazione e naturalista nell'esecuzione – o viceversa – non è possibile: Zola ci si è provato, ed ha fatto il *Sogno* ...⁹¹

Egli aderì però al realismo dell'eleganza teorizzato da Edmond de Goncourt nella prefazione a *Les frères Zemganno* e lo mise in pratica nella trilogia degli Uzeda⁹².

Scartati gli articoli che analizzavano elementi secondari, per altro denotando una conoscenza superficiale della produzione goncourtiana ed ester-

⁸⁹ Id., [Senza titolo], CS, 24-25 novembre 1879.

⁹⁰ F. De Roberto, *Letteratura contemporanea. Le memorie dei Goncourt*, «Il Giornale di Sicilia» XXVIII, 91 (31 marzo 1888), p. 2. Si vedano anche Id., *Quistioni di estetica. La regola e l'eccezione nell'arte*, «Flegrea» I, vol. I, fasc. 3 (5 marzo 1899), pp. 260-269 e Id., *Un critico originale. Goncourt*, CS, 23 dicembre 1902.

⁹¹ F. De Roberto, *Documenti umani*, Milano, Fratelli Treves, 1888, pp. VIII-IX.

⁹² Sui rapporti tra De Roberto e il naturalismo, si veda J.-P. De Nola, *Federico De Roberto et la France*, Paris, Didier, 1975.

nando un atteggiamento sostanzialmente critico⁹³, l'intervento di Giulio Massimo Scalinger nel «Fortunio» appariva degno di nota, pur giungendo dopo la morte di Edmond e insistendo su valutazioni già consolidate. Scalinger osservava però con acume che i due romanzieri avevano saputo cogliere il loro tempo e che il pittoresco che prediligevano generava sensazioni acute. Egli metteva in evidenza le tendenze plastiche dell'arte goncourtiana e ascriveva l'indifferenza dalla quale era stata perseguitata alla sua eccessiva originalità. L'analisi puntuale ed esatta della scrittura dei Goncourt sfociava in un elogio dello stile ritenuto moderno. Scalinger concludeva ravvisando nell'arte dei due fratelli una tappa inoltrata del cammino dell'estetica nuova⁹⁴. Della stessa natura e importanza il saggio di Rodolfo Giani per «Emporium», che consisteva in un ampio ritratto dei Goncourt e della loro opera, interpretata con acutezza e sensibilità⁹⁵. Nel titolo stesso egli forniva la misura della fama ormai raggiunta dai Goncourt.

Due figure meritano un trattamento a parte: si tratta di Felice Cameroni e di Vittorio Pica, spesso identificati con i due poli di maggiore divulgazione del naturalismo e di interesse per l'opera dei Goncourt, che furono Milano e Napoli. Mediatori di 'eccezione', partigiani convinti – salvo alcune riserve non chiaramente espresse in pubblico da Cameroni ma rintracciabili nella sua corrispondenza con Vittorio Pica – i due critici funsero da migliori interpreti oltre che divulgatori assidui dell'opera goncourtiana in Italia, a tal punto che Edmond de Goncourt dedicò loro *L'Italie d'hier* con la seguente annotazione:

A

FELICE CAMERONI

A

VITTORIO PICA

LES DEUX AFFECTUEUX ET ENTHOUSIASTES PROPOGATEURS

DU *goncourtisme* EN ITALIE

⁹³ Mi riferisco, ad esempio, all'articolo di Dominique Alexandre Parodi (*Goncourt e la Sand*, Il XI, 24, 15 giugno 1884, pp. 379 e 382) che recensisce negativamente (ma anche sommariamente) *La Faustine* per concentrarsi sull'elogio delle lettere di George Sand, esprimendo disprezzo per il naturalismo. Ma si veda anche la segnalazione della riedizione di *En 18..* presso l'editore belga Kistemaekers (G. Dor, *En 18..*, DL III, 43, 26 ottobre 1884, pp. 1-2) e la recensione di *La maison d'un artiste* (E. Navarro Della Miraglia, *La casa di un artista*, «Cronaca bizantina» IV, vol. VI, 24, 16 dicembre 1884, p. 185) che contesta la pretesa dei Goncourt di aver introdotto il giapponismo in Europa.

⁹⁴ G.M. Scalinger, *De Goncourt*, Ft IX, 20 (26 luglio 1896), pp. 1-2.

⁹⁵ R. Giani, *I grandi letterati contemporanei: i Goncourt*, E vol. III, 1 (gennaio 1896), pp. 3-22.

Sulle pagine domenicali de «Il Sole», nelle rubriche bibliografiche attraverso le quali teneva il pubblico al corrente dell'attualità editoriale francese, Felice Cameroni fu uno dei maggiori propagatori delle opere di Flaubert, dei Goncourt, di Maupassant e di Huysmans. Se l'ammirazione del critico milanese per Zola fu indefessa e senza riserve, al punto che gli dedicò un numero davvero notevole di interventi critici spesso ritenuti poco obiettivi⁹⁶, l'interesse per i Goncourt, pur registrando una notevole costanza e contribuendo senz'altro in modo determinante a divulgarne il nome e l'opera nella Milano del secondo Ottocento, subì tuttavia il rovescio delle idee politiche e sociali di Cameroni. Liberale e simpatizzante socialista, difensore di una visione impegnata della letteratura e di un metodo critico di tipo sociologico, Felice Cameroni intravide subito in Zola e nel naturalismo francese un punto di svolta nell'evoluzione del romanzo, ed è anche a lui che si devono alcuni degli interventi nella stampa a proposito dei due fratelli. Critico letterario di spicco de «La Farfalla», de «Il Sole», collaboratore del «Gazzettino rosa», de «L'Arte drammatica», de «La Plebe» esercitò la sua critica attraverso cronache e rassegne bibliografiche, sotto forma di segnalazione o recensione divulgativa, anche se espressamente militanti e tempestive nel recepire le novità, asserendo più che spiegando o analizzando, diversamente da Vittorio Pica, e mancando spesso di rigore metodologico⁹⁷. L'esercizio critico cameroniano era il prodotto di un giornalista in grado di fiutare l'opera nuova di valore, attento all'attualità e alla contingenza della produzione letteraria transalpina, che tuttavia non riusciva sempre a inserire in un contesto storico-letterario più vasto. Cameroni considerava la letteratura investita di un ruolo sociale, ne negava l'autonomia estetica diversamente da Vittorio Pica. Le convinzioni di Cameroni in materia di naturalismo francese erano conseguenti delle sue idee politiche, come dimostrò l'interesse per la Comune e per Jules Vallès. Pertanto, il realismo estetizzante, l'evoluzione letteraria di Edmond verso la decadenza allontanarono in seguito Cameroni dai Goncourt, ma la sua costanza di re-

⁹⁶ Menichelli, *Bibliographie de Zola en Italie* cit., pp. XX. Si veda anche la bibliografia di Zola in Italia per valutare l'importanza e l'incidenza della produzione critica cameroniana a proposito del romanziere naturalistico.

⁹⁷ Per un profilo di Felice Cameroni francesista, cfr. E. Citro, *Introduzione* a F. Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica 1883-1903*, a cura di E. Citro, Pisa, ETS Editrice, 1990, pp. 7-52, nonché G. Viazzi, *Felice Cameroni, francesista*, in F. Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura francese*, per cura, introduzione e note di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974, pp. 5-14. Sulla collaborazione di Cameroni a Ff di cui sarà il «teorico letterario di maggior rilievo», cfr. M.G. Balducci, *Felice Cameroni e la «Farfalla»*, in *Estetismo ribelle: la «Farfalla»* di Angelo Sommaruga cit., pp. 115-144.

censore e di ammiratore per le cose francesi non venne mai meno e a lui si deve il maggior numero di interventi su Edmond e Jules.

Per il critico de «Il Sole», più zolista che goncourtista, dunque, i due fratelli costituivano anche un metro di paragone per meglio comprendere la poetica di Zola, facendo emergere le specificità artistiche di ognuno⁹⁸. Estimatore soprattutto della produzione a quattro mani dei due fratelli e, segnatamente, di quei romanzi maggiormente riconducibili ai canoni naturalistici, da *Germinie Lacerteux* a *Sœur Philomène*, Cameroni fu più freddo nei riguardi dei romanzi di Edmond. La cattiva ricezione in Italia dei Goncourt non era secondo lui da addebitare soltanto al pubblico poiché, come Vittorio Pica, egli riteneva i lettori incapaci di valutare le opere della contemporaneità, e ancor meno di individuare il capolavoro. L'aristocraticismo dei Goncourt riversato nell'opera era un deterrente alla loro penetrazione in Italia, così come era stato un ostacolo alla loro affermazione in Francia. Ma Flaubert, Goncourt e Daudet rappresentavano gli iniziatori del naturalismo⁹⁹. Cameroni era inoltre in contatto con Edmond, anche se la sua proverbiale timidezza, che lo aveva condotto a casa di Zola senza mai riuscire a presentarsi allo scrittore, gli fece depositare il suo biglietto da visita ad Auteuil eludendo l'incontro con Edmond¹⁰⁰. L'epistolario Cameroni-Goncourt mostra il critico italiano sempre sollecito a testimoniare la sua ammirazione al 'maestro', come in occasione del banchetto organizzato in onore di Edmond il 1° marzo 1895 al Grand-Hôtel di Parigi, in cui i due goncourtisti italiani manifestarono la loro presenza attraverso un biglietto

⁹⁸ Si veda P. Tortonese, *Cameroni e Zola. Lettere*, Paris - Genève, Honoré Champion - Slatkine, 1987. In una lettera a Zola datata Milano, 24 ottobre 1880, Cameroni scrive: «Il y a plusieurs années, que je cherche à faire connaître les œuvres des De Goncourt et j'espère y réussir!» (*ivi*, pp. 118-119). Numerose saranno le lettere in cui Cameroni accennerà al banchetto in onore di Edmond (*ivi*, pp. 188-192).

⁹⁹ F. Cameroni, *Rassegna bibliografica. La Triade Goncourt, Zola, Daudet*, S XXXII (18 gennaio 1895).

¹⁰⁰ Lo riferisce in una lettera del 10 maggio 1890 da Londra, indirizzata a Vittorio Pica (Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica* cit., p. 110). In *Per i visitatori dell'Esposizione di Parigi. La sovranità letteraria dei de Goncourt*, S XXVI, 157 (5 luglio 1889), Cameroni confessava tuttavia: «Mi sono recato due volte fin lassù, ad Auteuil, all'ormai storico N. 53 del pittoresco Boulevard Montmercy [*sic*], sperando di vincere la ridicola mia timidezza di presentarmi – finalmente! – ad Edmond de Goncourt, lo scrittore ch'io preferisco a tutti quanti i prosatori viventi (dal lato della finezza e nervosità) e ho fatto fiasco [...] due volte giunsi sino alla soglia della celebre *Maison d'un artiste*, senza osar varcarla [...] malgrado l'antico mio desiderio di stringere la mano di Edmond de Goncourt, – malgrado i cortesi, ripetuti inviti, di cui egli mi ha onorato già da vari anni, – ho commesso una fenomenale *bêtise*. Me ne pento, ma vi ricadrei, se ritentassi la prova». In verità Edmond riferiva nel *Journal*, alla data del 19 dicembre 1894, di un incontro tra Zola, la moglie di quest'ultimo e Cameroni avvenuto a Milano.

che fu letto durante la cena¹⁰¹. L'anno seguente Camerone lanciò l'idea di un omaggio per il 45° anniversario letterario dei Goncourt sulle colonne de «Il Sole», prendendo nuovamente la loro difesa:

Mentre una parte della stampa parigina vilipende e calunnia Edmondo de Goncourt e presenta il suo *Journal* come un libro di malignità e di cattive indiscrezioni, noi altri Goncourtisti all'estero – appunto perché ammiratori della sincerità e liberi dai pettegolezzi, dalle invidie e dai rancori personali – dovremmo rendere alto omaggio al maggior rappresentante in Francia del disinteresse letterario, al più squisito fra gli scrittori viventi, al glorioso artista, che a 74 anni ancora combatte con assoluta indipendenza di carattere per la causa della verità. Al trionfale banchetto Goncourtiano dello scorso anno, vorrei che i Goncourtisti al di qua delle Alpi facessero succedere una dimostrazione di affetto, in occasione del 2 dicembre 1896, che segna il 45° natalizio letterario dei Goncourt.¹⁰²

Camerone si riferiva spesso a Edmond usando l'appellativo di 'esteta', termine in cui sembravano annidarsi le sue riserve. Il suo vero giudizio, però, era nel carteggio. Le lettere a Pica, ad esempio, evidenziavano le diverse posizioni tra i due critici circa l'interpretazione dell'opera dei Goncourt, anche se spesso egli si scherniva, mettendo in evidenza soltanto i punti della poetica goncourtiana che non lo convincevano, ma che in sostanza erano da ricollegare all'evoluzione verso il decadentismo¹⁰³. Camerone cominciò

¹⁰¹ Cfr. Camerone, *Lettere a Vittorio Pica* cit., pp. 130-131. Camerone accennerà diffusamente al banchetto: *Rassegna letteraria*, S XXXII, 51 (1 marzo 1895); Id., *Rassegna bibliografica*, S XXXII, 73 (27 marzo 1895), pp. 1-2, in cui affermava che se avesse dovuto scegliere tre autori tra quelli di ogni epoca e genere, avrebbe eletto Balzac, Goncourt e Zola. Gli Italiani con i quali Edmond ebbe essenzialmente rapporti epistolari furono Felice Camerone e Vittorio Pica. Lo scrittore frequentò Giuseppe De Nittis a Parigi. Jules e Edmond conobbero i fratelli Palizzi, Filippo e Giuseppe, negli anni Cinquanta e furono buoni amici. Giuseppe Palizzi era infatti partito da Napoli nel 1844 per unirsi al gruppo di pittori di Barbizon. Filippo Palizzi ospitò i due fratelli durante il loro viaggio a Napoli nella primavera del 1856; *L'Italie d'hier* ne conserva un ritratto durante una gita a Cava dei Tirreni (cfr. *Notes* 314-315). Un altro ritratto si trova nel *Journal* in data 4 agosto 1863. Sui rapporti tra i Palizzi e Goncourt, cfr. Ruggiero, *La civiltà dei traduttori* cit., pp. 176-177.

¹⁰² F. Camerone, *Rassegna bibliografica. Rimarchevoli pubblicazioni del 1° semestre 1896*, S XXXIII, 149 (27 giugno 1896), pp. 1-2.

¹⁰³ Si veda, ad esempio, la lettera a Pica datata 8 maggio 1884 in cui Camerone si difende dall'impressione suscitata nel critico partenopeo, attraverso la sua recensione a *Chérie*, di non amare il romanzo. Nella nota, apparsa nella *Rassegna bibliografica* di S del 2 maggio 1884, Camerone riconosceva in Goncourt «il predecessore del moderno movimento naturalista». In una lettera successiva del 9 giugno, ribadiva: «Confrontate le mie impressioni sulla *Chérie* col successivo vostro articolo e vedrete, che andiamo d'accordo quasi in tutto. Però non mi spiego, perché vi siate associato all'osservazione, che nella *Chérie* il De Goncourt trascuri l'effetto filiale» (*ivi*, p. 65).

a nutrire dubbi già nel 1879, quando recensì *Les frères Zemganno*, opera ritenuta troppo idealista che si riscattava solo per via della sua perfezione formale¹⁰⁴. C'era da immaginare che la teoria del 'realismo dell'eleganza' non fosse in linea con la visione sociale e politica che Cameroni aveva della letteratura. L'anno successivo un intervento interamente dedicato ai due fratelli in occasione della ristampa delle loro opere presso Charpentier gli fornì l'occasione per spiegare i motivi della disaffezione del pubblico francese nei confronti dei Goncourt e per parlare degli studi di Zola su di loro. I Goncourt erano per Cameroni «la quintessenza della *modernità* letteraria», ma anche dei precursori indiscussi che non riuscivano tuttavia ad affermarsi presso il pubblico. Aristocratici nel gusto e negli atteggiamenti, diffidenti nei confronti della militanza letteraria, frequentatori del salotto della Princesse Mathilde: erano questi, per Cameroni, i punti deboli dei due romanzieri e le cause della loro mancata notorietà. Studiosi degli ambienti e dei caratteri, parigini e brillanti, espressione dello spirito *boulevardier*, i Goncourt rappresentavano un caso letterario difficilmente esportabile¹⁰⁵. Cameroni non mancò tuttavia di segnalare la pubblicazione de *L'Art du XVIII^e siècle*, dell'epistolario di Jules, la riedizione di *Sophie Arnould* e più tardi l'edizione de *L'Italie d'hier*¹⁰⁶. Numerosi e tempestivi, inoltre, risultarono gli interventi a proposito dell'edizione dei vari tomi del *Journal*, opera che secondo Cameroni «supera[va] il confronto colle migliori pubblicazioni sulla vita intellettuale parigina»¹⁰⁷. Questo «gongcourteste à jet continu»,

¹⁰⁴ Cfr. F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XVI, 133 (7 giugno 1879), p. 1; recensito anche su «L'Arte drammatica» VIII, 34/35 (27 giugno 1879), p. 2.

¹⁰⁵ Pessimista [F. Cameroni], *La ristampa delle opere dei fratelli De Goncourt*, Ff VI, vol. XII, 16 (17 ottobre 1880), pp. 185-186; VI, 17 (24 ottobre 1880), pp. 198-200. Zola fungerà spesso da mediatore per esaminare l'opera dei Goncourt: cfr. Id., *Rassegna bibliografica*, S XVIII, 96 (1 maggio 1881), p. 1; Id., *Le novità letterarie francesi*, Ff VII, vol. XIV, 1 (3 luglio 1881), pp. 2-4 in cui recensisce *Les Romanciers naturalistes* di Zola del 1881, affermando che spesso i Goncourt sono superiori a Zola; Id., *Rassegna bibliografica*, S XIX, 208 (6 settembre 1882), p. 1, in cui viene ribadito il concetto di «quintessenza della finezza letteraria».

¹⁰⁶ Rispettivamente: Id., *Letteratura italiana e straniera*, Ff VIII, 36 (17 dicembre 1882), pp. 293-295; Id., *Rassegna bibliografica*, S XXII, 101 (30 aprile 1885), pp. 1-2; Id., *Rassegna bibliografica*, S XXII, 217 (18 settembre 1885), e *Rivista bibliografica – La Letteratura italiana e francese nel 1885*, Ff X, 1 (3 gennaio 1886), p. 6; Id., *Rassegna bibliografica*, S XXXI, 126 (2 giugno 1894).

¹⁰⁷ Si vedano: Id., *Rassegna bibliografica*, S XXIV, 64 (18 marzo 1887); Id., *I De Goncourt ed il romanzo dei pittori lombardi*, rubrica *Cronaca letteraria*, «L'Italia» III, 90 (1-2 aprile 1887); Id., *Rassegna bibliografica*, S XXIV, 280 (2 dicembre 1887), pp. 1-2; Id., *Da Parigi a Londra*, S XXVII, 118 (22 maggio 1890), p. 1, nel quale annunciava la pubblicazione dei tre volumi del *Journal*; Id., *Rassegna bibliografica*, S XXVII, 245 (17 ottobre 1890), p. 1; Id., *Rassegna bibliografica*, S XXIX, 54 (4 marzo 1892), p. 2; Id., *Rassegna*

come lui stesso amava definirsi¹⁰⁸, era rimasto fedele alla concezione che del romanzo i Goncourt esprimevano nella prefazione a *Germinie Lacerteux*, «storia morale contemporanea», «vivente inchiesta sociale», «alleato della scienza»¹⁰⁹. Perciò la pubblicazione di *Chérie*, nella cui recensione Cameroni spiegava in sei punti ciò che non gradiva del romanzo¹¹⁰, segnò il maggior distacco dall'opera goncourtiana e accese uno scambio di opinioni con Vittorio Pica.

Quest'ultimo manifestò molto presto la maturità del proprio giudizio critico attraverso contributi più organici e criticamente più efficaci, propensi allo scavo interpretativo, non venendo mai meno, tuttavia, al metodo del plagio delle opere analizzate, abbondantemente citate e tradotte senza virgolettatura, e alla pratica dell'autoplagio. Pur muovendo dal romanzo realista e naturalistico, l'evoluzione personale lo condusse ben presto verso il decadentismo e verso quegli scrittori decadenti e simbolisti definiti 'moderni bizantini'. Pica riuscì, inoltre, a individuare le personalità più valide all'interno della 'coda di Zola' e a distinguere in ogni opera della crisi del naturalismo gli elementi all'avanguardia in grado di incidere sull'evoluzione generale della narrativa in prosa. L'incontro con l'opera dei Goncourt fu fondamentale perché la parabola della loro evoluzione seguì sostanzialmente quella dei gusti letterari di Pica, e ciò che egli riteneva originale e innovativo. L'aristocraticismo della visione goncourtiana ben si adattava alla concezione artistica pichiana, così come l'impressionismo dell'*écriture artiste* rispondeva alle esigenze estetiche e raffinate di Pica, che vedeva nell'espressione della sensazione la moderna traduzione della frammentarietà della visione, legata alla concezione decadente del reale. La prosa dei Goncourt rappresentava il lato più estetizzante del naturalismo che seduceva particolarmente Pica, e appariva congeniale al critico partenopeo, sensibile all'interno del realismo agli influssi idealizzanti, eleganti, aristocratici – in altre parole decadenti. Diversamente da Cameroni, arroccato sulle posizioni del naturalismo sociale di stampo zoliano e sostenitore di una letteratura

bibliografica, S XXIX, 61 (12 marzo 1892), p. 1; Id., *Rassegna bibliografica*. «*Journal des Goncourt*». Tome sixième: Zola, S XXIX, 65 (17 marzo 1892), pp. 1-2, in cui riprendeva dei brani sugli scrittori contemporanei e dava una bibliografia delle opere italiane e francesi sui fratelli Goncourt; Id., *Rassegna bibliografica*, S XXXI, 222 (26 settembre 1894), p. 1; Id., *Rassegna bibliografica*, S XXXI, 230 (5 ottobre 1894), pp. 1-2.

¹⁰⁸ Id., *Rassegna bibliografica*. *La morte di Edmondo de Goncourt*, S XXXIII, 173 (25 luglio 1896).

¹⁰⁹ Così si esprime qualche anno dopo la morte di Edmond: Id., *Le funzioni sociali del romanzo francese*, «*La Vita internazionale*» V, 11 (5 giugno 1902), pp. 336-337.

¹¹⁰ Id., *Rassegna bibliografica*, S XXI, 105 (2 maggio 1884).

all'avanguardia essenzialmente identificabile con l'idea di progresso, Pica prediligeva gli elementi letterari che ne determinavano l'evoluzione e che impercettibilmente segnavano il distacco dal naturalismo di stretta osservanza. L'opera goncourtiana rispecchiava pienamente, secondo il giudizio di Pica, tale evoluzione, per lo sforzo che i due scrittori avevano costantemente profuso in vista di rappresentare la modernità, e riassumeva in sé tutti gli elementi della letteratura *fin de siècle* che altri avrebbero in seguito sviluppato. Primo fra tutti ed emblema degli epigoni goncourtiani era in tal senso Francis Poictevin.

Pica entrò in contatto epistolare con Edmond nel 1881 e, diversamente da Cameroni, si recò ad Auteuil¹¹¹. Se i suoi primi sostanziali interventi critici furono dedicati proprio ai due scrittori francesi, Pica non scrisse mai il tanto atteso *I fratelli Goncourt. Studio critico-biografico* annunciato nel 1890 al momento della pubblicazione di *All'Avanguardia*, insieme con *I moderni bizantini – Studi sulla letteratura d'eccezione*. Pica intendeva quindi dedicare ai Goncourt un volume singolo, indicando in tal modo una predilezione per i due fratelli rispetto ai 'bizantini' Mallarmé, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Péladan, Loti, Poictevin, Rimbaud, Corbière, Laforgue e Dujardin¹¹². L'intellettuale napoletano espresse senza tentennamenti le sue preferenze sin dall'inizio della carriera critica, asserendo che i Goncourt erano inferiori a Zola «per efficacia e potenza d'osservazione», ma «di molto superiori dal lato artistico» nella composizione, nel dialogo, nella descrizione degli ambienti e dei personaggi, come pure nella conoscenza della psicologia femminile. L'opera di Edmond costituiva una lente d'ingrandimento per recepire al meglio l'evoluzione della narrativa dei due Francesi dal naturalismo al decadentismo.

In un saggio a carattere più generale, *Romanticismo, Realismo e Naturalismo*, Vittorio Pica situò i Goncourt sulla linea di Flaubert in quanto iniziatori del naturalismo, ma soprattutto come coloro i quali inventarono uno stile. In chiusura egli enunciava alcune riserve, a proposito del metodo sperimentale, che spiegavano la sua propensione per i Goncourt rispetto a

¹¹¹ Il *Journal*, infatti, ne rende conto alla data del 16 maggio, del 4 e del 13 giugno 1891. Edmond, in quella circostanza, tracciò un ritratto di Pica ormai noto: «Le Napolitain Pica, un sauvage des Abruzzes, parfumé à faire mal au cœur, qui se sert à même au plat rapporté sur la table, n'attendant pas qu'on le serve et dont les remuements de sanglier et la gesticulation balourde manquent de casser, après déjeuner, la statuette de Falconet qui est sur la cheminée de mon cabinet de travail».

¹¹² Per Pica una linea diretta portava dai Goncourt alla sperimentazione dei decadenti (Ruggiero, *La civiltà dei traduttori* cit., p. 166; si veda la lettera di Pica a Goncourt del 3 ottobre 1884).

Zola¹¹³. Il critico dovette spesso prendere le difese dei due fratelli – come ricordato precedentemente – contro Ferdinando Martini, Matilde Serao, ma anche Scarfoglio e Salvadori. Per conto della «Gazzetta Letteraria» Pica avrebbe dovuto curare una serie di studi sulle opere dei Goncourt, per divulgare la loro produzione ritenuta ancora sottovalutata. Tali studi vennero annunciati dalla redazione della rivista nel 1885 e dovevano alternarsi con la pubblicazione dei *Profili letterari* che sarebbero stati raccolti nel volume *I moderni bizantini*. Solo due di questi furono in realtà editi nella rivista allora diretta da Giuseppe Depanis. Entrambi presentavano in effetti opere sconosciute al pubblico italiano, poiché si trattava dei romanzi d'esordio dei due fratelli. Il primo studio fu dedicato a *En 18.* e coincise con la riedizione dell'opera presso Charpentier¹¹⁴. Pica tracciò un profilo accurato del debutto letterario dei due scrittori, evocò la loro scelta di dedicarsi alla scrittura a scapito della pittura, che tuttavia larga parte ebbe nella determinazione del loro stile impressionistico. Egli alluse all'incidenza dei viaggi ad Algeri e in Italia nella definizione della loro poetica, ai primi tentativi fallimentari in teatro, facendo spesso riferimento alle lettere di Jules pubblicate in quello stesso anno sempre da Charpentier. Si soffermò inoltre su un concetto chiave della sua critica, che ribadì spesso nei suoi scritti: il lavoro a quattro mani e la parte di ognuno nell'elaborazione dell'opera. Nel secondo studio, incentrato su *Charles Demailly*¹¹⁵, Pica scrisse delle prime esperienze teatrali e soprattutto del dramma in cinque atti *Les Hommes de lettres* che costituiva l'embrione di *Charles Demailly*, il quale, a sua volta, inaugurava la carriera narrativa dei due scrittori. Analizzando i personaggi e i modelli reali che si celavano dietro di essi, il critico ne approfittò per fare una satira della *petite presse*. Egli non dimenticò, inoltre, di rilevare i difetti del romanzo, come la profusione di personaggi secondari e l'esuberanza dello stile, evidenziando gli stilemi goncourtiani molto simili a quelli di Heine.

Attento alle attualità editoriali francesi, Pica dedicò alcuni interventi ai testi dei due scrittori: a *L'Art du XVIII^e siècle*, all'epistolario di Jules (in tale occasione polemizzò con il senatore Morelli circa la paternità del metodo di datazione dei quadri primitivi), agli scritti giornalistici di gioventù ripubblicati in *Pages retrouvées*, e alla riedizione di *Germinie Lacerteux* o di *Ar-*

¹¹³ V. Pica, *Romanticismo, Realismo e Naturalismo*, F II, 10 (15 luglio 1882); II, 13 (24 settembre 1882), p. 2; III, 1 (1 gennaio 1883), pp. 3-4.

¹¹⁴ Id., *I Romanzi dei fratelli De Goncourt. En 18⁸²*, GL IX, 21 (23 maggio 1885), pp. 161-163.

¹¹⁵ Id., *I Romanzi dei fratelli De Goncourt. II. Charles Demailly*, GL IX, 37 (12 settembre 1885), pp. 290-293.

mande¹¹⁶. Segnalò la traduzione digiacomiana di *Sœur Philomène*, recensì il volume su *Utamaro, le peintre des maisons vertes*, che avrebbe annunciato la nascita della passione di Pica per l'arte giapponese, e annunciò la pubblicazione de *L'Italie d'hier*¹¹⁷. Questi scritti segnavano la distanza di Pica dai divulgatori contemporanei, poiché palesavano la maggiore conoscenza da parte del critico partenopeo delle varie sfaccettature dell'opera goncourtiana e la sua attenzione estrema per gli aspetti più variegati dell'evoluzione intellettuale dei due letterati francesi. Pica si adoperò, inoltre, per la pubblicazione de *L'Italie d'hier*, sollecitò Edmond per lungo tempo e lo aiutò nella rilettura del manoscritto¹¹⁸. Il *Journal* riferisce, in data 5 gennaio 1895, di un tentativo fallito di far rappresentare *La Faustin* con Eleonora Duse al quale Pica aveva verosimilmente collaborato. L'intento di Pica non era solo quello di far conoscere la produzione dei due autori, ma di fornire al lettore tutti gli elementi per ricostruirne l'intero profilo. Si spiega così il suo rammarico per l'*autodafé* de *L'Italie la nuit*, che avrebbe dovuto fornire un tassello importante del grande mosaico formato dall'intera produzione, e si giustifica anche la passione che profonde nel difendere gli ultimi due romanzi di Edmond dagli attacchi della critica italiana. Alla stregua delle opere del debutto questi rappresentavano i punti cardinali dell'evoluzione estetica goncourtiana, e come tali Pica esercitava su di essi le migliori doti interpretative, manifestando una sensibilità critica ineguagliabile e soprattutto una continuità nella consonanza di vedute che non verrà superata per molto tempo.

La morte di Edmond sopravvenne nel 1896, quando lo scrittore aveva ormai da tempo abbandonato la produzione narrativa, ma era comunque stato l'oggetto di contributi e segnalazioni in occasione di pubblicazioni non romanzesche o di riedizioni. La scomparsa fu recepita da numerosi periodici e quotidiani, i quali, oltre a tracciare un profilo dell'opera dei due fratelli e poi del solo Edmond, focalizzarono perlopiù l'attenzione del let-

¹¹⁶ Rispettivamente: Id., [Senza titolo], F II, 2 (25 gennaio 1882), p. 4; Id., *La pittura francese del decimottavo secolo I*, GL VII, 46 (17 novembre 1883), pp. 363-364; Id., *La pittura francese del decimottavo secolo II*, GL VII, 47 (24 novembre 1883), pp. 369-371; Id., *L'epistolario di Giulio de Goncourt* cit.; Id., *Pagine ritrovate*, GL X, 22 (29 maggio 1886), pp. 170-171; Id., *Rassegna letteraria*. VI, «Conversazioni della Domenica» I, 27 (4 luglio 1886); su Armande si rimanda al terzo capitolo del presente volume.

¹¹⁷ Rispettivamente: Id., *Piccola Biblioteca della «Parte letteraria»*, «Corriere del Mattino» XV, 103 (13 aprile 1886), p. 3; Id., *Utamaro (A proposito di un recente libro di E. de Goncourt)*, «La Tavola Rotonda» I, 4 (13 dicembre 1891); Id., *Un libro dei Fratelli Goncourt sull'Italia* cit., per il quale si rinvia più dettagliatamente al terzo capitolo del presente volume.

