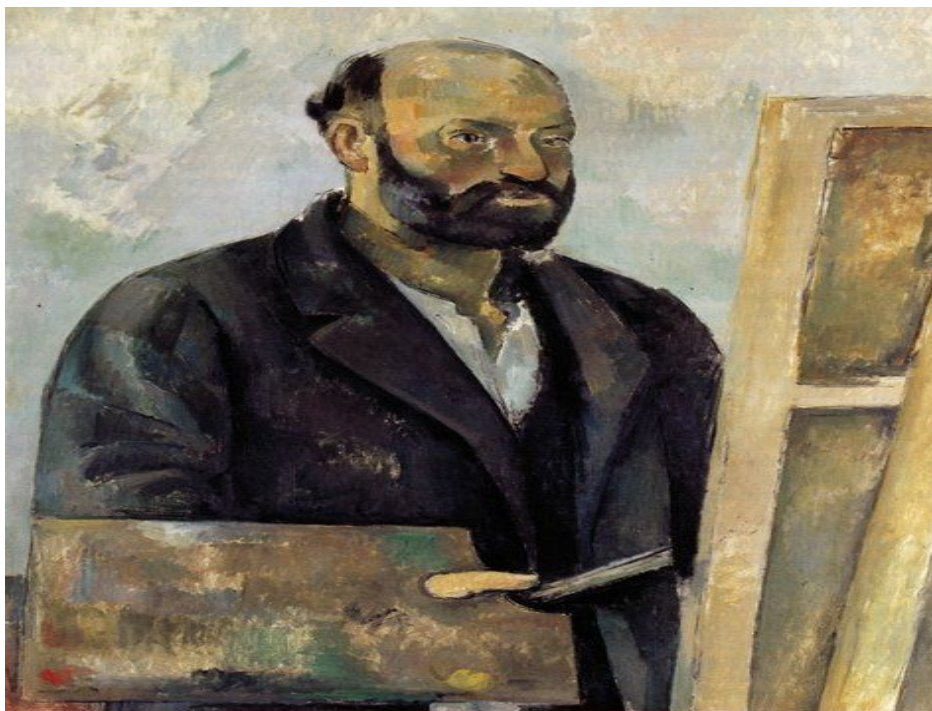




Zola

L'opera

Garzanti i grandi libri



Zola

L'opera

Garzanti i grandi libri

21: , 8. 252- : 2

EMILE ZOLA

L'OPERA

Introduzione di
LANFRANCO BINNI
Traduzione di
FRANCO CORDELLI



Garzanti

**Traduzione dal francese di
Franco Cordelli**

**Titolo originale dell'opera:
5dRFNZIF**

**In copertina: , NRSRIVICIVb NC SCNWF di Paul
Cézanne (1885-87).
Zurigo, Fondazione E.G. Bührle.**

ISBN 978-88-11-13330-8

**© Garzanti Editore s.p.a., 1978, 1982
© 1999, Garzanti Libri s.p.a., Milano**

Gruppo editoriale Mauri Spagnol

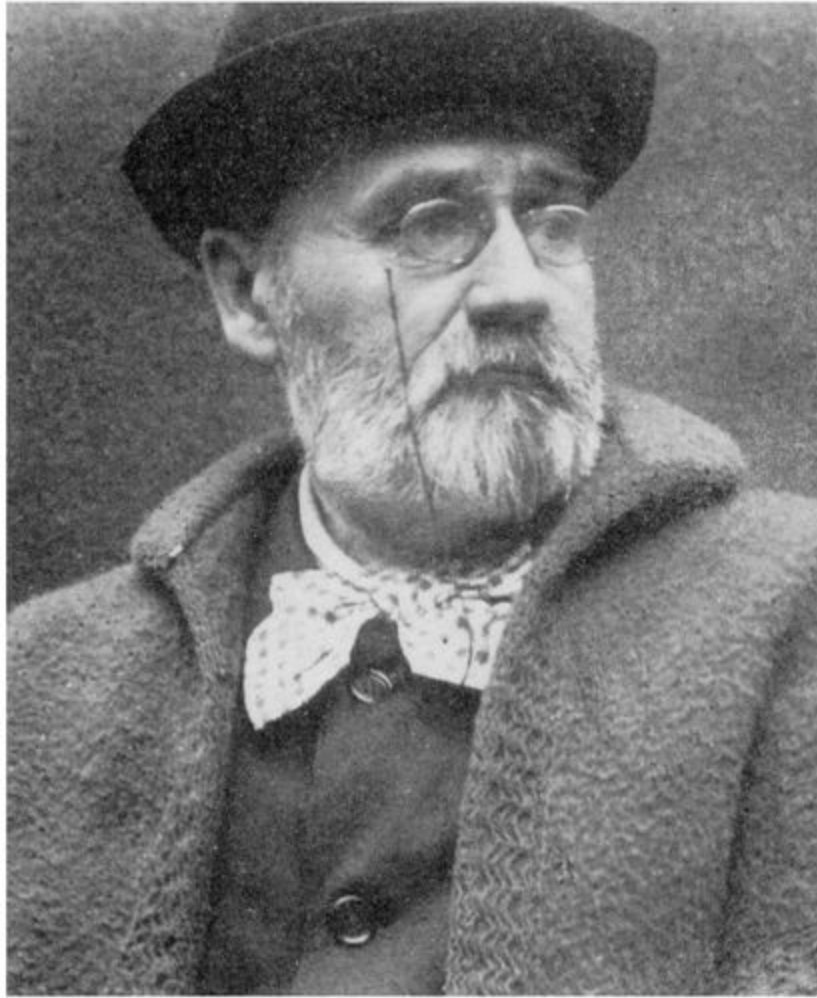
www.garzantilibri.it

**9FT FULFIF IPCRIO CVR UNNF PRZIM EFN1 TNSSR
FEIMRIICNF 7 CNIL7 SCI PRNZIUMC INUMR [a a a \)INDICIRIV](#)**

Prima edizione digitale 2011

Realizzato da Jouve

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.



Мѹѡі 'а1

INTRODUZIONE

Vita e opere

O'ukurupuMöüq i 'a- »' q'a- rüa Pus' q Lq V ussq'

Emile Zola nasce a Parigi il 2 aprile 1840, da Francesco Zola ed Emélie Aubert. Il padre, in un appunto autobiografico, parla così di se stesso: «Francesco Zola è nato a Venezia l'8 agosto 1795. Suo padre era colonnello del genio ed ispettore delle costruzioni militari. Due suoi zii sono caduti al servizio della Francia durante l'Impero: uno era colonnello, l'altro comandante di battaglione. È, inoltre, consanguineo di quel tale generale conte di Lovendo il cui nome figura sull'arco di trionfo che è all'Etoile.» Nel 1840 Francesco Zola si trova ormai alle spalle una vita intensa e irregolare, quasi romanzesca: ufficiale nell'esercito del viceré Eugenio Napoleone dal 1812 al 1815, ufficiale dell'esercito austriaco dopo il 1815, dimissionario per insofferenza della rigida disciplina militare, si è laureato in ingegneria all'università di Padova, quindi, nel 1823, è a Linz, dove partecipa alla costruzione della prima linea ferroviaria europea (Linz-Gmunden); geometra del Catasto dell'Alta Austria, nel 1830 si trasferisce in Francia subito dopo le giornate di luglio; nel 1831 è in Algeria, tenente della Legione Straniera di recente costituzione. Liberale, in contatto con elementi carbonari, romantico, colto, fiducioso nel progresso delle scienze e della tecnica, geniale, aggressivo, Francesco Zola, che nel figlio Emile troverà sempre un ammiratore ed un tenace difensore, rappresenta un tipico caso di borghese “d'attacco” nell'epoca del consolidamento del capitalismo in Europa, alla vigilia dei movimenti rivoluzionari nazionali del 1848. Nel 1840, quando nasce il figlio Emile, Francesco Zola è ingegnere ad Aix-en-Provence; in stretto rapporto d'amicizia con il ministro dell'interno Thiers (un'amicizia che condizionerà anche Emile Zola) ha elaborato un progetto di canale (riceverà il nome di «canale Zola») che porterà l'acqua ad Aix, trasformando la vita della città. Durante uno dei frequenti viaggi “d'affari” a Parigi, nel 1839 ha conosciuto e sposato una piccola borghese di

provincia, figlia di un modesto artigiano: Emélie Aubert è molto più giovane di lui, è nata nel 1819. «Ed ecco com'è che, colui che diverrà il grande romanziere della ereditarietà considerata come movente romanzesco, si trova ad avere un albero genealogico franco-italiano... Emélie, sua madre, è tenera, sensibile, nervosa; suo padre è un tipo d'avventuriero alla Stendhal, appassionato sino alla follia del proprio lavoro».

