



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”

DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA

CICLO XXXIII

Curriculum ITALIANISTICA E COMPARATISTICA

UNIVERSITÉ PARIS 3 - SORBONNE NOUVELLE

ÉCOLE DOCTORALE 120 LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

EA3423 - CRP19 - Centre de Recherche sur les Poétiques du XIXe siècle

Disciplina (Università di Siena): Critica letteraria e letterature comparate (L-FIL-LET/14)

Discipline (Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle): Littérature et civilisation françaises

Narrativa e linearità: raccontare il lavoro

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: Nicole SIRI

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:

GUIDO MAZZONI, Professore all'Università degli Studi di Siena

PAOLO TORTONESE, Professeur, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Tesi discussa all'Università di Siena il 6 luglio 2021

Thèse soutenue à l'Université de Sienna le 6 juillet 2021

Commissione / Jury de thèse :

DANIELE GIGLIOLI, Professore all'Università di Trento

GUIDO MAZZONI, Professore all'Università degli Studi di Siena

FRANCO MORETTI, Professor (em.), Stanford University

PAOLO TORTONESE, Professeur, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

ANNE-GAËLLE WEBER, Professeure, Université d'Artois

Narration et linéarité: représenter le travail

La thèse, organisée en trois parties, est consacré au problème de la représentation du travail dans le roman. La première partie, en trois chapitres, aborde l'enjeu d'un point de vue théorique. Le premier chapitre définit la problématique et discute le choix des romans ouvriers de Zola en tant que *corpus*. J'énonce l'observation qui oriente la thèse entière: dans *L'Assommoir*, la discipline du temps est un thème obsédant. Le deuxième chapitre mène une lecture méta-psychologique de *l'Ethique protestante* de Weber, visant à théoriser l'éthique capitaliste par rapport à l'économie libidinale. Le troisième chapitre discute la catégorie de «retour du refoulé» de Francesco Orlando, et se demande s'il est possible d'identifier, dans le langage littéraire, des mécanismes qui véhiculent les instances du Surmoi. Le premier étude de cas en quatre chapitres, est consacré à *L'Assommoir*. D'abord, une étude philologique d'un projet inachevé de Zola vise à démontrer que ce projet joua un rôle non négligeable dans la genèse de *L'Assommoir*, et que son analyse aide à l'interprétation des indications temporelles dans *L'Assommoir*. Le deuxième chapitre explore les indications temporelles dans un nombre de romans du XIX siècle, afin de mettre en avant la particularité de Zola parmi ses modèles. Le troisième chapitre consiste dans l'analyse et commentaire systématiques des indications temporelles dans *L'Assommoir*. Le quatrième chapitre interprète globalement la scansion rythmique du temps dans *L'Assommoir*. La troisième partie de la thèse analyse les indications temporelles dans *Germinal* et propose une interprétation de la quatrième partie du roman, qui représente le temps immobile de la grève.

Mot clés: Zola, Assommoir, travail, discipline du temps, éthique capitaliste, psychanalyse

Narrative and linearity: the representation of labour

The problem addressed in this thesis is the representation of labour in the novel. The thesis is organized into three parts. The first, divided in three chapters, explores the issue from a theoretical perspective. The first chapter defines the object of investigation; it discusses the corpus and states the observation on which the entire work is based: in the *Assommoir*, clocks and time-discipline are an obsessive theme. The second chapter conducts a meta-psychological reading of Weber's *Protestant Ethic*, analyzing capitalist ethics from a psychoanalytic perspective. The third chapter discusses Francesco Orlando's notion of «return of the repressed», and asks whether it is possible to recognize, in the literary language, mechanisms that express the instances of the Super-ego. The second part, about the *Assommoir*, is organized in four chapters. The first is a study of an unaccomplished project of Zola; its goal is to show that this project was a component in the genesis of the *Assommoir*, and that it can help clarify the meaning of the organization of time within the novel. In order to better explore the peculiarities of the treatment of time in the *Assommoir*, in the second chapter I put forward some brief observations regarding a sample of novels from the 19th-century canon. The third chapter proposes a systematic review of the treatment of time in the *Assommoir*, with comment. The fourth and last chapter draws some general conclusions, interpreting the meaning of the rhythmic articulation of time in Zola's masterpiece. The third part analyses the treatment of time in *Germinal* and the fourth part of the novel, devoted to the motionless time of non-labour.

Keywords: Zola, *Assommoir*, labour, time-discipline, capitalist ethics, psychoanalysis

Indice

Introduzione	p. 3
Nota	p. 5
Parte I: Raccontare il lavoro	
1. Il problema	p. 6
1.1 Elementarità	p. 7
1.2 Iteratività	p. 15
1.3 Definizione del corpus e dell'oggetto di indagine	p. 28
2. Una lettura meta-psicologica dell'Etica protestante e lo spirito del capitalismo	p. 40
2.1 Weber e l'angoscia tormentosa del calvinista	p. 40
2.2 Freud: la nevrosi ossessiva come religione privata	p. 50
3. Letteratura e Super-io	p. 60
3.1 Per un corollario alla teoria freudiana di Francesco Orlando	p. 60
3.2 Oggetti consueti	p. 64
Parte II: Il romanzo della vita operaia	
1. La simple vie d'Augustine Landois	p. 70
1.1 Un progetto incompiuto	p. 70
1.2 Dal romanzo alla <i>pièce</i> : un'ipotesi ricostruttiva	p. 75
1.3 «Dialogismo tra due forme»: sulle due linee genetiche dell' <i>Assommoir</i>	p. 84
2. Misura del tempo e romanzo nel XIX secolo	p. 91
2.1 Cenni storici	p. 91
2.2. Qualche osservazione a campione	p. 97
2.2.1 Balzac	p. 99
2.2.2 Dickens: <i>Hard Times</i>	p. 103
2.2.3 Flaubert: <i>Madame Bovary</i> e <i>l'Éducation sentimentale</i>	p. 107
2.2.4 Tolstoj: <i>Guerra e pace</i> e <i>Anna Karenina</i>	p. 111
2.2.5 Verne: <i>Il giro del mondo in ottanta giorni</i>	p. 118
2.2.6 Aspetti idiosincratici? Il tempo in altri romanzi del ciclo dei Rougon-Macquart	p. 119
3. L'Assommoir: una rassegna del trattamento del tempo	p. 123
3.1 Sociografia degli orologi: «L'humble coucou de tout le monde»	p. 123

3.2 «Esistenze cronometrate»: il tempo di lavoro	p. 127
3.3 Introiezione e resistenze: i personaggi di fronte alla disciplina del tempo	p. 140
3.4 Il tempo libero	p. 152
3.5 Perdere la nozione del tempo: l'irruzione del dionisiaco	p. 164
4. «Une gaieté féroce»: una proposta interpretativa	p. 169
4.1 Tic-tac	p. 169
4.2 «A prodigious noise»: il paesaggio sonoro della Rivoluzione industriale	p. 175
4.3 La rissa al lavatoio	p. 178
Parte III: Il romanzo dello sciopero	
1. Germinal I-III	p. 187
1.1 Sociografia degli orologi	p. 188
1.2 Precisione inverosimile contro dilatazione espressionistica: Maheu, Étienne, e un orologio da taschino	p. 195
1.3 «Jusqu'à dix heures, on resta»	p. 200
1.4 Analessi e dramma	p. 202
2. Germinal IV	p. 213
2.1 Silenzio	p. 213
2.2 <i>La Madre</i>	p. 217
2.3 <i>Animal laborans</i>	p. 220
Conclusioni	p. 223
Bibliografia	p. 225

Introduzione

Il problema centrale che questa tesi affronta è la rappresentazione del lavoro nel romanzo. La tesi è organizzata in tre parti.

La prima parte tenta di esplorare il problema da un punto di vista teorico: dopo aver indagato i due aspetti che sembrano concorrere a rendere il lavoro un tema essenzialmente anti-narrativo, vale a dire il suo carattere elementare e la sua iteratività, il primo capitolo definisce l'oggetto dell'indagine. Nel capitolo viene discussa la scelta dei romanzi operai di Zola come *corpus*, e viene enunciata l'osservazione da cui l'intero lavoro prende le mosse: nell'*Assommoir*, gli orologi e la scansione del tempo sono un tema ossessivo. Il secondo capitolo affronta un problema extra-letterario: prendendo le mosse dall'*Etica protestante* di Weber, ne conduce una lettura meta-psicologica, con l'obiettivo di indagare il significato del lavoro razionalizzato per l'economia libidica, e porre così le basi per un'indagine relativa all'etica capitalista in una prospettiva psicanalitica. Il terzo e ultimo capitolo della prima parte discute la teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando. Riflettendo sulla nozione di «ritorno del represso», mi chiedo se i contenuti che Orlando iscrive in tale categoria non siano che una parte dei contenuti possibili; se esista, nel linguaggio letterario, uno spazio per le istanze inconscie relative non all'Es ma al Super-io; e, in caso affermativo, dove vada individuato tale spazio.

Il primo dei due casi di studio, relativo all'*Assommoir*, è organizzato in quattro capitoli. Il primo capitolo è uno studio, di carattere essenzialmente filologico, di una testimonianza relativa a un progetto incompiuto di Zola. Obiettivo del capitolo è tentare di mostrare che questo progetto fu una componente nella genesi dell'*Assommoir*, e che aiuta a illuminare il significato particolare che l'organizzazione del tempo assume nel romanzo. Il secondo capitolo ha un carattere di ricognizione: per meglio esplorare la peculiarità del trattamento del tempo nell'*Assommoir*, propongo alcune sommarie osservazioni riguardo il trattamento del tempo in un campione di grandi romanzi del canone ottocentesco.

Il terzo capitolo propone una sistematica rassegna del trattamento del tempo nell'*Assommoir*, con relativo commento. Il quarto e ultimo capitolo cerca di tirare le fila dei problemi aperti nel capitolo precedente, proponendo un'interpretazione di carattere generale relativa al significato della scansione ritmica del tempo nel capolavoro zoliano.

La terza parte, infine, relativa a *Germinal*, è organizzata in due capitoli. Il primo propone una rassegna del trattamento del tempo nel romanzo, riflettendo sui due elementi che intervengono a complicare la sua struttura rispetto all'*Assommoir*: da un lato Étienne, che ha uno sguardo straniato sul lavoro in maniera e la disciplina che impone, e dall'altro la rappresentazione della borghesia, che spiega il costante ricorso, all'interno del romanzo, all'analessi. Il secondo capitolo propone un'interpretazione della quarta parte di *Germinal*, in cui si racconta il tempo immobile del non-lavoro, all'interno della prospettiva teorica che questa tesi tenta di delineare.

Nota

Per non appesantire il testo con un eccessivo numero di note, per i romanzi citati più di frequente ho inserito i rimandi a testo, indicando tra parentesi il numero di pagina. Le sigle si riferiscono alle seguenti edizioni:

- Ass* É. Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, études, notes et variantes par H. Mitterand, vol. III, Paris, Gallimard, 1961
- Ger* É. Zola, *Œuvres complètes. Les Rougon-Macquart XIII. Germinal*, édition de C. Becker, Paris, Classiques Garnier, 2017
- HT* C. Dickens, *Hard Times*, edited by G. Ford, S. Monod, Norton & company, New York-London, 1990
- MB* G. Flaubert, *Œuvres*, édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, 2 voll., Paris, Gallimard, 1951-1952
- AK* L. Tolstoj, *Anna Karenina*, Torino, Einaudi, 2016
- GP* L. Tolstoj, *Guerra e pace*, Torino, Einaudi, 2019

Parte I

Raccontare il lavoro

«Il mondo non è più magico. Tu sei abbandonato.»

J. L. Borges, 1964

1. Il problema

In una pagina di *Let Us Now Praise Famous Men*, James Agee riflette sul fatto che il lavoro è un tema di cui è straordinariamente difficile scrivere:

The plainness and iterativeness of work must be one of the things which make it so extraordinarily difficult to write of. The plain details of a task once represented, a stern enough effort in itself, how is it possibly to be made clear enough that this same set of leverages has been undertaken by this woman in nearly every day of the eleven or the twenty-five years since her marriage, and will be persisted in in nearly every day to come in all the rest of her life; and that it is only one among the many processes of wearying effort which make the shape of each one of her living days; how is it to be calculated, the number of times she has done these things, the number of times she is still to do them; how conceivably in words is it to be given as it is in actuality, the accumulated weight of these actions upon her; and what this cumulation has made of her body; and what it has made of her mind and of her heart and of her being.¹

Agee individua il carattere anti-narrativo del lavoro nella sua «plainness and iterativeness». Se l'espressione, nel testo, è trattata come un'endiadi («must be one of the things»), è però significativo che per veicolare l'idea l'autore abbia dovuto fare ricorso a due concetti che si collocano in realtà su due piani distinti:

¹ Cfr. J. Agee, *Let Us Now Praise Famous Men, A Death in The Family, and Shorter Fiction*, New York, Library of America, 2005, p. 276. Il lungo fototesto pubblicato nel 1941, esito di un progetto che era inizialmente nato come reportage per la rivista «Fortune», ma che presto acquisì le dimensioni di un libro, si inseriva in una tradizione proliferata negli Stati Uniti durante gli anni della Grande Depressione, ma si distingueva dagli altri fototesti per il carattere spiccatamente modernista della prosa. In un saggio famoso, Peter Ohlin scrive a proposito di *Let Us Now Praise Famous Men*: «the only way to see Agee's work is not as a book about 'sharecropping', but as a book about the writing of a book about 'sharecropping'»: cfr. P. Ohlin, *Agee*, New York, Obolensky, 1966, p. 106.

quello del valore che si attribuisce al contenuto (il lavoro è un'attività «elementare»²), e quello del rapporto che il contenuto intrattiene con il tempo e, di conseguenza, con l'organizzazione strutturale della forma narrativa (il lavoro è un'attività iterativa). Potrà forse essere utile partire proprio da un inquadramento (per quanto certamente sommario e preliminare) di questi due aspetti, che concorrono a rendere il lavoro una materia che male si adatta alle regole della narrativa, per iniziare a dispiegare i nodi teorici che cercherò di esplorare nelle pagine di questa tesi.

1.1 Elementarità

Partiamo dall'aspetto della *plainness*, dell'«elementarità» del lavoro. Siamo abituati all'idea che il romanzo operi una selezione sul materiale che è degno di far parte di una storia. In *Aspects of the novel*, Forster rifletteva sul rapporto tra *homo sapiens* e *homo fictus* (cioè personaggio letterario) notando che il secondo, a differenza del primo, non è sottoposto alle necessità biologiche del sonno e dell'alimentazione.³ L'*homo sapiens*, osservava Forster, trascorre un terzo del tempo che gli è dato dormendo, eppure il romanzo non riflette queste ore⁴; al contrario, il romanzo attribuisce all'amore uno spazio che «has no parallel in life, except among people who have plenty of leisure»⁵. L'osservazione di Forster (che nel suo discorso è subordinata e funzionale alla dimostrazione del fatto che il personaggio letterario, a differenza di qualsiasi persona realmente esistente, è interamente conoscibile) può sembrare nel suo solido buonsenso ovvia quando si riferisce ad azioni come il sonno e l'alimentazione che, al netto di possibili implicazioni che sono però sempre percepite come 'accessorie' (Forster menziona

² Così traduce Luca Fontana. Cfr. J. Agee - W. Evans, *Sia lode ora agli uomini di fama*, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 310.

³ Cfr. E.M. Forster, *Aspects of the novel*, Harcourt, San Diego, 1955, pp. 47-56.

⁴ Ivi, p. 52: «[The character] is never conceived as a creature, a third of whose time is spent in the darkness».

⁵ Ivi, p. 54.

per esempio la funzione sociale del cibo⁶), siamo abituati a pensare come legate alla sfera del puro mantenimento e riproduzione della vita biologica.

La questione diventa però più delicata se si tenta di estendere questo ragionamento al lavoro. Per secoli, l'Occidente ha effettivamente pensato il lavoro come un'attività servile, volta al mantenimento della vita biologica tanto quanto il sonno o l'alimentazione: lo dimostrano con chiarezza perentoria i saggi di Jean-Pierre Vernant raccolti nella quarta parte di *Mito e pensiero*⁷, dedicati al lavoro e al pensiero tecnico nella Grecia antica. Vernant scrive infatti a proposito della Grecia classica che «spesso è stato notato lo scarto [...] fra il livello tecnico e l'apprezzamento del lavoro: malgrado il posto già preso dalle tecniche nella vita degli uomini, e ad onta delle importanti trasformazioni mentali ch'esse paiono aver apportate, l'attività tecnica e il lavoro hanno solo molto difficilmente accesso al valore morale»⁸. Il mondo greco pensava le attività artigianali come attività banausiche, volgari, che abbruttiscono l'individuo e, relegandolo alla sfera della vita privata, lo rendono di fatto inadatto alle più alte attività della vita pubblica della *polis* («costringendo gli operai ad una vita casalinga, a restare seduti nell'ombra della bottega o tutto il giorno vicino al fuoco, [il lavoro] rammollisce i corpi e rende gli animi più vili»⁹). Vernant dimostra che nel pensiero di Platone «il lavoro resta estraneo ad ogni valore umano e [...], sotto certi aspetti, gli appare addirittura come l'antitesi di quello che è essenziale nell'uomo»¹⁰; al punto che la sua concezione del lavoro genera un'evidente asimmetria («una sensibile goffaggine nell'esposizione»¹¹, la chiama Vernant) nel momento in cui, nel IV libro della *Repubblica*, espone la teoria delle tre classi sociali (governanti,

⁶ Ivi, p. 53.

⁷ Cfr. J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978. I quattro saggi raccolti nella sezione *Il lavoro e il pensiero tecnico* si trovano alle pp. 270-340.

⁸ Ivi, p. 281.

⁹ Ivi, p. 291.

¹⁰ Ivi, p. 281.

¹¹ Ivi, p. 280.

guerrieri e artigiani). Dopo aver attribuito ai governanti la virtù della saggezza e ai guerrieri la virtù del valore, infatti, Platone non riconosce agli artigiani alcuna virtù particolare: «ci si attende che la terza sia peculiare dei membri della terza classe [...]», scrive Vernant, «ma non è affatto così: la terza virtù, la *sōphrosyne*, non è più specifica di nessuna classe sociale, ma diffusa attraverso tutte, senza appartenere più precisamente a nessuna. Questa sorprendente dissimmetria non si spiega altrimenti che col rifiuto d'accordare una virtù positiva a quelli la cui funzione sociale è costituita dal lavoro»¹².

Pochissimi anni dopo la redazione degli studi di Vernant, Hannah Arendt avrebbe sviluppato nelle pagine di *Vita activa* quella che resta probabilmente ad oggi la discussione più articolata e sottile da un punto di vista filosofico dell'opposizione tra sfera pubblica e sfera privata nella Grecia antica, da cui prende le mosse l'intera argomentazione del suo saggio¹³. Se nella *Repubblica* di Platone i lavoratori sono la più bassa classe sociale, ma comunque cittadini, Aristotele rifiuta di ammettere gli artigiani alla cittadinanza¹⁴. Hannah Arendt prende le mosse dal pensiero politico aristotelico per dimostrare che «l'opinione che il lavoro e l'opera degli artigiani fossero disprezzati nell'antichità perché solo gli schiavi vi erano impegnati è un pregiudizio degli storici moderni»¹⁵, e che il ragionamento deve essere in realtà ribaltato: non è il fatto che siano gli schiavi a occuparsene che rende il lavoro servile ma, al contrario, è «la natura servile di tutte le occupazioni che provvedevano ai bisogni relativi alla conservazione della vita»¹⁶ a fornire la giustificazione teorica dell'istituzione della schiavitù:

¹² Ivi, p. 281.

¹³ Cfr. H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Giunti, Firenze, 2017. Hannah Arendt dialoga esplicitamente con Vernant, che è ripetutamente citato in nota.

¹⁴ Ivi, p. 107. Per una discussione recente del ruolo dei *banausoì* nello spazio politico secondo Aristotele, dell'implicita polemica anti-platonica, nonché per utili riferimenti bibliografici aggiornati, cfr. anche almeno F. de Luise, *L'uomo buono e il buon cittadino nel III libro della Politica di Aristotele. Un punto di difficile convergenza tra etica e politica*, in «Teoria politica» 8, 2018, pp. 105-126.

¹⁵ Ivi, p. 108.

¹⁶ Ibidem.

Lavorare significava essere fatti schiavi dalla necessità, e questo asservimento era inerente alle condizioni della vita umana. Poiché gli uomini erano dominati dalle necessità della vita, potevano conquistare la loro libertà solo attraverso il dominio su quelli che assoggettavano con la forza alla necessità. La degradazione dello schiavo era un colpo del destino e di un destino peggiore della morte, perché comportava una metamorfosi dell'uomo in qualcosa di affine a un animale addomesticato.¹⁷

In nota, Hannah Arendt discute il fatto che è proprio per questo che Aristotele non include il modo di vita dell'artigiano tra i modi che l'uomo può scegliere liberamente («Aristotele, nella sua elencazione dei modi di vita nell'*Etica Nicomachea* (1,5) e nell'*Etica Eudemia* (1215 a 35 sgg.), non cita mai il modo di vita di un artigiano; per lui è ovvio che un *banausos* non è libero (cfr. *Politica*, 1337 b 5)»¹⁸): gli artigiani sono uomini liberi soltanto per metà, perché la libertà nel mondo greco è concepita come il possesso di «condizione sociale, inviolabilità personale, libertà di attività economica, diritto di movimento senza restrizioni»¹⁹ e l'artigiano, nel momento in cui è legato da un contratto di lavoro, abdica temporaneamente la propria libertà di attività economica e il proprio diritto al movimento senza restrizioni.

Va notato che nel panorama della letteratura greca antica si danno anche alcune apparenti eccezioni: al lettore sarà forse già venuta in mente la più famosa, cioè l'esortazione al lavoro che Esiodo, nelle *Opere e i giorni*, rivolge al fratello Perse. Decontestualizzate, le parole di Esiodo potrebbero quasi apparire come un'esaltazione *ante litteram* dell'ideale borghese del lavoro, in opposizione allo stile di vita ozioso della nobiltà:

¹⁷ Ibidem. Il concetto di schiavitù come perdita dei diritti sociali sarebbe poi stato sviluppato nell'ormai classico studio comparato di O. Patterson, *Slavery and Social Death. A comparative study*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1982.

¹⁸ H. Arendt, *Vita activa*, cit., p. 352, n. 4.

¹⁹ Ibidem. Hannah Arendt si rifà qui all'interpretazione proposta da W. L. Westermann, *Between Slavery and Freedom*, in «American Historical Review», 1945, pp. 213-227.

Tu, dunque, memore sempre del nostro consiglio,
orsù lavora, Perse, stirpe divina, perché la fame
ti odi e invece ti ami Demetra dalla bella corona [...]
La fame infatti è certo, in ogni caso, compagna dell'uomo inoperoso:
gli dei si indignano, come gli uomini, con colui che in ozio
viva, simile nei suoi impulsi ai fuchi senza pungiglione
i quali guastano la fatica delle api inoperosi
consumando. Tu preoccupati, mio caro, di lavori adeguati,
perché i tuoi granai si riempiano dei raccolti stagionali.
È con le loro opere che gli uomini diventano ricchi di greggi e opulenti;
e, operando, molto più caro agli dei immortali
sarai, come ai mortali, perché hanno in orrore gli oziosi.
Nessun lavoro è biasimevole, l'inoperosità è biasimevole.²⁰

Ovviamente una simile lettura sarebbe del tutto anacronistica e insostenibile; Vernant spiega molto bene che l'apparente contraddizione che Esiodo pone rispetto ad altri autori greci si risolve, in realtà, in ragione dello statuto particolare dell'agricoltura. Specialmente nel contesto della piccola proprietà terriera della Beozia arcaica, infatti, la coltivazione dei campi non è pensata come un mestiere, ma come una pratica di tipo religioso; la fatica encomiata da Esiodo va dunque intesa nel senso di una disciplina di sottomissione dell'uomo alla volontà degli dèi:

L'agricoltore di Esiodo, quando partecipa con la sua fatica a far crescere il grano, non ha la sensazione d'applicare al suolo una tecnica di cultura, né d'esercitare un mestiere: con fiducia si sottomette alla dura legge che regge il suo commercio con gli dèi. Per lui, il lavoro è una forma di vita morale, che s'afferma in contrasto coll'ideale del guerriero; è anche una forma d'esperienza religiosa, ansiosa di giustizia e severa, che, invece d'esaltarsi nello splendore delle feste, compenetra tutta la sua vita attraverso lo scrupoloso adempimento dei compiti quotidiani. In questa «legge dei campi», *pediōn nómos*, che ci espongono *Le opere*, non si può separare quello che appartiene alla teologia, all'etica e al trattato d'agricoltura.²¹

²⁰ Cfr. Esiodo, *Tutte le opere e i frammenti*, Bompiani, Milano, 2009, p. 199.

²¹ Cfr. J.P. Vernant, *Mito e pensiero*, cit., pp. 288-289.

Commentando poi alcuni passi dall'*Economico* di Senofonte, Vernant dimostra che tale concezione dell'agricoltura continua a persistere in età classica, dopo l'istituzione della *polis*. È perché l'agricoltura continua ad essere pensata come un'attività non professionale, ma di ordine religioso-morale, che diventa possibile per Senofonte associare gli agricoltori ai guerrieri, e opporli agli artigiani: «Si dividano, in caso di guerra, i coltivatori e gli artigiani in due gruppi per chieder loro che cosa vogliono fare: quelli che coltivano la terra decideranno di difenderla con le armi, 'gli artigiani di non battersi, ma, come la loro educazione li ha assuefatti, di restarsene tranquilli senza fatica né pericolo'»²². Vernant dimostra, ad ulteriore conferma dello statuto particolare dell'agricoltura, che nelle configurazioni economiche in cui, nel mondo greco, l'agricoltura viene affidata agli schiavi, viene meno il suo statuto religioso ed essa «diventa servile tanto quanto gli altri mestieri»²³; ancora nella Grecia classica il lavoro e l'agricoltura dunque «si riportano a due piani d'esperienza che, in larga misura si escludono: l'attività dell'artigiano appartiene a un campo nel quale si esercita in Grecia un pensiero già positivo; l'agricoltura invece resta integrata a un sistema di rappresentazione religioso»²⁴.

È con l'avvento dell'età moderna che si produce un radicale mutamento antropologico, che Max Weber ha descritto nel famoso saggio *L'Etica protestante e lo spirito del capitalismo*, a partire dal quale il lavoro acquisisce una forte connotazione etica, e smette quindi di poter essere aporomaticamente ascritto alla sfera delle attività legate alla mera necessità. Proporrò una lettura meta-psicologica dell'*Etica protestante* nel prossimo capitolo, e mi limito per ora qui a

²² Ivi, p. 291.

²³ Ivi, p. 295. Si vedano anche le note 3 e 4, in cui Vernant discute alcuni esempi. Cito dalla nota 4: «questo tentennamento, nelle opere di Aristotele o attribuite ad Aristotele, si spiega con l'esistenza, nel mondo greco, di due forme molto differenti di proprietà e di regime agricoli, con condizioni sociali opposte per gli agricoltori: regime di piccola proprietà, direttamente coltivata da contadini liberi cittadini, come ad Atene; e sistema di servi esclusi dalla cittadinanza, nelle città doriche ad organizzazione guerriera».

²⁴ Ivi, p. 293.

porre, in una maniera che spero non risulti troppo semplicistica, il paradosso che la nascita dell'etica protestante pone rispetto alla storia letteraria.

La nascita dell'etica protestante coincide infatti (per quanto sia possibile, ovviamente, individuare coincidenze temporali in processi di lunghissima durata) con il momento in cui ha inizio quel lungo processo che avrebbe portato il romanzo a diventare, da genere secondario e di intrattenimento, «l'arte principale fra quelle praticate in Occidente, l'arte che raffigura la totalità estensiva della vita»²⁵. È intorno al 1550 che si colloca la prima soglia simbolica nella storia del romanzo²⁶; Max Weber data al 1543, con la terza edizione dell'*Institutio*, il momento in cui la teoria della predestinazione trova il suo pieno sviluppo nel pensiero di Calvino²⁷.

Eppure il lavoro trova nel corso dei secoli uno spazio molto limitato nei grandi romanzi del canone occidentale: è il paradosso che ha notato Franco Moretti nel *Romanzo di formazione*. In una pagina del capitolo dedicato al Wilhelm Meister, *L'agio della civiltà*, Moretti parte dalla constatazione che nel romanzo di formazione la *Bildung* avviene sempre fuori dall'ambito lavorativo («Non è lavorando che ci si forma. Affermazione sorprendente, e anche un po' fastidiosa, considerato l'automatismo con cui siamo soliti appaiare 'etica moderna' e 'capitalismo'»²⁸), per poi estendere le sue considerazioni all'intero canone narrativo degli ultimi due secoli:

Cominciamo allora con l'osservare che la rappresentazione della sfera economica, e del suo mondo simbolico, ha avuto, nella grande

²⁵ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 15.

²⁶ Ivi, pp. 87-91, dove si discutono i vari fenomeni concomitanti che permettono di individuare in quegli anni il momento in cui inizia, per quanto lentamente, a configurarsi la categoria di «romanzo»: la pubblicazione dei primi trattati teorici sul genere del romanzo; l'estensione nell'uso della categoria (per esempio nel proemio di Amyot alla sua traduzione delle *Etiopiche* di Eliodoro, del 1547); l'antitesi che inizia a stabilirsi, dentro la narrativa, tra opere che mostrano «la realtà come dovrebbe essere» e opere che mostrano «la realtà così com'è».

²⁷ M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, p. 164.

²⁸ Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano, 1986, p. 43.

narrativa degli ultimi due secoli, un'importanza prossima allo zero. La cosa – per chi non sia innamorato della teoria del rispecchiamento – non è una catastrofe. Ma un qualche problema – a chi non sia un innamorato deluso, quindi incapace di ragionare – lo pone di certo. Se non altro, induce a chiedersi perché mai il romanzo *non* parli del lavoro, e per quale motivo la *Bildung* debba realizzarsi al di fuori della sua orbita.²⁹

Nel seguito del suo ragionamento, Moretti rintraccia un «inizio di spiegazione»³⁰ nelle parole di Werner: la razionalità capitalistica non può produrre *Bildung* perché il capitale, per sua natura, deve continuamente accumularsi, e non permette di conseguenza di raggiungere quello stato di finitezza nel quale i romanzi di formazione trovano la loro conclusione. Questa spiegazione, però, risponde solo alla seconda parte della domanda, e cioè al perché la *Bildung* debba realizzarsi fuori dalla sfera economica: la domanda più generale posta da Moretti, cioè perché il romanzo non parli di lavoro, resta aperta. Moretti scrive che «dobbiamo chiederci se questi valori [cioè l'insieme dei valori funzionali alla produzione capitalistica] abbiano mai avuto alcuna presa al di fuori della sfera strettamente economica: e se sia a loro – o ad altri valori, e quali – che si è fatto ricorso per 'dare un senso' alla vita moderna»³¹. È questo il primo nodo che cercherò di sviluppare in questa tesi: è davvero possibile che di un mutamento antropologico così profondo come quello descritto da Weber nell'*Etica protestante* restino tracce poche o nulle nel genere letterario che, parallelamente, nel corso di alcuni secoli, non soltanto assurge al vertice del sistema dei generi letterari, ma, grazie ad un profondo mutamento nei modelli di conoscenza, arriva ad essere concepito come «libro della vita»³²?

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 15 e seguenti.

1.2 Iteratività

L'altro aspetto che, secondo Agee, rende il lavoro difficile da raccontare è il suo carattere iterativo.

Iniziamo con l'osservare che la categoria del racconto iterativo è stata in generale poco esplorata dai teorici della letteratura: a mia conoscenza, ad oggi la teorizzazione più solida e convincente resta quella avanzata da Gérard Genette in *Figures III*³³. Il gesto che Genette compie nel capitolo *Fréquence*, in cui teorizza il racconto iterativo, è anzitutto un gesto classificatorio. Le prime pagine del saggio distinguono le quattro forme che può assumere il rapporto tra racconto e diegesi: si può raccontare una volta un fatto che si è verificato una volta («racconto singolativo»), raccontare n volte un fatto accaduto n volte («racconto anaforico», che resta una sottospecie del racconto singolativo), raccontare n volte un fatto che si è verificato una volta sola («racconto ripetitivo») e, infine, raccontare una volta sola un fatto che si è prodotto n volte. Quest'ultima è, per Genette, la definizione di «racconto iterativo», e presuppone sempre una sintesi

³³ Cfr. G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 145-182. Ancora nel 2007 Carla Cariboni Killander scrive che «l'analisi di Genette condotta negli anni Settanta, ripresa da Chatelain in alcuni articoli pubblicati negli anni Ottanta e più recentemente in un libro uscito nel 1998, e alcuni miei contributi [...] sono più o meno tutto quello che si offre, ad oggi, a chi desidera approfondire l'argomento dell'iterativo», e Genette stesso, d'altronde, riconosceva una decina d'anni dopo la pubblicazione di *Figures III* che la sua teorizzazione del racconto iterativo, benché in generale accolta favorevolmente, non era arrivata a suscitare un vero e proprio dibattito (cfr. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 26: «Le chapitre sur la fréquence n'a guère attiré de critiques»). Non prendo in considerazione i lavori di Chatelain e Cariboni Killander perché la prima, muovendo a Genette la critica piuttosto dura di aver definito male la categoria dell'iterazione, propone di estenderla «al di là dell'azione verbale» (D. Chatelain, *Frontiers of the Iterative*, in «Style» 1, 1987, pp. 125-142). Ribaltando l'osservazione di Jespersen per cui i verbi iterativi sarebbero forme di plurale, Chatelain propone di invertire il ragionamento e considerare iterativa qualsiasi frase che contenga una forma di plurale (ivi, p. 126: «Since Jespersen has taken the first step, let us go all the way, always in the name of logic. So, if we admit with him that iterative verbs and adverbs of repetition constitute forms of the plural, can we not turn the proposition around? That is [...] can we assume that the plural always expresses, in a synthetic form, an idea of repetition and consequently constitutes a form of the iterative?»), con una conseguente estensione smisurata della categoria che, oltre che difficilmente difendibile da un punto di vista teorico, mi sembra poco produttiva nelle sue eventuali applicazioni pratiche. Cariboni Killander, a sua volta, prende le mosse dai lavori di Chatelain, e considera iterative frasi come, per esempio, «Elle mangea deux pommes»: cfr. C. Cariboni Killander, *La théorie de l'itératif au banc d'essai du lecteur*, in «Poétique» 150, 2007/2, pp. 239-255: 241.

che riunisca una serie di eventi considerando solo gli elementi che hanno in comune e facendo astrazione delle loro differenze³⁴. Nel seguito del discorso Genette osserva che il racconto iterativo, imparentato con la descrizione e il ritratto morale, si riscontra nella narrativa occidentale a partire da Omero. Fino a Balzac, però, questa forma è secondo Genette sempre subordinata all'azione principale, e il primo narratore che abbia emancipato il racconto iterativo dal suo ruolo subalterno è individuato in Flaubert, nelle pagine di *Madame Bovary*. Il saggio non offre tuttavia alcuna analisi dell'iterativo in Flaubert: «nessun autore» scrive Genette, «ne ha mai fatto un uso comparabile a quello che ne fa – per estensione testuale, importanza tematica, e grado di elaborazione tecnica – Proust nella *Ricerca del tempo perduto*»³⁵; a partire da questa osservazione il capitolo conduce un'analisi serrata degli usi proustiani dell'iterativo, e dei modi in cui la narrazione nella *Recherche* passa dal singolativo all'iterativo e viceversa. La categoria di «pseudo-iterativo» viene proposta da Genette per quelle azioni che sono raccontate come se fossero iterative, ma che, data la particolarità dei dettagli che il narratore riporta, non possono logicamente essersi prodotte che una volta sola³⁶: categoria che, però, non è secondo Genette soddisfacente per Proust, data l'importanza che l'iterativo assume nella sua prosa, in cui il critico individua una tendenza molto marcata «all'inflazione dell'iterativo»³⁷.

È a questo punto che il saggio inizia ad accostare alla categorizzazione rigorosa, portata avanti secondo l'impostazione più classica dello strutturalismo, alcune ipotesi interpretative, che l'autore sembra a tratti quasi lasciarsi sfuggire, e che introduce tramite espressioni molto meno perentorie, con un lessico molto più sfumato («il est tentant...», «me semble-t-il», «une sorte», etc.). Proprio questi

³⁴ Cfr. G. Genette, *Figures III*, cit., pp. 145-147.

³⁵ Ivi, p. 149.

³⁶ Ivi, p. 152: «bref, le pseudo-itératif constitue typiquement dans le récit classique une figure de rhétorique narrative, qui n'exige pas d'être prise à la lettre, bien au contraire: le récit affirmant littéralement 'ceci se passait tous les jours' pour faire entendre figurément: 'tous les jours il se passait quelque chose de ce genre, dont ceci est une réalisation parmi d'autres'».

³⁷ Ivi, p. 153.

rilievi sono quelli più fruttuosi per il nostro discorso, perché aiutano a inquadrare, anche se ancora in maniera vaga, i termini in cui il tempo iterativo si pone rispetto al tempo classicamente lineare della narrazione. La prima osservazione di questo tipo riguarda un presunto *lapsus* di Proust: discutendo un passo in cui l'uso dei verbi è incoerente da un punto di vista logico (Madame Cottard dice che «à chacun des 'mercredis' d'Odette, le héros a fait 'd'emblée, de prime abord, la conquête de Mme Verdurin'»³⁸), Genette postula un *lapsus* dell'autore che, profondamente coinvolto nell'atto della scrittura, sarebbe preso personalmente da «una sorta di ebbrezza dell'iterazione»³⁹. Quest'uso improprio dell'iterazione da parte di Proust si legherebbe a doppio filo, secondo Genette, alla psicologia del narratore-eroe, e in particolare alla sua scarsa sensibilità per l'individualità dei momenti, che si oppone a un marcato senso dell'unicità dei luoghi: per Genette, l'uso dell'iterativo nella *Recherche* dipende in larga misura dal fatto che nella mente del protagonista i momenti tendono sistematicamente a confondersi⁴⁰. Questa tendenza può assumere però due connotazioni, che vanno in apparenza in due direzioni opposte. Da un lato l'abitudine, la ripetitività, e la regolarità hanno per Marcel una funzione sedativa, calmante, e soddisfano una sua esigenza di controllo:

Mais le seul fait de la récurrence ne définit pas l'itération sous sa forme la plus rigoureuse, et, apparemment, la plus *satisfaisante* pour l'esprit – ou la plus *apaisante* pour la sensibilité proustienne: *il faut encore que la répétition soit régulière, qu'elle obéisse à une loi de fréquence, et que cette loi soit décelable et formulable, et donc prévisible en ses effets.*⁴¹

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem: «Ces confusion, me semble-t-il, dénotent plutôt chez Proust une sorte d'ivresse de l'itération».

⁴⁰ Ivi, p. 154.

⁴¹ Ibidem, i corsivi sono miei.

Genette cita qui una lunga pagina dal primo soggiorno a Balbec, in cui il narratore-eroe cerca di inferire le leggi sulla base delle quali le *jeunes filles* si presentano alla spiaggia, e mostra che Marcel, animato da una «ricerca angosciata di una legge della ricorrenza»⁴², si sente placato una volta che gli eventi diventano regolari e prevedibili.

Dall'altro lato, però, la tendenza ad assimilare i momenti è anche spia di un'incapacità, che può essere temporanea o permanente, di pensare la propria vita in maniera lineare, teleologica:

L'itératif est ici, plus que de l'habitude, le mode (l'aspect) temporel de cette sorte d'oubli perpétuel, d'incapacité foncière du héros proustien (Swann toujours, Marcel avant la révélation) à percevoir la continuité de sa vie, et donc la relation d'un «temps» à l'autre.⁴³

Nel seguito del saggio, Genette sviluppa ulteriori categorie (determinazione, specificazione) che permettono di affinare ulteriormente la classificazione delle sequenze iterative nella *Recherche*, sia nella loro relazione con lo sviluppo diacronico della diegesi, sia da una prospettiva interna alle serie iterative. Ma l'attenzione del critico ritorna poi di nuovo sull'interpretazione dell'effetto che le ampie sezioni iterative producono nell'insieme del testo proustiano, e il saggio si conclude con l'individuazione, nelle parti iterative della *Recherche*, di un secondo tipo di temporalità, sotterraneo, che fa da contraltare al tempo perduto e ritrovato che dà il titolo al romanzo:

On sait avec quelle ambiguïté, apparemment insoutenable, le héros proustien se voue à la recherche et à l'«adoration», à la fois de l'«extra-temporel» et du «temps à l'état pur»; comment il se veut tout ensemble, et avec lui son œuvre à venir, «hors du temps» et «dans le Temps». Quelle que soit la clef de ce mystère ontologique, nous voyons peut-être mieux maintenant comment cette visée contradictoire fonctionne et s'investit dans l'œuvre de Proust:

⁴² Ivi, p. 155: «J'ai souligné ici les marques les plus évidentes de cette recherche angoissée d'une loi de récurrence».

⁴³ Ivi, p. 169.

interpolations, distorsions, condensations, le roman proustien est sans doute, comme il l'affiche, un roman du Temps perdu et retrouvé, mais il est aussi, plus sourdement peut-être, un roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux: perversi. Comment ne pas parler à son propos, comme son auteur à propos du rêve – et non peut-être sans quelque arrière pensée de rapprochement –, du «jeu formidable qu'il fait avec le Temps»?⁴⁴

Ebbrezza dell'iterazione, funzione calmante della regolarità; tempo imprigionato, stregato, dominato: un tempo 'sotterraneo' che è possibile individuare dentro il romanzo e che, come il tempo del sogno, gioca con la logica lineare della diacronia. È un insieme di concetti diversi e complessi, che rimandano però tutti all'idea che l'iterazione produca, in qualche modo, una sorta di sospensione del tempo, un suo annullamento; che risponda, in qualche misura, a una logica diversa da quella del tempo lineare. Cercherò di fare un po' di chiarezza discutendo una serie di esempi, per avvicinarmi gradualmente al nostro problema.

È ovviamente nei grandi romanzi modernisti del primo Novecento che si trovano più frequentemente riflessioni in cui il problema del tempo è apertamente tematizzato: dopo aver parlato di Proust, possiamo rivolgerci ora alla *Montagna incantata*. All'inizio del quinto capitolo, *Minestra in perpetuo e chiarore improvviso*, ad Hans Castorp viene diagnosticata la malattia: da visitatore del Berghof diventa un vero e proprio paziente, cui viene imposto di trascorrere alcune settimane a letto. A questo punto interviene il narratore con due ordini di osservazioni: da un lato, sul piano meta-narrativo, il narratore scrive che la narrazione subirà qui un'accelerazione; sul piano del vissuto del soggetto, il narratore si rivolge al lettore e fa appello alla sua esperienza per riuscire a veicolare efficacemente l'effetto prodotto da una serie di giorni tutti uguali. Leggiamo prima la parte in cui Mann descrive l'esperienza del tempo del malato allettato:

Per il momento basterà che ognuno ricordi quanto passa veloce una serie, anzi una 'lunga' serie di giorni quando si è a letto malati; è

⁴⁴ Ivi, p. 182.

sempre il medesimo giorno che si ripete; ma siccome è sempre il medesimo, è poco corretto, se vogliamo, parlare di 'ripetizione'; bisognerebbe discorrere di monotonia, di un presente immobile o dell'eternità. Ti recano la minestra di mezzogiorno come te l'hanno recata ieri e come te la recheranno domani. E nello stesso istante qualcosa ti investe, non sai come né da dove: è un senso di vertigine, mentre vedi arrivare la minestra, le forme del tempo ti si confondono, confluiscono l'una nell'altra, quella che ti si svela per vera forma dell'essere è un presente senza dimensioni nel quale ti si reca la minestra in perpetuo.⁴⁵

Senso di vertigine, forme del tempo che si confondono, presente senza dimensioni: sono, fino a qui, elementi molto affini a quelli che Genette ha rintracciato in Proust. Può spingerci oltre nella riflessione la lettura del passaggio (che nel testo precede immediatamente quello che abbiamo appena riportato) in cui Mann riflette invece sulla maniera in cui la narrazione darà conto di questa serie di giorni tutti uguali:

A questo punto sta per affacciarsi un fenomeno, del quale il narratore stesso farà bene a stupirsi, affinché il lettore non abbia a stupirsi troppo a sua volta. Mentre infatti il nostro rendiconto intorno alle prime settimane del soggiorno di Hans Castorp tra quelli lassù (ventun giorni di piena estate, ai quali secondo le umane previsioni quel soggiorno avrebbe dovuto limitarsi) ha divorato spazi e periodi di tempo, la cui durata corrisponde fin troppo alla nostra semiconfessata attesa... la descrizione delle tre settimane successive passate lassù non richiederà, si può dire, altrettante righe, o persino parole e momenti, quante furono le pagine, i fogli, le ore, le giornate di fatica necessarie per quelle: queste tre settimane, prevediamo, saranno superate e sepolte in un baleno.

Questo fatto dunque potrebbe destare meraviglia; eppure è in regola e corrisponde alla norme del narrare e ascoltare. È in regola e risponde a queste norme se il tempo ci sarà esattamente lungo o breve, se per la nostra esperienza il tempo si dilaterà o restringerà per noi esattamente come per il giovane Castorp, il protagonista della nostra storia, così inaspettatamente sequestrato dal destino; e in considerazione del mistero del tempo può essere utile preparare

⁴⁵ Cfr. T. Mann, *La montagna incantata*, Il Corbaccio, Milano, 2012, p. 169.

il lettore a meraviglie e fenomeni ben diversi da quello che qui appare, ai quali assisteremo insieme con lui.⁴⁶

È curioso che, proprio nel momento in cui parla del tempo omogeneo della malattia ed espone la regola per cui la narrazione è solita accelerare di fronte ad un tempo sempre uguale, il narratore sposti il discorso non sul piano generale e astratto delle leggi del romanzo, ma sul piano personale del proprio tempo di lavoro. L'originale tedesco è ancora più esplicito nell'uso di una terminologia economica: «als jener Seiten, Bogen, *Studen und Tagewerke gekostet hat*»⁴⁷, la descrizione delle prime settimane di Hans Castorp al Berghof è *costata* al narratore *ore, giornate lavorative*. Si è tentati di chiedersi se uno scrittore del mondo del pressappoco⁴⁸ avrebbe ragionato in questi termini, e di leggere qui anche noi, sulla scorta di Genette, una sorta di *lapsus*: nel momento in cui riflette sull'esperienza del tempo vuoto del giovane Castorp, il pensiero del narratore si sposta sulla propria esperienza del tempo («per noi esattamente come per il giovane Castorp») e, così facendo, sancisce un'equivalenza tra il tempo iterativo della noia delle giornate passate a letto di Castorp e il tempo iterativo del proprio lavoro. «Noia e lavoro sono imparentati: esprimono la materia di cui sono fatti i giorni ordinari, quando la vita è soggetta al disciplinamento o al vuoto»⁴⁹, ed è sicuramente significativo che similitudini che richiamano l'idea del 'castello incantato', del tempo della fiaba, occorrono con grande frequenza per l'una e per l'altro: come è 'incantata' la montagna di Thomas Mann, così in *Guerra e pace* il principe Andrej osserva due volte (*GP* II, 35) che mentre la sua esistenza è sconvolta da eventi irreversibili, nella tenuta paterna di Lysye Gory la vita, regolata dalle prescrizioni orarie rigidissime e del tutto idiosincratiche del padre, scorre sempre uguale come in un «castello incantato»; ancora, è significativo che

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Cfr. T. Mann, *Der Zauberberg*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2002, p. 279.

⁴⁸ Per la nozione di «mondo del pressappoco» mi riferisco a A. Koyré, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Torino, Einaudi, 2014.

⁴⁹ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 298.

per descrivere un progetto di Zola (che discuterò lungamente nel prossimo capitolo)⁵⁰ che avrebbe dovuto raccontare la vita di una lavandaia parigina che ogni giorno alla stessa ora esatta compiva le stesse azioni, il testimone ricorre all'idea: «et cela eût duré toujours, toujours, toujours, ainsi qu'il advint à certains personnages des contes des fées...»⁵¹.

Dal momento però che l'oggetto specifico di analisi, in questa tesi, è il lavoro come tema anti-narrativo in quanto attività (anche) iterativa, e non l'iterazione *tout court*, viene da chiedersi se oltre all'indiscutibile parentela tra lavoro e noia sia possibile individuare anche dei significativi elementi distintivi. Le differenze più evidenti che sembrano separare, dal punto di vista del soggetto, il tempo iterativo del lavoro da quello della noia (sembrerà forse un'osservazione ingenua nel suo mero buonsenso) sono due: il fatto che durante il lavoro il soggetto è attivo (laddove il tempo della noia è, tendenzialmente, un tempo in cui il soggetto è statico) e il fatto che, quando è salariato e dipendente, il lavoro implica un disciplinamento esterno del soggetto, tendenzialmente assente dal tempo della noia. Mi avvio dunque verso la fine di questo primo tentativo di mettere a fuoco i problemi posti dal tempo iterativo rispetto alla narrazione con la discussione di due esempi relativi al lavoro: le pagine in cui Levin, nella terza parte di *Anna Karenina*, si mette a falciare insieme ai suoi contadini, e il paragone che Walter Benjamin istituisce, nel *Saggio su Baudelaire*, tra l'esperienza del lavoratore alienato e quella del giocatore d'azzardo.

La terza parte di *Anna Karenina* racconta la 'crisi vocazionale' di Levin: dopo che Kitty ha respinto la sua proposta di matrimonio, Levin fatica a trovare un senso alla propria esistenza e a ritrovare l'entusiasmo per l'opera che ha in mente, il trattato di agricoltura a cui lavora da tempo. È con la risoluzione di riprendere in mano il trattato che la parte si concluderà, e che la crisi esistenziale sarà davvero

⁵⁰ Cfr. *infra*, Parte II, Capitolo 1, *La simple vie d'Augustine Landois*.

⁵¹ Cfr. M. Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire. Un demi-siècle de choses vues et entendues*, Paris, Ollendorf, 1913, p. 3.

superata⁵²; nei capitoli dedicati al lavoro manuale, però, Levin trova nel lavoro manuale iterato un primo mezzo per «placare i nervi» (AK 272) e per risollevarne il proprio umore. Nei due capitoli dedicati alla falciatura, Tolstoj mostra infatti una *climax*, in cui l'umore di Levin migliora a mano a mano che il personaggio riesce ad allontanare dalla mente il pensiero cosciente, e a farsi completamente assorbire dal gesto meccanico e ripetuto:

Levin stava benissimo. Era soprattutto felice di sapere che poteva farcela. La sua felicità fu scalfita solamente dal risultato: la fila che aveva falciato non era un granché. (AK 275)

Non aveva altri pensieri né desideri: non voleva restare indietro e voleva lavorare meglio che poteva. Aveva orecchi solo per lo stridio delle falci e occhi solo per Tit che incedeva davanti a lui, per il semicerchio schiacciato della falce, per l'erba e i fiori che chinavano la testa intorno alla lama della sua falce, lenti e sinuosi, e per la fine della fila e il riposo che l'attendeva. (AK 275)

A mano a mano che lavora, Levin riesce progressivamente ad astrarsi dai pensieri che lo turbano: perde la nozione del tempo (Tolstoj lo ribadisce continuamente: «Stavano falciando da quattro ore di seguito ed era ormai tempo di pranzare, ma lui non se ne capacitava» (AK 276); «Il tempo passava, ma Levin non ne era consapevole. Se gli avessero chiesto da quanto stava falciando, avrebbe forse risposto 'mezz'ora'. Invece era già tempo di pranzare» (AK 278); e ancora nelle citazioni riportate *infra*), ed è questa sospensione dello scorrere del tempo a renderlo felice. Nel corso della sequenza, progressivamente aumentano i momenti in cui Levin è completamente concentrato, e inversamente diminuiscono quelli in

⁵² «Devo solo perseverare e otterrò ciò che voglio - pensava Levin. Lo scopo merita il lavoro e la fatica che pretende. Anche perché non è cosa che riguardi me soltanto. È in gioco il bene di tutti. L'agricoltura, e soprattutto le condizioni dei contadini, devono cambiare di sana pianta. [...] Perché se un'idea è giusta non può che dare frutto, dunque vale la pena di perseguirla. E nulla conta che l'abbia avuta Konstantin Levin, che una sera si è presentato in smoking a un ballo, è stato rifiutato da Kitty Ščerbackaja e per questo si ritiene una nullità» (AK 375-376); «Una coltre buia pareva coprire ogni cosa, ma proprio grazie a quel buio Levin sentiva che la sua idea era l'unica fune a cui poteva aggrapparsi. Dunque raccolse le forze che gli restavano e l'afferrò» (AK 384).

cui il pensiero cosciente interferisce con il gesto: parallelamente, Tolstoj intensifica il lessico che descrive il benessere del personaggio. Se all'inizio il lavoro gli dà «piacere», questo piacere si fa presto «felicità», e infine (nelle parole del traduttore italiano) «estasi»:

Levin aveva perso la cognizione del tempo, non capiva se era presto o tardi. Ma cominciava a lavorare come si doveva, e questo gli procurava un piacere infinito. In certi momenti, a metà dell'opera, si scopriva a falciare senza rendersi conto di cosa stava facendo, tutto diventava facile e il suo pezzo di terra era perfetto e regolare quasi quanto quello di Tit. Gli bastava concentrarsi per provare a far meglio, invece, che subito sentiva la fatica e la sua andana diventava una porcheria. (AK 276)

Il gran sudore lo rinfrescava, e il sole che gli bruciava la schiena, la testa e le braccia con le maniche rimboccate fin sopra al gomito pareva infondergli forza e resistenza ancora maggiori, moltiplicando gli attimi nei quali non aveva coscienza di ciò che stava facendo e la falce andava da sola. Erano minuti *di vera felicità*. (AK 277)

Più Levin falciava, più gli istanti di oblio si moltiplicavano, più sentiva che non erano le sue braccia a manovrare la falce, ma la falce a muovere dietro di sé l'intero suo corpo senziente e pieno di vita. E come per incanto, il lavoro veniva per proprio conto, ben fatto e impeccabile. Erano momenti di estasi autentica. (AK 277)

Come per incanto: di nuovo il tempo della fiaba, che ancora una volta individua l'abolizione del tempo. Mi sia permessa, adesso, qualche osservazione per cercare di mettere a fuoco lo stato cui Levin arriva all'apice della sua concentrazione. Nel russo, per la locuzione che descrive l'apice dello stato di Levin e che il traduttore italiano rende con «momenti di estasi autentica», Tolstoj impiega le parole «*blažennye minuty*»⁵³: dove il concetto di «*blaženstvo*» (di cui *blažennye* è derivato aggettivale), ricorrente nel Vangelo, indica una felicità esplicitamente connotata in senso religioso, ancorché terrena, che si oppone a «*sčact'e*», la

⁵³ Cfr. L. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 18, Terra, Moskva, 1992, p. 267: «*Eto byli samye blažennye minuty*» («*Это были самые блаженные минуты*»).

felicità *tout court*, che non ha connotazioni particolari⁵⁴. La traduzione filologicamente più scrupolosa potrebbe dunque essere, forse, ‘beatitudine’. Ma il fatto che il traduttore italiano abbia pensato ad «estasi» è sintomatico, e ci porta su un’altra strada: lo stato che il lavoro ripetitivo induce in Levin verrebbe infatti oggi definito da un etnologo, con un lessico evidentemente estraneo a Tolstoj, come uno stato di *trance*, in cui si osservano la moltiplicazione delle forze, la mancata percezione della fatica, la totale concentrazione sul gesto e la ridotta percezione dell’ambiente esterno. Se il traduttore italiano ha pensato a estasi è probabilmente perché, come chiarisce Gilbert Rouget in un paragrafo di *Musica e trance*⁵⁵, l’uso comune e persino la letteratura etnologica specialistica tendono a confondere e usare come sinonimi *trance* ed estasi: e se tramite la lettura dei mistici cristiani Rouget chiarisce che l’estasi si configura come uno stato essenzialmente statico mentre la *trance* è caratterizzata dal movimento (ed è, dunque, la categoria più opportuna tra le due per parlare dello stato di Levin), *estasi* a sua volta, e a differenza di *trance*, rimanda nell’uso non specialistico al campo semantico, qui pertinente, della felicità. Questa puntualizzazione mi è utile perché in tutt’altro contesto e con tutt’altri presupposti, nel primo dei due casi di studio, vedremo la rappresentazione di un analogo stato di *trance* indotto dal lavoro ripetitivo nella protagonista dell’*Assommoir*, Gervaise Macquart: con la cruciale differenza che mentre per Levin il lavoro è assolutamente libero e volontario (Levin è un *rentier* che può decidere di mettersi a lavorare quando vuole e per divertimento: è il motivo per cui, con grande pertinenza, G.S. Morson

⁵⁴ Cfr. S. G. Borkačëv, ‘*Blaženstvo*’ ili ‘*sčact’e*’: *makarizmy v russkih perevodah Evangelija*, in «Jazyk, komunikacija i sozjal’naja sreda» 10, 2012, pp. 35-45, dove si discute del differente campo semantico ricoperto da i due termini in relazione alla recente traduzione del Vangelo che, rendendo il concetto di felicità con ‘*sčact’e*’, fa sì che venga persa la connotazione religiosa.

⁵⁵ Cfr. G. Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990, con particolare attenzione al paragrafo *Trance ou extase?*, pp. 40-55.

ha scritto che in queste pagine il lavoro di Levin sconfinava nel gioco⁵⁶), Gervaise è soggetta a una disciplina che è contemporaneamente un fatto sociale e un'istanza introiettata, e con cui intrattiene di conseguenza un rapporto complesso e problematico.

Arriviamo così all'ultimo testo di questo primo inquadramento, che ci aiuta ad avvicinarci ulteriormente alla questione dell'influenza del disciplinamento esterno, di un elemento di costrizione, sull'esperienza (già di per sé sfuggente) del tempo iterativo. Nel nono paragrafo del saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, Walter Benjamin nota che Baudelaire è molto lontano dal concetto del lavoro industriale, e non lo riflette direttamente in alcun modo nelle sue liriche: «ma egli», aggiunge poi, «è stato affascinato da un processo dove il meccanismo riflesso che la macchina mette in moto nell'operaio si può studiare nell'ozioso come in uno specchio»⁵⁷. Ancora l'ozio come specchio del lavoro: il paragone che Benjamin istituisce (sulla scorta di Alain) assimila l'operaio salariato al giocatore d'azzardo, con il quale secondo Benjamin il lavoratore condivide «la vanità, il vuoto, il fatto di non poter finire»⁵⁸. Ancora un parallelo tra lavoro e gioco: qui però non si tratta del lavoro-gioco libero e gioioso di Levin, ma di un gioco animato da qualcosa di oscuro, che fa da contraltare a un lavoro infernale. Allo scatto dei movimenti della macchina corrisponde il *coup* del giocatore d'azzardo, di cui Benjamin fornisce un'analisi psicologica:

Se si considera il gioco d'azzardo non tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello psicologico, la concezione di Baudelaire appare ancora più significativa. Il giocatore mira al guadagno: questo è chiaro. Ma il suo gusto di vincere e far quattrini non si può definire un desiderio nel senso proprio della parola. Ciò che lo occupa

⁵⁶ Cfr. G.S. Morson, *Work and the Authentic Life in Tolstoy*, in «Tolstoy Studies Journal», 1997, pp. 36-48: 45: «At one point he decides, almost as a form of amusement, to do heavy labor with the peasants and help them mow. It is hard to say whether this is work or play, and the similarity of the two shows how much each, at their best, resembles the other».

⁵⁷ W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995, p. 112.

⁵⁸ Ivi, pp. 112-113.

intimamente è, forse, avidità, forse una cupa decisione. Comunque si trova in uno stato d'animo in cui non può fare tesoro dell'esperienza. Il desiderio, invece, appartiene agli ordini dell'esperienza.⁵⁹

Più oltre, Benjamin dirà che «la corona destinata all'esperienza»⁶⁰ è il desiderio realizzato: dando una lettura completamente negativa tanto dello stato del lavoratore salariato quanto di quello del giocatore d'azzardo, Benjamin definisce il tempo che imprigiona questi due tipi «il tempo infernale in cui decorre l'esistenza di coloro cui non è dato compiere nulla di ciò che hanno iniziato»⁶¹. I due gesti hanno infatti in comune il fatto di ricominciare sempre di nuovo, di essere svuotati di qualsiasi contenuto esperienziale: «L'operaio non specializzato è quello più profondamente degradato dal tirocinio della macchina. Il suo lavoro è impermeabile all'esperienza. L'esercizio non vi ha più alcun diritto»⁶². Le differenze principali che Benjamin individua tra giocatore d'azzardo e lavoratore salariato sono invece due: anzitutto, al secondo manca «l'elemento avventuroso, la fata morgana che seduce il giocatore»⁶³; in secondo luogo, solo il giocatore d'azzardo è personalmente responsabile della propria condizione («La cattiva reputazione del gioco dipende proprio dal fatto che è il giocatore stesso a por mano all'opera»⁶⁴), mentre il lavoratore salariato sembra piuttosto subirla. È probabilmente per questo che Benjamin indaga solo, come abbiamo visto sopra, lo stato psicologico del giocatore d'azzardo, ma non quello del lavoratore salariato. Anticipo qui un'osservazione puntuale, le cui implicazioni si inseriscono nel discorso teorico che argomenterò in maniera articolata nel prossimo capitolo: se pensiamo il gioco d'azzardo come un'attività che ha un elemento compulsivo, e non come, per parafrasare l'inciso di Benjamin (che probabilmente riflette il senso

⁵⁹ Ivi, p. 114.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ivi, p. 115.

⁶² Ivi, p. 111.

⁶³ Ivi, p. 112.

⁶⁴ Ivi, p. 115.

comune, e non il suo parere), un'opera cui il giocatore pone mano in maniera volontaria, diventa possibile spostare il discorso su un altro piano. Lavoratore salariato e giocatore d'azzardo diventano allora entrambi sottoposti a una forma di disciplinamento, che nel primo caso appare come esterno, mentre nel secondo, se pensiamo il gioco d'azzardo come compulsione, pertiene a un conflitto interno all'io. Si apre allora un primo problema: e cioè se anche il disciplinamento che al lavoratore è inizialmente imposto dall'esterno, e che è indubbiamente anzitutto un fatto sociale, si traduce poi in qualche misura sul piano del conflitto interno. Le diverse forme di disciplinamento e razionalizzazione del lavoro diventano allora pensabili come qualcosa che può ingenerare nell'individuo dei conflitti, che possono, a loro volta, trovare soluzioni diverse. Siamo così arrivati ad anticipare una serie di problemi, sia di carattere extra-letterario che di carattere letterario, che porrò in maniera più sistematica nel corso della tesi: in che modo l'esperienza del tempo iterativo del lavoro agisce, da un punto di vista psicologico, sul soggetto? È plausibile pensare (*contra* Benjamin?) che la sottomissione continuativa a un'attività iterata imposta da un disciplinamento esteriore e sociale intervenga in qualche modo sull'io e che si trasformi, in qualche misura, anche in un fatto interiore? E se sì, è possibile trovarne tracce nel romanzo, e dove andranno individuate? In che modo, se un modo si dà, il romanzo rappresenta il rapporto tra soggetto e lavoro ripetitivo? È forse possibile individuare, nei romanzi che hanno la pretesa di descrivere l'esistenza di personaggi che sono lavoratori, una «temporalità sotterranea» come quella che Genette individuava nella *Ricerca del tempo perduto*, che rifletta in qualche modo il tempo dominato e imprigionato dell'attività lavorativa? E se sì, quali sono i mezzi letterari con cui questo tempo, per definizione anti-narrativo, trova una sua rappresentazione?

1.3 Definizione del *corpus* e dell'oggetto di indagine

Il primo autore a descrivere a lungo il lavoro, non in situazioni particolari (Robinson sull'isola) né come sfondo, è Zola. Già al momento dell'uscita dell'*Assommoir* la dirompente novità delle scene che descrivono il lavoro manuale

era del tutto evidente ai lettori più intelligenti; bastino, per testimoniare, le parole che Mallarmé rivolgeva all'autore in una lettera famosa del 3 febbraio del 1877:

La simplicité si prodigieusement sincère des descriptions de Coupeau travaillant ou de l'atelier de la femme me tiennent sous un charme que n'arrivent point à me faire oublier les tristesses finales: *c'est quelque chose d'absolument nouveau dont vous avez doté la littérature*, que ces pages si tranquilles qui se tournent comme les jours d'une vie.⁶⁵

Mi sono dunque rivolta prima di tutto, per indagare la rappresentazione del lavoro nel romanzo, ai romanzi operai di Zola. Nella prima metà dell'*Assommoir*, quasi ognuno dei capitoli mostra al lettore un mestiere diverso (fa eccezione solo il terzo, che racconta la giornata festiva del matrimonio della protagonista): nel primo capitolo è descritto il lavatoio pubblico, dove si ritrovano le casalinghe ma anche le lavandaie di professione; nel secondo il laboratorio domestico dei coniugi Lorilleux, orafi; nel quarto il lavoro di lattoniere di Coupeau; nel quinto la bottega di stiratrice di fino di Gervaise; nel sesto la fucina dove lavora il fabbro Goujet. Le descrizioni del lavoro si diradano poi, come è logico, nella seconda parte del romanzo, incentrata sulla decadenza dei protagonisti e sulla loro progressiva incapacità di dedicarsi alle attività produttive, con alcune eccezioni: su tutte, nell'undicesimo capitolo, la rappresentazione dell'*atelier* di fiorista diretto da Madame Lerat, dove inizia a lavorare Nanà. Il dispositivo usato in queste scene è stato ampiamente teorizzato da Philippe Hamon⁶⁶: Zola si serve dello sguardo dei personaggi, che vengono condotti in un luogo e lo osservano; il loro sguardo straniato permette così all'autore di descrivere e introdurre porzioni di realtà nello spazio romanzesco. Lo sguardo zoliano sulla realtà (e, in

⁶⁵ Citata in É. Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, études, notes et variantes par H. Mitterand, 5 voll., Paris, Gallimard, 1959-1967: vol. II, pp. 1567-1568. Il corsivo è mio.

