



*Il male della scrittura.
Teorie fisiologiche dell'arte*

GIUSEPPE LO CASTRO

Università della Calabria
Corresponding author e-mail: giuseppe.locastro@unical.it

ABSTRACT

L'articolo analizza il rapporto tra letteratura, critica e scienza nell'età del Positivismo, concentrandosi sulle teorie fisiologiche e psicopatologiche dell'arte sviluppate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. A partire dalle riflessioni di Taine, Zola e del naturalismo, il saggio mostra come scrittori e critici adottino metodi di osservazione ispirati alle scienze sperimentali per interpretare l'opera d'arte e la personalità dell'artista. Vengono esaminate le posizioni di Mantegazza e Lombroso, che collegano il genio creativo a stati eccezionali, nevrosi o forme di alterazione mentale. In questo contesto, la scrittura appare insieme come strumento di conoscenza e come possibile sintomo patologico. Lo studio mette inoltre in luce le diverse risposte di Verga, Capuana e De Roberto, i quali accolgono il metodo scientifico nell'analisi della realtà ma rifiutano le riduzioni biografiche e patologiche dell'opera letteraria. Ne emerge un confronto complesso tra scienza e letteratura, in cui l'artista resta osservatore privilegiato della vita e dell'interiorità umana, senza essere ridotto a semplice caso clinico.

This article examines the relationship between literature, criticism, and science in the age of Positivism, focusing on the physiological and psychopathological theories of art that emerged between the late nineteenth and early twentieth centuries. Drawing on the ideas of Taine, Zola, and literary Naturalism, the essay shows how writers and critics adopted methods of observation inspired by the experimental sciences to interpret both works of art and the personalities of their creators. The essay discusses the views of Mantegazza and Lombroso, who associated artistic genius with exceptional psychological states, neuroses, or forms of mental disturbance. In this framework, writing appears both as a means of knowledge and as a possible symptom of pathology. The study also highlights the different responses of Verga, Capuana, and De Roberto, who embraced scientific methods in their analysis of reality while rejecting reductive biographical and pathological interpretations of literary works. The article ultimately reveals a complex dialogue between science and literature, in which the artist remains a privileged observer of life and human interiority rather than being reduced to a mere clinical case.

KEYWORDS

De Roberto, Capuana, critica positivista, nevrosi artistica, genio e patologia, letteratura e scienza, Positivist criticism, artistic neurosis, genius and pathology, literature and science



Nous arrivons donc à poser cette règle que, pour comprendre une œuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient. Là se trouve l'explication dernière; là réside la *cause primitive* qui *détermine* le reste.¹

Così scrive Hippolyte Taine a proposito della critica dell'opera d'arte, proponendo di ricostruirne il contesto storico-culturale di riferimento: non solo il *milieu*, a cui più spesso si fa riferimento ricordando la teoria del filosofo positivista, ma soprattutto il *moment*. L'intento della critica d'arte deve focalizzarsi, non tanto sull'anima individuale dell'artista ma sul fatto che essa interpreta lo «stato d'animo» del secolo di cui egli è figlio ed espressione. In questo senso l'opera costituisce un documento storico su ciò che oggi chiameremmo la mentalità e l'immaginario:

On a découvert qu'un oeuvre littéraire n'est pas un simple jeu d'imagination, le caprice isolé d'une tête chaude, mais une copie des mœurs environnantes et le signe d'un état d'esprit. On en a conclu qu'on pouvait, d'après les monuments littéraires, retrouver la façon dont les hommes avaient senti et pensé il y a plusieurs siècles.²

L'ipotesi, formulata nei termini di quello che si è soliti definire determinismo positivista, risulta in verità alquanto mitigata dalla necessità di discernere nell'insieme dei dati una logica che ne garantisca la coerenza, e dunque, un'interpretazione:

[...] dans l'œuvre littéraire comme dans l'œuvre pittoresque, il s'agit de transcrire, non le dehors sensible des êtres et des événements, mais l'ensemble de leurs rapports et de leurs dépendances, c'est-à-dire leur *logique*. Ainsi, en règle générale, *ce qui nous intéresse dans un être réel*, et ce que nous prions l'artiste d'extraire et de rendre, *c'est sa logique intérieure ou extérieure*, en d'autres termes, sa structure, sa composition et son agencement.³

A Taine, insomma, l'arte pare rappresentare lo spirito di un'epoca ed essere frutto di quest'epoca. Ciò che gli interessa non è né la mimesi come riproduzione fotografica, né la rappresentazione di un io, differente dagli altri. In questo senso, siamo di fronte a un'evoluzione in direzione rigorosa e scientifica di idee già presenti nella cultura romantica, come pure ad un'anticipazione di teorie marxiste alla Lukàcs. I soggetti dell'arte sono tipici di uno stato d'animo, di un costume e di una mentalità. In quest'ultima citazione leggiamo anche l'importanza della rappresentazione dell'individuo in un contesto relazionale, interno ed esterno, nella psicologia interiore e nella sua manifestazione esteriore, visibile. In questo, l'arte puramente mimetica o fotografica registra i nudi fatti – come fa «la sténographie des procès en cour d'assise», dice Taine –,⁴ ma non rende i sentimenti, le interazioni e le situazioni complesse. L'imitazione della natura, attraverso la ricostruzione dei rapporti tra le sue parti, comporta un'interpretazione. C'è, dunque, una teoria dell'osservazione che porta ad estrarre dai dati della vita reale una visione d'insieme permettendo di ricostruire struttura, composizione e *agencement* (cioè disposizione o adattamento fra loro delle parti). Quando il filosofo positivista si cimenta nella critica letteraria, si può descrivere la sua attività meticolosa e analitica con i termini significativi utilizzati da Zola:

Par exemple, M. Taine veut écrire la belle étude qu'il a faite sur Balzac. Il commence par réunir tous les documents imaginables, les livres et les articles qu'on a publiés sur le romancier; il interroge les gens qui l'ont connu, ceux qui peuvent donner sur lui des renseignements certains; et cela ne suffit pas, il s'inquiète encore des lieux où Balzac a vécu, il visite la ville où il est né, les maisons qu'il a occupées, les horizons qu'il a traversés. Tout se trouve ainsi fouillé par le critique, les ascendants, les amis, jusqu'à ce qu'il possède Balzac absolument, dans ses plus intimes replis, comme l'anatomiste possède le corps qu'il vient de disséquer. Dès lors, il peut lire l'œuvre. Le producteur lui donne et lui explique le produit. [...]

