

PIETRO MAZZAMUTO

## IL TEATRO DEL CAPUANA, OGGI

Il tracciato di Gianni Oliva su *Capuana nella critica recente* (1960-1978) contenuto nel suo volume *Capuana in archivio*<sup>1</sup>, e più precisamente la sua seconda parte, offre spunti non pochi anche a me, cui è stato riservato il compito di osservare quel che sia oggi il teatro capuaniano, che cosa esso conti nella dinamica letteraria e perciò culturale del nostro tempo, quali siano le ragioni della sua fortuna o meno nella vicenda dello spettacolo contemporaneo.

Gianni Oliva pone come *terminus a quo* di tale fortuna il grande successo editoriale del *Gattopardo* del 1959, che promosse il rilancio pur esso notevole di certa letteratura siciliana, specialmente narrativa. E diciamo senz'altro che tale fortuna toccò pure al Capuana, ma più al narratore che al drammaturgo e commediografo, o, più esattamente, nell'ambito del dibattito critico, più al Capuana teorico che al Capuana scrittore.

Al riguardo, anzi, mi sembra fondata l'ipotesi che sul teatro capuaniano abbia pesato e pesi ancora il giudizio (o il pregiudizio) del Croce<sup>2</sup>, il quale affidò il suo dissenso al non porlo come materiale da esaminare nel valutare la complessiva personalità del Capuana e tutt'al più al considerare tra rigo e rigo le attitudini teatrali dello scrittore mineolo come un fatto di farse popolari. Su questa falsariga, un siciliano, Francesco Biondolillo, avrebbe nel 1913<sup>3</sup> definito il comico capuaniano « più da farsa che da commedia » e un non siciliano, Renato Serra<sup>4</sup>, avrebbe insistito, negli stessi anni, sulla « facilità di

<sup>1</sup> Caltanissetta, 1979, pp. 167-240.

<sup>2</sup> B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, 1915, III, pp. 101-118.

<sup>3</sup> F. BIONDOLILLO, *Macellatio Capuanae Bernardinaeque*, Milano, 1913.

<sup>4</sup> *Scritti* di RENATO SERRA, a cura di G. DE ROBERTIS e A. GRILLI, Firenze, 1938, I, p. 321.

scrittore nato » quale « dono » precipuo e caratterizzante del letterato siciliano.

Non a caso, allora, il primo serio esame nel secondo dopoguerra della condizione letteraria del Capuana, quello di Gaetano Trombatore, del 1949<sup>5</sup>, privilegia, anche se non più nella chiave antinaturalistica e antipositivistica del Croce, il critico prima che il narratore e solo il narratore di *Giacinta*, *Profumo* e *Il Marchese di Roccaverdina* e nient'affatto l'autore teatrale.

Gli anni '60 confermeranno ampiamente questa linea di tendenza: i saggi di Antonio Palermo del 1964<sup>6</sup>, di Carmelo Musumarra del 1967<sup>7</sup> e del sottoscritto del 1968<sup>8</sup>, pur con varia impostazione di metodo e di risultati, continueranno a guardare con maggiore attenzione al Capuana teorico del verismo e critico letterario di fine secolo, modificando, sopra tutto i primi due, quanto alle ascendenze desancitiane, il vistoso ricalco crociano del Trombatore, ma, quanto al nostro discorso sul teatro, ripetendone le conclusioni, se proprio Carmelo Musumarra insisterà più risolutamente degli altri sulla superiorità del critico.

A questo punto bisognerà forse ricollegarsi alle ragioni storiche che sollecitano sin dall'immediato dopoguerra (pensiamo al saggio del Sapegno sul Verga del 1945)<sup>9</sup> la cultura italiana verso un'immagine nuova del verismo e quindi verso una sua ricostruzione che tenesse nel debito conto l'eventuale tensione sociale del suo messaggio e l'eventuale implicazione politica, oltre che tecnico-letteraria, del suo nascere e del suo affermarsi. E a questo punto bisognerà aggiungere che il « pregiudizio » verso il teatro capuaniano, pur con motivazioni diverse e anche opposte a quelle di tipo crociano, rimane inalterato, se è vero che le due culture del secondo dopoguerra, maggiormente impegnate a porre in crisi, se non a sconfiggere, la dittatura crociana,

<sup>5</sup> G. TROMBATORE, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, 1960, pp. 73-106.

<sup>6</sup> A. PALERMO, *La formazione critica di Luigi Capuana*, in « Filologia e letteratura », X, 1964, pp. 337-380.

<sup>7</sup> C. MUSUMARRA, *Capuana critico*, in « Cultura e scuola », VI, 1967, pp. 75-76.

<sup>8</sup> P. MAZZAMUTO, *Capuana critico*, nel vol. *Tra filologi e critici*, Palermo, 1969, pp. 99-140.

<sup>9</sup> N. SAPEGNO, *Appunti per un saggio sul Verga*, in « Risorgimento » I, n. 3 (giugno 1945), poi in *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, Bari, 1961, pp. 256-76.

la cultura cattolica e la cultura marxistica, continuano ad ignorare o a sottovalutare il teatro dello scrittore mineolo.

La cultura cattolica, preoccupata di un rilancio etico-religioso della letteratura e di una risposta per così dire spiritualistica al determinato ed esasperato sociologismo neorealistico, nonché di una difesa, in quegli anni rigida e oltranzista, dalle insidie anche letterarie del risorto materialismo storico, affida a Mario Marazzan, nella sede divulgativa più idonea, quali si rivelarono i grossi tomi marzoratiani<sup>10</sup>, l'operazione di condannare crocianamente il cosiddetto verismo patologico e di giustificare ed esaltare anticrocianamente il verismo fisiologico, non solo caricandolo, quest'ultimo, di spiritualità romantica e manzoniana, ma, nel solco della tesi di Luigi Russo<sup>11</sup>, identificandolo con la sola produzione narrativa, vera depositaria del modello manzoniano e struttura esemplare nella quale era stato possibile il rifiuto della poetica di tipo scientifico o materialistico ed era stato possibile, come avviene proprio da Capuana in poi, quel « carattere lirico e autobiografico » che era il segno del suo irrinunciabile « segreto animus romantico ». In questo quadro, evidentemente, non c'era posto per il teatro. Tanto che l'allievo di Marazzan, Ettore Caccia, nel tracciare il profilo, anch'esso marzoratiano, di tutto Capuana, nel 1962, non esita a giudicarlo affatto privo di « capacità scenica », anche nelle commedie dialettali, in particolare sottolineando il « ristagno dell'azione » e il « grigio appiattirsi delle vicende anche nei drammi tratti, come *Giacinta* e *Malia*, dalle sue opere più note »<sup>12</sup>.

Il neocattolicesimo rispolverava certe sue componenti antiteatralistiche, prendeva le distanze da tutto il teatro che fra '800 e '900 era stato e continuava ad essere strumento di denuncia e di rottura; ovvero soltanto, sull'esempio del grande Manzoni, intendeva valorizzare la narrativa come più idoneo strumento di persuasione privata, come più sicuro veicolo di intima e personale formazione della coscienza? Indubbiamente, si può parlare di certa rifioritura postbellica della narrativa cattolica o della lirica cattolica, ma non, ammessa l'eccezione di Diego Fabbri, del teatro cattolico.

A sua volta, la cultura marxistica, che si era nel frattempo tra-

<sup>10</sup> M. MARCAZZAN, *Dal Romanticismo al Decadentismo*, in *Letteratura Italiana. Le correnti*, Milano, 1956, II, p. 756 e sgg.

<sup>11</sup> L. RUSSO, *I narratori*, Milano-Messina, 1923.

<sup>12</sup> E. CACCIA, *Luigi Capuana*, in *Letteratura Italiana. I minori*, Milano, 1969, IV.

vagliata attorno al Verga, passando dai consensi letterari del vetero-marxismo di Sapegno e Trombatore alle riserve sociologiche del giovane marxismo di Masiello e Luperini, quando negli anni '70 si cimenta in una versione unitaria e consentanea di tutto il verismo, quella ad esempio di Vittorio Spinazzola<sup>13</sup>, possiamo sostenere che, in ordine alla sua utopia rivoluzionaria o riformatrice della società italiana postbellica, abbia prestato molta attenzione all'avventura dell'eroe problematico del romanzo, che tenta un riscatto, un'emancipazione dalla realtà degradata in cui è costretto a vivere, giusta la teorizzazione hegeliana di Lukács e Goldmann, i cui testi cominciano a circolare nelle traduzioni italiane sin dal 1953; e abbia invece concesso poca attenzione al teatro, al dramma, i quali, direbbe lo stesso Lukács, sembrano tendere piuttosto alle « grandi convulsioni », al « crollo tragico » di un uomo, di una società, di un'epoca<sup>14</sup>. Il fatto è che tutto il discorso di Spinazzola sul verismo e sul positivismo artistico ruota attorno alla narrativa, data certamente la sua convinzione che attraverso la narrativa il verismo avesse assolto il suo fondamentale compito storico postunitario di « inventariare con lucida obiettività gli attivi e i passivi della coscienza nazionale »<sup>15</sup>. Nello stesso anno, sembra persino ovvio che un altro critico marxista, Carlo Madrignani, in quello che può definirsi il maggiore contributo alla conoscenza storica del Capuana<sup>16</sup>, operi le stesse scelte, riconoscendo nello scrittore mineolo, per usare le parole di Spinazzola, l'anima laica ed empirista del naturalismo e riconoscendo altresì nella sua « battaglia per il romanzo » la sola vera grande battaglia « in favore del naturalismo ».

Qual è allora, sul piano della divulgazione di questi risultati, la operazione che non può e non deve sorprenderci? Quella di Franca Angelini che nella ambiziosa e angolata storia letteraria di stampo marxistico, la laterziana diretta da Carlo Muscetta, riduce a poche insignificanti notazioni la condizione storica del teatro capuano e quella dello stesso Madrignani che sullo stesso argomento non può fare a meno di limitarsi a *Giacinta* e al tardo teatro dialettale. Il discorso potrebbe coinvolgere Enrico Ghidetti, se la sua tesi dello sperimentalismo capuano non giustificasse ampiamente la scelta del

<sup>13</sup> V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Firenze, 1977.

<sup>14</sup> G. LUKÁCS, *Arte e società*, Roma, 1972, I, p. 351.

<sup>15</sup> Ivi, p. 13.

<sup>16</sup> C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, 1970.

racconto quale costante esemplare del lungo itinerario veristico e post-veristico dello scrittore<sup>17</sup>.

In effetti, qui non vogliamo chiamare in causa nessuno, tanto meno il corretto storicismo di questi studiosi giustamente preoccupati di selezionare le loro preferenze sulla falsariga delle stesse scelte operate dal Capuana, della sua assunzione del genere narrativo a struttura emblematica della letteratura moderna, della sua conseguente dichiarata riluttanza verso il genere teatrale, in sintonia, tra l'altro, con l'itinerario piuttosto caotico, contraddittorio, dilettantistico del suo far teatro, addirittura con la consapevolezza che egli ebbe, ad un certo punto, di sottomettere il teatro alla narrativa, la commedia alla novella, di scrivere cioè — come risulta da una lettera al De Roberto del 1887<sup>18</sup> — una commedia « con lo stesso sistema artistico » della novella, col criterio cioè del « parlare » e non del « recitare ». Ma vogliamo aggiungere che tutto questo panorama culturale e critico si spiega ancora meglio, se lo si osserva in strettissimo rapporto con la particolare condizione postbellica della società teatrale italiana, che non riesce a orientarsi convenientemente (salvo a ricalcare Pirandello, come fa con buona autonomia Edoardo De Filippo) nel quadro della grande sperimentazione mondiale dello spettacolo teatrale (nell'avanguardistico *Teatro uno* di Einaudi non figura un solo testo italiano), e tuttavia non rinuncia a un suo faticoso aggiornamento nella sola direzione possibile e storicamente valida, quella pienonovecentesca o tardonovecentesca (l'Odin teatro del grotoskiano Eugenio Barba; il collettivismo della Nuova Scena di Dario Fo; l'articolato impegno di Giorgio Strehler, che della temperie realistica o veristica recupera Goldoni e Bertolazzi, non certamente Capuana, e in ogni caso vanta Brecht come suo grande autore). Non è senza ragione allora che il teatro siciliano, dopo la grande stagione di Grasso e Musco, abbia goduto in questo dopoguerra di una fortuna solo di tipo regionale o provinciale: le stesse commedie dialettali di Pirandello (s'intende, quelle disponibili) figurano appena nel cartellone di compagnie locali, fra le quali primeggiano, ma certamente non si distinguono per un impegno costante e organico, quelle di Turi Ferro e di Massimo Mollica;

<sup>17</sup> Su F. Angelini, cfr. *La letteratura italiana - Storia e testi*, Bari, 1975, vol. 8, p. 593 e sgg; su Madrignani, ivi, pp. 534-41; su Ghidetti, L. C., *Racconti*, a cura di E. G., Roma, 1973, pp. IX-LXX.

<sup>18</sup> A. CIARAVELLA, *Verga, De Roberto, Capuana*, Catania, 1955, p. 162.

di Giuseppe Giusti Sinopoli si è ignorato quasi tutto, ad eccezione della *Zolfara*; le commedie dialettali di Capuana sono apparse qualche volta nel repertorio della compagnia palermitana di Zappalà.

In altre parole, né i contenuti dell'opera capuaniana considerati sociologicamente asettici, lontani da un reale e producente impegno comunitario, né le sue risorse meramente teatrali classificate scarsamente sceniche, non disponibili ad un autentico avvincente spettacolo, potevano, in una temperie come la nostra, solcata da grandi fermenti sociali e da spregiudicate sperimentazioni di palcoscenico, autorizzarne la riscoperta. La stessa saggistica drammaturgica, quella enciclopedica e manualistica e quella monografica, ce ne dà conferma. Nel 1948-'50, Mario Apollonio, nella *Storia del teatro italiano*, giudica le scene capuaniane « quadri coloriti a colori convenzionali », viziate persino dalle conclusioni mimiche, dall'« irrigidirsi siciliano nel gesto ». Nel 1954, Giuseppe Patané, nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, sacrifica i lavori in lingua e riconosce qualche validità solo ai lavori in dialetto. Nel 1964, Vito Pandolfi, nella sua *Storia universale del teatro drammatico*, considera l'opera teatrale del Capuana tanto « ricca di spunti quanto frettolosa e superficiale negli sviluppi »<sup>19</sup>. Né muta il quadro nelle ricerche monografiche sul teatro siciliano, nelle quali o il Capuana è messo sempre a stretto confronto e assai spesso in stretta dipendenza dal Verga (si vedano, ad esempio, i saggi di Siro Ferrone, del 1972, e di Anna Barsotti, del 1974)<sup>20</sup>, o egli viene osservato nei suoi rapporti con l'altro grande siciliano, Luigi Pirandello, la cui grandezza teatrale non poteva non condizionare la dimensione dello scrittore mineolo e non determinare una precisa influenza sulla sua fortuna tardo-novecentesca (e dire che tanti sforzi sono stati compiuti da Corrado Di Blasi, Claudio Vicentini, Ermanno Scuderi e dal sottoscritto nell'illustrare la condizione di Capuana « maestro » di Pirandello, nell'indagare cioè e nell'evidenziare alcune precise ascendenze capuaniane del teatro pirandelliano)<sup>21</sup>. Né nuoce ricordare che Pirandello stesso sin dal 1896 sembrava anche lui apprezzarne più i talenti narrativi,

<sup>19</sup> M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze, 1981, pp. 676 e 727; G. PATANÈ, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Firenze-Roma, 1954, II, pp. 1740-41; V. PANDOLFI, *Storia universale del teatro drammatico*, Torino, 1964, II, p. 573.

<sup>20</sup> S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, 1972; A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, Firenze, 1974.

<sup>21</sup> Ci limitiamo a segnalare E. SCUDERI, *Scrittori e critici di Sicilia*, Padova, 1970<sup>2</sup>, pp. 19-23 e *Questioni di letteratura moderna e contemporanea*, Catania, 1974, pp. 87-99.

sino alla definizione, siglata nel 1906, del Capuana « maestro della novella ancor fresco e vigoroso » (per tutto questo va ricordato almeno il *Capuana e Pirandello* di Paolo Mario Sipala)<sup>22</sup>, che i talenti teatrali, se erano necessari i « comici acrobatismi di dubbio gusto » di Angelo Musco per salvare nientemeno che *Lu Paraninfu*, una delle più indovinate e acclamate commedie del Capuana (così in una lettera dello scrittore agrigentino al figlio Stefano). La conclusione è, insomma, che ancor oggi, come ieri, Pirandello sconfigge clamorosamente Capuana e lo stesso Verga nelle scelte per così dire « siciliane » delle compagnie drammatiche.

Ma non abbiamo concluso: credo che in tutta questa vicenda capuaniana abbia avuto il suo rilevante peso la disastrosa condizione dei testi, o smarriti, o lasciati inediti, o stampati alla macchia (come quasi tutte le commedie in lingua), o consegnati a vecchie edizioni irreperibili del primo Novecento (come i testi Reber del teatro dialettale).

Ecco, forse, il problema dei testi è quello che ci consente un discorso diverso, quanto meno a livello di interesse culturale e storiografico, se Capuana ha avuto, come abbiamo visto, ampi e autorevoli riconoscimenti alla sua attività di teorico e di critico, al peso da lui esercitato in alcune svolte decisive della storia letteraria fra Ottocento e Novecento. Perché proprio il problema dei testi è quello che può sollevare e sollecitare la necessità di esplorarne tutte le componenti, di rileggere rivedere e reinterpretare tutte le possibili concrete applicazioni dello scrittore, anche quelle teatrali (e non a titolo meramente complementare) sia in dialetto, sia in lingua.

Valgono al riguardo le prime ristampe di *Malia* a cura di Achille Mango nel 1961 e di Alfredo Barbina nel 1970<sup>23</sup>. Vale dello stesso Alfredo Barbina la pubblicazione nel 1974 de *I fratelli Ficicchia*<sup>24</sup>, l'anno in cui il sottoscritto riesumava la stessa commedia, tratta da altro copione teatrale, insieme a tutto il teatro dialettale del Capuana<sup>25</sup>. Valgono i testi apparsi nella collana diretta da Carmelo Musumarra e precisamente *Serena* a cura di Paolo Marletta e *Il mulo di Rosa* a

<sup>22</sup> P. M. SIPALA, *Capuana e Pirandello*, Catania, 1974.

<sup>23</sup> *Teatro siciliano*, a cura di A. MANGO, Palermo, 1961, I, pp. 195-233; *Il teatro verista siciliano*, a cura di A. BARBINA, Bologna, 1970, pp. 223-273.

<sup>24</sup> A. BARBINA, *Capuana inedito*, Bergamo, 1974, p. 87 e sgg.

<sup>25</sup> L. C., *Teatro dialettale siciliano*, a cura di P. MAZZAMUTO, Catania, 1974.

cura di Vittorio Frosini<sup>26</sup>. Infine vale, insieme ai preziosi documenti contenuti nel citato volume di Gianni Oliva (vedi sopra tutto l'abbozzo drammatico de *Il Sordello*), la stampa, a cura dello stesso studioso, dei *Ribelli*<sup>27</sup>.

Com'era da aspettarsi, infatti, i testi hanno sollecitato qualche, sia pure parziale, revisione dei giudizi, che cominciavano a apparire troppo rigidamente consacrati dal tempo e dall'autorità di chi li aveva formulati, anche se non hanno ancora operato il « miracolo » di riaprire i palcoscenici ai personaggi capuaniani, almeno ai più degni.

Il sottoscritto, ad esempio, come qualcuno sa, si è cimentato in una certa caratterizzazione storica del teatro dialettale, che tenesse conto del dibattito capuaniano attorno al teatro e al dialetto, che potesse nella debita luce i modelli di fondo che segnano le tappe dello svolgimento di quel teatro (Verga e Becque, da un lato, e Ibsen, dall'altro), quindi i suoi riferimenti alla poetica naturalistica e poi a quella postveristica o predecadente o prepيرانdelliana dello scrittore e che guardasse con la dovuta attenzione a tutte le premesse socio-politiche e socio-culturali di quelle tematiche: veniva fuori un'immagine ideologica del Capuana molto vicina a quella disegnata da Madrignani; si attribuiva alla sociologia conservatrice e compromissoria dello scrittore una certa struttura tematica e scenica delle commedie dialettali; e si tentava una loro connotazione di segno positivo in rapporto all'ambiguità o bivalenza (tra vecchio e nuovo, per intenderci, fra tradizione e trasgressione) tipica dell'intellettuale meridionale e disponibile a favore di una mobilità sia pure superficialmente problematica dei contenuti e di una scenicità non del tutto statica. La stessa immagine grosso modo rimbalza nell'indagine sociologicamente più puntuale di Guido Nicastro<sup>28</sup>, per la considerazione più attenta in cui egli tiene la società siciliana del primo Novecento nel valutare più gli esiti delle commedie capuaniane che le loro parti conflittuali considerate piuttosto epidermiche ovvero sorpassate dalle rapide trasformazioni dell'ambiente siciliano proprie dell'età giolittiana. A sua volta Giorgio Pullini<sup>29</sup> non solo rivendica il « dialetto schietto e corposo » di *Malia*

<sup>26</sup> L. C., *Serena*, a cura di P. MARLETTA, Catania, 1973; L. C., *Il mulo di Rosa*, a cura di V. FROSINI, Catania, 1976.

<sup>27</sup> L. C., *Ribelli*, dramma inedito, a cura di G. OLIVA, Roma, 1981.

<sup>28</sup> G. NICASTRO, *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, 1978, p. 121 e sgg.

<sup>29</sup> G. PULLINI, *Teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, 1981, pp. 146-8, 156-8, 167-9.

e *Comparaticu*, ma anche l'esemplarità e l'efficacia di *Giacinta*; mentre Paolo Marletta, proemiando a *Serena*, pur riconoscendo nei personaggi della commedia « tipi precostituiti » e non « caratteri veri », non rinuncia a considerare quel testo come « documento esemplare del nostro teatro nella seconda metà dell'ottocento », a riconoscergli, pur in una condizione di scarso ammodernamento, « un valore documentario di un costume sociale » e « un corrispondente costume teatrale ».

La via del recupero totale o parziale, se esso sarà possibile, del teatro capuaniano è dunque ancora in gran parte da percorrere. E presupposto irrinunciabile credo che sia, lo ripeto, la messa a punto dei testi, sopra tutto dopo che la disponibilità delle carte mineole e i primi stimolanti esempi di Alfredo Barbina e di Gianni Oliva fanno bene sperare anche in una loro più attenta revisione filologica e in un loro definitivo restauro (a parte il caso *Malia*, forse da rimeditare dopo il rinvenimento dell'autografo capuaniano del suo testo dialettale, l'esempio del testo de *I fratelli Ficicchia* è il più palmare, perché apparso in due versioni molto diverse e da ricostruire tenendo conto non solo della fonte francese, *Les Rantzau* di Erckmann e Chatrian, ma anche della versione italiana di Vittorio Bersezio). Altro presupposto altrettanto irrinunciabile è certamente quello, parte ideologico, parte metodologico, di una lettura storica e strutturale più aderente e sensibile ai contenuti e alle forme del teatro capuaniano. La cui ideologia conservatrice e talvolta reazionaria, sottolineata recentemente anche da Gianni Oliva nella presentazione dei *Ribelli*, va meglio intesa, come opportunamente suggeriscono Madrignani e Ghidetti, e va posta in un'ottica anche di tipo politico, che tenga nel giusto conto tutto il dibattito coevo al Capuana e al verismo siciliano sulla questione meridionale e siciliana in particolare. Dove il Capuana rappresenta forse il punto di maggiore involuzione cui giunge l'intelligenza siciliana dopo i Fasci, che avevano messo tanta paura proprio agli agrari e avevano col loro fallimento fatto cadere tutti gli slanci utopici della « sinistra » insulare (vedi la curva ideologica dei *Ribelli*, dello stesso Capuana, che corrisponde in pieno alla parabola de *I vecchi e i giovani* di Pirandello, nei quali la vicenda esemplare è quella storica di Francesco De Luca, capo socialista dei Fasci agrigentini, calato in qualcuno dei personaggi per così dire rivoluzionari del romanzo), ma rappresenta anche, insieme col Verga, col De Roberto e con lo stesso Pirandello, quel gruppo di intellettuali siciliani che vollero saldare o contempe-

