



M.I.U.R.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

DIPARTIMENTO DI TEORIE E RICERCHE DEI SISTEMI CULTURALI

Scuola di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali
Indirizzo: Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Ciclo XXIV

Direttore: Prof. Aldo Maria Morace

Emmanuele Navarro della Miraglia
giornalista e scrittore del Secondo Impero

Tutors:
Prof. Massimo Onofri

Dottoranda:
Anna Barbara Pasqualetto

Prof. Pierfrancesco Fiorato

ANNO ACCADEMICO 2010 - 2011

Anna Barbara Pasqualetto - *Emmanuele Navarro della Miraglia giornalista e scrittore del Secondo Impero*. Tesi di dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete, Università degli studi di Sassari

Introduzione

Nato nel 1838, dopo qualche esperienza nel campo giornalistico all'indomani dell'unità d'Italia, Emmanuele Navarro della Miraglia approda in Francia nel 1864 grazie all'interessamento di Alexandre Dumas, direttore del giornale napoletano *L'Indipendente*, al quale Navarro aveva collaborato per qualche anno. A Parigi rimane fino al 1873, scrivendo articoli per tre diverse testate, *Le Nain Jaune*, *La vie parisienne* e *La Vogue parisienne*, molti dei quali saranno inclusi in un volume pubblicato nel 1874 per l'editore parigino Lacroix e impreziosito da trenta disegni di Paul Hadol, vignettista della *Vie parisienne: Ces messieurs et ces dames*. Venti ritratti di personalità famose nella Parigi del Secondo Impero, inoltre, saranno pubblicati su giornali italiani e raccolti sotto il titolo di *Macchiette parigine* (1881). Altri articoli, infine, Navarro avrà cura di tradurre e far apparire in rivista o in volume al suo rientro in Italia, dopo aver assistito, nel 1870-71, alla caduta del Secondo Impero raccontando la guerra franco-prussiana, l'assedio di Parigi, la Comune, come corrispondente del *Corriere di Milano* e de *L'Italia Nuova*.

Trasferitosi a Milano, Navarro avvia una ricca collaborazione con diverse riviste e quotidiani tra Milano, Firenze, Torino e Roma: la *Rivista minima*, *L'Universo illustrato*, il *Fanfulla*, il *Corriere della Sera*, *La moda illustrata*, la *Rivista europea*, il *Capitan Fracassa*, la *Cronaca bizantina*, la *Gazzetta letteraria*, *Libertà e lavoro*, *Il Monitore*, *La Domenica letteraria*. Nel 1880, poi, dà vita a una sua rivista, *La Fronda*, che recluta come collaboratori anche Luigi Capuana e Giovanni Verga, che con Navarro frequentano l'ambiente letterario milanese; tuttavia, il periodico non avrà la fortuna sperata e dovrà presto sospendere le pubblicazioni.

Al principio degli anni Settanta vengono pubblicate le sue prime prove narrative, d'ambientazione mondana, ispirate ad un realismo borghese che ha per modelli principali i romanzi e il teatro di Dumas figlio: *Le fisime di Flaviana* (1873) e *La vita color di rosa: schizzi e scene* (1875), opere di tematica esclusivamente amorosa. Ma Navarro comincia a far parlare di sé anche come narratore quando dà vita a un breve romanzo di ambientazione rusticana, *La Nana* (1879), una delle prime opere letterarie che documentano la vita della Sicilia campestre, insistendo molto sulle descrizioni di usi

e costumi, ragion per cui da quel momento Navarro viene inserito nella maggior parte dei repertori e dei saggi critici sulla letteratura italiana post-unitaria come esponente minore del verismo e della letteratura regionale: unico cenno di richiamo ad uno scrittore che venne ben presto dimenticato, anche per aver fatto registrare, dopo un periodo intensissimo, un precoce abbandono dell'attività.

Nei primi anni Ottanta, infatti, Navarro lascia Milano per insegnare nel Magistero femminile di Roma, continuando, per un breve periodo, ad essere attivo sia come giornalista sia come scrittore, collaborando al *Fanfulla della domenica* e alla *Cronaca bizantina*, pubblicando *Donnine* (1883, riprendendo la tematica amorosa e mondana) e *Storielle siciliane* (1885), quest'ultimo nato dallo stesso spirito di osservazione e documentazione della *Nana*. Ma nel 1885 interrompe l'attività di narratore. Da questo momento e fino alla morte (1919) sarà quasi esclusivamente traduttore di cose francesi, generalmente opere teatrali, e curatore di testi scolastici per l'insegnamento della lingua francese.

La figura di Emmanuele Navarro della Miraglia è stata gradualmente riscoperta grazie all'interessamento di Leonardo Sciascia, nei primi anni Sessanta, che portò alla ripubblicazione de *La Nana* (per l'editore Cappelli di Bologna, 1963), e, a distanza di qualche anno, di altre due opere: *Macchiette parigine* (1974, a cura di Carlo Cordié), e *Storielle siciliane* (Sellerio, 1974). Ma dopo un primo risveglio d'interesse verso la figura di Navarro l'operazione di riscoperta della sua attività è proseguita in modo del tutto casuale, senza un progetto editoriale preciso, tant'è che si è conclusa soltanto nel 2004, con la ripubblicazione di quattro opere narrative che molto devono all'esperienza francese di questo scrittore: *Ces messieurs et ces dames*, *La vita color di rosa: schizzi e scene*, *Donnine*, *Le fisime di Flaviana*, edite dalle Arti Grafiche di Ardore Marina (RC) a cura di Mario Strati.

Basta un rapido sguardo alla bibliografia della critica per rendersi conto che il disinteresse per la maggior parte dei testi navarriani corrisponde a un preciso orientamento degli studiosi. "Rilanciato" da Sciascia come precursore pirandelliano poiché sarebbe il primo a narrare nella storia della letteratura italiana, in particolare nella *Nana*, una vicenda d'illecito sessuale come se ne troveranno tante nell'opera di Luigi Pirandello, Navarro continua a venire studiato da circa un cinquantennio secondo ciò che, già prima di Sciascia, era considerato nei repertori e nei manuali, da Albertazzi

(1902) a Russo (1923), da Mazzoni (1934) a Galletti (1935): ossia, come il “verista minore”. E appunto le sue opere “veriste” e siciliane sono state nuovamente al centro dell’interesse della critica, motivo per cui, tra tutta la sua produzione, è stata considerata meritevole di un’immediata riedizione la raccolta *Storielle siciliane*, (introdotta da Natale Tedesco, il critico più attento e ricettivo alla figura di Navarro, il primo a scrivere di lui dopo Sciascia, ma sempre e comunque concentrato sulle sue pagine siciliane): una prova narrativa del tutto in linea con quanto già espresso con *La Nana*, ma non certo migliore, in quanto ad esiti, delle altre.

Perciò, la “riscoperta” di Navarro non portò a una rivalutazione critica, che nemmeno ci poteva essere, dati i grossi limiti della sua scrittura, messi subito in luce da Sciascia: piuttosto, ci si rese conto che la figura di questo scrittore così addentro agli ambienti culturali nell’Italia post-unitaria era tutta da ricostruire attraverso un’attenta e accurata documentazione. Ecco dunque che la maggior parte dei contributi all’indomani della ristampa della *Nana* e per circa un ventennio vanno a scandagliare lettere (come Zappulla Muscarà, Di Giovanna, Riggio), o si ripromettono di inquadrare il personaggio di Navarro nell’ambito di un “sistema” (per esempio, quello costituito dagli studiosi di letteratura francese in Sicilia, come fece G.S.Santangelo).

E particolare curiosità suscitava proprio l’esperienza francese di Navarro, che portò in tempi abbastanza brevi alla riesumazione delle *Macchiette parigine* (1974, in un’edizione allestita dalla Regione Sicilia), ma che, dal punto di vista sia dell’attenzione critica, sia della documentazione, venne sempre messa in secondo piano rispetto al periodo milanese, ai suoi rapporti con Luigi Capuana e Giovanni Verga, alla sua produzione regionalistica. Tant’è vero che l’ipotesi avanzata da Leonardo Sciascia nel 1963, ossia che Navarro potesse essere stato fautore della «rivelazione, per il Capuana e per l’ambiente letterario catanese decisiva, della letteratura verista francese»¹, non ha conosciuto negli anni nessuna valida conferma, né d’altro canto è mai stata smentita.

Il lavoro di ricostruzione della vicenda biografica di Navarro registra il più importante esito nel 1998 grazie alla documentatissima monografia firmata da Cinzia Romano *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento*, pubblicata dalla Biblioteca della Fondazione Verga. Tale testo è di

1 L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1963), in Id., *Opere 1956-1971. La corda pazzo*, Bompiani, Milano, 1990, p.1055.

fondamentale importanza per tutto ciò che concerne le informazioni bio-bibliografiche; mentre, da un punto di vista critico, ancora, e a tutt'oggi, nessuno studio esclusivo e approfondito è stato dedicato all'esperienza francese di Navarro, che, di tutta la sua vicenda, ci sembra la più interessante. Se è vero, infatti, che certamente Navarro fu un personaggio minore al fianco di giganti quali, per citare solo due nomi, Giovanni Verga e Luigi Capuana, è altrettanto vero che nessuno fece un'esperienza paragonabile alla sua, vivendo da cittadino francese gli ultimi anni del Secondo Impero, scrivendo, nemmeno trentenne, su riviste di successo, facendo conoscere il suo nome negli ambienti culturali parigini, frequentando e osservando scrittori del calibro di George Sand, per fare un solo esempio, e, infine, arrivando a pubblicare una sua raccolta di articoli presso una casa editrice parigina.

In questa prospettiva, nostro principale obiettivo è dedicare un esame approfondito alla produzione navarriana legata alla sua esperienza francese, partendo dai suoi schizzi e ritratti, i migliori dei quali sono raccolti nelle *Macchiette parigine*, e concludendo con gli articoli di costume e le novelle pubblicate sulle riviste francesi e inclusi nel volume *Ces messieurs et ces dames*. Così facendo vogliamo dare ragione della produzione giornalistica e narrativa di Navarro anche grazie a un accurato confronto con la produzione francese coeva, della quale troviamo un primo importante punto di riferimento nella raccolta di articoli di Hyppolite-Adolphe Taine *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge* (1867), che include i pezzi di costume pubblicati dal filosofo sulla stessa rivista e negli stessi anni in cui era attivo Navarro: *La vie parisienne*.

Pertanto il nostro discorso prenderà il via dall'analisi della vicenda umana ed artistica dello scrittore siciliano (primo capitolo), si svilupperà con uno scandaglio critico delle *Macchiette parigine* e degli scritti relativi al giudizio sui francesi, la loro mentalità ed i loro costumi e, per contro, del trattamento dei francesi nei confronti degli italiani (secondo capitolo), si concluderà, infine, con l'esame della sua produzione di cronista delle vicende parigine in un serrato confronto con l'analoga e coeva produzione di giornalisti e scrittori, che assieme a lui scrivono nelle stesse o in altre riviste, in modo particolare con Hyppolite Taine (terzo capitolo).

Capitolo I

Emmanuele Navarro della Miraglia tra l'Italia e la Francia.

I.1 Dalla Sicilia a Parigi.

Emmanuele Navarro nasce a Sambuca Zabut (oggi Sambuca di Sicilia) il 9 marzo 1838 da Vincenzo, medico e poeta di Ribera. Le sue origini sono, dunque, borghesi; ma si forgerà del titolo di Conte della Miraglia, così firmando i suoi articoli a partire dal 1860, molto probabilmente per il gusto di un altisonante *nom de plume*, piuttosto che per una pretesa origine nobile, di cui non risulta traccia a nessuno dei suoi biografi. La sua famiglia si sposta a Palermo dal 1844 al 1859, dove Emmanuele frequenta la Facoltà di Giurisprudenza. Nel 1857 conosce Luigi Capuana, tramite Giuseppe Macherione, un giovane collega poeta. Poco tempo dopo, in una lettera datata 10 agosto 1858, Navarro confiderà a Capuana di voler lasciare la Sicilia, rivelando già l'intenzione di approdare in Francia: «Io bramo andare più lungi; andare e non tornare, perché sento che questa non è terra per me; all'uopo mi martirizzo a studiare profondamente il francese»².

Nel 1860, lo sbarco di Garibaldi vede in qualche misura coinvolti Emmanuele e suo padre. A questo proposito è interessante la riflessione di Leonardo Sciascia sul mancato arruolamento di Emmanuele nell'esercito di volontari garibaldini e sul suo incarico al fianco di Mordini e Crispi: «bisogna tener presente che pochissimi notabili riuscivano a concepire la guerra come affar loro: i più mandarono le squadre dei loro 'picciotti', cioè i contadini e i campieri delle loro terre, i 'picciotti dritti', i giovani mafiosi. Per loro e per i loro figli c'erano i nuovi compiti politici e di rappresentanza da assolvere, c'era – intorno a Crispi segretario di Stato, intorno a Filippo Cordova che portava *in pectore* gli intendimenti e le riserve mentali di Cavour – da accagliarsi nella sorgente burocrazia. E così troviamo Emanuele Navarro nel gabinetto del prodittatore Mordini e, creatura del Crispi, direttore del *Precursore*»³. Navarro è prima collaboratore e poi direttore (dal 1861) del giornale *Il Precursore*, fondato dall'autonomista e repubblicano Crispi durante il governo provvisorio, contro Cavour e la destra. Navarro

2 Cit. in Pietro Milone, *Gran teatro del mondo: un siciliano a Parigi*, in Emanuele Navarro della Miraglia, *Macchiette parigine*, La Vita Felice, Milano, 2006, p. 18.

3 Leonardo Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1963), in Id., *Opere 1956-71. La corda pazzo*, Bompiani, Milano, 1990, p. 1057.

abbandona la testata nell'estate 1862. In quello stesso periodo inizia a collaborare all'*Indipendente*, il giornale di Napoli diretto da Alexandre Dumas, e finanziato da Cavour. È il corrispondente politico della Sicilia, che dipinge come vittima del cattivo governo borbonico, «il convegno della tirannia più stupido, e del più straziante gesuitismo»⁴; ma ormai fiduciosa in un avvenire di rivalsa col neonato stato italiano.

Nel 1864 Dumas lascia Napoli (pur continuando a dirigere *L'Indipendente*) per tornare in Francia. Navarro lo segue a Parigi. La sua partenza va fatta risalire con buona probabilità al periodo di marzo-aprile 1864⁵. Da quel momento, e fino al 1873, anno del suo rientro in Italia, di Navarro si hanno pochissime notizie. Parlano per lui i suoi articoli, pubblicati in Francia, che avrà cura di tradurre in italiano e far apparire in rivista o in volume al suo rientro. Per il resto, nulla o quasi; e dell'esperienza francese di Navarro, attentamente documentata da Cinzia Romano⁶, non troviamo nessuna testimonianza prima del 1867, anno in cui ne danno conto due lettere; un'altra, del 1870, a Colonna di Cesarò, lo racconta impegnato a collaborare con diversi giornali⁷; e qualche altro riscontro apparirà nell'epistolario di Ferdinando Petruccelli della Gattina⁸, ma solo dal 1871. Per cui, come si conducesse la vita di Navarro non ci è dato saperlo, e in questo silenzio lo immaginiamo, con Sciascia, intento soprattutto a spendere il patrimonio familiare, come «i giovani benestanti siciliani che migravano verso le grandi città europee a disperdere fortune faticosamente accumulate da un paio di generazioni appena»⁹.

I.2 La Francia del Secondo Impero e l'attività giornalistica di Navarro.

La Parigi del Secondo Impero, negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, è di fatto la capitale d'Europa: per il potere di attrazione che ha, in un momento storico in cui sembra realizzare il sogno di unire il progresso tecnologico alla supremazia artistica.

4 C.[Conte] Navarro della Miraglia, «*Quistione siciliana*», in appendice a Cinzia Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania, 1998, p. 150. Trattasi di otto articoli apparsi su *L'Indipendente* nell'autunno del 1863.

5 Cfr. C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia...*, op. cit., p. 57.

6 Cfr. *Idem*, pp. 59-62.

7 Cfr. *Idem*, pp. 65-66.

8 Lo scrittore e uomo politico Ferdinando Petruccelli della Gattina, nato a Moliterno (Potenza) nel 1815, ha percorso un itinerario culturale e geografico assai simile a quello di Navarro. Petruccelli, infatti, risiede stabilmente a Parigi dal 1864 (vi arriva pochi mesi prima di Navarro) al 1866, vi rientra nei tardi anni Ottanta, e lì muore nel 1890 (cfr. *Idem*, pp. 62-63).

9 L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1963), op. cit., pp. 1056-57.

Se è indiscusso, infatti, il suo ruolo guida nel campo della cultura, l'Esposizione Universale del 1867 ne celebra l'apogeo anche dal punto di vista della modernità tecnologica e architettonica, mentre sta giungendo a compimento l'ambizioso piano di riqualificazione urbanistica voluto da George Eugène Haussmann (1853-69). Metropoli e tempio delle arti insieme: è la doppia anima del sogno parigino che richiama l'attenzione di tutta Europa¹⁰. Questa modernità vincente è resa più intrigante e suadente dall'*allure* erotica che accompagna il mito di Parigi, facendo della capitale un luogo dal fascino perturbante e ammaliante. Offenbach è il musicista che trionfa esprimendo al meglio quello spirito gaudente ed effimero della città dei piaceri: *La Belle Hélène* (in scena nel 1864) e *La Vie Parisienne* (1866) sono i grandi successi che accompagneranno il soggiorno di Navarro. E proprio «*La Vie Parisienne*» s'intitola la rubrica che Navarro terrà sulla rivista *Nain Jaune*; oltre ad essere il nome di un'altra testata su cui Navarro scriverà al fianco di altri illustri collaboratori, come vedremo più avanti. Sulla scena artistico-letteraria la donna oggetto di desiderio in questi anni diviene intanto la *demi-mondaine*, ovvero la mantenuta, consacrata dall'opera di Alexandre Dumas figlio (il cui teatro è il punto di riferimento del realismo coevo) *Demi-Monde* (in scena nel 1855), ma già premiata dal successo della *Signora delle camelie* (romanzo del 1848, dramma del 1852), che si sarebbe esteso all'Italia ispirando non soltanto *La Traviata* di Giuseppe Verdi (1853) ma anche, negli anni che qui ci interessano, *Una peccatrice* (1866) di Giovanni Verga. Naturalmente il mito erotico di Parigi è fonte inesauribile d'ispirazione letteraria per Navarro, che descrive in quest'ottica la società parigina in una serie di bozzetti raccolti soprattutto in *Ces messieurs et ces dames* (1874), *La vita color di rosa* (1876) e *Donnine* (1883), in uno dei quali così leggiamo: «Ella bisbigliava incantevolmente le più soavi parole di quella soave lingua francese che sembra fatta apposta per gli amanti»¹¹.

La vicenda personale di Navarro, poi, diede linfa a un altro mito: persino Leonardo Sciascia riferisce¹² dell'aneddoto leggendario sulla presunta relazione tra il

10 Interessante a questo proposito è il volume di Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi*, Einaudi, Torino, 1995.

11 E. Navarro della Miraglia, *Un pranzo in Germania*, in Id., *La vita color di rosa. Schizzi e scene*, Arti Grafiche Edizioni, Ardore Marina, 2004, p. 113.

12 Cfr. L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1960), in Id., *Pirandello e la Sicilia*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1961, (poi raccolto nel terzo volume delle *Opere* a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano, 1990, a cui faremo riferimento d'ora in avanti), e Id., *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Mondadori, Milano, 1979.

giovane Navarro e l'ormai anziana George Sand, a proposito del quale l'unica fonte è il laconico *Dizionario dei siciliani illustri*¹³. Certo è che Navarro stilerà un ritratto¹⁴ non molto benevolo della scrittrice; e se si considera che il *Dizionario* fu redatto in epoca fascista, si comprende quanto affermato dallo stesso Sciascia in prima battuta¹⁵: che si trattasse più di celebrazione del gallismo che non di autentica, vissuta passione. Al di là delle suggestioni erotiche parigine, Navarro seppe cogliere e riportare la profonda differenza nel rapporto uomo-donna del *milieu* francese. Come quando scrive: «La natura è modificata dalle abitudini. [...] Uomini e donne vivono e pensano ad un modo. Gli uni e le altre cercano i godimenti fuori di casa; né gli altri apprezzano il piacere della famiglia. L'uomo non vuole figli per non avere la noia di educarli. La donna si rifiuta le gioie della maternità per non guastarsi la taglia. Il maschio ha le debolezze della femmina e questa le velleità virili di quegli. La questione di sesso è divenuta una questione di abbigliamento, un semplice dettaglio fisiologico»¹⁶.

Il successo letterario in quegli anni arrideva non tanto ai protagonisti della grande stagione del realismo quanto ad opere più commerciali come quelle di Paul Féval o di Octave Feuillet (considerato lo scrittore ufficiale del regime), che si conformavano ad un ideale più convenzionale di rappresentazione, quale del resto veniva espresso negli ambienti accademici. In ogni caso, dal 1857, con la scandalosa apparizione di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, al 1865, anno della *Philosophie de l'art* di Hyppolite-Adolphe Taine e di *Germinie Lacerteux* dei fratelli Goncourt, la letteratura francese vede evolversi il modello realista in direzione del naturalismo. L'arte intanto sembra seguire gli stessi percorsi di rottura con la tradizione accademica in direzione di un deciso rinnovamento, di cui l'apostolo è Gustave Courbet.

In tale contesto artistico-letterario, Navarro entra nel floridissimo circuito giornalistico (che vede circa novecento testate pubblicate negli anni Sessanta) scrivendo articoli dal piglio vivace e brillante su diverse riviste. È stato possibile ricostruire la sua attività su tre di esse¹⁷: *La Vie Parisienne*, *Le Nain Jaune* e *La Vogue Parisienne*. La

13 Cfr. Rodolfo De Mattei, a cura di, *Dizionario dei siciliani illustri*, F. Ciuni, Palermo, 1939.

14 Cfr. E. Navarro della Miraglia, *George Sand*, in Id., *Macchiette parigine* (1881), La Vita Felice, Milano, 2006.

15 Cfr. L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1960), in Id., *Opere 1984-1989. Pirandello e la Sicilia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 1150.

16 E. Navarro della Miraglia, «*Cose di Francia*», in *Rivista Minima*, n. 14, 20 luglio 1873, pp. 209-212.

17 Particolarmente preziosa, soprattutto in relazione a *Le Nain Jaune*, è stata la monografia di Cinzia Romano *Emmanuele Navarro della Miraglia...*, op.cit..

situazione della stampa, che ci interessa approfondire perché è in questo ambiente che Navarro vive la sua esperienza parigina, se è piuttosto felice almeno da un punto di vista numerico, si presenta, tuttavia, fortemente limitata nei contenuti dalla censura bonapartista. Nessun accenno alla libertà di stampa, infatti, nella Costituzione del 1852; e, dal 1852 al 1868, divieto assoluto di creare testate politiche senza l'autorizzazione del governo. Non solo: l'Impero tiene sotto controllo la stampa estera, in particolare quella belga e quella inglese, al punto da decidere di vietare la circolazione dei giornali stranieri in mancanza di un'autorizzazione governativa.

Pochi fogli politici sopravvivono in questi anni, sotto strettissima sorveglianza, inasprita a partire dal 1858 in seguito all'attentato di Orsini e alle leggi di sicurezza generale. Ciascuno di essi esprime diverse idee politiche, in maniera, com'è ovvio, alquanto edulcorata. Organo del governo, diretto da Julien Turgan, è *Le Moniteur Universel*, che può forgiarsi dell'importante sottotitolo di *Journal officiel de l'Empire Français*. Esso conosce in questi anni un crescente successo, ospitando le firme dei più prestigiosi intellettuali di Francia. Per restare nell'ambito letterario di nostra competenza, basti ricordare che Alfred de Musset vi pubblica la sua ultima opera, *La Mouche*; l'instancabile Alexandre Dumas vi pubblica delle *causeries*, dei romanzi, dei resoconti di viaggi; Théophile Gautier unisce alla scrittura di novelle delle critiche d'arte e di teatro; Sainte-Beuve vi partecipa dal 1861 con le *Causeries du Lundi*. Per questo motivo il *Moniteur* occupa una posizione unica nel panorama della stampa di attualità francese. Meritano però almeno una menzione altre due testate, estremamente interessanti dal punto di vista letterario: *Le Journal des Débats*, che cerca di conciliare le diverse opinioni politiche avvalendosi del talento di alcuni brillanti intellettuali tra cui Renan e Taine, grazie ai quali si discute di filosofia, estetica e letteratura; e *La Presse*, di orientamento democratico, sulle cui pagine scrivono romanzieri di razza tra cui George Sand, Alexandre Dumas e Paul Féval.

Ciò non deve sorprendere: la presenza del *feuilleton* è ormai un'usanza consolidata e comune a quasi tutti i giornali, che in questi anni diventa una presenza ancor più massiccia ed estesa, per via del sempre più deciso spostamento dell'indirizzo politico verso l'indirizzo letterario. La politica, infatti, è a poco a poco bandita dalla società francese e l'opinione pubblica viene indirizzata in gran parte da un genere di stampa particolare, metà letterario e metà mondano, dato che questo tipo di giornale ha

libera circolazione senza vaglio di censure. La testata più famosa fra questi è *Le Figaro*, creato nel 1854 da Hippolyte De Villemessant, che dà così il via a una vera e propria rivoluzione nel costume francese, registrando la più autentica vita parigina del Secondo Impero, e il più significativo movimento intellettuale, artistico e letterario del periodo¹⁸. Nasce infatti un nuovo modo di fare cronaca, e, di conseguenza, un nuovo modo di far circolare le notizie e riportarle, tra il frivolo e lo scandalistico, che trova nella vita mondana tutta la sua linfa; ragion per cui il *Figaro* riporta tutto ciò che si dice e si fa nei salotti buoni, al Bois de Boulogne rilanciato da Napoleone III, che diviene il luogo dove esibire le *toilettes* più alla moda, alle prime teatrali, ai balli di corte, all'Hôtel de Ville, alle battute di caccia di Compiègne e a Fontainebleu. De Villemessant è abile nel circondarsi di collaboratori sconosciuti ma brillanti, che grazie al successo del *Figaro* entrano nell'olimpo del giornalismo francese: per citare solo tre nomi, ma importanti per la nostra ricerca, ricordiamo Aurélien Scholl (futuro direttore del *Nain Jaune*, sul quale scriverà Navarro), Barbey d'Aurevilly e Henri Rochefort, personaggi dei quali Navarro tratterà due sarcastici ritratti raccolti nelle *Macchiette parigine*, come vedremo più avanti.

Una miriade di piccole riviste nasce sulla scia del *Figaro*, ma senza ottenere lo stesso successo, anche perché nel giro di pochi anni si affermano con crescente successo i giornali illustrati. Tra questi, nasce una rivista di genere assolutamente nuovo, poiché riporta con vignette satiriche e didascalie al vetriolo le scene del bel mondo: si tratta de *La Vie Parisienne*. Fondata nel 1862 dal trentenne Emile Planat, e da lui stesso diretta con lo pseudonimo di Emile Marcelin, si avvale di abili vignettisti quali lo stesso Marcelin, Régamey, Bertall, Gill, Morine, Fleury, Félix, Sahib, Crafty, Hadol. La rivista, un foglio essenzialmente mondano, riesce ad affermarsi nonostante sia un giornale d'immagini realizzato per la prima volta nel panorama della stampa francese e senza un vero apporto giornalistico: a contribuire con articoli da ogni angolo di Parigi sono misteriosi inviati, che raccontano ciò che succede a corte come in periferia, nel mondo dell'alta borghesia e della finanza, delle istituzioni e degli stranieri, nel *demi-monde*, dietro le quinte dei teatri, nelle redazioni dei giornali. Nelle sue uscite settimanali, di sabato, *La Vie Parisienne* propone diversi argomenti, spaziando tra la

18 Tale data-spartiacque compare già nelle prime opere degli storici del giornalismo francese. Cfr. l'esauriente Henri Avenel (1853-1908), *Histoire de la presse française depuis 1789 jusqu'à nos jours*, E. Flammarion, Paris, 1900.

cronaca e la fiction: il sommario promette di norma «moeurs élégants, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtre, musique, mode». Vengono fornite anche informazioni pratiche occasionali rivolte perlopiù ai visitatori di Parigi, come la guida del viaggiatore alla Borsa (1865) e le ventotto puntate sull'Esposizione Universale del 1867, con resoconti di escursioni, feste, balli, mode, bagni di mare e termali, corse di cavalli, teatro, manovre militari. Ma la vera forza della rivista, che si caratterizza per lo spirito brillante e l'impronta umoristica, è il calibro degli scrittori che vi collaborano, tutti personaggi di spicco dell'ambiente letterario e teatrale francese: Hippolyte-Adolphe Taine, Emile Zola, Edmond About, Charles Yriarte, i librettisti Henri Meilhac e Ludovic Halévy (collaboratori di Offenbach e Bizet), Jolivet, Georges Mansel (con lo pseudonimo di Lot), Gustave Droz (che si firma Gustave Z.); Paul Bourget, più avanti, vi pubblicherà *La Physiologie de l'Amour moderne*. Ciò sta a dimostrare come il nome di Navarro doveva essere tenuto in qualche considerazione nell'ambiente giornalistico parigino¹⁹ ed è il motivo per cui l'esperienza di Navarro nella *Vie Parisienne*, dove pubblica firmandosi Comte de La M., oppure Navarre, è al centro del nostro interesse, essendo occasione di un confronto letterario importante, in particolar modo con Taine. Il filosofo, infatti, diviene un assiduo collaboratore della rivista, firmandosi Frédéric-Thomas Graindorge, e i suoi pezzi, quadri molto interessanti del costume dell'epoca, vengono raccolti nel 1867 dall'editore parigino Hachette col titolo di *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*. Un'operazione simile vede protagonista proprio Navarro, che, qualche anno dopo, pubblica per i tipi di Lacroix una sua raccolta di articoli (scritti negli stessi anni di Taine) dal titolo *Ces messieurs et ces dames* (Parigi, 1874, con trenta disegni di Paul Hadol); opera in cui dimostra quanto sia riuscito a far sua l'impronta stilistica del giornalismo francese.

Un'impronta, uno stile che Navarro continua a mettere in pratica anche quando la sua esperienza parigina è ormai conclusa, poiché delle impressioni del suo soggiorno francese, e di come esso venga da lui rappresentato, possediamo una serie di articoli, schizzi, bozzetti, ritratti, tradotti (o redatti di primo pugno) in lingua italiana. Navarro, infatti, s'industriò a trarre dalla sua esperienza il massimo profitto una volta rientrato in patria, pubblicando su quotidiani e riviste prima, in volume poi, quasi tutto ciò che aveva scritto sui giornali francesi; sfruttando così il mito della Francia che imperava

19 Cfr. C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia...*, op. cit., p. 65.

negli ambienti mondani dell'Italia postunitaria; e affiancando all'attività di giornalista di costume quella di critico di opere letterarie e teatrali d'oltralpe, soprattutto sul *Fanfulla*. Più avanti ci soffermeremo sul tentativo di Navarro di creare un proprio stile francese, sempre contraddistinto, oltre che dalla mescolanza di narrativa e cronaca, dalla pungente ironia che costituisce la sua cifra, ciò che distingue i suoi scritti su Parigi da quelli di Taine. Del resto, Navarro si getta nell'avventura parigina con sufficiente spregiudicatezza; ed è frequente trovare tra le sue pagine osservazioni simili a quella seguente, in cui dimostra di non lasciarsi intimidire dalla *grandeur* dei suoi colleghi: «Quante chiacchiere senza né capo, né coda, quante variazioni bislacche, quanti paradossi e quanto spirito negli uffici della *Vie Parisienne*! A volte ci eravamo tutti: Marcelin, Taine, About, Yriarte, Zola, Meilhac, Halévy, Jolivet e altri minori. [...] Ognuno gettava la sua frase nella conversazione. Gli occhi di Taine brillavano più delle sue parole»²⁰.

Un altro giornale tra i più quotati di quegli anni vede all'opera Navarro. Parliamo di *Le Nain Jaune. Journal politique, littéraire et financier*, diretto con successo prima da Aurélien Scholl (1863-1866), poi da Gregory Ganesco. La testata, nata come giornale letterario e satirico, diviene politica dal 1864 una volta ottenuta la necessaria autorizzazione. Navarro collaborò alla rivista sotto entrambi i direttori, con articoli «mondani, eleganti, brillanti»²¹. Nel 1867 (firmandosi E. de Navarre oppure E. de Montmagny, alternativamente) il siciliano tiene una rubrica a cadenza bisettimanale, intitolata *La vie parisienne*, con lo scopo di esaminare la vita di Parigi in tutte le sue manifestazioni più intime, piacevoli, buffe: i balli, le serate, le cene e i pranzi, le attività sportive, i clubs, i circoli. Questa la dichiarazione d'intenti pubblicata in un editoriale della rivista²², che presenta Navarro (o meglio, Navarre e Montmagny: fingendo che si tratti di due diverse persone) come un giornalista e osservatore assai esperto. Navarro

20 E. Navarro della Miraglia, «Figurini di Parigi. Gustavo Droz», in *Il Fanfulla*, n. 269, 5 ottobre 1875.

21 E. Navarro, *Ritratti di Francia* (1873), in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento, Appendice Seconda*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1998, p. 200.

22 Così in francese: «A partir de samedi prochain, chaque numéro du “Nain Jaune” contiendra, sous le titre de *La vie parisienne*, une partie où seront racontés et appréciés tous les faits, symptômes et manifestations de la vie parisienne envisagée, par ses côtes intimes, plaisants ou même bouffons: bals, soirées, dîners, faits et gestes du Sport, des clubs, des cercles, etc. Ces articles sont confiés à deux rédacteurs spéciaux qui n'en sont pas à faire leurs preuves comme écrivains et comme observateurs» (nota editoriale apparsa sul *Nain Jaune* n. 344 del 27 dicembre 1866, p. 1. Cfr. C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia...*, op. cit., p. 65n).

rievocherà la vita di redazione della rivista nei *Ritratti di Francia*, pubblicati sulla *Rivista Minima* nel 1873.

Infine, ricordiamo che Navarro scrisse anche sul meno fortunato *La Vogue Parisienne. Guide général des étrangers. Journal littéraire et artistique*. La rivista, diretta da M. Berr de Turique, vede la luce a Parigi nel dicembre 1866, alla vigilia dell'Esposizione, come *vrai guide et vrai journal* in grado di soddisfare tutte le curiosità degli stranieri in visita alla capitale, ai quali si propone come cicerone indispensabile per ottenere informazioni sicure. Sulla strada della *Vie parisienne*, *La Vogue Parisienne* propone vignette e ha la pretesa di essere un foglio letterario; tenta, insomma, di accattivarsi lo stesso elegante pubblico della più celebre apripista, puntando soprattutto sulla grande esperienza del redattore capo, Amédée Gayet de Cesena, giornalista militante sulle colonne politiche del *Constitutionnel* e della *Patrie*. Tuttavia, ben poco successo le arride, al punto che risulta assai difficile, oggi, reperire delle informazioni sulla sua vicenda editoriale.

L'esperienza francese di Navarro volge al termine con la guerra franco-prussiana. Se la disincantata visione della società parigina che ironicamente propone nei suoi articoli contribuisce a fargli maturare l'idea di tornare in Italia, a rompere definitivamente l'incanto sono le vicende del 1870-71: la guerra, l'assedio prussiano, la Comune, che Navarro segue come corrispondente del *Corriere di Milano* del Treves e de *L'Italia Nuova*, diretta a Firenze dal deputato Angelo Bargoni, conosciuto nella redazione palermitana del *Precursore* nel 1860. Nell'ultimo periodo parigino, dunque, Navarro riprende contatto con l'Italia e sceglie relativamente alla guerra un approccio da spettatore, tornando a essere, e definitivamente, straniero. Per cui la conclusione della sua avventura francese è vissuta, per sua stessa ammissione²³, con stanchezza, senza ispirazione né trasporto. Ciò non deve sorprendere: i tempi sono cambiati anche per la stampa francese; e quel sapore leggero, quel gusto mondano e letterario è da un paio d'anni irrimediabilmente perso. Nel 1868, infatti, l'Imperatore allenta la morsa sulla libertà di stampa incoraggiando così un sempre più agguerrito dibattito pubblico, che alla vigilia della guerra si fa in maggioranza antiimperiale, di orientamento democratico e repubblicano. Sono finiti i bei tempi dei saloni e dei balli: la politica torna protagonista assoluta e occupa pesantemente la scena pubblica. Un'amara satira è la

23 Cfr. E. Navarro della Miraglia, *L'ulano azzurro*, in *La vita color di rosa: schizzi e scene*, op. cit..

risposta di Navarro ai comizi nei caffè e nelle redazioni dei giornali; come testimonia l'articolo intitolato *Il Caffè di Madrid*, apparso sulla *Rivista Minima* nel 1872. All'indomani del conflitto franco-prussiano, Navarro lascia per sempre la Francia e si stabilisce a Milano.

I.3 Il rientro in Italia: la produzione narrativa.

Navarro si trasferisce a Milano nel 1873, avviando la collaborazione con le riviste dei fratelli Treves, e dal 1875 anche con *l'Illustrazione Universale*, tramite Eugenio Torelli-Viollier, conosciuto all'*Indipendente*, e che di lì a poco avrebbe fondato il *Corriere della Sera*. Se Parigi è un mito inarrivabile per giornalisti e letterati, Milano è una realtà abbastanza appagante per chi vive nel mondo dell'editoria. Un quadro della situazione editoriale dell'epoca lo offriva Roberto Sacchetti in *Milano 1881*²⁴, guida all'Esposizione Nazionale, in cui i destinatari del mercato vengono identificati nei circa novantamila italiani delle classi colte. La Milano degli anni Settanta richiama artisti e letterati da tutta Italia, ai quali è garantita un'aperta accoglienza. Navarro parlerà a questo proposito di una vera e propria "colonia": «Ho detto colonia e non mi disdico. Meno poche e brillanti eccezioni, qui le arti e le lettere sono professate da gente venuta dal di fuori. Non si fanno però, come altrove, distinzioni e questioni di lana caprina. Se siete un onest'uomo e un uomo a modo, ognuno vi stende la mano e vi accoglie a braccia aperte. Vi sono diverse case ospitali in cui gli artisti, i letterati, gli scienziati amano darsi ritrovo, di preferenza. Una di queste è la casa Kramer, dove non si sa se sia maggiore la squisita cortesia di chi riceve, o il perfetto gusto che ha presieduto alla disposizione e all'addobbamento delle sale»²⁵.

Amico e mentore di Navarro a Milano diventa Giovanni Verga, in città dalla fine del 1872, dove vi conduce una vita decisamente mondana, frequentatore del salotto della contessa Maffei e, con Navarro, ospite di Teresa Kramer Berra. Anche della mondanità della società letteraria Roberto Sacchetti stila un'accurata mappa nel suo già citato contributo a *Milano 1881*, elencando i più importanti caffè letterari, in primis il Cova e il Biffi. Secondo Enrico Onufrio (che così affermava nella sua recensione a *Vita*

24 Cfr. R. Sacchetti, «*Vita letteraria*», in AA.VV., *Milano 1881*, G. Ottino, Milano, 1881. La raccolta comprende contributi di Luigi Capuana, Neera, Filippo Filippi, Pio Rajna, Raffaello Barbiera, Fernando Fontana, Eugenio Torelli-Viollier, Giuseppe Sacchi.

25 E. Navarro, «*Note milanesi. 15 giugno*», *Fanfulla*, 18 giugno 1876, n. 163.

dei Campi di Verga sul *Capitan Fracassa* del settembre 1880), il Biffi ospitava spesso Verga, Navarro e una nutrita schiera di siciliani (nel 1877 arriverà anche Luigi Capuana), tra cui Auteri, che parlavano, inevitabilmente, di arte e di donne. Non del tutto a tempo perso, se pensiamo, per citare un solo esempio, a quanto riferisce Gianni Oliva, che nella *Bibliografia capuaniana* identifica in Navarro il cronista anonimo che sul *Fanfulla della domenica* del 2 aprile 1882 racconta una discussione tra Verga (Oreste) e Capuana (Pilade) sul metodo verista.

Ed è proprio a Milano che si gioca la partita decisiva del dibattito su realismo e naturalismo, cominciato nella Firenze degli anni Sessanta, quando l'attenzione al vero diventa un programma soprattutto in ambito pittorico (coi Macchiaioli) e teatrale (con un nuovo teatro borghese che guarda a Dumas figlio, Augier, Sardou, e il cui drammaturgo più notevole è Torelli). Per varie ragioni, gli anni Settanta vedono lo sviluppo di nuove tendenze narrative fino alla nascita del verismo italiano da parte di un gruppo di scrittori approdati a Milano. In primo luogo, il progressivo infrangersi delle ultime speranze risorgimentali crea un malcontento che si riflette sulle opere degli intellettuali, che seguono con estrema attenzione l'azione politica. All'indomani dell'Unità, infatti, le sorti della neonata nazione italiana erano fonte di grandissima aspettativa. Un duro colpo, però, viene accusato dal Paese quando, nel 1866, cerca di riguadagnare il Veneto: l'Italia riesce, è vero, a riprendersi Venezia; ma la guerra, rivelatasi più faticosa del previsto, evidenzia tutta la preoccupante debolezza del Paese, se paragonato alla potenza emergente della Prussia. In questi anni, lentamente ma inesorabilmente, la "forza morale" della nazione (basata sugli ideali risorgimentali) perde il proprio valore, fino a soccombere sotto la "potenza materiale"; e mancando all'Italia la forza guerresca, le aspettative si concentrano su un rapido avanzamento capitalistico. In questa prospettiva, è Milano la "capitale morale" della nazione, in quanto fonte e crogiuolo della più fertile operosità, già antagonista di Torino e in aperto contrasto con la nuova capitale Roma, vista come arretrata e corrotta. Milano è attraversata da una tensione rinnovatrice che si esprime in primo luogo attraverso l'edilizia, che trasforma le zone limitrofe e rurali in nuovi quartieri, accentrando tutta la vita sociale intorno al Duomo, la cui piazza viene sistemata e viene edificata la Galleria²⁶ (dal 1865 al 1884). Un fervore innovatore che, tuttavia, nell'ambiente

26 Cfr. L. Capuana, «La galleria Vittorio Emanuele», in AA.VV., *Milano 1881*, op. cit..

letterario che vede ancora protagonisti gli artisti della Scapigliatura, dominatori della scena negli anni Sessanta, dà luogo a tendenze piuttosto nostalgiche. Quest'atteggiamento deriva certamente da un aperto disprezzo verso il mondo affaristico della borghesia milanese, nemica della nuova arte. Gli scapigliati spostano dunque l'attenzione dal centro alle aree più vecchie e rurali di Milano, scegliendo spesso di rifugiarsi nelle zone dei campi, nelle vecchie osterie, e popolando il quartiere di via Monforte²⁷.

Anche la “ribellione” moralistica ed etico-politica della letteratura scapigliata è già connotata di realismo; così come la milanese *Rivista minima* (diretta tra il 1865 e il 1877 prima da Ghislanzoni poi da Farina) proclama “l'ideale del vero”, per un'arte che si faccia specchio della vita, pubblicando la maggior parte dei nuovi narratori. Ma il dibattito sulle tendenze letterarie e i relativi modelli francesi conosce una svolta decisiva grazie all'attività di critico militante esercitata da Felice Cameroni sul *Gazzettino Rosa*, foglio dei repubblicani ex garibaldini, sul quotidiano della borghesia milanese *Il Sole*, e poi, soprattutto, su quello di sinistra *La plebe, monitore quotidiano del presente per l'avvenire* (poi settimanale ed infine mensile dal 1876 al 1882). Le proposte critiche di Cameroni sono al centro dello sviluppo letterario del momento: è lui a lanciare in Italia, dal 1873, Emile Zola, che diventa un nuovo modello di riferimento per gli intellettuali italiani. La scoperta di Zola segna un passaggio importante perché corrisponde ad un mutamento di prospettiva sia letteraria sia socio-politica nell'ambiente culturale italiano. Vediamo perché.

Come ha messo giustamente in luce Roberto Bigazzi²⁸, una linea cosiddetta “verista”, di espressione del “vero”, contraddistingue i primi vent'anni della narrativa italiana postunitaria ed è strettamente legata alle vicende politiche-sociali della nazione. Già dalla pubblicazione delle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo (1860) emerge infatti la volontà di esplorare la società contemporanea nella sua totalità ed in via ascensionale, dalle classi più povere a quelle più ricche. Questa tendenza, che troverà vent'anni più tardi la massima espressione nelle opere di Giovanni Verga, nasce da un afflato tutto risorgimentale: la realtà non è più rapportata alla dimensione

27 La raccolta di novelle milanesi di Giovanni Verga, *Per le vie* (pubblicate in volume nel 1883), restituisce in maniera assai suggestiva quelle atmosfere: si veda in particolare la prima novella, *Il Bastione di Monforte*, e *I dintorni di Milano*. Verga comunque guarda con favore ai mutamenti in atto a Milano, che lo colpiscono al suo arrivo nel 1872.

28 Cfr. Roberto Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa, 1969.

metafisica e trascendente (come in Manzoni), ma può essere illuminata e regolata dalla speranza nell'umano progresso, basato sugli ideali di giustizia, verità e virtù. Alla letteratura il compito di abbracciare la realtà nella sua interezza per restituire un'idea di verità onnicomprensiva ed equilibrata.

All'indomani dell'unità d'Italia le speranze risorgimentali sono ancora intatte. Ecco perché l'ideale può contenere il reale riformandolo: nella rappresentazione della realtà si cerca di dipingere i tratti, ancora in gran parte sconosciuti, della nuova Italia, con la «certezza che gli ideali della lotta appena finita debbano guidare la neonata società»²⁹. Tutto ciò viene espresso nella saggistica pre-desanctisiana ad opera di Tenca, Lioy, Camerini, Cattaneo; i modelli di riferimento in campo europeo sono soprattutto Dickens e Auerbach, mentre il “realismo”, di ambito francese, è, in un primo momento, un concetto a cui guardare con diffidenza, poiché mette in scena l'immoralismo, l'estremismo, il materialismo, come dimostrano le opere di Balzac e dei suoi seguaci Flaubert e Feydeau³⁰. Per una prospettiva più avveduta e aggiornata su letteratura e società bisogna attendere Francesco De Sanctis, che forgia i migliori strumenti critici dell'Italia postunitaria. La critica militante di De Sanctis getta uno sguardo polemico sul passato, ma riconosce che dalle esperienze etico-culturali del Risorgimento sono sorte le basi della nuova letteratura, della quale il critico apprezza e promuove la suprema attenzione alla realtà del presente in tutte le sue sfaccettature, animata dalla speranza del futuro, nel tentativo di salvare l'equilibrio tra ideale e reale dagli estremismi delle nuove filosofie (per esempio quella schopenaueriana).

A metà circa degli anni Settanta, il dibattito su realtà e letteratura si intensifica e si fa più complesso, dando la spinta decisiva alla narrativa verista, in modo più o meno rivoluzionario o moderatamente progressista. Quest'ultima linea è rappresentata dalla *Rivista minima*, che cerca di recuperare gli ideali risorgimentali come rimedio ai mali del presente: Farina confida nell'importanza dell'educazione e della famiglia di impronta dickensiana, contro Balzac e Hugo. Su questo tracciato si muove anche Neera; mentre la letteratura rusticana di Domenico Ciampoli risente ancora dell'influsso di Auerbach. Dalla Francia, tuttavia, arrivano i modelli di riferimento per Verga, Gualdo, Martini e il nostro Navarro, che esordisce nella narrativa nel 1873 con *Le fisime di Flaviana*

²⁹ *Ivi*, p.52.

³⁰ Lioy e Camerini sono i primi a parlare in Italia di Flaubert, tra il 1862 e il 1870.

(Treves, Milano), ispirandosi, come il Verga di *Eros* (1874) e *Tigre reale* (1875), a Dumas figlio, Octave Feuillet e altri autori soprattutto teatrali del secondo impero³¹. Per meglio comprendere il contraddittorio ambiente letterario di quegli anni, e le diverse sfumature delle pennellate veriste, basti pensare che il realismo mondano di Navarro e di Verga, esattamente come quello dei loro precursori francesi, veniva tacciato di immoralità³², accusa che li accompagnerà anche nella nuova stagione verista; e che, peraltro, nel caso di Navarro fa sorridere, se si considera quanto moralista fosse egli stesso, al punto da così ribattere, qualche mese più tardi, a Baccio Emanuele Maineri, che esprimeva una posizione simile a quella del De Gubernatis in *Il mio processo per la letteratura disonesta*, partendo da un cattivo romanzo di Cesare Tronconi: «Io mi guarderò dal pigliare le difese del signor Tronconi di cui non ho letto l'ultimo romanzo, ma che però conosco, per altri lavori precedenti, come uno scrittore peggio che mediocre. Chieggo soltanto di fare una distinzione, a nome della giovane letteratura. D'una semplice questione di persona si vorrebbe fare una questione di principi e si pretenderebbe dannare al rogo con un tratto di penna, tutta la cosiddetta scuola realista. Profittando di un giudizio poco benevolo e poco esatto dell'indiano professore De Gubernatis, si traggono in ballo Giovanni Verga e Navarro della Miraglia, per confonderli col signor Tronconi. Io protesto in nome dell'uno e dell'altro, soprattutto, che è il mio migliore amico, che non ha mai cercato i suoi tipi *nei bassi fondi della società*, e che non ha mai scritto una linea della quale abbia ad arrossire»³³. Navarro sarà ancora più esplicito, poi, quando recensirà sulla *Fronda* le *Commedie di Venere* dello stesso Tronconi (Quadrio, Milano 1880), dichiarando di essere contrario a quella letteratura che «tocca senza guanti, le cose più sudice; svolge senza complimenti le scene più lubriche; chiama tutte le cose col loro nome»³⁴. A prendere le difese di Navarro nel 1876 sarà Emilio Treves, cogliendo appunto una delicatezza e un'attenzione

31E si troveranno infatti appaiati nella stroncatura del critico Angelo De Gubernatis, in una rassegna sulla letteratura italiana dell'anno 1875 pubblicata sulla rivista inglese *The Athenaeum* e poi in Italia sulla *Rivista minima*, con la stessa motivazione, in quanto «riprovevole al pari [...] il genere di romanzo adottato dai due giovani e vivaci scrittori siciliani [...] un genere di letteratura che minaccia di avvelenarci coi sinistri elisir del *Demi-monde* ormai rimescolato sino alla sua feccia» (A. De Gubernatis, «*Italia [Dall'Athenaeum]*», in *Rivista minima*, VI, n. 3, 6 febbraio 1876, p. 36).

32 Per maggiori dettagli sulla polemica moralista che infiammò la critica dell'epoca rimandiamo a Ermanno Paccagnini, «*“Proh pudor!” Realismo e letteratura disonesta tra polemiche e tribunali di fine Ottocento*», in *Otto/Novecento*, XVI, 1992, N. 1, pp. 29-77.

33 E. Navarro, «*Note milanesi*», in *Fanfulla*, 6 agosto 1876, n. 211.

34 Blasco, «*Cesare Tronconi, “Commedie di Venere”*», *La Fronda*, I, 1880, p. 8. Con lo pseudonimo di Blasco Navarro teneva la rubrica *Novità letterarie* (cfr. C. Romano, op. cit., p. 136n).

morale impossibile da rintracciare in altri scrittori come il Tronconi: «fra lui e il Tronconi corre un abisso; questo abisso è l'arte; che nel Navarro è fine, delicata, squisita, e manca affatto nell'altro. L'arte veste anche il nudo»³⁵.

Quando, tra il 1874 e il 1875, sale alla ribalta in Italia l'avanguardia naturalista di Zola, Daudet, Goncourt, rilanciando come precursori Balzac e Flaubert, a Milano ferve la trasformazione più rapida della società industriale e con essa una nuova esigenza di fare letteratura, che denunci i mali del presente annidati ovunque: è destinata a scomparire in brevissimo tempo la dicotomia campagna virtuosa-città viziosa che caratterizzava fin qua la narrativa italiana, poiché si infrange per sempre il vincolo fraterno di umanità tra la gente; un senso pesante di sconfitta serpeggia nella società italiana; e la letteratura francese fornisce nuovi materiali e nuovi strumenti di analisi, a cui gli intellettuali italiani guardano alla ricerca di una diversa speranza di progresso.

Almeno inizialmente, infatti, è la portata progressista di Zola a interessare De Sanctis, che gli dedica diversi saggi a partire da *Il principio del realismo* (pubblicato nel gennaio 1876 sulla *Nuova Antologia*, poi raccolto nel terzo volume dei *Saggi critici*). I migliori critici dell'epoca si accodano alla sua interpretazione; nel 1877 e nel 1878 a dare il suo contributo al dibattito è Luigi Capuana con due saggi, rispettivamente su *L'Assommoir* e *Une page d'amour*, poi raccolti nella prima serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea* (Milano, Brigola, 1880). Sull'opera di Zola tuttavia, i maggiori interpreti italiani avanzano ben presto delle riserve: Capuana, Villari, Cameroni non ne apprezzano la violenza; e De Sanctis nega il valore rivoluzionario dei suoi contenuti: «non è un creatore di arte nuova e neppure un precursore come si tiene. È un fenomeno [...] un sintomo. È il pittore della corruzione. [...] È la conclusione ordinaria di ogni demolizione, non è il principio di un nuovo edificio. Il suo mondo animale è ottuso; Zola non intravede niente al di là»³⁶. Questa presa di distanza non deve sorprendere. Se nella deludente Italia postunitaria brilla ancora una scintilla di fede nella possibilità di idealizzare la realtà per migliorarla, questo entusiasmo, che aveva portato De Sanctis a vedere in Zola, in prima battuta, «un ideale positivo e vivo, l'ideale così come si trova nella realtà»³⁷ (poiché, per De Sanctis, «Reale e ideale sono tutti e

35 E. Treves, «Note letterarie», in *L'Illustrazione italiana*, III, n. 9, 26 dicembre 1875, vol. I, pp. 138-9.

36 F. De Sanctis, *Zola e l'Assommoir*. (1879), in Id., *Saggi critici*, vol. III, a cura di Luigi Russo, Laterza, Bari, 1953, pp. 331-32.

37 F. De Sanctis, *Studio sopra Emilio Zola* (1877), in Id., *Saggi critici*, op. cit., p. 291.

due il vero»³⁸) non può coincidere con il *furor destruens* zoliano: essendo, sì, lo slancio riformista italiano, figlio del nobile Risorgimento, ma altresì irriducibilmente moderato; per cui, se «non intravede niente al di là», non è che Zola sia privo di prospettive, semmai la prospettiva zoliana – che è quella di una rivoluzione sociale in senso democratico – non può che spaventare un'Italia appena creata nazione, politicamente e socialmente indietro di qualche secolo rispetto alla Francia. Pertanto, la feroce “animalizzazione” zoliana della realtà, che nelle intenzioni dell'autore vuole spiegare la corruzione del presente individuandone le cause e le dinamiche per apportare il necessario progresso sociale, è destinata a deludere non solo De Sanctis, ma gran parte degli intellettuali italiani, che pure avevano apprezzato l'utilizzo delle nuove teorie per spiegare e descrivere certi fenomeni, ben sottolineato dallo stesso De Sanctis: «Egli è riuscito a riempire una lacuna nello studio critico dell'uomo, aggiungendo all'elemento psichico e storico anche i fattori naturali, prima vita da cui sorgono gli stessi fenomeni psichici, e la cui azione collettiva forma l'ambiente storico»³⁹. La forza democratica di Zola, in fin dei conti, non viene apprezzata appieno se non da Cameroni, decisamente a sinistra per orientamento politico; mentre nel giro di pochi anni, complice la mancata coincidenza degli ideali italiani con quelli d'Oltralpe, si continua a scommettere sull'astro di Zola, sì, ma puntando tutto sul metodo, sulla scrittura, così mirabile da dover essere presa a modello per dare una svolta al romanzo italiano. A rispondere all'appello sono, primi fra tutti per tempestività e risultati, Capuana e Verga.

Nel 1868 Capuana aveva lasciato Firenze dopo quattro anni d'intensa attività come critico teatrale, per tornare a Mineo e concentrare i suoi sforzi sulla scrittura. Nel 1877, quando si trasferisce a Milano, debutta nella narrativa con *Profili di donne* (Milano, Brigola) e interviene, come abbiamo visto, nel pieno del dibattito zoliano. In questo periodo inizia a ideare *Giacinta*, individuando subito i due problemi cruciali del romanzo italiano, da affrontare per dare la svolta alla letteratura contemporanea: l'atteggiamento dell'autore all'interno del racconto e l'uso della lingua. La soluzione, secondo Capuana, sta nel rifarsi al metodo di Zola, a cui il critico aveva riconosciuto nei saggi del 1877 e 1878 il primato formale tra tutti gli scrittori realisti e naturalisti. Ed ecco che trova attuazione, con l'uscita della *Giacinta* (1879), quanto detto finora circa

38 F. De Sanctis, «L'ideale», in *Il Diritto*, 3 dicembre 1877.

39 F. De Sanctis, *Studio sopra Emilio Zola*, op. cit., p. 291.

l'esito nostrano del confronto critico con Zola: la scienza positiva emerge nelle patologie dei personaggi, ma è evidente l'impronta moderato-progressista, per cui si potrebbe dire che la vera ideologia di Capuana è l'impersonalità, quella sì, faticosamente raggiunta, mentre l'autore si fa da parte per mettere in luce i singoli personaggi. Resta, tuttavia, il problema della lingua, felicemente risolto infine da Verga, che certamente riconosce a Zola l'uso di una lingua più semplice, breve ed efficace a cui fare riferimento, nella volontà di creare un grande affresco sociale, da *Vita dei campi* (1880) in poi; eppure è la dimostrazione più compiuta di quanto lontani siano i cieli italiani da quelli francesi, se si considera che Verga non solo rifiuta il determinismo scientifico in quanto illusorio, così come la catena automatica di cause-effetti, ma, soprattutto, rifiuta il progressismo. Se Zola, infatti, vede nel determinismo ambientale la situazione da riformare con urgenza, Verga cerca solo e soltanto nell'individuo le cause della sconfitta: le sue storie non sono "documenti umani", ma semmai sono "emblema" di una condizione umana diffusa, comune, ma ogni volta diversa, impossibile da copiare e riprodurre come i naturalisti pretenderebbero; e la società è un insieme di dinamiche personali, di battaglie combattute e perse dai singoli.

Non è nostro compito soffermarci oltre sull'arte di Verga né su quella di Capuana, ma questo breve *identikit* dei narratori italiani attivi a Milano negli anni Settanta, protagonisti della scena letteraria nazionale, è stato necessario per dipingere, ora, con le giuste pennellate la vicenda di Navarro, e per dargli la giusta collocazione in un quadro tanto dinamico e complesso.

Nel 1960, Leonardo Sciascia inizia ad interessarsi al caso di Navarro, dimenticato da lungo tempo in Sicilia come in Italia, e gli dedica un saggio intitolato *Navarro della Miraglia*, incluso nella raccolta *Pirandello e la Sicilia* (1961). Per portare a conoscenza l'opera di Navarro Sciascia s'impegnò a far ripubblicare la prova a suo parere più interessante, oltre che, nelle intenzioni dell'autore, più ambiziosa, ovvero il breve romanzo (o lungo racconto; Sciascia stesso lo definisce a volte in un modo, a volte nell'altro) *La nana*, uscito nel 1879 e di ambientazione rusticana. Al romanzo⁴⁰, uscito nel 1963 per la casa editrice bolognese Cappelli, Sciascia antepone una sua introduzione che costituisce una rielaborazione più approfondita di quel primo saggio del 1960, nella quale, sulla base dei documenti a sua disposizione all'epoca⁴¹, lancia una

⁴⁰ Poi raccolta in L. Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino, 1970.

⁴¹ Principalmente lo studio di Corrado Di Blasi *Luigi Capuana. Vita-amicizie-relazioni letterarie*,

suggestiva ipotesi: quella, cioè, che Navarro potesse essere stato fautore della «rivelazione, per il Capuana e per l'ambiente letterario catanese decisiva, della letteratura verista francese»⁴². Questa ipotesi non ha conosciuto negli anni nessuna valida conferma, né d'altro canto è mai stata smentita. Il primo a farla sua, pochi mesi dopo la ristampa della *Nana*, è stato uno degli studiosi che più si sono occupati di Navarro, ossia Natale Tedesco, in maniera alquanto più cauta, considerandolo «uno dei tanti tramiti, a volte quasi ignorati, per i quali le cose letterarie di Francia furono conosciute e studiate da noi»⁴³.

Allo stato attuale della ricerca, è ormai considerato come assodato che Navarro si sia dimostrato attento ai rapporti tra cultura francese e cultura siciliana⁴⁴, come dimostra la sua vicinanza al gruppo fondatore della rivista *Il momento*, ideata e diretta da Giuseppe Pipitone Federico tra il 1883 e il 1885, e divulgatrice dell'opera di Zola. Del resto anche l'isola conosceva un certo fermento culturale e oggetto dell'attenzione principale era proprio il mondo francese, come testimonia l'attività di personaggi quali Enrico Onufrio, Girolamo Ragusa-Moleti, autore di un notevole studio sul realismo⁴⁵, Edoardo Giacomo Boner, Ugo Fleres, Giuseppe Aurelio Costanzo, Alfredo Cesareo, Luigi Natoli, Piero Silvestri, e lo stesso Pipitone Federico, coinvolti in diverse riviste siciliane tra il 1860 e il 1890⁴⁶. Epperò, non è stato finora possibile – né, crediamo, lo sarà mai – valutare con esattezza la conoscenza della letteratura francese da parte di Navarro, poiché entrambe le sue biblioteche (quella di Sambuca e quella di Roma) risultano in parte disperse. Da una lettera privata della moglie Anna Baldasseroni a Salvatore Ferrara risulta che Navarro possedeva l'intera opera di De Musset, Balzac, George Sand, e che fosse in corrispondenza con Feuillet, Sardou, George Sand, Dumas

Edizioni Biblioteca Capuana, Mineo, 1954.

42 L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1963), op. cit., p.1055.

43 N. Tedesco, *La cometa di Agrigento. Navarro Pirandello Sciascia*, Sellerio, Palermo, 1997, p.13; originariamente in N. Tedesco, «La realtà “inedita” della Sicilia nell'opera di Emanuele Navarro della Miraglia», *Célèbes*, n. 6, novembre-dicembre 1963, p. 2, e più volte riproposto.

44 Cfr. a questo proposito G.S.Santangelo, «Studiosi di letteratura francese in Sicilia tra Ottocento e Novecento», *Archivio storico siciliano*, serie IV, I, 1975, pp. 189-265; Id., *La letteratura francese in Sicilia fra Ottocento e Novecento*, in AA.VV., *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, I, Palermo, Palumbo, 1977; E. Villa, *Emanuele Navarro della Miraglia*, in “Critica letteraria”, XXIII, fasc. III-IV, nn. 88/89, 1995, pp. 371-94.

45 Il saggio, intitolato *Il realismo – Studio*, fu pubblicato a Palermo da Gaudiano nel 1878. Ragusa-Moleti, amico di Verga, collaboratore della *Rivista minima*, tenta di conciliare la lezione di De Sanctis con l'impegno di Cameroni.

46 Cfr. C. Romano, *Emanuele Navarro della Miraglia*, op. cit., p. 80.

padre. Questi carteggi sono purtroppo introvabili⁴⁷.

Della considerazione che Navarro aveva delle manifestazioni letterarie francesi più importanti, comunque, troviamo una traccia indelebile nei ritratti delle *Macchiette parigine*, pubblicati a Milano dall'editore Brigola nel 1881. Essi, dedicati a scrittori e ad altre personalità famose in Francia negli anni del soggiorno di Navarro, costituiscono ai nostri occhi un "piccolo canone" che, dietro lo stile leggero e noncurante, svela un giudizio critico penetrante e di estremo interesse per meglio comprendere la prospettiva di Navarro relativamente al dibattito su realismo e naturalismo in corso, e la sua concezione dell'arte in genere, come meglio vedremo nel prossimo capitolo.

Le *Macchiette*, venute nuovamente alla luce nel 1974 grazie all'edizione voluta dalla Regione siciliana, curata minuziosamente da Carlo Cordié, giacevano presso la Bibliothèque Nationale a Parigi, in possesso di una copia della prima e unica edizione (1881), mentre in Italia il volume era da lungo tempo irreperibile. Questa data segna una svolta nella ricerca su Navarro, che fino a quel momento era stato conosciuto e studiato soprattutto come "verista minore", narratore da inserire nel filone della letteratura regionale degli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento, e come tale era riportato in diversi repertori novecenteschi⁴⁸ a partire da *Il romanzo* di Adolfo Albertazzi (1902). La pubblicazione delle *Macchiette*, forse l'opera più felice di Navarro, di cui di recente è stata allestita una nuova edizione a cura di Pietro Milone (La Vita Felice, 2006), ha reso possibile la conoscenza del Navarro giornalista e critico, approfondendo e completando la sua vicenda che, come è stato messo in luce dalla gran parte degli studiosi, dal punto di vista narrativo presenta dei grossi limiti; e che, a nostro avviso, nell'attività giornalistica, in particolare in quella svolta in Francia o di argomento francese, presenta le migliori qualità.

Negli anni trascorsi a Milano, Navarro è impegnato intensamente sul fronte giornalistico, fino alla fondazione (a Firenze, nel gennaio-febbraio 1880) di un suo settimanale letterario, *La Fronda*, che durò tuttavia soltanto sette numeri, e che vide la collaborazione di Capuana e Verga. *La Fronda*, giornale ideato e diretto da Navarro, doveva intitolarsi *La Cronaca*. L'idea di Navarro era dare vita a una rivista esclusivamente letteraria chiamando a raccolta personalità di spicco da tutta Italia.

⁴⁷ Cfr. *Idem*, p. 82n.

⁴⁸ Il primo a inserire Navarro in un repertorio fu Luigi Capuana, nel capitolo IX («R. Sacchetti e E. Navarro») degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie (Brigola, Milano, 1880).

Attraverso la letteratura, tuttavia, bisognava dare testimonianza della questione sociale raccogliendo «il maggior numero possibile di documenti umani»⁴⁹. La rivista dunque sembrava dimostrare attenzione al vero, in linea con la nuova tendenza artistico-letteraria, anche attraverso le tematiche sociali. In questo ambizioso programma si rivela d'altronde il carattere contraddittorio della rivista, che principalmente restava un «giornale letterario-mondano della società elevata»⁵⁰, come lo definì Capuana; ed è proprio in questa contraddizione che si consuma tutta la vicenda letteraria di Navarro.

L'idea di una rivista davvero “impegnata”, infatti, non poteva che essere profondamente estranea al modo di sentire di Navarro, se si considera la sua concezione dell'arte, che dev'essere piacevole, bella, con un tocco di leggerezza; «per me tutto è buono, tranne ciò che annoja»⁵¹, scriveva a Verga invitandolo a collaborare alla *Fronda*, e raccomandandogli qualche «novelletta graziosa»⁵², oppure, meglio ancora, «de' bozzetti, degli schizzi, de' capricci scintillanti e brillanti [...] un fuoco d'artificio qualunque, purché la gente, guardandolo, dica: “Oh bello, bello!”»⁵³. A Capuana, poi, avrebbe confidato: «Secondo me, tutta la morale di un libro, come di ogni altra opera d'arte, si compendia nella sua bellezza»⁵⁴.

Lo stridente contrasto tra il verismo degli intenti e la leggerezza dei toni è evidente fin nel programma, pubblicato nel numero di apertura de *La Fronda* il 18 gennaio 1880:

Essa toccherà il problema sociale nei punti più trascurati e nondimeno più caratteristici, più attraenti. Essa lumeggerà quella parte del quadro che gli altri giornali si ostinano a lasciare nell'ombra, anzi nelle tenebre, disegnerà oggi un ritratto e domani un paesaggio; raccoglierà il maggior numero possibile di documenti umani; tenterà di dare, per via delle novelline e degli aneddoti, la nota esatta della società in mezzo a cui ci agiamo; si farà l'eco e lo specchio della vita moderna in tutte le sue svariate manifestazioni; riprodurrà nelle sue colonne l'impressione dello spettacolo ora gaio ed ora triste, ma sempre interessante, che gli uomini si danno a vicenda fra loro; si sforzerà d'iniziare tutte le famiglie, anche le più modeste, alle distrazioni dello spirito e alle gioie dell'intelletto [...] eviterà con persistenza le quistioni astratte e noiose, rispetterà le

49 La Direzione, «Programma», in *La Fronda*, I, numero di saggio, Firenze, 18 gennaio 1880, p. 1. Editoriale redatto da Navarro (cfr. C. Romano, op. cit., p. 120n).

50 Lettera di L. Capuana a E. Navarro, Milano, 24 febbraio 1880, in S. Zappulla Muscarà, «Un carteggio inedito Capuana-Verga-Navarro», *L'Osservatore letterario*, XXV, 1979, p. 60.

51 Lettera di E. Navarro a G. Verga del 16 ottobre 1877, conservata presso la Biblioteca Regionale Universitaria Catania (“Fondo Verga”, ms. 3936), e cit. in M. Strati, *Introduzione*, in E. Navarro della Miraglia, *Ces messieurs et ces dames*, Arti Grafiche Edizioni, Ardore Marina, 2004, p. LVII.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

54 Lettera di E. Navarro a L. Capuana del 2 luglio 1879, cit. in Sarah Zappulla Muscarà, *Letteratura teatro e cinema*, Tringale, Catania, 1984, p. 92.

convenienze sociali, s'ingegnerà di essere scritta sempre con garbo, con brio, con disinvoltura⁵⁵.

Ne consegue che l'attenzione al vero caratterizza certamente la scrittura di Navarro, ma con risultati originali e assai difficili da inquadrare in un contesto naturalista. Essa viene dichiarata nella *Préface* a *Ces messieurs et ces dames*, in cui, se da un lato Navarro appare in linea con la premessa di Verga a *Eva*, ma senza la stessa carica polemica, d'altro lato si mostra subito evidente il taglio tutto descrittivo, impressionistico della sua prosa:

Voici une poignée d'esquisses, de croquis, de scènes publiés presque tous, il y a déjà quelques années, dans plusieurs journaux parisiens. [...] A défaut d'autre mérite, ce livre aura celui d'un album de photographies, prises au pied levé, ici et là, sur le vif...

Una “manciata di schizzi, di bozzetti, di scene”, presi “qua e là, dal vivo”, con una leggerezza tutta parigina, che proprio negli scritti in lingua francese trova la sua migliore espressione. Lo stesso Navarro ne è consapevole quando, in una lettera al fratello Calogero del 13 maggio 1893, descrive la sua prosa come caratterizzata da uno «stile lapidario il cui merito principale sta nella concisione e nella precisione»⁵⁶. Questa prosa svelta, nervosa, è sempre contraddistinta da uno sguardo estremamente soggettivo, generalmente ironico, spesso altezzoso; uno sguardo aristocratico a tutti gli effetti, che non riesce mai a far davvero sua la lezione realista dell'impersonalità, come ebbe a dire, primo fra tutti, Sciascia: «una *materia* realistica che non riesce a sollevarsi alla *forma* del realismo»⁵⁷. Si guardi, ad esempio, come comincia una novella della raccolta *Storielle siciliane* (1885), la seconda prova di ambientazione rusticana che è valsa a Navarro la collocazione nel panorama della letteratura regionale minore:

L'anno scorso, non saprei dirvi come, Raimondo Martorana si mise in mente di scrivere un romanzo, e per soprammercato, un romanzo naturalista⁵⁸.

L'accento al “romanzo naturalista” è carico di ironia, e non ci sorprende: poiché a Navarro, ne siamo convinti, di scrivere un romanzo naturalista non sarebbe mai passato per la testa. La sua prosa cosiddetta “verista” ha sempre quel tocco pittoresco e sostanzialmente distante dagli aspetti più materialisti della vita, che siano essi legati al dolore, all'amore, o alla mera sopravvivenza. Nulla sembra turbare la sua tranquillità di narratore, come in questi ritratti delle stesse *Storielle siciliane* che mostrano l'identico

55 «Programma», *La Fronda*, n. 1, 18 gennaio 1880, p. 1.

56 Cit. in Alfonso Di Giovanna, «Caro fratello... firmato EMMANUELE», *La voce di Sambuca*, n. 188, gennaio 1979.

57 L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1960), op. cit., p. 1159.

58 E. Navarro della Miraglia, *Un romanzo naturalista*, in Id., *Storielle siciliane*, Sellerio, Palermo, 1992, p. 46.

beffardo sorriso delle *Macchiette parigine* anche se rapportato al falegname di *Filosofia coniugale* e alla giovane Rosa di *Filosofia paterna*:

No, no, Francesco Lisanti non era propriamente nato per il faticoso mestiere del falegname. Aveva il corpo troppo gracile e la lena troppo corta [...] Durante l'estate, era una pietà il vederlo sudare come un Cristo miracoloso, a grossi goccioloni; durante l'inverno soffriva orribilmente il freddo, le dita gli si rattappivano con una facilità straordinaria, e gli strumenti gli cadevano addirittura di mano [...] Però, la sua mente immaginava suo malgrado e spesso i più deliziosi disegni di vita comoda. Stando sdraiato, con la pancia vuota, sopra qualche muricciolo, egli vedeva davanti a sé, in ispirito, una tavola piena di stufato e di maccheroni [...]⁵⁹

In casa, invece di chiamarla Rosa, la chiamavano tutti la Monachella [...] A quattordici anni, essa era già un donnone: il volto le scoppiava di salute; la ciccia pareva volesse irromperle, ad ogni movimento, fuori delle vesti. Somigliava tutta a suo padre: era nasuta, corpacciuta, nera, brutta come lui [...] Se non parlavano più di farla monaca, gli è che, nel frattempo, il governo aveva soppresso gli ordini religiosi. [...] E nondimeno, qualche tempo dopo, Rosa la Monachella cominciò a strepitare e a dire che intendeva entrare ad ogni costo in convento e sposare Gesù Cristo [...] pretendeva che il celeste sposo le comparisse ogni notte, dentro una nuvola di fuoco, e la chiamasse con voce soave, e la stringesse tra le braccia⁶⁰.

Dalla prospettiva unanime della critica, del resto, emerge che i propositi di Navarro non sembrano aver trovato una felice applicazione nella sua produzione letteraria: in generale, Navarro “non osa”, non va oltre un verismo “conservatore” che rifiuta la crudezza e la rappresentazione di una certa realtà. Come lucidamente riassume Cinzia Romano, Navarro insomma «non mostra di possedere in merito alla questione del rapporto tra arte e moralità una posizione che vada oltre un’acritica adesione alle istanze dei moralisti più intransigenti»⁶¹. Proprio nella frattura tra moralismo ed estetica Leonardo Sciascia individua il grosso limite di Navarro, che lo condanna ad una visuale offuscata: «così è anche nei suoi libri: dove il modificare l'addolcire il sopprimere, che in scrittori come Manzoni e come Verga è processo in cui assolutamente coincidono le ragioni dell'arte, scopre carenze di un 'cosiddetto naturalista' costretto da affezioni moralistiche a delimitare la materia che appunto la *natura* gli offre. Che è, evidentemente, una contraddizione in termini»⁶².

I personaggi qui ritratti, come molti altri nella galleria di Navarro, sono piuttosto dei “tipi”, con poca sfaccettatura psicologica, fissati in pochi tratti, che in questo caso non riescono a caratterizzarne del tutto la figura, cosa che invece felicemente avviene in molti degli articoli e dei ritratti delle *Macchiette*: ci sembra che ciò sia dovuto alla

59 E. Navarro, *Filosofia coniugale*, in Id., *Storielle siciliane*, op. cit., pp. 21-22.

60 E. Navarro, *Filosofia paterna*, in Id., *Storielle siciliane*, op. cit., pp. 29-30.

61 C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia...*, op. cit., p. 134.

62 L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1963), op. cit., p. 1055.

distanza che Navarro sente di avvertire, e trasmette al lettore, per i suoi personaggi rusticani, quello sguardo subito ironico, che non riesce del tutto a penetrare un vissuto che non è il suo. Non a caso, quantitativamente, il mondo narrativo di Navarro è in prevalenza aristocratico, la sua ammirazione per la nobiltà evidente; nulla cambia nella sua visione del mondo da quando, in uno degli articoli sulla *Quistione siciliana* (1863), celebra la superiorità della razza nobiliare rammaricandosi per il suo crepuscolo, con toni addirittura lirici:

Erano incantevoli i castelli, erano splendide e inebrianti le corti di amore; magnifiche le cacce, soave l'inno del menestrello. Ora poche ruine fra gli arsi scoperti, vecchie torri disabitate, le cacce finite, l'arpa rotta, e le castellane confuse nella baraonda della città. [...] Il sangue degli Emiri arabi, il sangue dei cavalieri normanni, il sangue degli hidalgos spagnuoli degenera. [...] La razza deperisce, si sperpera⁶³.

Una riflessione che sembrerebbe uscita di bocca a uno dei personaggi dei *Viceré*, e che in un immaginario dialogo, a trent'anni di distanza, riceverebbe in risposta la celebre battuta derobertiana che quel grande romanzo chiude:

No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa⁶⁴.

Ma a Navarro tutte le implicazioni del Potere, tutto il marcio che si nascondeva dietro la facciata sfarzosa della stirpe al comando non interessava: egli ammirava l'aristocrazia perché ne amava appunto l'aspetto esteriore, il lusso la raffinatezza e l'ozio, poiché finalizzati alla più importante delle attività umane, ovvero l'amore. Questo, infatti, è il tema navarriano per eccellenza, e costituisce il filo conduttore della raccolta *La vita color di rosa. Schizzi e scene*, pubblicata a Milano da Brigola nel 1876, e composta da venticinque novelle, una ventina delle quali apparse tra il 1872 e il 1875 sulla *Nuova Illustrazione Universale* e sulla *Rivista Minima*, mentre le altre risalenti al periodo parigino e già incluse nella raccolta in lingua francese *Ces messieurs et ces dames* (1874).

La tematica amorosa viene trattata da Navarro, in questa e in altre opere, in maniera sostanzialmente ambivalente. Da un lato, infatti, vi è una satira delle relazioni amorose di epoca tardo-romantica, che comprende una galleria di personaggi messi perlopiù in ridicolo, colpevoli di infiammarsi fino a costruire nella loro mente «un piccolo romanzo»⁶⁵. Tali personaggi, sia uomini sia donne, sognano «un'esistenza

63 C.[Conte] Navarro della Miraglia, «*Quistione siciliana*», in appendice a C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia*, op. cit., pp. 155-56.

64 F. De Roberto, *I viceré*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2004, p. 669.

65 E. Navarro della Miraglia, *Il frutto vietato*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 25.

poetica, un avvenire sparso di foglie di rosa»⁶⁶, poiché costruito sull'idealizzazione dell'amato e la convinzione, ribadita più volte, che vi sia «una misteriosa rispondenza di affetti»⁶⁷, altrove definita «magnetica»⁶⁸. Con tali presupposti, l'amore è destinato a non realizzarsi mai, ma a dar luogo a dialoghi inconcludenti, come questo:

-La vita a Roma dev'essere molto piacevole – diss'egli così per attaccar discorso nuovamente.

-Che mai glielo fa supporre?

-Non so, davvero, non so. [...]

-A Roma, la vita è noiosa -disse la signora. E siccome aveva finito l'asciolvere, ella si alzò, fece un inchino e lasciò la sala da pranzo⁶⁹.

La casistica amorosa, solitamente di due tipi, con solo un paio di eccezioni che vedono l'amore trionfare, come nel caso del racconto *La pioggia*, varia a seconda che l'amore non corrisposto veda oggetto di venerazione una donna o un uomo. Davanti all'ardore dell'innamoramento cieco, l'amata che non corrisponde, quando non respinge bruscamente è ironica, ride; mentre l'uomo, che non si sottrarrebbe comunque ad una facile avventura, fugge invece davanti a un possibile matrimonio:

Avrebbe potuto sposar sua cugina, e lasciò appunto Roma per evitarne il pericolo⁷⁰.

Situazioni che, in fin dei conti, sono sintetizzabili in questo scambio di battute tratto dalla novella *Tramonto di luna*:

-Amami, Lorenzo, amami! [...]

-Amarti! E non ti amo io forse?

-Sì, ma non come io vorrei⁷¹.

Tutto ciò porta, com'è facile immaginare, ad una certa iterazione stereotipata dei contenuti che si riflette nella scrittura, caratterizzata anch'essa dall'utilizzo delle stesse formule per indicare le stesse idee. Si tratta di una ripetitività degli aggettivi (ad esempio, una bella donna è spesso “piccante”, “vaga”, o semplicemente “meravigliosa”), frasi (la “risonanza di affetti” e la volontà di “fabbricare un romanzo” cui abbiamo accennato), “chimere” agitano lo spirito (prima fra tutte, quella che anela alla soddisfazione amorosa: «la felicità è una chimera»⁷²); la passione, manco a dirlo, fa “fiamme” («sentii un dolce fuoco scorrermi per le ossa»⁷³); tutto ciò che è più bello o

66 *Ibidem*.

67 E. Navarro della Miraglia, *La teoria di Enrico*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., pag. 54.

68 E. Navarro della Miraglia, *Monna Lisa*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 70.

69 *Ivi*, pp. 70-71.

70 E. Navarro della Miraglia, *Le margherite*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 83.

71 E. Navarro della Miraglia, *Tramonto di luna*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 35.

72 E. Navarro della Miraglia, *Il frutto vietato*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 29.

73 E. Navarro della Miraglia, *Un pranzo in Germania*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 115.

che appartiene alle creature più desiderabili è “roseo” o “color di rosa”, connotazione che appare già nel titolo, e fin dalla novella di apertura, *Le mie prime armi*, quando vediamo una deliziosa giovinetta cinta in vita da «un largo nastro roseo»⁷⁴, o quando, più avanti, della marchesa di Remi, dalle «guancie color di rosa»⁷⁵, esattamente come la protagonista di *L'avventura di Luigi*, vediamo lo spogliatoio dalle pareti ornate «di mussolina rosea»⁷⁶; ed è più chiaro che mai quando incontriamo al ballo dell'Opéra a Parigi un «dominò color di rosa, solo in un palchetto»⁷⁷, che ci introduce nella sua camera da letto tappezzata «di una leggiadra stoffa rosea»⁷⁸, in cui troneggia «un letto di cedro, intarsiato di legno di rosa»⁷⁹.

Anche dall'uso di questi pochi colori, dunque, è evidente il taglio giornalistico di queste novelle (che ritornerà nella successiva raccolta, intitolata *Donnine*, e pubblicata a Catania da Giannotta nel 1883), fatte soprattutto di descrizioni, cronache, concetti esplicitati. La concisione narrativa di Navarro trova la sua non proprio felice espressione nell'uso di aforismi (per esempio, «Spesso alcune cose, evidenti per chi le scrive, sono incomprensibili per chi le legge»⁸⁰; oppure, «Vi sono delle sciocchezze ben vestite, come vi hanno degli sciocchi ben messi»⁸¹) e nell'attenzione alle apparenze delle cose, per cui vi è una sproporzione tra l'uso delle descrizioni e lo sviluppo effettivo delle vicende narrate. Il tutto, poi, è appesantito dallo sguardo dell'autore che si inserisce continuamente con le sue considerazioni, come in questo caso:

Vi erano già troppe donne. Per esse, l'intimità è tutto. Esse amano far pompa delle loro ricche gonne in pubblico, ma non delle loro idee. Il fuoco incrociato dei motti, che partono da tutti gli angoli di un salone, finisce per intimidirle. Amano il mistero e l'ombra, ma in piena luce. Adorano il romor dell'orchestra che lor permette di chiacchierare dietro il ventaglio, senza che alcuno le intenda⁸².

Mentre altrove, quando l'autore interviene per fare chiarezza, apporta un taglio brusco alla narrazione che da romanzo diventa piatta cronaca⁸³:

Sposereste voi, così, su due piedi, una fanciulla educata in campagna? No; non è vero? Alfonso rispose di non frequentar più la casa della baronessa Moscuza. Per due sabati

74 E. Navarro della Miraglia, *Le mie prime armi*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 14.

75 E. Navarro della Miraglia, *L'incendio del palazzo Remi*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 43.

76 *Ivi*, p. 48.

77 E. Navarro della Miraglia, *Avventura di Carnevale*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 37.

78 *Ivi*, p. 40.

79 *Ibidem*.

80 E. Navarro della Miraglia, *Il frutto vietato*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 20.

81 E. Navarro della Miraglia, *Fuochi fatui*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., pp. 74-75.

82 E. Navarro della Miraglia, *Le mie prime armi*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 14.

83 Tendenza, questa, subito colta da Sciascia fin dal 1960 (cfr. il suo già citato *Navarro della Miraglia*).

Antonietta l'aspettò inutilmente. [...] Infine, un giorno seppe che Alfonso era partito per Napoli⁸⁴.

Un altro esempio dell'utilizzo del taglio cronachistico, stavolta per supplire alle carenze narrative, lo troviamo nella novella *Fuochi fatui*, quando Navarro si rivela incapace di sostenere l'incalzare della narrazione, nel crescendo di passione del finale, e risolve nella maniera seguente:

E così dicendo, le cade in ginocchio innanzi. Il suo linguaggio divien rapido, vivo, animato. Le parole non bastano ai sentimenti. Egli prende la mano di lei e la bacia. Ella è sconvolta, sta per cadere; ma finge di andare in collera e lo respinge... Per un'improvvisa reazione, le fiamme di Rodrigo si estinguono. Egli chiede scusa e va via. La contessa non osa richiamarlo indietro: ma forse l'aspetta ancora⁸⁵.

D'altro canto, comunque, questa ironica e disincantata visione resta su toni leggeri, più dolci che amari, dai quali emerge, in contrapposizione alla deludente schermaglia dei due sessi, un anelito a nutrirsi dell'ideale d'amore e della venerazione della donna. Per cui, se da un lato i personaggi sono di solito destinati alla disillusione, dall'altro i vagheggiamenti amorosi appaiono comunque indispensabili, dando luogo a momenti lirici del tutto privi di ironia. Un esempio per tutti:

Il cuore non mi capiva nel petto, e di tanto in tanto mi balzava, per un'allegrezza incomprensibile, per un'aspirazione indefinita, e mi spandeva in tutte le vene una calda essenza eterea, un sentimento di strana dolcezza che non ha nome. [...] Io l'ascoltavo rapito e vedevo aprirmisi d'innanzi il cielo azzurro dell'amore. [...] perseguitavo le mie chimere e volevo stringere le lucide stelle del mio cielo⁸⁶.

Insomma, l'amore è il vero protagonista di queste come di quasi tutte le novelle di Navarro, e un'ulteriore prova è costituita dalla sua attenzione alla figura della donna, che dipinge con toni perlopiù adoranti, da stilnovista, come ha messo giustamente in luce Mario Strati nell'Introduzione a *Ces messieurs et ces dames* uscita nel 2004. Ecco, per citare un caso, la definizione della donna ideale nella novella *Mal di cuore*:

L'astro misterioso che rischiarà i destini dell'uomo, la musa che gl'ispira i più elevati pensieri e le più sublimi concezioni⁸⁷.

Non si tratta semplicemente di una concezione dell'amore ancora legata a quello stesso romanticismo dileggiato in queste novelle: della condizione della donna Navarro dimostra di avviare una riflessione ben più approfondita e sorprendentemente evoluta.

84 E. Navarro della Miraglia, *Il frutto vietato*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., pp. 25-26.

85 E. Navarro della Miraglia, *Fuochi fatui*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 79.

86 E. Navarro della Miraglia, *Un pranzo in Germania*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., pp. 112-113.

87 E. Navarro della Miraglia, *Mal di cuore*, in Id., *La vita color di rosa*, op. cit., p. 189.

Così leggiamo nella quinta parte di *Quistione siciliana*:

La donna non vive senza l'uomo. Più ch'ella sarà riguardata come poesia religiosa, più sarà efficace nella vita. [...] Discreditarla delle gioje terrestri, lasciarla alle noje monotone, al lavoro secco e vuoto dell'aguglia, è divellere il vago fiore della sua fragilità. [...] Noi la respingiamo. Noi abbiamo paura dell'adulterio; ma è il nostro egoismo che lo costituisce, lo regola, lo universalizza. Noi, dell'oriente abbiamo preso il cattivo, ciò che di lei fa una schiava rassegnata ed obbediente. [...]

Amore è anima del creato. Niente di più ingegnoso e più vero della similitudine del sig. Stendhal, - il ramoscello che si getta alle sorgenti salate di Saltzbourg. Dopo qualche tempo lo si trova ricco di una misteriosa cristallizzazione, abbellito di diamanti e fiori d'oro. Tale è l'amore gettato alle fonti dell'immaginazione. Amiamo.

Invece, noi vogliamo possedere, comandare. Vogliamo essere padroni della donna, mettere brutalmente la mano sopra di lei. Ella si vendica come lo può il debole contro il forte. Coll'onta per sé, l'umiliazione e il fanciullo straniero pel marito. Avviliti ambidue, ambidue miserabili nell'avvenire, osserva il sig. Michelet.

In amore si è scettici; e collo scetticismo non se ne fa nulla. Matrimonio è consenso⁸⁸.

Tale concezione è disseminata qua e là in alcune novelle. Come quando, per esempio, in *La teoria di Darwin* vien detto che «l'aristocrazia della donna è la bellezza, come l'aristocrazia degli uomini è forse l'ingegno»⁸⁹. Un esempio particolarmente pregnante è *La principessa Nulin*, in cui il protagonista Roberto Landi asserisce che la donna «senza averne l'aria»⁹⁰ domina il mondo, e «porta con orgoglio il giogo [...] leggiadro, leggiadro, ornato di avorio e d'oro»⁹¹ chiedendo in cambio solo «un po' di galanteria, un po' di cortesia; nient'altro»⁹²:

ci governa con la dolcezza; ci assoggetta gradatamente, co' sorrisi, co' baci, con le lacrime, se occorre; e, alla fine, quando il nostro cuore è vuoto, quand'essa si sostituisce dentro di noi, in tutto e per tutto, a noi stessi, oh! Allora noi viviamo soltanto per lei, e senza di lei non vorremmo più esistere⁹³.

Discorso a parte merita invece *La Nana* (Milano, Brigola, 1879), almeno per il quale, secondo Sciascia, Navarro «meriterebbe di essere ricordato»⁹⁴. Su quest'opera, in effetti, verte la quasi totalità della bibliografia critica; basti pensare che *Ces messieurs et ces dames*, *La vita color di rosa*, *Donnine*, *Le fisime di Flaviana* sono state riportate alla luce soltanto nel 2004 grazie all'accurata edizione di Mario Strati per le Arti Grafiche Edizioni di Ardore Marina (RC). Lo stesso Sciascia non aveva letto che *La*

88 C.[Conte] Navarro della Miraglia, «*Quistione siciliana*», in appendice a C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia*, op. cit., pp. 162-63.

89 E. Navarro della Miraglia, *La teoria di Darwin*, in Id., *Donnine*, Arti Grafiche Edizioni, Ardore Marina, p. 69.

90 E. Navarro della Miraglia, *La principessa Nulin*, in Id., *Donnine*, op. cit., pp. 140-141.

91 *Ibidem*.

92 *Ibidem*.

93 *Ibidem*.

94 L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1960), in Id., *Opere 1984-1989. Pirandello e la Sicilia*, op. cit., p. 1153.

Nana; le altre le aveva trovate citate nella Bibliografia dei *Narratori* (1923) di Luigi Russo, che oltretutto ignorava l'esistenza di *Donnine*.

La Nana, firmata con lo pseudonimo di Blasco, e recensita da Capuana sul *Corriere della Sera* del 9-10 giugno, rappresenta il tentativo di nuove possibilità artistiche più aderenti al verismo, seppur penalizzata da grossi limiti artistici. Essa appare, per una curiosa coincidenza, qualche mese prima della pubblicazione di uno dei più grandi successi di Zola, ovvero *Nana*, e degli articoli sul *Roman expérimental*. Ma è bene tener presente che, in quella Milano che spalancava le braccia a Zola, Navarro aveva in mente, piuttosto, altri modelli; e rispetto alla corrente travolgente del naturalismo il suo verismo voleva essere non tanto un seguito, quanto, semmai, un'alternativa; essendo germogliato, e su questo non vi sono dubbi (è Navarro stesso a dirlo più volte, e una per tutte nelle *Macchiette parigine*), direttamente dalla matrice fortissima del realismo di Flaubert. A riprova di ciò, e come controcanto alle idee naturaliste, Navarro ribadirà più volte di credere nell'autonomia del fatto artistico, come si evince dalla sua attività di critico teatrale sulle pagine del *Fanfulla*⁹⁵, e che trova una sua esplicitazione nel ritratto del pittore Courbet contenuto nelle *Macchiette*. Navarro, infatti, gli rimprovera di aver

fatto del socialismo in pittura. I suoi quadri, sono in gran parte, una lunga serie di proteste contro i ricchi⁹⁶.

Ben lungi, dunque, dall'approvare la portata democraticamente realistica delle opere di Courbet, Navarro al contrario ne disprezza sommamente lo sguardo sugli aspetti più materialistici e più miseri della vita, poiché lo allontanano dalla bellezza, che, come abbiamo visto, è il valore navarriano per eccellenza:

ha cercato nella società moderna le piaghe più nascoste, le ipocrisie più ributtanti, le scostumatezze più infami, e le ha ritratte crudamente, nudamente, senza ritegno, senza pudore, senza veli⁹⁷.

Con una semplice sostituzione di nomi, se al posto di “Courbet” mettessimo “Zola”, ci sembra plausibile che gli argomenti di Navarro sarebbero rimasti tali e quali, considerato, inoltre, che Zola veniva definito da Cameroni come l'equivalente di Courbet nella scrittura. E nemmeno ci sembra un caso, del resto, che nella galleria delle

⁹⁵ Cfr. C. Romano, op. cit., pp. 139-140.

⁹⁶ E. Navarro della Miraglia, *Courbet*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 145.

⁹⁷ *Ibidem*.

Macchiette proprio Zola sia il grande assente, nonostante Navarro lo avesse conosciuto personalmente: questo per dire che il nostro scrittore sembra turarsi il naso di fronte al naturalismo più duro e puro, piuttosto che essere propenso a farsi diffusore e promotore di quella letteratura che la Francia aveva cominciato a celebrare proprio negli anni in cui Navarro visse a Parigi (*Thérèse Raquin*, il primo romanzo zoliano, uscì nel 1867).

In questa prospettiva, troviamo che sia pressoché impossibile dare un fondamento all'ipotesi sciasciana – peraltro basata su semplici fatti esistenziali: l'esperienza di Navarro a Parigi; l'amicizia con Capuana; il soggiorno a Milano negli anni “caldi” del naturalismo culminato con la pubblicazione della *Nana*. Non crediamo infatti che Navarro abbia potuto farsi rivelatore di un'esperienza di scrittura e di vita che sostanzialmente disprezzava. Come abbiamo tentato di dimostrare finora (né fa eccezione *La Nana*, di cui parleremo tra poco), la scrittura di Navarro è caratterizzata da un gusto tutt'altro che naturalista. Il suo realismo è perlopiù descrittivo; il suo *milieu* ideale è mondano; c'è indifferenza, disinteresse per le classi popolari e per i loro problemi,

e al contrario persiste la venerazione per l'aristocrazia e gli aspetti più lussuosi e fatui della vita; l'unico argomento che ingloba tutti gli altri è l'amore; mentre, nello stile, il narratore interviene scopertamente e continuamente, anche nelle opere cosiddette “veriste”.

Un altro esempio della concezione navarriana di “realismo” lo troviamo nell'opinione espressa da Navarro a Capuana a proposito di *Giacinta*: «son dell'avviso che un uomo per bene non deve mai scrivere ciò che, all'occasione, non oserebbe dire in un salotto»⁹⁸. E ritiene che il libro di Capuana avrebbe certamente riscosso più successo se «aveste modificato qui e là, qualche mezza pagina, se aveste addolcito qualche tinta cruda, se aveste soppresso qualche frase un po' troppo sensuale e, lasciatemelo pur dire, brutale»⁹⁹. Ma la parte più interessante di questa lettera si trova quando al Capuana, che preferiva la forma del racconto impersonale di Zola a quella di Balzac, dove l'autore interviene e giudica, Navarro suggerisce piuttosto di rifarsi a quest'ultimo affermandone la superiorità:

Io non sono un seguace di *brid'oison*; ma che volete! sembra anche a me che spesso la

98 Lettera di E. Navarro a L. Capuana, Sambuca-Zabut, 2 luglio 1879, in S. Zappulla Muscarà, *Letteratura teatro e cinema*, p. 92.

99 *Ibidem*.

forma salvi il fondo. Guardate Balzac. Nessuno de' cosiddetti naturalisti moderni ha ed avrà forse mai le sue arditezze di concerto. Qual donna più corrotta della signora Marneffe? Qual vecchio più laidamente degradato del barone Hulot? Qual nodo più infame di quello che unisce l'abate Herrera e Luciano di Rubempré? Nondimeno, i libri di Balzac possono andare e vanno per le mani di tutti. E sapete perché? Perché se spesso il pensiero guazza nel fango, l'espressione è sempre castigata, sempre¹⁰⁰.

Quando nel 1879 esce la prima edizione di *Giacinta*, Capuana, come abbiamo visto, si trova a Milano da due anni. Il rapporto con Navarro era stato riallacciato, dunque, piuttosto di recente¹⁰¹, quando Capuana aveva già in cantiere il primo saggio su Zola (uscito appunto nel 1877). Ci sembra dunque che, anche per una serie di mancate coincidenze temporali, l'esperienza francese di Navarro e la sua conoscenza diretta di Zola e Taine abbiano potuto avere ben poco influsso sugli sviluppi critici e narrativi di Capuana, che si muove piuttosto sulla scia di Cameroni e De Sanctis, dopo aver maturato la propria prospettiva letteraria nell'ambiente di Firenze negli anni Sessanta, analogamente a Verga. Quanto a quest'ultimo, poi, abbiamo visto come guardasse a Zola con un certo scetticismo, e come sia difficile, data la sua statura d'artista e la conseguente carica di originalità, parlare di una influenza significativa e diretta da parte di un singolo scrittore. Comunque, anche l'ammirazione di Verga per l'utilizzo della lingua da parte di Zola si traduce in nuove soluzioni linguistiche soltanto a partire dal 1877¹⁰².

Tornando a *La Nana*, esso è ambientato nel mondo rurale siciliano del quale offre una rappresentazione ricca e interessante da un punto di vista sociologico, poiché rappresenta un paesello della Sicilia nella sua peculiarità, rendendolo al tempo stesso luogo di una vicenda di portata universale, risolta in maniera tutt'altro che convenzionale. Protagonista del racconto è la bellissima popolana Rosaria Passalacqua, detta "la Nana" poiché figlia di un nano, sedotta e abbandonata dal galantuomo Pietro Gigelli. Ciò nonostante, essa trova un pretendente disposto a sposarla nel "borgese" Rosolino Cacioppo, ovvero, come spiega Sciascia, «uno di quei contadini che possiedono un po' di terra, quanto basta ad assicurare il pane per l'annata, e lavorano le altrui terre a mezzadria, raramente per salario»¹⁰³. Il contadino, dunque, ben lungi

100 *Ibidem*.

101 E prova ne sia un fatto che non sfuggì a Leonardo Sciascia: ovvero che i due corrispondenti epistolari «si dessero del tu nel 1857 e del voi nel 1879» (L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* [1963], op. cit., p. 1055).

102 Cfr. R. Bigazzi, *I colori del vero...*, op. cit., in particolare il capitolo V (*Dal cittadino all'artista di lusso*).

103 L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1960), op. cit., p. 1156.

dall'imbracciare la lupara, accetta l'illecito sessuale dell'amata offrendo così il primo esempio nella letteratura siciliana di quel «processo di sofisticazione della morale sessuale»¹⁰⁴ che caratterizzerà le opere di Luigi Pirandello. Ecco il motivo dell'interesse sciasciano per *La Nana*, ed ecco perché il primo saggio su Navarro, del 1960, confluirà proprio nella raccolta *Pirandello e la Sicilia* (1961), insieme a un altro scritto, *Il "borgese" e il borghese*, che parla del legame tra "borghesia" siciliana e mafia, anche in relazione alla *Nana*.

Rosolino Cacioppo, in effetti, sembra legato al mondo mafioso, così come, spiega Sciascia, lo è «più o meno attivamente, ogni piccolo o ricco borghese del Val di Mazara»¹⁰⁵.

Era qualche cosa di mezzo tra il minchione e il *picciotto dritto*, un miscuglio di bonomia e di scaltrezza, un insieme di svegliato e di tardo. La sua intelligenza, a volte, pareva fina, e a volte coperta da uno spesso strato di buaggine. Egli afferrava al volo l'intimo senso di certe cose, e non comprendeva affatto certe altre¹⁰⁶.

In questo contesto, il primo a cogliere e riportare la portata di originalità dell'opera di Navarro è Capuana, che nella sua tempestiva recensione a *La Nana* così scrive:

I veri siciliani chi li vuol conoscere li troverà nel racconto del Navarro della Miraglia *La Nana. Quelli lì?* - ho inteso dirmi da qualcuno. - Ma somigliano proprio a noi, non hanno nulla di speciale! È una disillusione! - Non so che farvi, ma vi assicuro ch'essi sono autentici, nei più minuti particolari. Anche l'amico Cameroni non sa persuadersi in che maniera non si trovi nel libro del Navarro né una pistolettata, né la più piccola coltellata; e non vuol mandar giù quel Rosolino che sposa la Rosaria da lui amata, benché sappia quel che è già avvenuto tra essa e il *galantuomo* Gigelli. Eppure la chiusa del racconto del Navarro è quanto di più siciliano si possa mai immaginare. La pistolettata che il Cameroni ci avrebbe voluto sarebbe stato invece un pretto *convenzionalismo*, e il Navarro ha fatto bene a non caderci¹⁰⁷.

Altrettanto sottilmente, la lettura di Capuana individua il principale limite del testo, se è vero che, nel complesso, la figura di Navarro narratore sembra risentire soprattutto di una certa ingenuità:

entro quell'eccesso di descrizioni l'una accavallata sull'altra i personaggi si muovono senza artificio, col loro ingenuo dramma, dalla prima all'ultima pagina¹⁰⁸.

Ciò viene ripreso e approfondito da Sciascia, che presenta lo scrittore come un «carattere ingenuo e irritabile»¹⁰⁹, concetto che ribadisce più volte: «Il Navarro era

104Ivi, p. 1157.

105L. Sciascia, *Il "borgese" e il borghese*, in Id., *Opere 1984-89. Pirandello e la Sicilia*, op. cit., p. 1078.

106E. Navarro della Miraglia, *La Nana*, Sellerio, Palermo, 1997, p. 57.

107Cit. in L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1960), op. cit., p. 1154.

108Ibidem.

109L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1963), op. cit., p. 1054.

davvero un ingenuo»¹¹⁰, e «Il dramma che si agita nelle pagine della *Nana* è veramente ingenuo: al punto che oggi, dopo Pirandello, abbiamo l'impressione che sarebbe bastata una piccola spinta per rovesciarlo in ingegnosa commedia»¹¹¹. Nondimeno, proprio qui sta il valore che a posteriori è possibile riscontrare nella novella, nel suo «casuale costituirsi a precedente pirandelliano»¹¹² le Navarro riesce malgrado le sue carenze narrative a presentare «un aspetto inedito, non convenzionale della Sicilia: il mondo contadino della Sicilia interna in cui l'illecito sessuale invece che suscitare esiti tragici veniva come assorbito nella sfera della spiritualità»¹¹³. Niente di più lontano, insomma, dalla Sicilia tutta passione e gelosia dalle conseguenze inevitabilmente funeste, quale si aspettava Cameroni¹¹⁴, che non riteneva credibile una tale vicenda conclusa senza spargimento di sangue. Interessante notare come, nel 1934, a Pirandello sarebbero state rivolte le stesse obiezioni dall'attore Alexander Moissi a proposito del dramma *Non si sa come*. Pirandello infine asseconderà Moissi e concluderà la commedia con un colpo di pistola.

È la prima volta, dunque, come sottolinea Sciascia, che, benché allo stato embrionale e di pura descrizione degli effetti, troviamo nella letteratura siciliana quel «processo di sofisticazione piuttosto complesso, che è poi l'elemento per così dire catalizzatore della visione della vita e della fantasia pirandelliana»¹¹⁵. Un altro antecedente pirandelliano lo troviamo nelle *Storielle siciliane*, la raccolta di novelle che costituisce l'ultima prova narrativa di Navarro, pubblicata a Catania per Giannotta nel 1885, una delle quali è intitolata, significativamente, *Filosofia coniugale*: il che costituisce ulteriore prova, secondo Sciascia, del fatto che Navarro fosse ben consapevole che «dietro quell'effetto, dietro quel fatto di un 'picciotto dritto' che perdona l'illecito sessuale, ci sia una 'filosofia', un giuoco di sentimenti contrari, di pietà e di umorismo»¹¹⁶. E appunto qui abbiamo «un personaggio, ridicolo e pietoso, che è come la larva da cui verranno fuori quei lucidi casisti, quei loici notomizzatori delle proprie coniugali disgrazie che sono i 'cornuti pacifici' della narrativa di Pirandello: da

110Ivi, p. 1058.

111Ivi, p. 1060.

112Ibidem.

113Ivi, p. 1059.

114Cfr. F. Cameroni, «E. Navarro della Miraglia, "La Nana"», *Il Sole*, 29 maggio 1879.

115Ivi, p. 1059-60.

116Ivi, p. 1060.

Tararà a Ciampa, a Martino Lori, dal garzone di masseria allo scrivano al consigliere di Stato – per cui il processo di sofisticazione della morale sessuale travalica dal mondo contadino (più precisamente: dal mondo *borgese-mafioso*) al mondo borghese. Ma Emanuele Navarro non aveva i mezzi per andare al di là degli effetti, al di là della *descrizione*»¹¹⁷.

L'arte di Navarro, insomma, anche stavolta non va al di là di un piatto utilizzo della descrizione. Il che, secondo Sciascia, conferisce a *La Nana*, se non altro, un importante titolo di merito: essendo «un libro che per noi, oggi, ha un eccezionale valore documentario»¹¹⁸, in quanto «fedele rappresentazione della vita, delle abitudini, dei costumi di un paese siciliano, della Sicilia occidentale, subito dopo l'unità d'Italia»¹¹⁹. Interessante notare, inoltre, che all'epoca in cui Sciascia scrive – siamo nel 1963 – il paese della *Nana*, che dietro il nome fittizio di Villamaura cela quello reale di Sambuca, non è cambiato dai tempi di Navarro: è un luogo remoto, «ancor oggi isolato e solitario [...] forse un po' più povero»¹²⁰.

In conclusione, proviamo a tracciare un rapido bilancio dell'esperienza narrativa di Navarro. Gli anni di Milano, dunque, segnano il passaggio dalla scrittura mondana alla narrazione regionale. Si tratta della fase quantitativamente più feconda della sua attività, i cui risultati, tuttavia, non sono all'altezza delle aspettative. Nell'Italia che non dava udienza neppure al grande Verga, il destino di Navarro fu subito segnato: e sulla sua produzione cadde il silenzio. Lo scrittore lascerà Milano per stabilirsi a Roma all'inizio degli anni Ottanta, come insegnante di letteratura francese presso l'Istituto di Magistero femminile, dietro proposta del direttore, il siciliano Giuseppe Aurelio Costanzo, dal 1883 al 1913: tra i suoi colleghi ci sarà Capuana e poi Luigi Pirandello¹²¹.

Sorge spontanea a questo proposito l'associazione di idee espressa ironicamente da Sciascia: «viene ovvia l'illazione che la sistemazione di Capuana come professore di letteratura italiana nello stesso Istituto si debba in parte al Navarro (quel posto fu successivamente occupato dal Pirandello: dove c'è un siciliano ce ne sarà subito un

117Ibidem.

118Ivi, p. 1061.

119Ibidem.

120Ibidem.

121Cfr. T. Riggio, *Pirandello, Capuana e Navarro docenti al Magistero Femminile di Roma*, Ediz. "La Voce di Sambuca", Sambuca di Sicilia, 1984, pp. 5-51.

altro, e poi un altro, come in questo caso; o molti altri, come in tanti altri luoghi e casi)»¹²².

Nel suo primo periodo romano continuerà ad essere attivo sia come giornalista sia come scrittore, collaborando al *Fanfulla della domenica* e alla *Cronaca bizantina*, pubblicando *Donnine* (1883) e *Storielle siciliane* (1885). È Sciascia il primo a ipotizzare che «nel lungo soggiorno parigino Emanuele Navarro abbia disperso il patrimonio familiare: come per Capuana e Pirandello, l'Istituto di Magistero sarà stato l'estrema risorsa economica, quel 'pane di governo' avaro ma sicuro cui già voracemente si volgevano le classi popolari e colte della Sicilia»¹²³.

Nel 1885 interrompe l'attività di narratore. Da questo momento in poi sarà quasi esclusivamente traduttore di cose francesi, generalmente opere teatrali, e curatore di testi scolastici per l'insegnamento della lingua francese. Morirà a Sambuca il 13 novembre 1919.

122L. Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1963), op. cit., p. 1056.

123Ibidem.

Capitolo Secondo

Navarro e la società francese: l'arte del ritratto.

II.1 Panoramica sugli scritti francesi di Navarro.

Gli scritti che Emmanuele Navarro della Miraglia ha dedicato alla sua esperienza francese si focalizzano su due aspetti della realtà parigina speculari e complementari, ovvero la vita pubblica e la vita privata. Se, nelle pagine di Navarro, queste due prospettive si compenetrano, come vedremo, pur tuttavia è possibile fare una distinzione tra due tipologie di opere, considerando da una parte gli scritti incentrati sulla vita pubblica, e che riguardano i protagonisti della politica, dell'arte, della letteratura, mentre dall'altra la produzione completamente focalizzata sulle abitudini, i vizi e le virtù dei privati cittadini francesi.

Quest'ultima parte, perlopiù in lingua francese, sarà oggetto del nostro interesse nel terzo capitolo di questa tesi, in cui si tenterà un confronto con gli analoghi scritti di Taine. Essa si distingue per il taglio perlopiù narrativo, analogamente alla produzione narrativa mondana pubblicata in Italia, di cui abbiamo parlato nel precedente capitolo, e raccolta nei volumi *La vita color di rosa: schizzi e scene* (1876) e *Donnine* (1883). Non a caso, infatti, in queste due opere si trovano, tradotti in italiano, alcuni articoli originariamente apparsi su riviste francesi o pubblicati a Parigi nel volume *Ces Messieurs et ces dames* (1874).

Per quanto riguarda invece gli scritti che descrivono alcuni personaggi e aspetti della vita sociale e politica francese, oggetto di questo capitolo, essi si contraddistinguono per una fondamentale caratteristica stilistica, ovvero la volontà di offrire un ritratto, più o meno delineato, a volte semplicemente uno schizzo, ma che in ogni caso vuol restituire qualcosa di peculiare: essi possono essere dunque considerati una sorta di specchio attraverso il quale riconoscere una fisionomia nazionale, delle caratteristiche che ritornano e che per Navarro sono per eccellenza “francesi”. Si tratta dunque di articoli che non raccontano nulla se non, tutt'al più, la vicenda umana di un particolare personaggio, da una prospettiva che è a tutti gli effetti critica, e in cui il ritratto è lo strumento utilizzato per far emergere un giudizio di valore.

Da questo punto di vista, il testo più interessante è senz'altro *Macchiette*

parigine (Brigola, Milano, 1881). Questa raccolta, infatti, fornisce preziose indicazioni da un punto di vista letterario, non solo perché ci conferma quali fossero i personaggi più in auge in quel particolare momento storico, ma anche perché offre una prospettiva critica piuttosto dettagliata su scrittori e poeti che non poco influsso avranno sulla letteratura italiana coeva o di poco successiva. Non solo: i ritratti delle *Macchiette* rappresentano un modo di fare critica squisitamente francese, all'apparenza leggero ma assai mordace, frutto di un gusto e di un *esprit* che ha dei modelli di riferimento importanti. Cercheremo dunque di inserire questi schizzi, a nostro avviso i più interessanti e riusciti di Navarro, nel loro contesto d'origine, quello sociale e culturale francese, nel tentativo di dare la giusta prospettiva al quadro, che anche se pubblicato in Italia (e non poteva essere altrimenti, come spiegheremo) è un felice esempio di giornalismo culturale in tutto e per tutto francese.

II.2 L'arte del ritratto nella letteratura francese dal giudizio morale al giudizio di valore.

L'arte del ritratto nella letteratura francese ha origini antiche ed è finalizzata all'espressione di un giudizio. Il padre nobile di questo stile visse e operò nel *grand siècle*, fu filosofo e precettore del nipote del Gran Condé, impiego che gli permise di osservare da vicino il grande spettacolo della vita umana nella commedia messa in scena quotidianamente dalla nobiltà del suo tempo. Stiamo parlando di Jean de La Bruyère, morto a cinquantun anni nel 1696, autore di un'opera che ebbe straordinario successo, *Les caractères de Théophraste*, uscita nel 1688 e per ben sette volte riveduta e accresciuta, essendo divenuta il caso letterario del momento. Partendo dalla traduzione dell'opera greca di Teofrasto dalla forte impronta moralista, La Bruyère via via aggiunse sue massime e brevi ritratti per descrivere i comportamenti umani. Al centro di ciascuno dei bozzetti non vi è tanto un personaggio, quanto il tipo umano che esso rappresenta: per esempio il povero, il ricco, il cittadino, il cortigiano, per una ricognizione in senso ascendente della società francese dell'epoca. È un'opera, insomma, di filosofia morale che trova una sua nuova e originale espressione che non ha precursori diretti, se non, nello spirito, La Rochefoucauld e Pascal. L'abilità compositiva di La Bruyère, che nasce da una mente filosofica razionalista, neocartesiana, eclettica, religiosa per convinzione intellettuale prima ancora che per fede, ha due caratteristiche fondamentali: la pungente

satira da un lato, e dall'altro lo stile svelto, conciso, vario, ricco di brio, che riesce a darci un'opera morale senza farne un trattato. Il gusto del pubblico dell'epoca fu conquistato, e questa nuova arte ritrattistica gettò le basi per uno stile che caratterizzerà la letteratura francese nei secoli successivi, e che verrà applicato a diversi generi, nella filosofia, nella narrativa, e, infine, nel giornalismo e nella critica.

Per limitarci a quest'ultimo ambito, oggetto della nostra indagine, e nell'epoca che qui ci interessa, ovvero la Francia del Secondo Impero, l'arte del ritratto era appena divenuta un nuovo genere letterario appartenente alla critica militante, ad opera di Sainte-Beuve, che, poco più che ventenne, ma già protagonista di un'intensa attività giornalistica, aveva utilizzato il termine *portrait* per definire i suoi brevi saggi dedicati ai protagonisti della storia letteraria francese dalle origini all'età contemporanea, originariamente apparsi sulla *Revue de Paris* e sulla *Revue des Deux Mondes*. Questi articoli, raccolti in cinque volumi tra il 1832 e il 1839, sotto il titolo di *Critiques et Portraits littéraires*, negli anni successivi furono continuamente riediti, accresciuti e divisi in *Portraits littéraires*, *Portraits de femmes*, *Portraits contemporains*. Nel primo volume della raccolta compariva anche il ritratto del nume tutelare La Bruyère.

Nelle mani di Sainte-Beuve il saggio critico diventa un'indagine letteraria che abbraccia anche la vicenda umana dell'autore preso in esame, attraverso una dettagliata documentazione biografica, alla quale viene dato quasi altrettanto spazio che alla disamina dei testi. Ecco il senso del termine “ritratto”: far risaltare lo spessore del personaggio nella sua completezza di essere umano e di scrittore, esercitando un giudizio che lascia il campo della morale per affermare il valore letterario e utilizza la notizia biografica come approfondimento, mai come pregiudizio. Questo modo di fare critica si rivelò il più influente ed acclamato di tutto l'Ottocento francese, il cui *esprit* sembra felicemente restituire, obbedendo ad un gusto che, come abbiamo visto, ha radici antiche. La pratica del ritratto letterario, chiamato anche “medaglione”, diventa con Sainte-Beuve un nuovo genere che trova numerosi imitatori tra cui, *in primis*, Théophile Gautier, e anche dissacratori, che ne fecero lo strumento per una satira delle celebrità letterarie, politiche, artistiche: come lo scrittore e critico Jules Barbey d'Aurevilly, che sulle pagine del *Nain Jaune* nel 1863 pubblicò la serie dei *Quarante médaillons de l'Académie*, demolendo così quaranta letterati, membri dell'Accademia, tra i più acclamati di Francia, e concludendo la singolare parata proprio a spese di

Sainte-Beuve.

Il periodo trascorso da Navarro a Parigi coincide in gran parte con gli ultimi anni della vita e dell'attività di Sainte-Beuve, proprio quelli in cui la Francia gli tributa i più alti omaggi, culminanti nel seggio di senatore offertogli da Napoleone III a partire dal 1865, e che Sainte-Beuve accetterà battendosi comunque per una maggior libertà di parola e di stampa. Volgeva ormai al termine, ma senza rallentamento alcuno, una carriera iniziata negli anni Venti e consacrata per un quarantennio alla critica militante, che dal 1849 si concretizzava in una rubrica settimanale dedicata alle recensioni dei libri del momento. Il titolo di tale rubrica, ovvero *Causeries du Lundi*, “conversazioni del lunedì”, rende l'idea di quello stile leggero e brioso che dissimula il sapere dietro un susseguirsi quasi casuale di osservazioni tipico della lingua parlata. Ogni lunedì, e per vent'anni, i parigini poterono gustare Sainte-Beuve sulle colonne del *Constitutionnel* (fino al 1852, per poi riprendere nel 1861 con i *Nouveaux Lundis*), del *Moniteur* (tra il 1852 e il 1861) e del *Temps* (negli ultimi mesi prima della morte, avvenuta il 13 ottobre 1869, e compianta da una folla immensa in occasione delle esequie civili¹²⁴). Tutti questi articoli, nel frattempo, venivano raccolti in volume con successive e continue riedizioni, per una mole di materiale che sfiora i trenta tomi complessivi, lasciandoci così una sistematica rassegna critica che pur nelle sue mancanze, nei suoi silenzi (pochi, del resto, gli appuntamenti importanti sfuggiti a Sainte-Beuve: ma tra essi, quello col primo romanzo di Emile Zola, *Thérèse Raquin*, apparso nel 1867, e con una forza che poche delle sue prove successive eguaglieranno), ha un impareggiabile valore documentario.

Di questa figura dominante nel panorama culturale parigino è possibile scorgere l'ombra nelle pagine di Navarro, in quelle *Macchiette parigine* specialmente, che danno un giudizio di valore dipingendo un ritratto leggero e rapido dei personaggi. Ma se il gusto di Navarro è vicinissimo a quello di Sainte-Beuve, che viene citato tra le «intelligenze più elette del tempo»¹²⁵, nella pratica la lezione di Navarro è frutto di una

124Ricorda George Sand: «Tous Paris était là, les lettres, les arts, les sciences, la jeunesse et le peuple, pas de sénateurs ni de prêtres [...] des athées, des croyants, des gens de tout âge, de toute opinion; et la foule» (lettera al figlio Maurice, 16 ottobre 1869, in G.. Sand, *Correspondance*, t. XXI, Garnier, Paris, 1986, p. 681).

125Così leggiamo nell'incipit della macchietta dedicata ad Alfred de Musset: «Un amico, un giorno, l'introdusse al *Cenacolo*, una società letteraria ed artistica, una riunione che non aveva né statuti né sede fissa, ma della quale facevano parte le intelligenze più elette del tempo: Balzac, Hugo, Sainte-Beuve, Gautier, venti altri» (E. Navarro, *Macchiette parigine*, op. cit., p. 101).

vena più polemica, più satirica, che ha le sue radici nella conversazione, nel “dietro le quinte”, tra la chiacchiera e il pettegolezzo, caratteristica che contraddistingueva tutto un filone di riviste, dal *Figaro* in giù, cui abbiamo accennato nel primo capitolo. Per una descrizione di questo atteggiamento, anch'esso così tipicamente francese, seppure generalmente relegato in secondo piano, è lo stesso Sainte-Beuve a venirci in aiuto:

Esistono due letterature:... una letteratura ufficiale, scritta, convenzionale, professata pubblicamente, ciceroniana, ammirativa; l'altra orale, tutta chiacchiere da angolo del caminetto, aneddotica, ironica, irriverente, che corregge e spesso disfa la prima, e a volte muore quasi del tutto insieme ai suoi contemporanei¹²⁶.

Quest'ultima maniera all'apparenza così fatua – così “non scientifica”, si direbbe oggi – era fortemente diffusa e radicata in un ambiente, quello parigino, in cui si respirava letteratura in ogni caffè, in ogni boulevard; tanto che Sainte-Beuve, ironicamente, osserva:

La vera critica, a Parigi, si costruisce conversando: solo facendo lo scrutinio di tutte le opinioni il critico potrebbe ottenere il risultato più completo e più giusto¹²⁷.

Le opinioni in circolo sugli scrittori del momento si mescolavano a considerazioni, aneddoti, commenti satirici sulle loro personalità, e su aspetti quali l'apparenza, le abitudini, gli amori, la famiglia; tutte cose che il buon critico, precisa Sainte-Beuve, dovrebbe evitare di mettere per iscritto:

Mi risulta oramai quasi impossibile scrivere sui principali autori contemporanei; da tempo, sono occupato a giudicare non più le loro opere, ma le loro stesse personalità, e cerco di coglierne la ragione ultima. Osservazioni di questa natura toccano troppo da vicino il loro oggetto per potere essere pubblicate mentre ancora siamo al mondo¹²⁸.

La letteratura degli scritti critici da un lato, e quella delle chiacchiere da salotto e da caffè dall'altro, lasciando a quest'ultima la prerogativa dell'ironia che spesso e volentieri si fa satira:

Attenzione all'ironia, quando si devono esprimere dei giudizi. Tra tutte le disposizioni di spirito, l'ironia è la meno intelligente¹²⁹.

Insomma: la critica dev'essere «*modeste, mais digne*»¹³⁰. Ma gli argomenti da conversazione, più o meno satirici, rigettati da Sainte-Beuve nei suoi *Portraits* e nelle sue *Causeries*, venivano comunque annotati dal critico in suo taccuino segreto, dove sfogava le antipatie e idiosincrasie attraverso una serie di «battute dettate dalla stizza e

126Sainte-Beuve, *I miei veleni* (1926), trad. it. Carla Ghirardi, Pratiche Editrice, Parma, 1984, p. 81.

127Ibidem.

128Ivi, p. 82.

129Ivi, p. 78.

130Sainte-Beuve, *Ma Biographie*, in Id., *Nouveaux Lundis*, vol. 13, Calmann-Lévy, Parigi, 1870, p. 7.

colte sul fatto»¹³¹. Questo quaderno di appunti, che Sainte-Beuve ebbe cura di non far circolare, venne pubblicato nel 1926 col titolo di *Mes Poisons*, e tradotto in Italia soltanto nel 1984 (*I miei veleni*, Pratiche Editrice, Parma); e rappresenta un'interessante lettura che dimostra come l'*esprit* francese si nutrisse necessariamente quanto dell'una forma di critica, quanto dell'altra, quest'ultima essendo se non altro «una tavolozza molto scura e sovraccarica di colori, [...] l'interno dello scrittoio, un mobile del di dentro»¹³², e perciò non poteva venire pubblicata, perché «non si mostrano queste cose»¹³³. Nondimeno, l'osservazione diretta dei protagonisti, con il suo carico di antipatie e veleni, è fonte delle pennellate più vivaci, per qualche tocco di colore un po' più acceso; non solo: rappresenterebbe il modo di completare il ritratto del personaggio, e consegnarlo ai posteri:

Ecco alcuni giudizi sinceri, che sarebbe stato sbagliato pubblicare su degli autori viventi (avrebbero potuto irritarsi o esserne eccessivamente colpiti), ma che è lecito e utile diffondere ora che quelli sono morti. Questo quaderno racchiude i miei colori concentrati e spesso allo stato di veleni; non devo fare altro che diluirli un po', e ottengo i colori che danno vita alle figure. Qui il mio pensiero è come scorticato: presentandolo in pubblico, lo rivesto di carne e di *bambagia*. Questo è il mio arsenale di vendette: qui dico la verità¹³⁴.

Tutto questo, che potremmo chiamare il “contorno”, i giudizi di natura personale, le antipatie e le simpatie, le chiacchiere e le osservazioni da salotto, da caffè, da redazione di rivista scandalistica, non poteva certo trovar posto nelle opere di un critico di alta statura come Sainte-Beuve; ma era troppo succoso perché il nostro Navarro lo buttasse via: ed ecco perché i ritratti delle *Macchiette* si compongono di entrambi questi aspetti, il giudizio di valore e l'aneddoto, la disamina delle opere e il resoconto delle abitudini del personaggio, in una miscela originale e coinvolgente nella quale il giudizio di valore à la Sainte-Beuve si accompagna ad un atteggiamento ironico e satirico degno di La Bruyère. Un'operazione possibile dato il presupposto di partenza, ovvero che tali ritratti venissero pubblicati in Italia: scritti in italiano, ma con stile francese, e col preciso intento, ci sembra, di svelare quel “dietro le quinte”, ridimensionare in qualche modo il mito di tanti scrittori da tempo osannati, farsi delatore dei loro difetti, delle loro manie, delle loro piccole e grandi meschinità.

II.3 Macchiette parigine: Navarro e l'arte del ritratto.

¹³¹Sainte-Beuve, *I miei veleni* (1926), op. cit., p. 3.

¹³²*Ibidem*.

¹³³*Ibidem*.

¹³⁴*Ivi*, pp. 3-4.

Macchiette parigine si compone di venti ritratti di personalità francesi perlopiù in auge negli anni Sessanta dell'Ottocento (quelli del soggiorno di Navarro), già in gran parte pubblicati a partire dal 1875 su diversi giornali e riviste italiani: *Fanfulla*, *Capitan Fracassa*, *Rivista minima*, *Cronaca bizantina*. In quel contesto gli articoli apparivano col titolo di «*Figurini di Parigi*» (sulla *Rivista minima* e sul *Fanfulla*), oppure venivano intitolati «*Tipi e macchiette*». La raccolta verrà pubblicata in volume col titolo definitivo di *Macchiette parigine* nel 1881 per l'editore Brigola di Milano. Entrambi i termini (“figurini” e “macchiette”) sono abbastanza comuni nella tradizione letteraria di quegli anni, come dimostrano i coevi esempi di *Paesaggi e macchiette* di Cesare Cantù (1868), *Figurine* di Giovanni Faldella (1875), *Macchiette* di Carlo Collodi (uscito nel 1880, anch'esso edito da Brigola e recensito da Navarro sulla *Fronda*), e, qualche anno più avanti, *Acquerelli e macchiette* di Girolamo Ragusa Moleti (1896), *All'aria aperta: scene e macchiette della campagna toscana* di Renato Fucini (1897). Nel 1884, inoltre, il giornalista Luigi Armando Vassallo (disegnatore con lo pseudonimo di Gandolin) pubblicava delle «*macchiette*» sul *Capitan Fracassa*. L'uso di questa particolare terminologia starebbe ad indicare secondo Pietro Milone, che ha curato l'ultima edizione delle *Macchiette parigine* (2006), «una scrittura intermedia tra la parola e l'immagine della realtà e della cronaca quotidiana, tra letteratura, giornalismo e [...] teatro»¹³⁵. Proprio a Milone va il merito di aver ricostruito il *background* etimologico collegandolo agli intenti di Navarro, in un'interpretazione accurata, che condividiamo, e che si sofferma sulla valenza semantica e sulle relative differenze e sfumature di significato dei termini *macchiette*, *figurine* e *figurini*. Stando al *Dizionario della lingua italiana* di Niccolò Tommaseo le *macchiette* indicherebbero un qualcosa di legato alle arti figurative, uno schizzo frettoloso, che renda con poche pennellate un luogo o una persona, in modo da darne una impressione efficace, con la massima spontaneità. A tale significato il Tommaseo aggiunge anche un'altra accezione: «“ogni piccola figura dipinta nei paesetti come accessorio e non come soggetto principale”»¹³⁶. Ecco dunque che Navarro sembra proprio attenersi a questi significati, privilegiando *macchiette*, che in sé, però, mantiene anche l'accezione di *figurine*, lasciando cadere, invece, l'altra accezione, quella di *figurini*, connessa alla moda, alle mode di Parigi. Scrive Milone:

135P. Milone, *Gran teatro del mondo: un siciliano a Parigi*, in Emanuele Navarro della Miraglia, *Macchiette parigine*, La Vita Felice, Milano 2006, p. 43.

136Cit. in P. Milone, *Gran teatro del mondo: un siciliano a Parigi*, op. cit., p. 44.

«Nei panni di un raffinato cronista del gusto, Navarro agiva anche [...] da critico militante sia pur dissimulando, per lo più, il suo giudizio in una critica che sembra farsi da sé, come la “macchia”, per il Tommaseo, “che quasi pare, che ella non da mano d'artefice, ma da per se stessa sia apparsa sul foglio o sulla tela”¹³⁷. Infine, «Nel cambiamento del titolo non cade, invece, la dimensione teatrale connessa all'accezione (propria di entrambi i termini) di personaggi, parti teatrali [...] Parigi teatro del Progresso, della Rivoluzione e della Modernità. Parigi gran teatro del mondo»¹³⁸.

Già i contemporanei si accorgevano dell'innovativo “stile francese” di Navarro¹³⁹, come per esempio il recensore delle *Macchiette* per la *Rivista minima*, che definisce Navarro ricco di brio, poiché adopera «quella forma svelta, quasi saltellante, che gli è propria e che molti hanno poco felicemente imitato. È forma più francese che italiana, se vogliamo; o almeno in Italia fino a pochi anni or sono non se ne aveva esempio; [...] egli trapianta nel nostro campicello lo stile rotto dei francesi, ma non vi trapianta, come fa altri, i modi che si ribellano alla nostra grammatica, e nemmeno le parole che suonano male a chi rispetta la ricchezza della patria lingua»¹⁴⁰. Stesse qualità gli vengono riconosciute dal recensore de *Il Monitore* di Roma: «E. Navarro della Miraglia è stato uno dei primi a trapiantare in Italia un genere assai fiorente nel giornalismo francese: questo delle macchiette, schizzi, profili, delle personalità più appariscenti, che il successo, la moda, l'attualità insomma fa passare alla ribalta»¹⁴¹.

Le *Macchiette parigine* non raccontano niente; piuttosto vogliono dare un'immagine visiva molto concreta e, con pochi tratti, delineare alcuni aspetti del carattere. Hanno un taglio realistico, al quale l'utilizzo dell'ironia e del sarcasmo conferisce il tocco decisivo, la sfumatura prevalente.

È possibile individuare alcuni ingredienti tipici della “macchietta”. In genere si parte dal ritratto fisico, per svelare poi carattere e personalità; assai importanti risultano le abitudini, così come la descrizione dei luoghi abitati e frequentati. Un excursus sull'origine e la formazione o apprendistato funge di solito da antefatto alla riflessione sulla fortuna dei personaggi, che si conclude con un giudizio critico di Navarro. Tali

137Ivi, pp. 44-45.

138Ivi, p. 45.

139Cfr. C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia...*, op. cit., pp. 77-78.

140«*Libri Nuovi*», in *Rivista Minima di scienze, lettere ed arti*, XII, fasc. II, febbraio 1882, pp. 150-51.

141Zulio, «*E. Navarro della Miraglia, Macchiette parigine, Milano, G. Brigola, 1881*», in *Il Monitore*, II, n. 4, giovedì 5 gennaio 1882, p. 1, coll. 4-5, p. 2, coll. 1-3.

elementi, che costituiscono la spina dorsale degli articoli, benché non sempre siano tutti presenti, risultano combinati in vari modi. Le personalità ritratte da Navarro sono scrittori (Stendhal, Victor Hugo, George Sand, Alfred de Musset, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Flaubert, Dumas figlio, Sardou, Daudet), giornalisti (Girardin), politici (Thiers, Proudhon, Grévy, Rochefort, Gambetta), attrici (Sarah Bernhardt), artisti (Courbet, Carpeaux).

II.3.1 Stendhal: francese o italiano?

La raccolta di *Macchiette parigine* si apre col ritratto di Stendhal, sul quale Navarro dà un giudizio ambivalente, ma nel complesso più negativo che positivo, sia relativamente allo scrittore che al critico e studioso:

Cominciò a scrivere tardi, a trent'anni suonati, e i suoi primi libri sono un plagio o un riflesso della letteratura italiana. Continuò spesso a cercare in Italia l'argomento dei suoi studi artistici e la scena dei suoi romanzi, dove l'ingegno e la pretensione, le qualità e i difetti si affastellano disordinatamente¹⁴².

I suoi principali difetti di narratore agli occhi di Navarro sono la crudezza, la mancanza di stile, la freddezza, il cinismo:

Amava le verità crude; studiava le passioni, scrutava freddamente i misteri dell'anima, guazzava nel fango delle tristizie umane, senza levar mai lo sguardo in alto. Così, molte delle sue opere hanno soltanto l'attrattiva di una dimostrazione psicologica, e, alla lettura, stancano. Egli concentrava l'interesse ne' fatti che si svolgono brutali e nudi sotto la sua penna, come un dramma davanti la corte d'assise. L'emozione, il sentimento, lo slancio, le aspirazioni verso l'ideale gli sembrano del tutto inutili. Sdegnava le collere che accecano e l'entusiasmo che fa tremare la mano. La sua regola suprema consiste a guardare le cose, con la maggior calma, in faccia, e a considerarle come uno spettacolo che è d'uopo riprodurre, o come un cadavere di cui bisogna fare la dissezione¹⁴³.

L'avversione di Navarro per la lucidità e il realismo estremi tipici della scrittura di Stendhal non ci sorprende; se consideriamo come questi stessi aspetti, messi in pratica dai naturalisti, ricevano dal nostro scrittore altrettanta feroce critica. Navarro, del resto, dimostra anche di cogliere con precisione le caratteristiche che fanno sì che il giudizio critico di intellettuali come Taine prima (nel 1865) e Bourget poi (nel 1882) sia estremamente favorevole a Stendhal: la coincidenza tra letteratura e psicologia, e il realismo come unico, possibile, ideale. Non a caso, infatti, nel saggio su Stendhal raccolto in *Nouveaux Essais de critique et d'histoire* (1865), il teorico del naturalismo ravvisa nel personaggio di Julien Sorel una mirabile dimostrazione di come *race, milieu*

142E. Navarro della Miraglia, *Stendhal*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 75.

143Ivi, pp. 75-76.

e *moment* siano la causa dell'agire dell'individuo, ragion per cui *Le Rouge et le Noir* può essere considerato un romanzo *naturel*, eccezionale nel rappresentare le cose così come natura le crea e le determina.

Negli anni Sessanta, comunque, Stendhal, morto da vent'anni, non aveva fatto ancora molti proseliti; scontava ancora lo scarso successo avuto in vita; e le critiche positive, e il favore e l'ammirazione di alcuni scrittori – Balzac fra tutti – venivano pesantemente controbilanciati dalla condanna di Sainte-Beuve, che aveva dedicato all'opera completa di Stendhal un saggio assai articolato, apparso per le *Causeries du Lundi* nel gennaio 1854, e nel cui incipit, in una sola frase, è riassunta l'opinione principale del critico, che relega Stendhal al suo tempo e alla sua vicenda biografica:

Ce n'est qu'un chapitre de l'histoire littéraire de la Restauration¹⁴⁴.

Considerazione, questa, ribadita più avanti, a mo' di conclusione:

Justice est donc d'accepter Beyle à son moment et de lui tenir compte des services qu'il a pû rendre¹⁴⁵.

Questi “servigi” resi da Stendhal non sarebbero altro che la sua fervida curiosità, l'ampiezza dei suoi orizzonti, la varietà delle sue esperienze fuori dal contesto francese, per cui nella produzione critica di Stendhal consisterebbe il suo merito principale, seppure sostanzialmente ridotto ad un ruolo di «excitateur d'idées»¹⁴⁶:

Il nous a tous sollicités de sortir du cercle académique et trop étroitement français, et de nous mettre plus ou moins au fait du dehors; il a été un critique, non pour le public, mais pour les artistes, mais pour les critiques eux-mêmes [...]¹⁴⁷.

Un ritratto di Stendhal, questo di Sainte-Beuve, che restituisce la bizzarria del personaggio, quasi buffo, ma lo fa con tratti delicati, quasi affettuosi:

Un hussard romantique, enveloppé, sous son nome de Stendhal, de je ne sais quel manteau scandinave, narguant d'ailleurs le solennel et le sentimental, brillant, aventureux, taquin, assez solide à la riposte, excellent à l'escarmouche¹⁴⁸.

Cosaque encore une fois, Cosaque qui pique en courant avec sa lance, mais Cosaque ami et auxiliaire, dans son rôle de critique, voilà Beyle¹⁴⁹.

Beyle avait au fond une droiture et une sûreté dans les rapports intimes qu'il ne faut

144C.A. Sainte-Beuve, *M. de Stendhal. Ses oeuvres complètes*, in Id., *Causeries du lundi*, Garnier Frères, Paris, 1855, p. 301.

145Ivi, p. 316.

146Ivi, p. 303.

147Ivi, p. 321.

148Ivi, p. 303.

149Ivi, p. 321.

jamais oublier de reconnaître quand on lui a dit d'ailleurs ses vérités¹⁵⁰.

Non pecca dunque, Sainte-Beuve, di non aver riconosciuto il multiforme ingegno di Stendhal; ché non solo la sua voracità intellettuale, l'apertura all'Europa e soprattutto all'Italia, ma anche la sottigliezza della sua scrittura non gli furono estranei. Per esempio, riconobbe nell'ironia stendhaliana una vena malinconica profonda, ben lontana dal presunto cinismo di cui ebbe fama lo scrittore:

Cette ironie il laisse même entrevoir je ne sais quoi de doux et de tendre dans ses sentiments, ou du moins l'éclair d'une mélancolie rapide¹⁵¹.

Nondimeno, ciò che pesa, e che fu decisivo per diversi anni nella fortuna di Stendhal in patria, è il giudizio negativo sui suoi tre romanzi principali. Ha la peggio *Armance*:

Ce roman, énigmatique par le fond et sans vérité dans le détail, n'annonçait nulle invention et nul génie¹⁵².

Sainte-Beuve concede qualcosa al *Rosso e il nero*, ma a malapena:

Le Rouge et le Noir, intitulé ainsi on ne sait trop pourquoi [...] c'est du moins un roman qui a de l'action¹⁵³.

Maggior pregio avrebbe la *Certosa*:

La Chartreuse de Parme (1839) est de tous les romans de Beyle celui qui a donné à quelques personnes la plus grande idée de son talent dans ce genre. Le début est plein de grace et d'un vrai charme¹⁵⁴.

Poiché:

Dans les nouvelles ou romans qui ont des sujets italiens, il a mieux réussi¹⁵⁵.

Insomma: Navarro, che non potè conoscere Stendhal (morto nel 1842), dovette farsi un'idea per così dire di seconda mano; e tale ci appare leggendo queste pagine, fondamentalmente contraddittorie, per cui il giudizio di Navarro sulle opere è piuttosto entusiasta («egli ha scritto molte pagine in cui non si sa se debba più ammirarsi la profondità, la semplicità o la finezza»¹⁵⁶), salvo poi affrettarsi ad abbracciare quello che, negli anni del suo soggiorno a Parigi, fu l'atteggiamento prevalente nei confronti di Stendhal:

Dopo morto, si è tentato di canonizzarlo; ma ora, il rumore di gloria fatto intorno a lui si

150Ivi, p. 341.

151Ivi, pp. 306-07.

152Ivi, p. 328.

153Ibidem.

154Ivi, p. 332.

155Ivi, p. 331.a

156E. Navarro della Miraglia, *Stendhal*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 74.

va estinguendo. Molti pronunziano ancora il suo nome; però, pochi leggono i suoi libri che, in breve, resteranno soltanto conosciuti dagli archeologi della letteratura¹⁵⁷.

Con questa “macchietta”, dunque, Navarro sceglie a nostro avviso non tanto di dire la sua su un personaggio che stava cominciando ad essere letto e apprezzato anche in Italia, quanto di dimostrare che la Francia l'aveva già processato e condannato. Come ha osservato Leonardo Sciascia, nella sua *Postilla su Stendhal e Navarro* (1970), lo scrittore francese era perlopiù considerato in quel momento «un personaggio pieno di comiche contraddizioni e mistificazioni, ostentatamente cinico ma in sostanza patetico se non addirittura pietoso»¹⁵⁸, da «molte persone che lo ricordavano e che, nel momento in cui una nuova generazione stava per riscoprirne le opere, con deliberata acredine si davano a ridicolizzare l'uomo e lo scrittore»¹⁵⁹. Per cui, risulta evidente proprio dalle pagine di Navarro che «in quella società che per un giovane, appena arrivato dalla remota Sambuca Zabut in provincia di Girgenti, doveva apparire circondata di un luminoso e inalterabile prestigio, si ricordava uno Stendhal personaggio buffo, si dava per declinante la fortuna dei suoi libri, si profetizzava che tra non molto soltanto gli archeologi della letteratura li avrebbero cercati. Navarro non poteva fare a meno di adeguarsi a quel giudizio corrente; ma d'altra parte non riusciva a non appassionarsi a quei libri, a quello scrittore, a quell'uomo su cui non stavano per cadere le tenebre dell'oblio ma stava per sorgere un culto»¹⁶⁰.

Il medaglione di Navarro si apre col ritratto fisico di Stendhal e prosegue con il racconto delle sue origini e della sua tumultuosa biografia, in un incalzare selvaggio di eventi spesso privi di fondamento, ma che danno credito alla fama di avventuriero fatuo e cinico che veniva tramandata in quegli anni, con punte di vero e proprio disprezzo:

Egli fingeva di non curare l'opinione pubblica; poi questuava sotto mano il favore de' critici e delle persone considerevoli. Ma lo sfoggio continuato dell'ateismo, la ostentazione perenne di un'impassibilità che spesso lo fa parere cinico, l'assenza completa e voluta di ogni sentimento generoso, rendono antipatiche le sue creazioni alla maggioranza dei lettori¹⁶¹.

A questo proposito, Sainte-Beuve aveva affermato l'esatto contrario:

Toutes les fois que Beyle a eu une idée, il a donc pris un morceau de papier, et il a écrit,

157Ivi, p. 76.

158L. Sciascia, *Postilla su Stendhal e Navarro* (1970), in Id., *Opere 1956-71. La corda pazzo*, Bompiani, Milano 1990, p. 1064.

159Ibidem.

160Ivi, p. 1065.

161E. Navarro della Miraglia, *Stendhal*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 76.

sans s'inquiéter du qu'en dira-t-on, et sans jamais mendier d'éloges: un vrai galant homme en cela¹⁶².

Il che ci dimostra come anche da un punto di vista personale Stendhal fosse mal compreso e oggetto di una continua mistificazione, alla quale coloro che lo conobbero intimamente cercavano di porre rimedio:

Mérimée, che lo conobbe intimamente, e che deriva da lui, come scrittore, afferma che le sue bizzarrie non erano artefatte, ma naturali. Sarà anche vero; nondimeno, a queste bizzarrie, tutte sue proprie, si mischiava un granellino di sconvenienza¹⁶³.

Il ritratto di Navarro, infine, è luogo di una curiosa schermaglia a distanza proprio con Sainte-Beuve. Quest'ultimo, infatti, trova Stendhal "italiano", troppo italiano, come le caratteristiche più negative della sua arte, che gli impediscono dunque di essere compreso e amato appieno in patria:

Avoir trop vu l'Italie [...] a nui à Beyle pour comprendre la France et pour qu'il put lui présenter de ces tableaux dans les justes conditions qu'elle aime et qu'elle applaudit¹⁶⁴.

Da qui deriverebbero i principali difetti dei suoi romanzi, poiché:

La morale italienne, dont Beyle abuse un peu, est décidément trop loin de la nôtre¹⁶⁵.

Navarro, in uno slancio di patrio amor proprio, riconosce che

Stendhal comprese l'Italia perfettamente, la vendicò dalle calunnie di molti scrittori suoi compatriotti¹⁶⁶.

Mentre Sainte-Beuve si premura di vendicare la Francia dal disprezzo portatole da Stendhal:

Depuisque Beyle taquine la France et les sentiments que nous portons dans notre littérature et dans notre société, il m'a pris plus d'une fois envie de la défendre. Une de ses grandes théories, et d'après laquelle il a écrit ensuite ses romans, c'est qu'en France l'amour est a peu près inconnu; l'amour digne de ce nom, comme il l'entend, l'*amour-passion* et maladie, qui, de sa nature, est quelque chose de tout à fait à part, comme l'est la cristallisation dans le règne minéral (la comparaison est de lui): mais quand je vois ce que devient sous la plume de Beyle et dans ses récits cet amour-passion chez les êtres qu'il semble nous proposer pour exemple, chez Fabrice quand il est atteint finalement,...je reviens à aimer et à honorer l'amour à la française, mélange d'attrait physique sans doute, mais aussi de goût et d'inclination morale, de galanterie délicate, d'estime, d'enthousiasme, de raison même et d'esprit, un amour où il reste un peu de sens commun, où la société n'est pas oubliée entièrement, où le devoir n'est pas sacrifié à l'aveugle et ignoré¹⁶⁷.

Je sais bien que Beyle a posé en principe qu'un Italien pur ne ressemble en rien à un Français et n'a pas de vanité, qu'il ne feint pas l'amour quand il ne le ressent pas, qu'il ne cherche

162C.A. Sainte-Beuve, *M. de Stendhal. Ses oeuvres complètes*, in Id., *Causeries du lundi*, op. cit., p. 340.

163E. Navarro della Miraglia, *Stendhal*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 78.

164C.A. Sainte-Beuve, *M. de Stendhal. Ses oeuvres complètes*, in Id., *Causeries du lundi*, op. cit., p. 330. 165Ivi, p. 333.

166E. Navarro della Miraglia, *Stendhal*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 77.

167C.A. Sainte-Beuve, *M. de Stendhal. Ses oeuvres complètes*, in Id., *Causeries du lundi*, op. cit., pp. 335-36.

ni à plaire, ni à étonner, ni à paraître, et qu'il se contente d'être lui-même en liberté¹⁶⁸.

Una galleria di difetti che Navarro si affretta ad attribuire allo stesso Stendhal, chiudendo la partita:

Benché odiasse la Francia e sprezzasse il carattere francese, ne aveva i difetti più salienti: la leggerezza, l'instabilità, la vanità, l'inconsequenza delle parole e degli atti¹⁶⁹.

II.3.2 Le vecchie glorie: Victor Hugo, George Sand, Alfred de Musset, Gautier.

La scelta di soffermarsi sul personaggio di Stendhal risponde a un preciso orientamento di Navarro, che in queste *Macchiette*, almeno per quanto riguarda la letteratura, guarda piuttosto indietro che non avanti: concentrandosi, cioè, su quei “grandi” di Francia, scrittori assurti alle glorie di un canone, rispetto al quale Navarro prende posizione proponendo, come vedremo, un suo piccolo canone.

Ecco perché nella galleria proposta da Navarro trovano posto quasi soltanto i letterati nati nei primi due decenni dell'Ottocento, “vecchie glorie”, dunque, all'epoca in cui le *Macchiette* vengono pubblicate; e doveva essere, questo, un motivo di curiosità e interesse per i lettori italiani, ai quali quei nomi da tempo venivano tramandati: Navarro faceva rivelazioni a tutto campo dall'alto della sua esperienza *vis à vis* con molti di essi, e si toglieva lo sfizio di ridimensionarne il mito.

Degli anni compresi tra i Trenta e i Quaranta, ovvero della generazione di Navarro, troviamo ritratti solo due scrittori, sugli undici della galleria. Ma, contrariamente a quanto si potrebbe supporre, nessun accenno a Zola, che pure Navarro ben conosceva avendo condiviso con lui l'esperienza nella redazione de *La vie Parisienne*. Né, facendo un passo indietro, alla generazione degli anni Venti, si trova traccia di Edmond e Jules de Goncourt, o di Hyppolite-Adolphe Taine, nonostante quest'ultimo fosse l'anima della *Vie Parisienne*, ragion per cui Navarro molto avrebbe avuto da raccontare. Insomma, Navarro fa cadere il silenzio sul naturalismo in ascesa, individuando piuttosto, come esponenti di un realismo da cui trarre una preziosa lezione, Alexandre Dumas figlio e, soprattutto, Gustave Flaubert.

Di questi ultimi ci occuperemo in seguito; cominciamo ora il nostro discorso prendendo in esame quegli scrittori acclamati in patria e fuori, ai quali Navarro (con

168Ivi, p. 333.

169E. Navarro della Miraglia, *Stendhal*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 77.

un'importante eccezione, tuttavia) dedica pagine asciutte e ironiche, inserendoli, uno dietro l'altro, all'inizio della raccolta, come un'immaginaria "parata di stelle".

E quantomai ironico è il ritratto di Victor Hugo, fin dall'incipit, in cui si dice subito che è un genio, ma tra le caratteristiche del suo genio viene posta in primo piano l'incostanza, la leggerezza, che in politica lo rivelano come un voltagabbana:

È barone, è conte, è visconte? Non si bene¹⁷⁰. Forse non è nulla di tutto ciò. Ha un titolo migliore; è un uomo di genio; e del genio ha tutte le virtù e tutte le debolezze [...] egli stesso paragonò la sua anima ad una gran campana che suona per tutte le feste e per tutti i funerali. Certo, da un pezzo Victor Hugo ha fissato le sue idee; è democratico puro sangue, è tribuno, è poeta della risurrezione sociale, è senatore della repubblica, è padre della patria, è tutto ciò che volete. Ma quante frasi, quante palinodie, prima di giungere a questo risultato finale! Fu paggio del re Giuseppe Bonaparte e pari di Francia al tempo di Luigi Filippo; cantò l'incoronazione di Carlo X e celebrò la colonna Vendôme; passò per la trafila d'ogni partito e si ispirò a tutte le glorie supposte o vere della patria. Chateaubriand disse di lui: "è un sublime fanciullo". L'espressione è vera, in parte, ancora. Il genio ha la stupenda prerogativa di non invecchiare mai¹⁷¹.

Nel giudizio critico su Hugo scrittore, Navarro dimostra di apprezzare molto il suo stile ma lo reputa, negli ultimi tempi, abbruttito, involgarito, privo di quella naturalezza che lo contraddistingueva:

Una volta, Hugo aveva il sentimento delle immagini come non lo ha forse mai avuto nessuno; i colori si fondevano squisitamente, divinamente sulla sua tavolozza; le descrizioni gli uscivano dalla mente ricche, rigogliose, frondose, e, nondimeno, sempre vere ed esatte; egli si compiaceva negli arabeschi delicati, nelle finezze del niello, nei graziosi lavori d'intarsio, nelle miniature attraenti che, spesso, conservando la loro finezza minuta, assumevano le vaste proporzioni di un quadro. Ora, egli sforza la mano e carica le tinte per capriccio, per fantasticheria, per vezzo. Il suo stile somiglia ad un mantello splendidissimo, pieno di strappi, di rammendi e di toppe¹⁷².

Durante il soggiorno francese di Navarro, Hugo, oppositore di Napoleone III, viveva gli ultimi anni di un esilio durato dal 1851 al 1870. Il siciliano ebbe modo di conoscerlo, dunque, quasi settantenne, appena caduto il Secondo Impero, come dimostra la lunga e minuziosa descrizione del suo aspetto e delle sue abitudini parigine, che chiude il medaglione. Navarro aveva visitato, inoltre, «la casa del gran poeta, a Guernesey, pochi anni addietro, mentre egli non c'era»¹⁷³. Sembra che l'aspetto domestico della vita di Hugo lo affascini particolarmente, tanto da occupare la gran parte del quadro; un quadro in cui, pur nei momenti più prosaici, lo scrittore sembra non smettere mai (di recitare? Navarro sembra a tratti insinuarlo) i panni del poeta e del

170In realtà Victor Hugo era conte, poiché conte era stato fatto suo padre, generale napoleonico.

171E. Navarro della Miraglia, *Victor Hugo*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 85.

172Ivi, p. 86.

173Ibidem.

padre della patria:

Se il ritratto si anima, vedrete gesti disinvolti e quasi eleganti, udrete una voce gutturale ed acuta che assume, tratto tratto, delle soavi inflessioni, ed ora si abbassa e si rialza, di colpo. Così, il pensiero, di cui la parola è l'espressione, il riflesso fedele. Esso zoppica, certi momenti, nelle vie battute e nei luoghi comuni; si smarrisce fra le cifre e valuta sé stesso, come per nummificarsi: ma quindi sguizza dall'inviluppo degl'interessi volgari, si purifica, si scalda, s'infiamma, e porta nella conversazione un tesoro di ricordi, d'impressioni, di apprezzamenti in cui il passato e l'avvenire si fondono, ingigantiti da mille visioni apocalittiche, faccettati da tutti i colori del prisma. Ciò avviene alla sera, fra le nove e le undici, mentre la nuora del poeta versa il tè, nelle tazze, agli amici, e mentre i suoi nipotini sonnecchiano sul canapè e sulle poltrone¹⁷⁴.

Il brusco passaggio al dato realistico, quotidiano, non ci sembra privo di ironia; così come la parte dedicata al suo metodo di lavoro, che chiude la macchietta:

Quando lavora, non vuole che alcuno lo disturbi, si chiude nella stanza da letto; si mette in manica di camicia; spesso spalanca le finestre, salvo ad accendere un gran fuoco nel caminetto, se fa freddo. Scrive, ora in piedi, davanti a un alto leggio, ora seduto ad una tavola di mogano su cui stanno un vocabolario e pochi altri libri. Adopera tuttavia le penne d'oca e certi foglietini di carta bianca od azzurra, grandi tutt'al più come la mano. Per il solito, li riempie rapidamente, di una scrittura esile e larga, ma qualche volta resta a lungo senza mettere insieme due o tre righe, forse perché allora il suo pensiero viaggia nel vasto campo dei sogni e delle memorie¹⁷⁵.

È un Hugo "in manica di camicia", dunque, che Navarro presenta al lettore italiano; il cui aspetto domestico, la cui banalità accuratamente dissimulata e vestita di sfarzo, ne ridimensionano il mito, e sono frutto di un giudizio ambivalente, ammirato e sarcastico insieme. Identico atteggiamento ritroviamo nella macchietta dedicata a George Sand; un ritratto che segue le turbinose vicende della vita della scrittrice restituendocene un tratto principale: l'irrequietezza, l'inquietudine, l'irriducibile volubilità. Quello di George Sand, secondo Navarro, è stato un processo di emancipazione a tratti riuscito, ma poi in gran parte abbandonato, per ritornare alla famiglia e ad una vita tranquilla e tradizionale, emblematico di un nervosismo sostanziale, che sarebbe all'origine di tutti gli aneliti anche artistici della scrittrice:

Nel nostro secolo, la signora Sand ha provato che si può essere donna e avere del genio; essa ha mostrato inoltre, coll'esempio, che l'emancipazione del sesso debole non deve e non può varcare certi limiti. Aveva tutte le qualità per iniziare la riforma; eppure, dopo aver lottato lungamente, gettò i calzoni alle ortiche e riprese la gonnella. Aveva tutte le più nebulose aspirazioni che mai abbiano tormentato una figlia d'Eva, ma infine dovette convincersi che una sola vera gioia ha il mondo: la famiglia. E per la famiglia e con la famiglia ha vissuto, molti anni, nel suo ritiro. Le sole distrazioni che cercò, furono i viaggetti brevi, di quando in quando, a Parigi; o le conversazioni cogli amici che andavano a trovarla; o le rappresentazioni di marionette, organizzate in casa, da suo figlio Maurizio. Ma, per abitudine, lavorava tutto il giorno; e poi, verso sera, qualche volta, zappava nel giardino per domare i nervi; e poi si

¹⁷⁴Ivi, pp. 87-88.

¹⁷⁵Ivi, p. 89.

divertiva a sfogliare un libro d'immagini, o a guardare le vedute di uno stereoscopio, o fare dei giuochi di penitenza, o a dondolarsi dentro una poltrona, finché l'avvinceva il sonno¹⁷⁶.

Navarro conobbe e frequentò George Sand a Nohant dove la scrittrice trascorse gli ultimi anni di vita, dal 1865 alla morte nel 1876, salvo brevi apparizioni a Parigi. Nelle *Note milanesi*, la rubrica che Navarro tiene sul *Fanfulla* al rientro in Italia, il siciliano rivela l'origine dello «pseudonimo glorioso»¹⁷⁷ usato dalla scrittrice:

Rose Blanche, il primo romanzo scritto dalla signora Sand insieme a Jules Sandeau fu pubblicato, per consiglio di Delatouche, con il pseudonimo di *Jules Sand* che era il nome di Sandeau tagliato in due. Quando colei, che allora si chiamava la baronessa Dudevant, stampò *Indiana*, conservò il cognome [sic] di Sand e prese il prenome di Giorgio che il dì della pubblicazione si trovava nel calendario. Ecco la verità che io raccolsi, sette anni addietro, a Nohant, dalla bocca stessa della grande scrittrice¹⁷⁸.

L'ironia e la diffidenza verso George Sand riguardano principalmente la sua vicenda di donna, il suo avere «delle malinconie senza nome e delle tristezze incomprensibili»¹⁷⁹:

Ella si era stancata presto del marito che, infine, si stancò di lei, alla sua volta. [...] Aveva la testa piena de' sogni vuoti di Byron e delle aspirazioni d'indipendenza, messe allora in voga dai seguaci di Saint-Simon. Voleva rompere gli ultimi lacci delle convenienze umane, farsi uno sgabello dei pregiudizi e mostrarsi come la vendicatrice del sesso debole, agli occhi attoniti della gente¹⁸⁰.

La vicenda biografica, del resto, in questa macchietta è debordante: anche parlando delle opere di George Sand, *Indiana* e *Lelia*, Navarro mette in primo piano gli elementi autobiografici:

Era la sua storia, velata appena, nascosta male, dietro le invenzioni. La identità misteriosa e vivente dell'eroina e dell'autrice scattavano ad ogni pagina, per mezzo di un grido, o d'una frase, o d'un ricordo, con forza invincibile. I divagamenti filosofici, le tendenze quasi mistiche non riuscivano a far tacere il sogghigno ironico di una coscienza abbeverata di amarezze. I personaggi erano veri, malgrado certe inverisimiglianze artefatte; ognuno li sentiva agitarsi e vivere, ognuno li riconosceva senza stento, dietro la maschera. Il successo d'*Indiana* fu immenso. Dopo venne *Lelia*, una donna che non sa più amare e non sa più credere, una creatura disperata, sofferente, disillusa che si rivolta contro Dio e contro gli uomini. Anche qui la scrittrice ha dipinto sé stessa; ella non ama più Sandeau, che non la comprende e la trascura; ella non intende amare più alcuno, vuole che il suo cuore diventi di marmo, si propone di cercare l'oblio nel piacere de' sensi, e la vendetta nelle sofferenze delle sue vittime¹⁸¹.

La scrittrice, comunque, viene omaggiata da Navarro, che la giudica assai

176E. Navarro della Miraglia, *George Sand*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., pp. 101-2.

177Ivi, p. 98.

178Blasco [Emmanuele Navarro], *Note milanesi, Fanfulla*, VII, n. 163, 18 giugno 1876, cit. in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice terza*, p. 231.

179E. Navarro della Miraglia, *George Sand*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 97.

180Ivi, pp. 97-98.

181Ivi, pp. 98-99.

positivamente, dedicandole pennellate attente, ammirate:

Il suo ingegno ha lasciato sgorgare, senza mai affievolirsi, una lunga serie d'opere stupende. La sua maniera ha variato, ma il suo stile è sempre lo stesso, ha sempre le medesime forme grandiose, forse troppo sapienti, forse troppo stabili, non mai intaccate da quelle negligenze graziose, da quelle debolezze incantevoli, da quelle dimenticanze che, a volte, lasciano leggere ne' più delicati penentrali del pensiero. Qualcuno ha detto che lo stile ha un sesso; sarà vero; in questo caso, lo stile della signora Sand è maschio. Le sue figure, i tipi della sua mente, non si sa in che modo classificarli. Sono quasi tutti reali e veri, ma quasi in tutti c'è qualche cosa che li rende, fino a un certo punto, ideali, e li fa vivere in un mondo a parte. Somigliano in questo alle visioni e alle parvenze de' sogni: sono creazioni dello spirito, eppure sembra di toccarli¹⁸².

Indissolubilmente legata alla figura di George Sand Navarro propone quella di Alfred de Musset. Anche la posizione occupata dal ritratto del grande poeta nelle *Macchiette*, subito dopo George Sand, suggerisce il legame profondo tra i due, un legame frutto di un amore forte, drammatico, che “marchia”, si direbbe, la donna e l'uomo che ne vengono investiti. E, se nel precedente profilo della scrittrice Navarro si concedeva una qualche ironia nel parlare dei suoi amori, narrando ora di questo amore, di che cosa sia significato per i due letterati ed in modo particolare di come lo ha vissuto e sofferto de Musset, non c'è più traccia di supponente distacco, ma si coglie nell'analisi del brillante cronista siciliano una partecipazione viva, palpitante:

Incontrò la signora Sand a un pranzo, e suppose di aver trovato la musa ispiratrice e l'amica tenera. Le fiamme della passione avvamparono nelle anime loro, con al violenza di un incendio. Essi andarono l'un verso l'altra come colombe dal disio portate. [...] Pensavano che l'amor loro non dovesse finir mai; partirono per Venezia dove Musset fece una grave malattia e donde ritornò solo. Il suo povero cuore restò là; nel suo cranio s'infiltrò, allora, un veleno più sicuro di tutti quelli che uccidono il corpo. [...] Partito sorridente e gagliardo, fece ritorno abbattuto e pallido. Era invecchiato innanzi tempo; la testa gli si sguarniva di capelli; aveva la barba incolta, e le gambe gonfie. Fu pietà, fu rimorso, fu amore? La signora Sand rimpianse presto il suo bel poeta, volle ringiovanirlo e riaverlo, lo pregò, ne implorò il perdono, le [*sic*] si prostrò ai piedi, tagliò le sue nere trecce e gliele offerse, come la miglior prova del suo pentimento. Ma nella vita non ci si beve al medesimo nappo due volte, o, se pure ci si beve, il liquore non sembra più lo stesso. Il passato si rizzava, irto di sospetti, tra i due amanti. Lei si consolò nel miglior modo possibile. Lui cercò la distrazione e la pace nelle orgie¹⁸³.

Alla figura di Musset, dunque, Navarro si accosta con un certo rispetto, senza il sarcasmo dei ritratti precedenti. Ne elogia lo stile, ma anche dell'uomo emerge un'alta considerazione, frutto certamente di testimonianze di amici e scrittori contemporanei a Navarro; e in questo insistere sulla vicenda amorosa tra i due scrittori, volta a favore di lui, probabilmente è da ravvisare l'influenza del libro *Lui et elle*, scritto dal fratello di

¹⁸²Ivi, p. 101.

¹⁸³E. Navarro della Miraglia, *Alfred de Musset*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., pp. 105-6.

Alfred, Paul de Musset, in replica alla versione di George Sand, *Elle et lui*, apparsa sei mesi prima, nel 1859, a due anni di distanza dalla morte del poeta amato.

Navarro non si pronuncia esplicitamente sul genio di Musset, ma pone l'interrogativo senza dare risposta:

È vero che egli abbia del genio? È vero che non ne abbia? Mi asterrò dal pronunziarmi: io non sono chiamato a sciogliere il problema¹⁸⁴.

Tuttavia, subito dopo, una risposta sembra darla; e, per la prima volta, le caratteristiche più negative sembrano avere anche il potere di affascinare:

Chiunque lo legga, s'innamora, più o meno, di lui. Egli è un artista vigoroso; ha lo spirito del suo tempo e del suo paese: l'indifferentismo politico, il sensualismo mischiato alla devozione, la grazia fuggevole, l'incostanza morale, la negligenza letteraria, la stanchezza e la noia, gli slanci potenti, ma disuguali ed inutili, il disinganno, la contraddizione, il dubbio¹⁸⁵.

Che Musset, comunque, eserciti un indubbio fascino agli occhi di Navarro si evince soprattutto dal fatto che questo ritratto, a differenza degli altri, è in gran parte focalizzato sulla sua poesia, piuttosto che sulle sue abitudini e vicissitudini; e della sua poesia Navarro sembra sforzarsi nel voler catturare tutte le sfumature. Così a proposito dei *Contes d'Espagne et d'Italie*:

Quel libriccino, caduto come un petardo in mezzo alla lotta del classicismo e del romanticismo, rivelò alla Francia un poeta raro, che non era né classico né romantico, ma che aveva una maniera tutta propria di sentire e di esprimersi. Le sue idee non erano sempre elevate e sempre nuove; ma egli sapeva rivestirle di una forma elegante e piccante, le spruzzava di essenze esotiche, le infiorava di capricci bizzarri, le ornava di rabeschi meravigliosi¹⁸⁶.

E, in conclusione:

egli portava nella vita tutte le mobilità e tutte le debolezze del poeta, come trasfondeva nella poesia tutte le impressioni e tutte le passioni dell'uomo¹⁸⁷.

Il fatto che l'astro poetico di Musset tramontò presto relegando le sue ultime opere in una zona buia e imparagonabile al periodo precedente, fa sì che Navarro concluda il ritratto, un po' bruscamente, con una profezia pessimista:

Le sue opere forse non vivranno. Il suo ingegno potrebbe quasi paragonarsi a una lanterna cesellata e cincischiata curiosamente al di fuori, ma senza luce dentro¹⁸⁸.

La carrellata sulla generazione di scrittori nati nella prima decade dell'Ottocento

184Ivi, p. 106.

185Ivi, pp. 106-7.

186Ivi, p. 103.

187Ivi, p. 108.

188Ibidem.

si conclude con la figura di Théophile Gautier. Il guascone, poeta, romanziere, critico tra i più famosi e celebrati di Francia, in questo ritratto appare grandioso. Navarro ne elogia l'ingegno, lo stile, con sentita ammirazione:

egli ebbe sempre quella finezza di concetto e quella perfezione di forma che lo rendono così caro alle menti elette. Adorava le descrizioni e le sapeva fare in modo inarrivabile. Il suo ingegno vibrava mediante lo sguardo; i suoi pensieri si manifestavano per via d'immagini. Nessuno ornò mai lo stile di tante pagliuzze d'oro e di fregi così splendidi. Egli leggeva spesso il vocabolario, conosceva tutti i segreti della lingua e dette alla penna la virtù coloritrice del pennello¹⁸⁹.

Gautier sembra incarnare alla perfezione le idee di Navarro in termini di poetica, delle quali abbiamo parlato in precedenza, e focalizzate soprattutto sull'autonomia del fatto artistico. Non ci sorprende, dunque, che il siciliano metta in luce questo aspetto dell'opera di Gautier, espresso nel poema *L'art*, ultimo della raccolta *Emaux et Camées* (1852), che celebra la bellezza come valore assoluto dell'arte, evocando la finezza della cesellatura dei gioielli come metafora del lavoro dello scrittore. Un'immagine qui ripresa da Navarro:

Tutto fu indifferente per lui, tranne l'arte; e dell'arte medesima non indagò mai lo scopo. Egli diceva che la morale di un libro sta nella sua verità e nella sua bellezza. Aveva i principii estetici di un materialista che non crede all'intangibile e non vede lo spirito dietro le forme. Scriveva come forse Benvenuto Cellini cesellava un gioiello, coprendolo di meravigliosi arabeschi, ma senza cercarne l'utilità pratica. Era sempre calmo, sempre pittoresco e plastico, anche nelle scene di passione; però, alle volte, un soffio di sensibilità involontaria alitava fra le sue pagine e produceva l'effetto di quelle soavi brezze marine che rinfrescano un paesaggio inondato di luce, incendiato di sole¹⁹⁰.

Il posto privilegiato occupato da Gautier nella galleria di Navarro trova ulteriore conferma nel tipo di ritratto offertoci dell'uomo, uno schizzo egualmente affascinato, ben lontano dal sarcasmo riservato alle altre figure:

Era un bell'uomo, e restò bello anche negli ultimi anni della sua vita, quando la malattia di cuore che doveva ucciderlo gli rese il volto gonfio e pallido. [...] Era superstizioso, ma scettico; non credeva né al male né al bene; non si occupò mai di politica, e soltanto i bisogni dell'esistenza lo avvicinarono all'Impero¹⁹¹.

Perfino l'eccentricità di Gautier, in questa macchietta, prende toni ammirati, quasi affettuosi:

Sebbene fosse pigro e amasse il dolce far niente, Gautier lavorava molto. Aveva il difficile pregio di esprimere il pensiero, di primo acchito, in una forma definitiva. Ne' suoi

189E. Navarro, *Gautier*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 116.

190Ibidem.

191Ivi, p. 118.

manoscritti non c'era quasi mai un'aggiunta o una cancellatura. Egli sapeva isolarsi nel suo lavoro a volontà, completamente; scriveva alla stamperia, in mezzo ai rumori; scriveva in casa, mentre, intorno a lui gli amici chiacchieravano, mentre una delle sue figlie suonava il pianoforte e l'altra¹⁹² ripassava la sua lezione di cinese, ad alta voce, con un figlio autentico del Celeste Impero¹⁹³.

II.3.3 Il circo della letteratura: Barbey d'Aureville e Baudelaire.

La carrellata iniziale sui “grandi di Francia” si conclude con Gautier. Immediatamente dopo, Navarro si sofferma su due intellettuali ai quali dedica pagine dense di pungente sarcasmo: Barbey d'Aureville, il più disprezzato, collocato subito dopo Gautier per rendere, crediamo, ancor più avvilita la sua figura, e Baudelaire. Si tratta di due macchiette confezionate con le medesime tonalità, all'insegna di una comune metafora, quella del circo, che marchia la loro qualità artistica che secondo Navarro è artefatta, falsa, esagerata. Così leggiamo nell'incipit del ritratto di Barbey:

Va spesso al circo. Ve lo guida forse l'istinto. Se non temessi di commettere un'irriverenza, direi ch'egli è il saltatore, il cavalierizzo, il pagliaccio della letteratura. Fa, con lo spirito, i volteggiamenti più studiati e le capriole più matte; mangia della stoppa e la rimanda in fiamme, dal naso; getta i pensieri, alto in aria, e poi li piglia sulla punta di una bacchetta dove girano un momento e scompaiono¹⁹⁴. (p. 121).

E analogamente, in quello di Baudelaire:

Lo studio vince in lui la passione. Ogni effetto è previsto. Gli slanci sono misurati. Par d'essere al circo¹⁹⁵.

Ogni pennellata del ritratto di Navarro, del resto, dipinge l'inautenticità della figura di Baudelaire, poeta per bizzarria e per la voglia di distinguersi:

La *posa* entrava forse per molto nelle sue azioni. Egli voleva distinguersi fra tutti, a qualunque costo, non importa in che modo. Era sempre occupato a cercare qualche cosa di nuovo e di strano che lo facesse parere diverso dal comune dei mortali. Prodigava i paradossi e le mistificazioni. Sosteneva, senza arrossire, che molti grandi uomini, molti grandi artisti – Omero, Michelangelo, Shakespeare – sono stati inventati dalla critica¹⁹⁶.

Baudelaire, personaggio artificioso, stravagante per mania e per calcolo, viene così satiricamente ridimensionato da Navarro:

Prediligeva gli abiti di colori vivaci e di forme stravaganti. Si lisciava e s'incipriava il volto. Cambiava spesso di fisionomia: ora i capelli gli ondeggiavano a ciocche; poi si radeva intieramente il cranio. [...] In conclusione, era un buon figliuolo un po' matto, un bel vaso che

192Judith Gautier, nata nel 1845, cominciò giovanissima a studiare il mondo cinese e, in seguito, giapponese. Nel 1867 (sotto lo pseudonimo di Judith Walter) pubblica una raccolta di antica poesia cinese, *Le Livre de Jade*.

193E. Navarro, *Gautier*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., pp. 118-9.

194E. Navarro, *Barbey d'Aureville*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 121.

195E. Navarro, *Baudelaire*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 136.

196Ivi, p. 133.

aveva un'incrinatura¹⁹⁷.

Insomma, Navarro non è convinto del genio di Baudelaire, come emerge chiaramente dal giudizio critico su *Les Fleurs du Mal*, che ribadisce la sua mancanza di una forza creativa prorompente e autentica:

Durante quindici anni, visse studiando senza metodo, ma con persistenza, alternando il lavoro con le fantasticherie fecondatrici, cercando una via che potesse condurlo in un campo inesplorato. Frattanto pubblicava, di tempo in tempo, qualche racconto di Poe, tradotto in modo così stupendo da farlo parere originale. Infine, dopo avere esitato lungamente, stampò *Les fleurs du mal*¹⁹⁸.

Baudelaire sarebbe troppo debitore, seppure in maniera abilmente dissimulata, a Edgar Allan Poe, così come a Sainte-Beuve e alla sua raccolta del 1829, *Joseph Delorme*:

Pochi, leggendo il suo libro, ci trovarono qualche reminiscenza di Poe e pensarono che Joseph Delorme lo aveva preceduto. Del resto, la somiglianza è lieve, l'imitazione è perfettamente dissimulata. Baudelaire si truccò tanto che finì col farsi una figura tutta propria. Nell'arte, come nella vita, egli voleva mettersi in evidenza, a parte, solo, e cercava le bizzarrie col lanternino. La sua ispirazione è temperata dalla critica; le sue aspirazioni poetiche sono figlie del calcolo. Egli adopera perennemente la stessa formola, esprime sempre le idee più strambe, i paradossi più rifulgenti, con una lingua molto ricercata, con uno stile conciso, fine, ingegnoso, complicato, che ricorda i mosaici bizantini¹⁹⁹.

Emblematica, e sintesi estrema di quanto analizzato in tutto l'articolo, è la conclusione, ironica descrizione del metodo di lavoro del poeta:

Arrivò a siffatti risultati, con la pazienza, col lavoro assiduo, costante, improbo. Scriveva e riscriveva tre o quattro volte una pagina, cesellava ogni frase accuratamente, pesava tutte le parole come gli avari del tempo pesavano le monete sospette. [...] Spesso, sciupava un'intera giornata ad esprimere un concetto, e, trovando la lingua francese ribelle al pensiero, riscontrava i dizionari latini, inglesi, ebrei, tedeschi, italiani, spagnuoli. Poi, quando le tenebre invadevano la stanza, quando nella sua mente c'era troppa confusione, egli si divertiva a fregare, con la mano aristocratica, il dorso di un gatto per farne sprizzare qualche scintilla²⁰⁰.

Anche nel modo di acconciarsi e di porsi Navarro accomuna Baudelaire e Barbey. Così nel ritratto di quest'ultimo:

Si veste in modo particolare, come nessuno si è mai vestito; mette il busto e il reggipancia; stringe la vita dentro un soprabito verde scuro, e rimbecca i polsini sulle maniche. Odia, come Baudelaire, la biancheria inamidata, che chiama l'eleganza delle persone sudicie, e porta grandi solini mosci, ricadenti²⁰¹.

Una somiglianza che va oltre l'apparenza fisica: se è vero, come afferma

197Ivi, p. 134.

198Ivi, p. 135.

199Ivi, p. 135-6.

200Ivi, p. 137.

201E. Navarro, *Barbey d'Aurevilly*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 121.

Navarro, che entrambi praticavano lo stesso culto dell'arte e il disinteresse per il denaro.

Così Barbey:

Nella vita, ha la fierezza di un gentiluomo povero che non si vergogna di lavorare e che cerca le gioie dell'intelligenza, mentre tutti, intorno a lui, bramano i godimenti della materia. Nasconde le sue privazioni, ma le sopporta dignitosamente. Non potendo sempre figurare a Parigi, come vorrebbe, se ne va per quattro o cinque mesi dell'anno a Valognes, in Normandia, dov'è nato; e là passa il tempo, fantasticando in mezzo alle vigne, procurando di afferrare le visioni che gli danzano, fugaci e nebbiose, davanti agli occhi²⁰².

Gentiluomo, alla sua maniera, fu anche Baudelaire:

Conservò in ogni circostanza, malgrado tutto, le raffinate delicatezze del gentiluomo, le nobili aspirazioni dell'artista²⁰³.

Conservò sempre intatto il culto dell'arte, a traverso le necessità della vita. Non ebbe mai di mira il guadagno e non compose mai nulla in fretta²⁰⁴.

Questa curiosa "gemellanza" tra scrittori inesorabilmente lontani per risultati artistici oggi ci fa un certo effetto. Non va dimenticato, comunque, che all'epoca del soggiorno parigino di Navarro, entrambi erano due nomi noti nell'ambiente letterario parigino, seppure il successo arridesse solo a Baudelaire, che, nato nel 1821, aveva appena raggiunto la celebrità con l'apparizione dei *Fleurs du Mal* (nel 1857), come ricorda lo stesso Navarro:

Nel vederla per la prima volta, il pubblico applaudì strepitosamente; la giustizia si commosse, mise una mano sugli occhi – ciò che forse non la impediva di guardare a traverso le dita – e ordinò che alcune poesie fossero soppresse. Nulla mancò alla gloria dello scrittore²⁰⁵.

Mentre Barbey, nato nel 1802, era sulla breccia da molti anni, infatti:

Ha fanatici ammiratori e ferventi discepoli²⁰⁶.

Non raggiunse mai la fama («in cinquant'anni di lavoro assiduo, non ha saputo crearsi una riputazione solida. Fino al giorno in cui la censura attirò, con un sequestro, l'attenzione del pubblico sui *Contes diaboliques*, il suo nome era soltanto conosciuto da' letterati e dagli amici delle lettere»²⁰⁷); poiché, secondo Navarro:

Egli non sarà mai popolare; è troppo raffinato e troppo rude allo stesso tempo, adopera la penna come una spada i cui scintillamenti abbagliano e la cui punta ferisce²⁰⁸.

Barbey faceva molto parlare di sé per l'attività di poeta e di romanziere, ma

202Ivi, p. 125.

203E. Navarro, *Baudelaire*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 134.

204Ivi, p. 137.

205Ivi, p. 135.

206E. Navarro, *Barbey d'Aureville*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 122.

207Ivi, pp. 122-3.

208Ivi, p. 123.

anche e soprattutto in virtù dell'attività giornalistica di critico militante dalla penna "come una spada". Questa similitudine, usata come abbiamo visto da Navarro, ebbe a coniarla Sainte-Beuve. Di quest'ultimo, colpevole di averlo sempre ignorato, di non avergli mai dedicato neanche una *Causerie*, ma solo un paio di frasi nel 1856 (peraltro elogiandolo molto), si vendicò ritraendolo in un medaglione dissacrante pubblicato sul *Nain Jaune* il 14 ottobre 1863. Proprio nella redazione di questa rivista la sua strada incrociò quella di Navarro, che lo ritrae anche in *Ritratti di Francia*, un articolo dedicato alla vita dei giornalisti del *Nain Jaune*, di cui parleremo più avanti.

Baudelaire lo stimava: e del resto, il nostro Navarro seppe cogliere, comunque, ciò che nel profondo li accomunava, ovvero l'aver visto la decadenza in un'epoca che ancora non lo ammetteva. Così fece Barbey:

Il suo ingegno, in complesso, è bislacco; il suo profilo è grottesco, e fa pensare a que' mascheroni curiosi che ridono sgangheratamente sotto gli archi delle cattedrali gotiche. L'arte sua, imbellettata e tormentata, è un'arte di decadenza. Alcuni lo hanno paragonato agli scrittori barbari; e infatti, del barbaro egli ha la causistica raffinata, la passione delle frasi e de' vestiti appariscenti, il gusto delle iperboli e de' colori vistosi²⁰⁹.

Mentre i fiori di Baudelaire

son nati sul terriccio nero della civiltà corrotta, nelle profondità putredinose del cuore umano. Come quei fiori che descrive Hawthorne, essi hanno le foglie cincischiate tormentosamente e colorate col solfato di rame. Un odore acre, penetrante, vertiginoso, esala da' loro calici tigrati e striati di sangue, dove la rugiada si cangia in acqua tofana. Eppure, la musa dell'ardito poeta li va cogliendo, li unisce in mazzo, li intreccia a ghirlanda e se ne cinge il crine²¹⁰.

Il giudizio critico di Navarro, in ogni caso, dimostra particolare attenzione alla poesia di Baudelaire, ne coglie le sottili sfumature, i pregi («Il verso, costruito con arte immensa, lusinga l'orecchio; la strofa si culla e si dondola armoniosamente [...] La lingua che vi adopera è di una duttilità e di un'efficacia maravigliose»²¹¹), ma è irrimediabilmente compromesso dal severo sguardo, che guarda al decadentismo con scetticismo, oltre che con disgusto:

inventati o reali, i suoi dolori, le sue angosce, i suoi rimorsi fanno effetto. Egli si batte, corpo a corpo, col diavolo, e tenta di vincerlo con la forza, lo scongiura con l'acqua santa. Da questa lotta continuata e inutile in cui lo si vede soccombere sempre, viene all'anima una gran tristezza. Si cerca un ideale, insieme a lui; egli l'ha, ma lo cambia spesso: ora è una donna nera, poscia, una donna bianca, più tardi un pezzo di cielo dell'India, tutto fiammeggiante di luce e sul cui fondo risaltano le pagode svelte, i chioschi dentellati, le fanciulle indolenti e mezzo nude²¹².

209Ivi, p. 125.

210E. Navarro, *Baudelaire*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 135.

211Ivi, p. 136.

212Ibidem.

II.3.4 La via maestra del realismo: Flaubert e Dumas figlio.

Se andiamo ad indagare che cosa pensi davvero Navarro del realismo e del suo rapporto con l'arte, niente ci aiuta di più e meglio che prendere in mano i medaglioni dedicati a Flaubert, Courbet e Dumas figlio nelle *Macchiette*. Confrontare questi ritratti significa capire dove il gusto e l'attenzione del siciliano vanno a parare quanto a letteratura e arti visive contemporanee. Due profili positivi, lusinghieri (Flaubert e Dumas), uno estremamente negativo (Courbet), che come ombra esalta ancor più la luce degli altri, ci portano con tutta evidenza a cogliere le motivazioni che inducono il nostro scrittore al rifiuto del naturalismo.

Courbet, ferocemente stroncato, è il colpevole di una duplice “aberrazione”: da un lato, la bruttezza dell'opera; dall'altro, la mancanza di autonomia dell'arte, il cui valore diventa subordinato alla realtà che rappresenta. Flaubert e Dumas, invece, (ma soprattutto Flaubert) agli occhi di Navarro, rappresentano il giusto equilibrio tra realismo e stile.

La macchietta dedicata a Flaubert ha i tempi al passato. Lo scrittore francese è appena morto, ma sembra che Navarro, in punta di penna, già gli dedichi un giudizio critico tale da non ammettere repliche, da innalzargli da subito quel monumento perenne che i posteri certamente gli dedicheranno. È il ritratto di un uomo totalmente ingigantito dalla sua arte. Flaubert è «un uomo di genio»²¹³ e Navarro gli tributa un omaggio incondizionato.

Come al solito il cronista siciliano si sofferma anche sull'uomo, sul suo profilo psico fisico:

Era un uomo simpatico, e, quello che più importa, un vero gentiluomo [...] il volto rotondo, florido, pareva illuminato dagli occhi limpidi e chiari che si figgevano spesso intenti nel vuoto, come se invece degli oggetti guardassero i pensieri. L'ingenuità e la bontà dell'animo trasparivano dal sorriso che in florava sovente le labbra²¹⁴.

Il ritratto non sembra in presa diretta, ma desunto piuttosto dalle *causeries*, dall'aneddotica che circolava tra gli amici ed i colleghi, vista la riservatezza, il distacco scelti da Flaubert – ritirato nella sua villetta di Croisset presso Rouen, in riva alla Senna – e rimarcati dallo stesso Navarro:

Egli, il gran romanziere, [...] rimase, per elezione, solo, nell'ombra, lontano dalle cricche. Tutti si occupavano di lui; ma nessuno lo conosceva, ed egli non volle neanche gettare la sua immagine in pasto alla curiosità parigina, non permise mai che alcuno facesse il suo

²¹³E. Navarro della Miraglia, *Flaubert*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 141.

²¹⁴Ivi, pp. 140-1.

ritratto²¹⁵.

Causeries, notizie sussurrate nei salotti sul grande esule volontario, sulla sua casa:

La casa era bianca, modesta, piccola, a due piani, senza ornamenti architettonici. Gli alberi la nascondevano, da lontano, agli occhi. Due banderuole giravano, mosse dal vento, sul tetto acuminato. Le stanze mobiliate con semplicità, ricordavano quasi le celle di un convento²¹⁶.

E sulle sue abitudini:

Egli adorava le chiacchiere letterarie, i discorsi un po' scuciti e saltellanti ne' quali ognuno versa, ridendo, la miglior parte dell'ingegno e dell'anima. Quando la solipsia gli pesava troppo, faceva una corsa a Parigi e dava appuntamento agli amici, nel suo quartierino di via Murillo²¹⁷.

Ma il profilo è incentrato soprattutto su un accurato e ammirato giudizio critico delle sue opere che Navarro dimostra di aver letto con attenzione e che con grande lucidità analizza:

I suoi romanzi paiono fatti da un professore di clinica, sono tutti una vera e propria dissezione. Li concepì nell'età virile, quando il suo ingegno ebbe raggiunto il più completo sviluppo, quand'egli si sentì e fu padrone dell'arte. Li mise insieme lentamente, con infinita pazienza e con grande amore²¹⁸.

[...] Flaubert, perennemente, esclusivamente assorto nell'amore dell'arte propria, non si curava d'altro, teneva in eguale dispregio la pittura, la scultura, la musica, la politica, il resto²¹⁹.

Tutto in linea con quanto diceva lo scrittore francese di se stesso, paragonandosi ad un “*boeuf de labour*”, attaccato, proprio come un animale da fatica, al lavoro lungo, difficoltoso, doloroso della scrittura.

Mirabile è in modo particolare l'analisi di *Madame Bovary*:

La vita moderna non era mai stata dipinta, prima, così bene, con maggiore esattezza. La narrazione aveva la semplicità crudele de' processi verbali che parlano freddamente di cose terribili. L'azione si svolgeva, con logica serrata e fatale in un ambiente animato in un mondo a cui forse mancava il raggio di luce che traversa le tele di Rembrandt, ma che appunto per ciò era il mondo nostro. Le creazioni dello scrittore avevano un'intensità straordinaria. Molti lettori credevano di aver conosciuto i personaggi, di averli incontrati non si sa né quando né dove di essere vissuti insieme con loro. Ognuno trovava, ad ogni pagina, qualche cosa delle proprie aspirazioni e ne sentiva la vanità, il ridicolo. Da tutto il romanzo scattava fuori, invincibilmente, la bassezza della schiatta umana, la tristezza della realtà cruda, la perfetta inutilità dell'esistenza²²⁰.

E ancora:

Egli resterà vivo nella memoria dei posteri per averne fatto [...] il capolavoro del genere,

215Ivi, p. 140.

216Ivi, p. 141.

217Ivi, p. 142.

218Ivi, p. 139.

219Ivi, p. 141.

220Ivi, p. 140.

che nessuno, probabilmente, sorpasserà mai²²¹.

L'uomo è tutto compreso nella sua arte, unico scopo della vita felicemente raggiunto:

Questo principio dei realisti moderni aveva un ideale: notare gli avvenimenti, riprodurre le scene della vita, con sangue freddo, senza preoccuparsi di provare nulla, facendo agire i personaggi in modo conforme al loro temperamento o alle influenze esterne che li dominavano ed evitare sempre di sostituirsi a loro, sotto la maschera. I soli sentimenti ch'egli si lasciava sfuggire dalla penna erano l'ironia latente, l'ebbrezza calma de' colori e delle linee. Il suo stile pittorresco, ma netto e breve, rivela un poeta che si comprime, un maestro che conosce tutte le finzze della lingua. Egli dice sempre, esattamente ciò che vuol dire. Le sue frasi tintinnano dolcemente all'orecchio, come un campanello d'oro; splendono agli occhi, quasi fossero intinte nel fosforo²²².

Il pensiero di Navarro coglie appieno quell'amore dell'“arte per l'arte” che si coniugava in Flaubert con una rappresentazione lucida e penetrante della realtà sociale del suo tempo. Lo scrittore francese stesso sintetizzava il culto della perfezione stilistica che l'aveva spinto a dedicare tutta la sua vita al lavoro sulla scrittura e alla ricerca della “parola giusta”, convinto, come ebbe più volte ad affermare, che nella bellezza risiedesse la sola morale dell'arte.

A seguire Flaubert, nella successione delle *Macchiette*, in ideale controcanto, Navarro posiziona il ritratto di Courbet. Esso rappresenta la sua prima incursione nel campo dell'arte figurativa; un'incursione ben documentata e sviluppata sul personaggio, le sue idee, le sue imprese, i suoi atteggiamenti. Tutti gli aspetti presi in considerazione sono, però, volti al negativo. Gli strali dello scrittore siciliano sono velenosissimi. A cominciare dalla figura del pittore francese tratteggiata come una caricatura:

L'avete mai visto? È una specie d'Ercole floscio. È tutto pancia, tutto linfa, tutto grasso. Certe volte, egli dura molta fatica a portare sé stesso. I suoi muscoli sono corazzati di lardo; i suoi nervi si abbioscano, perduti nelle acquosità del corpo [...] Il viso ha un pallore malaticcio, un'aria di stanchezza e di abbattimento, una specie di sonnolenza simile a quella di certi pascià turchi e di certi bonzi indiani [...] Si veste male; ha spesso delle macchie nell'abito, e sembra quasi che le voglia mostrare con ostentazione. Cammina dondolandosi goffamente²²³.

Anche il carattere del personaggio è assai discutibile:

Il carattere più saliente delle sue opere e della sua persona è un composto deplorabile di cinismo e di vanità senza confini [...] Egli non ha né fede né principi; ha invece delle pretese stragrandi, aspira al genio, alla ricchezza, ai godimenti, alla gloria [...] Tutta la sua vita è stata come un lungo carnevale; egli si è mostrato al pubblico sempre sotto una maschera, ha ingrossato la voce, ha camminato sui trampoli, ha suonato le castagnette e i campanelli, ha fatto sventolare, secondo le circostanze, la bandiera sanguigna della rivoluzione e lo stendardo azzurro dell'arte [...] La morale per lui non esiste, e se pure qualche volta ha la velleità di

²²¹Ivi, p. 143.

²²²Ivi, pp. 142-3.

²²³E. Navarro della Miraglia, *Courbet*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., pp. 147-8.

credere che esista, la suppone mutabile come il tempo e l'arte²²⁴.

Navarro poi a lungo si sofferma sull'arte di Courbet, sostenendo che il suo ingegno non è stato sufficiente per farne un vero artista. Il realismo di Courbet e la sua poetica disgustano Navarro, sia in termini di bruttezza e imperfezione dello stile, sia in termini di crudezza dei soggetti rappresentati:

ha cercato nella società moderna le piaghe più nascoste, le ipocrisie più ributtanti, le scostumatezze più infami, e le ha ritratte crudamente, nudamente, senza ritegno, senza pudore, senza veli²²⁵.

Se Gautier era venerato da Navarro come l'apostolo della Bellezza e Verità dell'arte in sé e per sé, Courbet al contrario è colpevole di aver

fatto del socialismo in pittura. I suoi quadri, sono in gran parte, una lunga serie di proteste contro i ricchi. Egli ne ha cercato spesso l'argomento, non solo tra le classi più povere, ma anche fra le più abbiette; li ha riempiti di popolani cenciosi, di donne sciatte e lacere, di fanciulli che si impantanano nelle immondezze²²⁶.

Il peccato originale di Courbet è dunque quello di aver scelto nelle sue rappresentazioni il realismo sbagliato, quello proletario e provinciale, non quello della borghesia cittadina. Per questo da anni scandalizza tutti, i *salons*, il governo, la buona società. Per questo ripugna anche a Navarro. E pure sulla sua presunta arte lo scrittore italiano avanza più di qualche riserva:

I suoi quadri hanno tutte le audacie e tutte le debolezze, all'istesso tempo [...] Qualche volta, guardandoli, il pensiero resta colpito; ma invece l'occhio è offeso. Il concetto manca di profondità; l'esecuzione fa sempre difetto di qualche cosa. Le negligenze più affettate e più scapigliate guastano il disegno; le dissonanze più bizzarre e le tinte, più grigiamente uniformi anneriscono il tono [...] Conosce poco la prospettiva e le proporzioni; esagera gli effetti e le forme; si compiace di mostrarsi brutale; casca sovente nella caricatura; tenta di arrivare alla rappresentazione del bello, dipingendo sempre, cocciutamente il brutto²²⁷.

Ma Courbet è o non è un genio? Navarro per capirlo sembra chiedere conforto anche a Proudhon, amico, ispiratore, promotore di mostre, estensore di cataloghi del pittore francese, che

lasciò scritto, parecchi anni addietro, che Courbet non conosce ancora bene se stesso²²⁸.

Poco importa, dunque, che lo stesso Proudhon fosse riuscito a risolvere ogni antinomia, individuando il genio di Courbet in una grande intelligenza volta soprattutto a far trionfare, sempre e comunque, l'immagine; Navarro si preoccuperà, invece, di smontare completamente la sensibilità artistica di Proudhon – e, con essa, quella di

²²⁴*Ibidem*.

²²⁵*Ivi*, p. 145.

²²⁶*Ibidem*.

²²⁷*Ivi*, p. 146.

²²⁸*Ibidem*.

Courbet – nella *Macchietta* dedicata al filosofo, ipotizzando in tal senso l'influsso delle sue umili origini, della sua cattiva educazione elementare:

Però, la pazienza gli è mancata per diventare un grande artista. Aveva l'orecchio duro; non comprendeva l'armonia delle frasi; le bellezze della forma lo facevano sbadigliare. Conosceva pochissimo la letteratura; si occupò tardi dell'arte; lo studio e l'acume dell'ingegno non bastarono a supplire in lui l'assenza del gusto e non ripararono mai completamente al difetto della sua educazione elementare²²⁹.

Ed ecco, di conseguenza, la sua ironica risposta, circa Courbet, al Proudhon critico d'arte:

Mi permetto di aggiungere che non si conoscerà, probabilmente mai. Egli è uno di quegli esseri che Dio volge e rivolge a lungo nelle sue mani, prima di decidersi a farne un imbecille o un uomo di genio. Nella sua natura c'è dell'uno e dell'altro, in proporzioni presso a poco uguali²³⁰.

Assolutamente dissacrante, infine, l'immagine finale, con Courbet che pontifica a mezzogiorno e a mezzanotte nel luogo forse a lui più congeniale: una losca birreria del quartiere Montmartre, frequentata da “discepoli” avvinazzati e indisciplinati:

Verso mezzogiorno, all'ora della colazione, Courbet faceva una specie di predica, parlava arditamente di tutte le arti, di tutte le scienze, di tutte le conoscenze umane, e dava ad ognuno consigli su cose di cui non sapeva né il principio né la fine. Alla sera, spesso, dopo desinare la predica si ripeteva; ma a quell'ora, il fumo delle pipe e i vapori pesanti della birra offuscavano un po' tutte le intelligenze; gli ascoltanti sbadigliavano, interrompevano il maestro, facevano dei frizzi e mettevano fine alla seduta, cantando in coro delle canzoni bislacche²³¹.

L'ideale “triade del realismo” che abbiamo qui cercato di ricostruire si conclude col medaglione riservato a Dumas (figlio), subito dopo quello di Courbet, che si trova così “incastrato” tra i due scrittori, come il polo negativo tra due positivi. Questo ritratto, in particolare, ha una leggerezza straordinaria. Sembra che Navarro voglia regalare ai lettori italiani che conoscono e apprezzano l'autore francese soprattutto per le sue opere teatrali tutta una serie di chiacchierette, di notizie che, senza sminuire il personaggio, solleticano la curiosità sull'uomo Dumas e, allo stesso tempo, ne evidenziano la caratura di scrittore. Molte luci, e quelle ombre trasparenti e fugaci relative alla sua infanzia e alla sua giovinezza che fanno ancor più giganteggiare l'uomo maturo, concentrato tutto nella sua arte. Ed ecco una storia fiabesca, una storia che in pochi tratti è già un romanzo. Un padre orgoglioso che dice del figlio «è il mio capolavoro»²³², ma non fa il padre, mentre, racconta Navarro,

229E. Navarro della Miraglia, *Proudhon*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 113.

230E. Navarro della Miraglia, *Courbet*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 146.

231Ivi, p. 149.

232E. Navarro della Miraglia, *Dumas (figlio)*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 151.

Suo figlio [...] imparava la vita, a spese proprie [...] Portava un nome illustre, aveva molto spirito, era bello, e le donne se lo disputavano. Egli le contentava tutte, viveva un po' qui e un po' là, coprendosi di debiti, ipotecando l'avvenire, facendo i romanzi che più tardi avrebbe scritto²³³.

E poi vengono i grandi amori, le passioni incendiarie:

La prima e vera passione gliela ispirò forse Maria Duplessis, la celebre signora delle camelie [...] Dumas figlio pagò il suo tributo anch'egli alla Duplessis, un tributo di amore, di passione e di entusiasmo. Ella sembrava amarlo, ma chi può leggere nel cuore delle donne? Quella amava Dumas e non rinunciava agli altri [...] Quand'ella morì, di quella morte dolorosa che tutti sanno, Dumas era assente. Egli provava già un altro amore, e voleva seguire in Russia una gran signora, l'eroina della *Dame aux perles*, che il marito geloso guardava, notte e giorno, come i dragoni delle favole guardano i tesori. Il povero innamorato le tenne dietro, di città in città, di albergo in albergo, sino in fondo alla Germania: ma, un bel giorno, si trovò senza il becco d' un quattrino, a duecento leghe da casa sua, lontano dalla signora che il marito, durante la notte, aveva portato via; e fu ventura che una persona amica gli prestasse i mezzi per ritornare a Parigi²³⁴.

Segue il ritratto ammirato di un uomo che all'ingegno dello scrittore unisce un carattere solido, equilibrato, eccezionale. Dumas figlio ha sublimato le sue esperienze giovanili e ne ha tratto materia per le sue opere, concentrato tutto, ora, sull'arte della scrittura. La sua sobrietà e la sua misura si riflettono nella scrittura di Navarro, che è concisa e fatta di poche, rapide pennellate:

Infine mise fuori la *Dame aux camélias*, una storia semplice, ma vera, che rivelò ai Francesi stupefatti un mondo sconosciuto e un nuovo grande ingegno. Gli altri romanzi e le commedie sono venuti in seguito, ad intervalli, con una certa lentezza. Dumas figlio medita lungamente un'opera, prima di cominciare a scriverla; e, quando la scrive, ha bisogno di una calma inalterata. È per questa ragione che predilige la campagna e che passa una gran parte dell'anno al Puys, dove possiede una villa, in riva al mare [...]. Da dieci anni e forse più, egli si è messo in testa che, nell'uomo di lettere, nessuna forza, nessuna virtù equivale al concentrazione. Così vive ritirato, appartato dal mondo, e, più che può, anche dalla sua famiglia²³⁵.

Chiarissimi, dunque, risultano per lo scrittore siciliano quali siano i pregi dell'autore francese, che rispondono pienamente al suo canone ideale: il realismo, ma legato al mondo elegante e scintillante della buona borghesia, il solo capace di suggerire storie vere e non volgari; e la lenta macerazione in cui nascono le sue opere, un paziente labor limae che porta i suoi frutti e conduce a raggiungere il traguardo dell'arte autentica. Questo è tanto vero che il deragliare da questo binario può condurre a risultati assai poco apprezzabili. E qui Navarro non si risparmia una frecciatina: il troppo isolamento genera astrusità:

Ora non cerca, come faceva altra volta, il soggetto de' suoi lavori fra gli uomini e fra le

233Ivi, pp. 151-2.

234Ivi, pp. 152-3.

235Ivi, pp. 153-4.

cose che gli si muovono intorno; lo cerca bensì dentro a sé stesso, nel suo microcosmo, e, per amore di novità, per bizzarria, cava fuori delle tesi stranissime, foggia tipi che non esistono, cade nel falso²³⁶.

Un neo che non offusca comunque la grandezza del personaggio, che il cronista apprezza anche perché lo ha frequentato e lo ha visto al lavoro:

La mattina, si alza alle cinque e consacra metodicamente ogni ora della sua giornata ad una funzione dello spirito o del corpo. L'ho visto a colazione; non mangia molto: un po' di carne, delle uova, alcune fragole, o delle pesche, o dell'uva, con un bicchiere di vino. L'ho visto a lavorare: si mette, come suo padre, in maniche di camicia, davanti a una gran tavola ingombra di libri, e, come suo padre, scrive su larghi e lucidi fogli di carta azzurra. All'ora di pranzo, c'è sempre qualcuno [...] Si mangia chiacchierando di mille cose; lo spirito del padrone di casa inebria meglio del suo vino che pure è squisito²³⁷.