Eh bien! nos romanciers naturalistes n'ont eux mêmes pas d'autre méthode. Lorsque M. Taine étudie Balzac, il fait exactement ce que Balzac fait lui-même, lorsqu'il étudie par exemple le père Grandet. Le critique opère sur un écrivain pour connaître ses ouvrages comme le romancier opère sur un personnage pour connaître ses actes. Des deux côtés,



c'est la même préoccupation du milieu et des circonstances. Rappelez-vous Balzac déterminant exactement la rue et la maison où vit Grandet, analysant les créatures qui l'entourent, établissant les mille petits faits qui ont décidé du caractère et des habitudes de son avare. N'est-ce pas là une application absolue de la théorie du milieu et des circonstances ?⁵

Critica letteraria e opera d'arte perseguono un analogo metodo di verità: il romanzo sperimentale, ovvero il romanzo che studia *race, milieu e moment* del personaggio e che ne individua il temperamento, il carattere, l'educazione, opera con lo stesso metodo 'scientifico' che il critico adotta nello studio dell'artista. Lo scrittore in Taine è prima di tutto sociologo; siamo distanti dagli approcci della teoria antropologica di fine Ottocento, che vuol dire indagine fisiologica e psichica dell'artista. Il paragone con l'anatomista che «possiede il corpo che ha appena dissezionato» suggerisce che il corpo dell'artista – secondo la lettura che Zola offre di Taine –, risiede nell'insieme delle sue relazioni con le persone, le cose, e l'ambiente, e non nella sua biologia individuale.⁶ Il romanzo sperimentale pone il rapporto con la scienza in termini di rapporti di determinazione e dipendenza del personaggio dal contesto familiare, ambientale e storico. Date le condizioni di partenza individuate, il personaggio agirà di conseguenza e l'evoluzione narrativa non è che l'effetto prevedibile per il suo ideatore di quelle condizioni. Romanzo naturalista e romanzo a tesi sembrano accostarsi, sebbene nel caso di Zola, la tesi derivi da un'indagine conoscitiva fatta per esperienza e documentazione e non da un presupposto astratto.

Questa lettura del comportamento umano in buona parte circolava ben prima del saggio sul *Roman expérimental* che è del 1880. Ne costituisce un esempio la prefazione alla seconda edizione di *Thérèse Raquin*:

Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes: ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir: étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.⁷

Persino il primo Verga aveva assunto un analogo atteggiamento analitico; precisamente nelle pagine iniziali di *Tigre reale* possiamo leggere un programma d'inchiesta, con metafore scientifiche esplicite: «Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma doveva scaturire naturalmente, dramma o farsa, come dall'urto di due correnti elettriche.»⁸ In proposito sarebbe interessante indagare le fonti scientifiche, anche divulgative, di questo Verga, come del resto dell'ambiente scapigliato milanese. Qual è la ricezione di Bernard (la cui *Introduction à l'étude de la médecine expérimental* è del 1865) in Italia? quando si diffondono le teorie di Taine? quali opere in particolare vengono discusse?

Certo, queste posizioni di Zola e Verga confermano che l'artista entra in competizione con lo scienziato nell'indagine sull'uomo, in quanto osservatore dotato di una precipua capacità di leggere la «logica» delle relazioni; ma ancor di più si direbbe che l'artista entri in competizione con la vita. La sua idea di rappresentazione non è, come s'è visto in Taine, banalmente mimetica: oltre a riprodurre la vita occorre essere in grado di crearla con un'operazione demiurgica. Lo scrittore è creatore e le sue doti di genio artistico possono metterlo sullo stesso piano di Dio.

Taine, in proposito, sottolinea l'opportunità di leggere attraverso i dati esteriori la psicologia profonda:

Quand vous observez avec vos yeux l'homme visible, qui cherchez-vous? L'homme invisible. Ces paroles qui arrivent à votre oreille, ces gestes, ces airs de tête, ces vêtements, ces actions et ces œuvres sensibles de tout genre, ne sont pour vous que des expressions; quelque chose s'y exprime, une âme. Il y a un homme intérieur caché sous l'homme extérieur, et le second ne fait que manifester le premier. Vous regardez sa maison, ses meubles et son costume; c'est pour y chercher les traces de ses



habitudes et de ses goût, le degré de son élégance ou de sa rusticité, de sa prodigalité ou de son économie, de sa sottise ou de sa finesse. Vous écoutez sa conversation, vous notez ses inflexions de voix, ses changements d'attitude; c'est pour juger de sa verve, de son abandon et de sa gaité, ou de son énergie et de sa roideur. Vous considérez ses écrits, ses œuvres d'art, ses entreprises d'argent et de politique; c'est pour mesurer la portée e les limites de son intelligence, de son invention et de son sang-froid, pour découvrir quel est l'ordre, l'espèce et la puissance habituelle de ses idées, de quelle façon il pense et se résout. Tous ces dehors ne sont que des avenues qui se réunissent en un centre, et vous ne vous y engagé que pour arriver à ce centre; là est l'homme véritable, j'entends le groupe des facultés et des sentiments que produit le reste. Voilà un nouveau monde, monde infini, car chaque action visible traîne derrière soi une suite infinie de raisonnements, d'émotions, de sensations anciennes ou récents, qui ont contribué à la soulever jusqu'à la lumière, et qui, semblable à de longues roches profondément enfoncées dans le sol, atteignent en elles leur extrémité et leur affleurement. C'est ce monde souterrain qui est le second objet, l'objet propre de l'historien.⁹

In questo brano, che concerne lo storico e lo storico della letteratura, compare la teoria del critico come osservatore esterno e del rapporto organico che si instaura tra atti esterni - gesti parole prossemica -, documenti, e atti interni psicologici. Il critico, come lo scrittore, è in grado di studiarli oltre che osservarli. Dunque nel secondo Ottocento, e già dagli anni '60, nasce, come è noto, l'idea di una critica basata su un metodo e un'analisi di carattere scientifico; così si può ricostruire il rapporto tra autore e opera, come si possono indagare le tecniche della rappresentazione, nella persuasione che questa deve essere conforme nell'osservazione al metodo scientifico.

