

LORENZO RESIO

«Operare da vero artista»: anatomia desanctisiana dei romanzi di Zola

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LORENZO RESIO

«Operare da vero artista»: anatomia desanctisiana dei romanzi di Zola*

De Sanctis pubblica nel 1878 lo Studio sopra Emilio Zola, volto ad esaminare il ciclo dei Rougon-Macquart, tracciando una serie di tratti fondamentali nell'opera zoliana. È in questa sede che prende forma l'«ideale di Zola», un realismo scientifico ideologicamente giustificato, che non può più essere relegato al campo umanistico, ma deve aprirsi alle nuove correnti dello spencerismo sociale. L'intervento intende indagare l'evoluzione letteraria tracciata da De Sanctis a partire da quell'articolo.

La ricezione de *L'Assommoir* di Émile Zola da parte dell'*intelligenza* napoletana nell'anno della sua pubblicazione fu fondamentale per lo sviluppo del positivismo in Italia e, in campo letterario, per la nascita della corrente verista. Il successo di tale interesse non può che essere fatto risalire al commento di un lettore d'eccezione, che un paio di anni prima aveva pubblicato una serie di scritti sull'opera zoliana: il 15 giugno 1879 presso il Circolo Filologico di Napoli Francesco De Sanctis aveva tenuto la conferenza su *Zola e L'Assommoir*. L'intervento inaugurava il grande dibattito sul naturalismo, pur continuando un discorso basato sulla «fervida atmosfera degli ideali risorgimentali»,¹ e in particolare nell'insistenza sul «senso del concreto» nel saggio napoletano sulle *Opere drammatiche di Federico Schiller* (1850); a parlare di questo «intrecciarsi con gli sviluppi teorici e gli esiti narrativi del verismo nostrano»,² è recentemente tornato Epifanio Ajello, che in *De Sanctis, Goldoni, Zola, e un «telescopio»* prende in esame il Goldoni della *Storia*, per poi arrivare a Zola e infine parlare di Verga, riscontrando degli aspetti comuni ai tre autori.³

Prima della lezione sullo *Scannatoio*, destinata a convalidare l'opinione desanctisiana a proposito del romanziere francese, il *Saggio su Emilio Zola* (1878), pubblicato in coincidenza con il nuovo mandato di Ministro della Pubblica Istruzione sotto il primo governo Cairoli, rivestì per De Sanctis il ruolo di vera e propria analisi tematica dello scrittore, basata in particolare sulla *Fortuna dei Rougon* (1871), sulla *Cuccagna* (1871) e sul *Ventre di Parigi* (1873). Lo scritto vide la luce un anno dopo quello sul *Principio del realismo*,⁴ in cui De Sanctis riconosceva nella contemporanea «revisione generale delle nostre credenze e opinioni» la nascita di quel secolo nuovo che si sarebbe avvalso della scienza per attuare quella «restaurazione nazionale» già auspicata nel 1872 in occasione del discorso inaugurale

¹* Il presente saggio rappresenta un breve sunto di un testo già andato in stampa (ma che, nelle previsioni precedenti la pandemia di SARS-COVID-19, avrebbe dovuto essere pubblicato in seguito a questo scritto). Per la versione estesa dell'articolo mi permetto quindi di rinviare a L. RESIO, «*Scienziati*» e «*clinici*» dalle «*potenti facoltà ideali*»: *eziologia desanctisiana del romanzo naturalista europeo*, «*Studi desanctisiani*», VIII, 2020, 111-126; R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, 41. A proposito di questo tema nella prima produzione desanctisiana, si rimanda a W. BINNI, *Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963. Nel saggio di Bigazzi, il capitolo *De Sanctis e la nuova 'situazione'* (41-52) è dedicato a ricostruire l'interesse per la «micidialità del divario tra ideale e reale» (43) nel periodo che precede l'interesse per Zola, qualificando nell'opera del critico irpino una continuità tematica.

² N. RUGGIERO, *Naturalismo e semiotica. Ricezione e traduzioni di Zola a Napoli*, «*L'acropoli*», I, 3, 2000, 295.

³ E. AJELLO, *De Sanctis, Goldoni, Zola, e un «telescopio»*, in AA.VV., *Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Tra adesione e distacco*, a cura di R. Giulio, «*Sinestesie*», XV, 2017, 184 ss.; cfr. inoltre E. GHIDETTI, *Positivismo, scienza medica e letteratura*, in *La realtà e i linguaggi. Ai confini tra scienza e letteratura*, a cura di M. Bresciani Califano, Firenze, Le Lettere, 1998, 243-265.