⁶⁶ Cfr. P. Hamon, *Du Descriptif*, Hachette, Paris, 1993, e in particolare il paragrafo *Le regard descripteur*, pp. 172-184: 172: «Une façon, des plus commodes, de naturaliser l'insertion d'une nomenclature dans un énoncé, c'est d'en déléguer la déclinaison à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison; le paradigme des objets à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau. Toute introduction d'un porte-regard dans un texte tend donc à devenir comme le signal d'un effet descriptif [...]».

particolare, il suo sguardo sui lavori manuali e sull'universo 'basso') è sempre curioso e spesso genuinamente entusiasta, «travalica largamente ogni intento documentario»⁶⁷, e si riassume bene nelle parole pronunciate dal pittore Claude Macquart nell'*Œuvre*, che valgono da vera e propria dichiarazione di poetica per quanto riguarda le scelte tematiche dei Rougon-Macquart:

Ah! Que ce serait beau, si l'on donnait son existence entière à une œuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense! Et pas dans l'ordre des manuels de philosophie, selon la hiérarchie imbécile dont notre orgueil se berce; mais en pleine coulée de la vie universelle, un monde où nous ne serions qu'un accident, où le chien qui passe, et jusqu'à la pierre des chemins, nous compléteraient, nous expliqueraient; enfin, le grand tout, sans haut ni bas, ni sale ni propre, tel qu'il fonctionne.⁶⁸

Per dirla con le parole di Pierluigi Pellini, nell'*Assommoir* «per la prima volta [...] il lavoro umile e manuale assume una dignità letteraria assoluta, i suoi gesti si ammantano di una bellezza non inferiore a quella che una tradizione millenaria ci ha abituati a riconoscere nella possente eleganza degli eroi in battaglia»⁶⁹; e se gli umoristi di orientamento conservatore contemporanei di Zola lo rappresentavano nelle loro caricature intento a cercare negli scolli fognari la materia dei suoi romanzi⁷⁰, a dare la misura della modernità di una simile concezione del sublime basterà notare che la si ritrova ancora rivendicata con parole quasi identiche nell'estremo contemporaneo. Penso per esempio al paragrafo *La merda di bufalo*,

⁶⁷ Così scrive P. Pellini nel suo commento: cfr. É. Zola, *Romanzi*, 3 voll., a cura di P. Pellini, Milano, Mondadori, 2010-2015, vol. I, p. 1402.

⁶⁸ É. Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, cit., IV, p. 46.

⁶⁹ Cfr. É. Zola, *Romanzi*, cit., vol. I, p. 1402.

⁷⁰ Per la caricatura a cui mi riferisco, pubblicata da André Gill sulla «Lune rousse» del 26 ottobre 1879, cfr. C. Dousteysier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Eurédit, 2004, p. 260. Sul tema delle parodie del naturalismo si veda anche D. Compère - C. Dousteysier-Khoze, *Zola, réceptions comiques: le naturalisme parodié par ses contemporains: prose, poésie, théâtre*, Paris, Eurédit, 2008.

ovvero il sublime è ovunque nella *Fisica della malinconia* di Georgi Gospodinov⁷¹ (2011): la conclusione che il narratore trae («in quel momento avrei convenuto che le case dell'epoca della Rinascita che avevamo visitato e le piramidi di Giza sono qualcosa di molto meno significativo dell'architettura, fisica e metafisica di una merda di bufalo»⁷²) è già tutta nell'idea, espressa da Zola, che possa bastare un cane che passa per strada per completarci e spiegarci.

L'analisi delle scene in cui il lavoro manuale nell'*Assommoir* assurge al sublime è già stata ampiamente condotta dai commentatori, che ne hanno discusso di volta in volta le tecniche, lo stile, le fonti, e ne hanno proposto diverse interpretazioni⁷³.

D'altro canto, però – dato che per il nostro discorso è più rilevante – è stato osservato anche che queste scene occupano uno spazio tutto sommato ridotto nell'economia generale del romanzo⁷⁴ e che non hanno di solito un ruolo primario nello sviluppo dell'intreccio: tolta la scena della caduta di Coupeau, che è una vera e propria svolta, nessuna delle scene in cui il lavoro è lungamente

⁷¹ Cfr. G. Gospodinov, *Fisica della malinconia*, a cura di G. dell'Agata, Roma, Volland, 2013, edizione in formato elettronico.

⁷² Ibidem.

⁷³ Oltre, naturalmente, alle principali edizioni commentate dell'*Assommoir*, per cui rimando alla bibliografia generale, all'interno della sterminata bibliografia zoliana vale la pena di menzionare, tra i contributi più significativi, almeno gli articoli di Jeanne Gaillard, Sandy Petrey e Colette Becker fascicolo dei «Cahiers naturalistes» dedicato al centenario dell'*Assommoir*, ma anche il più recente contributo di Philippe Hamon sui corpi dei lavoratori nel romanzo francese dell'Ottocento, e la recentissima, brillante lettura che della scena della fabbrica di Goujet ha dato Christophe Reffait nel suo libro sulle leggi dell'economia nel romanzo francese del XIX secolo. Cfr. J. Gaillard, *Réalités ouvrières et réalisme dans l'Assommoir*, in «Cahiers naturalistes» 52, 1978, pp. 31-41, C. Becker, *La condition ouvrière dans l'Assommoir: un inéluctable enlèvement*, in «Cahiers naturalistes» 52, 1978, pp. 42-57, e S. Petrey, *Le discours du travail dans «L'Assommoir»*, in «Cahiers naturalistes» 52, 1978, pp. 58-67, P. Hamon, *La représentation du corps du travailleur (parisien) dans le roman du XIXe siècle*, in *Le peuple parisien au XIXe siècle entre sciences et fictions*, a cura di N. Preiss, J.-M. Privat, J.-C. Yon, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2013, pp. 119-137, e C. Reffait, *Les Lois de l'économie selon les romanciers du XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2020, e in particolare il capitolo *Deux fabriques de clous*, pp. 167-200.

⁷⁴ Come ha notato anche Pierluigi Pellini: cfr. P. Pellini, *Il luddista. Dal 'romanzo industriale' inglese a «Germinal»*, in Id., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 236-253: 243: «Il primo 'romanzo operaio' di Zola, *L'Assommoir* (1877), dà spazio, tutt'al più, alle piccole imprese artigianali dei *faubourgs* parigini; e quasi sempre il lettore attende gli operai all'uscita dalle manifatture, i giorni di paga, in compagnia delle loro agguerrite consorti».

rappresentato contribuisce in maniera significativa all'avanzamento dell'azione, ma vale piuttosto da riempitivo⁷⁵. È come se i lavori manuali, una volta descritti, una volta inclusi nel «grande tutto» dei Rougon-Macquart, si trovassero in qualche misura esauriti: tanto è vero che l'*Assommoir* fa quasi sempre in modo di non ripetersi, di rappresentare ogni personaggio al lavoro un'unica volta, e di riportare i protagonisti (e con loro i lettori) negli stessi luoghi soltanto per sottolineare, all'interno di un romanzo che ha una costruzione minuziosamente simmetrica, parallelismi e rovesciamenti. Valga da esempio emblematico il lavatoio: se nel primo capitolo sono elencate scrupolosamente le varie azioni di cui si compone il lavoro di *laveuse* a giornata⁷⁶, una volta che Gervaise si sarà stabilita come stiratrice di fino il lavaggio sarà affidato a Madame Bijard, che passa dalla *boutique* a ritirare i panni sporchi e li riporta puliti, senza che il lettore sia mai di nuovo condotto al lavatoio. Vi si ritornerà soltanto nell'undicesimo capitolo: vale a dire nel momento in cui il romanzo ripercorre tutti i luoghi dei primi capitoli per tracciare la fine della parabola di Gervaise e mostrare il completo rovesciamento della sua condizione. Dopo il fallimento del suo negozio, Gervaise torna infatti inizialmente a lavorare per Madame Fauconnier, sua datrice di lavoro nei primi capitoli del romanzo; quando, a causa dell'alcolismo, viene licenziata dall'antica datrice di lavoro, torna al lavatoio: il che, all'interno della gerarchia del mondo delle lavandaie e delle stiratrici, sancisce una degradazione, «un altro gradino sulla via dello sfacelo»⁷⁷.

Per tornare dunque al nostro problema, e alla citazione di Agee con cui abbiamo aperto questo capitolo, possiamo dire che nelle scene in cui si descrive il lavoro manuale nell'*Assommoir* Zola assolve con straordinaria maestria al primo degli intenti indicati da Agee: rappresentare minuziosamente i dettagli e la successione

⁷⁵ Per le categorie di «svolta» e «riempitivo» seguo F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 57-66.

⁷⁶ *Ass* 387-393: la descrizione dei gesti di Gervaise fa da sfondo alle domande indiscrete che Madame Boche le rivolge, il che fornisce a Zola l'occasione per far conoscere al lettore, nel tempo che la protagonista impiega a fare il bucato, gli antefatti relativi alla sua vita.

⁷⁷ É. Zola, *Romanzi*, cit., vol. I, p. 710.

delle operazioni che compongono un determinato lavoro, compito già di per sé non banale («the plain details of a task once represented, a stern enough effort in itself...»⁷⁸). Questo lavoro di tesi si propone però di indagare soprattutto il secondo e più complesso problema individuato da Agee: cioè se e come il romanzo riesca a rappresentare il peso cumulativo del lavoro, la sua influenza sull'esistenza («how conceivably in words is it to be given as it is in actuality, the accumulated weight of these actions upon her; and what this cumulation has made of her body; and what it has made of her mind and of her heart and of her being»⁷⁹).

Ancora, la risposta è abbastanza evidente in relazione alla prima parte della domanda, e cioè se e in che modo Zola rappresenti l'impatto del lavoro sul corpo del lavoratore. Le pagine finali dell'*Assommoir* insistono continuamente sul corpo deformato di Gervaise; si può citare, per esempio, la già menzionata scena in cui la protagonista, dopo essere stata cacciata da tutte le botteghe di stiratrici, torna a lavorare a giornata al lavatoio:

Par exemple, le lavoir ne l'embellissait guère. Un vrai chien crotté, quand elle sortait de là-dedans, trempée, montrant sa chair bleuie. Avec ça, elle grossissait toujours, malgré ses danses devant le buffet vide, et sa jambe se tortillait si fort, qu'elle ne pouvait plus marcher près de quelqu'un, sans manquer de le jeter par terre, tant elle boitait. (*Ass* 729)

O ancora la scena in cui Gervaise, ulteriormente degradata, pulisce per Virginie il pavimento del suo vecchio negozio:

Agenouillée par terre, au milieu de l'eau sale, elle se pliait en deux, les épaules saillantes, les bras violets et raidis. Son vieux jupon trempé lui collait aux fesses. Elle faisait sur le parquet un tas de quelque chose de pas propre, dépeignée, montrant par les trous de sa camisole l'enflure de son corps, un débordement de chairs molles qui

⁷⁸ Cfr. J. Agee, *Let Us Now Praise Famous Men, A Death in The Family, and Shorter Fiction*, cit., p. 276.

⁷⁹ *Ibidem*.

voyageaient, roulaient et sautaient, sous les rudes secousses de sa besogne; et elle suait tellement, que, de son visage inondé, pissaient de grosses gouttes. (*Ass* 731-732)

E se nell'*Assommoir* il discorso è complicato dal fattore dell'alcolismo, che incide sulla decadenza fisica dei protagonisti al pari (se non più) della loro vita di fatica, esempi ancora più perspicui si possono trovare in *Germinal*, dove a ciascuno dei personaggi della famiglia Maheu è attribuita una delle disgrazie che il lavoro in miniera può infliggere al corpo:

le gambe ritorte di Jeanlin, reso storpio da una frana nel pozzo della miniera; il cadavere clorotico della mite Alzire, morta di stenti; il seno floscio della loro madre, la Maheude, precocemente invecchiata per il lavoro e le troppe gravidanze; lo 'sputo nero' che il loro nonno, il vecchio Bonnemort, espettora ogni volta che compare in scena – il testo, per accumulazione narrativa e intensificazione patetica, concentra in un'unica famiglia le più tremende disgrazie che la sorte di norma distribuisce fra i minatori: crolli, inondazioni, scoppi di *grisou*, anemia, rachitismo, fame, morte violenta.⁸⁰

Philippe Hamon ha recentemente dedicato un bell'articolo al tema del corpo del lavoratore parigino nel romanzo del XIX secolo⁸¹, in cui, cercando di fare astrazione dall'analisi delle singole descrizioni, individua quattro punti che sembrano definirne la rappresentazione in una prospettiva generale. Il primo elemento individuato da Hamon è che il corpo del lavoratore è un corpo disciplinato: «le corps du travailleur est un carrefour de polarisation normative, un corps réglé, règlementé, soumis à des législations nombreuses (esthétiques, morales, techniques, sociales, économiques, ergonomiques), donc à des normes, à des hiérarchies, à des systèmes de valeur et à des sanctions, donc à de

⁸⁰ É. Zola, *Romanzi*, cit., vol. III, p. 30. Zola aveva letto delle questioni relative alla salute dei minatori in L.-L.- Simonin, *La Vie souterraine, ou Les Mines et les mineurs*, Paris, Hachette, 1866, cui attinge continuamente in *Germinal*.

⁸¹ Cfr. P. Hamon, *La représentation du corps du travailleur (parisien) dans le roman du XIXe siècle*, in *Le peuple parisien au XIXe siècle entre sciences et fictions*, a cura di N. Preiss, J.-M. Privat, J.-C. Yon, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2013, pp. 119-137.

l'idéologie»⁸²; il secondo, che il corpo del lavoratore sembra avere «un rapporto particolare alle diverse forme di linguaggio»⁸³. Se da un lato, infatti, si tratta di un corpo particolarmente espressivo, sia dal punto di vista del gesto che da quello dei segni indelebili che il lavoro lascia su di esso, Hamon nota qui che l'accesso del lavoratore alla parola sembra per contro particolarmente limitato («tout se passe comme si le travailleur n'avait qu'un accès 'laborieux', mesuré, ou difficile, ou marginal, ou déviant, ou aléatoire, ou embarrassé, au langage»⁸⁴), al punto che conclude che l'operaio sembra avere accesso al linguaggio più che altro attraverso il canto o altre forme espressive paragonabili: «de fait, l'ouvrier ne semble avoir accès au langage que par le chant [...] le cri [...] le bavardage et le brouhaha [...] par de l'infra-langage [...] par des langages désoriginés [...] par du non-langage [...], par des langages ambigus [...]. C'est, à tous les sens du terme, et conformément à l'étymologie onomatopéique du mot, un 'barbare'»⁸⁵. Il terzo punto individuato da Hamon è che il corpo del lavoratore è sempre un corpo diviso: un corpo che, abituato a perdersi in azioni minute e nel dettaglio del gesto, fatica a mantenere il senso della propria unità globale: «ce corps désarticulé [...] aura du mal à garder son intégrité et son unité globale, et ne la gardera même pas dans les brèves phases de repos, de pause, de dés-œuvrement»⁸⁶. Il quarto e ultimo punto riguarda il rapporto dell'operaio allo spazio; secondo Hamon, l'operaio si muove sostanzialmente in due tipi di luoghi: quelli del lavoro e quelli, promiscui, delle abitazioni e dei luoghi di divertimento. Nella pagina finale dell'articolo, Hamon conclude che il romanzo (francese) del XIX secolo sembra aver esitato tra due tipi di rappresentazione del lavoro: da un lato rappresentazioni di tipo descrittivo («d'une part des représentations du travail 'documentaires', où le travail est mis en exposition, est décrit 'tout au long', exhaustivement, pour un

⁸² Ivi, p. 124.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ivi, p. 129.

⁸⁵ Ivi, pp. 129-130.

⁸⁶ Ivi, p. 132.

'effet de réel' puissant [...] en longues séquences descriptives-narratives»⁸⁷); dall'altro rappresentazioni che rispondono alla predilezione di un certo romanzo ottocentesco per l'eccezione, le devianze, i casi-limite («d'autre part, une propension à décrire le monde par son envers [...], par ses contraires [...], par ses dessous [...] par les déviations, les 'combles', les cas-limites»⁸⁸), il che si traduce, nelle rappresentazioni del lavoro, in una particolare attenzione a forme immateriali o particolari di lavoro (l'artista, la prostituta) o ai momenti dello sciopero, del non-lavoro.

Questo, dunque, per quanto riguarda ciò che il lavoro fa al corpo. Ma dove cercare indizi riguardo l'ultimo aspetto enumerato da Agee, il più elusivo – ciò che un lavoro continuo e ripetuto fa della mente, del cuore e dell'essere di chi ne fa esperienza («what it has made of her mind and of her heart and of her being»⁸⁹)? Le descrizioni del lavoro, rappresentandolo una volta sola, sembrano offrire per questo scopo pochi appigli.

A furia di rileggere *l'Assommoir* cercando nel testo tracce di una 'specificità' nell'esistenza dei personaggi determinata dal fatto che sono lavoratori, un dato mi è sembrato emergere: *L'Assommoir* è un romanzo strabordante di orologi, che i personaggi guardano continuamente. Nel suo articolo Philippe Hamon annovera gli orari imposti dal lavoro («les horaires et emplois du temps qui organisent impérativement la journée»⁹⁰) tra gli elementi che contribuiscono a fare del corpo dell'operaio un «véritable carrefour de normes et de contraintes incorporées»⁹¹. Sorge dunque la domanda: è possibile che gli orari di lavoro, l'organizzazione imperativa della giornata facciano non solo del corpo, ma anche della mente dei lavoratori il punto in cui confliggono norme e costrizioni introiettate? Anticipo

⁸⁷ Ivi, p. 136.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Cfr. J. Agee, *Let Us Now Praise Famous Men*, cit., p. 276.

⁹⁰ Cfr. P. Hamon, *La représentation du corps du travailleur (parisien) dans le roman du XIXe siècle*, cit., p. 124.

⁹¹ Ibidem.

che la risposta, che discuterò analiticamente nel primo caso di studio, sembra essere affermativa: la tesi che cercherò di dimostrare attraverso una lettura puntuale dell'*Assommoir* è che i personaggi oscillano continuamente (e sono interiormente scissi) tra, da un lato, una tendenza all'obbedienza alla disciplina del tempo, a una scansione ritmica del lavoro e dell'esistenza che è un'istanza introiettata, e ha per loro un effetto calmante che li aiuta a mantenere un senso di controllo sul reale e, dall'altro lato, le tendenze caotiche ed entropiche di una modernità che è percepita come una forza dionisiaca che tende costantemente a soverchiarli.

Nella versione iniziale di questo progetto, quando era già chiaro il problema teorico (l'idea di indagare 'che cosa dica il romanzo sul lavoro ripetitivo come esperienza'), ma non, concretamente, dove o cosa cercare di preciso, prevedevo di partire dall'opera di Zola per poi indagare una serie di romanzi novecenteschi. Nel saggio *L'internazionale dei romanzieri*⁹², Michael Denning nota che la riflessione teorica e gli studi di carattere propriamente comparatistico sulla letteratura proletaria sono relativamente poco numerosi, e propone, sulla scorta delle personificazioni di *Cristo fra i muratori* di Pietro Di Donato, una tipologia provvisoria che distingue tra «romanzi del Lavoro» e «romanzi del Quartiere»⁹³, cui va aggiunta una terza importante esperienza, quella della migrazione⁹⁴. Relativamente alle due categorie, Denning scrive rispettivamente che per i 'romanzi del Lavoro' «lo sciopero è un tema centrale [...]: un'interruzione della vita quotidiana, una specie di festa degli oppressi (e se spesso fallisce, è perché è una metafora della rivoluzione ancora di là da venire)»⁹⁵, mentre i 'romanzi del Quartiere' percorrono «l'altra scelta possibile [...] di raccontare i quartieri

⁹² M. Denning, *L'internazionale dei romanzieri*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Volume terzo. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 625-643.

⁹³ Ivi, p. 638.

⁹⁴ Ivi, pp. 640-641.

⁹⁵ Ivi, p. 639.

popolari, i caseggiati affollati e caotici dei lavoratori urbani»⁹⁶. Inizialmente prevedevo di condurre almeno tre casi di studio, che corrispondessero alle due (più una) tipologie proposte da Denning: *L'Assommoir* come romanzo del Quartiere (benché anteriore alla nascita della «letteratura proletaria» propriamente detta⁹⁷), *La madre* di Gor'kij come romanzo del Lavoro, e *Furore* come romanzo che tematizza l'esperienza della migrazione.

La tesi ha preso un'altra direzione in corso d'opera: una volta notata la ricorrenza ossessiva degli orologi e delle indicazioni temporali nell'*Assommoir*, si è reso anzitutto necessario verificare che questo dato corrispondesse effettivamente a qualcosa di nuovo, o almeno di marcato, rispetto ad altre opere coeve o immediatamente precedenti nella grande tradizione del romanzo europeo. I primi risultati sembravano effettivamente suggerire che la strada fosse feconda da un punto di vista interpretativo, e poco esplorata, e il lavoro su Zola si è progressivamente dilatato. Il discorso teorico si è lentamente definito in relazione a quello che doveva essere il primo caso di studio, e l'oggetto di indagine si è progressivamente spostato, dalla vaga idea iniziale di esplorare la 'rappresentazione romanzesca dell'esistenza del lavoratore', verso l'etica capitalista. Gli altri due romanzi inizialmente previsti nel *corpus* hanno finito per risultare poco pertinenti rispetto al discorso che stava prendendo forma: così il secondo caso di studio, che era inizialmente pensato come un'analisi della *Madre* che tenesse in considerazione *Germinal* soprattutto in quanto modello di Gor'kij, si è modificato in uno studio di *Germinal* come romanzo che complica e arricchisce il discorso che è possibile vedere nell'*Assommoir*, e *La madre* ha per contro finito per essere analizzato molto brevemente, e con un fine esclusivamente contrastivo rispetto a *Germinal*. Il terzo caso di studio originariamente previsto è stato lasciato cadere, perché non sembrava più pertinente rispetto ai problemi che la tesi aveva finito per sollevare.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Per una discussione della categoria di «letteratura proletaria», oltre al saggio di Denning, cfr. anche J. Lennon - M. Nilsson (a cura di), *Working-Class Literature(s). Historical and International Perspectives*, Stockholm, Stockholm University Press, 2017.

I casi di studio, dunque, mantengono in una certa misura l'organizzazione secondo la tipologia proposta da Denning (ho chiamato le due parti, rispettivamente, «Il romanzo della vita operaia» e «Il romanzo dello sciopero»), ma si concentrano quasi esclusivamente su Zola. Zola è stato a lungo il bersaglio della critica marxista, in primo luogo a causa delle sue posizioni moderate e riformiste: una delle idee implicite su cui si fonda il ragionamento che cercherò di esporre in questa tesi è che è invece proprio perché ragiona e scrive da un punto di vista interno all'etica borghese, che dalle sue opere emerge una particolare sensibilità per i dilemmi e i conflitti interni che la razionalizzazione del lavoro pone all'individuo, di cui Zola riesce, transcendendo qualsiasi ideologia, a dare una rappresentazione sottile e raffinata nelle sue opere⁹⁸. Questo lavoro non ha alcuna pretesa di avere un carattere definitivo, e quanto suggerirò nelle prossime pagine dovrà certamente essere confermato da ulteriori casi di studio, e da ulteriori approfondimenti dell'analisi: spero, però di sollevare problemi interessanti.

⁹⁸ Sul tema cfr. anche W. Gallois, *Zola: The History of Capitalism*, Oxford, Peter Lang, 2000, che però esplora la questione dell'esperienza del tempo soltanto in un paragrafo brevissimo (meno di mezza pagina) a proposito di *Au Bonheur des Dames*, e solo in relazione al tempo libero, pp. 97-98: «Au Bonheur des Dames also describes the ways in which time and the experience of time are altered in capitalist society. This can be seen in the text's description of the rise of leisure [...] Sunday becomes the day of leisure».

2. Una lettura meta-psicologica dell'*Etica protestante e lo spirito del capitalismo*

Siamo dunque arrivati a formulare il nostro problema nei termini di un conflitto interiore che il lavoro organizzato, scandito, razionalizzato può ingenerare nell'individuo – o, per mantenere per il momento una formulazione più cauta e generica, nei termini di una potenziale influenza del lavoro scandito e razionalizzato sulla psiche dell'individuo. Come è noto, il processo da cui è nata la razionalizzazione capitalista del lavoro, e che ha avuto per risultato una nuova concezione del lavoro come attività fortemente marcata in senso etico è stato descritto da Max Weber nel famoso saggio *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*. Il processo che Weber descrive è, per sua esplicita ammissione, un processo psicologico. In queste pagine propongo una lettura serrata delle pagine di Weber, per tentare poi di tradurle secondo termini e concetti che la psichiatria contemporanea usa per descrivere procedimenti mentali che funzionano secondo lo stesso meccanismo. Una volta spostato il discorso sul piano della teoria psicologica, discuterò di come il ragionamento portato avanti da Weber si possa intersecare con alcune coeve scoperte di Freud, e di che cosa impedisca alle due teorie di incontrarsi. Il discorso extra-letterario portato avanti in questo capitolo è funzionale al prossimo, in cui mi chiedo in che modo queste idee possano dialogare con la teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando e avanzo alcune proposte teoriche che cercherò poi di suffragare empiricamente nei casi di studio che costituiscono il resto del lavoro.

2.1 Weber e l'angoscia tormentosa del calvinista

Il processo che Weber ricostruisce nelle pagine dell'*Etica protestante* è un processo psicologico («a noi interessa qualcosa di completamente diverso: l'accertamento di quegli impulsi psicologici creati dalla fede religiosa e dalla

prassi della vita religiosa»⁹⁹) che lo studioso postula in un «tipo ideale»¹⁰⁰ e ascrive poi a un'intera generazione.

Il punto di partenza del ragionamento di Weber è, come è noto, che il dogma più caratteristico delle dottrine riformate fu la dottrina della predestinazione degli eletti. Secondo Weber, di fronte a questa dottrina erano possibili, da un punto di vista psicologico, due reazioni. L'idea della predestinazione poteva tradursi in un «possente stato psichico di lieta sicurezza»¹⁰¹: sapendo «di essere debitori di tutto all'azione esclusiva di una potenza oggettiva, e assolutamente di nulla al proprio valore»¹⁰², la profonda tensione data dall'idea della predestinazione poteva scaricarsi nell'affidarsi completamente a Dio. In Calvino, però, secondo Weber «si svolse esattamente il processo inverso»¹⁰³: «in Calvino proprio il 'decretum horribile' non è *vissuto*, come lo è da Lutero, ma è *escogitato*»¹⁰⁴. Che cosa significa, di preciso, dire che il decreto orribile è *escogitato*?

Secondo la dottrina di Calvino come ricostruita da Weber, la volontà di Dio è impenetrabile, scandagliarla è temerario e il credente non ha per definizione modo di inferire se appartenga al gruppo degli eletti o a quello dei dannati:

Ciò che sappiamo è solo che una parte degli uomini diventano beati, gli altri restano dannati. Supporre che il merito o la colpa umani contribuiscano a determinare questo destino, significherebbe ritenere che le decisioni di Dio, assolutamente libere, e stabilite fin dall'eternità, potessero essere cambiate da influenze umane: un pensiero impossibile. Il «Padre che è nei cieli» umanamente comprensibile del Nuovo Testamento, che si rallegra del ritorno del

⁹⁹ M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 2018, p. 159, ma anche *passim*: l'autore ribadisce continuamente il carattere psicologico della sua analisi.

¹⁰⁰ Ivi, p. 160: «Ora noi possiamo solo procedere presentando i pensieri religiosi in una serie consequenziale composta secondo un 'tipo ideale' che nella realtà storica poteva accadere solo raramente di incontrare».

¹⁰¹ Ivi, p. 163.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ivi, p. 164.

¹⁰⁴ Ibidem, i corsivi sono nell'originale.

peccatore come la donna del denaro ritrovato, qui ha dato luogo a un essere trascendente che sfugge a ogni comprensione umana, e che, dall'eternità, secondo decreti del tutto imperscrutabili ha assegnato a ogni individuo il suo destino, e ha disposto di ogni pur minima cosa, nel cosmo.¹⁰⁵

La prima conseguenza psicologica che Weber deduce dal «pathos inumano» di questa dottrina è il fatto che i fedeli dovessero fare esperienza del «sentimento di un inaudito isolamento interiore del singolo individuo»¹⁰⁶. È in questo momento che, secondo Weber, trova la sua conclusione «quel grande processo storico-religioso di rimozione della magia dal mondo, processo che [...] respingeva tutti i *mezzi* magici per ottenere la salvezza, condannandoli come superstizione e delitto»¹⁰⁷. Il cattolico poteva ancora pentirsi dei propri peccati di fronte al prete che, come un mago, annullava la pena per mezzo del sacramento: «L'uomo pentito e contrito poteva rivolgersi a lui, ed egli elargiva espiazione, speranza di grazia, certezza del perdono, e in tal modo permetteva di *scaricare* quella immensa *tensione*, vivere nella quale era invece il destino del calvinista – un destino ineluttabile e che nulla poteva lenire»¹⁰⁸. Il calvinista, invece, è per Weber completamente solo: il predicatore non lo può aiutare perché «solo l'eletto può comprendere *spiritualiter* la parola di Dio»¹⁰⁹; i sacramenti non lo possono aiutare perché servono alla gloria di Dio, ma non all'ottenimento della grazia; la Chiesa non lo può aiutare perché ad essa devono appartenere sia gli eletti sia i dannati, ancora *ad maiorem gloriam Dei*; e nemmeno Dio può aiutare il fedele, perché è

¹⁰⁵ Ivi, p. 165.

¹⁰⁶ Ibidem. È proprio in questo punto che Hannah Arendt avrebbe individuato l'elemento più dirompente delle scoperte di Weber sulle origini del capitalismo: cfr. H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 2017, pp. 270-271: «La grandezza della scoperta di Max Weber sulle origini del capitalismo risiede precisamente nella sua dimostrazione che un'attività enorme, strettamente mondana, è possibile senza che ci si curi affatto o si goda del mondo, un'attività la cui profonda motivazione, al contrario, è la preoccupazione e l'interesse per se stessi».

¹⁰⁷ Ivi, p. 166.

¹⁰⁸ Ivi, p. 178.

¹⁰⁹ Ivi, p. 165.

Cristo è morto soltanto per gli eletti¹¹⁰. Da queste osservazioni Weber ricava una prima conclusione: se il fine del mondo è esclusivamente la glorificazione di Dio, il lavoro professionale diventa per il calvinista un modo di adempiere ai «compiti professionali dati dalla 'lex naturae', e assume così un peculiare carattere oggettivo e *impersonale*, reso alla configurazione razionale del cosmo sociale che ci circonda»¹¹¹. Questa prima conclusione descrive un atteggiamento religioso di fronte al lavoro che (condiviso peraltro anche dalla dottrina luterana che, però, ritiene che la grazia possa anche essere persa e nuovamente acquisita), non appare in fondo concettualmente troppo lontano da quello che Jean-Pierre Vernant ha rintracciato in Esiodo: «Si potrebbe dire che [...] per Esiodo c'è una sola cosa che non mente, perché implica l'accettazione della nostra condizione di uomini e la nostra sottomissione all'ordine divino: il lavoro. Il lavoro istituisce nuove relazioni fra gli dèi e gli uomini: gli uomini rinunziano alla *hybris*; dal canto loro gli dèi assicurano la ricchezza 'in armamenti e oro' a coloro che lavorano. Così il lavoro assume valore religioso: 'coloro che lavorano diventano mille volte più cari agli immortali'»¹¹². Ferma restando, naturalmente, la profonda differenza che intercorre tra una concezione religiosa in cui il favore degli dèi si concretizza in oro e armamenti e una concezione religiosa in cui la ricompensa è spostata nel mondo ultraterreno, entrambe queste posizioni individuano nel lavoro un'attività che è 'grata agli dèi' perché attraverso di essa gli uomini si sottomettono al loro volere.

Nel seguito del suo ragionamento, Weber individua però «un altro momento, che agiva nella stessa direzione»¹¹³, e che mi pare essere l'aspetto davvero moderno e dirompente da un punto di vista psicologico. Il calvinista, secondo Weber, vive in un sentimento di costante e tormentosa angoscia perché l'aldilà è, nella sua visione del mondo, l'elemento in assoluto più rilevante: «sì, proprio questo unico

¹¹⁰ Ibidem, pp. 165-166, per la discussione estesa di questi punti.

¹¹¹ Ivi, p. 170.

¹¹² Cfr. J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, cit., p. 277.

¹¹³ Cfr. M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, cit., p. 170.

problema doveva insorgere ben presto per ogni singolo credente, spingendo sullo sfondo tutti gli altri interessi: sono *io* un eletto? E come posso *io* acquistare la certezza di questa elezione?»¹¹⁴ a cui, come abbiamo visto, non può per definizione avere risposta. La questione che Weber si pone diventa allora quella di stabilire «come fu *sopportata* questa teoria»¹¹⁵. Da un punto di vista dottrinario, l'unico elemento che permette di inferire il proprio in stato di grazia secondo Calvino è la certezza interiore della propria fede. Secondo Weber, però, questo criterio dottrinario risultava del tutto insufficiente dal punto di vista della prassi: «nella misura in cui insorgeva il problema del *proprio* stato di grazia, era impossibile limitarsi al criterio dell'autotestimonianza della fede tenace che la grazia ingenera nell'uomo [...]. Soprattutto non lo poteva la prassi della cura delle anime, che doveva affrontare passo passo i tormenti creati dalla dottrina»¹¹⁶. Le strade possibili dal punto di vista della prassi (e Weber si avvia, qui, alla conclusione del ragionamento) sono diverse, e l'autore ne analizza due: da un lato, al fedele viene indicato come doveroso lo sviluppo della certezza interiore del proprio stato di grazia; dall'altro il lavoro professionale inizia ad essere raccomandato come «il mezzo più eminente per *raggiungere* quella sicurezza di sé»¹¹⁷. È proprio questo il punto cruciale, per il nostro discorso, della scoperta di Weber. Il lavoro professionale diventa, per il calvinista, «il mezzo adatto per scaricare le angosce religiose»¹¹⁸. Le buone opere, si noti, «sono assolutamente incapaci di servire come mezzi per conseguire l'eterna beatitudine»¹¹⁹, esse valgono, invece, come puri «*segni* dell'elezione. Sono il mezzo tecnico non già per acquistare la salvezza, ma per liberarsi dall'angoscia di non conseguire la

¹¹⁴ Ivi, p. 171, i corsivi sono nell'originale.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ivi, p. 172.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ivi, p. 173.

¹¹⁹ Ivi, p. 176.

salvezza»¹²⁰. È per questo che le buone opere non possono essere compiute per pareggiare i peccati commessi in una sorta di bilancio (concezione che invece era diffusa nel cattolicesimo, e che si può rintracciare, per esempio, in certi personaggi morenti nelle novelle del *Decameron*): l'autocontrollo sistematico e la razionalizzazione che sono la creazione dell'etica calvinista servono a dare al calvinista la certezza della propria salvezza, che però è una certezza momentanea, che deve essere continuamente ripetuta e nuovamente *comprovata*. È in questo processo psicologico che Weber rintraccia l'origine della razionalizzazione «nella forma di un sistema di vita»¹²¹.

Mi si permetta, adesso, di tentare di tradurre il processo psicologico ricostruito da Weber nei termini della psichiatria contemporanea¹²². È probabilmente poco ortodosso, per un'aspirante critica letteraria, rifarsi al DSM. Sono consapevole, naturalmente, del fatto che il DSM è un manuale ad uso clinico, e sono altrettanto consapevole del fatto che esiste, nell'ambito della filosofia della psichiatria, un dibattito colossale sulla validità delle categorie che propone.¹²³ Le categorie del DSM mi sono utili, qui, proprio per il loro carattere descrittivo, esclusivamente per una 'traduzione' preliminare dei meccanismi psicologici descritti da Weber in un'altra terminologia: nel prossimo paragrafo, questa traduzione mi servirà per discutere di come Freud affronti, da tutt'altra prospettiva, lo stesso nodo teorico, e

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ivi, p. 177.

¹²² Ringrazio il prof. Serretti, che ha avuto la pazienza di ascoltare il ragionamento che esporrò nelle prossime pagine e mi ha confermato dal punto di vista di un medico psichiatra che l'uso che faccio delle categorie del DSM non è campato in aria. Naturalmente l'operazione di Weber pone, a monte, un problema di ordine più generale: tracciare un vissuto psichico relativamente lineare e attribuirlo a un'intera generazione è un'operazione assolutamente legittima da un punto di vista sociologico, più problematica da un punto di vista strettamente analitico, dove devono necessariamente essere presi in considerazione i molti altri fattori che agiscono nel singolo individuo. Non è questa la sede per esplorare un simile problema, né ho le competenze per farlo con sufficiente rigore.

¹²³ Cfr. J. C. Hughes, *If only the ancients had had DSM, all would have been crystal clear: reflections on diagnosis*, in V. W. Harris (a cura di), *Mental disorders in the classical world*, Brill, Leiden-Boston, 2013, pp. 41-58: nelle prime pagine del suo contributo, l'autore traccia un breve riassunto del dibattito e offre i principali riferimenti bibliografici.

per tentare di dispiegare i due discorsi attraverso i quali i due grandi capiscuola della psicanalisi e della sociologia, le cui parabole intellettuali sono spesso descritte nei termini di due «vite parallele» plutarchiane, affrontano negli stessi anni lo stesso problema senza che i loro ragionamenti arrivino a confluire. Una seconda doverosa premessa riguarda, naturalmente, il fatto che il DSM descrive processi patologici. Nel paragrafo *Definizione di disturbo mentale*, contenuto nel primo capitolo del manuale che ne chiarisce i presupposti teorici e gli usi opportuni, si legge che «Un disturbo mentale è una sindrome caratterizzata da un’alterazione clinicamente significativa della sfera cognitiva, della regolazione delle emozioni o del comportamento di un individuo, che riflette una disfunzione nei processi psicologici, biologici o evolutivi che sottendono il funzionamento mentale. I disturbi mentali sono solitamente associati a un livello significativo di disagio o disabilità in ambito sociale»¹²⁴. Il processo descritto da Weber non è strettamente riconducibile all’ambito della psicopatologia perché non solo non rispetta il criterio della compromissione della funzionalità dell’individuo, ma al contrario si rivela straordinariamente adattivo socialmente e, di conseguenza, potenzialmente egosintonico. Lo scopo di queste pagine, che forse diventerà del tutto chiaro soltanto una volta che renderò esplicita la relazione al pensiero di Freud, non è naturalmente quello di ‘patologizzare’ il calvinista: intendo mostrare l’affinità, al netto dell’esito nel funzionamento sociale, tra i meccanismi logici che portano alla fondazione dell’etica protestante del lavoro e alcuni meccanismi descritti nel DSM cioè, in particolare, i meccanismi che il DSM raggruppa nello spettro dei disturbi ossessivo-compulsivi. Un problema teorico centrale in questa operazione, e che discuterò nel prossimo paragrafo, dipende proprio dal fatto che la funzionalità dell’individuo nel sistema economico-sociale è concepita tanto dalla psicanalisi quanto dalla psichiatria come un fine: non a caso, uno degli obiettivi principali della psichiatria contemporanea nel trattamento del paziente ossessivo consiste non già in un tentativo di modificarne radicalmente il carattere,

¹²⁴ Cfr. American Psychiatric Association, *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali. DSM-5*, a cura di M. Biondi, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014, p. 22.

ma in quello di ri-orientare le tendenze ossessivo-compulsive del paziente verso esiti egosintonici, vale a dire, socialmente funzionali.

Tornando a Weber, lo stato di angoscia tormentosa in cui il calvinista è costantemente gettato è, nel lessico della psichiatria contemporanea, uno stato ansioso, che il DSM definisce in opposizione alla paura: «la paura è la risposta emotiva a una minaccia imminente, reale o percepita, mentre l'ansia è l'anticipazione di una minaccia futura»¹²⁵. Nella prospettiva del calvinista, lo stato ansioso ha ovviamente una giustificazione logica del tutto valida: la salvezza è nella sua visione del mondo la cosa più importante, e il fatto che si tratti di un esito allo stesso tempo già determinato e inconoscibile lo porta a vivere nella costante ansia del destino che lo attende. Uno stato ansioso può, a sua volta, tradursi in diverse 'strategie di *coping*', per usare un termine medico: è esattamente quello indaga Weber quando, con un lessico più elegante, si chiede, sottolineando che si tratta di un problema decisivo del suo ragionamento, «come fu *sopportata*»¹²⁶ la teoria della predestinazione. Possibili strategie psicologiche per domare uno stato ansioso sono l'evitamento, o il già ricordato «possente stato psichico di lieta sicurezza»¹²⁷, cioè la strada, presa dai luterani, che consiste nell'accettare la propria incapacità di intervenire sul proprio destino e affidarsi fiduciosamente a Dio. Il calvinista prende una terza strada: rimugina, «almanacca»¹²⁸ continuamente su un problema a cui per definizione non ha elementi per rispondere in maniera soddisfacente e definitiva. È questo che significa dire che nel calvinismo la grazia è *escogitata*. Questo modo di rimuginare è inserito dalla psichiatria contemporanea nello spettro dei pensieri di tipo ossessivo, che, d'altronde, sono legati a doppio filo con i disturbi ansiosi.¹²⁹

¹²⁵ Ivi, p. 217.

¹²⁶ M. Weber, *L'etica protestante*, cit., p. 171. Il corsivo è nell'originale.

¹²⁷ Ivi, p. 163.

¹²⁸ Ivi, p. 159.

¹²⁹ Cfr. American Psychiatric Association, *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali. DSM-5*, cit, p. 271.

Una prima conseguenza caratteristica del pensiero ossessivo, del ritornare circolare della mente sugli stessi pensieri, è la ricerca di segni che permettano al soggetto di neutralizzare l'ossessione, per dirla con la terminologia del DSM, o, per dirla con un lessico più vicino a quello delle discipline umanistiche, di arrivare a un'interpretazione definitiva del problema che lo assilla. La compulsione consiste nell'instaurare un legame logico in tutto o in parte fallace che offre al soggetto una soluzione temporanea alla propria ossessione: dal momento che, però, il legame logico è fallace, la rassicurazione che la compulsione produce deve essere costantemente ripetuta. Il DSM definisce così, rispettivamente, ossessioni e compulsioni:

Le ossessioni sono definite da 1) e 2)

1. Pensieri, impulsi o immagini ricorrenti e persistenti, vissuti, in qualche momento nel corso del disturbo, come intrusivi e indesiderati e che nella maggior parte degli individui causano ansia o disagio marcati.
2. Il soggetto tenta di ignorare o di sopprimere tali pensieri, impulsi o immagini, o di neutralizzarli con altri pensieri o azioni (cioè mettendo in atto una compulsione)

Le compulsioni sono definite da 1) e 2)

1. Comportamenti ripetitivi (es., lavarsi le mani, riordinare, controllare) o azioni mentali (per es., pregare, contare, ripetere parole mentalmente) che il soggetto si sente obbligato a mettere in atto in risposta a un'ossessione o secondo regole che devono essere applicate rigidamente.
2. I comportamenti o le azioni mentali sono volti a prevenire o ridurre l'ansia o il disagio o a prevenire alcuni eventi o situazioni temuti; tuttavia, questi comportamenti o azioni mentali non sono collegati in modo realistico con ciò che sono designati a neutralizzare o a prevenire.¹³⁰

Abbiamo visto che per Weber il lavoro razionalizzato e indefesso non trova, nel calvinismo, una giustificazione solidamente dottrinarica, ma che è una risposta data

¹³⁰ Ivi, p. 273.

dalla prassi a una dottrina dal «*pathos* inumano»¹³¹, per renderla sopportabile. Il saggio insiste in più luoghi sull'idea che il lavoro razionalizzato diventi nella prassi calvinista «il mezzo tecnico [...] per liberarsi dall'angoscia di non conseguire la salvezza»¹³², e che questo avvenga attraverso un collegamento logico fallace, in cui l'adempimento del lavoro ha valore di *segno*. Il confronto può apparire sacrilego, ma un calvinista che scarichi la propria angoscia nelle azioni ripetute e razionalizzate del lavoro non è diverso in nulla, dal punto di vista del processo strettamente logico che regola il suo ragionamento e il suo comportamento, da Pierre Bezuchov che anagramma compulsivamente il proprio nome per trovare una risposta alla profezia su Napoleone che lo assilla, e che conclude, dopo opportuni aggiustamenti, che egli, *l'Russe Besuhov*, è destinato a una grande impresa contro la minaccia napoleonica. «Come, da quale nesso fosse collegato a quel grande evento profetizzato nell'Apocalisse, non lo sapeva; ma non dubitò neppure per un attimo che un nesso ci fosse» (*GP II*, 81), scrive Tolstoj, e in una frase individua il punto focale dell'irrazionalità di questo tipo ragionamenti. Anche l'irrazionalità della razionalità del capitalista, su cui Weber insiste in diversi luoghi del saggio, e che è stata più volte rimarcata dagli studiosi¹³³, consiste in questo: nel fondare il proprio comportamento 'razionale' su un nesso che non è davvero razionalmente fondato, ma risponde invece a bisogni psicologici di tutt'altro ordine. Se mi è permesso anticipare un'osservazione che tenterò di giustificare più rigorosamente nel prossimo paragrafo, è come se il soggetto, incapace di accettare il fatto di non poter controllare qualcosa che lo trascende ma che, allo stesso tempo, è per lui cruciale, piegasse nevroticamente la propria razionalità nel tentativo di dominare qualcosa che non è, per definizione, in grado di dominare. Accantoniamo ora, temporaneamente, il ragionamento di Weber, per commentare alcuni scritti quasi coevi di Freud.

¹³¹ M. Weber, *L'etica protestante*, cit., p. 165.

¹³² Ivi, p. 176.

¹³³ Si veda per esempio A. Ponsetto, *Max Weber: Ascesa, crisi e trasformazione del capitalismo*, Franco Angeli, Milano, 1986.

2.2 Freud: la nevrosi ossessiva come religione privata

L'etica protestante fu pubblicata nel 1905. Negli stessi anni, Freud sviluppava diversi scritti intorno alla nevrosi ossessiva. Il tema era già stato affrontato dal fondatore della psicanalisi in alcuni saggi degli anni Novanta dell'Ottocento¹³⁴, e avrebbe trovato la sua prima teorizzazione nel 1909, con la pubblicazione del caso clinico dell'Uomo dei topi¹³⁵. Il testo più rilevante per il nostro discorso, però, è il breve saggio dal titolo *Azioni ossessive e pratiche religiose*¹³⁶, pubblicato nel 1907 nella «Zeitschrift für Religionspsychologie», e che è di fatto il primo apporto di Freud alla psicologia delle religioni.

In *Azioni ossessive e pratiche religiose* Freud, che non è ancora arrivato a una teorizzazione della nevrosi ossessiva che lo soddisfi, si accontenta temporaneamente di descrivere le pratiche che la caratterizzano: «Al posto di una definizione dobbiamo accontentarci di una conoscenza particolareggiata di questi stati, dato che finora non si è riusciti a precisare il criterio, che sembra avere radici profonde della nevrosi ossessiva, anche se ci sembra di rintracciarlo dovunque nelle sue manifestazioni»¹³⁷. Per Freud, il nevrotico ossessivo «si comporta come se soggiacesse a una coscienza di colpa»¹³⁸ che «fa sorgere un'angoscia d'attesa sempre in agguato, un'attesa di sciagura»¹³⁹. Il cerimoniale ossessivo è sempre motivato, nelle sue origini, dal tentativo di allontanare questa angoscia, e di

¹³⁴ Cfr. S. Freud, *Opere 1892-1899. Progetto di una psicologia e altri scritti*, vol. 2, Boringhieri, Torino, 1982, e in particolare *Ossessioni e fobie* (1894), pp. 135-146.

¹³⁵ Cfr. S. Freud, *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva (Caso clinico dell'Uomo dei topi)*, in Id., *Opere 1909-1912. Casi clinici e altri scritti*, vol. 6, Boringhieri, Torino, 1981, pp. 7-124.

¹³⁶ Cfr. S. Freud, *Azioni ossessive e pratiche religiose*, in Id., *Opere 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, vol. 5, Boringhieri, Torino, 1981, pp. 341-349.

¹³⁷ Ivi, p. 341.

¹³⁸ Ivi, p. 346.

¹³⁹ Ibidem.

prevenire la sciagura: «Il cerimoniale comincia così come azione di difesa o di assicurazione, come misura protettiva»¹⁴⁰.

A partire dalla descrizione delle pratiche ossessive, il saggio sviluppa un confronto, «apparentemente sacrilego»¹⁴¹, tra cerimoniale religioso e cerimoniale ossessivo. Dopo aver notato le tre più evidenti somiglianze tra i due cerimoniali («[l'] angoscia morale dell'omissione, [il] completo isolamento da ogni altra azione (divieto di interruzione) e [la] scrupolosità dell'esecuzione dei particolari»¹⁴²), Freud dimostra che la psicanalisi permette di annullare la differenza che li separa in maniera più vistosa, e che è in realtà solo apparente: il fatto che il cerimoniale religioso è percepito come dotato di significato simbolico, mentre il rituale nevrotico sembra privo di senso. Dimostrando che anche nei rituali ossessivi è possibile rintracciare, grazie all'analisi, un significato simbolico nascosto (che prima del trattamento resta oscuro al malato), Freud arriva a sostenere che, se inizialmente la nevrosi ossessiva può sembrare «la caricatura, per metà comica e per metà tragica, di una religione privata»¹⁴³, l'aspetto 'comico' del rituale ossessivo viene meno una volta che la psicanalisi ne ha rivelato il significato simbolico, e diventa possibile stabilire una vera e propria equivalenza tra religione e nevrosi ossessiva:

In base a queste coincidenze e analogie ci si potrebbe arrischiare a considerare la nevrosi ossessiva come un equivalente patologico della formazione religiosa, e a descrivere la nevrosi come una religiosità individuale e la religione come una nevrosi ossessiva universale.¹⁴⁴

L'antropologia, che è la disciplina che ha sviluppato sul rito le riflessioni più articolate, riconosce tuttora a questo gesto di Freud un ruolo pionieristico

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Ivi, p. 343.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Ivi, p. 349.

nell'analisi laica del rito¹⁴⁵. Ma il gesto di Freud resta interessante e attuale anche (e, per il nostro discorso, soprattutto) perché la riflessione antropologica successiva, oltre a mantenere, tendenzialmente, la subordinazione teorica del rito al mito¹⁴⁶, avrebbe privilegiato la concezione del rito come atto comunicativo e interpersonale¹⁴⁷, spostando dunque il fulcro della riflessione sul piano degli effetti che il rito produce a livello sociale: il saggio di Freud, che insiste invece sull'aspetto privato del cerimoniale ossessivo, mette al centro dell'indagine lo stato del soggetto durante lo svolgimento del rituale, e le motivazioni individuali che lo portano a concepirlo, che hanno anzitutto un'azione sedativa in risposta a uno stato ansioso. Freud insiste anche, tra l'altro, sul fatto che la nevrosi ossessiva, permettendo spesso al soggetto di mantenere un alto grado di funzionalità, è, per usare un'espressione della medicina attuale, una 'patologia sommersa', vale a dire una patologia molto più diffusa dei casi di cui i medici vengono a conoscenza¹⁴⁸.

Il rituale ossessivo come religione privata: sarà forse chiaro, a questo punto, dove i ragionamenti di Weber e Freud avrebbero potuto trovare un punto di convergenza. Per Weber il lavoro organizzato e razionalizzato è un comportamento messo in atto per rispondere al sentimento di tormentosa angoscia che assedia l'individuo nel momento in cui si compie definitivamente il processo di disincantamento del mondo, quando il soggetto fa esperienza di un'inaudita solitudine, e nessuno strumento magico può aiutarlo a conseguire la salvezza.

¹⁴⁵ Si veda per esempio C. Rivière, *Les rites profanes*, PUF, Paris, 1995, p. 44: «il m'importe de remarquer que Freud a été l'un des premiers à investir une chasse gardée des théologiens et à participer à la désacralisation de l'analyse des rites».

¹⁴⁶ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Mythologiques 4: L'homme nu*, Paris, Plon, 2009.

¹⁴⁷ Si veda ancora l'utile rassegna che propone C. Rivière, *Les rites profanes*, cit., capp. 1 e 2, pp. 21-80.

¹⁴⁸ Cfr. S. Freud, *Azioni ossessive e pratiche religiose*, cit., pp. 342-343: «È notevole il fatto che tanto la costrizione quanto i divieti (il dover fare una cosa, il non doverne fare un'altra) riguardano inizialmente soltanto le attività solitarie dell'uomo e per lungo tempo non influiscono sul suo comportamento sociale; perciò questi ammalati possono trattare il loro male come una faccenda privata e tenerlo nascosto per anni. Vi sono quindi molti più soggetti che soffrono di tali forme di nevrosi ossessiva, di quanti non siano noti ai medici. L'occultamento viene del resto facilitato dal fatto che essi sono in grado di adempiere bene i loro doveri sociali per una parte del giorno».

L'idea calvinista che il lavoro ripetuto valga da *segno* della grazia divina è, da un punto di vista logico, una forma di pensiero magico; alla luce dell'equivalenza stabilita da Freud tra nevrosi ossessiva e religione, diventa possibile pensare che, di fronte al disincantamento del mondo, il calvinista abbia risposto con una forma di 'incantamento' individuale e nevrotico, con l'istituzione di una forma privata di rituale.

La principale ragione per cui Freud non avrebbe potuto spingersi ad includere il lavoro razionalizzato fra le forme che può assumere la compulsione nevrotica va probabilmente individuata nelle radici utilitaristiche del suo pensiero¹⁴⁹: se Weber sottolinea in più luoghi, come abbiamo visto, il carattere irrazionale che la razionalizzazione può assumere, Freud manifesta una fiducia molto più solida nella ragione strumentale come mezzo per organizzare e regolare l'esistenza. La stessa idea della religione come nevrosi ossessiva universale avanzata in *Azioni ossessive e pratiche religiose* è ripresa esattamente vent'anni dopo nell'*Avvenire di un'illusione* (1927)¹⁵⁰. Il saggio sviluppa ulteriormente il ragionamento: dopo aver ancora una volta ribadito che «la religione sarebbe la nevrosi ossessiva dell'umanità»¹⁵¹, Freud interpreta tale nevrosi come uno stato infantile dell'umanità, necessaria, per il momento, al mantenimento dell'ordine sociale, ma di cui l'umanità potrà finalmente liberarsi quando si realizzerà, in un futuro lontano, il trionfo, esito di una faticosa conquista, della ragione strumentale:

Possiamo ribadire all'infinito che l'intelletto umano è senza forza a paragone della vita pulsionale, e in ciò avere ragione. Eppure in questa debolezza c'è qualcosa di particolare: la voce dell'intelletto è fioca, ma non ha pace finché non ottiene udienza. Più e più volte

¹⁴⁹ Si vedano per esempio sull'influenza, sul pensiero di Freud, di John Stuart Mill (di cui Freud fu traduttore), M. Molnar, *John Stuart Mill Translated by Sigmund Freud*, in «Psychoanalysis and History» 1 (2), 1999, pp. 195-205; A. Govrin, *Some utilitarian influences in Freud's early writings*, in «Psychoanalysis and History» 6 (1), 2004, pp. 5-21.

¹⁵⁰ Cfr. S. Freud, *L'avvenire di un'illusione*, in Id., *Opere 1924-1929*, vol. 10, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 431-485.

¹⁵¹ Ivi, p. 473.

pervicacemente respinta, riesce alla fin fine a farsi ascoltare. Questo è uno dei pochi punti che consentono un certo ottimismo per l'avvenire dell'umanità, e di per sé non è di scarsa importanza. Ad esso possono essere ricondotte anche altre speranze. Il primato dell'intelletto va collocato senz'altro in un futuro molto, molto lontano, ma probabilmente non infinitamente lontano.¹⁵²

Per Freud, scienza e religione hanno in ultima analisi lo stesso scopo, cioè «(naturalmente entro i limiti umani, nella misura in cui la realtà esterna, l'Ἀνάγκη, lo consenta), [...] l'amore tra gli uomini e la diminuzione della sofferenza»¹⁵³. La differenza riposa nel fatto che la religione lo persegue attraverso un'illusione, mentre la scienza ha nella ragione un fondamento solido e indiscutibile: «se questa credenza è un'illusione, siamo nella sua stessa condizione»¹⁵⁴, concede Freud all'immaginario interlocutore credente del saggio, per poi però concludere che «no, la nostra scienza non è un'illusione»¹⁵⁵.

Può forse contribuire a chiarire il ragionamento che ho appena esposto il frammento di Walter Benjamin *Capitalismo come religione*¹⁵⁶. Il testo, costituito da cinque pagine di appunti incompiuti, è recentemente tornato al centro dell'attenzione negli studi benjaminiani ed è oggetto di un grosso dibattito interpretativo, riguardo il quale mi limito a segnalare alcuni riferimenti bibliografici fondamentali¹⁵⁷. Ma il frammento sembra molto consonante con il ragionamento appena discusso. Benjamin si proponeva infatti, anzitutto, di prendere le mosse dall'*Etica protestante* per mostrare, *contra* Weber, che il

¹⁵² Ivi, p. 482.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ivi, p. 483.

¹⁵⁵ Ivi, p. 485.

¹⁵⁶ Cfr. W. Benjamin, *Capitalismo come religione*, a cura di C. Salzani, Genova, Il melangolo, 2013.

¹⁵⁷ Si veda almeno D. Gentili - M. Ponzi - E. Stimilli, *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, Macerata, Quodlibet, 2014; l'edizione citata di Salzani fornisce, nelle note, un ricchissimo repertorio bibliografico anteriore al 2013.

capitalismo non è un fenomeno che ha origini religiose e poi si generalizza in forma laicizzata, ma un fenomeno religioso *tout court*:

Nel capitalismo va scorta una religione, vale a dire, il capitalismo serve essenzialmente all'appagamento delle stesse ansie, pene e inquietudini alle quali un tempo davano risposta le cosiddette religioni. La prova di questa struttura religiosa del capitalismo – non solo, come intende Weber, come una formazione condizionata dalla religione, ma piuttosto come un fenomeno essenzialmente religioso – condurrebbe ancora oggi nella falsa direzione di una smisurata polemica universale.¹⁵⁸

I critici sono tuttora perplessi di fronte al rifiuto di Benjamin di tentare di fornire prove di questa struttura religiosa, e hanno sostenuto che l'intero passo «solleva più domande di quante risposte riesce a dare»¹⁵⁹: l'idea che il capitalismo serva essenzialmente a placare l'angoscia sembrerebbe potersi chiarire tramite l'equivalenza tra rituale religioso e rituale ossessivo come rituali che allontanano l'angoscia. Anche i concetti richiamati nel seguito del frammento da Benjamin sembrano puntare nella stessa direzione: l'idea che il capitalismo sia una religione «puramente culturale»¹⁶⁰, e che la teoria freudiana, in fondo «appartiene al dominio sacerdotale di questo culto. La sua concezione è interamente capitalistica»¹⁶¹, e risulta dunque uno strumento inadeguato per metterla in discussione.

Freud concepisce effettivamente il lavoro o come appartenente alla sfera del bisogno (così nelle prime pagine dell'*Avvenire di un'illusione*, dove ne parla nei

¹⁵⁸ W. Benjamin, *Capitalismo come religione*, cit., p. 41.

¹⁵⁹ Ivi p. 12, dove Carlo Salzani commenta nell'Introduzione: «Al paradigma della secolarizzazione di Weber, Benjamin sostituisce quello della metamorfosi [...] E tuttavia, allo stesso tempo, rifiuta di dare una spiegazione o una 'prova' di questa affermazione, perché questo condurrebbe a una 'smisurata polemica universale'. [...] Questo incipit contiene in nuce tutte le difficoltà che il frammento presenta al lettore: come serie di note e appunti di lavoro, esso è estremamente denso e spesso oscuro, e solleva più domande di quante risposte riesce a dare. Solo nel primo paragrafo, ad esempio, non viene spiegato quali siano le 'ansie, pene e inquietudini' a cui le religioni (capitalismo incluso) danno risposta, non si capisce perché dimostrare che il capitalismo è una religione condurrebbe a una polemica universale [...]».

¹⁶⁰ Ivi, p. 41.

¹⁶¹ Ivi, p. 45.

termini di un male necessario: «Per dirla in breve, due sono le caratteristiche umane molto diffuse cui va addebitato il fatto che gli ordinamenti civili possono esser mantenuti solo tramite una certa misura di coercizione: gli uomini non amano spontaneamente il lavoro e le argomentazioni non possono nulla contro le loro passioni»¹⁶²), oppure, come scrive in una nota nel secondo capitolo del *Disagio della civiltà*, come una forma inferiore di sublimazione, a cui è opportuno che accadano coloro cui sono negate le forme di sublimazione gerarchicamente superiori della creazione artistica e della ricerca scientifica:

Quando una particolare predisposizione non prescriba imperiosamente la direzione degli interessi vitali, il comune lavoro professionale, accessibile a tutti, può assumere il ruolo che gli è assegnato dal saggio consiglio di Voltaire [p. 567]. Non è possibile nello spazio di un'esposizione sommaria valutare adeguatamente il significato del lavoro per l'economia libidica. Nessun'altra tecnica di condotta della vita lega il singolo così strettamente alla realtà come il concentrarsi sul lavoro, poiché questo lo inserisce sicuramente almeno in una parte della realtà, nella comunità umana. La possibilità di spostare una forte quantità di componenti libidiche, narcisistiche, aggressive, e perfino erotiche sul lavoro professionale e sulle relazioni umane che ne conseguono, conferisce al lavoro un valore in nulla inferiore alla sua indispensabilità per il mantenimento e la giustificazione dell'esistenza del singolo nella società. L'attività professionale procura una soddisfazione particolare se è un'attività liberamente scelta, tale cioè da rendere utilizzabili, per mezzo della sublimazione, inclinazioni preesistenti, moti pulsionali persistenti cui già per costituzione l'individuo è vigorosamente predisposto. Eppure il lavoro come cammino verso la felicità è stimato poco dagli uomini. Non ci si rivolge ad esso come alle altre possibilità di soddisfacimento. La grande maggioranza degli uomini lavora solo se spinta dalla necessità, e da questa naturale avversione degli uomini per il lavoro scaturiscono problemi sociali spinosissimi.¹⁶³

Può essere interessante riflettere, a questo punto, sul motto attribuito a Freud che sintetizza lo scopo dell'analisi nel condurre il paziente a 'lavorare e

¹⁶² Cfr. S. Freud, *Opere 1924-1929*, vol. 10, cit., p. 438.

¹⁶³ Ivi, p. 572.

amare' («Lieben und Arbeiten»). In un articolo pubblicato sugli «*Annals of Psychoanalysis*», Alan C. Elms ha indagato e discusso filologicamente l'origine di alcune delle citazioni apocrife più frequentemente attribuite a Freud, tra cui quella appena citata, e il loro rapporto effettivo con il suo pensiero:

By my running count, three quotations have emerged as what we might informally call Freud's Greatest Hits. One of the three could have been spoken aloud by Freud pretty much as we have it; an eager disciple quoted it in her journal soon after a session with him. Another was possibly said by Freud, in some form vaguely resembling the currently cited version. [...] A third quotation often attributed to Freud probably did not come from him in any form. It may instead have been invented by an anonymous humorist [...]¹⁶⁴

La citazione «Lieben und Arbeiten» è la seconda di questo elenco¹⁶⁵. Costantemente attribuita a Freud, oggi, nella cultura popolare, e spesso fatta propria in titoli di libri o occasioni ufficiali da professionisti autorevoli (Elms cita per esempio una dichiarazione del presidente eletto dell'American Psychoanalytic Association a un giornalista¹⁶⁶), non si rintraccia letteralmente in nessun luogo dell'opera di Freud: e però Elms dimostra che se il motto è apocrifo, l'idea non è aliena dal pensiero di Freud, sia attraverso una citazione dalle memorie di Richard Sterba, sia attraverso citazioni rintracciabili nell'opera e nella corrispondenza di Freud, inclusa la nota al *Disagio della civiltà* appena riportata. Il lavoro non è, in sintesi, interpretabile da Freud come gesto che ha a che vedere con una gestione compulsiva e nevrotica dell'angoscia perché Freud mantiene una visione fiduciosa della vita regolata dalla razionalità.

¹⁶⁴ Si veda a questo proposito A. C. Elms, *Apocryphal Freud: Sigmund Freud's Most Famous 'Quotations' and Their Actual Sources*, in «*Annals of Psychoanalysis*» XXIX, 2001, pp. 83-104: 83.

¹⁶⁵ La prima è «Che cosa vogliono le donne?» (Was will das Weib?), la terza «A volte un sigaro è soltanto un sigaro» («Sometimes a cigar is just a cigar»), di cui non si dà 'originale' tedesco.

¹⁶⁶ Ivi, p. 90.