1 IL Crollo della famiglia Zola

Nel 1843 l'intera famiglia si trasferisce ad Aix; finalmente Francesco Zola ha ottenuto ufficialmente l'appalto del canale, e ha costituito una società per azioni. I lavori iniziano nel 1846. Ma, appena un anno dopo, ammalatosi di polmonite durante un ennesimo viaggio a Parigi, Francesco Zola muore. «Morto lui, la società fallì, e alla stretta dei conti, pagati i creditori, non rimase alla vedova che un piccolissimo capitale. Il figliolo Emilio provò perciò la strettezza fin da ragazzo, ed ebbe una giovinezza poco lieta». Per la famiglia Zola, fino a quel momento un'agiata famiglia medio borghese, è il crollo. È il primo impatto del piccolo Emile con le difficoltà economiche. Prima nel convitto di Notre-Dame, poi nel collegio governativo di Aix, incontra alcuni futuri compagni "d'arte": Cézanne, Baille, Valabrègue, Solari... È con loro che, nelle pause di studi che lo interessano assai poco, inizia ad avvicinarsi alla letteratura: «A quell'epoca, i nostri amori erano, prima di tutto, i poeti. Non andavamo a zonzo da soli, avevamo sempre qualche libro nelle tasche o nei carnieri da caccia. Per un anno, Victor Hugo ha regnato su di noi da monarca assoluto, conquistandoci con quel suo incedere da gigante. Ne conoscevamo a memoria drammi interi... I drammi di Hugo ci ossessionavano come splendide visioni. All'uscita dalla scuola, con il cervello congelato dalle tirate classiche che dovevamo imparare a memoria, ci riscaldavamo con quella specie di orgia di brividi e di estasi che rappresentava per noi la lettura di intere scene dell'*Mikado* di *Cuyl G'as*. Quante volte, sulle rive del fiume, dopo qualche prolungato bagno, abbiamo recitato atti interi a due o tre!...». Poi, più tardi, «... uno di noi portò un volume di De Musset... La lettura di De Musset significò per noi tutti il risveglio del nostro cuore... Il nostro culto

per Victor Hugo ricevette un colpo formidabile: soltanto Alfred De Musset troneggiava ora nei nostri carnieri da caccia... **Ua Ga''a' a a''a ''u** «a ci entusiasma, perché rappresentava la sfida di un poeta di razza gettata tanto ai romantici quanto ai classici, la risata spontanea di uno spirito indipendente nel quale tutta la nostra generazione ritrovava un fratello...».

In questo periodo trascorso nel collegio di Aix, Zola legge romanzi di Scott, Balzac, Flaubert, scritti di Taine, versi di Lamartine e Chateaubriand. Intorno ai quattordici anni avverte l'esigenza di scrivere: mette in versi lunghi brani in prosa di Chateaubriand, scrive un romanzo sulle crociate. A fianco di certe letture di Taine, lo interessano le scienze naturali: un amico di Aix, Antoine Marion, naturalista, lo inizia ai problemi dell'ereditarietà, un tema che svolgerà un ruolo teorico centrale nel "naturalismo" zoliano.

De Musset, l'Hugo di **P qü«a«ue** di **c uy G''as**, Chateaubriand, Taine, l'interesse per le scienze naturali... su queste letture, su questi primi interessi, si va formando la personalità dell'adolescente Zola; sempre più legato a Cézanne, il futuro maestro della scuola impressionista, vive in una dimensione estetico-artistica fragile e contraddittoria ma nettamente contraddistinta da una sempre più necessaria volontà di autoaffermazione. Il futuro maestro del romanzo naturalista ha veramente le sue radici essenziali nell'adolescenza ad Aix; da queste radici non si separerà mai completamente.

9CIII L

Nel 1858, a causa di accresciute difficoltà economiche, Zola, e la madre si trasferiscono a Parigi. Emile ha diciotto anni. Iscritto al liceo Saint-Louis, prepara un "baccalaureat" in scienze, con esiti fallimentari. Tenta di nuovo a Marsiglia, di fronte a esaminatori di provincia. L'insuccesso si ripete. Zola deve abbandonare la scuola, deve assolutamente trovarsi un lavoro. A Parigi non conosce nessuno, è solo: scrive continuamente ai suoi compagni di Aix. Nelle sue lettere, solitudine, disperazione, e volontà di affermazione si susseguono e si alternano freneticamente. In una lettera del 13 gennaio 1859 a Baille scrive: «Sono ancora a carico di mia madre, che può appena provvedere a se stessa. Sono costretto a cercarmi un lavoro per mangiare, non l'ho ancora trovato, spero di trovarlo presto. La mia situazione è

questa: guadagnarmi il pane in un modo qualsiasi e, se non voglio dire addio ai miei sogni, devo occuparmi del mio avvenire durante la notte. La lotta sarà lunga, ma non mi spaventa; sento in me qualcosa e, se realmente questo qualcosa esiste, prima o poi dovrà venire alla luce!».

Nel dicembre 1859 annuncia a Baille: «Non vedo nessuno, le serate mi sembrano lunghissime. Fumo molto, scrivo molto poco. Tuttavia ho finito **Uqs süsq'qs pq aü'vq«oq** (Le sartine della Provenza); mi ha fatto uno strano piacere raccontare queste follie. Ma sono lontano dall'essere soddisfatto della mia opera: la materia era troppo difficile; gli avvenimenti scorrevano uno dopo l'altro, non c'era chiave, non c'era svolgimento. Inoltre, tutto ciò era privo di dignità e di moralità; gli stessi nostri ruoli erano ben lontani dai ruoli di eroi di romanzo...». **Uqs Oüsq'qs** sono la prima opera in prosa di Zola: un racconto autobiografico, mollemente nostalgico per gli anni e gli amici di Aix, tutto all'interno di una sensibilità tardoromantica ispirata a De Musset.