⁴ F. DE SANCTIS, *Il principio del realismo*, «*Nuova antologia*», gennaio 1876, poi in *Saggi critici*, III, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1953, 193 ss. Sull'argomento del presente intervento, cfr. anche *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Giannini, 1978; per un resoconto dei contributi cfr. R. LA SALA, *Francesco De Sanctis e il realismo (Congresso Internazionale: Napoli, 2-6 ottobre 1977)*, «*Lettere italiane*», XXX, 1, 1978, 88-96.

all'Università di Napoli, *La scienza e la vita*.⁵ Riprendendo un concetto espresso anche nella *Filosofia positiva e il metodo storico* di Pasquale Villari, De Sanctis sosteneva infatti:

Soprattutto [il realismo, ndr] potrebbe stare come metodo. Il realismo come dottrina, difficile è che non caschi nel materialismo e nel sensismo, come in Locke e in Condillac. Il realismo come metodo è quello di Bacone e di Galilei, e questo fu uno dei più grandi progressi che abbia fatto lo spirito umano. E se l'abuso del pensiero e il progresso delle scienze naturali ha ricondotto gli uomini in questa via, non abbiamo che a rallegrarcene.⁶

Era già stata esposta la differenza tra la «dottrina» del realismo, che poco si conciliava con la formazione hegeliana di De Sanctis, e il «metodo» realista, un nuovo espediente che non avrebbe potuto suscitare l'impegno civile e sostenere il progresso sociale e, come si vedrà, le stesse discipline filosofiche. Strumento fondamentale per raggiungere la necessaria riforma, che sarebbe partita proprio dal nuovo metodo, sarebbe ovviamente stata quella «nuova letteratura», caratterizzata, secondo quanto auspicato alla fine della *Storia della letteratura italiana*, dalla «ricerca degli elementi reali» dello «spirito italiano».⁷ In nome della fede nel progresso le facoltà auspiccate da De Sanctis erano raggiungibili: la conclusione del *Principio del realismo* era che «realismo o idealismo, l'importante pe' giovani è di studiare, studiare assai. Il miglior sistema è lo studio. E solo da' seri studii nasce la grandezza di un popolo».⁸ Come evidenzia giustamente Bigazzi, alla base dell'idea dell'arte nel pensiero desanctisiano c'è sempre l'interpretazione di essa come «vita sorgente della totalità che l'uomo deve espugnare alla realtà del suo tempo».⁹ Il progresso deve insomma venire dall'impegno concreto anche e soprattutto delle giovani generazioni, quelle a cui si era già appellato il 18 febbraio 1848; esso è dovuto prima che alla ricerca scientifica, all'esercizio quotidiano delle proprie facoltà finalizzato a un miglioramento riscontrabile socialmente. Una ventina d'anni dopo, lo stesso Zola avrebbe confermato di seguire la medesima strada di De Sanctis: infatti nel 1897, prima del famoso scritto *J'accuse*, dava alle stampe una *Lettre à la jeunesse*, rivolgendosi a un pubblico eletto e ancora capace di cambiare una situazione politica (e, nel caso di Dreyfus, giudiziaria) complessa.

Questa comunione di speranze nell'assunzione di responsabilità tra le giovani generazioni permette di introdurre l'interesse nutrito da De Sanctis per il romanziere francese:¹⁰ il concetto di realismo zoliano ancora prima di una vera e propria teorizzazione completa dell'autore (il che avverrà solo nel 1880 con *Le Roman expérimental*),¹¹ era stato infatti analizzato criticamente da De Sanctis già in occasione degli articoli pubblicati su «Roma» nel 1871.¹² Si tratta del vertice dell'attenzione in terra

⁵ E ovviamente alla base dell'idea stessa della *Storia*. A tal proposito, cfr. T. IERMANO, *Contro la 'Gaja Scienza'. La responsabilità della cultura come ragione e fondamento della Storia della letteratura italiana di De Sanctis*, «Studi desanctisiani», VII, 2019, 23-66.

⁶ F. DE SANCTIS, *La scienza e la vita* [1872], in ID., *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, 353-354.

⁷ Cfr. a tal proposito G. GUGLIELMI, *Il finale della Storia della letteratura italiana*, in *Francesco De Sanctis un secolo dopo*, a cura di A. Marinari, II, Roma-Bari, Laterza, 1985, 595-609; G. PATRIZI, *De Sanctis formalista e militante*, in *La militanza della critica da Francesco De Sanctis alla contemporaneità*, a cura di C. Allasia, L. Nay e C. Tavella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, 183-190.

⁸ PATRIZI, *De Sanctis formalista...*, 357.

⁹ BIGAZZI, *I colori del vero...*, 45.