È importante, per concludere questo ragionamento, riflettere ora su un secondo aspetto della teorizzazione freudiana della nevrosi ossessiva. *Azioni ossessive e pratiche religiose* e il caso clinico dell' *Uomo dei topi* risalgono, come si è visto, al primo decennio del Novecento: dunque a un momento in cui, nell'evoluzione del pensiero freudiano, la psiche era ancora pensata secondo la prima topica, cioè divisa in conscio, preconsciouso e inconscio. Nella prima topica, l'istanza che poi prenderà il nome di Super-io è ancora un'istanza conscia: la novità più importante della seconda topica (la cui formulazione si data al 1923, con la pubblicazione dell' *Io e l'Es*) consiste probabilmente proprio nel fatto che lì il Super-io viene teorizzato come un'istanza almeno parzialmente inconscia, che risponde dunque alla stessa logica dell'Es. Ed è però interessante che sia proprio nelle pagine di *Azioni ossessive e pratiche religiose*, e in riferimento all'angoscia che assale il paziente ossessivo, che si fa esplicitamente strada per la prima volta nell'intera opera di Freud l'idea, che l'autore non può impedirsi di constatare ma che ancora gli appare paradossale, che la coscienza di colpa possa essere inconscia: il nevrotico ossessivo, nelle parole di Freud, si comporta «come se soggiacesse a una coscienza di colpa di cui tuttavia non sa nulla, a una coscienza di colpa, dunque, che dobbiamo definire *inconscia*, nonostante l'apparente contraddizione di termini»¹⁶⁷. Quando, nel 1925, Freud tornerà a riflettere sulla nevrosi ossessiva e sul caso clinico dell'Uomo dei topi alla luce della seconda topica, potrà teorizzare esplicitamente la patologia del paziente ossessivo come un conflitto tra un Super-io eccessivamente crudele, che infierisce sull'Io secondo meccanismi inconsci, e un Io che tenta di placarlo¹⁶⁸.

Se si lascia cadere la fiducia utilitaristica di Freud nel lavoro razionale come strumento di sublimazione e si accetta, con Weber, l'idea che il lavoro razionalizzato non sia in realtà razionalmente fondato, sembrerebbe a questo punto possibile avanzare l'idea seguente riguardo quel «sentimento irrazionale di

¹⁶⁷ Cfr. S. Freud, *Azioni ossessive e pratiche religiose*, cit., p. 346.

¹⁶⁸ Cfr. S. Freud, *Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, vol. 10, cit., pp. 233-320.

aver compiuto il proprio ‘dovere professionale’»¹⁶⁹ che risulta così enigmatico nelle parole di Weber, e quel bene supremo dell’etica calvinista che si identifica con il «guadagnare denaro, sempre più denaro»¹⁷⁰ e, imponendo la «condizione di evitare rigorosamente ogni piacere spontaneo [...]» finisce per risultare «così spoglio di ogni considerazione eudemonistica o addirittura edonistica, [...] pensato come fine a se stesso con tanta purezza da apparire [...] senz’altro irrazionale di fronte alla ‘felicità’ o all’ ‘utilità’ del singolo individuo [...]»¹⁷¹: che questi sentimenti, in cui Weber identifica il ‘piacere irrazionale del lavoro’ riflettano, in una prospettiva analitica, forme di piacere sadico-anale e che siano ascrivibili a un conflitto nevrotico che riguarda non tanto con l’Es, quanto l’istanza altrettanto inconscia che è il Super-io.

¹⁶⁹ M. Weber, *L’etica protestante*, cit., p. 94.

¹⁷⁰ Ivi, p. 76

¹⁷¹ Ibidem.

3. Letteratura e Super-io

Nel capitolo precedente ho tentato di dimostrare, su un piano extra-letterario, che si può cercare di tradurre il lavoro razionalizzato prescritto dall'etica capitalista, che ha secondo Weber un fondamento irrazionale, nei termini psicanalitici di forme di conflitto che riguardano, nelle loro radici inconse, non tanto l'Es quanto il Super-io. Possiamo dunque ora rivolgerci alla letteratura e chiederci se e come il meccanismo extra-letterario che ho tentato di descrivere emerga nel linguaggio letterario.

3.1 Per un corollario alla teoria freudiana di Francesco Orlando

Avendo posto la questione in termini psicanalitici, viene a questo punto spontaneo rivolgersi alla più intelligente tra le applicazioni del pensiero di Freud alla letteratura: la teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando.

Come è noto, la teoria di Orlando si fonda sull'idea che le scoperte di Freud relative all'inconscio siano anzitutto delle scoperte di ordine linguistico. In tre tipi di fenomeni (i lapsus, i sogni, e i sintomi nevrotici), Freud ha, nelle parole di Orlando, rintracciato anzitutto un linguaggio attraverso il quale l'inconscio si esprime e diventa conoscibile:

È stato abolendovi il caso, rivelandone il senso, che Freud ha realizzato la scoperta dell'inconscio: ha insomma denunciato un linguaggio là dove non se ne sospettava l'esistenza (i lapsus), oppure lo ha decifrato là dove era rimasto indecifrabile (i sogni). Qualcosa di simile va detto per l'altra categoria di fenomeni, i sintomi nevrotici, attraverso i quali Freud ha svelato che l'inconscio *parla*, sebbene il soggetto non lo sappia e gli altri non lo intendano.¹⁷²

Il linguaggio dell'inconscio, prosegue Orlando, segue una logica propria, diversa da quella del pensiero razionale ma altrettanto rigorosa. La questione diventa, allora, se sia possibile individuare tracce delle leggi descritte da Freud per il linguaggio dell'inconscio anche nelle forme espressive del linguaggio

¹⁷² Cfr. F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971, p. 10.

comunicante (cioè nelle forme di linguaggio che il soggetto usa volontariamente per esprimersi) e, in particolare, nella letteratura:

D'altra parte, però, tutto questo linguaggio incomunicabile possiede in proprio una sua coerenza, una sua logica, sue leggi, che per essere segrete e diverse da quelle del pensiero razionale non sono affatto meno ferree. Di questo tipo di coerenza, di logica, di leggi, che il genio di Freud ci ha descritto e la cui descrizione fa tutt'uno con la conoscenza dell'inconscio, non sarà partecipe in qualche misura anche il linguaggio della comunicazione umana, cioè la parola?¹⁷³

Non soltanto Orlando dà una risposta affermativa: come è noto, individua nel saggio *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* uno studio di carattere linguistico in cui Freud ha già parzialmente analizzato i meccanismi attraverso i quali l'inconscio emerge nel linguaggio comunicante. Il *Motto di spirito* diventa dunque nel sistema di Orlando l'opera freudiana più interessante per lo studioso di letteratura, perché indica la strada per individuare anche nel linguaggio letterario modelli che appartengono al linguaggio dell'inconscio: «lo studioso di letteratura può e deve ricorrere a Freud per ricavare dalla sua opera non tanto una corretta psicologia dell'autore, del pubblico o del personaggio, quanto piuttosto modelli attinenti alla coerenza interna di un linguaggio che, per ipotesi, ha qualcosa da spartire col linguaggio dell'inconscio umano»¹⁷⁴.

La teoria freudiana della letteratura di Orlando, elevata a sistema nel saggio dal titolo omonimo, prende inizialmente le mosse dalla *Lettura freudiana della Phèdre*: dopo aver enunciato i postulati che ho riassunto sopra, nel primo studio del suo ciclo Orlando procedeva poi a individuare sistematicamente nella *Phèdre* la ricorrenza di un fenomeno linguistico descritto da Freud, cioè quello della negazione.

Discuterò più oltre le implicazioni di questo gesto; enuncio, per il momento, il 'corollario' che sembra poter emergere dalla lettura dell'*Assommoir*, e che

¹⁷³ Ivi, p. 11.

¹⁷⁴ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987, p. 8.

proporrò analiticamente nella seconda parte della tesi: anche i conflitti psichici di ordine super-egotico, relativi all'introiezione della razionalizzazione e della disciplina del lavoro e riconducibili allo spettro nevrotico-ossessivo, sembrano emergere in letteratura attraverso un meccanismo ascrivibile al linguaggio dell'inconscio; in particolare, il meccanismo a cui è opportuno fare riferimento a questo proposito è quello dello spostamento. All'interno dell'*Interpretazione dei sogni*, nel paragrafo *Il lavoro di spostamento*, Freud nota che nelle formazioni del sogno è spesso possibile osservare una diversa centratura rispetto a quello che l'analista individua come il contenuto principale del sogno:

Abbiamo potuto osservare che gli elementi, i quali si impongono nel contenuto del sogno come componenti essenziali, non svolgono affatto la stessa parte nei pensieri del sogno. Come correlato, possiamo enunciare la proposizione anche in senso inverso: ciò che nei pensieri del sogno è palesemente contenuto essenziale, non viene necessariamente rappresentato nel sogno. Il sogno è per così dire diversamente centrato: il suo contenuto è imperniato su altri elementi, diversi dai pensieri del sogno.¹⁷⁵

È questa la prima descrizione del meccanismo linguistico dello spostamento, che sarebbe poi stato individuato da Freud anche negli altri fenomeni da lui studiati: a più riprese nel *Motto di spirito*¹⁷⁶ e, come vedremo, anche in riferimento al sintomo nevrotico. Nell'*Interpretazione dei sogni*, dopo aver suffragato tramite diversi esempi concreti la descrizione del meccanismo, Freud si chiede nella parte conclusiva del paragrafo quale sia la forza psichica che si manifesta tramite questo meccanismo, ed è cruciale, per il nostro discorso, che ne deduca che è proprio la censura, cioè quell'istanza che, nella seconda topica, sarebbe diventata il Super-io:

Penso che sia anche facile per noi riconoscere la forza psichica che si manifesta nei fatti dello spostamento onirico. Il risultato di questo spostamento è che il contenuto onirico non somiglia più al nucleo dei

¹⁷⁵ Cfr. S. Freud, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1971, p. 282.

¹⁷⁶ Cfr. S. Freud, *Opere 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, cit., passim.

pensieri del sogno e che il sogno riflette soltanto una deformazione del desiderio onirico esistente nell'inconscio. Ma la deformazione onirica ci è ormai nota; l'abbiamo ricondotta alla censura, esercitata, nella vita del pensiero, da un'istanza psichica nei confronti dell'altra. Lo spostamento onirico è uno dei mezzi capitali per raggiungere questa deformazione. *Is fecit, cui profuit*. Possiamo supporre che lo spostamento onirico si attui per influsso di quella censura, la difesa endopsichica.¹⁷⁷

Pochi anni dopo, nell'articolo già lungamente discusso *Azioni ossessive e pratiche religiose* (dove, ricordo, anche se la nevrosi ossessiva non è ancora descritta nei termini di una nevrosi di origine super-egoica, si trova per la prima volta l'idea che il sentimento di colpa all'origine della nevrosi ossessiva debba essere inconscio), Freud avrebbe individuato proprio nello spostamento il meccanismo principale che dà origine a quell'espressione linguistica che è il sintomo nevrotico-ossessivo:

Abbiamo riscontrato un carattere specifico e avvilente della nevrosi ossessiva nel fatto che il cerimoniale si connette a piccole azioni della vita quotidiana e si esprime in sciocchi precetti e restrizioni relative alle azioni stesse. Questo aspetto notevole della strutturazione del quadro clinico riesce intelligibile solo quando ci si renda conto che *i processi psichici della nevrosi ossessiva sono dominati da quel meccanismo di spostamento psichico che io ho scoperto per la prima volta nella formazione dei sogni*. Già dai pochi esempi di azioni ossessive su riportati appare chiaro che il loro simbolismo e il particolare della loro esecuzione si producono per uno spostamento, da ciò che è importante ed essenziale, a un inessenziale sostitutivo: come ad esempio dal marito alla sedia. È appunto questa tendenza allo spostamento che modifica progressivamente il quadro delle manifestazioni morbose e infine fa sì che diventi importantissimo e urgente ciò che è apparentemente insignificante.¹⁷⁸

Può dunque forse essere plausibile pensare che l'introiezione della disciplina emerga nel linguaggio letterario tramite lo stesso meccanismo; cercare qui una

¹⁷⁷ Cfr. S. Freud, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 284-285.

¹⁷⁸ S. Freud, *Opere 1905-1909*, cit., p. 348.

spiegazione, a livello teorico, del fatto che l'esperienza del lavoro ripetitivo non trova un vero e proprio sbocco narrativo e sembra spostarsi, nel testo dell'*Assommoir* e di *Germinal*, in un'attenzione ossessiva per la scansione della giornata, il computo minuzioso dei minuti, il trascorrere del tempo, la puntualità. Finché il ragionamento resta a questo livello, non mi pare si ponga nessuna contraddizione rispetto alla teoria di Orlando: mi limito, seguendo il modello da lui proposto, a rintracciare nel linguaggio letterario un altro meccanismo descritto da Freud come meccanismo proprio del linguaggio dell'inconscio, e a interpretare lo spostamento che è possibile individuare nella rappresentazione del lavoro come la maniera in cui istanze inconse di tipo super-egoico emergono nel testo. Il discorso però si complica, e molto, se si considera il fatto, che ho discusso brevemente nel capitolo precedente, che la psicanalisi è fondamentalmente fiduciosa riguardo la ragione strumentale, pur con la cautela che deriva dal fatto che la ragione è sempre ritenuta qualcosa di artificiale (per dirla con le parole di Orlando, «una dura e precaria conquista; [...] innanzi tutto nella sua genesi attraverso l'infanzia dell'individuo, ma anche nel suo mantenimento attraverso ciascun momento della vita individuale»¹⁷⁹). Cercherò di dispiegare il problema nel prossimo paragrafo, prendendo le mosse da una questione laterale e con la sola ambizione di sollevare alcuni problemi teorici a cui non pretendo di rispondere.

3.2 Oggetti consueti

Prendiamo in considerazione le osservazioni di Orlando sugli oggetti desueti, e tentiamo di coniugarle con il nostro ragionamento. Come è noto, nel libro *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* Orlando dimostra che gli oggetti inservibili e dimenticati, le cianfrusaglie, veicolano nelle immagini letterarie il ritorno del represso. Osservando la frequenza degli orologi nell'opera di Zola, e la costante istanza regolatrice che è loro esplicitamente attribuita dal testo (l'orologio, che occorre spesso come termine di una similitudine, è sempre in Zola qualcosa che scandisce ritmicamente il lavoro e la giornata, che ordina e

¹⁷⁹ Cfr. F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997, p. 3.

disciplina, e così facendo «riempie» in una certa misura il quotidiano), viene da chiedersi se, specularmente rispetto a quanto Orlando osserva riguardo le istanze pulsionali veicolate dagli oggetti desueti, non sia possibile individuare in certe immagini letterarie di oggetti *consueti* istanze altrettanto inconsce che pertengono però alla sfera del Super-io. Cercherò di argomentare più minutamente questa affermazione riguardo gli orologi in Zola nel corso del commento analitico ai suoi romanzi; per ora, cerchiamo di mantenere il ragionamento sul piano teorico.

Nell'ultimo capitolo degli *Oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, intitolato *Elogi e biasimi del funzionale*, Orlando si chiede se gli «sarebbe mai riuscito di raccogliere, per le immagini di corporeità funzionale in letteratura, un così importante numero di esempi come per quelle di corporeità non-funzionale»¹⁸⁰, e immediatamente si risponde che «la sola domanda implica una qualche parzialità in favore dell'assunto di questo libro: la predilezione della letteratura per l'uno rispetto all'altro tipo di immagini, la sua tendenza ad accogliere un ritorno del represso relativo (I, 3,4)»¹⁸¹. Il capitolo dedicato al funzionale è esplicitamente pensato come complemento parziale e provvisorio al discorso sistematico proposto per gli oggetti desueti, che ha soltanto «un interesse riverberato dal confronto con la serie più abbondante»¹⁸²; la tesi avanzata da Orlando è che la rappresentazione degli oggetti funzionali sia sempre legata a un marcato atteggiamento «valutativo, assiologico, con riferimento a sistemi culturali di valori e disvalori»¹⁸³. Dalla prospettiva che ha guidato il nostro ragionamento e ci ha portati a riflettere sugli oggetti, viene spontaneo a questo punto muovere a Orlando un'obiezione riguardo gli esempi che sceglie. Il capitolo propone infatti anzitutto una rassegna di palazzi reali: il palazzo di Menelao, quello di Alcinoò, la reggia di Didone, il trono di Carlo Magno nella *Chanson de Roland*, e persino il

¹⁸⁰ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015, p. 483.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem.

palazzo di Armida nella *Gerusalemme liberata*, il cui statuto come oggetto funzionale mi sembra particolarmente controverso se si considera che è lì che, a causa dei sortilegi della maga e delle mollezze del luogo, Rinaldo perde la sua capacità di combattere, cioè la sua *funzionalità* come crociato al servizio dell'ideale cristiano, e cede al principio di piacere e a impulsi antisociali. Dopo la rassegna dei palazzi reali, l'attenzione di Orlando si sposta su una serie di oggetti che riunisce nella categoria di «funzionale d'acquisizione»¹⁸⁴, e che sono in sintesi oggetti che incarnano gli ultimi ritrovati del progresso – la mongolfiera di Monti, varie rappresentazioni della ferrovia: tutto il seguito del capitolo esplora esempi di funzionale d'acquisizione.

Mi pare però che si possa obiettare che l'opposto degli oggetti desueti non siano le grandi novità della scienza, ma gli oggetti *consueti*: quegli oggetti a cui siamo abituati, che mediano continuamente il nostro rapporto con il reale, che tendono a passare inosservati proprio perché sono, a differenza degli oggetti desueti, continuamente usati, costantemente sotto i nostri occhi. In realtà, una categoria parzialmente simile è menzionata da Orlando, ma subito liquidata come poco produttiva: dopo aver citato come unico esempio di «funzionale acquisito» (in opposizione al funzionale d'acquisizione) il vecchio tornio del principe Bolkonskij padre, che è menzionato in un elenco di oggetti utili al lavoro presenti nel suo studio, Orlando si limita a notare che «quando le cose tendono un po' a sparire nella loro funzionalità, questa è per ipotesi immediatamente apprezzabile: di qui la frequente tendenza a brevità e sintesi di enunciazione»¹⁸⁵.

Se si estende la definizione di 'oggetto funzionale' a quegli oggetti d'uso quotidiano che ho chiamato 'oggetti consueti', è evidente che viene meno (o che diventa, in ogni caso, molto più discutibile) anche l'ipotesi che le immagini di corporeità non-funzionale siano in letteratura marcatamente più numerose delle immagini di corporeità-funzionale: basti pensare agli oggetti d'uso che compaiono nel romanzo realista. È altresì evidente, d'altra parte, che estendere a dismisura la

¹⁸⁴ Ivi, p. 494.

¹⁸⁵ Ibidem.

categoria di ‘oggetto funzionale’ non porta alcun vantaggio ermeneutico. Sostenere che qualsiasi oggetto d’uso veicola in letteratura istanze di tipo super-egoico sarebbe evidentemente un’assurdità: se l’ipotesi che *alcune* immagini letterarie di oggetti d’uso possano veicolare istanze di questo tipo dovesse rivelarsi convincente, andranno individuati criteri che definiscano il campo e stabiliscano il funzionamento di questo tipo di immagini. Il problema resta per ora aperto.

La scarsa attenzione accordata da Orlando agli oggetti che ho chiamato ‘consueti’ dipende in realtà, come anticipavo nella parte conclusiva dello scorso paragrafo, da un nodo teorico a monte, che non riguarda tanto il pensiero di Orlando quanto quello di Freud: e cioè lo statuto della ragione strumentale nella teoria psicanalitica. È il nodo teorico in cui i lettori più critici di Freud hanno individuato, in maniera a volte ingenerosa, la connivenza del suo pensiero con il capitalismo: la funzionalità è per il percorso analitico un fine, e non si dà nel pensiero di Freud la possibilità che sia irrazionalmente fondata. È il motivo per cui è così difficile (ma, spero, non infruttuoso, né infondato) tentare di descrivere i conflitti interiori ingenerati dal lavoro con un apparato concettuale freudiano, cercando, per l’appunto, di fare un uso non ortodosso del suo pensiero e di ritenere invece con Weber che il razionalismo capitalista si fondi su bisogni psicologici di altro ordine. È sulla base dell’aderenza a questo aspetto del pensiero freudiano che Orlando può invece coerentemente postulare, nei primi capitoli del saggio sugli *Oggetti desueti*, accanto all’imperativo morale e all’imperativo razionale che il linguaggio letterario è solito trasgredire, un terzo imperativo, per l’appunto *l’imperativo funzionale*, che nella sua visione non fa altro «che applicare concretamente al mondo fisico esigenze e ideali astratti della razionalità occidentale»¹⁸⁶, e che giustifica il carattere per lui ininteressante degli oggetti consueti.

Se l’idea che il lavoro si esprima nel linguaggio letterario attraverso il meccanismo dello spostamento e l’idea che alcuni oggetti d’uso veicolino istanze

¹⁸⁶ Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 9.

super-egotiche dovessero rivelarsi fondate (obiettivo per il quale, evidentemente, sarebbe necessario un *corpus* molto più ampio e strutturato dei pochi esempi che avanziò in questa tesi), si potrebbe addirittura forse pensare di ribaltare il ragionamento: e cioè arrivare a dire che se questi contenuti, apparentemente relativi al mero piano della ragione strumentale, parlano il linguaggio dell'inconscio, allora significa (con Weber e contro Freud) che questi contenuti hanno un fondamento inconscio (e forse è un azzardo, ma si potrebbe forse addirittura pensare di spingersi oltre, e di teorizzare la letteratura non solo come sede del ritorno del represso, ma anche come un linguaggio che tramite il ricorso alla logica dell'inconscio scopre aporie della ragione che il pensiero razionale non è in grado di mostrare). Sono in ogni caso questioni che, evidentemente, vanno al di là dei contenuti e degli obiettivi di questa tesi.

Mi limito per concludere a un'ultima osservazione. Se il modello linguistico elaborato da Orlando si presta, a priori, a identificare nel linguaggio letterario qualsiasi tipo di contenuto inconscio, purché si esprima attraverso le leggi del suo linguaggio, è evidente, quando il discorso si sposta sul piano del ritorno del represso e della dialettica repressione-ritorno del represso, che Orlando (che usa sempre il lessico della prima topica: forse perché il suo punto di riferimento principale è il *Motto di spirito*, parla sempre di «inconscio») pensa più frequentemente a contenuti che hanno a che fare con l'Es che a contenuti che hanno a che fare con il Super-io. Per fare un esempio il più possibile semplice e chiaro, ci si può riferire alle prime pagine degli *Oggetti desueti*, in cui Orlando, a beneficio di coloro che non hanno letto i volumi del ciclo freudiano, riassume i presupposti della sua teoria: «È possibile risparmiare al lettore di questo libro l'elaborato carico concettuale dell'intero ciclo. Ma è necessario esplicitare qualcuna delle implicazioni teoriche che questo libro ne eredita: quel postulato generale che fa della letteratura, pur non ignorando il suo versante ufficiale o conformista, la sede immaginaria di un ritorno del represso. In altre parole, la presume apertamente o segretamente concessiva, indulgente, parziale, solidale o complice verso tutto quanto incontra distanza, diffidenza, ripugnanza, rifiuto o

condanna fuori dalle sue finzioni»¹⁸⁷. L'idea su cui si fonda la parte linguistica della teoria di Orlando è che il linguaggio letterario trasgredisca le regole del linguaggio razionale e lasci spazio al suo interno a meccanismi che sono propri del linguaggio dell'inconscio; quando però il suo ragionamento si sposta sul piano dei contenuti, l'insistenza è costantemente rivolta alla trasgressione degli imperativi morali relativi al sesso e pratici relativi all'ordine costituito. Si possono citare anche le righe in cui, in *Per una teoria freudiana della letteratura*, elenca le accezioni che può assumere l'espressione «ritorno del represso»:

- 1) ritorno del represso come presenza di qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio secondo la descrizione di Freud
- 2 o 2a) ritorno del represso come presenza di contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso
- 3 o 2b) ritorno del represso come presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica¹⁸⁸

Mi pare dunque che ci si possa chiedere se le idee contenutistiche espresse ai punti 2 e 3 non siano restrittive rispetto al punto 1, e se non resti, nell'universo che la teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando ha spalancato, uno spazio ancora da esplorare per quanto riguarda i meccanismi attraverso i quali la letteratura veicola contenuti relativi al Super-io.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 7-8.

¹⁸⁸ Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 27.

Parte II

Il romanzo della vita operaia

«Nella stazione di Anversa vengono introdotte in ordine gerarchico le divinità del XIX secolo: la miniera, l'industria, il traffico, il commercio e il capitale. [...] E fra tutte queste figure simboliche, disse Austerlitz, quella che sta al vertice è il tempo, rappresentato dalle lancette e dal quadrante».

W. G. Sebald, *Austerlitz*

1. La *Simple vie d'Augustine Landois*

1.1 Un progetto incompiuto

Nel 1913, ormai settantenne, Maurice Dreyfous, intellettuale parigino che era stato fino al 1877 il socio dell'editore di Zola, Charpentier, apre il secondo volume delle sue memorie¹⁸⁹ con la descrizione di un progetto di romanzo che Zola avrebbe ventilato in gioventù e poi abbandonato. La testimonianza, che è estremamente dettagliata (anche se, si scusa l'autore, la vicenda ci viene raccontata «à ma façon, au hasard du souvenir»¹⁹⁰), è da tempo nota alla critica¹⁹¹, ma, forse in ragione del fatto che è tardiva, è citata per lo più come curiosità aneddotica, senza che sia stata a mia conoscenza tentata una sua disamina filologica rigorosa. Dreyfous descrive un progetto vicino all'ideale flaubertiano del «livre sur rien», consistente in un romanzo che avrebbe dovuto avere per protagonista una giovane lavandaia e ne avrebbe dovuto raccontare la vita fatta di eventi minimi e insignificanti, fondata sulla ripetizione regolare, giorno dopo giorno, delle stesse azioni alla stessa ora, minuto per minuto:

¹⁸⁹ M. Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire. Un demi siècle de choses vues et entendues à Paris*, Paris, Ollendorf, 1913. Questo volume è il seguito di un libro uscito l'anno precedente: M. Dreyfous, *Ce que je tiens à dire*, Paris, Ollendorf, 1912.

¹⁹⁰ M. Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire*, cit., p. 6.

¹⁹¹ Si veda per esempio l'introduzione di P. Pellini all'*Assommoir* in É. Zola, *Romanzi*, vol. I, Milano, Mondadori, 2010, pp. 1350-1357: 1355.

Au temps de notre belle jeunesse, Zola, en ses moments de bonne humeur – et ils n’étaient pas rares – nous contait, moitié riant, moitié sérieux, le plan d’un roman qu’il rêvait d’écrire dès que les grands travaux auxquels il s’était voué lui en laisseraient la possibilité. Cela aurait été intitulé *Simple vie d’Augustine Landois*.

Cette Augustine Landois était une jeune blanchisseuse qui, chaque matin, à sept heures cinquante-huit minutes, arrivait à l’atelier. À huit heures précises elle se mettait à l’ouvrage; quand sonnait le premier coup de midi, elle prenait le chemin de son logis et là elle absorbait, chaud ou froid, selon la saison, le déjeuner qu’elle avait eu la précaution de préparer le matin avant de se rendre à son travail.

À une heure quatorze minutes elle était de retour à la blanchisserie et, sauf un arrêt de quinze minutes, au coup de quatre heures, elle ne démarrait pas de sa besogne avant que le coup de sept heures commençât à sonner. Au sortir de l’atelier, elle allait chez ses divers fournisseurs chercher le nécessaire pour son dîner du jour et aussi pour son déjeuner du lendemain. Elle achetait du même coup un numéro d’un journal qui publiait simultanément deux feuilletons, taillés toujours tous deux sur le modèle prévu et convenu et bien qu’il lui arrivât – comme à bien d’autres du reste – d’interchanger les personnages des deux ouvrages sans trop s’en apercevoir. Tout en lisant elle surveillait sa cuisine. Elle se couchait après son repas et finissait sa lecture avant de s’endormir.

Le lendemain matin, passé six heures, elle allait chercher deux sous de lait qu’elle chauffait sur son fourneau à pétrole, et, tout en savourant son lait et son sou de pain et en dégustant la suite de son roman, elle préparait son déjeuner du midi. Elle sortait de sa chambre à l’heure nécessaire pour être à l’atelier à sept heures cinquante-huit minutes, à midi neuf minutes elle était derechef dans sa chambre. Là elle consommait chaud ou froid selon la saison le déjeuner qu’elle avait préparé le matin et à une heure un quart elle reprenait sa besogne, à sept heures elle vaquait aux mêmes occupations que la veille. Six fois par semaine elle faisait aux mêmes instants les mêmes gestes.

Chaque dimanche, ayant employé la matinée à mettre en ordre toutes ses petites affaires, elle allait passer son après-midi chez une tante à Montrouge. Et le lundi matin il en était de même que le lundi précédent, et les autres jours de la semaine étaient tous calqués sur le lundi; et le dimanche qui les suivait était identique au dimanche qui les avait précédés.¹⁹²

¹⁹² M. Dreyfous, *Ce qu’il me reste à dire*, cit., pp. 1-3.

[Ai tempi della nostra bella gioventù, Zola, nei suoi momenti di buonumore – e non erano rari –, ci raccontava, un po' ridendo, un po' seriamente, la trama di un romanzo che sognava di scrivere non appena i grandi lavori a cui si era votato gliene avrebbero lasciato la possibilità. Questo romanzo si sarebbe intitolato *La vita semplice di Augustine Landois*.

Questa Augustine Landois era una giovane lavandaia che ogni mattina alle sette e cinquantotto arrivava in bottega. Alle otto in punto si metteva all'opera; quando suonava il primo rintocco di mezzogiorno, si incamminava verso il suo alloggio dove consumava, caldo o freddo secondo la stagione, il pranzo che aveva avuto cura di prepararsi la mattina prima di andare al lavoro.

All'una e quattordici era di ritorno alla lavanderia e, tranne che per una pausa di quindici minuti quando suonavano le quattro, non si distoglieva dal suo lavoro finché non suonavano le sette. Quando usciva dal lavoro andava dai suoi diversi fornitori a comprare il necessario per la cena di quel giorno e anche per il pranzo dell'indomani. Comprava nella stessa occasione il numero di un giornale che pubblicava contemporaneamente due *feuilletons*, entrambi sempre ricalcati sullo stesso modello prevedibile e convenzionale, così che le capitava – come del resto a molti altri – di scambiare i personaggi delle due opere senza rendersene conto. Mentre leggeva preparava la cena. Andava a dormire dopo mangiato e finiva di leggere prima di addormentarsi. L'indomani mattina, dopo le sei, andava a comprare due soldi di latte che scaldava sul suo fornello a petrolio e, mentre assaporava il latte e un soldo di pane e gustava il seguito del suo romanzo, si preparava il pranzo. Usciva dalla sua stanza all'ora necessaria per essere alla bottega alle sette e cinquantotto, a mezzogiorno e nove minuti era di ritorno nella sua stanza. Là consumava, caldo o freddo secondo la stagione, il pranzo che aveva preparato la mattina, e all'una e un quarto riprendeva il lavoro, e alle sette di sera si dedicava alle stesse occupazioni del giorno prima. Sei giorni a settimana ripeteva gli stessi gesti allo stesso istante. Ogni domenica, dopo aver passato la mattina a riordinare tutte le sue piccole cose, andava a passare il pomeriggio da una zia a Montrouge. E il lunedì mattina era come il lunedì precedente, e gli altri giorni della settimana erano tutti ricalcati sul lunedì; e la domenica che li seguiva era identica alla domenica che li aveva preceduti.]

L'evento che fa precipitare la vita di Augustine Landois, descritto nelle pagine successive, è minuto quanto la sua esistenza: un giorno dimentica di mettere i fiammiferi sul comodino; alzatasi a piedi nudi di fretta, non trovando subito le

pantofole, cammina scalza per la stanza e prende freddo ai piedi. A partire dall'indomani, gli eventi della sua vita riprendono il loro corso regolare, ma la protagonista sviluppa una tosse che peggiora progressivamente di giorno in giorno, finché non ne è uccisa. Il racconto si conclude con la descrizione del funerale di Augustine Landois e della vita della bottega che, dopo essersi momentaneamente interrotta per la sua sepoltura, ricomincia.

Già dalle prime righe della testimonianza il carattere solo parzialmente serio di questo progetto è esplicitamente rilevato da Dreyfous, che come abbiamo visto dipinge uno Zola «moitié riant, moitié sérieux»; nel seguito del racconto la voce narrante assume un'intenzione apertamente comica attraverso l'uso di figure quali la preterizione e l'ironia: «Me préserve le ciel de vous redire ce qu'elle fit à midi, et à une heure et à sept heures, non plus que ce qu'elle fit les jours suivants, dimanche compris. Je vous offre le plaisir de le deviner»¹⁹³. La scelta delle pantofole che non si trovano come, per usare un lessico narratologico, elemento che causa la rottura dell'equilibrio iniziale, può essere letta come riferimento parodico al balzachiano *Curé de Tours*¹⁹⁴, come sembra suggerire, tra l'altro, un inciso di Dreyfous interpretabile come un '*clin d'oeil*' rivolto al lettore: «ces choses-là arrivent aux plus illustres [...] comme aux plus humbles»¹⁹⁵.

Discuterò tra poco gli elementi che, in una prospettiva filologica, concorrono a dimostrare che la testimonianza di Dreyfous è certamente autentica, che questo progetto fu probabilmente meditato da Zola molto più a lungo di quanto si sia finora osservato e che per quanto sarebbe scorretto, a partire dai documenti a disposizione allo stato attuale degli studi, pretendere di ricostruire fedelmente i vari stadi del processo creativo, è probabile che la genesi di alcuni aspetti cruciali dell'*Assommoir* vada rintracciata proprio in certe idee alla base di questo progetto, che si ritrovano nel capolavoro di Zola in una forma profondamente rielaborata ma comunque riconoscibile.

¹⁹³ Ivi, p. 3.

¹⁹⁴ Per questa osservazione ringrazio il prof. Pierluigi Pellini.

¹⁹⁵ M. Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire*, cit., p. 3.

Nondimeno, la categoria più opportuna per interpretare il progetto di romanzo sulla *Simple vie d'Augustine Landois* allo stadio di elaborazione di cui dà conto la testimonianza di Dreyfous è probabilmente quella di «autoparodia»: già frequente nella letteratura teorica sulla parodia, e ampiamente utilizzata in relazione al naturalismo da Catherine Dousteysier-Khoze nel suo *Zola et la littérature naturaliste en parodies*¹⁹⁶ (ad oggi la monografia di riferimento sulle parodie del naturalismo), l'autoparodia può essere definita come una sorta di parodia «interna», realizzata cioè dall'autore stesso o in ogni caso da persone che fanno parte del circolo letterario che ne è il bersaglio, non, come avviene d'abitudine nella parodia «esterna», a scopo più o meno aspramente polemico, ma piuttosto con un'intenzione speculativa. La *Simple vie d'Augustine Landois* rappresenterebbe in quest'ottica una sorta di 'esperimento mentale': Zola, pur sapendo che il romanzo non assumerà mai davvero una forma compiuta, si diverte a portare alle estreme conseguenze le implicazioni della poetica che lui e Flaubert stanno elaborando e difendendo in quegli anni, l'idea di un «romanzo sul niente» che racconti una vita ripetitiva e sempre uguale a sé stessa e abbia per protagonista, in questo caso, un'esponente delle classi subalterne. Ho già discusso altrove¹⁹⁷, a sostegno della tesi critica che vede una sostanziale continuità tra certa narrativa del secondo Ottocento e quello che è abitualmente indicato con l'etichetta di «modernismo»¹⁹⁸, di come questo esperimento zoliano anticipi con straordinaria lucidità, senza portarle a compimento, delle ambizioni mimetiche che acquisiranno una forma artisticamente compiuta soltanto per mezzo di soluzioni formali che appartengono già pienamente allo sperimentalismo

¹⁹⁶ Cfr. C. Dousteysier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Euredit, 2004; si veda in particolare, per la definizione della categoria di «autoparodia» da un punto di vista teorico, il par. 3.2, *Autoparodie naturaliste*, p. 15.

¹⁹⁷ Cfr. N. Siri, «Pulire le candele della macchina culturale»: Zola e Jahier, Thyébaud e Musil, in *Atti del convegno Compalit. Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di G. Mazzoni, S. Micali, P. Pellini, N. Scaffai, M. Tasca, vol. I, Del Vecchio Editore, Bracciano, pp. 413-432.

¹⁹⁸ Cfr. per una sintesi aggiornata delle principali posizioni intorno alla categoria di «modernismo» P. Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, in M. Tortora (a cura), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 133-153.

primonovecentesco, avvicinando in particolare la vita ripetitiva di Augustine Landois a quella del burocrate stereotipico rappresentato dal vociano Piero Jahier nelle *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*: per rendere artisticamente la vita ripetitiva di Gino Bianchi, impiegato che compie ogni giorno le stesse azioni alla stessa ora (con varianti domenicali e stagionali, esattamente come Augustine Landois), Jahier dovrà fare ricorso a un espediente estraneo alla narrativa tradizionale, vale a dire un inserto pieghevole contenente una tabella che riporta ogni giorno azioni identiche compiute allo stessa ora.

1.2 Dal romanzo alla *pièce*: un'ipotesi ricostruttiva

Sarebbe naturalmente possibile interpretare le pagine di Dreyfous come una sorta di tardiva parodia o *pastiche* – immaginare, cioè, che sia lui a parodiare certe inclinazioni della poetica naturalista, e non Zola stesso – se diversi indizi, esterni e interni alle opere di Zola, non concorressero a dimostrare inequivocabilmente l'autenticità della sua testimonianza e la paternità zoliana del progetto.

Anzitutto, Dreyfous non è il solo ad attestare il titolo *Simple vie d'Augustine Landois*. Ben due testimonianze di Paul Alexis, uno dei più affidabili allievi di Zola, lo riportano, e peraltro ad anni di distanza una dall'altra. La prima delle due testimonianze di Alexis si trova in un articolo pubblicato nel dicembre 1886 sulla «Revue Indépendante»¹⁹⁹, che annuncia una serie (poi mai scritta) di articoli su alcuni «fiaschi gloriosi» degli autori naturalisti a teatro. L'interesse dell'operazione è, per Alexis, speculativo (vale a dire, il suo obiettivo è l'indagine delle cause dell'insuccesso degli autori naturalisti nel teatro), ed è una nota in calce all'articolo, che annuncia i saggi a venire, a menzionare Augustine Landois:

M. Paul Alexis ne se bornera pas à parler du *Candidat* et des pièces jouées; mais il compte dire aussi un mot des pièces seulement imprimées [...]; des pièces encore manuscrites [...]; enfin, d'un certain nombre de pièces qui, jamais écrites, sont restées à l'état de scénario ou même de simple velléité, telles que: *La Simple Vie*

¹⁹⁹ Cfr. P. Alexis, *Les Fours glorieux*, in *La Revue Indépendante*, tome I, numéros 1,2, novembre-décembre 1886, Slatkine reprints, Genève, 1971, pp. 206-207.

d'Augustine Landois, par M. Zola; les «six pièces qu'eussent composé le *Théâtre de Médan*»²⁰⁰.

La seconda testimonianza si trova in un articolo di sette anni successivo, pubblicato il 30 novembre 1893 su «Le Journal», che ribadisce quanto già raccontato nell'articolo precedente e aggiunge una sommaria descrizione della *pièce*:

Un dernier mot: les *Soirées de Médan* devaient avoir, non pas une suite, mais un pendant: le *Théâtre de Médan*. Les six auteurs s'étaient dit qu'il serait assez piquant de donner un autre volume collectif, composé cette fois de six pièces de théâtre, librement écrites, c'est-à-dire sans le souci de la représentation immédiate. Donc, une manière de «spectacle dans le fauteuil» ou de «théâtre-libre» précurseur. La chose fut même annoncé dans le *Courrier des Théâtres du Figaro* [...] Je ne sais plus qui de nous avait eu l'idée, le premier, mais je me souviens que la chose fut décidée avec enthousiasme et à l'unanimité. Si bien que nous nous racontions déjà nos scénarios. Zola devait faire trois courts tableaux, très touchants et très simples, un peu à la façon d'Épinal, qu'il eût appelés: la *Simple vie d'Augustine Landois*²⁰¹.

²⁰⁰ Ivi, p. 207: «M. Paul Alexis non si limiterà a parlare del *Candidato* e delle opere che sono state messe in scena; conta di spendere qualche parola anche sulle opere che sono state solo stampate [...]; delle opere che sono ancora manoscritte [...]; e infine, di un certo numero di opere che, mai scritte, sono rimaste allo stato di canovaccio o persino di semplice velleità, come: *La semplice vita di Augustine Landois*, di Émile Zola; le «sei opere che avrebbero composto il *Teatro di Médan*». Le traduzioni degli articoli di Alexis sono mie.

²⁰¹ Cfr. P. Alexis, *Les Soirées de Médan*, in «Le Journal», 30 novembre 1893, p. 2: «Un'ultima cosa: le *Serate di Médan* dovevano avere non un vero e proprio seguito, ma un libro che facesse il paio: il *Teatro di Médan*. I sei autori si erano detti che sarebbe stato abbastanza interessante pubblicare un altro volume collettivo, composto questa volta da sei *pièces* teatrali, scritte liberamente, vale a dire senza preoccuparsi della loro messa in scena. Quindi, una sorta di «spettacolo in poltrona» o di precursore del Théâtre Libre. La cosa fu persino annunciata nel *Courrier des Théâtres del Figaro* [...] Non so più chi fu di noi ad avere l'idea, ma mi ricordo che la cosa fu decisa con entusiasmo e all'unanimità. Al punto che già ci raccontavamo le nostre sceneggiature. Zola doveva fare tre brevi scene, molto semplici e molto commoventi, un po' alla maniera di Épinal, che avrebbe intitolato: *La vita semplice di Augustine Landois*». Con le espressioni «spectacle dans le fauteuil» e «théâtre-libre» Alexis naturalmente fa riferimento, rispettivamente, al volume di Alfred de Musset e al movimento teatrale animato da André Antoine a partire dal 1887, cioè dopo l'esperimento incompiuto del *Théâtre de Médan* ma pochi anni prima dell'articolo in esame.

Un primo spoglio sul «*Courrier des Théâtres*» del «*Figaro*» non ha dato risultati, ma è possibile che Alexis si confonda e faccia riferimento a un articolo pubblicato sul «*Gil Blas*», individuato da Alain Pagès nel suo *Zola et le groupe de Médan*²⁰².

Come si vede, Alexis parla di un'opera teatrale, e non di un progetto di romanzo come Dreyfous. La sua testimonianza va inoltre senza dubbio riferita a un'epoca molto più tarda di quella di cui parla Dreyfous: dopo la pubblicazione delle *Soirées de Médan*, cioè dopo il 1880; mentre Dreyfous parla del «*temps de notre belle jeunesse*»: nel 1880 Zola aveva quarant'anni. Il *terminus post quem* per il progetto di romanzo va però collocato dopo che Zola aveva già intrapreso la redazione, o almeno il progetto, dei Rougon-Macquart, dal momento che è senza dubbio al monumentale ciclo romanzesco che Dreyfous fa riferimento quando scrive che Zola sognava di scrivere il romanzo su Augustine Landois «*dès que les grands travaux auxquels il s'était voué lui en laisseraient la possibilité*»²⁰³.

Come ho detto, Dreyfous restò socio di Georges Charpentier soltanto fino al 1877. Dopo aver condiviso una gioventù *bohème* con il futuro editore, Dreyfous ne era diventato il socio nel 1872: dopo cinque anni, i due decisero di separarsi in seguito a una lite per ragioni economiche, e Dreyfous, abbandonata la casa editrice che portava il nome di Charpentier, ne fondò una propria.

Nella corrispondenza edita di Zola si trovano in tutto dieci lettere indirizzate a Dreyfous, che permettono però di farsi un'idea dei rapporti tra i due. La maggior parte delle lettere (sette) sono infatti contenute nel secondo volume della *Correspondance* (1868-1877) e hanno tutte un carattere simile: brevi, discutono questioni pratiche relative alla pubblicazione delle opere di Zola (bozze da correggere, contratti da firmare) e fanno spesso riferimento a incontri di persona che dovevano tenersi tra Zola e Dreyfous nei giorni immediatamente

²⁰² Cfr. A. Pagès, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014, pp. 259-260.

²⁰³ Cfr. M. Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire*, cit., p. 1.

successivi²⁰⁴. Gli scambi tra Zola e Dreyfous attestano dunque per la durata del sodalizio tra Dreyfous e Charpentier una viva collaborazione e un coinvolgimento di Dreyfous nella pubblicazione delle opere di Zola. La corrispondenza mostra anche però che in seguito alla rottura tra i due soci i rapporti tra Dreyfous e Zola (che continuò a pubblicare per i tipi di Charpentier), pur rimanendo formalmente cordiali²⁰⁵, si diradarono. È in una lettera inviata a Zola nel 1897 che Dreyfous ripercorre retrospettivamente i loro rapporti, e fa aperta menzione di un loro raffreddamento in seguito alla lite tra Dreyfous e Charpentier:

Pendant longtemps après mon départ de chez Charpentier, je remarquais que vous aviez vis-à-vis de moi une allure étrange, et quand je le faisais remarquer, on me répondait: - Ah ! Zola, il est devenu poseur. - Et je disais toujours: -Non! Il y a autre chose là dessous. - Au bout de longtemps j'ai appris que de bonnes âmes vous avaient raconté qu'en partant, j'avais causé à Charpentier des embarras de remboursement. C'est *exactement le contraire* de la vérité²⁰⁶.

Il dato interessante ai fini della ricostruzione della storia del progetto su Augustine Landois è che difficilmente, dunque, nel 1880 Dreyfous, in un momento in cui non lavorava più con Zola e i suoi rapporti con lui si erano allentati, avrebbe

²⁰⁴ Cfr. per esempio É. Zola, *Correspondance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal-CNRS, voll. I-XI, 1978-2010: II, p. 389, lettera 211: «Je vais relire le volume en entier et vous porter les corrections le plus tôt possible»; o ivi, p. 418, lettera 238: «Vous seriez bien aimable de m'envoyer par lettre chargée les cinq cents francs du mois. [...] Avez-vous signé avec Jourde? Y a-t-il quelque chose de nouveau?».

²⁰⁵ E a tratti anche affettuosi, come dimostra per esempio lo scambio in occasione della morte di Paul Alexis: cfr. É. Zola, *Correspondance*, cit., X, pp. 298-299, lettera 277 e relative note.

²⁰⁶ La lettera di Dreyfous (B.N., MSS, n.a.f. 24518) è riportata nella corrispondenza in nota a una lettera di Zola (la numero 110). Cfr. E. Zola, *Correspondance*, cit., IX, pp. 187-188 (la lettera di Dreyfous è in nota a p. 188) [A lungo, dopo che me ne sono andato da Charpentier, notavo che avevate nei miei confronti un comportamento strano, e quando lo facevo notare, mi rispondevano: Ah! Zola è diventato pieno di sé. E io dicevo sempre: No! C'è dell'altro sotto. Dopo molti anni sono venuto a sapere che delle malelingue vi hanno detto che andandomene avevo messo Charpentier in difficoltà per delle questioni relative a dei rimborsi. È *esattamente il contrario* della verità].

potuto essere dettagliatamente informato dei progetti incompiuti dello scrittore, vale a dire del canovaccio di *pièce* di cui dà conto Alexis.

Un ulteriore dato che arricchisce il quadro, e che apparentemente né Dreyfous né Alexis sembrano avere a mente, è il fatto che Augustine Landois è un personaggio minore del *Ventre de Paris* (1873): aiutante della salumiera Lisa Macquart, alla fine del romanzo sposa il cugino (l'omonimo Auguste Landois), e finirà per vivere una vita placida e serena aprendo la propria salumeria a Montrouge (cioè proprio dove, nel progetto descritto da Dreyfous, Augustine Landois va ogni domenica a trovare la zia). Il personaggio, nel terzo romanzo dei Rougon-Macquart, resta quasi sempre sullo sfondo, ma mantiene un'aria di famiglia con la lavandaia della testimonianza di Dreyfous. Augustine compare infatti nel *Ventre de Paris* sostanzialmente in due situazioni: al lavoro, in negozio accanto a Lisa, oppure evocata in assenza e in aperta contrapposizione al protagonista, il ribelle Florent, che ne eredita la stanza. Quando viene descritta l'attività sovversiva di Florent (che traccia, naturalmente, la traiettoria principale della parabola romanzesca), e vengono descritti i progetti rivoluzionari che il protagonista elabora di notte nella camera che era stata abitata da Augustine, viene infatti costantemente evocata la vita serena e un po' stolidi, di «bêtise naïve», che la ragazza conduceva in quella stessa stanza. Nella sua testimonianza Dreyfous evoca senza elencarli i «petits affaires», i «piccoli oggetti» che la ragazza riordina nella propria stanza la domenica mattina: non è forse del tutto peregrino individuare un'aria di famiglia tra quelle righe e un passo del *Ventre de Paris* in cui, con il solito enciclopedismo caratteristico della sua prosa, Zola elenca nel dettaglio i piccoli oggetti che Augustine ha lasciato nella camera di Florent, e il fatto che essi evocano, nell'immaginazione del protagonista, una vita diversa dalla sua:

Le soir, en rentrant, il ne se couchait pas tout de suite. Il aimait son grenier, cette chambre de jeune fille, où Augustine avait laissé des bouts de chiffon, des choses tendres et niaises de femme, qui traînaient. Sur la cheminée, il y avait encore des épingles à cheveux, des boîtes de carton doré pleines de boutons et de pastilles, des images découpées, des pots de pommade vides sentant toujours le

jasmin; dans le tiroir de la table, une méchante table de bois blanc, étaient restés du fil, des aiguilles, un paroissien, à côté d'un exemplaire maculé de la *Clef des songes*; et une robe d'été, blanche, à pois jaunes, pendait, oubliée à un clou, tandis que, sur la planche qui servait de toilette, derrière le pot à eau, un flacon de bandoline renversé avait laissé une grande tache. Florent eût souffert dans une alcôve de femme; mais, de toute la pièce, de l'étroit lit de fer, des deux chaises de paille, jusque du papier peint, d'un gris effacé, ne montait qu'une odeur de bêtise naïve, une odeur de grosse fille puérile. Et il était heureux de cette pureté des rideaux, de cet enfantillage des boîtes dorées et de la *Clef des songes*, de cette coquetterie maladroite qui tachait les murs. Cela le rafraîchissait, le ramenait à des rêves de jeunesse.²⁰⁷

Se è lecito supporre che nel momento in cui decide di prestare il nome di Augustine Landois a un personaggio secondario del *Ventre de Paris* il progetto di romanzo sulla lavandaia debba essere già abbandonato – o meglio, debba essere abbandonato nella forma descritta da Dreyfous, ed essersi configurato diversamente in un nuovo stadio di elaborazione –, si arrivano a stabilire approssimativamente, per il progetto di cui parla Dreyfous, il *terminus post quem* al 1868 (anno in cui vengono abbozzati i primi *dossiers* preparatori per i Rougon-Macquart), e il *terminus ante quem* al 1873, anno, per l'appunto, della pubblicazione del *Ventre de Paris*.

Discuterò nel prossimo paragrafo l'aspetto più interessante dell'intera questione, e cioè il ricco rapporto che è possibile individuare tra la testimonianza di Dreyfous e il testo dell'*Assommoir*. A conclusione di questa prima serie di osservazioni propongo però una prima ipotesi ricostruttiva, che resta ancora, naturalmente, approssimativa, ma che ha il pregio di ordinare gli indizi a disposizione.

Nei primi anni Settanta Zola immagina, senza mai prendersi totalmente sul serio, il progetto del romanzo su Augustine Landois, di cui discute la domenica pomeriggio a casa di Flaubert, rue Murillo, dove si riuniscono abitualmente, oltre a Zola e al padrone di casa, Edmond de Goncourt, Turgenev, Alphonse Daudet, e

²⁰⁷ Cfr. É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, cit., I, pp. 712-713.

gli stessi Dreyfous e Charpentier²⁰⁸. Le ragioni per cui questo progetto restò incompiuto restano naturalmente nel dominio delle ipotesi, ma, come rilevava già Alexis, hanno un forte interesse speculativo. È probabile che Zola – consapevole della portata dell'operazione che avrebbe compiuto di lì a pochi anni con l'*Assommoir*, e che sarebbe stata teorizzata criticamente settant'anni più tardi da Erich Auerbach in *Mimesis*, e cioè di dare per la prima volta nella storia della letteratura occidentale piena dignità tragica alla rappresentazione della vita di un'esponente delle classi subalterne – si sia scontrato con la difficoltà di innovare contemporaneamente sul fronte della struttura e del contenuto: vale a dire che il modo più semplice per rendere evidente al lettore il carattere tragico di una vita come quella di Gervaise era scegliere di narrarla attraverso una struttura codificata e riconoscibile, cioè una parabola romanzesca tradizionale: come rileva Pierluigi Pellini²⁰⁹, la parabola balzachiana degli «splendori e miserie», della «grandezza e decadenza». In altre parole, raccontare un soggetto inedito – la vita di una lavandaia – attraverso una forma narrativa sperimentale («niente dramma»²¹⁰), specialmente in un momento in cui le innovazioni tematiche del naturalismo erano bersaglio di feroce parodia nel fiorire della stampa comica²¹¹, avrebbe forse rischiato di sconfinare in un'eccessiva difficoltà, per il pubblico, di decifrare il carattere serio del contenuto presentato dall'autore.

Zola non si dedica mai davvero, dunque, al progetto di romanzo così come lo concepisce nei pomeriggi passati in rue Murillo, dà il nome di Augustine Landois al personaggio del *Ventre de Paris*, e pochi anni dopo scrive effettivamente il romanzo sulla vita di una lavandaia, in cui confluiscono alcune idee del progetto

²⁰⁸ Di questo circolo letterario dà conto A. Pagès, *Zola et le groupe de Médan*, Paris, Perrin, 2014. Si veda in particolare il Cap. 2, par. 4, *En écoutant Flaubert*, pp. 84-92.

²⁰⁹ Cfr. É. Zola, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, vol. I, Milano, Mondadori, 2010, p. 1421.

²¹⁰ Cfr. P. Pellini, *In una casa di vetro*, Firenze, Le Monnier, 2003, e in particolare il capitolo «No, niente dramma». *Il delirio di Coupeau e il finale dell'Assommoir*, pp. 123-140.

²¹¹ Sulle parodie del naturalismo cfr. D. Compère - C. Dousteysier-Khoze, *Zola, réceptions comiques: le naturalisme parodié par ses contemporains: prose, poésie, théâtre*, cit., e C. Dousteysier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Euredit, 2004.

descritto da Dreyfous, benché attraverso una lunga e meditata negoziazione con i tropi più comuni del *feuilleton* e delle tendenze melodrammatiche della narrativa. È poi proprio in seguito alla pubblicazione dell'*Assommoir* che Zola, dopo gli insuccessi dell'adattamento di *Thérèse Raquin* (1873) e degli *Héritiers Rabourdin* (1874), torna ad occuparsi di teatro, decidendo di prepararne un adattamento insieme a Busnach. Dà pienamente conto della vicenda un articolo pubblicato nel numero monografico dei «Cahiers naturalistes» per il centenario dell'*Assommoir*²¹²: per l'adattamento Zola, consapevole della necessità «costi quel che costi, di 'conquistare il pubblico'»²¹³, aveva preferito affidarsi al mestiere di un esperto. Sanders dimostra che, pur rifiutando molte delle soluzioni eccessivamente melodrammatiche proposte da Busnach²¹⁴, Zola si dimostrò pronto a scendere a compromessi, su diversi fronti, con i gusti del pubblico: «nous sommes au boulevard, il est entendu que nous faisons de Virginie un traître de mélodrame»²¹⁵.

Discuterò nel prossimo paragrafo le due tendenze in costante dialogo nella gestazione dell'*Assommoir*, e il compromesso che l'autore raggiunge tra due opposte tentazioni: da un lato quella del melodramma, dei modi e dei tropi del *feuilleton*, dall'altro quella del romanzo sul niente, della storia senza nulla di romanzesco. Non sembra a questo punto un'ipotesi improbabile che Zola, lavorando con Busnach all'adattamento teatrale del romanzo, e concedendo al melodramma più di quanto avesse fatto nell'opera narrativa, possa avere allo stesso tempo iniziato, per contrasto, a chiedersi che forma avrebbe potuto avere un

²¹² Cfr. J. B. Sanders, *Zola, Busnach, et le drame de «l'Assommoir»*, in «Cahiers naturalistes» 52, 1978, pp. 109-121.

²¹³ Ivi, p. 109: «coûte que coûte, 'conquérir les planches'». La seconda parte della frase, che riporto qui tra virgolette semplici, è a sua volta una citazione che Sanders prende da una lettera di Zola a Léon Hennique.

²¹⁴ Come per esempio l'idea di sostituire il momento culminante della lite al lavatoio tra Gervaise e Virginie, in cui nel romanzo Virginie è battuta con un battipanni, con una scena in cui Virginie viene sfigurata in volto con della candeggina, oppure la proposta di far morire Gervaise suicida, con il coltello usato per uccidere Virginie: ivi, pp. 112-113.

²¹⁵ Ivi, p. 115. La frase, ancora riportata da Sanders, è in una lettera di Zola a Busnach del 23 agosto 1877: cfr. E. Zola, *Correspondance*, cit., II, p. 490.

dramma che seguisse la via opposta, quella flaubertiana, e rispolverato l'idea iniziale, provocatoriamente sperimentale, della *Simple vie d'Augustine Landois*. La prima dell'adattamento dell'*Assommoir*, dopo una faticosa gestazione durata un anno e mezzo, andò in scena nel gennaio del 1879: immediatamente prima, dunque, che Zola, in tutt'altro contesto e all'interno della cerchia naturalista, pianificando le *pièces* sperimentali che avrebbero dovuto comporre il *Théâtre de Médan*, scritte senza preoccuparsi della messa in scena e del successo di pubblico, riprendesse l'antica idea di un romanzo sperimentale e pensasse di provare a tradurla, forse proprio in opposizione all'adattamento dell'*Assommoir*, in forma teatrale.

È certo bizzarro che non sia nota alcuna traccia di questo progetto tra le carte di uno scrittore grafomane (per dirla con le parole di Colette Becker, Zola «ama riflettere con la penna in mano»²¹⁶): se non fu mai preso sufficientemente sul serio dall'autore perché si mettesse a preparare un romanzo secondo il suo rigoroso metodo di lavoro, gli indizi sembrano comunque puntare in direzione di un 'tarlo' che fu meditato più a lungo di quanto si sia osservato finora, se a distanza di quasi dieci anni ancora Zola pensò di riprendere in mano un'antica idea per farne una *pièce*. Alcune delle righe di Alexis che ho già citato potrebbero quasi indurre a pensare che, almeno a una certa epoca, un canovaccio della *pièce*, oggi perduto, debba essere esistito. Rileggendo infatti, dal primo dei due articoli, la frase: «un certain nombre de pièces qui, jamais écrites, sont restées à l'état de scénario ou même de simple velléité, telles que: *La Simple Vie d'Augustine Landois*, par M. Zola; les 'six pièces qu'eussent composé le *Théâtre de Médan*'»²¹⁷, è difficile non pensare che, se un canovaccio a un certo punto è davvero esistito, è più probabile che Alexis si riferisca qui alla *pièce* che è già dotata di titolo, piuttosto che al progetto indicato con il vago e collettivo termine «Théâtre de Médan».

²¹⁶ Cfr. C. Becker, *La Fabrique des Rougon-Macquart. Éditions des dossiers préparatoires*, vol. I, Paris, Champion, 2003, p. 7: «Zola aime réfléchir la plume à la main».

²¹⁷ P. Alexis, *Les Fours glorieux*, cit., pp. 207.

Gli studi condotti nell'ambito della *critique génétique* hanno dimostrato che frequentemente accade che i personaggi dei romanzi zoliani nascano dallo sdoppiamento di personaggi di precedenti opere minori (per esempio le novelle)²¹⁸, e la storia evolutiva di Augustine Landois sembra proprio modellata su una serie di continui sdoppiamenti: la lavandaia Augustine Landois che si sdoppia in Augustine Landois, salumiera personaggio minore del *Ventre di Parigi*, e Gervaise Macquart (che tra l'altro inizialmente era prevista nell'elenco dei personaggi dello stesso romanzo²¹⁹); Gervaise Macquart, protagonista dell'*Assommoir*, a cui viene affiancata un'assistente dal nome Augustine; Augustine Landois che ritorna, ma come protagonista di una *pièce* teatrale immaginata e mai scritta.

Nel prossimo paragrafo tenterò di mostrare ciò che è più rilevante per l'interpretazione che proporrò nel corpo di questo capitolo: e cioè che il progetto della *Simple vie d'Augustine Landois* ha probabilmente informato in maniera più profonda di quanto si sia finora notato il testo dell'*Assommoir*, e che sceglierlo come *Ansatzpunkt* permette di mettere in luce aspetti rilevanti, e finora a mia conoscenza non adeguatamente esplorati, del capolavoro zoliano.

1.3 «Dialogismo tra due forme»: sulle due linee genetiche dell'*Assommoir*

A conclusione della sua testimonianza Dreyfous scrive, probabilmente non senza un po' di ironia verso la pedanteria degli accademici, che demanda ai «critici dallo spirito penetrante»²²⁰ il compito di stabilire in che misura il progetto semi-serio

²¹⁸ Si veda per esempio M. Nakamura, *L'Assommoir et Mon voisin Jacques d'Émile Zola: étude comparée de la genèse des personnages secondaires*, in *Genesis*, 39, 2014 (online).

²¹⁹ Cfr. C. Becker, *La Fabrique des Rougon-Macquart. Éditions des dossiers préparatoires*, vol. I, cit., pp. 660-661 (quest'ultima riproduce il f. 2 ms. NAF 10338).

²²⁰ M. Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire*, cit., p. 6: «Je laisse aux critiques à l'esprit pénétrant le soin et le plaisir de chercher dans quelle mesure l'idée première de la vie et de la mort de cette jeune blanchisseuse a pu influencer l'esprit de l'auteur de *L'Assommoir*».

della *Simple vie d'Augustine Landois* abbia potuto influenzare la genesi dell'*Assommoir*.

Se non si trovano già più tracce di questo progetto nei *dossiers* preparatori del romanzo, primo di una serie di indizi è però il fatto che uno dei titoli ipotizzati da Zola per l'*Assommoir* era *La Simple vie de Gervaise Macquart*. Nel suo articolo *Quand détruire, c'est créer*²²¹, Olivier Lumbroso discute il costante dialogismo che si trova nei *dossiers préparatoires* tra, da un lato, la tentazione melodrammatica («Je la fais passer par toutes les crises et toutes les hontes imaginables. Enfin je la tue dans un drame»²²²) e, dall'altro, il costante tentativo di scrivere una storia che non abbia nulla di romanzesco:

Si je prends le titre: La simple vie de Gervaise Coupeau <Macquart>, il faudra que le caractère du livre soit précisément la simplicité, une histoire d'une nudité magistrale, de la réalité au jour le jour, tout droit. Pas de complications. Très peu de scènes; et des plus ordinaires, rien absolument de romanesque ni d'apprêt²²³.

La critica, pur sottolineando il carattere tradizionale e «balzachiano» della parabola tracciata nell'*Assommoir*²²⁴ rispetto ai precetti della poetica naturalista (che come è noto prescriveva di preferire la *tranche de vie* al resoconto di un'intera traiettoria di vita) e a quello che Zola effettivamente realizza in altri romanzi dei Rougon-Macquart, si è giustamente concentrata sull'aspetto «tutto in

²²¹ Cfr. O. Lumbroso, *Quand détruire, c'est créer. Censure et autocensure dans la genèse de L'Assommoir*, in «Poétique» 125, 2017, pp. 33-50; ma si veda anche P. Pellini, «No, niente dramma», cit.

²²² Ivi.

²²³ Ibidem.

²²⁴ É. Zola, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, vol. I, cit., p. 245: «L'*Assommoir* è anche il romanzo dei riti di passaggio, degli intrecci fra esistenza individuale e pratiche sociali. È la storia di una vita intera: di certo, non si limita a descrivere un 'frammento d'esistenza' come voleva la poetica naturalista. Era molto più sperimentale la struttura del romanzo precedente, *Son Excellence Eugène Rougon*, che si concentrava su una porzione limitata della vicenda del ministro e esibiva un finale aperto».

levare»²²⁵ della genesi dell'*Assommoir*, in cui gli espedienti classicamente romanzeschi da *feuilleton* vengono costantemente abbassati di tono, in favore di scelte la cui portata melodrammatica è smorzata.

Sono però numerosissimi, e a mia conoscenza ancora non indagati, gli indizi testuali che sembrano suggerire una parentela piuttosto stretta tra la testimonianza di Dreyfous e il testo del capolavoro zoliano, che potrebbero indicare in parallelo (o, più probabilmente, in uno stadio anteriore) una complessa negoziazione anche dal lato della «tendenza flaubertiana», la tendenza alla smorzatura. Si tratta di indizi spesso minuti, che presi singolarmente potrebbero essere liquidati come coincidenze, ma che, come spero di dimostrare, vanno esaminati seriamente anche in ragione della loro abbondanza.

Come è noto l'*Assommoir* si apre con la descrizione di una «notte fatale» nella vita di Gervaise: ben più romanzescamente che nella storia di Augustine, l'elemento che rompe l'equilibrio non è una scatola di fiammiferi appoggiata nel posto sbagliato, ma il mancato rientro del compagno della protagonista, che il giorno dopo l'abbandonerà, sancendo il punto di partenza della parabola romanzesca. Un primo dettaglio curioso è la precisione, da parte della voce narrante, che Gervaise, che aspetta per tutta la notte Lantier alla finestra, si alza dal letto «pieds nus, sans songer à remettre ses savates tombées» (*Ass* 376)²²⁶. Un secondo elemento è il fatto che poco dopo, verso le sei di mattina, quando Gervaise è ancora intestardita alla finestra, Coupeau passa a chiederle se può fare

²²⁵ Ibidem: «La genesi del romanzo, che avrebbe dovuto avere per titolo *La Simple Vie de Gervaise Maquart*, è tutta in levare: come testimonia il dossier preparatorio, lo straordinario lavoro di composizione mira costantemente a ridurre il coefficiente di pathos, a semplificare appunto l'azione, a restituire al racconto la sua esemplare mediocrità».