5dO SIFI R CNC ERI CPC

Nell'aprile 1860 un amico di famiglia gli procura un impiego alla dogana, per poche decine di franchi al mese. È l'esperienza più dura (e frustrante) dell'adolescente Zola: «Quanto a me, la mia vita è sempre monotona... scrivendo senza sapere cosa scrivo... la stanza polverosa... popolata di un mondo di commessi per lo più stupidi... il monotono grattare delle penne, parole stridenti, termini per me bizzarri... ho voglia di piangere...». Questa situazione gli rende necessario uscirne ad ogni costo; forzerà i tempi del suo tirocinio letterario con aggressività: «...se intraprendo definitivamente la camera letteraria, voglio seguire la mia massima: **eu''' ' «uq«'q** Di conseguenza non accetterò di marciare sulle orme di nessuno; non perché aspiri al titolo di maestro di una scuola... ma desidererò trovare qualche sentiero inesplorato, e uscire dalla folla degli scribacchini del nostro tempo». Gli elementi caratteristici dello Zola di questo periodo, non ancora entrato nel mondo dell'industria culturale, sono assai semplici: ossessionato da difficoltà economiche che deve assolutamente superare, che lo umiliano, deciso ad “arrivare” ad ogni costo, provvisto di un “bagaglio culturale” confuso e disordinato, cresciuto

ideologicamente con punti di riferimento tardoromantici e positivisti. Le sue prove letterarie sono mediocri esercitazioni scolastiche, che devono più a De Musset e a Lamartine che a Hugo. Balzac gli incute timore, gli risulta complesso ed estraneo, e poi in definitiva è soprattutto l'attività di poeta ad impegnarlo. È sulla base dei suoi versi che prenderà contatto con il mondo dell'editoria. Contemporaneamente, anche se per lui si tratta di un'attività secondaria e minore, sta raccogliendo una serie di racconti (i **I' «'qs l Nuk' «**) e la **I' «rqsú « pq I "aupq**, prose autobiografiche.

Dopo due mesi di lavoro alla dogana, si licenzia. Segue un periodo di "bohème": vive miseramente in una mansarda «di buon augurio per un poeta», scrive versi e racconti, frequenti lettere agli amici di Aix.

ZRNC IO SIFI CVR ELHCchFWF

Nel febbraio 1862, l'avvenimento che pone le condizioni per un cambiamento radicale della sua vita: viene assunto alla casa editrice Hachette. Assunto come fattorino, in pochi mesi riesce a imporsi per la sua efficienza e capacità di iniziativa: dopo poco tempo è "capo del servizio pubblicità". Guadagna duecento franchi al mese, entra in rapporto diretto con i più noti scrittori del periodo: Guizot, Michelet, Sainte-Beuve, Lamartine, Littré, Taine, About... Comprende immediatamente i meccanismi della giovane industria culturale. Dall'interno del suo nuovo ruolo di capo del servizio pubblicità di una casa editrice in sviluppo si pone problemi che fino a quel momento aveva ritenuto secondari; in primo luogo il problema del pubblico.

2NS/DDNcR

Nel pubblico e nelle capacità di raggiungerlo, di farlo proprio, sta la chiave del successo di un autore. Per raggiungere il pubblico, il "grande pubblico" dei lettori di libri, è necessario interessarlo e incuriosirlo anche al di là del valore della singola opera letteraria. Lontano ormai dalla prospettiva di un'attività poetica per pochi privilegiati del sentimento, in una dimensione di solitaria lamentazione tardoromantica, lo Zola del 1862 ha già fatto una scelta che rimarrà determinante nella sua futura attività di

romanzieri: scrivere per molti, organizzare l'interesse del pubblico intorno alle opere immesse sul mercato. La stessa attività dello Zola teorico del "naturalismo" conterrà componenti di questo tipo; i dibattiti sul "naturalismo", al di là delle enunciazioni teoriche, avranno una funzione di "battage" pubblicitario, per stimolare l'attenzione del pubblico verso opere "nuove", verso "nuove" proposte filosofiche e letterarie, verso la "novità". La capacità di ascoltare il gusto del pubblico, di coglierne gli interessi in un momento determinato, è un altro risultato importante dello Zola impiegato di Hachette: imparare a distinguere i libri che "vanno" da quelli che "non vanno", e questa lezione pratica gli rimarrà preziosa in tutta la sua carriera di scrittore.

2 STIO LTCcRPVL

Su consiglio del direttore Hachette, al cui giudizio ha sottoposto alcuni dei suoi versi, abbandona l'attività poetica per dedicarsi alla prosa; e nel 1864 pubblica il suo primo libro, i **I ' «'qs l Nu' «** (Racconti a Ninetta), raccolta di racconti già pubblicati su vari giornali, ancora esercitazioni scolastiche ispirate ai primi interessi letterari di Zola.

5R «UhFTO R TFCNUC»

A Parigi, il dibattito fra gli scrittori e il gusto del pubblico hanno ormai superato quel clima e quelle abitudini; si dibatte, intorno ai romanzi di Flaubert, se lo scrittore debba essere coinvolto in prima persona nella narrazione oppure debba rimanere "impassibile" ed esterno; si stanno spegnendo i furori romantici pre-'48, l'ideologia borghese sta sostituendo i valori dell'utopia e dello slancio eroico con i valori della conservazione, del misurato controllo della realtà, in una dimensione sempre meno "soggettiva" e sempre più "oggettiva"; il positivismo, lo scientismo, il "realismo" significano questa necessità di fare i conti con una realtà che il potere borghese controlla e che dovrà difendere dai minacciosi tentativi di ascesa sociale del proletariato. La classe operaia parigina ha già fatto la sua comparsa sulle barricate del '48. Gli scrittori della borghesia sono divisi: da un lato coloro che spingono alle estreme conseguenze le indicazioni

romantiche nel simbolismo, nell'arte per l'arte, dall'altro coloro che scelgono di misurarsi con la "realtà", una "realtà" che motiva l'ideologia del progresso, della fiducia illimitata nelle conquiste della scienza e della tecnica, nello sviluppo del capitalismo. Zola, come tanti intellettuali di questo periodo, vive direttamente i vari momenti di questo campo di contraddizioni. L'epistolario ci mostra un passaggio assai rapido da una ormai stanca prospettiva romantica a una prospettiva "realista". In una lettera all'amico Valabrègue troviamo la prima professione di fede "verista": «Tutte le mie simpatie, se bisogna dirlo, vanno allo Schermo realista... Accetto pienamente il suo metodo, il fatto di porsi in piena libertà davanti alla natura, per renderla nel suo insieme, senza alcuna esclusione». È facile rilevare la contraddittoria coesistenza nello Zola di questo periodo – alla vigilia della pubblicazione di *Le roman expérimental* (Teresa Raquin) che attirerà l'attenzione di non pochi critici – di una pratica ancora esitante sui valori della prima formazione tardoromantica (i «mozziconi di Musset» e le «spighe cadute dai covoni di Lamartine» di cui aveva parlato polemicamente il critico positivista Sainte-Beuve già nel 1852) e di scolastiche affermazioni teoriche che lo ricollegano alla tradizione del realismo, di Balzac, di Stendhal, del realismo borghese pre-'48.

IL FANTASMA ROMANTICO

Il sentimentalismo nostalgico e provinciale, ispirato a una superficiale poetica di piccole cose e di frammenti di ricordo, che vive «con molta delicatezza» nelle pagine dei *Contes* di Zola, appare senz'altro arretrato rispetto alle necessità "fisiologiche" e scientiste del positivismo a cui Zola si sta avvicinando teoricamente, a quello scientismo che tende a ridurre le conquiste dell'illuminismo settecentesco (la filosofia della borghesia in lotta rivoluzionaria contro la società feudale) in piatti e adialettici oggettivismi, meccanicamente al passo con il consolidamento del potere della borghesia capitalistica nella cui concezione del mondo (nella cui cultura di classe) il processo di reificazione comporta una visione staticamente sociologica della realtà, da controllare, da sfruttare, da ridurre a mercato; l'"uomo" – già individuato dalla cultura illuministica nella sua centralità sociale e nei suoi materialistici rapporti con l'ambiente sociale e naturale – è diventato

un «animale mammifero dell'ordine dei primati, famiglia dei bimani» nel **L'ŭ́ ««aüŋ pq @ŋpqou»q** (1855) del positivista Littré; la società diventa un corpo naturale e statico, soggetto a trasformazioni graduali ed evolutive, la cui condizione di normalità è il buon funzionamento del meccanismo di accumulazione capitalistico; di questo corpo “naturale” la borghesia al potere costituisce il cervello e il proletariato le braccia; la “rivoluzione sociale” è la peggiore malattia che possa capitare al corpo sociale; contro la patologica comparsa degli operai parigini sulle barricate del '48, prima comparsa autonoma della classe operaia “per sé”, il colpo di stato antiproletario di «Napoleone il piccolo», la militarizzazione della società francese, è una medicina salutare.