2. Questa teoria dell'osservatore è alla base del credo nell'impersonalità, cioè l'artista si avvale proprio come uno scienziato e un critico del principio di osservazione e rivendica di attenersi ad uno sguardo reale sulla psiche dei personaggi, basato sull'esperienza che abbiamo dell'altro. Vale per Verga innanzitutto, per Capuana e per De Roberto con qualche distinguo e con la mediazione di Maupassant come però mostrerò in conclusione. De Roberto la chiama «scuola dell'osservazione».¹⁰ Di questo approccio alla comprensione dell'intimo del personaggio sono indicative alcune affermazioni verghiane: «Il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso»;¹¹ d'altronde, rivolgendosi a Capuana, Verga progetta di creare l'«illusione completa della realtà», rivendicando come credibile, perché registrabile nella vita, la soluzione di «tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come se li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro», e in più occasioni parla di «personaggi vivi e veri»; di fatto si trova in linea con Taine quando questi parla di «modèle vivant», inteso come ciò che l'artista deve creare.¹²

Nei tre grandi scrittori del naturalismo italiano l'idea di osservatore non è però strettamente di tipo scientifico; anzi, vi è la consapevolezza del limite della scienza contemporanea, e prevale piuttosto quella che Verga chiama la «sincerità» dell'artista, cioè la sua capacità di osservare senza pregiudizi e senza censure ideali o morali (noi diremmo ideologiche). Il termine è del resto ripreso anche da Capuana («la maggiore sincerità possibile di osservazione unita alla maggiore sincerità possibile di espressione.»)¹³ e da De Roberto («L'impersonalità artistica è una cosa relativa: è la rinuncia alle integrazioni, ai commenti, agli adattamenti; è lo sforzo della sincerità»)¹⁴ Il termine assume quindi un significato preciso, quasi tecnico, presupponendo un atteggiamento etico dello scrittore, votato alla verità; del resto uno studio del lessico estetico del secondo Ottocento consentirebbe di chiarire contesto e riferimenti di alcune parole, solo apparentemente generiche e di ascendenza romantica.

Al tempo stesso l'illusione letteraria consiste in una competizione con la creazione: l'artista demiurgo aspira a riprodurre la vita nelle sue manifestazioni interiori oltre che esteriori. La nuova ambizione dello scrittore naturalista è espressa in questi termini da Zola: «tout en nous piquant de réalité absolue, nous entendons souffler la vie à nos reproductions».¹⁵ Il sogno di dare la vita ai personaggi è al centro anche delle riflessioni estetiche, come di qualche esperimento narrativo, di Capuana:



immagina dunque che cosa potrà essere l'opera d'arte [...] quando insomma le creazioni dell'intelletto immaginativo vivranno, sia pure per qualche istante, realmente fuori di noi, quasi proiettate da un cinematografo infinitamente superiore a quello inventato dai fratelli Lumière?¹⁶

In questa direzione l'ideale dell'arte si può cogliere in una novella particolarmente significativa dal titolo *La redenzione dei capolavori* in cui il dottor Maggioli si fa profeta proprio di questa «redenzione», ovvero il momento futuro, per lui tra 4-5 secoli, in cui le opere d'arte prenderanno finalmente vita; così racconta gli esperimenti del suo maestro, il quale gli aveva mostrato un ritratto di donna di Sebastiano del Piombo che per la sua vitalità sembrava sul punto di fuoriuscire dal quadro, e faceva per animarsi sotto l'impulso magnetico delle mani del fisiologo. Le opere d'arte sono allora:

Piuttosto creature con organismi incompleti, o, meglio, con organismi più raffinati, più perfetti del nostro, ma rimasti come in incubazione su la tela o nel marmo, in attesa dell'alito risvegliatore della loro vita latente.¹⁷

Mentre dell'artista si può dire: «Pensavo: «È un gran poeta costui!» e ignoravo di dire una profonda verità, giacché poeta significa: creatore o, meglio, rivelatore».¹⁸

L'idea del quadro che si anima è diffusa nella letteratura di fine secolo,¹⁹ come lo sono pure gli esperimenti scientifici sulla creazione da parte dello scienziato. Qui ad essere messo in causa attraverso la scelta dell'opera, il furto (lecito?) di un Sebastiano del Piombo, è il sogno estetico dell'arte così perfetta nella sua illusione di realtà da competere con il vivente.

Siamo di fronte in ogni caso a due direttrici del rapporto tra arte e critica scientifica. Da un lato la critica letteraria condotta con metodo positivista, dall'altro l'arte condotta con lo stesso metodo. Come ha mostrato la lettura zoliana dell'opera di Taine e di Balzac citata prima, il critico compie sull'autore un'opera non dissimile da quella che l'autore compie sul personaggio.

3. La relazione tra opera d'arte e scienza, soprattutto per quanto concerne il momento creativo e il carattere dell'artista, attrae in questa fine secolo l'interesse precipuo degli scienziati. Mi pare proficua in direzione della ricerca letteraria di Capuana la posizione di Mantegazza.²⁰ Il fisiologo, in un volume sulle *Estasi umane*, può mettere al centro l'estasi dell'artista e connetterla con l'ideale demiurgico di creazione:

L'ispirazione creatrice in ogni opera d'arte è la linea cefalorachidiana, che appare prima nell'uovo fecondato e afferma il delinearci della vita. Di tutti i momenti evolutivi della creazione è quello il primo, il fenomeno capitale.²¹