²²⁶ Sui piedi nudi di Gervaise si insiste anche più avanti nell'*Assommoir*, quando Maman Coupeau riferisce alle due figlie, Madame Lorilleux e Madame Lerat, che Gervaise tradisce Coupeau con Lantier: «Elle raconta, par phrases courtes, toussant et étouffant, que son fils avait dû rentrer ivre mort, la veille. Alors comme elle ne dormait pas, elle s'était très bien rendu compte de tous les bruits, les pieds nus de la Banban trottant sur le carreau, la voix sifflante du chapelier qui l'appelait, la porte de communication poussé doucement, et le reste» (*Ass* 635).

qualcosa per lei, e le propone di andare a comprarle il latte²²⁷: esattamente l'abitudine che Dreyfous attesta come la prima azione compiuta al mattino da Augustine Landois²²⁸. Potrebbe sembrare una coincidenza: eppure, pur avendo spogliato sistematicamente un campione di altri Rougon-Macquart²²⁹ non ho mai trovato, nel fiorire di dettagli che li caratterizza tutti, un'altra attestazione dell'abitudine di andare a comprare il latte appena svegli, se non più avanti nello stesso *Assommoir* (in particolare nel capitolo successivo, e sempre come galanteria rivolta da Coupeau a Gervaise).

Ulteriori coincidenze possono essere rintracciate nella parte conclusiva della testimonianza di Dreyfous, che racconta il funerale di Augustine Landois. Dopo aver portato la defunta al cimitero di Bagneux, nel sud di Parigi, il corteo funebre muove di nuovo verso la città: anzitutto, durante il viaggio di ritorno dal cimitero la zia di Montrouge è consolata dal garzone del lavatoio, che dapprima si sforza di calmarla «per mezzo di mille gentilezze»²³⁰ e poi resta deluso nel momento in cui la zia viene lasciata a Montrouge, perché «commençait à trouver son rôle de consolateur plutôt agréable, car la tante après tout n'était pas trop défraîchie»²³¹. Le circostanze sono, evidentemente, molto diverse, ma non è forse del tutto fuori luogo individuare un'aria di famiglia tra questo garzone e Charles, il *garçon du lavoir* che, nel primo capitolo dell'*Assommoir*, compare per la prima volta portando un secchio d'acqua a madame Boche, e acquisisce una sua personalità nel seguito del testo, durante la rissa tra Virginie e Gervaise, quando, come nella testimonianza di Dreyfous, ha il ruolo dell'adolescente turbato dai propri impulsi che, come il Cherubino della famosa aria di Da Ponte-Mozart, «cangia di colore»

²²⁷«Coupeau cligna les yeux, pour montrer qu'il n'était pas dupe de ce mensonge. Et il partit, après lui avoir offert d'aller chercher son lait, si elle ne voulait pas sortir: elle était une belle et brave femme, elle pouvait compter sur lui, le jour où elle serait dans la peine» (*Ass* 377-378).

²²⁸ M. Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire*, cit., p. 2.

²²⁹ Ho spogliato per il momento: *Le Ventre de Paris*, *Germinal*, *L'oeuvre*, *Au bonheur des dames*, *Nanà*, *La Bête humaine*, *La terre*.

²³⁰ M. Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire*, cit., p. 6.

²³¹ *Ibidem*.

e «sospira» per ogni donna. Nell'*Assommoir*, durante la rissa, Charles è infatti dipinto «au premier rang, regardant, le bras croisées» (*Ass* 399), prima mentre gioisce delle carni che le donne scoprono durante la battaglia e mentre spera di vederne di più, e poi mentre assiste meravigliato e turbato allo spettacolo delle natiche nude di Virginie.

Un secondo elemento che si può rilevare è che la zia di Montrouge, vestita a lutto al centro del carro funebre, viene scambiata per una sposa da una passante, che osserva «Tiens! la drôle de noce! La mariée est habillé en noir!»²³². Ancora, nell'*Assommoir* si trova, invertita, la stessa perturbante contaminazione tra funerale e matrimonio: il passo di Dreyfous non può non ricordare le nozze di Gervaise, che terminano con la sinistra comparsa del beccamorto, il *père* Bazouge, interpretata dalla sposa come segno di malaugurio e, tra l'altro, introdotta da un'osservazione di Lorilleux che ricorda anche testualmente – nell'esclamazione di stupore «Tiens!» e nella struttura composta da tre cola – quella della passante: «Tiens! c'est le père Bazouge! dit Lorilleux. Il a son compte, aujourd'hui» (*Ass* 462).

Un terzo elemento che accomuna il funerale di Augustine Landois ad uno dei temi portanti dell'*Assommoir* è il ruolo della musica. Durante il corso del funerale la piccola apprendista, per esplicito suggerimento di Dreyfous «soeur ainée du louchon d'Augustine de l'*Assommoir*, peut-être»²³³, inizialmente tace con fatica, e poi inizia a cantare una romanza malinconica. In un lento crescendo si aggiungono a poco a poco le voci di tutti i partecipanti alla cerimonia, e a mano a mano che il corteo si allontana dal cimitero la scelta dei brani si fa più allegra: quando il viaggio di ritorno è terminato e i personaggi arrivano all'*atelier*, «on en était à chanter des choses qu'il est superflu de proférer sur la voie publique»²³⁴. La testimonianza di Dreyfous si conclude con una nuova venuta che prende in mano gli attrezzi che erano stati di Augustine Landois mentre la bottega «tout en

²³² Ivi, p. 6.

²³³ Ivi, p. 5.

²³⁴ Ivi, p. 6.

chantant, [...] se remit à l'ouvrage»²³⁵. Mi limito per ora a sottolineare che anche nell'*Assommoir* la musica ha un ruolo fondamentale nella vita delle classi subalterne: sia nei momenti di svago – il riferimento ovvio è il Capitolo VII, dove al termine della festa di Gervaise ciascuno dei personaggi intona a turno una romanza –, sia al lavoro.

Questa serie di coincidenze non permette naturalmente per ora di rintracciare un percorso genetico lineare e indiscutibile. Un dato che potrebbe concorrere a complicare ulteriormente il quadro è (oltre naturalmente al già menzionato nome dell'assistente impiegata nella bottega di Gervaise, il «louchon d'Augustine» dal carattere opposto a quello della mansueta Augustine Landois), il fatto che un diverso stadio di elaborazione del romanzo prevedeva che protagonista non fosse Gervaise Macquart, ma il suo primo amante, dal nome curiosamente assonante con quello della nostra protagonista: Auguste Lantier.

L'elemento che però, secondo me, dirime in maniera definitiva la questione filologica, sancendo un'inequivocabile parentela tra l'*Assommoir* e il progetto della *Simple vie d'Augustine Landois* e, ciò che è più importante, costituisce una chiave interpretativa feconda (e a mia conoscenza inesplorata) per l'intero romanzo è un altro: vale a dire il fatto che l'*Assommoir* è un romanzo strabordante di orologi, e di indicazioni temporali che si riferiscono a ore esatte. Senza cadere nella caricaturale meccanicità che caratterizza l'organizzazione della vita di Augustine Landois, anche i personaggi del romanzo operaio di Zola guardano l'orologio con una frequenza straordinaria, e tendono a vivere delle esistenze regolate al minuto.

L'avvento di una nuova disciplina del tempo è stato a lungo considerato uno dei tratti salienti del passaggio dalla società preindustriale al capitalismo industriale nella sua forma compiuta²³⁶; e se alcuni aspetti della tradizionale interpretazione

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ E. P. Thompson, *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*, in «Past & Present» 38 (1967), pp. 56-97 p. 69: «Indeed, a general diffusion of clocks and watches is occurring (as one would expect) at the exact moment when the industrial revolution demanded a greater synchronization of labour».

marxista sono stati recentemente messi in discussione²³⁷, resta incontestabile l'osservazione che è nel corso del XIX secolo, e in seguito alla rivoluzione industriale, che si compie il passaggio ad un nuovo rapporto con il tempo.

È proprio questa la tesi che cercherò di difendere in questo capitolo: vale a dire, che è nel loro rapporto al tempo che i personaggi dell'*Assommoir* emergono come soggettività compiutamente industriali, e che questa è una chiave efficace per chiedersi quale sia l'impatto del lavoro sulle loro esistenze. Nel momento in cui le classi subalterne acquisiscono piena dignità come soggetti della rappresentazione letteraria seria, si nota che il passaggio dal tempo naturale al tempo astratto dell'orologio è definitivamente compiuto; inoltre è possibile rintracciare nell'*Assommoir* elementi che permettono di esplorare e mettere in discussione questa nuova maniera di rapportarsi allo scorrere del tempo.

Dopo un sommario inquadramento volto a richiamare alla mente del lettore i principali problemi e dibattiti di ordine storico, esporrò dunque una provvisoria e sommaria campionatura del trattamento del tempo in alcuni capolavori del romanzo europeo, per meglio illuminare la particolarità dell'*Assommoir*. Procederò poi a una rassegna e commento sistematici delle indicazioni temporali nell'*Assommoir*, per proporre infine un'interpretazione.

²³⁷ Vedi *infra*.

2. Misura del tempo e romanzo nel XIX secolo

2.1 Cenni storici

Nel 1967, nel famoso *Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism*, Edward Thompson partiva dall'assunto che «una profonda ristrutturazione delle abitudini lavorative»²³⁸ fosse uno dei fenomeni principali nella transizione dalla società preindustriale a quella compiutamente industriale, per chiedersi in che misura a questo cambiamento epocale fosse legato anche un cambiamento nella percezione interiore del tempo. Il tema è complesso e il dibattito è in larga parte ancora aperto.

Da un lato, naturalmente, l'evoluzione della misura e, conseguentemente, della percezione del tempo è un fenomeno di lunghissima durata: già nel 1960 Jacques Le Goff, nella sua fortunata opposizione tra tempo della Chiesa e tempo del mercante, individuava nel secondo, e datava dunque al XIII secolo, i primi «annunci lontani del taylorismo»²³⁹. Allo stesso modo il medievista Gehrard Dohrn van Rossum, nella sua fondamentale *Storia dell'ora*²⁴⁰, si è concentrato soprattutto sul ruolo che ebbero gli orologi pubblici, tra Basso Medioevo e prima Età moderna, nella transizione verso un tempo sempre meno legato ai ritmi naturali del sorgere e del calare del sole e sempre più determinato dall'astrazione degli orologi, per dedicare al XIX secolo quasi esclusivamente due paragrafi a conclusione del suo libro, che sottolineano il ruolo della rivoluzione dei trasporti e individuano nel XIX secolo l'età dell'accelerazione e della definitiva standardizzazione del tempo.

²³⁸ E. P. Thompson, *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*, cit., p. 57.

²³⁹ J. Le Goff, *Au Moyen Âge: temps de l'Église et temps du marchand*, in «Annales. Economies, sociétés, civilisations», 1960 (3), pp. 417-433: 425.

²⁴⁰ G. Dohrn van Rossum, *Die Geschichte der Stunde: Uhren und moderne Zeitordnung*, München-Wien, Carl Hansen Verlag, 1992. I miei riferimenti sono tutti alla traduzione francese: G. Dohrn van Rossum, *L'histoire de l'heure. L'horlogerie et l'organisation moderne du temps*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1997.

D'altra parte, il XIX secolo appare ancora come «il secolo della belligeranza delle eterocronie»²⁴¹. Se la prospettiva di lunga durata induce a individuare nell'Ottocento il punto d'arrivo di un processo più lungo, non bisogna dimenticare che fu allora che la misura del tempo divenne una questione particolarmente pressante: in primo luogo, naturalmente, perché la velocità dei trasporti poneva per la prima volta il problema di coordinare la misura del tempo in città che, prima della ferrovia, essendo separate da giorni di viaggio, seguivano apertamente ciascuna la propria ora solare. In un saggio su Hardy e la soggettività industriale, all'interno di una raccolta di cui è anche curatrice, Trish Ferguson riporta alcuni aneddoti esemplari sulla città di Dorchester, che bene illustrano il rapporto della provincia inglese con l'ora di Greenwich intorno alla metà del XIX secolo:

Quando nel gennaio 1852 l'*Illustrated London News* annunciò il piano di imporre l'ora di Greenwich in tutta l'Inghilterra, un certo numero di città, tra cui Dorchester, continuarono ad opporsi all'accettazione di quella che era vista come 'l'ora di Londra', e preferirono continuare a usare l'ora locale. Molte città continuarono a mantenere sia l'ora locale sia l'ora di Greenwich per la ferrovia, con due orologi che indicavano i due diversi orari alla stazione ferroviaria. Quando Hardy aveva diciott'anni, senza dubbio sentì parlare di un caso giudiziario che fece storia a Dorchester, che portò una nuova attenzione sulle difficoltà causate da questo sistema. L'udienza *Curtis vs. March* era fissata al tribunale di Dorchester per le 10 del mattino GMT del 25 novembre 1858, l'imputato non si presentò perché seguiva l'ora di Dorchester, in ritardo di qualche minuto. Di conseguenza, il giudice emanò una sentenza in favore dell'accusa. Ancora nel 1880, le città rurali continuavano a seguire l'ora locale per il commercio, anche se la ferrovia seguiva l'ora di Greenwich.²⁴²

²⁴¹ L'espressione, di Jean Marie Privat, è citata nella presentazione del recente fascicolo monografico della rivista «Romantisme» che ha precisamente per oggetto «La Mesure du Temps»: cfr. L. Clauzade, *Présentation*, in «Romantisme» 2016/4, pp. 5-9: 7.

²⁴² Cfr. Trish Ferguson, *Hardy's Wessex and the Birth of Industrial Subjectivity*, in *Victorian Time. Technologies, Standardizations, Catastrophes*, a cura di T. Ferguson, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 57-76: 57.

La stessa abitudine di un doppio riferimento, quello dell'ora locale e quello dell'ora di Parigi, è attestata per quasi tutto il XIX secolo in Francia²⁴³, dove la standardizzazione fu più tardiva: la legge che impose l'adozione dell'ora di Parigi su tutto il territorio francese e in Algeria è del 14 marzo 1891 (dunque addirittura dopo la pubblicazione del «romanzo ferroviario» di Zola, *La bête humaine*, che uscì nel 1890). L'adeguamento della Francia allo standard internazionale fu poi particolarmente conflittuale: se già durante la celebre International Meridian Conference, che si tenne a Washington nel 1884 con lo scopo di determinare il 'meridiano zero', i delegati francesi si opposero alla scelta di Greenwich con argomenti nazionalisti, «l'adozione dell'ora di Greenwich ebbe luogo soltanto nel 1911, e senza che venisse fatta esplicita menzione dell'osservatorio inglese: l'ora stabilita dalla legge, in Francia e in Algeria, fu a partire da quel momento 'l'ora di Parigi meno 9 minuti e 21 secondi' (vale a dire, l'ora di Greenwich)»²⁴⁴.

La seconda metà del XIX secolo si caratterizza quindi anzitutto per la progressiva standardizzazione dell'ora pubblica, che procede però in maniera scoordinata, progressivamente dalle capitali verso i principali centri urbani ad esse collegati tramite la ferrovia: le ore locali vengono dunque prima uniformate su uno standard nazionale, e solo in un secondo momento su quello internazionale²⁴⁵. Si aggiunga a questo quadro sommario il fatto che, nello stesso periodo, anche l'abitudine al computo preciso dei minuti si diffuse progressivamente, ma in maniera tutt'altro che uniforme: se nei centri urbani veniva considerata necessaria già nei primi decenni del XIX secolo, questa necessità fu avvertita molto più tardi

²⁴³ Si veda, nel già citato fascicolo monografico, C. Studeny, *L'emprise de l'heure*, in «Romantisme» 2016/4, pp. 10-19: 16.

²⁴⁴ Cfr. G. Dohrn van Rossum, *Histoire de l'heure*, cit., p. 364.

²⁴⁵ Ho riportato qui soltanto due esempi relativi all'Inghilterra e la Francia, ma la maggior parte dei Paesi europei, con tempi propri, seguono lo stesso percorso: si veda per esempio per i casi di Germania e Austria, G. Dohrn van Rossum, *Histoire de l'heure*, cit., pp. 364-366.

in provincia e nei centri rurali, dove gli orologi pubblici spesso avevano un'unica lancetta²⁴⁶.

Questo per quanto riguarda la misurazione «pubblica» dell'ora: ancora più scivoloso, però, è il territorio del possesso di orologi privati e, di conseguenza, quello della percezione individuale del tempo.

La storia dell'orologeria – il cui punto di riferimento è l'opera di David Landes²⁴⁷ – ha ampiamente dimostrato che gli orologi nascono essenzialmente o come oggetti di lusso, assimilabili a elementi decorativi nel caso degli orologi che arredano le abitazioni private e a gioielli nel caso degli orologi da taschino, o come strumenti di alta precisione, utilizzati soprattutto dalla marina militare (e, solo molti decenni più tardi, da quella commerciale) per la navigazione²⁴⁸. I progressi della tecnica, al netto di alcuni momenti salienti che segnano delle vere e proprie cesure nella storia dell'orologeria (su tutte l'idea di Christiaan Huygens, nel 1656, di applicare un pendolo al meccanismo di un orologio: invenzione che «portò significativi cambiamenti nella precisione con cui gli orologi misuravano il tempo, e nei segni con cui il suo trascorrere era trasmesso agli occhi, alle orecchie, e alla mente»²⁴⁹), portano progressivamente, e su due piani paralleli, da un lato all'accrescimento della precisione, e dall'altro all'abbattimento dei costi di produzione. Gli orologi, soprattutto nel corso del XVIII secolo, si diffondono così via via da nobiltà e alta borghesia a strati inferiori della popolazione: media borghesia, piccolo commercio.

Più spinosa, e sostanzialmente irrisolta, resta la questione della diffusione degli orologi tra artigiani e operai tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del XIX.

²⁴⁶ Cfr. C. Studeny, *L'emprise de l'heure*, cit., p. 15: «L'aiguille des minutes ne semble pas utile pour marquer les rythmes usuels à la campagne, où l'horloge publique peut se contenter d'une seule aiguille, marquant les heures».

²⁴⁷ D. S. Landes, *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

²⁴⁸ Per lo sviluppo dell'orologeria per la navigazione cfr. O. Chapuis, *À la mer comme au ciel. Histoire maritime*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 1999.

²⁴⁹ Cfr. S. Sherman, *Telling time. Clocks, diaries, and English diurnal form, 1660-1785*, Chicago and London, the University of Chicago Press, 1996, p. 2.

Già Thompson, che avanzava qualche congettura sulla diffusione degli orologi in quel periodo in Inghilterra, mostrava che, se senza dubbio a quell'altezza cronologica «l' enfasi si sta spostando da 'oggetto di lusso' a 'oggetto d'uso'»²⁵⁰, allo stesso tempo l'orologio resta inequivocabilmente ancora «un segno di lusso»²⁵¹, e se orologi poco precisi e di fattura non pregiata sembravano in una certa misura diffusi tra gli operai²⁵², quelli di livello medio restavano ancora decisamente fuori dalla loro portata. Su questa specifica questione, la conclusione di Thompson è di fatto una resa: «We remain (but in the best of company) in ignorance»²⁵³.

Quarantacinque anni più tardi, in un saggio dall'eloquente titolo *Comment mesurer l'intériorisation du temps?* Marie-Agnès Dequidt continua a sottolineare le difficoltà che la questione pone agli storici, sia per quanto riguarda il tentativo di accertare l'effettiva diffusione degli orologi tra la popolazione, sia, e soprattutto, dal punto di vista del 'passo ulteriore': vale a dire l'interpretazione, a partire dal possesso degli oggetti tecnici, dell'interiorizzazione del tempo, «dato difficile da valutare nella misura in cui non esistono strumenti dedicati a questa misura»²⁵⁴. Fondando la propria ipotesi essenzialmente su uno studio dei *dossiers* di fallimento degli orologiai, che attestano già nel 1803 la diffusione dei modelli più economici tra gli esponenti del *petit commerce*, e su alcune fonti d'epoca (tra cui per esempio il *Dictionnaire technologique* che già nel 1827 registra: «gli orologi sono venduti a un prezzo così basso, che a volte li possiedono persino i

²⁵⁰ Cfr. E. W. Thompson, *Time, Work-Discipline...*, cit., p. 69. Thompson discute qui, in particolare, il dibattito che seguì la proposta in seno al governo inglese di imporre una tassa sul possesso di orologi.

²⁵¹ Ivi, p. 67.

²⁵² Anche se, va precisato, tendenzialmente come acquisti eccezionali: cfr. E. W. Thompson, *Time, Work-Discipline...*, cit., p. 69: «it conferred prestige upon its owner, and a man might be willing to stretch his resources to obtain one [...] Even labourers, once or twice in their lives, might have and unexpected windfall, and blow it on a watch».

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ M.-A. Dequidt, *Comment mesurer l'intériorisation du temps? (Paris, début XIXe siècle)*, in «Revue d'histoire du XIXe siècle» 45 (2012), pp. 69-81.

più poveri operai»²⁵⁵), Dequidt propone di datare «il momento dell'appropriazione della misura precisa del tempo a Parigi [...] verso l'inizio del XIX secolo»²⁵⁶. Tuttavia, Dequidt ribadisce la necessità di mantenersi cauti su diversi fronti: anzitutto, insistendo sul fatto che «resta in sospeso la questione di fondo: come misurare con precisione, o per lo meno con un grado soddisfacente di certezza, l'impatto dell'oggetto tecnico sulla percezione»²⁵⁷, e poi sottolineando che il processo di appropriazione del tempo esatto in ogni caso «non avviene in maniera uniforme, né nel tempo né nello spazio»²⁵⁸. Se alcuni esponenti del *petit commerce* possedevano orologi già nei primissimi anni del XIX secolo, infatti, l'attestazione, ancora nel 1854, di un mestiere curioso come quello della *réveilleuse*, incaricata di andare a svegliare di casa in casa coloro che per esigenze lavorative erano costretti ad alzarsi presto ma non disponevano di orologi nelle loro abitazioni, dimostra che senza dubbio ancora a quella altezza cronologica «il bisogno poteva esistere senza implicare il possesso, a causa di insufficienti mezzi economici»²⁵⁹.

Gli orologi continuarono ad essere relativamente costosi in Europa per buona parte dell'Ottocento perché la produzione restò a lungo parzialmente artigianale. Anche se alcune componenti venivano prodotte meccanicamente, fu negli Stati Uniti che si sviluppò, intorno agli anni Sessanta dell'Ottocento, la produzione interamente meccanizzata di orologi, per cui la Guerra civile, come ha dimostrato

²⁵⁵ Ivi, p. 73.

²⁵⁶ Ivi, p. 70.

²⁵⁷ Ivi, p. 81.

²⁵⁸ Ivi, p. 75.

²⁵⁹ Ivi, p. 74. Lo stesso mestiere, peraltro, è attestato anche nell'Inghilterra vittoriana, dove costituiva uno «straordinario» per i membri della London Metropolitan Police. Cfr. S. Mitchell, *Daily Life in Victorian England*, London Greenwood, 1996, p. 101, citato da J. S. Carroll, 'You are Too Slow': *Time in Jules Verne's Around the World in 80 Days*, in *Victorian Time*, cit., pp. 77-94: 8: «Sally Mitchell notes that members of the London Metropolitan Police could make extra money by knocking on doors in the morning to wake people who had no clocks».

David Landes, fu uno «stimolo inaspettato»²⁶⁰: l'Ellery, il cosiddetto «soldier's watch», fu il modello con cui gli orologi americani, affidabili e a basso costo, si affermarono definitivamente. Più di un decennio più tardi, in un rapporto «presentato ai suoi colleghi orologiai nell'anfiteatro di una scuola di La Chaux-de-Fonds», e descritto come «il discorso più celebre della storia dell'orologeria», Favre-Perret discuteva le ragioni dello scacco dell'industria svizzera, e la necessità di adeguare la produzione europea ai nuovi standard stabiliti dall'industria americana²⁶¹. A partire da quel momento si diffondono progressivamente anche in Europa orologi sempre più precisi e a costo sempre più basso: ma per buona parte del XIX secolo la percezione del tempo esatto, pur facendosi via via sempre più diffusa, restò approssimativa e non uniforme.

2.2 Qualche osservazione a campione

Naturalmente, per determinare con assoluta certezza se e in che misura il trattamento del tempo che vedremo nell'*Assommoir* costituisca una novità nella storia del romanzo bisognerebbe condurre un'analisi che, data la mole del *corpus* da prendere in esame, andrebbe affrontata con metodi quantitativi. Tale compito esula dalle possibilità di questo lavoro.

Il metodo quantitativo più elementare negli studi letterari è naturalmente quello della ricerca per parole-chiave: metodo che però risulta in questo caso insoddisfacente, perché l'interpretazione, per quanto preliminare, del trattamento del tempo in una determinata opera letteraria o nel *corpus* delle opere di un determinato autore non può fondarsi su un mero computo delle occorrenze lessicali di termini che indicano le ore. Tale computo, infatti, per assumere significato, dovrà almeno essere esaminato nella sua distribuzione all'interno dell'opera (un numero significativo di indicazioni orarie può essere associato a

²⁶⁰ Cfr. D. Landes, *Revolution in Time*, cit., p. 317: «the Civil War was an unexpected stimulus: large compartmentalized structures such as armies depend on a knowledge of time to organize and synchronize action. In 1858 Waltham produced its fourteenth-thousandth watch; in 1864 it was up to 118,000. By 1865, the so-called soldier's watch, the Ellery, accounted for 44.7 of unit sales and 30.4 percent of receipts».

²⁶¹ Ivi, pp. 319-320.

una tendenza generale di un determinato romanzo, ma anche ad un unico personaggio particolarmente eccentrico e ossessivo), essere messo in rapporto con quello che Genette chiamava «tempo della storia»²⁶² (in altre parole: un conto è reperire un certo numero di indicazioni temporali in una storia che si estende lungo anni, un altro in una storia che si estende in una giornata), e soprattutto, per lo scopo di questa ricerca, andrà messo in rapporto con quelle indicazioni temporali più vaghe – e pertanto più difficili da catalogare e reperire – che sono spie di una percezione del tempo ancora legata ai ritmi naturali: espressioni come ‘di mattina’, ‘di pomeriggio’, ‘di sera’, ‘poco prima dell’alba’, ‘verso il tramonto’, ‘al crepuscolo’, e così via.

Per questo, per situare in via preliminare il trattamento del tempo nell’*Assommoir* e dimostrare che, se anche non dovesse in ultima analisi risultare totalmente nuovo, è in ogni caso sicuramente ancora insolito e marcato, ho preferito a ricerche per parole-chiave il metodo della «campionatura»: vale a dire l’analisi sistematica della sociografia degli oggetti di misura del tempo e delle indicazioni relative alla scansione della giornata, condotta manualmente, in un numero limitato di altri capolavori del canone del romanzo ottocentesco. I romanzi che ho scelto per questa preliminare analisi contrastiva sono *Hard Times*, come esemplare più celebre tra i romanzi industriali inglesi, *Madame Bovary* e *L’Education Sentimentale*, per confrontare il romanzo di Zola con i due principali romanzi di tradizione realista che l’hanno immediatamente preceduto in Francia, *Guerra e pace* e *Anna Karenina*, per vedere per converso come risulta il trattamento del tempo nei grandi capolavori che, contemporanei a Zola ma scritti in tutt’altro contesto culturale, gli sono già stati opposti da una tradizione critica illustre²⁶³. A questo corpus ho aggiunto *Il giro del mondo in ottanta giorni*: romanzo la cui pubblicazione precede quella dell’*Assommoir* di soli quattro anni e che,

²⁶² «Temps de l’histoire», vale a dire «tempo della cosa-raccontata, erzählte Zeit», in opposizione al «tempo del racconto»: l’ovvio riferimento è a G. Genette, *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, p. 77.

²⁶³ Ovviamente mi riferisco a G. Lukács, *Narrare o descrivere?*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-323.

collocandosi in tutt'altro genere e tradizione, fu un vero e proprio caso letterario in Francia, e risulta particolarmente interessante per questa analisi perché – novità assoluta nel genere del romanzo d'avventura – l'elemento che struttura le peripezie è proprio la necessità di adeguarsi all'orario rigido dei trasporti pubblici. Per completare questo minimo e provvisorio disegno che ha lo scopo di situare *L'Assommoir* era infine necessaria qualche osservazione sia rispetto al modello balzachiano, sia nel quadro generale dell'opera di Zola. Di fronte agli sterminati *corpora* della *Comédie humaine* e dei Rougon-Macquart, nell'impossibilità di condurre le stesse letture sistematiche che ho condotto sui romanzi appena elencati, mi sono per il momento rassegnata a qualche ricerca per parole-chiave (anche facilitata dal fatto che l'opera di Balzac è interamente digitalizzata²⁶⁴), di cui darò conto in due paragrafi rispettivamente in apertura e chiusura di questa rassegna, ben consapevole del carattere provvisorio dei risultati e della loro insufficienza.

2.2.1 Balzac

Se è vero che la specializzazione del lessico è una spia preziosa dell'effettiva diffusione di un oggetto nell'uso comune, qualche osservazione circa i termini con cui gli orologi sono designati e gli attributi che ne accompagnano le descrizioni potrà mettere in luce la faglia che sembra separare nettamente la loro funzione per come è rappresentata rispettivamente nell'opera di Balzac e in quella di Zola.

Il lessico del secondo, infatti, appare anzitutto in generale molto più specializzato di quello del primo: nel solo *Assommoir*, oltre a «horloge», «pendule» e «montre», sono attestati «coucou» ('orologio a cucù'), «toquante» (variante familiare di «montre» che indica un orologio di scarso valore), e «œil-de-bœuf», letteralmente 'occhio di bue', nome che designa un orologio da parete con il quadrante rotondo coperto da un vetro bombato, molto diffuso a partire dal

²⁶⁴ Tutti i dati e le citazioni sono stati presi dal portale Ebalzac.com, progetto di edizione elettronica dell'intero corpus delle sue opere condotto collaborativamente tra le Università di Lille Sciences Humaines et Sociales, Paris Sorbonne - Paris IV, e Pierre et Marie Curie Paris 6.

Secondo Impero: nell'*Assommoir* è menzionato nella descrizione di quasi tutte le osterie e locali pubblici, ed è lo stesso modello che si vede, per esempio, sulla parete di fondo nel *Caffè di notte* (1888) di Van Gogh.



Vincent Van Gogh, *Le Café de nuit*, 1888. Photo credit: Yale University Art Gallery

Se l'«œil-de-bœuf» nell'*Assommoir* è ovunque (al lavatoio, nell'*Assommoir* del père Colombe, al Moulin d'Argent, dove si tiene il pranzo di nozze dei protagonisti), nell'intera opera di Balzac (14 attestazioni) il termine indica invece sempre una finestra di forma rotonda: unico significato attestato anche nel *Dictionnaire du XIX siècle*, che non registra ancora l'orologio che avrebbe preso lo stesso nome per analogia. L'espressione più ricorrente, e che fuga qualsiasi dubbio interpretativo, è «éclairé par un œil-de-bœuf» ('illuminato da un lucernario'): così, per esempio, nelle *Illusions perdues*, («La première [...] éclairée sur la rue par une petite croisée oblongue, et sur la cour par un œil-de-bœuf», 1843), in *Les Chouans ou la Bretagne en 1799* («un cabinet de toilette contigu à sa chambre et qui était éclairé par un œil de bœuf donnant sur l'angle

obscur [...]», 1846), *Le Cousin Pons* («il existait un tambour cintré, éclairé par un œil-de-bœuf sur la cuisine», 1848).

Allo stesso modo, il «coucou» è un orologio che, particolarmente nell'*Assommoir* ma più in generale nei Rougon-Macquart, si trova in moltissime abitazioni e anche nei contesti più umili. Nel solo *Assommoir*, senza menzionare naturalmente i «coucous joyeux» che, in «deux ou trois douzaines», battono tutti insieme nel negozio dell'orologiaio, «dans la misère noire de la rue» (*Ass* 581), l'orologio a cucù compare in casa di Gervaise sia prima che il benessere economico permetta l'acquisto della pendola («sur la corniche de l'armoire, un buste de Pascal faisait pendant à un buste de Béranger, l'un grave, l'autre souriant, près du coucou, dont ils semblaient écouter le tic-tac» *Ass* 466), sia quando, essendo costretta a vendere la pendola per pagare i debiti, evidentemente il bisogno la costringe non a privarsi *tout court* di un orologio, ma a ripiegare su un modello più economico («Le matin, pendant que la mère regardait l'heure au coucou, la petite partait toute seule» *Ass* 714); quando infine, a causa della miseria, Gervaise sarà costretta a vendere anche l'orologio più economico, ascolterà nel delirio lo scoccare delle ore al cucù del vicino, il père Bazouge: «Trois heures sonnèrent au coucou du père Bazouge» *Ass* 753. Discuterò nella seconda parte il cucù che si trova, in *Germinal*, nella casa della famiglia Maheu; per fare un ulteriore esempio qui, basti ricordare ancora *Le Rêve*: «Le matin, c'est le coucou de l'atelier qui me réveille, toujours à six heures»²⁶⁵.

Per «coucou» il *Dictionnaire du XIX siècle*, dopo aver naturalmente registrato il significato primario di 'cuculo', registra prima il significato di 'carrozza', ad indicare un veicolo già in disuso nel XIX secolo («Petite voiture publique à deux roues et à six ou huit places, qui desservait autrefois les environs de Paris»), e subito dopo quello di 'orologio a cucù' («Horloge de bois ou horloge très-simple, qui ne sonne que les heures, ainsi dite de ce que les premiers réveille-matin, venus d'Allemagne, faisaient entendre le cri du coucou»). Ora, in Balzac, «coucou» (23

²⁶⁵ É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, cit., IV, p. 879.

occorrenze), tolta un'unica eccezione in cui designa il cuculo²⁶⁶, ha sempre ancora il significato di 'carrozza', e mai quello di 'orologio a cucù'. Se ne trova una descrizione in *Un début dans la vie* (1845), dove il narratore ne sottolinea anche il carattere desueto: « Aujourd'hui le coucou, si par hasard un de ces oiseaux d'un vol si pénible existe encore dans les magasins de quelque dépeceur de voitures, serait, par sa structure et par ses dispositions, l'objet de recherches savantes, comparables à celles de Cuvier sur les animaux trouvés dans les plâtrières de Montmartre». La prima attestazione che il Dictionnaire du XIX siècle riporta per il significato di 'orologio a cucù' è presa da un testo di Georges Sand, scrittrice che si colloca a cavallo tra le due generazioni, e precisamente da un testo del 1845, *Le péché de Monsieur Antoine*: «Une table, quelque chaises de paille et un coucou d'Allemagne composaient tout l'ameublement de ce salon modeste».

Se «toquante», termine *argotique* per indicare un orologio molto economico, non è attestato in Balzac, «horloge» (60 occorrenze), «montre» (97 occorrenze, includendo nel computo, per semplicità, anche «chaîne de montre») e «pendule» (140 occorrenze) sono invece tutti ben attestati, e a questo elenco andrà aggiunto «cartel» (13 occorrenze), termine che indica per metonimia un orologio 'incorniciato' da una decorazione. Questi oggetti sembrano ancora però afferire in linea generale – per usare le parole di Thompson – alla sfera del lusso più che a quella dell'oggetto d'uso. Così la pendola è quasi sempre rappresentata a decorare, sopra il caminetto, i salotti nobiliari o borghesi, ed esprime attraverso la propria fattura lo status economico della famiglia: si pensi, per citare qualche esempio, alla «pendule de bronze [qui] représentait l'Amour couronnant Psyché» in *Une double famille*, alla «pendule en platine, niellée d'arabesques» in *Une fille d'Ève*, o a quella «en marbre bleuâtre du plus mauvais goût» del *Père Goriot*. Lo stesso discorso vale per gli orologi da taschino: basti pensare alla «montre de Bréguet» che Delphine regala a Rastignac nel *Père Goriot*, «bijou si longtemps envié». Ma l'esempio più eloquente si rintraccia forse confrontando

²⁶⁶ Nella *Rabouilleuse*: «Qu'importe qu'il y ait les punaises de Louis XVIII ou le coucou de Napoléon sur les drapeaux, si ces chiffons sont français? La France est la France!».

all'*Assommoir* un passo degli *Employés* (1846): se nelle prime pagine dell'*Assommoir* Gervaise, alla finestra, guarda passare la folla degli impiegati che camminano tutti indistintamente «regardant leur montre pour régler leur marche à quelque seconde près» (*Ass* 380; gli operai, invece, non la possiedono), negli *Employés* l'orologio è ancora un tratto di vanità anche fra gli impiegati. Così si descrive infatti il metodico Poiret *jeune*: «sa seule vanité consistait à porter une montre infallible, réglée d'ailleurs tous les jours sur l'Hôtel-de-Ville devant lequel il passait, demeurant rue du Martroi». Nonostante il loro carattere preliminare, questi dati sembrano in perfetto accordo con le osservazioni di Jacques Noiray, che nel classico *Le romancier et la machine*, a partire dallo studio del tema della macchina nella lettura francese dell'Ottocento, osserva che la rivoluzione industriale diventa un vero e proprio tema letterario in Francia soltanto nella seconda metà del secolo²⁶⁷.

2.2.2 Dickens, *Hard Times* (1854)

Più interessante è il fatto che anche *Hard Times* sembra collocarsi ancora decisamente 'al di qua' dell'affermarsi di quella appropriazione generalizzata del tempo misurato che riscontreremo nell'*Assommoir*.

In primo luogo, andrà osservato che Stephen Blackpool, l'unico operaio rappresentato da vicino nel romanzo, e l'unico ad emergere come vero e proprio individuo dalla massa indistinta delle *Hands*, è chiaramente sottomesso a una rigida disciplina del tempo ma, contrariamente non solo agli operai dell'*Assommoir*, ma anche alla famiglia Maheu in *Germinal*, non possiede orologi nella propria abitazione (né tantomeno, naturalmente, orologi da taschino). Per regolarsi fa affidamento anzitutto sulle campane della fabbrica, che annunciano l'inizio e la fine della giornata lavorativa e della pausa pranzo: «a clattering of clogs upon the pavement, a rapid ringing of bells» (*HT* 56), per l'inizio della giornata lavorativa; «the bells had rung for knocking off for the night» (*HT* 52),

²⁶⁷ J. Noiray, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, vol. I *L'univers de Zola*, Paris, Corti, 1981, p. 30 e seguenti.

per la fine; e rispettivamente «the work went on, until the noon-bell rang» (HT 56) e «the Hands were crowding in. The bell was ringing» (HT 64) per la pausa per il pranzo. In seconda battuta, ciò che fornisce il riferimento temporale è ancora l'orologio della chiesa: nella notte in cui Stephen e Rachael assistono la moglie malata del primo, dovendo aspettare le tre per somministrarle una medicina, ascoltano i rintocchi: «'I will stay here, Stephen,' said Rachael, quietly resuming her seat, 'till the bells go Three. 'Tis to be done again at three, and then she may be left till morning» (HT 67), e poco oltre nello stesso capitolo: «' 'Tis near three. Hush! I hear the bells.' The wind brought the sounds of the church clock to the window. They listened, and it struck three» (HT 69).

Nel romanzo compaiono soltanto due orologi privati, che si aggiungono a quello della chiesa: l'orologio del chirurgo, mandato a chiamare durante il tentativo di salvataggio di Blackpool dal pozzo in cui è caduto, e che cronometra la durata dei soccorsi²⁶⁸, e quello di Thomas Gradgrind, il borghese che incarna la ragione utilitaristica nella sua applicazione più rigorosa. Ed è interessante che il suo «deadly statistical clock» (HT 75) non si trovi in salotto, ma nello studio: non, dunque, tra gli elementi decorativi, ma tra gli strumenti atti a misurare e studiare i «Facts». È apparentemente curioso che non vengano menzionati orologi nel salotto della casa di Gradgrind, la pendola essendo di solito (l'abbiamo visto in Balzac; è lo stesso in Flaubert) l'oggetto che campeggia immancabilmente sul caminetto del salotto borghese. L'assenza di una pendola nel salotto della famiglia Gradgrind si può certo ricondurre all'avversione programmatica di Thomas Gradgrind per tutto ciò che rientra nella sfera della fantasia, del piacere e della decorazione («Ay, ay, ay! But you mustn't fancy [...] That's it, you are never to fancy» (HT 11) è la lezione che Gradgrind impartisce a Sissy nel primo capitolo, discutendo dell'inopportunità dei tappeti a fiori). Eppure è curioso, e merita di essere notato, il fatto che la stessa assenza della pendola dal salotto borghese si osserva in *Germinal*: se la pendola è solitamente uno dei primissimi oggetti che si

²⁶⁸ «But the surgeon who held the watch, declared five minutes not to have elapsed yet, and sternly admonished them to keep silence» (HT 198).

descrivono, è curioso che non figurino orologi nella descrizione del salotto di casa Hennebeau (*Ger* 302-303), arredato *ex novo* dalla moglie infedele. Due casi sono certo troppo pochi per pretendere di ricavarne una legge: eppure sembrerebbe che, nei romanzi in cui si fanno strada le classi subalterne e i borghesi vengono rappresentati in opposizione agli operai, e in cui si vede la disciplina del tempo a cui gli operai sono sottoposti, tenda a smorzarsi la sua funzione della pendola come oggetto che definisce lo status socioeconomico di un nucleo borghese.

Le indicazioni temporali all'interno del romanzo confermano l'opposizione tra un gruppo sociale che è sottoposto al tempo dell'orologio e un gruppo che non lo è.

Ci si potrebbe aspettare che la vita in casa di Thomas Gradgrind sia regolata con precisione cronometrica: e invece è tutt'altro che così. Non solo la figlia Louisa, in una famiglia che ha come oggetto supremo di disprezzo l'*idleness*, passa le ore a fissare le fiamme del camino e, più tardi, le foglie del bosco: più in generale, la vita di tutta la famiglia sembra ancora regolata per lo più sui ritmi naturali dell'arco tracciato dal sole nella volta celeste.

I primi capitoli del romanzo (I, 1-6) raccontano un'unica giornata: l'interrogazione di Sissy a scuola da parte di Thomas Gradgrind; la sua decisione di espellerla perché troppo incompatibile con i principi utilitaristici che il suo insegnamento ambisce a impartire; la ricerca, da parte di Gradgrind, del padre di Sissy a Coketown; e infine la decisione di prenderla con sé e tentare di educarla secondo i propri principi, nel momento in cui scopre che il giorno stesso il padre l'ha abbandonata. A dare l'idea dello scorrere del tempo, nell'intero corso della giornata, sono soltanto gli elementi naturali, che il narratore menziona spesso molto cursoriamente. La prima indicazione temporale del romanzo si trova nel secondo capitolo, che mette in scena la collisione tra la visione del mondo di Sissy e quella di Gradgrind a scuola, dove viene menzionato un raggio di sole che illumina gli studenti in classe:

The square finger, moving here and there, lighted suddenly on Bitzer, perhaps because he chanced to sit in the same ray of sunlight which,

darting in at one of the bare windows of the intensely whitewashed room, irradiated Sissy. (*HT* 9)

Nel capitolo 4 si è fatto pomeriggio («it was a cool spring afternoon, though the sun shone» *HT* 17); nel successivo, quando Gradgrind e Bounderby incontrano Sissy a Coketown e le chiedono del padre, è il crepuscolo («She stopped, at twilight, at the door of a mean little public-house» *HT* 26). Nel capitolo successivo la luce è ulteriormente diminuita: «As it had grown too dusky without to see the sign [...]» (*HT* 26, dove il termine «dusk» indica precisamente la più buia tra le fasi del crepuscolo, il «twilight» del capitolo precedente). Quando infine Sissy parte alla volta della casa di Gradgrind si è fatto completamente buio, e la narrazione della giornata si conclude con l'immagine delle tre figure che spariscono nell'oscurità: «and the fixed eye of Philosophy – and its rolling eye, too – soon lost the three figures and the basket in the darkness of the street».

Nonostante Bounderby e Gradgrind non manchino, paternalisticamente, di contrapporsi agli artisti circensi tra cui Sissy è cresciuta in quanto persone che a differenza degli artisti conoscono il valore del tempo («‘You see, my friend,’ Mr Bounderby put in, ‘we are the kind of people who know the value of time, and you are the kind of people who don’t know the value of time» *HT* 28), è solo al momento della comparsa di Stephen Blackpool che la prima indicazione temporale dell'ora esatta trova spazio nel romanzo: «The work went on, until the noon bell rang. More clattering upon the pavements. The looms, and wheels, and Hands all out of gear for an hour» (*HT* 56), ed è solo l'operaio Blackpool a regolare le proprie azioni sull'orologio, come si ribadirà nel capitolo successivo, dove si dice che, disponendo di un'ora per la pausa pranzo, Stephen deve adeguare il proprio passo all'orario imposto dal lavoro: «But they were passing the church now, and as his eye caught the clock, he quickened his pace» (*HT* 63).

2.2.3 Flaubert: *Madame Bovary* (1856) e *l'Éducation Sentimentale* (1869)

In un recente articolo dedicato alla misura del tempo in *Madame Bovary*²⁶⁹, Jean-Marie Privat lo definisce il romanzo «par excellence de l'hétérogène et de l'hybridation»²⁷⁰, in cui le misure del tempo «si mescolano fino alla dismisura poetica». Lo studio traccia prima di tutto un'analisi della sociografia finzionale degli oggetti di misura del tempo all'interno del romanzo, dimostrando che orologi da taschino e pendole sono prerogativa dei notabili («li distinguono nettamente dalla gente comune»²⁷¹); per poi analizzare il romanzo come etnografia materiale della misura del tempo, discutendo in particolare la coesistenza del calendario e dell'almanacco: latore di un tempo misurato in maniera più oggettiva e neutra il primo, più legato ai ritmi rurali e della natura il secondo. L'articolo di Privat prosegue poi con tre micro-casi di studio, e una delle sue conclusioni è che il tempo neutro e astratto degli orari della rivoluzione industriale è in *Madame Bovary* ancora lontano: «L'acculturation aux temps modernes des horaires (le mot est absent du roman) est latérale, ondoyante, lointaine. C'est bien plutôt le *tempo* des interconnaissances et le rythme des solidarités locales qui font l'usage»²⁷².

E sicuramente le indicazioni temporali che colpiscono di più, in *Madame Bovary*, sono quelle ancora legate ai ritmi agresti e della cultura contadina: espressioni come «à l'époque de la Saint-Michel» (*MB* 313), «vers la fin d'octobre, à l'époque de la foire Saint-Romain» (*MB* 298), e, su tutte, la bellissima scena in cui Emma, poco prima del suicidio, disperata per i debiti, si precipita a casa della balia, e a un tratto le chiede che ore sono. Non avendo un orologio, la balia esce

²⁶⁹ All'interno del già citato fascicolo della rivista «Romantisme» interamente dedicato alla misurazione del tempo nella letteratura francese del XIX secolo: cfr. J. M. Privat, *Un dimanche, vers six heures, au soleil levant*, in «Romantisme» 2016/4, pp. 50-61. Si veda anche, dello stesso autore, il meno recente J. M. Privat, *Bovary charivari: essai d'ethnocritique*, CNRS Éditions, Paris, 1994.

²⁷⁰ J. M. Privat, *Un dimanche, vers six heures, au soleil levant*, cit., p. 50.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² Ivi, p. 60.

per stimare l'ora sulla base della lunghezza e della direzione dell'ombra delle dita della sua mano:

- Quelle heure est-il? demanda-t-elle.

La mère Rolet sortit, leva les doigts de sa main droite du côté que le ciel était le plus clair, et rentra lentement en disant:

- Trois heures, bientôt. (MB 572)

La ragione per cui Emma chiede l'ora alla *mère* Rolet è che il giorno prima Léon le ha promesso di tentare di prendere del denaro in prestito da un amico e farglielo avere, precisando: «pourtant, si tu ne me voyais pas à trois heures, ne m'attends plus, ma chérie» (MB 563). Se l'interpretazione di Privat è discutibile (lo studioso conclude che la nutrice, che annuncia qui «l'ora fatidica e presto fatale», è «tragica messaggera di morte»²⁷³: senza apparentemente contare che Emma, prima di suicidarsi, ha ancora lo slancio vitale di presentarsi da Rodolphe per cercare aiuto²⁷⁴), è indubitabile che il tempo «industriale» sia ancora quasi totalmente assente in *Madame Bovary*. Il tempo misurato al minuto occorre solo due volte nel romanzo, e in entrambi i casi per descrivere un'attesa: per parlare dell'attesa di Charles, che ha chiesto al *père* Rouault la mano di Emma e aspetta il segnale alla finestra che gli comunicherà se la ragazza ha accettato o no («Une demi-heure se passa, puis il compta dix-neuf minutes à sa montre» MB 313), e a proposito di Hivert che, dopo aver aspettato Emma per riportarla a Yonville mentre lei è in *fiacre* con Léon, parte infine senza di lei («Hivert, qui l'avait attendue cinquante-trois minutes, avait fini par s'en aller» MB 515).

Il narratore flaubertiano sembra in generale preferire le indicazioni del passare del tempo che fanno riferimento ai ritmi naturali ('un soir', 'un matin', e così via) e

²⁷³ Ivi, p. 56.

²⁷⁴ E tra l'altro vedendosi rifiutare l'aiuto Emma rinfaccerà a Rodolphe proprio il lusso della sua pendola e del suo orologio da taschino: «- Mais, lorsqu'on est si pauvre, on ne met pas d'argent à la crosse de son fusil! On n'achète pas une pendule avec des incrustations d'écaillés! continuait-elle en montrant l'horloge de Boule; ni des sifflets de vermeil pour ses fouets – elle les touchait! – ni des breloques pour sa montre! Oh! rien ne lui manque!» (MB 576).

anche quando viene indicata l'ora, viene quasi sempre smorzata dalla preposizione 'vers'. Anche quando vuole descrivere la noia e il carattere abitudinario della vita di Emma, il narratore lo fa senza indicare gli orari, ma preferendo locuzioni che sottolineano piuttosto l'aspetto indefinitamente iterativo: per parlare della regolarità delle effusioni di Charles, il narratore scrive per esempio che «Ses expansions étaient devenues régulières; il l'embrassait à de certaines heures» (MB 331).

Il passo che, forse, dà meglio la misura della differenza che intercorre tra *Madame Bovary* e *l'Assommoir* si trova verso la fine del romanzo, quando il narratore descrive i tre giorni di 'luna di miele' di Emma e Léon a Rouen:

Vers le soir, ils prenaient une barque couverte et allaient dîner dans une île.
C'était l'heure où l'on entend, au bord des chantiers, retentir le maillet des calfats contre la coque des vaisseaux. (MB 524)

Già in questo mondo gli operai hanno dunque degli orari determinati, ed esiste un momento della giornata in cui è possibile sentirli svolgere determinati compiti all'orario stabilito: ma i lavoratori restano qui un rumore di fondo, e quale sia quest'ora non importa ai protagonisti del romanzo, che alla disciplina del tempo non sono sottoposti.

L'Éducation sentimentale, a differenza di *Madame Bovary*, ha un'ambientazione in gran parte urbana: eppure, anche se ovviamente vengono meno tutti i riferimenti al tempo contadino che abbiamo appena ricordato, si conferma sostanzialmente, per quanto riguarda gli orari, quello che abbiamo appena osservato. Se si nota una maggiore tendenza all'indicazione oraria rispetto a *Madame Bovary*, la precisione è ancora molto spesso smorzata dall'onnipresente preposizione 'vers'. Non ha certo valore statistico, e l'osservazione andrebbe supportata da una mole consistente di dati, ma è forse suggestivo confrontare la frase che, dopo il quadro preliminare, apre il racconto propriamente detto in *Eugénie Grandet* (1833) con gli *incipit* rispettivamente dell'*Éducation*

sentimentale (1869) e dell'*Assommoir* (1877): nell'ordine «En 1819, vers le commencement de la soirée, au milieu du mois de novembre, la Grande Nanon alluma du feu pour la première fois» (indicazione imprecisa di un momento della giornata), «Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin [...]» (EdS 2, indicazione imprecisa di un orario), e «Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin» (*Ass* 375 indicazione precisa di un orario). Nel famoso saggio *À propos du style de Flaubert*²⁷⁵, Marcel Proust ha scritto che, soprattutto tramite l'uso rivoluzionario dell'imperfetto, Flaubert persegue ed ottiene nella sua prosa un effetto di indeterminatezza che fa sì che «non vengano raccontate solo le parole, ma la vita intera delle persone. *L'éducation sentimentale* è un lungo racconto di tutta una vita, senza che i personaggi prendano, per così dire, parte attiva all'azione»²⁷⁶. È un discorso che porterebbe lontano, e che non può essere affrontato adeguatamente in questa sede, ma sembra di poter affermare, in via preliminare, che anche la frequente smorzatura della precisione oraria contribuisce a questo stesso effetto di «indéfini qui se prolonge»²⁷⁷.

A complemento di queste brevissime osservazioni, merita infine almeno una menzione quella che forse è la più famosa indicazione temporale all'interno dell'*Éducation sentimentale*: «À l'horloge de l'église, une heure sonna, lentement, pareille à une voix qui l'eût appelé» (*EdS* 82). È noto il commento di Maxime du Camp, che fece notare a Flaubert: «Ça, c'est une farce ; – comment veux-tu qu'un coup sonne lentement. Deux ou trois, à la bonne heure»²⁷⁸. Se alcuni commentatori difendono la possibilità di interpretare alla lettera il testo flaubertiano, interpretando «une heure» come 'un'ora qualsiasi', e quindi leggendo la frase come 'al campanile della chiesa, una qualche ora suonò lentamente, come una voce...', la maggior parte degli interpreti preferisce

²⁷⁵ Cfr. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971.

²⁷⁶ Ivi, p. 9.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Cfr. G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, préface d'A. Thibaudet, Paris, Gallimard (folio), 1965, nota n. 82, p. 581.

intendere che sia proprio il solo rintocco dell'una del mattino a suonare lentamente: a difesa dell'idea che anche il dettaglio più minimo e apparentemente banale, in Flaubert, può trascendere la mera trascrizione del reale e tendere alla deformazione espressionistica, e anticipare – e qui lo si vede molto bene, nella prospettiva della percezione soggettiva della durata – una sensibilità modernista.

2.2.4 Tolstoj: *Guerra e pace* (1865-1869) e *Anna Karenina* (1877)

Meno di dieci anni separano la redazione di *Guerra e pace* (1865-1869) da quella di *Anna Karenina* (1877), che esce nello stesso anno dell'*Assommoir*, anche se una cruciale differenza tra le due opere, naturalmente, sta nel fatto che il primo dà conto della vita in Russia all'epoca delle guerre napoleoniche, mentre il secondo è un romanzo della contemporaneità. La frequenza delle indicazioni orarie e il ruolo degli orologi sono profondamente diversi nei due romanzi.

In *Guerra e pace*, il tema dell'orologio è ricorrente anzitutto in una rete metaforica legata all'argomento teologico tradizionale dell'analogia dell'orologiaio. Se è esplicito il riferimento teologico nel discorso che il massone rivolge a Pierre Besuchov («sei più stupido e insensato di un bimbo piccolo che, giocando con i pezzi di un orologio magistralmente costruito, osasse dire che, perché non capisce la funzione di quell'orologio, non crede nell'artigiano che l'ha costruito» *GP* I, 426), l'idea dell'orologio come meccanismo di cui si fatica ad avere una percezione d'insieme a causa della sua complessità ricorre nelle pagine in cui, raccontando la guerra, Tolstoj esprime la sua filosofia della storia. Così fa ricorso alla similitudine dell'orologio nelle pagine che descrivono i movimenti che precedono l'inizio della battaglia di Austerlitz:

Il movimento concentrato che era iniziato la mattina nel quartier generale degli imperatori, e aveva innescato tutto il movimento successivo, era simile al primo movimento della ruota centrale del grande orologio di una torre. Una ruota si muove lentamente, un'altra comincia a girare, poi una terza, e gli ingranaggi, le pulegge, i pignoni si mettono a ruotare sempre più velocemente, il carillon inizia a

suonare, le figure cominciano a balzare fuori, e le lancette avanzano regolari, mostrando il risultato del movimento.

Come nel meccanismo di un orologio, così anche in quello della guerra il movimento, una volta impresso, è altrettanto inarrestabile fino al risultato finale, e altrettanto inerti e immobili, un attimo prima della trasmissione del movimento, sono le parti del meccanismo che non sono ancora state coinvolte. [...]

Come nell'orologio il risultato del complesso movimento di innumerevoli ruote e pulegge diverse è solo il lento e regolare avanzare della lancetta che indica l'ora, così il risultato di tutti i complessi movimenti umani di quei centosessantamila russi e francesi (di tutte le passioni, i desideri, i pentimenti, le umiliazioni, le sofferenze, gli impulsi di orgoglio, paura ed entusiasmo di quegli uomini) fu solo la sconfitta nella battaglia di Austerlitz, la cosiddetta battaglia dei tre imperatori, cioè un lento spostamento della lancetta della storia mondiale sul quadrante della storia dell'umanità.

(GPI 310, 313)

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi: il narratore ricorre di nuovo alla stessa similitudine per descrivere l'avvenuto mutamento di forze tra l'esercito russo e quello francese dopo l'assedio di Mosca («E subito, inevitabilmente come il carillon di un orologio comincia a battere e a suonare quando la lancetta ha compiuto un giro completo, nelle alte sfere il sostanziale mutamento di forze si riflette in un intensificarsi del movimento, in uno sfrigolio e in un suono di carillon» *GP II* 478) e, ancora, per indicare l'inutilità dei provvedimenti presi da Napoleone una volta entrato a Mosca («Tutti questi interventi, queste disposizioni, questi progetti, che non erano affatto peggiori di altri emanati in casi analoghi, non toccavano la sostanza del problema, ma, come le lancette sul quadrante di un orologio quando sono staccate dal meccanismo, giravano arbitrariamente a vuoto, senza agganciare gli ingranaggi» *GP II* 496). Il paragone con il meccanismo di un orologio si estende anche, al di là delle masse, al singolo individuo: così Napoleone annota, parlando del corpo umano, «Notre corps est comme une montre parfaite qui doit aller un certain temps; l'horloger n'a pas la faculté de l'ouvrir, il ne peut la manier qu'à tâtons et les yeux bandés» (*GP II* 232); e del principe Vassilij si dice nelle prime pagine del romanzo che in società risponde «per abitudine, come un orologio caricato» (*GPI* 6).

La sociografia finzionale degli orologi in *Guerra e pace* è molto limitata: se si menzionano, ogni tanto, orologi da taschino portati dai personaggi (Pierre Besuchov ne ha uno addosso quando viene introdotto nella loggia massonica e invitato «in segno di generosità, a consegnare tutti gli oggetti di valore [...] orologio, denaro, anelli» *GP* I 435), sono pochi e non vengono quasi mai descritti o connotati. Colpisce soprattutto la quasi totale assenza di orologi nei salotti, sia rispetto agli altri romanzieri, sia rispetto ad *Anna Karenina*.

Nell'intero corpo di *Guerra e pace* le indicazioni orarie si contano letteralmente sulle dita di una mano, e fanno quasi sempre riferimento a eventi non solo pianificati, ma eccezionali, pubblici o privati che siano: per citarne alcuni, il rapimento di Nataša da parte di Anatolij Kuragin (programmato per le otto di sera), il duello tra Pierre e Dolochov (Bezuchof arriva al bosco di Sokol'niki alle otto del mattino), l'incontro tra Napoleone e Alessandro, cronometrato da Boris Drubečkoj («Nel momento stesso in cui gli imperatori entrarono nel padiglione guardò l'orologio, e non dimenticò di guardarlo di nuovo quando Alessandro ne uscì. L'incontro era durato un'ora e cinquantatre [*sic*] minuti: così annotò quella sera tra gli altri fatti che a suo parere avevano rilevanza storica» *GP* I 495). Ma se pure Napoleone guarda l'orologio prima della battaglia di Borodino, il suo dispaccio si apre con l'indicazione «all'alba».

Queste osservazioni valgono per l'intero romanzo, con un'unica eccezione: la descrizione della vita a Lysye Gory. L'unico personaggio che regola le sue giornate in modo da trovarsi «costantemente occupato» (*GP* I 103) è infatti il principe Nikolaj Andreevič Bolkonskij, padre di Andrej: personaggio che sostiene che «due sole erano le fonti dei vizi umani: l'ozio e la superstizione, e che solo due erano le virtù: l'attività e l'intelligenza» (*GP* I 103). Proprio per questo, «poiché la principale condizione per l'attività è l'ordine, anche nel suo stile di vita l'ordine era portato fino a un estremo grado di precisione. Si presentava a tavola sempre alle stesse invariabili condizioni, e non solo alla stessa identica ora, ma spaccando il minuto» (*GP* I 103). La stessa ferrea disciplina è imposta a coloro che vivono insieme al principe: su tutti, ovviamente, alla principessina Mar'ja, di

cui si dice che il padre «ripartiva tutta la sua vita in un succedersi di occupazioni incessanti» (*GP* I 103), e che rispetta le imposizioni paterne con timore reverenziale («La principessina guardò l'orologio e, notando che aveva già perso cinque minuti del tempo che doveva dedicare al clavicordo, si avviò con aria spaventata verso la sala dei divani. Fra le dodici e le due, in conformità all'ordine stabilito della giornata, il principe riposava, e la principessina suonava il clavicordo» *GP* I 111); ma anche al servitore Tichon («Tichon sapeva che né l'arrivo del figlio né alcun altro evento straordinario doveva disturbare l'ordine della giornata» *GP* I 112) e allo stesso principe Andrej («Il principe Andrej evidentemente lo sapeva altrettanto bene; guardò l'orologio, come per controllare che le abitudini del padre non fossero mutate nel tempo in cui non l'aveva visto, e convintosi che non erano mutate si rivolse alla moglie. - Fra venti minuti si alzerà» *GP* I 112). Più oltre nel romanzo, quando Andrej passerà di nuovo dalla casa paterna dopo tre anni in cui «la sua vita aveva subito tanti radicali mutamenti» (*GP* II 35), la regolarità della vita del principe Nikolaj Bolkonskij sarà paragonata, a causa della sua immutabilità, a una vita che si svolge fuori dal tempo:

[...] al suo ingresso a Lysye Gory lo colpì in modo strano e inaspettato lo scorrere della vita sempre uguale, identico fino ai minimi particolari. Entrò nel viale e nel portale di pietra della casa di Lysye Gory come in un castello incantato, addormentato. [...] Solo Nikoluška era cresciuto, cambiato [...] Era l'unico che non obbedisse alla legge dell'immutabilità in quel castello incantato e addormentato. (*GP* II 35)

Il principe Nikolaj appare però ancora, nel contesto in cui è inserito, come un eccentrico: la sua puntualità è totalmente autoimposta e idiosincratca. In altre parole, non solo la regolarità che organizza la vita a Lysye Gory non deriva in alcun modo da una disciplina generalizzata e sociale del tempo, ma è percepita da chi lo osserva – su tutti dal figlio – come una vera e propria debolezza:

-Si ammalano solo gli sciocchi e i viziosi, ragazzo mio, e tu mi conosci: sono occupato dalla mattina alla sera, sono temperante, e dunque sto bene. [...] Il principe Andrej sorrise. - Lasciate che mi riprenda, papà - disse con un sorriso che mostrava come *le debolezze* del padre non gli impedissero di amarlo. (GP I 115)²⁷⁹

Conducendo la stessa analisi in *Anna Karenina*, ci si scopre ad osservare un panorama radicalmente diverso. Anzitutto per quanto riguarda la sociografia degli orologi: se in *Guerra e pace* sono pochi, e raramente descritti, in *Anna Karenina* rivestono lo stesso ruolo che abbiamo osservato in Balzac e Flaubert, vale a dire quello di connotare un salotto, una casa, un personaggio. Gli esempi si possono moltiplicare: dal «minuscolo orologio» di Kitty (AK 544), all'«enorme orologio d'oro» del medico che è chiamato a visitarla (AK 132); dall'«orologio di bronzo in stile Pietro I» che orna la casa di Anna e Karenin (AK 121) a quello che Dolly nota sul camino nella tenuta di Vronskij e Anna quando, andandoli a trovare in campagna, studia la loro residenza «con l'occhio della massaia» (AK 670 «Era tutto nuovo e tutto costoso: il lavabo di marmo, la toletta, il canapè, i tavolini, l'orologio di bronzo sul camino, tende e tendine»).

È però soprattutto dall'uso che i personaggi fanno dell'orologio che si ricavano le osservazioni più interessanti. A guardare spesso l'orologio, e a regolare la loro vita in sua funzione, sono infatti i personaggi che vivono in un contesto urbano e lavorano.

La fretteiosità del luminare che visita Kitty è apertamente tematizzata, e i continui sguardi che rivolge all'orologio sono rappresentati in maniera deliberatamente insistita: si ripete tre volte in una pagina che guarda il grosso orologio d'oro, e sembra che il dottore sia troppo occupato dalle incombenze che deve affrontare per potersi dedicare alla malata con la giusta concentrazione («Perdonerete la domanda, ma sapete se il ponte sulla Jauza è agibile o se è necessario fare il giro? – chiese – È agibile, dite? In tal caso mi basteranno venti minuti. [...] E consultò

²⁷⁹ Il corsivo è mio.

l'orologio per l'ennesima volta. È tempo che vada! – concluse, e si diresse alla porta» *AK 133*).

Tra i personaggi principali, il primo ad apparire sottoposto a una disciplina del tempo è Stiva Oblonskij: nei primi capitoli del romanzo, dove sullo sfondo della sua lite con la moglie si rappresenta una sua giornata lavorativa, vengono indicati l'orario in cui si sveglia (le otto del mattino) e il tempo che ha a disposizione per pranzare. L'organizzazione temporale della vita di Oblonskij emerge bene soprattutto quando la si confronta con quella di Levin, soprattutto nei passi in cui i due personaggi si incontrano. Amici di vecchia data, ma profondamente diversi per scelte esistenziali e temperamento – burocrate moscovita il primo, proprietario terriero che vive in campagna il secondo, nei loro incontri è colui che si trova nel suo ambiente a organizzare il tempo per entrambi, a stabilire i limiti temporali per mezzo degli strumenti che gli sono propri: così nell'incontro a Mosca, che apre il romanzo, è Oblonskij a proporre a Levin di pranzare insieme, e a stabilire l'orario («Potremmo andare da Gurin: facciamo colazione e anche due chiacchiere. Sono libero fino alle tre» *AK 24*); in campagna Oblonskij si affida invece a Levin per determinare quando è ora di partire, ed è affacciandosi alla finestra che Levin stabilisce che è il momento:

Kostja caro, sarà forse tempo di andare? Levin guardò fuori dalla finestra e vide che il sole era già sceso oltre le cime appena spoglie degli alberi. – È tempo, sì, – rispose – Kuz'ma, attacca i cavalli! – e corse di sotto. (*AK 179*)

È però Karenin, e non Oblonskij, il personaggio che, all'interno del romanzo, organizza il tempo nella maniera di gran lunga più metodica:

Karenin tornò dal ministero che erano le quattro, ma come spesso accadeva non ebbe il tempo di passare dalla moglie. [...] Alle cinque in punto, mentre l'orologio di bronzo in stile Pietro I non aveva ancora finito di battere il quinto rintocco, Karenin si presentò in frac e cravatta bianca e con le due onorificenze già appuntate, dato che avrebbe dovuto andarsene di gran carriera. Ogni minuto della sua vita era ben scandito e occupato. E per riuscire a fare tutto ciò che gli si

prospettava ogni giorno, Karenin aveva bisogno del massimo rigore. «Senza fretta, ma se senza requie»: era questo il suo motto. [...] Alle nove e mezzo in punto si udì una scampanellata e poco dopo Karenin entrò nella stanza. [...] Anna sorrise come si sorride delle debolezze di chi si ama e, presolo sottobraccio, lo accompagnò fin sulla soglia dello studio. La lettura serale era diventata un'abitudine per lui, anzi una necessità, e lei lo sapeva. E sapeva anche che, nonostante gli impegni che assorbivano tutto il suo tempo, il marito riteneva un dovere non perdersi nulla di quanto atteneva alla sfera intellettuale [...] A mezzanotte in punto, mentre era ancora allo scrittoio a finire una lettera per Dolly, Anna sentì un fruscio cadenzato di pantofole e, lavato, pettinato e con il libro sottobraccio, Aleksèj Aleksàndrovič che si avvicinava. –A dormire, a dormire, –le disse con un sorriso diverso, e la precedette in camera. (AK 120-124)

Come si vede in questo lungo brano, a differenza del principe Bolkonskij padre, la disciplina del tempo è inizialmente imposta a Karenin dai suoi impegni lavorativi e sociali. Da lì, però, si estende anche al tempo libero: e non è solo il tempo che ogni sera viene dedicato alla lettura (per dirla in termini sociologici, all'acquisizione di capitale simbolico) ad essere regolato, ma, come suggerisce eufemisticamente ma con ironia la chiusa, anche i rapporti sessuali sono inquadrati, nel corso della giornata, in un intervallo di tempo a loro dedicato²⁸⁰. È la stessa conclusione logica paradossale di un'exasperata metodicità a cui, con un'ironia molto più esplicita, sarebbe arrivato anni dopo Piero Jahier: nella già citata tabella con cui si rappresenta la vita metodica del burocrate Gino Bianchi è infatti allo stesso modo indicato che va a dormire ogni sera alle ventuno, e nella casella del sabato, alle ventuno, dopo la consueta indicazione «si corica» si specifica, tra parentesi, «(compie il dovere coniugale)»²⁸¹.

²⁸⁰ Nella versione di Claudia Zonghetti si perde, in realtà, un implicito riferimento all'atto sessuale nelle parole di Karenin. Nell'originale, infatti, Karenin dice «pora, pora» ('è ora, è ora'): espressione che può naturalmente sottintendere la diffusissima locuzione «pora spat'» 'è ora di dormire', ma che è lasciata volutamente in sospenso. Più accurata è la traduzione «è ora, è ora», che mantiene l'ambiguità dell'originale. Cfr. L. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 18, Terra, Moskva, 1992, p. 119: «» («–Пора, пора, –сказал он, особенно улыбаясь, и прошёл в спальню. [...] Раздевшись она вошла в спальню»).

²⁸¹ Cfr. P. Jahier, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, Libreria della «Voce», Firenze, 1915.

2.2.5 *Il giro del mondo in ottanta giorni* (1873)

Il romanzo che, precedendo di quattro anni *L'Assommoir*, sembra dividerne più da vicino l'ossessione per il tempo cronometrato è il capolavoro di Jules Verne, *Le Tour du monde en 80 Jours*. In uno studio recente, Carroll²⁸² ne ha sottolineato le peculiarità, sia rispetto agli altri *Voyages Extraordinaires*, sia all'interno del genere del romanzo d'avventura. Il viaggio intorno al mondo del flemmatico Phileas Fogg, scrive Carroll, non ha niente di straordinario, non è un viaggio al centro della terra o in fondo al mare e, con qualche piccola concessione alle coincidenze romanzesche, è totalmente plausibile (e puntualmente verificabile sulla *Continental Railway Steam Transit and General Guide* di Bradshaw): si tratta, almeno in apparenza, «del più ordinario, futile e inutile dei viaggi, compiuto dal più noioso tra gli eroi»²⁸³. Eppure *Il giro del mondo in ottanta giorni* è «il più emozionante e innovativo»²⁸⁴ tra i romanzi di Verne, e costituisce «un caso unico di romanzo che racconta un viaggio nel tempo: l'unico romanzo mai scritto in cui si racconta un viaggio nel tempo non fantastico»²⁸⁵.

Il capolavoro di Verne fu un vero e proprio caso letterario al momento dell'uscita: una tiratura di 108.000 copie per l'edizione in volume; mentre la precedente pubblicazione in *feuilleton* fu seguita da lettori che scommettevano sulla riuscita dell'impresa del protagonista²⁸⁶: che l'entusiasmo collettivo consacrò un romanzo d'avventura le cui peripezie sono strutturate sulla puntualità e la velocità dei trasporti moderni testimonia della portata che la rivoluzione dei trasporti doveva avere sulla sensibilità dell'epoca.

²⁸² Cfr. J. S. Carroll, 'You are Too Slow': Time in Jules Verne's *Around the World*, in *Victorian Time. Technologies, Standardization, Catastrophes*, a cura di T. Ferguson, cit., pp. 77-94. Si noti che il saggio su Verne è incluso in una raccolta di saggi di storia della letteratura inglese perché, scrive l'autrice, «though the novel was written and published in French, its main character and, I suggest, its main concerns are British» (ivi, p. 78).

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ Per queste informazioni cfr. l'introduzione di S. Verne in J. Verne, *Le Tour du monde en 80 jours*, Paris, GF Flammarion, 2013.

Anche qui siamo però ancora lontani dal rapporto al tempo che pochi anni dopo avrebbe testimoniato *L'Assommoir*: il viaggio raccontato da Verne, pur non avendo un carattere fantastico e, anzi, traendo il proprio fascino dalla realizzabilità dell'itinerario, è pur sempre attrattivo proprio perché rappresenta, in qualche modo, un «esperimento mentale» sulle possibilità dell'ingegneria dell'epoca.

Inoltre, Phileas Fogg è ancora un nobile, che non lavora: parente più prossimo del principe Nikolaj Bolkonskij che di Karenin, la sua puntualità è una scelta individuale, che ne fa «l'un des membres les plus singuliers et les plus remarquables du Reform-Club de Londres, bien qu'il semblât prendre à tâche de ne rien faire qui pût attirer l'attention»²⁸⁷. Tutto il primo capitolo del romanzo, in cui il protagonista viene presentato, insiste sulla sua rigorosissima prevedibilità: che ne fa però, ancora, un eccentrico, non certo un personaggio soggetto alla disciplina del tempo del capitalismo industriale: «Si vivre dans ces conditions, c'est être un excentrique, il faut convenir que l'excentricité a du bon!»²⁸⁸.

2.2.6 Aspetti idiosincratici? Il tempo in altri romanzi del ciclo dei Rougon-Macquart

Non esiste a mia conoscenza uno studio sistematico ed esteso del tempo in Zola – che, pure, aprirebbe prospettive interessanti, dal momento che la sua opera sembra collocarsi in un momento cruciale nella storia dell'evoluzione della percezione individuale del tempo. Un breve articolo di Pierre Morel²⁸⁹ traccia un preliminare inventario degli orologi nei romanzi zoliani, che per quanto non esaustivo costituisce un fondamentale punto di partenza; se Morel dimostra l'onnipresenza delle «macchine per misurare il tempo», quasi nulla dice, invece, dell'uso effettivo che i personaggi ne fanno – specialmente i lavoratori.

²⁸⁷ Cfr. J. Verne, *Voyages extraordinaires. Michel Strogoff et autres romans*, édition publiée sous la direction de J.-L. Steinmetz, Paris, Gallimard, 2017, p. 5.

²⁸⁸ Ivi, p. 8.

²⁸⁹ P. Morel, *La machine à mesurer le temps dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola*, in «Revue d'histoire littéraire de la France» 88/4 (1988), pp. 699-709.

In generale, per quanto riguarda la sociografia degli orologi, sembra di poter affermare che i Rougon-Macquart seguono, nella rappresentazione delle classi più agiate, le tendenze che abbiamo già ampiamente notato nella tradizione del romanzo realista (in Balzac, in Flaubert, in *Anna Karenina*): come scrive Morel, l'orologio «s'éloigne du pur fonctionnel pour devenir culturel et décoratif [...] dans le choix d'une pendule, la fonction esthétique prime-t-elle souvent, et l'objet prend-il plus d'importance par ses caractères accessoires que par sa raison d'être propre»²⁹⁰; in più, i Rougon-Macquart testimoniano dell'abbondante diffusione degli orologi anche tra le classi subalterne.

Più complessa è, naturalmente, la questione dell'attenzione per l'ora. Da un lato, sembra essere un aspetto che si riflette, in diversa misura, in tutti i romanzi del ciclo, e che rispecchiava probabilmente in parte anche aspetti idiosincratici di Zola. È noto che Zola collezionava pendole²⁹¹, e tutti gli studi biografici sottolineano la sua estrema metodicità, specialmente nel lavoro, e la rigida ripartizione delle sue giornate, che organizzava riservando orari precisi ai diversi compiti che lo attendevano (il motto che scelse per il caminetto del suo studio a Médan, d'altronde, fu «nulla dies sine linea»). Per non fare che un esempio, tra i numerosi studi che si potrebbero citare, si veda questo passo da un articolo di Frédérique Giraud:

Si celui-ci n'a pas tenu de journal, les Pages d'exil écrites en Angleterre en font office et révèlent cette conception d'un travail d'écriture à abattre chaque jour. Le jeudi 4 août 1898, il écrit: «Aujourd'hui, à dix heures, j'ai commencé à écrire mon roman Fécondité. J'ai travaillé jusqu'à une heure, et j'ai fait mes cinq pages réglementaires»; le jeudi 11 août 1898: «Le matin, je me lève à huit heures, je prends à neuf une tasse de café au lait, et tout de suite je suis au travail, jusqu'à une heure». Le 18 mai 1893 invité à présider le banquet annuel de l'Association générale des étudiants de Paris, Zola prononce un discours où il précise cette conception du travail : « La

²⁹⁰ Ivi, p. 700.

²⁹¹ Cfr. J. Newton - B. Jackson, *Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans "L'Assommoir"*, in «Nottingham French Studies» 17 (1), 1978, pp. 52-57: 53 e relativa nota.

vie n'a pas d'autre sens, pas d'autre raison d'être, nous n'apparaissions chacun que pour donner notre somme de labeur et disparaître ». Plus loin, il ajoute: «le travail dont je vous parle, c'est le travail réglé, la tâche quotidienne, le devoir qu'on s'est fait d'avancer d'un pas chaque jour dans son œuvre»²⁹².

Lukács avrebbe probabilmente usato questo argomento ad ulteriore conferma della famosa tesi che sostiene in *Narrare o descrivere*: vale a dire, l'avrebbe interpretato come ulteriore sintomo del fatto che Zola è uno scrittore che esordisce in «una società borghese già fissata e costituita»²⁹³, e che è uno «scrittore di mestiere, scrittore nel senso della divisione capitalista del lavoro»²⁹⁴. Condividendo l'analisi di Lukács, ma respingendone il giudizio di valore, una delle tesi che cercherò di dimostrare in queste pagine è che nell'*Assommoir* Zola mette sì in luce la percezione del tempo propria di una società dove il passaggio al capitalismo industriale si è definitivamente compiuto, ma lo fa – caratteristica che, secondo Adorno, era la vera prerogativa di ogni grande opera d'arte – illuminando il fascino e, allo stesso tempo, le profonde contraddizioni del mondo che descrive. Un'analisi esaustiva del trattamento del tempo nei Rougon-Macquart meriterebbe di essere l'oggetto di uno studio a sé, e non può essere esaurita nello spazio di un paragrafo. Mi limito dunque qui a qualche osservazione del tutto provvisoria.

Parlerò dettagliatamente nelle prossime pagine del trattamento del tempo nell'*Assommoir*, e nel prossimo capitolo dello stesso argomento in *Germinal*; mi sembrerebbe però di poter affermare che la disciplina industriale del tempo emerge, in maniera più o meno marcata, in tutti i romanzi del ciclo che in qualche misura rappresentano personaggi che lavorano: basti, per fare un esempio su tutti, citare il passo in *Au Bonheur des Dames* in cui si mostra Bourdoncle, l'incaricato della sorveglianza del personale nel grande magazzino che dà il titolo al romanzo,

²⁹² Cfr. F. Giraud, *La double croyance dans le jeu littéraire d'Émile Zola*, in CONTEXTES [online], 9, 2011.

²⁹³ Cfr. G. Lukács, *Narrare o descrivere?*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-323:

²⁹⁴ Ibidem.

che, orologio alla mano, cronometra l'orario di ingresso dei commessi e licenzia i ritardatari: «Dès huit heures, il se tenait debout sous la porte, sa montre à la main; et, à trois minutes de retard, l'implacable: 'Passez à la caisse!' hachait les jeunes gens essoufflés»²⁹⁵.

Se pure sono comunque numerose, le indicazioni orarie sembrano invece nettamente meno frequenti e marcate nei romanzi del ciclo che descrivono le classi sociali più privilegiate; nella *Terre*, particolarmente interessante in quanto «romanzo agricolo» del ciclo, sono invece ancora, come è logico, i ritmi naturali a regolare la durata della giornata lavorativa: «Le lever et le coucher du jour décidaient du travail»²⁹⁶. Non prenderò analiticamente in esame in questa sede *La Bête humaine* (1890), il «romanzo ferroviario», in parte perché, essendo uno degli ultimi del ciclo, la sua redazione è in ogni caso posteriore di diversi anni a quella dell'*Assommoir*, in parte perché è un romanzo che intende, anzitutto essere un 'trattato sull'omicidio'. Sembrerebbe però uno dei più fecondi per chi volesse esplorare la già citata questione della belligeranza delle eterocronie caratteristica del XIX secolo: se l'ambientazione dell'*Assommoir* è totalmente urbana, e se la realtà industriale di *Germinal* è impiantata in un contesto agricolo che però nel romanzo è a stento menzionato, la *Bête humaine* è il romanzo che mette in scena contemporaneamente le «esistenze cronometrate»²⁹⁷ dei lavoratori della ferrovia e la vita degli abitanti della campagna: organizzata secondo ritmi più legati ai cicli naturali, sembra spesso squarciata e sconvolta dal passaggio del treno all'orario consueto, vera e propria irruzione, nel quotidiano della campagna, di un'altra temporalità.

²⁹⁵ Cfr. É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, cit., III, p. 535.

²⁹⁶ Cfr. É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, cit., IV, p. 564.

²⁹⁷ Cfr. É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, cit., IV, pp. 1133-1134: «Chez eux, chez leurs voisins de couloir, parmi ce petit monde d'employés, soumis à une existence d'horloge par l'uniforme retour des heures réglementaires, la vie s'était remise à couler, monotone».

3. *L'Assommoir*: una rassegna del trattamento del tempo

3.1 Sociografia degli orologi: «L'humble coucou de tout le monde»

Nonostante il promettente titolo *Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans "L'Assommoir"*²⁹⁸, il breve articolo pubblicato da Newton e Jackson nel 1978 che ha per oggetto il tema del tempo nel capolavoro zoliano insiste quasi esclusivamente sulla pendola di Gervaise.

Indubbiamente si tratta dell'orologio che nel romanzo è caricato di maggiore portata simbolica: «sogno» della protagonista, acquistata a una somma considerevole dopo penosi risparmi e come unica gratificazione («en trois années, elle avait contenté une seule de ses envies, elle s'était achetée une pendule» *Ass* 476), la pendola è un vero e proprio feticcio delle ambizioni piccolo-borghesi di Gervaise, e dà ovviamente misura della decadenza della protagonista nel momento in cui, dopo aver «juré de mourir plutôt de faim que de toucher à sa pendule» (*Ass* 645), si rassegna a portarla al monte dei pegni. «La parabola simbolica tracciata dalla pendola», scrivono pertanto gli autori dell'articolo, sarebbe dunque un mezzo «per rendere sensibile la durata della vita»²⁹⁹: «senza raggiungere la raffinatezza di Proust», Zola avrebbe così «creato una rete di immagini temporali che riflettono lo scorrere di una vita senza speranza di riscatto»³⁰⁰.

Questa interpretazione è senza dubbio corretta; non sembrano però aspetti particolarmente innovativi né il fatto che sia un orologio a diventare «centro di tutta una serie di immagini legate alla fuga del tempo e soggiacenti al tema principale»³⁰¹ (il tema dell'orologio come simbolo del tempo che fugge irreversibilmente, associato al motto latino *ruit hora*, è infatti frequentissimo già a

²⁹⁸ J. Newton - B. Jackson, *Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans "L'Assommoir"*, in «Nottingham French Studies» 17 (1), 1978, pp. 52-57.

²⁹⁹ Ivi, p. 52.

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Ibidem.

partire dalla poesia e dalla pittura barocca), né il fatto che l'ambizione di Gervaise sia feticizzata in una pendola. Abbiamo infatti visto che la pendola come simbolo dello *status* del nucleo familiare che la possiede ed espone è *tòpos* del romanzo realista, e si potrebbe anzi tradurre la reverenza religiosa di Gervaise per la sua pendola nei termini con cui, molti anni più tardi, Pierre Bourdieu avrebbe teorizzato la differenza tra il gusto della classe operaia e quello della piccola borghesia³⁰².

La casa che Gervaise abita appena sposata con Coupeau, infatti, è esempio paradigmatico di quella «scelta del necessario» che Bourdieu definisce come caratteristica degli operai, fondata sulla rinuncia ai profitti simbolici e dove tutto risponde, anzitutto, a imperativi di ordine e funzionalità. In questo contesto, anche gli ornamenti pacchiani (le fotografie che Coupeau appende al muro «de son mieux, en se promettant des embellissements» *Ass* 465, i busti di Pascal e Béranger) si inscrivono nella logica di un «intento, ignoto agli economisti ed agli esteti comuni, [...] di ottenere al minimo costo il massimo 'effetto' [...], formula che, per i gusti borghesi, costituisce la definizione stessa della volgarità»³⁰³: e infatti, come nota Pierluigi Pellini, in questo passo dell'*Assommoir* che molto deve a Flaubert lo sguardo borghese dell'autore indugia «con compiaciuta ironia sul cattivo gusto dei dettagli più *kitsch*»³⁰⁴.

La pendola di palissandro che Gervaise si concede, comprandola a rate, è in questa prospettiva l'unica concessione della protagonista a un gusto estraneo alla classe a cui (per il momento) appartiene: e il fatto che Gervaise, quando sogna di possedere un proprio negozio (cioè di diventare, da operaia, esponente del *petit commerce*), fissi le lancette della pendola dove peraltro conserva il libretto della Cassa di risparmio («quand elle rêvait à sa boutique, elle s'oubliait là, devant le cadran, à regarder fixement tourner les aiguilles» *Ass* 476), permette per l'appunto

³⁰² Cfr. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 1983. Si veda in particolare il Capitolo settimo, pp. 377-397.

³⁰³ Ivi, p. 384.

³⁰⁴ Cfr. É. Zola, *Romanzi*, cit., p. 1394.

di interpretare questo orologio come feticcio dell'ambizione che caratterizza la protagonista all'inizio della sua parabola romanzesca, di quell'«ethos piccolo-borghese della restrizione per via di pretesa: volontarismo rigorista di chiamati non ancora eletti, che basano sull'invocazione continua del dovere la loro pretesa a diventare un giorno il dover essere realizzato»³⁰⁵.

Ma anche ammettendo tutto questo, l'aspetto più dirompente ai fini del nostro discorso si ricava invertendo il discorso, concentrandosi cioè su uno degli elementi che i commentatori rilevano appena: il fatto che la pendola di Gervaise non fa altro che rimpiazzare l'orologio a cucù che è ormai diffuso in tutte le abitazioni operaie. Anche all'inizio del suo *ménage* con Coupeau Gervaise infatti possiede un orologio: un semplice orologio a cucù, posto tra il busto di Pascal e quello di Béranger («sur la corniche de l'armoire, un buste de Pascal faisait pendant à un buste de Béranger, l'un grave, l'autre souriant, près du coucou, dont ils semblaient écouter le tic-tac» *Ass* 466). A dimostrazione del fatto che questo orologio deve essere iscritto nel novero degli oggetti necessari, e non in quello degli ornamenti *kitsch* che i due coniugi hanno comprato in attesa di miglioramenti, sta il fatto che anche alla fine del romanzo, quando la famiglia si è già trasferita nell'appartamento miserabile al sesto piano, quando sono ormai spesso costretti a digiunare e non sanno come scaldare l'appartamento né come pagare l'affitto, ancora hanno in casa un cucù, che Gervaise usa per controllare Nanà («Le matin, pendant que la mère regardait l'heure au coucou, la petite partait toute seule» *Ass* 714); allo stesso modo se ne trova uno nell'abitazione adiacente, dove vive il *père* Bazouge («Trois heures sonnèrent au coucou du père Bazouge» *Ass* 753). In altre parole, l'aspetto che sembra davvero sociologicamente innovativo nell'*Assommoir*, e che è rilevante per il nostro discorso, è la presenza del cucù anche nelle abitazioni più povere: dato che sembra dimostrare che il passaggio dell'orologio da oggetto di lusso a oggetto d'uso sia a questa altezza ormai definitivamente compiuto.

³⁰⁵ P. Bourdieu, *La distinzione*, cit., p. 342.

Della capillare diffusione dell'*œil-de-bœuf* nelle osterie del romanzo ho già accennato sopra; ne riparerò commentando gli sguardi che a questi orologi vengono rivolti. Diverso è invece il discorso per quanto riguarda le *montres*, gli orologi da taschino, che restano ancora un inequivocabile segno di lusso, almeno per la classe operaia. Se le prime pagine del romanzo ne attestano un possesso generalizzato tra gli impiegati, l'unico tra i personaggi principali ad averne uno è Lantier, cioè proprio colui che non lavora e si dà arie da «signore»: nel primo capitolo Gervaise annovera una *montre* tra i lussi con cui Lantier ha dilapidato l'eredità («Et ç'a été des dîners, des voitures, le théâtre, une montre pour lui, une robe de soie pour moi» *Ass* 389), e il cappellaio ne ha un'altra quando, dopo anni, ritorna alla Goutte-d'Or («Ce jour-là, il portait un pantalon gros et un paletot gros bleu comme un monsieur, avec un chapeau rond; même il avait une montre et une chaîne d'argent, à laquelle pendait une bague, un souvenir» *Ass* 597: dove «même», ovviamente, significa «addirittura», «persino», a sottolineare quanto agli occhi di Gervaise questo oggetto risulti marcato).

Completa e conferma questa preliminare sociografia l'orologiaio che ha un negozio nella stessa strada di Gervaise, e che la protagonista percepisce come il più distinto tra i suoi vicini: «le voisin qu'elle respectait le plus était encore, en face, l'horloger, le monsieur en redingote, l'air propre» (*Ass* 501). Altrove nel romanzo l'orologiaio è chiamato non «horloger» ma «bijoutier» (*Ass* 581), e i termini con cui si designa il suo negozio ben riflettono lo statuto dell'oggetto ancora a metà tra lusso e necessità: l'orologiaio è sempre dipinto a lavorare sugli orologi da taschino, «avec des outils mignons, devant un établi où des choses délicates dormaient sous des verres» (*Ass* 501), ma l'oggetto presente in più grande quantità nel negozio è l'orologio a cucù («derrière lui, les balanciers de deux ou trois douzaines de coucous tout petits battaient à la fois» *Ass* 501); e se pure il negozio dell'orologiaio è il più distinto della strada, lo è pur sempre in senso relativo, vale a dire «dans la misère noire de la rue» (*Ass* 501).

3.2 «Esistenze cronometrate»: il tempo di lavoro

Sono però soprattutto le indicazioni temporali e le frasi con cui i personaggi tematizzano il loro rapporto al tempo a dare la misura di quanto nel romanzo la questione sia pervasiva e preta di significato.

Anzitutto, i primi due capitoli dell'*Assommoir*, ricchissimi di indicazioni temporali, raccontando due eventi che decideranno della vita della protagonista (rispettivamente l'abbandono da parte di Lantier e la decisione di sposare Coupeau), danno conto sullo sfondo dell'organizzazione della vita degli abitanti della Goutte-d'Or in funzione dell'orario di lavoro. Già l'*incipit* propriamente detto, una frase sintatticamente scarna, contiene oltre a soggetto-verbo-oggetto soltanto un complemento di tempo: «Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin» (*Ass* 375). Nel commentarlo, Jacques Dubois³⁰⁶ ha sottolineato da un lato l'aderenza di Zola alla convenzione del romanzo realista – effetto «molto comune» è quello di designare i personaggi direttamente con il nome proprio, senza contesto, implicando così immediatamente un'antiorità che al lettore non è (ancora) nota – e, allo stesso tempo, «l'inconsuetudine folgorante di questo attacco al trapassato prossimo»³⁰⁷, tempo verbale che «ha l'effetto di accrescere la pesante evidenza dei fatti»³⁰⁸. Proseguendo nella sua analisi, Dubois nota che l'intero primo capoverso «forma un tutto omogeneo e merita di essere trattato come un *incipit* più ampio»³⁰⁹: riassumendo l'abitudine di Lantier di rientrare tardi e gli avvenimenti della sera che precede l'inizio della narrazione, in cui Gervaise l'ha scorto entrare al Grand-Bal in compagnia di un'altra donna, il primo capoverso secondo il critico «riprende una durata in atto da molto tempo e contemporaneamente traccia in poche linee tutto un orizzonte sociale la cui individuazione orienta ormai la lettura»³¹⁰.

³⁰⁶ Cfr. J. Dubois, *L'Assommoir d'Emile Zola*, Paris, Belin, 1993, pp. 100-102.

³⁰⁷ Cfr. É. Zola, *Romanzi*, cit., p. 1511.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ Cfr. J. Dubois, *L'Assommoir d'Emile Zola*, cit., p. 100.

³¹⁰ Ivi, p. 101.

Il secondo capoverso si apre con un'altra indicazione temporale. La protagonista si sveglia e si accorge che, per la prima volta, Lantier non è rientrato: «Quand Gervaise s'éveilla, vers cinq heures, raidie, les reins brisés, elle éclata en sanglots. Lantier n'était pas rentré. Pour la première fois, il découchait» (*Ass* 375). Dopo aver osservato la stanza – il già citato dispositivo naturalista dello sguardo del personaggio serve naturalmente qui, come del resto in tutto il capitolo, a descrivere al lettore lo spazio della Goutte-d'Or –, Gervaise si affaccia alla finestra da cui, sperando di scorgere Lantier, guarda la sfilata mattutina dei lavoratori che attraversano il muro del dazio per entrare in città: «un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous les bras» (*Ass* 377).

Due capoversi, dunque, che si aprono entrambi con l'indicazione di un'ora: per proporre un'interpretazione che conferma e, auspicabilmente, arricchisce il discorso di Dubois, tenterò di mettere in relazione queste righe con un testo di poco antecedente l'*Assommoir* che, a mia conoscenza, non è ancora stato avvicinato al capolavoro zoliano. È noto che Zola, per la redazione del suo romanzo operaio, attinse ampiamente a due opere del prolifico giornalista Alfred Delvau: il *Dictionnaire de la langue verte*, per l'*argot*, e il *Dictionnaire érotique moderne* per il linguaggio erotico. È possibile però notare alcune convergenze curiose anche con un'altra opera dello stesso giornalista: un libello pubblicato nel 1866, intitolato *Les Heures parisiennes* e diviso in ventiquattro capitoli, ciascuno corredato da un'illustrazione, che rintraccia per ogni ora della giornata a Parigi una o più attività distintive³¹¹. Il testo di Delvau si inserisce in una tradizione studiata dalla storica Julia Csergo³¹² e caratteristica del Secondo Impero. Se già nel primo Ottocento erano proliferate guide per facilitare la fruizione della città, è a partire dalla seconda metà del secolo che subiscono un radicale mutamento

³¹¹ Cfr. A. Delvau, *Les Heures parisiennes*, Paris, Librairie centrale, 1866.

³¹² Cfr. J. Csergo, *Extension et mutation du loisir citadin. Paris XIXe-début XXe siècle*, in *L'avènement des loisirs. 1850-1960*, a cura di A. Corbin, Paris, Flammarion, 2020, pp. 157-220.

strutturale, e non vengono più organizzate in base alle attrazioni cittadine, bensì secondo l'impiego del tempo:

Durante il Secondo Impero fanno la loro comparsa dei nuovi tipi di guide. A differenza delle precedenti, non fanno riferimento al patrimonio architettonico, né danno informazioni pratiche, ma sono consacrate ai luoghi e ai circuiti che permettono di passare piacevolmente il tempo. Guide dei giorni e delle notti [...] Queste guide raccontano instancabilmente Parigi con un discorso che si propone come «enunciazione esaustiva del reale», fissando così i paradigmi della socialità e dell'organizzazione del tempo cittadino.³¹³

È anzitutto curioso che, nel libello di Delvau, la giornata non inizi come ci si aspetterebbe a mezzanotte, ma alle tre del mattino: il primo capitolo, *Trois heures du matin*, descrive gli agricoltori che, sui loro carri, portano la verdura fresca dalle periferie al mercato cittadino. Il capitolo *Deux heures du matin* è dunque evidentemente quello che chiude l'opera, descrivendo il momento in cui anche gli ultimi nottambuli tornano a casa dopo i bagordi. È l'autore stesso a tematizzare questa divisione: è tra le due e le tre di notte, nel momento in cui terminano gli ultimi festeggiamenti e le strade fanno spazio ai primi lavoratori, che si colloca a Parigi «il punto di saldatura» tra una giornata e l'altra («C'est vers trois heures du matin que la journée commence chez nous, – ou plutôt recommence, puisqu'elle ne finit jamais. C'est le point de suture de cet anneau forgé en métal de Corinthe»³¹⁴). Le quattro del mattino, «quell'ora crepuscolare in cui non è più notte, ma in cui non fa ancora completamente giorno»³¹⁵, mentre tutti ancora dormono nelle case, sono invece l'ora delle lattaie, che iniziano a occupare le strade per ricevere il latte dalle campagne. Prima di venderlo alle clienti dovranno aspettare ancora circa un'ora, e vale la pena di citare un passo che si colloca verso la conclusione del capitolo *Quatre heures du matin*:

³¹³Ivi, p. 163.

³¹⁴ Cfr. A. Delvau, *Les Heures parisiennes*, cit., p. 5.

³¹⁵ Ivi, p. 15.

La laitière reste à peu près solitaire, sans avoir occasion de se dégourdir la langue, pendant une heure environ; [...] puis, peu à peu, les *pratiques* arrivent et font de son petit coin le quartier général des médisances, et même des calomnies. Tout le voisinage y est passé au fil de la langue par les portières qui viennent y *débiner* les bonnes, et par les bonnes qui viennent y *arranger* les portières.³¹⁶

Le cinque del mattino, infine, sono anche nel testo di Delvau l'ora in cui le classi subalterne si mettono definitivamente in moto e i lavoratori iniziano ad affollare le strade di Parigi:

Les ouvriers *vont à l'ouvrage*, le pain de la journée sous le bras, avec les outils. L'atelier est loin, le chantier aussi: il faut une heure, et quelquefois deux, avant d'y être arrivé. Le sommeil a réparé les forces perdues la veille: ils s'en vont allègrement, seuls ou par bandes, sifflant ou riant, mais toujours marchant d'un pas rapide; et lorsque sur leur passage ils trouvent un mastroquet ouvert, ils entrent y «écraser un grain», ou y «tuer le ver», ou s'y «éclairer le fanal», avec un canon de vin blanc ou un *polichinelle d'eau d'af*. Leur vieillesse s'en ressentira, – s'il atteignent jamais la vieillesse; en attendant, leur jeunesse en est regaillardie, et cela leur suffit. Quelquefois, le lundi par exemple, ils s'attardent trop chez le mastroquet, ils y écrasent trop de grains, ils y tuent trop de vers, ils s'y éclairent trop le fanal, et la journée, ainsi entamée, se continue de même.³¹⁷

Difficile stabilire con certezza se *Les Heures parisiennes* siano una vera e propria fonte per l'*Assommoir*, e dimostrare che le convergenze che è possibile notare non derivino, semplicemente, dal fatto che i due testi registrano gli stessi dati di realtà. È però suggestivo notare, anzitutto, che la giornata di Gervaise si conclude proprio nell'ora che Delvau indica come «punto di saldatura»; che, per quanto minime, le due frasi « Les ouvriers *vont à l'ouvrage*, le pain de la journée sous le bras, avec les outils» (*Heures parisiennes* p. 19) e «un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous les bras» (*Ass* 377) sono

³¹⁶ Ivi, p. 17. I corsivi sono dell'autore.

³¹⁷ Ivi, pp. 19-20.

quasi identiche; infine, che *L'Assommoir* – beninteso, con un trattamento letterario di tutt'altra caratura – indugia allo stesso modo sugli operai che, attardandosi all'osteria per il bicchiere del mattino, rinunciano ad andare al lavoro:

Cependant, aux deux coins de la rue des Poissonniers, à la porte des deux marchands de vin qui enlevaient leurs volets, des hommes ralentissaient le pas; et, avant d'entrer, ils restaient au bord du trottoir, avec des regards obliques sur Paris, les bras mous, déjà gagnés à une journée de flâne. (*Ass* 378)



Cinq Heures du matin

L'illustrazione che introduce il capitolo *Cinq Heures du matin* nelle *Heures Parisiennes*. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Ampliando il discorso, si può inoltre aggiungere che la descrizione dei carrettieri che portano le verdure in città alle tre del mattino è precisamente l'immagine che apre il *Ventre de Paris*; ho già discusso il fatto che al gesto di andare a comprare il latte appena svegli, menzionato da Dreyfous come abitudine di Augustine Landois, si allude proprio all'inizio dell'*Assommoir*: Se la lattaia come 'quartier generale del pettegolezzo' è un'immagine corrente all'epoca (si pensi anche alla *crémère* in *Germinie Lacerteux*), e dunque immediatamente chiara al lettore, la frase di Coupeau che, avendo capito che Lantier non è rientrato, propone a Gervaise di «aller lui chercher son lait, si elle ne voulait pas sortir», potrebbe dunque essere interpretata come una delicatezza connotata con precisione: Coupeau offre di farsi carico di questo gesto perché sa che Gervaise, andando a prendere il latte, sarebbe esposta alla curiosità e alla maldicenza delle altre donne del quartiere (e infatti poco dopo il romanzo dipinge la portinaia che va ad indagare con malcelata curiosità sotto la finestra della protagonista: «elle semblait n'être venue là, se poser sous la fenêtre, que pour savoir. - Monsieur Lantier est donc encore couché? [...] Madame Boche vit les larmes lui remonter aux yeux; et, satisfaite sans doute, elle s'éloignait» *Ass* 379).

Sarebbe di certo filologicamente improprio interpretare con eccessiva sicurezza queste convergenze come indizi di quella parentela, discussa in apertura del capitolo, che sembra configurarsi tra *Le Ventre de Paris* e *L'Assommoir*: che l'idea di rappresentare queste situazioni sia potuta venire a Zola (anche) leggendo il libello di Delvau, magari a uno stadio arcaico del processo genetico dei Rougon-Macquart, resta dunque, al momento, soltanto una suggestione.

Ma poco cambia, a fini interpretativi, che Delvau sia propriamente una fonte o che entrambi i testi registrino in maniera indipendente un sentire generalmente diffuso e gli stessi dati storici relativi all'organizzazione del tempo: tutt'altro che neutre, le indicazioni temporali nei primi due capoversi dell'*Assommoir* servono a segnare, simbolicamente, una cesura profonda nella vita della protagonista. Alle due di notte, quando la protagonista va a dormire, si conclude l'ultima giornata

della ‘vita di prima’ di Gervaise, la «durata in atto da molto tempo»³¹⁸ di cui parla Dubois: se il lettore del solo *Assommoir* dal primo capoverso deduce che la relazione tra Gervaise e Lantier va genericamente avanti da molto tempo, il lettore del ciclo intero sa già dalla *Fortune des Rougon* che Gervaise e Lantier hanno due figli, e che la loro relazione risale a quando la protagonista aveva quattordici anni, a Plassans (a beneficio del lettore che non conosca l’intero ciclo, nell’*Assommoir* la vicenda verrà riassunta da Gervaise più avanti nel primo capitolo).

Le cinque di mattina del giorno successivo rappresentano invece per Gervaise l’alba del «giorno fatale»: e non soltanto nel senso più ristretto del ‘giorno fatale dell’abbandono’ (la constatazione che per la prima volta Lantier è rimasto fuori per l’intera notte prelude, ovviamente, a quella dell’abbandono con cui terminerà il primo capitolo), ma nel senso più ampio della giornata in cui, simbolicamente, il narratore riassume l’intera parabola romanzesca della protagonista. Nel Capitolo XII, rovesciamento simmetrico del Capitolo I, Gervaise ormai moribonda percorrerà gli stessi luoghi all’ora in cui gli operai rientrano dal lavoro, e la voce narrante riassumerà la sua parabola esistenziale con l’immagine della giornata che si conclude: «Ah! oui, Gervaise avait fini sa journée» (*Ass* 767).

Tutto il primo capitolo, che si svolge nell’arco di una mattinata fino allo scoccare del mezzogiorno, procede puntellato da indicazioni temporali minute, il che dà al narratore l’occasione di esporre, sullo sfondo della vicenda principale, la disciplina del tempo che informa la vita dei personaggi.

Anzitutto, Gervaise scorge alla finestra gli operai: se da lontano si confondono tutti in «un effacement plâtreux, un ton neutre où le bleu déteint et le gris sale dominaient», a un’osservazione più attenta la protagonista riesce a individuarli per categorie e attributi («serruriers à leur bourgerons bleus», «maçons à leurs cottes blanches», «peintres à leurs paletots»). Gervaise si intestardisce «encore à la fenêtre pendant deux mortelles heures, jusqu’à huit heures» (*Ass* 379), e il flusso dei lavoratori scorre in maniera regolata sotto i suoi occhi: dopo gli operai è la volta delle operaie («Le flot de blouses descendant des hauteurs avait cessé, et

³¹⁸ Cfr. J. Dubois, *L’Assommoir d’Emile Zola*, cit., p. 102.

seuls quelques retardataires franchissaient la barrière à grandes enjambées. [...] Aux ouvriers avaient succédé les ouvrières, les brunisseuses, les modistes, les fleuristes, se serrant dans leurs minces vêtements» *Ass* 379); dopo le operaie, sono gli impiegati ad andare al lavoro: e il loro status superiore rispetto agli operai, oltre che dal fatto che la loro giornata lavorativa inizia più tardi³¹⁹, è rimarcato anche dal fatto che sono dotati di orologi personali, che usano per regolare cronometricamente la loro andatura. Vale la pena di leggere il passo intero, in cui lo sguardo che indugia sugli impiegati rileva in loro un altro tipo di stanchezza – mentale più che fisica:

Puis, les employés étaient passés, soufflant dans leurs doigts, mangeant leur pain d'un sou en marchant; des jeunes gens efflanqués, aux habits trop courts, aux yeux battus, tout brouillés de sommeil; de petits vieux qui roulaient sur leurs pieds, la face blême, usée par les longues heures du bureau, regardant leur montre pour régler leur marche à quelques secondes près. (*Ass* 379-380)

La rappresentazione degli operai che al mattino vanno al lavoro è un vero e proprio *tòpos* della letteratura industriale (ne vedremo esempi, nel prossimo capitolo, anche in *Germinal* e nella *Madre*), e allo stesso modo lo è la questione della sfasatura degli orari tra i diversi gruppi di lavoratori. Nell'*Assommoir* la questione è semplicemente registrata; le sue implicazioni politiche verranno apertamente tematizzate più tardi: ne parlerà, per esempio, Luciano Bianciardi nella *Vita agra*, dove al fatto di prendere i mezzi pubblici a orari differenti è ascritta l'impossibilità di incontrarsi tra operai e impiegati, e dunque di coordinarsi nell'azione politica («Nemmeno ci rassegnavamo all'impossibilità di serbare i contatti con la classe operaia, che aveva orari sfasati rispetto ai nostri,

³¹⁹ Si può aggiungere anche, a ulteriore conferma di quanto stiamo osservando, e a testimonianza della cura per il dettaglio che si riscontra nei romanzi di Zola e del controllo che è capace di esercitare sugli universi finzionali che dipinge, che poco prima, quando Gervaise osserva la sfilata degli operai ed è interrotta da Madame Boche, la portinaia dice di essere uscita proprio per andare a cercare un impiegato che (a differenza degli operai) è ancora a letto, per intercettarlo e farsi pagare un lavoro: «La concierge raconte qu'elle allait à deux pas, rue de la Charbonnière, pour trouver au lit un employé, dont son mari ne pouvait pas tirer le raccommodage d'une redingote» (*Ass* 378-379).

giungeva alle sei del mattino coi treni del sonno e ripartiva alle sei del pomeriggio»³²⁰). Per dare l'idea di quanto questa immagine letteraria sia persistente, basti constatare che la si riscontra ancora nel recentissimo *Ipotesi di una sconfitta* di Giorgio Falco (2017): «I passeggeri degli autobus mutavano in rapporto all'orario: dopo gli operai salivano impiegati, commessi, studenti. Mio padre guidava e non sentiva più parlare di saldatura, verniciatura, sellatura, schocche, stampi, presse, manutenzione, paraurti, miscelatori, strutto, uvette, canditi; le voci parlavano di macchine da scrivere, di contabilità, cambiali, import-export, oscuri clienti internazionali, di inglese commerciale, greco, latino, dizionari, pagelle»³²¹.

Tornando all'*Assommoir*, gli impiegati sono l'ultima categoria di lavoratori a percorrere le strade, dopodiché i boulevards vengono occupati soltanto da *rentiers* e bambini:

Et les boulevards avaient pris leur paix du matin; les rentiers du voisinage se promenaient su soleil; les mères, en cheveux, en jupes sales, berçaient dans leurs bras des enfants au maillot, qu'elles changeaient sur les bancs; toute une marmaille mal mouchée, débraillée, se bousculait, se traînait par terre, au milieu de piaulements, de rires et des pleurs. (*Ass* 380)

È a questo punto che Lantier ritorna (sono dunque da poco passate le otto) e che discute con Gervaise. Il cappellaio resta a contemplare un'idea fissa «près d'une heure» (*Ass* 383), e poco dopo chiede a Gervaise di andare al monte dei pegni. La protagonista ritorna «au bout d'une demi heure» (*Ass* 384); i due discutono ancora, finché Gervaise esce per andare al lavatoio. Il romanzo fornisce qui un altro riferimento temporale preciso: «Il était dix heures» (*Ass* 385).

Nel 1860, a Parigi, il lavatoio pubblico è un luogo tutt'altro che neutro. Come si può leggere in un interessante libello³²² scritto pochi anni dopo la pubblicazione

³²⁰ Cfr. L. Bianciardi, *L'antimeridiano: tutte le opere*, vol. I, Isbn, Milano, 2005, p. 606.

³²¹ Cfr. G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 6.

³²² J. Moisy, *Les lavoirs de Paris*, Paris, Watelet, 1884.

dell'*Assommoir* da Jean Moisy, fondatore e presidente per anni della Camera sindacale dei lavatoi francesi, i lavatoi pubblici, introdotti a Parigi inizialmente intorno agli anni Trenta dell'Ottocento, permettevano alle private cittadine di andare a fare il proprio bucato senza doversi rivolgere alle lavandaie professioniste. Calorosamente sostenuti nel quadro delle misure in favore dell'igiene pubblica, erano stati inizialmente sabotati dai professionisti perché rischiavano di diminuire l'occupazione nel settore: Moisy racconta che per questo i primi lavatoi pubblici, che erano dei battelli sulla Senna, furono incendiati dolosamente. I lavatoi si affermarono poi lentamente nel corso dei decenni successivi; all'epoca della pubblicazione dell'*Assommoir* erano ormai diffusi a Parigi, ma erano ancora oggetto di scontro politico in provincia: e questo è lo scopo del libello di Moisy, scritto nell'84 e volto ad argomentare che i lavatoi, lasciando immutato il carico di lavoro delle professioniste e favorendo i lavaggi privati, non erano causa di crollo occupazionale ma, al contrario, di un impulso straordinario e generalizzato all'igiene nelle classi subalterne.

Nel rappresentare il lavatoio, Zola insiste sulla sua modernità; prima evidente immagine della realtà industriale nell'*Assommoir*, la sua descrizione presenta tutti i tratti che, nella sua esaustiva monografia³²³, Jacques Noiray ha identificato come costitutivi nella rappresentazione della macchina in Zola: macchina-mostro, dalle dimensioni sconfinata e soverchianti, il lavatoio è un «immense hangar» (*Ass* 386) rumoroso e assordante (ai rumori delle macchine si sommano i rumori cadenzati e furiosi del lavoro e le grida delle donne, che urlano per riuscire a parlarsi in mezzo al «vacarme» *Ass* 386), al cui centro campeggia la macchina a vapore. Ma l'elemento interessante da un punto di vista sociologico è che il romanzo rappresenta al lavatoio due categorie di donne: le lavandaie professioniste, che lavorano per conto delle stiratrici di fino, lavando i vestiti che le seconde si occuperanno poi di stirare, e le *ménagères*, le casalinghe che fanno il proprio bucato. È in questo contesto che va intesa, nella scena, l'osservazione di Madame Boche sui vantaggi di fare da sé il proprio bucato: «Moi, je donnais mon linge à

³²³ Cfr. J. Noiray, *Le romancier et la machine*, cit., passim.

une blanchisseuse de la rue Poulet; mais elle m'emportait tout, avec son chlore et ses brosses. Alors, je lave moi-même. C'est tout gagné. Ça ne coute que le savon...» (*Ass* 387), e così va intesa anche l'insistenza sull'abilità tecnica di Gervaise («ça vous connaît, hein? Vous étiez blanchisseuse dans votre pays, n'est-ce pas, ma petite?» *Ass* 387) che, pur essendo già stata assunta da Madame Fauconnier, deve ancora iniziare a lavorare, ed è qui al lavatoio in veste personale. Il romanzo mostra che lavandaie di professione e casalinghe si regolano secondo orari diversi: quando sul grande *œil-de-bœuf* che campeggia nel lavatoio scoccano le undici, le lavandaie iniziano la pausa pranzo, mentre le casalinghe si affrettano a finire, guardando l'orologio, per poter andare a mangiare altrove:

Onze heures sonnaient. La moitié des laveuses, assises d'une jambe au bord de leurs baquets, avec un litre de vin débouché à leurs pieds, mangeaient des saucisses dans des morceaux de pain fendus. Seules, les ménagères, venues là pour laver leurs petits paquets de linge, se hâtaient, en regardant l'œil-de-boeuf accroché au-dessus du bureau. (*Ass* 390)³²⁴

Il secondo capitolo riprende la narrazione tre settimane dopo, ma nello stesso momento della giornata in cui il primo si era interrotto: il che permette all'autore contemporaneamente di avanzare con la vicenda di Gervaise e di completare la descrizione della giornata degli operai parigini. È ancora l'*incipit* a dare il primo riferimento temporale: «Trois semaines plus tard, vers onze heures et demie, un jour de beau soleil, Gervaise et Coupeau, l'ouvrier zingueur, mangeaient ensemble une prune» (*Ass* 403). Quando Gervaise cerca di mettere fine alle *avances* di Coupeau con la scusa dell'orario di lavoro («Vous me faites causer, on doit m'attendre chez la patronne» *Ass* 405-406), il lattoniere, guardando l'*œil-de-bœuf* che campeggia anche nell'Assommoir del *père* Colombe, risponde con un computo minuzioso del tempo ancora a disposizione: «Il regardait l'œil de boeuf, encadré dans la glace. Il la fit rasseoir, en criant: - Attendez donc! Il n'est que

³²⁴ e d'altronde poco prima Madame Boche aveva proposto a Gervaise di terminare il lavoro prima di mezzogiorno, in modo da poter andare a mangiare «Avant midi, nous aurons expédié ça, et nous pourrions aller déjeuner» (*Ass* 387).

onze heures trente-cinq... J'ai encore vingt-cinq minutes» (*Ass* 406). Lo stesso dispositivo del primo capitolo – lo sguardo di Gervaise, questa volta attraverso i vetri dell'*Assommoir* – permette di descrivere il viavai dei lavoratori all'ora di pranzo, «le mouvement de la rue, où l'heure du déjeuner mettait un écrasement de foule extraordinaire» (*Ass* 406). Gli operai trattenuti al lavoro arrivano affamati («Les retardataires, des ouvriers retenus au travail, la mine maussade de faim, coupaient la chaussée à grandes enjambées» *Ass* 406), le operaie «en longs tabliers» (*Ass* 406) mangiano cozze e patate fritte, mentre le donne «dall'aspetto delicato» (*Ass* 406) preferiscono i ravanelli, alcuni operai, che hanno già finito di mangiare, si avviano già lentamente verso il lavoro «en bandes, flânant, les mains ouvertes battant les cuisses, lourds de nourriture» (*Ass* 406). Completano la descrizione il gruppo di operai che si ferma all'*Assommoir*, le campane delle fabbriche che suonano in lontananza, gli operai che, senza affrettarsi, «se décidaient à reprendre le chemin de l'atelier en traînant les pieds» (*Ass* 409). Il romanzo sottolinea che Gervaise è «déjà debout, s'inquiétant de l'heure» (*Ass* 411); Coupeau la convince a fare un tratto di strada insieme a lui, e mentre lo aspetta la protagonista ha l'occasione di osservare il momento in cui dopo il pranzo si riprende il lavoro:

En bas, un menuisier chantait, accompagné par les sifflements réguliers de sa varlope; pendant que, dans l'atelier de serrurerie, un tintamarre de marteaux battant en cadence faisait une grosse sonnerie argentine. [...] C'était la reprise de la tâche après le déjeuner, les chambres vides des hommes travaillant au-dehors, la maison rentrant dans cette grande paix, coupée uniquement du bruit des métiers, du bercement d'un refrain, toujours le même, répété pendant des heures (*Ass* 415-416).

Ancora, il seguito del capitolo, raccontando il mese di corteggiamento di Gervaise da parte di Coupeau, completerà la descrizione raccontando le abitudini serali degli abitanti della Goutte-d'Or: Coupeau porta a passeggiare i figli di Gervaise mentre lei è ancora al lavoro («le soir, comme il revenait du travail le premier, il promenait les enfants, sur le boulevard extérieur» *Ass* 417), Gervaise si dedica ai

lavori domestici, prima per sé («soigner les enfants, trouver encore le moyen de coudre le soir à toutes sortes de chiffons» *Ass* 416-417), e poi anche per Coupeau («Gervaise, pour lui rendre ses politesses [...] visitait ses vêtements, mettant des boutons aux cottes» *Ass* 418).

Indicazioni orarie di questo tipo costellano l'intero romanzo, e danno la misura di quanto gli orari inquadrino e regolino la vita dei protagonisti. Molto ricco di indicazioni temporali è per esempio anche il Capitolo XI, che descrive il lavoro di Nanà presso l'*atelier* di fiorista dove la zia è prima operaia. Anzitutto il romanzo descrive il metodo escogitato da Gervaise e Madame Lerat per cronometrare il tragitto di Nanà da casa al lavoro, e assicurarsi che non faccia deviazioni indebite per la strada:

Le matin, pendant que la mère regardait l'heure au coucou, la petite partait toute seule, l'air gentil, serrée aux épaules par sa vieille robe noire trop étroite et trop courte; et madame Lerat était chargée de constater l'heure de son arrivée, qu'elle disait ensuite à Gervaise. On lui donnait vingt minutes pour aller de la rue de la Goutte-d'Or à la rue du Caire, ce qui était suffisant, car ces tortillons de filles ont des jambes de cerf. Des fois, elle arrivait juste, mais si rouge, si essoufflée, qu'elle venait bien sûr de dégringoler de la barrière en dix minutes, après avoir musé en chemin. Le plus souvent, elle avait sept minutes, huit minutes de retard; et, jusqu'au soir, elle se montrait très câline pour sa tante. (*Ass* 714)

L'arrivo delle operaie si svolge nel giro di un quarto d'ora («Madame Lerat, pour donner l'exemple, arrivait la première. Puis, la porte battait pendant un quart d'heure, tous les petits bonnichons de fleuristes entraient à la débandade, suantes, décoiffés» (*Ass* 715); il rintocco del mezzogiorno è il segnale che le scuote dalla concentrazione del lavoro («Quand sonna midi, l'heure du déjeuner, toutes se secouèrent» *Ass* 720) e il romanzo le dipinge intente a mangiare in fretta, ansiose di non sprecare l'ora di pausa per mangiare e di avere più tempo per chiacchierare («Elles se dépêchaient d'avalier, ennuyées de manger, préférant employer l'heure du repas à regarder les gens qui passaient ou à se faire des

confidences» *Ass* 721); infine, malvolentieri e con dieci minuti di ritardo, riprendono il lavoro a causa della presenza della padrona:

Et il était déjà une heure dix, les ouvrières ne paraissaient pas pressées de reprendre leurs pinces, lorsque Léonie, d'un bruit des lèvres, du prrrout! dont les ouvriers peintres s'appellent, signala l'approche de la patronne. Aussitôt, toutes furent dans leurs chaises, le nez dans l'ouvrage. (*Ass* 721-722)

3.3 Introiezione e resistenze: i personaggi di fronte alla disciplina del tempo

Nei trattati contemporanei a Zola, la questione dell'atteggiamento degli operai di fronte alla disciplina del tempo è affrontata in maniera moralistica: nel *Sublime* di Poulot, il buon operaio è puntuale e rispetta gli orari che gli sono imposti, mentre il cattivo operaio, incapace di regolarsi, arriva in ritardo, celebra il *Saint-Monday*, perde giornate di lavoro³²⁵.

Più di recente, nell'ambito disciplinare della storia economica, la questione è diventata terreno di un aspro scontro che oppone studiosi di impostazione marxista a studiosi di impostazione liberale: le due scuole hanno proposto interpretazioni diametralmente opposte e fortemente connotate in senso ideologico. Chi scrive non ha certo le competenze per entrare in maniera troppo dettagliata nel merito di un dibattito di ordine storico-economico; ho cercato però di esaminare con cura le (non sempre disinteressate) obiezioni sollevate nel corso della discussione: ne darò conto nelle prossime pagine, per poi tentare di esaminare, alla luce degli strumenti messi in campo dagli economisti, la complessità di cui testimonia il testo dell'*Assommoir*.

La tradizione marxista interpreta la disciplina del tempo come un'imposizione che gli operai subirono dall'alto, e a cui si adattarono malvolentieri. Il principale esponente di questa tradizione, diventato poi l'idolo polemico degli studiosi di

³²⁵ Cfr. D. Poulot, *Le Sublime ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*, Paris, Librairie Internationale, 1870.

orientamento liberale, è Thompson: nel già citato *Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism* (a cui tutta la letteratura è concorde nell'attribuire un ruolo pionieristico), Thompson interpreta come segno dell'avvenuto trionfo della nuova disciplina il fatto che inizialmente fu il concetto stesso di tempo disciplinato a essere oggetto di contestazione da parte dei lavoratori, mentre in un secondo momento le rivendicazioni operaie si spostarono sul piano della durata dell'orario di lavoro³²⁶.

Nel processo di ricerca e selezione bibliografica per la redazione di questa tesi mi sono imbattuta in saggi di critica letteraria che considerano le tesi di Thompson definitivamente superate. Mi riferisco in particolare allo studio di Benjamin Kohlman, *Versions of Working-Class Idleness: Non-Productivity and the Critique of Victorian Workaholism*, in cui si legge: «Scholars such as Raphael Samuel, Krishan Kumar, Hans-Joachim Voth, and Jeremy Atack and Fred Bateman have done much to qualify the Marxist myth according to which work discipline, especially in factories, was an alien regime imposed on unwilling workers»³²⁷. A un'analisi più attenta ci si accorge però che la questione sembra in realtà tutt'altro che pacifica. L'articolo di Atack e Bateman³²⁸ citato da Kohlman, per non fare che un esempio, è un'indagine che si propone di stimare statisticamente il numero di ore che costituivano la giornata lavorativa media negli Stati Uniti negli anni Ottanta dell'Ottocento, usando come fonte un *corpus* di questionari compilati dalle amministrazioni delle fabbriche e inviati al Censo. Al netto di alcuni assunti

³²⁶ E. Thompson, *Time, Work-Discipline*, cit., p. 85: «In the first stage, we find simple resistance. But, in the next stage, as the new time-discipline is imposed, so the workers begin to fight not against time, but about it».

³²⁷ Cfr. B. Kohlmann, *Versions of Working-Class Idleness: Non-Productivity and the Critique of Victorian Workaholism*, in M. Fludernik - M. Nandi (eds.), *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature*, Palgrave Macmillan, London, 2014, pp. 195-214 :199.

³²⁸ Cfr. J. Atack - F. Bateman, *How long was the Workday in 1880?*, in «The Journal of Economic History» 52, 1992, pp. 129-160.

che sono per stessa ammissione degli autori arbitrari³²⁹, risulta difficile vedere come uno studio con questa impostazione possa fornire dati rilevanti circa la volontà dei lavoratori: intenzione che, d'altronde, gli autori non esprimono in alcun luogo del loro studio.

Il più influente tra gli studi citati da Kohlman è senza dubbio il fortunato libro di Hans-Joachim Voth, *Time and Work in England. 1750-1830*³³⁰, noto soprattutto per il metodo brillante e innovativo con cui l'autore ha contribuito a stimare la durata del lavoro in Inghilterra tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX: analizzando un *corpus* di oltre 2800 testimonianze giudiziarie, Voth ha condotto diverse analisi di ordine statistico sulla base delle risposte fornite dai testimoni alla domanda «Cosa stava facendo all'ora del delitto?»³³¹. Il primo capitolo del libro di Voth, che contiene un esaustivo stato dell'arte, riconosce a Thompson diversi meriti e ne discute minuziosamente il lavoro; nondimeno, le critiche che Voth muove a Thompson sulla specifica questione della volontà degli operai di fronte alla disciplina del tempo appaiono discutibili. Riporto per intero le parole di Voth:

Thompson's views are subject to debate at two levels. First, there are doubts about the accuracy and reliability of his interpretations. Second, the empirical evidence itself is not fully convincing. The view that factory discipline was an alien regime imposed on unwilling workers is contentious. Hobsbawm had earlier opined that workers, whether preindustrial or not, 'did not dislike work'. On a more substantial level, Clark has recently argued that factory workers preferred discipline and higher pay over alternative modes of

³²⁹ Ivi, p. 135: «Since we do not believe that workers were either willing or able to work excessively long hours, we have arbitrarily limited the daily hours of work *per worker* to no more than 14 hours per day in any six-month period. Consequently, if a firm reported that the number of hours in an ordinary day of labor exceeded 14 in any six-month period, we have assumed that it employed two shifts, each working one-half of the reported number of hours». L'assunto è, nello studio, giustificato dal fatto che in ogni caso le fabbriche che riportano giornate lavorative di durata superiore alle quattordici ore sono poche, e hanno dunque scarsa rilevanza statistica.

³³⁰ H.-J. Voth, *Time and Work in England. 1750-1830*, Clarendon Press, Oxford, 2000.

³³¹ Il metodo è esposto e discusso nel secondo capitolo. Cfr. H.-J. Voth, *Time and Work in England*, cit., pp. 17-58.

employment. If one accepts the basic tenets of economic theory about individual decision-making, then, according to Clark, it can be argued that factory workers effectively hired capital owners to overcome their own bounded rationality – externally imposed discipline ensured that myopic time-preferences could not be exercised.³³²

Contestare Thompson anzitutto attraverso un altro studioso di impostazione marxista è un'operazione sottile. Lo studio citato da Voth, però, non è in realtà un lavoro di Hobsbawm, ma il sommario di una discussione tenutasi alla fine della sessione pomeridiana della settima edizione della Past and Present Conference (Londra, 9 luglio 1964)³³³, e la citazione riportata da Voth si riferisce a una riflessione proposta da Hobsbawm a margine di un intervento altrui. Soprattutto, l'idea avanzata da Hobsbawm (che non menziona in alcun modo la questione della disciplina del tempo e, d'altronde, come Voth stesso rileva, precede il lavoro di Thompson) non sembrerebbe particolarmente pertinente rispetto al dibattito in cui la inserisce Voth: se anche agli operai 'non dispiaceva il lavoro', non si vede troppo che cosa nelle parole di Hobsbawm permetta di inferire che non dispiacesse loro nemmeno lavorare in tempi e modi regolati da una rigida disciplina temporale. Riporto il passo per intero:

Pre-industrial or industrial labourers did not dislike work. Hobsbawm argued that belief in the value of work as such (as distinct from and opposed to labour as a commodity) was prevalent in pre-industrial society, even among unskilled labourers, though always rejected by anti-social or marginal minority groups like gypsies. Even under capitalism workers failed for a long time to accept that aspect of the commodity view of labour which might have favoured them, the logic of working as little as possible for the highest possible wage, but worked 'a fair day's work for a fair day's pay'.³³⁴

³³² Ivi, p. 8.

³³³ Cfr. K. Thomas, *Work and Leisure in Industrial Society*, in «Past and Present» 30, 1965, pp. 96-103.

³³⁴ Ivi, p. 100.

Più rilevante per la questione è invece l'articolo di Clark, pubblicato nel 1994 nel «Journal of Economic History»³³⁵: merita di essere discusso nel dettaglio prima di passare all'analisi puntuale dell'*Assommoir*. Clark propone anzitutto due teorie che permettono di interpretare la disciplina del tempo: rispettivamente la «teoria della coercizione» e la «teoria della coordinazione». La prima, critica nei confronti del capitalismo, sostiene che l'imposizione della disciplina del tempo nelle fabbriche durante la Rivoluzione industriale rifletta «the failure of capitalism to deliver appropriately humane work conditions»³³⁶; la seconda, che difende il capitalismo, spiega la disciplina del tempo come un costo, sgradevole ma necessario, imposto dalle nuove tecnologie. Clark conduce quattro studi empirici per ricavare previsioni secondo i due modelli, e usa tali previsioni per determinare quale dei due sia veritiero: «The results of each of the four empirical tests I present», scrive, «support the coercion theory and suggest that the demands of coordination on Industrial Revolution technologies were generally unimportant»³³⁷. È a questo punto che Clark, però, ribalta completamente l'argomentazione marxista. Se il mercato è competitivo, scrive, non si possono imporre condizioni di lavoro inumane, quindi dobbiamo dedurre che il mercato del lavoro durante la Rivoluzione industriale fosse imperfetto. Clark si propone dunque di cercare l'imperfezione che avrebbe favorito la coercizione; dopo aver vagliato diverse ipotesi e averle rigettate su basi economiche, conclude: «I suggest that the real labor-market imperfection that accounts for employers' recourse to the coercion of their workers may actually be found in a limitation on worker rationality»³³⁸. Riporto per intero alcune righe che sintetizzano l'interpretazione di Clark:

³³⁵ Cfr. G. Clark, *Factory Discipline*, in «The Journal of Economic History» 54, 1994, pp. 128-163.

³³⁶ Ivi, p. 129.

³³⁷ Ivi, pp. 130-131.

³³⁸ Ivi, p. 159.

Whatever the market imperfection that allowed discipline to coerce workers, the critics of capitalism are correct that a better organization of work than factory discipline was and still may be available. But they are incorrect in thinking that capitalism as a system is what prevented an uncoerced organization of work from prevailing. The failure of the market lay not with the ownership of capital by a class of bosses, but in the behavior of workers who were not able to discipline themselves in response to financial incentives. Whatever the workers themselves thought, they effectively hired the capitalists to discipline and coerce them. Even in the factories of the Industrial Revolution they were the ultimate masters of their fate, but weakness of the will meant they delegated that mastery to the capitalists.³³⁹

Per teorizzare la «razionalità imperfetta» dei lavoratori, Clark ricorre al problema classico del *free-rider* in una declinazione particolare, cioè interna al soggetto. Così come per i risparmiatori e per chi segue una dieta alimentare, per i lavoratori si instaurerebbe un conflitto tra obiettivi a breve e lungo termine, e il problema principale risiede nel fatto che il sacrificio della soddisfazione momentanea richiede uno sforzo che non produce ricompense immediatamente evidenti:

If the current moment's sacrifice makes no appreciable difference to the future, why make the effort? What is true of this moment's sacrifice is true seriatim of any other moment. Delaying the start of work in the morning by five minutes on a particular morning will not have any discernable effect on your earnings at week's end, nor will delaying another five minutes once you are already five minutes late.³⁴⁰

Una soluzione classica del problema del *free-rider* consiste nello stabilire delle sanzioni volte a disincentivare la scelta dell'obiettivo a breve termine. Clark spiega dunque così il ruolo della disciplina nelle fabbriche, e le multe a cui i lavoratori erano soggetti:

By locking them in the factory and banning most social intercourse, the possibility of seeking a few moments pleasure rather than working

³³⁹ Ivi, p. 131.

³⁴⁰ G. Clark, *Factory Discipline*, cit., p. 159.

is eliminated. The cost of pleasure is not now some imperceptible future loss of income, but a heavy fine or the loss of one's livelihood. The workers dislike discipline, but they stay in the factory because at the end of the week their wage is 60 percent greater than that that they can achieve without discipline.³⁴¹

La questione del rapporto dei personaggi con la disciplina del tempo – che spesso, poi, finisce per confondersi con la questione del loro rapporto con la disciplina *tout court* – è uno dei temi centrali dell'*Assommoir*. Non tutti i personaggi sono lavoratori dipendenti; alcuni, pur essendolo, lavorano da casa propria: ed è proprio per questo che può risultare particolarmente interessante analizzare il trattamento della questione all'interno del romanzo, che mostra anche, in alcuni casi, una disciplina del tempo di fatto completamente introiettata. Trascendendo gli assunti moralistici, Zola presenta al lettore una rappresentazione polifonica della realtà, la cui interpretazione resta, in ultima analisi, aperta.

Anzitutto, nel romanzo si possono rintracciare due categorie di lavoratori che con la disciplina del tempo hanno un rapporto costante lungo l'evoluzione della parabola romanzesca. I «buoni lavoratori», come dicevo, sono rispettosi dell'orario di lavoro: esempio paradigmatico è Goujet, il «buon operaio» che in diversi luoghi del romanzo richiama all'ordine gli altri e sé stesso (nel Capitolo VI, quando Gervaise lo visita alla fucina col pretesto di trovare il figlio Étienne, Goujet le dice per esempio che «elle aurait pu emmener Étienne, s'il n'y avait pas eu encore une demi-heure de travail» (*Ass* 535); all'invito di Gervaise dopo il funerale di maman Copeau risponde che ha fretta di tornare al lavoro: «Gervaise, demeurée sur le trottoir, appela Goujet qui s'éloignait [...] Pourquoi n'acceptait-il pas un verre de vin? Mais il était pressé, il retournait à l'atelier» (*Ass* 669); nel Capitolo VIII rifiuta l'invito di Coupeau a bere un bicchiere prima del lavoro: «On allait boire, quand Mes-Bottes, violemment, appela Goujet et Lorilleux qui passaient. Ceux-ci vinrent jusqu'à la porte et refusèrent d'entrer. Le forgeron ne sentait pas le besoin de prendre quelque chose» (*Ass* 622). Ciò che è più

³⁴¹ Ivi, p. 160.

interessante, però, è il fatto che il rapporto dei «buoni lavoratori» con il tempo si configura talvolta in maniera propriamente ansiosa, anche quando non è loro di per sé imposta dall'esterno alcuna disciplina: l'esempio più interessante, in questo, è quello della madre del fabbro, Madame Goujet. La merlettaia saggia e risparmiatrice, cliente di Gervaise, lavora da casa, eppure ha come esigenza primaria «que la blanchisseuse vînt exactement le jour fixé et chaque fois à la même heure; comme ça, personne ne perdait son temps» (*Ass* 538); quando litiga con la protagonista perché non è più in grado di rispettare le scadenze, le rimprovera non tanto il tempo che le fa perdere materialmente, quanto il tempo che perde a causa dell'ansia che l'attesa le provoca: «Moi, pendant ce temps-là, je perds ma journée, je ne vois rien arriver et je me tourmente l'esprit» (*Ass* 639). Un'inquietudine paragonabile si riscontra – e il dato, che può risultare in prima battuta sorprendente, dà ancora una volta la misura di quanto il tema del tempo sia cruciale – persino nelle pagine dedicate alla piccola Lalie. Il dramma della famiglia Bijard costituisce una concessione straordinaria, all'interno dell'*Assommoir*, ai toni manichei e patetici del melodramma³⁴², e nella scena che descrive la bambina lasciata per ore legata al letto dal padre per puro godimento sadico, l'indiretto libero riporta con queste parole le preoccupazioni di Lalie: «*Ce qui la chagrînait, c'était que ça n'avancait guère l'ouvrage, d'être collée à ce lit, en face de la débandade du ménage. [...] Comme elle avait les mains libres, elle tricôtait en attendant d'être délivrée, afin de ne pas perdre complètement son temps*» (*Ass* 691, i corsivi sono miei).

Simmetricamente, diversi personaggi sono invece dipinti come recalcitranti di fronte alla disciplina del tempo. Abbiamo già visto Nanà arrivare all'*atelier* quasi sempre con un leggero ritardo e cercare di imbonire la zia perché i suoi sgarri le vengano perdonati; l'esempio più interessante per questa categoria di lavoratori è però senza dubbio quello di Bec-Salé. Fabbro impiegato nella stessa fucina di Goujet, incarna il tipo opposto: sregolato, alcolizzato, ma allo stesso tempo

³⁴² Si veda il commento *ad locum* di P. Pellini: É. Zola, *Romanzi*, cit., p. 1475: «In perfetta logica melodrammatica, e contro ogni ortodossia naturalista, l'episodio deve fare piangere 'anche le pietre'».

artigiano abilissimo e dalla forza prodigiosa. Se anche il romanzo, nella famosissima tenzone tra i due, propende infine per Goujet e per l'ideale estetico moderato del *medèn àgan* di cui è portatore, il testo non manca di celebrare anche il fascino di Bec-Salé, tutto legato, per contro, a un'estetica dell'eccesso e della dismisura. Leggiamo alcune citazioni da una pagina del Capitolo VIII in cui Bec-Salé prende la parola, che può essere letta come un contrappunto alle affermazioni di Goujet Capitolo VI. Se Goujet esprimeva coscienziosamente l'impossibilità di uscire dal lavoro mezz'ora prima dell'orario stabilito, Bec-Salé non soltanto trova una scusa per uscire mezz'ora prima e andare a pranzo con gli amici, ma esprime la propria insofferenza per la disciplina imposta dal padrone e rivendica il diritto a disporre del proprio tempo:

Comme ils arrivaient une grosse demie-heure avant la sortie, le zingueur donna deux sous à un gamin pour entrer dire à Bec-Salé que sa bourgeoise se trouvait mal et le demandait tout de suite. Le forgeron parut aussitôt, en se dandinant, l'air bien calme, le nez flairant un gueuleton. [...]

Bec-Salé, dit Boit-Sans-Soif, racontait qu'il y avait une commande pressée dans sa boîte. Oh! Le singe était coulant pour le quart d'heure; on pouvait manquer à l'appel, il restait gentil, il devait s'estimer encore bien heureux quand on revenait. D'abord, il n'y avait pas de danger qu'un patron osât jamais flanquer dehors Bec-Salé, dit Boit-Sans-Soif, parce qu'on n'en trouvait plus, des cadets de sa capacité. [...]

Qu'est-ce qu'il a à m'emmoutarder, ce cet encloué de singe? cria Bec-Salé au dessert. Est-ce qu'il ne vient pas d'avoir l'idée d'accrocher une cloche dans sa baraque? *Une cloche, c'est bon pour des esclaves...* Ah bien! elle peut sonner, aujourd'hui! *Ass* 624-625 ³⁴³

I personaggi più interessanti, però, sono quelli che presentano con il tempo un rapporto che evolve nel corso del romanzo: Gervaise e Coupeau. Il problema del *free-rider* nella declinazione esposta da Clark è un modello che funziona perfettamente per descrivere il problema che intrappola i due protagonisti dell'*Assommoir* e che li porta gradualmente alla rovina: con la cruciale differenza,

³⁴³ Il corsivo è mio.

beninteso, che l'analisi di quelle «subleties of human nature that are not normally explored in economics»³⁴⁴ è nell'*Assommoir* incomparabilmente più sofisticata rispetto all'articolo di Clark.

All'inizio del romanzo, la disciplina dei due personaggi è rigida; Gervaise, in particolare, è inflessibile. L'abbiamo già vista «s'inquiétant de l'heure» nel secondo capitolo (*Ass* 411); nel primo capoverso del quarto capitolo, che riassume i primi anni del suo matrimonio con Coupeau, si dice che «la femme faisait des journées de douze heures chez madame Fauconnier, et trouvait le moyen de tenir son chez elle propre comme un sou» (*Ass* 463): indicazione tutt'altro che casuale, dodici ore sono all'altezza cronologica in cui la vicenda è situata (1850-1854) la durata massima della giornata lavorativa consentita dalla legge in Francia³⁴⁵. Il romanzo è attento a sottolineare anche il lavoro domestico che Gervaise prende in carico con estremo scrupolo, in aggiunta al lavoro retribuito (Coupeau nel frattempo fuma la pipa alla finestra; e uno degli indicatori del declino di Gervaise, nel seguito del romanzo, sarà il suo lasciar proliferare la sporcizia nel negozio e in casa): l'indicazione vaga «trouvait le moyen» riflette il fatto, già ampiamente notato e discusso in letteratura a partire da Thompson, che il lavoro domestico resta *task-oriented* anche una volta che quello retribuito diventa prevalentemente *time-oriented*, e anche per questo fatica ad essere riconosciuto e inquadrato secondo gli stessi parametri.³⁴⁶

Nei capitoli centrali del romanzo, che costituiscono il vertice della parabola degli 'splendori e miserie' di Gervaise, si vede particolarmente bene il conflitto in cui sono presi i due personaggi: da un lato la consapevolezza del fatto che l'unico

³⁴⁴ Cfr. G. Clark, *Factory Discipline*, cit., p. 160.

³⁴⁵ Sull'argomento cfr. F. Jarridge - B. Reynaud, *La durée de travail. Ses normes et ses usages en 1848*, in «Genèses» 85 (2011/4), pp. 70-92. Con il decreto del 2 marzo 1848, gli operai si videro riconoscere quella che era stata una delle loro principali rivendicazioni durante i moti: la durata massima della giornata lavorativa stabilita per legge a dieci ore. Il decreto ebbe vita breve (6 mesi, dopodiché il limite venne alzato a dodici ore) e non fu mai applicato in maniera rigorosa: resta però un momento cruciale in quanto «nonostante la sua breve vita, creò le condizioni per un'irreversibilità dell'intervento statale nella regolamentazione della durata del lavoro» (p. 74).

³⁴⁶ Cfr. E.P. Thompson, *Time, Work-Discipline...* cit., p. 79.

modo per evitare la rovina e garantirsi una vecchiaia dignitosa consiste nell'aderenza ferrea al risparmio e alla disciplina, dall'altro l'impossibilità di riuscire a negarsi soddisfazioni momentanee in nome di una ricompensa futura.

La seconda parte del Capitolo VIII si svolge ancora una volta lungo una giornata lavorativa, ed è un esempio perfetto della procrastinazione per intervalli successivi di cui parla Clark: contrariamente ai primi capitoli, il punto di vista questa volta non è quello di chi lavora, ma quello di Coupeau che, dall'Assommoir, beve, osserva lo scorrere del tempo e continua a rimandare il momento in cui si metterà al lavoro. La narrazione inizia ancora una volta all'alba («le jour se levait à peine [...] on venait d'éteindre les becs de gaz» *Ass* 620-621), mentre si sente il «piétinement» degli operai; Coupeau e Lantier decidono di fermarsi all'Assommoir per il bicchiere del mattino, solo per dieci minuti («Lantier resta sur la porte, en recommandant à Coupeau de se dépêcher, parce qu'ils avaient tout juste dix minutes» *Ass* 621). Ben presto la pausa si allunga («Le singe pouvait bien attendre cinq minutes» *Ass* 621), finché Coupeau si rassegna a rinunciare alla mattina di lavoro: «Il est trop tard, à cette heure. J'irai chez Bourguignon après le déjeuner. [...] Écoutez, père Colombe, je laisse mes outils sous cette banquette, je les reprendrai à midi» (*Ass* 623: si noti che mezzogiorno è l'ora in cui termina la pausa per il pranzo). Dopo pranzo Coupeau sembra ancora deciso a lavorare mezza giornata («Moi, dit Coupeau d'un air important, je suis obligé de vous lâcher, je vais travailler. Oui, j'ai juré à ma femme [...] Mais lui, semblait si décidé, que tous l'accompagnèrent, quand il parla d'aller chercher ses outils chez le père Colombe» *Ass* 6625). È cedendo a un ultimo bicchiere («Il prit son sac sous la banquette, le posa devant lui, pendant qu'on buvait une dernière goutte» *Ass* 625) che si fa troppo tardi anche per lavorare soltanto il pomeriggio, e che Coupeau rinuncia definitivamente: «À une heure, la société s'offrait encore des tournées. [...] C'était trop bête, il irait le lendemain chez Bourguignon» (*Ass* 625). Il *discount of future utilities* è il problema centrale di Gervaise nel momento in cui inizia a percorrere la china discendente che la porterà alla rovina: il romanzo insiste continuamente sul fatto che con qualche economia la protagonista potrebbe

ancora riuscire a rimettere in sesto la sua situazione (è Madame Goujet, per esempio, a ricordarle che «pourtant, en vous gênant un peu, vous arriveriez à vous acquitter» *Ass* 641), ma che più vede le sue finanze deteriorarsi, meno è capace di negarsi piaceri momentanei (per non fare che un esempio: «Mais elle était comme grisée par la fureur de la dette; elle s'étourdissait, choisissait les choses les plus chères, se lâchait dans sa gourmandise» *Ass* 611).

In questo è cruciale il Capitolo VII, vera e propria 'chiave di volta' del romanzo. Il capitolo centrale racconta la festa per i trent'anni di Gervaise: allo stesso tempo momento apicale della sua ascesa, contiene in sé già tutti gli elementi che la porteranno alla rovina; ripercorrendo un lunedì in cui Gervaise, anziché lavorare, organizza la propria festa, tutto il capitolo insiste sul ribaltamento ormai avvenuto, sul fatto che Gervaise ha ormai scelto le soddisfazioni a breve termine: «quand il se serait agi de gagner cent mille francs, elle n'aurait pas donné un coup de fer ce lundi-là, parce qu'à la fin c'était son tour de jouir un peu» (*Ass* 562). Sarà Lorilleux a sottolineare malignamente (e didascalicamente) la simmetria che il narratore 'imparziale' costruisce attentamente: « Dites donc! s'écria Lorilleux, [...] mais c'est sur votre établi que nous mangeons!... Ah bien! on n'a peut-être jamais autant travaillé dessus» (*Ass* 584); e lo svolgimento del capitolo, che procede ancora una volta ora per ora («Maman Coupeau et Gervaise parlèrent des Lorilleux, en mettant la table, dès trois heures» *Ass* 564; «À quatre heures, les deux femmes furent dans leur coup de feu» *Ass* 565; «Vers cinq heures, les invités commencèrent à arriver» *Ass* 565; Coupeau e Poisson «ne tarderaient pas à rentrer, ils avaient promis d'être exacts pour six heures» *Ass* 567-568)³⁴⁷, ha come effetto principale quello di evidenziare il ribaltamento nel modo di impiegare una giornata di per sé lavorativa. Il fatto stesso che la festa di Gervaise sia fatta cadere di lunedì – compiendo un anacronismo, perché, come rileva Pierluigi Pellini, il 19

³⁴⁷ I corsivi sono tutti miei; per la discussione delle indicazioni temporali nel seguito del capitolo, una volta che inizia la cena, cfr. *infra*.

giugno nel 1858 cadeva in realtà di sabato³⁴⁸ – è scelta marcata: la protagonista ha deciso di celebrare il ‘Saint Monday’.

La differenza cruciale tra Zola e Clark nel trattamento della questione del *discount of future utilities* – per usare la terminologia dell’economia comportamentale – risiede però nel fatto che *L’Assommoir* non confonde il piano descrittivo con quello prescrittivo. In altre parole, l’interpretazione di Clark presuppone (e non esplicita) un partito preso ideologico: il *discount of future utilities* dovrebbe essere rilevato tra gli effetti cognitivi dati, a partire dai quali l’economista dovrebbe chiedersi quale sia il risultato desiderabile; Clark, invece, lo interpreta direttamente come un *bias* da correggere, dando per scontato che l’effetto desiderabile sia la massima produttività, anche a scapito delle frustrazioni individuali³⁴⁹. Uno dei (numerose) tratti che invece fanno la grandezza dell’*Assommoir* risiede nel fatto che il problema è posto inserendo la protagonista nella complessa realtà in cui è calata, e minuziosamente esplorato da un punto di vista psicologico senza pretendere di risolvere la questione. Per dirla con le parole di Pierluigi Pellini: «E allora: la rovina di Gervaise è imputabile a ozio e cattiva condotta, o è conseguenza quasi inevitabile dell’ingiustizia sociale che, per garantire la sopravvivenza materiale, impone uno stile di vita disumano e ignobile? Il testo dissemina indizi ideologici contrastanti: al lettore la libertà di formulare un giudizio che, in ogni caso, dovrà rimanere aperto e problematico»³⁵⁰.

3.4 Il tempo libero

Se i primi due capitoli rappresentano, attraverso la loro abbondanza di indicazioni temporali, l’organizzazione delle giornate lavorative degli operai della Goutte-d’Or, il Capitolo III pone l’interprete di fronte a un apparente paradosso: vi si racconta una giornata di festa, il giorno delle nozze tra Gervaise e Coupeau,

³⁴⁸ Cfr. É. Zola, *Romanzi*, I, cit., p. 1421.

³⁴⁹ Per questa critica a Clark ringrazio Camilla Francesca Colombo, che ha avuto la pazienza di spiegarmi il problema del *free-rider* e discutere minuziosamente la questione con me dal punto di vista di una studiosa di teoria della decisione.

³⁵⁰ Cfr. É. Zola, *Romanzi*, I, cit., p. 1458.

eppure il trattamento del tempo, propriamente ossessivo, risponde alla stessa logica.

Il matrimonio di Gervaise e Coupeau si celebra prima in municipio e poi in chiesa, per il pomeriggio è prevista una gita e, infine, la cena di nozze alle sei. Non soltanto entrambi gli officianti sono estremamente frettolosi nel celebrare le due cerimonie (il sindaco arriva in ritardo, li fa aspettare, e quando arriva il loro turno «les formalités, la lecture du Code, les questions posées, la signature des pièces, furent expédiées si rondement, qu'ils se regardèrent, se croyant volés d'une bonne moitié de la cérémonie» *Ass* 436; il sacerdote, che arriva «à grandes enjambées, l'air maussade, la face pâle de faim» e recita la messa in fretta e furia: «Il dépêcha sa messe, mangeant les phrases latines [...], en hâte» *Ass* 436), non soltanto la narrazione insiste ossessivamente sullo scorrere del tempo: sono i personaggi stessi a guardare continuamente l'orologio, ad avere fretta, a mostrarsi seccati per qualsiasi imprevisto. L'impiego del tempo è, in altre parole, oggetto di riflessione e negoziazione, riuscire a impiegare le ore in maniera efficiente è motivo di vera e propria ansia per i protagonisti. Una delle tesi centrali esposte da Alain Corbin nella raccolta di saggi *L'avènement des loisirs* è proprio che un secondo effetto del progressivo irrigidirsi del tempo di lavoro nel corso del XIX secolo sia stato il progressivo configurarsi del tempo libero secondo la stessa logica:

Ora, il desiderio di questo vuoto, insidiosamente minacciato dalla noia, ha paradossalmente suscitato un altro tempo di divertimento e distrazione, a sua volta pianificato, organizzato, riempito, agitato, fondato su nuovi valori; tempo-merce dei primi club di vacanze, che non differisce in nulla dal tempo iniziale della modernità se non per l'assenza di lavoro.³⁵¹

Queste parole di Corbin sono una chiave preziosa per interpretare le indicazioni

³⁵¹ A. Corbin, *L'avènement des loisirs. 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2020, p. 10: «Or, le désir de ce temps vide, insidieusement menacé par l'ennui, a paradoxalement suscité un autre temps de loisir e de distraction, à son tour prévu, organisé, rempli, agité, fondé sur de nouvelles valeurs; temps-marchandise des premiers clubs de vacances qui ne diffère du temps initial de la modernité que par l'absence de travail».

temporali nel Capitolo III dell'*Assommoir*. Se in *Hard Times* il riposo di Blackpool è ancora soltanto una pausa dal lavoro, un momento di vuoto rigeneratore³⁵², i personaggi dell'*Assommoir* organizzano il loro tempo libero minuziosamente. Le notazioni orarie sono frequentissime a partire dalla narrazione della vigilia del matrimonio tra Gervaise e Coupeau: il venerdì sera i due, dopo il lavoro, restano «à trimer jusqu'à onze heures» (*Ass* 434), e poi «avant de se coucher chacun chez soi, ils passèrent une heure ensemble» (*Ass* 434) (restando in piedi dunque fino a mezzanotte); il testo dà poi brevemente conto del programma stabilito per l'indomani: alle due cerimonie parteciperanno gli sposi, i quattro testimoni e la madre dello sposo; gli altri invitati li raggiungeranno all'una al Moulin d'Argent: da lì tutta la compagnia prenderà il treno fino a Saint-Denis, per poi rientrare a piedi all'osteria e cenare.

Nella narrazione della giornata del matrimonio, il lettore viene informato di tutti i minimi ritardi che si susseguono: la cerimonia civile è prevista al municipio per le dieci e mezza e gli sposi arrivano con più di mezz'ora d'anticipo, ma il sindaco è in ritardo e il loro turno arriva solo verso le undici, dopo che hanno assistito a tre matrimoni borghesi. Tra il municipio e la chiesa, sposi e testimoni si fermano per un brindisi, arrivano alla chiesa in ritardo e il prete si affretta a dire messa nel minor tempo possibile. Quando finiscono le benedizioni «midi avait sonnè» (*Ass* 436). Gli sposi arrivano al Moulin d'Argent in orario, e gli ospiti li raggiungono puntuali («il était une heure, les invités arrivaient» *Ass* 437) con l'unica eccezione di Madame Lorilleux. Ancora una volta un *oeil-de-boeuf* campeggia nel locale, ed è all'orologio che, durante l'attesa («et la noce dut patienter un quart d'heure encore» *Ass* 438), si rivolgono gli sguardi di tutti i presenti: «Tous les regards se portaient avec anxiété sur l'oeil-de-boeuf, au-dessus de la glace: il était déjà deux heures moins vingt» (*Ass* 439, il corsivo è mio). Le ragioni dell'ansia dei convitati diventeranno chiare poco dopo: proprio contemporaneamente all'arrivo di madame Lorilleux scoppia un temporale che dura «pendant une demie-

³⁵² Cfr. B. Kohlmann, *Versions of Working-Class Idleness: Non-Productivity and the Critique of Victorian Workaholism*, cit., p. 200.

heure» (*Ass* 439) e rende definitivamente impossibile la scampagnata prevista sulla *plaine* Saint-Denis. Se Madame Lorilleux qui (come d'altronde in generale nel romanzo) dà voce ai propri pensieri senza preoccuparsi di temperarli eufemisticamente («Il est deux heures passées – cria Madame Lorilleux – Nous ne pouvons pourtant pas coucher ici!» *Ass* 440), la necessità ansiosa di fare buon uso del pomeriggio accomuna tutti i personaggi: «Mais la mauvaise humeur grandissait. Ça devenait crevant à la fin. Il fallait décider quelque chose. On ne comptait pas sans doute se regarder comme ça le blanc des yeux jusqu'au dîner» (*Ass* 440).

La storica sociale Julia Csergo³⁵³ ha dimostrato che è proprio con l'irrigidirsi del tempo di lavoro che le stesse questioni di ricerca di efficienza e rendita si applicano al tempo libero. Nel suo lavoro, l'autrice fornisce per questo fenomeno anzitutto una spiegazione di carattere economico: così come lo stabilirsi di una disciplina del tempo di lavoro avanza di pari passo con la rivoluzione industriale, la nozione di un tempo libero ottimizzato e messo a profitto favorisce il parallelo sviluppo di un'industria del divertimento come bene di consumo. Allo stesso tempo, però, si aggiunge alla «giustificazione economica» anche una «giustificazione edonista», che la studiosa mutua dai lavori di Robert Mauzi sul pensiero borghese a partire dal XVIII secolo: e cioè che nella logica del profitto, la borghesia inizia a pensare il tempo libero e l'ozio non più come un tempo vuoto e di mollezza, ma come un tempo a sua volta «monetizzabile»; la necessità di monetizzarlo sulla base di una scansione temporale rigorosa sembrerebbe una peculiarità degli strati inferiori della società, che corrisponde all'altrettanto rigida disciplina lavorativa a cui sono sottoposti.

Tutti i presenti al matrimonio di Gervaise e Coupeau hanno «sacrificato la giornata», espressione che, poiché il matrimonio si svolge di sabato, va ovviamente intesa nel senso di 'rinunciare a un giorno di lavoro retribuito' per presenziare alla festa, e l'indiretto libero (da attribuire, con ogni probabilità,

³⁵³ Cfr. J. Csergo, *Extension et mutation du loisir citadin. Paris XIXe-début XXe siècle*, in A. Corbin (a cura di), *L'avènement des loisirs*, cit., pp. 157-220.

ancora una volta all'avara Madame Lorilleux) sottolinea la necessità di compensare la perdita con un guadagno di pari valore: «Puisqu'on sacrifiait la journée [...] autant valait-il visiter quelque chose pour son instruction» (*Ass* 441). L'espressione «autant valait-il», 'tanto valeva', è corrente nell'uso al punto che il suo significato letterale tende a restare impercettibile, ma va intesa qui propriamente come locuzione che sancisce un'equivalenza economica: l'argomento che fa infine propendere il gruppo per la visita al Louvre è che in questo modo la perdita, in termini di capitale economico, di una giornata di lavoro potrà essere compensata da un guadagno equivalente in termini di istruzione, vale a dire di capitale simbolico. E i due attributi con cui Madame Lorilleux, che ha la parola definitiva, sancisce l'opportunità della proposta tradiscono ideali per eccellenza borghesi: andare al Louvre è «très comme il faut, très honnête» (*Ass* 441).

L'abbondanza e la precisione delle notazioni temporali nel capitolo non impediscono di notare che, a voler fare un calcolo pedante, nella sequenza della gita al Louvre, Zola non ricalca in maniera verosimile il passare del tempo, ma lo forza. Alle due passate infatti la comitiva si trova ancora al Moulin d'Argent, sul boulevard de la Chapelle, e passano un quarto d'ora a discutere («pendant un quart d'heure [...] on se creusa le cerveau» *Ass* 440) prima di decidere di andare al Louvre. Supponendo dunque che la partenza vada collocata intorno alle due e venti, il gruppo percorre tutta la rue du faubourg Saint-Denis, la rue de Cléry, la rue du Mail, la place des Victoires (dove peraltro si fermano per una piccola pausa) e la rue Croix-des-petits-champs, per un itinerario totale di oltre tre chilometri e mezzo, difficilmente percorribile in meno di quaranta minuti. Possiamo quindi supporre che siano circa le tre quando i personaggi arrivano al Louvre, e sappiamo che dentro il museo i personaggi visitano la sezione assira (peraltro avanzando «lentement» *Ass* 444), l'«enfilade des petits salons» (*Ass* 444) al primo piano, la galleria di Apollo, il «salon carré», la galleria italiana e fiamminga fino alla *Kermesse* di Rubens, dove sono condotti ancora una volta «lentement» (*Ass* 445). Tornando indietro, i personaggi ripercorrono il *salon carré* e la galleria di Apollo, e poi si perdono. A questo punto percorrono «sette o otto

sale» (*Ass* 446), poi la sezione dei disegni, e ancora quella della marina per «un quart d'heure de marche» (*Ass* 447), prima di ritrovarsi di nuovo tra i disegni. Tornano sui loro passi e ripercorrono molti dei luoghi già visitati «en moins de vingt minutes» (*Ass* 447); quando finalmente escono dal museo stanno suonando le quattro (*Ass* 447). Sottraendo dunque, allo scoccare delle quattro, il quarto d'ora di cammino nella sezione della marina e i venti minuti impiegati per tornare indietro, e anche collocando (inverosimilmente) la partenza dal Moulin d'Argent alle due e un quarto esatte, resterebbe alla comitiva circa mezz'ora per compiere «lentement» la propria visita. Se le indicazioni orarie sono uno dei tanti fattori che, nel romanzo, contribuiscono tra l'altro a creare l'effetto di reale, è evidente che Zola qui subordina la verosimiglianza all'ipertrofia del dettaglio, alla necessità di includere nel romanzo la maggiore porzione possibile di mondo.

Sentendo suonare le quattro, i personaggi si chiedono ancora una volta come impiegare il tempo: «On avait encore deux heures à employer avant le dîner. On résolut de faire un tour, pour tuer le temps» (*Ass* 447). Un secondo temporale sorprende la compagnia, che trascorre un tempo indefinito a ripararsi sotto il Pont Royal; attraversate le Tuileries, i personaggi salgono sulla colonna di place Vendôme per guardare Parigi dall'alto. Dopo aver individuato i principali monumenti, passano ancora dieci minuti (*Ass* 449) a cercare di individuare il Moulin d'Argent, e il romanzo precisa che, a questo punto, si sono fatte quasi le cinque e mezza: «il était près de cinq heures et demie; on avait tout juste le temps de rentrer» [per la cena prenotata alle sei] (*Ass* 450). Dalla place Vendôme al boulevard de la Chapelle, passando questa volta per i boulevards e il faubourg Poissonnière, sono altri tre chilometri e mezzo. L'indicazione temporale è accurata qui e nel seguito del racconto: la compagnia arriva al ristorante con venti minuti di ritardo (*Ass* 450) perché Coupeau insiste per fermarsi lungo la via a bere un vermouth.

Durante il pasto, invece, il tempo sembra essere sospeso. Curiosamente (tanto più che si sa, da prima nel capitolo, che al Moulin d'Argent è appeso un *oeil-de-boeuf*) le indicazioni temporali mentre i personaggi mangiano non seguono il

ritmo orario ma quello del sole: al momento del *potage* «par les quatre fenêtres ouvertes sur les acacias de la cour, le plein jour entrainait, une fin de journée d'orage, lavée et chaude encore» (*Ass* 451); mentre è servito l'arrosto «le soleil mourait sur les branches hautes des acacias» (*Ass* 454); quando arriva il *dessert* «il faisait nuit noire, trois becs de gaz flambaient dans la salle» (*Ass* 457).

Appena il banchetto si conclude, è però di nuovo il tempo dell'orologio a dominare la disputa per il pagamento («Il fallut un quart d'heure de calculs laborieux, avant de tout régler à la satisfaction de chacun» *Ass* 458; «au bout d'une demi-heure, le cartonnier remonta; il avait réglé, en donnant trois francs» *Ass* 459); ed è un'indicazione temporale precisa a sancire la fine della festa. Coscienziosamente, infatti, gli sposi decidono di concludere la loro giornata di «joie raisonnable» (*Ass* 462) coricandosi alle undici di sera, nonostante il baccanale in corso per le strade:

Il était à peine onze heures. Sur le boulevard de la Chapelle, et dans tout le quartier de la Goutte-d'Or, la paye de grande quinzaine, qui tombait ce samedi-là, mettait un vacarme énorme de soûlerie. (*Ass* 461)

Per dare l'idea di quanto sia insolito il proliferare di indicazioni temporali appena catalogato nel dettaglio, basti confrontarle con quelle che si trovano nel capitolo di *Madame Bovary* in cui si racconta la giornata di nozze tra Emma e Charles. La classe sociale, evidentemente, è diversa, ma la giornata è organizzata allo stesso modo (cerimonia in municipio, cerimonia in chiesa, banchetto) e Flaubert, come Zola, racconta la giornata dall'inizio alla fine. Eppure, in *Madame Bovary* le indicazioni temporali sono in tutto due: rispettivamente «Les conviés arrivèrent de bonne heure» (*MB* 314: è l'incipit del capitolo) e «Jusqu'au soir, on mangea» (*MB* 317).

Jacques Dubois ha definito Gervaise Macquart «sorella» di Emma Bovary, e ha scritto che il romanzo zoliano costituisce «sotto molti aspetti una ripresa, una

riscrittura di *Madame Bovary*»³⁵⁴. Nell'interpretazione di Dubois, la gita al Louvre (unico elemento in cui il matrimonio dei Coupeau si discosta da quello dei Bovary, dove alla cerimonia segue direttamente il banchetto) sarebbe una riscrittura dell'episodio – che però, come osserva giustamente Dubois, «occupa tutt'altro posto nella curva del romanzo»³⁵⁵ – della corsa in *fiacre* di Emma e Léon per le strade di Rouen. Secondo Dubois:

Les deux épisodes narrent pareillement une errance qui tourne à la déambulation obsessionnelle et déprimante. Chez Flaubert, c'est le cocher du fiacre qui, commandé par les amants, assume, sous les yeux ébahis des bourgeois rouennais, l'absurdité d'une course sans but ni fin; chez Zola, le même non-sens est confusément ressenti par le groupe de la noce qui, sous l'œil des gardiens étonnés, erre dans les salles du musée et finit par s'y égarer. Des deux côtés, un même effet du texte: l'énumération fastidieuse et dérisoire des lieux parcourus, rues et quartiers, ou salles et galeries.³⁵⁶

L'interpretazione di Dubois sembra però trascurare la natura profondamente diversa di queste due «peregrinazioni». Nella scena del *fiacre* il cocchiere riceve ripetute ingiunzioni a non fermarsi da parte di Léon, ma il vagare frenetico e ossessivo della carrozza ha lo scopo di permettere agli amanti di estraniarsi dalla realtà circostante; al contrario, i personaggi dell'*Assommoir* sono mossi per tutta la durata dell'episodio da curiosità per ciò che li circonda: e anche se lo sguardo borghese di Zola indugia anche in queste pagine con una certa dose di ironia sulla «buona volontà culturale»³⁵⁷ della compagnia (che al Louvre ammira per esempio il parquet, invece dei quadri) e il loro annoiarsi di fronte a opere che risultano per loro incomprensibili, non viene mai meno nel corso della narrazione il rapporto dei personaggi con la realtà che osservano.

³⁵⁴ Cfr. J. Dubois, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin, 1993, p. 16.

³⁵⁵ Ivi, p. 17.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Cfr. P. Bourdieu, *La Distinzione*, cit., cap. 6, pp. 325-376.

Nella scena del *fiacre* invece il tempo è sospeso. Il testo è ricco di indicazioni temporali nelle pagine che precedono la corsa, in cui un prete maldestro esaspera Léon con minuziose spiegazioni storico-artistiche sulla chiesa di Rouen; è un'indicazione temporale a riportare i personaggi alla realtà una volta che l'adulterio è compiuto («Puis, vers six heures, la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, et une femme en descendit qui marchait le voile baissé, sans détourner la tête» *MB* 515: è l'*explicit* del capitolo); il capitolo successivo si aprirà con l'immagine di Hivert che, mentre si compiva l'adulterio, ha aspettato Emma cronometrando l'attesa («Hivert, qui l'avait attendue cinquante-trois minutes, avait fini par s'en aller»). Ma il procedere ossessivo e senza scopo della carrozza avviene senza che alcuna indicazione temporale ne inquadri il percorso, a sottolineare la momentanea estraniamento dei due amanti.

Il paragone è forse ardito e non ha, ovviamente, alcuna pretesa filologica, ma da questo punto di vista la gita al Louvre è, semmai, più vicina alla passeggiata sottomarina che, in *Vingt-mille lieues sous la mer*, il capitano Nemo, il protagonista e Conseil intraprendono verso la foresta sottomarina dell'isola di Crespo. In un romanzo in cui le indicazioni temporali hanno uno statuto particolare e sono in generale piuttosto rare per l'ovvia ragione che sott'acqua i riferimenti temporali naturali vengono meno, durante la passeggiata sottomarina Aronnax stima e scandisce continuamente il passare del tempo (le dieci, mezzogiorno, l'una, le tre, le quattro) sulla base dell'inclinazione con cui i raggi del sole filtrano nell'acqua: e l'effetto che queste indicazioni producono, inverso a quello della scena del *fiacre*, è di sottolineare l'ancoramento del personaggio alla realtà che lo circonda, la sua costante attenzione e curiosità verso l'esterno.

Un'ulteriore osservazione a conclusione di questo paragrafo. La scena del matrimonio di Gervaise e Coupeau, da un punto di vista genetico, deriva da una novella che Zola aveva pubblicato nel gennaio 1876 in Russia, sul «*Messenger d'Europe*», intitolata *Comment on se marie*³⁵⁸: costituita da una prefazione e

³⁵⁸ Cfr. É. Zola, *Contes et nouvelles*, texte établi par R. Ripoll, Paris, Gallimard, 1976, pp. 957-982, e relative note, pp. 1581-1582.

quattro «studi» di matrimoni stereotipici, è organizzata per *milieux* sociali e descrive nell'ordine la prassi matrimoniale in Francia per la nobiltà, l'alta borghesia, il piccolo commercio (dove, peraltro, lo sposo è un orologiaio) e la classe operaia. La divisione è netta: nella descrizione delle cerimonie matrimoniali della nobiltà e dell'alta borghesia non si trova alcuna indicazione oraria precisa, nelle scene dedicate al piccolo commercio e alla classe operaia³⁵⁹ hanno una frequenza ossessiva paragonabile a quella dell'*Assommoir*: per non fare che due esempi, il sindaco «se fait attendre près de trois quarts d'heure»³⁶⁰, «expédie les articles du Code en regardant continuellement l'horloge en face de lui»³⁶¹.

Che la soggezione a un tempo in una certa misura disciplinato sia uno degli elementi che definiscono l'esistenza di chi lavora e la distingue da quella di chi vive di rendita l'aveva già notato Giuseppe Parini nel *Giorno*, in un passo in cui i lavoratori, appena menzionati, vengono opposti proprio su questa base al Giovine Signore (*Meriggio* vv. 24-30: «Già dall'alto del cielo il sol fuggendo/ Verge all'ocaso: e i piccoli mortali/ *Dominati dal tempo* escon di novo/ A popolar le vie ch'all'oriente/ Spandon ombra già grande. A te null'altro/Dominator fuor che te stesso è dato,/ Stirpe di numi: e il tuo meriggio è questo», il corsivo è mio); un'ulteriore (e conclusiva) conferma si può ricavare analizzando le indicazioni temporali nella narrazione di un matrimonio lontanissimo da quello dei Coupeau: quello, in *Anna Karenina*, tra Levin e Kitty. Anche in questo caso, infatti, un ritardo gioca un ruolo importante nell'economia narrativa del testo, ma il trattamento del tempo è completamente diverso.

Il racconto del matrimonio di Kitty e Levin apre la quinta parte del romanzo e si svolge lungo cinque brevi capitoli, che rendono conto, come il testo zoliano, dell'intera giornata. La cerimonia è prevista per la sera; il capitolo V, 2 racconta la giornata di Levin dal mattino fino alle sei e mezza di sera, quando Oblonskij, Dolly e Sergej Levin lo salutano per andare a prepararsi. In V, 3 la prospettiva è

³⁵⁹ Per il matrimonio di Gervaise e Coupeau Zola attinge a entrambi gli studi.

³⁶⁰ Ivi, p. 974.

³⁶¹ Ibidem.

spostata sugli invitati: già radunati in chiesa, aspettano tutti lo sposo, che tarda ad arrivare. All'inizio nessuno fa troppo caso al ritardo, ma progressivamente gli invitati si fanno più impazienti e si chiedono cosa sia successo. Conformemente a quanto ha messo in luce Lukács nelle pagine di *Narrare o descrivere*, la prospettiva è quella del «punto di vista del partecipante»³⁶²: il testo non riferisce alcuna indicazione oraria oggettiva, ma dà invece conto dei vari «stadi dell'attesa» (AK 489) che le persone riunite in chiesa attraversano. All'inizio gli invitati sono incuranti del ritardo («di lì a poco gli sposi sarebbero sicuramente comparsi, si dicevano l'un l'altro» AK 489), poi monta una crescente inquietudine: «con il passar del tempo gli ospiti presero a girarsi con sempre maggior frequenza verso la porta e a chiedersi se non fosse accaduto qualcosa» (AK 489). Niente a che vedere, però, con l'*anxiété* con cui gli invitati al matrimonio di Gervaise e Coupeau guardavano l'orologio, o con la paura di perdere tempo; gli invitati al matrimonio di Levin e Kitty sono inquieti perché il ritardo degli sposi è imbarazzante: «il ritardo era ormai imbarazzante, e parenti e amici fingevano platealmente di chiacchierare dei fatti loro e di non curarsi di quello sposo che non voleva saperne di presentarsi» (AK 489); «Alla fine una delle dame guardò l'orologio, si lasciò scappare di bocca un: 'È strano, però!' e la preoccupazione e lo sgomento degli ospiti riuniti esplosero in commenti chiassosi» (AK 489). L'unico ad esprimere una preoccupazione paragonabile a quella dei personaggi dell'*Assommoir* è il personaggio presente in veste di funzionario: il protodiacono, che «spazientito anche lui [...] si concedeva qualche colpo di tosse che faceva tremare le vetrate: il suo tempo era prezioso, e pareva volerlo ricordare a tutti quanti» (AK 489).

La seconda parte del capitolo scioglie la tensione e spiega cos'è successo: il domestico nel fare i bagagli ha dimenticato di lasciare fuori una camicia pulita, quella che Levin indossa è stropicciata, lo sposo sta aspettando di riuscire a procurarsene una adatta per presentarsi in chiesa. Quando Levin finalmente arriva e l'equivoco si scioglie gli ospiti sorridono divertiti; le pagine successive

³⁶² Cfr. G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 270.

descrivono rispettivamente la prima parte della cerimonia, i pettegolezzi e le conversazioni degli invitati, la conclusione della cerimonia e la partenza degli sposi.

Il matrimonio di Levin e Kitty rappresenta nel complesso un episodio minore, e non certo il nodo di un grande dramma: il momento in cui si decide il destino delle donne, nei romanzi di Tolstoj, è «l'attimo che precede la proposta»³⁶³. Se dunque il destino dei personaggi è qui già deciso, e deve essere soltanto ratificato ufficialmente, perché dedicare un intero capitolo al ritardo dello sposo? Qual è, nell'economia narrativa del romanzo, lo scopo di queste pagine?

I capitoli dedicati al matrimonio di Levin e Kitty vanno ricondotti alla rappresentazione del piano delle «cerchie sociali»³⁶⁴: tutto l'episodio, in cui emerge continuamente il rousseauismo di Tolstoj, è volto a opporre l'amore autentico di Levin e Kitty alla cerimonia, che è «impropria»³⁶⁵ ma necessaria per sancire la loro unione. È in questo senso che vanno lette le continue precisazioni sugli sposi che, emozionati, sbagliano i passaggi del rito, o l'osservazione di Levin, che trova Kitty bella *nonostante* il vestito: «non per i fiori, non per il velo e non per quel vestito fatto arrivare direttamente da Parigi [...] Era bella perché nonostante lo sfarzo dell'abito il suo bel viso, il suo sguardo, le sue labbra avevano la medesima, consueta espressione di sincerità e candore» (AK 491). E sono proprio gli abiti a dominare e regolare le azioni dei personaggi per tutta la giornata, conformemente al fatto che, per i *rentiers*, non è l'economia ma l'estetica il principale elemento regolatore dell'esistenza. In un racconto che, soprattutto se confrontato col testo di Zola, appare decisamente scarso di dettagli (nel pranzo di nozze tra Gervaise e Coupeau, per esempio, le portate sono minuziosamente elencate e descritte; nella rappresentazione dell'addio al celibato di Levin si dice solo che il pranzo ha luogo «in albergo», senza che venga spesa

³⁶³ Cfr. G. Mazzoni, *Guerra e pace nel centenario della morte di Tolstoj*, in C. Graziadei, D. Colombo (a cura di), *Conversazione su Tolstoj*, Roma, Artemide, 2011, pp. 27-43: 29.

³⁶⁴ Ivi, pp. 32-34.

³⁶⁵ Ivi, p. 32, per l'uso di questo termine in relazione a Tolstoj.

una parola su quello che gli invitati mangiano o bevono), soltanto gli abiti sono costantemente dotati di attributi. Le transizioni tra un segmento narrativo e il seguente sono tutte dettate dalla necessità dei personaggi di cambiarsi d'abito: così gli amici scapoli si congedano da Levin «dovendosi cambiare d'abito per la cerimonia» (AK 485); quando Levin, poco dopo, va a trovare Kitty per essere rassicurato sul suo amore, la trova intenta a «scegliere fra mucchi di vestiti» (AK 486) e la principessa Ščerbackaja, per cacciare il futuro genero, «lo spedì a casa a cambiarsi d'abito, invece di disturbare Kitty che doveva pettinarsi» (AK 487); Dolly e Oblonskij si congedano da Levin per cambiarsi. I vestiti sono altresì rappresentati lungo tutto il corso dell'episodio, conformemente all'ottica rousseauiana di Tolstoj, come qualcosa che intralcia i personaggi, li costringe, li ostacola: per esempio il vecchio presbitero (che ha due ciocche di capelli che «sfuggono» al kamiklavion che cerca di «costringere» i capelli dentro un copricapo, AK 492) libera le mani dai paramenti pesanti, i reggitori delle corone «inciampano» (AK 500) nello strascico della sposa. La necessità di procurarsi una camicia stirata si iscrive in questa logica: pone Levin in una situazione che è «assurda e ridicola» (lo riconosce anche Oblonskij, personaggio che in generale accetta seraficamente i dettami sociali verso cui Levin è molto più insofferente AK 489) eppure norma allo stesso tempo stupida e ineludibile, e il ritardo non è che una conseguenza secondaria di tutt'altro sistema di valori.

3.5 Perdere la nozione del tempo: l'irruzione del dionisiaco

A conclusione di questa rassegna del trattamento del tempo nell'*Assommoir*, prima di passare dal commento a una proposta interpretativa propriamente detta, andrà aggiunta l'analisi di un ultimo aspetto: e cioè del fatto che nel romanzo, accanto al tempo ossessivamente regolato, esiste anche uno spazio per quello che Alain Corbin ha chiamato il «disordine del tempo e il tempo del disordine», il tempo «che rinvia alla festa, all'inversione, all'orgia, all'eccesso, alla libera

espressione delle pulsioni dionisiache; a quel tempo che si confonde con il non-tempo»³⁶⁶.

In altre parole, si osserva che quando cedono a tutte quelle pulsioni legate alle sfere del carnevale, del dionisiaco, dell'alcolismo e della follia, i personaggi dell'*Assommoir* perdono la nozione del tempo. E non si tratta, si noti, di una mera assenza di indicazioni temporali nei passi rilevanti; al contrario il testo sottolinea esplicitamente un rapporto alterato dei personaggi con lo scorrere del tempo, il loro disorientamento e, talvolta, il loro tentativo di ricostruire indiziariamente il passare delle ore.

Abbiamo visto che il matrimonio di Gervaise e Coupeau, la giornata di «gioia ragionevole», si conclude appena alle undici: insensibili al baccanale a cui gli altri operai si danno nel sabato di paga, Gervaise e Coupeau rientrano saggiamente a casa. Nel Capitolo VII il momento della celebrazione del compleanno di Gervaise non trova invece un limite ragionevole. Gli invitati hanno deciso di non porre limiti al banchetto («D'ailleurs, rien ne pressait, on avait le temps, la nuit entière si l'on voulait» *Ass* 584), e la festa va avanti a oltranza:

Personne de la société ne parvint jamais à se rappeler au juste comment la noce se termina. Il devait être très tard, voilà tout, parce qu'il ne passait plus un chat dans la rue. Peut-être bien, tout de même, qu'on avait dansé autour de la table, en se tenant par les mains. Ça se noyait dans un brouillard jaune, avec des figures rouges qui sautaient, la bouche fendue d'une oreille à l'autre. (*Ass* 594)

Lo stato alterato causa spesso la perdita della nozione del tempo – nel Capitolo VII, per esempio, Coupeau arriva in ritardo alla festa di Gervaise perché è all'osteria («ils avaient promis d'être exacts pour six heures» *Ass* 567-568; «il était déjà six heures et demie» *Ass* 569; «les invités attendaient avec des mines longues» *Ass* 571). Il capitolo più eloquente da questo punto di vista è però sicuramente il dodicesimo, dove si racconta il delirio di Gervaise. Zola istituisce, a prezzo di diverse forzature, un consapevole e puntuale contrappunto al Capitolo

³⁶⁶ Cfr. A. Corbin, *L'avènement des loisirs*, cit., pp. 10-11.

I: con una intenzionale simmetria la protagonista, ormai completamente rovinata, ripercorre nell'ora in cui i lavoratori rientrano a casa gli stessi luoghi rappresentati all'inizio del romanzo, a sancire la fine della sua esistenza, simbolicamente riassunta in una giornata di lavoro («Ah oui! Gervaise avait fini sa journée» *Ass* 767). Ai rigorosi riferimenti temporali che puntellano il Capitolo I fa qui da contraltare la totale perdita della nozione del tempo da parte di Gervaise, la sua deformazione espressionistica, il continuo chiedersi che ore siano. Il contrasto è evidente a partire dagli *incipit* dei due capitoli. Se la prima frase del romanzo conteneva un'indicazione precisa («Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin» *Ass* 375), il Capitolo XII si apre con la constatazione che la protagonista ha del tutto perso la cognizione del tempo, al punto da non sapere non solo che ore, ma nemmeno che giorno sia: «Ce devait être le samedi après le terme, quelque chose comme le 12 ou le 13 janvier, Gervaise ne savait plus au juste» (*Ass* 749); la frase successiva, che introduce il delirio, contiene un riferimento temporale espressionisticamente deformato: «Elle perdait la boule, parce qu'il y avait *des siècles* qu'elle ne s'était rien mis de chaud dans le ventre» (*Ass* 749). Gervaise è sdraiata a letto e calcola il tempo mancante all'uscita dal lavoro di Coupeau, perché spera che il marito porti a casa denaro sufficiente per cenare. La *toquante*, un orologio da dodici franchi, è stata impegnata al monte di pietà: per questo la ricostruzione del tempo non può avvenire che su base indiziaria. «En attendant, comme midi n'avait pas sonné, elle restait allongée sur la paillasse, parce qu'on a moins froid et moins faim, lorsqu'on est allongé» (*Ass* 749); poco più avanti, guarda fuori dalla finestra: «elle vit qu'il faisait jour encore. La nuit ne viendrait donc pas! Comme le temps est long, quand on n'a rien dans le ventre!» (*Ass* 753), finché sente suonare le tre al cucù del vicino, il *père* Bazouge: «Trois heures sonnèrent au coucou du père Bazouge. Il n'était que trois heures. Alors, elle pleura. Jamais elle n'aurait la force d'attendre sept heures» (*Ass* 753). Involontariamente, Gervaise nel delirio inizia a correre («Et Gervaise partit, [...], sans savoir, la tête perdue» *Ass* 760) e si ritrova davanti al luogo dove Coupeau sostiene di lavorare, dove decide di aspettarlo per

assicurarsi che non sperperi in alcol la paga. Ancora una volta stime il tempo necessario («Ses jambes l'avaient conduite là [...] Une petite heure d'attente au plus, elle avalerait bien encore ça, elle qui se suçait les pouces depuis la veille» *Ass* 760). Dopo aver capito che Coupeau non lavora e averlo incontrato all'osteria, Gervaise decide di prostituirsi e inizia la sua passeggiata allucinata, aspettando che arrivi la notte. Le indicazioni temporali fanno tutte riferimento agli elementi naturali, e lo scorrere del tempo è deformato, sempre troppo lento: «La nuit n'en finissait plus d'arriver» (*Ass* 764); «Le crépuscule avait cette sale couleur jaune des crépuscules parisiens, une couleur qui donne envie de mourir tout de suite» (*Ass* 765); «L'heure devenait louche» (*Ass* 765). In mezzo alla folla dei lavoratori che rientrano, Gervaise osserva: «Encore une journée de finie! Vrai, les journées étaient longues et recommençaient trop souvent. À peine le temps de s'emplier et de cuver son manger, il faisait déjà grand jour, il fallait reprendre son collier de misère» (*Ass* 765-766). Gli operai hanno fretta di rientrare e spintonano Gervaise («les hommes n'ont pas le temps de se montrer galants, quand ils sont cassés en deux de fatigue et galopés par la faim» *Ass* 766), che osserva tutte le gradazioni della notte crescente («dans la nuit croissante» *Ass* 766; «le soleil avait soufflé sa chandelle, la nuit serait longue» *Ass* 767; «Dans le brouillard d'ombre fumeuse qui tombait, les becs de gaz s'allumaient [...] C'était l'heure où, d'un bout à l'autre des boulevards, les marchands de vin, les bastringues, les bousingots, à la file, flambaient gaiement [...]» *Ass* 769). È il buio completo il segnale che sancisce l'inizio del suo vagare sempre più allucinato («elle vit que la nuit était noire. Allons, la bonne heure arrivait» *Ass* 770); il testo insiste sulla sua ignoranza dell'ora: «Longtemps, elle piétina, ignorante de l'heure et du chemin» (*Ass* 770), «Cependant, il devait être très tard» (*Ass* 772).

In maniera simile, anche nelle scene che descrivono stati alterati riconducibili all'ambito della follia si insiste su una deformazione dello scorrere del tempo per il soggetto. L'esempio più emblematico è, naturalmente, la danza folle di Coupeau all'ospedale, subito prima della sua morte. Quando Gervaise torna alla Goutte-

d'Or e riferisce sullo stato del malato, nessuno si capacita della durata della sua danza:

Comment! il durait encore! et toute la société s'étonnait, en se tapant sur les cuisses. En voilà un gaillard qui résistait! Madame Lorilleux calcula les heures: trente-six heures et vingt-quatre heures, soixante heures. Sacré mâtin! soixante heures déjà qu'il jouait des quilles et de la gueule! On n'avait jamais vu un pareil tour de force. *Ass* (789)

Similmente, si osserva qualcosa di analogo nel Capitolo I, all'apice della lite tra Gervaise e Virginie, nella celebre scena del lavatoio. Gervaise, in preda a un'ira incontrollabile, perde il contatto con l'esterno: sente le forze decuplicate, non fa caso agli stimoli esterni, non avverte la fatica («les forces décuplées [...] Gervaise n'entendait pas, ne se lassait pas» *Ass* 400). Nei termini della psicanalisi contemporanea l'episodio verrebbe probabilmente interpretato come *acting out*: al confine dell'episodio psicotico, in un quadro però di per sé non psicotico, Gervaise incanala la propria (legittima) ira nell'azione, e – lo discuterò dettagliatamente nella proposta interpretativa – confonde il piano simbolico e l'ordine della realtà. Sono le altre donne a strapparle Virginie dalle mani e, mentre Gervaise se ne va dal lavatoio in uno stato per certi aspetti catatonico («Cependant, Gervaise repassait la manche de sa camisole, rattachait ses jupes [...] Elle ne répondait pas aux apitoiements, à l'ovation bavarde des laveuses qui l'entouraient» *Ass* 401), è ancora una volta attraverso la constatazione del tempo trascorso che si compie il graduale ritorno alla realtà:

- C'est deux heures, ça fait deux sous, lui dit en l'arrêtant la maîtresse du lavoir, déjà réinstallée dans son cabinet vitré.
Pourquoi deux sous? Elle ne comprenait plus qu'on lui demandait le prix de sa place. Puis, elle donna ses deux sous. (*Ass* 401)

4. «Une gaieté féroce»: una proposta interpretativa

In questo capitolo proverò a tirare le fila delle osservazioni raccolte finora, e ad avanzare una proposta interpretativa. Nel primo paragrafo proporrò qualche osservazione di carattere generale sugli orologi; nel secondo, cercherò di inserire queste osservazioni nel più ampio contesto della rappresentazione della modernità industriale. Infine, cercherò di far convergere le due istanze attraverso una proposta di lettura della scena del lavatoio: ben consapevole del carattere tutto particolare della scena, cercherò di dimostrare che in quelle pagine emerge chiaramente il lavoro come esperienza introiettata, che informa la psiche della protagonista dell'*Assommoir*.

4.1 Tic-tac

Nelle prime pagine di *Telling Time*³⁶⁷, Stuart Sherman racconta la storia delle parole che sono state usate in lingua inglese per descrivere il suono dell'orologio: vicenda interessante, per il nostro discorso, perché tradisce una serie di mutamenti nell'interpretazione culturale dello scorrere del tempo.

Fino alla prima metà del XVII secolo il rintocco dell'orologio era designato dal sostantivo 'jar', ad indicare un suono brusco e disarmonico (Sherman cita un esempio da *The Winter's Tale*: «I love thee not a jar o' th' clock behind/ What lady she her lord»³⁶⁸). A metà del Seicento, a causare una prima mutazione del significante è un cambiamento epocale nel referente: l'invenzione del pendolo. Fu Galileo, nel 1637, a scoprire l'isocronismo del periodo del pendolo; l'idea di applicare questo dispositivo al meccanismo degli orologi per regolarne il funzionamento è datata al 1656 e attribuita all'olandese Christian Huygens, che la brevettò l'anno successivo. L'orologio a pendolo fu un'invenzione straordinaria anzitutto dal punto di vista tecnologico, dal momento che accrebbe la precisione

³⁶⁷ Cfr. S. Sherman, *Telling Time. Clocks, Diaries, and English Diurnal Form, 1660-1785*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

³⁶⁸ Ivi, p. 2.

dello strumento di sessanta volte: se prima gli orologi restavano indietro o guadagnavano, mediamente, quindici minuti al giorno, con il meccanismo regolatore del pendolo l'imprecisione fu ridotta a una media di quindici secondi giornalieri. Ma l'innovazione tecnologica, argomenta Sherman, ebbe un effetto profondo anche «nel modo in cui l'esperienza dello scorrere del tempo era posta davanti ai sensi e alla mente»³⁶⁹: è in corrispondenza della diffusione dell'orologio a pendolo che il trascorrere del tempo inizia ad essere designato dall'onomatopea *tick, tick, tick*³⁷⁰. Come nota Sherman, *tick, tick, tick* rappresenta lo scorrere del tempo come una successione regolare di intervalli identici, dove il dato più interessante è il *pattern* iterativo: «il linguaggio che mima l'orologio [...] *prende* tempo, e lo inquadra in maniera tale da insistere sul fatto che il dato più saliente riportato dall'orologio non è il singolo suono ma la sequenza continua»³⁷¹. *Tick, tick, tick* attua nel linguaggio il principio fisico dell'isocronismo: con l'avvento dell'orologio a pendolo, continua Sherman, lo scorrere del tempo smette di essere qualcosa che è segnalato ai sensi in maniera intermittente (come faceva il rintocco delle campane della chiesa) e diventa un dato continuamente disponibile.

L'intero libro di Sherman è volto a dimostrare una relazione tra la nuova percezione dello scorrere del tempo e varie forme di prosa non letteraria (su tutte, le scritture diaristiche) che si moltiplicano in quegli stessi anni: la sua indagine si ferma dunque al 1785. È per questo che il mutamento successivo, che è quello davvero pertinente per il nostro discorso, è soltanto menzionato nel suo studio, ma non è indagato nel suo significato culturale: mi riferisco al fatto che intorno alla metà del XIX secolo l'onomatopea «tick, tick, tick» viene a sua volta sostituita dall'onomatopea tuttora in uso, «tick-tock» (o, in francese, «tic-tac»). Sherman menziona questo passaggio con l'unico scopo di criticare una nota tesi di Frank Kermode, che ha una pretesa universalistica ma si fonda in realtà, come Sherman

³⁶⁹ S. Sherman, *Telling time*, cit., p. 4.

³⁷⁰ Ivi, pp. 2-3. La prima attestazione nota, riportata dall'Oxford English Dictionary e commentata da Sherman, è del 1680.

³⁷¹ Ivi, p. 3.

dimostra oltre ogni dubbio, su un dato che deve essere storicizzato. In *The Sense of an Ending*, Kermode aveva infatti sostenuto che l'interpretazione del suono dell'orologio come «tick-tock» risponderebbe a una necessità, costitutiva dell'essere umano, di «usare le narrazioni per dare alla fine la possibilità di conferire organizzazione e forma alla struttura temporale»³⁷²: la differenziazione, evidentemente fittizia, tra i due battiti dell'orologio incarnerebbe dunque, secondo Kermode, il grado zero della trama, «un'organizzazione che umanizza il tempo dandogli una forma»³⁷³. Per quanto il *tick-tock* rifletta un'organizzazione minima, Kermode instaura nondimeno una corrispondenza tra il *tick-tock* e il paradigma genesi-apocalisse su cui si fonda la sua tesi portante («Tick is a humble genesis, tock a feeble apocalypse»³⁷⁴): il tempo incluso tra il *tick* e il *tock* diventa così il *kairòs* del narratore, il tempo dotato di significato, mentre l'intervallo che intercorre tra il *tock* e il *tick* resta un tempo «di pura successione, disorganizzato»³⁷⁵. L'interesse di Sherman è volto soprattutto a difendere e indagare un tipo di prosa (quella diaristica, ma anche le scritture di viaggio: tutto ciò che è riconducibile all'etichetta di '*diurnal form*') che è, invece, organizzata secondo la pura successione: per questo la sua argomentazione si ferma qui. Mostrando che la prima attestazione nota dell'onomatopea *tick-tock* in lingua inglese risale al 1848 (in *Vanity Fair*), Sherman individua l'«assunto fallace»³⁷⁶ di Kermode, e cioè che l'interpretazione dello scorrere del tempo con l'onomatopea *tick-tock* sia necessaria³⁷⁷ e non storicamente determinata; non ha però interesse a indagare perché si sia prodotto questo ulteriore mutamento.

³⁷² Cfr. F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 45.

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Ibidem.

³⁷⁶ S. Sherman, *Telling time*, cit., p. 7.

³⁷⁷ Cfr. F. Kermode, *The Sense of an Ending*, cit., p. 45: Kermode si appoggiava agli studi di Paul Fraisse per sostenere che la possibilità di percepire una durata solo quando è organizzata sarebbe «dimostrata sperimentalmente».

È invece proprio questo il passaggio che interessa a noi, e che può rivelarsi utile per avanzare un'interpretazione del ruolo degli orologi nella prosa di Zola. Un primo dato importante è il fatto che, mentre il passaggio da *jar* a *tick, tick, tick* si spiegava in ragione di un epocale cambiamento nel referente, non sembra possibile rintracciare innovazioni altrettanto rilevanti nella storia dell'orologeria di metà Ottocento: nel corso della prima metà del secolo la produzione si meccanizza parzialmente, di conseguenza i costi progressivamente si abbattano e l'oggetto conosce una progressiva maggiore diffusione, ma la tecnologia resta sostanzialmente invariata. Una ricerca del tutto preliminare in ambito francese sembra però confermare le osservazioni di Sherman: se il tic-tac dell'orologio è, per Zola, una vera e propria ossessione, e un frequente termine di confronto nelle similitudini, non ho trovato alcuna attestazione per «tic-tac» nell'intero *corpus* balzachiano, e anche alcune preliminari ricerche che ho condotto sul portale Gallica sembrano confermare che è intorno alla metà del XIX secolo che in ambito francese l'uso dell'onomatopea *tic-tac* per il suono dell'orologio inizia a conoscere una larga diffusione³⁷⁸.

La questione può sembrare pedantesca, ma la differenza tra le due onomatopee è sostanziale: *tick, tick, tick* interpreta il trascorrere del tempo come una successione di attimi identici, potenzialmente infiniti, che progrediscono in maniera lineare (e non è un caso che venga tuttora utilizzata nel fumetto, cioè il genere che fa maggiore ricorso all'onomatopea, per designare il ticchettio di una bomba innescata, di cui si teme l'esplosione); *tic-tac* ordina invece la successione dei battiti dell'orologio in una misura, intesa nel senso tecnico, musicale, di 'battuta'.

³⁷⁸ Cercando «tic tac» nell'immensità dei documenti disponibili sul portale Gallica, si ottengono 905 risultati per il XVII secolo, 2043 risultati per il XVIII secolo, 11374 risultati per il XIX e 12348 per il XX secolo, che includono non soltanto le occorrenze dell'onomatopea «tic tac», ma anche testi in cui occorrono diverse combinazioni delle due parole. Non ho fatto, per il momento, uno spoglio sistematico della totalità di questi risultati, ma in un primo spoglio dei testi più rilevanti sembra andare nella stessa direzione suggerita da Sherman: frequente comparsa dell'onomatopea *tic, tic, tic* (solitamente in testi di tipo musicale) fino al XVIII secolo compreso; non ho trovato occorrenze, per il momento, dell'onomatopea «tic-tac» in riferimento al suono dell'orologio per il XVII e il XVIII secolo, mentre diventa corrente nel XIX secolo. Nel XVIII secolo, le occorrenze di «tic tac» sembrano riferirsi con una certa frequenza al battito del cuore.

In particolare, l'onomatopea *tic-tac* ordina il trascorrere del tempo in una misura binaria, formata da un tempo forte (*tic*, la cui forza è data dalla vocale alta) e un tempo debole (*tac*, la cui vocale è bassa). Nella tradizione musicale occidentale, il metro binario (*un-due, un-due*) a cui va ricondotta l'onomatopea *tic-tac*, è anzitutto il metro della marcia: che da un lato mantiene l'elemento di progressione già presente in *tick, tick, tick*, ma vi introduce anche l'idea nuova di un incedere cadenzato, disciplinato, scandito ritmicamente.

Ed è proprio all'idea di disciplina, di scansione ritmica, che fa ricorso Zola nelle frequenti similitudini il cui secondo termine è il *tic-tac* dell'orologio: così, per esempio, il russare di Coupeau nel negozio di Gervaise «roulait, avec la régularité d'un tic-tac énorme d'horloge, réglant la grosse besogne de l'atelier» (*Ass* 515); in maniera simile, l'esistenza di Nanà è regolata dagli schiaffi durante la sua convivenza con Satin: «D'un bout de la semaine à l'autre, il y avait un bruit de gifles, un vrai tic-tac d'horloge, qui semblait régler leur existence»³⁷⁹.