- RII hFUC F IPVFNFWNCNLECNd/8 CNd/1

Dietro i fucili medicamentosi della borghesia capitalistica che attraverso un processo iniziato un secolo prima ha sostituito l'arretrata e improduttiva monarchia feudale nell'esercizio del potere sulle classi subalterne, deve operarsi un'ampia unificazione politica e culturale della parte “sana” della nazione e di acculturazione della parte “malsana”. Gli intellettuali dell'illuminismo erano partiti all'attacco dell'universo feudale illuminando la coscienza del fronte borghese sulla necessità della rottura rivoluzionaria della macchina statale e produttiva; gli intellettuali della borghesia francese post-'48, collocati dal potere in un ruolo funzionale ai veri protagonisti della classe, i capitalisti, diventano gli infermieri addetti alla manutenzione culturale della grande fabbrica, con un compito preciso: unire la grande e media borghesia, egemonizzare la piccola borghesia, isolare il proletariato. E quando il vero, unico, grande paziente, il proletariato, accennerà a segni d'impazienza e addirittura tenterà di «dare l'assalto al cielo» dell'universo borghese, nel 1871, allora il compito degli intellettuali sarà: tenere unita la grande e media borghesia, assicurare la piccola borghesia, distruggere l'identità politica e culturale del proletariato (terra bruciata sulla sua storia, guerra psicologica, evidenziarne il carattere di parte “malsana” del corpo sociale, predicare che la ribellione è peccato, che la “folla” ha istinti bestiali, che il lavoro nobilita lo sfruttato e lo riscatta dalla colpa atavica di essere nato proletario). L'impero di Napoleone III rappresenta questa fase di

consolidamento del modo di produzione borghese, e di espansione coloniale su altri mercati. L'esposizione universale di Parigi nel 1867 è la grande mostra-mercato dei capitalisti e dei loro apologeti; la borghesia propaganda la sua potenza di classe, sotto gli sguardi ammirati della piccola borghesia e lo stupore delle classi lavoratrici. Il padrone è forte. Gli intellettuali, che ancora ricordano un ruolo privilegiato di protagonisti che più non hanno, ridotti a ruoli parziali di professori, scienziati, letterati, alle prese anche loro con le leggi del mercato capitalistico, anche loro ridotti a "mammiferi" oggettivizzati, utili socialmente solo nella capacità di contribuire (da subalterni e impiegati) all'accumulazione capitalistica gestita da borghesi privi di "sensibilità", di "cultura" e di passioni romantiche, vivono il processo di "dequalificazione" in modo assai contraddittorio; le caste sono "dequalificate", le frustrazioni e le insoddisfazioni si susseguono, ma pochi sono gli intellettuali che si impegnano in uno sforzo di comprensione "realistica" del processo e delle sue vere cause. I tempi dello sviluppo culturale non coincidono, come sempre – ma in questo periodo il fenomeno è vistoso – con i tempi dello sviluppo economico: ritardi, arretratezze, fughe in avanti, poeti condizionati dal retroterra culturale della fase precedente, scrittori "realisti" che allo spirito critico di Balzac e Stendhal (accettato dalla cultura dominante nella fase pre-'48) sostituiscono piatte descrizioni oggettiviste che non si pongono neppure il problema di cogliere il movimento delle contraddizioni all'interno del corpo sociale, e si limitano a descrivere "tranches" di realtà con pretesi atteggiamenti di analisti impassibili dal giudizio insospettabilmente imparziale, "scientifici", proprio come il dottor Bernard al suo tavolo operatorio.

5dRWLcC SRUMZIUMcC

È il trionfo dell'oggettivismo elementare: la biologia è ricondotta alla fisica ed alla chimica, il comportamento umano diventa un semplice fatto fisiologico; Bernard, nell'**R'ü puo'ú « l "q'upq pq "a ©qppoukq qx»qü©q«'a"q** del 1865 ha decretato che «La scienza dei fenomeni della vita non può avere altre basi che la scienza dei fenomeni delle sostanze semplici»; Taine, nell'introduzione alla **Uü'qüa'uüq a«s"awq** del 1864 ha decretato a sua volta: «Il vizio e la virtù sono prodotti come lo zucchero

e il vetriolo.» Zola citerà questa sentenza nella prima pagina di **et qülsq caéuuk**. Saint-Beuve nel 1852 ha sentenziato a sua volta: «...la verità, ecco ciò che il poeta deve cercare innanzi tutto ai giorni nostri.» È la verità del positivismo capitalistico, è la realtà che Marx analizza nel **I a»üa"q** e che la borghesia francese, classe omogenea dal recente passato rivoluzionario, stabilisce a misura d'uomo. La conoscenza deve essere in funzione del "progresso" capitalistico; gli intellettuali, pena la totale emarginazione dal mercato delle idee, devono prendere partito e mettersi al passo con lo "sviluppo storico", con l'evoluzione sociale. Per chi non accetta il programma politico della cultura al potere, sono possibili reazioni minoritarie, accettate e tollerate. Esotismo, simbolismo, impressionismo, fiammate di ritorno del primo romanticismo, sono da un lato reazioni romantiche al programma positivista, dall'altro tentativi di affermazione "autonoma" di novità, di nuovi "sentieri dell'Arte". Agli intellettuali tutto è lecito (anche se grava sulla loro autonomia la presenza della censura e dei processi) finché rimangono all'interno del ghetto loro assegnato; per chi mette in discussione il proprio ruolo e sia pure confusamente rifiuta il sistema (Rimbaud, Lautréamont...) c'è la condanna all'emarginazione; per chi contrappone un'alternativa politica e sociale all'impero, non tanto come forma politica quanto come copertura della società capitalista, c'è la repressione più violenta. Ne sapranno qualcosa i pochi intellettuali borghesi della Comune del 1871.

La nozione di "realismo", quando Zola fa il suo primo ingresso nell'industria culturale, è dunque una nozione di "positivismo" applicato alla letteratura; "verismo" è un termine con cui Sainte-Beuve ha indicato il campo d'intervento e l'atteggiamento del poeta, dello scrittore in genere. Ma lo «schermo verista», intermedio fra lo scrittore e la sua "materia", è una lente ottica con determinate proprietà deformanti. Lo «schermo verista» riflette certi livelli della realtà sociale, senza cadere nell'"osceno", nell'"immorale", senza oltrepassare i limiti (angusti) della morale dominante. A salvaguardia dell'ordine costituito, il censore vigila. Sono sconsigliabili letture ed analisi eccessivamente approfondite della realtà sociale; esempio: nella descrizione della miseria in un quartiere popolare, fotografare il tutto e descrivere con cura la fotografia, mettendo in evidenza lo stato di degradazione dei "miseri"; l'analisi delle cause della miseria descritta sia fisiologica: ad esempio, la Gervaise dell'**Fss' ©©' üi** di Zola,

un fantasma di donna abbruttita dall'alcool, scontrerà la pena fisiologica di discendere da un ceppo familiare corrotto dall'etilismo. Compito dello scrittore "verista" è la descrizione della realtà; al potere politico il compito di intervenire con rimedi opportuni.

Il pubblico dei lettori, costituito essenzialmente di borghesi e piccoli borghesi, segue passivamente l'"evoluzione" della cultura dominante. Messo in crisi dalla nuova fase storica il clima eroico del primo romanticismo, in cerca di un rapporto stabile e rassicurante con la realtà sociale, privilegia i contenuti "positivi" dello scientismo, delle descrizioni "veriste", dell'ideologia del lavoro e del progresso. Il grande pubblico piccolo borghese predilige la letteratura romanzesca d'appendice, la letteratura "feuilleton" composta di ingredienti tardoromantici e "moderni". È una letteratura "per il popolo", didascalica, stereotipa, attraverso le cui puntate vengono trasmessi i valori di una morale media, in cui il movente dell'azione romanzesca è quasi sempre costituito dall'anormalità patologica, dal delitto, dal crimine passionale. È una letteratura popolaresca su cui la giovane industria culturale si va facendo le ossa. Dopo i **I ' «'qs l Nu' «** e **Ua o' «rqsú « pq I 'aupq** (La confessione di Claudio), ancora partecipi di un gusto superato e non più nei favori del grande pubblico, è sul terreno del romanzo **quü'q' «** che Zola si esercita. Senza nessuna illusione di fare della grande Letteratura; all'amico Valabrègue che gli rimprovera di abbassarsi ad un simile genere ampiamente screditato presso i letterati colti, Zola scrive: «Ho bisogno della folla, ci vado come posso, tento tutti i mezzi per impossessarmene. In questo momento ho soprattutto bisogno di due cose: pubblicità e denaro». È così che nascono **Uqs ©ys' hüs pq Vaüsqu'q** (I misteri di Marsiglia), «basati sui resoconti degli ultimi processi criminali», e **Uq v'qu p'u«q ©' üq** (Il voto di una morta), mediocri **quü'q' «** che passano inosservati fra i tanti altri. Ma non rappresentano un insuccesso per Zola che li considera esperienze di laboratorio.

2NcCUR cNPLcR EL«TFIFUC : CqNIP»

Contemporaneamente Zola sta lavorando ad un romanzo «psicologico e fisiologico» di cui parla in una lettera a Valabrègue del maggio 1867:

«Questo romanzo, che ho quasi terminato di scrivere, sarà sicuramente la mia opera migliore. Credo di essermici impegnato anima e corpo. Temo, anzi, di essermici impegnato col corpo un po' troppo e di turbare il signor procuratore imperiale. È anche vero che qualche mese di prigione non mi fa paura». Questo romanzo è **et qũłsq c aéu**, che lo stesso Zola definisce «grande studio psicologico e fisiologico». Nonostante la descrizione del caso clinico di Thérèse Raquin sia ancora a metà strada fra luoghi comuni tardoromantici e situazioni da romanzo **quũ'q'** «, criticato in questo da Sainte-Beuve a cui è stato dedicato, tuttavia il romanzo si trova al centro di uno scontro fra critici che gli procura la pubblicità indispensabile per attirare l'attenzione del pubblico. Anzi, il romanzo incontra senz'altro il favore del pubblico. Romanzo “nero”, morboso, scabroso, **et qũłsq c aéu** passa più per certe sollecitazioni “scandalose” che non per una sua corrispondenza con principi di determinismo positivista che Zola non ha ancora approfondito, anche se l'aspetto di analisi di un “caso clinico” gli procura l'interesse di Taine: «Gautier e i Goncourt trovano che il vostro libro sia buono, e io penso che sia la vostra migliore opera. C'è un po' di tetano nello stile e nel soggetto: a forza di cambiare le idee in immagini, raggiungete spesso la fantasmagoria e, in una simile storia, la fantasmagoria diventa incubo. Ma, a mio avviso, l'opera è tutta quanta costruita su un'idea giusta; è ben legata, ben composta, indica un artista veritiero, un osservatore serio che cerca non il piacevole ma la verità; mostra una grande conoscenza del sordo lavoro mentale che sfocia nell'allucinazione, della terribile evoluzione fisiologica che trasforma i caratteri... Ecco, mio caro signore, la mia impressione molto franca: se io osassi darvi un consiglio vi direi che avete bisogno di allargare il vostro quadro e bilanciare i vostri effetti. A questo riguardo Balzac e Shakespeare sono grandi maestri. C'è nell'artista compiuto una sorta di filosofia enciclopedica dai vasti e complessi orizzonti. Oggi, si è troppo specialisti, ci caliamo troppo, con il microscopio in mano, su una porzione del tutto. Voi avete scritto un'opera potente, piena d'immaginazione, di logica e ultramorale. Vi resta da farne un'altra che abbracci più oggetti e apra più orizzonti. Un episodio non deve essere trasformato in poema, un personaggio di sfondo non deve essere portato in primo piano e diventare tutto il quadro...». Questo consiglio di maggiore “complessità”, di abbracciare “più oggetti”, di passare dall'episodio al quadro generale diventerà per Zola un vero e proprio

obiettivo di lavoro: il ciclo dei **c'us' «.V aoéuaü** avrà proprio questo significato.

Ukfluss' pul "aupq Gqük'aüp

V apq'quq Nqün' (Maddalena Féral), pubblicato nel 1868, è ancora un romanzo di scarso interesse per la critica ed il pubblico. Mentre, instancabilmente, Zola continua a produrre articoli, critiche d'arte, racconti per giornali e riviste, si va precisando l'esigenza di scrivere una "grande" opera, tutta all'interno del suo tempo, qualcosa che, nelle condizioni del secondo Impero, corrisponda alla **I' ©ápuq tu@aúk** di Balzac, un'opera complessiva che affronti i problemi principali della società francese. Ma come? E quali problemi? La conoscenza dell'**R'ü' puo'ú « l' "q' upq pq "a ©ápqouk q qx» qü©q«' a"q** di Claude Bernard svolge un ruolo fondamentale. L'invito di Sainte-Beuve a partire dalla "realtà", a descrivere la "verità" assume indicazioni concrete. Contro ogni letteratura di "ispirazione", contro ogni elucubrazione fantastica (limite, per Zola, dello stesso realismo di Balzac: «... questa sua fantasia sbrigliata che lo spinse a tutti gli eccessi e che su fondamenti straordinari voleva ricreare a nuovo il mondo, questa fantasia mi irrita più di quanto non mi affascini...»), la materia della narrazione, gli "oggetti" da descrivere, sono sotto gli occhi dello scrittore, con le loro proprietà concrete, con i loro rapporti determinati biologicamente e fisiologicamente. Proprio mentre Marx avanza un rapporto dialettico fra l'essere e la coscienza determinati dai modi e dai rapporti di produzione, il sociologismo positivista istituzionalizza il determinismo volgare e inchioda la società allo stato presente.

Nel periodo 1867-1870, Zola studia la realtà fisiologica del comportamento umano, dal particolare passa al generale, giunge alla convinzione che «la circolazione sociale è uguale alla circolazione vitale: nella società, come nel corpo umano, c'è una solidarietà che collega i vari organi l'uno con l'altro. In tal modo se un organo va in decomposizione, esso contagia subito anche gli altri organi e si producono malattie molto complicate». Come Bernard sul tavolo anatomico, lo scrittore ha il compito di individuare le cause di malattia, i fenomeni patologici, indicandoli poi ai politici per gli interventi necessari. Da questa convinzione nasce, nel 1870, il progetto dei **c'us' «.V aoéuaü**. Riferisce Edmond de Goncourt: «Zola è stato a colazione da me. Mi parla di una serie di romanzi che vuol fare, d'una epopea in dieci volumi, della storia naturale e sociale di una

famiglia... Mi dice: dopo gli analisti dei sentimenti più minuti, come l'analisi tentata da Flaubert in **Vapa@q G'vaüy**, dopo l'analisi delle cose artistiche, plastiche e nervose, come quella che avete fatto voi, dopo queste '»**qü.sú uï**'''', questi volumi cesellati, non c'è più posto per i giovani, non si può creare, costruire un personaggio, una figura; si può parlare al pubblico soltanto con la quantità dei volumi, con la potenza della creazione». Dove, a parlare, è anche lo Zola che tiene conto concretamente delle regole dell'industria culturale, dei rapporti con il pubblico che comincia a conoscere e ad affrontare senza ingenuità; quello Zola che qualche anno dopo, alla vigilia della pubblicazione di *Na«a*, scrittore già affermato e fra i più letti a Parigi e in provincia, dirà a De Amicis: «Qui non si fa nulla, nulla, se non si fa chiasso. Bisogna essere discussi, maltrattati, levati in alto dal dolore delle ire nemiche. Il parigino non compra quasi mai il libro spontaneamente, per un sentimento proprio di curiosità; non lo compra che quando gliene hanno intronate le orecchie, quando è diventato come un avvenimento di cronaca del quale bisogna dire qualche cosa in conversazione. Pur che se ne parli, comunque se ne parli, è una fortuna. La critica vivifica tutto: non c'è che il silenzio che uccida. Parigi è un oceano; ma un oceano in cui la calma perde, e la burrasca salva. Come si può scuotere altrimenti l'indifferenza di questa enorme città tutta intenta ai suoi affari e ai suoi piaceri, ad ammassar quattrini e aprofonderli? Essa non sente che i ruggiti e le cannonate. E guai a chi non ha coraggio!». Nel 1870, a trent'anni, Zola, ha maturato i caratteri fondamentali del suo carattere e le sue scelte fondamentali di scrittore: abbandonato, ma non superato criticamente, il terreno della sua formazione tardoromantica, ha assunto i principi culturali del programma positivista, ha sviluppato un'intensa pratica di "laboratorio", si è affermato come giornalista ed ha posto le condizioni per una propria affermazione di scrittore, è entrato a far parte del ghetto degli intellettuali di fama, conosce i meccanismi dell'industria culturale ed è deciso a sfruttarli con metodo nella sua carriera letteraria finalmente intrapresa, lavora al tavolino per molte ore al giorno, vive in una decorosa casa borghese, con la moglie (sposata nel 1870) ha un rapporto abitudinario e incolore, il suo lavoro lo occupa instancabilmente.

Il ciclo del «Rougon-Macquart»

Zssqüvazú «q q qs»qüüq«zaDi ' "a a" 'av' " pu"av' ü'

«I **c'us' «.Vaoéuaü** nasceranno dunque dall'incontro di un'eccezionale volontà di potenza con un certo numero di idee che sono "nell'aria", nel 1868». Nel periodo 1868-1870 Zola elabora il piano generale del ciclo di romanzi a cui lavorerà ininterrottamente per più di venti anni, da **Ua r' üu«q pqs c'us' «** (1870) a **Uq p' o'quü aasoa"** (1893). «Senza indicare qui tutte le opere di fisiologia che ho consultato, mi limiterò a citare l'opera del dottor Lucas, l'**Mippulh «a'uüa"q**, in cui i curiosi potranno cercare spiegazioni sul sistema fisiologico che mi è servito per stabilire l'albero genealogico dei Rougon-Macquart». A fianco del testo del dottor Lucas, altri testi "scientifici" lo hanno impegnato: dalla **atysu' "suq pqs aassü «s** del dottor Letourneau, agli scritti di Darwin che hanno cominciato ad essere tradotti nel 1860; ma il testo fondamentale è senz'altro **Üuk'ü'puo'u' « l "q'upq pq "a ©qppoukq qx»qü©q«'a"q** del dottor Bernard, di indubbio valore scientifico, e di cui Zola assume la distinzione fondamentale fra osservazione ed esperienza, ed il ruolo complementare e completativo della seconda.

A differenza dei Goncourt e di Flaubert, lo scrittore non dovrà limitarsi ad osservare la realtà per poi descriverla; dovrà unire all'osservazione (accurata, scientifica, fondata su "documenti") la pratica dell'esperienza diretta, dovrà sperimentare direttamente le situazioni e gli ambienti.

Dirà Zola qualche anno dopò: «Ecco... come faccio il romanzo. Non lo faccio affatto. Lascio che si faccia da sé. Io non so inventare dei fatti; mi manca assolutamente questo genere d'immaginazione. Se mi metto a tavolino a cercare un intreccio, una tela qualsiasi di romanzo, sto lì anche tre giorni a stillarmi il cervello, colla testa fra le mani, ci perdo la bussola e non riesco a nulla. Perciò ho preso la risoluzione di non occuparmi mai del soggetto. Comincio a lavorare al mio romanzo, senza sapere né che avvenimenti vi si svolgeranno, né che personaggi vi avranno parte, né quale sarà il principio e la fine. Conosco soltanto il mio protagonista, il mio Rougon o Macquart, uomo o donna; che è una conoscenza antica. Mi occupo anzitutto di lui, medito sul suo temperamento, sulla famiglia da cui

è nato, sulle prime impressioni che può aver ricevuto, e sulla classe sociale in cui ho stabilito che debba vivere. Questa è la mia occupazione più importante: studiare la gente con cui questo per sonaggio avrà a che fare, i luoghi in cui dovrà trovarsi, l'aria che dovrà respirare, la sua professione, le sue abitudini, fin le più insignificanti occupazioni a cui dedicherà i ritagli della sua giornata. Mettendomi a studiare queste cose, mi balena subito alla mente una serie di descrizioni che possono trovar luogo nel romanzo, e che saranno come le pietre miliari della strada che debbo percorrere.

Ora, per esempio, sto scrivendo *Na«a*: una cocotte. Non so ancora che cosa seguirà di lei. Ma so già tutte le descrizioni che ci saranno nel mio romanzo. Mi son domandato prima di ogni cosa: "Dove va una cocotte?". Va nei teatri, alle prime rappresentazioni. Sta bene. Ecco cominciato il romanzo. Il primo capitolo sarà la descrizione di uno dei nostri teatri eleganti. Per far questo bisogna che studi. Vado a parecchie prime rappresentazioni. Domani sera vado alla Gaité. Studio la platea, i palchi, il palcoscenico; osservo i più minuti particolari della vita delle scene; assisto alla toeletta d'una attrice, e tornato a casa, abbozzo la mia descrizione. Una cocotte va alle corse, a un grand prix. Ecco un'altra descrizione che metterò nel romanzo, a una conveniente distanza dalla prima. Vado a studiare un grand prix. Una cocotte frequenta i grands restaurants. Mi metto a studiare i grands restaurants. Frequento quei luoghi per qualche tempo. Osservo, interrogo, indovino. E così avanti fin che non abbia studiato tutti gli aspetti di quella parte di mondo in cui suole agitarsi la vita d'una donna di quella fatta.

Dopo due o tre mesi di questo studio, mi sono impadronito di quella maniera di vita: la vedo, la sento, la vivo nella mia testa, per modo che sono sicuro di dare al mio romanzo il colore e il profumo proprio di quel mondo. Oltreché, vivendo per qualche tempo, come ho fatto, in quella cerchia sociale, ho conosciuto delle persone che vi appartengono, ho inteso raccontare dei fatti veri, so quello che vi suole accadere, ho imparato il linguaggio che vi si parla, ho in capo una quantità di tipi, di scene, di frammenti di dialogo, di episodi d'avvenimenti, che formano come un romanzo confuso di mille pezzi staccati ed informi. Allora mi rimane da fare quello che per me è più difficile: legare con un sol filo, alla meglio, tutte quelle reminiscenze e tutte quelle impressioni sparse. È un lavoro quasi sempre lungo. Ma io mi ci metto flemmaticamente, e invece

d'adoperare l'immaginazione, adopero la logica. Ragiono tra me, e scrivo i miei soliloqui, parola per parola, tali e quali mi vengono, in modo che, letti da un altro, parrebbero una stranissima cosa. Il tale fa questo. Che cosa nasce solitamente da un fatto di questa natura? Quest'altro fatto. Quest'altro fatto è tale che possa interessare quell'altra persona? Certamente. È dunque logico che quest'altra persona reagisca in quest'altra maniera. E allora può intervenire un nuovo personaggio; quel tale, per esempio, che ho conosciuto in quel tal luogo, quella tal sera. Cerco di ogni più piccolo avvenimento le conseguenze immediate; quello che deriva logicamente, naturalmente, inevitabilmente dal carattere e dalla situazione dei miei personaggi. Faccio il lavoro d'un commissario di polizia che da qualche indizio voglia riuscire a scoprire gli autori d'un delitto misterioso.