¹⁰ E la stima sarebbe stata reciproca, considerato il carteggio Zola-De Sanctis avvenuto a partire dall'agosto 1879, in seguito alla prolusione sull'*Assommoir*. Cfr. DE SANCTIS, *Saggi critici*, III, 333-334 (n. 1).

¹¹ A farlo notare, è Luigi Marseglia in *La riflessione sulla forma del romanzo negli anni Settanta dell'Ottocento: Francesco De Sanctis*, a cura di R. Cavalluzzi, in *L'anima e le cose*, Roma, Laterza, 2003, 57.

¹² DE SANCTIS, *Saggi critici*, III, 366-337. Sull'esperienza di De Sanctis come recensore, cfr. R. MANICA, *De Sanctis recensore*, «Studi desanctisiani», IV, 2016, 53-64.

italiana per il Naturalismo francese insieme al *Teatro contemporaneo italiano* di Capuana (datato 1872, ma si badi che la vera e propria teorizzazione del verismo arriverà con i saggi del decennio successivo): addirittura per Luigi Marseglia si può parlare di «un discorso che investe la funzione civile della letteratura nel frangente cruciale della costruzione della nuova Italia, ma anche dei modi di essere della forma del romanzo nel momento del suo consolidarsi come genere letterario».¹³ Non è insomma una mera riflessione sul testo, ma un'analisi letteraria che vuole avere un peso sociale specifico e, potremmo dire, addirittura un esempio di critica militante. Il critico irpino infatti sceglie di commentare un'opera percepita all'epoca come scandalosa ed eccessivamente popolare, e di prenderne in analisi i motivi principali (gli stessi che Zola aveva inteso come fondamenta ideologiche del suo narrare, ma che non erano stati compresi dai suoi contemporanei), implicati in una forte riflessione sulla società.

Negli anni in cui De Sanctis si interessa della narrativa naturalista di Zola, le opere dell'autore francese stavano riscuotendo, grazie al caso de *L'assommoir*, un discreto successo in Italia e nel 1878 De Amicis (che poi gli avrebbe dedicato il ritratto contenuto in *L'uomo, il polemista, lo scrittore*, oltre a tentare anche lui un ciclo sulle tre capitali cisalpine)¹⁴ pubblicò un'intervista, ampliando la sua notorietà anche tra i lettori italiani. La percezione dell'opera di Zola in quegli anni, come dimostrano molte delle recensioni dei suoi romanzi, era però quella di un provocatore: infatti a colpire il grande pubblico, all'uscita dell'*Ammazzatoio*, era stata più che altro l'assenza totale di filtri nella descrizione della vita e del linguaggio del popolo che l'interesse sociale. Del resto, la «pornografia» cercata da Albert Millaud nelle vicende di Gervaise Macquart è più presente in due precedenti illustri quali *Thérèse Raquin* e *La cuccagna*, mentre il settimo romanzo del ciclo dei Rougon Macquart è uno dei più casti dell'autore, che lo ricordava nella celebre *Introduzione* autoapologetica: a suscitare le reazioni violente contro un lavoro «puramente filologico»¹⁵ era stata la ricerca linguistica, a ben vedere già inaugurata da Sue,¹⁶ ma poi (per raggiungere un pubblico vasto) adottata da Verga per la sola sintassi.

Senza minimo dubbio, *L'Assommoir* è il più casto fra i miei libri. Spesso sono stato costretto a toccare piaghe ben altrimenti più spaventose. La forma, soltanto la forma ha scandalizzato i critici. Se la sono presa con le parole. Il mio crimine è di avere avuto la curiosità letteraria di raccogliere e di fondere in uno stampo molto elaborato la lingua del popolo.¹⁷

Tra le numerose critiche negative raccolte dal testo,¹⁸ non mancavano le voci di coloro che effettivamente avevano colto l'importanza del romanzo, e quella di De Sanctis fu una delle più autorevoli. A colpire De Sanctis, che assume «l'audacia e la sicurezza ideologica e morale di un uomo che non esita a proclamare il valore dell'esecrato vessillifero naturalista della rivoluzione, e addirittura

¹³ MARSEGLIA, *La riflessione...*, 57.

¹⁴ Cfr. M.L. ZITO, *Edmondo De Amicis viaggiatore in Francia. I Ricordi di Parigi*, «Carte di viaggio», V, 2012, 91-101.

¹⁵ É. ZOLA, *L'Assommoir*, a cura di P. Pellegrini, Milano, Mondadori, 2019, 4.

¹⁶ Infatti è degli anni Quaranta una pubblicazione ricordata da U. ECO: il «*Dizionario dell'argot moderno, opera indispensabile per la comprensione de I misteri di Parigi di M. Eugène Sue, completato da un aperçu filologico sulle prigioni di Parigi, storia di una giovane detenuta di Saint-Lazare raccontata da essa medesima, e due canzoni inedite di due prigionieri celebri di Sainte-Pélagie*» (cfr. *Il Superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, La nave di Teseo, 2016).

¹⁷ ZOLA, *L'Assommoir*, 3.

¹⁸ Per cui cfr. i testi contenuti in *Interpretazioni di Zola*, a cura di R. Paris, Roma, Savelli, 1975. Inoltre, nella sua sinteticità, è utile quanto racconta L. BINNI nell'*Introduzione* a É. ZOLA, *La fortuna dei Rougon*, trad. it. di S. Timpanaro, Milano, Garzanti, 1992, XXXII ss.; nello stesso volume, cfr. S. TIMPANARO, *Presentazione de La fortuna dei Rougon*, ivi, XXXVI-LII.

il suo ‘progresso’ rispetto al padre narrativo della patria, Manzoni»,¹⁹ era, come si è detto, la rilevanza sociale dell’opera: l’autore diveniva il «pittore inesauribile» della corruzione del secondo Impero. L’esempio del ceto dirigente corrotto, rappresentato nel ciclo dagli astuti fratelli Rougon, non poteva infatti che ritrovarsi riflesso e quindi ripercuotersi nelle azioni e nella vita dei civili.

A venire apprezzata, è proprio la presa diretta reale dei mali diffusi nell’ambiente parigino, descritti da Zola senza alcun filtro, ma con onestà e poca censura. L’esempio prediletto nel saggio del 1878 è proprio dato da *Il ventre di Parigi*, opera che ebbe grande successo anche in Italia, richiamato tra l’altro, da una delle opere più note di Matilde Serao. In questo caso anche due personaggi dall’animo candido come Florent e Quenu vengono manovrati e resi colpevoli, il primo dalle compagnie balorde, il secondo dalla maliziosa moglie Lisa, discendente dal ramo Macquart della progenie di Adélaïde Forque, da cui ha ereditato alcuni dei vizi aviti: le situazioni economiche differenti dei fratelli protagonisti, oltre a rispecchiare quella discrepanza già denunciata nella genesi della *Fortuna dei Rougon*, ritraggono il caso di numerosi abitanti della Parigi visitata da Zola.

Tuttavia, se si vuole cercare la novità dell’opera di Zola rispetto alla narrativa precedente, il motivo per cui il suo romanzo è l’«approdo ultimo del percorso compiuto dalla narrativa del XIX secolo»,²⁰ per De Sanctis si deve guardare all’utilizzo del metodo sperimentale e al concetto di ereditarietà: i due tipi di corruzione (politica e sociale) erano infatti già al centro di altri sottogeneri narrativi e teatrali incentrati sulla «corruttela politica e sociale, in cui la Francia fin da’ tempi di Luigi Filippo, aveva già ispirato il romanzo francese».²¹

Il primo tra questi filoni è quello delle «allusioni»,²² utilizzato da Victor Hugo nel suo *Le Roi s’amuse*, da cui Francesco Piave e Giuseppe Verdi avevano tratto il *Rigoletto*. Si tratta del dramma pubblicato dal poeta proprio alla conclusione del primo anno di regno di Luigi Filippo, il quale si nasconderebbe in realtà dietro il personaggio del debosciato Francesco I. Nella vicenda, l’unico personaggio positivo sembra essere Bianca, la figlia di quel Triboulet deforme e ossessionato dalla gelosia; il re che intende divertirsi, invece, pur essendo il *love interest* dell’eroina, rimane un personaggio piatto, un approfittatore che non esita, al momento del primo rifiuto di Bianca, a farle violenza. In questo caso, l’opera, a cui De Sanctis aveva già dedicato un saggio negli anni precedenti,²³ non raggiunge i risultati sperati. Come nel saggio *Triboulet*, destinato appunto alla interpretazione, a parere di De Sanctis fallace, che Girardin aveva proposto del giullare di Hugo, la tragedia non riesce a ritrarre efficacemente quanto le opere shakespeariane l’animo umano, puntando troppo sulle contraddizioni di Triboulet e poco sull’armonia stessa del ritratto; Hugo inoltre fallisce anche nel ritratto sociale dell’epoca proprio perché si limita ad alcune allusioni ben celate alla situazione politica contemporanea all’interno di un’opera che avrebbe potuto essere decisamente più diretta ed esplicita.

Differenti sono le narrazioni a «tesi»,²⁴ come il testo teatrale della *Moglie di Claudio* di Dumas figlio, in cui la seducente Cesarina si ritrova, suo malgrado, al centro di un intrigo di spionaggio. In questo caso hanno troppa forza le idee dell’autore, che prendono il sopravvento sulla narrazione descrittiva. A chiudere il ciclo di narrazioni «in fondo psicologiche» sono quegli «intrecci atti a muovere la curiosità».²⁵ Qui il rimando è inevitabilmente ai ritratti della società parigina o francese in generale

¹⁹ BIGAZZI, *I colori del vero...*, 312.

²⁰ L. NAY, «Le lacrime delle cose». *Francesco De Sanctis e la teoria del romanzo*, «Studi desanctisiani», I, 2013, 83.

²¹ DE SANCTIS, *Saggi critici*, III, 240.

²² *Ibidem*.

²³ ID., *Triboulet*, in *Saggi critici*, I, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1974, 260-267.

²⁴ ID., *Saggi critici*, III, 240.

²⁵ *Ibidem*.

come *I misteri di Parigi* di Sue e *I miserabili* di Hugo.²⁶ In entrambi i casi, ci si riferisce a narrazioni più simili a quanto verrà poi fatto da Zola, ma sature di intreccio, tale da risultare talvolta poco credibile

È, del resto, la trappola in cui cade anche la *Commedia umana* di Balzac (che pure lukácsianamente era considerabile, per la critica marxista, rivelatrice del tipico di quel periodo, a differenza della descrizione fotografica di Zola)²⁷ e in cui era precipitato lo stesso Zola con *Thérèse Raquin*.

Nel romanzo del 1867, l'autore del ciclo dei *Rougon-Macquart* dava effettivo inizio alla sua opera naturalista nel momento in cui descriveva l'ambiente opprimente del negozio della signora Raquin e introduceva il discorso indiretto libero nelle serate tra conoscenti in cui Teresa incontra il futuro amante e complice Lorenzo. Nella seconda metà del romanzo, però, improvvisamente la trama diveniva un racconto dello straordinario e dell'orrore, quasi tardo-romantico.²⁸ Il matrimonio incestuoso (e consumato a metà), l'omicidio e il fantasma del povero Camillo non possono essere considerati ritratti della difficile vita della bassa borghesia sotto l'impero di Napoleone III, né la forte ispirazione psicologica, che pur faceva leva sulle credenze della criminologia dell'epoca, rispettava i futuri canoni del romanzo naturalista; piuttosto possono rientrare nella rilettura che sembra suggerire Carlo Emilio Gadda con la sua *Meccanica*, evidentemente ispirato al triangolo zoliano, ma che riesce a coglierne solo gli elementi grotteschi e distorti.

Tornando ai precedenti letterari, le vicende che vedono come eroi Rodolfo di Gerolstein e Jean Valjean avevano in più alcune caratteristiche: si trattava di forti intrecci che mettono insieme situazioni misteriose e drammi familiari destinati a incantare un pubblico il più vasto possibile e che inserivano all'interno della trama anche descrizioni della miseria in cui versavano i protagonisti. La denuncia sociale, presente negli intenti degli autori, veniva però messa in secondo piano a favore di un intreccio appassionante, pensato per il mercato: è la sventura del romanzo a puntate, evitata (almeno per i romanzi più noti)²⁹ dal ciclo dei *Rougon-Macquart*, pur fruendo esso dello stesso sistema editoriale del romanzo a puntate.

«I fenomeni psichici» che la letteratura tardo-romantica voleva descrivere,³⁰ per De Sanctis «non sono più un primo filosofico, anzi sono un effetto di cause più alte e più lontane».³¹ L'interesse per la natura e per la scienza, la vera novità del narrare zoliano, dovrebbe però veicolare un impegno che non faccia della psicologia e della filosofia (elementi legati strettamente tra loro e a rischio di toccare il genere della «rettorica») il mezzo, ma le superi: il fine da raggiungere è quindi il ritratto del reale, di cui Zola stesso si dichiarava iniziatore. Nelle pagine del 1878, Zola diviene «ribelle [...] appassionato», destinato a sacrificare sull'altare del vero tutte le basi che da sempre lo avevano interessato, ma anche uno «scienziato e [...] clinico» dotato «da natura di potenti facoltà ideali»³²; si muove nella «corruzione politica e sociale» come «uno studente di medicina, che sta fra' cadaveri come in un giardino balsamico».³³ Tuttavia rimane, come verrà ribadito qualche tempo dopo nel discorso sull'*Assommoir*,

²⁶ Il romanzo non citato dall'autore, ma che potrebbe facilmente essere considerato della partita, pensando anche al successo che ebbe, tanto da divenire modello per i romanzieri successivi.

²⁷ A questo proposito, cfr. ancora PARIS, *Interpretazioni di Zola*.

²⁸ L'esempio più noto è Oscar Wilde, per cui cfr. BINNI, *Introduzione*, XXVII.

²⁹ Si pensi però all'atmosfera da dramma a tinte forti toccata più volte dai testi che ebbero successo, come *La fortuna dei Rougon*, *La cuccagna* e *Nanà*.

³⁰ E che, come è noto, avrebbero avuto successo nella letteratura del periodo successivo, anche grazie alla spinta dell'interesse per le teorie freudiane; cfr. L. NAY, *Fantasmî del corpo, fantasmî della mente. La malattia fra analisi e racconto*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

³¹ DE SANCTIS, *Saggi critici*, III, 241.

³² Ivi, p. 264.

³³ Ivi, p. 242.

«un ingegno potente che non sale [come Manzoni, *ndr*] fino al genio», rimanendo «un sintomo»³⁴ del momento storico (perché, spiega anche Giulio Ferroni, «registrando il crollo dei precedenti equilibri umani e artistici, non crea una nuova misura ideale»).³⁵ Il potere dell'ingegno comunque permette l'osservazione e la descrizione realistica del male sociale, che appare come un immenso cancro da osservare scientificamente; il metodo adottato da Zola, del resto, è proprio quello che qualche anno prima Lewis Henry Morgan aveva attuato nelle società di amerindi: inserirsi (senza però eclissarsi) all'interno del gruppo sociale di interesse e osservare.³⁶

«La psicologia diviene fisiologia, il carattere diviene temperamento»,³⁷ dice De Sanctis, e l'epopea dei Rougon, caratterizzata da un ritorno costante dei caratteri di quella malattia da un membro all'altro della famiglia appare e come una descrizione scientifica del momento storico e come un saggio sul processo ereditario lombrosiano. A colpire De Sanctis non è l'impeto politico anti-napoleonico di cui è intrisa tutta l'opera, poiché esso è dettato dal disagio dell'autore; piuttosto a incuriosirlo è l'intento dell'artista Zola, cioè lo studio delle leggi che governano la società. «Il nuovo e il piccante del racconto»³⁸ è lo studio della logica che esiste dietro il succedersi degli avvenimenti (questo viene seguito di volta in volta dall'autore interessato e per coglierlo si dovrà leggere tutto il ciclo).

Lo sviluppo del ciclo che «vuole spiegare come una famiglia, un piccolo gruppo di persone, si comporta in una società, sviluppandosi per dar vita a dieci, a venti individui che, a prima vista, sembrano profondamente diversi, ma che, analizzati, si rivelano intimamente connessi gli uni agli altri»³⁹ segue un'idea piuttosto spenceriana, giustificabile da un contesto storico in cui le tesi lombrosiane (confermate dal patologo, citato più volte, Salvatore Tommasi, allievo di De Sanctis e collaboratore del criminologo veronese)⁴⁰ avevano una presa notevole sulla scienza: è proprio il pensiero dei due rami della famiglia Rougon-Macquart, uno destinato alla prosperità, ma solo per mezzo di compromessi importanti, l'altro alla miseria e alla promiscuità, a dare forza a un'idea che in epoca positivista non poteva che avere presa, soprattutto nel momento in cui le scoperte di Darwin cominciavano a essere coniugate allo studio della società e sarà questo a rafforzare l'«esattezza scientifica»⁴¹ che De Sanctis vede nelle tesi di Zola. Tuttavia, guardando molto lontano, il critico irpino riscontra nelle pagine del *Saggio*, oltre all'inevitabile risposta allo spirito del tempo, il grosso limite del ciclo dei Rougon: il lettore «non è possibile che [...] segua [l'idea, *ndr*] attraverso a tutto quel labirinto di legittimi e di bastardi, di maschi e femmine, di suocere e nuore e cognati e zii e nipoti e nonne, e per non avere il capogiro si chiude in ciascun romanzo, e abbandona a lui la sua idea e il suo filo conduttore». ⁴² Per quanto appetibile per uno scienziato, il principio dell'atavismo non è dunque adeguato al ritratto sincero che cerca invece il lettore:

Eccomi innanzi una giovinetta simpatica, piena di grazia: io sto con gli occhi in quegli occhi neri e dolci, e il cuore mi batte; e tu vuoi spiegarmi in lei suo padre e sua mamma e sua nonna; ma

³⁴ Ivi, p. 295.

³⁵ G. FERRONI, *Perché De Sanctis?*, in ID., *Francesco De Sanctis. Benvenuti, miei cari giovani*, Roma, Elliot, 2017, 39.

³⁶ Per questo, come è noto, in antropologia si dovrà invece aspettare il 1922 con gli *Argonauti del Pacifico occidentale* di Bronislaw Malinowski.

³⁷ DE SANCTIS, *Saggi critici*, III, 243.

³⁸ Ivi, p. 245.

³⁹ ZOLA, *La fortuna dei Rougon*, 3.

⁴⁰ DE SANCTIS, *Saggi critici*, III, 243 e 250. Tommasi è stato, tra l'altro, uno dei principali divulgatori delle teorie darwiniane in Italia, come testimoniato dalla prolusione *Il naturalismo moderno*, pronunciata a Napoli nel 1866. Cfr. M. DI GIANDOMENICO, *Salvatore Tommasi medico e filosofo*, Bari, Adriatica, 1965.

⁴¹ DE SANCTIS, *Saggi critici*, III, 249.

⁴² *Ibidem*.

per la croce di Dio, fatti in là, ch'io la vegga, ch'io ami quella cara creatura; cosa è dirimpetto a lei tutto il tuo universo? Cosa importa a me la tua scienza? – Questo è l'amore e questa è l'arte.⁴³

Insomma, chi legge i romanzi del ciclo è attratto da ben altro che dal trattato di genetica di Zola: eppure il pregio di queste opere è la capacità di funzionare in entrambi i sensi, come romanzi di puro intrattenimento e come parte di un ritratto sociale e genetico della Francia del secondo impero. Ed è proprio in questo che l'artista Zola emerge dal ritratto dello scienziato, considerando anche che, come invece con ragione riconosce il filologo parmigiano, quando «Zola teme che la teoria dell'eredità gli crei qualche inceppamento, vi rinuncia, o almeno accoglie una versione molto 'eretica'».⁴⁴ Come è stato fatto notare da Roberto Bigazzi:

L'imparzialità da scienziato non nuoce allo scrittore Zola, anzi lo costringe a operare da vero artista, perché è alla struttura narrativa e non alle prediche che tocca ora stimolare la coscienza del lettore; e notando questo, il critico [De Sanctis, *ndr*], che pure come tanti suoi contemporanei esigeva un istruttivo confronto bene-male, mostra ancora una volta di essere il miglior fabbro.⁴⁵

Qualche anno dopo, a Roma, De Sanctis avrebbe dedicato all'argomento dell'atavismo la conferenza intitolata *Il darwinismo nell'arte* (11 marzo 1883). L'intervento è interpretabile come riconoscimento dell'importanza dell'innovazione scientifica per l'atto creativo. Prima di Darwin l'artista poteva rappresentare l'idea in qualsiasi forma; ora invece ha a che fare con l'«animalità dell'uomo»:

L'artista, collocato in quest'ambiente ideale, tratta la sua creatura come un mezzo a sfogare i suoi sentimenti, e fa discontinua quella vita, la interrompe coi suoi inni e colle sue elegie. Oggi l'artista si sente disposto ad avvicinarsi più alla vita reale, e genera la sua creatura possibilmente simile a questa e dimentica sé in lei e rispetta la sua autonomia; l'arte diviene obiettiva. Egli cerca una più profonda intelligenza della vita nelle vie della natura, e la coglie nelle sue origini e nelle sue gradazioni, nelle sue trasformazioni, in quel tutto insieme che si dice l'ambiente. Al lirico ed al sentimentale succede il descrittivo, non più come decorazione, ornamento, lusso, contorno, ma come ambiente vivo, in cui ciascuna parte ha la vita sua e tutto insieme la vita collettiva, l'organismo. Così la forma, già evanescente, ritorna plastica, nella pienezza e nella completezza della sua vita. E poiché l'organismo non è un fatto accidentale e volontario, ma è l'effetto della sua origine e del suo ambiente, in noi si è sviluppato il senso del necessario, del fatale. Non ci piacciono più gli accidenti, gli intrighi, le combinazioni artificiali, le fantasie. Vogliamo vedere la vita nella necessità della sua generazione, della sua evoluzione. L'arte ideale ha per base la dissonanza tra il fatto e l'idea, tra la vita quale la natura la fa e la vita qual è pinta nel nostro cervello, e trova in questa dissonanza il motivo lirico di quello che chiama tragedia della vita. Perciò spesso fa discontinua la vita reale, mescolandovi la vita sua. Oggi noi siamo trasformati in modo che quell'imprecare alla vita, quel maledire alla natura ci pare cosa da fanciulli, e ci mettiamo in guardia contro le nostre illusioni.⁴⁶

⁴³ Ivi, 252.

⁴⁴ *Presentazione*, XLVII. Timpanaro riporta il noto esempio di Pascal che, per lo stesso Zola, «era uno dei casi frequenti che smentiscono le leggi dell'eredità. La natura fa spesso nascere, in mezzo a una stirpe, un essere del quale essa attinge direttamente tutti gli elementi dalle proprie forze creatrici» (TIMPANARO, *Presentazione*, 74).

⁴⁵ BIGAZZI, *I colori del vero...*, 316.

⁴⁶ Non andrà interpretato questo atteggiamento come ancora eccessivamente romantico, come sembra fare Paolo Tortonese in *Francesco De Sanctis e Émile Zola*, in «Studi francesi», XXIX, 3, 1985, 512-524. Cfr. a tal proposito A. D'ORTO, *Sull'estetica e la critica desanctisiana: la dissociazione-intenzione-effetto*, in «Studi desanctisiani», II, 2013, 75-112. Per il rapporto di De Sanctis con le scienze biologiche e il darwinismo, cfr. L. NAY, «Mondi ignoti e inesplorati»: *Francesco De Sanctis e la «vaghezza delle cose»*, in *Francesco De Sanctis a Torino da esule a ministro*, a cura di C. Allasia e L. Nay, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2015, 129-150.

Inevitabilmente, l'arte deve quindi occuparsi di questa «dissonanza», della «tragedia della vita» contemporanea. Oltre ad avere ripercussioni nei temi e nei personaggi delle opere contemporanee, alle dottrine darwiniane dovrà, come si vedrà tra breve, succedere un impegno concreto.

All'interno di questa rivoluzione darwiniana, l'artista-Zola diviene colui che ha creato il concetto di «verismo»⁴⁷ in un'epoca in cui il romanzo storico e quello psicologico (rappresentati nelle pagine di De Sanctis da Flaubert e Manzoni)⁴⁸ «abbelliscono la realtà»⁴⁹ per mezzo degli intenti ideali. Come si è detto in altre occasioni,⁵⁰ la Lucia di Manzoni (personaggio «di stoffa molto ordinaria»)⁵¹ per il critico irpino è comunque idealizzata perché sostiene la presenza dell'Ideale nel romanzo manzoniano, mentre le donne di Zola sono fatte di carne e soggiacciono agli istinti propri della natura. Tuttavia nelle pagine zoliane c'è più di un semplice desiderio descrittivo: vi è una denuncia che risponde alle stesse idee di libertà che muovevano l'autore dei *Promessi sposi*; tuttavia questo non vieta all'autore di descrivere gli istinti più volgari del popolo, anche a costo di apparire eccessivamente distaccato e 'borghese'. Sarà proprio questa mancata «eclisse», questa impersonalità da «scienziato» a rendere differente l'esperienza verghiana, con i noti risultati lontani da quelli del realismo descritto da De Sanctis.

Il realismo diviene comunque, nell'idea desanctisiana, un superamento per corso storico del «tradizionale» e del «convenzionale»⁵², caratteristiche dell'arte ancora troppo legata all'idealismo. L'artista che vive nell'epoca del progresso e del sorpasso della tradizione si affida, per rispecchiare nella propria opera questa corsa, alla realtà, alla concretezza di quelle idee che descrivevano gli artisti della tradizione precedente. Conseguenza dell'imposizione dell'idea è anche una reazione degli istinti, ovvero della base darwiniana dell'umanità.

⁴⁷ DE SANCTIS, *Saggi critici*, III, 253.

⁴⁸ Il quale Manzoni rimane comunque «al culmine di una schematica storia letteraria, il cui nucleo etico-estetico è già chiaramente costituito dalla ricerca di una nuova sintesi forma-contenuto, dopo che la vecchia si è dissolta al tempo dell'Ariosto» (BIGAZZI, *I colori del vero...*, 51).

⁴⁹ DE SANCTIS, *Saggi critici*, III, 253.

⁵⁰ Mi permetto di rimandare al mio *La «larga base» della Storia. Il Manzoni di De Sanctis da Moravia a Salinari*, in «Studi Desanctisiani», VII, 2019, 84.

⁵¹ DE SANCTIS, *Manzoni*, Torino, Einaudi, 1955, 59.

⁵² ID., *Saggi critici*, III, 257. Inoltre cfr. quanto viene detto nel discorso sull'*Assommoir*: «l'uomo, per accarezzare l'uomo, ha trascurato troppo le sue forze naturali e animali. Che cos'è quest'arte nuova? È la natura che domanda il suo posto; è l'animalità che vuole una più larga parte. Il pensiero stillato e assottigliato vuole rinfrescarsi e ringiovanirsi nelle pure onde della natura e trovare là la sua forza e la sua giovinezza» (Ivi, 289).