In un altro passo, il paragone con l'estasi materna è dichiarato in modo esplicito. Per questa via «il genio è soprattutto fecondo, prolifico, generatore instancabile».²² Pur riconoscendo il successivo lavoro tecnico che deve sostanziare questa illuminazione, ciò che colpisce nell'atto estatico e nella successiva creazione è la rimozione del lavoro o del malessere dell'artista e del pensatore, del quale Mantegazza non osserva le angosce e i dubbi della creazione. Questi al massimo precedono il momento improvviso dell'immaginazione perfetta. Anzi a proposito dell'estasi dei pensatori lo scienziato può sottolineare: «Uomini beati [...] che dormono soli, perché alla scienza hanno sacrificato persino la donna»²³ e «Nella ricerca del vero nessuna donna, nessun figlio, nessuna moltitudine è necessaria. Il nostro amore è un astro che è in noi, o nel cielo creato da noi».²⁴

Capuana riprende e sottoscrive quest'idea dell'*écrivain célibataire* che peraltro risale a Comte, come ha mostrato Ilaria Muoio. In un appunto rintracciato a Mineo, si afferma che «l'artista deve mantenere le sue facoltà in un eccitamento che non è l'ordinario» e per questo deve essere libero da legami familiari, «il celibato diventa per l'artista lo stato eccezionale; è per questo che la verginità, a suo riguardo, sarebbe forse superiore al matrimonio e al celibato».²⁵ In Capuana quest'idea, propugnata a partire dagli anni '90,



si associa a un ideale eremitico di rifugio dalle passioni ed è connessa, a differenza della visione olimpica di Mantegazza, con una «riflessione sull'esperienza traumatica della scrittura»,²⁶ fino all'identificazione tra scrittore e personaggio in una tensione che comporta l'autoanalisi della crisi creativa.

Nel romanzo *La Sfinge* del 1897 il tema pare comprovato da una situazione rovesciata: il protagonista Giorgio Montani, che conduce una vita ritirata, appunto da scrittore deliberatamente celibe, entra in crisi di creatività innamorandosi di una donna che vede dalla finestra di fronte. Segnalo ancora come il tema del celibato, in una chiave più sofferta, sia presente anche al Lombroso di *Genio e follia*: «Anche del genio, pur troppo si disse, come del pazzo, che nasce e muore solitario, freddo, insensibile agli affetti di famiglia e ai convegni sociali. Michelangelo spesso ripeteva: Io ho troppa moglie che è quest'arte».²⁷

4. Mantegazza già nell'87 nel *Secolo nevrosico* aveva denunciato lo stato appunto nevrosico della nostra letteratura e aveva concluso:

Ebbene, la letteratura nostra (meno rarissime eccezioni) è *nevrosica* e di quel nevrosismo che io chiamerei *senile* e che i medici vitalisti del primo quarto di secolo chiamavano *debolezza con eretismo*. [...] Così è la nostra letteratura, che cerca nello strano un suppletivo del bello e del semplice, che non bastano più ai nostri occhi stanchi, e che è audace, impudica, grottesca, spesso anche mostruosa.²⁸

In questo volumetto che tematizza il male del secolo c'è sul piano letterario un attacco alla letteratura pessimistico-decadente in cui il punto di vista critico-negativo prevale sulle aspirazioni positive. Così Victor Hugo che «è di certo il Michelangiolo della letteratura francese di questo secolo» è nevrosico perché il «*troppo* è la sua nota prediletta».²⁹ E Zola è «il nevrosico dei nevrosici», mentre persino il De Amicis di *Cuore* è colpevole perché «fa piangere le nuove generazioni».³⁰ E poiché la letteratura è partecipe dello spirito pubblico, in quanto sua espressione e sua conferma, si giunge a una formula che riguarda l'intera società di fine secolo: «*nevrosismo x nevrosismo = nevrosimo all'infinito*».³¹

Capuana riprende queste discussioni, in risposta a un articolo di Vincenzo Morello a firma Rastignac:

I fisiologi o i psicologi hanno proclamato che oggi noi siamo tutti malati di nevrosi; gli artisti non hanno inteso a sordo, e, dalla vita, hanno trasportato la nevrosi nell'opera d'arte. Dovevano in qualche modo, aggiungo io, fare così. Ogni periodo letterario è una involontaria pubblica confessione della società che lo produce.³²

L'attacco di Capuana però non è rivolto ai rimproveri degli scienziati, anzi questi sono di fatto accolti come un segno dei tempi, piuttosto alla letteratura che ha usato le nevrosi per farne esibizione dell'io e rappresentazioni ostentate e quindi false dell'interiorità.³³ L'obiettivo polemico sono com'è evidente gli idealisti e soprattutto D'Annunzio e i suoi imitatori:

Sì, è vero, noi siamo nevrotici, ma non nel modo nè nella misura, che l'arte odierna vuol darci a intendere. O, se siamo così nevrotici, l'arte moderna si inganna nei mezzi che adopra per mettercelo sotto gli occhi. L'inganno apparisce evidente dai risultati. Sovraccarica di colore, di inutili particolari, di capricciose divagazioni, essa, [sic] avrà (se così vuoi) l'aristocrazia dell'artificio, ma non quella dell'arte. Vi si scambia il colore col colorito, la sovrabbondanza impacciata dei particolari con l'esattezza parca che serva soltanto a dar rilievo. Vi si cerca non l'eccezione caratteristica che è una delle supreme necessità dell'arte, ma l'eccezione foggiate di maniera, che non può ricevere il soffio vitale della creazione perché le leggi della vita vi sono manomesse o assenti del tutto.³⁴



Se Mantegazza si concentra sul carattere patologico delle opere letterarie, Lombroso invece impianta l'analisi sul terreno della patologia dell'artista: la sua critica concerne la figura del genio e l'indagine sul suo carattere, per ipotesi non confermata, diverso dall'uomo comune. Così ne legge le affinità con il carattere del folle, senza però uniformare in linea teorica le due figure. Eppure, considerando un lungo catalogo di autori che hanno parlato di febbre della scrittura e dell'«irritazione cerebrale» che questa comporta, la sua analisi giunge a una formulazione che vorrebbe essere distintiva (questo della classificazione è uno dei tratti della scientificizzazione del discorso positivista):

V'hanno tra la fisiologia dell'uomo di genio e la patologia dell'alienato non pochi punti di coincidenza. –V'hanno pazzi di genio e genî alienati. – Ma v'hanno e v'ebbero moltissimi genî, che, meno qualche anomalia della sensibilità, giammai patirono d'alienazione. – Anzi, quasi tutti i genî alienati hanno caratteri loro proprî e speciali.³⁵