Incontro nondimeno, assai sovente, molte difficoltà. Alle volte non ci sono più che due sottilissimi fili da annodare, una conseguenza semplicissima da dedurre, e non ci riesco, e mi affatico e m'inquieto inutilmente. Allora smetto di pensarci, perché so che è tempo perduto. Passano due, tre, quattro giorni. Una bella mattina, finalmente, mentre fo colazione e penso ad altro, tutto ad un tratto i due fili si riannodano, la conseguenza è trovata, tutte le difficoltà sono sciolte. Allora un torrente di luce scorre su tutto il romanzo. **f « fl' ' pq "u ©uüq o' u"q suü' ' u' "q ü' ©a«**. Vedo tutto e tutto è fatto. Riacquisto la mia serenità, sono sicuro del fatto mio, non mi resta più da fare che la parte tutta piacevole del mio lavoro. E mi ci metto tranquillamente, metodicamente, coll'orario alla mano, come un muratore. Scrivo ogni giorno quel tanto; tre pagine di stampa; non una riga di più, e la mattina solamente. Scrivo quasi senza correggere perché son mesi che rumino tutto, e appena scritto metto le pagine da parte, e non le rivedo più che stampate. E posso calcolare infallibilmente il giorno che finirò. Ho impiegato sei mesi a scrivere **f «q »asqp'a©'uü**, un anno a scrivere l'**Fss' ©©' üü**.

Questa dichiarazione di poetica, preziosa come l'intero "entretien" con De Amicis, evidenzia il metodo di lavoro di Zola e i criteri ideologici che lo motivano. E, principalmente, il livello del suo "realismo": la realtà quotidiana, nei suoi rapporti immediati ed evidenti, colta nella sua staticità, isolata e astratta da un movimento reale le cui conseguenze non siano sensibilmente visibili. Nell'analisi della realtà quotidiana, Zola è guidato da criteri oggettivisti e deterministi. Il grande movente romanzesco è la

dipendenza dei personaggi dall'ambiente e dall'ereditarietà, considerati staticamente e meccanicamente più alla maniera di Lombroso che a quella di Bernard. Fermandosi all'apparenza (e vedremo quali apparenze Zola privilegerà), rifiutandosi di penetrare nel movimento delle cose, nei mille fattori che determinano la personalità umana, è inevitabile che i romanzi del ciclo dei **c'us' «.Vaoéuaũ** contengano sempre un'evidente componente giornalistica, di un giornalismo descrittivo che si pretende obiettivo e scientifico, che afferma di presentare la realtà "così com'è". In questa pretesa di adialettica scientificità risiederà la ragione principale di tante contraddizioni dell'opera di Zola; descrivendo "la realtà così com'è" del proletariato, non potrà non registrare la spaventosa realtà della miseria; così come descrivendo "la realtà così com'è" non potrà non registrare l'insultante ricchezza, l'ipocrisia, l'egoismo della borghesia. Anche se lo farà sempre da medico di classe, usando uno «schermo verista» di classe e profumato di riflessi tardoromantici. Il linguaggio con cui esprimerà i suoi romanzi sarà infatti tardoromantico, tendente al simbolismo, al decadentismo evocativo, un linguaggio che – non a caso – incontrerà soprattutto il favore di autori come Flaubert, Mallarmé, Huysmans, D'Annunzio, Gide...

1 FPFCNRI IC EFL: RMI RP(7 CcqNCTV

Come **et qũlsq caéuũ** era stato l'analisi di un "caso clinico" individuale, il ciclo dei **c'us' «.Vaoéuaũ** si pone come analisi di un "caso clinico" collettivo: un intero ceppo familiare, di cui Zola elabora scrupolosamente l'albero genealogico, subisce le conseguenze patologiche di un "inquinamento" ereditario. Dai torbidi amori di una contadina arricchita ed isterica, Adelaïde Fouquet, con il marito Rougon, giardiniere, e con l'amante Macquart, contrabbandiere abbruttito dall'alcool, discendono le due famiglie Rougon e Macquart; malattie e vizi – dall'etilismo all'ambizione, dalla tubercolosi all'avidità, all'arrivismo – si diffondono nei vari rami dell'albero genealogico. I discendenti di Adelaïde Fouquet, ognuno rimanendo necessariamente legato all'originario ceppo inquinato in qualche aspetto del carattere, si disperdono nei vari settori e ambienti della società francese del secondo Impero, nella borghesia, nel proletariato, nella

piccola borghesia, dagli ambienti più elevati (ritroviamo un Rougon ministro) a quelli più infimi (i bassifondi di Parigi, la miniera). La “malattia” della famiglia **c'us'«.Vaoéuaü** è descritta attraverso lo «schermo verista» del positivismo; scrive Zola nella **aüpraog** al primo romanzo del ciclo, **Ua r'üu«q pqs c'us'«** (La fortuna dei Rougon, 1870): «Voglio spiegare come una famiglia, un piccolo gruppo di esseri, si comporti in una società, espandendosi in dieci, venti individui che, a prima vista, sembrano profondamente diversi, ma che l'analisi mostra intimamente legati gli uni agli altri. L'eredità, come il peso, ha proprie leggi.

Emile Zola

L'opera

I

Claude passava davanti all'Hôtel de Ville: l'orologio suonava le due del mattino quando scoppiò il temporale. Si era smemorato a vagabondare per le Halles, in quella rovente sera di giugno, artista ozioso, innamorato della Parigi notturna. Bruscamente i goccioloni s'infittirono e cominciò a correre a perdifiato, scomposto, stravolto, lungo il Quai de la Grève. Ma al ponte Louis-Philippe s'arrestò furibondo per il fiatone: la paura dell'acqua gli sembrò demenziale, e nel buio fitto, sotto la sferza del diluvio che allagava i becchi dei lampioni a gas, attraversò il ponte lentamente, le mani ciondoloni.

Del resto Claude non aveva più che pochi passi da fare. Non appena svoltò sul Quai de Bourbon, nell'isola Saint-Louis, un lampo vivido illuminò la fila dritta e piatta dei vecchi palazzi allineati di fronte alla Senna, lungo la stretta carreggiata. Il riverbero accese i vetri delle alte finestre senza persiane svelando la malinconica signorilità delle antiche facciate nella precisione dei dettagli, un balcone in pietra, la ringhiera di una terrazza, la ghirlanda scolpita di un frontone. Lo studio del pittore stava lì, nella mansarda del vecchio palazzo Martoy, all'angolo della via Femmesans-tête. La strada appena intravista era ripiombata subito nelle tenebre mentre un tuono formidabile squassava il quartiere addormentato.

Arrivato davanti al suo portone, un vecchio portone rotondo e basso, rifinito in ferro, Claude, accecato dalla pioggia, brancolò alla ricerca del campanello; trasalì, enormemente stupito, al contatto, là nell'angolo, incollato allo stipite, del corpo di una persona. Poi, al bagliore improvviso di un secondo lampo, distinse una ragazza alta, vestita di nero, fradicia di pioggia e tremante di paura. Dopo il fragore di un altro tuono, che li fece sobbalzare, esclamò:

«Questa poi non me l'aspettavo!... Chi siete? Che volete?»

Non la vedeva più, ne udiva soltanto i singhiozzi e il balbettio.