L'ipotesi che formulo in queste righe non può essere per ora che una suggestione, e dovrà essere suffragata o smentita da ricerche ulteriori: eppure sembrerebbe che l'interpretazione del procedere del tempo secondo il metro della marcia, come un qualcosa di cadenzato, corrisponda cronologicamente al fenomeno, descritto dalla tradizione marxista, di trasformazione del tempo in uno strumento di disciplina. Il *tic-tac* dell'orologio sembrerebbe sostituirsi intorno alla metà dell'Ottocento all'idea precedente di un tempo che avanza in maniera lineare e inesorabile verso un fine: l'idea tradizionale dell'ora che fugge. Ancora in *Hard Times*, in cui, come ho discusso sopra, la disciplina del tempo è ancora sullo sfondo, nel cui universo il tempo regolato non è ancora pervasivo e generalizzato (Blackpool non ha un orologio in casa, si affida alle campane della fabbrica e a quelle della chiesa per il lavoro, ma il tempo del suo riposo non è un tempo minuziosamente computato, è ancora un tempo preindustriale), il suono dell'orologio nello studio di Thomas Gradgrind è paragonato a dei chiodi che vengano piantati su una bara: «the deadly statistical clock measured every second with a bit like a rap upon a coffin-

³⁷⁹ Cfr. É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. II, cit., p. 1307.

lid» (*HT* 75), immagine che trasmette anzitutto l'idea di un processo lineare e irreversibile, e in cui tutti i referenti (la bara, l'orologio 'lugubre') richiamano l'idea della morte.

Nell'*Assommoir*, invece, gli orologi sono sempre associati a un'idea di scansione ritmica, che è tendenzialmente associata a sentimenti positivi. I cucù dell'orologiaio sono «joyeux» (*Ass* 581), e fanno sorridere Gervaise quando, nel momento di maggiore ottimismo per il suo futuro, ha l'abitudine di andare a salutare il suo vicino di negozio:

Souvent elle traversait la rue pour le saluer, *riant d'aise* à regarder, dans la boutique étroite comme un armoire, la *gaieté* des petits coucous dont les balanciers se dépêchaient, battant l'heure à contretemps, tous à la fois. (*Ass* 525)

Sembrerebbe di poter leggere, in prima battuta, un'incarnazione in questi orologi dell'ottimistica fiducia di Zola nel razionalismo e nel progresso: gli orologi sembrerebbero gioiosi perché portatori di ordine. Le descrizioni dell'orologiaio e del suo negozio, così come la maggior parte degli oggetti e degli spazi che si trovano nei romanzi di Zola, derivano da dati di realtà, e ricalcano quasi letteralmente gli appunti etnografici presi dall'autore: nei *Carnets d'enquêtes* si trova la registrazione minuziosa dei particolari che comporranno la rue de la Goutte-d'Or nel romanzo. Ma (e il fatto è insolito per i *Carnets d'enquêtes*, e proprio per questo deve alertarci) dopo la descrizione dei luoghi, Zola per l'orologiaio al lavoro annota tra parentesi anche una direzione interpretativa, chiarendo di quale immagine, ai suoi occhi, si faccia portatore:

Un marchand de ferraille, *À la bonne Friture*, un horloger (réparations d'horlogerie). Des coucous, au fond du trou, qui marchent; à la vitrine, des montres montrant leur boîtier d'argent; devant le petit établi tout plein d'outils mignons, et de choses délicates sous des verres, un monsieur en redingote, proprement mis, qui travaille

continuellement (*l'image de la fragilité au milieu du vacarme et des secousses de la rue populacière*).³⁸⁰

4.2 «A prodigious noise»: il paesaggio sonoro della Rivoluzione industriale

«Image de la fragilité au milieu du vacarme et des secousses de la rue populacière»: difficile trovare una frase che riassume con altrettanta efficacia il nostro tema.

La realtà industriale come qualcosa che fa rumore e che scuote l'individuo: il frastuono è un *topos* tanto della letteratura che rappresenta il lavoro nella rivoluzione industriale, quanto della letteratura che rappresenta l'esperienza della città moderna («La rue *assourdissante* autour de moi *hurlait...*») è il primo verso della famosa lirica *À une passante* di Charles Baudelaire). E il mutamento del paesaggio sonoro imposto dalla rivoluzione industriale dovette essere sconvolgente per coloro che lo vissero in prima persona, e avere un impatto profondo sulla vita quotidiana e sull'immaginario³⁸¹: tutte le rappresentazioni del lavoro industriale e della città moderna insistono in qualche misura sul suo carattere assordante, e sulla necessità da parte dell'individuo, per non soccombere, di opporre una qualche forma di resistenza. In Zola l'insistenza sia sui suoni del lavoro, sia su quelli della strada è una costante³⁸², qualcosa di molto vicino si trova in *Hard times*, nella descrizione dell'effetto del rumore del lavoro su

³⁸⁰ Cfr. E. Zola, *Carnets d'enquêtes*, Paris, Plon, 1986, p. 421. Il corsivo è mio.

³⁸¹ Sul sito della British Library è possibile ascoltare la ricostruzione dei suoni che dovevano produrre rispettivamente una fabbrica in età vittoriana: <https://sounds.bl.uk/Environment/Sound-effects/027M-1CD0126081X2-3300V0> e una strada vittoriana: <https://sounds.bl.uk/Environment/Sound-effects/027M-1CD0126081X2-0100V0>. Ultima consultazione 27 febbraio 2021.

³⁸² Si veda M. Petrovska, *Le son et le silence dans les romans de Zola (L'Assommoir, Germinal, La Bête humaine)*, in «Romance notes» 14 (1972), pp. 289-298. Più di recente, si è occupato della questione tra gli altri, da una diversa prospettiva disciplinare, Olivier Balaÿ: cfr. O. Balaÿ, *Stridences et chuchotements: la symphonie des machines et des portes au XIXe siècle*, in «Communications» 90, 2012 (1), pp. 35-52.

Stephen Blackpool, che si concentra come se fosse sordo nel mezzo dello straordinario frastuono del lavoro:

Stephen Blackpool bent his attentive face - his face, which, like the faces of many of his order, by dint of long working with eyes and hands in the midst of a prodigious noise, had acquired the concentrated look with which we are familiar in the countenances of the deaf (*HT* 62)³⁸³

Nel *Saggio su Baudelaire*, Walter Benjamin, avrebbe teorizzato a partire da Freud l'idea di 'choc' come regola dell'esperienza moderna («un'esperienza in cui la ricezione di 'chocs' è divenuta la regola»³⁸⁴); idea che avrebbe usato, nel saggio, tanto per descrivere l'esperienza del lavoratore alienato quanto per descrivere l'esperienza della folla. Ed è precisamente in questi termini che Zola rappresenta Gervaise in mezzo alla folla, alla fine del romanzo, quando, nel dodicesimo capitolo, nel suo vagabondare allucinato, ha capito che la morte ormai è vicina e ha definitivamente rinunciato a qualsiasi tentativo di opporre resistenza:

Ah! La triste musique, qui semblait accompagner le piétinement du troupeau, les bêtes de somme se traînant, éreintées! Encore une journée de finie! Vrai, les journées étaient trop longues et recommençaient trop souvent. À peine le temps de s'emplier et de cuver son manger, il faisait déjà grand jour, il fallait reprendre son collier de misère. Les gaillards pourtant sifflaient, tapant des pieds, filant raide, le bec tourné vers la soupe. *Et Gervaise laissait couler la cohue, indifférente aux chocs, coudoyée à gauche, roulée au milieu du flot.* (Ass 765-766)

La scansione ripetitiva, ritmica, del tempo e del lavoro, il mantenimento di una qualche forma di ordine, sembra configurarsi in questo contesto come l'istanza che, con la sua azione sedativa, permette al soggetto di non soccombere. Così per

³⁸³ E per opposizione, il lavoro del tempo è *noiseless*: «[...] she tried to discover what kind of woof Old Time, that greatest and longest-established Spinner of all, would weave from the threads he had already spun into a woman. But his factory is a secret place, his work is noiseless, and his Hands are mutes» (*HT* 74).

³⁸⁴ Cfr. W. Benjamin, *Angelus novus*, cit., p. 99.

esempio quando Gervaise ha il presentimento del ritorno di Lantier, e del fatto che sarà incapace di resistergli, quello che riesce a calmarla è il battere del martello di Goujet:

C'était ce baiser qui l'épouvantait; à l'avance, il la rendait sourde, il l'emplissait d'un bourdonnement, dans lequel elle ne distinguait plus que le bruit de son coeur battant à grands coups. Alors, dès que ces peurs la prenaient, la forge était son seul asile; elle y redevenait tranquille et souriante, *sous la protection de Goujet, dont le marteau sonore mettait en fuite ses mauvais rêves.* (Ass 553)

Nell'appunto di Zola che ho citato in apertura, questa istanza sembrerebbe potersi interpretare come un'istanza puramente razionale, che mette ordine nel caos: attraverso una lettura della scena del lavatoio, tenterò di complicare questa ipotesi.

4.3 La rissa al lavatoio

La scena della rissa al lavatoio tra Gervaise e Virginie ha lasciato a lungo disorientati i commentatori, che ne hanno spesso sottolineato il carattere incongruo, riconducibile all'equilibrio in parte «instabile e in parte contraddittorio»³⁸⁵, all'interno del romanzo, tra le due opposte tendenze che ne hanno informato la genesi, discusse sopra: da un lato il modello di una storia 'di una nudità magistrale', che rappresenti lo scorrere monotono della vita, e dall'altro le tentazioni dei *topoi* del *feuilleton*. Nel suo commento, Pierluigi Pellini sottolinea che questa scena è «una delle concessioni più vistose, nel romanzo di Zola, a un gusto melodrammatico»³⁸⁶, nella già citata lettera di Mallarmé, proprio su questa scena il poeta esprimeva a Zola le sue maggiori perplessità, pur definendola «meravigliosa»:

Si je vous avais parlé au risque de vous ennuyer pendant une heure ou deux de tout ce que j'admire dans ce gros tome, je me laisserais aller à dire ensuite que la merveilleuse bataille du lavoir me paraît un peu un hors-d'œuvre, ou sortir du caractère de Gervaise [...] ³⁸⁷

In queste pagine cercherò anzitutto di sostenere che questa scena appare, ancora oggi, così 'strana' all'interno del romanzo perché in essa Zola compie un'operazione estremamente complessa dal punto di vista tecnico, ma del tutto coerente con i suoi ideali di poetica; proporrò poi un'interpretazione del momento apicale della battaglia.

Nelle pagine di *Mimesis* dedicate a Zola, Auerbach scrive che il principale elemento di novità della sua opera sta nel fatto che, pur non risparmiando nella sua arte i dati di realtà bassi e 'repellenti', Zola è il primo a intendere la rappresentazione di tali aspetti della vita delle classi subalterne come

³⁸⁵ É. Zola, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, vol. I, cit., p. 1370.

³⁸⁶ Ivi, p. 1368.

³⁸⁷ Cfr. É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. II, cit., pp. 1567-1568.

assolutamente seria, senza alcuna concessione al realismo comico o grottesco secondo il quale gli stessi temi erano stati rappresentati nella tradizione:

Ma i contemporanei di Zola non si sarebbero commossi solo per questo; fra i suoi avversari che si sdegnavano per il repellente, il sozzo e il turpe della sua arte, ve n'erano certo molti che consideravano con indifferenza o addirittura con piacere il realismo grottesco o comico di altre epoche, anche le sue rappresentazioni più rudi o scostumate. Li eccitava ben di più il veder che Zola non presentava affatto la sua arte come «di stile umile» o per lo meno comico; quasi ogni suo rigo tradiva l'intenzione che tutto venisse preso nel senso più serio e più morale [...] ³⁸⁸

Nella sua analisi, come è noto, Auerbach sceglie la scena della festa in *Germinal*: cercherò di dimostrare qui che nella scena del lavatoio emerge con altrettanta chiarezza l'intento zoliano di dare una rappresentazione seria di temi che, fino a quel momento, erano appartenuti alla tradizione comica. L'operazione compiuta in una larga parte della scena può riassumersi in questo: Zola prende una serie di *topoi* che appartengono alla tradizione della rappresentazione comica delle classi subalterne e mostra sistematicamente al lettore che in quello che si vede non c'è niente da ridere.

Anzitutto, la disputa tra due popolane che si azzuffano per l'amore di un uomo, popolano anch'egli, è una situazione tipica: basti pensare, per non citare che un capolavoro della rappresentazione realistica del popolo, all'incipit delle *Baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni. Nella prima scena del primo atto della commedia, Lucietta e Checca litigano per l'amore di Titta Nane: tutto però, nel realismo sorridente e un po' paternalista di Goldoni, si risolve bonariamente, con un bacio sulla guancia – nella quarta scena Lucietta dice a Checca «Viè qua; dame un baso», e Checca baciandola le risponde: «Tiò. Varda ben, no me minchionare» ³⁸⁹. Tutt'altro è, naturalmente, il trattamento della questione nell'*Assommoir*, dove la lite assume la connotazione di un vero e proprio duello. Se pochi anni dopo la

³⁸⁸ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, p. 288.

³⁸⁹ Cfr. C. Goldoni, *Commedie*, a cura di N. Magini, vol. III, Torino, UTET, 1989, p. 355.

pubblicazione dell'*Assommoir* sarebbe stata attribuita dignità tragica a un duello tra esponenti del popolo da Giovanni Verga in *Cavalleria rusticana* (1880), la questione qui è ulteriormente complicata dal fatto che a combattere siano due donne. Un dispositivo ricorrente nella tradizione comica, volto ad 'abbassare' una situazione, consiste infatti nel prendere un'azione che tradizionalmente appartiene alla sfera eroica-tragica e attribuirla a personaggi femminili: per testimoniare dell'antichità del procedimento, basti pensare alla tradizione di testi comici medievali in cui l'effetto di comicità consiste nel rappresentare azioni tipicamente maschili (il torneo) compiute dalle dame³⁹⁰. Ancora, e infine, le sculacciate che Gervaise impartisce a Virginie all'apice della scena sono gesto per eccellenza comico, che richiama la tradizione dei *lazzi* della commedia dell'arte: Arlecchino bastonato³⁹¹.

La poetica naturalista vieta al narratore di intervenire: il dispositivo a cui Zola ricorre è solitamente, quando intende mostrare didascalicamente qualcosa al lettore o richiamare la sua attenzione su qualche particolare, quello di delegare la funzione di commento ai personaggi che assistono alla scena. Così, per esempio, nel Capitolo VII il rovesciamento che si è ormai compiuto in Gervaise è sottolineato e reso evidente al lettore prima dal commento di Lorilleux («Dites donc! [...] mais c'est sur votre établi que nous mangeons! ... Ah bien! on n'a peut-être jamais autant travaillé dessus!» *Ass* 584), poi dagli scherzi di tutti i invitati, e infine da Madame Lorilleux («Mme Lorilleux, entre ses dents, répétait

³⁹⁰ Cfr. A. Pulega, *Ludi e spettacoli nel Medioevo. I tornei di dame*, Istituto editoriale cisalpino, Milano, 1970. Ancora nel 1970, il critico commenta l'effetto di comicità di questi testi scrivendo: «È logico, del resto, pensare che, allora come oggi, lo sport più in voga – alludiamo ai veri e propri tornei – fosse burlescamente imitato, a spasso dei convenuti più ancora che degli interpreti stessi della pantomima. I tornei, beninteso maschili, spettacolo popolare e sportivo, erano un po', se ci è lecito un tale paragone, il gioco del calcio del medioevo. Immaginiamo un parodistico giuoco del calcio, in cui al posto di atleti vi siamo a scimmiottarli delle graziose donne!» p. LXXIV.

³⁹¹ Ed è forse anche per questo che Busnach insistette tanto con Zola per modificare in senso melodrammatico la scena del lavatoio nell'adattamento teatrale dell'*Assommoir*: doveva essergli chiaro che le sculacciate, sul palcoscenico, rischiavano di rimandare immediatamente il pubblico a una tradizione comica. Cfr. J. B. Sanders, *Zola, Busnach, et le drame de «l'Assommoir»*, in «Cahiers naturalistes» 52, 1978, pp. 109-12.

que c'était trouvé, bouffer si vite l'argent, sur les planches où l'on avait eu tant de peine à le gagner» *Ass* 584).

Nella scena del lavatoio sono le reazioni delle altre donne presenti al lavatoio che assistono alla scena a suggerire al lettore la corretta chiave di lettura.

Al primo scambio di insulti tra Gervaise e Virgine le donne accorrono, incuriosite dalla lite («Le lavoir [...] se bousculait pour voir la bataille. Des laveuses, qui achevaient leur pain, montèrent sur des baquets. D'autres accoururent, les mains pleines de savon. Un cercle se forma» *Ass* 395), e la loro prima reazione è il riso: «Un rire courut» (*Ass* 395). Dopo un ulteriore scambio di insulti, la situazione pare ancora divertente alle donne che assistono («Les rires recommencèrent» *Ass* 396), e la comicità raggiunge il suo apice quando Gervaise e Virginie iniziano a tirarsi secchi d'acqua: «Le lavoir s'amusement énormément. On s'était reculé, pour ne pas recevoir les éclaboussures. Des applaudissements, des plaisanteries montaient» (*Ass* 397).

La lite si fa però piano piano più violenta: le due iniziano a picchiarsi, a prendersi per i capelli, a strapparsi i vestiti; Gervaise finisce per sanguinare. A questo punto il pubblico si divide in due fazioni: alcune ancora si divertono, anche se il loro piacere si è già trasformato in un eccitamento che ha una componente sadica e voyeuristica; l'altra metà, invece, non si diverte più, distoglie lo sguardo:

Les laveuses s'étaient rapprochées. Il se formait deux camps: les unes excitaient les deux femmes comme des chiennes qui se battent; les autres, plus nerveuses, toutes tremblantes, tournaient la tête, en avaient assez, répétaient qu'elles en seraient malades. (*Ass* 398-399)

Quando Gervaise scopre le natiche di Virginie – elemento corporale per eccellenza comico – di nuovo il garzone del lavatoio, l'adolescente Charles, scoppia a ridere: «Il riait, il jouissait des morceaux de peau que les deux femmes montraient» (*Ass* 399). Ma la violenza della lite continua ad aumentare, e presto anche questo nuovo elemento di comicità è dimenticato; il commento ristabilisce la serietà della scena, su cui, a questo punto, l'intero lavatoio è concorde: «Autour

d'elles, les blanchisseuses ne riaient plus; plusieurs s'en étaient allées, en disant que ça leur cassait l'estomac» (*Ass* 400). All'apice della *climax* che costruisce la scena, Gervaise è completamente fuori di sé, e il pubblico sembra aver del tutto dimenticato l'iniziale comicità, paventa l'esito tragico di un omicidio e tenta di intervenire per porre fine alla lite: «On crut qu'elle voulait assommer l'autre. - Assez! Assez! cria-t-on» (*Ass* 400).

Precisiamo, a questo punto, che bisogna immaginare il lavatoio nei termini in cui nel paragrafo 4.2 abbiamo descritto la modernità industriale. Il già citato libello sui lavatoi del sindacalista Moisy³⁹² chiarisce molto bene la storia dei lavatoi a Parigi: se fino al 1850 si trattava di spazi poco organizzati e ancora artigianali, a partire dalla seconda metà del secolo i lavatoi pubblici conobbero un successo sempre maggiore in virtù del fatto che erano luoghi altamente industrializzati per gli standard tecnologici dell'epoca; dotati di macchine a vapore che permettevano di scaldare l'acqua e di asciugare artificialmente i panni, ogni lavatoio contava circa un centinaio di posti, rigidamente organizzati in postazioni prestabilite. Dal libello di Moisy emerge molto bene in che misura ancora negli anni Ottanta quella dei lavatoi fosse una questione d'attualità (il libro di Moisy è del 1884, dunque di sette anni posteriore alla pubblicazione dell'*Assommoir*: la cui vicenda però è collocata, ricordiamolo, a partire dal 1850). Ancora in piena espansione («L'an dernier, à Paris, un grand nombre de lavoirs nouveaux ont été créés dans des quartiers plus ou moins bien choisis»³⁹³), erano percepiti come cruciali per questioni di salute pubblica legate alle condizioni di vita della classe operaia, soprattutto in provincia dove ancora non erano diffusi: «Le but de cette notice», esordisce Moisy, «est d'encourager, s'il se peut, la création de Lavoirs publics dans les villes manufacturières. Les progrès de l'Industrie ont amené dans ces cité un grand nombre de travailleurs qui, la plupart du temps, ne peuvent que très mal se

³⁹² J. Moisy, *Les lavoirs de Paris*, Paris, Watelet, 1884.

³⁹³ Ivi, p. VII.

loger, et n'en ont que plus besoin d'établissements leur offrant certains des principaux éléments d'hygiène si nécessaires à la vie»³⁹⁴.



Un'immagine tipica di lavatoio moderno, riportata in J. Moisy, *Les lavoirs de Paris*, Paris, Watelet, 1884. La pagina, che si trova in apertura del volume, non è numerata. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Il lavatoio non è, dunque, un ambiente rustico da bozzetto, ma il primo spazio che nell'*Assommoir* incarna propriamente la realtà industriale. È un «immense hangar», riempito di suoni assordanti, al cui centro campeggia la macchina a vapore, con tutti i conseguenti richiami al già discusso immaginario entropico, caotico, mostruoso:

Elles tapaient furieusement, riaient, se renversaient pour crier un mot dans le vacarme [...]. Et, au milieu des cris, des coups cadencés, du bruit murmurant de pluie, de cette clameur d'orage s'étouffant sous le plafond mouillé, la machine à vapeur, à droite, toute blanche d'une rosée fine, haletait et ronflait sans relâche [...] (*Ass* 386-387)

³⁹⁴ Ibidem.

Torniamo dunque all'apice della *climax* che Zola ha costruito in questo contesto industriale: la lotta è diventata violenta al punto che le donne presenti temono per la vita di Virginie; Gervaise, completamente fuori di sé, si trova in uno stato alterato che possiamo avvicinare al concetto di *trance* e che condivide certi aspetti che abbiamo riscontrato, anche se in tutt'altra prospettiva, in Levin durante la falciatura – vale a dire la moltiplicazione delle forze, la mancata percezione della fatica, la ridotta percezione degli stimoli esterni: «Gervaise n'entendait pas, ne se laissait pas. Elle regardait sa besogne, penchée, préoccupée de ne pas laisser une place sèche. Elle voulait toute cette peau battue» (Ass 400). E a questo punto, al culmine della tensione, Gervaise intona una canzone: «Pan! Pan! Margot au lavoir ... Pan! Pan! à coups de battoir... Pan! Pan! va laver son coeur... Pan! Pan! tout noir de douleur...» (Ass 400).

I commentatori si sono concentrati soprattutto sul testo della canzone di Gervaise, sottolineando l'equivalenza simbolica tra Margot che lava il proprio cuore nero e il dolore di Gervaise. Prima di concludere il ragionamento, mi sia permessa qualche nota più puntigliosa sullo statuto di questa canzone nel quadro generale del romanzo. Abbiamo visto, nell'articolo di Philippe Hamon, che il canto è uno dei mezzi espressivi privilegiati delle classi subalterne nel romanzo del XIX secolo³⁹⁵. Zola è particolarmente sensibile a questo aspetto: annota a partire dal *Sublime* di Poulot «on chante en travaillant et au dessert»³⁹⁶, e nel suo romanzo rappresenta i personaggi cantare tanto al lavoro (Coupeau canta una romanza dal contenuto osceno quando cade dal tetto; nel secondo capitolo, quando Gervaise fa la strada insieme a Coupeau dopo pranzo e lo aspetta, sente cantare gli operai che riprendono il lavoro) quanto, per l'appunto, mentre mangiano il dessert in conclusione della festa per i trent'anni di Gervaise, nella famosa scena in cui ciascuno degli invitati intona una romanza affine ai propri tratti caratteriali. Il grande ruolo che queste canzoni assumono all'interno dell'*Assommoir* è stato

³⁹⁵ Cfr. P. Hamon, *La représentation du corps du travailleur...*, cit., pp. 128-131.

³⁹⁶ L'appunto è contenuto nel f. 143 del dossier preparatorio dell'*Assommoir*.

ampiamente esplorato dalla critica; Robert Lethbridge, nel suo *Reading the Songs of L'Assommoir*³⁹⁷, discute ampiamente queste sia come mezzo attraverso il quale giungono alle classi subalterne tanto frammenti di cultura borghese degradata sia come veicoli di contenuti ideologici che riescono ad eludere la censura.

La canzone di Gervaise al lavatoio, però, ha uno statuto particolare: è l'unica canzone di lavoro riportata nell'*Assommoir*, mentre tutte le altre sono romanze. Una canzone di lavoro in senso tecnico: ritmata (Pan! Pan!), aiuta a mantenere il tempo e la coordinazione del gesto, e il suo accompagnamento musicale è il lavoro stesso, il suono prodotto dal battere dei panni. È probabile in realtà, a voler essere pedanti, che questa canzone sia arrivata a Zola in qualche forma mediata: *Pan! Pan!* era all'epoca un topos nella rappresentazione musicale del lavoro delle lavandaie, di cui è possibile individuare svariate attestazioni sia nell'ambito del vaudeville che in quello della canzonetta³⁹⁸. Ma poco importa: con la straordinaria sensibilità che lo caratterizza, Zola riporta nel testo romanzesco il pan! pan! delle lavandaie allo statuto di vero e proprio canto di lavoro.

Il problema, però, è che qui Gervaise *non sta lavorando*: sta picchiando selvaggiamente una donna che l'ha offesa. Il comportamento di Gervaise, qui, è un agito (un *acting out*): cioè l'espressione di un vissuto emotivo conflittuale,

³⁹⁷ Cfr. R. Lethbridge, *Reading the songs of L'Assommoir*, in «French Studies» XLV (4), 1991, pp. 435-447.

³⁹⁸ Cfr. per esempio Anicet - A. Royer - C. Narrey, *Le jeu de l'amour et de la cravache. Vaudeville en un acte* (1850) reperibile sul portale Gallica. Nel *vaudeville* in cui il topos occorre prima per descrivere il lavoro delle lavandaie e poi volta, proprio come nel romanzo, a scandire le frustate con cui, nel caso del vaudeville, il protagonista maschile minaccia di punire la donna 'civetta, rispettivamente nella scena I «Choeur/ Pan, pan, pan, pan, pan, pan, /Ma gentille blanchisseuse, /Pan, pan, pan, pan, pan, /Jamais ne sois paresseuse, /Pan, pan, pan, pan, pan, /S'il survient quelque galant, /Pan, pan, pan, pan, pan, / Sois sage et toujours tapant, /Pan, pan, pan, pan, pan, /Arsène, seule/Dès qu'au ciel le soleil brille, /Je me mire en mon lavoir; /D'un jupon blanc je m'habille, /Et je chante jusqu'au soir. /Le travail est une fête /Pour qui travaille en chantant /Notre refrain si pimpant, /Que chacun ici répète, /Pan, pan, pan, etc. /Reprise du choeur» e nella scena IX: «Alcindor /Même air qu'à la première scène, /Pan, pan, pan, pan, pan, /Comme dit ma blanchisseuse, /Pan, pan, pan, pan, pan, /Veux-tu voir ta femme heureuse, /Pan, pan, pan, pan, pan, /Use de cet instrument, /Pan, pan, pan, pan, pan, /Tu m'en feras compliment, / Pan, pan, pan, pan, pan, /Pour guérir la vapeur noire, / Pour rendre aux bell's leur gaité, / Rien n'est sûr, l'n peut m'en croire, /Comm' cet objet non brév'té: /Il corrige la coquette, / Il apprend à filer doux. /Amoureux, tendres époux, (Bis.) /Je vous livre ma recette, /Pan, pan, etc.». Cfr. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9752348c?rk=21459;2>.

anziché attraverso il linguaggio, attraverso il gesto, in forma simbolica. Ed è sintomatico che il simbolismo che affiora alla mente di Gervaise sia quello del suo lavoro di lavandaia:

Et elle causait, prise d'une gaieté féroce, se rappelant une chanson de lavandière: «Pan! Pan! Margot au lavoir ... Pan! Pan! à coups de battoir... Pan! Pan! va laver son coeur... Pan! Pan! tout noir de douleur...

Et elle reprenait:

«Ça c'est pour toi, ça c'est pour ta soeur, ça c'est pour Lantier...

Quand tu les verras, tu leur donneras ça... Attention! Je recommence.

Ça c'est pour Lantier, ça c'est pour ta soeur, ça c'est pour toi... Pan!

Pan! Margot au lavoir! Pan! Pan! à coups de battoir...

On dut lui arracher Virginie des mains. (*Ass* 400-401)

Se negli appunti dell'uomo Zola, politicamente moderato, la scansione ritmica del tempo del lavoro è 'immagine della fragilità nel mezzo del frastuono' e ricorda la razionalità che, nel pensiero di Freud, è una dura e fragile conquista che permette l'addomesticamento pulsioni, nell'opera letteraria di Zola, che si mette a parlare il linguaggio dell'inconscio, emerge qualcos'altro. Nella scena del lavatoio, nell'*acting out* di Gervaise, il lavoro ritmicamente scandito, introiettato, trasfigurato, e agito simbolicamente si rivela come vera e propria forma di piacere sadico-anale. Ed è in queste righe che sembra emergere, nel testo, la vera natura della *gaiété des petits coucous* del negozio dell'orologiaio: mentre picchia ritmicamente Virginie come se stesse battendo un mucchio di panni, il testo ci spiega che la gaiezza del battere ritmato di Gervaise è una *gaiezza feroce*.

Parte III

Il romanzo dello sciopero

«Quando scese la sera del primo giorno di battaglia, avvenne che in molti luoghi di Parigi, indipendentemente e nello stesso tempo, si sparasse contro gli orologi delle torri. Un testimone oculare, che deve forse la sua divinazione alla rima, scrisse allora: ‘Qui le croirait! on dit qu’irrités contre l’heure / De nouveaux Josués au pied de chaque tour / Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour’».

W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*

1. *Germinal* I-III

I capitoli che, nelle prime due parti di *Germinal*, raccontano la vita quotidiana dei minatori confermano sostanzialmente quello che abbiamo osservato riguardo *L’Assommoir*: e cioè che uno degli aspetti più vistosamente distintivi dell’esistenza dei lavoratori, almeno per come la rappresenta Zola, è l’introiezione della disciplina del tempo. Rispetto al primo romanzo operaio, che descriveva esclusivamente il mondo della Goutte-d’Or, la struttura di *Germinal* è complicata da due importanti elementi: in primo luogo dal personaggio di Étienne, l’‘elemento estraneo’ che, arrivando nel villaggio operaio e sottoponendosi all’apprendistato del lavoro in miniera da adulto, ha uno sguardo straniato che gli permette di percepire la crudeltà di una vita che non è (inizialmente) messa in discussione da chi non conosce altre forme di esistenza, come i membri della famiglia Maheu; in secondo luogo, la rappresentazione della borghesia, che era totalmente assente nell’*Assommoir* e che in *Germinal* è invece sistematicamente contrapposta ai minatori. Dopo una breve rassegna della sociografia degli oggetti di misura del tempo in *Germinal*, che ha lo scopo di avanzare qualche osservazione preliminare riguardo il contesto in cui la lotta si svolge, in questo capitolo analizzerò la maniera in cui le prime tre parti del romanzo preparano lo scontro. Per fare questo discuterò prima l’opposizione che il romanzo istituisce tra Étienne e Maheu, e poi la contrapposizione tra vita operaia e vita borghese che

informa la struttura della prima parte del romanzo. Il secondo capitolo di questa parte sarà poi dedicato all'analisi e all'interpretazione del momento in cui, con lo scoppio dello sciopero, la tensione drammatica arriva al culmine, tentando di mostrare che la rappresentazione del momento in cui il lavoro si interrompe può rivelare per contrasto importanti aspetti di ciò che il lavoro rappresenta nell'universo romanzesco di Zola.

1.1 Sociografia degli orologi

Bisogna anzitutto notare che, dal punto di vista della sociografia degli orologi, *Germinal* è in generale un romanzo più povero rispetto all'*Assommoir*. Il dato non è che uno dei tanti riflessi del fatto che la povertà della vita dei minatori di *Germinal* è in generale molto più marcata di quella dei protagonisti dell'*Assommoir*: a voler condurre un'analisi sistematica, sarebbe possibile rintracciare diversi paralleli minuti che mostrano come oggetti che per gli operai della Goutte-d'Or sono quotidiani, o al massimo piccoli lussi, sono fuori dalla portata economica dei minatori, o costituiscono per loro un lusso vero e proprio (per non fare che un esempio, i minatori nei giorni di festa, due volte all'anno, mangiano il coniglio, che è il «grand régal des mineurs»³⁹⁹, nel Capitolo VII dell'*Assommoir*, quando si discutono le portate per la festa di Gervaise, Clémence propone il coniglio ma l'idea viene scartata perché è una pietanza a cui tutti sono troppo abituati: «La grande Clémence proposa du lapin; mais on ne mangeait que de ça; tout le monde en avait par-dessus la tête. Gervaise rêvait quelque chose de plus distingué» *Ass* 559). Se un *œil-de-bœuf* campeggiava nella maggior parte delle osterie del primo romanzo operaio, non c'è traccia di orologi nella birreria di Rasseneur, né al *Bon-Joyeux* della vedova Désir, né in nessuna delle altre locande rappresentate nel romanzo. Di regola, la descrizione degli spazi e l'elenco degli oggetti annoverati ricalcano fedelmente gli appunti presi ad Anzin: il carattere scarno della birreria di Rasseneur, per esempio, corrisponde ai dati che Zola aveva potuto osservare sul campo, al punto che basta confrontare il romanzo con le note

³⁹⁹ É. Zola, *Carnets d'enquêtes*, cit., p. 481.

etnografiche per rendersi conto del fatto che, al netto della rielaborazione letteraria, pochissimi sono gli oggetti e gli elementi che Zola inventa rispetto ai dati di realtà. Leggiamo a confronto la descrizione dell'osteria di Rasseneur e la pagina corrispondente nelle note etnografiche:

La salle, petite, avait une nudité claire, avec ses murs blancs, ses trois tables et sa douzaine de chaises, son comptoir de sapin, grand comme un buffet de cuisine. Une dizaine de chopes au plus étaient là, trois bouteilles de liqueur, une carafe, une petite caisse de zinc à robinet d'étain, pour la bière; et rien autre, pas une image, pas une tablette, pas un jeu. (*Ger* 163)

Le cabaret est propre, lavé, semé de sable blanc; un comptoir de bois, deux tables au plus. On boit la bière dans des chopes (deux sous) et dans des petites chopes (?), une bière claire et aigrelette, qu'on tire à des robinets. Peu de verres en vue, peu de liqueur. [...] Des chaises. Le tout très simple et très propre, sans mauvaise odeur.⁴⁰⁰

Invano si cercano orologi, nel romanzo, anche nella descrizione dei luoghi che compongono il Voreux. Nei *Carnets* come nel romanzo si menziona il «marqueur» che lavora nella parte non sotterranea della miniera e ha l'incarico di annotare l'orario di ingresso e di uscita degli operai, per assicurarsi che rispettino il loro obbligo di lavorare almeno nove ore. Né gli appunti né il romanzo danno però particolari informazioni:

[...] le marqueur, assis à une table, inscrivait sur le registre l'heure de la descente. (*Ger* 128)

À la lampisterie, il y a en outre, à un petit bureau, un marqueur pour marquer l'heure d'arrivée de chaque ouvrier et l'heure de sortie.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Ivi, pp. 451-452.

⁴⁰¹ Ivi, p. 468.

È soltanto in un pozzo che si fa esplicita menzione di un orologio: in quello di Jean-Bart, che la Compagnie cerca da tempo di acquistare ma che è strenuamente difeso dal proprietario Deneulin, il capitalista «dal volto umano» che nel romanzo è contrapposto «al freddo anonimato del capitale azionario»⁴⁰². Nella sua introduzione a *Germinal*, Pierluigi Pellini mette in evidenza il carattere balzachiano di Deneulin, che ha un atteggiamento paternalista nei confronti dei suoi operai. La portata drammatica del personaggio riposa tutta nel suo attaccamento umano alla miniera, che va oltre la logica del profitto, e l'orologio del pozzo di Jean-Bart, coerentemente, viene interpretato come elemento decorativo che denota una ricerca di eleganza, prima ancora che come strumento volto disciplinare il lavoro:

On ne s'était pas contenté d'élargir le puits d'un mètre cinquante et de le creuser jusqu'à sept cent huit mètre de profondeur, on l'avait équipé à neuf, machine neuve, cages neuves, tout un matériel neuf, établi d'après les derniers perfectionnements de la science; et même une recherche d'élégance se retrouvait jusque dans les constructions, un hangar de criblage à lambrequin découpé, un beffroi orné d'une horloge [...]. (*Ger* 377)

Sophie Ménard ha recentemente pubblicato sui «Cahiers naturalistes» un articolo in cui propone tra l'altro un repertorio e un'analisi degli oggetti di misura del tempo in *Germinal*⁴⁰³. Ménard segue l'approccio etnocritico, e si rifà apertamente ai lavori di Jean-Marie Privat e alla sua definizione del XIX secolo come secolo della «belligeranza delle eterocronie»⁴⁰⁴; per questo il suo studio ha per obiettivo primario di declinare la questione dal punto di vista dell'interpretazione antropologica del tempo, e insiste sul carattere eteroclitico delle temporalità che si incrociano nel romanzo:

⁴⁰² Cfr. É. Zola, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, cit., III, p. 10.

⁴⁰³ Cfr. S. Ménard, *Germinal ou les révolutions culturelles du temps*, in «Cahiers Naturalistes» 92 (2018), pp. 87-107.

⁴⁰⁴ Cfr. supra, citato in S. Ménard, *Germinal ou les révolutions culturelles du temps*, cit., p. 88.

Germinal est un carrefour de plusieurs cosmologies temporelles: temps des déplacements, de l'attente et du désespoir; temps horloger et météorologique; temps historique, social, biographique; temps du travail et de ses envers (le dimanche, le loisir, les fêtes, la grève, le chômage forcé); temps de la vie quotidienne et de ses rituels; temps utopique et oraculaire; temps –en perte de vitesse –de l'Église; temps de l'épargne et du crédit, etc. [...]⁴⁰⁵

Lo studio di Ménard offre una rassegna preziosa ed esaustiva delle varie occorrenze di oggetti di misura del tempo nel romanzo, e giustamente nota l'importanza della disciplina capitalista del tempo nella vita dei minatori. Dal momento, però, che l'oggetto dello studio di Ménard si sovrappone solo in parte al mio, e che la sua attenzione è in gran parte volta anche a rintracciare nell'universo romanzesco la persistenza di tratti legati all'interpretazione folklorico-liturgica dello scorrere del tempo, alcune sue osservazioni sulla questione specifica del tempo capitalista possono essere ulteriormente precisate; in un paio di casi, risultano contestabili. Senza discutere sistematicamente lo studio di Ménard, le rivolgerò dunque qualche obiezione puntuale proponendo la mia analisi, che ha per oggetto esclusivo il tempo disciplinato dal lavoro in *Germinal*.

Ménard osserva, anzitutto, che a battere le ore in *Germinal* sono il campanile di Montsou e il cucù di casa Maheu, che «con i loro rintocchi ripetuti e puntuali, marciano delle temporalità esteriori e collettive (il campanile) o interiori e domestiche (la pendola)»⁴⁰⁶. Come abbiamo visto, la differenza tra la maniera di trasmettere lo scorrere del tempo del campanile e quella dell'orologio è in realtà sostanziale⁴⁰⁷: il primo trasmette lo scorrere del tempo in maniera intermittente e da lontano, il secondo rende lo scorrere del tempo continuamente disponibile ai sensi. I due oggetti dunque non sembrano tanto sintomi di due temporalità, una collettiva e una privata, quanto del fatto che, contrariamente all'*Assommoir* che

⁴⁰⁵ Ivi, p. 87.

⁴⁰⁶ Ivi p. 88. È Ménard a chiamare il cucù «pendola»: per la differenza tra questi due modelli di orologi nell'universo dell'*Assommoir*, cfr. *supra*.

⁴⁰⁷ Cfr. *supra*, Parte II, cap. 4, par. I, Tic-tac.

descriveva un contesto totalmente urbano e industrializzato, dove pertanto gli orologi erano onnipresenti, la realtà industriale della miniera di *Germinal* è impiantata nella campagna, in un contesto che, lungo le strade che riuniscono i villaggi dei minatori, è agricolo. La realtà contadina è rappresentata in un unico episodio, che pure basta per far presente al lettore che è presente sullo sfondo dell'universo romanzesco: quando scoppia la manifestazione violenta, Négrel, Cécile, madame Hennebeau e le figlie di Deneulin che erano in giro si rifugiano per difendersi dai minatori nel granaio di una contadina, da cui si erano fermati lungo la strada per fare merenda (V, 5).

Ed è in questo contesto che va inteso il cucù di casa Maheu: come strumento che è indispensabile nell'abitazione di una famiglia sottoposta alla disciplina del lavoro. Vedremo che la famiglia, prima di decidersi a venderlo, impegna la lana del materasso «poignée à poignée» (*Ger* 343): difficile immaginare un simile attaccamento a un oggetto che non sia di primaria utilità. Ho peraltro notato che un piccolo cucù si vede nell'angolo in alto a sinistra nei *Mangiatori di patate* di Van Gogh, che il pittore dipinse in sei settimane tra l'aprile e il maggio del 1885: lettore entusiasta di Zola, Van Gogh ricevette la sua copia di *Germinal* due settimane prima di terminare il dipinto⁴⁰⁸.

Non sono riuscita a trovare prove convincenti che permettano di appurare se il cucù dei *Mangiatori di patate* derivi 'filologicamente' da quello di *Germinal*; se in un primo spoglio nei cataloghi delle opere di Millet, uno dei principali modelli di Van Gogh per le opere ispirate alla vita contadina, non ho individuato alcuna occorrenza di orologi negli interni, è ovviamente possibile che le due opere, i *Mangiatori di patate* e *Germinal*, riflettano entrambe semplicemente l'avvenuta diffusione degli orologi nelle abitazioni delle classi più povere negli anni Ottanta

⁴⁰⁸ Per la ricostruzione delle letture di Van Gogh cfr. J. Sund, *True to temperament: Van Gogh and French naturalist literature*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1992.

dell'Ottocento. D'altronde, il cucù di *Germinal* trova una sua corrispondenza negli appunti presi ad Anzin⁴⁰⁹, e rispecchia dunque un dato di realtà.



Vincent van Gogh, I mangiatori di patate, 1885. Credits: Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

Resta però suggestivo leggere le righe in cui Zola descrive i pochissimi oggetti visibili nello scarno interno della casa della famiglia Maheu guardando gli oggetti che figurano nel dipinto di Van Gogh:

C'était une salle assez vaste, tenant tout le rez-de-chaussé, peinte en vert pomme, d'une *propreté flamande*, avec ses dalles lavées à grande eau et semées de sable blanc. Outre le buffet de sapin verni, l'ameublement consistait en une table et des chaises du même bois. Collées sur les murs, des enluminures violentes, les portraits de l'Empereur et de l'Impératrice donnés par la Compagnie, des

⁴⁰⁹ Cfr. É. Zola, *Carnets d'enquêtes*, cit., p. 450: «On entre dans la pièce du bas qui est de plain-pied. Mur et plafond peints en clair, très clair. Sol dallé très proprement; le dimanche, in lave et on jette sur le carreau un sable blanc (Creil), coûtant assez cher (tout le monde emploie ce sable). Meubles d'ouvriers, un buffet en sapin verni, une table, des chaises, ailleurs une grande armoire, etc. Un coucou».

soldats et des saints, bariolés d'or, tranchaient crûment dans la nudité claire de la pièce; et il n'y avait d'autres ornements qu'une boîte de carton rose sur le buffet, et que le coucou à cadran peinturluré, dont le gros tic-tac semblait emplir le vide du plafond.
(*Ger* 117)

In questo contesto, il vecchio almanacco che è dato a Léonore per giocare sul pavimento, e che la bambina strappa, è come giustamente nota Ménard «un oggetto desueto»⁴¹⁰, che si contrappone anche simbolicamente al cucù: il tempo del tramonto e del sorgere del sole, le informazioni che l'almanacco fornisce sui ritmi stagionali sono utili in un contesto contadino, ma indifferenti per i minatori, che lavorano in un contesto in cui le variazioni meteorologiche o stagionali sono del tutto ininfluenti.

Sembra poco condivisibile, dunque, l'affermazione di Ménard, che suggerisce che a scandire la giornata operaia sarebbe non tanto l'orologio quanto il succedersi dei suoni nello spazio⁴¹¹. Se l'insistenza di Zola sui diversi suoni che accompagnano e distinguono i momenti della giornata è assolutamente indiscutibile, non sembra però convincente l'ipotesi interpretativa avanzata da Ménard, che sostiene che il fatto che l'uso dell'ora si sarebbe diffuso tra le classi subalterne della campagna francese non prima degli anni Ottanta dell'Ottocento sarebbe riflesso nel romanzo: «Peut-être es-ce parce que 'la majorité de la population –qui est illettré –ignore [encore dans les années 1860] la mesure du temps, l'usage de l'heure»⁴¹². È certo possibile che Zola commetta un anacronismo (come, d'altronde, fa spesso nel romanzo: è stato notato a più riprese che, nella rappresentazione degli scioperi, colloca negli anni Sessanta dell'Ottocento eventi che si sarebbero verificati solo in seguito⁴¹³), ma questo non toglie che la lettera stessa del testo smentisca l'ipotesi di Ménard. La studiosa infatti adduce questa spiegazione essenzialmente per

⁴¹⁰ Cfr. S. Ménard, *Germinal ou les révolutions culturelles du temps*, cit., p. 91.

⁴¹¹ Cfr. S. Ménard, *Germinal ou les révolutions culturelles du temps*, cit., pp. 89-90.

⁴¹² Ivi, p. 90.

⁴¹³ Cfr. M. Gillet, *La Grève d'Anzin de 1884 et Germinal*, in «Cahiers naturalistes» 1976, pp. 59-66.

parlare della giornata della Maheude; ma è invece proprio lei a rivolgersi all'orologio, che richiama alla disciplina l'intero nucleo familiare, in un momento in cui gli adulti immaginano un futuro migliore, e la piccola Alzire indugia nella fantasia, in cui trova espressione il puro principio di piacere, di «mangiare e giocare a volontà»:

Étienne recommençait à parler. La vieille société craquait, ça ne pouvait durer au-delà de quelques mois, affirmait-il carrément. [...] Et les Maheu avaient l'air de comprendre, approuvaient, acceptaient les solutions miraculeuses, avec la foi aveugle des nouveaux croyants, pareils à des chrétiens des premiers temps de l'Église, qui attendaient la venue d'une société parfaite, sur le fumier du monde antique. La petite Alzire accrochait des mots, s'imaginait le bonheur sous l'image d'une maison très chaude, où les enfants jouaient et mangeaient tant qu'ils voulaient. [...] Mais la Maheude regardait le coucou. –Neuf heures passées, est-il permis! Jamais on ne se lèvera demain. (*Ger* 262-263)

1.2 Precisione inverosimile contro dilatazione espressionistica: Maheu, Étienne, e un orologio da taschino

Nella sociografia degli orologi del romanzo, l'oggetto più interessante è senza dubbio l'orologio da taschino di Maheu. Nella prima parte di *Germinal*, che racconta il primo giorno di Étienne in miniera, si ripete infatti in due luoghi che Maheu ha un orologio che porta con sé in miniera ma (è ribadito in entrambe le occorrenze) che non ha bisogno di guardare. I due passi si trovano rispettivamente nel quarto capitolo e nel quinto:

Maheu avait une montre qu'il ne regarda même pas. Au fond de cette nuit sans astres, jamais il ne se trompait de cinq minutes. (*Ger* 141)

Maheu, sans regarder à sa montre laissée dans sa veste, s'arrêta et dit: - Bientôt une heure... Zacharie, est-ce fait? (*Ger* 147)

Il dato è, a mia conoscenza, sfuggito ai commentatori, ma l'orologio di Maheu è un oggetto per diversi aspetti incongruo. Anzitutto, è incongruo da un punto di vista sociale che un personaggio come Maheu, data la condizione economica della sua famiglia, possieda un orologio. La miseria degli operai di *Germinal*, abbiamo visto, è ben più marcata di quella dei personaggi dell'*Assommoir*: nel primo dei due romanzi operai, infatti, sono i personaggi in preda all'alcol e incapaci di lavorare a non avere di che mangiare; nell'universo di *Germinal*, invece, l'estrema miseria e l'incapacità di procurarsi il pane è una prerogativa anche di una famiglia del tutto temperante come quella dei Maheu. E abbiamo visto che la *montre* è nell'*Assommoir* un oggetto che appartiene agli impiegati, mai agli operai. L'unico a fare eccezione e a possedere un orologio da taschino è Lantier, il fannullone velleitario che vive a spese altrui e imita, nei modi e nell'abbigliamento, le classi superiori. Di un orologio di Lantier si parla in due luoghi: quando Gervaise elenca, nel primo capitolo, gli oggetti e i divertimenti con cui Lantier ha sperperato l'eredità che doveva servire per stabilirsi a Parigi, e nel settimo, quando ritorna alla Goutte d'Or vestito «come un signore»:

Mais, voyez-vous, Lantier est un ambitieux, un dépensier, un homme qui ne songe qu'à son amusement. [...] Nous sommes donc descendus à l'hôtel Montmartre, rue Montmartre. Et ç'a été des dîners, des voitures, le théâtre, une montre pour lui, une robe de soie pour moi; car il n'a pas mauvais coeur, quand il a de l'argent. [...] si bien qu'au bout de deux mois nous étions nettoyés. (*Ass* 389)

Ce jour-là, il portait un pantalon gros et un paletot gros bleu comme un monsieur, avec un chapeau rond; même il avait une montre et une chaîne d'argent, à laquelle pendait une bague, un souvenir. (*Ass* 597)

In *Germinal*, questi lussi sono inconcepibili. Quando viene descritta la vita di Étienne che, essendo scapolo, riesce a fare qualche economia, il lusso che prima dello sciopero il protagonista riesce a concedersi è un paio di stivali nuovi; nell'universo dei minatori Pluchart, il delegato sindacale che viene dalla città, è

guardato con diffidenza a causa del suo abbigliamento troppo vicino a quello dei membri delle classi dominanti: basta una *redingote* perché sia guardato con sospetto. Difficile immaginare, in un contesto simile, che Maheu, che ha un debito di sessanta franchi con il droghiere, la cui famiglia non sa come comprare il pane prima del giorno di paga, possa possedere un orologio da taschino, che il narratore, peraltro, cita solo per dire che il personaggio non lo usa.

In secondo luogo, anche ammettendo la possibilità che Maheu possieda un orologio, è incongrua l'idea che lo porti con sé in miniera: la polvere di carbone, penetrando tra gli ingranaggi, avrebbe distrutto rapidamente il meccanismo di un orologio da taschino prodotto negli anni Sessanta dell'Ottocento, quando questi oggetti erano ancora prodotti artigianalmente⁴¹⁴. Infine, contrariamente a tutti gli altri orologi che sono riuscita a reperire nel romanzo, e che trovano un puntuale riscontro negli appunti di Zola, non si trova traccia di orologi personali appartenenti ai minatori nei *Carnets d'enquêtes*. Se l'orologio di Maheu comparisse un'unica volta, lo si potrebbe derubricare ad una svista: il fatto, però, che l'oggetto compaia due volte, e in due diversi capitoli (dunque pubblicati in due momenti diversi), deve indurre l'interprete a chiedersi se la forzatura del dato di realtà non corrisponda a un'intenzione simbolica.

La questione della percezione del passare del tempo da parte dei lavoratori in miniera è in realtà un problema ampiamente dibattuto e studiato dagli storici e dagli antropologi che si occupano della miniera come oggetto culturale: Paola Atzeni, nelle sue ricerche etnografiche sui minatori del Novecento in Sardegna⁴¹⁵, ha dimostrato che l'uso dell'orologio si diffuse solo nella seconda metà del XX secolo, e che a causa della natura particolare dell'ambiente in cui il lavoro si

⁴¹⁴ Ho discusso della questione con Francesca Sanna, che è specialista di storia mineraria e che mi ha confermato di non avere memoria, nei suoi studi, di attestazioni di orologi personali appartenenti ai minatori e portati in miniera nel XIX secolo. La ringrazio per avermi segnalato l'articolo di Paola Atzeni e il libro di Diana Cooper-Richet: P. Atzeni, *Lavoro e tempo in miniera*, in «La Ricerca Folklorica» 1984 (9), *Il lavoro e le sue rappresentazioni*, pp. 97-105; D. Cooper-Richet, *Le peuple de nuit. Mines et mineurs en France (XIXe-XXe siècle)*, Paris, Perrin, 2002: riguardo la questione della percezione dello scorrere del tempo in miniera si vedano soprattutto le pp. 31-39.

⁴¹⁵ Cfr. P. Atzeni, *Lavoro e tempo in miniera*, cit.

svolge, il passare del tempo è percepito, rispetto ai lavori che si svolgono in superficie, come più marcatamente legato all'attività svolta. Nel buio della miniera i minatori tendono a stabilire essi stessi l'equivalenza tra tempo e lavoro che, come sto cercando di dimostrare, emerge nel romanzo a livello simbolico:

Nel sottosuolo mancano [...] gli elementi dello spazio atmosferico che consentono la percezione naturale: il tempo sembra quasi perdere ogni determinatezza naturale, mettere maggiormente in evidenza qualità e proprietà derivate dal lavoro svolto. Il carattere relazionale del tempo rispetto all'attività lavorativa risulta particolarmente evidente quando i minatori, riferendosi al periodo in cui non era ancora esteso l'uso dell'orologio, parlano del loro sistema di calcolo del tempo. Il senso e la misura del tempo dei minatori erano allora strettamente legati alle operazioni lavorative, il tempo era fatto dal lavoro ed era dunque materiale e concreto, piuttosto che astratto. Secondo i minatori intervistati, il tempo è lavoro. [...] Il sistema di calcolo del tempo usato dai lavoratori di miniera, senza referenti atmosferici e senza orologio, s'incentrava sull'uomo, sul suo lavoro e sul suo corpo: «*Quando è ora di andarsene, (il minatore) anche se non ha l'orologio, comincia già a sentirsi, o si sente, stanco... c'è qualcosa che avvisa*». ⁴¹⁶

«Secondo i minatori intervistati, il tempo è lavoro»⁴¹⁷. Nel suo studio, Ménard sostiene, giustamente, che Étienne «nella prima metà del suo passaggio a Montsou si adegua ai ritmi vitali del gruppo»⁴¹⁸, per poi «iniziarsi, nella seconda tappa del suo percorso, piuttosto all' 'idea dell'avvenire', che lo mette in contro-tempo rispetto agli altri [...]»⁴¹⁹. Appoggiandosi all'osservazione di Bourdieu che «appartenere al gruppo, significa tenere nello stesso momento del giorno e dell'anno lo stesso comportamento di tutti gli altri membri del gruppo», mentre «adottare dei ritmi insoliti e degli itinerari propri, è già una maniera di escludersi

⁴¹⁶ Ivi, p. 97. I corsivi sono nell'originale.

⁴¹⁷ Ibidem.

⁴¹⁸ Cfr. S. Ménard, *Germinal ou les révolutions culturelles du temps*, cit., p. 101.

⁴¹⁹ Ibidem.

dal gruppo»⁴²⁰, Ménard fa notare che, nella seconda parte del romanzo, Étienne «passa una larga parte del proprio tempo in una durata estensiva e in un futuro favoloso, molto lontano e astratto»⁴²¹. L'adattamento di Étienne, però, che Ménard giustamente colloca all'inizio della terza parte («maintenant, comme les camarades, il se levait à trois heures» *Ger* 227), non è il punto di partenza del percorso del personaggio ma, a sua volta, un risultato (e d'altronde, lo stesso avverbio «maintenant» implica il riferimento a un 'prima' in cui Étienne non seguiva i ritmi del gruppo). Étienne si adegua infatti al tempo del gruppo dopo aver preso la decisione di tentare di farne parte, ma la sua prima reazione è un totale spaesamento. Tutta la descrizione della sua prima discesa nel Voreux gioca su una percezione del tempo espressionisticamente dilatata al di là di ogni verosimiglianza. Quando scende in miniera per la prima volta, Étienne pensa che la discesa, che è durata un minuto, sia durata «delle ore»:

–Comme c'est profond! murmura Étienne.
Cette chute devait durer depuis des heures. Il souffrait de la fausse position qu'il avait prise, n'osant bouger, torturé surtout par la coude de Catherine. [...] Lorsque la cage, enfin, s'arrêta au fond, à cinq cent cinquante-quatre mètres, il s'étonna d'apprendre que la descente avait duré juste une minute. (*Ger* 130)

E alla fine della prima giornata di lavoro ha la percezione di lavorare nel Voreux da anni:

Il lui semblait qu'il avait vécu là des années, depuis son arrivée sur le terri, au milieu des bourrasques, jusqu'aux heures passées sous la terre, à plat ventre dans les galeries noires. Et il lui répugnait de recommencer, c'était injuste et trop dur, son orgueil d'homme se révoltait, à l'idée d'être une bête qu'on aveugle et qu'on écrase. (*Ger* 166)

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ Ibidem.

In un autore come Zola, attento in generale a sottolineare opposizioni, simmetrie e ribaltamenti, e che costruisce in particolare *Germinal*, forse più che qualsiasi altro dei Rougon-Macquart, su continui contrasti, è forse questa la chiave per spiegare tanto l'esasperata dilatazione del tempo percepito da Étienne quanto la funzione simbolica dell'orologio di Maheu, 'oggetto consueto' silenziosamente presente nel suo taschino: al personaggio che incarna la mansuetudine e la rassegnazione di generazioni e generazioni di minatori, che ha introiettato il tempo del lavoro al punto di farne, ormai, un automatismo assoluto, il testo contrappone in questo modo Étienne, che è *già*, col suo disorientamento iniziale, l'elemento che disturberà l'equilibrio del gruppo, l'elemento che, arrivando dall'esterno, percepisce pienamente dal suo punto di vista straniato l'ingiustizia disumana che i minatori hanno imparato a sopportare e che è diventata per loro una seconda natura. Dire che Maheu ha un orologio ma non ha bisogno di guardarlo, infatti, permette (avvicinandolo, d'altronde, al cavallo Bataille, che dopo anni nella miniera ha imparato a contare i giri che gli sono richiesti ogni giorno, e che rifiuta di muoversi ulteriormente una volta compiuto il proprio dovere quotidiano) di contrapporre meglio il personaggio che incarna la mansuetudine e la rassegnazione al disorientamento del personaggio di Étienne.

1.3 «Jusqu'à dix heures, on resta»

Un'ultima, piccola nota prima di procedere all'analisi della maniera in cui l'esperienza borghese confligge con quella delle classi subalterne nell'architettura di *Germinal*.

Erich Auerbach, in *Mimesis*, sceglie come scena per riflettere su Zola la *kermesse* che si trova nella terza parte di *Germinal*: la descrizione della domenica di *ducasse*. Ed è proprio dal rilievo della particolarità dell'uso zoliano delle indicazioni temporali che, dopo alcune riflessioni di carattere generale sul significato dell'opera di Zola, muove l'analisi stilistica di Auerbach:

Tutto sarebbe ancora difficile sentirlo nel primo capoverso del nostro testo; tutt'al più si potrebbe restar sorpresi per l'obiettività quasi protocollare dell'esposizione, che, con tutta la vivezza sensuale con cui è presentata, ha qualche cosa di freddo, di forzato, e quasi crudele; così non scrive un autore che abbia di mira soltanto effetti comici o grotteschi. La prima proposizione: «Jusqu'à dix heures on resta», sarebbe inconcepibile nel grottesco di un'orgia plebea. A quale scopo verrebbe annunciata in precedenza la fine dell'orgia? Ciò sarebbe troppo agghiacciante qualora si volesse soltanto far ridere o si mirasse al grottesco. E perché farla terminare a quell'ora? Che orgia è mai questa che termina così presto? I minatori debbono buttarsi giù dal letto alla prima alba del lunedì, molti alle quattro...⁴²²

Che tutto nel paese dei minatori chiuda alle undici di sera è un dato storico che Zola registra nei suoi appunti⁴²³; si può fare, ancora una volta, anzitutto qualche rilievo in relazione all'*Assommoir*. Abbiamo visto che l'elemento distintivo tra la giornata di 'gioia ragionevole' del matrimonio di Gervaise e Coupeau e la festa di compleanno di Gervaise, in cui ormai la protagonista ha intrapreso la strada che la porterà alla rovina, sta nel fatto che nella prima occasione i personaggi rientrano a casa alle undici di sera, nonostante il frastuono nel quartiere per il sabato di paga; la durata della festa di compleanno di Gervaise, invece, si perde nella notte tarda, nessuno è in grado di dire a che ora di preciso finisca⁴²⁴. Tra la descrizione della *ducasse* e quella della festa di Gervaise è possibile individuare una parentela testuale precisa: come alla fine della festa di Gervaise «*ça se noyait dans un brouillard jaune, avec des figures rouges qui sautaient, la bouche fendue d'une oreille à l'autre*» (*Ass* 594), così nella scena della *ducasse* scelta da Auerbach «Un rire continu tenait *les bouches ouvertes, fendues jusqu'aux oreilles*. [...] Sous les guirlandes de papier peint, *les danseurs ne se voyaient plus*, tellement ils suaient» (*Ger* 253).

⁴²² Cfr. E. Auerbach, *Mimesis*, cit., II, p. 288.

⁴²³ Cfr. É. Zola, *Carnets d'enquête*, cit., p. 481: «On rentre à onze heures. Tout est fermé, à onze heures».

⁴²⁴ Cfr. *supra*, Parte II, Capitolo 3, paragrafo 3.5.

All'inizio della sua analisi, Auerbach parla in riferimento alla scena della ducasse di «obiettività protocollare»: i minatori rientrano presto per adeguarsi a un'esigenza del tutto razionale, il fatto che devono lavorare. Eppure nel seguito dell'analisi il lessico di Auerbach si sposta: nell'indicazione temporale che richiama il dovere dei minatori, dopo aver individuato «qualche cosa di freddo, di forzato» (aggettivi che possono riferirsi all'ambito della pura razionalità), Auerbach passa a individuare «qualche cosa di [...] quasi crudele»; il gesto di iniziare la descrizione di un'orgia con l'orario in cui finisce è qualificato come «agghiacciante». Sono, questi, aggettivi che individuano nell'effetto prodotto dal testo qualche cosa che non è più opportuno ricondurre alla sfera della mera razionalità, ma a quella della crudeltà del Super-io⁴²⁵. Questo rilievo non è che iniziale, e l'analisi dovrà essere ulteriormente sviluppata: ma sembra che già nelle parole di Auerbach sia possibile individuare almeno un sospetto che le indicazioni temporali in Zola non abbiano a che fare con la mera sfera della rappresentazione oggettiva della realtà. Per i protagonisti dell'*Assommoir*, il cedimento alle istanze dell'Es si esprime nell'alcolismo; lo sbocco che le istanze represses troveranno in *Germinal*, invece, è quello della rivolta violenta.

1.4 Analessi e dramma

Il secondo elemento che interviene in *Germinal* a complicare il trattamento del tempo rispetto al primo romanzo operaio è la presenza della borghesia. A differenza dell'*Assommoir*, che raccontava esclusivamente l'ambiente operaio, *Germinal* fu infatti pensato dall'inizio come un romanzo che doveva rappresentare «lo scontro tra Capitale e Lavoro»⁴²⁶: per questo, le prime due parti del romanzo sono volte a mettere in campo le parti che si scontreranno.

Le prime due parti di *Germinal* raccontano dunque in oltre cento pagine un'unica giornata, che è narrata due volte: prima dal punto di vista di Étienne e dei

⁴²⁵ Sono peraltro precisamente gli aggettivi che Gilles Deleuze avrebbe utilizzato nel suo famoso saggio per teorizzare il sadismo: cfr. G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, éditions de Minuit, 1967.

⁴²⁶ Così la prima riga dell'Ébauche: cfr. É. Zola, *Romanzi*, cit., p. 7.

lavoratori che scendono in miniera (*Germinal* I), poi, con un'analessi che riporta il tempo della storia alle otto del mattino, dal punto di vista dei Grégoire, la famiglia che incarna il tipo dei padroni paternalisti, e della Maheude (*Germinal* II, 1-5). Il ricorso all'analessi è relativamente insolito nella prosa di Zola, che tendenzialmente preferisce, anche quando moltiplica i punti di vista, seguire il corso lineare del tempo (gli esempi sono numerosi nell'*Assommoir*); è tra l'altro anche proprio a partire da questo che Lukács, nelle prime pagine di *Narrare o descrivere?*, criticava Zola in opposizione a Tolstoj, nel famoso paragone tra le due scene di corsa dei cavalli rispettivamente in *Nanà* e in *Anna Karenina*. Mentre Zola procede infatti, secondo Lukács, con una modalità trattatistica, raccontando linearmente e in maniera esauriente tutti gli eventi che si producono durante la corsa, e attribuendo a tutti i fatti lo stesso livello di importanza⁴²⁷, è anche attraverso l'analessi che Tolstoj crea la tensione che fa della scena della corsa in *Anna Karenina* «il punto cruciale di un grande dramma»⁴²⁸.

L'eccezionale arte epica di Tolstoj si rivela nel fatto che egli non fa seguire immediatamente al primo il secondo racconto della corsa, ma comincia col narrare tutta la giornata precedente di Karenin e i suoi rapporti con Anna, per fare poi del racconto della corsa stessa il vertice della giornata. La corsa diviene ora un dramma psicologico. Anna segue soltanto Vronskij e non vede nulla dell'andamento della corsa e delle vicende degli altri. Karenin osserva soltanto Anna e le sue reazioni a ciò che accade a Vronskij. Così la tensione di questa scena, quasi senza parole, prepara l'esplosione di Anna quando, tornando verso casa, confessa a Karenin la sua relazione con Vronskij.⁴²⁹

⁴²⁷ Cfr. G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 270: «La descrizione di Zola è una piccola monografia sulla moderna corsa al trotto, che viene seguita in tutte le sue fasi, dalla sellatura dei cavalli fino al passaggio del traguardo, con eguale insistenza».

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ *Ivi*, p. 271.

Il modo di procedere di Zola nella prima parte di *Germinal* è simile, e i critici sono sostanzialmente concordi nell'attribuire alla struttura analettica di questa parte del romanzo lo scopo di costruire tensione drammatica⁴³⁰.

Zola, autore propriamente ossessionato da simmetrie e rimandi, ricerca questo effetto tanto attraverso una costruzione altamente simmetrica da un punto di vista strutturale, quanto attraverso l'esposizione analitica dei particolari minuti che, creando una rete di contrapposizioni implicite, servono a sottolineare l'incommensurabilità dei due mondi: per non fare che un esempio, l'insistenza, nel capitolo I della Seconda parte, sulla pigrizia di Cécile e l'indulgenza dei genitori che rifiutano di svegliarla e assistono divertiti al suo dormire beata per dodici ore consecutive («-Chut! dit M. Grégoire à la porte. Si elle n'a pas dormi, il faut la laisser dormir. - Tant qu'elle voudra, la mignonne, appuya Mme Grégoire» *Ger* 172; «Alors cela leur sembla drôle, tous les trois se mirent à rire; et les bonnes, qui apportaient le déjeuner, éclatèrent aussi, tellement l'idée que Mademoiselle avait dormi d'un trait ses douze heures égayait la maison» *Ger* 175) non ha altro scopo che quello di creare un'opposizione implicita con il risveglio di Catherine, che si alza prima delle quattro, prepara la colazione e il pranzo per tutta la famiglia, e si sente dare della fannullona dal padre («Dépêche-toi donc, fainéante! Si tu avais moins dansé hier dimanche, tu nous aurais réveillés plus tôt... En voilà une vie de paresse!» *Ger* 111)⁴³¹.

⁴³⁰ Cfr. per esempio C. Becker, "Le siècle prochain garde son secret..." *Temps de l'histoire et temps du mythe dans "Germinal"*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 85 (3), 1985, pp. 464-474.

⁴³¹ C. Becker, "Le siècle prochain garde son secret..." *Temps de l'histoire et temps du mythe dans "Germinal"*, cit., propone una rassegna sistematica delle opposizioni «terme à terme, détail à détail» istituite da Zola tra i due mondi del Lavoro e del Capitale in questa parte del romanzo.

La critica ha spesso parlato, per la struttura di questa parte di *Germinal*, di «procedimento cinematografico *ante-litteram*»⁴³², con particolare riferimento, evidentemente, alla tecnica del montaggio alternato. Mi pare che sia possibile istituire un altro paragone che, come cercherò di mostrare, potrebbe rivelarsi interpretativamente fecondo, e che è in realtà concettualmente meno distante dall'idea cinematografica del montaggio alternato di quanto potrebbe apparire in prima battuta.

Mi riferisco ad un possibile confronto della struttura di *Germinal* con la struttura classica del genere musicale, per eccellenza drammatico e di importanza capitale nel panorama ottocentesco, della sinfonia. La struttura del primo movimento della sinfonia, infatti, detto anche *forma-sonata*, consiste nel presentare due temi: uno più forte, detto anche 'maschile', che è il tema principale, e uno più debole, 'femminile', che ha essenzialmente una funzione contrastiva rispetto al primo. I due temi sono inizialmente presentati nella forma-sonata uno dopo l'altro, in successione, e finiscono poi per confliggere nello sviluppo: esattamente come accade nella prima parte di *Germinal*, dove viene prima presentato il tema 'forte' della vita operaia (peraltro si potrebbe azzardare l'idea che il dialogo notturno tra Étienne e Bonnemort, nel capitolo I, funzioni da 'introduzione in tempo lento' al capitolo II, dove invece, con il risveglio della famiglia Maheu, si introduce propriamente il tema principale, che sarà contrapposto in maniera esplicita al risveglio della famiglia Grégoire); poi viene presentato il tema 'debole' della vita agiata e confortevole nella casa della famiglia Grégoire.

I critici hanno molto discusso a proposito delle conoscenze musicali di Zola, dell'influenza sulla sua opera della teoria musicale e, più in generale, della sua sensibilità per i suoni. Calvin Brown, tanto nella monografia *Repetition in Zola's*

⁴³² Cfr. per esempio il commento di P. Pellini in É. Zola, *Romanzi*, cit., vol. III, p. 1635, nota 1: «In conformità con la struttura –quasi cinematografica *ante litteram* –di *Germinal*, che prevede il montaggio di scene contemporanee, o quasi, ambientate in contesti sociali e spaziali diversi, l'incipit di questo capitolo II della Quarta parte, con leggera analepsi, riprende il racconto dalla sera di domenica», e p. 1669: «Con il consueto procedimento, cinematografico *ante litteram*, dello spostamento di scena, con arretramento analettico del tempo della storia, da un capitolo all'altro di *Germinal*, il narratore introduce il lettore in casa di Hennebeau».

*novels*⁴³³ quanto in diversi articoli, ha sostenuto con forza tesi che tendono a ridimensionare l'influenza della musica in Zola. Nel suo articolo *Music in Zola's fiction, especially Wagner's music*⁴³⁴, Brown riassume anzitutto le posizioni generali dei critici in due campi: se tutti sono concordi nel riconoscere che Zola non fosse particolarmente ferrato nell'ambito della teoria musicale (come testimonia, per esempio, lo scarso spazio dato alla musica nell'*Œuvre*, il romanzo dei Rougon-Macquart dedicato alla vita degli artisti, e il fatto che le poche conoscenze musicali che vi compaiono derivano tutte da appunti che Zola aveva preso chiedendo informazioni ad Henry Céard), i critici sono nondimeno divisi tra coloro che tendono a liquidare l'importanza della musica (e specialmente della musica «seria») nell'opera di Zola e coloro che, invece, gli attribuiscono una grande sensibilità per lo spazio sonoro e l'espressione musicale, anche se non particolarmente coltivata da un punto di vista teorico⁴³⁵. Brown appartiene senz'altro alla prima delle due categorie; tutto il suo articolo, con qualche concessione relativamente ai tardi anni Ottanta e agli anni Novanta, è volto a dimostrare l'inconsistenza di qualsiasi tesi critica che individui concezioni musicali particolarmente sofisticate o ancor più tendenze wagneriane nei romanzi di Zola, soprattutto in quelli degli anni Settanta. In polemica con Brown si è successivamente posto Auguste Dezalay, che nel suo *L'Opéra des Rougon-Macquart*⁴³⁶ ha riconosciuto, nelle opere di Zola, l'importanza e la sofisticatezza della componente ritmica, tanto negli aspetti minuti della prosa quanto a livello di architettura generale. Dezalay insiste molto su *Germinal* nel suo studio; tuttavia, non mi risulta che un confronto strutturale con la sinfonia sia ancora stato proposto, né da lui né altrove. E mi pare che per suffragarlo non sia necessario indagare troppo a fondo, in maniera filologica, le competenze musicali di Zola: lui

⁴³³ C. S. Brown, *Repetition in Zola's novels*, Athens, University of Georgia Press, 1952.

⁴³⁴ Cfr. C. S. Brown, *Music in Zola's fiction, especially Wagner's music*, in «PMLA» 71, 1956, pp. 84-96.

⁴³⁵ Ivi, p. 84.

⁴³⁶ Cfr. A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

stesso, nella corrispondenza, paragona la struttura delle proprie opere a quella delle sinfonie («il est certain que je suis un poète et que mes œuvres sont bâties comme des grandes symphonies musicales»⁴³⁷), e il genere aveva, nel panorama ottocentesco, una tale diffusione e importanza che è poco plausibile pensare che un uomo colto, e che aveva ricevuto una pur minima educazione musicale⁴³⁸, non ne conoscesse i funzionamenti più basilari.

Avvicinare la struttura delle prime parti di *Germinal* a quella della forma-sonata, invece che al cinema, può sembrare un'operazione volta a ricondurre Zola al paradigma ottocentesco, e a ridimensionare la portata avanguardistica della sua opera. Non è in realtà così: e questo perché anche la tecnica del montaggio alternato cinematografico, come è stato ampiamente dimostrato nell'ambito della storia del cinema, deriva in realtà da un dibattito che muove dalla teoria musicale.

Riassumerò qui un recente articolo di Matthew Wilson Smith⁴³⁹, in cui lo studioso dimostra che l'influenza della concezione wagneriana dell'opera d'arte totale fu fondamentale nel processo che diede forma al cinema classico hollywoodiano: se la sua influenza primaria riguardò, ovviamente, la questione dell'accompagnamento musicale dei film, presto le idee di Wagner sull'opera d'arte totale assunsero un'importanza molto più profonda e generale per il cinema come forma d'arte, e in particolare come forma d'arte narrativa.

La vulgata colloca l'atto di nascita del cinema narrativo e, con esso, della tecnica del montaggio alternato nel 1915, con *The Birth of a Nation* di David Griffith, «il film più controverso di tutti i tempi»⁴⁴⁰. Nel suo studio, Matthew Wilson Smith dimostra che il film di Griffith è il punto di arrivo di un lungo dibattito che si era sviluppato sulla rivista *The Moving Picture World* almeno a partire dal 1910, in

⁴³⁷ Ivi, p. 11; Dezalay a sua volta cita una lettera di Zola a Giuseppe Giacoso.

⁴³⁸ Cfr. C. S. Brown, *Music in Zola's fiction, especially Wagner's music*, cit., p. 84 e relative note e indicazioni bibliografiche per quanto riguarda la formazione musicale del giovane Zola.

⁴³⁹ Cfr. M.W. Smith, *American Valkyries: Richard Wagner, D.W. Griffith, and the Birth of Classical Cinema*, in «Modernism/modernity» 15/2, 2008, pp. 221-242.

⁴⁴⁰ Cfr. M. Stokes, *D. W. Griffith's The Birth of a Nation. A History of «The Most Controversial Motion Picture of All Time»*, New York, Oxford University Press, 2007.

cui «regular contributors to MPW regularly advocated Wagner as a model for the transformation of film into high art»⁴⁴¹. La questione aveva riguardato, all'inizio, l'accompagnamento musicale dei film, che ancora nei primi anni Dieci era affidato a suonatori che spesso vedevano la pellicola per la prima volta insieme al pubblico, e accompagnavano il film con brani che spesso non avevano alcun rapporto con le immagini rappresentate. Ma il dibattito si colloca in un periodo di transizione che riguarda il cinema in maniera molto più generale come forma d'arte, così riassunto da Smith:

The period when these essays appeared (1910-11) was a transitional one in American film history. Coming between what Tom Gunning has called the 'cinema of attractions' (roughly pre-1907) and the 'cinema of narrative integration' (roughly post-1913), the issues of MPW that first discussed Wagner's importance for film were part of a general transformation. In many ways closer to the performance practices of circuses, exhibitions, lectures, and vaudeville than to those of subsequent cinema, the 'cinema of attractions' emphasized heterogeneous performance, audience agency, and explicit demands for spectatorial attention. [...] The emergent 'cinema of narrative integration', by contrast, placed greater emphasis on suspense, depth of character, moral judgement and unity of performance, and it sought to create an audience that would be 'absorbed in a coherent fictional world, attentive to character cues and immersed in following a story'.⁴⁴²

Nel seguito del suo studio, Smith dimostra che la questione dell'accompagnamento musicale assunse presto un ruolo capitale tra i sostenitori del film come forma d'arte unitaria e coerente: gli scritti teorici di Wagner furono a più riprese citati e discussi nella rivista, e la tecnica del *Leitmotiv* in particolare fu analizzata e indicata come esempio di una tecnica che permetteva di «creare un sistema complesso e unificato di temi»⁴⁴³. La riforma di un aspetto della cinematografia, «as usual in the pages of MPW [...] implied reform

⁴⁴¹ Cfr. M.W. Smith, *American Valkyries: Richard Wagner, D.W. Griffith, and the Birth of Classical Cinema*, cit. p. 223.

⁴⁴² Ivi, pp. 226-227.

⁴⁴³ Ivi, p. 228.

everywhere»⁴⁴⁴: è a partire da queste riflessioni che gli stessi critici arrivarono a difendere una riforma altrettanto radicale della sceneggiatura («Screenwriting and musical accompaniment for film –barely considered art forms at all in the period – were now elevated to ‘sister-arts’ along Wagnerian lines. To make the point clearer, Bush proceeded to quote at length from Wagner’s theorization of the sister-arts in *Artwork of the Future* [...]»⁴⁴⁵).

E nel contesto di questo dibattito si colloca *The Birth of a Nation*, la cui uscita segnalò infatti, negli Stati Uniti, non solo un momento cruciale nella storia del cinema, ma anche il momento in cui per la prima volta le convenzioni della musica sinfonica vennero rese fruibili alle masse:

Simultaneously, the advocacy of cinema as high art, of narrative cinema, of film music composition as an art form, of a more seamless integration of music and film, of the use of film for mass improvement were all linked to Wagner’s music, his drama, and his method. All these elements of film reform would be sharply advanced by *The Birth of a Nation*. [...]

Birth introduced many audiences *not only to a new sort of film, but to conventions of grand opera and symphonic music* (the latter of which was largely unheard on the West Coast before 1915).⁴⁴⁶

Avvicinare Zola alla grande tradizione della musica sinfonica non significa, dunque, ridurre la portata avanguardistica della sua opera, ma, piuttosto, contribuire ad evidenziare collegamenti sotterranei tra le diverse arti, nella loro maniera di concepire il dramma.

E il paragone con la sinfonia permette di osservare da un angolo interessante quello che accade nella quarta parte del romanzo, più strettamente pertinente per il nostro discorso: cioè la rappresentazione che Zola, una volta messi in campo i diversi agenti, dà del momento dello sciopero, dell’interruzione del lavoro (la quinta parte rappresenterà, invece, la rivolta).

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 230.

⁴⁴⁶ Ivi, pp. 231-232. I corsivi sono miei.

L'inizio della quarta parte del romanzo coincide con il momento in cui i due mondi confliggono: alle quattro del mattino i minatori rifiutano di scendere nel Voreux e annunciano lo sciopero; si descrive poi la reazione frenetica degli amministratori e dei padroni: alle cinque Dansaert, l'ingegnere, si è già precipitato a casa di Hennebeau per avvisarlo. E a casa di Hennebeau sono opportunamente riuniti tutti i personaggi borghesi (oltre ai padroni di casa, i Grégoire che erano invitati per pranzo, e Deneulin che si è presentato dopo aver avuto notizia dello sciopero) quando i minatori si presentano per avanzare le loro richieste. L'incontro tra i due mondi è reso, simbolicamente, dall'imbarazzo dei minatori che, pur rasati di fresco e vestiti con l'abito della domenica, sono lasciati ad attendere nel lussuoso salotto arredato da Madame Hennebeau (evidente erede di Madame Bovary), dove osservano i mobili lussuosi e non osano sedersi:

Et les mineurs, restés seuls, n'osèrent s'asseoir, embarrassés, tous très propres, vêtus de drap, rasés du matin, avec leurs cheveux et leurs moustaches jaunes. Ils roulaient leurs casquettes entre les doigts, ils jetaient des regards obliques sur le mobilier, une de ces confusions de tous les styles, que le goût de l'antiquaille a mises à la mode: des fauteuils Henri II, des chaises Louis XV, un cabinet italien du dix-septième siècle, un contador espagnol du quinzième, et un devant d'autel pour le lambrequin de la cheminée, et des chamarres d'anciennes chasubles réappliquées sur les portières. Ces vieux ors, ces vieilles soies aux tons fauves, tout ce luxe de chapelle, les avait saisis d'un malaise respectueux. Les tapis d'Orient semblaient les lier aux pieds de leur haute laine. (*Ger* 302-303)

È questo il momento in cui i personaggi borghesi del romanzo (e con loro, probabilmente, i lettori borghesi dell'opera) si aspettano lo scoppio del conflitto aperto: la soluzione della tensione che è stata preparata nelle prime tre parti del romanzo e che qui raggiunge l'apice.

E invece, la soluzione straordinariamente intelligente adottata da Zola può essere ancora una volta spiegata con una similitudine presa dall'ambito musicale: in maniera propriamente beethoveniana, Zola ricorre per tutta la quarta parte del romanzo al cosiddetto «silenzio drammatico». In ambito musicologico è stata più

volte riconosciuta a Beethoven una straordinaria intelligenza nell'uso del dispositivo del silenzio, che può ovviamente assolvere a diversi scopi espressivi all'interno di una partitura musicale⁴⁴⁷; tuttavia, gli è riconosciuto come una vera e propria invenzione dirompente l'uso drammatico del silenzio, collocato in momenti di estrema tensione all'interno della partitura. In questi termini Grosvenor Cooper e Leonard Meyer descrivono l'uso che Beethoven ne fa nell'*Eroica*:

And what does this anacrusis lead up to? Of all things, to a rest –to an accent, that is, which is unheard. It is this rest, this silence, which has been marked for consciousness by the movement in the preceding measures. So intense is that movement that this accent is expected to be powerfully stressed. The first beat of measure 280 *must be the loudest silence in musical literature; one might say that it is so unbearably loud as to be inaudible.*⁴⁴⁸

Nel prossimo capitolo discuterò analiticamente la quarta parte di *Germinal*, tentando di mostrare che il dispositivo di cui Zola si serve per rappresentare lo sciopero dei minatori può essere pensato come 'silenzio drammatico'.

Questo dispositivo si coniuga sicuramente bene con diverse esigenze che rispondono a intenti razionali e programmatici dello scrittore. Anzitutto rispecchia un dato di realtà: Zola annota, nei suoi *Carnets d'enquêtes*, che i minatori in sciopero si comportano, soprattutto all'inizio, in maniera molto composta e disciplinata, seguendo le indicazioni sindacali⁴⁴⁹. In secondo luogo, rappresentare i minatori come calmi e ragionevoli risponde alla volontà politica che informa l'uomo Zola nella composizione del romanzo: cioè quella di dimostrare che le

⁴⁴⁷ Per una discussione estesa del tema e un'analisi musicologica, che evidentemente esula dagli scopi di questo lavoro (oltre che dalle competenze di chi scrive), rimando a B. Cooper, *Beethoven's uses of silence*, in «The Musical Times» 152, 2011, pp. 25-43.

⁴⁴⁸ Cfr. G. Cooper - L. Meyer, *The rhythmic structure of music*, Chicago, University of Chicago Press, 1960, p. 139.

⁴⁴⁹ Cfr. É. Zola, *Carnets d'enquêtes*, cit., p. 452: «Pour la grève, tous sont très calmes. Au début, pas de misère encore, espoir de l'emporter. Obéissant au mot d'ordre du président du syndicat. Leurs récits mouvementés, avec gestes, jeux de physionomie, clins d'œil, tranquilles et ardents. Plaintes générales contre la Compagnie».

condizioni dei minatori sono talmente insostenibili e inumane che è impossibile non dar loro ragione, nemmeno da un punto di vista moderato e cautamente riformista. È lo stesso motivo, probabilmente, per cui nel romanzo passano in sordina tutti quegli elementi, esplorati e problematizzati nell'*Assommoir*, che avrebbero potuto portare il lettore ad attribuire ai minatori un 'concorso di colpa': è significativo, per esempio, che in *Germinal* l'alcolismo (che era un problema reale e diffuso tra i minatori del Nord)⁴⁵⁰ sia menzionato ma resti sullo sfondo, che non riguardi nessuno dei personaggi, né principali né secondari. In terzo luogo, infine, calma e silenzio sicuramente ben si sposano con la poetica naturalista del rifiuto dell'eccesso e del melodramma.

Ma cercherò di argomentare che qui il silenzio produce tutt'altro che un effetto di smorzatura del dramma: al contrario, cercherò di sostenere che è una soluzione originale per ottenere quell'effetto parossistico che Zola persegue in *Germinal*, romanzo di opposizioni («Pour obtenir un gros effet, il faut que les oppositions soient nettes et poussé (sic) au summum de l'intensité possible», annotava nell'*Ébauche*⁴⁵¹), e, soprattutto, che dal silenzio lugubre e tombale che avvolge il paese nel momento in cui il lavoro è sospeso si possano ricavare ragionamenti che possono essere ricondotti al discorso teorico generale che sto cercando di condurre.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 481: «5% d'ivrognes parmi les gens mariés, 20% parmi les jeunes gens».

⁴⁵¹ Cfr. N.A.F., 10307, *Ébauche*, f. 420.

2. Germinal IV

2.1 Silenzio

La quarta parte di *Germinal* è l'unica parte del romanzo propriamente dedicata all'interruzione del lavoro, all'inazione: lo sciopero, annunciato nei primi due capitoli (IV 1 e 2), ha inizio nel terzo; la quinta parte racconterà invece la rivolta. Se, come ho discusso, non condivido la proposta avanzata da Sophie Ménard, cioè l'idea che sarebbero anzitutto i suoni a scandire la giornata operaia nel romanzo perché la maggior parte della popolazione ignorerebbe l'uso dell'ora, è per contro verissimo che, come nota Ménard, nelle prime parti del romanzo «chaque heure possède son activité type qui s'inscrit dans une pulsation journalière et qui dévoile sa sonorité singulière (les 'bavardages' de 'huit heures', la messe de onze heures, les 'galoches' enfantines de midi évoquant le rythme de la vie scolaire, etc.)»⁴⁵²:

Déclenchée par le coucou, initiateur d'une succession de bruits (intérieurs et extérieurs) et de silences, la sonorité de la vie quotidienne (et du récit) ponctue concrètement, sensiblement, perceptiblement les heures de la journée. Ce sont les cadences des pas, les grincements des portes, les actionnements de persiennes qui configurent l'horaire journalier. Le tumulte familial de la maison et du voisinage forme en effet un environnement sonore qui agit comme signal temporel et comme symbole de la durée ouvrière.⁴⁵³

Tanta più attenzione è prestata alle minute sonorità che accompagnano la giornata lavorativa nelle prime parti del romanzo, tanto più assordante risulta il silenzio che pesa su i giorni dello sciopero. Il silenzio che, durante l'inattività, avvolge cose e persone è un silenzio lugubre, spesso esplicitamente legato a un immaginario mortuario. Così viene descritto il Voreux nelle prime pagine del terzo capitolo:

⁴⁵² Cfr. S. Ménard, *Germinal ou les révolutions culturelles du temps*, cit., p. 90.

⁴⁵³ Ivi, pp. 89-90.

Au Voreux, un *lourd silence* pesait sur le carreau. C'était l'usine *morte*, ce *vide* et cet *abandon* des grands chantiers, où dort le travail. Dans le ciel gris de décembre, le long des hautes passerelles, trois ou quatre berlines oubliées avaient *la tristesse muette des choses*. En bas, entre les jambes des tréteaux, le stock de charbon s'épuisait, laissant la terre nue et noire; tandis que la provision des bois pourrissait sous les averses. À l'embarcadère du canal, il était resté une péniche à moitié chargée, comme assoupie dans l'eau trouble; et, sur le terri désert, dont les sulfures décomposées fumaient malgré la pluie, une charrette dressait *mélancoliquement* ses brancards. (*Ger* 310)⁴⁵⁴

Silenzio pesante, morte, vuoto, abbandono, tristezza muta delle cose, malinconia: in termini simili è condotta alla pagina successiva la descrizione del villaggio operaio. Le immagini, che contengono un'evidente componente iperbolica (i gruppi di bambini che si prendono a pugni 'senza fare rumore') rivelano l'uso espressionistico che l'autore intende fare del silenzio:

En face, sur le plateau, le coron des Deux-Cent-Quarante, lui aussi, semblait mort. Le préfet de Lille était accouru, des gendarmes avaient battu les routes; mais, devant le calme des grévistes, préfet et gendarmes s'étaient décidés à rentrer chez eux. Jamais le coron n'avait donné un si bel exemple, dans la vaste plaine. Les hommes, pour éviter d'aller au cabaret, dormaient la journée entière; les femmes, en se rationnant de café, devenaient raisonnables, moins enragées de bavardages et de querelles; et jusqu'aux bandes d'enfants qui avaient l'air de comprendre, d'une telle sagesse, qu'elles couraient pieds nus et se giflaient sans bruit. (*Ger* 311)

Raccolgo qui in una rapida rassegna i passi in cui si insiste sul silenzio del villaggio e sul mutismo delle persone, per mostrare quanto il tema sia insistito; commenterò cursoriamente soltanto i passi che mi paiono più significativi, prima di proporre un discorso di carattere più generale. Della Maheude di fronte a Étienne, dopo la lite con Catherine e Chaval, si dice che «la Maheude n'avait pas remué. Elle eut un grand geste, et un silence se fit, pénible et lourd des choses qu'ils ne disaient pas» (*Ger* 318); poco oltre, mentre Étienne cammina «dans la mélancolie affreuse du crépuscule» (*Ger* 319), osserva il Voreux e lo descrive in

⁴⁵⁴ I corsivi, qui e in tutte le altre citazioni da *Germinal* nel paragrafo, sono miei.

termini di abbandono e annientamento: «Au milieu du carreau *désert*, obstrué de grandes ombres immobiles, on eût dit un coin de forteresse *abandonnée*. Dès que la machine d'extraction s'arrêtait, l'âme s'en allait des murs. À cette heure de nuit, *rien n'y vivait plus*, pas une lanterne, *pas une voix*; et l'échappement de la pompe lui-même n'était qu'*un rôle lointain*, venu on ne savait d'où, dans cet *anéantissement* de la fosse entière» (*Ger* 319). Così il capitolo successivo descrive invece la strada principale di Montsou:

Aussi Montsou, qui grouillait de monde les jours de ducasse, allongeaient-il sa large rue, muette et morne, d'un air de *désolation*. Plus de bière coulant des comptoirs et des ventres, les ruisseaux étaient secs. Sur le pavé, au débit Casimir et à l'estaminet du Progrès, on ne voyait que les faces pâles des cabaretiers interrogeant la route; puis, dans Montsou même, toute la ligne s'étendait *déserte*, de l'estaminet Lenfant à l'estaminet Tison, en passant par l'estaminet Piquette et le débit de La Tête Coupée; seul, l'estaminet Saint-Éloi, que des porions fréquentaient, versait encore quelques chopes; et *la solitude gagnait* jusqu'au Volcan, dont les dames chômaient, faute d'amateurs, bien qu'elles eussent baissé leur prix de dix sous à cinq sous, vu la rigueur des temps. *C'était un vrai deuil qui crevait le cœur du pays entier.* (*Ger* 320-321)

Ancora, dal capitolo V, «la grève s'éternisait, très calme, sans drames passionnants» (*Ger* 337), piano piano, le case dei minatori si svuotano degli utensili più basilari, che vengono venduti: «Tout filait chez les brocanteurs, la laine des matelas, les ustensiles de cuisine, des meubles même» (*Ger* 337). Dopo lo scacco delle contrattazioni nell'incontro tra i minatori ed Hennebeau, ancora il testo insiste sulla muta ostinazione dei minatori: «Le retour au coron fut lugubre. Quand les femmes rentrèrent les mains vides, les hommes les regardèrent, puis baissèrent la tête» (*Ger* 342). Ed è a questo punto che veniamo a sapere che i Maheu hanno venduto l'orologio a cucù:

Chez les Maheu, la soirée fut affreuse. *Tous se taisaient*, assis devant le feu mourant, où fumait la dernière pâtée d'escaillage. Après avoir vidé les matelas poignée à poignée, on s'était décidé l'avant-veille à

vendre pour trois francs le coucou; et *la pièce semblait nue et morte, depuis que le tic-tac familier ne l'emplissait plus de son bruit.* (*Ger* 343)

Ancora, durante la passeggiata notturna della Maheude, «le long des façades mortes, toutes les portes sentaient la famine et *sonnaient le creux*» (*Ger* 347), «le silence [...] s'alourdissait peu à peu» (*Ger* 347); quando rientra a casa propria trova tutti silenziosi, nella stessa posizione in cui li ha lasciati: «Personne n'avait bougé. Maheu était toujours au bord de la table, abattu. Le vieux Bonnemort et les petits se serraient sur le banc, pour avoir moins froid. Et on ne s'était pas dit une parole. [...] Au bruit de la porte, les enfants tournèrent la tête; mais, en voyant que la mère ne rapportait rien, ils se remirent à regarder par terre [...] La Maheude était retombée à sa place, près du feu mourant. On ne la questionna point, le silence continua» (*Ger* 347).

Questo silenzio, che pesa su tutta la quarta parte del romanzo, ne prepara l'*explicit*, che è invece tutto costruito su un crescendo che prelude alla rivolta in cui, infine, la tensione verrà incanalata. I minatori hanno deciso di incontrarsi, segretamente, nella foresta di Vandame, per sfuggire al controllo poliziesco. Ancora fino al luogo dell'incontro, tutti avanzano nel buio come «un ruissellement d'ombres silencieuses, filant isolées, s'en allant par groupes, vers les fuitaies violâtres de la forêt» (*Ger* 362); nella radura dove si svolge la riunione, le voci dei minatori invece si alzano progressivamente: prima si sente «un grondement [...] pareil à un vent d'orage, dans cette forêt immobile et glacée» (*Ger* 363); poi si sente una lite: «une querelle s'était élevée, on entendait leurs voix, par éclats brusques» (*Ger* 363). Dopo che Étienne ha preso la parola, «un tonnerre lui répondit, des cris, des exclamations» (*Ger* 364) e così via fino all'*explicit* della quarta parte, in cui viene acclamata la decisione di attaccare, l'indomani, il pozzo di Jean-Bart:

L'ouragan de ces trois mille voix emplit le ciel et s'éteignit dans la clarté pure de la lune. (*Ger* 374)

2.2 *La Madre*

Per cogliere la particolarità del trattamento dell'inattività che si osserva in *Germinal*, può essere utile tracciare un confronto con un 'romanzo dello sciopero' di vent'anni successivo, che sarebbe presto diventato uno dei testi fondamentali della letteratura proletaria (nonché del realismo socialista): *La madre* di Gor'kij.

Quando Gor'kij, con il successo europeo della sua pièce *I Bassifondi* (1902), assurse alla fama internazionale, la critica, in ragione soprattutto del tema delle sue opere, lo salutò come un maestro del naturalismo: uno dei giudizi critici più frequentemente citati è quello di James Huneker, che scrisse che Émile Zola sarebbe dovuto andare a scuola da Gor'kij per imparare i rudimenti del naturalismo⁴⁵⁵. L'equivoco sarebbe stato chiarito in sede critica molti anni dopo: è del 1969 un articolo di Nicholas Moravcevic, pubblicato in «Comparative Literature», in cui si dimostra perentoriamente l'estraneità di Gor'kij al naturalismo⁴⁵⁶. La poetica di Gor'kij è, invero, per molti aspetti opposta a quella di Zola: il coinvolgimento empatico dell'autore, il sentimentalismo, un sincero ottimismo umanista, per esempio, sono tutti elementi apertamente rivendicati da Gor'kij. Per questo può essere utile riflettere su qualche aspetto della *Madre*, di cui *Germinal* è un modello⁴⁵⁷: se il romanzo di Gor'kij prende le mosse (anche) dalla lettura di Zola, molti aspetti finiscono per risultare capovolti. Non solo nella *Madre*, come ha notato Tager⁴⁵⁸, non c'è spazio per la rappresentazione dell'agio borghese, e la

⁴⁵⁵ Cfr. J. Huneker, *Iconoclasts: A Book of Dramatists*, New York, 1913, p. 242: «The late Emile Zola posed all his lifetime as the father of Naturalism in literature; but he might have gone to school to learn the alphabet of his art at the knees of the young man from Nijni Novgorod, Maxim Gorky».

⁴⁵⁶ Cfr. N. Moravcevic, *Gorky and the Western Naturalists: Anatomy of a Misalliance*, in «Comparative Literature» 21 (1), 1969, pp. 63-75.

⁴⁵⁷ Cfr. E. B. Tager, *O žanre i stile romana Mat'*, Moskva, Gor'kovskie chtenija, 1959-1960, pp. 157-172. [trad. titolo: *A proposito dello stile e del genere letterario del romanzo La madre*]

⁴⁵⁸ Ivi, p. 162.

costruzione del tempo, di conseguenza, è lineare, senza bisogno di ricorrere all'analepsi; nella *Madre*, aggiungiamo, ad essere totalmente escluso dal romanzo è l'elemento che definisce la condizione dei protagonisti del romanzo, e di cui si dice a più riprese che rende la loro condizione simile a quella delle bestie: il lavoro. Estremamente indicativo è in questo già il famosissimo *incipit* del romanzo:

Ogni giorno, sul sobborgo operaio, nell'aria fumosa, greve, fremeva e urlava la sirena della fabbrica e, obbedienti all'appello, dalle piccole case grigie uscivano frettolosi sulla strada, come scarafaggi atterriti, uomini tetri e cupi che non erano riusciti a ristorare nel sonno i loro muscoli. Nel freddo crepuscolo andavano per la via non lastricata verso le alte gabbie di pietra della fabbrica, che li aspettava con impassibile sicurezza, accendendo nella strada melmosa decine di occhi viscidati, quadrati. Il fango sciacquava sotto i piedi. Si udivano rauche esclamazioni di voci assonnate, grosse bestemmie laceravano rabbiosamente l'aria, incontro agli uomini venivano altri suoni il tumulto sordo delle macchine, il borbottio del vapore. Cupi e ostili si profilavano alti fumaioli nervi, lavandosi sopra il sobborgo come grossi bastoni.

A sera, quando il sole calava e sui vetri della case splendeva stanco il rosso dei suoi raggi, la fabbrica espelleva gli uomini dalle sue viscere di pietra come scorie inservibili, ed essi ripercorrevano la via, affumicati, con le facce annerite, spandendo nell'aria l'odore viscoso dell'olio di macchina, facendo luccicare i denti affamati.⁴⁵⁹

Il momento dell'ingresso in fabbrica (che riassume, in un paragrafo, il capitolo II della prima parte di *Germinal*), il momento dell'uscita: riguardo ciò che accade in mezzo, la narrazione è totalmente ellittica. Questo trattamento è, nella *Madre*, la regola: il lavoro non è mai descritto, non si sa alcun dettaglio sul luogo di lavoro se non che è 'una fabbrica', nell'unico momento in cui la narrazione si svolge al suo interno (quando la madre, dopo l'arresto di Pavel, si incarica di introdurre abusivamente i volantini), nessun dettaglio descrittivo è riportato.

L'intera parabola narrativa del romanzo riguarda, invece, le riunioni clandestine che si svolgono la sera tra i militanti, dopo la fabbrica, al di fuori del tempo di

⁴⁵⁹ Cfr. M. Gor'kij, *La madre*, Roma, Editori Riuniti, 2017.

lavoro e, soprattutto, il progressivo risvegliarsi della coscienza della madre, che con l'avanzare della narrazione, grazie alle letture e alle discussioni con i militanti, acquisisce finalmente le parole per raccontare la propria esperienza: se all'inizio del romanzo si ripete continuamente che non trova le parole per esprimersi («Tutto quello che avveniva nella vita le pareva inevitabile, era abituata a sottomettersi senza pensare, e adesso poté soltanto piangere sommessamente, *non trovando parole* nel suo cuore, stretto dal dolore e dall'angoscia»⁴⁶⁰; «Che parole posso dire io? [...] Se io sapessi le parole per parlare del mio cuore di madre...»⁴⁶¹), il vero e proprio momento epifanico è per lei quello in cui, trasferitasi in casa di Nikolaj, e grazie ai dialoghi con Sof'ja e all'ascolto di una sonata di Grieg, finalmente qualcosa in lei si smuove, e improvvisamente emerge il racconto della sua vita:

E, chi sa come, dal cupo abisso del passato le ritornò alla memoria con dolorosa chiarezza un torto mai dimenticato. [...] Poi raccontò della sua vita, dei patimenti e dei dolori sopportati con rassegnazione. Senza rancore, con un sorriso di compatimento sulle labbra, svolgeva il grigio rotolo dei tristi giorni trascorsi, enumerava le percosse del marito [...] Il discorso continuava, s'allargava, abbracciando tutti i lati di quella vita brutale. [...] Poi finalmente disse: - Quanto ho chiacchierato!⁴⁶²

Abbiamo visto che Philippe Hamon, nel suo studio sulla rappresentazione degli operai nel romanzo francese dell'Ottocento, individuava proprio nel rapporto elementare e faticoso con il linguaggio uno degli elementi più ricorrenti⁴⁶³: il romanzo di Gor'kij racconta il percorso di una donna che, attraverso l'attività politica, impara a dare voce e forma alla propria esperienza, che prima era incapace di organizzare in una forma narrativa. Attraverso questo (certamente

⁴⁶⁰ Ivi, p. 47. Il corsivo è mio.

⁴⁶¹ Ivi, p. 201.

⁴⁶² Ivi, pp. 210-213.

⁴⁶³ Cfr. P. Hamon, *La représentation du corps du travailleur (parisien) dans le roman du XIXe siècle*, cit., pp. 128-130.

sommario) confronto, possiamo rivolgerci nuovamente a *Germinal* e chiederci: perché i personaggi di *Germinal*, invece, durante lo sciopero, durante il tempo di sospensione del lavoro, non fanno assolutamente niente?

2.3 *Animal laborans*

Cerchiamo di suggerire una parziale risposta alla domanda nella prospettiva del discorso generale che ho cercato di delineare nella parte teorica.

Quando Gor'kij, nel 1906-1907, scrive la *Madre*, la Russia è un Paese in gran parte ancora pre-capitalista: studi che hanno cercato di individuare il momento in cui in Russia si sarebbe diffusa un'etica paragonabile a quella descritta da Weber nell'*Etica protestante* hanno suggerito che questo momento, per quanto paradossale possa risultare, vada individuato nella Rivoluzione⁴⁶⁴; che, in ogni caso, nella Russia ancora zarista l'etica del lavoro che si è affermata in Europa in età moderna non fosse ancora diffusa è un dato su cui sono concordi la maggior parte degli studi. Sembra dunque plausibile spiegare la totale assenza del lavoro nella *Madre* di Gor'kij estendendo l'argomento di Forster: se l'etica del lavoro nel mondo della *Madre* è ancora premoderna, e il lavoro non è altro che una necessità legata al mantenimento della vita come il sonno o l'alimentazione, è ragionevole che sia sistematicamente escluso dallo spazio romanzesco. Ma come spiegare, invece, in relazione all'*Etica protestante*, il vuoto che assale i protagonisti di *Germinal* quando il lavoro è sospeso, e che fa da contraltare in maniera così evidente al desiderio che informa il tempo del non-lavoro nei personaggi della *Madre*?

Può forse venirci in aiuto l'ultimo paragrafo di *Vita activa, La vittoria dell'animal laborans*. In esso, Hannah Arendt tira le fila del suo lungo ragionamento, volto a mostrare che un lungo processo che ha origine nell'età moderna ha condotto, nel mondo attuale, alla «prospettiva di una società di lavoratori senza lavoro, privati cioè della sola attività rimasta loro. Certamente

⁴⁶⁴ Cfr. T. W. Luke, *The Proletarian Ethic and Soviet Industrialization*, in «American Political Science Review» 77 (3), pp. 588-601.

non potrebbe esserci niente di peggio»⁴⁶⁵. Pur muovendo da un'altra prospettiva, Arendt giunge a conclusioni simili a quelle che ho tentato di individuare in Weber. «La vittoria dell'*animal laborans* non sarebbe mai stata completa se il processo di secolarizzazione, la perdita inevitabile della fede derivata dal dubbio cartesiano, non avesse privato la vita individuale della sua immortalità, o almeno della certezza dell'immortalità»⁴⁶⁶, esordisce Arendt: anche se qui si individua la ragione principale nel *cogito*, ancora la causa della condizione dell'uomo moderno è individuata nella perdita della certezza dell'immortalità. «Comunque si voglia intendere nell'uso corrente la parola 'secolare', storicamente non può essere fatta coincidere con l'essere-nel-mondo; ad ogni modo, l'uomo moderno non guadagnò questo mondo quando perse l'altro mondo, e neppure la vita ne fu favorita»⁴⁶⁷. Cosa resta, dunque, secondo Arendt, all'uomo moderno?

«Egli fu proiettato in se stesso, proiettato nella chiusa interiorità dell'introspezione, dove tutt'al più poteva sperimentare i processi vuoti del meccanismo mentale, il suo gioco con se stesso. I soli contenuti rimastigli furono gli appetiti e i desideri, i bisogni incoscienti del suo corpo che dichiarò passioni e che giudicò 'irragionevoli' perché si accorse che non poteva 'ragionare', cioè fare i conti, con essi»⁴⁶⁸. Ancora, l'idea cruciale sviluppata da Arendt qui è quella della solitudine dell'uomo moderno con il proprio pensiero: se nell'uomo laico viene meno l'angoscia teorizzata da Weber relativamente alla salvezza, il risultato è comunque un uomo che per i propri bisogni (siano questi la necessità di conoscere l'esito della predestinazione, o altri) può rivolgersi esclusivamente ai meccanismi del puro ragionamento. Per Arendt, fuori da questo non resta nulla, se non i bisogni 'incoscienti': e non sarà un caso che l'unico sbocco che trova il vuoto dei lavoratori di *Germinal* quando

⁴⁶⁵ H. Arendt, *Vita activa*, cit., p. 38.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 336.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 337.

⁴⁶⁸ Ibidem.

viene meno il lavoro, dopo l'immobilità, è la rivolta dionisiaca e pulsionalmente incontrollata (si pensi alla castrazione di Maigrat). Viene in mente la domanda che Franco Moretti si pone osservando Robinson sull'isola, «*perché* lavora così tanto?»⁴⁶⁹, e sorge il sospetto che i minatori immobili di *Germinal*, che quando il lavoro è sospeso passano il tempo in silenzio e senza parlare, siano l'altra faccia della medesima condizione.

⁴⁶⁹ Cfr. F. Moretti, *Il borghese*, cit., p. 26.

Conclusioni

La tesi presentata in queste pagine ha preso in corso d'opera una direzione inaspettata rispetto al progetto di ricerca così come era inizialmente formulato; abbiamo ritenuto che potesse valere la pena di tentare di perseguirla.

Spero di essere riuscita, in queste pagine, a dimostrare in maniera convincente che è possibile individuare, nel linguaggio letterario, uno spostamento relativo alla rappresentazione del lavoro, e che non è infruttuoso tentare di esplorare questo tema tramite modelli teorici di tipo psicanalitico. Rispetto alle sue potenziali ambizioni (anche, come ho cercato di dimostrare nella parte teorica, di ordine extra-letterario), è evidente che questo lavoro di tesi non presenta che qualche risultato preliminare, e che le questioni sollevate dovranno essere ulteriormente approfondite su un *corpus* di testi più esteso, e che risalga più indietro nei secoli. Diverse prospettive di ricerca mi sono parse emergere come tutto sommato inesplorate, e mi hanno entusiasmata come potenzialmente feconde durante lo svolgimento di questa ricerca: la questione del trattamento del tempo nell'opera di Zola; quella, da affrontare con metodi quantitativi, di una mappatura dei modi di scandire la giornata (e, di conseguenza, di percepire lo scorrere del tempo) nel romanzo ottocentesco; la storia delle onomatopee usate per interpretare il suono dell'orologio, e le ragioni storiche dei loro cambiamenti; infine, e soprattutto, la possibilità di estendere ad altri contenuti e meccanismi linguistici il modello elaborato da Francesco Orlando per individuare nel linguaggio della letteratura affinità con il linguaggio dell'inconscio.

Il primo testo che viene in mente come ulteriore banco di prova per le ipotesi poste in queste pagine è, evidentemente, il *Robinson Crusoe*. L'analisi dovrà essere condotta sistematicamente, e le osservazioni che avanzo qui non hanno alcuna pretesa se non quella di indicare qualche suggestione. Può però forse essere interessante notare che gli elementi su cui Franco Moretti insiste, da un angolo diverso, nella sua lettura del *Robinson Crusoe*⁴⁷⁰ sembrerebbero indicare la

⁴⁷⁰ Cfr. F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 23-55.

possibilità di una convergenza con i problemi teorici che questa tesi ha sollevato a partire da Zola. Anzitutto, infatti, Moretti ha osservato (in realtà cursoriamente, cercando la frequenza del termine «things» nel romanzo di Defoe), che in *Robinson Crusoe* la parola più ricorrente è «time»:

La parola «things» è terza in ordine di frequenza nel libro di Bunyan [...] e decima in Defoe (dopo «time» [tempo] e un gruppo di termini legati al mare e all'isola).⁴⁷¹

Solo un'analisi dedicata potrà dire se questo dato sia sintomo di uno spostamento affine a quello che ho cercato di evidenziare nell'*Assommoir*. Ancora, Moretti nelle strutture tripartite delle frasi di *Robinson Crusoe* individua una «teleologia a breve termine», che ha il risultato di trasformare il tempo da un «flusso» a qualcosa di «dominato»⁴⁷²: esattamente il meccanismo che regola il nevrotico ossessivo. Infine, forse nessun romanzo meglio di *Robinson* può mettere alla prova l'ipotesi relativa agli «oggetti consueti».

Spero di essere riuscita almeno, con questo lavoro, a sollevare dei problemi interessanti.

⁴⁷¹ Ivi, p. 49.

⁴⁷² Ivi, pp. 45-48.

Bibliografia delle opere citate

Opere letterarie principali

É. Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, études, notes et variantes par H. Mitterand, 5 voll., Paris, Gallimard, 1959-1967

É. Zola, *Œuvres complètes. Les Rougon-Macquart XIII. Germinal*, édition de C. Becker, Paris, Classiques Garnier, 2017

É. Zola, *Contes et nouvelles*, texte établi par R. Ripoll, Paris, Gallimard, 1976

É. Zola, *Romanzi*, 3 voll., a cura di P. Pellini, Milano, Mondadori, 2010-2015

Altre opere letterarie citate

J. Agee, *Let Us Now Praise Famous Men, A Death in The Family, and Shorter Fiction*, New York, Library of America, 2005, tr. it. J. Agee - W. Evans, *Sia lode ora agli uomini di fama*, Il Saggiatore, Milano, 2005

L. Bianciardi, *L'antimeridiano: tutte le opere*, vol. I, Isbn, Milano, 2005

C. Dickens, *Hard Times*, edited by G. Ford, S. Monod, Norton & company, New York-London, 1990

Esiodo, *Tutte le opere e i frammenti*, Bompiani, Milano, 2009

G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, Einaudi, Torino, 2017

G. Flaubert, *Œuvres*, édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, 2 voll., Paris, Gallimard, 1951-1952

C. Goldoni, *Commedie*, a cura di N. Magini, vol. III, Torino, UTET, 1989, p. 355

G. Gopodinov, *Fisica della malinconia*, a cura di G. dell'Agata, Roma, Voland, 2013

T. Mann, *Der Zauberberg*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2002, trad. it. T. Mann, *La montagna incantata*, Il Corbaccio, Milano, 2012

L. Tolstoj, *Guerra e pace*, Torino, Einaudi, 2019

L. Tolstoj, *Anna Karenina*, Torino, Einaudi, 2016 ed. originale L. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*, voll. 18-20, Terra, Moskva, 1992

J. Verne, *Voyages extraordinaires. Michel Strogoff et autres romans*, édition publiée sous la direction de J.-L. Steinmetz, Paris, Gallimard, 2017

Documenti su Zola

É. Zola, *Correspondance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal-CNRS, voll. I-XI, 1978-2010

C. Becker, *La Fabrique des Rougon-Macquart. Éditions des dossiers préparatoires*, vol. I, Paris, Champion, 2003

Articoli di giornale, documenti

P. Alexis, *Les Soirées de Médan*, in «Le Journal», 30 novembre 1893

P. Alexis, *Les Fours glorieux*, in *La Revue Indépendante*, tome I, numéros 1,2, novembre-décembre 1886, Slatkine reprints, Genève, 1971, pp. 206-207

Anicet - A. Royer - C. Narrey, *Le jeu de l'amour et de la cravache. Vaudeville en un acte* (1850)

A. Delvau, *Les Heures parisiennes*, Paris, Librairie centrale, 1866

M. Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire. Un demi-siècle de choses vues et entendues*, Paris, Ollendorf, 1913

J. Moisy, *Les lavoirs de Paris*, Paris, Watelet, 1884

D. Poulot, *Le Sublime ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*, Paris, Librairie Internationale, 1870

L.-L.- Simonin, *La Vie souterraine, ou Les Mines et les mineurs*, Paris, Hachette, 1866

Critica letteraria su Zola e il naturalismo

O. Balaÿ, *Stridences et chuchotements: la symphonie des machines et des portes au XIXe siècle*, in «Communications» 90, 2012 (1), pp. 35-52

C. Becker, «*Le Siècle prochain garde son secret*»... *Temps de l'histoire et temps du mythe dans Germinal*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 3, 1985, pp. 464-474

- C. Becker, *La condition ouvrière dans l'Assommoir: un inéluctable enlèvement*, in «Cahiers naturalistes» 52, 1978, pp. 42-57
- C. S. Brown, *Repetition in Zola's novels*, Athens, University of Georgia Press, 1952.
- C. S. Brown, *Music in Zola's fiction, especially Wagner's music*, in «PMLA» 71, 1956, pp. 84-96
- D. Compère - C. Dousteysier-Khoze, *Zola, réceptions comiques: le naturalisme parodié par ses contemporains: prose, poésie, théâtre*, Paris, Eurédit, 2008
- A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983
- C. Dousteysier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Euredit, 2004
- J. Dubois, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin, 1993
- F. Gaillard, *Quelques remarques sur la temporalité du roman naturaliste*, in «Revue de sciences humaines» 160, 1975, pp. 554-564
- J. Gaillard, *Réalités ouvrières et réalisme dans l'Assommoir*, in «Cahiers naturalistes» 52, 1978, pp. 31-41
- W. Gallois, *Zola: The History of Capitalism*, Oxford, Peter Lang, 2000
- M. Gillet, *La Grève d'Anzin de 1884 et Germinal*, in «Cahiers naturalistes» 1976, pp. 59-66
- F. Giraud, *La double croyance dans le jeu littéraire d'Émile Zola*, in CONTEXTES [online], 9, 2011
- P. Hamon, *La représentation du corps du travailleur (parisien) dans le roman du XIXe siècle*, in *Le peuple parisien au XIXe siècle entre sciences et fictions*, a cura di N. Preiss, J.-M. Privat, J.-C. Yon, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2013, pp. 119-137
- R. Lethbridge, *Reading the songs of L'Assommoir*, in «French Studies» XLV (4), 1991, pp. 435-447
- O. Lumbroso, *Quand détruire, c'est créer. Censure et autocensure dans la genèse de L'Assommoir*, in «Poétique» 125, 2017, pp. 33-50

- S. Ménard, *Germinal ou les révolutions culturelles du temps*, in «Cahiers Naturalistes» 92 (2018), pp. 87-107
- H. Mitterand, *Chronotopies: la route et la mine*, in *Zola. L'Histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990, pp. 179-198
- P. Morel, *La machine à mesurer le temps dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola*, in «Revue d'histoire littéraire de la France» 88/4 (1988), pp. 699-709
- M. Nakamura, *L'Assommoir et Mon voisin Jacques d'Émile Zola: étude comparée de la genèse des personnages secondaires*, in *Genesis*, 39, 2014 (online)
- J. Newton - B. Jackson, *Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans "L'Assommoir"*, in «Nottingham French Studies» 17 (1), 1978, pp. 52-57
- J. Noiray, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900), vol. I L'univers de Zola*, Paris, Corti, 1981
- A. Pagès, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014
- P. Pellini, *No, niente dramma*, in Id., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 123-140
- P. Pellini, *Il luddista. Dal 'romanzo industriale' inglese a «Germinal»*, in Id., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 236-253
- S. Petrey, *Le discours du travail dans «L'Assommoir»*, in «Cahiers naturalistes» 52, 1978, pp. 58-67
- M. Petrovska, *Le son et le silence dans les romans de Zola (L'Assommoir, Germinal, La Bête humaine)*, in «Romance notes» 14 (1972), pp. 289-298
- C. Reffait, *Les Lois de l'économie selon les romanciers du XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2020
- J. B. Sanders, *Zola, Busnach, et le drame de «l'Assommoir»*, in «Cahiers naturalistes» 52, 1978, pp. 109-121
- J. Sund, *True to temperament: Van Gogh and French naturalist literature*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1992

Critica letteraria su altri autori

S. G. Borkačëv, 'Blaženstvo' ili 'ščact'e': makarizmy v russkih perevodah Evangelija, in «Jazyk, komunikacija i sozial'naja sreda» 10, 2012

P. Ohlin, *Agee*, New York, Obolensky, 1966

G. Mazzoni, *Guerra e pace nel centenario della morte di Tolstoj*, in C. Graziadei, D. Colombo (a cura di), *Conversazione su Tolstoj*, Roma, Artemide, 2011, pp. 27-43

G.S. Morson, *Work and the Authentic Life in Tolstoy*, in «Tolstoy Studies Journal», 1997, pp. 36-48

J. M. Privat, *Un dimanche, vers six heures, au soleil levant*, in «Romantisme» 2016/4, pp. 50-61

J. M. Privat, *Bovary charivari: essai d'ethnocritique*, CNRS Éditions, Paris, 1994

E. B. Tager, *O žanre i stile romana Mat'*, Moskva, Gor'kovskie chtenija, 1959-1960, pp. 157-172 [trad. titolo: *A proposito dello stile e del genere letterario del romanzo La madre*]

N. Moravcevic, *Gorky and the Western Naturalists: Anatomy of a Misalliance*, in «Comparative Literature», 21, 1 (winter 1969), pp. 63-75

M.W. Smith, *American Valkyries: Richard Wagner, D.W. Griffith, and the Birth of Classical Cinema*, in «Modernism/modernity» 15/2, 2008, pp. 221-242.

Critica letteraria: opere di argomento generale

M. Denning, *L'internazionale dei romanzieri*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Volume terzo. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 625-643

J. Lennon - M. Nilsson (a cura di), *Working-Class Literature(s). Historical and International Perspectives*, Stockholm, Stockholm University Press, 2017

M. Nilsson - J. Lennon, *Defining Working-Class Literature(s): Approach Between U.S. Working-Class Studies and Swedish Literary History*, in «New Proposals: Journal of Marxism and Interdisciplinary Inquiry» 8 (2), 2016, pp. 39-61

P. Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 133-153

Teoria della letteratura

- E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000
- P. Brooks, *Reading for the plot. Design and intention in narrative*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992
- C. Cariboni Killander, *La théorie de l'itératif au banc d'essai du lecteur*, in «Poétique» 150, 2007/2, pp. 239-255
- D. Chatelain, *Frontiers of the Iterative*, in «Style» 1, 1987, pp. 125-142
- E.M. Forster, *Aspects of the novel*, Harcourt, San Diego, 1955
- G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983
- P. Hamon, *Du Descriptif*, Hachette, Paris, 1993
- F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2000
- G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011
- F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano, 1986
- F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017
- F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 2015
- F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971
- F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987
- F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997

Riferimenti teorici e storici sul tempo

- J. Atack - F. Bateman, *How long was the Workday in 1880?*, in «The Journal of Economic History» 52, 1992, pp. 129-160
- P. Atzeni, *Lavoro e tempo in miniera*, in «La Ricerca Folklorica» 1984 (9), *Il lavoro e le sue rappresentazioni*, pp. 97-105

- O. Chapuis, *À la mer comme au ciel. Histoire maritime*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 1999
- G. Clark, *Factory Discipline*, in «The Journal of Economic History» 54, 1994, pp. 128-163
- D. Cooper-Richet, *Le peuple de nuit. Mines et mineurs en France (XIXe-XXe siècle)*, Paris, Perrin, 2002
- A. Corbin, *L'avènement des loisirs. 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2020
- M.-A. Dequidt, *Comment mesurer l'intériorisation du temps? (Paris, début XIXe siècle)*, in «Revue d'histoire du XIXe siècle» 45 (2012), pp. 69-81
- D. S. Landes, *Revoltion in Time. Clocks and the Making of the Modern World*, Cambridge, Harvard University Press, 1983
- G. Dohrn van Rossum, *Die Geschichte der Stunde: Uhren und moderne Zeitordnung*, München-Wien, Carl Hansen Verlag, 1992, tr. française G. Dohrn van Rossum, *L'histoire de l'heure. L'horlogerie et l'organisation moderne du temps*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1997
- T. Ferguson (a cura di), *Victorian Time. Technologies, Standardizations, Catastrophes*, New York, Palgrave Macmillan, 2013
- F. Jarrige, B. Reynaud, *La durée du travail, la norme et ses usages en 1848*, in «Genèses» 85, 2011/4, pp. 70-92
- A. Koyré, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Torino, Einaudi, 2014
- J. Le Goff, *Au Moyen Âge: temps de l'Église et temps du marchand*, in «Annales. Economies, sociétés, civilisations», 1960 (3), pp. 417-433
- S. Sherman, *Telling time. Clocks, diaries, and English diurnal form, 1660-1785*, Chicago and London, the University of Chicago Press, 1996
- C. Studeny, *L'emprise de l'heure*, in «Romantisme» 2016/4, pp. 10-19
- K. Thomas, *Work and Leisure in Industrial Society*, in «Past and Present» 30, 1965, pp. 96-103
- E.P. Thompson, *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*, in «Past & Present» 38 (1967), pp. 56-97

H.-J. Voth, *Time and Work in England. 1750-1830*, Clarendon Press, Oxford, 2000

Riferimenti teorici sulla psicanalisi

American Psychiatric Association, *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali. DSM-5*, a cura di M. Biondi, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014

A. C. Elms, *Apocryphal Freud: Sigmund Freud's Most Famous 'Quotations' and Their Actual Sources*, in «*Annals of Psychoanalysis*» XXIX, 2001, pp. 83-104

G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, éditions de Minuit, 1967

S. Freud, *Opere 1892-1899. Progetto di una psicologia e altri scritti*, vol. 2, Boringhieri, Torino, 1982

S. Freud, *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva (Caso clinico dell'Uomo dei topi)*, in Id., *Opere 1909-1912. Casi clinici e altri scritti*, vol. 6, Boringhieri, Torino, 1981, pp. 7-124

S. Freud, *Azioni ossessive e pratiche religiose*, in Id., *Opere 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, vol. 5, Boringhieri, Torino, 1981, pp. 341-349

S. Freud, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1971

A. Govrin, *Some utilitarian influences in Freud's early writings*, in «*Psychoanalysis and History*» 6 (1), 2004, pp. 5-21

M. Molnar, *John Stuart Mill Translated by Siegmund Freud*, in «*Psychoanalysis and History*» 1 (2), 1999, pp. 195-205

V. W. Harris (a cura di), *Mental disorders in the classical world*, Brill, Leiden-Boston, 2013

Altri riferimenti teorici: filosofia e scienze sociali

H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Giunti, Firenze, 2017

W. Benjamin, *Capitalismo come religione*, a cura di C. Salzani, Il melangolo, Genova, 2013

W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995

P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 1983

- B. Cooper, *Beethoven's uses of silence*, in «The Musical Times» 152, 2011, pp. 25-43
- F. de Luise, *L'uomo buono e il buon cittadino nel III libro della Politica di Aristotele. Un punto di difficile convergenza tra etica e politica*, in «Teoria politica» 8, 2018
- D. Gentili - M. Ponzi - E. Stimilli, *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, Macerata, Quodlibet, 2014
- C. Lévi-Strauss, *Mythologiques 4: L'homme nu*, Paris, Plon, 2009
- T. W. Luke, *The Proletarian Ethic and Soviet Industrialization*, in «American Political Science Review» 77 (3), pp. 588-601
- O. Patterson, *Slavery and Social Death. A comparative study*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1982
- A. Ponsetto, *Max Weber. Ascesa, crisi e trasformazione del capitalismo*, Franco Angeli, Milano, 1986
- C. Rivière, *Les rites profanes*, PUF, Paris, 1995,
- G. Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990
- J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978
- M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 2018
- W. L. Westermann, *Between Slavery and Freedom*, in «American Historical Review», 1945, pp. 213-227

Ringraziamenti

Ringrazio anzitutto i miei relatori, i proff. Guido Mazzoni e Paolo Tortonese, non soltanto per aver seguito il mio lavoro con enorme intelligenza e disponibilità, ma anche per la gentilezza che hanno costantemente dimostrato nella situazione emergenziale in cui mi è capitato di scrivere la tesi di dottorato.

Ringrazio poi il prof. Pierluigi Pellini, a cui ho rivolto diverse domande nel corso del lavoro, per aver sempre avuto la pazienza di discutere con me anche le questioni più minute del testo di Zola.

Infine, senza gli incoraggiamenti di Alessandro Grilli e Carmen Dell'Aversano, che avevano seguito la mia tesi specialistica, non so se o quando mi sarei decisa a presentarmi a un concorso di dottorato.

Uno degli aspetti più entusiasmanti delle letterature comparate è la loro natura interdisciplinare, e l'elenco degli amici che studiano materie affini e che ho importunato in questi tre anni per discutere parti della tesi è decisamente lungo: tra loro ringrazio soprattutto Davide e Barbara, Matteo, Carlo, Lara, Beatrice, Margherita, e tutta la mia storica squadra di calcio, le Spritz. Ringrazio Federico Baricci per aver letto le pagine filologiche su Augustine Landois, e Francesca Sanna per avermi consigliato le letture sulla miniera. Nicoletta Agresta ha passato con me in BnF l'intera estate 2020: i riferimenti alle novelle di Zola in questa tesi sono esito di suoi consigli di lettura. Giulia Sarno ha non soltanto tentato di colmare la mia (incolabile) ignoranza in ambito musicale, ma ha condiviso tanto i miei entusiasmi quanto le mie frustrazioni durante la scrittura, e ha molto alleviato la solitudine dei mesi che ho passato in confinamento da sola.

Infine, ringrazio la mia migliore amica Camilla per la presenza costante attraverso gli ultimi dieci anni, per le avventure, e per il continuo scambio di idee, tanto sulle questioni più frivole quanto su quelle più importanti.

Narration et linéarité: représenter le travail

La thèse, organisée en trois parties, est consacré au problème de la représentation du travail dans le roman. La première partie, en trois chapitres, aborde l'enjeu d'un point de vue théorique. Le premier chapitre définit la problématique et discute le choix des romans ouvriers de Zola en tant que *corpus*. J'énonce l'observation qui oriente la thèse entière: dans *L'Assommoir*, la discipline du temps est un thème obsédant. Le deuxième chapitre mène une lecture méta-psychologique de *l'Éthique protestante* de Weber, visant à théoriser l'éthique capitaliste par rapport à l'économie libidinale. Le troisième chapitre discute la catégorie de «retour du refoulé» de Francesco Orlando, et se demande s'il est possible d'identifier, dans le langage littéraire, des mécanismes qui véhiculent les instances du Surmoi. Le premier étude de cas en quatre chapitres, est consacré à *L'Assommoir*. D'abord, une étude philologique d'un projet inachevé de Zola vise à démontrer que ce projet joua un rôle non négligeable dans la genèse de *L'Assommoir*, et que son analyse aide à l'interprétation des indications temporelles dans *L'Assommoir*. Le deuxième chapitre explore les indications temporelles dans un nombre de romans du XIX siècle, afin de mettre en avant la particularité de Zola parmi ses modèles. Le troisième chapitre consiste dans l'analyse et commentaire systématiques des indications temporelles dans *L'Assommoir*. Le quatrième chapitre interprète globalement la scansion rythmique du temps dans *L'Assommoir*. La troisième partie de la thèse analyse les indications temporelles dans *Germinal* et propose une interprétation de la quatrième partie du roman, qui représente le temps immobile de la grève.

Mot clés: Zola, Assommoir, travail, discipline du temps, éthique capitaliste, psychanalyse

Narrative and linearity: the representation of labour

The problem addressed in this thesis is the representation of labour in the novel. The thesis is organized into three parts. The first, divided in three chapters, explores the issue from a theoretical perspective. The first chapter defines the object of investigation; it discusses the corpus and states the observation on which the entire work is based: in the *Assommoir*, clocks and time-discipline are an obsessive theme. The second chapter conducts a meta-psychological reading of Weber's *Protestant Ethic*, analyzing capitalist ethics from a psychoanalytic perspective. The third chapter discusses Francesco Orlando's notion of «return of the repressed», and asks whether it is possible to recognize, in the literary language, mechanisms that express the instances of the Super-ego. The second part, about the *Assommoir*, is organized in four chapters. The first is a study of an unaccomplished project of Zola; its goal is to show that this project was a component in the genesis of the *Assommoir*, and that it can help clarify the meaning of the organization of time within the novel. In order to better explore the peculiarities of the treatment of time in the *Assommoir*, in the second chapter I put forward some brief observations regarding a sample of novels from the 19th-century canon. The third chapter proposes a systematic review of the treatment of time in the *Assommoir*, with comment. The fourth and last chapter draws some general conclusions, interpreting the meaning of the rhythmic articulation of time in Zola's masterpiece. The third part analyses the treatment of time in *Germinal* and the fourth part of the novel, devoted to the motionless time of non-labour.

Keywords: Zola, Assommoir, labour, time-discipline, capitalist ethics, psychoanalysis

Università degli Studi di Siena

Dottorato di Ricerca in Filologia e Critica - Dottorato Pegaso Regione Toscana - Ciclo XXXIII

Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

École Doctorale 120 - Littérature française et comparée

Tesi in cotutela - Thèse en cotutelle