Eppure il saggio di Lombroso nasconde un'ambiguità, a partire dalla figura qui proposta del «genio alienato»; questa impostazione conferma la possibilità di associare l'artista geniale a un malato di nervi, su cui si concentrano peraltro la gran parte degli esempi proposti nel volume. Il privilegio dell'indagine patologica è del resto centrale negli studi sulla letteratura e sui letterati della scuola fisiologica lombrosiana il cui interesse è tutto rivolto alle circostanze, sempre biografiche, della malattia dell'artista creatore.³⁶ L'eccesso di ragione genera, per ipotesi, sia il genio che il folle:

e siccome il genio è la stessa umana ragione, che monta ad un'altezza più sublime e direi quasi vertiginosa, così vi crescono intorno i pericoli, vi si fanno più frequenti i disordini. Ma il genio è diverso da questi disordini, tuttochè vi rimanga sovente unito, come la ragione è ben diversa dalla pazzia.³⁷

Nella visione di Lombroso, aldilà dei distinguo, tra artista e malattia si stabilisce un legame sottile, e il momento della creazione, a differenza della felicità inventiva di Mantegazza, è descritto come una sorta di raptus patologico:

E certo lo stile colorito e vivace di tutti questi grandi, la evidenza con cui dettano le loro più bizzarre fantasticherie, come le accademie lillipuziane o gli orrori del Tartaro, denotano ch'essi vedevano, toccavano, colla sicurezza dell'allucinato, quanto descrissero; che in essi, insomma, l'estro erasi fuso con la mania, in uno stesso prodotto.³⁸

Dunque la stessa capacità immaginativa dell'artista è frutto di un'infermità della ragione e, per conseguenza, la figuralità dell'opera letteraria è giustificata da una mente che 'vede' associazioni irrazionali: «come dei loro trionfi; sentono ed avvertono più cose e più vivamente, che non gli altri uomini; - e più tenacemente, e più cose ricordano e nella mente combinano».³⁹

5. La patologia dello scrittore, se come s'è visto può riguardare la rappresentazione del personaggio, specie quando si tratta di una *mise en abyme* dello stesso artista, non è un motivo che interessa l'attività critico-letteraria di Capuana e De Roberto; le loro indagini che pure investono il rapporto tra autore e opera, sono relative ad altri aspetti della scrittura, e in particolare si concentrano su questioni di tecnica rappresentativa, sul metodo di indagine e rappresentazione del personaggio o della società; mentre il contesto familiare e biografico e le esperienze hanno piuttosto determinato con la personalità le peculiarità dello spirito d'osservazione del mondo e dell'uomo. Si veda peraltro la netta presa di distanza di Verga da ogni presenza biografica nella rappresentazione, che comporta implicitamente un rifiuto di indagare l'artista anziché l'opera. La nevrosi e le patologie dell'io, dell'amore, ecc. entrano per questa via nello sguardo del critico solo come modalità dell'inchiesta sull'interiorità del personaggio e sul modo di restituirne l'intima verità. Per Capuana il critico deve individuare il carattere proprio dell'opera: «riprendere in esame la molteplice



produzione di uno scrittore, e riguardarla da un nuovo punto di vista, e cavarne i segni caratteristici, o sviscerarne il concetto morale che si nasconde sotto ogni opera d'arte». ⁴⁰ Il rapporto fra arte e morale si richiama del resto al magistero desanctisiano. Al contrario della pratica critica, sappiamo invece quanto nell'opera di Capuana siano presenti le suggestioni della scienza della malattia nella costruzione del personaggio, dal marchese di Roccaverdina, che si potrebbe studiare in rapporto all'uomo delinquente e al personaggio nevrosico dell'artista o dell'uomo in crisi.

Lo stesso possiamo dire del De Roberto critico, il quale è ancor più attratto da un interesse per le tecniche e i procedimenti narrativi, le forme cioè di rappresentazione della realtà. L'arte è forma insiste peraltro Capuana e il significato da attribuire a questo termine, spesso confuso con l'idea di arte per l'arte, comporta la consapevolezza di una armonia tra tecnica, lingua e soggetto della narrazione. De Roberto annota le scelte d'autore, a livello di temi e di rappresentazione della psicologia, dall'interno della mente del personaggio o dall'esterno, o delle modalità con cui i due metodi possono interagire. Si tratta di un chiodo fisso delle sue osservazioni critiche, per esempio nei diversi interventi o riferimenti all'opera di Maupassant, che va presa come un modello di naturalismo aperto alla psicologia. ⁴¹ Ancora una volta l'interesse è rivolto all'indagine del personaggio e questa può avvalersi delle conoscenze scientifiche, eredità, razza (gli Uzeda) ma anche patologie come la follia e le nevrosi - penso anche all'indagine sottilissima dell'*Illusione* o all'analisi della psicologia di Matilde o di Teresa nei *Viceré*.

Così De Roberto scrittore è attratto dal rapporto tra arte e scienza e dalla messa in atto di un tipo di romanzo sperimentale:

Nel dominio immenso e confuso del reale, dice Bourget, lo spirito scientifico si studia di raggruppare i fatti di uno stesso ordine, di determinarne le leggi. Queste leggi esprimono quindi e spiegano a un'ora i fenomeni, ma non li *rappresentano*. Ora il carattere proprio dello spirito poetico è appunto la rappresentazione colorita e vivente delle cose; esso non procede per via di nozioni astratte, ma di visioni evocatrici, ed evocatrici appunto di quella stessa realtà che la scienza riassume nelle proprie formule. Ecco il terreno in cui scienza e poesia s'incontrano. Quando un poeta considera una legge scoperta da uno scienziato, non è in contraddizione con essa se vede allo stato d'immagini i fatti dai quali lo scienziato ha preso le mosse. La formula scientifica è un'astrazione, la visione poetica che la interpreta deve essere una resurrezione integrale degli elementi reali da cui quella è stata derivata. ⁴²