«Oh! Signore, non fatemi del male... Il vetturino che mi ha portato dalla stazione m'ha abbandonato davanti a questa porta, insultandomi... Sì, è deragliato un treno, vicino Nevers. Avevamo un ritardo di quattro ore e non ho trovato più la persona che doveva aspettarmi... Diomio! È la prima volta che vengo a Parigi, signore, non so dove mi trovo...»

Un lampo accecante le troncò la parola; i suoi occhi dilatati percorsero con sgomento quell'angolo di un quartiere sconosciuto, livida visuale d'una fantastica città. La pioggia era cessata. Dall'altra parte della Senna, il Quai des Ormes allineava le sue piccole case grige, screziate in basso dai rivestimenti delle botteghe, che stagliavano contro il cielo i tetti disuguali; mentre l'orizzonte schiariva aprendosi a sinistra fino al blu ardesia dei tetti dell'Hôtel de Ville, a destra fino alla cupola plumbea di Saint-Paul. La sgomentava soprattutto il baratro del fiume, la profonda fossa entro cui scorreva in quel tratto la Senna nerastra, dai piloni massicci del ponte Marie alle leggere arcate del nuovo ponte Louis-Philippe. Strane sagome popolavano l'acqua, una flottiglia addormentata di canotti e di yole, un battello-lavanderia, una dragatrice, ancorati alla banchina; poi, più giù, contro l'altra riva, barconi stipati di carbone, chiatte cariche di pietra, sovrastati dal braccio gigantesco d'una gru di ghisa. Tutto scomparve.

«Un'avventuriera di sicuro,» pensò Claude «una puttana sbattuta in strada, alla ricerca d'un uomo».

Diffidava della donna: la storia dell'incidente, del treno in ritardo, del vetturino brutale, tutto sembrava un'invenzione ridicola. La ragazza, atterrita dal tuono, s'era rattappita nell'angolo del portone.

«Non potrete certo dormire lì,» riprese a voce alta.

Piangendo più forte lei balbettò:

«Signore, vi supplico, portatemi a Passy... Devo andare a Passy...»

Lui alzò le spalle: lo prendeva per un babbeo? S'era girato meccanicamente verso il Quai des Célestins, dove c'era un posteggio di carrozze. Non si vedeva una lanterna. «A Passy, mia cara, e perché non a Versailles?... Dove diavolo volete che peschi una vettura a quest'ora e con un tempo simile?»

Ma lei gettò un grido, un nuovo lampo l'aveva accecata e, questa volta, la città le era apparsa in una pozzanghera di sangue: uno squarcio immenso, coi due capi del fiume sprofondati a perdita d'occhio, in un incendio di braci

rosse. Si stagliarono vividi dettagli insignificanti, le piccole persiane chiuse del Quai des Ormes, le fenditure delle due vie de la Masure e del Paon-Blanc a rompere la linea delle facciate; vicino al ponte Marie sarebbe stato possibile contare le foglie dei grandi platani che formano là una splendida macchia verde mentre dall'altra parte, sotto il ponte Louis-Philippe, al Mail, i barconi disposti in quattro file s'erano accesi del giallo riflesso dei mucchi di mele che li facevano scricchiolare. E ancora furono visibili i mulinelli dell'acqua, l'alto fumaiolo del battello-lavanderia, la catena immobile della dragatrice, mucchi di sabbia nel porto là di fronte, una straordinaria complicazione di cose, tutto un mondo a riempire l'enorme cavità, la fossa scavata da un orizzonte all'altro. Poi il cielo si spense, la bufera non avvolse più che tenebre, nel fracasso del fulmine.

«Oh! diomio! è la fine... diomio! che sarà di me?»

Ora la pioggia ricominciava, così fitta e spinta da un tale vento che il Quai ne era spazzato con la violenza d'una diga aperta.

«Andiamo, lasciatemi entrare,» disse Claude, «è insostenibile».

Erano tutti e due bagnati fradici. Alla fioca luce del lampione a gas posto all'angolo della via Femme-sans-Tête, la vedeva sgocciolare, l'abito incollato alla pelle, sotto il diluvio che investiva il portone. Fu invaso dalla pietà: dopotutto, una sera di temporale, gli era capitato di raccogliere un cane dal marciapiede! Ma lo indispettava intenerirsi, non si portava mai ragazze in casa, le trattava piuttosto come uno avvezzo a ignorarle, e nascondeva sotto l'ostentata brutalità una sofferente timidezza; questa qui, poi, lo giudicava davvero troppo idiota, per raggirarlo in quel modo, con la sua storiella da operetta. Finì però col dire:

«Adesso basta, saliamo... Dormirete da me».

Lei sembrò ancora più sgomenta, annaspò:

«Da voi, oh! diomio! No, no, è impossibile... Vi supplico, signore, portatemi a Passy, vi scongiuro».

Allora si stravolse: perché tante storie, se la raccoglieva? Aveva già suonato due volte. Finalmente la porta si aprì e spinse dentro la sconosciuta.

«No, no, signore, vi dico che non...»

Ma un ennesimo lampo l'abbagliò e al fragore del tuono entrò di scatto, vinta. Il pesante portone s'era richiuso e si ritrovò sotto un vasto porticato, nell'oscurità totale.

«Madame Joseph, sono io!» gridò Claude alla portinaia.

E aggiunse, a bassa voce:

«Datemi la mano, dobbiamo attraversare il cortile».

Lei gli dette la mano rinunciando a resistere, stordita, annientata. Si trovarono di nuovo sotto il diluvio della pioggia e corsero violentemente, fianco a fianco. Era un cortile antico, vasto, con arcate in pietra che s'intravedevano nell'ombra. Poi sbucarono in un vestibolo soffocante, senza porta; lui le lasciò la mano e lo sentì strofinare qualche fiammifero, bestemmiando erano tutti bagnati, bisognava salire a tastoni.

«Tenetevi alla ringhiera e fate attenzione, i gradini sono alti».

La scala, molto stretta, un'antica scala di servizio, aveva tre piani smisurati che lei salì incespicando, le gambe stanche e malferme. Infine lui l'avvertì che dovevano seguire un lungo corridoio; lei vi s'inoltrò dietro i suoi passi, scorrendo con le due mani i muri, camminando senza fine in quell'andito che girava verso la facciata, sul Quai. Poi un'altra scala, questa volta nelle soffitte, una scala coi gradini di legno che scricchiolavano, senza ringhiera, traballanti e ripidi come le rozze assi di una scala da mugnaio. In cima, il pianerottolo era così piccolo che lei andò a urtare contro il giovane, intento a cercare la chiave. Finalmente aprì.

«Non entrate, aspettate. Altrimenti, andreste di nuovo a sbattere».

Lei non si mosse più. Ansimava, col cuore palpitante, le orecchie che le ronzavano, sfinita da quella scalata nel buio.

Le sembrava d'aver salito per ore attraverso un tale dedalo, una tale complicazione di piani e di giravolte che non le sarebbe più stato possibile ridiscendere. Dentro lo studio, uno scalpaccio, un annaspere di mani sui mobili, un tonfo di oggetti che crollavano, accompagnato da una sorda esclamazione. La porta s'illuminò.

«Entrate, ci siamo».

Lei entrò, guardando senza vedere. L'unica candela brillava fioca in quella soffitta alta cinque metri, gremita di oggetti alla rinfusa le cui grandi ombre si stagliavano bizzarramente sulle pareti tinteggiate di grigio. Senza distinguere nulla, lei alzò gli occhi verso i vetri del finestrone dove la pioggia batteva con rombo assordante di tamburo. Ma proprio in quel momento un lampo incendiò il cielo e il tuono si abbatté così vicino che sembrò spaccare il tetto. Muta, pallidissima, si lasciò cadere sopra una sedia.