¹¹⁸ Si veda il capitolo terzo *infra*.

tore sulla strana simbiosi umana e letteraria alla base della loro collaborazione, sul testamento letterario di Edmond e sul destino della costituenda Académie Goncourt¹¹⁹. «Il Marzocco», tuttavia, non si limitò in quell'occasione, come fecero molte riviste e quotidiani, a una semplice comunicazione. Intervenne Giuseppe Saverio Gargàno il 2 agosto 1896, il quale scrisse che Edmond meritava di essere ricordato perché «fu insieme col fratello Giulio uno dei più alti rappresentanti, il più alto forse, di quel tipo d'artista nel quale ogni altro interesse mondano s'attenua, s'affievolisce, scompare dinanzi alla sola preoccupazione dell'arte»¹²⁰. Gargàno consegnava poi un ritratto dello scrittore citando abbondantemente il ritratto di Charles Demailly, stabilendo un parallelismo tra l'artista e il suo personaggio. Chiudeva l'articolo auspicando un saggio in cui spiegasse la parte che ognuno dei due fratelli metteva nell'elaborazione comune delle opere. A questo compito si dedicò Vittorio Pica, sette giorni dopo, riprendendo concetti più volte espressi in occasione di altri saggi¹²¹. Da quel momento l'interesse per i due artisti e la loro opera si diradò, anche se Felice Cameroni cercò di tener viva l'attenzione intorno al loro nome, consigliando, ad esempio, la lettura delle opere¹²², o ricordando il loro contributo alla costituzione e all'affermazione del romanzo sociale.

Nel panorama che fece immediatamente seguito alla scomparsa di Edmond de Goncourt risalta l'attacco che Gaetano Zocchi sferzò al romanzo contemporaneo. Particolarmente feroce nei confronti dell'influsso del romanzo francese, lo studio di Zocchi, che voleva tracciare una storia del romanzo ottocentesco, era quasi interamente centrato sulla narrativa francese all'interno della quale le opere dei Goncourt come *Madame Gervaisais*, *Germinie Lacerteux* o *La Faustin* venivano accusate di pornografia¹²³.

«Il Marzocco» si distinse nuovamente in questa circostanza, continuando a riferire nei *Marginalia* delle pubblicazioni goncourtiane, nonché delle osservazioni critiche più importanti provenienti dalla Francia. Tale assi-

¹¹⁹ Cfr. in proposito M.L. Cappello, *Les Goncourt dans le souvenir de la Presse à Rome, Florence, Bergamo, Turin*, CEJG 4 (1995-1996), pp. 95-103.

¹²⁰ G.S. Gargàno, *I de Goncourt*, Mz I, 27 (2 agosto 1896), pp. 1-2.

¹²¹ V. Pica, *La collaborazione dei fratelli Goncourt*, Mz I, 28 (9 agosto 1896), p. 2.

¹²² Si veda F. Cameroni, *Cronaca Letteraria. Suggestimenti d'un vecchio topo di libreria*, «Il Tempo» 228 (lunedì 4 settembre 1899), p. 1, in cui il critico milanese fornisce suggerimenti di lettura di soli libri francesi: nella sezione *Vita letteraria e artistica*, consiglia *Manette Salomon*, *Charles Demailly* e *La Faustin*; nella sezione *Patologia del proletariato*, *Germinie Lacerteux* e, per l'«ambiente religioso», raccomanda *Madame Gervaisais*.

¹²³ G. Zocchi, *Genesi storica del decadimento del Romanzo*, «La Civiltà Cattolica», serie XVII, vol. IX, fasc. 1190 (10 gennaio 1900), pp. 170-187; serie XVII, vol. IX, fasc. 1192 (6 febbraio 1900), pp. 399-416.

duità rappresentò un caso pressoché isolato e si verificò negli anni Venti del Novecento, quando si elevarono numerose polemiche in Francia – e di rimando in Italia – sul procrastinarsi della pubblicazione del *Journal*, già rimandata nel 1916 a causa della guerra, che avrebbe riportato i fratelli alla ribalta. In quegli anni Adolfo Faggi, prendendo spunto da una circolare ministeriale ai direttori delle carceri sulle pessime condizioni di detenzione e sui pericoli connessi al continuo obbligo di silenzio, ricordò di essersi già occupato dell'argomento anni prima e citò *La Fille Élisa* ¹²⁴. Faggi si dilungava, nella seconda parte dell'articolo, sul romanzo in questione, sottolineando però i difetti che da anni la critica italiana andava sciorinando: l'uniformità di tono, l'eccesso di documenti, la precisione scientifica spinta fino alla superstizione, il passaggio dalla psicologia vera alla patologia, con una predilezione per sensazioni «artificiali e morbose». Faggi riprendeva un tema ampiamente dibattuto dalla critica italiana negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento quando il romanzo fu pubblicato e immediatamente tradotto. «Il Marzocco» segnalò, inoltre, il centenario della nascita di Edmond nel 1922 e quello di Jules nel 1930. L'intervento più corposo in quegli anni si deve a Diego Angeli, il quale tornò sulle vicende della pubblicazione del *Journal* con toni di acrimonia nei confronti di Edmond. Utilizzò soprattutto le copie dei nove volumi posseduti dal conte Primoli e da questi annotati in margine per riferire puntualmente delle molte inesattezze riportate dal diarista e per sottolineare la natura troppo libresca del diario ¹²⁵.

Negli anni successivi, e per circa quaranta anni, il nome dei Goncourt si fece sempre meno sentire, tranne per qualche intervento minore, ma comunque meritorio, come la recensione alla traduzione de *L'Italie d'hier* ¹²⁶.

2.4. I GONCOURT E LA NARRATIVA ITALIANA

Dopo la scomparsa di Edmond, la prospettiva interpretativa dei critici italiani non rivestì più il carattere della contemporaneità. La fortuna dei Goncourt, fino ad allora dovuta in larga misura all'influenza che il romanzo francese all'avanguardia era riuscito a esercitare su una letteratura italiana in fase di ridefinizione rispetto ai nuovi assetti politici, sociali e quindi culturali

¹²⁴ A. Faggi, *La segregazione cellulare e un romanzo di E. Goncourt*, Mz XXVII, 3 (15 gennaio 1922), p. 2.

¹²⁵ D. Angeli, *Rivelazioni di vecchi libri. VII e ultimo. Il «Giornale» dei Goncourt*, Mz XXXVI, 30 (26 luglio 1931), pp. 1-2.

¹²⁶ G. Damerini, *I Goncourt e l'Italia*, CS, 14 febbraio 1945, p. 2.

postunitari, e alimentata dall'accoglienza e dal proselitismo di Vittorio Pica e di Felice Cameroni, si era delineata in rapporto alla diffusione del metodo sperimentale e del positivismo in generale. Era stata inoltre agevolata dal fatto che Edmond continuasse a produrre, almeno fino al 1884 per quanto riguardava il romanzo, e a ripubblicare molte delle opere precedenti. Questo permise, anche mediante interventi negativi e apparentemente non vantaggiosi, di far circolare il nome dei Goncourt. La pubblicazione in Francia del *Journal* contribuì a mantenere il dibattito dinamico. Ma Cameroni e Pica non erano riusciti comunque a imporli saldamente. I lettori italiani di Zola e i suoi più strenui cultori si contavano tra i democratici e i liberali, appartenevano ai progressisti della società italiana che avrebbe apprezzato il *J'accuse*, ovvero si attestavano sulle posizioni politiche e ideologiche che avevano contraddistinto Cameroni. I Goncourt non erano invece pervenuti a infiammare gli animi degli Italiani, la loro letteratura non difendeva, come quella di Zola, ideali di libertà e di giustizia, non si era imposta come letteratura 'engagée' in grado di rispondere a quel bisogno di universalità che il pubblico cercava nei libri. La componente aristocratica e il rifiuto dell'aspetto ideologico e politico dell'opera, la preponderanza del livello formale attraverso lo stile elitario e il soggettivismo della visione costituivano elementi inibitori agli occhi della cultura francese, ma ancor più italiana. Nei testi goncourtiani non era valutata dalla critica e dal pubblico italiano la staticità strutturale della peripezia narrativa, costruita su una concezione della storia come aneddoto, e intorno a personaggi schiacciati dal destino. Tale rappresentazione, che rivelava una incomprensione della complessità del reale, non coincideva con quanto gli intellettuali italiani condividevano dell'ideologia naturalistica e spiegò la censura che sarebbe stata esercitata sulla letteratura *fin de siècle* da Benedetto Croce e dai partigiani di una lettura ottimistica e positiva del reale. D'altronde, se l'esistenza in Francia di un filone di letteratura decadente come ramificazione del romanticismo *bohème*, sviluppatosi in parallelo e anche all'interno dello stesso realismo, permetteva di situare l'evoluzione della prosa goncourtiana, l'Italia mancava di riferimenti solidi in tal senso.

Quando ormai Zola cominciava a essere contestato in Italia e il naturalismo entrava in una fase di decadimento dal punto di vista ideologico, i Goncourt erano già stati oggetto di riserve che però avevano alimentato il dibattito intorno alle sorti del romanzo moderno. La loro ricezione, tuttavia, non era stata tale da consentire al loro nome di entrare nell'immaginario collettivo italiano. I romanzi non avevano fatto presa come quelli zoliani; i personaggi, mancando di tipizzazione e fortemente ancorati al contesto francese, non si erano affermati. Il gusto per i costumi, l'arte e la donna del Settecento rispondevano a esigenze prettamente francesi e non potevano

essere recepiti in Italia. Le forme del loro estetismo, già ravvisabili nelle prime opere, divennero soprattutto con Edmond sempre più evidenti, assumendo un carattere strutturale, e diedero origine a confronti critici in cui vennero stigmatizzate. Le incrinature impercettibili, ma pur presenti nella critica di Camerini davano la dimensione dell'orientamento generale dominante e dell'atteggiamento della pubblicistica italiana verso la letteratura francese della fine dell'Ottocento.

Giuseppe Pipitone Federico, divulgatore e aderente del naturalismo, aveva pubblicato un volume organico sull'argomento in clima di attualità, in cui veniva dato diffusamente spazio all'opera dei due Francesi¹²⁷. Il critico siciliano evidenziava la cura nell'osservazione che dimostravano i due romanzieri, si soffermava sui 'documenti umani' rintracciati soprattutto nei romanzi di Edmond, alludeva alla lunga fase preparatoria che precedeva la redazione di ogni romanzo e attaccava gli oppositori del naturalismo, primo fra tutti Edoardo Scarfoglio. Una lunga nota dedicata a *Chérie* forniva l'occasione per replicare ai recensori che non avevano apprezzato il romanzo. Pipitone Federico citava Checchi, si dilungava su Oreste Cenacchi. Pur ravvisando una linea Huysmans-Goncourt-Baudelaire-Poe, e conscio dell'eredità goncourtiana recepita da Huysmans in *À rebours*, egli negava la decadenza, ma individuava una «serra di fiori naturalisti» composta da Zola, Goncourt, Daudet, Hennique, Huysmans, Maupassant, Desprez, Rod. Come molti critici dell'epoca, Pipitone Federico riconobbe la grandezza dei Goncourt nell'aver forgiato uno stile personale di cui procurava una definizione esatta¹²⁸, ma soprattutto riusciva a trovare una soluzione intermedia al problema del realismo dell'eleganza, citando un brano del *Roman expérimental* in cui Zola analizzava il rapporto tra azione e immaginazione ne *Les frères Zemganno* concludendo: «[...] la besogne de l'imagination n'est pas ici dans les événements, dans les personnages, mais dans l'analyse déviée et symbolisée des événements et des personnages ...». Egli finiva per estendere il dominio del metodo sperimentale al di là del naturalismo, affermando che fosse «il metodo analitico e sperimentale applicato a tutte le manifestazioni della vita»¹²⁹.

¹²⁷ G. Pipitone Federico, *Il naturalismo contemporaneo in letteratura. Impressioni e note*, Palermo, Sandron, 1886.

¹²⁸ «L'incanto dei libri del De Goncourt è indescrivibile: non v'ha sensazione, per quanto passeggera, istantanea, che non riescano a tradurre nella frase: non v'ha *nuance* che ricalcitrà alla potenza comprensiva d'uno stile tutto *frissonnant*. Codesta lingua nervosa e trasparente par che vibri e frema: di qui uno stile personalissimo, che degenera a volte nella maniera, nelle tormentature» (*Ivi*, nota 1, p. 172).

¹²⁹ *Ivi*, pp. 218-219.

Più difficile da determinare, e meritevole di una trattazione a parte, rimane tuttavia l'influenza esercitata dalla produzione dei due fratelli sulla narrativa italiana di fine secolo. Guy Tosi ha sostenuto che «Tarchetti, Verga, Capuana connaissent les Goncourt et en ont subi une influence qui reste à préciser. Celle-ci est directement sensible, en revanche, dans *San Pantaleone* (*Manette Salomon*) et, surtout, dans le *Piacere* (*Madame Gervaisais, Journal, Idées et sensations*)»¹³⁰. Il verismo sentimentale di Salvatore Di Giacomo è stato evocato precedentemente; esso contiene anche una matrice goncourtiana e rappresenta uno degli esempi di influenza mediata dall'esercizio traduttivo. Tuttavia la triade catanese Capuana - Verga - De Roberto, attraverso la quale il naturalismo francese poté esercitare un'azione diretta sulla narrativa italiana di stampo realista, incarna il fenomeno più evidente, anche se intricato, di influsso goncourtiano nella narrativa in prosa del periodo¹³¹. Il ruolo del naturalismo nella costruzione della poetica verista è stato ampiamente analizzato. Luigi Capuana e Federico De Roberto contribuirono alla diffusione del naturalismo in Italia e scrissero, è stato sottolineato, sull'opera dei Goncourt. Nella recensione a *Les frères Zemganno* già ricordata, Capuana fornì una sua interpretazione del realismo che riprendeva tutti gli elementi enunciati da Edmond nella prefazione al romanzo. Il realismo dell'eleganza rispecchiava per lo scrittore siciliano il giusto equilibrio tra il classicismo tradizionalistico e il naturalismo più estremo avversato dai suoi oppositori italiani, e la scelta di un'analisi socio-psicologica era da ascrivere a una sua adesione al teatro borghese di Alexandre Dumas figlio e alla narrativa dei Goncourt. D'altronde Capuana espresse anche una netta predilezione per i «casi eccezionali» e le devianze patologiche, proprio come i due scrittori francesi. De Roberto intravide anch'egli l'impulso anticlassicista della narrativa goncourtiana¹³². Verga, invece, non si espresse esplicitamente sull'opera dei due romanzieri, ma

¹³⁰ G. Tosi, *Aperçus sur les influences littéraires françaises en Italie dans le dernier tiers du XIX^e siècle*, «Rivista di Letterature moderne e comparate» vol. 19, fasc. 3 (settembre 1966), p. 167. Mireille Dottin-Orsini, in occasione di una riedizione di *Les Actrices*, ha sostenuto: «*La Faustine* aura du succès, et restera le roman d'Edmond le plus apprécié par les hommes de lettres: Huysmans, Montesquiou, Wilde, Valéry le célébreront, Jean Lorrain s'en inspirera de très près, les *Véristes* italiens s'en feront un modèle», cfr. *Postface* a Goncourt, *Les Actrices* (*Armande*) cit., p. 82.

¹³¹ Cfr. in proposito G.S. Santangelo, *Studiosi di letteratura francese in Sicilia tra Ottocento e Novecento*, «Archivio Storico Siciliano» I, serie IV (1975), pp. 189-265; M. Bollina, *L'influence des œuvres des Goncourt pour une définition du verisme*, CEJG 6 (1998), pp. 234-244. Si rinvia inoltre a P. Pellini, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Firenze, Le Monnier, 2010.

¹³² De Roberto, *Letteratura contemporanea. Le memorie dei Goncourt* cit., p. 2.

subì comunque l'influenza della prefazione de *Les frères Zemganno*, ispirandosene per creare un ciclo in cui ogni romanzo fosse incentrato su una diversa classe sociale, dalle più umili alle più elevate, e su un aspetto caratterizzante di ognuna di esse, teorizzando la priorità del dato formale¹³³. A questa prefazione Verga si richiamava scrivendo a Édouard Rod il 14 luglio del 1899, mentre si accingeva alla stesura di *La Duchessa di Leyra*¹³⁴. Verga si riconobbe come Capuana nel metodo dei documenti umani che adottò su consiglio di Edmond, e fu anch'egli del parere che la descrizione delle classi elevate richiedesse maggiore abilità da parte dello scrittore, il quale doveva inizialmente esercitarsi sui ceti più disagiati, proprio come avevano fatto i Goncourt. Diversamente dai due scrittori francesi, tuttavia, Capuana era maggiormente attento a disegnare l'interiorità dei suoi protagonisti e a cogliere tutte le relazioni che questi ultimi stabilivano con gli altri personaggi e con l'ambiente circostante¹³⁵.

Federico De Roberto aveva fatto come Pica il suo esordio di francesista sul «Fanfulla della Domenica». La sua adesione alle tesi zoliane fu meno decisa, e lo scrittore non ebbe remore, recensendo il *Journal* dei Goncourt, nel definire i due fratelli dei nevrotici. Egli rifiutava così le degenerazioni prodotte dalla letteratura *fin de siècle* ed evidenziava un'evoluzione che lo avrebbe presto portato a discostarsi dall'ortodossia naturalistica, a prediligere ne *I Viceré* un determinismo naturalistico, ma applicato alle classi elevate e stemperato da una sociologia alla Balzac, fino ad assumere una posizione più vicina al romanzo psicologico di Paul Bourget perché attratto dagli aspetti scientifici che poteva offrire la psicologia¹³⁶. Grazie anche

¹³³ Pellini sottolinea che le coincidenze tra la prefazione de *Les frères Zemganno* e la prefazione de *I Malavoglia* sono letterali (cit., p. 130).

¹³⁴ Si veda, al riguardo, N. Vacante, *Verga e i Goncourt sull'ultima frontiera del Naturalismo*, in G. Dotoli (a cura di), *Studi in onore di Vito Carofiglio*, Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Terza serie / 1995-1998 / XII, Fasano, Schena, 1998, pp. 71-82. Per un'analisi della ricezione verghiana dei Goncourt attraverso la mediazione di Capuana, si rimanda al *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.

¹³⁵ L'assimilazione di tali aspetti dell'estetica goncourtiana da parte dei due autori siciliani spiegherebbe in parte, secondo Bollina, l'attenzione di Pica nei loro confronti e riguardo alla loro opera (Bollina, *L'influence des œuvres des Goncourt* cit., p. 240). Bollina arriva a sostenere che è attraverso Capuana e Verga che Pica è stato influenzato dai Goncourt (ivi, p. 243). Vittorio Pica, dal canto suo, collegava i Goncourt all'evoluzione di Capuana (cfr. V. Pica, *Giacinta*, DF III, 7, 14 febbraio 1886, p. 2).

¹³⁶ S. Cigada, *L'influenza della letteratura francese in Italia nell'età umbertina*, in *Cultura e società nell'età umbertina. Problemi e ricerche*, Centro di ricerca «Letteratura e cultura dell'Italia unita», Atti del primo Convegno (Milano, 11-15 settembre 1978), Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1981, p. 380. Cigada spiega che

all'intermediazione di Federico De Roberto e alla sua predilezione per un romanzo di stampo psicologico-mondano, Paul Bourget venne presto a sostituire i fratelli Goncourt come modello più funzionale all'ambiente italiano. Oltre al rapporto che legò Bourget all'Italia, ritenuta la patria d'elezione di cui divenne ben presto un mito, il letterato francese si impose maggiormente all'attenzione per via dello psicologismo meno decadente e privo degli accenti tardo romantici che invece contraddistinguevano lo psico-fisiologismo del metodo goncourtiano. L'Italia affermava in questo modo il suo rifiuto della decadenza francese, scelta nella quale molto aveva influito l'atteggiamento di Benedetto Croce.

2.5. LA CRITICA ACCADEMICA

Terminata la fase dell'attualità e della contingenza, la fortuna dei Goncourt in Italia si misura in sostanza attraverso la critica accademica e viene affidata quasi esclusivamente alle pubblicazioni specialistiche della francesistica, rispecchiando anche le tendenze della critica francese. L'ottica cambia quasi del tutto ed è determinata da scelte non tanto ideologiche quanto scientifiche, anche se non rimane immune da inevitabili predilezioni talvolta perfino inconsce, che riflettono inevitabilmente il barometro di gradimento dei due autori. Molto è determinato proprio dall'influsso che questi hanno potuto esercitare sulla letteratura del paese di ricezione o sulla volontà, in specifiche fasi dell'evoluzione critica, di colmare lacune o periodi deficitari dal punto di vista dell'analisi.

L'articolo di Ferdinando Neri, scritto a cinquant'anni dalla morte di Edmond, rappresenta un episodio quasi isolato nel panorama critico italiano del tempo, ma sembra una conseguenza dei motivi che avevano generato il disinteresse da parte della critica¹³⁷. Neri traccia un breve ritratto dei due scrittori, insistendo tuttavia sulla difficoltà di collocarli nella linea Baudelaire-Flaubert-Zola. Salva solo *Les frères Zemganno*, ma liquida i due fratelli dicendo che fallirono nel romanzo, non risparmiando nemmeno il *Journal*, per la comprensione del quale rimanda al *pastiche* che ne fece

Giarelli, Tronconi, Arrighi e Valera si cimentano in studi dal vero, bozzetti e «fisiologie» sociali come traduzione italiana delle tesi zoliane. In realtà, il bozzetto e le «fisiologie» furono un esercizio abbondantemente praticato dai Goncourt ai loro esordi, in particolare in *Une Voiture de masques*.

¹³⁷ F. Neri, *I due Goncourt*, in *Poesia nel tempo*, Torino, Francesco De Silva, 1948 (Maestri e Compagni. Biblioteca di studi critici e morali, 10), pp. 115-119.

Proust ne *La Recherche*. Più di venti anni dopo Carlo Cordié ribadisce che i Goncourt sono poco conosciuti in Italia, osservando che la loro attività è troppo varia e le loro impostazioni formali di creatori poco interessanti ¹³⁸. Il saggio ha un carattere bibliografico, poiché Cordié fornisce indicazioni su ciò che la critica ha prodotto sulla loro opera, parla delle ristampe, analizza gli strumenti a disposizione degli studiosi, segnala e commenta la produzione critica più importante degli ultimi venti anni.

La svolta avviene attraverso Enzo Caramaschi il quale, per circa un trentennio, dalla fine degli anni Sessanta agli anni Novanta del Novecento, esercita una critica accurata, documentata ed esperta dell'opera dei due scrittori, ritagliandosi il posto di maggior goncourtista italiano moderno, e segnando il periodo di più fervida attenzione in Italia per l'opera dei Goncourt dagli inizi del XX secolo. Caramaschi alterna negli anni la cura delle edizioni francesi di *Germinie Lacerteux* e de *Les frères Zemganno*, a saggi in volumi e riviste, oltre a due opere monografiche, che si rivolgono a un pubblico di addetti ai lavori. I romanzi che Caramaschi ripubblica – esclusivamente in francese, quindi con un taglio scientifico e non divulgativo – sono significativi di due svolte avvenute nella parabola evolutiva degli scrittori: *Germinie Lacerteux*, romanzo antesignano del naturalismo, e *Les frères Zemganno*, che indica il passaggio al realismo dell'eleganza, in cui rientra anche la poesia. Le edizioni sono corredate da ampie postfazioni o introduzioni ove sono ripresi, da altre prospettive e allargando le ricerche, i punti nodali della critica goncourtiana andando però ad analizzare più direttamente i testi ¹³⁹.

La prima monografia sottolinea la predilezione di Caramaschi per l'opera narrativa dei due fratelli ¹⁴⁰ e per l'analisi dell'incontro tra realismo e impressionismo – binomio che darà il titolo al volume seguente. Il critico indaga da vicino la persistenza della *fantaisie* e di forme di propaggini tardo romantiche nella prosa goncourtiana, nonché la loro commistione con il realismo che avviene proprio in *Sœur Philomène*. L'impostazione drammatica della loro prosa che crea la sorpresa invece di spiegare, il talento per il dialogo, il gusto per la lingua e per la conversazione, la capacità di disegnare attraverso pochi schizzi un bozzetto, il carattere aneddotico del loro realismo rappresentano alcuni degli aspetti analizzati da Caramaschi, il quale

¹³⁸ C. Cordié, *Edmond et Jules de Goncourt*, «Cultura e Scuola» 45-46 (gennaio-giugno 1973), pp. 155-164.

¹³⁹ Cfr. nota 29 *supra*. Si veda inoltre *Les frères Zemganno*, avant-propos de E. Caramaschi, postface, extraits du *Journal*, dictionnaire des stéréotypes et note bibliographique de M. Petrone, Napoli - Paris, Liguori - Nizet, 1981.

¹⁴⁰ Caramaschi, *Le réalisme romanesque des Goncourt* cit.

individua il limite del romanzo goncourtiano nella dominante teatrale. Il critico spiega, inoltre, che l'assenza di continuità narrativa, all'origine dei *flash back* iniziali e dell'alternanza di capitoli lunghi e brevi, come pure la mancata evoluzione interna del personaggio generano una frammentarietà, tipica dell'appunto diaristico e della visione impressionistica del reale. La loro estetica, prolungamento di un aristocraticismo di base, si estende nello stile artista che funge da schermo tra loro e il reale. Uno degli elementi fondanti dell'interpretazione di Caramaschi risiede appunto nell'analisi del rapporto dei Goncourt con il reale, che questi intendono raggiungere attraverso il vero ossia i *documents humains* e non mediante il verosimile come vuole la tradizione classica. L'originalità e l'eccezione dei personaggi messi in scena derivano, invece, dal romanticismo e dalla *fantaisie*. Enzo Caramaschi non dimentica di analizzare il ruolo del *Journal* nella costruzione narrativa, individuando spesso nell'annotazione diaristica un danno alla riutilizzazione successiva del pezzo nel romanzo.

Il volume successivo ¹⁴¹ riprende molti punti del primo che dilata, puntualizza, mentre si va definendo sempre meglio il sistema interpretativo del critico, che giungerà in ultima istanza alla categoria di 'romanzo decadente' contemporaneamente a un indirizzo sempre più preciso della critica francese in questo senso. I primi capitoli, che ricostruiscono con grande attenzione il retroterra storico, culturale e letterario nel quale operano i Goncourt, permettono di approfondire l'analisi portata avanti nel primo volume e qui riproposta nelle sue linee maestree.

Nello stesso tempo in un lungo saggio pubblicato in volume Caramaschi analizza il rapporto Goncourt-Flaubert attraverso il ritratto che dell'autore di *Madame Bovary* emerge nel *Journal*, facendo affiorare di riflesso un'immagine di Jules e di Edmond ¹⁴². Il confronto-scontro tra questi giganti permette di lumeggiare le loro differenze e di caratterizzare l'opera e la personalità di ognuno: «Opposizione evidente e esemplare tra due poetiche», scrive Caramaschi, «l'una che trae le conseguenze estreme dall'orgoglioso individualismo romantico, l'altra che ritrova attraverso un ripensamento originale e una coraggiosa rinuncia alla prima vocazione romantica la via maestra di un certo classicismo francese». Nel confronto tra i due sistemi estetici non solo il francesista si sofferma su un momento cruciale dello sviluppo del realismo, dimostrando che non risulta così

¹⁴¹ Id., *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt* cit.

¹⁴² E. Caramaschi, *Flaubert visto dai fratelli Goncourt*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Leo S. Olschki, 1966 (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», 86), vol. I, pp. 155-212.

monolitico come le storie letterarie vorrebbero far credere, ma chiarisce perché appare spesso così difficile collocare i Goncourt nell'ambito della storia letteraria. I successivi interventi in volumi collettanei riguardano *Les frères Zemganno*¹⁴³, di cui tre anni prima aveva curato un'edizione, ma si soffermano soprattutto sulla tecnica compositiva dei romanzi goncourtiani, alla base, secondo Caramaschi, della decostruzione del romanzo non solo francese ma europeo¹⁴⁴. Il critico rilegge tutta l'opera alla luce del concetto di 'decadenza' per osservare che alcuni elementi erano già presenti nelle opere ritenute realiste. L'analisi è in linea con le ultime tendenze della critica letteraria a proposito del romanzo francese del secondo Ottocento, che sarà all'origine di contributi di altri studiosi. A Enzo Caramaschi si deve, inoltre, la cura degli atti di una giornata di studio sui Goncourt tenutasi alla Sorbonne, pubblicati sulla rivista «Francofonia»¹⁴⁵.

È indubbio che la fortuna critica dei Goncourt in Italia abbia acquistato, da allora, nuova linfa e che si assiste negli ultimi decenni del XX secolo e nei primi del XXI a un incremento notevole degli studi a loro dedicati. Il concetto di immaginario decadente ha posto l'opera dei Goncourt all'attenzione degli studi comparati¹⁴⁶, ma l'interesse è anche stato riportato sulla fenomenologia della ricezione dei Goncourt a Napoli nell'ultimo ventennio dell'Ottocento¹⁴⁷. A questa tendenza va ricondotta la pubblicazione dell'epistolario Pica-Goncourt annotato con cura da Nunzio Ruggiero.

¹⁴³ Id., *À propos des «Frères Zemganno»* (1981), in *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Fasano - Paris, Schena - Nizet, 1985 (Biblioteca della ricerca. Cultura straniera, 9), pp. 81-90.

¹⁴⁴ In questi due saggi: Id., *Du «Journal» des Goncourt au texte narratif*, in *Discorso finzionale e realtà storica*, Atti del 1° Colloquio Internazionale Testo e contesto (Macerata, 15-17 ottobre 1990), a cura di H.-G. Grüning, D. Lévy-Mongelli e G. Ricci-Della Grisa, Ancona, Nuove Ricerche, 1992 (Heteroglossia, 4), pp. 521-537; Id., *Les Goncourt et la déconstruction décadente du roman* cit.

¹⁴⁵ Fr X, 19 (autunno 1990): presentazione di E. Caramaschi con contributi di E. Caramaschi, F.-D. Liechtenhan, A. Preiss, A. Ubersfeld, R. Bellet, Y. Chevrel; Fr XI, 20 (primavera 1991): contributi di L. Chotard, P. O'Donnovan, C. Becker, A. Belgrand; Fr XI, 21 (autunno 1991): contributi di M. Bury, E. Launay, S. Le Men, G. Houbre, M. Crouzet.

¹⁴⁶ Si vedano, in particolare: V. Ramacciotti, *La Chimera e la Sfinge. Immagini, miti e profili decadenti*, Genève, Slatkine, 1987; A. Leoncini Bartoli, *Les détours de la Rome décadente*, préface de D. Gérard-Millet, Ancona, Nuove Ricerche, 1993 (Il Capricorno); J.-P. Guillermin, *Vieille Rome: Stendhal, Goncourt, Taine, Zola et la Rome Baroque*, Ville-neuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 1998.

¹⁴⁷ Mi riferisco al capitolo III, *Pica, Goncourt e il demone dell'«écriture artiste»*, e al capitolo IV, *Descrivere e tradurre. Di Giacomo traduttore di «Sœur Philomène»* del volume di Ruggiero, *La civiltà dei traduttori* cit., il quale, analizzando l'impatto del realismo europeo nella Napoli del secondo Ottocento, attribuisce ai Goncourt un ruolo di primaria importanza per via della presenza del loro maggiore sostenitore in Italia, Vittorio Pica.

Un aspetto sul quale la critica si è soffermata recentemente riguarda la produzione teatrale dei Goncourt, fino a poco tempo prima mediamente indagata. Ad essa Roberta De Felici ha dedicato parte dei suoi studi gongcourtiani, con un taglio che investe prevalentemente l'aspetto linguistico, ma che analizza anche il ruolo di Edmond de Goncourt nella definizione di un teatro nuovo, diverso da quello naturalistico e che ricalca, attraverso la tecnica dei *tableaux*, la frammentarietà della composizione romanzesca¹⁴⁸. Particolarmente interessante appare, fra i tanti studi dedicati a Edmond e Jules de Goncourt e dei quali risulta impossibile riferire esaustivamente in questa sede, il saggio di Paola Paissa che mette a confronto la prosa romanzesca di Zola con quella dei due scrittori e propone un'analisi accurata dell'*écriture artiste* con l'ausilio dei moderni strumenti interpretativi¹⁴⁹. Individuando nell'uso rilevante dei sostantivi astratti un tratto dominante dell'*écriture artiste* e dell'impressionismo letterario, Paola Paissa spiega come i due letterati trasferiscano l'attenzione dal sistema verbale, dominante nella lingua classica francese, al sistema nominale. Il sostantivo astratto, tipico dello spirito decadente, prende allora il posto dell'aggettivo, e la qualità assume un valore assoluto, determinando una ricategorizzazione semantica e referenziale.