Se Bourget, fino al *Disciple*, gli interessa per: «l'analisi dell'anima umana, nella poesia, nella novella, nel romanzo, nella storia letteraria» e perché: «tale è l'oggetto che il Bourget assiduamente prosegue», ⁴³ e può sottolinearne le sue «tavole di anatomia morale», ⁴⁴ da Maupassant trae stimoli su come rappresentare la psicologia del personaggio. In tutti i casi il discorso critico è funzionale all'attività creativa: lo scrittore francese è evidentemente un modello, non solo per la prefazione al *Pierre et Jean*, ma anche quando i suoi esperimenti letterari paiono mescolare i due metodi, De Roberto ne sottolinea la sostanziale fedeltà al metodo di osservazione dall'esterno; nella sua interpretazione, a dispetto di quanto traspare da quella nota prefazione, l'osservazione resta privilegiata e garantisce l'impersonalità. In De Roberto ritorna del resto, sottolineata nell'opera di Maupassant, l'estetica del *modèle vivant*, e cioè la ricerca in una specifica direzione per cui «le persone messe in scena dal Maupassant noi le vediamo come egli le ha viste, vive, parlanti; esse s'inchiodano nella nostra memoria come persone realmente vedute e udite». ⁴⁵ Nel '94 questa è la conclusione di un lungo saggio in due puntate in commemorazione di Maupassant:

L'arte del Maupassant è sempre la stessa: egli ha scelto soggetti dove allo studio dei fatti e degli atti andava unito quello degli stati d'animo; ha portato la sua indagine in un mondo fine ed elegante, ed è parso che s'accostasse alla tecnica d'una scuola opposta alla sua, ma non ha rinunciato alla filosofia della sua propria scuola, alla sua abituale visione del mondo, al suo giudizio sulle cose e sugli uomini; e non s'è tanto convertito all'analisi dell'anima quanto ha dimostrato come si possa fare l'analisi delle anime restando osservatori del vero. ⁴⁶



Da lì a poco e dopo la morte dello scrittore, il «mal de Maupassant» esplose negli scritti degli scienziati francesi e nella letteratura scientifico-letteraria.⁴⁷ E tuttavia nel saggio lungo in due puntate del 1894 che vuole essere un omaggio all'autore francese, c'è un solo accenno alla follia, ma non ha il carattere morboso e biografistico che attrae i lombrosiani, è la capacità di condurre il racconto facendo leva sulle esperienze personali dell'artista che così può immergersi nei suoi personaggi e rappresentarne con sincerità stati d'animo interiori che ha vissuto e conosce. Questo è, del resto, un motivo estetico che compare anche in altri saggi derobertiani: l'artista, quando rappresenta l'animo del personaggio dall'interno, può solo interpretare quei sentimenti che ha in qualche misura provato (in questo c'è qualcosa di autobiografico nell'arte), ogni altro sentimento può vederlo dall'esterno e registrarlo con l'occhio dell'osservatore attento. Ecco il passo che chiude la prima parte del saggio del '94:

Le Horla, Lui, La Nuit sono tra i più notevoli [racconti sul tema della pazzia], e l'impressione che essi lasciano è tanto più forte quanto che la follia dalla quale l'autore fu colpito ci dimostra com'egli dovè studiarli dal vero, in sé stesso, nei limbi della propria mente.⁴⁸

Insomma l'artista come lo scienziato studia la realtà col massimo di sincerità, anche mettendosi in gioco e questo a De Roberto preme mettere in rilievo.

Una maggiore attenzione alle influenze della biografia sull'elaborazione del pensiero e dell'opera poetica mostra la monografia su Leopardi, di cui de Roberto sottolinea il nesso tra immaginazione poetica e «spirito filosofico»⁴⁹ e «la complessità della sua mente».⁵⁰ La condizione fisica e psichica del poeta è per De Roberto fonte di «un disordine nervoso, una irritabilità sensoria, una disposizione a risentire intensamente, fino allo spasimo, tutte le impressioni del mondo esterno».⁵¹ Questo eccesso di sensibilità è alla base della sua lettura di un artista capace di guardare più in là e più a fondo alla condizione umana e al dolore dell'esistenza. L'inchiesta, che attraversa vari aspetti della formazione del poeta, dalla salute all'ambiente recanatese, alla famiglia, all'educazione, alla pratica della filologia e allo studio delle scienze, intende ricostruire proprio una personalità complessa. Come ha notato Beatrice Stasi, il Leopardi derobertiano è connotato da una tensione contraddittoria: «A un'ideologia dell'arte come prodotto dell'armonia, a una definizione del genio come creatore dell'ordine, dell'unità nella diversità, De Roberto oppone la percezione dell'irriducibilità di ogni differenza, e l'idea della fecondità «straziante» della contraddizione stessa».⁵²

Il metodo adottato da de Roberto è piuttosto quello di Taine o del Bourget degli *Essais de psychologie contemporaine* con un'attenzione all'identificazione del carattere e dell'interiorità dello scrittore.⁵³ Alla base è l'idea che il pensiero di Leopardi, come di ogni uomo, «è rigorosamente determinato, in tutte le sue minime espressioni, dalla nostra natura, dalla nostra educazione, dalla nostra esperienza».⁵⁴ E tuttavia il sofferto vissuto biografico e le ragioni psicologiche non sminuiscono il valore del «Leopardi filosofo», anzi, chiarisce De Roberto:

Forse, attenuate le sue disgrazie, il suo pessimismo non si sarebbe attenuato in proporzione. Avendo cominciato a considerare la miseria del mondo e la vanità delle cose, egli sarebbe arrivato, con minore esperienza del dolore, a conclusioni non molto diverse. Per l'acutezza della sua sensibilità egli doveva naturalmente esprimere un giudizio disperato ad ogni impressione dolorosa; ma egli non era soltanto sensibile, era anche riflessivo. [...] Una mente così logica non poteva credere che il dolore del quale egli era vittima fosse un'eccezione, una rarità, una cosa tutta fortuita; se l'uomo, se il poeta gli si ribellavano – come si ribellarono tante volte – il filosofo doveva vedervi un fatto naturale, necessario; e del fatto accertato doveva indagare la cagione, e trovarla in una legge.⁵⁵

E ancora:



L'appetito di scienza che è in Leopardi filosofo non resta appagato se dalle leggi particolari egli non assorbe all'ultima, o alla prima, all'unica certamente dalla quale tutte le altre dipendono. Ma questa verità fondamentale nessun uomo l'ha scoperta, nessun uomo la può scoprire; guardate: se uno s'affanna troppo a cercarla, la scienza moderna lo chiama pazzo, lo giudica affetto da follia metafisica!... Tale e veramente la condizione dell'intelletto umano: che esso, o deve rinunciare a comprendere tutta quanta la verità, o deve appagarsi di una verità non tutta vera.⁵⁶

L'atteggiamento di De Roberto è allora in aperta polemica con la scuola psico-antropologica e col suo tentativo di ridimensionare il pensiero e l'opera del poeta, in nome di una condanna positiva del pessimismo, ritenuto solo come il frutto della mente malata dell'artista:

per il suo bisogno di risolvere i formidabili enigmi della vita e della morte lo hanno giudicato infermo di follia metafisica; se egli avesse temperato il suo pessimismo, se avesse dato forza agli argomenti con i quali sente di poterlo combattere, avrebbero provato che in lui c'è anche la follia del dubbio.⁵⁷

A pochissima distanza dall'uscita del volume, De Roberto, in un articolo sul «Corriere della sera», ribadisce polemicamente l'atteggiamento riduzionistico e preconcetto degli scienziati che hanno spulciato in modo spesso contraddittorio tra le notizie sulla sua vita per smascherare e ridimensionare il valore del genio malato dello scrittore e del pensatore. Il titolo, *Un matto*, li prende ironicamente sul serio così come l'*incipit*: «L'opportunità di celebrare il Leopardi con lapidi, discorsi e sinfonie è alquanto dubbia ora che la critica biologica e antropologica ha dimostrato a luce meridiana che egli fu un matto e un degenerato».⁵⁸ Anche con Leopardi dunque, a fronte di un'analisi che non trascura la condizione psicologica del poeta, il metodo di De Roberto non cede alle tentazioni della critica scientifica di matrice lombrosiana. Per questa via l'impostazione del problema dell'artista per De Roberto conferma le osservazioni di Martine Lavaud, basate sulla cultura francese, sul «divorce lisible» tra uomo di scienza e uomo di lettere e sulla crisi culturale che instaura una inedita gerarchizzazione dei campi intellettuali della scienza e della letteratura.⁵⁹ Se l'artista indaga le patologie del vivente e mette in scena le malattie (psichiche) del secolo, al tempo stesso la sua statura intellettuale e la sua qualità di scienziato-osservatore sono difese dal rischio di ridurne la natura biografica a quella di un visionario delirante e patologico.

NOTE

- 1 Taine 1985: 15. I corsivi sono miei.
- 2 Idem 1866: III. Cfr. per la traduzione italiana dell'introduzione, Id. 2017.
- 3 Taine 1985: 29. Corsivi miei.
- 4 Ivi: 26.
- 5 Zola 1890: 222.
- 6 Un inquadramento delle teorie di Taine e della loro influenza su Zola e il naturalismo offre Pellini 2010: 20-22.
- 7 Zola 1986: 8-9.
- 8 Verga 1983: 182.
- 9 Taine 1866: IX-XI. Cfr. anche Taine 2017.
- 10 Rispettivamente *Il senso della vita* [1899] De Roberto 2012: 147 e «*Un cuore di donna*» di Paolo Bourget [1890] De Roberto 2012: 171.



- 11 Cfr. Verga 2023: 14. Lettera a Felice Cameroni, del 19 marzo 1881.
- 12 Su quest'idea della scrittura come ricreazione viva, Verga poteva trovare una fonte in certi passaggi del *Roman expérimental* sull'osservazione della natura e della vita, cfr. in particolare Veglia 2007: 33-34.
- 13 *Domando la parola*, Capuana 1899: 231.
- 14 *Guy de Maupassant*, De Roberto 2012: 185.
- 15 *Du roman*, Zola 1902: 246.
- 16 *Nuovi ideali d'arte e di critica*, Capuana 1899: 34.
- 17 Capuana 1974: 545.
- 18 *Ibidem*.
- 19 Sul tema cfr. Pellini 2001.
- 20 Sulla formazione, il ruolo e le idee scientifiche di Paolo Mantegazza, cfr. Landucci 1977: 107-127.
- 21 Mantegazza 1887: 300.
- 22 Ivi: 302. Queste posizioni di Mantegazza si inseriscono sulla scia di un lungo dibattito francese degli anni '50 sulle forme dell'allucinazione religiosa ed artistica, che ha come riferimenti Leuret, Lélut e Briere de Boismont. Jean-Louis Cabanès ne ha seguito le tracce fino a indicarne le influenze sull'idea di immaginazione creatrice in Baudelaire e Flaubert. Cfr. Cabanès: 2008.
- 23 Mantegazza 1887: 225.
- 24 Ivi: 227.
- 25 Cfr. Muoio 2022: 67, nota 85. Sul tema del celibato dell'artista e del genio in area francese esiste un ricco dibattito, i cui riflessi letterari sono indagati da Lavaud 2008.
- 26 Ivi: 67.
- 27 Lombroso 1877: 9.
- 28 Mantegazza 1995: 62.
- 29 Ivi: 63.
- 30 Ivi: 63-64. Mantegazza scriverà anche una risposta a De Amicis dal significativo titolo di *Testa*, su cui cfr. Giannanti 2016.
- 31 Ivi: 66.
- 32 *La nevrosi artistica*, Capuana 1899: 224.
- 33 Anche l'aggettivo 'falso', usato in senso letterario come contrario di 'vero', appartiene al lessico delle poetiche del naturalismo. Si veda ad esempio questo noto passo del finale di *Eva*: «La contraddizione che c'era nella mia esistenza fra le passioni e il sentimento si rivelava nelle mie opere. Ero falso nell'arte com'ero fuori del vero nella vita», Verga 1983: 24.
- 34 *La nevrosi artistica*, Capuana 1899: 227.
- 35 Lombroso 1877: 118.
- 36 Certamente poi la definizione che Lombroso dà di mattoide avrà attirato l'attenzione del De Roberto dei *Viceré* come ha dimostrato Maffei, nella costruzione dei personaggi di don Eugenio e di don Ferdinando, cfr. Maffei 2017: 329-40.
- 37 Lombroso 1877: 180. Nella seconda edizione di *Genio e follia* il passo aveva una diversa formulazione: «Questi genî infermi hanno uno stile loro proprio, passionato, palpitante, colorito, che li distingue da tutti gli altri scrittori, forse perché non poteva organizzarsi se non sotto gli impulsi maniaci. Tant'è che tutti confessano non saper più comporre, e quasi pensare, fuori dei momenti dell'estro» (Lombroso 1872: 103).
- 38 Lombroso 1877: 116.
- 39 «La traccia precipua dei delirî di quei grandi si trova, poi, nella compagine stessa delle loro opere e dei loro discorsi, nelle deduzioni illogiche, nelle assurde contraddizioni, nelle disumane e bizzarre fantasie». (Ivi: 109).



