

# DAL REALISMO AL VERISMO

a cura di Tarcisio Muratore

## IL REALISMO

**COURBET E FLAUBERT** – Nel 1855 le vaghe dichiarazioni e aspirazioni di artisti e scrittori francesi in favore della “sincerità”, della “libertà” e dell’adesione alla “realtà” delle loro opere si coagulano e si chiariscono in seguito a una polemica scoppiata attorno al pittore Gustave Courbet (1819-1877). Egli infatti aveva ritirato i suoi quadri dall’*Exposition Universelle* e allestito una propria mostra nella vicina Avenue Montaigne, attaccando alla porta un cartello su cui era semplicemente e provocatoriamente scritto “Realismo”. Questo era anche il titolo della premessa al catalogo della mostra, scritto da Courbet, il suo “manifesto” che diede inizio a una grande discussione su giornali e riviste. Ecco tale “manifesto”: “*L’attributo di realista mi è stato imposto come agli uomini del 1830 s’impose quello di romantici. In ogni tempo le etichette non hanno mai dato una giusta idea delle cose; se fosse stato diversamente, le opere sarebbero superflue. Senza soffermarci sulla maggiore o minore proprietà di una qualifica che nessuno, giova sperarlo, è tenuto a comprendere fino in fondo, mi limiterò a qualche parola di chiarimento per tagliar corto ai malintesi. Ho studiato, al di fuori di qualsiasi sistema e senza prevenzioni, l’arte degli antichi e quella dei moderni. Non ho voluto imitare gli uni né copiare gli altri; non ho avuto l’intenzione di raggiungere l’inutile meta dell’arte per l’arte [Teorizzata da Theophile Gautier, nella prefazione al suo romanzo ‘Mademoiselle de Maupin’, del 1835]. No. Ho voluto semplicemente attingere dalla perfetta conoscenza della tradizione il sentimento ragionato e indipendente della propria individualità. Sapere per potere, questa fu sempre la mia idea. Essere capace di rappresentare i costumi, le idee, l’aspetto della mia epoca, secondo il mio modo di vedere; essere non solo un pittore ma un uomo; in una parola fare dell’arte viva, questo è il mio scopo*”.

Come termine relativo alle vicende storiche delle pratiche artistiche e letterarie, realismo designa non delle scuole o gruppi, ma un movimento, un atteggiamento particolarmente diffuso in Francia e in Europa, **a partire dagli anni intorno al 1855**, connesso con una serie di fatti politico-sociali (le rivoluzioni democratiche del 1848<sup>1</sup>, il decollo industriale, l’affacciarsi del proletariato alla storia, ecc...); con lo sviluppo di alcuni ‘generi’ figurativi o letterari (il quadro d’ambiente, il romanzo, il dramma borghese); e con una serie di esperimenti narrativi e stilistici.

L’accennata esposizione di Courbet, nel 1855; la pubblicazione di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, nel 1856; l’uscita, fra il 1856 e il 1857, della rivista *Realisme* di Louis Emil Duranty; la pubblicazione, nel 1857, dei saggi del romanziere Champfleury intitolati *Le Realisme*: sono le date di partenza di un movimento che si definiva meglio in negativo, piuttosto che in positivo attraverso parole d’ordine e programmi. Per **Flaubert, realismo indicava un procedimento artistico: il distacco, l’osservazione attenta e impersonale dei particolari, l’accuratezza nell’uso della parola giusta**; per altri, indicava la preferenza per certi contenuti, l’adesione fedele alla realtà (una realtà esterna e anteriore al fatto artistico, secondo la teoria del *Rispecchiamento* – o *Wiederspiegelung*). “Il realismo – scrive Duranty – si propone una riproduzione esatta, completa e sincera dell’ambiente sociale, del mondo contemporaneo; questa riproduzione dev’essere la più semplice possibile perché ciascuno possa capirla”.

In *Madame Bovary*, Flaubert privilegia una rappresentazione prevalentemente scenica, supportata da descrizioni necessarie a “illuminare la psicologia di un personaggio” (Marchese). Più precisamente, nel romanzo il punto di vista oscilla tra “l’onniscienza di un narratore nascosto impersonale e la focalizzazione sui personaggi (si veda l’inizio del romanzo); attraverso il discorso indiretto libero<sup>2</sup>, è la voce del narratore a

---

<sup>1</sup> «Nelle lezioni tenute al *College de France*, proprio alla vigilia della rivoluzione del '48, Jules Michelet sottolineava con insistenza la necessità della presenza del popolo nella cultura [...]. Gli stessi concetti Michelet li ribadirà [...] incitando gli artisti a "percorrere l’immensità delle profondità sociali"» (De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1996, p.11).

<sup>2</sup> Consiste nell’assunzione, da parte del narratore, del punto di vista del personaggio, così che il lettore è posto a contatto diretto con lui. Nel riferire in modo diretto e oggettivo le parole dei personaggi, il narratore non ricorre a verbi dichiarativi (“dire”, “pensare” e a congiunzioni subordinanti. Es. “Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. *Ne aveva portate delle pietre! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba!*” (M. don Gesualdo).

filtrare l'ottica soggettiva, in particolare di Emma Bovary". In definitiva, il **narratore interviene in modo discreto, evitando di evidenziarsi in quanto tale, pur non rinunciando al suo ruolo commentativo.**

**IL REALISMO IN ITALIA** – La sensibilità realistica, in Italia, trova una prima rappresentazione in quel filone particolare definito "Letteratura campagnola o rusticale", tra i cui esponenti si segnalano qui il milanese Giulio Carcano (1812-1882), la friulana Caterina Percoto (1812-1867) e Ippolito Nievo (1831-1861), anche lui friulano, che porterà ai risultati più convincenti questo genere, nel *Novelliere campagnuolo* e ne *Il Conte pecoraio* (tra il 1856 e il 1857). Alla base della "poetica" della letteratura campagnola si trova "un interessamento filantropico alle condizioni dei contadini" (Di Benedetto) nei quali, in ossequio al mito rousseauiano dell'*homme naturel*, si trovano ancora quei costumi puri, quei sentimenti teneri e quella primitiva equità che sembrano essere andati perduti nel cittadino, soprattutto borghese (colui che ha tratto profitto dal lavoro altrui, mentre il contadino vive del proprio lavoro): tutti temi, questi, che si ritrovano anche nella francese George Sand (1804-1876), cui guardano gli italiani.

L'altro versante del realismo italiano è costituito dalla Scapigliatura, termine derivante dal romanzo del milanese Cletto Arrighi (pseudonimo di Carlo Arrighetti, 1828-1906) intitolato *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, **pubblicato nel 1862**. Tale termine indica non tanto una scuola o un movimento, ma solo un modo di vivere e di atteggiarsi tipico di alcuni letterati, prevalentemente lombardi, nel periodo intorno alla data di pubblicazione del romanzo. Tali letterati rifiutano i valori risorgimentali e la politica postunitaria, che ne mette in luce le contraddizioni e le illusioni; inoltre, sono anticlericali, antiborghesi (contrari all'affarismo borghese) e antimilitaristi. Gli Scapigliati aborriscono la riduzione della letteratura a merce, ma sono privi di una loro vera e propria poetica: la loro produzione, infatti, oscilla continuamente tra rappresentazioni realistiche crude, macabre e orride (ossia rappresentazioni del "vero" nelle sue manifestazioni macabre e ripugnanti, di malattia e disfacimento) e una sorta di "fiaba" talvolta moraleggiante o ironica; e anticipano due correnti estremamente contrastanti: il Verismo e il Decadentismo. In definitiva, quindi, il cosiddetto "realismo scapigliato" risulta essere solo un'arma contro la convenzione e il perbenismo. Tra gli Scapigliati, si ricordano qui Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869), con il suo romanzo *Fosca* (1869); Camillo Boito (1836-1914), con *Senso* (1883); e ancora: G. Faldella, C. Dossi, E. Praga e lo stesso Arrighi.

## **EMILE ZOLA E IL NATURALISMO**

Il termine *naturalismo*, strettamente collegato con quello di realismo e a volte confuso con esso, altre volte usato per indicare la fase più matura ed estrema del realismo, si riferisce **non tanto a uno scopo quanto a un metodo** per rappresentare il reale. Derivato da una lunga tradizione filosofica (quella del naturalismo e del materialismo, da Epicuro a d'Holbach), questo termine sviluppò un'ampia gamma di significati nell'Ottocento, a seguito del grande incremento delle scienze naturali e della forte tendenza a trasferirne contenuti e metodi nelle scienze umane. Il termine aveva un uso particolare nelle arti figurative, nel cui ambito già nel Settecento era detto pittore naturalista colui che non rappresentava soggetti storico-mitologici o allegorici, ma cercava di imitare fedelmente sulla tela le forme reali della natura.

Lo scrittore che importò il termine nella critica letteraria fu **Emile Zola**, la cui opera *Therese Raquin*, nelle librerie parigine del 1867, sfoggiava sul frontespizio una significativa e provocatoria etichetta in stile Taine: **"il vizio e la virtù sono prodotti simili al vetriolo e allo zucchero"**. Anche più decisamente, nella prefazione alla seconda edizione del romanzo, difendendosi dall'accusa di aver inaugurato la **"letteratura putrida"**, uno Zola non ancora trentenne precisava i programmi e gli scopi della scuola *naturalista*, cui si onorava di appartenere, insieme ai giovani Maupassant, Huysmans, Alexis, Ceard, Hennique (il famoso gruppo di Medan): *"il mio fine è stato soprattutto un fine scientifico"*. Nella sua opera *Il romanzo sperimentale* (1880), Zola scrive:

*"Il romanziere è insieme un osservatore e uno sperimentatore. L'osservazione per parte sua pone i fatti quali li ha osservati, individua il punto di partenza, sceglie il terreno concreto sul quale si muoveranno i personaggi e si produrranno i fenomeni. Poi entra in scena lo sperimentatore che impianta l'esperimento, cioè fa muovere i personaggi in una storia particolare, per mettere in evidenza che i fatti si succederanno secondo una concatenazione imposta dal determinismo dei fenomeni studiati. Si tratta quasi sempre a questo proposito di un esperimento 'orientativo', come lo chiama Claude Bernard [...]. In conclusione, il procedimento consiste nel prendere i fatti della realtà e nello studiarne la concatenazione agendo su di*

*essi, modificando, cioè, circostanze e ambienti senza mai allontanarsi dalle leggi della natura. Ne deriva la conoscenza scientifica dell'uomo nella sua azione individuale e sociale. Senza dubbio siamo lontani dalle certezze della chimica ed anche della fisiologia. Non si conoscono ancora i reagenti capaci di scomporre le passioni permettendo di analizzarle. Spesso, in questo scritto, ricorderò anche che il romanzo sperimentale è più giovane della medicina sperimentale che, tuttavia, a appena nata. Ma il mio scopo non è quello di constatare dei risultati già acquisiti: desidero solo esporre con chiarezza un metodo. Se il romanziere sperimentale cammina ancora a tentoni entro la scienza più oscura e più complessa, ciò non toglie che questa scienza esista. È innegabile che il romanzo naturalista, quale ora lo intendiamo, è un vero e proprio esperimento che il romanziere compie sull'uomo, con l'aiuto dell'osservazione”.*

Se si legge accuratamente il romanzo *Therese Raquin*, si vedrà che ogni capitolo è lo studio di un curioso fatto fisiologico. “*Insomma,*” scrive Zola, nella prefazione ad esso, “*io non ho avuto che questo desiderio: dato un uomo poderoso e una donna insaziata, cercare in essi la bestia, non vedere che la bestia, gettarli in un dramma violento e annotare scrupolosamente le sensazioni e le reazioni di questi due esseri. Ho semplicemente fatto su due corpi vivi il lavoro analitico dei chirurghi sui cadaveri*”.

Intanto, Zola predispose il materiale e le linee programmatiche di quelli che saranno i famosi *Rougon Macquart*, storia naturale e sociale di una famiglia sotto il Secondo Impero, in cui i processi degenerativi del tessuto sociale sono colti nello spaccato di due stirpi dai destini intrecciati. I più diversi ambienti sociali fanno da sfondo ai venti romanzi del ciclo (1871-1893): dai suburbi proletari de *Il ventre di Parigi* (1873) e *L'ammazzatoio (L'assommoir)* (1877), alla buona società parigina di *Nanà* (1880), dal mondo minerario di *Germinale* (1885) a quello ferroviario de *La bestia umana* (1890). Al fondo di tale opera grandiosa stanno: il fattore ereditario, l'ambiente sociale e il momento storico (*race, milieu, moment*) teorizzati dal filosofo positivista Taine; l'evoluzionismo alla Darwin; la fisiologia medica; e, infine, la sociologia alla Comte (“la circolazione sociale è identica a quella vitale”).

Pertanto, anche in letteratura i tempi registrano un cambiamento di rotta. All'uomo metafisico, all'uomo con l'anima succede l'uomo fisiologico, l'uomo-società. Questo comporta il bisogno di un nuovo trattamento narrativo, col romanziere **che non si limiti più ad essere un semplice osservatore, ma diventi – come abbiamo visto – uno sperimentatore, un biologo, un medico, un sociologo, un “naturalista”.**

## **LUIGI CAPUANA E IL VERISMO**

In Italia, nel 1877, appena un anno dopo l'apparizione a puntate de *L'ammazzatoio* sulle appendici de *Le Bien Publique* (il nuovo romanzo zoliano era stato reclamizzato come studio sulla nevrosi ereditaria, sulla gamma delle sue manifestazioni più morbose, fino al delirio causato dall'alcol), **Luigi Capuana** scrive un saggio su Zola che, oltre a costituire uno dei primi contributi monografici alla conoscenza dell'autore francese, è una tempestiva occasione per affrontare alcune urgenti questioni sul romanzo moderno.

Se Scott, al principio del secolo, aveva smosso le acque e offerte le premesse al romanzo storico, la bandiera o la “grancassa” zoliana intervengono ora a proposito, per porre sul tappeto il problema diretto del romanzo “contemporaneo”.

Tuttavia, voler introdurre in Italia un romanzo fondato sui “documenti” e “raccontatore del presente”, comportava il coraggioso, consapevole atto di ricognizione e conquista di situazioni e problemi – reali, esatti, quotidiani – relativi ad un Paese come il nostro, che aveva avuto da poco la terza guerra di indipendenza, la presa di Roma, la rivoluzione parlamentare del '76, e accusava già **le prime, gravi interferenze del centralismo amministrativo e del trasformismo politico.**

Tutto questo significava, a sua volta, rimettere sul tappeto, meglio di quanto non avessero tentato di fare l'individualismo e l'estremismo libertario degli Scapigliati, decisivi rifiuti e nuove, convinte proposte.

Le “squalifiche”, specialmente in letteratura, riguardano i personaggi ‘eroici’; il romanzo storico (“*parto ibrido e falso* – afferma Capuana – *nato in un momento di esaltazione archeologica*”); il dualismo arbitrario di *osservazione e immaginazione*; la retrodatazione, che non può permettersi la storia vera, senza degenerare nell'oratoria e nel romanzesco. Seguire a chiedere personaggi vivi “*sotto qualunque spoglia storica*” è pretendere l'assurdo. Del resto, siamo già su un terreno che scarta le esperienze di recupero dell'“eccezionale” storico, quando Capuana **domanda al narratore moderno che ci dia “piuttosto la realtà presente, la realtà del suo cuore, del suo spirito, la realtà vivente del suo tempo”, quando lo invita a tenersi alla larga**

dalle invenzioni e dalle falsificazioni pseudostoriche e astrattamente nazionalistiche, per attenersi allo **"studio del vero"** del mondo contemporaneo.