La tendenza attuale della fortuna critica di Edmond e Jules de Goncourt sembra registrare un'attrattiva crescente da parte degli studiosi della letteratura e della lingua francese del secondo Ottocento, colmando in tal modo il vuoto che si era venuto a creare nella prima metà del XX secolo, probabilmente sulla scorta degli echi negativi derivati dalla fine del ventennio precedente. L'ombra di Zola e la diffidenza verso la letteratura decadente hanno sicuramente inciso negativamente sulla ricezione. La spinta innovativa impressa a ogni romanzo, puntualmente rimodulata, ha fatto

¹⁴⁸ R. De Felici, *Le théâtre selon Edmond de Goncourt*, in M. Colesanti - A.M. Scaiola (a cura di), *Saggi e studi di letteratura francese*, «Micromégas. Rivista di studi e confronti italiani e francesi» 70 (2002), pp. 275-298; Ead., *Le didascalie negli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt*, in R. Guarasci (a cura di), *Miscellanea in memoria di Carlos Rafael Giordano*, Rende, Università della Calabria Centro editoriale e librario, 2006 (Quaderni del Dipartimento di Linguistica, 23), pp. 97-116; Ead., *Germinie Lacerteux, Manette Salomon. Genesi, allestimento e ricezione*, «Le forme e la storia», n.s., vol. 1, n. III (2010), pp. 81-99; Ead., *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt. Germinie Lacerteux, La Faustin, Manette Salomon*, Roma, Aracne, 2011. È del 2006 il numero monografico dei CEJG diretto da A.-S. Dufief e dedicato proprio al teatro dei Goncourt.

¹⁴⁹ P. Paissa, *Substantivation abstraite. Quelques effets de sens dans la prose romanesque de la deuxième moitié du XIX^e siècle (Goncourt et Zola, 1864-1874)*, in E. Galazzi - G. Bernardelli (a cura di), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, vol. I, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 549-568.

sembrare inafferrabile la poetica goncourtiana, preoccupata invece di tradurre la modernità e, all'insegna dell'*écriture artiste* impegnata nel recepire le minime sfumature della sensazione, sollecitata a ridefinirsi a ogni istante, sacralizzando l'instabilità del reale. L'analisi di quella che potrebbe contraddistinguersi come la mancata fortuna dei Goncourt in Italia nei decenni ormai molto lontani dal presente e la constatazione di una felice inversione di tendenza degli ultimi anni fanno sperare nella prossima pubblicazione di studi più sistematici che facciano tesoro delle lacune pregresse e dei risultati raggiunti finora.

Appendice

I GONCOURT IN ITALIA BIBLIOGRAFIA

Fornisco, di seguito, i risultati di una prima ricognizione bibliografica relativa alla fortuna dei Goncourt in Italia dagli ultimi decenni dell'Ottocento ai nostri giorni.

La bibliografia è stata suddivisa in tre sezioni: la prima comprende le opere di Edmond e Jules de Goncourt, la seconda quelle di Edmond, edite in Italia, con un'ulteriore ripartizione per generi destinata a rendere più agevole la lettura critica del materiale. Le opere sono state riunite sotto un'unica voce quando si trattava di riedizione in presenza dello stesso traduttore e della medesima casa editrice, con il solo riferimento della data di nuova pubblicazione. Sono stati invece forniti i titoli diversificati da un'edizione all'altra, pur trattandosi di una riedizione, e sono stati ripetuti i dati bibliografici quando il volume veniva collocato in una collana diversa. Trovano posto in queste sezioni anche le opere apparse in versione francese, ma pubblicate in Italia.

La terza sezione concerne la bibliografia critica, che si articola in quattro parti: volumi interamente dedicati ai Goncourt; testi di argomento generale nei quali si parla diffusamente dell'opera e della poetica dei Goncourt; saggi e articoli apparsi su periodici o quotidiani; saggi in volumi di uno o più autori. All'interno di ogni sezione e sottosezione della bibliografia critica è stato osservato l'ordine cronologico di pubblicazione. Sono stati omessi i testi in cui i Goncourt vengono semplicemente citati senza determinare un'analisi o un discorso critico compiuto. Larga parte della pubblicistica dell'ultimo quarto del XIX secolo, dedicata alla letteratura francese, al naturalismo o al realismo in generale, fa inevitabilmente riferimento ai Goncourt: l'inserimento della totalità di questi interventi, giustificato dalla sola presenza del nome dei due autori, avrebbe notevolmente appesantito la bibliografia e negato il suo statuto selettivo. Sarei per giunta venuta meno alla funzione di bibliografo, il cui principale obiettivo consiste nella selezione, nell'organizzazione e quindi nella scelta del materiale reperito, che rende il lavoro più di un mero esercizio compilatorio. Sono state tuttavia inserite molte recensioni di Felice Cameroni o di altri critici e giornalisti non direttamente dedicate ai Goncourt, quando i riferimenti all'opera dei due fratelli risultava caratterizzante per l'argomento trattato. Per quanto

riguarda i periodici e i quotidiani, se non diversamente segnalato, il numero romano rimanda all'annata, quello arabo al numero del periodico.

La presente bibliografia non vuole e non può avere carattere di esaustività. Non trascuro il monito crociano secondo il quale non esistono bibliografie complete, ma solo bibliografie più o meno ricche. Sarà quindi mia cura, in seguito, aggiornare il risultato di questa prima verifica esplorativa.

1. OPERE DI EDMOND E JULES DE GONCOURT

1.1. Opere storiche

Histoire de Marie-Antoinette

Maria Antonietta, trad. di M. Repetti, Milano, Fratelli Treves, 1882, 280 pp.

Maria Antonietta, trad. di C. Cipriani, con 6 tavole fuori testo da incisioni in acciaio originali di G. Staal, Milano, Mundus, 1932, 299 pp.; 1934², 224 pp.

Maria Antonietta. Romanzo, trad. di A. Salucci, Milano, Bietti, 1939, 190 pp.

Maria Antonietta, prefazione e trad. di D. Cinti, Milano, Sonzogno, 1940 (Biblioteca universale, 89), 96 pp.

La femme au XVIII^e siècle

La donna nel Settecento, trad. di E. Melon, postfazione di E. Badinter, Milano, Feltrinelli, 1983 (Tempo ritrovato, 5), 352 pp.

La donna nel XVIII secolo, a cura di F. Sgorbati Bosi, Palermo, Sellerio, 2010 (La nuova diagonale, 83), 468 pp.

La Du Barry

La Du Barry, trad. integrale di A. Fabietti, Milano, L'Editoriale moderna, 1931, 346 pp.

La Du Barry, Milano, Mediolanum, 1934² (Uomini e folle, 5), 190 pp.; 1934³, 190 pp.; 1934⁴, 286 pp.; 1935², 255 pp.

La Du Barry, trad. di A. Salucci, Milano, Bietti, 1935, 221 pp.

La Du Barry, trad. di A. Fabietti, Milano, Longanesi (Tip. R. Scotti), 1956² (I Marmi, 14), 456 pp. con 41 tavole.

Madame de Pompadour

La Pompadour, trad. di L. Cerani, Milano, Mediolanum, 1935, 223 pp.

1.2. Romanzi

Sœur Philomène

- Suor Filomena*, prefazione di E. Zola, trad. di S. Di Giacomo, Napoli, Aurelio Tocco & C., 1886 (Biblioteca per tutti, 2 e 3), 2 voll., 8 n.n. + 128 pp. e 8 n.n. + 124 pp. + 3 n.n.
- Suor Filomena*, trad. di S. Di Giacomo, Napoli, Ferdinando Bideri, 1892 (Biblioteca Varia della «Tavola Rotonda», 31-40), 10 opuscoli, 320 pp. complessivamente.
- Suor Filomena. Romanzo*, trad. di S. Di Giacomo, Milano, Fratelli Treves, 1909 (Biblioteca Amena, 769), 4 n.n. + 227 pp.
- Suor Filomena (Sœur Philomène)*, trad. dal francese di D. Cinti, Milano, Sonzogno, 1936 (Grandi Autori, 67), 250 pp.
- Suor Filomena*, trad. dal francese di D. Cinti, Milano, Sonzogno, 1961 (Grandi Autori, 47), 250 pp.

Germinie Lacerteux

- Germinia Lacerteux*, versione italiana di C. Pizzigoni, Milano, G. Ambrosoli e C., 1881 (Biblioteca naturalista, 3), 320 pp.
- Germinia Lacerteux*, prefazione di E. Zola, versione italiana di C. Pizzigoni, Milano, Emilio Quadrio, 1882, XII-320 pp.
- Germinia*, trad. di C. Pizzigoni, pubblicato nelle *Appendici* de «L'Italia», dal 23-24 aprile al 10-11 giugno 1887.
- Germinia*, Milano, S.A. Elit, 1933 (I romanzi dell'iride, VI), 232 pp.
- Le due vite di Germinia Lacerteux*, trad. di O. Del Buono, Milano, Rizzoli, 1951 (Biblioteca Universale Rizzoli, 348-350), 223 pp.
- Germinie Lacerteux*, trad. di G. De Dominicis Jorio, Milano, Fratelli Fabbri, 1968.
- Germinie Lacerteux*, postface de E. Caramaschi, Napoli - Paris, Edizioni Scientifiche Italiane - Librairie A.G. Nizet, 1968 (Testi e saggi di letteratura francese. Saggi, 2), 167-XLIV pp.
- Germinie Lacerteux*, trad. di G. De Dominicis Jorio, Milano, Fratelli Fabbri, 1970 (I Grandi della Letteratura. Serie rilegata, 95), 285 pp.
- Le due vite di Germinia Lacerteux*, trad. di O. Del Buono, Milano, Club degli Editori, 1971² (Narrativa. Caleidoscopio, 61), 248 pp.
- Germinie Lacerteux*, trad. di G. De Dominicis Jorio, Milano, Fratelli Fabbri, 1973 (I Grandi della Letteratura, 95), 285 pp.; 1985² (I Grandi della Letteratura, 39), 285 pp.
- Germinie Lacerteux*, édition E. Caramaschi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982 (Testi e saggi di letteratura francese, 2), 167-XLIV pp.
- Germinie Lacerteux*, trad. di G. De Dominicis Jorio, Milano, Fratelli Fabbri, 1985 (Ex Libris), 290 pp.; 1991², 287 pp.

Germinie Lacerteux, trad. di G. De Dominicis Jorio, Milano, Fratelli Fabbri, 1991 (Invito ai Classici, 34), 287 pp.

Germinie Lacerteux, trad. di G. De Dominicis Jorio, Milano, Fratelli Fabbri, 1994 (La Grande Biblioteca), 285 pp.

Germinie Lacerteux, trad. di M.C. Balocco e G. Geminiani, Torino, UTET libreria, 2009 (Letterature UTET), XI-354 pp.

Renée Mauperin

Renata Mauperin, prefazione di E. Zola, trad. di C. Petitti e G. Miranda, Napoli, Emanuele Pietrocòla, 1888 (Piccola Biblioteca Amena, 17 e 18).

Renata Mauperin. Romanzo, Napoli, Emanuele Pietrocòla, 1889.

Renata, trad. di L. Antonelli, «Il Romanziere Settimanale Illustrato della Tribuna» III, 21 (25 ottobre 1910), pp. 1-48.

Renata. Romanzo, Firenze, Attilio Quattrini, 1928 (Romanzo popolare, 12), 80 pp.

Renata. Romanzo, Firenze, Giuseppe Nerbini, 1931 (Collana romantica Nerbini), 80 pp.

Renata Mauperin (Renée Mauperin). Romanzo, trad. dal francese di A. Polastri, Milano, Sonzogno, 1931 (Grandi Autori, 17), 251 pp.

La signorina Mauperin. Romanzo, trad. di O. Landi, Firenze, Giuseppe Nerbini, 1946, VII-175 pp.

Renata Mauperin. Romanzo, trad. dal francese di A. Polastri, Milano, Sonzogno, 1957 (Grandi Autori, 23), 251 pp.

Renata Mauperin giovane borghese, trad. di F. Francavilla, Milano, Rizzoli, 1959 (Biblioteca Universale Rizzoli, 1464-1466), 230 pp.

Manette Salomon

Manette Salomon, a cura di G. Galeazzo Severi, Milano, Gentile, 1946 (La Ruota. Libri di varia umanità. Serie Celeste, V), 345 pp.

Madame Gervaisais

La signora Gervaisais. Romanzo, trad. di E. Contreras, Milano, Facchi (Federico Sacchetti e C.), 1921 (I libri dell'amore, 17), 174 pp.

La Signora Gervaisais, trad. di G. Loresi, Milano, Alberto Corticelli (Tip. Sel. Soc. Ed. Lombarda), 1934 (Uomini e folle, 5), 199 pp.

La signora Gervaisais. Romanzo, trad. di G. Loresi, Milano, Alberto Corticelli, 1944 (I Falchi, 7), 264 pp.

1.3. Critica d'arte

Pittori francesi del secolo XVIII, trad. dal francese di O. Nemi, Milano, Longanesi & C., 1956 (I Marmi, 14), 445 pp., ex libris: Luigi Grassi.

1.4. Journal

Il diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896, scelta, versione e introduzione di M. Lavagetto, 41 tavole a colori e in nero, Milano, Garzanti, 1965, XVI-419 pp.

L'assedio di Parigi: Goncourt / «Journal» (1870-1871), introduzione di A. Gnisci, trad. di R. Imbellone, Roma, Silva, 1970 (Le Situazioni, 41), XIX-293 pp.

Diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896, scelta, trad. e introduzione di M. Lavagetto, Milano, Garzanti, 1992 (I grandi libri Garzanti, 482), XXIV-497 pp.

Journal. Memorie di vita letteraria, a cura di V. Sorbello, Torino, Aragno, 2007 (Biblioteca Aragno), vol. I (tomo I: 1851-1859, pp. XX-597; tomo II: 1860-1864, pp. 599-1355; tomo III: 1865-1870, pp. 1357-1977).

Journal. Memorie di vita letteraria, a cura di V. Sorbello, Torino, Aragno, 2009 (Biblioteca Aragno), vol. II (tomo I: 1871-1881, pp. XXII-690; tomo II: 1882-1888, pp. 691-1414; tomo III: 1889-1892, pp. 1415-2122; tomo IV: 1893-1896, pp. 2123-2841).

1.5. Corrispondenza

J. de Goncourt, *Lettere*, CF VI, 103 (15 aprile 1885), pp. 1-2.

M. Spaziani, *Gli amici della principessa Matilde. Lettere inedite di Mérimée, Sainte-Beuve, Gautier, Flaubert, Renan, Taine, Goncourt, Maupassant*, 25 illustrations, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960 (Quaderni di cultura francese a cura della Fondazione Primoli, 2), 236 pp.

1.6. Varia

Marrons glacés, Ff VI, 26 (26 dicembre 1880).

Marrons glacés, Ff VII, 3 (16 gennaio 1881).

Idee e sensazioni, «Cronaca sibarita» I, 2 (1 novembre 1884), p. 2.

Arrivée à Naples (avril 1856), N, 14 giugno 1885.

Origine del toast / Il processo delle rose, trad. di Myr [Gabriele D'Annunzio], T IV, 129 (12 maggio 1886), p. 2; poi in G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol. I, introduzione e a cura di A. Andreoli, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, pp. 551-555.

L'Italia di ieri. Note di viaggio 1855-1856, inframezzate dagli schizzi di J. de Goncourt buttati giù sull'album di viaggio, trad. di M. Dazzi, *Madame Gervaisais. Correspondance* (scelta), trad. di B. Tamassia Mazzarotto, Milano, Perinetti Casoni, 1944 (Mirasole), 16 figure, 325 pp.

La Révolution dans les mœurs, présentation par E. Caramaschi, Fr IX, 17 (autunno 1989), pp. 67-90.

2. OPERE DI EDMOND DE GONCOURT

2.1. Romanzi

La Fille Élisa

Elisa la prostituta, prima trad. italiana sulla 24ª edizione francese, Milano, Carlo Simonetti, 1880, 256 pp.; 1884², 256 pp.

Il romanzo di una perduta (La Fille Élisa), prefazione di E. Aresca, trad. di C. De Vittori, Milano, Sonzogno, 1908 (Biblioteca universale, 380), 128 pp.; 1912², 128 pp.

Elisa, una di quelle... Romanzo, Milano, Modernissima, 1921, 172 pp.

Una perduta («La fille Elisa»), trad. di G. Bonuzzi, Bologna - Rocca S. Casciano, Licio Cappelli, 1929 (Collana d'oro, 15), 145 pp.

Elisa la prostituta (La Fille Élisa), Milano, Leda, 1963, 190 pp.

Les Frères Zemganno

I Pagliacci, trad. di V.L., «Il Romanziere Illustrato della Tribuna» III, 31 (25 marzo 1911), pp. 1-54.

I fratelli Zemganno. Romanzo, trad. di D. Cinti, Milano, Facchi, 1920 (I libri dell'amore, 33), 167 pp.

I Fratelli Zemganno. Romanzo, Milano, Sonzogno - Matarelli, 1924 (Romantica Economica, 3), 104 pp.

I fratelli Zemganno. Romanzo, introduzione di E. Marcellusi, trad. di M. Javicoli, Lanciano, Gino Carabba, 1925 (Scrittori italiani e stranieri), X-174 pp.

Due Pagliacci, in *Una perduta («La fille Elisa»)*, trad. di G. Bonuzzi, Bologna - Rocca S. Casciano, Licio Cappelli, 1929 (Collana d'oro, 15), pp. 147-272.

I fratelli Zemganno, «Il Corriere della Sera», apparso a puntate in «Il romanzo mensile»: XXVII, 5 (maggio 1929), pp. 395-406; XXVII, 6 (giugno 1929), pp. 473-486; XXVII, 7 (luglio 1929), pp. 557-566; XXVII, 8 (agosto 1929), pp. 635-645; XXVII, 9 (settembre 1929), pp. 715-726; XXVII, 10 (ottobre 1929), pp. 795-806.

I fratelli Zemganno, a cura di A. Gabrielli, dall'edizione originale francese del 1879, Milano, Editoriale Ultra, 1945 (Ghirlanda. Romantica Rara Universale, 13), 267 pp.

I fratelli Zemgannò, trad. di P. Bava, Milano, Rizzoli, 1960 (Biblioteca Universale Rizzoli, 1532-1533), 182 pp.

I fratelli Zemganno, Milano, Rizzoli, 1960 (Supersaggi, 1532-1533), 182 pp.

Les frères Zemganno, avant-propos de E. Caramaschi, postface, extraits du *Journal*, dictionnaire des stéréotypes et note bibliographique de M. Petrone, Napoli - Paris, Liguori - Nizet, 1981, 288 pp.

I fratelli Zemgannò, trad. di C. McGilvray, «Il Racconto» 20 (ottobre-dicembre 1995), pp. 7-15.

I fratelli Zemganno, trad. di C. McGilvray, postfazione di A. Colasanti, Roma, Fazi, 2003 (Le porte, 83), 241 pp.

La Faustin

La Faustin. Romanzo, Milano, Fratelli Treves, 1894 (Biblioteca Amena, 425), 303 pp.

La Faustin, 2^a ed., Milano, Fratelli Treves, s.d., 303 pp.

Chérie

Carina (Chérie), trad. di A. Mangano Querci, unica autorizzata, Milano, Fratelli Treves, 1895 (Biblioteca Amena, 452), 263 pp. + 20 n.n.

2.2. Prefazioni

A. Daudet, *Roberto Helmont*, prefazione di E. de Goncourt, Napoli, Emanuele Pietrocchia, 1888 (Piccola Collezione Amena, 16), 176 pp.

——— *Le mogli di artisti*, prefazione di E. de Goncourt, Napoli, S. Romano, 1910, 136 pp.

2.3. Critica d'arte

Hokusai. Un maestro dell'arte giapponese, a cura di M. Forrer, Milano, Jaca Book, 1989 (Varia Arte), 384 pp.

Hokusai: il pittore del mondo fluttuante, trad. di V. Pazzi, aggiornamento dei termini giapponesi a cura di R. Tresoldi, Firenze - Milano, Luni - Oriental Press, 2006 (Sol levante, 13), 234 pp.

2.4. Corrispondenza

- V. Pica, «Votre fidèle ami de Naples». *Lettere a Edmond de Goncourt (1881-1896)*, a cura di N. Ruggiero, Napoli, Guida, 2004 (Passaggi e percorsi, 7), 263 pp.
Lettera a Antonio Mangano Querci, Cronaca, FD XVII, 25 (23 giugno 1895), p. 3.

2.5. Varia

- [Prefazione di *Chérie*], N, 26 aprile 1884 [trad. di V. Pica].
Dalla prefazione di «Chérie». Ultimo romanzo di Edmondo de Goncourt, M II, serie II, n. III (30 giugno 1884), pp. n.n. [6-7].
Una passioncella, M III, serie III, n. XV (1 gennaio 1885), pp. n.n. [7-8].
Dîner du boa, Ft VIII, 15 (21 aprile 1895), p. 2.
La casa di un artista, a cura di B. Briganti, Palermo, Sellerio, 2005 (La nuova diagonale, 58), 723 pp.

3. BIBLIOGRAFIA CRITICA

3.1. Volumi interamente dedicati ai Goncourt

- E. Caramaschi, *Le réalisme romanesque des Goncourt (Sœur Philomène. Renée Mauperin, Germinie Lacerteux)*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1964 (Studi e testi, 27), 185 pp.
——— *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pisa - Paris, Editrice Libreria Goliardica - Nizet, 1971, 297 pp.
M.-C. Bayle, *Chérie d'Edmond de Goncourt*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983 (Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno. Sezione di Studi Filologici Letterari e Artistici, 3), 143 pp.
R. De Felici, *Il teatro di Edmond de Goncourt: Germinie Lacerteux, La Faustin, Manette Salomon*, s.l., s.e., 1999, 244 pp.
——— *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt. Germinie Lacerteux, La Faustin, Manette Salomon*, Roma, Aracne, 2011, 300 pp.

3.2. Volumi parzialmente dedicati ai Goncourt

- G. Pipitone Federico, *Il naturalismo contemporaneo in letteratura. Impressioni e note*, Palermo, Sandron, 1886, 237 pp.

- G. Gavazzi-Spech, *Emilio Zola, Edmondo de Goncourt, Alfonso Daudet, Ottavio Feuillet, Alessandro Dumas, bozze di stampa*, Milano, Stab. Giuseppe Civelli, 1887, 62 pp.
- G. Bustico, *L'Ossola nelle note di viaggio dei fratelli De Goncourt e del Tissot*, Domo-dossola, La Cartografia, 1913, 11 pp.
- P. Sagnac, *La rivoluzione francese del 1789. Dalle opere di Michelet, E. Quinet, Thiers, Louis Blanc, Mignet, Taine, I Goncourt, Sorel, Jaurès, Lavissee, F. Masson, Aulard, Matthiez, Barthou, Lenotre, Madelin, De Nolbac, ecc.*, a cura di C. Giardini, vol. I, Milano - Verano, A. Mondadori, 1940, XXIII-412 pp.; vol. II, dal 30 settembre 1791 al 26 ottobre 1795, iconografia di J. Robiquet, Milano - Verano, A. Mondadori, 1942, 450 pp.
- Scrivere disegnare: Victor Hugo, Edmond e Jules de Goncourt, Henry Bataille*, testi di M. Quesada, Brescia, Schreiber Galleria d'arte, 1981; Roma, Galleria Il Segno, 1981, 22 pp.
- V. Ramacciotti, *La Chimera e la Sfinge. Immagini, miti e profili decadenti*, Genève, Slatkine, 1987, 165 pp.
- A. Leoncini Bartoli, *Les détours de la Rome décadente*, préface de D. Gérard-Millet, Ancona, Nuove Ricerche, 1993 (Il Capricorno), 203 pp.
- J.-P. Guillermin, *Vieille Rome: Stendhal, Goncourt, Taine, Zola et la Rome Baroque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, 165 pp.
- F. Gavazzoni, *Goncourt, Courbet, Murger (e la «Bohème» di Puccini)*, Bergamo, s.e., 2006, 88 pp.
- N. Ruggiero, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009, 332 pp.
- S. Segatori, *Da Napoli a Parigi. Salvatore Di Giacomo traduttore dei Goncourt*, prefazione di P. Pieri, Roma, Aracne, 2011, 144 pp.

3.3. Saggi in periodici e quotidiani

- L. Capuana, *Rassegna drammatica. Henriette Maréchal*, Dramma in 3 atti di Edmondo e Giulio De Goncourt, «La Nazione» VIII, 96 (6 aprile 1866).
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XIII, 18 (23 gennaio 1876), p. 1.
- Pessimista [F. Cameroni], *Cronaca letteraria*, «L'Arte drammatica», 17 giugno 1876.
- Pangloss [F. Cameroni], [Senza titolo], «La Plebe», 24 aprile 1877.
- A. De Gubernatis, *Rassegne delle letterature straniere*, «Nuova Antologia» 6 (1877), pp. 456-458.
- R. Zena [G. Invrea], *Costume Pompadour*, Ff IV, 5 (8 settembre 1878).
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XV, 232 (3 ottobre 1878), pp. 1-2.
- *Rassegna bibliografica*, S XV, 233 (4 ottobre 1878), pp. 1-2.
- *Rassegna bibliografica*, S XV, 234 (5 ottobre 1878), pp. 1-2.
- *Rassegna bibliografica*, S XVI, 133 (7 giugno 1879), p. 1.

- [Senza titolo], «L'Arte drammatica» VIII, 34/35 (27 giugno 1879), p. 2.
- F. Martini, *Libri nuovi*, FD I, 3 (10 agosto 1879), p. 3.
- L. Capuana, *Rassegna letteraria. E. de Goncourt: Les «Frères Zemganno»*, CS IV, 220 (11-12 agosto 1879), pp. 1-2; poi in Id., *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie, Milano, Brigola, 1880, cap. V, pp. 77-89 con il titolo *Edmond de Goncourt e Jean La Rue*; ora in *Corrispondenza Pica* 167-173.
- [Senza titolo], CS, 24-25 novembre 1879; poi in Id., *Studi sulla letteratura contemporanea*, seconda serie, Catania, Giannotta, 1882; ora a cura di P. Az-zolini, Napoli, Liguori, 1988, pp. 60-68.
- A. Daudet, *I fratelli De Goncourt*, Ff VI, vol. XII, 5 (1 agosto 1880), pp. 54-56.
- Pessimista [F. Cameroni], *La ristampa delle opere dei fratelli De Goncourt*, Ff VI, vol. XII, 16 (17 ottobre 1880), pp. 185-186; VI, 17 (24 ottobre 1880), pp. 198-200; poi in F. Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura francese*, introduzione, note e a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974, pp. 101-108; ora in *Corrispondenza Pica* 174-179.
- Bric-à-Brac, «Suor Filomena». *Romanzo dei fratelli Goncourt*, GL IV, 48 (27 novembre - 4 dicembre 1880).
- P. Monferini, *Cesare Tronconi – Commedie di Venere*, «Crepuscolo» IV, 6 (s.d.) [febbraio 1881], pp. 3-4.
- E. Nencioni, *La Du Barry*, FD III, 10 (6 marzo 1881), pp. 1-2.
- F. Cameroni, *Le novità letterarie francesi*, Ff VII, vol. XIII, 17 (24 aprile 1881), pp. 133-135.
- *Rassegna bibliografica*, S XVIII, 96 (1 maggio 1881), p. 1.
- *Le novità letterarie francesi*, Ff VII, vol. XIV, 1 (3 luglio 1881), pp. 2-4.
- V. Pica, *Profili di letterati francesi. Edmondo e Giulio de Goncourt*, «Rivista Nuova di Scienze, Lettere ed Arti» III, fasc. 16 (31 agosto 1881), pp. 481-492; poi in *Aa* 89-102; ora in *Corrispondenza Pica* 180-187.
- M. Serao, *Libri nuovi – E. De Goncourt – La maison d'un artiste*, FD III, 37 (11 settembre 1881), p. 4.
- A. Daudet, *In casa d'Edmondo de Goncourt*, GL V, 47 (19-26 novembre 1881).
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XVIII, 299 (24 dicembre 1881), p. 1.
- [V. Pica], [Senza titolo], F II, 2 (25 gennaio 1882), p. 4.
- F. Torracca, *La Faustin*, «La Rassegna» I, 4 (30 gennaio 1882), p. 3; poi, con lievi modifiche, in Id., *Romanzi. V. La Faustin*, in *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, pp. 243-249; ora in *Corrispondenza Pica* 188-191.
- V. Pica, «*La Faustin*» di *Edmondo de Goncourt*, F II, 3 (10 febbraio 1882), pp. 1-2; poi in *Aa* 103-108; ora in *Corrispondenza Pica* 192-197.
- L. Gualdo, *L'ultimo romanzo di Goncourt*, Il IX, 7 (12 febbraio 1882), pp. 118-119.
- F. Martini, *La «Faustin» di Edmondo de Goncourt*, DL I, 3 (19 febbraio 1882), p. 2; poi in Id., *Pagine raccolte*, seconda edizione accresciuta, Firenze, G.C. Sansoni, 1920, pp. 491-502; successivamente in Id., *Di palo in frasca. Dal «Fanfulla della Domenica» e da «La Domenica letteraria»*, nuova edizione interamente

- rifatta, Milano - Roma, Treves - Treccani - Tumminelli, 1931, pp. 184-194; ora in *Corrispondenza Pica* 198-204.
- V. Pica, *Edmondo de Goncourt e Ferdinando Martini*, F II, 4 (1 marzo 1882), p. 2.
- *Romanticismo, Realismo e Naturalismo*, F II, 10 (15 luglio 1882); II, 13 (24 settembre 1882), p. 2; III, 1 (1 gennaio 1883), pp. 3-4; poi GL VIII, 12 (15 marzo 1884), pp. 89-90; VIII, 13 (25 marzo 1884), pp. 100-101; VIII, 14 (29 marzo 1884), pp. 110-111; poi in *A* 13-38; ora in *Aa* 108-124.
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XIX, 208 (6 settembre 1882), p. 1.
- *Letteratura italiana e straniera*, Ff VIII, 24 (24 settembre 1882), pp. 188-189.
- V. Pica, *Edmondo e Giulio de Goncourt*, FD IV, 45 (5 novembre 1882), pp. 4-5.
- F. Cameroni, *Letteratura italiana e straniera*, Ff VIII, 36 (17 dicembre 1882), pp. 293-295.
- B. Malfatti, *Delle Memorie di Giacomo Casanova a proposito di un recente libro sulla Du Barry*, «Preludio» (Ancona - Bologna) VII, 2 (30 gennaio 1883).
- V. Pica, *A proposito di alcune bibliografie*, F III, 4 (15 marzo 1883), pp. 2-3; poi in *Aa* 124-129.
- [Risposta a Scarfoglio], F III, 5 (20 aprile 1883), pp. 2-3; poi in *Aa* 129-135.
- *La pittura francese del decimottavo secolo I*, GL VII 46 (17 novembre 1883), pp. 363-364; *La pittura francese del decimottavo secolo II*, GL VII, 47 (24 novembre 1883), pp. 369-371.
- Nuove pubblicazioni*, GL VIII, 11 (8 marzo 1884).
- Il Pedante, *La Prefazione di «Chérie»*, CF V, 109 (20 aprile 1884), p. 2.
- V. Pica, [Senza titolo], N, 26 aprile 1884.
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXI, 105 (2 maggio 1884).
- Il Fanfulla della Domenica [E. Checchi], *Chiacchiere della Domenica. «Chérie» di Edmond de Goncourt*, FD VI, 18 (4 maggio 1884), p. 1.
- V. Pica, *Chérie*, DL III, 21 (25 maggio 1884), pp. 1-2; poi in *A* 65-85; ora in *Corrispondenza Pica* 211-222.
- E. Rod, *Corrispondenza di Parigi. Edmond de Goncourt*, FD VI, 21 (25 maggio 1884), pp. 1-2; poi in *Corrispondenza Pica* 205-210.
- D.A. Parodi, *Goncourt e la Sand*, Il XI, 24 (15 giugno 1884), pp. 379 e 382.
- O. Cenacchi, *A proposito di Chérie*, GL VIII, 26 (21 giugno 1884), pp. 206-207; poi in Id., *Teatro e romanzo. Note e ricerche*, Bologna, Zanichelli, 1886, pp. 46-47.
- M. Serao, *Chérie*, CF V, 193 (13 luglio 1884), p. 1; poi in *Corrispondenza Pica* 223-226.
- G. Pipitone Federico, *I giovani naturalisti francesi – J.K. Huysmans – Henry Céard*, M II, 5 (1 agosto 1884), pp. 1-2.
- V. Pica, [Senza titolo], DL III, 41 (12 ottobre 1884), p. 2.
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXI, 251 (24 ottobre 1884).
- G. Dor, *En 18..*, DL III, 43 (26 ottobre 1884), pp. 1-2.

- E. Navarro Della Miraglia, *La casa di un artista*, «Cronaca bizantina» IV, vol. VI, 24 (16 dicembre 1884), p. 185; poi in V. Chiarenza (a cura di), *Cronaca Bizantina*, Treviso, Canova, 1975 (Le riviste dell'Italia moderna e contemporanea. Pagine di vita e di cultura, 11), pp. 233-238.
- O. Cenacchi, *Fra una reprise e l'altra*. «Henriette Maréchal», GL VIII, 52 (20 dicembre 1884).
- G. A. Cesareo, *I Fiori*, «Nabab» II, 3 (23 dicembre 1884), p. 1.
- Dragutte, *Un Dramma dei fratelli Goncourt*, CF VI, 22 (22 gennaio 1885), p. 2.
- G. Depanis, *Due prime rappresentazioni. II Enrichetta Maréchal dei F^{li} De Goncourt*, GL IX, 4 (24 gennaio 1885), p. 30.
- M. Serao, *Le Donne...*, FD VII, 4 (25 gennaio 1885), p. 1.
- Il Saraceno [L. Lodi], *L'Arte dei petits maîtres*, CF VI, 67 (9 marzo 1885), p. 1.
- Dragutte, *Corriere di Parigi*, CF VI, 100 (12 aprile 1885), p. 2.
- I de Goncourt in Italia*, CF VI, 102 (14 aprile 1885), p. 1.
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXII, 101 (30 aprile 1885), pp. 1-2.
- G. Depanis, *L'epistolario di uno scrittore*, GL IX, 19 (9 maggio 1885), pp. 145-147.
- E. Rod, *Corrispondenza*, FD VII, 19 (10 maggio 1885), p. 1.
- V. Pica, *L'epistolario di Giulio de Goncourt*, DF II, 20 (17 maggio 1885), p. 3; poi in A 100-114.
- *I Romanzi dei fratelli De Goncourt. En 18***, GL IX, 21 (23 maggio 1885), pp. 161-163.
- G. Depanis, *Tra romanzi e romanzieri. Luigi Capuana, Rolandino Adelardi, Ivan Tourgueneff, Edmonde [sic] e Jules De Goncourt*, GL IX, 28 (11 luglio 1885), pp. 223-224.
- V. Pica, *La virtù delle donne nei romanzi naturalisti*, DF II, 36 (6 settembre 1885), p. 2.
- *I Romanzi dei fratelli De Goncourt. II. Charles Demailly*, GL IX, 37 (12 settembre 1885), pp. 290-293.
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXII, 217 (18 settembre 1885).
- M. Serao, *Il Romanzo della Fanciulla*, FD VII, 43 (25 ottobre 1885), p. 1.
- E. Rod, *Profili di donne*, GL IX, 45 (7 novembre 1885), p. 353.
- V. Pica, *Due libri sulla fanciulla*, DF II, 49 (6 dicembre 1885), pp. 1-2; poi in N. D'Antuono, *Appendice [Due libri sulla fanciulla] a Vittorio Pica e Matilde Serao, in Forme figure e vicende della cultura a Napoli. Primo contributo*, Bologna, Millennium, 2008, pp. 175-179.
- F. Cameroni, *Rivista bibliografica – La letteratura italiana e francese nel 1885*, Ff X, 1 (3 gennaio 1886), p. 6.
- L. Lodi, *Novelle e romanzi*, DF III, 5 (31 gennaio 1886), p. 1.
- [V. Pica], *Piccola Biblioteca della «Parte Letteraria»*, «Corriere del Mattino» XV, 103 (13 aprile 1886), p. 3.

- *Pagine ritrovate*, GL X, 22 (29 maggio 1886), pp. 170-171; poi in *A* 86-99.
- *Rassegna letteraria*. VI, «Conversazioni della Domenica» I, 27 (4 luglio 1886).
- F. Cameroni, *Il positivismo nella scienza e nella letteratura*, rubrica *Cronaca mensile del Topo di libreria*, «L'Italia» II, 240 (1-2 settembre 1886).
- V. Pica, *Ciò che fanno gli altri*, «Corriere del Mattino» XV, 283 (21 ottobre 1886), p. 3.
- *Strenne*, «Napoli Letteraria» IV, 2 (9 gennaio 1887), pp. 3-4.
- L. Biscuit [G. D'Annunzio], *Cronaca mondana. Rapsodia*, T V, 23 (24 gennaio 1887), p. 2; poi in G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol. I, con introduzione e a cura di A. Andreoli, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, pp. 803-806.
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXIV, 64 (18 marzo 1887).
- *I De Goncourt ed il romanzo dei pittori lombardi*, rubrica *Cronaca letteraria*, «L'Italia» III, 90 (1-2 aprile 1887).
- *Rassegna bibliografica*, S XXIV, 280 (2 dicembre 1887), pp. 1-2.
- *Rassegna bibliografica*, S XXV (1 gennaio 1888).
- Il Duca Minimo [G. D'Annunzio], *Cronaca letteraria*, T VI, 23 (martedì 24 gennaio 1888), p. 2; poi in Id., *Le cronache de «La Tribuna»*, prefazione di R. Puletti, Bologna, Massimiliano Boni, 1993, vol. II, pp. 331-334; successivamente in Id., *Scritti giornalistici 1882-1888* cit., pp. 1023-1026; ora in *Corrispondenza Pica* 227-229.
- *Cronaca bizantina*, T VI, 45 (giovedì 16 febbraio 1888), pp. 1-2; poi in Id., *Le cronache de «La Tribuna»* cit., pp. 369-372; successivamente in Id., *Scritti giornalistici 1882-1888* cit., pp. 1059-1062.
- F. De Roberto, *Letteratura contemporanea. Le memorie dei Goncourt*, «Il Giornale di Sicilia» XXVIII, 91 (31 marzo 1888), p. 2; poi in *Corrispondenza Pica* 230-233.
- Febea [O. Ossani Lodi], *Dal Mio Carnet*, «Don Chisciotte della Mancia» II, 253 (9 settembre 1888), p. 2.
- Piccola Biblioteca. Petitti e Miranda, traduzione di «Renata Mauperin» dei fratelli Goncourt*, Ft I, 14 (18 novembre 1888), p. 4.
- F. Cameroni, *Per i visitatori dell'Esposizione di Parigi*, sottotitolo: *La sovranità letteraria dei de Goncourt*, in *Appendice a S XXVI*, 157 (5 luglio 1889).
- G.M. Scalinger, *Povero romanzo!*, Ft III, 4 (2 febbraio 1890), p. 1.
- F. Cameroni, *Da Parigi a Londra*, S XXVII, 118 (22 maggio 1890), p. 1.
- G. Depanis, *Tra prussiani e comunardi*, GL XIV, 45 (8 settembre 1890).
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXVII, 245 (17 ottobre 1890), p. 1.
- G. Benetti, *Le Donne dei Goncourt*, «Cronaca d'Arte» I, 12 (8 marzo 1891), pp. 1-2.
- D. Oliva, *Il «Giornale» dei de Goncourt*, CS, 18-19 e 19-20 aprile 1891.
- C. Villani, *Il naturalismo romanzesco in Italia*, FD XIII, 20 (17-18 maggio 1891).
- V. Pica, *Utamaro (A proposito di un recente libro di E. de Goncourt)*, «La Tavola Rotonda» I, 4 (13 dicembre 1891); poi in *Aa* 234-241.

- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXIX, 54 (4 marzo 1892), p. 2.
——— *Rassegna bibliografica*, S XXIX, 61 (12 marzo 1892), p. 1.
——— *Rassegna bibliografica*. «*Journal des Goncourt*». Tome sixième: Zola, S XXIX, 65 (17 marzo 1892), pp. 1-2.
- V. Pica, *Arte aristocratica*, Conferenza letta li 3 aprile 1892 nel Circolo Filologico di Napoli, Napoli, Pierro, 1892; ristampa in *Aa* 243-270.
- G. Depanis, *Il diario dei Goncourt*, GL XVI, 34 (20 agosto 1892); XVI, 35 (27 agosto 1892).
- V. Pica, *Due libri giovanili dei fratelli Goncourt* (*L'Italie la nuit – Armande*), «La Tavola Rotonda» II, 44 (30 ottobre 1892), pp. 1-4; ora in F. D'Ascenzo, *Appendice a Un episodio significativo di goncourtismo italiano*, in *I fratelli Goncourt e l'Italia*, Milano, LED, 2012, pp. 198-210.
- [F. Cameroni], *Teatri. La fille Elisa al teatro Manzoni*, S XXIX (15 dicembre 1892).
a.c. [A. Cameroni], *Arte ed artisti. Manzoni. La fille Elisa*, «La Lega Lombarda», 15 dicembre 1892.
- Salti di quinta*, Se, 15 dicembre 1892.
- f.v., *Teatri e notizie artistiche. Manzoni*, PN, 15 dicembre 1892.
- g.m. [G. Macchi], *Teatri. Il Théâtre libre al Manzoni. La fille Elisa*, L, 15 dicembre 1892.
- Z. [S. Zambaldi], *Teatro e notizie artistiche*, P, 15 dicembre 1892.
- G. Pozza, *Corriere Teatrale. Manzoni. M. Antoine e la Troupe del Théâtre Libre*, CS, 15-16 dicembre 1892.
- Z. [E. Zorzi], *Teatri. Manzoni*, IP, 15-16 dicembre 1892.
- P. Bettini, *La fille Elisa*, «Vita Moderna», 18 dicembre 1892.
- Arti e scienze. La fille Elisa*, «Gazzetta Piemontese», 19-20 dicembre 1892.
- Notizie teatrali*, «Gazzetta del Popolo», 19-20 dicembre 1892.
- Gazzettino dei teatri. Teatro Carignano*, «Gazzetta di Torino», 19-20 dicembre 1892.
- V., *Arti e teatri, La fille Elisa*, «L'Opinione», 9 marzo 1893.
- La fille Elisa*, T, 9 marzo 1893.
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXX, 268 (18 novembre 1893), pp. 1-2.
- Aius Locutius, *Leggendo e annotando*, GL XVIII, 13 (31 marzo 1894).
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXXI, 80 (6 aprile 1894), pp. 1-2.
- V. Pica, *Un libro dei Fratelli Goncourt sull'Italia*, Il XXI, 20 (20 maggio 1894), pp. 310-311; poi in *Corrispondenza Pica* 234-242.
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXXI, 126 (2 giugno 1894).
- Rastignac [V. Morello], «*L'Italia di ieri*», DR II, 178 (30 giugno 1894), p. 1.
- F. Martini, *Un viaggio in Italia* (*L'Italie d'hier 1856-57 par Edmond et Jules de Goncourt. Note prese leggendo il volume [1894]*), «Nuova Rassegna» II, 24 (15 luglio 1894), pp. 1-5; poi in Id., *Pagine raccolte*, seconda edizione accresciuta, Firenze, G.C. Sansoni, 1920, pp. 549-556.

- B., «L'Italie d'hier», «La Cultura» IV, n.s., 29 (23 luglio 1894), pp. 456-457.
Aius Locutius, *Leggendo e annotando*, GL XVIII, 30 (28 luglio 1894).
——— *Leggendo e annotando*, GL XVIII, 31 (4 agosto 1894).
——— *Leggendo e annotando*, GL XVIII, 32 (11 agosto 1894).
E. Bonardi, *Un taccuino di viaggio*, GL XVIII, 33 (18 agosto 1894).
Aius Locutius, *Leggendo e annotando*, GL XVIII, 36 (8 settembre 1894).
Evelyn, *La Mamma dei filosofi*, GL XVIII, 37 (15 settembre 1894).
F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXXI, 222 (26 settembre 1894), p. 1.
——— *Rassegna bibliografica*, S XXXI, 230 (5 ottobre 1894), pp. 1-2.
G. Pozza, *Corriere teatrale. Antoine al Filodrammatico*, CS, 25-26 novembre 1894.
F. Cameroni, *Rassegna bibliografica. La Triade Goncourt, Zola, Daudet*, S XXXII (18 gennaio 1895).
V. Pica, *I Fratelli Goncourt*, «La Tribuna Illustrata» VI, 3 (marzo 1895), pp. 83-86.
F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXXII, 51 (1 marzo 1895).
——— *Rassegna bibliografica*, S XXXII, 73 (27 marzo 1895), pp. 1-2.
——— *Rassegna bibliografica*, S XXXII (1 giugno 1895).
Z. Zini, *Il genio a due*, «Il Pensiero italiano» (luglio-agosto 1895), pp. 257-284.
A. Richard, *Profili letterari d'Oltr'Alpe. I de Goncourt*, GL XIX, 52 (28 dicembre 1895).
R. Giani, *I grandi letterati contemporanei: i Goncourt*, E vol. III, 1 (gennaio 1896), pp. 3-22.
Febea [O. Ossani Lodi], *Manette Salomon*, DR IV, 64 (4 marzo 1896), p. 2.
G.S. Gargàno, *Il naturalismo*, Mz I, 7 (15 marzo 1896).
F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXXIII, 91 (17 aprile 1896), p. 1.
A. Richard, *Profili letterari d'Oltr'Alpe. I decadenti francesi*, GL XX, 19 (9 maggio 1896); XX, 20 (16 maggio 1896).
F. Cameroni, *Rassegna bibliografica. Rimarchevoli pubblicazioni del 1° semestre 1896*, S XXXIII, 149 (27 giugno 1896), pp. 1-2.
D. De Miranda [D. Angeli], *E. de Goncourt*, DR IV, 197 (17 luglio 1896), p. 2.
Necrologio. Edmond de Goncourt, P, 17 luglio 1896.
Necrologio. Edmondo de Goncourt, L, 17 luglio 1896.
La morte di Edmondo de Goncourt, «Il Secolo», 17-18 luglio 1896.
Necrologio. La morte di Edmondo de Goncourt, CS, 17-18 luglio 1896.
La morte di un letterato francese, IP, 17-18 luglio 1896.
Necrologio, «L'Osservatore Cattolico», 17-18 luglio 1896.
Necrologio, «La Lega Lombarda», 17-18 luglio 1896.
Tristano, *La morte di Ed. de Goncourt*, Se, 17-18 luglio 1896.
Edmond de Goncourt e le sue collezioni d'arte, P, 18 luglio 1896.

- Da Parigi*, L, 18 luglio 1896.
- D. De Miranda [D. Angeli], *Tra le piume*, DR IV, 198 (18 luglio 1896), p. 2.
- Da Parigi. Ciò che conterrebbe il testamento di E. de Goncourt. L'Académie des Goncourt – I funerali*, CS, 18-19 luglio 1896.
- Ciò che conterrebbe il testamento di E. de Goncourt*, IP, 18-19 luglio 1896.
- Edmondo de Goncourt*, «Il Secolo», 18-19 luglio 1896.
- G.M. [G. Macchi], *Edmondo de Goncourt artista*, Se, 18-19 luglio 1896.
- Da Parigi*, L, 19 luglio 1896.
- E. Rod, *Corrispondenza di Parigi. Edmond de Goncourt*, FD XVIII, 29 (19 luglio 1896), pp. 1-2.
- P. Bernasconi, *Edmondo de Goncourt*, CS, 19-20 luglio 1896.
- Il testamento di Edmondo de Goncourt*, L, 20 luglio 1896.
- Il testamento di Edmondo de Goncourt*, P, 20 luglio 1896.
- Il testamento di Edmondo de Goncourt. Avrebbe disposto di ciò che possedeva*, CS, 20-21 luglio 1896.
- Il testamento di Edmondo de Goncourt*, IP, 20-21 luglio 1896.
- Ancora di E. de Goncourt*, Se, 20-21 luglio 1896.
- F. Cameroni, *Rivista letteraria. Romanzi che fanno pensare*, IP, 20-21 luglio 1896.
- E. [G. Eandi], *L'Accademia istituita da Goncourt*, «Il Secolo», 20-21 luglio 1896.
- V. Pica, *Edmond de Goncourt*, «Il Mattino», 20-21 luglio 1896.
- La Z., *Lettere, scienze ed arti. Arte e morale*, «L'Osservatore Cattolico», 20-21 luglio 1896.
- In Francia*, P, 21 luglio 1896.
- G.B., *Note parigine. Morti celebri*, L, 21 luglio 1896.
- I funerali di Edmond de Goncourt*, IP, 21-22 luglio 1896.
- P. Bernasconi, *I gemelli Lionnet. L'Accademia dei Goncourt*, CS, 21-22 luglio 1896.
- E. [G. Eandi], *I funerali di Edmondo de Goncourt*, «Il Secolo», 21-22 luglio 1896.
- Tristano, *I modesti funerali di Edmond de Goncourt*, Se, 21-22 luglio 1896.
- Gandolin [L.A. Vassallo], *Un testamento curioso*, DR IV, 203 (23 luglio 1896), p. 1.
- Edmond de Goncourt*, «La Vita italiana», n.s., vol. I (25 luglio 1896), pp. 479-480.
- Edmond de Goncourt*, «Roma Letteraria» IV, 14 (25 luglio 1896), p. 328.
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica. La morte di Edmondo de Goncourt*, S XXXIII, 173 (25 luglio 1896).
- Marginalia – Edmond de Goncourt*, Mz I, 26 (26 luglio 1896), p. 4.
- Folchetto [J. Caponi], *Edmondo de Goncourt*, Il XXIII, 30 (26 luglio 1896), pp. 62-63.
- G. Geffroy, *Les femmes des Goncourt*, DL XV (26 luglio 1896), pp. 1-3.
- G.M. Scalingher, *De Goncourt*, Ft IX, 20 (26 luglio 1896), pp. 1-2; poi in *Corrispondenza Pica* 243-247.

- D. Angeli, *Nota sui fratelli de Goncourt*, «Il Convito» libro VIII (luglio-dicembre 1896), pp. XCV-XCVIII.
- Edmondo de Goncourt*, E vol. IV, 20 (agosto 1896), pp. 158-159.
- Edmond de Goncourt e le sue collezioni d'arte*, «L'Arte Illustrata», agosto 1896.
- P.L. Luti, *Chiacchiere della Quindicina*, «Il Focolare», 1 agosto 1896.
- G.S. Gargàno, *I de Goncourt*, Mz I, 27 (2 agosto 1896), pp. 1-2.
- V. Pica, *La collaborazione dei fratelli Goncourt*, Mz I, 28 (9 agosto 1896), p. 2.
- C. Camerano, *I de Goncourt*, «Gazzetta del Popolo della Domenica», 16 agosto 1896.
- C. Villani, *Edmond et Jules de Goncourt*, «Roma Letteraria» IV, 16 (25 agosto 1896), pp. 361-363.
- G. Bosio, *Contro i poeti*, «Gazzetta del Popolo della Domenica», 30 agosto 1896.
- F. Cameroni, *Sottoscrizione per un monumento ai Goncourt*, rubrica *Rassegna bibliografica*, S XXXIII, 219 (19 settembre 1896), p. 1.
- V. Pica, *La pittura francese nel decimottavo secolo (In occasione del monumento a Watteau)*, «La Vita italiana», n.s., vol. II, 12 (10 novembre 1896), pp. 501-503.
- F. Cameroni, [Senza titolo], S XXXIII (21 novembre 1896).
- *Rassegna bibliografica*, S XXXIV, 1 (1 gennaio 1897), pp. 1-2.
- *I cataloghi della collezione artistica de Goncourt*, «Rivista Letteraria» 2413 (19-20 febbraio 1897).
- [Senza titolo], IP, 19-20 febbraio 1897.
- Collezione artistica dei Goncourt*, «La Vita italiana» III, 6 (1 marzo 1897), p. 574.
- F. Cameroni, *Cinque cataloghi della collezione dei Goncourt*, IP, 2452 (31 marzo - 1 aprile 1897).
- [Senza titolo], S XXXIV (24 aprile 1897).
- D. De Miranda [D. Angeli], *Tra Piume*, DR V, 215 (6 agosto 1897), p. 1.
- F. Cameroni, *Rassegna bibliografica*, S XXXV, 247 (22 ottobre 1898), p. 1.
- F. De Roberto, *Quistioni di estetica. La regola e l'eccezione nell'arte*, «Flegrea» I, vol. I, fasc. 3 (5 marzo 1899), pp. 260-269.
- R. De Gourmont, *Frasi sull'arte*, «Flegrea» I, vol. II, fasc. 2 (20 maggio 1899), pp. 133-139.
- F. Cameroni, *Cronaca Letteraria. Suggestimenti d'un vecchio topo di libreria*, «Il Tempo» 228 (lunedì 4 settembre 1899), p. 1; poi in Id., *Interventi critici sulla letteratura francese* cit., p. 214.
- G. Zocchi, *Genesi storica del decadimento del Romanzo*, «La Civiltà Cattolica», serie XVII, vol. IX, fasc. 1190 (10 gennaio 1900), pp. 170-187; serie XVII, vol. IX, fasc. 1192 (6 febbraio 1900), pp. 399-416.
- P.B., *Edmondo de Goncourt*, CS, 3-4 maggio 1900.
- F. Cameroni, *Le funzioni sociali del romanzo francese*, «La Vita internazionale» V, 11 (5 giugno 1902), pp. 336-337.
- D.T., *Marginalia – Edmondo De Goncourt e l'attesa delle sensazioni rare*, Mz VII, 27 (6 luglio 1902), p. 3.

- F. De Roberto, *Un critico originale. Goncourt*, CS, 23 dicembre 1902.
- V. Pica, *I disegni di un poeta e le acqueforti di un romanziere* (V. Hugo – J. de Goncourt), in *Attraverso gli albi e le cartelle. [Sensazioni d'arte]*, quarta serie, Bergamo, Istituto d'arti grafiche, s.d. [1904], pp. 9-44; poi E vol. XLIV, 261 (settembre 1926), pp. 207-220.
- P.C., *Il dramma inedito di una collaborazione fraterna*, CS, 11 dicembre 1909.
- Ultime teatrali. «La cortigiana Elisa» di E. Goncourt ripresa a Parigi con l'aggiunta di Gernier*, CS, 11 maggio 1910.
- Corriere teatrale. Filodrammatici*, CS, 23 ottobre 1910.
- Riviste e giornali*, CS, 21 ottobre 1912.
- G.C., *Marginalia – Daudet e De Goncourt e il loro teatro*, Mz XIX, 12 (22 marzo 1914), p. 5.
- Riviste e giornali*, CS, 15 settembre 1919.
- Riviste e giornali*, CS, 18 novembre 1919.
- Riviste e giornali*, CS, 19 novembre 1919.
- Riviste e giornali*, CS, 17 febbraio 1921.
- P.C., *Corriere parigino. Un congresso quasi storico. Nei giardini dell'Eliseo. L'abito e la politica*, CS, 14 luglio 1921.
- Riviste e giornali*, CS, 13 agosto 1921.
- Marginalia – La questione del «Giornale» dei Goncourt*, Mz XXVI, 34 (21 agosto 1921), pp. 3-4.
- Marginalia – Un tesoro bibliografico disperso: la biblioteca dei Goncourt*, Mz XXVI, 44 (30 ottobre 1921), p. 3.
- Riviste e giornali*, CS, 23 dicembre 1921.
- A. Faggi, *La segregazione cellulare e un romanzo di E. Goncourt*, Mz XXVII, 3 (15 gennaio 1922), p. 2.
- Riviste e giornali*, CS, 11 giugno 1922.
- Marginalia – La giovinezza dei Goncourt raccontata da Edmond*, Mz XXVII, 24 (11 giugno 1922), pp. 3-4.
- Il «Giornale» dei fratelli de Goncourt dichiarato impubblicabile*, CS, 12 agosto 1922.
- Corriere parigino. Una villa letteraria. La bega del «Diario». Scandali e pettegolezzi*, CS, 5 settembre 1922.
- Riviste e giornali*, CS, 27 dicembre 1922.
- Il M., *Marginalia – I Goncourt acquafortisti*, Mz XXVIII, 5 (4 febbraio 1923), p. 3.
- P. Croci, *Lamentele e ricordi*, CS, 1 gennaio 1925.
- A. Aniante, *Ripresa dei Goncourt, «Il Baretti» II*, 5 (20 marzo 1925), p. 24.
- Marginalia – Flaubert e i Goncourt*, Mz XXXII, 23 (5 giugno 1927), p. 4.
- Marginalia – Il centenario di Giulio de Goncourt*, Mz XXXV, 52 (28 dicembre 1930), p. 4.
- D. Angeli, *Rivelazioni di vecchi libri. VII e ultimo. Il «Giornale» dei Goncourt*, Mz XXXVI, 30 (26 luglio 1931), pp. 1-2.

- G. Damerini, *I Goncourt e l'Italia*, CS, 14 febbraio 1945, p. 2.
- C.L. Ragghianti, *I Goncourt e il teatro*, «Letterature Moderne», 4 (luglio-agosto 1951), pp. 444-449.
- J. Vinchon, *Zola dîne avec les Goncourt*, «Aesculape», gennaio 1953.
- E. Caramaschi, *À propos de la bataille réaliste et de l'impressionnisme des Goncourt*, «Annali di Ca' Foscari» VII, 2 (1968), pp. 1-70.
- C. Cordié, *Edmond et Jules de Goncourt*, «Cultura e Scuola» 45-46 (gennaio-giugno 1973), pp. 155-164.
- A.M. Cittadini Cipri, *L'assedio di Parigi e la «Commune» nel «Journal des Goncourt»*, «Atti dell'Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo», serie 4, vol. 26 (1978), pp. 110-134.
- N. Zuffi, *Les Frères Goncourt du paysage peint à la page écrite*, «Bolletino del C.I.R.V.I.» I, fasc. II, 2 (luglio-dicembre 1980), pp. 39-58.
- P. Capponi Donini, *Il tema della morte nell'opera narrativa dei Goncourt*, Fr VI, 10 (primavera 1986), pp. 41-53.
- E. Caramaschi, *Actualité des Goncourt?*, Fr X, 19 (autunno 1990), pp. 75-76.
- *Du traditionalisme au réalisme: évolution des Goncourt?*, Fr X, 19 (autunno 1990), pp. 77-85.
- F.-D. Liechtenhan, *Les modèles de l'intimisme dans le «Journal» des Goncourt*, Fr X, 19 (autunno 1990), pp. 87-95.
- A. Preiss, *L'anecdote dans le «Journal» des Goncourt*, Fr X, 19 (autunno 1990), pp. 97-102.
- A. Ubersfeld, *Les Goncourt et les animaux machines*, Fr X, 19 (autunno 1990), pp. 103-113.
- R. Bellet, *Les Goncourt et Jules Vallès: une rencontre*, Fr X, 19 (autunno 1990), pp. 115-131.
- Y. Chevrel, *La réception des Goncourt dans les pays de langue allemande*, Fr X, 19 (autunno 1990), pp. 133-143.
- L. Chotard, *Deux hommes de lettres en 18... (Sur les débuts des Goncourt)*, Fr XI, 20 (primavera 1991), pp. 75-84.
- P. O'Donovan, *De l'écriture au texte dans les romans des Goncourt*, Fr XI, 20 (primavera 1991), pp. 85-103.
- C. Becker, *Les Goncourt, modèles de Zola?*, Fr XI, 20 (primavera 1991), pp. 105-113.
- A. Belgrand, *Zola 'élève' des Goncourt: le thème de l'hystérie*, Fr XI, 20 (primavera 1991), pp. 115-131.
- M. Bury, *Réalisme et préciosité chez les Goncourt*, Fr XI, 21 (autunno 1991), pp. 43-58.
- E. Launay, *Les Goncourt collectionneurs: des vertus de la 'curiosité' ou de la dette du littérateur envers l'amateur*, Fr XI, 21 (autunno 1991), pp. 59-70.
- S. Le Men, *Les Goncourt et Gavarni*, Fr XI, 21 (autunno 1991), pp. 71-85.
- G. Houbre, *Le mauvais procès de «La Fille Élis»*, Fr XI, 21 (autunno 1991), pp. 87-96.
- M. Crouzet, *Rhétorique du réel dans «Manette Salomon»*, Fr XI, 21 (autunno 1991), pp. 97-119.

- J. De Palacio, *La publication des romans de Léon Cladel (Quelques lettres inédites d'Émile Bergerat, Goncourt et Huysmans)*, «Studi Francesi» XXXV, fasc. III, 105 (settembre-dicembre 1991), pp. 461-467.
- J.-L. Diaz, *La comédie littéraire à l'eau-forte*, «Comparatistica» IV (1992), pp. 65-83.
- A. Leoncini Bartoli, *Claustration et maladie(s) de la Rome fin-de-siècle*, «Comparatistica» IV (1992), pp. 85-98.
- J. De Palacio, *Le gymnaste et le pendu. «Propos sur la corde raide»*, «Studi di Letteratura francese» XXII (1997), pp. 201-214.
- R. De Felici, *Lettere inedite di J.-H. Rosny a Edmond de Goncourt*, «Micromégas» XXV-1, 69 (gennaio-giugno 1999), pp. 111-124.
- *I Goncourt e l'estetica degli stili*, «Micromégas» XXV-1, 69 (gennaio-giugno 1999), pp. 197-199.
- *Le théâtre selon Edmond de Goncourt*, in M. Colesanti - A.M. Scaiola (a cura di), *Saggi e studi di letteratura francese*, «Micromégas. Rivista di studi e confronti italiani e francesi» 70 (2002), pp. 275-298.
- D. De Falco, *Femmes goncourtiennes. Quelques exemples du «Journal» au roman en passant par l'histoire*, «Excavatio» vol. XVIII, 1-2 (2003), pp. 122-142.
- F. D'Ascenzo, *Éros racinien et esthétisation décadente dans «La Faustin» d'Edmond de Goncourt*, in *Arti Comparete / L'Eros nelle Arti e nelle Scienze*, Atti del Convegno Internazionale e Pluridisciplinare, Arti Comparete - 5ª edizione (Pescara, 13-15 maggio 2004), «Plaisance» I, 2 (2004), pp. 45-57.
- S. Pietrini, *Fra finzione e passione: il lavoro dell'attore nella «Faustin» di Edmond de Goncourt*, «Ariel» XX, 2 (maggio-agosto 2005), pp. 81-109.
- S. Disegni, *Le temps présent dans le «Journal des Goncourt»*, «Rivista di Letterature moderne e comparete» vol. LX, fasc. 3 (luglio-settembre 2007), pp. 321-345.
- U. Dotti, *Casta Goncourt*, «Belfagor» LXII, 6 (30 novembre 2007), pp. 715-719.
- F. D'Ascenzo, *Idées et sensations d'un voyage: les Goncourt en Italie*, «Plaisance» V, 13 (2008), pp. 77-98.
- *Modulations de la mélancolie chez Edmond de Goncourt*, in 'Melencolia', Atti del Convegno Internazionale Pluridisciplinare, Arti comparete - 7ª edizione (Pescara, 14-17 maggio 2008), raccolti da G. Giansante e S. Santavenere, «Bérénice» XV, 40-41 (novembre 2008), pp. 184-199.
- R. De Felici, *Germinie Lacerteux, Manette Salomon. Genesi, allestimento e ricezione*, «Le forme e la storia», n.s., vol. 1, n. III (2010), pp. 81-99.
- M. Sollecito, *Le rapport de la censure sur «Henriette Maréchal» des frères Goncourt*, «Revue italienne d'études françaises» 1 (dicembre 2011), pp. 234-242, <http://www.rief.it>.

3.4. Saggi e capitoli in volumi

- F. Neri, *I due Goncourt*, in *Poesia nel tempo*, Torino, Francesco De Silva, 1948 (Maestri e Compagni. Biblioteca di studi critici e morali, 10), pp. 115-119.

- M. Pomilio, *I Goncourt*, in *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 25-34.
- E. Caramaschi, *Flaubert visto dai fratelli Goncourt*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Leo S. Olschki, 1966 (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», 86), vol. I, pp. 155-212; poi in Id., *Otto saggi di letteratura francese. Dal Sei all'Ottocento*, Bari, Adriatica, 1967 (Studi e testi di letteratura), pp. 153-253; successivamente in Id., *Études de littérature française. Saint-Evremond, Abbé Du Bos, Flaubert, les Goncourt, Maurice Barrès, Remy de Gourmont*, Bari - Paris, Adriatica - Nizet, 1967 (Studi e testi di letteratura), pp. 153-253.
- A. Castoldi, *Un'estetica della mistificazione*, in *Il Realismo borghese*, Roma, Bulzoni, 1976 (Biblioteca della cultura, 98), pp. 260-271.
- V. De Gregorio Cirillo, *Joris-Karl Huysmans nel «Journal» di Edmond De Goncourt*, in G.C. Menichelli - G.C. Roscioni (a cura di), *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, vol. I, Napoli, Pubblicazioni della Sezione Romanza dell'Istituto Universitario Orientale, 1980, pp. 201-218.
- E. Caramaschi, *À propos des «Frères Zemganno» (1981)*, in *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Fasano - Paris, Schena - Nizet, 1985 (Biblioteca della ricerca. Cultura straniera, 9), pp. 81-90.
- G. Macchia, *Dramma con tre personaggi*, in *Le rovine di Parigi*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 275-278.
- E. Caramaschi, *«Descrittivo» e «narrativo» nel romanzo francese dell'Ottocento*, in *Il terzo Zola: Émile Zola dopo i Rougon-Macquart*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli - Salerno, 27-30 maggio 1987), a cura di G.C. Menichelli, con la collaborazione di V. De Gregorio Cirillo, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990, pp. 9-22.
- *Du «Journal» des Goncourt au texte narratif*, in *Discorso finzionale e realtà storica*, Atti del 1° Colloquio Internazionale *Testo e contesto* (Macerata, 15-17 ottobre 1990), a cura di H.-G. Grüning, D. Lévy-Mongelli e G. Ricci-Della Grisa, Ancona, Nuove Ricerche, 1992 (Heteroglossia, 4), pp. 521-537.
- *Les Goncourt et la déconstruction décadente du Roman*, in *Joris-Karl Huysmans e l'immaginario decadente*, Atti del Seminario di studio (Malcesine, 2-4 maggio 1991), a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1992, pp. 21-40.
- B. Donderi, *Quelques jeux de clair-obscur d'autrefois. Les Goncourt et le XVIII^e siècle*, in V. Gianolio (a cura di), *Metafore rovesciate. Retorica della finzione da Rimbaud a Duhamel*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 57-86.
- H. James, *Il diario dei fratelli Goncourt*, in G. Mocchi (a cura di), *La lezione dei maestri. Il romanzo francese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 169-198.
- M. Modenesi, *'Ennui' e 'fin-de-siècle'. Decadentismo e naturalismo a confronto*, in *Sotto il segno di Saturno. Malinconia, spleen e nevrosi nella letteratura dell'Ottocento*, Atti del Seminario di studio (Malcesine, 7-9 maggio 1992), a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1994, pp. 253-278.
- G. Peternolli, *Watanabe Seitei e Edmond de Goncourt*, in *Miscellanea in onore di Liano Petroni. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, Bologna, Clueb, 1996 (Il ventaglio. Miscellanee, 8), pp. 227-239.

- G. Vigni, *I Goncourt*, in *Naturalismo francese*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996 (Storia dei Movimenti e delle Idee), pp. 51-53.
- S. Disegni, *Les dialogues dans les incipits des Goncourt*, in *Du dialogue au polylogue. Approches linguistiques, socio-pragmatiques, littéraires*, Actes du 3^e Colloque International Do.Ri.F. (Université de Rome, 24-25 octobre 1997), textes réunis par F. Cabasino, Roma, Cisu, 1998, pp. 199-209.
- N. Vacante, *Verga e i Goncourt sull'ultima frontiera del Naturalismo*, in G. Dotoli (a cura di), *Studi in onore di Vito Carofiglio*, Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Terza serie / 1995-1998 / XII, Fasano, Schena, 1998, pp. 71-82.
- P. Paissa, *Substantivation abstraite. Quelques effets de sens dans la prose romanesque de la deuxième moitié du XIX^e siècle (Goncourt et Zola, 1864-1874)*, in E. Gallazzi - G. Bernardelli (a cura di), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, vol. I, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 549-568.
- D. De Falco, *Femmes névrosées chez Huysmans et Goncourt: «Marthe» et «La Fille Élisa»*, in J.-K. Huysmans: *la modernité d'un anti-moderne*, Actes du Colloque International (Napoli, lundi 7 mai 2001 - mardi 8 mai 2001), édité par V. De Gregorio Cirillo et M. Petrone, avant-propos d'A. Guyaux, Napoli, L'Orientale Editrice, 2003, pp. 172-189.
- *Psychologie d'une femme rêvée: le personnage de l'actrice dans «La Faustin» d'Edmond de Goncourt*, in G.B. De Cesare - V. De Gregorio Cirillo - M.A. Millella et al. (a cura di), *Studi in memoria di Giampiero Posani*, Napoli, Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale', 2004, pp. 133-143.
- R. De Felici, *Le didascalie negli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt*, in R. Guarasci (a cura di), *Miscellanea in memoria di Carlos Rafael Giordano*, Rende, Università della Calabria Centro Editoriale e Librario, 2006 (Quaderni del Dipartimento di Linguistica, 23), pp. 97-116.
- *Gli 'Italianismi' ne «L'Italie d'hier» di Edmond e Jules de Goncourt*, in *Langues-cultures méditerranéennes en contact*, Atti del Convegno (Università della Calabria, 13 ottobre 2006), a cura di R. Laugier e Y. Preumont, Roma, Aracne, 2007, pp. 89-107.
- *La 'Langue littéraire parlée' des frères Goncourt*, in *I registri linguistici come strategia comunicativa e come struttura letteraria*, Atti del Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Milano, 6-8 novembre 2008), a cura di M. Modenesi, M. Verna e G.L. Di Bernardini, Milano, EDUCatt, 2010, pp. 55-71.
- S. Agosti, *Il 'vero' dei fratelli Goncourt*, in *Il romanzo francese dell'Ottocento. Lingua forme genealogie*, Bologna, Il Mulino, 2010 (Collezione di testi e di studi. Filologia e critica letteraria), pp. 186-192.
- F. D'Ascenzo, *Poétique du jardin chez les Goncourt*, in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nella storia del pensiero, della cultura, del gusto*, vol. VI, Venezia, Mazzanti Editori 2010, pp. 147-176.

3.

UN EPISODIO SIGNIFICATIVO DI GONCOURTISMO ITALIANO

3.1. UN CRITICO PARTENOPEO 'ALL'AVANGUARDIA'

L'indagine sulla fortuna dei Goncourt in Italia negli ultimi decenni dell'Ottocento, ovvero nel periodo della loro attività, ha indubbiamente fatto emergere il ruolo di traino che ricoprirono le due città di Milano e Napoli, dove operavano Felice Cameroni e Vittorio Pica, riconosciuti da Edmond, nella dedica del volume *L'Italie d'hier. Notes de voyages (1855-1856)*, come i «propagateurs du *goucourtisme* en Italie». Dei due 'goucourtisti' italiani, come è stato evidenziato, il secondo riservò ai due fratelli e alla loro opera un'attenzione senz'altro più assidua e acuta. Con il sopravvissuto dei due, inoltre, intrattenne una fitta corrispondenza, che gli permise di render conto in tempo reale, nelle riviste e nei giornali italiani, delle pubblicazioni del 'Maître d'Auteuil'. È stato più volte ribadito, ad esempio, anche se erroneamente, che uno dei primi articoli di Pica fu proprio dedicato ai due letterati¹, e che i saggi del critico partenopeo editi nel corso del tempo costituivano un'ottima disamina dell'arte di Edmond. L'interesse non era casuale: Pica proiettava nel percorso intellettuale dei Goncourt l'evoluzione dei propri gusti artistici, e vedeva riflesses nelle loro scelte letterarie e ideologiche molte delle sue. L'opera di divulgazione che i due esteti francesi profusero a favore del giapponismo, inoltre, contribuì senza dubbio ad avvicinare Pica a tale tendenza, così come la loro passione nei confronti della pittura condusse il critico, insieme ad altri elementi, s'intende², ad abbandonare la letteratura per dedicarsi «alle arti visive e al decorativismo»,

¹ Cfr. la nota 33 del secondo capitolo.

² Per un'accurata ricostruzione del percorso intellettuale di Pica si veda l'ampio saggio di N. D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge*, in *Aa* 13-86 e *Visionario*. Sui rapporti Pica-Goncourt, cfr. anche M. Bollina, *Vittorio Pica et la mort d'Edmond de Goncourt: un carrefour entre la littérature et la critique d'art*, CEJG 4 (1995-1996), pp. 89-94.

e diventare da lì a poco segretario della Biennale di Venezia. Il demone del collezionismo, infine, accomunò il critico italiano ai due scrittori francesi.

I Goncourt, più che Zola, esprimevano secondo Pica quella modernità letteraria capace di registrare le impercettibili manifestazioni della novità, intesa come avanguardismo. Le fasi della loro arte verso l'estetizzazione dell'*écriture artiste* e l'immaginario *fin de siècle* rispecchiavano lo sviluppo delle teorie pichiane dal sibaritismo al bizantinismo, per giungere alla «categoria di 'arte aristocratica', infine di 'letteratura d'eccezione'»³. Non ultimo, Pica era riuscito a cogliere la vena 'decadente' che traspariva suggestivamente dai romanzi di Edmond e, qualificando tali opere come «bizantine», riteneva i Goncourt degli esponenti di quel 'naturalismo fantastico' che prediligeva⁴. La sua raffinatezza critica, favorita da personali inclinazioni letterarie, gli consentì di ricostruire il passaggio dal metodo del *document humain* alla sensibilità decadente, terreno sul quale esercitò maggior acume, probabilmente per scandagliare le metamorfosi del proprio io nel tempo, secondo quel processo di «critica mimetica e autoreferenziale»⁵ che gli era peculiare.

Il discorso critico-ricettivo a proposito dei Goncourt e l'Italia acquista una valenza significativa quando ci si imbatte nel viaggio che i due fratelli effettuarono dall'8 novembre 1855 al 6 maggio 1856 nella penisola italiana, sia per quanto riguarda lo studio dell'incidenza che tale viaggio ebbe sui due futuri romanzieri, sia per l'immagine dell'Italia che emerse dal processo di straniamento insito nell'atto stesso del viaggiare, sia per l'interesse primario che poté destare presso la critica italiana un episodio che determinava un inevitabile confronto tra le parti. Come è stato precedentemente ribadito, solo in tempi più recenti il viaggio in Italia dei Goncourt è stato rivalutato dalla critica francofona e indagato con maggiore acribia nelle innumerevoli implicazioni, tanto da aver indirettamente stimolato, a circa un secolo dalla sua prima apparizione, la riedizione de *L'Italie d'hier. Notes de voyages (1855-1856)* e la pubblicazione del manoscritto inedito conservato al Musée du Louvre, ovvero del taccuino di appunti, schizzi e acquerelli che i due fratelli riportarono dal loro soggiorno⁶.

Il volume del 1894 riscosse in Italia un'eco indubitabile che si trasformò presto in polemica per via dell'immagine arretrata e poco lusinghiera

³ Aa 66.

⁴ E. Citro, *Introduzione* a Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica 1883-1903* cit., pp. 35-39.

⁵ Aa 57.

⁶ Si osservi, inoltre, che ancor più recentemente una parte de *L'Italie d'hier* è stata oggetto di una pubblicazione parziale: E. et J. de Goncourt, *Florence, récit de voyage extrait de L'Italie d'hier*, Paris, Grand Caractère, 2006.

che Edmond e Jules de Goncourt avevano tratteggiato della Penisola, individuabile già nel titolo e sintomatica anche di uno sguardo etnocentrico e di un carattere elitario, che molto avrebbe influito in futuro sulla ricezione della loro opera e sul rapporto con il pubblico e la critica francesi. *L'Italie d'hier* non poté naturalmente sfuggire alla penna del maggiore recensore goncourtiano che era Pica, il quale, in anticipo sui tempi, ne seppe afferrare il valore di fanalino di coda in grado di illuminare di nuova luce l'intera produzione, ma anche di testimonianza particolarmente eloquente della maggior parte degli interessi strutturali e tematici della narrativa dei due letterati. Un articolo del 1894 edito su «L'Illustrazione Italiana» rese conto della pubblicazione in volume de *L'Italie d'hier*⁷. Ancor prima, nel 1885, entrato già in contatto con Edmond e per concessione di quest'ultimo, Pica aveva anticipato sul quotidiano «Napoli» alcune pagine inedite dei due fratelli dedicate all'*Arrivée à Naples (Avril 1856)*⁸. A Pica va riconosciuto in sostanza il merito di essere stato il primo a far conoscere importanti lacerti del taccuino di viaggio e di aver colto il ruolo polivalente del volume rispetto al macrotesto goncourtiano. Il suo intuito critico fu condiviso da Edmond solo molti anni dopo. Motivi profondi connessi all'evoluzione del gusto che stava determinando una definitiva eclissi del romanticismo, le cui derivazioni avevano il volto della letteratura 'fantaisiste', ma anche reazioni di circostanze legate alla suscettibilità epidermica dei due fratelli, avevano dissuaso infatti i Goncourt dal pubblicare il libro per il quale affermavano di aver intrapreso il viaggio in Italia, e che avrebbe dovuto intitolarsi *L'Italie la nuit*. Il testo fu bruciato perché ritenuto troppo lirico ed eccentrico a seguito delle scottanti delusioni causate da pubblicazioni dello stesso tenore che colpirono gli esordienti Edmond e Jules in quel periodo. Soltanto la parte dedicata a Venezia era stata edita al loro ritorno, nel 1857, sulla

⁷ Pica, *Un libro dei Fratelli Goncourt sull'Italia* cit.

⁸ E. e J. de Goncourt, *Arrivée à Naples (Avril 1856)*, N, 14 giugno 1885. Per il numero-strenna di N in memoria della Repubblica Partenopea del 1799, Vittorio Pica aveva chiesto a Edmond «quelques pages de vous, pas plus de trois ou quatre, mais inédites, tout-à-fait inédites? Je suis sûr que vous ne vous refuserez pas. Pourquoi donc ne m'écrire une lettre avec vos anciennes impressions de Naples, cette lettre qu'on désire dans le recueil de votre frère?» (Lettera di Pica a Edmond de Goncourt, datata «Naples, Dimanche 24 mai 1885», *Corrispondenza Pica* 96). Il critico ringraziò l'autore dell'invio in una missiva del 14 giugno (*ivi*, pp. 98-100). Tali pagine costituivano parte di una sezione antologica di alcuni autori francesi. Vi figuravano, infatti, oltre ai Goncourt: Stéphane Mallarmé, con due componimenti giovanili, *Placet* e *Apparition*; Camille Lemonnier con una prosa descrittiva intitolata *Vision du soir* e Francis Poictevin con un brano dal titolo *Mysticité*, tratto dall'opera più conosciuta dell'autore, *Songes* (1884). Successivamente, parte del testo dei Goncourt fu riprodotto in *Pages* 237-244.

rivista «L'Artiste», diretta da Théophile Gautier⁹. Un frammento sul funerale di Watteau, che formava in origine una parte del capitolo su Venezia, era stato inoltre inserito con altri stralci sui pittori italiani del Trecento e del Quattrocento in *Idées et sensations* del 1866¹⁰. Tuttavia, a circa quarant'anni dal viaggio in questione, e a dispetto del libro distrutto, Edmond si decise, probabilmente dietro sollecitazioni provenienti anche da Pica, a pubblicare prima in *feuilleton* e poi in volume il taccuino, ampiamente rimaneggiato e ristrutturato, pochi anni prima della sua morte.

L'atteggiamento di Vittorio Pica nei confronti dei Goncourt, si è detto, superava il semplice interesse critico e palesava un rapporto simbiotico che gli permetteva di captare le minime oscillazioni della loro poetica. A un lettore attento gli articoli pichiani rivelavano, dietro un aggettivo, un sostantivo o un'incidentale, inseriti all'interno delle innumerevoli citazioni, elementi emblematici e innovativi delle opere esaminate, i quali aggiungevano sempre un tassello alla costruzione del ritratto dei due artisti che i vari scritti andavano delineando. La stessa sagacia caratterizzava un articolo del 1892 intitolato *Due libri giovanili dei fratelli Goncourt (L'Italie la nuit – Armande)*, apparso sulla rivista partenopea «La Tavola Rotonda» e di due anni anteriore alla pubblicazione in volume de *L'Italie d'hier*, ma di poco più di un mese antecedente alla divulgazione a puntate su «L'Écho de Paris»¹¹. Molti passi di quel saggio, per quanto attiene a *L'Italie d'hier*, furono ripresi nella recensione del 1894, *Un libro dei Fratelli Goncourt sull'Italia*, in cui Pica esaltava lo sforzo compiuto da Edmond e Jules verso la poesia, l'originalità e la letteratura artistica. In nota a quest'ultimo scritto il critico riportava un'osservazione introdotta da Edmond de Goncourt nel settimo volume del *Journal* che in quei giorni veniva pubblicato sullo stesso «Écho de Paris», la quale, a mo' di aforisma, recitava:

La perfection de l'art, c'est le dosage dans une proportion juste du réel et de l'imaginé. Au commencement de ma carrière littéraire, j'avais une prédilection pour l'imaginé. Plus tard je suis devenu amoureux exclusif de la réalité et du d'après nature. Maintenant je demeure fidèle à la réalité, mais en la présentant quelquefois sur une certaine projection du jour qui la modifie, la poétise, la teinte de fantastique.

Tale affermazione utilizzava le parole che Edmond avrebbe adottato nella prefazione a *L'Italie d'hier* e richiamava indirettamente alcuni aspetti indi-

⁹ Cfr. nota 18 del primo capitolo.

¹⁰ *Idées* 31-44.

¹¹ V. Pica, *Due libri giovanili dei fratelli Goncourt (L'Italie la nuit – Armande)*, «La Tavola Rotonda» II, 44 (30 ottobre 1892), pp. 1-4.

cati da Pica nel saggio apparso circa due anni prima su «La Tavola Rotonda». Pertanto ho ritenuto opportuno riproporre il saggio in questione, non solo per fornire una documentazione ulteriore e indicativa del comportamento critico di Pica, ma perché il testo risulta ingiustamente assente dalle tante antologizzazioni di testi pichiani curate dal critico stesso o apparse negli anni successivi a opera di altri¹². Inoltre, vertendo in gran parte sul testo odeporico dei Goncourt, esso fornisce informazioni che permettono di ricostruire la storia della pubblicazione e, tangenzialmente, della genesi de *L'Italie d'hier*. L'operazione di recupero storiografico è apparsa necessaria e doverosa in un contesto di rivalutazione del viaggio in Italia dei due fratelli, ma anche di riconsiderazione degli aspetti decadenti della narrativa di Edmond, poiché il riferimento del titolo del saggio a due libri 'giovani' lascia sottintendere che la riedizione di queste opere, considerata l'età del loro autore, segni la chiusura di una parabola artistica, permettendo a Pica di apportare un ulteriore ritocco al ritratto, di affrontare, anche soltanto allusivamente, alcuni temi e motivi a lui cari e di dimostrare, in ultima istanza, che *tout se tient*.

3.2. ESEGESI DI UNA POETICA

L'articolo di Pica riproponeva elementi sostanziali delle sue convinzioni critiche e caratteristici del suo metodo di lavoro, contrassegnato dal peculiare tono espositivo-didattico¹³. Secondo una tecnica ormai acclarata, come è stato osservato, «Pica maniacalmente depositava nei suoi testi i lacerti di frasi e di parole altrui, li replicava ossessivamente e li riutilizzava in diversi contesti»¹⁴; era solito, quindi, prendere in prestito dagli autori esaminati ampie citazioni in lingua – magari tradotte senza virgolette – che

¹² Mi riferisco, in particolar modo, a: A; V. Pica, *Letteratura d'eccezione*, presentazione di L. Erba, a cura di E. Citro, Genova, Costa & Nolan, 1987; Aa; ma anche a *Corrispondenza Pica*, che propone, in appendice, un'antologizzazione di alcuni scritti pichiani.

¹³ *Visionario* 17. Si veda anche la lettera di Pica a Rocco Edoardo Pagliara, datata Cava de' Tirreni, 18 settembre 1881, in cui il critico stesso esplicita il suo metodo di analisi: Villani, *La seduzione dell'arte* cit., pp. 160-161.

¹⁴ *Visionario* 20. Spiega D'Antuono che «Pica quindi lavorò sempre sul prestito e sull'appropriazione, spesso parlò attraverso gli altri, e veramente utilizzò il precetto di Molière di prendere il suo bene ovunque lo trovasse, ovviamente attuando un processo d'identificazione e di sostituzione, realizzando in tal modo la verità etimologica della sua onomastica [...]. La citazione, espressione di intertestualità, fu in lui un principio compositivo fondato sul dialogismo e sulla polifonia testuale» (Aa 77-78).

replicava da un saggio all'altro. Ciò che spesso è stato ritenuto una sorta di plagio assumeva anche le forme dell'autoplagio, laddove Pica procedeva alla ripresa di interi brani dei propri lavori che riadattava, con varianti, tagli o ampliamenti a seconda delle circostanze, per nuove esigenze. Non stupisce, dunque, ritrovare in questa sede concetti e temi già dibattuti altrove, che si imprinono come *leitmotiv* della critica pichiana sui Goncourt. L'attenzione per il metodo compositivo dei due fratelli veniva notevolmente sollecitata, nel caso presente, dalla particolare collaborazione che avevano instaurato e che Pica, affascinato dal doppio, non mancò mai di sottolineare ¹⁵.

L'occasione della riedizione di *Armande*, un'opera del debutto scritta in collaborazione, e della pubblicazione del taccuino redatto durante il viaggio in Italia compiuto ai tempi degli esordi letterari, non poteva che reiterare con prepotenza questo tema caro all'esteta napoletano il quale, oltre a sondare le tecniche compositive dei Goncourt, si ostinava a mettere in evidenza il loro incredibile legame, se ne mostrava affascinato e tentava di isolare la parte di ognuno dei due nella realizzazione del prodotto finale. Pica coglieva l'opportunità di offrire al lettore un ritratto psicologico e intellettuale di ciascuno dei due letterati francesi – altro procedimento tipico della sua metodologia critica – vagliando le caratteristiche e il maggior talento dell'uno e dell'altro nelle varie fasi di composizione dell'opera, indagando il metodo di scrittura, scrutando la ricerca della perfezione stilistica, evidenziando l'incidenza dell'elemento visivo, afferrando l'importanza e la funzione della descrizione rispetto alla narrazione, con l'ausilio di una pagina capitale dell'autobiografia allegorica dei due letterati, *Les frères Zemganno*.

La recensione di Pica, come recitava il titolo dell'articolo, si soffermava su «due libri giovanili dei fratelli Goncourt», ma con un'inesattezza di fondo che tradiva le preferenze letterarie del critico napoletano. Se *Armande* si profila effettivamente come un'opera di gioventù, di cui l'editore Dentu offriva una riedizione nel 1892 ¹⁶, il secondo libro esaminato, la cui composi-

¹⁵ Basti leggere il primo articolo, *Profili di letterati francesi. Edmondo e Giulio de Goncourt* cit. Ma si vedano anche: Id., *L'epistolario di Giulio de Goncourt* cit., e *Pagine ritrovate* cit. (ambidue ripresi poi in A 100-114 e 86-99). È interessante sottolineare che la problematica del doppio costituì l'argomento principale dell'articolo-necrologico scritto per la morte di Edmond: Id., *La collaborazione dei due fratelli* cit. Su tale aspetto, e con parole simili, si era dilungato anche Émile Zola: cfr. *Edmond et Jules de Goncourt*, «Le Messenger de l'Europe» (settembre 1875), poi in «La Réforme», 15 décembre 1878, e successivamente in E. Zola, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, présentation de H. Mitterand, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989, pp. 267-268.

¹⁶ La prima edizione, già pubblicata da Édouard Dentu a Parigi, era del 1856. Apparve durante il viaggio in Italia dei due fratelli. La riedizione del 1892 recava illustrazioni di Marold. L'opera era stata inserita nella «Petite Collection Guillaume». Pur trattandosi

zione era contemporanea del primo, non era stato ancora edito al momento della pubblicazione del testo su «La Tavola Rotonda». Pica ne annunciava infatti la pubblicazione in *feuilleton* su «L'Écho de Paris», ma sembrava persistere nel voler conservare il titolo improprio de *L'Italie la nuit* che i Goncourt avevano attribuito al libro distrutto. Egli dimostrava in tal modo di rimanere ancorato al passato, di apprezzare maggiormente quelle opere goncourtiane che mantenevano in sordina la poetica realista del *document humain*, e che facevano risaltare quegli elementi peculiari dei due autori che sarebbero riemersi in modo prepotente nella produzione di Edmond. Il critico faceva riferimento al manoscritto originale del taccuino, che aveva avuto il privilegio di consultare, e probabilmente al momento della stesura del saggio non era a conoscenza dell'entità del rimaneggiamento al quale Edmond avrebbe sottoposto il testo originale. Per cui le due opere potevano a buon diritto essere definite 'giovani' e Pica le metteva in relazione in una lettera a Edmond del 14 ottobre 1892 da Napoli, chiedendo notizie in vista dell'articolo da scrivere¹⁷. Egli non era in grado di intravedere, non essendo ancora avvenuta la pubblicazione de *L'Italie d'hier*, il lavoro compiuto da Edmond per esaltare proprio quelle componenti 'giovani' che la critica di allora aveva attaccato.

I due volumi in questione possedevano tuttavia più di un tratto in comune. Opere del debutto letterario dei due fratelli, furono concepite quasi contemporaneamente, poiché *Les Actrices* venne consegnata all'editore alla vigilia della partenza per l'Italia. Ambedue appartenevano a generi molto diversi e non potevano cronologicamente rientrare nel novero dei romanzi maggiori. Prive della risonanza di questi ultimi, si identificavano con il romanzo-ritratto e la scrittura odepórica, si presentavano sotto forma di istantanee, di bozzetti, prediligevano le forme della discontinuità e della frammentarietà che contrassegnavano in particolar modo le opere goncourtiane degli esordi e contenevano le tendenze allora compresenti nei Goncourt: realismo del *document humain*, decadenza e *fantaisie*. Pertanto si prestavano singolarmente alla dimostrazione avanzata da Pica circa l'evoluzione dell'arte dei due scrittori verso una sensibilità *fin de siècle* non dettata dalle tendenze del momento, ma inerente alla loro arte fin dal principio. In tale contesto il richiamo a *Les frères Zemganno* non fungeva solo da ausilio autobiografico, ma testimoniava di un cambiamento o adattamento

di uno scritto giovanile considerato minore è stato oggetto di una recente ristampa. Cfr. Goncourt, *Les Actrices* (Armande) cit. Inoltre, l'edizione del 1892 è stata riproposta in anastatica: E. e J. de Goncourt, *Armande*, Paris, L'Harmattan, 2003.

¹⁷ *Corrispondenza Pica* 133.

di rotta, di uno sforzo per coniugare i diversi orientamenti della loro arte, per creare quel «roman réaliste de l'élégance» che i tempi nuovi reclamavano e che i Goncourt avevano sempre inseguito. Tale «tentative dans une réalité poétique», questo esperimento di «imagination dans du rêve mêlé à du souvenir»¹⁸, voleva imporsi come movimento di modernità dichiarata che lo stesso Edmond, nella prefazione a *L'Italie d'hier*, avrebbe avuto cura di far risalire all'inizio della loro carriera, evidenziando ancora una volta il loro ruolo di precursori della modernità. D'altro canto, nella prefazione scritta per *Les frères Zemganno*, Zola aveva accettato il legame tra realismo e immaginazione¹⁹, ma senza cogliere che la strada intrapresa da Edmond andava oltre e si avviava verso una rivisitazione strutturale del romanzo, sempre più vicino al ritratto di una psicologia individuale sull'esempio del futuro *Chérie*.

Il debutto letterario dei Goncourt, d'altronde, fu proprio all'insegna dei generi più svariati e dell'apparente inorganicità (testi brevi, cronache, bozzetti, ritratti, racconti, novelle, saggi, *saynètes*, ecc.) e la loro produzione assunse dapprima un tono eteroclito, ma tendenzialmente riconducibile alla corrente *fantaisiste*. Nel recensire *Armande*, inizialmente pubblicato con il titolo *Les Actrices*, Pica non tralasciava di osservare che il volume era contemporaneo di un'altra raccolta di articoli e bozzetti, *Une Voiture de masques*, diventata poi *Quelques créatures de ce temps*²⁰, e richiamava altre due opere giovanili, comunque anteriori, con le quali esistevano a suo parere rapporti di filiazione: *En 18..*, sorta di novella smembrata in tanti brevi capitoli, e *La Lorette*, una *plaque* del 1853 ripubblicata ben sei volte dallo stesso editore Dentu fino al 1856²¹, la quale proponeva in sei capitoli una serie di ritratti ottenuti attraverso piccoli tocchi impressionisti-

¹⁸ Le citazioni sono tratte dalla *Préface de l'auteur a Les frères Zemganno*.

¹⁹ Zola osservava infatti: «Il faut donc, je le répète encore, faire une différence profonde entre l'imagination des conteurs, qui bouleverse les faits, et l'imagination des romanciers naturalistes, qui part des faits. C'est là de la réalité poétique, c'est-à-dire de la réalité acceptée, puis traitée en poème. Certes cette imagination-là, nous ne la condamnons pas. Elle est une échappée fatale, un délassement aux amertumes du vrai, un caprice d'écrivain, que tourmentent les vérités qui leur échappent. Le naturalisme ne restreint pas l'horizon, comme on le dit fausement. Il est la nature et l'homme dans leur universalité, avec leur connu et leur inconnu. Le jour où il s'échappe de la formule scientifique, il ne fait que l'école buissonnière dans des vérités qui ne sont point démontrées. D'ailleurs, la question de la méthode domine tout. Lorsque M. de Goncourt, lorsque d'autres romanciers naturalistes surajoutent leur fantaisie au vrai, ils gardent leur méthode d'analyse, ils prolongent leur observation au delà de ce qui est. Cela devient un poème, mais cela reste une œuvre de logique» (cit. in Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica* cit., pp. 33-34).

²⁰ Il volume raccoglieva racconti e novelle apparsi su «L'Éclair» e su «Paris».

²¹ E. e J. de Goncourt, *La Lorette*, Paris, E. Dentu, 1853.

ci, un accumulo di particolarità che venivano a sommarsi in un tono vivo, distaccato, *gouailleur*, che molto aveva in comune con *Armande*.