- 40 Capuana 1899: 86-86.
 41 Maffei ha sottolineato molto l'influenza di Bourget, ma è anche e forse soprattutto da Maupassant che il De Roberto più maturo prende spunto, Maffei 2019: 123-78 e *passim*.
 42 *Psicologia contemporanea* [1886]: 33-34.
 43 Ivi, *Letteratura contemporanea. Paolo Bourget* [1888] De Roberto 2012: 56.
 44 Ivi, *Il romanzo. A proposito di Pierre et Jean* [1888]: 73. L'espressione è dello stesso Bourget.
 45 Ivi, *Guy de Maupassant* [1895]: 187.
 46 Ivi, *Guy de Maupassant (continuazione e fine)* [1895]: 209.
 47 Cfr. in proposito il bel saggio di Madrignani 2020.
 48 *Guy de Maupassant (continuazione e fine)* [1895] De Roberto 2012, : 194.
 49 De Roberto 1921: 11. Cfr. anche il giudizio condivisibile di Di Grado: «C'è nelle pagine una vigorosa riabilitazione del pensiero leopardiano, nuova rispetto all'antitesi romantica fra cuore e intelletto, fra una indeterminata resa poetica e una intenzionalità intellettuale ritenuta secondaria e non determinante», Di Grado 1982: 30.
 50 De Roberto 1921: 17.
 51 Ivi: 5.
 52 Stasi 1995: 56.
 53 Sul rapporto con Bourget e con gli *Essais* rimando all'analisi di Maffei 2017 e di Stasi 1995: 29-42.
 54 De Roberto 2012: 194.
 55 De Roberto 1921: 290-91.
 56 Ivi: 295.
 57 Ivi: 298.
 58 De Roberto 1898: 1.
 59 Lavaud 2008: 72.

BIBLIOGRAFIA

- Cabanès J.L (2008), *Psychologie, histoire, esthétique: les hallucinations à l'entrecroisement des discours*, in P. Tortonese (a cura di) *Image et pathologie au XIX^e siècle*, Bergamo-Paris, Bergamo University Press-L'Harmattan, pp. 7-26.
 Capuana L. (1899), *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta.
 Idem (1974), *La voluttà di creare*, in Id., *I racconti*, a cura di Enrico Ghidetti, Roma, Salerno, vol. III.
 De Roberto F. (1898), *Un matto*, «Corriere della sera», 24-25 giugno, pp. 1-2.
 Idem (1921) *Leopardi* [1898], seconda edizione, Milano, Treves.
 Idem (2012), *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, a cura di A. Loria, prefazione di A. Di Grado, Torino, Aragno.
 Di Grado A. (1982), *Federico De Roberto e la «scuola antropologica»*. *Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron.
 Giannanti A. (2016), *Cuore, testa e ricuore. Fortuna ripresa e dissacrazione di una retorica e di una funzione del sentimento in letteratura*, in A. M. Morace e A. Giannanti (a cura di), *Letteratura della letteratura*, Atti del XV convegno internazionale della Mod, 12-15 giugno 2013, Pisa, Ets, pp. 217-25.
 Landucci S. (1977), *Darwinismo a Firenze: tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze, Olschki.
 Lavaud M. (2008), *Le créateur et le médecin: psychopathologie de l'homme de lettre au XIX^e siècle*, in *Image et pathologie au XIX^e siècle*, in P. Tortonese (a cura di) *Image et Pathologie au XIX^e siècle*, Bergamo-Paris, Sestante Edizioni-Bergamo University Press-L'Harmattan.



- Lombroso C. (1877), *Genio e follia*, terza edizione ampliata con 4 appendici, Milano, Hoepli.
- Madrignani C. A. (2020), *Le mal de Maupassant*, in Id. *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, a cura di A. Giannetti, G. Lo Castro e A. Resta, Pisa, Ets.
- Maffei G. (2017), *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Franco Cesati.
- Mantegazza P. (1887), *Le estasi umane*, Milano, Paolo Mantegazza.
- Idem (1995), *Il secolo nevrosico* [1887], a cura di B. Maier, Pordenone, Studio Tesi.
- Muoio I. (2022), *Capuana e il modernismo*, Pisa, Pacini.
- Pellini P. (2001), *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco-Marna.
- Idem (2010), *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze-Milano, Le Monnier Università-Mondadori Education.
- Stasi B. (1995), *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, il Mulino.
- Taine H. (1866), *Histoire de la littérature anglaise* [1863], Paris, Hachette.
- Idem (1985), *Philosophie de l'art* [1865 e 1882], Paris, Fayard.
- Idem (2017), *La storia, il suo presente, il suo futuro*, introduzione e note di P. Tortonese, trad. it. di L. Tortonese, Pisa, Pacini.
- Veglia F. (2007), *Il 'maestro' e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga*, in R. Luperini (a cura di), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Lecce, Manni, pp. 23-53.
- Verga G. (1983), *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni.
- Idem (2023), *Carteggi con Cameroni, Farina e Martini*, a cura di M. Vitale, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea.
- Zola É. (1986), *Thérèse Raquin* [1868²], Paris, Fassquelle.
- Idem (1890), *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier.