

ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS

ESQUISSE D'UNE TRADITION DE POÉSIE « NATURALISTE »

Avant tout, le titre de ma communication m'oblige à préciser qu'il ne s'agit pas ici d'explorer un champ littéraire quelque peu négligé, mais — à part ça — aux contours clairs et bien délimités. Ce que je voudrais faire, c'est plutôt soulever et poser un problème. Au lieu de discuter l'intérêt et les mérites que peut aujourd'hui présenter la poésie naturaliste, je me pose la question d'une poésie naturaliste. C'est-à-dire: est-ce qu'il y a un chapitre de l'histoire littéraire qu'on pourrait intituler « La poésie naturaliste »? Ou plus précisément: serait-il raisonnable d'écrire — ou disons prudemment — de (re)construire un tel chapitre?

Il suffit d'un rapide coup d'oeil sur les écrits théoriques de Zola pour se convaincre que les difficultés auxquelles se heurte ce chapitre sont multiples. En premier lieu, elles dérivent du fait que Zola définit le naturalisme non comme un style ou comme une écriture, mais comme une « formule », un « *modus procedendi* » scientifique. C'est surtout dans ses essais-manifestes les plus décidés que Zola insiste sur le fait que le naturalisme est « une question de méthode », pas « une question de rhétorique »: « Le naturalisme », écrit-il par exemple « consiste uniquement dans la méthode expérimentale, dans l'observation et l'expérience appliquées à la littérature. La rhétorique (...) n'a donc rien à voir ici »¹. Et lorsque, dans sa *Lettre à la Jeunesse*, Zola s'engage à fond pour répliquer aux reproches d'avoir inauguré une « rhétorique de l'ordure », il s'exclame: « Je me tue justement à répéter que le naturalisme n'est pas dans les mots, que sa force est d'être une formule scientifique. Combien de fois me

¹ EMILE ZOLA, *Oeuvres complètes*. Vol. 19. *Théâtre - Oeuvres critiques*, Paris, 1906, p. 124.

forcera-t-on à dire encore qu'il est simplement l'étude des êtres et des choses soumis à l'observation et à l'analyse, en dehors de toute idée préconçue d'absolu. La question de rhétorique vient ensuite »².

Or, si le naturalisme consiste selon Zola dans l'application de la méthode expérimentale à la littérature et constitue par conséquent « la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scolastique et de théologie »³, il doit forcément conduire à un renversement de la hiérarchie traditionnelle des genres. Cela veut dire qu'au sommet de cette hiérarchie se situe désormais le roman, seul genre susceptible d'assumer pleinement ses nouvelles fonctions expérimentales, tandis que la poésie subit une dégradation radicale. Considérée du point de vue d'un âge scientifique, elle se montre comme un raisonnement pour ainsi dire imparfait que la vision positiviste de l'histoire attribue aux « temps primitifs » (pour employer le terme hugolien de la *Préface de Cromwell*): « Aux premiers jours du monde, la poésie a été le rêve de la science, chez les peuples enfants »⁴. Contrairement à Hugo, l'accent n'y est pourtant pas mis sur une éventuelle totalité propre à l'« adolescence du monde », mais sur ce qui est pensé essentiellement comme un manque. « Rêver de la science » signifie chez Zola tout au plus en avoir quelque faible pressentiment. Dans le schéma triparti de l'activité scientifique divisée en sentiment, raison et expérience que Zola emprunte à Claude Bernard, la poésie se trouve en tant que « rêve de la science » reculée au degré le plus bas et le plus rudimentaire de la connaissance humaine: « Si vous restez dans l'idée *a priori*, et dans le sentiment, sans l'appuyer sur la raison et sans le vérifier par l'expérience, vous êtes un poète, vous risquez des hypothèses que rien ne prouve, vous vous débattez dans l'indéterminisme péniblement et sans utilité, d'une façon nuisible souvent »⁵.

D'une telle réduction de la fonction poétique face aux normes de la nouvelle littérature scientifique peut même résulter le concept d'une opposition irréconciliable. Ce concept domine la *Lettre à la Jeunesse*, espèce de diatribe contre ce que Zola présente comme la

² E. ZOLA, *Le Roman expérimental*, in *Oeuvres...*, vol. 19, p. 138.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ *Lettre à la Jeunesse*, in *Oeuvres...*, vol. 19, p. 137.

⁵ *Le Roman expérimental*, in *Oeuvres...*, vol. 19, p. 121

rhétorique et l'idéalisme de ces dangereux maîtres-à-penser que seraient sous la troisième République Victor Hugo et Ernest Renan. Les notions de « poète » et de « poésie » y figurent essentiellement comme des reproches; elles désignent quelque chose de honteux qui suffit à exclure un écrivain du champ de la littérature scientifique et expérimentale. Ainsi la désignation comme « poète lyrique » équivaut pour Victor Hugo à une condamnation; car: « Le lyrisme, dans une littérature, est l'exaltation poétique échappant à toute analyse, touchant à la folie. Victor Hugo n'est donc qu'un poète lyrique »⁶. C'est le même traitement qui est réservé à Ernest Renan: « Il me suffit qu'il soit déiste comme Victor Hugo, et que ses croyances, pour être plus équilibrées, n'en soient pas moins des imaginations de poète lyrique, aussi éloignées des affirmations des dogmes que des affirmations de la science. Ni croyant, ni savant, poète, voilà son étiquette »⁷. Et par là Zola conclut qu'« il ne faudrait pas regarder son élection comme le triomphe à l'Institut de la formule scientifique moderne. Il n'y a, sous la fameuse coupole, qu'un poète de plus »⁸. De cette manière, les notions de « poésie lyrique » et de « naturalisme » défini comme « formule scientifique moderne » finissent par se transformer en antonymes, incarnés dans les personnages-symboles de Victor Hugo et de Claude Bernard derrière lequel se profile — bien entendu — Zola lui-même: « Le magnifique élan poétique, le lyrisme de Victor Hugo n'est plus lui-même qu'une musique superbe, à côté des conquêtes viriles de Claude Bernard sur le mystère de la vie. Tandis que le poète lyrique brouille tout, augmente l'erreur, élargit l'inconnu pour y promener la folie de son imagination, le physiologiste diminue le champ du mensonge, laisse une place de plus en plus restreinte à l'ignorance humaine, honore la raison et fait oeuvre de justice »⁹.

On conviendra donc que le point de départ pour *la* ou pour *une* « poésie naturaliste » est — du moins selon les conceptions zoliennes — des plus mauvais. C'est à peine si Zola laisse à la poésie lyrique quelque faible lueur d'espérance. « Certes [...], il n'est pas question de supprimer les poètes », écrit-il une fois, « il s'agit simple-

⁶ *Lettre...*, p. 131.

⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*, p. 136.

ment de les mettre à leur place »¹⁰. Et dans la conclusion du *Roman expérimental* il prévoit « que la méthode (de Claude Bernard), après avoir triomphé dans l'histoire et dans la critique, triomphera partout, au théâtre et même en poésie »¹¹. Mais si, d'autre part, la science est au fond « de la poésie expliquée »¹², il devient inévitable que s'établisse, entre science et poésie, un rapport de succession et de remplacement. « A mesure que la science avance, l'idéal » (c'est-à-dire: la poésie désormais expliquée et par cela même anéantie) « doit reculer »¹³.

La place que le naturalisme de Zola réserve à la poésie, concerne donc ce qui se révèle être une sorte de construction oxymorique: une poésie anti-poétique, exempte de toute façon de ce que Zola appelle « lyrisme », concept toujours employé dans un sens extrêmement péjoratif (par exemple: « Nous sommes actuellement pourris de lyrisme »)¹⁴. Alors on se demande quelle serait l'écriture spécifique correspondante dans la réalité littéraire à cette formule d'une poésie lyrique sans lyrisme et où s'en trouveraient des exemples aptes à attester l'efficacité des conceptions zoliennes. En cherchant à répondre à cette question, on s'aperçoit bien vite que Zola, au fond, ne s'intéresse guère à la poésie lyrique et que la priorité et la suprématie du roman ne font aucun doute pour lui. Ainsi le panorama qu'il présente des « poètes contemporains » est conçu de sorte qu'il offre des images — je dirais — intentionnellement décevantes et déficientes. Avant même d'ouvrir son catalogue, Zola se hâte déjà de prévenir: « Les romanciers tiennent à cette heure le haut du pavé littéraire », tandis que « le caractère général des poètes actuels [...] est en effet de manquer d'originalité »¹⁵. Evidemment, Zola arrive à ce constat d'une négativité presque absolue parce qu'il range tous les poètes (de Baudelaire jusqu'à Verlaine et Mallarmé) dont l'oeuvre n'obéit pas à la « formule scientifique moderne » parmi les épigones du romantisme: « Le romantisme se prolonge démesurement en eux; ils en restent la queue attardée »¹⁶. Ce sont donc pour Zola en

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Le Roman expérimental*, in *Oeuvres...*, vol. 19, p. 126.

¹² *Ibid.*, p. 137.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 125.

¹⁵ *Ibid.*, p. 405.

¹⁶ *Ibidem.*

quelque sorte des malades « de cette lèpre, qui s'est attachée à notre littérature et qui a dévoyé notre génie national »¹⁷. L'article sur les « poètes contemporains » est pourtant révélateur aussi dans le sens qu'il admet quelques exceptions à la règle du romantisme prolongé et attardé. Il en voit la plus notable dans l'oeuvre de François Coppée où il trouve même un poème qui — comme écrit Zola — « est resté(e), jusqu'à ce jour, le drapeau du naturalisme en poésie »¹⁸. C'est une « pièce de vers » (pour me servir des paroles de Zola) intitulée *Le petit épicier* qui fait partie du chapitre *Les Humbles* d'un recueil *Poèmes modernes* (1867-69), pièce qui — selon Zola — « ameutait les Parnassiens et même une partie du public »¹⁹. Il s'agit du portrait d'un épicier de Montrouge montré dans la monotonie de son travail et de sa — bien décevante — vie de famille où son plus profond désir — celui d'être père — doit rester à jamais frustré.

Or, ce qui intéresse dans le contexte de notre recherche, ce ne sont pas tant les problèmes esthétiques intrinsèques du poème de Coppée, mais la manière dont Zola y réagit, c'est-à-dire les critères d'une « poésie naturaliste » — si l'on veut — achevée que son jugement peut nous révéler. Ce qui éclate alors au premier coup d'oeil, c'est que, pour Zola, les valeurs innovatrices de la poésie naturaliste ne se laissent guère identifier du côté de ses innovations strictement formelles. En ce qui concerne la structure prosodique, syntaxique et discursive du poème, il se montre d'un caractère plutôt conservateur et solidement établi dans la tradition parnassienne. Il consiste en une suite d'alexandrins à rimes plates — schéma bien connu non seulement de la littérature classique, mais surtout des poèmes de Leconte de Lisle, qui est censé conférer à ce portrait d'un « humble » une dignité artistique que la vie réelle s'obstine à lui refuser. Lorsqu'on regarde de plus près, on s'aperçoit cependant que c'est justement cette forme classique qui — au lieu d'ennoblir son sujet — trahit envers lui une étrange condescendance le faisant glisser quelquefois dans le registre du style héroï-comique. Prenons par exemple le récit de la formation de notre épicier²⁰:

¹⁷ *Ibid.*, p. 413.

¹⁸ *Ibid.*, p. 410.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ FRANÇOIS COPPÉE, *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris (Lemerre), s.d., p. 112.

Un cousin, épicier lui-même, l'avait pris,
Lui donnant le logis avec la nourriture;
Et, malgré la cousine, épouse avare et dure,
Aux mystères de l'art il put l'initier.

Ou un peu plus tard, après l'initiation « aux mystères de l'art » de l'épicerie:

Son patron l'estimait, et, quand ce fut un homme,
Voulant récompenser ses mérites profonds,
Il lui fit prendre femme et lui vendit son fonds.

Particulièrement significatifs apparaissent les vers où Coppée décrit le désespoir de son modeste héros lorsque celui-ci se résigne à la frustration de ses rêves et comprend qu'« il partage le lit d'une femme insensible, / Et tous les deux ils ont froid au coeur, froid aux pieds »:

Il hait le vent coulis qui souffle de la rue,
Il ne peut plus sentir l'odeur de la morue,
Et ses doigts crevassés, maudissant leur destin,
Ont trop froid au contact des entonnoirs d'étain.

Quels sont alors les éléments qui ont séduit Zola et lui ont fait choisir ce poème — tout compte fait, assez médiocre — comme « le drapeau du naturalisme en poésie »? En premier lieu, il faut évidemment prendre en considération les aspects strictement thématiques du poème. C'est d'abord le monde contemporain des « humbles », des petites gens placées pour ainsi dire dans les interstices du tiers et du quatrième état qui aura suscité l'intérêt de l'auteur de *l'Assommoir*. Ensuite le poème se distingue par son caractère narratif, par le fait que le portrait du « petit épicier » implique ici le récit d'une histoire de tous les jours: « son histoire pouvait vite se raconter »²¹. De cette manière, Zola peut voir dans cette pièce et dans d'autres poèmes de Coppée (*Le Père*, *Enfants trouvées*, *La Grève des forgerons* etc.) ce qui se rapproche le plus, comme poésie lyrique, de sa propre production romanesque, et il constate donc, avec une louange rassurée: « C'est là une note nouvelle, un écho du roman

²¹ *Ibid.*, p. 111.

contemporain »²², louange où l'on soulignera — bien entendu — le terme d'« écho ». Quant aux notes stylistiquement nouvelles, elles peuvent — et doivent — se limiter, selon Zola, au seul domaine lexical. Lorsqu'il vante « la somme de difficultés vaincues [...] dans cette pièce », Zola se réfère en fait exclusivement à la difficulté et à la nouveauté des mots: « Rien n'est plus malaisé que d'employer, dans nos vers français, les mots d'un usage courant ». Et un peu plus tard, Coppée reçoit la louange suivante: « Il est le seul qu'aucun mot n'embarrasse; il fait tout entrer dans son vers. Il a des trouvailles de simplicité adorables, il descend sans platitude aux détails réputés jusqu'ici les moins poétiques »²³. Ainsi on comprend que ce sont justement les brusques juxtapositions d'un lexique quotidien et d'un lexique noble (« vendre son fonds » à côté de « ses mérites profonds », « l'odeur de la morue » à côté de « ses doigts [...] maudissant leur destin ») qui pour Zola constituent la féconde nouveauté d'une poésie engagée à poétiser « sans platitude » des « détails réputés jusqu'ici les moins poétiques ». Tout cela se trouve d'ailleurs en plein accord avec les idées générales que Zola se fait du style de la littérature à venir. Ce style suppose et continue « cet élargissement du dictionnaire »²⁴ où réside pour Zola le seul mérite vraiment solide des romantiques. Face au dictionnaire élargi, l'écrivain naturaliste doit pourtant effectuer un continuel contrôle de la rationalité des conquêtes romantiques et post-romantiques: « C'est l'heure de vision nette où l'idée se dégage de la forme, les romantiques nous en ont légué une qu'il nous faudra pondérer et ramener à la stricte logique, tout en essayant d'en garder les richesses »²⁵. Car le grand style selon Zola n'est pas fait d'un « effarement sublime »; c'est plutôt — mis à part le nécessaire élargissement lexical — un retour aux valeurs du classicisme revendiqué par le *Roman expérimental*: « Le grand style est fait de logique et de clarté »²⁶.

Le type idéal de la poésie naturaliste consiste donc selon les conceptions de Zola dans une poésie qui ferait résonner l'écho du roman élaboré par Zola lui-même. C'est une poésie qui — à l'aide

²² *Le Roman expérimental*, in *Oeuvres...*, vol. 19, p. 410.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibid.*, p. 138.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibid.*, p. 125.

d'un dictionnaire élargi, mais dans un style de logique et de clarté — évoque, décrit et raconte le monde moderne, surtout ses détails tenus jusque-là pour anti-poétiques. Par conséquent, on pourrait dire que le « naturalisme » lyrique comme Zola le conçoit se réduit essentiellement à un synonyme de « modernisme » ou « contemporanéisme » lyriques. Quand Zola rêve du « grand poète de demain », il l'imagine « profondément moderne » :²⁷ « Un poète naîtra qui dégagera du milieu contemporain une formule poétique d'une très grande largeur. Une blanchisseuse se rendant au lavoir, un jardin public empli de promeneurs, un départ en chemin de fer, un marché même, la vie grouillante des vendeuses, tout ce qui vit, tout ce qui nous entoure, peut être porté dans les vers et y prendre un charme très grand »²⁸. Or, s'il n'existe pas une poésie naturaliste comme école ou mouvement distinctement délimités, il y a sans doute — et surtout à l'échelle internationale — toute une zone de poésie qui correspond à ces postulats d'une poétique moderniste ou contemporanéiste. C'est d'abord la tradition d'une poésie qui, dans l'esprit du saint-simonisme, cherche à exalter le progrès de la science et de l'industrie. On pensera à un poème comme *Le chauffeur de locomotive* dans les *Chants et chansons* de Pierre Dupont²⁹ et puis notamment aux *Chants d'un moderne* (1855) de Maxime Du Camp, l'ami de Flaubert, un recueil que rappelait déjà Giovanni Papini pour se moquer de l'« antiquité du Futurisme » (*L'Antichità del Futurismo*) et où l'on peut lire dans la préface les thèses suivantes : « Comme la science l'industrie a bien des splendeurs qui méritent d'être chantées. [...] On a bien chanté la forge de Vulcain, pourquoi donc ne chanterait-on pas les forges d'Intret ou du Creusot? [...] Que l'art littéraire oublie le fatras des choses éteintes et qu'il vive avec son temps »³⁰. On se souviendra ensuite de l'oeuvre de Walt Whitman qui propose comme thèmes les mêmes mots-clefs autour desquels se développent les écrits poétologiques de Zola — la vie (de préférence « grouillante »), la physiologie, le monde (ou l'homme) moderne (*Leaves of Grass*):

Of physiology from top to toe I sing,
Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse,

²⁷ *Ibid.*, p. 413.

²⁸ *Ibid.*, p. 412.

I say the Form complete is worthier far,
The Female equally with the Male I sing.

Of Life immense in passion, pulse, and power,
Cheerful, for freest action form'd under the laws divine,
The Modern Man I sing³¹.

D'ailleurs, Whitman s'approche de l'idéal zolien même dans son respect pour la science, un respect qui n'est pas la foi absolue de Zola, mais qui, tout en soulignant le rôle instrumental des activités scientifiques, ne manque pas d'un enthousiasme peu usuel en poésie lyrique:

I accept Reality and dare not question it,
Materialism first and last imbuing.

Hurrah for positive science! long live exact demonstration!
[...]

This is the geologist, this works with the scalpel, and this is a
mathematician.

Gentlemen, to you the first honors always!
Your facts are useful, and yet they are not my dwelling,
I but enter by them to an area of my dwelling³².

En Allemagne, c'est, entre autres, le jeune Arno Holz qui s'engage à chanter le monde contemporain, l'avenir, la science, l'industrie, le socialisme et la question sociale. Ainsi, la préface versifiée (« Zum Eingang ») du *Buch der Zeit* insiste, exactement à la manière de Zola ou de Maxime Du Camp, sur le contraste entre « le fatras des choses éteintes » de la poésie romantique et la réalité du travail conquérant de l'industrie, contraste qui doit assigner à la poésie moderne de nouveaux domaines thématiques:

Sie kehrt nicht nur auf ihrem Gang
in Wälder ein und Wirtshausstuben,
sie steigt auch in die Kohlengruben
und setzt sich auf die Hobelbank.

²⁹ HANS ROBERT JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984², pp. 782-3.

³⁰ Citation d'après G. PAPINI, *Opere*, Milano, 1977, p. 492.

³¹ WALT WHITMAN, *Leaves of Grass*, The 1892 Edition, Toronto - New-York - London - Sydney, Bantam Books, 1983, p. 1.

³² *Ibid.*, p. 41.

Auch harft sie nicht als Abendwind
nur in zerbröckelten Ruinen,
sie treibt auch singend die Maschinen
und pocht und hämmert, näht und spinnt.
[...]
Von nie geahnter Kraft geschwellt,
verwarf sie ihre alten Krücken
und pfeift als Dampfschiff um die Welt³³.

En Italie, on n'a jamais assez souligné qu'il y a de nombreuses analogies entre les tendances poétologiques du naturalisme et la poésie des Crepuscolari, notamment les vers de Guido Gozzano. On y retrouve — outre le parlando d'un style consciemment humble, presque de conversation — l'éloge des amours ancillaires (*Elogio degli amori ancillari*) dont la franche sexualité remplace l'ars amandi trop compliquée des femmes du monde, l'apologie des valeurs modestes mais réelles — des « legumi produttivi »³⁴ pour ainsi dire — d'une bourgeoisie travailleuse, la parodie de la grande, mais désormais trompeuse et mensongère poésie du passé, enfin le sentiment de honte devant le fait d'être et de rester un poète qui se voit exclu de la « vie », mot et notion sacrés pour Gozzano comme pour l'emphase vitaliste de Zola:

Ah! Con te, forse, piccola consorte
[...]
rinnegherei la fede letteraria
che fa la vita simile alla morte...

Oh! questa vita sterile, di sogno!
Meglio la vita ruvida concreta
del buon mercante inteso alla moneta,
meglio andare sferzati dal bisogno,
ma vivere di vita! Io mi vergogno,
sì, mi vergogno d'essere un poeta!³⁵.

Plus évidentes apparaissent les affinités qu'entretient avec le Naturalisme le Futurisme de Marinetti. Naturellement, dans le cas

³³ *Das Buch der Zeit*, in ARNO HOLZ, *Werke*, éd. W. Emrich - A. Holz, vol. 5, Neuwied-Berlin, 1962, pp. 26-7.

³⁴ GUIDO GOZZANO, *Poesie*, éd. G. Barberi Squarotti, Milano, 1977, p. 189.

³⁵ *Ibid.*, p. 191.

de Marinetti, il y a la déclaration d'une nouvelle révolution littéraire — et plus généralement culturelle; mais cette révolution se passe sans aucun doute dans la tradition (les révolutions connaissent elles aussi leurs traditions) des principes naturalistes que Marinetti réclame lorsqu'il demande: « Facciamo coraggiosamente il ' brutto ' in letteratura »³⁶ ou lorsqu'il s'extasie devant les « bruits de la matière en mouvement » (« rumori della materia in movimento »)³⁷. C'est également aux principes de Zola que renvoient le refus de l'amour comme « sentimentalismo e lussuria » auquel correspondrait l'exaltation d'une sexualité procréatrice (« Non vi è di naturale e d'importante che il coito il quale ha per scopo il futurismo della specie »)³⁸, et le programme hyper-naturaliste d'une « grande et forte littérature scientifique », présenté par Marinetti, en 1910, dans un fameux discours aux Triestins: « Nel campo letterario propugniamo l'ideale di una grande e forte letteratura scientifica, la quale, libera da qualsiasi classicume, da qualsiasi purismo pedantesco, magnifici le più recenti scoperte, la nuova ebbrezza della velocità e la vita celeste degli aviatori »³⁹. En outre, il ne faut pas oublier que c'est Marinetti lui-même qui, en 1915, fait commencer la liste des « quatre ou cinq grands précurseurs du Futurisme » précisément par Zola: « Alludo a Emilio Zola, a Walt Whitman, a Rosny aîné, a Paul Adam, autore del *Trust*, a Gustave Kahn, creatore del verso libero, a Verhaeren, glorificatore delle macchine e delle città tentacolari »⁴⁰.

En mentionnant cette reconstruction d'une tradition du Futurisme qui, du point de vue de Marinetti, doit lier ses propres textes à ceux de Zola, de Whitman et des verslibristes, je me rends compte que j'ai traité jusqu'ici presque exclusivement des innovations thématiques et que j'ai négligé par contre l'autre aspect de la poésie naturaliste: celui de ses innovations formelles. Cela s'explique parce que j'ai pris comme point de départ les écrits théoriques de Zola où les problèmes de style et d'écriture jouent effectivement un rôle consciemment réduit. S'ils y restent pour ainsi dire étouffés, c'est

³⁶ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, éd. L. De Maria, Milano, 1968, p. 47.

³⁷ *Ibid.*, p. 51.

³⁸ *Ibid.*, pp. 250-1. (*Contro l'amore e il parlamentarismo*).

³⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 261 (*Guerra sola igiene del mondo*).

que Zola parle toujours en romancier qui ne voit dans la poésie au mieux qu'un « écho » de son projet essentiel, le roman expérimental, et que, de plus, il se livre à sa bataille contre le Romantisme au point de revendiquer, face à la « maladie romantique », une espèce de renouveau classique, c'est-à-dire un grand style « fait de logique et de clarté ». Avec ce penchant vers la clarté, chère aux traditions classique et parnassienne, Zola se trouve toutefois assez isolé, au moins en ce qui concerne la situation internationale. Si l'on regarde, par exemple, du côté de l'oeuvre de Arno Holz et de ses confrères allemands, on s'aperçoit d'un déplacement du centre des intérêts poétologiques. Ce déplacement peut être décrit comme une nouvelle application du principe de l'évolution. L'idée d'une évolution scientifiquement nécessaire qui touchait chez Zola la littérature en général pour transformer avant tout ses contenus, se voit appliquée chez les Allemands et surtout chez Holz de préférence aux différents genres littéraires et aux moyens d'expression qui leur sont spécifiques.

C'est donc par un déplacement de l'attention qui va du référent au signifié et plus encore au signifiant que se distingue la théorie naturaliste d'un poète comme Arno Holz. Elle a trouvé son manifeste dans un traité au titre significatif de « Evolution der Lyrik », un traité dont la thèse principale est formée par la conviction que, pour opérer une révolution de la poésie lyrique, il ne suffit pas d'élaborer une nouvelle thématique. Ce dont on a besoin, c'est moins d'une révolution des contenus que d'une révolution des moyens expressifs de chaque genre: « Man revolutioniert eine Kunst [...] nur, indem man ihre Mittel revolutioniert »⁴¹. La direction qu'une telle révolution des moyens expressifs doit suivre est indiquée, selon Holz, par l'état de dépendance et d'asservissement auquel les mots se trouvent soumis par les conventions, c'est-à-dire par les formes traditionnelles du langage poétique. Puisque, dans la poésie pré-naturaliste, les mots restent enchaînés à l'ordre discursif préexistant des formes et des genres du lyrisme, ils n'arrivent jamais à la réalité des choses dont la complexité ne saurait être ramenée aux normes réductrices d'une prosodie pré-établie. D'où le reproche fondamental que Holz dirige contre toutes les formes de la poésie lyrique en tant que « formes » conçues pour ordonner et par là diminuer et appauvrir

⁴¹ *Werke*, vol. 5, p. 64.

la complexité du réel: « Keine dieser Formen liess den Worten [...] ihren natürlichen Wert, und eine nach der anderen wirtschaftete ab, sobald es sich ergab, dass die Welt, über die sie sich hatte stützen wollen, für ihren umzirkelten Mechanismus denn doch ein wenig zu weit war »⁴². Ce reproche, qui implique la thèse centrale de la révolution du lyrisme sollicitée par Holz, vaut d'être traduit in extenso: "Aucune de ces formes laisse aux mots [...] leur valeur naturelle, et l'une après l'autre, elles firent faillite dès qu'on s'aperçut de ce que le monde réel qu'elles avaient voulu capter et façonner était beaucoup trop large pour leur mécanisme circonscrit". Il s'agit donc pour Holz de dépasser les mécanismes de la prosodie, et de créer ainsi une nouvelle poésie qui se refuse à tout ce qui peut être considéré comme un moyen littéraire emprunté au repertoire des formes prosodiques et génériques, notamment à la rime et à la strophe, « eine [...] Lyrik, die von jedem überlieferten Kunstmittel absieht »⁴³. Ce serait, par conséquent, une poésie lyrique qui renonce à la musicalité comme valeur autonome (et qui se distingue par là de la poésie symboliste) pour rechercher un rythme qui ne se constitue qu'en fonction de ce qui est exprimé par lui: « eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die [...] lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt »⁴⁴. Il y a là, évidemment, une emphase de l'expression et de l'expressivité (« was durch ihn zum Ausdruck ringt ») qui rapproche le naturalisme de Holz de l'« Expressionismus » qui en forme, à certains égards, la suite logique. De toute façon, selon Holz, on devrait re-définir la poésie naturaliste comme une poésie qui, dans l'esprit d'un nominalisme radical, cherche à libérer l'expression de toute contrainte linguistique, pur la conduire sur le "grand chemin de retour à la nature" (« der grosse Weg zur Natur zurück »)⁴⁵.

Conçue de telle sorte, comme un mouvement de révolte contre les « chaînes (linguistiques et prosodiques) qu'elle doit encore porter »⁴⁶, la poésie naturaliste se crée de nouvelles alliances qui rejoignent

⁴² *Ibid.*, p. 65.

⁴³ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 66.

gnent, d'ailleurs, celles que nous avons découvertes à l'échelle des préférences thématiques. De nouveau, c'est Walt Whitman qui apparaît comme le premier qui ait contribué à la libération de la poésie lyrique hors des « chaînes » d'une prosodie monotone et contre-nature (où Holz entend toujours les airs d'un orgue de Barbarie), bien que les résultats pratiques de ce grand précurseur laissent — bien entendu — encore à désirer. Aux yeux de Holz, ils ne présentent qu'une première tentative, menacée par des « monstruosité d'ordre technique » auxquelles Whitman ne saurait échapper puisqu'il y aurait en lui « une dose trop forte de Victor Hugo » (« eine zu grosse Dosis Victor Hugo »)⁴⁷.

Par une analogie semblable, les conceptions de Holz se rapprochent des innovations du vers libre français. Dans son traité *Evolution der Lyrik*, Holz se réfère à ce qu'il appelle la « französische vers-libre-Bewegung » qu'il voit toutefois dépassée par les moyens expressifs élaborés par lui-même: ce seraient des « rythmes naturels » (« natürliche Rhythmen ») qu'il oppose aux vers libres, en désignant comme leur modèle particulièrement réussi un poème — « Lyrikon » — de Detlev von Liliencron intitulé « Betrunknen » (*Ivresse*): « da ist alles bereits erreicht »⁴⁸ (« Tout ce qu'on peut désirer s'y trouve déjà achevé »). En situant son concept d'une révolution de la poésie lyrique dans un rapport de continuation et de dépassement de la poétique du vers libre, Holz se met donc une nouvelle fois du côté de la révolution à venir du Futurismo. Certes, on ne saurait négliger qu'à certains égards les valeurs dont se réclament les élans révolutionnaires du Naturalisme et du Futurismo sont contradictoires, voire franchement oppositionnelles. Tandis que pour Holz la libération des mots des « chaînes » de la prosodie est légitimée par un retour à la valeur suprême de la nature, il s'agit pour Marinetti, tout au contraire, d'exalter la technique qui triomphe de la nature, qui la violente et l'exploite: ce n'est pas « der grosse Weg zur Natur zurück » qu'il chante, mais l'« Amore della retta e del tunnel »⁴⁹. Tout en légitimant leurs innovations par des principes partiellement

⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁹ *Teoria e invenzione...*, p. 60.

contraires, les théoriciens du Naturalisme et du Futurisme lyriques finissent pourtant par assigner à leurs procédés littéraires un lieu historique qui se révèle quasi identique.

Comme Holz déclare partir du vers libre pour le perfectionner dans l'élaboration des « rythmes naturels » (« natürliche Rhythmen ») qui sont censés redonner aux mots leur saveur primordiale, Marinetti retrace pratiquement le même parcours qui mène du vers libre à la doctrine des « parole in libertà » dont le but essentiel serait de libérer les mots des chaînes non seulement de la prosodie, mais encore de la syntaxe, c'est-à-dire de la période latinisante (« Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino »)⁵⁰. Sans mentionner son précurseur naturaliste, qu'il ne connaissait sans doute pas, le fondateur du Futurismo recourt donc précisément aux arguments d'une évolution nécessaire (et spécifique à la poésie lyrique) élaborés par Holz pour son programme de « rythmes naturels ». Ainsi, il parle en 1913 « des révolutions successives qui auraient détruit les chaînes et les règles artificielles pour rendre de plus en plus libre la puissance lyrique de la race humaine » (« successive rivoluzioni che hanno sempre più liberato dai ceppi e dalle regole la potenza lirica della razza umana »)⁵¹. Ensuite, il divise le chemin idéal d'une telle libération en trois grandes étapes: celle de la « metrica tradizionale », celle du « verso libero » et finalement celle des « parole in libertà ». C'est donc justement de la « mort du vers libre » (« morte del verso libero ») que résultent les « parole in libertà » de Marinetti tout aussi bien que les « rythmes naturels » de Holz: « Il verso libero dopo avere avuto mille ragioni d'esistere è ormai destinato a essere sostituito dalle parole in libertà »⁵². On rejoint ainsi de nouveau la formule d'une dérivation historique du Futurisme proposée par Giovanni Papini qui en identifie les origines « exotiques » dans Walt Whitman et dans les verslibristes⁵³. Bien qu'on ne puisse pas dire que cette tradition du Futurisme touche la poésie naturaliste au sens restreint d'une école poétique, elle comprend néanmoins tout ce qu'on peut mettre en analogie, comme

⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

⁵² *Ibid.*, p. 62.

⁵³ Cfr. G. PAPINI, *Opere*, p. 455.

champ thématique et comme innovation formelle, avec les idées que Zola et Holz se faisaient du Naturalisme en tant que révolution littéraire.

ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS

Université de Klagenfurt

V

LE POETICHE

RELAZIONI

NICOLA MINEO

TEORIE E POETICHE DEL VERISMO
SINO AI « MALAVOGLIA »

1. La periodizzazione vulgata della storia politica, economica, sociale, culturale e letteraria dell'Ottocento italiano riconosce la cesura nel *continuum* all'altezza degli anni Sessanta — pur non riconoscendo i precorritivi del decennio precedente —, e precisamente nell'evento che li designa, il conseguimento dell'unità nazionale. Da quel punto si inaugurerebbe un'età positiva, fatta di trionfante « materialismo », cioè di riappropriazione da parte dell'uomo della vita e della natura. In una tale visione sono concordi le coscienze più vigili sia della generazione formatasi nel pieno dei decenni della restaurazione sia di quella più giovane, che aveva visto coincidere i vent'anni con la ripresa del movimento indipendentistico e unitario. Per dare un'indicazione precisa: De Sanctis e Carducci. Ed è il più giovane a recepire ed esprimere prima il senso del nuovo tempo:

A te, de l'essere
Principio immenso
Materia e spirito
Ragione e senso
[.....]

Ne la materia
Che mai non dorme,
Re de i fenomeni,
Re de le forme,
Sol vive Satana
[.....]

Materia, inalzati:
Satana ha vinto¹.

¹ G. CARDUCCI, *A Satana*, vv. 1-4, 37-41, 167-8, in *Opere*, Ed. Naz., vol. II, Bologna, 1950, pp. 377, 378-9, 384.

Così scriveva il giovane poeta nel 1863 nel suo inno *A Satana*, che avrebbe visto la luce però due anni dopo. Nel luglio del 1868 il De Sanctis pubblicava sulla « Nuova Antologia » il saggio sull'*Armando* del Prati, in cui si leggono, in relazione al moderno materialismo, definizioni che sembrano un commento dei versi carducciani: « [...] il materialismo [...] è il mondo che si riconcilia con la vita, e ne prende possesso e pone ivi i suoi ideali [...] Questa riabilitazione della materia, vale a dire del lavoro e dell'azione, questo inno alla Salute, alla Forza, alla Gioventù, questa serietà della vita terrestre, sì che in luogo di fantasticare su di essa, l'uomo lavori ad assimilarsi la Natura e farla sua [...] questa è la Musa nuova »².

Ma l'anno della pubblicazione dell'inno carducciano è quello della svolta nella cultura italiana. È l'anno in cui con veri e propri scritti-manifesto un medico come Salvatore Tommasi (*Le dottrine mediche e la chimica, Il naturalismo moderno*) e uno storico come Pasquale Villari (*La filosofia positiva e il metodo storico*, pubblicato per la prima volta sul « Politecnico », nel gennaio 1866) invitavano — attestandosi però sul mero piano della proposta metodologica — a fondare il nuovo sapere sui dati dell'esperienza, sui fatti e sui documenti, rinunciando ad ogni astrattezza metafisica. Sembrava così finalmente accolto l'appello del Cattaneo dell'*Invito agli amatori di filosofia* del 1857; e seguivano, entro gli stessi anni Sessanta, gli scritti programmatici e le nuove ricerche di un Andrea Angiulli (*La filosofia e la scienza positiva* del '69) di un Aristide Gabelli (la prefazione del '69 all'opera *L'uomo e le scienze naturali*, già in parte pubblicata a partire dal '57), di un Roberto Ardigò (*Discorso su Pietro Pomponazzi* del 1869 e la *Psicologia come scienza positiva* del '70), fino a giungere al Trezza de *La critica moderna*, del '74.

2. Segni del costituirsi di una tendenza positivistico-veristica nel campo delle teorizzazioni letterarie si possono cogliere esattamente negli stessi anni. È vero però che si potrebbero raccogliere testimonianze preveristiche anche in scritti dei decenni 1840-1860 e soprattutto nel

² FR. DE SANCTIS, L'« Armando », in *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M. T. Lanza, vol. XIV delle *Opere*, a cura di C. Muscetta, Torino, 1972, p. 254 (cfr. *Settembrini e i suoi critici*, in *Verso il realismo*, a cura di N. Borsellino, vol. VII dell'ed. cit., Torino, 1965, p. 30). Coincidenze tra De Sanctis e Carducci in tema di realismo coglieva già P. ARRIGHI, *Le Vèrisme dans la prose narrative italienne*, Parigi, 1937, p. 229.

filone rusticale come pure in certa narrativa dell'area meridionale. Prescindendo dal Mastriani, e non per preconcepita volontà di insistere su una sorta di vocazione — con antecedenti illuministici e classicistici — dei siciliani al verismo, non si può ormai ignorare il precedente di un romanzo « sociale » come il *Beppe Arpia* di Paolo Emiliani Giudici, del 1851, con le sue precise dichiarazioni teoriche: la necessità per l'artista di « gareggiare con la natura », che vuol dire avere i suoi modelli « nella natura, cioè in mezzo agli uomini che mangiano, dormono, bevono, e vestono panni »; la volontà « d'aver fatto una esatta pittura del vero ». Anche se ciò non esclude che l'arte possa spaziare « nella sfera dell'ideale che è infinito »³. Sorprende meno che, più tardi, lui stesso, in certe lettere del '62, invitasse all'attenzione ai « colori locali », ai « costumi siciliani », a costruire « tipi ideali che abbiano tutto il colore locale »⁴. È qui che si misura la distanza, ma nella somiglianza (e sarebbe questo un discorso da sviluppare), del realismo moderno dalle poetiche e dalle pratiche mimetiche del classicismo.

Sono posizioni che risultano tanto più innovative, se si mettono a confronto con le contemporanee negazioni e censure esercitate verso l'esperienza realistica della narrativa. Penso a quel Luigi Dasti, che, in un suo saggio *Pensieri sul romanzo intimo italiano dopo Manzoni*, apparso nel '62 sulla « Rivista contemporanea » di Torino, pur riconoscendo come al romanzo competesse « rappresentare al vivo e senza alterazioni... la presente società italiana nella sua vita giornaliera », esclude tuttavia che la via possa essere quella del realismo, considerato immorale. Si può dire anzi che questo critico cercasse di ignorarne le realizzazioni in area francese⁵. Ne aveva preso atto invece, ma tentando di appiattirne gli aspetti contestativi e critici, il Camerini in un saggio del '59, *Delle tendenze al vero nell'odierna*

³ P. EMILIANI GIUDICI, *Beppe Arpia*, a cura di E. Ghidetti, Bologna, 1970, p. 43. L'importante introduzione del Ghidetti (che riprende il suo saggio *Un romanzo dimenticato di P. E.-G.*, in « La Rassegna della lett. ital. », 68 (1963) è ora in E. G. *L'ipotesi del realismo*, Padova, 1982.

⁴ Ivi, pp. 40-1. I passi sono citati da N. TEDESCO, « *Beppe Arpia* »: *la vacanza e l'impegno di uno storico*, ora in *La tela lacerata*, Palermo, 1983, p. 88 e sgg.

⁵ L. DASTI, *Pensieri sul romanzo intimo italiano dopo Manzoni*, in « Rivista contemporanea », aprile 1862, p. 30 e sgg. Sul Dasti, v. M. DILLON WANKE, *Per una storia del romanzo: da « Beppe Arpia » alle soluzioni rosa del Farina*, in AA. VV., *Studi di filologia e letteratura dedicati a V. Pernicone*, II-III, Genova, 1975, p. 361 e sgg.

*letteratura francese*⁶. Sul « Politecnico » del '62 anche Paolo Lioy, in uno studio su *I romanzi contemporanei*, affrontava il problema dei romanzi francesi contemporanei, per approdare a un giudizio di condanna del loro tipo di realismo. Un modello positivo di vero realismo indicava invece nei romanzi di autori come Zchokke, Gott-helf, Auerbach, di ispirazione rusticale, e in quello di Dickens.⁷

È legittimo riconoscere precisi avviamenti nel senso del realismo positivistico in Cletto Arrighi e in certe aperture metanarrative dei *Cento anni rovaniani*. Bisogna partire proprio dal testo che segna l'atto di nascita della coscienza scapigliata, il *Prologo de La Scapigliatura* di Cletto Arrighi, pubblicato già nella *Presentazione* apparsa sull'« Almanacco del Pungolo » nel 1857⁸. Qui l'autore, proponendo il tema, dava al suo romanzo lo statuto dello *studio* sociale, operante per *classificazioni*: « In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilite esiste una certa quantità di individui [...] i quali [...] per mille e mille altre cause e mille altri affetti il cui studio formerà appunto lo scopo e la morale del mio romanzo [...] meritano di esser classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia sociale »⁹. Le teorizzazioni rovaniane si trovano nella prima metà del romanzo, quindi risalgono agli anni 1857 e 1859. Quanto al rapporto tra realtà e arte leggiamo: « ... quando un fatto è realmente avvenuto con quelle circostanze speciali, impreteribili al raccontatore, un personaggio non può sempre appagare i desideri di chi legge. D'altra parte una storia come la nostra non è che uno specchio più o meno terso, più o meno ondulato, in cui si riflette la prospettiva della vita. Ci può essere qualche deviazione di linea, qualche raggio che s'interseca o prima o dopo, ma l'immagine riflessa in poco può variare dal vero »¹⁰. Lo stesso motivo è ripreso in riferimento al problema della morale nell'arte. Interrogandosi sulla correttezza del metodo invalso di non concludere un'opera senza la punizione dei cattivi, lo scrittore osservava: « Questa morale, o,

⁶ E. CAMERINI, *Delle tendenze al vero nell'odierna letteratura francese*, in « Rivista contemporanea », 1859, poi in *Profili letterari*, Firenze, 1870.

⁷ P. LIOY, *I romanzi contemporanei*, in « Politecnico », 1862. Cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, 1969, pp. 22-3.

⁸ CL. ARRIGHI, *La Scapigliatura*, ed. a cura di G. Farinelli, Milano, 1978, p. 59 e sgg.

⁹ Ivi, p. 67.

¹⁰ G. ROVANI, *Cento anni*, Milano, 1960, BUR, vol. II, p. 322.

diremo più giusto, questo modo di fare uso della morale è spesso erroneo, perché se l'arte dee riflettere i fenomeni del mondo e della vita, sarebbe costretta ad alterare la verità ogni qualvolta non trovasse che nella vita e nel mondo i galantuomini siano premiati e i perversi puniti. La moralità sta nell'ordine delle idee e non nel campo dei fatti [...] in quanto alle opere dell'arte, perché possano scansar la taccia d'immorali, dovranno essere impreteribilmente costrette a mandare nel punto della catastrofe, tutti i galantuomini all'osteria e tutti i birboni all'inferno? Noi crediamo fermamente di no [...] Ma quel benedetto frate [...] registrò tal fatto che non possiamo assolutamente levare da questa storia a dispetto de' nostri principi d'arte, e perché il vero non è una cosa che a capriccio si possa pigliare quando ci torna utile, e respingere quando è incomodo; e perché da questo fatto tanti altri ne dipendono per conseguenza necessaria, che, ad alterarlo o a distruggerlo, bisognerebbe poi far tutto il resto di sola fantasia, il che è assolutamente contrario al nostro intento »¹¹. Non è significativa solo l'opzione del Rovani per il primato del vero, ma soprattutto il modo con cui questo primato è riconosciuto e definito: non è lo scrittore che sceglie di rappresentare la realtà come è, ma è questa che gli si impone¹². E non si può non fare attenzione al tipo di metafora che sottende l'intero discorso nell'uno come nell'altro luogo citato, quell'immagine dello *specchio* che fra qualche anno diventerà, nella famosa lettera di Zola al Valabrègue, lo *schermo* e che, soprattutto, sarà il fondamento primo della futura teoria marxista del rispecchiamento.

In direzione del positivismo e del naturalismo si colloca decisamente la poetica cui il Rovani ispira il nuovo romanzo che continua i *Cento anni*, cioè *La Libia d'oro*, apparso a puntate sulla « Gazzetta Ufficiale » di Milano nel 1865. Nel *Preludio* dell'edizione in volume del '68 contesta l'ottimismo idealistico, assegnando all'arte il compito di rilevare, e con spirito scientifico e *naturalistico*, tutto il negativo della realtà: « [...] la nostra esperienza ci fe' vedere, pur troppo, tutto il contrario [...] di cento persone, una buona metà sono assolutamente pessime, un quarto è fatto di asini e di pazzi [...] e se la quarta parte che rimane è fatta di galantuomini perfetti, è il

¹¹ Ivi, vol. II, pp. 545-6.

¹² Il precorrimiento rovaniano è colto, anche se con diversa angolatura, da G. MARZOT, *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, Milano-Messina, 1941, p. 24 e sgg.

caso di sparare i mortaretti. Le opere del pensiero che si propongono di pescare nel procelloso oceano dell'umanità tornano assai più utili mettendone in mostra tutte le malattie di essa e meglio ancora se codeste malattie sono strane e di aspetto ambiguo, che esponendo quadri d'impossibili idealità rosate [...] I libri d'arte che drammatizzano la filosofia e la psicologia non saranno mai inutili quando esporranno all'attenzione e alla riflessione di chi legge tutte le varietà delle malattie del cuore e dello spirito umano. Fu detto che l'arte deve sdegnare le eccezioni umane, ovvero sia le deformità; e non ammettere sul campo che i tipi, ovvero sia le generalità [...] Ma se questo è un precetto antico, circoscrive di troppo il cerchio dell'arte, di quell'arte che si confedera alla scienza e non sta paga del solo diletto. Tutte le eccezioni sono un modo dell'esistenza e della vita; rifiutarle e condannarle vuol dire non mostrare che un lato solo del vero; ma la verità si falsa se non la si scopre da tutte le parti. Il naturalista non raccoglie soltanto i modelli della natura più normale e perfetta, ma fa una sezione di tutte le imperfezioni, di tutte le anomalie »¹³.

3. Dai primi anni Sessanta, un'analisi orientata a registrare precorrimenti veristici sia concettuali che terminologici nelle posizioni dei letterati, se rivolta all'area della produzione scapigliata, della prima Scapigliatura, potrebbe certo registrare tutta una serie di dati o indizi atti a testimoniare la penetrazione della mentalità e della cultura positivistica, ma più che altro coglierebbe incertezze, confusioni, contraddizioni. Sembra proprio che la linea Arrighi-Rovani non abbia un vero seguito.

Bisognerebbe approfondire l'analisi del senso di quel « realismo » che viene proposto in un settimanale come il « Figaro » di Boito e Praga, fondato nel 1864¹⁴. Una proposta ambigua e intimamente contraddetta dalla bivalenza tipica degli Scapigliati stessi, rivelata proprio da una poesia programmatica come *Realismo* di Arrigo Boito (apparsa sul « Figaro » del febbraio '64): « E sogno un'Arte

¹³ *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, a cura di R. Bertacchini, Roma, 1969, pp. 184-5. Sull'importanza del testo rovaniano, ma anche sulle ben più mature teorizzazioni francesi che lo precedono, v. P. ARRIGHI, *Le Vèrisme...*, pp. 134-6.

¹⁴ V. M. LAVAGETTO, Introd. a A. BOITO, *Opere*, a cura di M. L., Milano, 1979, pp. XV-I.

reproba / Che smaga il mio pensiero / Dietro le basse immagini / D'un ver che mente al Vero »¹⁵. Il verismo è negato proprio dalla aspirazione a un *Vero* che sembra corrispondere a quell'*Ideale* che i dibattiti contemporanei avrebbero ridefinito e presto variamente riproposto. Ma vediamo quale immagine di realismo si trae da un intervento dei due direttori sul « Figaro » del 4 febbraio del 1864 (nel passo che cito è più forte la presenza del Praga): « E sarà un'arte malata, vaneggiante, al dire di molti, un'arte di decadenza, di barocchismo, di razionalismo, di *realismo* ed ecco finalmente la parola sputata... Realismo! un povero peccato vecchio come Job, come Aristofane, come Svetonio, anzi più ancora; come il primo che ha pianto, come il primo che ha riso, come il primo che ha raccontato. E tanto sgomento in questa parola! Questi idealisti candidi e beati devono avere una assai triste idea di ciò che di reale v'ha sulla terra per schifarsene tanto (eppure v'hanno delle dolci realtà) ed usano fare un matto garbuglio di questa parola con materialismo, epicureismo, saduceismo e simili lordure [...] »¹⁶. Se è negato un certo idealismo, quello più dichiaratamente manzoniano e cattolico, come si deduce dall'insieme delle posizioni del « Figaro »¹⁷, la linea che si vuole affermare è tuttavia non più che uno sfocato appello a un'arte che si definisce realistica sol perché vuol riflettere — niente di più indefinito ed ambiguo — l'interezza del reale. Del resto, l'esclusione di un punto di vista filosofico-ideologico finiva col riconsegnare il loro realismo all'astrattezza e a un sostanziale idealismo di fondo¹⁸. La verità è forse quella consegnata nelle parole di Faust morente nell'epilogo del boitiano *Mefistofele*, in cui ancora si propone la divaricazione tra ideale e reale, ma l'uno e l'altro si rivelano negativi: « Ogni mortale / Mister conobbi, il Real, l'Ideale /.../ [...] Si. Ma il Real fu dolore / E l'Ideal fu Sogno ». Lo smarrimento, nella vita anzitutto, della sintesi manzoniana, secondo la prospettiva critica del De Sanctis, impediva una nuova coerente poetica, come una nuova coerente visione del mondo. Avrà ragione dunque l'autore di un articolo su *Fiabe e Leggende*, riprodotto nel '69 sulla « Cronaca grigia »: « C'è in que-

¹⁵ A. BOITO, *Opere*, ed. cit., p. 6.

¹⁶ Cit. in G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, 1967, pp. 93-4.

¹⁷ V. G. MARIANI, *Storia...*, p. 89 e sgg.

¹⁸ Un tipo astratto è il borghese da essi costruito (G. MARIANI, *Storia...*, p. 107).

sta nuova poesia che sorge qualche cosa di torbido, come nei mondi in formazione: sfoggi del più crudo realismo e slanci a traverso il più lontano e più vaporoso ideale »¹⁹.

Del resto anche in Tarchetti si coglie una significativa genericità, quanto all'idea di realismo, quando nelle sue *Idee minime sul romanzo*, pubblicate sulla « Rivista minima » di Milano dell'ottobre del '65, giudicando *I promessi sposi* il migliore dei romanzi italiani, ma « un mediocre romanzo in confronto dei capolavori delle altre nazioni », ne riconosceva il positivo proprio in quel che gli appariva come il suo realismo: « [...] il Manzoni volle dipingere gli uomini quali sono non quali dovrebbero essere e in ciò fu scrittore profondo e accurato »²⁰. Era generica in effetti l'idea stessa di realtà in siffatte definizioni. Il che è ancora più chiaro in un articolo del '69 del Camerana, scritto per « L'arte in Italia »: « Riguardo al realismo per il quale è tornata ormai la confusione di Babele, parmi che il partito migliore sarebbe di porre questa voce come una lacera e veneranda bandiera, fra le memorie del passato e non tirarla fuori mai più ». Bisognava piuttosto, egli chiarisce, parlare di « interpretazioni della realtà »²¹. Col che non si faceva un passo avanti, perché rimaneva da definire cosa fosse realtà, quale realtà dovesse essere interpretata. Insomma sembra che si voglia piuttosto che definire un metodo, soprattutto esorcizzare, con la parola, la visione del mondo che essa sembra veicolare. La rivolta antiborghese puramente letteraria²² finiva per avere intrinseci limiti essa stessa.

Non è dunque nell'area della prima Scapigliatura lombardo-piemontese che si possono individuare i segni del costituirsi di una nuova poetica. E in questa in verità non poteva costituirsi in mancanza di una nuova coscienza, politico-ideologica e filosofica, non bastando da sola l'apertura ad esperienze letterarie ed artistiche rimaste ignorate nell'Italia del primo Ottocento. Il fondo *bohémien* (della *bohème* di Murger) anzi finiva per essere un limite.

4. Nella seconda metà degli anni Sessanta è Firenze, capitale dell'Italia unita, il luogo dell'elaborazione di una coscienza artistica

¹⁹ Cit. in G. MARIANI, *Storia...*, p. 34.

²⁰ V. *Documenti e prefazioni...*, p. 201.

²¹ Cit. in G. MARIANI, *Storia...*, p. 548.

²² È la distinzione del Mariani (*Storia...*, pp. 63-4).

davvero diversa ed orientata, pur con le cautele che vedremo, in senso positivistico e veristico.

Diversissimi per interessi, ma non per formazione, sono Luigi Capuana e Pasquale Villari, l'uno tutto interno alle problematiche e alle ottiche letterarie, teatrali in specie in questa fase, l'altro più attento alle questioni di teoria estetica e critica, e perciò più avanzato del primo nel livello di consapevole ricezione della nuova cultura. Ricezione però fortemente condizionata dalla formazione idealistica napoletana²³. Il positivismo in realtà per lui vale soprattutto in quanto pensiero non metafisico, e in qualche modo finisce per ridursi a una sorta di storicismo o, meglio, di applicazione del principio della storicità all'indagine nel campo delle scienze morali. Come è chiaro già nella ricordata prolusione del '65-'66, *La filosofia positiva e il metodo storico*, ove si legge: « Tiriamo la somma di tutto quello che abbiamo detto, e ne risulta chiaramente una conseguenza. Che il positivismo, cioè, se poniamo da un lato tutte le forme particolari che assume, e ci fermiamo al suo carattere generale, si riduce all'applicazione del metodo storico alle scienze morali, dando ad esso l'importanza medesima che ha il metodo sperimentale nelle scienze naturali. Il positivismo è quindi un nuovo metodo, non già un nuovo sistema. A noi sarebbe facile provare, che i primissimi germi se ne trovano nella scienza nova del Vico, ed in altri scrittori italiani [...] »²⁴. Non si tratta in verità di asserzioni dettate da patriottismo provinciale, quanto di un bisogno, borghese moderato, di ancorare a una tradizione di pensiero ben familiare e corrispondente alle realtà strutturali del paese innovazioni altrimenti inassimilabili ed esposte a sicuro rigetto; così era anche più facile smussarne ogni carica eversiva. In quanto metodo, ma anche in quanto sistema — tiene a dire infatti il Villari —, il positivismo non coincide col materialismo: « il positivismo è un metodo che vuol condurci a studiare i fatti, a trovare le relazioni che passano tra il nostro spirito e la società umana; esso ci fa vedere come le nostre idee sieno la vita e la realtà dei fatti storici: si può egli, in buona fede, sostenere che sia una

²³ Su questa, v. S. GENTILI, *Il metodo letterario in Pasquale Villari*, in *La rassegna della letteratura italiana*, 85 (1981), 192-3.

²⁴ P. VILLARI, *La filosofia positiva e il metodo storico*, poi in *Saggi di storia, di critica e di politica*, Firenze, 1868. Qui si cita da P. VILLARI, *Arte, storia e filosofia. Saggi critici*, Firenze, 1884, p. 477.

cosa sola col materialismo? Vi sono, è vero, dei positivisti che sogliono negare l'esistenza delle idee, come altri ve ne sono pure, che vogliono spiegarne l'essenza; ma essi varcano allora i confini della scienza, la quale si limita a dire che noi, per ora, non ne conosciamo l'intima natura, e quindi ricadono, per un altro verso, in quella stessa metafisica che vogliono combattere »²⁵. La metafisica però, nella prospettiva del nostro autore, va, piuttosto che soppressa, messa fra parentesi, poiché alle « verità » su cui la metafisica si interroga egli non è certo disposto a rinunciare: « Non ci vuol molto a capire, che questa maniera di filosofare, negando perfino l'esistenza possibile delle verità di cui la metafisica si occupa, ricade inevitabilmente nel materialismo, e finisce col perdere ogni originalità »²⁶. È così mantenuto libero il campo al ripristino di ogni forma di idealismo e di spiritualismo.

Come il positivismo è per il Villari soprattutto un metodo, un metodo analogo a quello sperimentale, così il naturalismo è soprattutto una tecnica per la conoscenza della realtà, per una conoscenza, potremmo dire, *sperimentale*. È orientamento evidente nel saggio del '67 *Il signor Taine, la critica dell'Arte e la Pittura*²⁷. L'accoglimento del principio che la critica debba operare come scienza, analizzando come l'arte « è nata, come fiorisce e come decade »²⁸, non trova sviluppo in una piena accettazione del metodo positivo. Egli intanto contesta il valore sistematico e categoriale della nozione tainiana di *milieu*: « egli vi torna sopra ad ogni piè sospinto, e crede che questo suo *milieu* sia il fondamento d'una nuova filosofia dell'arte. Ma non è che un pensiero, un concetto giusto, se si vuole: tutto il merito del critico sta nel modo in cui sa valersene »²⁹. Del resto egli sfuma la nozione riducendola, come è da attendersi, alla tradizionale storificazione: « mettere in relazione l'arte e l'artista coi tempi, con la società in cui questi è vissuto »³⁰. D'accordo col francese è però

²⁵ Ivi, pp. 484-5.

²⁶ Così nella *Poscritta* alla prolusione (aggiunta nella ristampa nei *Saggi...*): ivi, p. 500.

²⁷ P. VILLARI, *Il signor Taine, la Critica dell'Arte e la Pittura*, in « La Perseveranza », febbraio '67, poi col titolo *Il signor Taine e la critica d'arte*, in *Saggi...* Su questo saggio v., oltre a R. BIGAZZI, *I colori...*, p. 66, G. PAGLIANO UNGARI, *Villari e Taine: analisi di una lettura*, in « Trimestre », marzo 1968.

²⁸ Ivi, p. 106.

²⁹ Ivi, p. 116.

³⁰ *Ibidem*.

nella polemica contro la critica « rettorica e metafisica », quella che ignora cioè il momento formale e tecnico dell'arte. Per lui infatti il *naturalismo* è soprattutto attenzione al vero attraverso la sua resa formale. Così « *naturalista* » fu Cimabue e « *naturalisti* » furono i pittori del Quattrocento, perché « tornarono alla natura »³¹. Sua specificità, d'altra parte, è l'attenzione al dato particolare, una descrittività propria delle epoche di transizione, quando un sistema di valori è entrato in crisi e il nuovo non si intravede ancora, risolvendosi quindi la sua funzione storica (o metastorica) in una sorta di sperimentazione volta a far emergere, dato su dato, il senso del reale: « non vedete, dunque, che intorno a voi è un mondo che cade? Non vedete che noi si lavora tutti a costruirne un altro? Perché lo storico si perde nelle minutissime indagini; perché il filosofo non cerca più l'origine della vita e studia col microscopio i fenomeni invisibili a occhio nudo; perché il romanziere non esaurisce mai la sua fecondità nel descrivere le più impercettibili varietà del carattere; e noi tutti, uomini, donne, bambini, dotti e ignoranti, divoriamo il libro? »³². Si tratta dunque di riappropriarsi del reale in maniera rispondente alle esigenze conoscitive e alla sensibilità contemporanea, di tanto più profonde e affinate; e quindi è chiaro che il momento formale, la tecnica, è in funzione conoscitiva. Questo fanno i *naturalisti* contemporanei e con ciò contribuiscono a fare la nuova Italia. Ma è un compito di preparazione. Preparazione, sul piano estetico, alla sintesi su cui si basa la grande arte, quella tra idea e vero: « Non è solo la grande idea, né solo la materiale riproduzione del vero ciò che costituisce una grande opera d'arte; ma l'unione dei due elementi »³³. Col che, è chiaro, si esclude che possa darsi una grande arte naturalistica, poiché il naturalismo è solo un momento antecedente e preparatorio, anche se necessario. In ciò si ritrova la preclusione — o la barriera — idealistica della concezione villariana, e pure nell'appiattimento antistorico dello specifico del naturalismo ottocentesco in una generale e generica disposizione all'osservazione del dato reale³⁴. Il modello dialettico d'altra parte, che tornerà con

³¹ Ivi, pp. 126 sgg.

³² Ivi, p. 132-3. Cfr. dello stesso VILLARI, *La pittura moderna in Italia e in Francia*, in *Arte, storia...*, pp. 28-9.

³³ Ivi, p. 127.

³⁴ Cfr. I. GENTILI (*Il metodo letterario...*, p. 196 e sgg.), di cui non condivido però la drastica riduzione della nozione villariana di naturalismo alla sola « esecu-

maggior rigore di impostazione nel De Sanctis, è la condizione essenziale ed univoca dell'apertura al realismo da parte di intellettuali della formazione del Villari. Esso può essere capito e accolto, solo a patto di essere incardinato in una visione della storia che, svelandone la ripetitività in un ruolo subordinato, lo riporti al *già noto* e al transitorio e assicuri con ciò stesso della sua complessiva controllabilità.

Torniamo a seguire gli sviluppi del pensiero del Villari. È significativo che, in un saggio solo di poco posteriore, *La pittura moderna in Italia e in Francia* del '68, senta il bisogno di assimilare la nozione di *idea* a quella di *ideale*. Egli infatti vuol salvare l'istanza realistica, ma al tempo stesso vuol metterla al riparo dallo scadimento in quella che una certa borghesia e lui stesso condannavano come arte immorale. Posta pertanto con molto acume la connessione tra post-romantica accettazione ed anzi esaltazione della natura sociale dell'uomo, per cui si componeva finalmente il dissidio tra individuo e società, e l'affermarsi del principio del realismo, il Villari individua, hegelianamente, una prospettiva in cui la letteratura potesse rappresentare la coincidenza di ideale e reale, e — si può desumere — come iniziatore della nuova via riconosce, col De Sanctis, il Manzoni: « Che cosa restava? Restavano l'uomo, la natura e la verità. Ma il vero ed il reale sono, assai più che molti non suppongono, vicini all'ideale, perché nulla è così reale come lo spirito, come l'idea. Muore l'astrazione, muore il fantastico; ma l'ideale rinasce eternamente nel cuore dell'uomo come la virtù, e senza di esso i fatti umani perdono la propria esistenza e perfino il proprio nome. La Monaca di Monza, l'Innominato, il Cardinal Borromeo del Manzoni sono forse meno ideali e poetici, per essere anche uomini veri e reali, per non essere stati creati in un momento di febbre o di pedanteria, ma in un'ora d'ispirazione? »³⁵. Il richiamo al Manzoni non deve sorprendere. A parte le possibili convergenze ideologiche di fondo, bisogna pur pensare che la riflessione del Villari a quella data si attuava su materiali letterari contemporanei italiani di fatto assai vicini al modello manzoniano, almeno quelli a lui ben noti. E questo anche fa capire perché la sua attenzione fosse

zione » e, di conseguenza, la tesi di una netta dicotomia nel pensiero del Villari tra forma e contenuto.

³⁵ P. VILLARI, *La pittura moderna...*, pp. 27 e 26.

principalmente rivolta alla pittura, che aveva già all'attivo una vera tradizione di moderno realismo. Il concetto è ribadito e chiarito poco dopo nello stesso saggio: « Studiare il vero, studiare la natura umana e ritrarla nei quadri, è oggi necessità inesorabile dell'arte. Il realismo, se così dobbiamo chiamarlo, s'incontra nella storia della pittura più volte. Quando la società muta, quando l'ideale si trasforma, quando i mezzi tecnici che noi possediamo non bastano più, perché il mondo si presenta a noi sotto un nuovo aspetto, l'arte ha bisogno allora di ristudiarlo, di ritrovare nel vero, nella natura nuove forze, nuove idee [...] oggi la pittura, la poesia, la scienza, la storia cercano il reale e debbono cercarlo. Ma reale non è solo la materia; anzi la realtà nei fatti umani viene dallo spirito, dal pensiero. La materia, la forma non sono in arte che un mezzo, uno strumento, per rappresentare un'idea, un pensiero, un affetto »³⁶. Un'altra pagina chiarisce il significato attribuito al termine *ideale*, coincidente con quello di *idea*, di senso, di spiritualità: « L'artista vi dice e v'ispira assai più che non ha dipinto. Questa volta egli ha voluto essere *realista* e, per sua fortuna, nel reale ha trovato l'ideale: in una testa, cioè, ha saputo dipingere un carattere »³⁷. L'ideale, apprendiamo da un altro passo, può anche essere definito come una tensione, un progetto elaborato dal pensiero. Dice infatti il critico a proposito del romanticismo tedesco: « Si ritornò all'ideale; si creò nel pensiero un mondo nuovo [...] »³⁸.

Tutta ispirata a una poetica del *vero* è l'attività di critico teatrale del Capuana fiorentino negli anni 1866-68³⁹. Sin dall'articolo dell'ottobre del '66, sulla commedia *Le Maître de la Maison* si avvertono un orientamento critico e un gusto di tipo nuovo. L'addebito di

³⁶ Ivi, pp. 28-9.

³⁷ Ivi, p. 33.

³⁸ Ivi, p. 53.

³⁹ Gli articoli furono pubblicati insieme nel volume *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, 1872. Per una ricostruzione complessiva di questa fase della parabola culturale del Capuana, v. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, 1970, p. 17 e sgg. Da tenere in considerazione i cenni relativi alla predisposizione al realismo da parte del Capuana attraverso il sodalizio col Signorini e la lettura del Diderot romanziero (pp. 15 e 47 n.). Da tener presente però anche A. PALERMO, *La formazione critica di L. Capuana*, in « Filologia e letteratura », 10 (1964). Un'attenta descrizione dei temi della raccolta palermitana si deve a G. RAGONESE, *C. tra positivismo e naturalismo: Il « Teatro italiano contemporaneo »*, in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma, 1975.

difetto di analicità che egli muove all'opera denuncia nella sua motivazione di fondo un preciso tipo di esigenza conoscitiva. Il critico vuole il vero — le « tremende verità della vita » —, ma ottenuto attraverso una forma, se così può dirsi, antiteatrale: il graduale rilevamento dei dati esterni e interni che soli spiegano il comportamento⁴⁰. Per questo — in un articolo del marzo del '67 — riconoscerà « realista inarrivabile, come oggi lo intendiamo » il Goldoni, visto quasi come un prenaturalista: « Goldoni però non ha un altro ideale che la Natura. Egli la studia con occhio scrutatore, la sorprende come sul fatto [...] »⁴¹. Ma il risultato di maggior interesse egli ottiene quando, occupandosi di un articolo del maggio '67 del teatro tedesco contemporaneo, esprimerà un giudizio, in cui è una prima formulazione di quella teoria dell'impersonalità, di derivazione flaubertiana, che sarà il perno della poetica da lui proposta e, in generale, delle convinzioni di poetica e della pratica narrativa più diffuse e vincenti del Verismo. Il « maggior difetto » di quel teatro, a suo vedere, è « la soggettività »: « il poeta non si trasfonde abbastanza nei suoi personaggi fino a celarsi allo sguardo degli spettatori: non oblia tanto se stesso e le sue preoccupazioni filosofiche, politiche e religiose sino a indovinare il pensiero dei personaggi che vuol mettere in scena e col pensiero le passioni e le azioni che ne sono l'accompagnamento e le conseguenze »⁴². A proposito poi di un singolo autore, Federico Halm, scrive:

⁴⁰ L. CAPUANA, *Il teatro italiano...*, pp. 299-300.

⁴¹ Ivi, p. 284.

⁴² Ivi, p. 345. Ho tenuto presenti i più importanti saggi su Capuana critico, anche se per lo più orientati a prestare maggiore attenzione alle fasi più tarde: G. TROMBATORE, *La critica di L. C. e la poetica del verismo*, in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, 1960; M. PINAGLI, *La critica di L. C.*, in « Rivista di studi crociani », 1967; P. MAZZAMUTO, *C. critico militante*, in AA. VV., *I critici*, II, Milano, 1969; C. MUSUMARRA, *C. e la poetica del verismo*, in *Saggi di letteratura siciliana*, Firenze, 1973; M. L. PATRUNO, *Arte e scienza nella teoria letteraria di L. C.*, in « Lavoro critico », 17-18 (1980). Sulla centralità della teoria e della pratica dell'impersonalità in Capuana costruisce un suo saggio (più attento però al momento creativo) P. AZZOLINI, « Giacinta » o *l'alibi dell'impersonalità*, in *Primo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana*, Verona, 1979. La scoperta della teoria è però post-datata agli articoli del periodo milanese e in gran parte collegata alla lettura capuaniana del Verga, come conferma, della stessa, il saggio *Gli « Studi sulla letteratura contemporanea » di L. C., ossia aspetti di una teoria del romanzo*, in AA. VV., *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di studio, Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, 1984 (n. 4 della « Biblioteca della Fondazione Verga »). Attento alla presenza della teoria dell'impersonalità in De Sanctis, Capuana e Verga, è FR. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, in « Annali della Fondazione Verga », 1 (1984). Ma v. già P. ARRIGHI, *Le Verisme...*, p. 258 e sgg.

« l'autore in onta a tutti gli sforzi non è riuscito a tenersi in disparte innanzi il suo tema; e il pensatore moderno, il filosofo che vuol dimostrare un'idea con un tal quale sillogismo artistico è sempre sotto gli occhi dello spettatore che lo vede a traverso i suoi personaggi, come se questi non fossero una solita (*sic*) realtà, ma immagini trasparenti della camera oscura »⁴³. Altro difetto rilevato, e questo pure a partire da un'idea d'arte di tipo naturalistico, è il non aver curato « una più esatta verità di colorito locale »⁴⁴. Altrettanto esplicito in tal senso è nell'articolo sul Torelli del novembre '67. Nella commedia *I mariti* trova « vivo ed efficace sentimento della realtà »⁴⁵, ma soprattutto, pervenendo a un più alto e complesso livello della nozione di impersonalità, ne evidenzia il carattere di organismo autonomo, in quanto liberato dalla presenza soggettiva del suo autore: « Quelle figure hanno un'espressione così profonda di verità; quegli avvenimenti scorrono e s'intrecciano con tanta naturalezza e con semplicità sì stupenda, che tu sperimenti subito il più grande effetto dell'arte, quello di dimenticare perfettamente l'artista »⁴⁶; « tutti i personaggi [...] sono improntati d'una individualità così netta che ricorda le più belle creazioni drammatiche [...] Arriva un punto ch'essi acquistano nella tua mente un'esistenza così viva e reale che ti sembra di conoscerne non solo le azioni ma anche i pensieri, e di assistere al segreto lavorio delle loro coscienze, al misterioso prepararsi e svolgersi delle passioni e degli affetti »⁴⁷. E tutto ciò è il risultato di un processo sensibile e attento di analisi da parte dell'autore: « Ciò accade, perché l'occhio acutissimo del poeta ha letto nel gran libro della società; ha scrutato le pieghe più nascoste del cuore; ne ha individuato i sentimenti più veri e più immutabili, le passioni più pericolose e le più gentili al tempo stesso ». L'arte può ricomporre i vari elementi così ritrovati e *tutto rivela* con la sua « sintesi potente »⁴⁸. Così si ottiene la coincidenza di « verità universale » e di realtà specifica, la « fisionomia nostrana, paesana, italiana vera, colta con felice sicurezza nelle caratteristiche più comuni e più

⁴³ L. CAPUANA, *Il teatro italiano...*, p. 346.

⁴⁴ Ivi, p. 349.

⁴⁵ Ivi, p. 94.

⁴⁶ Ivi, p. 96.

⁴⁷ Ivi, p. 97.

⁴⁸ *Ibidem*.

espressive... » . È qui pure, *in nuce*, l'idea della capacità di comprensione per processi di astrazione propria dell'arte.

Sono concetti più volte ribaditi. Così quello dell'oggettività o dell'impersonalità — possiamo sicuramente usare questo termine —. Ne denunciava l'assenza appunto, in un articolo del febbraio '68 sul teatro del Ferrari: « Vi fosse quell'arte più squisita del dialogo che non mostra la persona dell'autore dietro il fantasma de' suoi personaggi, ma li fa parlare con la varietà richiesta dalle diverse condizioni e da' diversi sentimenti di essi! »⁵⁰. Generale è poi, assunto come elemento di giudizio, il rilevamento del rispetto o meno del *vero*⁵¹. Degno di nota è che per lui *Verità* e *Natura* siano la stessa cosa: « Però, vi è, o poeta, anche nel tuo regno una potenza superiore a te che si chiama Natura o Verità con nomi diversi »; « [...] noi sentiremo la voce solenne di quella Natura, o Verità, che voglia dirsi al dominio della quale non isfugge nemmeno il libero regno dell'Arte »⁵². La coincidenza di *Natura* e *Verità* non è che uno degli esiti della valenza *forte* assegnata dal positivismo alla realtà oggettiva, unica realtà a partire dalla quale — con ferma esclusione proprio del processo opposto — si costituisce la coscienza.

Al realismo dell'arte deve corrispondere, nella visione del Capuana dell'ultimo periodo della collaborazione alla « Nazione », il metodo critico, che deve essere esso stesso un procedimento di tipo scientifico, sicché si possa riconoscere negli intellettuali umanisti dei « naturalisti del pensiero », e si possano interpretare « quasi chimicamente » gli svolgimenti delle forme letterarie⁵³. L'influenza del Taine è ormai evidente⁵⁴.

La proposta realistica è anche fondata su una prospettiva storica, che ne dimostra le premesse e le ragioni, e anche ne definisce la natura e l'ambito. Nell'importante articolo, del novembre '67, su Dumas figlio, Capuana mostrava come al suo tempo la *Dame au camélias* avesse rappresentato una salutare reazione contro l'imperante « idealismo arido ed ingannevole che isteriliva le menti e i cuori,

⁴⁹ Ivi, p. 98.

⁵⁰ Ivi, p. 153.

⁵¹ Ivi, pp. 46, 49-50, 89, 96, 264-5, 314-5.

⁵² Ivi, pp. 264, 265.

⁵³ Ivi, pp. 396, 383.

⁵⁴ C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, pp. 33 e 42.

perché rinnegava con isdegno la natura ed il vero ». Con l'apparizione dell'opera dumasiana « era il reale che prendeva il posto del falso ideale ». La reazione però travalicò anch'essa la misura e portò all'eccesso opposto: « per combattere l'eccessiva dominazione dello spirito proclamò la dominazione egualmente eccessiva della carne ». Occorreva ristabilire l'equilibrio, « l'armonica unità dello spirito e della carne, del pensiero e del senso che costituisce integralmente l'uomo ». E questo ha realizzato lo stesso Dumas con *Les idées de M.me Aubray*, opera improntata certo ancora a quel realismo che si contrappone all'« idealismo fantastico che falsifica ed inganna », ma che tuttavia dà « al pensiero quel giusto valore che ha già dato al senso »⁵⁵. Il modello dialettico — si ritroverà lo stesso schema in De Sanctis — definisce così, in armonia con le linee dominanti della cultura del tempo, una poetica realistica che, col Villari, possiamo chiamare « moderata »⁵⁶ in quanto sintesi di *ideale* e *reale*, in quanto non materialistica, anche se nel Capuana il rilievo del momento del « senso » è assai più marcato che nel pensatore napoletano.

Ciò anche in dipendenza dal suo professionismo letterario che gli faceva sentire con acuta sensibilità il problema e la realtà della connessione tra arte e società⁵⁷ e quindi quelli del rapporto tra autore e società, autore e pubblico. Come infatti sapeva cogliere la distanza dello scrittore italiano dalla società, così è significativa l'esortazione da parte sua a studiarla attentamente, a immergersi anzi in essa per conoscerla meglio e per rappresentarla nella sua vera e attuale realtà⁵⁸. Il che è ben lungi dal coincidere con un intento di immediata politicizzazione dell'opera d'arte, cosa che anzi è, secondo lui, condizione se mai di grave scadimento artistico⁵⁹.

Si può in conclusione asserire che col Capuana, nel concreto della critica militante, vengono messe a punto per la prima volta in Italia alcune delle indicazioni teoriche essenziali per quello che sarà il Verismo. Nulla aggiunge in tal senso — vi è ribadito il principio dell'impersonalità — l'introduzione alla pubblicazione in volume dei più importanti articoli di questo periodo, che è del marzo '72.

⁵⁵ L. CAPUANA, *Il teatro italiano...*, p. 253 sgg.

⁵⁶ C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 23.

⁵⁷ L. CAPUANA, *Il teatro italiano...*, pp. 394-5.

⁵⁸ Ivi, pp. 49, 51, 65, 66, 367.

⁵⁹ Ivi, p. 267.

Se mai, l'immissione di concetti e termini desanctisiani⁶⁰ — il « vivente » in arte — sembra fuorviare il critico. Essa piuttosto ha un significato in quanto, asserendo la morte del teatro sia italiano che europeo, valeva come avallo a una conversione delle nuove leve letterarie in direzione della narrativa. Non senza interesse è però l'appropriazione e il rilancio del principio che l'arte abbia una sua moralità anche quando immorale sia la materia rappresentata. Come si sa, l'avrebbe subito riproposto, tra gli altri, il Verga della premessa a *Eva*.

Sarà bene a questo punto chiarire meglio il significato che qui si attribuisce alla nozione di moderatismo. Non si nega infatti il valore in sé della esigenza di rappresentarsi un reale in dialettico rapporto con l'*ideale*. Quel che distingue una posizione radicalmente critica, sia pure in prospettiva positivista e naturalistica, da una moderata è appunto la forma del riconoscimento di quel rapporto, secondo che questo sia visto come una tensione interna alla realtà come progetto o oggettiva finalità oppure venga ritrovato come momento attuato o attuantesi all'interno della realtà esistente. Ne discende nel secondo caso una legittimazione che si risolve in negazione della critica, della denuncia, del rifiuto. Una vera deformazione della realtà si ha poi, quando in questa venga riconosciuto come *ideale* un momento che le è estraneo e non pertinente, come avviene a tanto idealismo e spiritualismo ottocentesco e anche novecentesco.

5. Sarà a Milano che, a partire dai primi anni Settanta, si svolgeranno i più aggiornati dibattiti per un adeguamento della produzione letteraria alle esigenze dei tempi nuovi. Ciò in coincidenza certo con lo spostamento della capitale da Firenze a Roma, ma anche con il nuovo slancio economico e culturale che contraddistingue il centro lombardo a partire da questi anni⁶¹. Ne derivava immediata-

⁶⁰ Per l'influenza del De Sanctis su Capuana, a partire dalla pubblicazione dei *Saggi critici* del '66, v. C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 25 e sgg. In generale, per il problema dei rapporti tra i due critici in relazione alla questione del verismo, v. C. COLICCHI, *De Sanctis, C. e la poetica del verismo italiano*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, Napoli, 1978. Organica agli articoli, ma da una prospettiva diversa, ritiene la prefazione M. L. PATRUNO, *Arte...*, p. 114 sgg. Cfr. anche A. PALERMO, *La formazione...*

⁶¹ Mi sia consentito rimandare al mio saggio, *Società, politica e ideologia nell'opera del Verga. Dal romanzo storico al verismo*, in « Annali della Fondazione Verga », 2 (1985), 27 e sgg.

mente una eccezionale vivacità e vitalità di iniziative editoriali e giornalistiche⁶². Nella Milano di quegli anni infatti — ed è un processo che si attua in stretta interdipendenza con l'enfaticizzazione dei temi sociali e con l'accentuazione delle posizioni anticapitalistiche da parte dei giornali di sinistra —, si verifica tutta una serie di fatti attraverso cui avviene la commutazione dell'indirizzo scapigliato (di una certa scapigliatura) nei primi orientamenti veristici. Bisognerebbe scandagliare ben più di quanto ora non si sia fatto nel vasto mare della stampa periodica e quotidiana per ricostruire in ogni sua fase l'intero processo. È infatti il tempo delle proposte dell'Arrighi, che prende a insistere nella sua « Cronaca grigia » sul tema delle disuguaglianze sociali. La stessa linea viene assunta dal battagliero quotidiano « Gazzettino rosa », fondato nel 1868, un foglio decisamente scapigliato, che nei sei anni della sua esistenza andò acquistando un preciso spazio nel campo del dibattito etico-politico e socio-economico⁶³. Ed è in questo foglio che fa le prime prove quella che può chiamarsi seconda scapigliatura, la scapigliatura democratica, che apre una delle vie possibili del verismo, rappresentata in prima fila, come ormai si può riconoscere, da quell'interessantissima figura di organizzatore culturale, di critico e di pubblicista politico di ispirazione internazionalista che fu Felice Cameroni⁶⁴. Coniugando ispirazione repubblicano-garibaldina con una dimensione materialistica e atea nuovamente acquisita, il foglio, all'altezza del 1870, assumeva un orientamento nettamente rivoluzionario nella misura in cui si schierava con appassionata partecipazione dalla parte della nuova Francia repubblicana e della Comune⁶⁵. A tali scelte ideologiche e politiche si connettono quelle letterarie. A partire dal '70-'71 infatti le posizioni del giornale, specie negli interventi del Cameroni, evolvono verso una particolare accentuazione del momento realistico entro l'orizzonte di gusto e di cultura di un'area letteraria configurabile come *bohème*-Scapigliatura. Insomma l'esperienza della *bohème*

⁶² Per questa v. V. CASTRONOVO, *La stampa italiana nell'età liberale*, vol. III della *Storia della stampa italiana*, a cura di V. C. e N. Tranfaglia, Roma-Bari, 1979, p. 15 e sgg. V. anche G. RAGONE, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, 1983, p. 711 e sgg.

⁶³ Cfr. U. GUALDONI, *Rapporto su « Il Gazzettino Rosa »*, in « Otto-Novecento », ⁶⁴ Cfr. N. MINEO, *Società, politica...*, p. 30.

⁶⁵ U. GUALDONI, *Rapporto...*, p. 99 e sgg.

francese ora, in quanto ripensata soprattutto nelle forme assunte con le opere del Vallès e quindi fatta coincidere con le posizioni dei cosiddetti « refrattari », viene proposta come modello per una nuova letteratura, che si chiama ancora realistica, ma ha già i connotati del *Verismo*. Per Cameroni « Bohème » o « Scapigliato » è chi vuole una letteratura impegnata, razionalistica. A questo clima si può ricondurre la famosa premessa (del '72-'73) del Verga al suo romanzo *Eva*, mossa — come per certi versi l'intero romanzo — da una chiara intenzione antiborghese. Sul piano della poetica, in essa è decisamente affermato il principio della verità come fine dell'arte: « Eccovi una narrazione — sogno o storia non importa — ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie ». Che poi questa verità consistesse nel dar voce e risonanza al dolore intrinsecamente connotato al « benessere » della moderna società è particolare che appartiene alla specifica prospettiva dello scrittore⁶⁶.

Va riconosciuto però, preliminarmente, che la riflessione di poetica propria dell'area democratica non superò mai il livello del giudizio critico sommario e delle asserzioni, dichiarazioni e proposte di natura generale. Mancò ad essa il supporto di una organica, compatta e approfondita forma di pensiero estetico e storico-letterario e, prima ancora, di una visione del mondo articolatamente totalizzante.

L'attività critica e propositiva più interessante dei primi anni del decennio Settanta è appunto quella del Cameroni, che ingaggiava così una battaglia lunga e appassionata per l'affermazione del realismo come strumento di lotta ideologica. Perciò la sua attenzione verte più sui contenuti che sulle tecniche. Riscontriamo nei suoi articoli del 1872 — pubblicati su vari periodici — i primi tentativi di definire la nuova letteratura realistica italiana assieme agli orientamenti e al gusto del pubblico, ed è curioso come i termini *realismo* e *verismo* siano usati indifferentemente. Un romanzo del Bizzoni, *L'autopsia di un amore*, gli appare « come uno dei migliori saggi della nostra scuola realista » e lo loda per aver saputo evitare, « conservandosi fedele alla verità ad ogni costo », i due « pericoli » del

⁶⁶ « Il Gazzettino Rosa », 14 nov. 1873, p. 1 e sgg. (cit. in U. GUALDONI, *Rapporto...*, p. 104). La citazione verghiana è tratta da *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, 1970, p. 253. Il primo manifesto della « seconda bobème milanese » considera la prefazione ad *Eva* l'Arrighi (*Le Verisme...*, p. 171).

« platonismo » e « della vecchia scuola ultra-realista »⁶⁷, che è quella tutta calata in una visione della realtà sempre e generalmente connotata in negativo. Il riferimento è, s'intende, soprattutto alla letteratura francese. Occupandosi del *Guido* del Cavallotti, denunciava l'anacronismo di una letteratura di stampo romantico, in un tempo in cui il pubblico è « avido di *realismo* », mentre i drammi romantici, « sublimi (se volete) per poesia », sono « alieni dal *verismo* ». E continuava: « [...] ogni tentativo per far risorgere tale maniera è destinato a soccombere di fronte all'invadente bisogno di *verismo*. La vera espressione della letteratura, nella seconda metà del sec. XIX, è il realismo »; « Per me, sfegatato realista, avvi maggior poesia in un lavoro verista, il quale fotografa la nostra società, anziché in tutte le ballate e produzioni medievali [...] »; « [...] al gusto odierno conviene meglio [...] la scuola realista »; « No! il romanticismo non è la verità. Vantandoci disprezzatori della *fotografia*, badate di non cadere nel manierismo, che è peggio! »⁶⁸.

Determinante fu il suo impegno di promotore della conoscenza dei romanzi francesi. Non possiamo dire con sicurezza se a lui appartenga la traduzione della murgeriana *Bohème*, apparsa a Milano nel 1872. Colpiscono certi tratti della prefazione, sua certamente: « Realisti in arte, repubblicani in politica, razionalisti in filosofia, i *bohèmes* rappresentano il tipo opposto al pedantismo egoista e pretenzioso »; « La *bohème* è destinata a passare dal campo semplicemente artistico alla lotta sociale. Dopo il *pensiero*, l'*azione* »⁶⁹. E certo pensava al gruppo dei Refrattari: « Se la *Bohème* della *prima maniera*, unicamente dedicata all'arte ed al piacere, dovette mutarsi nella schiera dei Refrattari, su chi ricade la colpa, tranne sul Secondo Impero [...]? »⁷⁰. Nella prefazione a *I refrattari* di Giulio Vallès, edito in traduzione italiana da Sonzogno nel 1874, Cameroni con un fremito di irata commozione ricostruisce il tipo del refrattario, caratterizzato soprattutto dal sacrificio e dall'indomito spirito di oppo-

⁶⁷ F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di Gl. Viazzi, Napoli, 1974, pp. 141-2. Sulla storia dell'uso dei termini *realismo* e *verismo*, v. P. ARRIGHI, *Le Vèrisme...*, p. XIV e sgg. Ma è una storia che andrebbe ristiudiata: come si vedrà più giù, il Cameroni usa il termine *verismo*, riferito alla letteratura, già nel '72.

⁶⁸ Ivi, p. 201 e sgg.

⁶⁹ F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura francese*, a cura di Gl. Viazzi, Napoli, 1974, p. 22.

⁷⁰ Ivi, p. 26-7.

sizione contro la società capitalistica. « La Bohème di Murger — egli scrive — sta ai *Refrattari* di Vallès, come il sorriso all'imprecazione. La prima è il ditirambo della scapigliatura, i secondi ne costituiscono il martirologio. È la stessa frazione di società, studiata sotto due aspetti »; « La rivoluzione sociale fu l'epopea e, pur troppo, anche il canto funebre della *bohème* »⁷¹. È una distinzione che vale anche a definire la scapigliatura dello stesso Cameroni, la differenza tra la prima e la seconda Scapigliatura italiana. Nelle stesse pagine il critico evidenzia i tratti della stile narrativo del Vallès assunto come modello di verismo. « Vallès appartiene alla scuola del verismo », comincia col dire, e spiega: « Vallès riuscì a raggiungere il vero colla semplicità. I suoi personaggi palpitano di vita, le passioni sono analizzate con lo scrupolo d'un fisiologo, gli episodi brillano mercè il magistero dell'arte, lo stile è robusto, spoglio d'ogni orpello, incisivo »⁷².

Fondandosi su un tale ideale letterario e, prima che letterario, etico e ideologico, Cameroni doveva presto prendere le distanze, pur nel consenso in nome del realismo, dal campo di interessi di un autore come Dumas figlio, a cui, in un articolo del '73, contesta la monotonia derivante dalla insistenza sul tema dell'amore e dell'adulterio: « [...] la società contemporanea s'occupa ben altro che di solo amore e cento questioni si potrebbero trattare nel romanzo, e sulle scene, più interessanti, più originali, più utili, più *ad effetto*. Vi sembra proprio vero, che l'adulterio sia la più importante preoccupazione dell'uomo, anche in questa età, detta del positivismo? »⁷³. Sono posizioni che consentono di misurare tutta la distanza che esiste tra il realismo borghese, da cui non esce lo stesso Capuana, e quello della proposta democratica, l'uno interessato a concentrare tutta l'attenzione sul livello privato, l'altra evidentemente orientata verso una più ampia prospettiva di rappresentazione, verso il sociale e il politico. Così si spiegano altri atteggiamenti del nostro critico. Egli infatti prendeva pure le distanze dalle mode dominanti nel comportamento e nelle forme d'espressione che lo rispecchiano. Dalle pose romantiche si è passati alle opposte esibizioni di cinismo, utilitarismo, anti-idealismo — « Ridicole per ostentazione le scimie del platonismo; ridicole per *posa* quelle del positivismo » —, a cui corrisponde nel teatro il

⁷¹ Ivi, p. 143, 147.

⁷² Ivi, p. 147, 149.

⁷³ Ivi, p. 181.

« figurino ultra-realista »⁷⁴. Il romanziere insomma deve rimanere « fedele alla realtà, a qualunque costo » e ciò vuol dire che deve rappresentare « l'uomo qual'è veramente »⁷⁵. Ma certo si trattava prima di stabilire proprio questo: cosa è veramente l'uomo. Infatti anche i settori moderati vorranno la rappresentazione dell'uomo intero, *quale è*. La poetica trae senso solo dalle visioni del mondo, e il discorso in effetti era su queste, anche se implicito. E spesso questa, specie nei settori della sinistra, come si è detto, era generica e parziale.

Un importante passo avanti tuttavia nel costituirsi della poetica veristica viene fatto quando alle speciose contestazioni come quelle di un Torelli Viollier — che vorrebbe non si possa parlare di verismo se non in presenza dell'espressione in dialetto, essendo la « lingua prettamente letteraria, una lingua che non esiste » — il Cameroni rispondeva — nell'articolo *Idee fisse* dell'ottobre 1874 — che verismo non può equivalere ad abolizione di tutte le convenzioni artistiche: « può dirsi *verista vero*, ragionatore del suo *verismo*, anche colui, il quale non gusta soltanto il Monsù travet, ma accetta, assieme al convenzionalismo delle quinte, delle pareti di carta, dei monologhi, dell'azione in pochi quarti d'ora, ecc. ecc., anche l'uso della lingua piuttosto letteraria che parlata ». Irrinunciabile è invece nell'ambito della poetica veristica, che l'artista sia attento al mondo contemporaneo e di esso si occupi nelle sue opere⁷⁶.

Quella del Cameroni e della Scapigliatura democratica però non è certo l'unica voce in questi anni. Anzi subito si configura una linea di opposizione contro quest'ipotesi di realismo, una linea che si disegna entro una mappa di posizioni che vanno dalla totale negazione ad atteggiamenti assai più sfumati — riformistico-moderati si qualificherebbero sul terreno delle idee politiche —, ma comunque, che è quel che interessa il nostro discorso, volti anch'essi ad elaborare una loro proposta di arte realistica. Un importante ruolo in quest'ambito va riconosciuto a Salvatore Farina non solo in quanto romanziere, ma soprattutto come animatore della « Rivista minima » nella sua seconda fase, dal '71 in poi. In sintesi è possibile dire che obiettivo della rivista, certo non dissonante rispetto alle predilezioni di gran parte della cultura italiana, fu proporre un modello di realismo

⁷⁴ *Interventi critici... italiana*, pp. 26 e 29.

⁷⁵ Ivi, p. 145.

⁷⁶ Ivi, p. 209 e sgg.

che conciliasse ideale e reale⁷⁷. È non poco indicativo che la seconda serie si aprisse con una dichiarazione di simpatia verso Napoleone III e di condanna della Comune⁷⁸. Uno dei principi base del realismo moderato è l'invito a riconoscere proprio nel reale sia il bello che il buono (la « poesia »): « Non vi pare che il mondo reale offra abbastanza di poesia, perché uno scrittore di ingegno possa ritrarre dei quadri stupendi, senza falsare i contorni, senza esagerare le tinte? ». Così scriveva sulla rivista, nel giugno del '71, il Ghislanzoni⁷⁹. E gli faceva eco l'anno dopo il Farina: « [...] il romanzo buono ed onesto deve dipingere la società qual è, mostrare il cuore come è fatto, guadagnare fede alla virtù [...] »⁸⁰. È l'interesse della realtà sociale e individuale che il romanzo deve rappresentare: « non intendo per romanzi sociali quelli che devono sciogliere i problemi economici [...] ma quei che si fanno lo specchio del mondo in cui viviamo, che copiano dal vero abitudini, classi sociali, caratteri, debolezze, vizii e virtù, che ci danno al vivo l'immagine della vita, e ci moltiplicano i vantaggi dell'esperienza del mondo »⁸¹. Lo scrittore proposto a modello è Dickens, certo approvato come esempio di legittimazione della ricerca dell'ideale, dell'affermazione come valori del mito agrario e familiare in un rassicurante quadro di denuncia anticapitalistica. Certo anche in questo caso è la visione del mondo che chiarisce la poetica. Il mondo *qual è* dei moderati è innanzi tutto un mondo in cui non appaiano dominanti i rapporti economico-sociali. Ma ciò vale sia in contrapposizione al pensiero democratico e socialista sia in contrapposizione a una visione maturamente borghese e positivista. È pur vero poi che nell'anticapitalismo, sia pur per ragioni diversissime, si trovano accomunati i piccoli borghesi moderati e la sinistra.

Somiglianti sono le posizioni espresse dal Fogazzaro nel discorso *Dell'avvenire del romanzo in Italia* del 1872. La sua preoccupazione centrale è quella di evitare il « realismo », che però identifica

⁷⁷ N. BONIFAZI, *La « Rivista minima » tra Scapigliatura e realismo*, Urbino, 1970, p. 18. Sulla rivista v. anche F. VITTORI, *La « Rivista minima » da Ghislanzoni a Farina (1865-1883)*, in « Otto-Novecento », 1980. Sul Farina, oltre alle pagine di G. MARIANI (*Storia...*, pp. 652-7 e *passim*) e R. BIGAZZI (*I colori...*, p. 221), v. M. DILLON WANKE, *Per una storia del romanzo...*, p. 375 e sgg.

⁷⁸ N. BONIFAZI, *La « Rivista minima »...*, pp. 33-7.

⁷⁹ Cit. *ivi*, pp. 39-40.

⁸⁰ S. FARINA, *Alcune idee sul romanzo*, I, in « Rivista minima », 26 maggio 1872.

⁸¹ *Ivi*, 23 giugno 1872.

col « falso, il volgare e il disonesto », se può dire, a proposito del romanzo francese: « Vi sovrabbondano certo il falso, il volgare, il disonesto; ma anche recentemente accanto alle basse deviazioni della scuola realista vi si crearono modelli inimitabili di grazia, di finezza, di spirito, di energia in cui il sentimento morale va del paro coll'arte ». Realismo è anche per il Fogazzaro, come si può dedurre da un altro passo, ogni riproduzione artistica della realtà senza luce di sentimento. Dice degli scrittori tedeschi che certi loro difetti « non valgono ad oscurarvi la profondità dell'osservazione interna, la freschezza dell'affetto, la pittura scrupolosa del vero cui un vivo sentimento personale salva sempre dal realismo ». Quindi anche quella fogazzariana è a suo modo una proposta *veristica*, e difatti dirà più in là lo scrittore nello stesso discorso: « non sarà mai concesso al romanziere sottrarsi interamente allo studio del vero ». È da chiarire allora in cosa consista tale studio del vero. È la vita contemporanea e l'ambiente di cui lo scrittore fa parte, ma è soprattutto il mondo interiore dell'individuo: « L'esame profondo di sé stesso e dell'oscuro dramma che le passioni ed i casi svolgono nel mistero di ogni anima, l'esame acuto di coloro tra i quali vive basteranno a fornirgli [allo scrittore] la parte più difficile della scienza [...] »⁸². È chiaro che col Fogazzaro, in un quadro complessivo in cui il sentimento deve garantire della moralità e della posizione benpensante, si preparavano l'assunzione come oggetto di rappresentazione del mondo interiore in sé al posto del nesso individuo-società e lo spostamento dallo psicologismo scientifico del naturalismo verso uno psicologismo intimistico e intuizionistico.

Il contrasto sostanzialmente, si può concludere, era dunque intorno a due opposte concezioni della funzione dell'arte, che per gli uni doveva essere scandalo e denuncia, per gli altri momento di rassicurazione e consolazione, e quindi di attivazione di consenso.

Piuttosto decentrata in questa fase appare invece la posizione dei toscani. Importanti però sono certi interventi di Ferdinando Martini sul « Fanfulla ». Occupandosi del « romanzo e della morale » nel '72 e recensendo, l'anno dopo, la verghiana *Eva*, egli assume una ferma posizione in favore del vero, che può anche comprendere il brutto della vita, poiché questo di per sé in arte non è immorale. Immorale

⁸² V. *Documenti e prefazioni...*, p. 330 e sgg.

sarebbe invece colorire il brutto in maniera da renderlo scusabile o addirittura desiderabile. Ma l'arte in sé non ha né compiti educativi né funzioni di ordine conoscitivo. Deve proporsi solo il bello, che in qualche modo coincide col vero della vita. Scriveva nell'intervento del '72: « Il romanziere dipinge il mondo interno come il pittore l'esterno e, se vuol essere artista davvero, lo ha da dipingere quale esso è: se è brutto, il mondo si corregga; i moralisti lo aiutino, lo spingano sulla via del meglio. I romanzi non sono filantropi; piuttosto i filantropi hanno qualche volta l'aspetto di romanzi »⁸³. Erano le posizioni più avanzate che si potessero assumere in un contesto di pensiero complessivamente moderato.

6. Nell'elaborazione delle poetiche veriste un punto di svolta, cioè un radicalizzarsi delle posizioni, si ha a partire dal 1874-75 per l'accamparsi deciso e decisivo entro l'orizzonte del dibattito teorico e critico del modello costituito dall'opera di Zola. Ancora una volta al centro dell'operazione troviamo il Cameroni. Riferimento a Zola, unito a Flaubert, egli aveva già fatto alla fine del '73 su « Il Sole », ma è a partire del '74 che la proposta dello scrittore francese diviene decisa, affiancando e poi sostituendo quella del Vallès, rivelatasi probabilmente troppo « pericolosa » e impolitica. Si succedono, sullo stesso giornale, articoli, sempre del Cameroni, sugli zoliani *Conquête di Plessans* e *La Curé* (assieme però ad articoli su *Madame Bovary* e *Salammbô*). Nei primi mesi del '75 si registra un evento miliare, la traduzione sul democratico « La Plebe » de *La Curé* — la prima traduzione zoliana in Italia — e su « La ragione » di *Son excellence Eugène Rougon*. Nell'aprile del '75 appare, su « Arte drammatica », l'articolo del Cameroni *I Realisti: Emilio Zola*, dedicato al ciclo dei *Rougon-Macquart*. Ne mette in evidenza, tra l'altro: « la fedele riproduzione del vero [...] la potenza animatrice d'ogni minimo dettaglio [...] la originalissima e felice associazione dell'arte alla scienza ». Zola è « l'osservatore che coglie la verità sul fatto. Neppure

⁸³ F. MARTINI, *Pagine raccolte*, Firenze, 1912, p. 614. La recensione a *Eva* è alle pp. 658-63. Si tratta in verità di due interventi, di cui il secondo fu scritto come autodifesa in seguito alle proteste suscitate dal primo (apparvero insieme per la prima volta nel volume *Tra un sigaro e l'altro*, Milano, 1876). Bisogna però tener presente che nella stessa recensione il critico mostrava di disapprovare del romanzo proprio la prefazione.

un'esagerazione fra tante brutture »⁸⁴. Ma il critico vuol pure sottolineare che con la sua opera « lo Zola ci ha dato uno stupendo lavoro d'arte ed un'opera di parte repubblicana e materialista »⁸⁵ e, d'altra parte, fa suo un principio di estetica allora variamente accolto (lo accoglieva già Capuana, come si è visto), quando afferma che « in fatto di realismo, chi scrive queste righe, spinge tant'oltre i confini dell'arte, da accettare, in tutto e per tutto, la frase di Petruccelli della Gattina " *Soltanto il brutto è immorale* " »⁸⁶.

Anche altrove, nella recensione a *Tigre reale* del Verga, il critico ribadiva: « In arte non vi ha il buono od il cattivo, ma il bello od il brutto »⁸⁷. Una recensione questa molto importante anche sul piano teorico. Il problema del rapporto tra moralità e arte diveniva infatti centrale alla vigilia della svolta veristica nella narrativa italiana. La distinzione tra moralità e bellezza nell'opera d'arte non voleva essere affermazione di una loro incompatibilità: « Purché conforme al verosimile e tale da conciliarsi con l'arte, dateci della morale quanto ne può pretendere il più austero fra i puritani! »⁸⁸. Il Cameroni insomma non esclude la possibilità dell'*ideale* dentro il reale, vuole però che questo non sia sacrificato a quello, che la realtà non sia falsificata in nome della preoccupazione morale. In *Tigre reale* il critico appunto condannava la compresenza contraddittoria di realismo — l'arte, cioè « il bello e il vero » — e di idealismo moralistico. Il romanziere aveva fatto « soverchie concessioni agli idealisti, sacrificando la realtà al sentimentalismo convenzionale »⁸⁹. D'altro canto era più che mai opportuno falsificare l'equazione *verismo-corrruzione*, stabilita « in buona fede » da molti lettori e « a bella posta » da certi critici, sicché il Cameroni giunge a dire che secondo lui « devono essere considerati come un capolavoro del realismo i *Promessi sposi* »⁹⁰. Un'affermazione simile sarebbe impensabile, se per i critici « di parte repubblicana e materialista » il verismo dovesse sostanzialmente coincidere con una precisa e definita visione del mondo o con una determinata ideologia. Anche per loro, si direbbe, esso non è

⁸⁴ F. CAMERONI, *Interventi critici... francese*, pp. 39 e 41.

⁸⁵ *Ivi*, p. 91.

⁸⁶ *Ivi*, p. 187.

⁸⁷ F. CAMERONI, *Interventi critici... italiana*, p. 97.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 95-7.

⁹⁰ *Ivi*, p. 181.

un sistema ma un metodo. Un metodo di conoscenza però, ch  il voler ricondurre le loro posizioni all'affermazione del principio del primato del momento tecnico-formale   una grave falsificazione del nostro tempo⁹¹. L'arte per essi, come per tutti gli altri teorici del verismo,   subordinata alla conoscenza, anzi   conoscenza. D'altro canto   pur vero che anche a loro doveva apparire importante legare la nuova scuola a una tradizione — mi riferisco ancora all'ascrizione del Manzoni al realismo —, per facilitarne l'accoglimento e l'affermazione. Per questa via per  si determinavano disposizioni che facilmente si potevano trasformare in atteggiamenti di subalternit . Vicenda che   una sorta di passaggio obbligato per le sinistre italiane.

Momento centrale del dibattito di questi anni (del quinquennio 1875-80) furono anche le discussioni e lo scandalo suscitati dai romanzi del Tronconi. Per quanto riguarda il nostro discorso, sul piano delle poetiche, lo scritto pi  significativo per il suo radicalismo, ma non per la profondit  delle posizioni,   forse quel *Realismo in arte* del Quadrio, pubblicato in opuscolo a Milano nel '77, che   non pi  che una difesa della maniera del Tronconi.

Vicino all'area del realismo naturalistico e alle posizioni cameruniane   il socialista hegeliano Ragusa Moleti. Alla ricerca di un'arte nuova in Italia costruiva, nel suo volumetto *Realismo*, del '78, una proposta di realismo fondata sull'attribuzione ad esso di una destinazione precipua, che   la denuncia della miseria delle classi subalterne. Per questa sua natura, nota acutamente l'autore, esso viene combattuto in apparenza « in nome della dignit  dell'arte », ma in effetti « quel che si vuole [...]   che l'arte sia uno sterile mezzo di creazione di forme inutili e fissi lo *statu quo*; mentre non si vuole che sia un efficace mezzo di cooperazione al conseguimento dei fini del benessere di tutta l'umanit  »⁹². Perci  pu  dire che « la vita sociale guadagna di pi  dalla rappresentazione d'un malfattore che da quella d'un eroe ». La rappresentazione della realt  tuttavia non esclude la presenza dell'ideale nell'arte. I realisti infatti « studiano l'obbietto, lo analizzano, non hanno la pretesione di crearlo: lo trovano come

⁹¹ Su questo punto intendo tornare pi  ampiamente in un saggio sul Verga *maggiore*. Osservazioni riconducibili a questo tema e che condivido pienamente ora in *Il punto su Verga*, a cura di V. Masiello, Roma-Bari, 1986, p. 33 e sgg.

⁹² G. RAGUSA MOLETI, *Realismo*, Palermo, 1878, p. 25 (cit. da M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita di una poetica: il Verismo*, Palermo, 1974, p. 53).

dato e l'accettano; e in ciò son d'accordo con i positivisti. Però non si fermano all'esperienza [...] ma salgono alla legge regolatrice, e rendono feconda l'analisi salendo alle sintesi più astratte e più sublimi»; « la loro esperienza è completata dall'ideale » e la loro rappresentazione è attenta a tutta la vita, « tanto quella sensibile che quella passionale, tanto quella fantastica che quella ideale »⁹³.

7. Il dibattito sul verismo, con le sue elaborazioni teoriche, a questo punto giungeva al suo culmine. Dinanzi all'offensiva dei democratici milanesi e in presenza del caso Zola, in ogni parte d'Italia l'intellettualità riformistico-moderata si organizzava anch'essa intorno a riviste e programmi. I capisaldi su cui poggia il suo fronte teorico sono da una parte l'assunto di ordine estetico dell'autonomia dell'arte, che vorrà dire in ultima analisi la sua definalizzazione socio-politica, dall'altra il principio di poetica secondo cui contro al *realismo* debba accamparsi il *verismo* — ma i termini vengono ancora usati per lo più in modo non univoco —, che sa farsi globale comprensione del mondo, cogliendo la fusione di buono e cattivo, reale e ideale, il proprio cioè dell'oggettiva realtà dell'esistenza e della natura. Al solito, il momento più autenticamente ideologico si colloca sul terreno dell'idea di « buono » e di « ideale » e della qualità della *fusione* con la loro antitesi.

Per siffatto verismo si batteva un allievo del De Sanctis, in rapporto sia col Capuana che col Verga, Giorgio Arcoleo, in uno suo scritto che era anche una riflessione sullo stato della letteratura italiana contemporanea, intitolato appunto *Letteratura contemporanea in Italia*, del '75. Rifacendosi al Capuana, vedeva nel realismo un correttivo dell'idealismo romantico, divenuto però a sua volta troppo esclusivo e quindi falsificante. Occorreva ripristinare l'equilibrio tra ideale e reale. Questo appunto va permeato di sentimento: « il reale, senza qualcosa che dentro vi spiri o circoli come il sangue è vuoto e putrido carcame »⁹⁴. Quel che preme però veramente al critico e negare la specificità artistica del realismo contemporaneo e a tal fine crede di potersi riattestare su un'antica, classicistica e metastorica idea di realismo: « Il realismo bisogna guardarlo nella sua natura,

⁹³ G. RAGUSA MOLETI, *Realismo*, p. 15 e sgg. (cit. da G. MARZOT, *Battaglie...*, pp. 68-9).

⁹⁴ G. ARCOLEO, *Letteratura contemporanea in Italia*, Napoli, 1875, p. 30.

non nell'aspetto che ha assunto molti anni fa, come reazione all'idealismo che predominava nell'arte, perché esso è antico quanto l'arte, che non può avere altra base che la natura »⁹⁵. Ben altra penetrazione egli mostrava invece nel riprendere un altro dei temi capuaniani, quello di ordine tecnico-costruttivo. Ritenendo il teatro il genere per eccellenza rispondente alla rappresentazione realistica in quanto esso solo si possa costituire come mimesi assolutamente oggettiva del reale⁹⁶, proponeva un romanzo che non fosse « un riprodursi sotto nomi diversi dell'io dell'autore »⁹⁷, un romanzo a struttura teatrale insomma. Non è chi non veda quanto partito può aver tratto da tali idee il Verga de *I Malavoglia*.

Il livello di elaborazione teorica scade in un mero antirealismo, argomentato in base al riconoscimento metastorico dell'universalità del realismo, nell'intervento di Antonio Sartini, *Il realismo nell'arte* del 1876⁹⁸. Ma un arretramento — rispetto alle posizioni precedenti — verso una semplice e generica proposta di « verità d'osservazione » e « sincerità d'espressione » si avrà anche nelle pagine di risposta al Quadrio, del '79, intitolate *Realismo*, del Martini, pure lui ormai radicato — nel nome di un banale « giusto mezzo » — nella prospettiva di un'arte sintesi di ideale e reale⁹⁹ e confermato nella convinzione della necessaria apoliticità dell'arte (dove apoliticità vuol dire moderatismo, se non conservatorismo). Un primo cambiamento di indirizzo però aveva segnato già il discorso del '74, *La morale e il teatro*, in cui si sostiene la necessaria moralità dell'arte in sé, ma si escludeva dal suo statuto l'impegno di ordine conoscitivo o ideologico. Le teorie del realismo contemporaneo gli sembravano « nuove propocee di formule nebulose », mentre contestava sia l'apporto della scienza alla rappresentazione artistica — che non è posizione nuova — come la grandezza degli scrittori francesi da Balzac a Zola¹⁰⁰.

Nella seconda metà degli anni Settanta il Farina, così come fanno gli altri articolisti della sua rivista, accentua la sua ostilità al reali-

⁹⁵ Ivi, p. 31.

⁹⁶ M. MUSITELI PALADINI, *Nascita...*, pp. 43-6.

⁹⁷ G. ARCOLEO, *Letteratura contemporanea...*, p. 46.

⁹⁸ M. MUSITELI PALADINI, *Nascita...*, p. 47.

⁹⁹ F. MARTINI, *Realismo*, ora in *Pagine raccolte...*, p. 458. La scelta di un « giusto mezzo » — che poi non è che l'ovvietà del *buon senso* — da parte di Martini e, in genere, del suo « Fanfulla » mette bene in evidenza P. ARRIGHI, *Le Vèrisime...*, p. 463 e sgg.

¹⁰⁰ F. MARTINI, *Pagine raccolte...*, p. 458 e 496.

smo di tipo naturalistico, di cui certo mal tollerava soprattutto l'orientamento ideologico. Non è un caso che già nel '74 non accettasse il tipo di visione sociale implicito nella *Nedda* verghiana¹⁰¹. Si comprende quindi come la formula conciliativa, di ideale e reale cioè, la volontà di rappresentare « l'uomo intero » divenga sempre più subordinata a un'intuizione moralistica piuttosto che a un progetto conoscitivo¹⁰². La funzione conoscitiva dell'arte d'altronde per lui, lungi dall'essere garantita dall'oggettività, ha bisogno di una « mente che indagli, che, senza mai nulla inventare, qualche cosa crei »¹⁰³. L'arte deve dunque mettere ordine nel « caos » della natura e deve integrarne i dati. Tra il '76 e il '77 il Milelli, nei suoi *Diporti letterari*, attaccava da parte sua la voga del reale antiartistico in nome di un'idea di « verità ed evidenza » come è quella di Dante e Omero, « non come ne fanno Zola e Baudelaire »¹⁰⁴. In un articolo del Ghislanzoni del 2 settembre 1877 la condanna della critica e della narrativa contemporanea si univa alla riproposta dei *Promessi sposi* come modello insuperato. L'anno dopo il Torelli ne *La morte dell'ideale* (del 27 gennaio) attribuiva alla « crudeltà del vero » la fine dei valori spirituali, mentre si fa insistente la condanna del realismo pittorico alla Courbet¹⁰⁵.

Ma così siamo già nell'area dello schieramento antirealista, che esula dal campo della presente indagine.

Un pieno riconoscimento della funzione conoscitiva dell'arte e della necessità di una sua aderenza alla realtà è proprio però di altri gruppi che si possono pure ritenere moderati¹⁰⁶ e che tuttavia, per il loro ispirarsi al De Sanctis, si collocano pienamente tra i sostenitori del realismo. Del gruppo de « La Farfalla » — un periodico che esce a Cagliari dall'aprile 1876 — fa parte Enrico Onufrio. Già il programma del primo numero della rivista contiene una decisa presa

¹⁰¹ Per gli altri articoli della rivista, basti vedere D. MILELLI, *Diporti letterari* (nei nn. del marzo e aprile 1876). Il giudizio su *Nedda* era apparso sulla « Rivista minima » del 21 giugno 1874.

¹⁰² Si veda la prefazione al suo romanzo *Capelli biondi*, Milano, 1876.

¹⁰³ *Oro nascosto*, Lettera aperta al Signor Romolo Affanni, Roma, 1878 (cit. da M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita...*, p. 50).

¹⁰⁴ « Rivista minima », 11 marzo e 2 aprile 1876 (cit. da N. BONIFAZI, *La « Rivista minima »...*, pp. 62-4).

¹⁰⁵ N. BONIFAZI, *La « Rivista minima »...*, pp. 67-9.

¹⁰⁶ Su questo punto non sono d'accordo con M. Musitelli Paladini (*Nascita...*, p. 51 e sgg.), in quanto una posizione di tipo moderato riconosco — e cercherò di darne prova — nello stesso De Sanctis.

di posizione, attaccando la letteratura edulcorata e benpensante, la letteratura « color penna d'angiolo »¹⁰⁷, a favore di una funzionalizzazione dell'opera alla rappresentazione della verità che non è mai monocroma, ma è fatta dei più diversi « registri ». L'Onufrio — negli scritti *Sulla presente letteratura* de « Il precursore » del 1876 e *Il realismo nell'arte* de « La Farfalla » del '77 — ripeterà l'ormai divulgato motivo che immorale non è l'arte che rappresenta la degradazione e il male, ma la società che li contiene. La vita dunque va rappresentata in tutte le sue forme¹⁰⁸.

8. Il triennio 1876-1879 però è soprattutto contrassegnato dai decisivi interventi di De Sanctis e Capuana, che costruiscono per strade diverse e con diversissimi presupposti e fini e con significativi aggiustamenti di indirizzo il disegno fondamentale di una poetica veristica per l'Italia, innestata nella tradizione, ma in una prospettiva di rinnovamento da parte del primo, riferita a una più attualizzata visione dei compiti del letterato, ma in prospettiva conservatrice, da parte del secondo.

Il nucleo di base della nuova riflessione capuaniana — dal '77 il siciliano collabora al « Corriere della sera » — è costituito dalla consapevolezza di dover comprendere e definire la natura del rapporto tra fatto e idea — « questo fondersi e compenetrarsi del fatto con l'idea è l'ultimo punto a cui tende la filosofia »¹⁰⁹ —, cioè tra reale e ideale, tra positivismo e idealismo. Un problema tanto più assillante quanto più egli si tiene fermo all'istanza, già stabilita nel periodo fiorentino, dell'oggettività-impersonalità dell'opera d'arte. Ancora nel '72, nella recensione a *Storia di una capinera* (che la « Nazione » non pubblicò) questo è il principio-guida del giudizio. Egli trovava il pregio del romanzo nel fatto che « non vi è punto in cui si provi l'impressione che quella che scrive non sia una donna, una monaca di Sicilia. L'autore è sparito, è rimasto l'artista ». Lodava poi il Verga per non aver fatto del suo racconto uno strumento esplicitamente ideologico — « una diatriba contro le monache e i con-

¹⁰⁷ Cit. da M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita...*, p. 54.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 54-5.

¹⁰⁹ Lettera a Pietro Siciliani (su cui v. M. T. LANZA, *Introd. a FR. DE SANCTIS, L'arte, la scienza e la vita*, ed cit., p. LXX) del 1871, pubblicata da C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, pp. 291-2.

venti » — e di esser rimasto « entro gli stretti confini di un'opera d'arte ». È un punto estremamente rilevante questo. Non è affatto una sorta di neutralità dell'arte che Capuana vuole. Vuole che il messaggio rimanga del tutto implicito, che scaturisca dalle vicende e dalla loro organizzazione. « L'effetto — egli spiega — scaturisce spontaneo, sobrio, tanto più efficace quanto meno ha l'aria di mirarvi ». Il punto è ripreso distesamente per una chiarificazione definitiva: « Quando pubblico e scrittori saranno abituati a riguardare un'opera d'arte principalmente anzi unicamente come opera d'arte, le cose cambieranno aspetto. In ogni vera opera d'arte, ripeto, la lezione, la moralità c'è di suo diritto, e c'è tanto più grande quanto meno l'autore abbia avuto l'espressa intenzione di mettervela. Talora accade anzi ch'essa non risulti precisa quella che l'autore voleva, ma tutt'altro; non di rado l'opposto. E la ragione di questo vien facilissimo a trovare: una vera opera d'arte è la vita còlta nei suoi caratteri più rilevanti; e *vita* vuol dire prima di ogni altra cosa un movimento reale dello spirito, quindi storia fermata nell'opera d'arte proprio sul punto di farsi »¹¹⁰. Nozioni queste — il cui interesse per la formulazione di qualunque teoria del realismo in arte è evidente — fondamentali e indissolubilmente legate al principio dell'impersonalità. Capuana ha in effetti cominciato a intuire quale sia o possa essere l'effetto segreto, e però più redditizio in termini di resa realistica, dell'impersonalità, e cioè la registrazione più diretta delle direzioni e delle modalità del processo storico o, detto in altra maniera, il primato della materia sull'autore — corrispondente al primato della realtà oggettiva, che è il fondamento del positivismo e di qualunque realismo —, il farsi di questo, al limite, mero *scriba* di essa. Il che non è affatto la *fotografia*, e non esclude l'elaborazione intellettuale; significa solo che l'autore deve cercare e seguire la logica del suo tema e non sovrapporsi ad essa e imbrigliarla o deviarla o travisarla.

È quanto egli chiarisce sin dai primi interventi alla ripresa milanese dell'impegno giornalistico. Scrivendo del Rapisardi nel febbraio del '77, contrapporrà alla casualità che si dà in natura la necessità che l'autore instaura nella condotta della narrazione e nell'ordine

¹¹⁰ La recensione si legge, in appendice, in C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 302 e sgg.

dei fatti narrati: « [...] il mondo della fantasia ha, è vero, press'a poco le stesse leggi del mondo della Natura, ma colla differenza che, in questo il cieco, irragionevole caso occupa una grandissima parte nell'immenso corso degli avvenimenti, mentre invece nell'altro non c'entra affatto. Il poeta, l'artista, che n'è la divina provvidenza, vi regola ogni cosa in vista d'uno scopo determinato, e non consente ch'elementi estranei ad esso si mescolino a turbare quella necessità da cui deve scaturire la logica catastrofe delle sue rigide premesse »¹¹¹. L'arte dunque, si può concludere, si sostituisce alla natura nel dare senso alla realtà.

Nell'articolo del marzo 1877 sull'*Assommoir* si ribadisce la natura del realismo come piena identificazione tra materia e scrittore: « Egli ha studiato così profondamente il suo soggetto, si è talmente connaturato coi pensieri, colle passioni, col linguaggio dei suoi operai, che anche quando parla per conto proprio continua ad usarne la parlata vivace, espressiva, insolente, becera [...] convinto che in un'opera d'arte la forma sia tutto, e che quella sia la forma più appropriata al suo soggetto [...] »¹¹². L'identificazione con la natura di conseguenza diviene anche la condizione del lettore in presenza di un'opera autenticamente realistica: « L'impressione che si prova alla lettura è straordinaria davvero. L'opera d'arte sparisce: rimane una sensazione immediata. Si vive la vita di quella gente, ci si sente viziare con essa. Giacchè il *realismo* dello Zola (diciamo pure questa brutta parola) non è precisamente quale l'intendono i *realisti* di progetto. Del particolare, del colore, delle minuzie egli non si serve per uno scopo puramente esteriore, ma soltanto perché gli giovano a far penetrare il lettore nell'intimo spirito dei suoi personaggi »¹¹³. Il dominio dell'oggettivo dunque fa sì che l'impersonalità acquisti una connotazione ulteriore e divenga identificazione. Non è poi senza interesse nel passo riportato la volontà di distinguere tra un'attenzione tutta esterna ai dati del reale e una, all'opposto, tutta portata verso l'interno, verso il significato ad essi sottostante. L'identi-

¹¹¹ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Prima serie, Milano, 1880, p. 155. Opportuno il collegamento che fa Madrignani (*Capuana...*, p. 98) del principio critico capuaniano con la concezione tainiana di una « logique » dell'accadere.

¹¹² L. CAPUANA, *Studi...*, p. 55.

¹¹³ Ivi, p. 63. La stessa distinzione tra realismo interiore ed esteriore sarà in un articolo, del giugno 1877, sui *Romanzi nuovi* (cit. da C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 102).

ficazione porta con sé un altro effetto, che diviene modalità dell'opera d'arte: la partecipazione emotiva dello scrittore, che, nel caso in esame, distingue Zola da Flaubert, secondo il critico. Mentre questi « resta indifferente, freddo o ironico e canzonatorio [...] innanzi al soggetto del suo studio », Zola « n'è tocco, n'è commosso ». Così dall'analisi « minuta, inesorabile, d'un'esattezza quasi scientifica » scaturisce il « sentimento » e questo « vero soffio di vita delle sue opere, è schietta e profonda poesia »¹¹⁴. Sull'idea di un tale ruolo da assegnare al sentimento sembra influire il postulato fogazzariano.

Ancora più impegnato sul piano delle indicazioni di poetica e più legato ai condizionamenti ideologici è il successivo articolo del giugno '78 dedicato a *Une page d'amour*. Il Capuana vuol porre due problemi, quello del rapporto tra scienza e arte, quindi tra positivismo e arte, e quello del rapporto tra moralità e arte. L'intento di fondo è mostrare l'infondatezza dell'appropriazione di uno scrittore come Zola da parte dei *realisti* dello schieramento di sinistra. La penetrazione della scienza, precisamente degli schemi della legge dell'ereditarietà, nell'opera d'arte è sostanzialmente vista come un fatto positivo¹¹⁵: « L'arte tende a ritemperarsi, a rinnovellarsi per mezzo della osservazione diretta e coscienziosa », anzi « raddoppia di valore », poiché, potendo eliminare tutti gli elementi di accidentalità che nella vita reale possono deviare od offuscare la logica e la chiarezza dei principi, essa « acquista un valore scientifico »¹¹⁶. In un articolo dell'anno successivo dirà con sicura individuazione del problema: « Restare arte, cioè infondere la vita alle sue creature nello stesso tempo che le disarticola e le scompone con spietata e serena freddezza, ecco l'arduo problema che deve risolvere ad ogni momento la vera arte moderna »¹¹⁷. Nel saggio zoliano il Capuana aveva già intravisto una soluzione. Se non può non incombere su questa nuova responsabilizzazione dell'arte lo spettro dello svuotamento del suo ruolo e quindi della fine, la salvezza viene proprio dal non smarrire la consapevolezza della specificità. Zola appunto « non ha voluto presentare soltanto dei personaggi nudi, stecchiti, dissecati per servire ad

¹¹⁴ Ivi, p. 64.

¹¹⁵ Sulla piena adesione di Capuana in questi anni allo scientismo positivista, v. C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 96 e sgg.

¹¹⁶ Ivi, p. 67 e sgg.

¹¹⁷ Ivi, p. 87.

un'esposizione da museo. Ha voluto darci tutta la ricchezza del mondo ove i suoi personaggi vivono, s'appassionano, agiscono; e in questo egli ha fatto bene a rammentarsi unicamente della sua precipua, della sua essenziale qualità d'artista [...] ». Per di più, ed ecco il punto, la dimensione scientifica è garanzia della moralità della pagina, poiché le conferisce « una severa imparzialità che i così detti *realisti* non sanno nemmeno ideare ». C'è dunque un realismo buono e uno cattivo: « Il *realismo* del Zola è assai ben diverso da quello che una certa scuola si sbraccia a predicare in Italia [...] »¹¹⁸. È così tentata una contro-appropriazione dello scrittore francese, quella alla linea moderata, e l'operazione è completata dall'esclusione attenta di qualsiasi riferimento alla valenza ideologica esplicita e implicita dell'opera zoliana, secondo un tipico modo di procedere del Capuana¹¹⁹.

In articoli dell'anno successivo, egli può passare a un diverso ordine di problemi, sempre nell'area della tematica del realismo. Nell'articolo *E. de Goncourt e Jean La Rue* dell'agosto 1879, superato, sulla scia del De Sanctis, il problema del rapporto tra ideale e reale, tanto da potere pretenziosamente affermare che « la realtà non è altro che l'ideale che si attua »¹²⁰, il Capuana passa al tema della scelta dei soggetti della narrazione realistica in rapporto sia all'estrazione sociale come ai caratteri e ai destini. Il vero grande compito a cui l'arte realista è chiamata — egli afferma, seguendo i De Goncourt — è quello di rappresentare coi metodi di analisi del naturalismo gli strati più alti della società. Infatti « l'uomo e la donna del popolo, l'uomo della bassa borghesia ha dell'animale, del selvaggio, è più dappresso alla natura. L'organismo del suo sentimento, l'embrione dell'organismo del suo spirito sono di un'estrema semplicità e possono affermarsi facilmente. Di mano in mano che la scala sociale s'eleva, le complicazioni aumentano e le difficoltà dello studio diventano maggiori. Gli agenti esterni ed interni che servono alla formazione d'un carattere s'intrecciano, si avviluppano con inattese relazioni: l'individualità è più spiccata, le differenze più notevoli, e

¹¹⁸ Ivi, p. 65 e sgg.

¹¹⁹ V. al riguardo C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 124. La lettura *ideologica* di Zola da parte del Capuana, come anche del De Sanctis, è evidenziata, non senza qualche rigidità, da P. M. SIPALA, *Scienza e storia nella letteratura verista*, Bologna, 1976, p. 90 e sgg. Il ridimensionamento dell'adesione veristica da parte di Capuana e De Sanctis era già in P. ARRIGHI, *Le VÉRISME...*, p. 222 e sgg.

¹²⁰ L. CAPUANA, *Studi...*, p. 186.

ogni persona diventa un originale che non si riproduce più. In cima alla scala sociale le differenze dell'uomo del popolo sono così enormi che può dirsi addirittura si tratti non di un'altra razza, ma di un'altra umanità. Questa cima è dove tutti gli elementi della cultura moderna hanno la loro sviluppata funzione normale »¹²¹. Il personaggio poi, qualunque sia il livello sociale cui appartiene, non può essere appiattito a rappresentare le possibilità medie di realizzazione esistenziale del gruppo cui appartiene. L'arte ha bisogno dell'« eccezione » (sembrano affacciarsi alcuni dei tratti della futura teorizzazione del *tipico*), cioè di caratteri « dove tutte o quasi tutte le forze naturali chiuse in germe dentro d'esso si son potute sviluppare con una larghezza e con una ricchezza che le mille influenze sociali consentono di rado ». E ciò — è implicito nel discorso di Capuana — in funzione del ruolo conoscitivo dell'arte. Per l'artista, come per lo scienziato, l'*eccezione* « diventa un *caso* artistico o scientifico di grande importanza », poiché in essa si accumula e concentra una straordinaria esemplarità vitale. Perciò « siccome l'arte è creazione più elevata della creazione naturale, così l'eccezione artistica riesce più ricca, dirò anche più facilmente scientifica »¹²².

La teorizzazione capuaniana, di un'importanza forse finora non del tutto riconosciuta¹²³, offriva così un compatto blocco di indicazioni, in cui l'impersonalità è al centro, con tutte le articolazioni e connessioni che abbiamo rilevato — l'adesione sentimentale, l'identificazione, il rispetto della logica interna di svolgimento delle situazioni, il primato, anche linguistico, del mondo rappresentato —, ma è essa stessa funzionale al procedimento scientifico di analisi. Nel suo insieme dunque la proposta capuaniana è di un rinnovamento in senso realistico della letteratura in funzione di conoscenza. E proprio a questo livello si colloca il momento ideologico. È significativo e meraviglia certamente il silenzio sull'oggetto e sulle ragioni della conoscenza. Non è un silenzio derivante da insufficienza o assenza di riflessione. Il tema non è posto perché alla radice della visione del Capuana è — diciamo in prima approssimazione — la convinzione,

¹²¹ Ivi, p. 85 (cfr. p. 89).

¹²² Ivi, pp. 87-8.

¹²³ V. le giuste osservazioni di M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita...*, p. 80 e, in genere, la parte dedicata al Capuana p. 74 e sgg. Può non convincere però l'eccessiva immediatezza con cui le riflessioni di teoria letteraria sono ricondotte alla sfera dell'ideologia.

che non ha bisogno di essere dichiarata, della non modificabilità, di una sorta di non storicità del reale, sicché la conoscenza che si cerca è quella di un esistente considerato come dato perenne, come entità di ordine *naturale*. Non c'è contraddizione col principio evolucionistico del positivismo, fatto proprio, con coloriture hegeliane, dal Capuana. Il fatto è che in ordine al campo del sociale come dello psichico nel pensiero positivistico, nei suoi aspetti deterministici e naturalistici, era implicita la persuasione — penso al Comte — che lo stato presente sia un punto d'arrivo entro cui si dà non più un vero e proprio svolgimento quanto un processo di accadimenti interno a un quadro invariante e, comunque, a lentissimo ritmo di variazione. E ciò in relazione al prevalere (causa ed effetto insieme), nel pensiero sociologico dominante nel positivismo del tempo, delle teorie comunitarie su quelle conflittualistiche, delle concezioni oggettivistiche su quelle volontaristiche¹²⁴. Si trattava pertanto di ottenere una conoscenza approfondita di una realtà saldamente costituita nelle sue strutture e nei suoi dinamismi. Si trattava, diciamo anche, di ottenere rappresentazioni di caratteri entro strutture fisse, non entro processi dialettici.

Meno interessato agli aspetti tecnico-formali della narrazione realistica, più invece alla funzione storica e alla dimensione conoscitiva del realismo come forma del pensiero e organizzazione di contenuti fu il De Sanctis, che in questi stessi anni attuava su questo terreno un'operazione — secondo il modulo del moderatismo italiano dell'Ottocento — di riduzione e di aggiustamento, che consentiva l'immissione nella cultura italiana dominante di esperienze ed indirizzi più avanzati, elaborati in altre realtà socio-culturali. Bisogna partire dal famoso discorso del 1872, *La scienza e la vita*, ma anche da più lontano, dai saggi fiorentini su *L'« Armando »* del Prati del '68, già ricordato, e *Giuseppe Parini*, del '71. Nell'uno e nell'altro è chiara la volontà di prendere posizione nei confronti del « materialismo », quello contemporaneo e quello del Settecento, che il critico assimila, come è stato bene osservato¹²⁵, al realismo. Al realismo però come è da lui inteso e voluto, cioè come fusione di ideale e reale¹²⁶, sicché il materialismo risulti alla fine assimilabile a una con-

¹²⁴ C. LENTINI, Introd. ad AA. VV., *La sociologia italiana nell'età del positivismo*, Bologna, 1981.

¹²⁵ M. T. LANZA, Introd. a FR. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, p. XLIX.

¹²⁶ FR. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, p. 181 e 254.

cezione idealistica. Ed è questo, sia pur diversamente impostato e trattato, il tema vero del discorso del '72. Un discorso, mirato contro lo scientismo capitalistico e liberistico, in cui l'assunto centrale è che la scienza — intesa, si badi, in senso generale come *sapere* — può avere un ruolo attivo e positivo nella società e nella storia solo a patto di calarsi nella vita e di trovare in questa l'energia di forze morali attive e integre: « La scienza non ti può dare la vita »; « la è la vita che si riflette nel cervello »; « conoscere non è potere »¹²⁷. Contro un sapere astratto — o che a lui sembra tale — entro una società povera di valori, De Sanctis vuole un sapere concreto in quanto generato dalla vita e generatore di vita. Ancora una volta, è ovvio che nozioni come *concretezza* e *vita* hanno il significato che l'ideologia gli assegna. In tal senso il discorso può essere considerato afferente alla tematica del realismo, se si comprende che il binomio ideale-reale è collegabile a quello scienza-vita. La battaglia del De Sanctis, possiamo comprendere, dopo quell'esperienza storica perturbante che fu la Comune di Parigi, è, o sarà, su due fronti: contro il socialismo, quindi contro l'interpretazione e l'uso democratico — cameroniano — del realismo e contro l'amoralismo dello stato di marca liberale della destra storica¹²⁸.

Nel '75, il De Sanctis pubblicava sulla « Nuova Antologia » il saggio *Il principio del realismo*, in cui, riferendo del pensiero di Kirchmann, riconduceva il « principio del realismo » all'unità di percezione e pensiero e ne faceva discendere sia la necessità che la conoscenza del « Vero » fosse liberata da ogni condizionamento di ordine morale, sentimentale, religioso, come la dimostrazione della superiorità del realismo sull'idealismo, in quanto in ogni campo, compreso quello artistico, « il realismo offre una base solida, dove l'osservazione e l'induzione può condurre alla verità, alla stessa guisa che nelle scienze naturali », ed è il miglior metodo per la conoscenza dei fenomeni, data la sperimentabilità e verificabilità delle sue scoperte e la chiarezza dei suoi asserti. Il realismo infine non è una radicale alternativa all'idealismo, ma anzi un suo inveramento. Nello stesso tempo tuttavia egli poneva un preciso limite alla sua validità, rifiutandone le « esagerazioni » e ridando spazio non solo al pensiero

¹²⁷ Ivi, p. 325 e 336.

¹²⁸ N. MINEO, *Società, politica...*, p. 103.

in quanto tale, come elaborazione di conoscenze astratte, ma anche al sentimento e all'immaginazione. La condizione che egli pone però è significativa: il realismo è accettato come « metodo », non come « dottrina ». Mentre infatti come dottrina « difficile è non caschi nel materialismo e nel sensismo », come metodo « indirizza al possesso della realtà, restaura la fede nell'umano sapere, prepara una nuova sintesi, il secolo nuovo, ammassando nuovi materiali »¹²⁹. È la linea già sostenuta dal Villari, arricchita dalle suggestioni del dibattito contemporaneo, ma anche da grande solidità di pensiero e potenza di intuizione, ed è sempre determinante l'impianto idealistico, che piega alle sue ragioni il nuovo indirizzo del pensiero.

Dal 27 giugno al 20 novembre del '77 sul « Roma » di Napoli appaiono gli undici articoli che costituiscono lo *Studio sopra Emilio Zola*. È il massimo tentativo teorico, da parte del De Sanctis, di assimilare il naturalismo francese all'idea di realismo da lui proposta e fatta propria da tutto lo schieramento che possiamo chiamare progressista-moderato. L'impegno di base è proporre il realismo come la forma d'arte più rispondente ai nuovi tempi e, contemporaneamente, assicurare che questo non può scompagnarsi dall'ideale. Zola viene presentato come il vero interprete del realismo nella misura in cui viene distanziato dal socialismo, dal *cattivo* realismo, quello estremistico (in cui sembra collocato anche Flaubert), che è chiamato però dal De Sanctis *verismo* (di cui « non ci è niente di meno vero »¹³⁰), e dalla convergenza di scientismo naturalistico e narrativa. Lo scrittore francese è accolto come il superatore di quel realismo inficiato di un idealismo forzatamente sovrapposto che fu proprio di un Manzoni, ma proprio per questo non come un innovatore radicale, ma come l'inveratore dell'istanza artistica di tutto l'Ottocento, come scrittore pertanto tutto e sempre collegato alla tradizione. Tanto vero che elementi ideali si ritrovano anche nei suoi romanzi, ma legittimati dal loro essere *naturali*. Anzi i suoi romanzi, secondo il De Sanctis, sono la più compiuta sintesi di ideale e reale. È una sistemazione critica questa legata a un quadro dialettico — già applicato dallo stesso De Sanctis come dal Capuana —, che vede lo « spiritualismo

¹²⁹ FR. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, p. 341 e sgg.

¹³⁰ Non è improbabile che la distinzione desanctisiana derivi da un intento polemico nei confronti del Cameroni. Si pensi all'uso che questi ne fa nell'articolo *Idee fisse* (v. *Interventi... italiana*, p. 209 e sgg.).

esagerato » è un « ideale divenuto retorico » come tesi, la loro anti-tesi nella ribellione della « parte animale dell'uomo » cui corrisponde un'arte che « diguazza nel fango », e un nuovo ideale, tutto calato in un reale meglio conosciuto, come momento di sintesi¹³¹. Così, anche, il De Sanctis si liberava dall'ipoteca manzoniana, prefigurando il coronamento della lunga attesa italiana di uno scrittore realista e, finalmente, laico.

Contemporaneamente, tra novembre '77 e gennaio '78, il critico irpino si misura col tema del realismo e dell'ideale anche in altri interventi: una conferenza, *L'Ideale*, del 18 novembre, e articoli del « Diritto », *L'ideale*, *Il realismo moderno*, *La misura dell'ideale*, *L'educazione dell'ideale*, *Il Limite*. L'infittirsi degli interventi è certo segno dell'urgenza che la tematica aveva assunto ai suoi occhi. Interessante nella conferenza la distinzione tra *idea* e *ideale*, che è un'idea di cui si è impadronita la fantasia e che il sentimento riempie di sé¹³². Viene lucidamente ribadito il nesso ideale-reale: « L'ideale non è cosa che sta in aria, l'ideale è generato come il resto. Da chi è generato? Dal reale, quel reale che voi credete suo nemico. Perché la realtà nella sua evoluzione deve giungere a un punto in cui sia capace di crearsi da se stesso l'ideale. Se l'ideale è figlio del reale, qualunque reale storico deve avere il suo ideale corrispondente ». E il mondo contemporaneo gli sembra appunto « un laboratorio in cui si prepara il reale, onde dovrà venir fuori la sua idealità »¹³³. Le stesse idee avrebbe esposto nell'articolo dallo stesso titolo apparso sul « Diritto » del 3 dicembre, dove troviamo una lucida formula: « se il reale genera l'ideale, d'altra parte è l'ideale che reagendo lo purifica e l'innalza »¹³⁴. Più interessa per il nostro tema una breve notazione della parte conclusiva, che è una precisa condanna del *verismo*: « Il « verismo » è un vocabolo non solo barbaro, ma falso, se si vuole intendere che sia vero quello solo ch'è reale. Reale e ideale sono tutti e due il vero »¹³⁵. Un passo avanti sembra compiere il critico nell'articolo del 24 dicembre, *Il realismo moderno*, allorché, affermato il

¹³¹ Ivi, p. 387 e sgg.

¹³² Ivi, p. 358.

¹³³ Ivi, p. 358 e 361.

¹³⁴ FR. DE SANCTIS, *I partiti e l'educazione della nuova Italia*, a cura di N. Corsete, vol. XVI delle *Opere*, a cura di C. Muscetta, Torino, 1972, p. 152.

¹³⁵ Ivi, p. 153.

carattere di necessità della produzione di ideali in quanto attività connaturata all'uomo, riconosce che i nuovi ideali saranno dettati non più dalla religione o dalla filosofia, ma dalla scienza¹³⁶. Poco dopo preciserà — *La misura dell'ideale*, del 27 dicembre — che la scienza è chiamata a realizzare l'ideale religioso (cristiano)-filosofico moderno, che si compendia « in quelle tre parole: libertà, uguaglianza, fratellanza »¹³⁷. Il *De Sanctis* in effetti tenta l'immane sforzo di conciliare il realismo moderno, fondato sull'« esperienza » e la « scienza », con gli ideali cristiano-illuministici. Per fare ciò deve liquidare come residuo dello « scetticismo » primo-ottocentesco ogni forma di teoria meccanicistica, mentre deve costringersi a ritenere contingenti, perché solo tatticamente strumentali, le teorie evoluzionistiche e fisiologiche contemporanee, viste come reazione all'idealismo astratto: « La lotta per l'esistenza, il fatalismo ereditario e fisiologico, la glorificazione della forza, la condanna a morte dei deboli, la negazione d'ogni giustizia e di ogni finalità sono dottrine transitorie ed esagerate ». Il realismo fondato sulla scienza piuttosto dovrà elaborare un ideale che sia *conforme* alla vita, che è quanto dire trovare la « misura dell'ideale » e dovrà educare gli uomini a tale misura¹³⁸. Quello dell'educazione sarà dunque il tema sviluppato nel successivo articolo del 4 gennaio '78, *L'educazione dell'ideale*, in cui dirà sinteticamente: « Il realismo non è distruttore dell'ideale come appare nel suo primo stadio di reazione materialistica, anzi è la condizione atta a farlo vivere, a realizzarlo ». E lo farà, se saprà « produrre e disciplinare la forza, apparecchiare gl'istrumenti della mente, disporre all'opera più che al fantasticare »¹³⁹. Ancora dirà, sempre più chiarendo il suo stesso pensiero, nell'articolo *Il limite* del 10 gennaio: « Il realismo o il positivismo nel suo retto senso non è la negazione, ma il contrappeso dell'idea, ispirando quel senso del relativo o del limite, che è solo atto a realizzarlo »¹⁴⁰. Ma quest'articolo riporta il discorso desanctisiano sul terreno della *morale* politica, che è il tema profondo della sua stessa riflessione sul realismo, letterario e filosofico. Non deve sorprenderci dunque, se qui troviamo

¹³⁶ Ivi, p. 158.

¹³⁷ FR. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, pp. 163-4.

¹³⁸ Ivi, p. 165.

¹³⁹ Ivi, p. 169.

¹⁴⁰ Ivi, p. 170.

l'esplicita attribuzione della nozione di misura dell'ideale al campo della storia e della politica: « il governo del mondo appartiene alle idee medie e le idee medie non sono altro che il limite o la misura nell'applicazione delle dottrine »¹⁴¹. Fatti coincidere pertanto medietà e realismo, il De Sanctis aveva fornito al moderatismo italiano le armi più idonee per il controllo della corrente di pensiero e d'arte che si avviava a divenire dominante.

9. Col De Sanctis il pensiero riformatore-moderato raggiunge uno dei suoi vertici teorici ed etici. Ma certo le sue posizioni non potevano sottrarsi a traduzioni banalizzanti e ad usi immediatamente tattici. È assai indicativo che l'articolo *L'ideale* venisse ristampato il 30 dicembre '77 proprio sulla « Rivista minima ». Del resto già da qualche mese il Farina aveva compiuto dei passi per un'acquisizione del De Sanctis, pubblicandone nel numero del 19 agosto un profilo, tracciato da un meridionale come Verdinois¹⁴². Il momento coincide con l'irrigidirsi della rivista in senso anticameroniano. Il tipo di operazione culturale che intende portare avanti si delinea definitivamente nel '79, quando si hanno le prese di posizione rispetto a Capuana scrittore e Verga. Del primo è giudicato negativamente — proprio dal Farina, in un articolo dell'agosto — il romanzo *Giacinta*, attribuendo però le ragioni della sua insufficienza artistica non alle qualità dell'autore, bensì alla scelta di poetica, ma sempre in nome di una volontà di adesione al realismo, a un certo tipo di realismo ovviamente: « Fuori della verità non vi è salvezza, e lo dichiariamo con compiacenza ai cosiddetti realisti o naturalisti, che hanno l'aria di avere il monopolio del vero »; « oggi, a forza di naturalismo o di realismo, o di verismo si è arrivati a questo, che uno scrittore pieno di ingegno e di buongusto ci annoia [...] Gli è che dopo aver descritto il vizio per ottenere il successo più sicuramente e senza fatica, il *realismo* si è preso sul serio, ha voluto diventare arte nuova, ha fatto mille smorfie in cerca del *nuovo* e si è ribattezzato nel *naturalismo* »¹⁴³.

Poi si svolge uno dei più interessanti episodi di quello che vorrei chiamare, per ogni tempo, *caso Verga*. Nel febbraio del

¹⁴¹ Ivi, p. 171.

¹⁴² N. BONIFAZI, *La « Rivista minima »...*, pp. 66-7.

¹⁴³ Cit. ivi, pp. 126-7.

1880 proprio la « Rivista minima » pubblica *L'amante di Raja* del Verga. Il Farina, come si deduce dalla premessa verghiana alla novella, aveva chiesto allo scrittore un articolo, certo di intervento sul tema del realismo: « Eccoti per l'articolo che mi hai fatto l'onore di chiedermi, non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto »¹⁴⁴. Si può immaginare che il Farina volesse guadagnare o avvicinare alle posizioni della rivista quello che si apprestava ormai a divenire il narratore italiano più seguito dalla critica. A quella data infatti Verga aveva già pubblicato non solo tutti i romanzi della prima maniera, ma anche *Nedda* e *Fantasticheria* e, soprattutto, *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo* (apparso su « Il Fanfulla »). Lo scrittore siciliano, invece dell'articolo, gli manda una novella con la famosa premessa, che vuole essere proprio un esempio e una teorizzazione dell'impersonalità e del valore conoscitivo-informativo dell'opera d'arte. Il tentativo del Farina era evidentemente fallito, tanto che nel recensire *Vita dei campi*, nell'ottobre dello stesso anno, egli è costretto ad operare un ulteriore aggiustamento di tiro. Non può non lodare la nuova opera, e proprio per il grado di realizzazione del metodo narrativo adottato, ma contemporaneamente avverte che non è necessario dire « col Verga che l'arte del novellare possa o debba ridursi tutta quanta a questa maniera un po' arida di considerare uomini e cose » e che *oggettivismo* e *soggettivismo* non sono scelte esclusive, essendo invece funzionali al tipo di argomento trattato e variamente congeniali secondo l'indole dello scrittore. Quello oggettivo non è quindi l'unico metodo valido per l'epoca contemporanea. Ciò posto, il critico va oltre e mette in grande evidenza le ragioni di rifiuto del metodo a cui ha appena dato cittadinanza: « Oggi più che mai è di moda creare de' sistemi per giustificare il proprio difetto; un novelliere privo di spirito ha sentenziato che lo spirito non deve entrare nella narrazione perché è cosa soggettiva; un altro [...] ha messo innanzi l'infelicissimo dogma che l'autore deve nascondersi e non entrare mai in mezzo fra i lettori e i personaggi. Sono incredibili gli apparenti disastri che va facendo questa falce gettata nel così detto campo delle lettere: colla *personalità* dello scrittore che si nasconde, si sono nascosti l'ideale, il pensiero filosofico, l'inventiva eloquente, l'arguzia, la

¹⁴⁴ Cito il testo nella forma con cui fu pubblicato dalla rivista. È riportato da C. Riccardi, in appendice, nella sua edizione di G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, 1979, p. 963.

risata, la giocondità e il sentimento. A tutto ciò deve supplire la rappresentazione fotografica; l'uomo è diventato un automa, la campagna natura morta »¹⁴⁵.

Anche in questa occasione la rivista diffonde in maniera banalizzata orientamenti che avevano trovato o stavano per trovare ben diversa formulazione e impostazione in nuovi interventi, ancora una volta del De Sanctis e del Capuana. È significativo che il primo, nella conferenza del giugno '79 su *Zola e « L'Assommoir »*, tendesse a un sostanziale ridimensionamento del significato storico ed artistico dell'opera zoliana, collocata ora al di sotto del romanzo manzoniano su un piano di puri valori estetici e soprattutto catalogata come riflesso della fine di un'epoca invece che come precorritore o inizio di una nuova¹⁴⁶. Era invece ben consentaneo alla linea ideologica, da lui definita nell'appendice alla stessa conferenza di « centro sinistro o sinistra moderata », operare la legittimazione di una forma d'arte che guardasse verso il popolo e che dalla sua realtà sapesse trarre anche nuove linfe di ordine linguistico e stilistico¹⁴⁷. Legittimava anche, perché vi scopriva (non senza una sostanziale forzatura) la possibilità di testimoniare ugualmente l'*ideale*, una costruzione di racconto fondata sulle cose e come tale *impersonale*: « lo stile [...] è impersonale, stile delle cose. La materia è calda da sé; non le è bisogno sguardo d'artista. Abbellimenti, belletti, perifrasi, figure, questo dizionario delle vecchie forme qui non ha lasciato alcun vestigio. Col tipo è andata via ogni esagerazione di frase. L'artista colla sua morbosa ingerenza non è più il prete posto là fra l'uomo e Dio; il lettore entra in comunione immediata colla cosa. E non perciò manca l'ideale. Gli è solo che l'ideale non nasce da una vita astratta, sovrapposta e mescolata colla vita naturale. L'ideale è nelle cose, dalle quali escono lampi e guizzi di sentimenti umani. In questo mondo, dove l'uomo scompare e la bestia appare, sono interessantissimi i pochi e rari e fuggitivi sprazzi umani, non accompagnati, non sviluppati dalla presenza dell'artista: sarebbe una profanazione [...]. Questo è l'ideale delle cose [...] il momento della nuova arte non è più contemplazione [...] ma azione [...] e dico che il motto di un'arte

¹⁴⁵ Cit. da N. BONIFAZI, *La « Rivista minima »...*, pp. 131-2.

¹⁴⁶ FR. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, p. 452.

¹⁴⁷ Ivi, p. 448.

seria è questo: poco parlare noi, e far molto parlare le cose »¹⁴⁸. Ma nella stampa in opuscolo della conferenza presso Treves nello stesso anno, il De Sanctis volle aggiungere, a chiarimento del suo pensiero, la ricordata appendice. In nome del moderatismo progressivo, egli vuol prendere nettamente le distanze da un certo realismo — proprio quella zoliano —: « Il realismo in arte oggi ha il carattere di una reazione sfrenata. È un fenomeno di poca durata; il buon tempo verrà ». E definisce il *suo* realismo, che coincide con una volontà di totalità, per cui, ancora una volta, è affermata la necessità del coincidere di « ideale » e « reale », di animale e spirituale¹⁴⁹: « [...] nell'arte bisogna dare una più larga parte alle forze naturali e animali dell'uomo [...] la forma del realismo è questa, ch'ella sia corpulenta, chiara, concreta, ma tale che ivi dentro traspaiano tutti i fenomeni della coscienza [...]. Questa è la forma obiettiva, la vita delle cose. L'artista è come il grande attore che oblia sé, e riproduce il personaggio tal quale la natura lo ha formato ». E subito aggiungeva, assegnando un carattere metastorico alla sua idea di realismo: « Galileo, precursore del realismo anche in arte, chiamava questo naturalizza e semplicità »¹⁵⁰. L'operazione è ancora una volta magistrale. Egli spuntava le armi del naturalismo, spingendosi fino all'accettazione, anzi all'esaltazione dell'impersonalità, ma contemporaneamente rimmettendo in questa non solo la potenzialità, ma anche la necessità di veicolare l'ideale, cioè di farsi strumento espressivo della medietà, sia pur progressiva. Il che non toglie che, in quanto proposta critica e operativa, se considerata indipendentemente dalla sua specifica ideologia, il riconoscimento dell'idealità implicita nell'impersonalità sia idea ricca di potenzialità anche teorica.

Sulla stessa lunghezza d'onda ritroviamo il Villari, a una distanza di anni dai suoi primi interventi che la densità di eventi interscorsi sembra dilatare. Un suo intervento de « La rassegna settimanale » del dicembre del '79, *Emilio Zola e il suo romanzo sperimentale*, vuol essere, in nome della desanctisiana totalità, la denuncia della

¹⁴⁸ Ivi, p. 450 e 453.

¹⁴⁹ Una lucida e sintetica definizione della sua teoria del rapporto tra *reale* e *ideale* il De Sanctis diede nella *Postilla* del 1883 al *Saggio critico sul Petrarca* (v. l'edizione a cura di N. Gallo e con introduzione di N. Sapegno, vol. VI delle *Opere*, a cura di C. Muscetta, Torino, 1952, pp. 9-11).

¹⁵⁰ FR. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, pp. 455-6.

parzialità e quindi, alla fine, della non-verità della rappresentazione zoliana.

Sottile e acuta operazione infine è quella tentata dal Capuana, sempre in rapporto a Zola, all'uscita del romanzo *Nana*. Intanto bene avverte che un nuovo antizolismo si è prodotto dopo la pubblicazione, o la maggior notorietà, dei suoi scritti teorici. Proprio questi hanno fornito le armi per colpire l'artista: « Gli avversarii s'armano delle teoriche dello Zola critico per ferir con esse l'opera dello Zola romanziere »; « è il critico che attira sassi alla colombaia dell'artista ». In effetti — è d'accordo lo stesso Capuana — le teorie del romanziere non sono sempre accettabili: « le teoriche critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili. Quella denominazione di *romanzo sperimentale*, voluta dare al romanzo moderno è, forse, infelice. Nella sua teoria artistica, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte ». Ma, qui è il punto, le teorie non intaccano il prodotto: « Fortunatamente il critico e il romanziere non funzionano nello Zola contemporaneamente. Le sue creazioni risentono poco a nulla delle teoriche del critico; ne risentono quel tanto che nessun'opera d'arte moderna può evitare [...] ». Allora si tratterà di ben distinguere tra l'uno e l'altro: « Non sarà inutile un qualche giorno vedere in che modo l'artista sia contraddetto, nello stesso Zola, dal critico. Contraddetto? Non è forse la parola precisa »¹⁵¹. Capuana insomma vuole al tempo stesso conservare tutto il prestigio già acquisito a un autore da lui stesso preso a modello e anche avviarne un'interpretazione che lo riporti nell'alveo della tradizione (come già, diversamente, aveva fatto De Sanctis), minimizzando quanto più possibile, quasi negando, la componente positivista e naturalistico-scientistica della sua visione del mondo.

In piena coerenza con quanto aveva sostenuto sin dagli anni fiorentini, egli continuava a riconoscere il vero significato e il proprio del realismo nell'impersonalità. Sul riconoscimento e l'analisi degli affetti di questa impernia infatti i suoi nuovi saggi verghiani, uniti nel volume degli *Studi sulla letteratura contemporanea* sotto il titolo *Giovanni Verga*. Riprendendo il problema toccato nello scritto su

¹⁵¹ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Seconda serie, Catania, 1882, pp. 188-9.

Zola, dopo aver più volte ridefinito la nozione dell'impersonalità al confronto con l'opera verghiana¹⁵², determina, con la fermezza di una convinzione lungamente maturata, quel che per lui è lo specifico del realismo: « Senza dubbio l'elemento scientifico s'infiltra nel romanzo contemporaneo e lo trasforma [...] ma la verità non istà in questo. Né sta nella pretesa di un *romanzo sperimentale*, bandiera che lo Zola inalbera arditamente [...] per attirare la folla [...]. Un'opera d'arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte [...]. Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza sul romanzo contemporaneo, ma *soltanto nella forma*, e tal'influenza si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte »¹⁵³.

Posizioni siffatte, si può forse giudicare sinteticamente, nell'area dello schieramento moderato italiano erano insieme le più agganciate a un'esigenza moderna di rappresentazione realistica per le indicazioni in ordine all'aspetto tecnico-formale, mentre erano ben funzionali a una linea di conservazione nella loro apparente indifferenza al contenuto, in effetti nella loro voluta attenuazione dell'importanza dei contenuti, e certo in quanto contenuti di tipo naturalistico-scientifico, cioè in senso lato, diciamo col Villari, materialisti. Era il rifiuto del positivismo come sistema o, almeno, di questo nella sua organica globalità. Non meno influente però era, in relazione al rapporto scienza-arte, la preoccupazione che questa potesse essere assorbita in quella, l'angoscia della fine dell'arte che pervade il pensiero estetico italiano dalla metà dell'Ottocento. Se pure questa preoccupazione non è anch'essa ideologica, cioè collegata all'esigenza di sbarrare la strada a contenuti realistico-materialistici. In quest'ordine di problemi, altra valenza ideologica, veramente progressiva nel suo moderatismo, aveva l'opposta sottolineatura della centralità dei nuovi contenuti da parte del De Sanctis.

10. All'irrigidimento e alle rettifiche del settore riformistico-moderato fa riscontro il tono ancora più deciso e sicuro dei realisti dell'area più oltranzista, un tono che sembra riflettere la consapevolezza di superiorità di chi ormai ha vinto — o crede — la propria

¹⁵² Ivi, soprattutto le pagg. 122-3 e 127.

¹⁵³ Ivi, p. 140.

battaglia. E ciò si comprende bene, se si tien conto del fatto che tra il 1876 e 1882 la produzione di narrativa naturalistica e veristica s'impone per concentrazione e qualità di titoli. In questi anni infatti si registrano l'apparizione e il grande successo dello zoliano *Assommoir* e poi di *Nana*, e in Italia si hanno in breve successione *Giacinta*, *Vita dei campi*, *I Malavoglia*, *Novelle rusticane*. Zola d'altra parte sembra voler sancire il trionfo col supporto teorico dei saggi di *Le roman expérimental*. È una vittoria del realismo che, a questo punto, non sembra più riconducibile alla tradizione e alla nozione tardo idealistica di sintesi di ideale e reale. Perciò, va ribadito, le ultime prese di posizione di Capuana e De Sanctis tendono a ridimensionare il significato dell'opera zoliana sul piano del valore estetico.

Torniamo a Camerini. Scrivendo, nel '78, in « L'arte drammatica », di *Page d'Amour* di Zola, egli può farsi forte di un testo che vanifica certe accuse ricorrenti contro il realismo: « Pur troppo, è diffusissimo il pregiudizio, che la scuola realista altro non voglia, né sappia fotografare, se non le brutture umane, il lato laido dell'individuo e della società. Col suo nuovo romanzo, ancora una volta lo Zola dimostra il contrario »¹⁵⁴. La condizione di sicurezza consente addirittura di avanzare obiezioni e di esprimere riserve, anche di fondo, nel trattare del tema del rapporto scienza-arte: « [...] so benissimo che nello Zola le velleità scientifico-fisiologiche vanno assumendo proporzioni sempre più minacciose per l'arte »¹⁵⁵. Occupandosi l'anno dopo nella stessa rivista, del *Jacques Vingtras* del Vallès, mentre dichiara di preferirlo ai *Refrattari*, perché affronta vittoriosamente ben maggiori difficoltà di rappresentazione, proclama: « La verità, tutta la verità, niente altro che la verità, anche a costo di spaventare i timidi amatori del vero »¹⁵⁶. Così, come un trionfo del realismo (della linea flaubertiana anzi) egli può accogliere *Giacinta*, giudicata « il miglior romanzo dei nostri giorni »¹⁵⁷, e al verismo può ascrivere certi aspetti — descrizioni ed analisi « naturaliste » del sentimento — di *Un mariage excentrique* di Gualdo, dimostratosi in tal modo « un verista nello stretto senso della parola, e senza ostentazione di sor-

¹⁵⁴ FR. CAMERINI, *Interventi... francese*, p. 53. Cfr. ID., *Interventi... italiana*, p. 188 e 298.

¹⁵⁵ *Interventi... francese*, p. 55. Una conferma a p. 57.

¹⁵⁶ Ivi, p. 152.

¹⁵⁷ *Interventi... italiana*, pp. 159-60.

ta »¹⁵⁸. Nel 1880 poteva celebrare l'apparizione dei saggi zoliani di *Le roman expérimental*, con cui vengono elevate « a dottrina scientifica le teorie, che da Huysmans ed Alexis rimontano sino a Stendhal ». Il romanzo sperimentale, continua il critico, esponendo il nucleo di pensiero dell'opera, è in cima alla scala della conoscenza dell'uomo, poiché « è una conseguenza dell'evoluzione scientifica del secolo; esso sostituisce allo studio dell'uomo astratto, lo studio dell'uomo naturale, sottoposto alle leggi fisico-chimiche e determinato dall'influenza dell'ambiente. Con chiarezza matematica lo Zola prova l'essenza scientifica della letteratura naturalista [...] »¹⁵⁹. Qui si chiarisce definitivamente la posizione dei realisti alla Camerini, proprio nella piena accettazione della scienza come metodo e come sistema.

Presentando *En ménage* di Huysmans su « La farfalla » del 20 marzo 1881, romanzo, secondo lui, tutto esemplarmente improntato alla rappresentazione del *vero*, egli conclude, instaurando una sorta di canone — ben poco articolato, e certo per noi sorprendente — del verismo italiano: « Se la nostra letteratura verista continuerà col Verga e col Capuana l'indirizzo oggettivo, col Dossi la ricerca dell'originalità, col Tronconi la raccolta dei *documenti umani*, fra qualche anno potremo avere un libro, come l'*En ménage*? »¹⁶⁰. Dei *Malavoglia* del resto aveva già parlato sul « Sole » del febbraio, mentre avrebbe ripreso con maggiore ampiezza il discorso sul secondo numero de « La rivista repubblicana ». Il romanzo è decisamente ascritto al naturalismo per il carattere *analitico* e *oggettivo* della ricerca della verità, ed è apprezzato per il fatto di rappresentare una realtà, vorrei dire, *senza idillio*. Eppure le riserve non mancano, e vertono sulla forma del romanzo, che non utilizza « *tutte* le forme di realizzazione » della riproduzione del vero: egli condanna precisamente la mancanza di « studi fisiologici sui caratteri principali », dal momento che tutto è affidato al dialogo e a « frammenti di descrizione ». Il che significa, credo, avvertire e denunciare una voluta distanza dal naturalismo scienziata da parte del Verga¹⁶¹. Ma sui contenuti dell'opera verghiana non esiste dissenso, anzi il critico, parlando nel 1882 delle *Novelle rusticane*, mette in rilievo con stupore la capacità di identificazione — quella stes-

¹⁵⁸ Ivi, p. 189.

¹⁵⁹ *Interventi... francese*, pp. 72-3 (cfr. p. 129).

¹⁶⁰ Ivi, p. 128.

¹⁶¹ *Interventi... italiana*, p. 99 e sgg.

sa che Capuana evidenziava in Zola — del Verga con la sua materia e la forza di denuncia dei problemi sociali che è nelle sue rappresentazioni, nella loro stessa qualità e struttura, senza cioè esplicite prese di posizione di ordine ideologico: « Come diavolo fa lui, uno dei *galantuomini*, uno dei cappelli, a trasformarsi completamente, anzi ad identificarsi (in tutto e per tutto) nella più umile minutaglia della sua Sicilia? Sotto questo aspetto la *Vita dei campi*, i *Malavoglia* e le *Novelle rusticane* diventano un documento per gli umanitari ed i socialisti [...] »; « Non è un sociologo, ma un artista il Verga [...] »¹⁶².

Eppure, le vere linee vincenti, malgrado le apparenze, sono quelle del De Sanctis e del Capuana, troppo bene articolate e dialettiche, per non interpretare in profondità le aspirazioni e le attese dei settori più avanzati culturalmente e ideologicamente dell'area moderata. E poi, e perciò, dovevano trovare sanzione — e non è dir poco — nelle dichiarazioni teoriche e soprattutto nelle applicazioni artistiche del Verga. Non è qui il caso né di seguire minutamente le fasi dell'approdo di questo al verismo, ora ben riconoscibili¹⁶³, né di analizzare l'ideologia implicita nelle sue opere narrative, dove si segna di più la presenza della lezione desantisianiana. Due soli documenti delle sue mature scelte furono pubblici, la premessa alla novella *L'amante di Gramigna* e quella ai *Malavoglia*, che però prendo in considerazione solo nella parte in cui è una dichiarazione di poetica (nel suo insieme è piuttosto l'enunciazione del suo modo di concepire la dinamica dei processi storici). Da esse si evince come, seguendo il Capuana, egli abbia scelto due direttrici fondamentali di rappresentazione realistica, ambedue strettamente connesse: l'impersonalità e la dialettica di coinvolgimento e di distacco interpretativo e costruttivo. Sono nella memoria di tutti certe affermazioni della premessa alla novella e la conclusione della prefazione ai *Malavoglia*: « Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessari, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte

¹⁶² Ivi, p. 107 e 110.

¹⁶³ Mi sia consentito ancora un rimando a N. MINEO, *Società, politica...*, p. 92 e sgg. Ora v. anche FR. NICOLSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, cit.

sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine»; « Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà come è stata, o come avrebbe dovuto essere »¹⁶⁴.

Dopo i primi anni Ottanta, in Italia, il dibattito sul realismo o verismo muta profondamente d'aspetto. Il discorso teorico si sposta o verso l'astrazione estetologica sia in positivo che in negativo o verso il concreto delle recensioni e delle note relative alle singole opere, e a quelle del Verga soprattutto. E cominciano anche ad apparire con frequenza le linee di poetica che, sia pur dentro l'ambito del realismo, ne fanno esplodere le contraddizioni potenziali e si vanno disegnando coi *colori* dello psicologismo e anche del decadentismo. È tutto un quadro che ora non è possibile delinearne neanche per sommi capi.

NICOLA MINEO

Università di Catania

¹⁶⁴ G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, 1980, vol. I, pp. 230-3. Va segnalato che l'anno prima, nei suoi *Ricordi di Parigi* (Milano, 1879, p. 131), il De Amicis, riferendo del suo incontro con Zola, gli fa dire a proposito della sua poetica: « Ecco [...] come faccio il romanzo. Non lo faccio affatto. Lascio che si faccia da sé ». Sulla celebre premessa a *I Malavoglia*, fondamentale ora il saggio di FR. BRANCIFORTI, *La prefazione de « I Malavoglia »*, in « Annali della Fondazione Verga », 1 (1984), che fa giustizia di vecchi errori riguardo alla scelta operata dal Treves tra le *due prefazioni*. A questo è bene fare riferimento anche per il testo.

DAVID BAGULEY

VERS UNE POÉTIQUE NATURALISTE

Toute poétique, quel qu'en soit l'objet précis, est inévitablement enfermée dans la dialectique du général et du particulier. La poétique structuraliste, par exemple — on le sait depuis vingt ans — ne vise rien de moins que la connaissance des lois générales de la littérature, mais, en même temps, ne s'occupe, selon l'expression de Tzvetan Todorov, que de « cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, *la littérarité* »¹. De façon équivalente, les « poétiques » plus spécialisées, celles, par exemple, d'un seul écrivain ou d'un seul thème, se doivent d'embrasser la totalité de l'oeuvre de l'auteur dont il est question ou un grand corpus de textes qui véhiculent le thème qu'on étudie. De même, la poétique, ou plus précisément, la *poïétique*, telle que Valéry la définit, si elle s'intéresse à l'acte de production, au *poïen* du texte, forcément particulier, le considère néanmoins « d'une manière abstraite et non individuelle »². Ainsi, une poétique s'intéresse aux textes individuels seulement dans la mesure où ils manifestent des propriétés généralisables. Elle s'oppose donc — la différence a été maintes fois soulignée — à l'*interprétation* des oeuvres, aux démarches du *critique*, qui, lui, a recours à la poétique seulement dans la mesure où celle-ci permet d'éclaircir la signification du texte particulier.

Or, cette orientation de la poétique vers une généralité circonscrite correspond précisément à celle de la théorie des genres. L'objet de la poétique structurale, écrit encore Todorov, est « constitué par une théorie générale de la littérature (des catégories du discours littéraire) et par une théorie des genres: ce qui, au fond,

¹ *Qu'est-ce que le structuralisme?* 2. *La poétique*, Paris, Seuil, 1968, pp. 19-20.

² Voir TZVETAN TODOROV, *La « poétique » de Valéry*, in *Cahiers Paul Valéry I. Poétique et poésie*, Paris, Gallimard, 1975, p. 127.

est une seule et même chose »³. L'exemple de la plus prestigieuse des « poétiques », celle d'Aristote, semble justifier une telle assimilation. Pour tenter donc la définition d'une « poétique naturaliste », il ne serait point indifférent de recourir aux théories et aux méthodes de la critique générique. « La poétique », écrit Bakhtine, « doit partir précisément du genre »⁴.

Il importe de souligner, d'ailleurs, qu'une telle étude ne consisterait pas à essayer de catégoriser, de classer et, sans doute, de déprécier la littérature naturaliste par rapport à quelque typologie que nous aurions héritée du passé, fortement hiérarchisée, comme c'est invariablement le cas, monolithique, essentialiste, figée. Il ne s'agirait pas d'élaborer un modèle de classement transtextuel abstrait, mais de situer l'analyse au niveau du système de relations des oeuvres concrètes, de repérer dans un corpus de textes donné les constantes formelles, morales et (surtout) thématiques, d'en étudier les modalités de transformation et, démarche essentielle, de les situer dans leur contexte historique, car, comme l'écrit Philippe Lejeune: « Les théories "typologiques" sont, elles, incapables non seulement d'expliquer, mais même de décrire la variabilité historique, et elles ne perçoivent les genres réels que comme des dégradations ou des mélanges de quelques rares essences pures, qu'elles ont distillées en laissant s'évaporer les neuf dixièmes du donné historique »⁵. Une poétique naturaliste, définie à partir de l'approche que nous proposons, relèverait aussi donc d'une deuxième antinomie: celle du synchronique et du diachronique. L'avantage d'une double perspective, qui combinerait, pour ainsi dire, l'optique du modèle abstrait avec celle du fait historique, est qu'elle permettrait d'éviter certains excès qui caractérisent bien des études traditionnelles du naturalisme: d'une part, la réduction de la littérature à la pure historicité du mouvement littéraire et à la biographie de ses participants; d'autre part, la tendance à assimiler la littérature aux principes de l'esthétique naturaliste sans tenir compte de la réalité des textes eux-mêmes. Comme l'a souligné Gérard Genette, un genre ne se laisse définir

³ *Ibid.*, p. 131.

⁴ Voir TŹVETAN TODOROV, *Mickbaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 123. Cf. CLIVE THOMSON, « *Bakhtin's Theory of Genre* », in « *Studies in Twentieth Century Literature* », IX/1 (1984), 33.

⁵ *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 329.

exclusivement en termes transhistoriques ou historiques: « à quelque niveau de généralité que l'on se place, le fait générique mêle inextricablement, entre autres, le fait de nature et le fait de culture »⁶. Les proportions et les relations sont variables; ainsi, la littérature naturaliste est particulièrement concentrée en une période historique déterminée, dont on a pu délimiter les diverses phases⁷. Mais, comme l'ajoute Genette, aucune instance « n'est totalement déterminée par l'histoire »⁸.

Une telle approche, qui garderait constamment en vue le modèle abstrait et l'exemple concret, apporterait peut-être aussi certains éléments d'une solution à ce qu'Yves Chevrel appelle « le problème réalisme-naturalisme »⁹. Elle permettrait de différencier les traits réalistes des caractéristiques spécifiquement naturalistes dans la littérature qui nous intéresse, pour concilier même les diverses conceptions de ces deux termes et des relations problématiques entre eux, comme Yves Chevrel les a présentées au début de son livre¹⁰. Si l'on traitait ainsi de l'ensemble de la littérature naturaliste comme si elle représentait un genre unique, mais complexe, on pourrait à la fois: repérer les traits et les procédés qui la relie à la tradition mimétique (réaliste) de la littérature occidentale « depuis Homère jusqu'à nos jours »; analyser historiquement les caractéristiques qui en font une littérature en rupture avec les canons littéraires de la deuxième moitié du XIX^e siècle et qui l'opposent aux oeuvres romantiques, comme d'ailleurs celles qui font hésiter sur son compte la critique marxiste; déterminer, enfin et surtout, ce qui nous autorise à la considérer comme le produit « d'un mouvement relativement autonome ».

Pourtant, cette approche générique ne va pas sans soulever des problèmes de son propre cru, notamment celui de la relation malaisée entre une littérature qui se veut réaliste et les conventions génériques. Généralement, on considère que le réalisme — et le

⁶ *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 73.

⁷ Voir, notamment, le chapitre II du livre d'Yves Chevrel (*Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982), « La diffusion du naturalisme », pp. 33-49.

⁸ *Introduction...*, p. 73.

⁹ *Le Naturalisme...*, p. 12. Cf. LILIAN R. FURST et PETER N. SKRINE, *Naturalism* (Londres, Methuen, 1971), p. 5: « The overlapping of « Naturalism » with « Realism » is indeed a great, perhaps the greatest, bug-bear of this topic ».

¹⁰ Voir *Le Naturalisme*, pp. 11-18.

naturalisme dans la mesure où il en relève — sont foncièrement rebelles à toute notion de genre. Quant au réalisme, le critique américain, Paul Hernadi, par exemple, dans son livre *Beyond Genre*, le définit comme une « zone dans laquelle les distinctions littéraires s'effacent », située entre « l'univers fortement polarisé de l'imagination », c'est-à-dire, plus précisément, l'univers des structures fondamentales des divers modes littéraires (tragédie, comédie, romance, satire), et le monde réel¹¹. Une littérature orientée vers la représentation de ce soi-disant monde réel se révélera donc justement une littérature attentive à faire oublier les distinctions littéraires, à dissimuler sa littérarité, à occulter sa généricité. Quant au naturalisme, Yves Chevrel a montré que « le texte naturaliste essaie d'échapper aux mailles du filet que constituent les genres »¹². D'où le malaise des naturalistes comme Zola à se servir, pour dénoter leurs « tranches de vie », de termes comme celui de « roman », chargés de connotations génériques. D'où aussi le malaise de certains critiques comme Brunetière, contemporains au mouvement naturaliste, à catégoriser cette nouvelle littérature qui semblait échapper aux règles des genres. « Toujours est-il », écrit Yves Chevrel dans la conclusion d'un chapitre de son livre, consacré à ce genre de problème, « que le naturalisme témoigne d'une incontestable propension à rompre les cadres contraignants, et que le premier mot de sa poétique pourrait bien être la " non-spécificité " : indistinction, confusion ou désordre »¹³.

Pendant, il faut souligner que le « réalisme » est une détermination essentielle et permanente de plusieurs genres narratifs, dont les effets pragmatiques recherchés dépendent de l'engagement du lecteur dans l'illusion mimétique. Une base de vraisemblance mimétique, un écran d'effets de réel, sont indispensables à des genres aussi variés que la romance, le grotesque, la satire, le roman policier, voire le conte fantastique. On pourrait donc compter la littérature naturaliste parmi ces genres représentatifs car les textes naturalistes exploitent si fidèlement les stratégies réalistes que la critique, insensible aux traits génériques déterminants de ces textes, assimilent le naturalisme au réalisme et ne voient celui-là que comme une forme

¹¹ *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1972, p. 148.

¹² *Le Naturalisme*, p. 94.

¹³ *Ibid.*, p. 93.

grossière de celui-ci. Mais il est nécessaire de faire la distinction entre: (1) le réalisme comme un *mode*, c'est-à-dire comme un ensemble de formes et de techniques de vraisemblabilisation et d'authentification, mode fictionnel qui, pour dominant qu'il soit au XIX^e siècle, reste transhistorique et transgénérique; et (2) le *réalisme* comme un *genre* (historique), avec son contenu spécifique — disons grosso modo, les déceptions de l'individu sensible (« problématique ») dans une société donnée (capitaliste) — et avec sa propre périodisation — disons plus grossièrement même, pour le contexte français, de Balzac à Flaubert. Ainsi, le naturalisme s'allie au réalisme dans la mesure où il fait appel, plus que bien d'autres genres représentatifs, aux procédés du *mode* réaliste. Mais, même s'il y a des textes *naturalistes* qui se situent par certains côtés dans la lignée du *genre* réaliste, la littérature naturaliste en tant que genre se distingue par un nombre de thèmes et de procédés dont la combinatoire lui est propre. Nous réaffirmons donc que le naturalisme, loin d'être assimilable au réalisme en tant que genre historique ou définissable comme en étant une version dégradée, outrée, excessive, s'il recourt néanmoins aux déterminations modales de la littérature mimétique, revêt les caractéristiques propres à un genre littéraire unique.

Il est bien connu que les déclarations théoriques et critiques des écrivains naturalistes eux-mêmes se prêtent mal à de telles distinctions. Zola, par exemple, non content de confondre réalisme et naturalisme, va jusqu'à vouloir annexer la littérature réaliste pour l'insérer dans la tradition naturaliste dont il veut affirmer et cautionner l'existence. Maupassant, pour prendre un autre exemple, valorise surtout, à l'instar de son mentor Flaubert, les techniques de la représentation impersonnelle, illusionniste, escamotant ainsi des questions de contenu, tout à fait comme, d'ailleurs, ses confrères du groupe de Médan, Alexis et Céard, qui insistent sur le fait que le naturalisme représente avant tout une méthode. Il est évident que l'esthétique naturaliste, pour des raisons stratégiques, tend à occulter la thématique naturaliste, ce qui a donné lieu, sans doute, à bien des malentendus. On pense, par exemple, aux polémiques de sourds-muets entre les naturalistes et leurs critiques. Les uns affirment que leur littérature apporte une nouvelle méthode, les autres qu'elle se compose de sujets répugnants. Et Zola de vanter sa nouvelle « formule »; ses adversaires de se dégoûter de sa « littérature putride ».

Il paraît donc essentiel, pour (pouvoir) définir les traits spécifiques de la littérature naturaliste, d'éviter de telles réductions. On ne saurait l'assimiler, trop abstraitement, à une méthode ou, trop concrètement, à la vie qu'elle est censée représenter, sans la priver de son véritable statut *littéraire*. La poétique naturaliste se situerait donc, pour revenir à notre dialectique initiale, à un niveau plus particulier que le vaste ensemble de la littérature réaliste, dont elle épouse certains traits fondamentaux (formels et modaux). Mais, comme tout genre littéraire, elle se situerait à un niveau plus général et plus abstrait que les textes individuels (dits naturalistes) eux-mêmes, dont certaines propriétés relèvent du « genre » naturaliste, tandis que d'autres les relie à des catégories différentes.

Ceci nous amène au deuxième problème de notre approche. Si nous nous aventurons jusqu'à affirmer la spécificité du "genre" naturaliste, composé comme il est de traits récurrents (surtout thématiques) qu'il reste à définir, nous ne prétendons point que cette spécificité soit exclusive. Comme il y a des textes complexes qui relèvent de plusieurs genres, il y a des genres hybrides qui empruntent des caractéristiques à une variété de types littéraires, voire à des types de discours qui ne sont pas nécessairement littéraires. S'il n'est pas vrai, comme le supposait Zola, que la littérature naturaliste englobe *tous* les genres, ses frontières n'en débouchent pas moins sur d'autres territoires. A l'époque naturaliste, de toute façon, la séparation des genres n'est plus de rigueur et l'étanchéité des genres est un phénomène du passé. C'est que le texte naturaliste typique est le lieu de rencontre de toute une variété de types de discours, dont on pourrait définir comme suit les directions principales:

1° un propos scientifique ou sociologique, avec une préoccupation particulière pour la pathologie nerveuse et héréditaire, ou pour le dévoilement des dessous de la société contemporaine, autant de sujets qui confèrent à l'oeuvre naturaliste un principe d'organisation et une fonction utilitaire et l'opposent à l'agencement d'une loi morale qui était à la base du roman bourgeois;

2° à l'encontre de cette fonction utilitaire, un discours poétique, pictural, décoratif, qui transforme en tableaux verbaux et esthétise une réalité le plus souvent sordide ou banale;

3° une intrigue romanesque, toujours dysphorique, qui semble relever du fait divers journalistique — crime, scandale, adultère,

escroquerie — mais qui se présente aussi comme le renversement ou la parodie de quelque action romanesque ou héroïque, soumettant ainsi l'homme — ou, plus fréquemment, la femme — à quelque destin ironique et dégradant, dévoilant le vide de l'existence humaine, détalant les turpitudes de la vie bourgeoise; sous cet aspect, *l'Assommoir*, *Une vie* et *En ménage* pourraient être les titres programmatiques de tout le genre;

4° la représentation documentée, détaillée, d'un milieu particulier: un quartier d'une grande ville, un village campagnard, une communauté maritime, avec leurs us et coutumes, leur langage authentique, et avec une précision topographique contre laquelle jure, dans la plupart des cas, l'imprécision de la datation des événements de l'intrigue;

5° enfin, un élément important de satire de la vie bourgeoise, souvent féroce et sans compromis; c'est un élément qui fait (ré)admettre le moral dans le roman, indirectement, par la porte de derrière, celle des domestiques, dont le point de vue focalise souvent la satire de leurs maîtres.

Dans la littérature française, on retrouve déjà bien de ces traits dominants dans des oeuvres des années 1860, comme *Germinie Lacerteux*, *Thérèse Raquin*, voire *L'Education sentimentale*, textes prototypes qui semblent résumer les propriétés essentielles du genre, inspirer des reprises transtextuelles, instaurer une continuité d'écriture¹⁴. On voit aussi, même à partir d'un tel bilan provisoire, que le modèle ou la méthode ou l'analogie *scientifique* (selon le cas), loin d'être une fin en soi de la littérature naturaliste, n'en est qu'une composante possible parmi plusieurs. Le discours scientifique s'avère certainement un trait accentué, impérieux même au seuil de la période naturaliste en France, dans les textes fondateurs d'un mouvement, dont les redondances étaient nécessaires pour imposer le genre et pour modifier par leur insistance les horizons d'attente du public. Mais le statut de la science dans la littérature naturaliste reste problématique. Est-ce que les drames humains illustrent les principes scientifiques? Est-ce que la science ne sert qu'à motiver les drames humains? Est-ce qu'il faudrait aller au-delà des signes les plus évi-

¹⁴ Sur la fonction générique du texte canonique, voir Philippe Lejeune, *Le Pacte...*, p. 318.

dents de l'influence scientifique pour discerner, même dans des romans nullement expérimentaux, l'empreinte, plus diffuse mais plus fondamentale aussi, d'une vision du monde commandée par la pensée scientifique contemporaine?

Mais, avant de s'aventurer au-delà des limites textuelles du corpus naturaliste, il s'agirait d'abord de tracer les contours intrinsèques des paradigmes littéraires de notre genre, d'essayer même de typologiser cette masse de textes, surtout de romans, car le roman est la forme qui répond le mieux aux instances génériques du naturalisme. Y a-t-il donc, pour ainsi dire, des espèces à l'intérieur de notre genre? On pourrait peut-être, nous semble-t-il, dégager deux types fondamentaux de romans naturalistes:

1° le roman, type goncourtien (et, sous certains aspects, zolien), qui reprend le modèle tragique de la chute et du martyr, englobant une déchéance, prolongée dans le temps et provenant de facteurs déterminants particularisés (tares héréditaires, maladies nerveuses, circonstances sociales) plutôt que de forces transcendantes — ce qui, selon certains critiques, met en question la valeur de l'analogie faite avec les lois de la tragédie; pourtant, ces textes ont leur victime, pour humble qu'elle soit, vouée à un destin malheureux qui comporte son développement logique, sa péripétie, ses phases identifiables (phases de l'espoir, de l'excès, de la lutte et de la dégradation), et souvent même son épiphanie, sorte d'*anagnorisis* du pauvre diable qui en vient à comprendre, comme Gervaise dans sa célèbre promenade désespérée au chapitre XII de *L'Assommoir*, le *fatum* socio-biologique qui la martyrise; ce type de texte fonctionne comme le roman d'initiation, mais, au lieu de permettre au héros de transcender son état, il le plonge dans une réalité vile et désacralisée, le réduisant à la servitude de son état biologique.

2° un type de roman (plus flaubertien) dans lequel le facteur déterminant est plus généralisé, pour devenir l'insuffisance de l'existence humaine elle-même, qui enferme l'individu dans l'engrenage de la vie quotidienne; la désillusion devient le seul élément dynamique de ce type de roman, qui pourrait presque se passer d'une intrigue en tant que telle, car ce dernier est structuré selon le rythme récurrent des besoins biologiques et des illusions naturelles de l'homme, dont la vie s'effrite chaque jour et l'entraîne vers son inévitable extinction.

A l'époque naturaliste en France, ces deux modèles ont coexisté. D'où les prescriptions apparemment contradictoires d'un Zola, qui valorise la logique rigoureuse de l'intrigue naturaliste, mais aussi pose comme exemple le décousu structural du grand roman de Flaubert, *L'Education sentimentale*, plus fidèle au réel, à « cette vérité terre à terre, exacte, qui semble être la négation même de l'art du roman »¹⁵. On est sensible à un certain déplacement, à l'intérieur du mouvement naturaliste français, du premier au second modèle. L'évolution de l'oeuvre de Huysmans, du « naturalisme » à ce qu'il voulait appeler « l'intimisme », est peut-être le meilleur indice, avec *Les Soeurs Vatar* comme le texte charnière, et le désir du même auteur de supprimer la dédicace à Zola en tête du texte comme un des symptômes les plus révélateurs.

Est-ce qu'on pourrait poursuivre une telle analyse au point de dégager des types de personnages parmi la vaste population des oeuvres naturalistes avec toute la variété de ses physiognomies, tempéraments, métiers, circonstances, car, mieux que Balzac même, le roman naturaliste fait concurrence à l'état civil? Il faudrait dépasser le stade de l'émerveillement réaliste et, à l'exemple des narratologues, définir les diverses fonctions que ces personnages remplissent. Rien n'empêche que le même personnage s'acquitte de plus d'une fonction dans un texte ou que plusieurs « agents » viennent remplir une seule fonction. Notons, dès l'abord, que l'agent naturaliste se révèle le plus souvent extraordinairement passif, privé de la puissance ascensionnelle et des moyens de sublimation du héros traditionnel. Au contraire, il est accablé par le lourd poids des déterminismes qui le ruinent, soumis aux catastrophes d'un devenir qui l'assaille. Si l'on voulait faire une sorte de portrait-robot du personnage principal naturaliste, on en viendrait peut-être à définir deux types fondamentaux: 1° la victime elle-même, bien entendu, habituellement une femme de bonne volonté, mais de faible volition, « chair molle », victime de sa nature, sinon de la nature; 2° l'intellectuel désabusé, habituellement un homme, célibataire ou mal marié, « fruit sec », pour employer l'expression de Flaubert, schopenhauérien, remâchant les éternelles déceptions de son existence vide de sens et de résolu-

¹⁵ Article du « Voltaire », 9 décembre 1879. Voir EMILE ZOLA, *Oeuvres complètes*, tome XII, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969, p. 608.

tions. À côté de ces « passifs », il y a une catégorie de personnages qui influent sur le cours de l'intrigue, les « adjuvants » qui retardent temporairement la dégénérescence ou la désillusion, comme Goujet dans *L'Assommoir*, et les « complices » du destin malheureux, comme Lantier dans le même texte. Ensuite, on distinguerait tout un ensemble de personnages, dont Philippe Hamon a défini d'une manière précise les diverses fonctions — les « fonctionnaires de l'énonciation réaliste » — comme le « regardeur-voyeur », le « bavard volubile », le « technicien affairé »¹⁶, autant d'instances, observateurs, interprètes, spécialistes, savants, médecins, artistes, à travers qui le savoir, le décoratif, le doctrinaire naturalistes sont (assez) vraisemblablement véhiculés. Enfin, un dernier groupe: les objets de la satire naturaliste, les bourgeois hypocrites et bornés, les êtres de l'habitude et du cliché, à côté des représentants des institutions sociales dénoncées.

Dans un texte typiquement naturaliste, pour ne pas dire hyper-naturaliste, *Charlot s'amuse* (1883) de Paul Bonnetain, on voit très clairement la dynamique d'une telle distribution de rôles. Charlot lui-même, érotomane, homosexuel, onaniste invétéré, est la victime d'un mal héréditaire et destiné de ce fait au sort naturaliste, à la dégradation de son être. Deux personnages qui lui viennent en aide, Rémy et Mlle de Closberry, freinent un peu le déclin, mais d'autres, les prêtres qui le séduisent et Lucien, son amant, l'entraînent dans sa dépravation. Mais Charlot est aussi un observateur des misères de la vie parisienne qui l'entourent et un spectateur des quelques rares beautés qu'il aperçoit. En même temps, il interprète son propre mal, sorte d'auto-naturaliste, élève du célèbre Charcot, qui fait son apparition dans le roman pour présenter aux étudiants de la Salpêtrière, à Charlot et au lecteur toute une série de « cas différents, curieusement bizarres » de l'hystérie féminine. Parmi ces cas, un bel exemple des « troubles morbides » que transmet l'hérédité,

son père étant mort de *delirium tremens*, et sa mère, qui était épileptique, s'étant volontairement noyée à l'hospice. Son cas était curieux. Lorsqu'après la crise de la ménopause, elle s'était décidée à parler, on avait pu reconstituer sa vie. A dix-huit

¹⁶ Voir notamment le livre de PHILIPPE HAMON, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, pp. 66-106.

ans, elle était nymphomane et n'avait jamais pu se guérir. Avec l'âge, elle était devenue alcoolique, et l'hystérie avait remplacé la nymphomanie, pour faire place, à son tour, après la ménopause, à une paraplégie remarquable...¹⁷

Il se trouve que ce beau spécimen, qu'il va tantôt reconnaître, se révèle être la mère de Charlot — épiphanie dramatique du mal qui ravage son être!

De tels textes naturalistes, excessifs jusqu'à l'auto-parodie, révèlent et illustrent, mieux que les chefs-d'oeuvre reconnus, les constantes et les stéréotypes du genre. C'est bien le cas du roman de Lucien Descaves, *Sous-Offs: roman militaire* (1889), dans lequel on trouve réunis d'une façon frappante les deux types fondamentaux que nous avons définis: Favières, un conscrit, bachelier ès lettres, témoin cynique des bassesses de la vie des casernes et de « l'odyssée de la fille à soldats », celle de notre second type, de Généreuse, sa maîtresse, la femme-martyre du roman, qui, de grossesse en grossesse, se dégrade pour aboutir, pauvre ruine, dans le bordel du régiment.

Ces créatures naturalistes, on le voit, peuvent être opposées systématiquement aux types de la littérature héroïque, idéaliste, bourgeoise: la brute militaire au héros épique, le paysan rapace au berger pastoral, le coureur de dot à l'amoureux de la romance. Elles ont, d'ailleurs, leur extension naturelle dans certaines formes moins qu'humaines: animaux, ombres, silhouettes, etc. Leurs aventures se déroulent dans des lieux typiquement naturalistes, lieux de révélations scandaleuses, horribles, choquantes: le bordel, la caserne, l'hôpital, lieux où se cachent souvent aussi le désordre et l'indécence derrière une façade d'ordre et de convenances. Le roman naturaliste présente le spectacle de la comédie humaine, mais toujours, indiscrètement, dans les coulisses. « Si nous sommes curieux », écrit Zola dans *Le Roman expérimental*, « si nous regardons par les fentes, je soupçonne que nous verrons, dans les classes distinguées, ce que nous avons vu dans le peuple, car la bête humaine est la même partout »¹⁸. En grande partie, la poétique naturaliste se présente comme un ensemble de stratégies susceptibles de dénicher, pour ainsi dire, cette

¹⁷ Bruxelles, Kistemaekers, 1888 (ré-édition: Genève, Slatkine, 1979), pp. 292-293.

¹⁸ Article du « Voltaire », 4 mai 1880, repris dans *Le Roman expérimental* (1980).

« bête humaine », tapie au-dessous de la surface de l'ordre humain, social, moral. C'est une littérature qui jette à bas les masques par son regard inquisiteur qui pénètre dans des corps plutôt que dans des âmes et, de préférence, dans des lieux sur lesquels la société bourgeoise aurait voulu laisser un voile pudique. Voici ce qu'écrivent, par exemple, les frères Goncourt dans leur *Journal*, après une visite à la Charité pour se documenter pour leur roman *Soeur Philomène* « sur le *vrai*, sur le *vif*, sur le *saignant* » :

Et chose étrange, l'horreur du dessous est si bien dissimulée sous les draps blancs, la propreté, l'ordre, la tenue, qu'il nous reste de cette visite — c'est très difficile à donner note juste — quelque chose de presque voluptueux et de mystérieusement irritant (18 décembre 1860).

L'écrivain naturaliste pourrait dire, comme le personnage de Musset: « tous les masques tombaient devant mon regard; l'Humanité souleva sa robe, et me montra... sa monstrueuse nudité » (*Lorenzaccio*, III, 3). Mais là où le romantique cherche l'ange mais ne trouve que la bête, le naturaliste entreprend plus délibérément, plus systématiquement, son projet de dévoilement. Son saint patron est l'être mythique, Asmodée, ce diable boiteux qui soulève les toits pour exposer les secrets des ménages.

Mais le naturaliste ne se contente pas de ce type d'indiscrétion. Il s'attaque aussi aux modes de représentation de la culture bourgeoise, surtout à sa littérature sécurisante. Il s'approprie le genre préféré de cette culture, le roman, genre du confort moral et intellectuel, pour le mobiliser à des fins opposées, pour troubler, pour choquer et pour lancer un défi aux mythes bourgeois de l'ordre et de la permanence. Par la nature de certains sujets traités, il abolit la distinction entre la littérature du salon bourgeois et une littérature tenue sous clef ou publiée sous le manteau. Comme un cheval de Troie, le roman naturaliste, cet intrus, perce une brèche dans la forteresse des valeurs bourgeoises. Et certains critiques, scandalisés par ses audaces, de s'inquiéter de la vertu de la jeunesse. C'est une littérature inopportune, déplacée, troublante.

Le texte naturaliste peut ainsi déployer ses effets déconcertants à tous les niveaux du discours romanesque. Il admet des *sujets*

choquants, aptes à donner aux lecteurs bourgeois, pour amplifier une formule de Zola, un frisson d'horreur, de dégoût, d'inquiétude, mais de fascination aussi. Il emploie une *technique* susceptible de subvertir, non seulement la finalité morale du roman bourgeois, mais aussi son ordonnance classique, anticipant ainsi cette « crise du roman » dont Michel Raimond a fait une étude exhaustive¹⁹. Au niveau de la narration, il cède l'autorité de la voix narrative à des instances particularisées, moins dignes de la confiance du lecteur bourgeois, au bagou parisien dans *L'Assommoir*, au parler sicilien dans *I Malavoglia*. Il parodie constamment les mythes, les illusions et les mensonges entretenus par la littérature institutionnalisée qu'il combat. C'est que les divers types d'oeuvres naturalistes se rejoignent dans une même pragmatique de rejet.

Voilà pourquoi, nous semble-t-il, on devrait envisager la littérature naturaliste, à l'exemple de certains critiques modernes, moins du point de vue des intentions avouées, de l'esthétique de ses créateurs, que du point de vue des effets déterminés par leurs créations. « Une poétique ou une typologie du discours réaliste partirait donc », écrit Philippe Hamon « tactiquement, d'une *pragmatique*, l'hypothèse étant, selon une formule que l'on peut emprunter à K. Stierle, que " l'usage projeté d'un texte donne les règles de sa constitution " »²⁰. D'où l'intérêt particulier pour ce qu'on en est venu à appeler les « lieux stratégiques » du texte, surtout pour son début et sa conclusion. « Pourquoi et par où commencer, pourquoi et par où finir », note Yves Chevrel, « sont des questions toujours sous-jacentes aux oeuvres naturalistes »²¹. Or on a surtout considéré ces questions dans la perspective des stratégies *réalistes*, comme une série de difficultés « qui proviennent du contact du fictionnel et du réel », de la nécessité d'embrayer l'univers du roman sur l'univers du réel²². Ces « lieux stratégiques » sont aussi, on le sait, des indicateurs de genre²³.

¹⁹ *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1967.

²⁰ *Un discours contraint*, in *Littérature et réalité* (textes de R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt), Paris, Seuil, 1982, p. 132 (article paru dans « Poétique », 1973).

²¹ *Le Naturalisme*, p. 127.

²² *Ibid.*

²³ Voir PHILIPPE HAMON, in *Littérature et réalité...*, p. 150: « D'où l'importance des *incipits* du discours réaliste pour définir d'emblée, pour le lecteur, un horizon d'attente réaliste, pour créer aussi vite que possible un effet de réel, un indicateur de

Ainsi l'*incipit* du roman naturaliste introduit le lecteur dans le monde familier de la représentation réaliste, dans cet univers apprivoisé, dans la rassurance que lui apporte l'esthétique du miroir promené sur des routes qu'il pense connaître. Mais la fin du texte est loin de remplir la même fonction de familiarisation; il n'est plus question de créer quelques derniers effets de réel. Il nous semble que, si l'*incipit* naturaliste dérive, à n'en pas douter, du projet réaliste, son dénouement provient de sa propre poétique. Entre ce que Barthes appelle les « deux ensembles-limites » du texte²⁴, et à travers les transformations que celui-ci subit, l'oeuvre naturaliste épouse sa propre généricité. Ayant induit le lecteur dans l'univers de l'ordre mimétique, tout en maintenant l'illusion représentative, elle l'assujettit au scandale de la thématique naturaliste, à ses vérités troublantes. Le lecteur est pris dans la dynamique de l'attraction et de la répulsion, que l'*incipit* a déclenchée et que le dénouement vient clore. L'oeuvre naturaliste se présente ainsi comme une sorte de leurre qui offre au lecteur le plaisir du texte lisible pour le mieux rudoyer par son contenu. Les « clausules » naturalistes sont solidaires des diverses déterminations du « genre » que nous avons voulu définir: (1) le dénouement-dénuement, dans lequel la victime, comme une Gervaise ou une Germinie, sombre dans ses ultimes infortunes; (2) le dénouement banal, qui déjoue l'attente d'une clôture et prolonge les trivialités de l'histoire au-delà de la fin du récit; (3) dans quelques cas, une formule lapidaire qui résume la satire des turpitudes qui ont précédé, comme à la fin de *Pot-Bouille*: « Mon Dieu! mademoiselle, celle-ci ou celle-là, toutes les baraques se ressemblent. Au jour d'aujourd'hui, qui a fait l'une a fait l'autre. C'est cochon et compagnie ».

Ainsi donc, nous en revenons à constater que le naturalisme se caractérise surtout par son contenu thématique. C'est ce qu'il importe, en dernier lieu, de bien définir, car, si nous avons jusqu'à

« genre » ». Cf. son article *Clausules*, in « Poétique » 24 (1975), 500: « la ritualisation des procédures de clausule se fait principalement à l'intérieur du *genre*, le genre pouvant être défini comme un horizon d'attente thématique et formel institutionnalisé, ...; chaque genre développe ses propres clausules, qui lui servent d'indicatif, de leitmotif signalétique ». Voir aussi le chapitre 6 du livre d'ALASTAIR FOWLER, *Kinds of Literature* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982): « Generic Signals », pp. 88-105.

²⁴ *Par où commencer?*, in « Poétique », 1 (1970), 4.

présent, pour ainsi dire, déconstruit le « genre » naturaliste en ses diverses composantes et que nous avons été sensible à une certaine variété dans la disposition de ses effets, par le biais de la thématique nous pourrions peut-être discerner une certaine unité dans le projet naturaliste.

Arrêtons-nous d'abord sur le thème de l'adultère, thème éminemment littéraire, on le sait, qui remonte aux « aventures » de Lancelot et qui est très fréquent dans le roman réaliste, *Madame Bovary*, *Anna Karénine*, etc., au XIX^e siècle. Il revient dans la littérature naturaliste avec une insistance particulière, dépourvu de tout élément héroïque ou chevaleresque, car de telles valeurs demeurent inconnues, se voient parodiées même dans l'univers naturaliste. Dans la littérature qui nous intéresse, l'adultère est invariablement catastrophique ou banalisé: sur un ton frénétique dans *Thérèse Raquin* et *La Bête humaine*; détonalisé dans *Une belle journée!* et dans *L'Éducation sentimentale* jusqu'à devenir le thème de l'adultère manqué; satirique et grotesque dans *Pot-Bouille*, caustique dans *En ménage*, virulent dans *Une vie* — pour ne citer que des textes français. La fréquence du thème ne s'inspire pas d'un souci de moralité publique; elle ne se limite pas non plus à la satire sociale. Notons que le thème est présenté comme le drame de la chute de la femme. Or, selon Tony Tanner, auteur d'une étude de ce thème, « the woman in the marriage situation becomes a paradigm for the problems of interrelating patterns »; « the action of adultery », ajoute-t-il, « portends the possible breakdown of all the meditations on which society itself depends, and demonstrates the latent impossibility of participating in the interrelated patterns that comprise its structure »²⁵. L'adultère est donc la violation d'un code, la rupture d'un contrat, la transgression des frontières, provoquant un dérèglement dans la stabilité précaire de l'ordre social. Mais c'est aussi le naturel, l'instinctif, le sexuel qui viennent troubler, voire subvertir cet ordre moral. Le thème de l'adultère naturaliste, dans des romans aussi variés que *L'Assommoir* et *Effi Briest*, se révèle à la fois typique et symptomatique, indicateur de tout un ensemble thématique, car le roman naturaliste raconte précisément, de façon générale, le passage du régime de

²⁵ *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1979, pp. 15, 17.

l'ordre au désordonné, de l'équilibre mental à l'hystérie et à la folie, de la sobriété à l'intempérance, de l'intégrité à la corruption. L'hérédité, la maladie, l'obsession deviennent des facteurs perturbateurs qui rompent l'équilibre fragile des différences, des structures, des codes. Le mouvement caractéristique du roman naturaliste pointe vers la désintégration et la confusion.

Un autre texte mineur, peu connu, mais tout à fait représentatif, illustre bien ce développement thématique. *Madame Meuriot. Moeurs parisiennes* (1891) constitue l'oeuvre principale, sans être un chef-d'oeuvre, du disciple principal de Zola, Paul Alexis, mais, comme l'indiquent son titre et son sous-titre, elle s'inspire surtout de Flaubert, à la « mémoire vénérée » de qui elle est précisément dédiée. Regardons seulement, pour être bref, les « ensembles-limites » de ce texte. Au début, il y a l'évocation d'une des soirées bourgeoises, régulières, réglées, réglementaires, chez les Honorat, dont le nom indique la nature des fêtes auxquelles ils président. Mais il se trouve qu'une de leurs invitées, Madame Meuriot, née Juliette Dragon (d'où, sans doute, son fond d'animalité) entretient une liaison avec nul autre que le fils Honorat, qui s'appelle (bien entendu) Gustave, liaison qui, par la suite, plonge les deux ménages dans une série de malheurs. Le roman se termine dans un dérèglement total. Mme Meuriot, hystérique, agonisant, se livre à un paroxysme de visions lascives et morbides, tandis que son docteur, fiancé de sa fille, viole la mère sur son lit de mort; et la mort de cette femme, « causée par la rupture d'un anévrisme » (p. 547), précipite une dernière série de bouleversements, décès et mariages cyniques, qui font aboutir les dépravations qui ont précédé à leur conclusion catastrophique et logique. C'est un mélange de *Madame Bovary* et de *Pot-Bouille*, poussé aux extrêmes.

Un tel exemple, pour pathologique et excessif qu'il soit, illustre que le destin normal de l'être naturaliste ne peut mener qu'à la désintégration. C'est partout la soumission de l'ordre bourgeois, avec son mythe de la pérennité, à l'ordre biologique de la corruption et de la désintégration. On comprend pourquoi la mort, la pourriture, la matière fétide, la maladie, la saleté, la vérole occupent une si large place dans les oeuvres naturalistes. Dans les cycles de la création continue, l'imagination naturaliste s'arrête de prédilection aux phases de la désintégration. Cette crise des structures se manifeste aussi dans

le domaine langagier. Dans le roman naturaliste les divers niveaux de langue et de style passent et repassent sans contrôle les frontières du récit. Il y a comme une promiscuité de styles, là où se côtoient le parler populaire, l'écriture artiste, le discours scientifique, etc. Mais, à côté d'une telle adultération langagière, il y a le destin « tragique » du langage qui, dans l'oeuvre naturaliste, aboutit souvent au babil, au cliché, à l'inarticulé, au silence. C'est l'écroulement de l'empire des signes dans l'indifférencié.

Il semble que cette littérature démesurée corresponde à une véritable crise des valeurs humaines. Dans l'oeuvre naturaliste, il y a comme une nature primitive qui monte à la surface pour envahir les confins humains. C'est une force de la nature qui vient saper la vitalité de l'individu et l'entraîner vers le désastre. La volonté humaine cède, s'humilie devant cette volonté universelle (schopenhauérienne), informe, dépersonnalisée. C'est la « bête humaine » — bel oxymoron résumant la dynamique du roman naturaliste — qui surgit de son repaire. On voit que la littérature naturaliste représente le drame, la tragédie, la comédie, voire la farce — car elle correspond aussi à une crise des distinctions génériques — de l'être humain soumis à sa condition *naturelle*. Et, malgré l'émerveillement devant la nature chez certains naturalistes esthètes, mais dont l'esthétisme serait aussi une réaction de refus, le naturalisme s'avère fondamentalement un anti-naturalisme. « Elle n'est plus », écrit Françoise Gaillard à propos de la nature selon Huysmans, « que carie, pourriture, souillure, rouille, croûte, plaie, eczéma, chancre, corruption, fermentation, décomposition, infection. Vision morbide d'une nature senescente, victime d'une fatalité interne »²⁶.

La littérature naturaliste se permet donc l'audace d'exposer l'envers angoissant des leçons de la nature au mépris d'une idéologie béate qui ne cessait d'affirmer l'heureuse collaboration de la société et d'une nature domptée par la science pour le bien-être et le progrès de l'humanité. Trop incrédules, d'ailleurs, pour se rabattre sur les vieilles croyances — à l'exception de Huysmans, finalement, à sa manière, et de Céard, peut-être — trop cyniques pour s'adonner aux nouveaux dogmes — à l'exception de Zola, finalement, et à quel

²⁶ « En rade », ou le roman des énergies bloquées, in *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, p. 270.

prix! — il ne reste aux naturalistes que de déjouer les illusions de leurs contemporains et de démasquer les vérités, les hontes et les désordres que ceux-ci semblent vouloir ignorer. A l'époque où l'on découvre l'origine des espèces, eux découvrent une crise de l'espèce humaine, traçant la véritable descente de l'homme et de la femme. A l'époque, précisément, où le darwinisme menace d'abolir les distinctions d'espèce et le marxisme les distinctions de classe, le spectre d'un nivellement universel plane sur l'univers naturaliste. D'où le féroce réductionnisme de leur satire, de leur parodie et de leur ironie, souvent voilée, subtile, mais toujours dévastatrice. D'où surtout la thématique de la répétition, de la substitution, de la trivialité, de l'indifférenciation au niveau de l'existence humaine. Qu'il s'agisse de la mort avilissante d'une Gervaise ou d'une Germinie, réduites à l'informe et à l'anonyme, qu'il s'agisse du sort d'un des descendants de Frédéric Moreau, contemplant le spectacle des inutiles recommencements de la vie humaine, il y a un même traumatisme du même. La vie, c'est toujours la même chanson. Ou comme dit une des ballades de Céard:

Actes de foi, dédains de mécréant,
Tout se confond dans le même néant;
Les pissenlits poussent pour la salade
Sur l'avorton comme sur le géant.
Rien ne mérite un refrain de ballade²⁷.

La poétique naturaliste, en somme, serait celle qui fait appel aux stratagèmes de l'art réaliste pour représenter sous ses aspects humains cette vision entropique, « lysomorphique », de la réalité. Mais, pour conclure par un exemple plutôt que par une telle formule, reportons-nous aux origines du mouvement français, à un des premiers romans des premiers romanciers naturalistes français, qui illustre par le sort malheureux de son héros bien des thèmes que nous avons tracés. Il s'agit de Charles Demailly, personnage des frères Goncourt: « Il se faisait lentement en lui le travail sourd d'une existence qui se décomplète, et où, dans une résolution indéfinissable de la constitution vitale, dans la disjonction des organes,

²⁷ In COLIN BURNS, (éd.) *Documents naturalistes. Notes sur Gabriel Thyébaud et Henry Céard*, in « Studi francesi », 12 (1968), 66.

chacun des sens, chaque partie du *moi*, désagrégée et isolée de l'être, semble perdre le pouvoir de se correspondre et de réagir de l'une à l'autre »²⁸. C'est comme si l'être même de ce personnage est, pour ainsi dire, démaillé. A la fin du roman, située à Charenton, ce personnage, ce spécimen, subit à la fois la déshumanisation, l'animalisation, la perte de la capacité linguistique, l'humiliation suprême du « héros » naturaliste:

Plus rien de survivant à la mort, qu'une masse de chair d'où sortent des petits cris, des grimaces, des pleurs, des rires, des syllabes inarticulées, les manifestations que les hasards de l'idiotisme poussent sans motif au dehors d'un être! Plus rien d'humain que ce corps lié sur un fauteuil, balbutiant les monosyllabes de l'enfant dans ses langes, immobile et remuant avec un mouvement incessant d'élévation et d'abaissement des épaules, jetant dans l'air, à la vue du soleil, ce cri animal: *coc... coc*, ouvrant la bouche à la nourriture qu'on apporte, et se frottant contre l'homme qui lui donne à manger avec la caresse et la reconnaissance de la bête...²⁹

Traditionnellement, on le sait, le héros est solaire. Mais le soleil que reflète le héros naturaliste est manifestement en voie d'extinction.

DAVID BAGULEY

University of Western Ontario, London

²⁸ Charles Demailly, Paris, Charpentier, 1888 (nouvelle édition), p. 389. Le roman parut d'abord en 1860 sous le titre *Les Hommes de Lettres*.

²⁹ *Ibid.*, p. 406.