Di *En 18.* Pica aveva occultamente citato, qualche paragrafo prima, un brano della prefazione alla seconda edizione in cui Edmond spiegava che lo stile di quell'opera, che egli stesso riteneva «un intéressant embryon de nos romans de plus tard», era «composé de deux styles disparates: d'un style alors amoureux de Janin, celui du frère cadet; d'un style amoureux de Théophile Gautier, celui du frère aîné»²². Naturale risultava, dunque, che *Une Voiture de masques*, *La Lorette*, *En 18.* e *Armande* assumessero lo stesso tono, che la struttura di ogni opera si presentasse come variante di una scrittura della frammentarietà e del bozzetto, e che tutte risentissero delle tendenze del periodo e delle influenze letterarie subite dai due fratelli. D'altronde, la ristampa di *Les Actrices* si inseriva all'interno di un processo che aveva contemplato la riedizione di *Une Voiture de masques* con il titolo *Quelques créatures de ce temps* nel 1878²³, di *La Lorette* nel 1883²⁴ e di *En 18.* nel 1884, in occasione delle quali Edmond non si era lasciato sfuggire l'opportunità di mostrare al pubblico quanto la poetica dei romanzi maggiori fosse debitrice alle opere d'esordio apparentemente molto distanti per forma e contenuto, e come *fantaisie* e *document humain* convivessero in tutti i volumi, ma con maggiore incidenza ora dell'una ora dell'altra delle due tendenze. Non a caso, nella prefazione alla seconda edizione di *Quelques créatures de ce temps*, lo scrittore segnalava:

Ce volume complète l'Œuvre d'imagination des deux frères. Il montre, lors de notre début littéraire, la tendance de nos esprits à déjà introduire dans l'invention la réalité du *document humain*, à faire entrer dans le roman, un peu de cette histoire individuelle qui, dans l'Histoire, n'a pas d'historien.²⁵

Partiti per l'Italia dopo aver corretto le bozze de *Les Actrices* e di *Une Voiture de masques*, i Goncourt si preoccuparono a distanza del destino delle loro due opere, come attestano le lettere di Jules dall'Italia²⁶, e dovette-

²² Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires* cit., pp. 16 e 18 per le citazioni.

²³ E. e J. de Goncourt, *Quelques créatures de ce temps*, nouvelle édition, Paris, G. Charpentier, 1878.

²⁴ E. e J. de Goncourt, *La Lorette*, avec en frontispice un dessin de Gavarni, gravé par J. de Goncourt, Paris, G. Charpentier, 1883.

²⁵ Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires* cit., p. 73.

²⁶ Come è stato riferito precedentemente, Pica aveva recensito su DF le *Lettres de Jules de Goncourt* citandone alcuni passi. Egli alludeva, nell'articolo de «La Tavola Rotonda», ad una lettera di Jules a Georges Duplessis da Pisa, del 9 febbraio 1856 (cfr. *Correspondance* 305-306), in cui il minore dei due fratelli interrogava l'amico rimasto a Parigi sulla sorte che il mondo delle lettere aveva riservato a *Les Actrices* e a *Une Voiture de*

ro a malincuore far fronte a feroci critiche al loro rientro. Tuttavia, Pica parlava con inesattezza su «La Tavola Rotonda» di «completa indifferenza del pubblico e della critica», in quanto lo stesso epistolario rivelava attraverso la voce dei corrispondenti, sollecitati dalle ripetute domande, che la critica aveva espresso giudizi negativi. In un'epistola del febbraio 1856, probabilmente in risposta alle richieste di Jules, Georges Duplessis scriveva infatti:

J'ai ouï parler de deux de vos nouveaux-nés, *les Actrices*, et une *Voiture de masques*. La critique vous a généralement mal servis, mais pas assez mal cependant pour vous faire du bien, un seul article (or j'en ai lu un grand nombre dans le *Figaro*, le *Mousquetaire*, *Illustration*, etc. etc.) m'a paru sérieux et par cela utile. C'est celui de Babou dans *l'Athenaeum*; or il était tout à fait en votre faveur.²⁷

Jules reagì apparentemente bene agli attacchi inferti se consideriamo una lettera dello stesso periodo – 28 febbraio 1856 – indirizzata ad Aurélien Scholl, nella quale difendeva le posizioni letterarie assunte e ribadiva con convinzione l'appartenenza alla corrente *fantaisiste*:

Mais le diable m'emporte, si je conçois rien à leurs réclames pour cette pauvre et innocente *Voiture de masques*. Mais ce sont des contes de Berquin, racontés à de grands enfants. Si vous saviez quel volume nous rapporterons d'Italie. Quand nous aurons mis celui-là au jour, qu'ils se cotisent pour le comprendre et qu'ils nous déclarent fous furieux, je le leur permets, de tout mon cœur. Ils manqueraient à tous leurs devoirs et à toutes leurs rancunes, s'ils ne le faisaient pas. En somme, nous sommes ravis que la querelle des *fantaisistes* ne meure pas. Les opinions, qui ne sont pas souffletées et ressouffletées, ne ressusciteront jamais.²⁸

Lo stesso concetto era già stato espresso a Scholl nell'inverno 1855 in un contesto in cui Jules dava libero sfogo alle sue lamentele circa la repubblica delle lettere a loro avversa:

Pas une main tendue; – les médiocres et les vieux régnant; – pas un courant, pas un mouvement; la mer littéraire endormie comme un lac d'huile; [...] le théâtre possédé par les vaudevillistes infects; [...] la critique, une accoucheuse qui ne fait que des avortements

masques. Lo stesso fece in una missiva precedente, del 7 gennaio, da Firenze (*ivi*, pp. 299-300).

²⁷ *Ivi*, pp. 310-311, cit. a p. 310.

²⁸ *Ivi*, pp. 318-319.

ma dove riepilogava con forza:

La conclusion de tous ces déchirements est que nous sommes résolu à faire moins de concessions que jamais, à tenir notre drapeau encore plus ferme, à tuer la tragédie encore mieux, et à prier saint Henri Heine, patron de la fantaisie, encore plus haut.²⁹

Eppure, fu proprio la reazione della critica di fronte a queste opere tacciate di appartenere all'École fantaisiste, insieme al giudizio sfavorevole espresso a proposito di *Venise la nuit. Rêve*, severamente attaccato per il tono surreale, onirico e fantastico che nulla aveva in comune con il canone della letteratura odeporica, che spinsero i due intellettuali francesi a distruggere *L'Italie la nuit* e a relegare in un cassetto il taccuino di viaggio³⁰.

Verosimilmente *Les Actrices* era nata con l'intento di ripetere il successo de *La Lorette*, ma in un periodo in cui ormai «la mode des physiologies [était] passée»³¹. La ristampa dell'opera, promossa da Edmond, evidenziava l'intenzione di rettificare l'errore di una volta proprio nella modificazione del titolo – che Pica tuttavia non colse – in cui si percepiva il passaggio dall'interesse per la fisiologia sociale (*Les Actrices*) all'interesse per la psicologia individuale (*Armande*), sintomatico dell'evoluzione dell'arte goncourtiana³². L'opera del 1856, rivisitata nel titolo del 1892, si prestava così ancor più a diventare il capostipite de *La Faustine* e a confermare che nei libri di gioventù erano prefigurati i personaggi futuri. È doveroso aggiungere, inoltre, che il talento di Jules per il dialogo, a cui alludeva Pica nella prima parte dell'articolo, andava di pari passo con l'amore per il teatro che aveva sempre affascinato i due letterati, ma nel quale non erano mai riusciti ad affermarsi³³. Non ultima, la riedizione di *Armande* si trasformava in un tributo a un vecchio amore di Jules³⁴, ma anche della coppia artistica, e

²⁹ *Ivi*, pp. 246-247, cit. a p. 246.

³⁰ Edmond de Goncourt vi accenna nella prefazione all'edizione in volume del 1894 di *Italie*, riferendosi alla pubblicazione di *Venise la nuit* ne «L'Artiste» (*Italie* XXXI-XXXII). Si veda anche il *Journal* alla data del 1° maggio 1857.

³¹ M. Dottin-Orsini, *Avant-propos* a Goncourt, *Les Actrices (Armande)* cit., p. 18.

³² Sostiene al riguardo Mireille Dottin-Orsini (*ivi*, pp. 21-22): «Ce changement (des *Actrices* à *Armande*) substitue à la généralisation propre aux anciennes 'physiologies' l'accent mis sur une identité particulière, suivant un mouvement général dans l'œuvre qui indique un changement de mode littéraire: *Les Hommes de Lettres* devient *Charles Demailly* et *La Jeune Bourgeoisie*, *Renée Mauperin*. Le nouveau titre, *Armande*, peut paraître mieux adapté à un récit tout entier centré sur la jeune fille».

³³ Le lettere di Jules de Goncourt del 1848 fanno riferimento ad alcuni lavori teatrali ai quali si stava dedicando ed enunciano numerosi progetti per il futuro.

³⁴ È noto che, da giovani, i Goncourt, ma soprattutto Jules, prediligessero la commedia e che molte ne furono scritte o semplicemente abbozzate. Pica fa riferimento a *La*

concentrava l'attenzione sul romanzo del 1882. Ne è la riprova il fatto che nell'anno successivo, il 1893, Edmond scrisse una riduzione de *La Faustin* per il teatro, una *pièce* in otto *tableaux* mai rappresentata né edita in vita³⁵.

Pica si mostrava molto sensibile agli elementi di *Armande* che preannunciavano la futura evoluzione dei Goncourt lontano dalla «grettezza del realismo», ne apprezzava le raffinatezze stilistiche, ne lodava l'elemento *fantaisiste* e si soffermava con maggiore attenzione sul carattere formale del libro, che eludeva qualsiasi classificazione di genere, rifuggiva dall'intreccio, si presentava «scucito» e «saltellante» e annunciava in tal modo le opere future. Nel metterne in risalto l'originalità – non ultima la modernità linguistica –, Pica rileggeva l'opera alla luce della produzione goncourtiana successiva, mettendo in tal modo a nudo la tecnica di decostruzione del romanzo tipica dei due fratelli e che aveva il suo modello nel bozzetto³⁶. Le stesse caratteristiche di modernità di *Armande* – la composizione dell'opera come insieme di istantanee, la novità linguistica, la visione pittorica d'insieme, la dimensione scanzonata, l'ambientazione surreale, la riproduzione impressionistica della realtà vista attraverso lo straniamento ironico, l'atmosfera pre-decadente e la presenza dei disegni di Ludek Marold, che avevano il loro corrispettivo negli schizzi di Jules – si ritrovavano senz'altro, con le dovute differenze, ne *L'Italie d'hier*. I motivi descritti rendevano questi due libri giovanili delle chiavi di lettura dell'intera opera dei Goncourt, come traspariva nelle pagine critiche di Pica.

Blague, citando quasi testualmente le parole usate da Edmond nella prefazione alla riedizione di *Henriette Maréchal – La Patrie en danger* (Paris, G. Charpentier, 1879) nella quale affermava: «[...] nous avons commencé à en chercher une dans la maladie endémique de la France de ce temps, une comédie-satire qui devait s'appeler *La Blague*, et dont nous avons déjà écrit quelques scènes» (Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires* cit., p. 135). Appare evidente che Pica era aggiornatissimo su tutta la produzione goncourtiana e, molto verosimilmente, aveva letto con attenzione le *Préfaces et manifestes littéraires*, avant-propos par Edmond, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1888.

³⁵ Fu tuttavia pubblicata su «La Revue de Paris» dal 15 luglio 1910 grazie all'interessamento di Léon Hennique, allora presidente dell'Académie Goncourt. Il testo della *pièce* è ora reperibile nel dossier *Les Goncourt et le théâtre* cit.

³⁶ Commenta in merito Pierre Sabatier: «Ils ont cherché non seulement à tuer l'aventure, dans le roman, mais encore à tuer le roman lui-même, pour le régénérer, le réincarner dans une forme nouvelle, à détruire le roman 'romanesque', pour le remplacer par des tableaux de mœurs, tableaux esthétiques et vrais à la fois, reliés par un lien infiniment souple et léger» (*L'esthétique des Goncourt* cit., p. 503). Conclude in seguito sostenendo che «De cette conception du roman résulte cette conséquence, que l'auteur, bien loin de chercher à donner à son œuvre une unité factice, doit, au contraire, rechercher le décousu, le désordre de la réalité. Le roman doit être une suite de morceaux choisis dans une existence, des découpures de réalité, sans autre cohésion, sans autre lien que la persistance de la vie chez un même sujet» (*ivi*, p. 512).

L'ultima parte del saggio, dedicata a *L'Italie d'hier*, risultava di gran lunga la più cospicua e forse quella che più interessava Pica, il quale sembrava esser stato parte attiva della progettazione e della pubblicazione dell'opera. In tal senso, e tenendo conto della corrispondenza intercorsa tra Edmond de Goncourt e Vittorio Pica all'altezza di quegli anni, si evince che l'articolo è molto più di una semplice recensione.

Riportate le circostanze del viaggio in Italia e della stesura del taccuino, il critico poneva subito l'importanza dell'opera per «l'istoria dello sviluppo letterario dei due fratelli» e vi rintracciava «uno sforzo incontestabile verso la poesia, verso l'originalità, verso una letteratura *artistica*»³⁷. Erano queste le stesse parole che Edmond avrebbe usato nella prefazione all'edizione in volume del 1894 in cui, pur adducendo le ragioni della distruzione de *L'Italie la nuit*, sosteneva che già all'epoca si trovavano «dans cette même disposition lyrique et symbolique des jeunes esprits de l'heure présente, avec, au fond de nous, un certain mépris pour la transcription du vrai, du *non imaginé*»³⁸, collocando l'opera nella letteratura *fin de siècle*. Pica utilizzava tutti i materiali in suo possesso per rendere conto al meglio del volume e metteva in risalto il ruolo da lui svolto nella imminente pubblicazione. Per la prima volta egli svelava come fosse venuto a contatto con il testo, durante la visita che aveva fatto a Edmond de Goncourt, ad Auteuil, nel 1891, e manifestava, incidentalmente, la sua predilezione per le opere manoscritte soffermandosi in dettaglio sulla rappresentazione del taccuino. Si trattava dell'unica descrizione di cui la critica di allora disponeva, nella sua integralità³⁹, e Pica insisteva sul carattere di inedito. La «prima pagina del volume» riferita interamente risultava interessante non solo perché era stata scritta nel dicembre 1873, dimostrando in tal modo che Edmond, tre anni dopo la morte del fratello, aveva già pensato a una possibile pubblicazione, ma soprattutto perché, senza l'ausilio di Pica, tale pagina sarebbe rimasta sconosciuta fino all'edizione moderna delle *Notes sur l'Italie*.

Tre apparivano in sostanza i punti cardini dell'analisi pichiana del taccuino: l'incontro dei Goncourt con l'arte italiana, le istantanee sulla vita e sui costumi della Penisola, la genesi dell'opera. Il critico non nascondeva il suo singolare interesse per l'*ekphrasis* che dominava nel taccuino e proponeva ampi saggi della «critica estetica» dei due fratelli: le riflessioni sui pit-

³⁷ Pica, in effetti, fu l'unico, insieme con Felice Cameroni, a recensire positivamente il volume. Per la ricezione de *L'Italie d'hier* da parte della stampa italiana, cfr. note 45 e 74 del secondo capitolo.

³⁸ *Italie XXXI*.

³⁹ Vi sarà tuttavia uno studio del taccuino, del 1920, da parte di Fuchs, *Les Goncourt en Italie d'après leurs Notes de voyage inédites* cit.

tori 'primitivi' (Beato Angelico, Botticelli, l'Orcagna, Giotto e altri trecentisti e quattrocentisti), le citazioni su Andrea del Sarto, Simone Martini, Lello da Novellara. Pica rendeva merito alla primogenitura dei Goncourt – come avrebbe fatto pure nell'articolo de «L'Illustrazione Italiana» – rispetto al senatore Giovanni Morelli circa la messa a punto della tecnica di datazione e di attribuzione delle opere pittoriche partendo dalla conformazione degli occhi, delle orecchie e delle mani dei soggetti rappresentati, anticipando una nota che lo stesso Edmond avrebbe inserito ne *L'Italie d'hier*, nella quale asseriva: «C'est le mode d'expertise pour la fixation de la date des peintures italiennes anonymes, adopté par le sénateur Morelli, depuis la publication de cette note dans *Idées et sensations*»⁴⁰.

La lunga citazione, che ritraeva «un quadretto umoristico della vita fiorentina al tempo del Granduca» e faceva pensare «a dei *Reisebilder* scritti da un Parigino», faceva eco alle citazioni di *Armande* in cui Pica lodava il brio della descrizione, la vivacità ottica nel cogliere gli elementi atti a mettere la scena in movimento e significativi di un'atmosfera, di un costume, di un modo di vivere. Ma, soprattutto, Pica rivelava come Edmond avesse effettivamente ceduto alle insistenze altrui per pubblicare l'opera in questione. Le pressioni sembrano risalire a molto tempo prima se, come si evince dall'epistolario, già nel 1888 il volume fu annunciato dalla «Revue Indépendante»⁴¹. Edmond deve aver indugiato a lungo, anche perché il taccuino sarebbe stato ampiamente rimaneggiato prima di essere edito⁴². La pubblicazione su «L'Écho de Paris» anticipata da Pica fu seguita solo

⁴⁰ *Italie* 152. L'argomento era già stato trattato, con parole identiche, nel saggio su *L'epistolario di Giulio de Goncourt* cit., ove Pica riportava in nota una lettera da lui scritta a Giuseppe Chiarini, direttore di DF, in cui polemizzava con Olindo Guerrini, il quale aveva sostenuto, sullo stesso periodico, l'indiscussa autorità del senatore Giovanni Morelli in materia di datazione e di autenticazione di opere pittoriche del Quattrocento. Prendendo spunto da quanto i due fratelli affermavano in *Idées et sensations*, Pica ristabiliva la cronologia esatta, riconoscendo il primato ai due scrittori francesi (si veda A 105-107 n.).

⁴¹ Già in una lettera del 21 dicembre 1887 Pica ne aveva chiesto notizia a Edmond de Goncourt (*Corrispondenza Pica* 119). Tuttavia, Nunzio Ruggiero specifica in nota che gli annunci pubblicitari curati da Téodor de Wyzewa nella rubrica *Les Livres* non ne fanno menzione.

⁴² Si rinvia in particolar modo a: W.A. Guentner, *L'esquisse littéraire' et l'idéal moderne: «L'Italie d'hier» des frères Goncourt*, in *Esquisses littéraires. Rhétorique du spontané et récit de voyage au XIX^e siècle*, Saint-Genouph, Nizet, 1997; Ead., *La poétique de l'esquisse littéraire: «L'Italie d'hier» des frères Goncourt*, «Nineteenth-Century French Studies» 26, 1-2 (fall-winter 1997-1998), pp. 204-219; Guillermin, «Notes sur l'Italie / L'Italie d'hier»: la fabrique interdite cit., pp. 41-54; M. Fumaroli, *Des carnets au roman. La 'littérature absolue' des Goncourt*, in *Exercices de lecture. De Rabelais à Valéry*, Paris, nrf-Gallimard, 2006, pp. 686-714.

l'anno successivo dall'edizione in volume⁴³. È singolare constatare che il *Journal* non registri tali fasi. Eccetto alcune evocazioni intorno agli anni immediatamente successivi al viaggio, e in occasione del secondo soggiorno a Roma dal 6 aprile al 17 maggio 1867 per raccogliere il materiale necessario alla redazione di *Madame Gervaisais*, Edmond alludeva solo nel 1886, in concomitanza con la pubblicazione di *Pages retrouvées*, al testo su Venezia. In tale occasione, probabilmente, Edmond concepì il proposito di pubblicare l'opera annunciata poi nella «Revue Indépendante». Nel 1891, alla data del 2 giugno, il maestro di Auteuil annotava tuttavia per la prima volta nel *Journal* l'intenzione di pubblicare il taccuino di viaggio:

J'aurais vraiment l'envie de publier à l'automne un volume fait avec *Venise la nuit* des *Pages retrouvées*, mais précédé d'un extrait de tout ce qu'il y a d'un peu bon dans les notes manuscrites de notre voyage d'Italie (1855-1856), et en le faisant suivre du petit morceau sur Naples et du plan du travail définitif. Et en tête, j'écirai une préface où je dirai: «Ce qu'on tente de faire à l'heure présente, ç'a été le début littéraire de mon frère et de moi».

Verrebbe da pensare che, due giorni dopo, Edmond ne parlò a Pica che gli fece visita ad Auteuil il 4 giugno. Stando a quanto riferisce il *Journal*, l'esito mediocre della pubblicazione definita «anti-artistique» deluse lo stesso

⁴³ Ruggiero precisa che un numero de «L'Écho de Paris» del dicembre 1892 (IX, 3121, domenica 4 dicembre 1892, p. 1) reca il seguente annuncio: «Mercredi matin, l'Écho de Paris commencera une œuvre inédite d'Edmond et Jules de Goncourt *L'Italie d'hier* (Notes de voyage)» (*Corrispondenza Pica* 133). In realtà, mercoledì 7, un avviso ulteriore posticipava l'avvio al giorno seguente. La pubblicazione di *L'Italie d'hier* come «feuilleton de L'Écho de Paris» ebbe quindi inizio giovedì 8 dicembre e proseguì con la seguente scansione: giovedì 8 dicembre 1892, IX, 3125, p. 2 (Domodossola, Milan); venerdì 9 dicembre, 3126, p. 2 (Brescia, Vérone, Venise); sabato 10 dicembre, 3127, p. 2 (seguito di Venise); domenica 11 dicembre, 3128, p. 2 (seguito di Venise); lunedì 12 dicembre, 3129, p. 2 (seguito di Venise, Padoue, Mantoue, Parme); martedì 13 dicembre, 3130, p. 2 (seguito di Parme, Modène, Bologne); mercoledì 14 dicembre, 3131, p. 2 (seguito di Bologne, Pistoja, Florence); venerdì 16 dicembre, 3133, p. 2 (seguito di Florence); lunedì 19 dicembre, 3136, p. 2 (seguito di Florence); martedì 20 dicembre, 3137, p. 2 (seguito di Florence); mercoledì 21 dicembre, 3138, p. 2 (seguito di Florence); giovedì 22 dicembre, 3139, p. 2 (seguito di Florence); venerdì 23 dicembre, 3140, p. 2 (seguito di Florence); sabato 24 dicembre, 3141, p. 2 (seguito di Florence); domenica 25 dicembre, 3143, p. 2 (seguito di Florence); lunedì 26 dicembre, 3144, p. 2 (seguito di Florence); martedì 27 dicembre, 3145, p. 2 (seguito di Florence); mercoledì 28 dicembre, 3146, p. 2 (seguito di Florence); giovedì 29 dicembre, 3147, p. 2 (Livourne, Pise); sabato 31 dicembre, 3149, p. 2 (seguito di Pise); domenica 1° gennaio 1893, X, 3150, p. 2 (seguito di Pise, Sienne); lunedì 2 gennaio, 3151, p. 2 (seguito di Sienne, Viterbe); martedì 3 gennaio, 3152, p. 2 (Rome); mercoledì 4 gennaio, 3153, p. 2 (seguito di Rome); giovedì 5 gennaio, 3154, p. 2 (seguito di Rome); venerdì 6 gennaio, 3155, p. 2 (seguito di Rome e fine).

autore⁴⁴. Nessun accenno inoltre al titolo, a cui Edmond allude sempre come *L'Italie d'hier*. Eppure, la corrispondenza tra Pica e Edmond in quegli anni ci fornisce elementi chiarificatori in proposito. Approfittando in realtà dei rapporti epistolari con Edmond, il critico partenopeo era al corrente in anteprima delle imminenti pubblicazioni. In questo caso egli partecipò persino attivamente alla correzione finale dell'opera. Scrisse a Edmond di aver seguito la pubblicazione a puntate su «L'Écho de Paris», che si era conclusa con il numero del 6 gennaio 1893; le lettere di Pica sono ricche di osservazioni su questioni di arte e di ortografia italiana⁴⁵. Si intuisce dalla lettera del 3 gennaio 1894 che Edmond gli aveva verosimilmente chiesto di correggere il *feuilleton*. Pica si era proposto, inoltre, per revisionare le bozze del libro. Sollecitò notizie anche a Edmond per la stesura più documentata di un 'soffietto' da pubblicare su «La Nuova Rassegna»⁴⁶. Il 30 marzo chiese di nuovo le bozze precisando, questa volta, che l'articolo sarebbe stato pubblicato sull'«Illustrazione» di Milano e domandando anche di inviargli un ritratto suo e di Jules⁴⁷. Egli ringraziò Edmond il 5 maggio per il volume e lo rimproverò per non avergli inviato le bozze di *Venise la nuit* «plein de mots d'un italien vraiment trop bizarre»⁴⁸. Il 20 maggio, dietro evidente insistenza di Edmond, il critico si impegnò a rinviare le bozze corrette rammaricandosi che le correzioni fatte sul testo apparso in *feuilleton* non fossero state eseguite⁴⁹. Infine il 7 giugno 1894 ringraziò per l'invio di una copia dell'edizione di lusso pubblicata da Conquet in 250 esemplari.

Resta l'enigma del titolo. Pica ne faceva menzione alla fine dello scritto presentandolo come definitivo. *L'Italie sous la domination autrichienne* era tacciato di inesattezza storica, ma soprattutto ritenuto troppo didattico. Il critico non nascondeva di preferire il più fantastico *L'Italie la nuit*, intriso di mistero e di suggestione, e più incline ai suoi *penchants* decadenti. Tuttavia, al di là delle interpretazioni, il titolo *L'Italie sous la domination autrichienne* evocato da Pica non risulta in alcuna documentazione⁵⁰. Nessuna testimonianza sembra sussistere di questo titolo, che pur deve esser stato formulato da Edmond, poiché un accenno indiretto, ma abbastanza

⁴⁴ *Journal*, dimanche 11 février 1894.

⁴⁵ *Corrispondenza Pica* 137-138.

⁴⁶ *Ivi*, p. 139. L'articolo uscirà invece su *Il*.

⁴⁷ Figuravano infatti in apertura dell'articolo de «La Tavola Rotonda».

⁴⁸ *Corrispondenza Pica* 144.

⁴⁹ *Ivi*, p. 145.

⁵⁰ Prima di pervenire a conclusioni definitive bisognerà tuttavia attendere la pubblicazione completa della *Correspondance* e sperare di trovarvi traccia delle lettere che Edmond indirizzò a Pica durante l'ultimo decennio di vita.

esplicito, figura anche nella lettera di Pica del 14 ottobre 1892, in cui egli si esprime esattamente negli stessi termini dell'articolo, avanzando le medesime osservazioni. A dicembre, però, l'annuncio su «L'Écho de Paris» non lasciava più spazio a dubbi.

L'articolo apparso su «La Tavola Rotonda» fornisce dunque un'ulteriore e comprovata manifestazione della notevole acutezza di Vittorio Pica nel monitorare l'andamento della poetica goncourtiana e nell'individuare, in queste due opere del debutto, i segni precorritori dell'opera futura. Il testo getta inoltre luce su un capitolo fondamentale dei rapporti tra il più fedele dei goncourtisti e il superstite Edmond de Goncourt. Da notare che alcuni anni prima, recensendo le *Pages retrouvées*, Pica aveva riscontrato che le annotazioni sulla città partenopea erano contraddistinte da un perspicace senso di osservazione del vero, il quale sarebbe presto diventato una caratteristica degli scritti goncourtiani⁵¹. In tal senso il critico ipotizzava la compresenza, all'interno dello stesso volume, della *fantaisie* che reggeva il brano di prosa poetica dedicato a Venezia e del realismo più pronunciato del brano su Napoli, ultima tappa del viaggio italiano dei Goncourt.

Nello stesso periodo un tale acume non si manifesta nel paese d'origine dei due autori, e non solo per via dei motivi che gli stessi Goncourt hanno più volte segnalato nel *Journal*. Risulterebbe riduttivo addurre le felici intuizioni di Pica a una semplice ma fortunata consonanza di idee con l'oggetto della sua disamina. Se pertanto l'articolo oggi riproposto costituisce, dal punto di vista bibliografico e documentario, un tassello rilevante della ricezione dei Goncourt in Italia attraverso l'ottica mimetica del loro maggiore divulgatore, Vittorio Pica, esso conferma soprattutto l'importanza che la critica estera riveste in ambito interpretativo, veicolo di uno sguardo straniente che meglio coglie talvolta le impercettibili sfumature, ribadendo in tal modo la rilevanza degli studi sulla ricezione.

⁵¹ Pica, *Pagine ritrovate* cit.

Appendice

VITTORIO PICA, «DUE LIBRI GIOVANILI DEI FRATELLI GONCOURT (L'ITALIE LA NUIT – ARMANDE)»

Ripubblico il testo come apparve su «La Tavola Rotonda», con alcuni emendamenti apparsi necessari, dai refusi di stampa alle piccole inesattezze di punteggiatura, tanto nell'italiano quanto nel francese, anche se ho omesso di rilevarli per la loro insignificanza. Ho modernizzato gli accenti italiani e corretto quelli francesi. Ho inserito le parentesi quadre nelle citazioni laddove Pica aveva semplicemente utilizzato i punti di sospensione per indicare un taglio. Le citazioni da *Les frères Zemganno* e da *Armande* sono state verificate sugli originali e corrette. La citazione da una lettera di Jules de Goncourt a Georges Duplessis, datata Pisa, 9 febbraio 1856, è stata anch'essa rivista alla luce di *Correspondance* 306. Ho eliminato le virgolette usate da Pica per i titoli delle opere goncourtiane in presenza già del corsivo. Per quanto concerne il secondo 'libro giovanile' recensito da Pica nel presente articolo, ho controllato le numerose citazioni. Ad eccezione della prima, che troviamo nel *Journal* in data 31 dicembre 1858 – in realtà una citazione tratta da *Idées* 47, che Pica aveva recensito in «Cronaca sibarita» (I, 2, 1 novembre 1884) –, tutte le altre provengono dal taccuino di viaggio dei due fratelli e non dal testo rimaneggiato da Edmond che fu pubblicato nel 1894, come d'altronde Pica riferiva in una nota, sottolineando il loro carattere inedito. Con ogni probabilità Vittorio Pica citava appunti ricopiati direttamente dal taccuino quando lo ebbe tra le mani nel 1891, quindi circa un anno prima, allorché fece visita a Edmond nel Grenier d'Auteuil. La pubblicazione del manoscritto, conservato al Département des Arts graphiques del Musée du Louvre (manuscrit RF 3987), mi ha permesso di correggere le citazioni (cfr. *Notes*). Risulta impossibile, ancora una volta, renderne conto in questa sede. Oltre alle correzioni di refusi, di accenti, di errori di ortografia e di grammatica, segnalo semplicemente gli interventi più vistosi: la data 1885-1886 che figurava erroneamente nella citazione della prima pagina del taccuino è stata corretta con 1855-1856, data effettiva del viaggio; alla stessa altezza, «dicembre» è stato sostituito con «décembre»; «André del Sarto» è stato corretto con «André del Sarte» poiché i Goncourt avevano francesizzato tutti i nomi propri di persona; *Reisenbilder* con *Reisebilder*; il tondo è stato ripristinato

laddove Pica aveva indicato un corsivo che non appariva nell'originale; infine sono intervenuta per correggere «transparents», trascritto per sbaglio al posto di «transpercent», e «un cabinet de obstetrique» invece di «un cabinet de cire obstiné».

I.

La collaborazione dei fratelli Goncourt, questo reciproco assorbimento, questa completa fusione di due ingegni in modo da non formare che una sola ed unica personalità artistica è certo tra i fenomeni più interessanti e più curiosi della moderna storia letteraria.

Nei loro libri comuni, non ritrovasi nessuna delle deficienze, nessuna delle disuguaglianze, che pur sempre un'attenta osservazione scovre nelle opere scritte in collaborazione da due o più autori. Quale è dunque in essi la parte dell'un fratello, quale quella dell'altro? Quali facoltà individuali ha apportate al comune lavoro Edmondo, quali Giulio? Ecco le domande che si presentano con insistenza alla mente del lettore ed alle quali riesce assai arduo il rispondere.