L'autenticità di Dumas figlio sembra essere ribadita dalla conclusione, in cui Navarro ostenta il fatto di aver fino a quel momento dimenticato di ritrarne l'aspetto fisico, una componente che nella maggior parte degli altri profili assume ben altro rilievo e importanza, ma che qui viene messa in secondo piano – quasi dimenticata, appunto – rispetto al carattere. Ma com'è, com'è questo grand'uomo? Qual'è la sua fotografia ora? Navarro ammicca sornione, e conclude ritornando ad una vaporosa, colorita nota di gossip:

E il suo ritratto fisico? Ah, ecco; non ci pensavo. Ha cinquanta anni suonati; è biondo, alto, robusto, un po' curvo, un po' calvo; ha la fronte vasta, le ciglia spesse, i baffi lunghi e folti, i capelli ricciuti, rigettati indietro e sparsi di fili bianchi. Il naso è aquilino; gli occhi, pieni di fuoco, sono cilestri; un sorriso sardonico erra sovente sulle labbra turgide e rosse; la tinta del volto è calda, l'insieme è severo, pensoso, brusco, se vuoi, ma simpatico²³⁸.

II.3.5 Parigini à la page: Sardou, Carpeaux, Daudet.

La Parigi del Secondo Impero si esalta nella borghesia trionfante, quella borghesia dei grandi proprietari terrieri, dei banchieri, dei proprietari d'industria, dei dominatori del commercio, degli alti funzionari, dei professionisti (medici, avvocati, notai, magistrati), che fondendosi all'aristocrazia anche attraverso numerosi matrimoni di convenienza ne adotta gli stili di vita: dimore sontuose, gusto del lusso e delle feste, viaggi e sport (una novità), teatri, opera, mostre. È una città famelica di spettacoli colti, eleganti, una città rutilante e superficiale, che vuole sempre nuove mode, nuove musiche, nuove imprese, nuovi interpreti che ne catturino le esigenze e i desideri. Questi interpreti la devono far ridere e sorridere, pensare, ma non scandalizzare. Se proprio, nelle loro opere, vogliono prospettare problemi, fotografare vizi e difetti, il tutto va fatto

²³⁶Ivi, p. 154.

²³⁷Ibidem.

²³⁸Ivi, p. 155.

con leggerezza, senza urtare troppo, senza irritare gli orecchi od offendere gli occhi. Ed ecco, allora, uno stuolo di pronti catalizzatori di queste pretese più o meno velate, che cerca di farsi largo e di offrire ai consumatori il prodotto richiesto. Fra tutti questi, alcuni emergono particolarmente fino a diventare idoli acclamati dei parigini, che accolgono le loro commedie, i loro libri, i loro dipinti, le loro sculture con strepitosi successi. Il cronista Navarro si mette sulle loro tracce e individua tre prototipi di interpreti alla moda, che, drizzando le loro antenne e continuamente orientandole, si sintonizzano con straordinaria abilità sulla lunghezza d'onda del mutevole gusto parigino: Sardou, Daudet, Carpeaux. Di essi crea dei medaglioni fra i più interessanti, che uniscono la freschezza del pezzo giornalistico all'acuta analisi di un breve, ma penetrante saggio critico.

Quando Navarro mette piede a Parigi (1864), Victorien Sardou da qualche anno, grazie alle sue commedie, tra l'entusiasmo delle folle, è divenuto il dominatore del teatro parigino. E la sua fortuna va crescendo anche negli anni in cui il siciliano rimane nella capitale francese. Dopo tanti stenti iniziali, ha raggiunto lo scopo della sua vita. Come ricorda Navarro, la svolta è avvenuta con l'incontro, propiziato dalla moglie, con la famosa attrice Virginie Déjazet, che gli fa applaudire *Les premières armes de Figaro*. Da quel momento, scrive il nostro cronista,

La via si appianò, ed egli si mise a percorrerla frettolosamente. In poco tempo, invase tutti i teatri. La sua fecondità fa pensare a Scribe di cui, del resto, è il discendente letterario diretto. Divenne celebre dopo le *Pattes de mouche*, rappresentate al Ginnasio nel 1861²³⁹.

Idolo del pubblico, introdotto nella fastosa corte di Napoleone III, racconta Navarro

Possiede una villa a Nizza, la villa Dora, dove sovente sverna. Passa il resto dell'anno a Marly, presso Parigi, in un castello storico e sontuoso che egli ingrandisce ed abbellisce sempre²⁴⁰.

Che uomo è Sardou?

L'uomo è un commediante. [...] Prima di riuscire, recitava la parte del genio incompreso; ora si camuffa da gran signore, ma rappresenta senza avvedersene *le bourgeois gentilhomme* di Molière. Affetta di somigliare a Bonaparte e si spela il viso, ma, tutt'al più, ricorda un frate sensuale e malizioso che resta magro e infermiccio, malgrado gli intingoli succulenti del refettorio²⁴¹.

Già nelle sembianze, dunque, Navarro suggerisce ciò che Sardou è: un

239E. Navarro della Miraglia, *Sardou*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 167.

240Ibidem.

241Ivi, p. 166.

formidabile scrittore ciarlatano, imitatore di tutto l'imitabile, che utilizza in base a quanto fiuta nella moda e nel gusto del pubblico. E allora prende in esame puntigliosamente questa complessa e fatua macchina scenica, la smonta pezzo per pezzo, la analizza e ne svela tutti i trucchi, tutti i segreti, tutti gli illusionismi con punte di ironia e di sarcasmo:

Le sue fonti sono più numerose di quelle di Ariosto. Egli ha un'abilità straordinaria per furare le uova dai nidi altrui e farne qualche frittata appetitosa. Il soggetto dei suoi lavori è invariabilmente tolto a qualcheduno, e, quando gli è avvenuto di giustificarsi, ha preso anche in prestito la giustificazione. [...] Non ha opinioni ferme, non cerca mai d'imporsi al pubblico, ma ne accarezza i gusti e ne adotta il parere. Quando, per avventura, frusta un vizio o un ridicolo, è segno che la folla pensa come lui. Del resto, prima di attaccare chicchessia, egli mette i guanti; le sue graffiature sono lievi e non vanno mai al di là dell'epidermide. [...] Egli fa vedere quel che non è; produce l'apparenza dello scandalo, senza presentarne la realtà; si commuove, o ride e sgambetta, al bisogno²⁴².

Navarro tuttavia riconosce che anche una tale capacità di emulazione presuppone forse delle spiccate qualità:

Per essere un grand'uomo, gli manca la scintilla creatrice; ma egli possiede in sommo grado una qualità rara, l'assimilazione, che in certi casi, equivale al genio, e che, in certi altri casi, lo contraffà singolarmente²⁴³.

Il ritratto di Sardou è interessante poiché ci rivela un uomo che nel suo inseguire i gusti del pubblico è un drammaturgo eternamente contemporaneo, di cui non a caso Navarro dice che

Il suo merito principale e personale consiste nel rappresentare, materialmente, in modo esattissimo l'esistenza moderna²⁴⁴.

Pertanto, ne consegue che le sue opere

si rappresentano con successo per un anno o due; quindi si lasciano da parte. Somigliano a quelle stoffe di poco prezzo che allettano lo sguardo, appena uscite dalla bottega, ma che si scolorano e s'incincigliano presto²⁴⁵.

Ma nell'aver saputo cavalcare abilmente l'onda delle tendenze del momento c'è da parte di Sardou un'autentica, incredibile comprensione della propria contemporaneità, e dello spirito francese:

Nessuno ha compreso meglio di lui il suo tempo e il suo paese, dove, per essere guardati, bisogna camminare sui trampoli, e dove il merito non val nulla, scompagnato dall'intrigo, dalla sufficienza, dalle apparenze²⁴⁶.

Insomma, il prototipo dello scrittore di consumo; e a tal proposito, l'incipit è una

242Ivi, pp. 163-5.

243Ivi, p. 164.

244Ivi, p. 165.

245Ivi, p. 166.

246Ibidem.

geniale intuizione di Navarro, premonizione di quel che avverrà nell'epoca della letteratura di massa:

Piuttosto che uno scrittore drammatico, è un fabbricante di prodotti teatrali; lavora a richiesta, in tutti i generi, sia per il consumo interno che per l'esportazione; si sbraccia e si affanna per indovinare e contentare i gusti del pubblico; segue costantemente la moda, e, alcune volte, la precede, come nella *Famille Benoiton*, di due o tre lunghezze di gonna²⁴⁷.

Jean-Baptiste Carpeaux è anch'egli l'artista del momento nel periodo del soggiorno parigino di Navarro. È scultore e pittore, ma si distingue particolarmente come scultore. Figlio di muratore, deve la sua prima formazione ad un maestro romantico, François Rude, e la sua vita è quasi da predestinato: Ecole des Beaux Arts; vincitore del Prix de Rome; lungo soggiorno romano a studiare i grandi italiani (Michelangelo, Donatello, Verrocchio, la scultura barocca); le grazie e la protezione di Napoleone III al suo rientro a Parigi. Il cronista siciliano non crede, però, completamente al genio dell'artista francese. Per lui è un altro caso in cui ad emergere è soprattutto la vanagloria:

I Francesi hanno messo Carpeaux sui trampoli e vogliono farlo passare per un gigante. Alcuni lo hanno paragonato a Michelangelo [...] Avete visto i suoi lavori? No? Peccato! Ce n'è di più belli [...] Tutti rivelano un talento superiore, ma incompleto. Carpeaux faceva sforzi supremi per dare alle sue opere un'impronta originale e propria. Ma gli mancava qualche cosa, non so cosa, forse l'afflato divino. In certe sue statue, si vede lo sforzo, la pena, il contorcimento: in certe altre, il vecchio ed il nuovo, il sublime ed il grottesco si confondono insieme²⁴⁸.

E Navarro sembra smitizzare il personaggio introducendoci nel suo studio caotico e frequentatissimo e descrivendolo con dovizia di particolari:

La stanza era vasta. Sulle mura pendevano molti sgorbi e molti schizzi. Le forme ed i medaglioni stavano disposti a lunghe file, confusamente. Negli angoli c'erano de' blocchi grezzi di marmo. Diverse statue incomplete si rizzavano sui loro piedistalli di legno [...] Sul caminetto appassivano due mazzi di fiori, in mezzo ad un mucchio di cose eteroclite [...] La porta si apriva e si chiudeva senza posa; gli scalpellini, gli allievi, le modelle entravano, uscivano e ritornavano, a piacer loro²⁴⁹.

Non meno dissacrante è il racconto di come lo scultore lavora:

Nessun artista ha forse lavorato come lui. Pareva un commediante di provincia. Pigliava le pose più stravaganti; alzava un braccio, abbassava l'altro; spingeva il petto in avanti e la testa indietro; si torceva i baffi; aggrottava le ciglia, guardava fisso e fieramente i modelli. Usava di raro gli scalpelli e le stecche. Teneva la creta in mano; la rammolliva con gli sputi²⁵⁰.

Certo è che l'uomo, prima di tutto, ci ricorda tanti altri personaggi già incontrati che ciarlataneggiano e vogliono distinguersi *tout court*:

247Ivi, p. 163.

248E. Navarro della Miraglia, *Carpeaux*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 177.

249Ivi, p. 175.

250Ivi, p. 176.

Voleva spacciarsi per uomo di genio, e non amava le verità troppo note. Sprezzava le regole, sdegnava le vie battute e si compiaceva nei paradossi. La sua parola non era quasi mai piana e semplice. Le sue frasi erano troppo spesso ornate di mocciosi popolari e d'immagini crude²⁵¹.

Tuttavia, in lui è proprio l'apparenza a tradire la sua natura piuttosto comune:

Era un uomo come ce ne sono tanti, non alto, non basso, piuttosto brutto e di maniere comuni. Sembrava un operaio²⁵².

La chiave del successo di Carpeaux starebbe nell'avere una personalità e un gusto profondamente parigini, affascinanti, cioè, per la loro spregiudicatezza e sensualità:

Egli aveva però una qualità rara: piaceva. Era un artista squisitamente parigino e sensuale. Le sue figure mordono il sangue, fanno pensare ai balli dell'Opera ed al cancan di Mabilille. Vi ha chi le dice immorali ma son vive²⁵³.

Interessante la conclusione, in cui Navarro suggerisce che la differenza tra la politica dell'Impero e quella della Repubblica sta solo e soltanto nell'apparenza:

Qualcuno ha paragonato il gruppo della Danza all'Impero. Si potrebbe senza inconvenienti paragonarlo anche alla Repubblica. Parigi è tuttavia qual era prima²⁵⁴.

Courbet e Carpeaux sono gli unici artisti inseriti nella galleria delle *Macchiette*. A confrontarne i profili si direbbe che il giornalista siciliano abbia, pur apprezzando l'arte e dimostrandosi un intenditore del bello, un particolare concetto di pittori e scultori. Entrambi i due presi in esame sono tronfi, sono grossolani, vogliono apparire a tutti i costi originali, amano circondarsi di una cerchia di devoti a cui comunicano o predicano le loro idee bizzarre e sconclusionate. Insomma vorrebbero far credere di essere degli intellettuali in grado di imporre la loro profondità di pensiero. Navarro non è disposto a riconoscergli questa nobile ed elevata patente, per lui devono accontentarsi di essere degli artigiani, più o meno di genio, del pennello e dello scalpello.

Daudet è l'unico scrittore della sua generazione che Navarro inserisce nelle macchiette, rivelando solo per questo una certa simpatia per il personaggio e per la sua arte, anzi più per la sua arte, dal momento che al Daudet uomo riserva più di una puntura di spillo. Il suo ritratto chiude l'ideale triade aperta con Sardou e Carpeaux, quella formata da quei bravi artigiani (del teatro, nel caso di Sardou, dell'arte, nel caso di Carpeaux, e della letteratura, per Daudet) acclamati dai francesi dei quali hanno saputo catturare i gusti e gli umori del momento. Che Daudet fosse, fin da giovanissimo,

251Ivi, p. 177.

252Ivi, p. 176.

253Ivi, pp. 177-8.

254Ivi, p. 178.

a caccia del successo è evidente a cominciare dall'incipit, dove il protagonista, provinciale appena adolescente, è ritratto «in mezzo agli zingari dell'arte e della letteratura»²⁵⁵ in quel Quartiere Latino di Parigi, simbolo della civiltà dell'apparenza e dei requisiti indispensabili per distinguersi:

Per un po' di tempo, fece come gli altri: consumò le maniche del vestito sulle tavole dei caffè o delle birrerie e ciaciò senza costrutto in mezzo al fumo delle pipe, da mane a sera. Poscia, cominciò a scrivere qualche bozzetto. Aveva una bella voce; declamava bene, era conversevole, espansivo, simpatico: a venti anni, i suoi amici lo proclamarono un grand'uomo²⁵⁶.

L'ondivago Daudet passa poi con disinvoltura dalla vita *bohèmien* a quella borghese per mezzo di un matrimonio con una ricca; e l'orrore della sua trasformazione viene restituito con una pennellata dissacrante:

Allora, subì una metamorfosi; diventò serio e solenne, mise una lente d'oro, e, col pretesto di essere miope, fece finta di non più conoscere i vecchi amici²⁵⁷.

Navarro quindi affonda brutalmente sullo scrittore che sceglie i contenuti delle sue opere in base alle idee correnti della piazza ed al contesto socio-politico del momento:

Umile coi potenti, è senza pietà pei caduti e nessun riguardo l'arresta dal ferirli. Se i principi e le principesse spodestate che vivono a Parigi avessero qualche probabilità di risalire sul trono, egli non li avrebbe certamente messi alla berlina, scrivendo *Les Rois en exil*. Il deputato Bravay fu corteggiato da lui, mentr'era ricco a milioni, e divenne il triste eroe del *Nabab*, quando morì povero. *Jack* gli ha fornito l'occasione a dipingere magistralmente, ma brutalmente, l'impotenza in cui si dibattono e affogano i poeti pigri, gli artisti monchi, gli scienziati sognatori in mezzo ai quali passò una gran parte della giovinezza e che, primi l'incoraggiarono²⁵⁸.

Dopo il ritratto piuttosto velenoso del personaggio il cronista siciliano si inchina, però, alla capacità artistica di Daudet, che viene evidenziata da una serie di osservazioni critiche di grande pertinenza e di grande efficacia:

Daudet disegna e colora stupendamente; poche linee pochi tocchi gli bastano a far vedere il sole che tramonta o una nuvola che passa, a far sentire un profumo o un suono, a figgere sulla carta una prospettiva lontana, un paesaggio che si abbuia o splende e che non si dilegua mai più dalla memoria. Eppure, cosa degna di nota, egli non descrive i personaggi, ma li rizza in piedi, per via del racconto, e dice giusto quel che abbisogna per mostrarli quali sono. Se spesso li neglige dal lato esterno, non manca mai di completarli nell'essenza e nel carattere. Sceglie i casi patologici, tende a esagerare i cattivi istinti dell'individuo e le crudeltà sociali; fa però un uso parco dell'analisi; rifugge dalle discussioni; cerca l'azione, la vita, e si mantiene, così, nel cerchio della natura umana [...] Un sentimento ineffabile di pietà e di tristezza spira dalle sue pagine e invade il cuore. In questo, entra in forse più la natura che l'arte; ma, in fondo,

255E. Navarro, *Daudet*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 179.

256Ibidem.

257Ivi, p. 180.

258Ivi, pp. 181-2.

egli è uno scrittore che deve molto allo studio, quantunque si mostri vivace e spontaneo²⁵⁹.

Navarro individua con chiarezza le fonti a cui lo scrittore francese attinge, Hugo, Michelet, Zola Sterne, i fratelli Goncourt, ma non ha dubbi nel dichiarare che «i due veri maestri di Daudet sono Flaubert e Dickens»²⁶⁰. Il suo realismo li tiene costantemente come modelli, in modo particolare Flaubert, anche se non si dimostra alla sua altezza:

Egli, però, non possiede le riflessioni topiche e le parole calzanti che disegnano, di un colpo, un dramma; egli non sa gettare nella narrazione, al pari di Flaubert, qu'è lampi che rischiarano all'improvviso i profondi abissi dell'anima. Il suo gusto non risponde sempre al sentimento puro del bello; nel suo stile, sobrio, semplice, forse un po' troppo raffinato, scoppia, tratto tratto, qualche grave scorrezione; ma egli non ce n'ha colpa²⁶¹.

Daudet è dunque un «artista coscienzioso; fa quanto può e sa fare»²⁶². Navarro analizza minuziosamente il suo essere insieme scrittore e poeta individuando in questo la ragione del suo maggior pregio:

Benché i suoi romanzi sieno ispirati dall'osservazione più esatta sono sempre scritti dal poeta. La mente e il cuore concorrono ugualmente a crearli. In lui, la nota originale è questa. Egli tiene un piede nella realtà e l'altro nel paese dei sogni. Il suo ingegno ha due facce: la grazia e la forza. [...] Eppure, anche nei momenti in cui la sua immaginazione corre più veloce, egli non perde mai di vista la verità assoluta, la modernità parigina e contemporanea. I suoi personaggi vivono, esistono²⁶³.

Ancora una volta la lucidità critica di Navarro ha visto giusto, se lo stesso scrittore francese definiva l'insieme della sua opera «un singulier mélange de fantaisie et de réalité».

II.3.6 La galleria dei politici.

L'elenco dei personaggi illustri ritratti nelle *Macchiette* viene arricchito da sei figure di politici, che fanno sì che il quadro proposto da Navarro della società francese attraverso le sue celebrità sia piuttosto variegato, e dia un'idea di completezza. I sei personaggi che compongono la galleria dei politici vengono “gettati” qua e là, in mezzo ai letterati e agli artisti, a creare una pausa, un diversivo, ma comunque con ordine e logica: essi infatti appaiono dal più anziano (Thiers, nato nel 1797 e appena morto all'epoca della pubblicazione delle *Macchiette*) al più giovane (Gambetta, coetaneo di Navarro), a dare un'idea del passaggio generazionale, che però trova significative

259Ivi, pp. 180-1.

260Ivi, p. 182.

261Ivi, pp. 182-3.

262Ivi, p. 183.

263Ivi, p. 181.

coincidenze di esperienze ed atteggiamenti tra gli uni e gli altri. Circa la logica della scelta di Navarro, possiamo inoltre, anche stavolta, riscontrare tre poli “positivi” e tre “negativi”, se pensiamo che, a fianco di uomini di potere scaltri e senza scrupoli quali Thiers, Grévy e Gambetta – uomini che, infatti, hanno saputo raggiungere le più alte cariche politiche – il siciliano pone tre politici per inclinazione e virtù intellettuali, che hanno servito la causa senza un vero, importante riconoscimento: un intellettuale degno di rispetto come Proudhon, un giornalista di razza e carattere come Girardin e un altro estremamente brillante, pur nelle sue mille contraddizioni, ovvero Rochefort.

Thiers, Grévy, Gambetta: tre nomi che durante il Secondo Impero venivano tenuti in disparte, e lavoravano nell'ombra, aspettando il loro momento; tre nomi che, al primo segnale di crisi di Napoleone III, seppero allearsi per (ri)prendersi il potere. La galleria proposta da Navarro comincia in grande, col nome più prestigioso, quello di Adolphe Thiers, sulla cresta dell'onda per mezzo secolo grazie ai moltissimi incarichi pubblici, e all'attività di giornalista e storico, autore di una celebre *Histoire de la Révolution Française* (1827) che raccolse i favori della borghesia liberale. Eletto il 31 agosto 1871, alla conclusione del durissimo negoziato con Bismarck che pose fine alla guerra franco-prussiana, primo presidente della Terza Repubblica francese, viene “smitizzato” da Navarro che ne rimarca subito la condizione di borghese *parvenu* che da liberale si scopre nazionalista e conservatore. Questo il senso della sua scalata sociale, i cui primi passi sono stati acconciarsi e condursi secondo tutte le consuetudini più alla moda nelle classi agiate, facendo lusso, e lasciarsi guidare da un'amante accorta ed influente. Questi due aspetti furono decisivi per la sua carriera, benché Thiers sul lavoro non si risparmiasse:

[...] per sopperire alle spese del lusso, lavorava con ardore, dalle cinque del mattino alle undici, fabbricava articoli ed opuscoli con una facilità meravigliosa, faceva un po' di tutto: polemica di stampa, critica d'arte, impressioni di viaggio, memorie di attrici, sunti per enciclopedie e non so che cos'altro. [...] Aveva dell'ingegno; aveva l'ardire, la petulanza, l'attività, la fiducia nelle proprie forze – questa condizione madre del successo – e riuscì. Aveva ancora qualche cosa di più e di meglio: una donna piuttosto bella e molto influente, la signora Dosne, che lo prese per mano e lo condusse al tempio della Fortuna²⁶⁴.

Se la gloria e il potere hanno arreso a Thiers, non mancano dunque i motivi; immotivata, piuttosto, sembra essere la sua fama di intellettuale, essendo al sommo grado un superficiale, un uomo che tocca e assimila tutto con la leggerezza e la fatuità tipica dei francesi:

264E. Navarro della Miraglia, *Thiers*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 80.

Un giorno, si credeva dotato di un'alta vocazione scientifica, e studiava il calcolo, e tracciava meridiani sulle finestre. Un altro giorno, si occupava di fisica, o di finanza, o di sonnambulismo, o di Dio, o del diavolo, e faceva proponimento d'intraprendere un lungo viaggio di circumnavigazione²⁶⁵.

Discorrendo, tocca le quistioni con la medesima baldanza, anche quelle che conosce meno o che non conosce affatto. È, in qualche modo, enciclopedico e vorrebbe passare per onniscibile. Adotta con facilità le vedute altrui e se le fa proprie, senza riescir sempre ad assimilarle. Un uomo di spirito disse di lui:

-Il signor Thiers consuma molte idee, ma non le digerisce²⁶⁶.

La rassegna delle più alte cariche pubbliche prosegue con Jules Grévy, presidente della Repubblica in carica all'epoca della pubblicazione delle *Macchiette*: eletto nel gennaio 1879, terminò il suo mandato nel 1887. Un altro personaggio in prevalenza negativo fin dall'incipit, in cui l'altissima dignità di presidente della Repubblica viene dissacrata con una descrizione che lo mette in ridicolo:

La sua figura manca di rilievo. È alto, prosperoso, grasso, perennemente vestito a nero, abbottonato, inguantato, serio. A qualunque ora si guarda, par che digerisca o sonnecchi [...] Ha gli occhi bruni, le labbra sottili ed il naso regolare: i connotati di molti passaporti. Sorride qualche volta; ma non ha mai riso in pubblico. È un uomo freddo, un uomo di marmo; fa pensare alla statua del Commendatore. Non ha né grandi virtù né grandi vizi; però è provvisto di parecchie qualità negative che spiegano forse la sua influenza, benché non permettano di analizzarla. Nessuno sa con esattezza quant'egli valga; ma certo non vale quanto pesa. È avvocato, ma parla poco; non ha scritto che un opuscolo breve; non ha mai detto interamente quello che pensa, e ciò fa supporre alla gente ch'egli pensi molto²⁶⁷.

La figura di Grévy è costruita, dunque, per contrasto rispetto a quella di Thiers: quanto quest'ultimo seppe sfruttare la sua loquela, tanto il primo fece pesare i suoi silenzi e le sue incertezze come degni del massimo rispetto e stima.

Tutto il ritratto è incentrato sulle tappe che hanno scandito l'ascesa di Grévy da avvocato a Presidente della Repubblica. Il suo successo viene spiegato da Navarro come conseguenza di una straordinaria forza di carattere, ma, ancora, viene posto l'accento sulla mancanza di altre qualità:

Il suo carattere è senza dubbio integro, retto, forte; ma il suo ingegno è mediocre e la sua scienza, le sue conoscenze politiche sono limitate. Ha l'autorità morale che gli viene dalla dignità costante della vita; però gli mancano l'acume e l'ardire dei grandi uomini di stato. Guarda forse dovunque, ma non vede lontano²⁶⁸.

Questo suo essere tutto d'un pezzo, freddo, marmoreo, viene ironicamente messo in dubbio nella conclusione, in cui l'ultima immagine di Grévy che Navarro ci consegna è quella di un villico «in camiciotto e zoccoli»²⁶⁹ che sbevazza insieme ai contadini del

²⁶⁵*Ibidem*.

²⁶⁶*Ivi*, p. 84.

²⁶⁷E. Navarro della Miraglia, Grévy, in *Id.*, *Macchiette parigine*, op. cit., p. 127.

²⁶⁸*Ivi*, p. 130.

²⁶⁹*Ivi*, p. 131.

suo paese:

Perché, dunque, a Parigi, è stato sempre serio?
O se portasse una maschera?²⁷⁰

Quanto a Léon Gambetta, appena trentenne si mise in luce durante la guerra franco-prussiana come difensore nazionale. Ma già nei giorni parigini di Navarro teneva banco tra gli oppositori del Secondo Impero, nel clan di democratici che si riuniva per cospirare nei più lugubri locali parigini:

Frequentava le birrerie, le trattorie, i caffè più umili del Quartiere Latino, ed era molto conosciuto, dovunque. Beveva poca birra, fumava di rado; ma, per contro, leggeva sempre i giornali a fascio. Nelle questioni politiche, pigliava subito la parola, ed emetteva, fra tutti, le idee più ardite. Aveva una sicumera inimmaginabile ed era di una loquacità prodigiosa. Parlava come la ruota di un mulino gira; e, qualche volta, parlava, per iscommessa, un'intera notte²⁷¹.

Anche Gambetta, come Thiers, arrivato a Parigi dalla provincia comincia a farsi notare per l'apparenza e il modo di comportarsi, ma il suo è un ambiente di studenti dov'egli spicca

per le sue maniere chiassose, per le sue ciarle violente, per i suoi vestiti unti e strani²⁷².

Gambetta sembra intuire subito che il mezzo per il successo politico è impersonare il ruolo di paladino del popolo, e lo impiega, facendosene un abito che diventerà la sua divisa:

Le sue pose? Ne aveva tante! Era umile, fiero, intemperante, sobrio, a seconda delle circostanze. [...] Però, la maggior parte del tempo, pigliava l'attitudine di un tribuno, e di un tribuno della plebe, per giunta. Il suo vestito era in armonia col resto. L'abito a falda lunga mostrava l'ordito ai gomiti ed aveva delle macchie d'unto dappertutto. La cravatta, nera, annodata come una corda, non gli stava mai a posto. Un lembo della camicia sgualcita gli appariva sempre fra il panciotto ed i calzoni. Le sue scarpe erano perennemente maculate di fango e di polvere. Il suo cappello aveva in permanenza le tese storte e il pelo arruffato²⁷³.

I ricordi di Navarro s'interrompono qui, per poi farci ritrovare, con un rapido *flashforward*, il Gambetta del 1881, Presidente del Consiglio di un governo riformista. Una volta raggiunto il potere, è ancora il suo aspetto a rivelare il personaggio soddisfatto, satollo, a cui l'abito e la maschera di un tempo vanno ormai stretti:

Ora siamo lontani da quei giorni. Il signor Gambetta si è ripulito, si è rinvigorito, ha messo pancia. La sua figura ha un'espressione di salute che incanta; il suo collo somiglia a quello di un toro; le sue guance sono divenute rubiconde. Eleganza ne ha forse ancora poca, e non ne avrà molta mai, probabilmente. Ma la sua giacchetta è sempre bianca, e le sue dita, volevo quasi dire le sue spatule, sono spesso coperte di guanti²⁷⁴.

²⁷⁰*Ibidem*.

²⁷¹E. Navarro della Miraglia, *Gambetta*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 169.

²⁷²*Ibidem*.

²⁷³*Ivi*, p. 170.

²⁷⁴*Ibidem*.

Il ritratto ripercorre le fatiche e le astuzie di Gambetta per mettersi a cavallo e divenire finalmente, «senza contrasto, il vero capo dei repubblicani»²⁷⁵; finché, nel finale, quasi di sfuggita, Navarro si pone altre domande, facendoci intuire ch'esse non hanno poi tanta importanza per spiegare il fenomeno Gambetta:

Che uomo è? che ingegno ha? che vita fa?²⁷⁶

Del resto, a tal proposito, vale come sintesi fulminante la conclusione:

I suoi amici più fedeli non hanno mai osato affermare che egli sia un'arca di sapienza. Lo dicono semplicemente un grand'uomo e lo è infatti, o almeno lo sembra, in grazia della sua abilità e della sua fortuna²⁷⁷.

Di segno diametralmente opposto è il temperamento di Emile de Girardin, giornalista e politico dall'ingegno sfavillante e ambizioso:

La sua indipendenza, le sue indisciplinezze hanno forse contribuito a render sicuro il suo colpo d'occhio, a render calmo il suo giudizio, ma lo hanno altresì impedito di raggiungere una certa posizione politica. [...] Il potere! Ecco il suo sogno. Ha sofferto molto nel vederlo spesso in mano a gente mediocre. [...] Sente il proprio valore intellettuale e prova il bisogno di affermarlo. Non c'è quistione che gli giunga nuova; le ha studiate tutte, e, se non riesce sempre a scioglierle, almeno le semplifica e le dilucida. Ha però un'attitudine speciale a trattare le quistioni politiche. [...] È un grande maneggiatore d'idee; ha l'invenzione che le scopre, l'iniziativa che le mette in moto, il coraggio che le difende. Piglia, al bisogno, dovunque le trova, le idee degli altri, per assimilarle. Non cerca la novità o la verginità dei concetti, ma la loro giustezza²⁷⁸.

Girardin, nato nel 1806, a trent'anni aveva creato il quotidiano *La Presse*, primo esempio di stampa a buon prezzo, dimezzando il costo di copertina rispetto alle altre testate, e puntando per sostenersi economicamente sulla pubblicità. È stato dunque uno dei primi artefici del giornalismo moderno, ruolo che, leggendo le pagine di Navarro, sembra calzargli a pennello. È un ritratto, questo di Girardin, finalmente interessante perché estremamente vivo, e in questo senso si differenzia dagli altri, i politici di professione: Girardin è finalmente un personaggio al di là di qualunque affettazione e ipocrisia:

Insomma, è un uomo strano; ha molto buon senso, ma si lascia volentieri sedurre dall'utopia, dal paradosso. Non ammette che la storia possa insegnare nulla a nessuno, e la chiama con Carlyle: «una vuota distillazione di rumori». Non crede all'influenza del giornalismo; eppure nessuno l'ha probabilmente esercitata meglio di lui. Nell'esprimere le cose, vere o false, buone o cattive, ha un fuoco e un'efficacia inimitabili. Trova con facilità le frasi e le formole che destano l'attenzione e che si stampano, di primo acchitto, nello spirito. Pensa e scrive rapidamente. La sua penna corre a precipizio sulla carta, e, qualche volta, precede lo sboccio completo del pensiero, in modo che l'intelligenza diventa quasi schiava della mano.[...]

²⁷⁵Ivi, p. 172.

²⁷⁶Ibidem.

²⁷⁷Ivi, p. 173.

²⁷⁸E. Navarro della Miraglia, *Girardin*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., pp. 92-3.

Ha tutte le qualità dei grandi scrittori; gli mancano soltanto la pazienza, la moderazione, il senso della misura, il *ne quid nimis*. È un artista, se vuoi, ma latente e monco. E dell'artista ha le bruschezze, le debolezze, i capricci, sebbene il fondo del suo carattere sia buono, calmo, serio. [...] Gli occhi arditissimi, miopi, leggermente affetti da strabismo, splendono con rigidità dietro la lente e fanno supporre che il signor di Girardin abbia il cuore secco. Egli è invece più sentimentale di quel che non si creda; insegue spesso le chimere alate de' sogni; ha una leggera tinta di misticismo; confonde l'amore del prossimo con l'amore della donna. L'età non è ancora pervenuta a spegnere il fuoco delle sue passioni²⁷⁹.

Pur nelle sue intime ed estreme contraddizioni, è un uomo di carattere, il cui ingegno è stato costantemente messo alla prova. L'ammirazione di Navarro è piuttosto esplicita, e lo prova il fatto che il ritratto sia focalizzato quasi interamente sul carattere e sulle sue azioni, in un procedere incalzante dove l'ironia s'affaccia timidamente. Il tutto partendo da un giudizio critico sulla sua scrittura e la sua abilità giornalistica:

La sua carriera di pubblicista è però stata una lotta continua, lotta che non si concentra soltanto nel pensiero, ma che apparisce ben anco nella forma, nello stile. Ogni suo articolo e ogni suo libro portano un titolo fiammeggiante come quei pennoncelli di colori caldi che sventolavano in cima alle lance dei guerrieri antichi. Egli ha una speciale simpatia per l'antitesi, questa pugna delle idee, questo combattimento delle parole. La sua intelligenza vivace e flessibile è ognora pronta all'attacco o alla difesa; i suoi periodi hanno lo scintillamento freddo, la sonorità stridente dell'acciaio²⁸⁰.

L'ammirazione di Navarro cresce nel secondo ritratto di questa triade "positiva", dedicato a Pierre-Joseph Proudhon. È la sua tempra tenace e irriducibile a qualsiasi compromesso che emerge da questo medaglione dedicato a un filosofo e politico le cui idee erano ben lontane da quelle di Navarro, ma comunque frutto di un ingegno superiore:

Viveva in disparte, nella solitudine, senza alleati e quasi privo di amici. Traffucando il pensiero e la coscienza, avrebbe potuto certamente arricchirsi; ma restò povero e seppe mantenere intatta, in ogni tempo, la forza dell'intelligenza e l'integrità morale. Se, un momento, desiderò che il governo gli affidasse qualche elevato incarico, fu perché sperava di applicare, almeno in parte, le proprie teorie. Del resto, lavorava incessantemente, senza perdere mai di vista il suo scopo, senza lasciarsi mai sedurre dalle fantasticaggini²⁸¹.

Decisamente un uomo di carattere, Proudhon, di cui Navarro mette soprattutto in evidenza la forza e lo slancio che l'hanno portato a superare le barriere delle classi sociali, a dispetto della sua nascita poverissima:

Entrò nella vita per l'angusta porta della miseria: sua madre era una contadina rozza; suo padre fu, a vicenda, garzone di birreria e bottajo. Fanciullo, egli condusse le vacche al pascolo, e poscia divenne servo di cantina. Andava a scuola, ma i libri gli mancavano, e spesso, tornando a casa, non trovava da sfamarsi. Si fece compositore di stamperia, per vivere; imparò ciò che seppe da sé solo, in mezzo a difficoltà di ogni genere, ora esercitando il mestiere di tipografo,

279Ivi, pp. 94-5.

280Ivi, p. 92.

281E. Navarro della Miraglia, *Proudhon*, in Id., *Macchiette parigine*, p. 111.

poi dirigendo la parte contenziosa di una società industriale, infine mettendo la sua penna al servizio di un magistrato che voleva fare un libro con l'ingegno altrui²⁸².

In questa lotta durissima contro l'avversa fortuna Navarro vuole anche individuare la causa delle convinzioni filosofico-politiche di Proudhon, convinzioni che il siciliano non condivide, per cui:

Siccome ognuno stava in guardia e respingeva le sue idee, siccome nessuno gli accordava nulla, egli chiese tutto, fece fuoco su tutta la linea, citò davanti a sé tutte le cose divine e umane, tentò di uccidere in duello la proprietà e l'ineguaglianza. Piuttosto che un filosofo, egli fu un combattente, una specie di Spartaco dell'intelletto. Non metteva in mostra le proprie sofferenze, ma esprimeva i pensieri come un forsennato, minacciosamente. Certe sue formole, certe sue frasi parevano ed erano un attentato contro l'ordine stabilito che lo schiacciava e ch'egli odiava²⁸³.

Il suo pensiero, dunque, appare, agli occhi del cronista nato alla fine degli anni Trenta, già superato; Proudhon stesso era morto nel 1865, poco dopo l'arrivo di Navarro a Parigi; e forse per questo il siciliano ne parla con simpatia e rispetto, come di qualcuno da cui non bisogna temere nulla:

Era conscio della propria forza; aveva fede in sé medesimo; si figurava ingenuamente che i suoi libri riformerebbero il mondo e ridurrebbero la questione politica a una semplice questione economica; voleva rifare tutta la legislazione e diceva che il suo ideale era una società nella quale egli sarebbe ghigliottinato come conservatore. [...] Ora, i tempi hanno camminato e le teorie ch'egli mise avanti non fanno più impressione; allora, non provarono proprio nulla, ma colpirono²⁸⁴.

Il suo ingegno lo porta anche a distinguersi nelle abitudini e nello stile di vita; e possiamo intuire l'ammirazione di Navarro per un francese che fa orgogliosamente caso a sé in questo senso, un francese finalmente privo di affettazione:

Rimaneva delle giornate intiere, assorto nelle sue idee, seduto al tavolino, e soltanto il bisogno di nutrirsi o di dormire lo richiamava al sentimento della vita. [...] La sua casa fu sempre nuda e misera; una minestra di lenti o di cavoli e un po' di porco salato e una frittata, furono le vivande ordinarie della sua mensa. Egli stava in farsetto di flanella a colori stridenti, e co' piedi nuotanti dentro due vasti zoccoli di legno. Per uscire, metteva un soprabito verde olivastro, lungo fin quasi a' talloni. [...] Le calze, celesti, gli comparivano tra i calzoni troppo corti e le grosse scarpe, allacciate rozzamente. Un cappello a tese molto larghe nascondeva, in parte, il suo cranio mal costruito e la sua faccia scimiesca, illuminata dal raggio vivo e sublime dell'intelligenza. [...] Era brusco e rude; ma, qualche volta, si sforzava a parere amabile. Un tedesco lo ha chiamato «il solo Francese intieramente scevro di pregiudizi». Era franco, leale, poco modesto, e non credeva affatto alla modestia degli altri²⁸⁵.

Dopo il francese “atipico” Proudhon, ecco il francese per eccellenza, Victor Henri Rochefort, a chiudere la galleria dei politici. Francese per eccellenza in quanto

282Ivi, p. 109.

283Ibidem.

284Ivi, p. 110.

285Ivi, p. 112.

irrimediabilmente ancorato alla sua estrazione aristocratica per amore del lusso e del prestigio, eppure politico democratico, che non si cura nemmeno troppo di dissimulare quest'intima, insanabile contraddizione:

Si è fatto democratico per caso, per ambizione, per bizzarria, per calcolo, per non so davvero che cosa. [...] Vantava spesso, a proposito di nulla e di tutto, l'antica origine della sua stirpe. [...] Faceva suonare, di quando in quando, con orgoglio, il suo doppio titolo di marchese e di conte. Aveva, per gli usi comuni, un biglietto da visita col suo nome reso democratico; ma nelle grandi occasioni, ne tirava di tasca un altro, ornato da una bella corona sotto la quale si leggeva:

LE COMTE H. ROCHEFORT DE LUÇAY²⁸⁶.

Assolutamente dissacrante l'individuazione di quello che è, forse, l'unico punto di contatto tra Rochefort e il popolo:

Un giorno gli ho sentito dire che il popolo puzza [...]. Il fiato gli puzza... come al popolo²⁸⁷.

L'amore per il potere, del resto, non è che uno degli aspetti del suo carattere, segnato da un'ambivalenza costitutiva che ne compromette fatalmente la carriera politica, una carriera spesa sempre e comunque senza rinunciare a una vena satirica forte e debordante, a una vita pubblica vissuta sotto i riflettori più con estro che con calcolo. Debuttante di lusso nel giornalismo parigino proprio negli anni di Navarro (1865), grazie alla collaborazione col *Figaro* diventa subito un nome noto, e di lì a un paio d'anni fonda il suo giornale satirico, *La Lanterne* (1868). Rapidamente soppresso per la forte carica polemica politica, il giornale causa l'arresto di Rochefort, il primo di una lunga serie. Dapprima fu antibonapartista con troppa simpatia per i democratici, poi, nei giorni difficili dell'assedio di Parigi, democratico con troppa simpatia per i comunardi, e pagò infine il suo non essere interamente allineato, nonostante gli fosse stata data la chance (già nel 1869) di occupare un seggio di deputato, con la condanna al carcere a vita e la deportazione in Nuova Caledonia. Una vita politica, quella di Rochefort, del tutto sopra le righe, fatta di duelli, rocambolesche fughe (famosissima quella dal bagno penale che ispirò un dipinto di Manet) e, soprattutto, di giornalismo: se pensiamo che continuò sempre, ovunque si trovasse, a far uscire *La Lanterne* e diffonderla clandestinamente in tutta Europa. Alla vigilia dell'uscita delle *Macchiette*, Rochefort era stato appena graziato da Gambetta (1880) ed era rientrato in Francia dando subito vita a un nuovo giornale, *L'Intransigéant*, d'immediato successo.

286E. Navarro della Miraglia, *Rochefort*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 157.

287Ivi, pp. 157-8.

Fin dal principio dell'articolo, come abbiamo visto relativamente all'oscillazione tra democrazia e aristocrazia, Rochefort ci viene presentato da Navarro come figura ambigua e in perenne contraddizione. Proseguendo nella lettura, vediamo che l'ambivalenza è una caratteristica anche del suo aspetto fisico:

In complesso, la fisionomia non è bella ma non è forse neanche brutta²⁸⁸.

Così come delle sue maniere:

Ha l'apparenza ingenua; le sue maniere sono semplici; ma non giurerei che in fondo alla sua natura non ci sia un pochino d'artificio²⁸⁹.

Delle sue abitudini:

Nessuno, un tempo, a Parigi, sapeva sparire e ricomparire meglio a proposito di lui²⁹⁰.

Del suo carattere:

È molto cortese, abitualmente, ma, di tempo in tempo, diviene aspro e selvaggio. [...] È credulo come un fanciullo; vuol far lo spaccone, ma in fondo è timido. Parla con riserbo, con severità di certe donne; ma ciò non gli impedisce di frequentarle²⁹¹.

Dell'arredamento della sua casa e del suo gusto estetico: nelle sue abitazioni

si trovavano disposti alla rinfusa, gli oggetti d'arte più belli e i mobili più brutti. De' quadri senza cornici e delle cornici senza quadri pendevano dalle pareti o giacevano per terra. Accanto a un arazzo stupendo e intatto, se ne vedeva un altro pieno di strappi e di buchi²⁹².

Questo insistere sull'ambivalenza costitutiva del personaggio prepara il terreno al giudizio sul giornalismo di Rochefort, fatalmente caratterizzato dalle stesse contraddizioni:

La sua maniera consiste nel dire scherzevolmente le cose più serie, e nell'esprimere con serietà le cose più burlesche. Da questo continuato contrasto, viene fuori una specie di chiacchierata indefinibile, una tantafera che alletta, una satira sconnessa, ma pure brillante e mordente²⁹³.

L'irriducibile contrasto degli opposti che lo caratterizza fa sì ch'egli non sia nulla più di un fuoco d'artificio, un immaginario febbrile e sconclusionato, e pertanto, forse, più burattino che burattinaio:

La democrazia vide in lui uno strumento, e cercò di utilizzarlo a proprio vantaggio²⁹⁴.

Navarro ne ritrae minuziosamente i mille paradossi ma senza severità, quasi con tenerezza, quando così conclude:

288Ivi, p. 158.

289Ibidem.

290Ibidem.

291Ivi, pp. 158-9.

292Ivi, p. 160.

293Ivi, p. 159.

294Ibidem.

Egli era invaso da una specie di febbre, aveva voglia di finir presto, si abbandonava a tutte le divagazioni, a tutte le vertigini, a tutte le follie del pensiero. Così, invece di guidare la penna ad uno scopo fisso, egli si lasciava condurre alla ventura da lei... Ora è giunto al termine del suo triste viaggio; ma non ha forse perduto il desiderio d'intraprenderne un altro²⁹⁵.

Il siciliano ci aveva visto giusto: dopo una nuova condanna al carcere a vita (1889), la nebbia di Londra avrebbe accolto l'incorreggibile fuggitivo Rochefort.

II.3.7 Finale al femminile: Sarah Bernhardt.

La grande attrice è l'ultimo dei ritratti delle *Macchiette*. Navarro è impegnato a rendere al meglio il personaggio più giovane della sua galleria (nata nel 1844) e forse quello che lo affascina maggiormente, anche se, comunque, cerca di studiarlo e di riprodurlo senza dimenticare i difetti. L'incipit è un uno squillo di tromba, quasi una chiamata in scena:

È una fra le riproduzioni meglio riuscite del tipo femminile eterno; è organizzata per intendere tutto e per dominare dovunque si mostra; riunisce in sé, concentrati all'ennesima potenza, i difetti e le qualità della donna moderna²⁹⁶.

Segue il riconoscimento del suo talento di interprete teatrale. Rosina Bernard (questo è il suo vero nome), negli anni parigini di Navarro, ancor giovanissima ha conquistato il pubblico. Si è imposta su tutte le scene, è pronta, dopo la Francia, a dominare sui palcoscenici di tutto il mondo, ad interpretare i capolavori dei più grandi autori francesi e non, compreso il nostro Gabriele D'Annunzio con cui peraltro terrà una fitta corrispondenza epistolare, a diventare, lei, *la voix d'or*, la divina, a fine carriera, una delle prime dive del cinema muto. Manderà sempre in delirio il pubblico, attirerà artisti, ispirerà a tal punto a Proust il personaggio dell'attrice la Berma ne *La ricerca del tempo perduto* che nelle sue lettere lo scrittore chiama questo personaggio col nome di Haras, l'inverso di Sarah. Ebbene, Navarro ne coglie appieno da subito le peculiarità che la rendono così grande, così originale:

La sua recitazione, che è sempre chiara e netta, non somiglia a quella di nessun'altra donna, e appunto per questo, sebbene piaccia, pare eccentrica. Pel solito, i più bravi attori son quelli che rimangono meglio padroni di sé stessi, anche nei momenti in cui la passione scatta con maggior violenza. Ella, invece si abbandona alla foga del suo temperamento, agli azzardi dell'improvviso, e, spesso ride o piange davvero. Qualunque sia la parte che sostenga, l'attrice si fonde in lei col personaggio, la realtà con la finzione; tutto quello che dice, sembra che sgorgi spontaneamente dall'anima; ella dà alla poesia l'intensità delle sue impressioni, inflette e spezza i versi in mille modi, precipita o allenta il ritmo, culla e carezza le cadenze, con la sua voce di mezzosoprano divinamente musicale [...] Essa è la mite eroina dei drammi terribili e delle tragedie fatali. Il coturno si adatta stupendamente alla sua gamba svelta. La tunica antica le avvolge il corpo in modo scultorio [...] Ella gestisce molto, e, senza che parli, il suo gesto

²⁹⁵Ivi, pp. 161-2.

²⁹⁶E. Navarro, *Sarah Bernhardt*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 185.

esprime il pensiero. Nell'incasso ha gli avvolgimenti flessuosi di una serpe. Il pubblico si lascia ammaliare²⁹⁷.

Non meno affascinante risulta anche il suo ritratto di donna e Navarro si sofferma a lungo a dipingerlo fin nei suoi minuti particolari che sembrano i dettagli ed i colori di qualche pittore fiammingo:

Non è bella . Ha il corpo fine, esile, smilzo; però meno magro di quanto si crede. Il seno e l'anche protuberano lievemente sotto le vesti ch'ella porta sempre attillate, strette, senza sottane e senza polpe di crino o di guttaperca. Sul busto sottile, il capo un po' grosso, a prima giunta, pare una dissonanza. Il volto è ovale, pallido, trasparente. Gli zigomi sporgono troppo sulle gote scarne. Il naso, arcuato e forte, sta di mezzo al becco di gufo e al becco d'aquila. Gli occhi, grandi e celesti, ora nuotano dolcemente, ora lampeggiano sotto le ciglia castane [...] Questa figura piena di irregolarità e di contrasti ha, nel suo insieme, un incanto che non si spiega, un'attrattiva a cui non si resiste²⁹⁸.

Si distingue per femminilità e talento d'attrice, ma in realtà

è qualcosa di più: un'espressione sociale splendida²⁹⁹.

E, come George Sand, ha un'indole estremamente irrequieta:

Ma una sola gloria non le basta, e scolpisce, dipinge, scrive [...] La tormenta il bisogno di agitarsi e di vivere, nel presente e nell'avvenire. Vorrebbe affrettare la percezione dei sentimenti e raddoppiare l'intensità delle sensazioni. Sperpera in vario modo la sua attività febbrile: giuoca al volano, monta in pallone e cavalca³⁰⁰.

Sarah Bernhardt è un personaggio eccezionale che recita sempre se stessa anche lontano dalle scene, anche a casa sua, e Navarro descrive quella casa in modo dettagliatissimo a tal punto che sembra ancora vagheggiare i momenti là trascorsi, i momenti in cui la grande attrice

Si mostra agli amici, vestita da uomo, con un berretto frigio di color azzurro sul capo. Ordinariamente, porta le gonne ch'essa concepì alla vigilia e che saranno di moda al domani. Un giorno è stracarica di gioielli; un altro giorno ha il busto semplicemente ornato di una rosa e i capelli di un nastro. Si sdraia volentieri sul canapè...però si alza spesso, va avanti e indietro, piglia la tavolozza o modella un po' di creta, cianciando. La sua lingua tagliente, ma senza veleno³⁰¹.

Lo scrittore siciliano chiude, a sorpresa, con una sfumatura negativa che profetizza per l'attrice un'effimera fortuna:

Assetata di fama, non c'è mezzo a cui non ricorra perché il mondo parli di lei. E il mondo ne parla fin troppo. Ma la sua gloria sarà fugace; ella passerà come quelle comete che splendono qualche tempo all'orizzonte e che poi scompaiono, senza lasciar traccia³⁰².

Forse questo inatteso finale vuole sottolineare la caducità insita nel mestiere

²⁹⁷Ivi, p. 187.

²⁹⁸Ivi, pp. 185-6.

²⁹⁹Ivi, p. 185.

³⁰⁰Ibidem.

³⁰¹Ivi, p. 189.

³⁰²Ibidem.

dell'attore, l'istrione che nasce e muore sulle tavole del palcoscenico.

II.4 La Francia agli occhi di Navarro: la cultura dell'apparenza.

Non solo nelle *Macchiette parigine*, ma in molti altri articoli Navarro ci racconta la società francese nelle sue abitudini mondane. La descrizione della vita pubblica è l'occasione per individuare alcuni concetti-chiave che definiscono il modo di essere dei francesi. Il primo, cruciale aspetto, è legato alla vanità: e spiega perché nei ritratti di Navarro un'attenzione particolare venga riservata al look dei personaggi. Ciò rispecchia l'attenzione spesso maniacale dei francesi per i dettagli del proprio abbigliamento. Ma non è soltanto una questione estetica; l'apparenza è per i francesi un mezzo per convogliare determinati messaggi sociali e politici. Ad esempio, come apprendiamo leggendo l'articolo *Il Caffè di Madrid*, l'appartenenza alla frangia democratica è anzitutto una questione di apparenza.

Il Caffè di Madrid apparve il 5 maggio 1872 sulla *Rivista Minima*, dove Navarro teneva una rubrica intitolata *Schizzi parigini*, di cui quest'articolo si presenta come il più interessante. In esso troviamo una descrizione del Caffè di Madrid, storico locale del boulevard Montmartre, la sua importanza consiste nell'essere stato per molti anni il «quartier generale della democrazia parigina»³⁰³. Al momento in cui Navarro scrive i protagonisti di quella fortunata stagione si sono dispersi, chi per aver raggiunto ormai il potere, chi viceversa per essere stato punito ed esiliato, chi per aver subito l'esperienza del carcere. Tuttavia, nei locali del caffè continuano a riunirsi neofiti e vecchie glorie, pur senza la baldanza di un tempo.

Il caffè è un luogo in cui tutto – arredamento, servizio, cibo, bevande – è sporco, brutto, cattivo, sgraziato:

L'interno è meschino, stretto, bujo. Le dorature delle pareti e delle vòlte sono annerite dal fumo. Il velluto rosso delle panche mostra la corda. Il marmo delle tavole si copre di macchie giallastre e si [sic] scheggia. Al banco sta una donna dal colorito bruno, dalla faccia un po' storta, dal naso adunco, dagli occhi grigi e sinistri come quelli di uno sparviere. I garzoni, piuttosto burberi, hanno la giubba corta, la calzatura verniciata ed il grembiale bianco. Le bevande sono cattive; i liquori alterati. Il caffè è di cicoria. Il fior di latte è un miscuglio di fior di farina, di cervella d'asini e cavalli. Ogni cosa vien servita in bicchieri goffi, in tazze strane, in vasi disparati e barocchi³⁰⁴.

Un locale a parte è riservato ai giornalisti, tutti antiborghesi che buttano giù notizie la cui fondatezza è un particolare senza molta importanza:

La stanza dei giornalisti è la più piccola e la più scura. Essi arrivano, ad uno ad uno, ad ogni ora. Il garzone li conosce ed apporta loro, nel vederli, carta, penne e calamajo. La bevanda viene in seguito. [...] Quasi tutti fumano, e, in mezzo al fumo, scrivono le più furibonde tiriterie contro la borghesia, svogliati, in fretta, senza convinzione, a tanto per linea. E là, da costoro, che sono in gran parte fabbricate le corrispondenze dei giornali rossi della provincia e dell'estero. [...] Le notizie non si controllano. Basta che piacciono e che qualcuno le porti³⁰⁵.

303 E. Navarro, *Il Caffè di Madrid*, in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento, Appendice Seconda*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1998, p. 193.

304 *Ibidem*.

305 *Ivi*, p. 194.

La democrazia, insomma, è un fatto innanzitutto estetico, una posa, un modo di vivere e atteggiarsi che serve ai militanti per riconoscersi fra loro distinguendosi dagli “altri”, i borghesi e gli aristocratici:

I frequentatori del caffè di Madrid hanno avuta, in ogni tempo, la triste prerogativa di esser mal vestiti e sudici. Essi sono in guerra aperta, non solo con la borghesia, ma anche con l'acqua e il sapone. [...] Prima di diventare un repubblicano aristocratico, Gambetta si mostrava al caffè mal vestito come gli altri³⁰⁶.

Certo, lo sprezzo antidemocratico di Navarro, che già abbiamo avuto modo di conoscere, qui si scatena, ma pur sempre nei limiti di una satira leggera ed elegante. L'articolo offre un satirico ritratto degli oppositori del Secondo Impero che negli anni hanno frequentato il locale, e in particolare: Gambetta, Cavalier (detto *Pipe-en-Bois*), Delescluze e i suoi discepoli (di lui Navarro scriverà, nelle pagine dedicate a Gambetta in *Macchiette parigine*: «il solo uomo di ingegno e di cuore che abbia forse avuto, più tardi, la Comune»³⁰⁷). Al tempo stesso Navarro ricostruisce le tappe storiche dell'opposizione anche attraverso le modalità di lotta. In un primo momento, essa non attaccava direttamente l'Imperatore, bensì la critica teatrale e l'accoglienza delle opere letterarie ed artistiche era diventata il mezzo per elevare i vessilli democratici. Come quando, nel 1866, la prima del dramma *Enriette Maréchal* dei fratelli Goncourt diventa il pretesto per una rappresaglia democratica:

La celebrità di Giorgio Cavalier cominciò nel Quartiere Latino, al teatro dell'Odéon. Un sera [...] si rappresentava per la prima volta un dramma dei fratelli Goncourt: *Enriette Maréchal*. Edmondo e Giulio di Goncourt frequentano le riunioni della principessa Matilde, a Courcelles ed a Saint-Gratien. Ciò bastava. Gli studenti decisero di fischiare la produzione in odio agli autori. La cabala fu organizzata e diretta da Pipa di legno che si sbracciò, si moltiplicò, fischiò per venti e alla fine dello spettacolo fu accompagnato a casa in trionfo. L'indomani, tutta la stampa si occupò di lui. In breve, il suo ritratto apparve dietro le bacheche dei fotografi. I giornali umoristici pubblicarono la sua caricatura. Egli traversò la Senna e fece un solenne ingresso al caffè di Madrid³⁰⁸.

Il salotto della principessa Matilde (1820-1904), figlia di Jérôme Bonaparte, dunque nipote di Napoleone I e cugina di Napoleone III, era il luogo di ritrovo di letterati, scienziati, pittori, scultori, musicisti. Una passerella delle arti sulla cui ribalta salirono molti dei nomi più interessanti dell'epoca: solo per restare ai letterati, basti pensare a Sainte-Beuve, Dumas, Flaubert, Merimée, Gautier (nominato dalla principessa Matilde bibliotecario nel 1868), Taine e i Goncourt, e poi Maupassant. Ecco perché questi nomi, racconta Navarro, in ambito democratico vengono puntualmente stroncati, con la pretesa di dare all'arte un'etichetta socio-politica:

Allora, l'opposizione rivestiva forme letterarie [...] si fecero paragoni fra gli scrittori democratici e quelli che nol sono. About, Taine e Gauthier [*sic*] venivano condannati senza appello. Victor Hugo era elevato al cielo. [...] Vallès fiottava, coglieva l'occasione per dire che nella Divina Commedia di sublime, non ve n'è traccia, che Michelangiolo è un imbrattamuri e Raffaello uno spazzino. [...] Courbet vi si mostrava col

306Ivi, pp. 194-95.

307E. Navarro della Miraglia, *Gambetta*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 172.

308E. Navarro, *Il Caffè di Madrid*, op. cit., pp. 195-96.

suo fido Acate Castagnary e con Rane [sic]³⁰⁹.

L'opposizione a poco a poco si rafforza e si fa più esplicita. Il Caffè di Madrid diventa un vero e proprio covo politico in cui si tengono comizi e si attacca pubblicamente l'Imperatore. Con la guerra franco-tedesca, poi, i democratici vivono la loro stagione più infervorata, dividendosi in sostenitori e contrari al conflitto:

Nel giugno 1870, il Caffè di Madrid si pronunciò unanime per la guerra. [...] La *Marsigliese* e il *Canto della partenza* erano intuonati, ogni giorno, a piena gola. [...] Quando il primo entusiasmo fu svaporato, i repubblicani cominciarono a dichiararsi per la pace, affin di provocare subbugli e rovesciar l'impero. Il Caffè di Madrid si divise in due campi. I suoi frequentatori si accapigliavano. L'accordo per un pezzo non fu possibile. Le grida assordavano il cielo. Spesso dalle parole si veniva ai pugni. I canti patriottici erano coperti da fischi. [...] Gli uni gridavano: *A Berlino! A Berlino!* Gli altri volevano recarsi in massa alle Tuileries per protestare contro la guerra. Infine, la polizia faceva una carica sul marciapiede. La folla di fuori si riversava dentro. Le tavole erano rovesciate. Le tazze ed i bicchieri volavano in frantumi. I bollori si calmavano. La gente, invece di andare alle Tuileries od a Berlino se ne andava a casa³¹⁰.

L'articolo si conclude con l'apoteosi dei protagonisti, che conoscono la gloria all'epoca della Comune, quando il Caffè diviene «una succursale dell'Hôtel de Ville»³¹¹:

Allora, non solo il Caffè di Madrid, ma ben anco la birreria dei Martiri ed il caffè del Topo Morto, diedero alla Francia i suoi più alti funzionarii. I fratelli ed amici si nominavano a vicenda magistrati e prefetti [...] così la nazione si rigenerava e Parigi, intanto, era stretta d'assedio. In breve, ogni cittadino divenne soldato e indossò l'uniforme di guardia nazionale. Il caffè della democrazia fu come trasformato in campo. Flourens vi bivaccava in permanenza col suo Stato Maggiore. Le dame notturne vi apparivano vestite da vivandiere³¹².

Quando cade il Secondo Impero e la nuova Repubblica viene proclamata, Navarro scrive: «Gambetta e Rochefort divennero membri del Governo. La scapigliatura trionfava»³¹³ la scapigliatura, non la democrazia. Che la differenza tra Impero e Repubblica sia solo una questione d'apparenza, d'altronde, Navarro lo suggerisce quando conclude il ritratto di Carpeaux in *Macchiette parigine*: «Qualcuno ha paragonato il gruppo della Danza all'Impero. Si potrebbe senza inconvenienti paragonarlo anche alla Repubblica. Parigi è tuttavia qual era prima»³¹⁴. Insomma: la vita politica diventa emblema della cultura dell'apparenza che contraddistingue la società francese, e che porta Navarro a delineare nei suoi scritti un'asciutta ma attenta e minuziosa descrizione dell'abbigliamento, della postura, delle abitudini dei personaggi. È qualcosa di più di una semplice informazione: indica la possibilità che la vicenda umana e professionale di quell'individuo possa essere risolta in ciò ch'egli appare agli altri.

L'attenzione agli aspetti più immediati ed esteriori rappresenta un aspetto cruciale che rispecchia una caratteristica tipica dello sguardo francese, utilizzata da Navarro con esiti

309Ivi, p. 196.

310Ivi, p. 197.

311Ivi, p. 198.

312Ibidem.

313Ivi, p. 197.

314E. Navarro della Miraglia, *Carpeaux*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 178.

amaramente ironici. Un modo di fare giornalismo che era assai diffuso e che nasceva dalla conversazione, e dunque si nutriva delle chiacchiere, degli aneddoti, delle idee di seconda e di terza mano, fino a costituire una massa di luoghi comuni che circolavano in ogni ambiente. Di quest'abitudine troviamo ulteriore conferma in alcune voci del *Dizionario dei luoghi comuni* di Gustave Flaubert, che, a partire dal 1850, si divertì a stilare un puntuale e dissacrante elenco degli atteggiamenti più diffusi, delle parole più trite e ritrite usate per condire qualsiasi argomento, con l'intento di farne un esilarante catalogo da inserire in appendice al romanzo *Bouvard et Pécuchet*. Tuttavia la raccolta, intitolata *Dictionnaire des Idées Reçues*, rimase incompiuta e fu pubblicata postuma soltanto nel 1910. Si tratta di un delizioso prontuario, in ordine rigorosamente alfabetico, delle opinioni ricorrenti nelle conversazioni, da “Abelardo” a “Zuccherare”. Proprio in questo gustoso dizionarietto leggiamo, alla voce “Autori”: «Bisogna conoscere gli autori. Inutile saperne i nomi. Battute di autori. Modo in cui vivono»³¹⁵. E poi, alla voce “Celebrità”: «Informarsi di ogni minimo particolare della loro vita intima in modo da poterli denigrare. Musset si sbronzava. Balzac era subissato dai debiti. Victor Hugo è avaro»³¹⁶.

Proprio la diceria sull'avarizia di quest'ultimo viene riportata sottilmente da Navarro nel memorabile ritratto nelle *Macchiette*. In esso, il ruolo di padre della patria impersonato da Hugo non sembra per lo scrittore essere un motivo di orgoglio profondo e interiore, quanto piuttosto una parte da recitare con evidente affettazione:

Di giorno, per il grosso pubblico, Victor Hugo ha un altro aspetto. Si fa trovare seduto in soglio, oppure in piedi, con la mano appoggiata ad un tavolo, con l'aria maestosa di un re. Allora ogni suo gesto è artefatto, ogni parola è studiata. Arde incensi alla democrazia, ma con la dignità di un papasso che sa di meritarne una gran parte; parla sospirando delle miserie del popolo, senza però cavare un quattrino di tasca; s'intrattiene della sua gloria, abbassando gli occhi modestamente e chinando un po' le spalle, come un attore che previene gli applausi³¹⁷.

Due elementi ricorrenti, di solito con connotazione negativa, sono il trucco e il profumo. Nei personaggi più negativi (come Baudelaire e Barbey d'Aurevilley in *Macchiette parigine*) il trucco, come abbiamo visto, è associato all'altra grande metafora che simboleggia l'uso sconsiderato dell'apparenza: il circo. In un altro articolo, intitolato *Ritratti di Francia* e apparso sulla *Rivista minima* il 21 settembre 1873, Navarro ritrae dettagliatamente Barbey:

È un uomo, e sembra una caricatura ambulante. Si tinge, si dipinge, si cinghia, porta il busto come le donne. Adora i calzoncini attillati e le giubbe strette che fanno risaltare le magre forme del suo corpo. Rimbecca i polsini della camicia sulle maniche del vestito. Ha solini ricadenti e lunghi un palmo. Lascia svolazzare i capelli piuttosto lunghi, intorno al collo. Profuma d'acqua di lavanda la barba ed il pizzo. Mette il cappello di traverso – un cappello alto, alto, alto. Non esce mai di casa senza guanti. Fuma sigari d'Avana. È sempre munito di un bastoncino che mostra ed agita. Cammina saltellando, a passi meccanici ed uniformi, pari agli

315Gustave Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni*, trad. di Gioia Angiolillo Zannino, Rizzoli, Milano, 2009, p. 20.

316Ivi, p. 28.

317E. Navarro, *Victor Hugo*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 88.

automi di Spallanzani e di Vaucanson³¹⁸.

I ciarlatani del giornalismo e dell'arte camminano di solito sui trampoli. Tale metafora viene esplicitata nel profilo di Sardou:

Nessuno ha compreso meglio di lui il suo tempo e il suo paese, dove, per esser guardati, bisogna camminare sui trampoli, e dove il merito non val nulla, scompagnato dall'intrigo, dalla sufficienza, dalle apparenze³¹⁹.

In questa prospettiva si spiega anche l'amore per il lusso che tutti i francesi hanno. Thiers inizia a far carriera abbracciando le consuetudini più alla moda, che consistono essenzialmente nel fare una vita lussuosa:

Quando il signor Thiers si recò a Parigi, a poco più di venti anni, prese alloggio col suo amico Mignet, in una povera soffitta. Mignet vi rimase lungo tempo, a meditare ed a scrivere i libri che poscia dovevano renderlo rispettato ed illustre. Invece Thiers trovò presto i mezzi di affittare un appartamento grazioso e di ammobiliarlo con eleganza; mise carrozza, si vestì alla moda, tirò di scherma, cominciò a frequentare le prime rappresentazioni, si mostrò guantato ed attillato, all'ora dell'assenzio, sulla gradinata del caffè Tortoni³²⁰.

In alcuni casi, Navarro gioca esplicitamente con la dicotomia carattere/apparenza, come quando dice, descrivendo Ranc, giornalista del *Nain Jaune*, in *Ritratti di Francia*:

Lo rividi cento volte all'ufficio giornale, in via Coq-Héron. Egli vi passava il tempo chiacchierando, aspettando la repubblica, correndo sempre dietro al cassiere per aver dei quattrini. Scriveva poco e raramente, ma scriveva bene. [...] E il carattere? Ah, ecco! Non ne so nulla; non mi sono mai curato di avere esatte informazioni in proposito. La parte rappresentata dal signor Ranc durante la Comune parve losca a molti³²¹.

Navarro ironizza sulla noncuranza tipicamente francese per il carattere, che fa da *pendant* alla loro attenzione all'apparenza. Più avanti, nello stesso articolo, dirà: «Non mi ricordo dove ho letto questa sentenza: “Ciò che distingue un uomo da una cosa è il carattere”»³²².

Analogamente, nel ritratto di Gambetta ritorna la stessa questione: «Che uomo è? Che ingegno ha? Che vita fa?»³²³. La conclusione di Navarro suggerisce che tali interrogativi non hanno poi tanta importanza: «Lo dicono semplicemente un grand'uomo e lo è infatti, o almeno lo sembra, in grazia della sua abilità e della sua fortuna»³²⁴.

Un caso esattamente all'opposto è invece Dumas figlio, del quale Navarro dice: «E il suo ritratto fisico? Ah! ecco; non ci pensavo»³²⁵. Stavolta, infatti, percepiamo la forza del carattere del personaggio al cui confronto la sua apparenza è qualcosa che si può anche trascurare:

Alessandro Dumas primo del nome, parlando di suo figlio, una volta disse: «È il mio capolavoro».

318E. Navarro, *Ritratti di Francia*, in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento, Appendice Seconda*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1998, pp. 202-03.

319E. Navarro, *Sardou*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 166.

320E. Navarro, *Thiers*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 79.

321E. Navarro, *Ritratti di Francia*, op. cit., p. 201.

322Ivi, p. 204.

323E. Navarro, *Gambetta*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 172.

324Ivi, p. 173.

325E. Navarro, *Dumas (figlio)*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 155.

Aveva ragione³²⁶.

Nei *Ritratti di Francia*, Navarro rievoca le circostanze in cui nel 1866, dopo un periodo trascorso lontano da Parigi per motivi di salute, riprese a collaborare al *Nain Jaune* sotto la nuova direzione di Ganesco. Il ritorno in città coincide con la ripresa delle consuete abitudini francesi, come la passeggiata sui *boulevards*:

A Parigi, chi vuole una cosa, la trova facilmente sui *boulevards*, anche senza cercarla. Balzac ha raccolto di qua e di là, sui marciapiedi, i più meravigliosi tipi della *Commedia Umana*. Kock scriveva i suoi romanzi guardando dalla finestra i passanti. Girardin fa una passeggiata quando vuol partorire un'idea nuova. Roquepin concepiva le sue cronache e le sue critiche fumando innanzi al caffè Tortoni³²⁷.

E al tempo, stesso, la ripresa di quelle maniere cortesi ma distanti, di quella “cordialità di facciata” con la quale l'apparenza trionfa in società:

Avevo incontrato due o tre amici – dico amici per dire. «Ah! Siete voi? D'onde venite? D'onde uscite? Era un secolo che non vi si vedeva... La baronessa domanda spesso vostre notizie. Ella darà delle feste magnifiche... La marchesa riceve sempre al giovedì... Statevi bene, mio caro. Buon giorno... Addio»³²⁸.

Navarro deve anche rassegnarsi a sopportare quella caratteristica tutta francese che consiste nell'ignoranza, mascherata dal disprezzo, di ciò che viene dal resto d'Europa, *in primis* dall'Italia:

Parlando degli stranieri, i Francesi fanno prova d'un'intolleranza crassa. Non ammettono che all'estero vi sia qualche grand'uomo. Non sanno altra lingua che la loro – quando la sanno, beninteso. Della moderna letteratura italiana conoscono appena *I Promessi Sposi* e *Le mie prigioni*. Hanno una vaga idea di Alfieri e Foscolo. Parlate loro di Giusti, di Niccolini, di tutti gli altri; vi chiederanno se sono maestri di musica o tenori³²⁹.

Così, Hervé:

È un francese come ce ne sono tanti, né bello né brutto, né grande né piccolo, con molte pretese e poco amore per le cose nostre³³⁰.

Già, un francese come ce ne sono tanti, uno di quelli per cui Flaubert sembra aver coniato la voce “Francese” del *Dizionario dei luoghi comuni*:

Il primo popolo dell'universo³³¹.

Questo articolo è interessante innanzitutto perché attraverso di esso è possibile ricostruire almeno in parte l'esperienza di Navarro nella redazione del *Nain Jaune*. Veniamo così a sapere che il siciliano vi collaborò sia sotto la direzione Scholl sia sotto la direzione Ganesco, dovendo interrompere per un certo periodo per motivi di salute:

All'improvviso, qualcuno mi battè sulla spalla. Mi rivolsi. Era Eugenio Ceyras, un giornalista che passa la vita nelle birrerie e che conosce tutta Parigi.

-Vi cerco da tre mesi, mi diss'egli. Ganesco ha preso la direzione del *Nain Jaune*... Lo sapete? Sì? Ebbene, allora saprete anche ch'io faccio la cucina del giornale. Intendiamo modellarlo, per quanto è

326Ivi, p. 151.

327E. Navarro, *Ritratti di Francia*, op. cit., pp. 199-200.

328Ivi, p. 200.

329Ivi, p. 203.

330Ivi, p. 204.

331G. Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni*, op. cit., p. 51.

possibile, sulla *Revue des Deux Mondes*. Abbiamo una redazione come ce ne son poche. Ci manca qualcuno che faccia gli articoli mondani, eleganti, brillanti. Voi non li facevate troppo male al tempo in cui il giornale era diretto da Scholl. Fateli di nuovo. Entrate nella nostra banda.

La proposta mi conveniva, e l'accettai. Mezz'ora dopo mi trovavo ne' pressi del Bosco di Boulogne, alla villa Said, in casa di Ganesco³³².

La rivista, dunque, intende ripartire con propositi ambiziosi: se è vero che la *Revue des Deux Mondes*, nata nei primi anni Trenta ad opera di Buloz e sul modello della *Revue de Paris*, arruolò subito Sainte-Beuve e si assicurò una lunga vita e un'ottima reputazione tra gli intellettuali parigini. Come scrisse Flaubert alla voce "Giornale" del suo *Dizionario dei luoghi comuni*:

I giornali «seri»: «La Revue des deux mondes» - «L'Economiste» - «Le Journal des Débats». Bisogna lasciarli abbandonati sul tavolo del salotto, ma avendo cura di aprirne i fogli in precedenza. Anche segnare qualche brano con la matita rossa fa un ottimo effetto. Leggere la mattina un articolo di quelle pubblicazioni serie e gravi, e la sera, in società, portare abilmente la conversazione sull'argomento preso in considerazione in modo da poter brillare³³³.

Che l'ammirazione per la *Revue des Deux Mondes* fosse solo una posa lo dimostra, del resto, la vicenda stessa del *Nain Jaune*, che, in realtà, rimase sempre, essenzialmente, un giornale di satira politico-letteraria, e in particolare sotto la direzione Ganesco, poiché negli ultimi anni Sessanta il dibattito politico cominciava a farsi più animato. Non a caso, infatti, tra i redattori troviamo alcuni democratici, già ritratti da Navarro nel *Caffè di Madrid*, che in quegli anni stavano affilando le armi: Ranc, Vallès, Castagnary, Spuller.

Di essi, così come degli altri giornalisti incontrati in via Coq-Héron (Barbey d'Aureville, Morin, Weiss, Hervé, Sarcey, Feydeau), dove si trovava l'ufficio del *Nain Jaune* e di molte altre riviste, questo articolo offre un ritratto al vetriolo, che risulta essere una sorta di catalogo delle caratteristiche più negative dei francesi. Caratteristiche che verranno ben riassunte da Navarro nell'elenco dei «difetti più salienti»³³⁴ attribuiti a Stendhal nelle *Macchiette parigine*: «la leggerezza, l'instabilità, la vanità, l'inconsequenza delle parole e degli atti»³³⁵. Oppure, a Alfred de Musset: «l'indifferentismo politico, il sensualismo mischiato alla devozione, la grazia fuggevole, l'incostanza morale, la negligenza letteraria, la stanchezza e la noia, gli slanci potenti, ma disuguali ed inutili, il disinganno, la contraddizione, il dubbio»³³⁶.

Pigri e perdigiorno; inconcludenti; fiacchi, debosciati, viziosi; avidi di denaro e di fama; mordaci; ossequiosi; calcolatori, arrivisti; vani; megalomani; amanti del lusso; ignoranti; pretensiosi, supponenti, superbi; campanilisti; superficiali. Ecco le voci del personale "catalogo" di Navarro sulle caratteristiche di Francia.

332Ivi, p. 200.

333G. Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni*, op. cit., p. 57.

334E. Navarro della Miraglia, *Stendhal*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 77.

335Ibidem.

336E. Navarro della Miraglia, *Alfred de Musset*, in Id., *Macchiette parigine*, op. cit., p. 107.

II.5 La Francia tra mito e realtà.

II.5.1 *Gl'italiani a Parigi.*

Da quanto abbiamo finora visto, Navarro sembra piuttosto sfatare, che non alimentare, il mito della Francia che imperava nella cultura italiana del XIX secolo. Particolarmente significativo a questo proposito è l'articolo intitolato *Gl'italiani a Parigi*, pubblicato in quattro puntate sulla *Rivista Minima* dal 21 gennaio al 21 aprile 1872. Esso rappresenta l'ideale parabola discendente percorsa da alcuni italiani che hanno cercato, prima di Navarro, fortuna in Francia, e sono stati delusi. Si parte coi sogni di gloria e successo di Navarro, nutriti dai ricordi dei più alti ingegni italiani che hanno fatto fortuna in Francia. Questo mito viene sfatato dalla descrizione della considerazione che hanno i Francesi degli italiani e della vera realtà che essi vivono a Parigi: dopo un elenco di personaggi più o meno di successo, del passato più recente, la realtà contemporanea appare quanto mai misera per gli italiani; e gli ultimi tratti sono dedicati ai piccoli mendicanti meridionali.

L'articolo è pensato in modo da creare una vera e propria parabola discendente. La prima parte si apre coi sogni di gloria di Navarro:

Non saprei come far comprendere i sentimenti che provai nel recarmi, per la prima volta, a Parigi. Ero molto giovane. Avevo la testa piena delle più disparate letture. Facevo i più bizzarri sogni. Parigi mi appariva come un Eden, come una città cosmopolita dove ognuno era felice, possedeva le più vaghe donne ed avea danari a bizzeffe da spendere. In quella specie di paradiso terrestre, gl'Italiani doveano trovarsi senza dubbio in migliori condizioni degli altri. Da tempo immemorabile, i più alti ingegni del nostro paese sono accorsi nella capitale della Francia³³⁷.

Seguono dunque ricordi e riflessioni sul successo di alcuni italiani, celebri in quel periodo in Francia:

Impinguavo con tutte le mie forze la falange degl'italiani celebri e vagheggiavo la speranza di giungere a farne parte³³⁸.

Ma ben presto, l'amara scoperta:

Gl'Italiani, invece di essere uniti ed influenti, erano sparpagliati e sconosciuti. Il vento della fama ripeteva due soli nomi: Fiorentino e Petruccelli della Gattina³³⁹.

Con quest'ultimo, lo abbiamo detto, Navarro fu in corrispondenza, e dimostrò sempre di stimarlo. Quanto a Pier Angelo Fiorentino, nato a Napoli nel 1811 e naturalizzato francese, morì a Parigi l'anno in cui arrivò Navarro, nel 1864, dopo aver tradotto, nel 1840, la *Divina Commedia* in francese³⁴⁰, con il plauso di poeti quali Hugo e Lamennais, e aver intrapreso la carriera di critico letterario e teatrale sui più importanti quotidiani: il *Constitutionnel* e il *Moniteur*. Non a caso è il

337E. Navarro, *Gl'italiani a Parigi* (1872), in C. Romano, *Emmanuele Navarro. Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice seconda*, op. cit., p. 177.

338Ivi, p. 178.

339Ivi, pp. 178-9.

340La seconda edizione, del 1861, sarà ancor più celebrata, e impreziosita dalle incisioni di Gustave Doré.

nome che si agita nella mente del siciliano, che ebbe anche l'occasione di conoscerlo personalmente e di vederlo in azione in Francia, tratteggiandone un ritratto:

Fiorentino! Mi sembra di vederlo ancora. Era alto, pingue, robusto. Aveva il colorito bruno de' meridionali ed i capelli ancor neri, pettinati con arte. Le sue pupille luccicavano come due carbonchi. Un sorriso perpetuo gli errava sulle labbra. Camminando sul boulevard, egli stringea la mano a questi ed a quegli. Con le donne, era pieno di cortesie. Ma in fondo, non so perché, mi sembrava che quell'uomo avesse un profondo disprezzo dei suoi simili, o per lo meno dei francesi. [...] Fiorentino sacrificava tutto al successo. Per lui, ogni mezzo di giungere alla ricchezza era buono. Adorava il vitello d'oro. Vendeva la sua penna all'incanto. Taglieggiava i compositori di musica, gli artisti lirici e drammatici. Era un brigante degli Abruzzi imboscato dietro un'appendice teatrale. È morto quasi milionario. *Parce sepulto*³⁴¹.

Non a caso, poiché Fiorentino, come Navarro, fu nome legato ad Alexandre Dumas, che conobbe a Napoli nel 1835, e del quale divenne collaboratore, firmando con lui la raccolta di racconti *Crimes célèbres*, al punto che, si insinuava negli ambienti letterari parigini, fosse lui il vero autore³⁴² del *Conte di Montecristo*, uscito nel 1844. Comunque, se Navarro, al pari di Fiorentino, poté trovare accoglienza nel mondo del giornalismo parigino, trovò un ambiente diverso, che, all'indomani della guerra franco-prussiana, divenne piuttosto ostile agli italiani:

In questo momento a Parigi, il terreno è poco propizio per gl'Italiani. La sventura acceca i Francesi. Essi vedono con occhio geloso, il nostro paese incamminarsi rapidamente per le vie del progresso. Sempre cortesi in apparenza, in fondo hanno il cuore pieno d'odio. Tutte le vie son chiuse ai Tedeschi come agl'Italiani. Vi è un'ostilità sorda contro di noi. A vivere della propria penna a Parigi non bisogna più pensarci. Chi può, va via³⁴³.

Dai fasti del passato ricordati nel primo articolo, si scende di un gradino nel secondo, ricordando gli effimeri successi del passato più recente: come la fama del teatino palermitano Padre Ventura («le rugiadose parigine di quindi anni fa, non perdevano una sola delle sue prediche»³⁴⁴), Paganini e altri musicisti, l'affarista Cernuschi della *Banca di Parigi*. Questa carrellata, in *flashforward*, scorre fino agli anni della caduta del Secondo Impero, inglobando così altri italiani di modesta fortuna e modesta fama che Navarro conobbe nel suo soggiorno parigino. E la loro storia si mescola alla storia francese ed europea, come il console italiano Nigra, «il barbiere di Siviglia della diplomazia»³⁴⁵, che «tace, per farsi perdonare dalla repubblica di essere stato amico dell'impero»³⁴⁶; o Rattazzi, che, si dice, «tenta rovesciarlo e pigliarne il posto»³⁴⁷.

341Ivi, p. 179.

342La voce circolava con tanta insistenza che Alexandre Dumas ritenne opportuno affrontare la questione pubblicamente, ovviamente con una smentita, in una presentazione ai lettori intitolata *Un mot à propos du Comte de Monte-Cristo* (1857). Benedetto Croce si divertì a ricostruire questa vicenda nel suo *Alessandro Dumas a Napoli: nei primi anni della nuova Italia*, in Id., *Uomini e cose della vecchia Italia*, s. II, Laterza, Bari, 1927. Cfr. anche la prefazione di Claude Schopp all'ultima, accuratissima traduzione italiana del romanzo, uscita per Donzelli (Roma) nel 2010.

343E. Navarro, *Gl'italiani a Parigi* (1872), in C. Romano, *Emmanuele Navarro. Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice seconda*, op. cit., p. 180.

344Ivi, p. 181.

345Ivi, p. 183.

346Ibidem.

347Ibidem.

L'atmosfera è già cambiata, in questo secondo articolo, che si conclude coi politici che abbiamo appena nominato, la cui fortuna, dunque, è già disgiunta dal talento. Nella terza parte, poi, scendiamo un ulteriore gradino, calandoci nel mondo mediocre e corrotto del teatro italiano, sempre con moto discendente, partendo dalle stelle (la Ristori, l'Alboni, la Patti) per arrivare all'affarista (il Conte Gabrielli) e concludere con una *demi-mondaine*, la “traviata” Barucci. E nell'incipit apprendiamo, finalmente, quale sia la vera realtà degli italiani a Parigi:

La colonia italiana ha un centro, un luogo di riunione? Ecco una dimanda che mi si rivolge spesso. Ahimè! No, non ha nulla. I nostri compatriotti vivono, la più parte del tempo, sconosciuti gli uni agli altri. I nuovi arrivati non sanno dar del capo. Quei che vivono a Parigi da un pezzo si son fatti un nido, qui o colà, in un cantuccio, come hanno potuto. Alcuni giungono alla ricchezza, ottengono fama ed onori. I più vegetano nella miseria, intristiscono, intisichiscono, muoiono all'ospedale e sono trasportati al cimitero nel convoglio dei poveri³⁴⁸.

La quarta e ultima parte, in ideale ripresa di questo incipit, sembra concluderne il discorso, con la commossa e minuziosa descrizione dei piccoli mendicanti italiani:

Prima della guerra, Parigi formicolava di piccoli napoletani. Per le vie, ad ogni passo, s'incontravano dei monelli col violino in mano, l'arpa sul dorso. I vestiti erano cenci senza forma e d'ogni colore. [...] Tutti uomini e donne, passavano la notte insieme, sulla paglia, nei reconditi quartieri, sotto la sferza di un padrone che li avea comperati dai parenti, per un dato tempo, negli Abruzzi o nelle Calabrie. All'alba, ogni padrone risvegliava il suo branco. I poveri fanciulli si spandevano per la città, tremanti di fame e di freddo. Camminavano lungo i muri, ad uno, a due, a tre. Chinavano il capo sotto i tristi pensieri. Aveano il volto pallido, magro, snervato. I loro grandi occhi erano fissi e languenti. Le loro gambe, gracili, trascinavano a stento le rozze scarpe che, troppo larghe, facevano sanguinare le caviglie e batteano le calcagna. Nessuno si curava di quei fanciulli³⁴⁹.

La misera realtà di questi compatrioti era ben nota a Parigi e nel resto della Francia. Essi cercavano di sopravvivere dando vita, agli angoli delle strade, a spettacoli di musica e danza. La loro presenza era così diffusa che ne troviamo testimonianza nel celebre romanzo di Hector Malot, *Senza famiglia* (1878), in cui il protagonista, l'orfano Remi, viene venduto al musicante di strada Vitali. Navarro si sofferma a lungo sulle condizioni di questi mendicanti girovaghi, che in estate seguivano i parigini in villeggiatura, o, per arrotondare, facevano da modelli per gli artisti. Ma, qui, la curiosità del ritrattista prende il sopravvento sulla denuncia sociale: e troviamo la minuziosa descrizione delle abitudini vacanziera dei francesi:

Prima che la guerra le devastasse, le vicinanze di Parigi erano popolate di ville. Verso la metà di maggio, i ricchi borghesi si recavano ad abitarle. Bougival, ora deserto, allora formicolava di villeggianti. Gli omnibus, i battelli a vapore, la ferrovia riversavano, senza posa, le gioconde brigate a Choisy ed a Saint-Cloud, divenuti un mucchio di cenere. Da per tutto, regnava il brio. Le risa scoppiavano in mezzo ai boschetti, sopra una lunga linea, da Sévres a Vincennes, da Saint-Germain a Montmorency. I vegliardi pescavano all'amo, nei fiumi. Gli amanti si cullavano, dentro una barchetta, sul grazioso lago d'Enghien. Le donne leggiere ballavano cogli studenti e coi brasiliani di passaggio, nel parco d'Asnières. Le grandi dame guardavano, giù pei villaggi e la campagna, da balconi di pietra o dai terrazzi a balaustri, pensose, a capo

348Ivi, p. 184.

349Ivi, p. 187.

chino, con un soave raggio negli occhi e con un vago desiderio dell'anima³⁵⁰.

Da questo mondo ozioso, naturalmente predisposto all'amore, che cattura anche stavolta l'attenzione di Navarro, il siciliano passa tuttavia, bruscamente, alla misera collocazione dei piccoli italiani in questo idilliaco quadro. E il mito della Francia è per sempre infranto:

In lontananza, dai viottoli, sboccavano ad intervalli, stormi di pifferari ed artisti napoletani. Essi seguivano lentamente, tristamente i lunghi viali polverosi, trafelati sotto la sferza del sole, asciugando il sudore col rovescio della mano. Giunti sulla piazza del villaggio, ad un crocicchio, innanzi qualche villa, essi dimenticavano il caldo e la fatica. Disposti in semicerchio, o gli uni accanto agli altri, in fila, cominciavano a suonare una tarantella sconnessa, mentre due o tre della banda danzavano, mogli malgrado loro, ma sforzandosi a sorridere, dimenandosi come ossessi, facendo schioccare le castagnette. Triste! Triste! Io mi ricordo che un giorno, dopo una di siffatte scene, avevo vergogna per l'Italia che tollera ancora la tratta dei bianchi, quando persino il Brasile abolisce la tratta dei negri. Per qual ragione, pensavo, vi hanno dei parenti che vendono i figli? Una povera donna, la moglie di un operaio che abitava sotto le finestre della mia villa, pensava forse la stessa cosa. Attirando a sé un gruppo di fanciulli, ristorandoli, ella chiese loro:

-Non vi è dunque pane nel vostro paese?

Oh se le madri napoletane sapessero la vita che menano i loro figli sulla terra straniera!³⁵¹

II.5.2 Il mito della Francia in Italia: le *Note milanesi*.

In Italia, nel frattempo, la Francia continua ad essere di gran moda, ed in particolare un riferimento quasi *obligé* per chi vuol fare sfoggio di cultura. Lo apprendiamo leggendo le *Note milanesi*, la rubrica tenuta da Navarro tra il 1876 e il 1877 sul *Fanfulla*. Nella prima di queste, intitolata *Musica e musicisti*, dice dell'autore Filippo Filippi che «si ripete, si amplifica, si parafrasa, si contraddice, scrive molti nomi alla francese e adopera, senza bisogno, varie parole francesi, per non darsi la pena di cercare l'equivalente italiano»³⁵². Un caso analogo, poi, è quello del pubblico che affolla ogni sera il teatro Manzoni per applaudire la compagnia francese Meynadier benché gli attori siano «svogliati, trascurati, mediocri»³⁵³.

Molte signore, molti giovanotti, trovano il modo di far supporre che sanno perfettamente il francese, e gridano ad ora ad ora, battendo con indolenza le mani: *Bien! Très bien! Fort bien!* Alcuni spettatori hanno il sistema di ridere ad ogni frizzo, ad ogni motto, ad ogni scioccheria; ma non li capiscono sempre di primo acchito, in modo che spesso le risa loro somigliano a quei razzi dimenticati che si accendono o scoppiano dopo il fuoco d'artificio³⁵⁴.

In altre due occasioni Navarro sottolinea l'uso della lingua francese come 'valore aggiunto': così leggiamo a proposito della novella *Il quaderno della zia* di Enrico Castelnuovo: «In certe occasioni il dialogo è intarsiato di parole francesi. L'autore vorrebbe forse mostrarci che sa due lingue; ma perché esporsi ad un esame non necessario?»³⁵⁵. E ancora, in occasione di un balletto il

350Ivi, p. 190.

351Ivi, p. 191.

352Blasco [Emmanuele Navarro], *Note milanesi* (15 aprile 1876), cit. in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice terza*, p. 211.

353Blasco [Emmanuele Navarro], *Note milanesi* (21 aprile 1876), cit. in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice terza*, p. 214.

354Ibidem.

355Blasco [Emmanuele Navarro], *Note milanesi* (25 settembre 1876), cit. in C. Romano, *Emmanuele Navarro della*

cui titolo francese non viene tradotto nell'equivalente italiano:

Gli allori della serata furono raccolti dalla ballerina Zucchi nella *Fille mal gardée*. Perché poi l'impresario abbia lasciato il nome francese a un ballo che si dà in un teatro di Milano, è cosa della quale non bisogna troppo occuparsi. Gli impresari, pel solito, parlando co' debiti rispetti, son gente che sanno poco l'italiano e che, per conseguenza, son felicissimi di far supporre che hanno delle conoscenze molto estese in fatto di lingue straniere³⁵⁶.

Navarro, inoltre, individua nello stile di vita scapigliato un'imitazione del modello francese, portata alle estreme conseguenze nel caso di Praga e di Rovani, uccisi dal vino e dall'assenzio:

Il verde funesto liquore ha già rapito a Milano, innanzi tempo, due rari ingegni, Rovani e Praga. Essi hanno voluto imitare anche nell'abitudine di avvelenarsi lentamente i loro prediletti autori francesi, Musset, Mürger, Baudelaire e non so chi altri. Alcuni giovani vogliono imitar loro, e bevono dell'assenzio per dare ad intendere che hanno dell'ingegno. Non ne credete nulla³⁵⁷.

I pochi *bohèmiens* milanesi non potevano essere compresi in patria, dato che gli spettatori italiani

Hanno fischiato pure in *Vie de Bohème* di Mürger, parte per colpa degli attori, parte perché in Italia le bellezze di quella produzione non sono da tutti comprensibili. Noi non abbiamo, come ha Parigi, quel mondo di artisti, di letterati e di donne che vivono come Dio vuole, che dormono più sui bigliardi delle birrerie che nei letti, in casa. Io ne ho conosciuti molti di questi bei tipi che ora tendono a scomparire. Andavo spesso, per studiarli, al *Caffè del topo morto*, nelle vicinanze di Montmartre. Qualche volta spingevo le mie corse fino alla Crèmerie del Quartiere latino. Ho la testa piena di ricordi e il taccuino zeppo di note³⁵⁸.

In effetti, anche in questo, l'Italia si dimostrava in ritardo di circa mezzo secolo rispetto alla società francese. *Scènes de la vie de bohème*, il romanzo di Henri Mürger pubblicato in Francia nel 1851, era uscito a puntate sulla rivista satirica *Le Corsaire* tra il 1845 e il 1849. Quando Navarro scrive, era appena apparsa la prima traduzione italiana, per Sonzogno, del 1872: quasi trent'anni dopo. Forse perché il mondo descritto era così estraneo alla cultura italiana, forse perché in quel decennio, come abbiamo visto, i tempi della narrativa stanno maturando, ormai, al passo con la coeva letteratura francese, che ha già ascoltato altre voci, fatto sta che il fascino *bohèmien* non attecchisce in Italia; se non vent'anni dopo, grazie al successo di *La Bohème* di Giacomo Puccini, su libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, diretta da Arturo Toscanini al Teatro Regio di Torino il primo febbraio 1896. Per una curiosa circostanza, gli italiani, che così a lungo avevano snobbato le vicende degli artisti di strada, ebbero nel giro di un anno ben due versioni della *Bohème*: il 6 maggio 1897, infatti, fu rappresentata a Venezia l'omonima opera di Ruggiero Leoncavallo, anch'essa tratta dal romanzo di Mürger, sulle cui pagine era nata la sfida, nei primi anni Novanta, tra i due compositori, dichiarata pubblicamente e messa puntualmente in atto. Nella Milano degli

Miraglia. *Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice terza*, p. 240.

356Blasco [Emmanuele Navarro], *Note milanesi* (25 agosto 1877), cit. in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice terza*, p. 244.

357Blasco [Emmanuele Navarro], *Note milanesi* (15 giugno 1876), cit. in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice terza*, p. 230.

358Blasco [Emmanuele Navarro], *Note milanesi* (12 maggio 1876), cit. in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice terza*, p. 227.

anni Settanta, comunque, tutto ciò era inimmaginabile; e l'unico a parlare di Musette, l'eroina di Mürger che diverrà la famosa Musetta pucciniana, è Navarro, offrendone un ricco retroscena:

Musette, l'eroina del lavoro di Mürger, è una donna che ha vissuto davvero, una creatura proprio originale, di cui forse nessuno ha mai saputo il vero nome. Giunse a Parigi dalla Borgogna, cenciosa, goffa, illetterata, ma bella. Cadde, non so come, in mezzo a un gruppo di giovani letterati e di giovani artisti che la nutrono di patate e le insegnarono a leggere. In poco tempo ella fece progressi tali che la *boemia* la proclamò sua regina. Musset prese, in parte, da lei il tipo di Mimi Pinson; Pradier se ne servì per modello, scolpendo l'*Atlante*; Gérôme la dipinse nel suo *Combattimento di gatti*, un gran quadro che, sia detto fra parentesi, restò per vent'anni, invenduto, nella bottega di Goupil. E Musette si lasciava riprodurre sulla tela e nel marmo, si lasciava celebrare in prosa ed in versi, senza divenire superba per questo, sempre fedele ai suoi vecchi amici, senza avere l'idea di farsi pagare. Del resto, ella disprezzava il denaro, e sovente i suoi capricci si fermavano sui letterati più poveri e sugli artisti più brutti.

-Poveri diavoli! Chi li amerebbe, se non li amo io? Diceva.

Nessuno, è vero; pel solito, l'amore si compra con l'oro o con la bellezza³⁵⁹.

Un'ultima considerazione a proposito della condotta *bohémienne*. Abbiamo visto che per Navarro *bohémien* e il suo equivalente italiano, ovvero “scapigliato”, sono aggettivi che connotano la cultura francese dell'apparenza, soprattutto negli ambienti politici democratici, descritti in particolare nell'articolo *Il Caffè di Madrid*. In alcune pagine delle *Note milanesi* vengono proposte delle immagini che potrebbero facilmente essere tratte da questo e altri scritti parigini: «Una delle qualità che fanno difetto ai democratici è l'ingegno. [...] Spesso, le sciocchezze degenerano in impertinenze ed assurde calunnie»³⁶⁰; «Del resto, finora, il movimento elettorale ha prodotto i migliori risultati nel campo ministerioso. Persone che aveano giurata un'implacabile inimicizia all'acqua, al sapone e alle stiratrici, ora mettono delle camicie presso a poco bianche, usano guanti e vanno dal barbiere. L'eleganza de prefetto impone ai cosiddetti democratici de' doveri che prima dispregiavano. Vuolsi che il direttore della *Lombardia* abbia fatto le spese di una giubba; l'onorevole Mussi ha comperato mezza dozzina di cravatte nuove; l'avvocato Pavesi assomiglia addirittura a un figurino di Parigi, talmente è sempre attillato, profumato, stringato»³⁶¹.

Navarro è un giornalista di razza. Tutto quello che ha scritto sulla Francia evidenzia un cronista attento, puntiglioso, di frontiera. Critica i colleghi francesi che vede pressapochisti e superficiali, spesso inattendibili. Lui, per contro, riempie i suoi notes di appunti e di schizzi. Sul campo, sia quello dei giornali, dei teatri e dei salotti, sia quello della strada, dei caffè, delle birrerie, raccoglie, si documenta, fotografa la realtà. Fotografa e riproduce con la sua penna leggera; disegna e colora con attenzione ai minimi particolari ambienti e figure grandi o piccoli che siano; è insuperabile maestro nel rendere atmosfere, nel cogliere vizi e virtù, nel ritrarre personaggi nella loro interezza, fino ad indagarne il carattere. Queste sono certamente le sue pagine migliori; egli è

³⁵⁹*Ibidem*.

³⁶⁰Blasco [Emmanuele Navarro], *Note milanesi* (4 agosto 1876), cit. in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice terza*, p. 237.

³⁶¹Blasco [Emmanuele Navarro], *Note milanesi* (25 settembre 1876), cit. in C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento. Appendice terza*, p. 240.

per vocazione soprattutto un cronista, che si aggira sornione, col suo sorriso ironico e distaccato. Non si lascia incantare dalle apparenze, racconta e riflette. Guarda e analizza, e spesso il suo occhio acuto è come un bisturi che affonda senza pietà nella putredine di una società fatua, gaudente e profondamente ammalata.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Emmanuele Navarro

Volumi

Le fisime di Flaviana. Racconto (1873), in E. Navarro della Miraglia, *Profili e novelle. Le fisime di Flaviana*, Arti Grafiche Edizioni, Ardore Marina 2004, vol. IV, a cura di Mario Strati.

Ces messieurs et ces dames (1874), in E. Navarro della Miraglia, *Profili e novelle. Ces messieurs et ces dames* (ed. anastatica), Arti Grafiche Edizioni, Ardore Marina 2004, vol. I, a cura di Mario Strati.

La vita color di rosa: schizzi e scene (1876), in E. Navarro della Miraglia, *Profili e novelle. La vita color di rosa*, Arti Grafiche Edizioni, Ardore Marina 2004, vol. II, a cura di Mario Strati.

La Nana (1879), Sellerio, Palermo 1997.

Macchiette parigine (1881), La Vita Felice, Milano 2006, a cura e con un saggio introduttivo di Pietro Milone.

Donnine (1883), in E. Navarro della Miraglia, *Profili e novelle. Donnine*, Arti Grafiche Edizioni, Ardore Marina 2004, vol. III, a cura di Mario Strati.

Storielle siciliane (1885), Sellerio, Palermo 1992.

Articoli

Di seguito si elencano gli articoli di Emmanuele Navarro di nostro interesse non pubblicati in volume. Nei casi in cui l'autore ha utilizzato uno pseudonimo, prima del titolo abbiamo riportato la firma.

«*Questione siciliana. I*», *L'Indipendente*, n. 218, 30 settembre 1863.

«*Questione siciliana. II*», *L'Indipendente*, n. 223, 6 ottobre 1863.

«*Questione siciliana. III*», *L'Indipendente*, n. 225, 8 ottobre 1863.

«*Questione siciliana. IV*», *L'Indipendente*, n. 230, 14 ottobre 1863.

«*Questione siciliana. V*», *L'Indipendente*, n. 232, 16 ottobre 1863.

«*Questione siciliana. VI*», *L'Indipendente*, n. 238, 23 ottobre 1863.

«*Questione siciliana. VII*», *L'Indipendente*, n. 252, 10 novembre 1863.

«*Questione siciliana. VIII*», *L'Indipendente*, n. 255, 13 novembre 1863.

«*Gl'i italiani a Parigi. I parte*», *Rivista minima*, n. 2, 21 gennaio 1872, pp. 17-20.

«*Gl'i italiani a Parigi. II parte*», *Rivista minima*, n. 3, 4 febbraio 1872, pp. 33-36.

«*Gl'i italiani a Parigi. III parte*», *Rivista minima*, n. 5, 10 marzo 1872, pp. 65-67.

«*Gl'i italiani a Parigi. IV parte*», *Rivista minima*, n. 8, 21 aprile 1872, pp. 113-117.

«*Schizzi parigini. Il caffè di Madrid*», *Rivista minima*, n. 9, 5 maggio 1872, pp. 143-147.

«*I francesi giudicati da Machiavelli*», *Rivista Minima*, n. 16, 25 agosto 1872, pp. 255-259.

«*Cose di Francia*», *Rivista Minima*, n. 14, 20 luglio 1873, pp. 209-212.

«*Ritratti di Francia*», *Rivista minima*, n. 18, 21 settembre 1873, pp. 273-78.

«*Ricordi di Parigi. Cavalieri e dame*», *Rivista minima di scienze, lettere ed arti*, n. 14, 18 luglio 1875, pp. 209-221.

Blasco, «*Figurini di Parigi. Gustavo Droz*», *Fanfulla*, N. 269, 5 ottobre 1875.

Blasco, «*Note milanesi. 15 aprile*», *Fanfulla*, n. 105, 17-18 aprile 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 21 aprile*», *Fanfulla*, n. 109, 22 aprile 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. Il tiro al piccione*», *Fanfulla*, n. 111, 24 aprile 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 26 aprile*», *Fanfulla*, n. 116, 29 aprile 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 30 aprile*», *Fanfulla*, n. 120, 3 maggio 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 2 maggio*», *Fanfulla*, n. 122, 5 maggio 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 3 maggio*», *Fanfulla*, n. 125, 8 maggio 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 10 maggio*», *Fanfulla*, n. 131, 14 maggio 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 12 maggio*», *Fanfulla*, n. 132, 15 maggio 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 17 maggio*», *Fanfulla*, n. 137, 20 maggio 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 19 maggio*», *Fanfulla*, n. 139, 22 maggio 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 22 maggio*», *Fanfulla*, n. 142, 25 maggio 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 24 maggio*», *Fanfulla*, n. 143, 26-27 maggio 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 27 maggio*», *Fanfulla*, n. 146, 30 maggio 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 29 maggio*», *Fanfulla*, n. 148, 1 giugno 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 1 giugno*», *Fanfulla*, n. 151, 4 giugno 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 4 giugno*», *Fanfulla*, n. 153, 7 giugno 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 10 giugno*», *Fanfulla*, n. 159, 13 giugno 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 12 giugno*», *Fanfulla*, n. 161, 15 giugno 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 15 giugno*», *Fanfulla*, n. 163, 18 giugno 1876, pp. 1-2.

Blasco, «*Note milanesi. 17 giugno*», *Fanfulla*, n. 166, 21 giugno 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 20 giugno*», *Fanfulla*, n. 168, 23 giugno 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 22 giugno*», *Fanfulla*, n. 170, 25 giugno 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 27 giugno*», *Fanfulla*, n. 175, 30 giugno-1 luglio 1876, p. 2.

Blasco, «*Note milanesi. 30 giugno*», *Fanfulla*, n. 177, 3 luglio 1876, p. 1.

Blasco, «*Note milanesi. 2 luglio*», *Fanfulla*, n. 179, 5 luglio 1876, p. 1.

- Blasco, «*Note milanesi. 5 luglio*», *Fanfulla*, n. 182, 8 luglio 1876, p. 2.
- Blasco, «*Note milanesi. 8 luglio*», *Fanfulla*, n. 185, 11 luglio 1876, p. 2.
- Blasco, «*Note milanesi. 9 luglio*», *Fanfulla*, n. 187, 13 luglio 1876, p. 2.
- Blasco, «*Note milanesi. 15 luglio*», *Fanfulla*, n. 192, 18 luglio 1876, p. 2.
- Blasco, «*Note milanesi. 3 agosto*», *Fanfulla*, n. 211, 6 agosto 1876, p. 1.
- Blasco, «*Note milanesi. 4 agosto*», *Fanfulla*, n. 212, 7 agosto 1876, p. 1.
- Blasco, «*Note milanesi. 7 agosto*», *Fanfulla*, n. 215, 10 agosto 1876, p. 1.
- Blasco, «*Note milanesi. 9 agosto*», *Fanfulla*, n. 217, 12 agosto 1876, p. 2.
- Blasco, «*Note milanesi. 7 settembre*», *Fanfulla*, n. 246, 11 settembre 1876, p. 1.
- Blasco, «*Note milanesi. 15 settembre*», *Fanfulla*, n. 253, 18 settembre 1876, p. 1.
- Blasco, «*Note milanesi. 21 settembre*», *Fanfulla*, n. 259, 24 settembre 1876, p. 2.
- Blasco, «*Note milanesi. 25 settembre*», *Fanfulla*, n. 263, 28 settembre 1876, p. 1.
- Blasco, «*Note milanesi. 29 settembre*», *Fanfulla*, n. 267, 2 ottobre 1876, p. 1.
- Blasco, «*Note milanesi. 25 agosto*», *Fanfulla*, n. 232, 28 agosto 1877, p. 2.
- Blasco, «*Note milanesi. L'esposizione di Brera*», *Fanfulla*, n. 237, 2 settembre 1877, p. 2.
- Blasco, «*Note milanesi*», *Fanfulla, Supplemento della pioggia*, n. 245 bis, 11 settembre 1877, pp. 1-3.
- La Direzione, «*Programma*», *La Fronda*, I, 18 gennaio 1880.
- Blasco, «*Cesare Tronconi, "Commedie di Venere"*», *La Fronda*, I, 18 gennaio 1880.
- «*Macchiette parigine. La Marchesa*», *Cronaca Bizantina*, n. 8, 30 settembre 1881, p. 1.
- «*Macchiette parigine. La signora X*», *Cronaca Bizantina*, n. 10, 31 ottobre 1881, vol. I, pp. 5-6.
- «*Renan*», *Capitan Fracassa*, n. 301, 31 ottobre 1881, p. 1.
- «*Libri Nuovi*», *Rivista Minima di scienze, lettere ed arti*, XII, fasc. II, febbraio 1882, pp. 150-51.

- Blasco, «*Louis Blanc*», *Fanfulla*, n. 332, 8 dicembre 1882, p. 2, coll. 1-2.
- Blasco, «*Gustavo Doré*», *Fanfulla*, n. 22, 25 gennaio 1883, p. 2, coll. 2-3.
- Blasco, «*Fallières*», *Fanfulla*, n. 28, 30 gennaio 1883, p. s, coll. 2-3.
- Blasco, «*Bescherelle*», *Fanfulla*, n. 35, 6-7 febbraio 1883, p. 2, col. 3.
- Blasco, «*Un nuovo ministero francese. Ferry (presidenza ed istruzione pubblica)*», *Fanfulla*, n. 51, 24 febbraio 1883, p. 2, coll. 2-3.
- Blasco, «*Il conte di Chambord*», *Fanfulla*, n. 228, 25 agosto 1883, p. 1, coll. 3-4, p. 2, col. 1.
- Blasco, «*Enrico Conscience*», *Fanfulla*, n. 246, 13 settembre 1883, p. 2, col. 3.
- «*Viaggiatrici in Francia*», *La Domenica Letteraria*, n. 40, 5 ottobre 1884, p. 1, coll. 3-4, p. 2, coll. 1-2.
- «*Le donne di Balzac*», *Cronaca Bizantina*, n. 1, 1 gennaio 1885, vol. VII, pp. 1-2.
- «*Edmondo About*», *Cronaca Bizantina*, n. 3, 1 febbraio 1885, vol. VII, pp. 17-18.
- «*Zoliana. Vita d'artista*», *Domenica letteraria*, 1897, nn. 26-29.

Bibliografia della critica

Bibliofilo [Emilio Treves], «*Note letterarie*», in *Illustrazione italiana*, n. 9, 26 dicembre 1875, vol. I, pp. 138-9.

Angelo De Gubernatis, «*Italia [Dall'Athenaeum]*», in *Rivista minima*, VI, n. 3, 6 febbraio 1876.

Luigi Capuana, «*Romanzi nuovi*», *Corriere della Sera*, 9-10 giugno 1879.

Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Prima serie, Brigola, Milano 1880.

Zulio, «*E. Navarro della Miraglia, Macchiette parigine, Milano, G. Brigola, 1881*», in *Il Monitore*, II, n. 4, giovedì 5 gennaio 1882, p. 1, coll. 4-5, p. 2, coll. 1-3.

Adolfo Albertazzi, *Il romanzo*, Vallardi, Milano 1902.

Luigi Russo, *I narratori*, Fondazione Leonardo per la cultura italiana, Roma 1923.

Guido Mazzoni, *L'Ottocento*, Vallardi, Milano 1934.

Alfredo Galletti, *Il Novecento*, Vallardi, Milano 1935.

Paul Arrighi, *Le Vérisme dans la prose narrative italienne*, Boivin et C., Paris 1937.

Rodolfo De Mattei, a cura di, *Dizionario dei siciliani illustri*, F. Ciuni, Palermo 1939.

Luigi Foscolo Benedetto, *Arrigo Beyle milanese. Bilancio dello stendhalismo italiano a cent'anni dalla morte di Stendhal*, Sansoni, Firenze 1942.

Illuminato Peri, «*Tra Parigi e l'isola. Un verista siciliano amico di George Sand. Un letterato tra tendenze salottiere e ricordi della terra natia*», *Giornale di Sicilia*, n. 48, 27 febbraio 1951.

Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita-amicizie-relazioni letterarie*, Edizioni Biblioteca Capuana, Mineo 1954.

Leonardo Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1960), in Id., *Pirandello e la Sicilia*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1961.

Leonardo Sciascia, *Il "borgese" e il borghese* (1960), in Id., *Pirandello e la Sicilia*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1961.

Leonardo Sciascia, *Introduzione*, in E. Navarro, *La Nana*, Cappelli, Bologna 1963.

Natale Tedesco, «*La realtà "inedita" della Sicilia nell'opera di Emanuele Navarro*

della *Miraglia*», *Cèlèbes*, n. 6, novembre-dicembre 1963, pp. 1-17.

Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana originale e segreto*, Giannotta, Catania 1968.

Roberto Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.

Leonardo Sciascia, *Navarro della Miraglia* (1963), in Id., *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1971.

L. Sciascia, *Postilla su Stendhal e Navarro* (1970), in Id., *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1971.

Carlo Cordié, *Introduzione*, in E. Navarro della Miraglia, *Macchiette parigine*, Edizioni della Regione Siciliana, Palermo 1974.

Natale Tedesco, *Introduzione*, in E. Navarro della Miraglia, *Storielle siciliane*, Sellerio, Palermo 1974 (ivi 1992)

Giovanni Saverio Santangelo, «*Studiosi di letteratura francese in Sicilia tra Ottocento e Novecento*», *Archivio Storico Siciliano*, serie IV, I, 1975, pp. 189-265.

Giovanni Saverio Santangelo, *La letteratura francese in Sicilia fra Ottocento e Novecento*, in AA.VV., *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, I, Palumbo, Palermo 1977.

Ida Rampolla, «*Un'opera francese di Navarro della Miraglia*», *Le ragioni critiche*, nn. 27-28, gennaio-giugno 1978.

Carlo Alberto Madrignani, *Regionalismo, verismo e naturalismo nel Sud: Collodi, Pratesi, Capuana, De Roberto, Serao*, in Franca Angelini, Carlo Alberto Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, Laterza, Roma-Bari 1978.

Sarah Zappulla Muscarà, «*Un carteggio inedito Capuana-Verga-Navarro*», *L'Osservatore letterario*, XXV, 1979.

Alfonso Di Giovanna, «*Caro fratello... firmato EMMANUELE*», *La voce di Sambuca*, n. 188, gennaio 1979.

Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*, intervista di Marcelle Padovani, Mondadori, Milano 1979.

Enrico Ghidetti, *Il demonio della novella*, in Id., *L'ipotesi del realismo*, Liviana, Padova 1982.

Leonardo Sciascia, *Stendhal e la Sicilia*, Sellerio, Palermo 1984.

Sarah Zappulla Muscarà, *Letteratura Teatro e Cinema*, Tringale, Catania 1984.

Anna Barbara Pasqualetto - *Emmanuele Navarro della Miraglia giornalista e scrittore del Secondo Impero*. Tesi di dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete, Università degli studi di Sassari

Tommaso Riggio, *Pirandello, Capuana e Navarro docenti al Magistero Femminile di Roma*, Ediz. "La Voce di Sambuca", Sambuca di Sicilia 1984, pp. 5-51.

Gianni Oliva, «*Bibliografia capuaniana (1982-1985)*», in *Annali della Fondazione Verga*, Catania 1985.

Edoardo Villa, «*Emanuele Navarro della Miraglia*», in *Critica Letteraria*, XXIII, fasc. III-IV, nn. 88-89, 1995, pp. 371-94.

Mario Cimini, *La rivista nuova di scienze, lettere ed arti*, Bulzoni, Roma 1997.

Natale Tedesco, *Introduzione*, in E. Navarro della Miraglia, *La nana*, Sellerio, Palermo 1997.

Natale Tedesco, *La cometa di Agrigento. Navarro Pirandello Sciascia*, Sellerio, Palermo 1997.

Cinzia Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1998.

Mario Strati, *Introduzione*, in E. Navarro della Miraglia, *Ces Messieurs et ces dames*, Arti Grafiche Edizioni, Ardore Marina 2004.

Pietro Milone, *Gran teatro del mondo: un siciliano a Parigi*, in E. Navarro della Miraglia, *Macchiette parigine*, La vita felice, Milano 2006.

Altre opere

AA.VV., *Milano 1881*, G.Ottino, Milano 1881.

AA.VV., *Naturalismo e Verismo*, Fondazione Verga, Catania 1988.

Henri Avenel, *Histoire de la presse française depuis 1789 jusqu'à nos jours*, E. Flammarion, Paris 1900.

Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, «*Les quarante médaillons de l'Académie: XL. M. Sainte-Beuve*», *Le Nain Jaune*, 14 octobre 1863.

Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française*, t. II, PUF, Paris 1971.

Roger Bellet, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Colin, Paris 1967.

Cesare Cantù, *Paesaggi e macchiette*, P.Carrara editore, Milano 1868.

Luigi Capuana, *Giacinta*, Brigola, Milano 1979.

Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie, Brigola, Milano 1880.

Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, seconda serie, Giannotta, Catania 1882.

Luigi Capuana, *Gli "Ismi" contemporanei*, Giannotta, Catania 1898.

Christophe Charle, *Le siècle de la presse, 1830-1939*, Seuil, Paris 2004.

Carlo Collodi, *Macchiette*, Brigola, Milano 1880.

Lucette Czyba, «*Taine-Graindorge et le clichés du Bourgeois*», in *Romantisme*, 1977, nn. 17-18, pp. 162-173.

Federico De Roberto, *I viceré*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2004.

Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, vol. III, a cura di Luigi Russo, Laterza, Bari 1953.

Francesco De Sanctis, «*L'ideale*», in *Il Diritto*, 3 dicembre 1877.

Giovanni Faldella, *Figurine*, Tipografia Editrice Lombarda, Milano 1875.

Gustave Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni* (1910), Rizzoli, Milano 2009.

Renato Fucini, *All'aria aperta: scene e macchiette della campagna toscana*, Bemporad, Firenze 1897.

Théophile Gautier, *Emaux et Camées*, Eugène Didier, Paris 1852.

Jean de La Bruyère, *Les caractères de Théophraste* (1688), Firmin Didot Frères, Paris 1851.

- Lot, *La vie à grandes guides*, Lacroix, Verboekoven et c., Paris 1868.
- Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi*, Einaudi, Torino 1995.
- Carlo Alberto Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Roma-Bari 1970.
- Gaetano Mariani, *Ottocento romantico e verista*, Giannini, Napoli 1972.
- Paul de Musset, *Lui et elle*, Charpentier, Paris 1860.
- Ermanno Paccagnini, «“*Proh pudor!*” *Realismo e letteratura disonesta tra polemiche e tribunali di fine Ottocento*», in *Otto/Novecento*, XVI, 1992, N. 1, pp. 29-77.
- Girolamo Ragusa-Moleti, *Il realismo – Studio*, Gaudiano, Palermo 1878.
- Girolamo Ragusa-Moleti, *Acquerelli e macchiette*, R. Sandron editore, Palermo 1896.
- George Sand, *Elle et lui*, Calmann-Lévy, Paris 1859.
- George Sand, *Corrèpondance*, t. XXI, Garnier, Paris 1986.
- Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Critiques et Portraits littéraires*, Eugène Renduel, Paris 1832-1839 (5 voll.).
- Charles-Augustin Sainte-Beuve, *M. de Stendhal. Ses oeuvres complètes*, in Id., *Causeries du lundi*, Garnier Frères, Paris, 1855.
- Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Ma Biographie*, in Id., *Nouveaux Lundis*, vol. 13, Calmann-Lévy, Parigi 1870.
- Charles-Augustin Sainte-Beuve, *I miei veleni* (1926) Pratiche Editrice, Parma 1984.
- Leonardo Sciascia, *L'adorabile Stendhal*, Adelphi, Milano 2003.
- Vittorio Spinazzola, *Verismo e Positivismo*, Arcipelago Edizioni, Milano 1993.
- Hyppolite-Adolphe Taine, *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, Hachette, Paris 1867.
- Hyppolite-Adolphe Taine, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Hachette, Paris 1865.
- Albert Thibaudet, *Réflexion sur la Littérature*, t. II, Gallimard, Paris 1941.
- Giovanni Verga, *Eva*, Treves, Milano 1873.
- Giovanni Verga, *Eros*, Brigola, Milano 1874.
- Giovanni Verga, *Tigre reale*, Brigola, Milano 1875.
- Giovanni Verga, *Vita dei campi*, Treves, Milano 1880.

Charles Yriarte, *Scènes de la vie parisienne*, Charpentier, Paris 1873.