Ecco la formulazione ragionevole del problema di un romanzo "contemporaneo" italiano che sia *verista* e non naturalista, autenticamente "nostro" e non di imitazione, fuori delle "necessità" patriottiche e oratorie e insieme vigile e interessato ai problemi della contemporaneità: sulla linea, quindi, di una letteratura "popolare" **che ha conosciuto un'area di preparazione e sviluppo da Borsieri a Nievo.**

Almeno due ragioni restano chiare nel *verismo* di Capuana:

**(a) la distinzione tra i propositi del *verismo* e quelli del *naturalismo*, ossia la difesa dell'autenticità della scuola dei veristi italiani;**

**(b) la grande importanza da rivendicare al metodo dell'impersonalità nell'arte, come mezzo d'azione tecnico-narrativa per realizzare il romanzo "contemporaneo":**

*"Già io non credo che lo stesso Zola abbia mai preso sul serio la sua ricetta. Aveva bisogno di un motto, di una bandiera per mettere in vista l'opera sua; e, trovatasi tra le mani la Scienza sperimentale di Claude Bernard, visto l'esempio del Taine che adattava, forzandoli un po', i criteri delle scienze naturali alle belle arti e alla letteratura, immaginosi che un romanzo opera d'arte e di scienza sarebbe stato certamente una bella novità, imbastì in fretta e in furia la teoria del romanzo sperimentale e la predicò ai quattro venti. La novità c'era, senza dubbio, ma non era precisamente quella da lui bandita: non consisteva nel dimostrare per mezzo della finzione artistica un principio scientifico, ma piuttosto nell'assimilarsi il metodo di osservazione, dentro i limiti, s'intende consentiti dall'indole e dalla natura dell'opera d'arte; anzi, **la precisa novità si riduceva alla coscienza più chiara, più categorica, del dovere dell'artista di dare al suo lavoro un fondamento di osservazione diretta e nel lasciare ai fatti, ai caratteri, alle passioni la loro piena libertà di azione e, senza mescolarvi i suoi particolari criteri; insomma nell'imitare proprio la natura, che mette al mondo le creature le abbandona a se stesse e al giudizio della società. Tale cosa era avvenuta, da un bel pezzo, nel teatro; lo Shakespeare aveva praticato quel metodo in modo supremo. Si trattava infine di metterlo in pratica nel romanzo**"<sup>3</sup>.*

Un *verismo* così inteso, come metodo di lavoro da applicarsi a una rappresentazione realistica del mondo contemporaneo, come progressivo, consapevole acquisto di un punto di vista sociale, nell'*"arduissimo tentativo di ridurre a materia d'arte la vita italiana, ritraendola direttamente dal vero"*, doveva rivolgersi legittimamente alla scoperta di altrettante realtà: quelle, cioè, **dei dislivelli e delle depressioni regionali**, con punte di estrema miseria soprattutto nel Meridione, dietro la facciata dell'edificio unitario.

Il *verismo* italiano **si trova ad esprimere la propria professione di fede regionalistica sulle tracce della "narrativa campagnola" di Nievo**, alla quale i nostri veristi, da Verga a Capuana, dalla Serao a De Roberto, guardano, ma rinfrancati e rinvigoriti dal metodo dell'impersonalità.

Il romanzo *verista*, proprio in virtù di un lavoro narrativo impersonale, **può realizzare la duplice urgenza di uscire, da un lato, dalle astratte, "necessarie" convenzioni patriottiche e civilmente edificanti del romanzo storico; e di superare, dall'altro, l'impasse in fondo ancora soggettiva del romanzo scapigliato; aderendo, piuttosto, alla vita particolare e "paesana" delle regioni, rompendo e variando lo stesso panorama uniforme e obbligato della civiltà nazionale e unitaria.**

---

<sup>3</sup> Capuana L., *La crisi del romanzo*, in: *Gli ismi contemporanei*, Catania. 1898.