Incominciamo col dire che il metodo di lavoro dei due fratelli è conosciuto. Allorquando volevano comporre un romanzo, principiavano dal raccogliere un gran numero di notizie e di quelli ai quali per i primi dettero il nome di documenti umani; dal penetrare ed osservare minuziosamente i varii ambienti, in mezzo ai quali intendevano far vivere i loro personaggi, e, servendosi spesso dei loro primitivi studii di pittura, dal fare degli schizzi e degli acquerelli per le descrizioni capitali del libro. Poi, in lunghe conversazioni, ne stabilivano d'accordo il piano, le scene, gli episodii. E, allorché una rigorosa clausura di più giorni aveva dato loro quella febbre allucinatoria, che ai due fratelli sembrava indispensabile per poter vivere il soggetto prescelto, in modo che i personaggi, silenziosamente foggiatosi dentro di loro, apparissero vivi e reali alla mente, e veri apparissero gli avvenimenti inventati, si sedevano ambedue alla medesima tavola, dopo essersi per un'ultima volta intesi sul capitolo che dovevano redigere nella giornata, e lo scrivevano ciascuno per proprio conto. In ultimo leggevano le due versioni e le fondevano in una sola, che era la definitiva.

Ma tutto ciò non ci spiega che parzialmente il mistero di tale collaborazione; a squarciarne però ancora un po' il velo, potrà riuscirci utile il confrontare le opere scritte insieme dai due fratelli con quelle scritte, dopo la morte di Giulio, da Edmondo soltanto, e sopra tutto il raccogliere le rivela-

zioni che costui ci fa nei *Frères Zemganno*, che è il racconto, sotto trasparente allegoria, dell'antica esistenza in due. «Tous deux, – egli scrive, – ouverts à ce langage magnétique des choses de la nature, qui, pendant la nuit et le jour, parlent, muettement, aux organisations raffinées, aux intelligences d'élection, étaient cependant tout différents. Chez l'aîné, les dispositions *réflectives* et les tendances songeuses de son être surexcité par une singulière activité cérébrale, appartenaient tout entières dans sa profession de la force et de l'adresse physique, à l'invention abstraite de conceptions gymnastiques presque toujours irréalisables, à la création de rêves clownesques impossibles à mettre en pratique, à l'enfantement d'espèces de miracles demandés aux muscles et aux nerfs d'un corps. Du reste, même dans la pratique matérielle de ce qu'il exécutait, Gianni donnait une large part à la réflexion et à l'action de la cervelle [...] Le plus jeune [...] plus paresseux d'esprit que Gianni, et avec un balancement plus grand de la pensée dans le bleu: en un mot plus bohémien de la lande et de la clairière, – et par cela plus poète, – vivait dans une sorte de rêvasserie heureuse, souriante, pour ainsi dire, sensuelle, et d'où tout à coup jaillissaient des imaginations moqueuses, des fusées d'une gaieté attendrie, des excentricités folles. Et ces qualités faisaient tout naturellement de Nello, l'arrangeur, le trouveur de jolis détails, le pareur, le *fioritureur* de ce qu'inventait de *faisable* son frère». Questa importantissima pagina autobiografica può servirci ad affermare che dei due fratelli l'organizzatore, il costruttore dell'opera comune fosse sempre Edmondo, e che poi Giulio spargesse su ciascuna pagina le squisite vivacità della sua fantasia alata, la sua *verve* inesauribile, il suo spirito sarcastico, che fa nell'istesso tempo ripensare ad Arrigo Heine ed al Beaumarchais.

Giulio inoltre possedeva eccezionali qualità di dialogo, che Edmondo, eccedendo forse in modestia, confessa, in una sua lettera allo Zola, di non aver punto, ed è perciò che Giulio credeva di avere una vera vocazione pel teatro e che, ad onta del doloroso insuccesso di *Henriette Maréchal*, egli proponevasi di comporre, – naturalmente in collaborazione col fratello, – una serie di commedie fantastiche o satiriche, della prima delle quali che dovevasi intitolare *La blague* e sferzare a sangue questa malattia endemica della Francia, furono anche scritte alcune scene; ma, morto Giulio, Edmondo ha rinunciato ad un tal progetto e, soltanto nel dicembre 1888, è ritornato al teatro con un dramma d'indole molto diversa, ricavato dal più caratteristico dei loro romanzi, da *Germinie Lacerteux*.

Ma se Giulio possedeva il prezioso dono del dialogo, Edmondo ha sempre avuto un più profondo, un più intenso sentimento della natura. Giulio, parigino fino alla punta dei capelli ed all'estremità delle unghie, non amava la campagna che dipinta: in mezzo agli alberi, egli provava la nostalgia delle

larghe strade, delle mura coperte di manifesti policromi, della folla rumorosa e svariata della capitale; Edmondo invece, pur non essendo neppur lui un grande appassionato dei campi, mostra però di comprenderne la serena e maestosa poesia, ed una prova eloquente ne è la stupenda descrizione di un tramonto sur un accampamento di zingari nell'aperta campagna, con cui principia il romanzo *Les frères Zemganno*.

Infine si può dire che Edmondo sia un pensatore ed un filosofo, il quale ha spesso preoccupazioni umanitarie, come spiccatamente lo dimostra *La fille Élisa*, il primo romanzo scritto da lui soltanto; ma nell'istesso tempo egli ha, per temperamento, delle tendenze romantiche, che, comprese, durante i venti anni di lavoro in comune, dallo spirito di Giulio, più indipendente, più sereno, e che una naturale inclinazione verso il sarcasmo tratteneva dallo scivolare in certe sentimentali fantasticherie, si sono manifestate in ispecial modo nella *Faustin*, in codesto romanzo deliziosamente suggestivo, che è anche quello in cui meglio si profila la tutta particolare individualità di Edmondo.

In quanto allo stile, esso, che nei libri di debutto, appare formato di due disparati stili, cioè di uno stile allora innamorato del Janin, quello del fratello minore, e di uno stile allora innamorato del Gautier, quello del fratello maggiore, ma questi due stili si sono in appresso amalgamati in un unico stile del tutto personale, rigettando e l'eccessivo saltellamento del Janin e la troppo grossa materialità del Gautier, uno stile nervoso, raffinato, insuperabile nell'esprimere le più tenui, le più fugaci impressioni, nell'evocare le più varie e complicate sensazioni e che appartiene in comune ad entrambi i fratelli.

Ma queste differenze tra Edmondo e Giulio che io ho tentato di stabilire, un'analisi sottilmente indagatrice ed indiscretamente curiosa non riesce a scovirle che allo stato embrionale, giacché tra gli spiriti dei due fratelli vi era tale reciproca compenetrazione ed assimilazione, in essi si riscontravano tale conformità e tale simultaneità d'idee e di sensazioni, di antipatie e di simpatie, che nulla di ciò che riguarda la vita intellettuale dell'uno si può recisamente separare da quella dell'altro. E questi rapporti, che già naturalmente erano tra loro, si andarono sempre più accentuando sotto l'influenza dell'indivisibilità della loro vita, non soltanto morale, ma eziandio fisica, poiché, in ventidue anni di convivenza, una sola volta è accaduto loro di passare, per un accidente ferroviario, tutta una giornata l'uno lontano dall'altro. Di maniera che i loro due cervelli si erano cosiffattamente abituati a pensare nel medesimo modo che sovente è accaduto loro di scrivere contemporaneamente la stessa frase, la stessa immagine o di rivolgersi, dopo un momento di silenzio, l'uno verso l'altro per dirsi la stessa cosa; anzi Teofilo Gautier racconta essergli varie volte accaduto di scambiare Giulio

con Edmondo e di continuare con l'uno la conversazione incominciata con l'altro: nulla faceva avvertire che si fosse cangiato d'interlocutore, giacché quello dei due fratelli che trovavasi presente ripigliava l'idea ove l'altro l'aveva lasciata, senza la minima esitazione.

Strana e commovente conformità di anime, tanto più strana in quanto i Goncourt non erano né gemelli, ch  Edmondo anzi aveva otto anni pi  di Giulio, n  fisicamente si rassomigliavano, essendo il maggiore di statura pi  vantaggiosa, bruno e di una fisionomia d'una seriet  un po' cupa ed il minore biondo, femineo, sorridente.

II.

In questi giorni, nell'elegante e minuscola collezione Guillaume,   stato pubblicato uno dei libriccini di debutto dei fratelli Goncourt, *Armande*, tutto pieno di graziosissimi schizzi di un giovine e simpaticissimo disegnatore francese: il Marold. Questo romanzetto giovanile   posteriore a *En 18*** ed a *La Lorette* e fu pubblicato sotto il titolo di *Les Actrices* dall'editore Dentu nel 1856 in un volume in 64 , quasi contemporaneamente alla raccolta di articoli e di bozzetti, che doveva cangiare anch'esso il suo primitivo titolo di *Une voiture de masques* in quello definitivo di *Quelques créatures de ce temps*.

Esso non fu pi  ristampato dal 1856 in poi e n  la critica dovette occuparsene al suo primo apparire, n  gli autori stessi dovettero darvi molta importanza, giacch  nel *Journal des Goncourt*, sempre cos  minuzioso e particolareggiato, non viene neppure una volta ricordato, e soltanto in una lettera di Giulio de Goncourt ad Aureliario Scholl trovasi questo breve brano, che lo menziona: «... Et puis encore, voilà un grand mois que nous travaillons *piano*   une petite chose, trois fois grosse comme la *Lorette*, et qui s'appellera, s'il plaît à Dieu: les *Actrices*». Partiti i due fratelli per un viaggio in Italia, Giulio scriveva da Pisa all'amico Giorgio Duplessis: «Est-ce que, par hasard, vous auriez entendu parler de deux enfants que nous avons laissés à Paris en partant: les *Actrices* et la *Voiture de masques*? Savez-vous s'ils font leur chemin dans le monde? Ont-ils été seulement soufflet s, deux ou trois fois par la critique? mais là, de bons soufflets bien sonnants, et qui font retourner le public?».

Ebbene questo volumetto, che passé inavvertito tra la completa indifferenza del pubblico e della critica e che non fu neppur perseguito, come il non meno sfortunato suo predecessore *En 18***, dal paterno affetto dei suoi autori, ora si ripresenta sotto un'elegante veste tipografica e riesce ad interessarci ed in certa misura ad affascinarci. Perch  mai? Perch  noi in esso

ritroviamo in germe la duplice e pur concordante personalità caratteristica dei due geniali scrittori, che, non soltanto furono tra i più originali e chiavroeggenti iniziatori dell'odierna evoluzione naturalista, ma che ebbero, meglio e più intensamente d'ogni altro, il senso del moderno e che seppero evitare la grettezza del realismo, con le squisite e sottili raffinatezze dello stile e con la sotterranea corrente suggestiva d'ogni libro, storia o romanzo.

Armande non si può considerare, a dire il vero, né come un romanzo, né come una novella, giacché i Goncourt, nel loro odio per le vecchie formule romanzesche per le usuali troppo architettoniche artificiosità novellistiche, odio che ha poi costituita la loro novatrice originalità, hanno rigettato ogni costruzione, – mi si permetta il brutto neologismo, – *libresca* ed hanno fatto delle loro prime creazioni di fantasia (poco dopo di *En 18*^{**} e prima di *Armande*, i due fratelli avevano pubblicato le stupende opere storiche sulla società francese durante la Rivoluzione e durante il Direttorio) delle raccolte di capitoli d'indole e d'intonazione diversa, che sono assai rudimentalmente collegate insieme. Pur questo libro disuguale e squilibrato, che rappresenta i passi ancora incerti del talento di due letterati, a cui per un'incipiente e rivoluzionaria originalità, è riuscito assai più lungo, assai più lento, assai più arduo che per molti altri il ritrovamento della propria personalità artistica, riesce in particolar modo interessante perché prestasi ad utili indagini critiche sulla futura opera completa dei Goncourt. Non vi è forse in questo volumettino una rara semplicità nell'azione, un odio per le complicazioni dell'intreccio, un non so che di scucito e di saltellante tra i vari capitoli e tutta una moltitudine di particolari caratteri, che, migliorati e corretti, si ritroveranno nei romanzi susseguenti dei due fratelli?

Ma chi è *Armande*? mi chiederanno con insistenza i lettori. Ella è una vezzosa e diciottenne amorosa di compagnia comica di provincia, che, a Langon, una piccola cittadina della Gironda, pur recitando assai male, riesce, con la personcina leggiadra, con il visetto graziosamente capriccioso, col sorriso ammaliatore, a suscitare i più grandi entusiasmi ed a conquistare tutti i cuori. Un bel giorno, un giovine amatore dell'arte scenica, invaghito più degli altri, la rapisce e la conduce con sé a Parigi, ma *Armande*, benché gli avesse promesso di rimanergli sempre fedele e di rinunciare per lui alle scene, non resiste alle luminose attrattive della gloria teatrale ed ai consigli di un'amica, attrice anche lei, e lo abbandona ben presto per accettare una scrittura alle Folies Dramatiques.

La favola di questo libriccino è, dunque, di una semplicità elementare ed è per di più raccontata assai saltuariamente; ma ciò non pertanto dalle pagine di esso la figurina vezzosa e piacevolmente capricciosa della giovinetta attrice balza fuori con una rara vitalità ed a noi pare quasi di

vederla sorridere ed ammiccare maliziosamente ai suoi molteplici ammiratori di provincia, di vederla muoversi sulle scene e recitare inabilmente, pur sapendo ricavare un raro fascino anche dalla sua inesperienza scenica, di vederla sgambettare per le strette vie di Langon, attirando tutti gli sguardi maschili della cittaduzza girondina e facendo perdere la serenità perfino all'unico barbiere del paese, che, per la subitanea distrazione, applica la mano piena di sapone sugli occhi del suo sventurato cliente.

E accanto a quella della giovine attrice, si profila la grottesca figura dell'impresario ambulante, troneggiante tra i suoi attori e perorante in un gergo comicamente pittoresco. Ascoltatelo un po' parlare: «Le bon temps des bonnes pièces, mes agneaux, c'est fichu comme les coucous! Mais la belle ange, vous boudez le comestible? Il ne faut pas non plus vous fourrer dans le toupet qu'on a l'habitude de nous servir ici dans la semaine des gibelottes de diamants, et des faisans avec le grand cordon de la Légion d'honneur en sautoir! [...] F, i, fi, c, h, u, chu, fichu le drame! le drame, plus ça! Ah! Les vieux b... cuirassés qui ne s'embêtaient pas! des tonnerres de phrases qui vous chatouillaient le tympan dans le dur, et des monologues qui se portaient bien! C'était-il assez lardé d'ognons, leurs grandes machines, que le cintre s'en essuyait l'œil avec ses chaussettes! et va te faire fiche! l'avalanche de l'embarlificotis qui vous tombait dessus à onze heures trois quarts net, que vous n'auriez pas été plus étonné de recevoir l'Obélisque dans les carrières Montmartre! Ah! les crânes gueux! ils vous faisaient le cœur comme un foulard!».

Curiosa coincidenza! mentre scrivo quest'articolo, mi giunge un n.º dell'*Écho de Paris*, che contiene un'intervista di un collaboratore del brillante giornale parigino con Adolfo d'Ennery, e sapete cosa dice l'ottuagenario autore di cento cinquanta e più drammi spettacolosi? «Ah! mon cher ami, le drame se meurt, le drame est presque mort. Nous avons à présent des vaudevillistes de talent ...; mais le théâtre qui fait pleurer, qui secoue violemment et provoque des frissons de tristesse et d'épouvante, ce théâtre-là est malade. Je le sens bien malade, moi, qui ai passé ma vie à tirer les larmes des yeux des spectateurs et à leur faire mouiller des mouchoirs». Non vi pare proprio di sentir parlare, con verbo però meno colorito e meno arguto, l'impresario di Armande?

Concludendo, questo volume giovanile dei Goncourt, un po' scucito e un po' squilibrato, non ha certo abbastanza interesse per la comune dei lettori, che cercano qualcosa di completo, qualcosa che, con un certo svolgimento narrativo, accaparrì la loro attenzione, ma invece sedurrà, ne sono convinto, i lettori raffinati, che in un'opera cercano sopra tutto l'originalità e certe rare doti di fantasia, di spirito e di stile. Delizioso per esempio essi

troveranno il primo capitolo, che descrive l'arrivo di Armande, in un'antica diligenza, alle dieci della sera, nella già tutta silenziosa e addormentata cittadina di Langon; delizioso troveranno il penultimo capitolo, che contiene uno spiritoso dialogo tra la protagonista ed il suo rapitore e che concludesi con un bizzarro contratto, in cui riconosconsi quella graziosa vivacità ironica e quel birbo spirito parigino, che danno tanta attrattiva ad alcune lettere di Giulio de Goncourt; sentite un po': «Moi, Armande, mineure émancipée, ingénue par vocation, Parisienne depuis trois jours, et femme depuis dix-huit ans, présentement amoureuse, m'engage par-devant mes pantoufles, mes trente-deux illusions, le bouquet qui se meurt sur ma cheminée, et celui que j'aime, à vivre à deux cent lieues du monde, des lorgnettes d'avant-scène, et de l'opinion publique; m'engage à renoncer aux planches, aux soleils en papier huilé, au rouge et à la gloire; auquel engagement si je contre-viens, je consens pour dédit, à être enfermée dans une campagne où il n'y aura d'ombre que mon chapeau de paille, à manger du lapin tous les jours, et à voir mon amour traité d'amour de deux sous dans les quatre grands journaux. Fait simple, entre lui et moi, l'an que je fus enlevée sans crier».

Alidoro Delzant narra che in un'esposizione artistico-industriale del 1879, un legatore parigino mandò un esemplare della prima edizione di *Armande* ricoverto di pelle di serpente: ecco un colmo di legatura simbolica, che farà lungamente e desiosamente sognare parecchi bibliomani, ma che io, per mio conto, troverei adatta, più che a questo brioso e vivace abbozzo psicologico di giovine civettina delle scene di provincia, alla *Faustin*, il magistrale e spietato studio di una moderna attrice parigina, che Edmondo de Goncourt doveva scrivere a venticinque anni di distanza.

III.

Fu nel novembre del 1855 che i fratelli Goncourt, per dimenticare le noie, le delusioni, i dispiaceri d'ogni sorta, incontrati nel muovere i primi passi sul suolo infido di quella che suolsi chiamare repubblica letteraria, decisero di fare quel viaggio in Italia, che per varii anni era stata la suprema loro aspirazione.

Il viaggio durò non meno di sei mesi e da esso riportarono un abbastanza voluminoso taccuino di note, in cui, giorno per giorno, avevano segnate le loro impressioni e le loro riflessioni al cospetto degli spettacoli della natura e dell'arte italiana. Di queste note essi pensarono di servirsi per comporre un libro, che doveva intitolarsi *L'Italie la nuit*: questo libro lo avevano quasi portato a compimento, quando d'un tratto presi dallo scrupolo che la con-

cezione ne fosse troppo lirica e troppo eccentrica, lo distrussero inesorabilmente, gettandolo nel fuoco, pel timore di poter essere in avvenire tentati di stamparlo. Nobile scrupolo certo, giacché ispirato da un alto rispetto per l'Arte, ma eccessivo e di cui Edmondo de Goncourt stesso oggidì si mostra pentito: non sarebbe difatti tale volume riuscito interessante per l'istoria dello sviluppo letterario dei due fratelli, come quello, che, se non era ancora il libro dei due talenti formati, testimoniava però sempre uno sforzo incontestabile verso la poesia, verso l'originalità, verso una letteratura *artistica*?

Di questo libro è rimasto soltanto un brano abbastanza lungo consacrato a Venezia, un brano ch'era stato già pubblicato dal giornale *L'Artiste* e che fu poi inserito, insieme con alcuni altri brevi frammenti su Sorrento, sui pittori trecentisti, su Raffaello e su Carlo Gozzi, nel volume *Idées et sensations* *. In esso Venezia vi è rappresentata come una città incantata, come una città vista attraverso i fantasmagorici veli di un sogno ed è descritta in una prosa poetica, che ha le fascinatrici esuberanze di colore dell'ultimo grande pittore veneziano, di Tiepolo.

Pure in questa dipintura fantastica ed innamorata, – nessuno mi toglierà dalla mente che al grande entusiasmo per Venezia non abbia molto contribuito quella *chère et jolie personne*, di cui Giulio de Goncourt dice, in una lettera, di aver sempre *le portrait au bout des yeux* e che gli manda a Firenze, gentil pegno d'amore, un nastrino di seta rossa, tagliato sul seno, – in tale abbagliante dipintura della città delle lagune è mirabile come sia intuito il carattere generale, come bene siano riprodotte la profonda indolenza e la soave mestizia di questa antica regina dei mari.

Ma se il libro dei due fratelli sull'Italia è irrimediabilmente perduto, rimane però il taccuino degli appunti, presi sul momento «en face des choses et de l'humanité de l'endroit», e questo taccuino io ho avuto la fortuna di averlo tra mani e di poterlo percorrere con occhio curioso ed avido. Confesso che non fu senza un'intensa emozione che, trovandomi lo scorso anno nel gabinetto di lavoro di Edmondo de Goncourt, incominciai a sfogliare il prezioso manoscritto. Esso è un quaderno in 8° rilegato in marocchino rosso e conta 270 pagine: gli schizzi – schizzi di oggetti, di persone, di monumenti, – e qualche acquarello, dovuti alla penna od al pennello di Giulio, vi si intramezzano alla scrittura, e le note sono alternativamente della calligrafia dell'uno o dell'altro fratello, ma le due calligrafie, – nuova conformità, – si rassomigliano molto e non è che, dopo un attento esame che

* Un altro frammento è quello che trovasi in *Pages retrouvées*: esso descrive l'arrivo dei Goncourt a Napoli e fui io che ne detti la primizia, col gentile consenso dell'illustre autore, in un numero straordinario del giornale *Napoli*, nel giugno 1885 [n.d.A.].

osservasi che quella di Giulio è un po' più rotonda e più marcata, mentre quella di Edmondo è più sottile e più slanciata.

Nella prima pagina del volume, al posto del frontespizio, leggonsi queste semplici e commoventi parole **:

Notes d'un voyage en Italie (1855-1856), entrepris dans l'intention de faire de ce voyage un livre de prose poétique intitulé *L'Italie la nuit*. Un seul fragment a été publié dans *l'Artiste*, sous le titre de Venise.

Le manuscrit presque terminé a été brûlé par nous comme une conception trop lyrique et trop excentrique. Les notes écrites avant la formation entière de notre talent et jetées sans souci de la syntaxe et de la rédaction d'un livre me sont toutefois précieuses par quelques croquis de mon frère, et je n'ai pas le courage de les détruire.

Dimanche 7 décembre 1873.

Edmond de Goncourt

Le pagine più interessanti di questo quaderno di note sono forse quelle, nelle quali sono segnate le impressioni e le osservazioni dei Goncourt al cospetto dei pittori primitivi. A Firenze ed a Pisa, la pittura ingenua, mistica e fascinatrice del Beato Angelico, del Botticelli, dell'Orcagna, del Giotto e degli altri trecentisti e quattrocentisti li innamorò talmente che essi, assorti in un'appassionata contemplazione estetica, passavano lunghe giornate nelle Gallerie degli Uffizi. Fu allora che i due fratelli, – assai prima del compianto senatore Morelli, che, come tutti i competenti in tali questioni artistiche sanno, stabilì quale principio di servirsi di certe speciali particolarità dell'esecuzione degli occhi, delle orecchie e delle mani per determinare con precisione l'epoca e l'autore di un quadro, – osservarono che «dans les tableaux italiens, l'écartement des yeux dans les têtes marque l'âge de la peinture. De Cimabué à la Renaissance, les yeux vont de maître en maître en s'éloignant du nez, quittent le caractère du rapprochement byzantin, regagnent les tempes, et finissent par revenir chez le Corrège et chez André del Sarte à la place où les mettaient l'Art et la Beauté antiques».

Tra queste pagine, così importanti e per efficacia plastica e per acume di osservatrice critica estetica, ne scelgo qualcuna e qui la trascrivo, serbandone l'audace spontaneità delle ellissi ed il *débraillé* sintassico della prima redazione. Eccone, innanzi tutto, una su Andrea del Sarto:

«André del Sarte, ses chairs comme pastellées, dans lesquelles les noirs maintenant transpercent un peu, mais le velouté et la vie de la peau, admi-

** Questa pagina di Edmondo de Goncourt, come anche le altre citazioni che seguono dal prezioso manoscritto, sono *perfettamente inedite* [n.d.A.].

nable estompaggio de la brosse qui dans sa belle fonte laisse indiquer tous les plans, admirable metteur en scène des lignes de l'enfance et de l'écart des bras et des jambes sans tomber dans le contorsionné et la mignardise, intelligence mise dans la tête du *Bambino* qui n'est plus le poupard frisé de Raphaël, ou le crapaud un peu fœtus de Corrège dans le *Saint Ambroise*. Pour les hommes, André affectionne un type, c'est la tête un peu courte, le front bas mais large où se dessinent en relief les frontaux, les yeux écartés, les pommettes saillantes, le nez droit aux narines évasées, la bouche droite et large, le menton carré, l'ovale musculeux et court, et tout travaillé de méplats, une volonté, une résolution, une énergie, une volonté de bœuf, un entêtement de martyr dans une charpente qui n'a rien d'herculéen; en général il garde toute sa lumière pour le front, qui va glissant de deux cornes frontales au bout du nez, laissant toute la partie inférieure modelée dans le clair-obscur. Aux Uffizi ce type éclate en un superbe modèle dans une tête (qui n'est pas le portrait de Sarto mais un de ses amis): le portrait a une toque noire, tête de penseur dans une enveloppe carrée et résolue, résolution dans la profondeur de l'œil, dans la bouche fermée, admirable modelage des plans de la figure, la sculpture peinte, pour ainsi dire de la boîte de la pensée».

Ecco ora una caratteristica mezza paginetta per una testa d'angelo dell'*Annunciazione* di Simone Memmi ⁵², sempre al museo degli Uffizi:

«Dans ce tableau de Simon de Memmi, les chairs pastellées d'un ton rose de pastel du XVIII^e siècle et les ombres et les demi-teintes doucement verdâtres de certains vieux pastels où les tons bleus ont jauni, chairs toutes transparentes et comme tout égayées de nos portraits de marquis, peinture toute fraîche et rose, rupture complète avec les noirs; les cous longs – le serpent passant par le cygne –, les prunelles arrêtées au coin des yeux et filant dans le blanc ouvert comme le dos d'une lame de couteau entre les deux lignes de

⁵² Si tratta in realtà del pittore toscano Simone Martini (ca. 1284-1344) che compare sempre nel taccuino dei Goncourt sotto il nome di Simon de Memmi o Simon Memmi, denominazione errata ripresa dallo stesso Pica. Il quadro al quale alludono i Goncourt è effettivamente la celebre *Annunciazione* (1333), eseguita per la cappella di Sant'Ansano del duomo di Siena, e in seguito custodita nella Galleria degli Uffizi dove l'ammirarono i Goncourt. Per la realizzazione dell'opera Simone Martini ebbe collaboratore Lippo Memmi che realizzò i due santi presenti nel quadro. Evidentemente, i Goncourt operarono una contrazione tra i due nomi. Sembra infatti confermarlo un altro passo del taccuino che recita: «Simone Lippo Memmi Senesi dispensero l'anno 1333» (*Notes* 222). Le curatrici del volume precisano in nota che bisogna leggere: «SYMON MARTINI ET LIPPVS MEMMI DE SENIS ME PINXERVNT. ANNO DOMINI MCCCXXXIII» e che si tratta di una «inscription relevée sur la corniche du rétable déjà décrit par Edmond» che Pica cita di seguito.

paupières – quelque chose de serpent in et d'étrange dans ces yeux fermés –, la bouche entr'ouverte où se laisse voir l'émail des deux dents supérieures».

Ancora un piccolo frammento pittorico:

«Dans Lelio de Novellara, les fonds roux et comme égrenés de Rembrandt, avec de petits coins de montagnes bleues, légères et azurées comme Breughel, en sorte que vous avez un Salvator brûlé qui a pour fond la chaîne bleuâtre et transparente des Flamands affectonnée par Vinci».

Ed ora infine, *pour la bonne bouche*, un quadretto umoristico della vita fiorentina al tempo del Granduca, un paio di paginette, che fanno pensare a dei *Reisebilder* scritti da un Parigino:

«C'était un charmant petit endroit de la terre habitée, où l'hiver était doux comme une nuit d'été; on marchait sur des truffes et l'on ne pouvait voir le bleu du ciel qu'à travers le vert des feuilles de la vigne. En ce petit endroit tout semblait arrangé pour le bonheur de tous, si bien que toutes les jolies femmes pouvaient espérer de danser une fois dans l'année avec l'héritier présomptif, si bien que le clergé se contentait d'expliquer au peuple les quatorze manières de manger la morue salée en carême, si bien que le comique du grand théâtre avait le bonheur de faire rire et les petits enfants et les grandes personnes. L'altesse royale et impériale, souveraine absolue de ce charmant temporel, prenait la file en carnaval. La ville avait un chemin de fer qui menait à un endroit où l'on ne voyait plus l'horloge du Vieux Palais, une industrie qui fournissait toute l'Europe de fruits de marbres, un Premier ministre président du Conseil, un cabinet de cire obstiné qui faisait attendre très impatiemment au deuxième grand-duc le premier jour de sa seizième année; une marchande de modes dont l'enseigne était en français, un banquier de la cour dont la voiture et la livrée rouge et or reluisaient un peu plus que l'équipage de *L'Elixir d'amour*. Un petit peuple si doux que les officiers y mangeaient plus de crème fouettée qu'en aucun lieu du monde; un petit peuple si poli que les marchands de tabac vous disaient merci quand vous entriez allumer un cigare chez eux; un petit peuple si amoureux du repos que bien vite, les 7 heures sonnées, les restaurateurs fermaient les jours de fêtes, disant: 'Ah bien oui! nous aurions trop de monde'; un petit peuple si ennemi du changement que quand la viande montait le boucher en mettait moins dans la balance, à la grande joie de tout le monde; et par-dessus tout cela, un petit peuple si sobre que c'était le seul endroit de la terre habitée où tous les chiens mangeaient du pain».

Già da tempo parecchi amici ed ammiratori insistevano presso Edmondo de Goncourt affinché si decidesse a stampare questo quaderno di note di viaggio, sembrando loro che, anche così nella loro forma rudimentale, riuscirebbero di un grande interesse letterario ed artistico; egli parve, nel

1888, deciso ad accondiscendere a tali premure ed il volume venne perfino annunciato come di prossima pubblicazione nella collezione della *Revue indépendante*, ma poi egli si lasciò assalire da nuovi scrupoli e non se ne fece più nulla. Ma adesso ogni scrupolo è stato vinto, ogni difficoltà è stata superata e tra qualche giorno le note del viaggio in Italia dei due fratelli incominceranno a pubblicarsi sull'*Écho de Paris*, per essere poi raccolte in volume da qui ad un paio di mesi.

E così la schiera degli illustri scrittori francesi, che, da Stendhal a Taine, da Lamartine a Musset, da Quinet a Renan, da Gautier a Bourget hanno amato ed esaltato l'Italia si aumenterà ancora di due nomi gloriosi.

Io non posso dunque che rallegrarmi della decisione dell'illustre vegliardo, così pieno ancora di energia e di ardimento giovanili, ma ciò che deploro è la scelta del nuovo titolo per le sue note di viaggio: *L'Italie sous la domination autrichienne*, un titolo, che, oltre ad essere storicamente inesatto, è di un'incolore banalità e degno soltanto di una qualche più o meno grigia ed uggiosa monografia storico-politica!

Ma perché mai rinunciare all'antico titolo, così graziosamente e suggestivamente fantastico: *L'Italie la nuit*?

INDICE DEI NOMI

- Abot Eugène 42*n*
 About Edmond 121*n*
 Adelardi Rolandino 127*n*, 169
 Agosti Stefano 179
 Alain-Fournier (Henri Alban Fournier)
 9
 Albany Louise Maximilienne Caroline
 Emmanuele di Stolberg-Gedern, con-
 tessa d' 100*n*
 Alexis Paul 85*n*
 Alfani Maria Rosaria 96*n*
 Alfieri Vittorio 104
 del Sarto Andrea (Andrea d'Agnolo)
 71*n*, 194, 198, 207-208
 Andreoli Annamaria 162, 170
 Andrès Philippe 62*n*, 81*n*
 Angeli Diego 133, 134*n*, 147 *e n*, 172-175
 Aniante Antonio 175
 Antoine André 125 *e n*, 171-172
 Antoine Gerald 94*n*
 Antonelli Lucilla 121 *e n*, 161
 Antonelli Luigi 121*n*
 Aragón Ronsano Flavia 110*n*
 Aresca Enrico 163
 Arnould Sophie 64*n*, 127, 141
 Arrighi Cletto 152*n*
 Ashley Katherine 16*n*, 95*n*
 Asseline Alfred 64
 Auber Daniel François Esprit 71*n*
 Aubryet Xavier 85
 Aulard François Victor Alphonse
 166
 Azzolini Paola 167
 Babou Hippolyte 190
 Badinter Elisabeth 122*n*, 159
 Baguley David 15*n*
 Balducci Maria Giulia 129*n*, 138*n*
 Balocco Maria Chiara 161
 Balzac Honoré de 9, 12*n*, 87*n*, 121*n*,
 123, 129, 140*n*, 151
 Banville Théodore de 62
 Barbier Sainte Marie Alain 14*n*, 35*n*,
 54*n*
 Baron Philippe 55*n*
 Barrès Maurice 96*n*, 178
 Barry Jeanne Bécu, comtesse du 116*n*,
 121*n*, 122, 159, 167-168
 Barthou Jean Louis 166
 Baschet Armand 65 *e n*, 70, 72*n*, 74*n*
 Bataille Henry 166
 Baudelaire Charles 118, 121*n*, 149,
 152
 Bava Pino 121 *e n*, 164
 Bayle Corinne 40*n*
 Bayle Marie-Claude 165
 Bazin René 96*n*
 Beato Angelico (Guido di Pietro) 194,
 207
 Beaumarchais Pierre-Augustin Caron
 de 200

- Becker Colette 155*n*, 176
Belgrand Anne 155*n*, 176
Bellet Roger 155*n*, 176
Benaroya Laure 109*n*
Benetti Giuseppe 170
Berchet Jean-Claude 45*n*
Bergerat Émile 177
Bernardelli Giuseppe 156*n*, 179
Bernasconi Paolo 173
Berquin Arnaud 190
Bertozzi Gabriele-Aldo 11*n*
Bertrand Jean-Pierre 10*n*, 13*n*, 120*n*
Bettini Pompeo 125*n*, 171
Bianchi Patricia 96*n*
Biron Michel 10*n*, 120*n*
Biscuit Lila (vd. D'Annunzio Gabriele) 170
Blanc Louis 166
Bogaert Catherine 65*n*, 88*n*
Boileau Nicolas 108*n*
Bollina Marco 110*n*, 150*n*, 151*n*, 181*n*
Bologna Corrado 118*n*
Bonardi Ercole 127 *e n*, 172
Bonfantini Mario 112*n*
Bonghi Ruggiero 135
Bonnefoy Yves 76*n*
Bonuzzi Guglielmo 163
Bordas Éric 101*n*
Borie Jean 120*n*
Bosio Guido 174
Bottacin Annalisa 67*n*
Botticelli Sandro (Alessandro di Maria-no di Vanni Filipepi) 72, 194, 207
Bouchardy Étienne 65, 69, 71*n*
Boura Olivier 15*n*
Bourget Paul 9, 12*n*, 94*n*, 96 *e n*, 114, 151-152, 210
Brancaccio Giovanni 21
Briganti Barbara 165
Brilli Attilio 27*n*, 30*n*, 31*n*, 43*n*, 45*n*, 78*n*, 99*n*
Brosses Charles de 98*n*
Brueghel Pieter 209
Brunetière Ferdinand 128
Bruni Francesco 133*n*
Burty Philippe 43*n*, 50*n*
Bury Marianne 94*n*, 155*n*, 176
Bustico Guido 166
Cabanès Christiane 15*n*, 24
Cabanès Jean-Louis 14*n*, 15*n*, 23-24, 36*n*, 55*n*, 60*n*, 64*n*, 74*n*, 86*n*, 87*n*, 94*n*, 101*n*, 103*n*, 104*n*, 109
Cabasino Francesca 179
Caffier Michel 109*n*
Cailleux Alphonse 38*n*
Camerano Carlo 174
Cameroni Agostino 125*n*, 171
Cameroni Felice 20, 112 *e n*, 115*n*, 125*n*, 128, 137-143, 146 *e n*, 148-149, 158, 166-174, 181, 182*n*, 188*n*, 193*n*
Canaletto (Giovanni Antonio Canal) 69, 80
Caponi Jacopo 173
Cappello Maria Luisa 146*n*
Capponi Donini Pierpaola 176
Capuana Luigi 113, 124 *e n*, 127*n*, 135, 150, 151 *e n*, 166-167, 169
Caramaschi Enzo 30*n*, 36*n*, 62 *e n*, 63*n*, 87*n*, 92*n*, 94*n*, 119 *e n*, 153-155, 160, 163-165, 176, 178
Carducci Giosuè 108*n*, 135
Carofiglio Vito 151*n*, 179
Casanova Giacomo 168
Castoldi Alberto 178
Céard Henry 11 *e n*, 168
Cellini Benvenuto 71*n*
Cenacchi Oreste 124 *e n*, 128 *e n*, 130*n*, 149, 168-169
Cerani Arnaldo Luigi 159
Ceruleo Maria 13*n*
Cesareo Giovanni Alfredo 169
Champeau Stéphanie 109*n*
Champfleury Jules (Jules François Félix Husson) 62, 93

- Charles-Roux Edmonde 15*n*
Chateaubriand François-René de 37 *e n*,
76 *e n*, 104
Châteauroux Marie-Anne de Nesle,
madame de 116*n*
Checchi Eugenio 128, 130, 133 *e n*,
149, 168
Chemello Adriana 128*n*
Chennevières Philippe de 71*n*
Chevrel Yves 155*n*, 176
Chialant Maria Teresa 28*n*, 29*n*
Chiarenza Vincenzo 169
Chiarini Giuseppe 194*n*
Chitarin Attilio 21*n*
Chotard Loïc 55*n*, 155*n*, 176
Cigada Sergio 151*n*, 156*n*, 179
Cimabue (Cenni di Pepo) 207
Cinti Decio 118*n*, 121, 159-160, 163
Cipriani Cesare 159
Citro Ernesto 138*n*, 182*n*, 185*n*
Cittadini Cipri Anna Maria 176
Cladel Léon 177
Cladel Paul 96
Clemenceau Georges 33 *e n*, 99*n*
Colasanti Arnaldo 164
Colesanti Massimo 156*n*, 177
Colin Mariella 129*n*
Collardez Paul 48, 50 *e n*, 67*n*
Consani Carlo 21
Contreras Erasmo 161
Coppée François 121*n*
Corbière Tristan (Édouard-Joachim Cor-
bière) 108*n*, 143
Cordié Carlo 153 *e n*, 176
Correggio (Antonio Allegri) 99*n*, 207-
208
Cottin Madeleine 45*n*
Coupert Antoine 54*n*
Courbet Gustave 166
Courmont Nephtalie de 65
Couty Daniel 45*n*, 51*n*
Croce Benedetto 112-114, 148, 152
Crocì Pietro 175
Crouzet Michel 155*n*, 176
Curreri Rossana 66*n*
Cutuli Sebastiana 66*n*
Damerini Gino 147*n*, 176
D'Annunzio Gabriele 134 *e n*, 135*n*,
162, 170
D'Antuono Nicola 21, 24, 110*n*, 120*n*,
131*n*, 133*n*, 169, 181*n*, 185*n*
D'Ascenzo Federica 11*n*, 13*n*, 14*n*,
94*n*, 171, 177, 179
Daudet Alphonse 107, 121*n*, 127 *e n*,
128, 129 *e n*, 139 *e n*, 149, 164, 166-
167, 172, 175
Dazzi Manilo 121 *e n*, 163
De Amicis Edmondo 127
Decamps Alexandre-Gabriel 47, 50*n*
De Cesare Giovanni Battista 179
De Dominicis Jorio Giacinta 160-161
De Falco Domenica 177, 179
De Felici Roberta 55*n*, 156 *e n*, 165,
177, 179
De Giovine Esther 108*n*
De Gregorio Cirillo Valeria 178-179
De Gubernatis Angelo 115*n*, 129 *e n*,
166
Delacroix Eugène 33*n*, 38*n*, 45 *e n*
Del Beccaro Felice 113*n*
Del Buono Oreste 119, 121, 160
Della Robbia Luca 132*n*
Delzant Alidor 43*n*, 50*n*, 205
De Maistre Xavier 121*n*
Démidoff Anatole de 66
De Miranda Diego (vd. Angeli Diego)
134*n*, 172-174
De Nittis Giuseppe 140*n*
De Nola Jean-Paul 136*n*
Depanis Giuseppe 122*n*, 124 *e n*, 125*n*,
127 *e n*, 128, 144, 169-171
De Roberto Federico 136 *e n*, 150 *e n*,
151-152, 170, 174-175
De Sanctis Francesco 111-112, 117,
126

- Descaves Alphonse 93n
Desideri Paola 21
Desprez Louis 149
Dethan Georges 96n
De Vittori Cesare 163
Diaz José-Luis 177
Di Bernardini Gian Luigi 179
Dickens Charles 115n
Diderot Denis 121n
Didier Béatrice 47n, 98n
Di Giacomo Salvatore 114, 116n, 117 e
n, 120n, 121, 150, 155n, 160, 166
Di Scanno Teresa 108n
Disegni Silvia 96n, 177, 179
Dombinski Heinrich 42
Donatello (Donato di Niccolò di Betto
Bardi) 99n
Donderi Bruno 178
Dor Gastone 137n, 168
Dotoli Giovanni 31n, 76n, 151n, 179
Dotti Ugo 177
Dottin-Orsini Mireille 14n, 150n, 191n
Dousteyssier-Khoze Catherine 15n
Dubois Jacques 10n, 61n, 62n, 83n, 87n,
96n, 102n, 120n
Du Bos Jean-Baptiste 178
Duchet Claude 64n, 74n
Ducrey Guy 94n
Dufief Anne-Simone 55n, 156n
Dufief Pierre-Jean 14n, 15n, 23, 36n,
39n, 40n, 45n, 46n, 50n, 55n, 57, 61
e n, 94n, 104n, 109, 118n
Duhamel Georges 178
Dujardin Édouard 11 e n, 13n, 143
Dujardin Karel 134
Dumas Alexandre (padre) 41n, 45 e n,
53n, 85n, 121n
Dumas Alexandre (figlio) 150, 166
Dumur Louis 94n
Duplessis Georges 69, 71-72, 189n, 190,
198, 202
Dupuy Aimé 46n
Duse Eleonora 145
Eandi Giovanni 173
Eekhoud Georges 94n
Ennery Adolphe d' (Adolphe Philippe)
204
Erba Luciano 185n
Fabietti Alfredo 121 e n, 159
Faggi Adolfo 147 e n, 175
Faitrop-Porta Anne-Christine 130n
Falciola Pia 130n
Falconet Étienne Maurice 143n
Fasano Pino 28n, 39n
Fazzini Elisabetta 21
Febea (vd. Ossani Lodi Olga) 134n, 170,
172
Fénelon François de Salignac de la Mothe
108n
Feuillet Octave 166
Finotti Fabio 132n
Flaubert Gustave 12 e n, 120n, 121n,
123, 129-130, 138-139, 143, 152, 154
e n, 162, 175, 178, 186n
Folchetto (vd. Caponi Jacopo) 173
Folena Gianfranco 39n
Fongaro Antoine 108n
Formisano Luciano 31n
Forrer Matthi 122n, 164
Fosca François 39n, 43n, 50n, 59n
Fragonard Alexandre-Évariste 38n
Francavilla Francesco 161
France Anatole 96 e n, 97n, 121n
Franco Veronica 82n, 84
Fromentin Eugène 45 e n, 51n, 52n
Fuchs Max 33n, 193n
Fumaroli Marc 194n
Gabrielli Aldo 118n, 164
Gaddi Taddeo 72
Galazzi Enrica 156n, 179
Gandolin (vd. Vassallo Luigi Arnaldo)
173
Gargàno Giuseppe Saverio 146 e n, 172,
174

- Gautier Judith 135*n*
Gautier Pierre Jules Théophile 7, 40, 45 *e n*, 53*n*, 54*n*, 56 *e n*, 60, 62, 67 *e n*, 76, 77 *e n*, 78 *e n*, 82*n*, 85, 102, 121*n*, 129, 162, 184, 189, 201, 210
Gavarni Paul 54, 59-60, 70, 72*n*, 73 *e n*, 113, 135, 176, 189*n*
Gavazzeni Franco 166
Gavazzi-Spech Giovanni 166
Gebhart Émile 96*n*
Geffroy Gustave 23, 33 *e n*, 57, 59 *e n*, 61, 173
Geminiani Grazia 161
Geoffrin Marie-Thérèse 99*n*
Gérard-Millet Dominique 155*n*, 166
Ghiberti Lorenzo 99*n*
Giani Rodolfo 137 *e n*, 172
Gianolio Valeria 178
Giansante Gabriella 177
Giardini Cesare 166
Giarelli Francesco 152*n*
Gide André 9, 13*n*, 96, 108
Giordano Carlos Rafael 156*n*, 179
Giotto (Ambrogiotto di Bondone) 72, 104, 194, 207
Girard Alain 98*n*
Girardin Marc (Saint-Marc Girardin) 52, 61
Glatigny Albert 120*n*
Gnisci Armando 122*n*, 162
Goulemot Jean-Marie 37*n*
Gourmont Remy de 13*n*, 174, 178
Goya Francisco José de 82*n*
Gozzi Carlo 84, 206
Grivel Charles 55*n*
Grüning Hans-Georg 155*n*, 178
Gualdo Luigi 120, 132*n*, 167
Guarasci Roberto 156*n*, 179
Guégan Stéphanie 53*n*
Guentner Wendelin Ann 194*n*
Guerrini Olindo 194*n*
Guillerm Jean-Pierre 86*n*, 100*n*, 155*n*, 166, 194*n*
Guyaux André 55*n*, 179
Guyot Alain 37*n*, 53*n*
Hamon Philippe 14*n*, 96*n*
Hauf Jessica 66*n*
Heine Heinrich 32, 73, 74*n*, 144, 191, 200
Hennique Léon 149, 192*n*
Henri III 82*n*
Hersant Yves 36*n*
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 77, 82*n*
Hokusai Katsushika 122*n*, 164
Holff Cornélius (vd. Villedeuil Charles de) 59*n*
Houbre Gabriele 155*n*, 176
Houssaye Arsène 53*n*, 55, 62, 85
Hugo Victor 37 *e n*, 43*n*, 53*n*, 65, 166, 175
Huysmans Joris-Karl 13*n*, 94*n*, 108*n*, 120*n*, 138, 143, 149, 150*n*, 168, 177-179
Il Duca Minimo (vd. D'Annunzio Gabriele) 134*n*, 170
Il Fanfulla della Domenica (vd. Checchi Eugenio) 133*n*, 168
Il Saraceno (vd. Lodi Luigi) 134*n*, 169
Imbellone Rita 122*n*, 162
Ingres Jean-Auguste-Dominique 38*n*
Invrea Gaspare 166
James Henry 118, 178
Janin Jules 27, 32*n*, 37 *e n*, 54, 59-60, 61*n*, 66 *e n*, 69*n*, 76, 83*n*, 124, 189, 201
Jaurès Jean 166
Javicoli Maria 163
Jolly Jacques 129*n*
Jouve Séverine 10*n*
Joyce James 11
Juin Hubert 93*n*

- Kanceff Emanuele 29*n*, 30 *e n*
Kandel Boris 110*n*
Kempf Roger 109*n*
Kopp Robert 15*n*, 23, 34 *e n*, 48*n*
- Labille Augusta 38 *e n*, 40-41, 42*n*, 44
e n
Labille Léonidas 35 *e n*, 38, 48-49
Laforgue Jules 108*n*, 143
Lamartine Alphonse de 102*n*, 121*n*,
210
Landi Oscar 119*n*, 161
Landrin Jacques 61*n*
Laneyrie-Dagen Nadeije 23, 104*n*
La Tour Georges de 81*n*
Laugier Régine 179
Launay Élisabeth 23, 51*n*, 87*n*, 89*n*,
155*n*, 176
Laurent Frank 45*n*
Lautréamont Isidore Lucien Ducasse,
conte di 108*n*
Lavagetto Mario 109*n*, 121, 162
Lavisser Ernest 166
Lécrivain Claudine 110*n*
Leduc-Adine Jean-Pierre 23, 34*n*, 62*n*,
84*n*
Leed Eric 27 *e n*
Le Huenen Roland 67*n*
Lejeune Philippe 65*n*, 88*n*
Lelio da Novellara (Lelio Orsi) 194, 209
Le Men Ségolène 155*n*, 176
Lemoine-Montigny Adolphe 55
Lemonnier Camille 183*n*
Lenotre Louis Léon Théodore Gosse-
lin 166
Leonardo da Vinci (Leonardo di Ser
Piero da Vinci) 209
Leoncini Bartoli Antonella 155*n*, 166,
177
Leroux Gaston 121*n*
Lévy Michel 60*n*
Lévy-Mongelli Danielle 155*n*, 178
Lidsky Paul 37*n*
- Liechtenhan Francine-Dominique 155*n*,
176
Lionnet Anatole 173
Lionnet Hippolyte 173
Lippi Filippo 72
Lodi Luigi 134 *e n*, 169
Loresi Giuliano 161
Lorrain Jean 94*n*, 96, 150*n*
Loti Pierre 121*n*, 143
Louvel Liliane 93*n*
Luti Pier Luigi 174
- Macchi Gustavo 125*n*, 171, 173
Macchia Giovanni 178
Madelin Louis Émile Marie 166
Magris Claudio 28*n*
Malato Enrico 31*n*
Malfatti Bartolomeo 168
Mallarmé Stéphane 143, 183*n*
Malot Hector 121*n*
Mangano Querci Antonio 116*n*, 120*n*,
164-165
Mannucci Erica Joy 27*n*
Marcellusi Enzo 163
Maria Antonietta (Maria Antonia Giu-
seppe Giovanna d'Asburgo-Lore-
na) 64*n*, 116 *e n*, 118*n*, 122, 159
Mariani Andrea 14*n*, 21, 179
Marinetti Filippo Tommaso 118*n*
Marold Luděk 60*n*, 186*n*, 192, 202
Martin Robert 94*n*
Martinet Marie-Madeleine 31*n*, 76*n*
Martini Ferdinando 120, 123*n*, 130, 131
e n, 132 *e n*, 134, 144, 167-168, 171
Martini Simone 194, 208*n*
Marx Roger 33*n*, 82*n*
Masseau Didier 37*n*
Massol Chantal 37*n*, 53*n*
Masson Frédéric 166
Mathilde Laetitia Wilhelmine Bonapar-
te, princesse 141
Matthiez Albert 166
Mauclair Camille 94*n*

- Maugain Gabriel 108*n*
Maupassant Guy de 108*n*, 112*n*, 121*n*,
138, 149, 162
Maurand Charles 50*n*
Mazzarotto Bianca Tamassia 121*n*, 163
McGilvray Catherine 164
Médiène Mohamed 52*n*
Medina Bermúdez Lola 110*n*
Melon Edda 122*n*, 159
Memmi Lippo 72, 208*n*
Mendès Catulle 62, 94*n*
Menichelli Gian Carlo 108*n*, 130*n*, 138*n*,
178
Mérimée Prosper 37 *e n*, 162
Mesnard Jean 45*n*
Messa Vismara Elena 125*n*
Michelangelo (Michelangelo di Lodo-
vico Buonarroti Simoni) 71*n*, 104
Michelet Jules 53*n*, 70*n*, 102*n*, 108*n*,
166
Mignet François-Auguste 166
Milella Maria Adelaide 179
Miranda Gaetano 116*n*, 117 *e n*, 161,
170
Mirandola Giorgio 127*n*
Mitterand Henri 94*n*, 186*n*
Mocchi Giovanni 178
Modenesi Marco 94*n*, 178-179
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 121*n*,
185*n*
Monferini Pietro 167
Monselet Charles 62
Montaigne Michel Eyquem de 18
Montandon Alain 15, 109
Montesquieu Charles-Louis de Secon-
dat, baron de la Brède et de 18
Montesquiou-Fézensac Robert, conte
di 150*n*
Montluc Blaise de 99*n*
Morelli Giovanni 88, 144, 194 *e n*, 207
Morello Vincenzo 171
Mosele Elio 94*n*, 178
Moussa Sarga 53*n*
Murger Henri 166
Musset Alfred de 121*n*, 210
Myr (vd. D'Annunzio Gabriele) 134*n*,
162
Napoleone I (Bonaparte Napoléon) 53*n*
Napoleone III (Bonaparte Charles Louis
Napoléon) 53*n*, 55
Navarro Della Miraglia Emanuele 137*n*,
169
Neera (Anna Zuccari) 132*n*
Nemi Orsola 121 *e n*, 162
Nencioni Enrico 167
Neri Ferdinando 152 *e n*, 177
Nerval Gérard de 40*n*, 53*n*, 62
Nicolas Alain 38*n*, 44*n*, 49*n*
Nodier Charles 37*n*, 38 *e n*
Nolhac Pierre de 96*n*, 166
Nourrissier François 51*n*
O'Donnovan Patrick 155*n*, 176
Oliva Domenico 170
Orcagna (Andrea di Cione di Arcange-
lo) 194, 207
Orvieto Paolo 31*n*
Ossani Lodi Olga 134 *e n*, 170, 172
Pagliara Rocco Edoardo 120*n*, 185*n*
Paissa Paola 156 *e n*, 179
Palacio Jean de 10*n*, 55*n*, 85*n*, 177
Palizzi Filippo 140*n*
Palizzi Giuseppe 140*n*
Pangloss (vd. Cameroni Felice) 115*n*,
166
Parodi Dominique Alexandre 137*n*,
168
Pasquali Giambattista 84
Passy Louis 34 *e n*, 35 *e n*, 36 *e n*, 39*n*,
41, 43*n*, 44 *e n*, 45*n*, 46, 47*n*, 48, 54*n*
Pazzi Valeria 122*n*, 164
Péladan Joséphin 13*n*, 143
Pellegrini Carlo 102*n*, 104*n*

- Pellini Pierluigi 150*n*, 151*n*
Perrault Charles 84*n*
Pessimista (vd. Cameroni Felice) 141*n*,
166-167
Paternolli Giovanni 178
Petitti Carlo 116*n*, 117, 161, 170
Petralia Franco 108*n*
Petrone Mario 153*n*, 164, 179
Petroni Liano 178
Pety Dominique 109*n*
Pica Vittorio 5, 20, 24, 90, 97*n*, 110*n*,
116*n*, 120 *e n*, 122 *e n*, 123*n*, 125,
130 *e n*, 131 *e n*, 132*n*, 133 *e n*, 137,
138 *e n*, 139 *e n*, 140 *e n*, 142, 143 *e n*,
144 *e n*, 145, 146 *e n*, 148, 151 *e n*,
155 *e n*, 165, 167-175, 181 *e n*, 182 *e n*,
183 *e n*, 184 *e n*, 185 *e n*, 186,
187 *e n*, 188 *e n*, 189 *e n*, 190, 191 *e n*,
192 *e n*, 193 *e n*, 194 *e n*, 195 *e n*,
196 *e n*, 197 *e n*, 198-199, 208*n*
Pichois Claude 53*n*
Pico della Mirandola Giovanni 70*n*
Pieri Piero 166
Pietrini Sandra 177
Pipitone Federico Giuseppe 130 *e n*,
149 *e n*, 165, 168
Pizzigoni Carlo 115*n*, 118, 160
Poe Edgar Allan 149
Poictevin Francis 13*n*, 143, 183*n*
Polastri Aristide 161
Poli Annarosa 108*n*
Pomilio Mario 178
Pompadour Jeanne-Antoinette Pois-
son, madame de 116*n*, 122, 134,
159, 166
Popelin Claudius 42*n*
Posani Giampietro 179
Poussin Nicolas 74
Pouthier Alexandre 71*n*, 72 *e n*
Pozza Giovanni 125*n*, 171-172
Prampolini Massimo 28*n*
Preiss Axel 155*n*, 176
Preumont Yannick 179
Primoli Giuseppe 147, 162
Proust Marcel 9, 76*n*, 153
Puccini Giacomo 166
Puleio Maria Teresa 31*n*, 66*n*, 78*n*
Puletti Ruggero 170
Quesada Mario 166
Quinet Edgar 166, 210
Rabelais François 194*n*
Rachilde (Marguerite Eymery) 94*n*
Racine Jean 121*n*
Raffaello (Raffaello Sanzio) 88, 206
Ragghianti Carlo Ludovico 176
Raimond Michel 9*n*, 10
Ramacciotti Valeria 155*n*, 166
Rastignac (vd. Morello Vincenzo) 171
Raya Gino 151*n*
Rembrandt (Harmenszoon van Rijn)
209
Renan Ernest 12*n*, 162, 210
Repetti Maria 116*n*, 159
Restuccia Laura 130*n*
Ricatte Robert 14*n*, 15*n*, 23, 59*n*, 67 *e n*,
87*n*
Ricci-Della Grisa Graciela 155*n*, 178
Richard Achille 128 *e n*, 172
Ricorda Ricciarda 129*n*
Rimbaud Arthur 108*n*, 112*n*, 143, 178
Robiquet Jean 166
Rocchi Patrizia 108*n*
Rod Édouard 134 *e n*, 149, 151, 168-
169, 173
Rodenbach Georges 108*n*
Rohan Louis-René-Édouard de 99*n*
Roncoroni Federico 162, 170
Roscioni Gian Carlo 178
Rosny Joseph-Henri 177
Rossi Pellegrino 99*n*, 100-101
Ruggiero Nunzio 24, 115*n*, 117*n*, 125*n*,
140*n*, 143*n*, 155 *e n*, 165-166, 194*n*,
195*n*
Russo Luigi 111*n*

- Sabatier Paul 96*n*
Sabatier Pierre 77*n*, 82*n*, 95*n*, 101*n*, 192*n*
Sade Donatien Alphonse François de 121*n*
Sadkowska Agata 110*n*
Sagnac Philippe 166
Saidah Jean-Pierre 60*n*
Sainte-Beuve Charles Augustin de 162
Saint-Évremond Charles de 178
Saint-Simon Henri de Rouvroy de 121*n*
Salgado Maria Teresa 110*n*
Salucci Arturo 116*n*, 159
Salvadori Giulio 144
Salvy Gérard-Julien 77*n*
Samain Albert 108*n*
Sand George (Lucile Dupin Andine Aurore) 37 *e n*, 108*n*, 121*n*, 137*n*, 168
Santangelo Saverio Giovanni 150*n*
Santavenere Stefano 21, 177
Satiat Nadine 52*n*, 56*n*, 61*n*
Scaiola Anna Maria 156*n*, 177
Scalinger Giulio Massimo 137 *e n*, 170, 173
Scarfoglio Edoardo 110, 144, 149, 168
Scepi Henri 93*n*, 94*n*
Schéfer Gaston 33*n*
Scholl Aurélien 60, 62, 64*n*, 67, 71, 72*n*, 73 *e n*, 74, 190, 202
Schopenhauer Arthur 95
Scribe Eugène 69, 71*n*
Segatori Stefania 166
Seitei Watanabe 178
Serao Matilde 120 *e n*, 128, 130, 133 *e n*, 144, 167-169
Severi Gian Galeazzo 119*n*, 161
Sgorbati Bosi Francesca 159
Shakespeare William 71*n*
Siciliano Italo 154*n*, 178
Simemon Georges 87
Simoën Jean-Claude 37*n*
Simone Franco 30*n*
Sollecito Michele 177
Sorbello Vito 110 *e n*, 162
Sorel Eugène Georges 166
Sozzi Lionello 31*n*
Spaziani Marcello 108*n*, 162
Staal Gustave 159
Staël Anne-Louise Germaine Necker, madame de 99*n*
Stampa Gaspara 84
Starobinski Jean 62*n*, 118*n*
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 27, 33*n*, 37 *e n*, 47*n*, 53*n*, 100, 121*n*, 155*n*, 166, 178, 186*n*, 210
Sterne Lawrence 32 *e n*
Taine Hippolyte 12*n*, 86 *e n*, 104, 155*n*, 162, 166, 210
Tamassia Marzotto Bianca 121*n*, 163
Tarchetti Igino Ugo 150
Taylor Justin 38*n*
Thiers Adolphe 85*n*, 166
Thomas Catherine 40*n*
Thorel-Cailleteau Sylvie 10*n*, 15*n*, 55*n*, 94*n*
Tiepolo Giambattista 206
Tinan Jean de 94*n*
Tintoretto (Jacopo Robusti) 76*n*
Tissot Pierre-François 166
Tiziano (Tiziano Vecelli) 76*n*
Tocqueville Alexis Henri Charles de 121*n*
Todorov Tzvetan 21*n*, 68 *e n*
Töpffer Rodolphe 81
Torraca Francesco 120, 130, 131 *e n*, 132*n*, 167
Tortonese Paolo 139*n*
Tosi Guy 150 *e n*
Tournachon Adrien 93*n*
Tresoldi Roberto 122*n*, 164
Tronconi Cesare 152*n*, 167
Trtnik Rossettini Olga 108*n*
Turgheniev Ivan 127*n*, 169
Ubersfeld Annie 155*n*, 176
Uccello Paolo 72

- Vacante Natàlia 151*n*, 179
Valera Paolo 152*n*
Valéry Paul 121*n*, 150*n*, 194*n*
Vallès Jules 138, 176
Vassallo Luigi Arnaldo 173
Venturi Franco 31*n*
Verga Giovanni 130, 150 *e n*, 151 *e n*
Verlaine Paul 108*n*, 112*n*, 143
Verna Marisa 179
Verne Jules 121*n*
Veronese Paolo (Paolo Caliarì) 79-81, 83
Viazzì Glauco 138*n*, 167
Vigini Giuliano 112*n*, 179
Villani Carlo 135 *e n*, 170, 174
Villani Paola 120*n*, 185*n*
Villedeuil Charles de 55, 59 *e n*, 60*n*
Villiers de l'Isle-Adam Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de 143
Vinchon Jean 176
Violato Gabriella 108*n*
Viollet-le-Duc Eugène 38*n*
Vouilloux Bernard 109*n*
Watteau Jean Antoine 81*n*, 82*n*, 85, 87, 174, 184
Wilde Oscar 150*n*
Wyzewa Téodor de 194*n*
Zambaldi Silvio 125*n*, 171
Zambon Maria Rosa 108*n*
Zena Remigio (vd. Invrea Gaspare), 166
Zeno Apostolo 79
Zini Zino 172
Zocchi Gaetano 146 *e n*, 174
Zola Émile 9-12, 13 *e n*, 19-20, 108 *e n*, 111 *e n*, 112 *e n*, 113 *e n*, 114, 115*n*, 116*n*, 117 *e n*, 123, 128-129, 130 *e n*, 131 *e n*, 135-136, 138 *e n*, 139 *e n*, 140*n*, 141 *e n*, 142 *e n*, 143-144, 148-149, 150*n*, 152, 155*n*, 156 *e n*, 160-161, 166, 171-172, 176, 178-179, 182, 186*n*, 188 *e n*, 200
Zorzi Eugenio 125*n*, 171
Zuffi Nerema 176

IL SEGNO E LE LETTERE

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'
diretto da Nicola D'Antuono

DIREZIONE
Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO
Giovanni Brancaccio - Carlo Consani - Paola Desideri - Elisabetta Fazzini - Andrea Mariani

CLASSICI

R. Guitton • *Il Principe di Dio. Sulle tracce di Abramo*

SAGGI

J. Santano Moreno • *De morfología y sintaxis españolas. Dos estudios interpretativos*

S. Ciccolone • *Lo standard tedesco in Alto Adige. L'orientamento alla norma dei tedescofoni sudtirolesi*

B. Delli Castelli • *Acronimi e altre forme di abbreviazione nel DDR-Deutsch*

L. Paesani • *Porta Bertati Da Ponte: Don Giovanni*

F. D'Ascenzo • *I fratelli Goncourt e l'Italia*

Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre) • A cura di M. Rubio Áquez
e N. D'Antuono

Riscritture dell'Eden: poesia, poetica e politica del giardino • A cura di A. Mariani
(in preparazione)

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti è disponibile il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.