rare i diritti, le prerogative, le tradizioni, il costume della Sicilia con la configurazione ideologica, economica, giuridica e amministrativa del nuovo Stato italiano. Cioè una difesa della Sicilia, direbbe Giarrizzo<sup>30</sup>, da destra o da sinistra, non importa. Diciamo da destra nel caso di Capuana, il quale ha, come il Verga, il suo modello insulare da salvaguardare contro le innovazioni e le insidie della temperie postunitaria, così come aveva il suo modello nazionale da tutelare contro le insurrezioni popolari che avevano sconvolto l'isola da Garibaldi in poi. Il suo modello insulare (è opportuno ribadirlo, perché questo è il punto) scaturisce però dalla migliore Sicilia, se è vero che sin dall'epoca giolittiana l'area catanese era stata la più florida e la più moderna, una area senza mafia (se non quella da baraccone rappresentata ne *Lu cavalieri Pidagna* e sintomaticamente attribuita a un palermitano, Carru Longu) e senza gravi e profonde lacerazioni sociali, nonostante i fatti di Bronte e Biancavilla, una Sicilia quasi idillica (decisamente diversa da quella occidentale, turbata e condizionata dal dilagare e dall'impegnare delle cosche mafiose), che il Capuana difende a denti stretti, a costo di prendersela duramente con i contadini inquieti e ribelli e a costo di assumere nei confronti dell'infamante problema della mafia l'atteggiamento irritato e agnostico che sappiamo<sup>31</sup>.

Per questo, allora, dobbiamo forse abituarci a osservare il Capuana e con lui gli altri scrittori siciliani, non esclusi Verga e Pirandello, più sotto il profilo antropologico che in quella visuale sociologica dalla quale egli è uscito sempre mortificato. Quando Vittorio Spinazzola evidenzia, quali punti cardine della sociologia veristica, l'individuo e la famiglia, di fatto riconosce questa fondamentale tendenza della cultura siciliana, che, per intenderci, vogliamo definire antropologica, sia pure di un'antropologia più biologica che culturale, più etnica che sociale. Se poi il verismo è quel consuntivo politico-economico del Dopunità che abbiamo detto, il Capuana ha caso mai il merito o il limite di compierlo guardando alla famiglia e alla donna come alle strutture antropologiche portanti della società siciliana e nazionale. Ed ha il merito o il limite di farlo comprendendo appieno i termini della conflittualità, dove e perché essa esplose, e assumendo que-

<sup>30</sup> Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, letti da G. GIARRIZZO e F. LO PIPARO, Palermo, 1981, pp. V-XIX.

<sup>31</sup> L. C., *La Sicilia e il brigantaggio*, Roma, 1892.

sta conflittualità come il solo, riduttivo quanto si vuole, equivalente reale e storico dei drammi paesani e piccolo-borghesi che rappresenta nel suo teatro sia in lingua sia in dialetto.

Tutt'al più rimane da dire che tale conflittualità tra il vecchio e il nuovo, fra il patriarcato secolare della gente siciliana e la necessità di sottrarsi alle sue leggi più rigide e imperiose e di dare credito alle usanze nuove della nuova condizione italiana, tra i padri legati agli antichi vincoli e i figli desiderosi di emancipazione è senz'altro più rigida e aspra, direi, nel teatro dialettale (e la ragione si scopre da sé, una volta che il dialetto si pone, quasi naturalmente, come una operazione conservativa), se il cavaliere Pidagna per non so quanti anni si rifiuta di vedere la figlia colpevole di avere scelto un marito contro la sua volontà; se occorre la morte violenta per sanare le lacerazioni familiari di *Malia*, *Comparaticu* e *Ppi lu currivu*; se infine il Capuana sembra disposto a ignorare o a sottovalutare tutti i dissidi tranne quelli che hanno la donna e l'amore come protagonisti, convinto che il siciliano si fa passionario e sanguinario, e quindi teatralmente più disponibile, quando si scatenano le rivalità per il possesso della donna. Ma c'è da aggiungere che è sempre una conflittualità che alla fine trova modo di comporsi, anche se è un comporsi per così dire meccanico, esteriore, frutto di mediazione, espressione quasi di un ottimismo borghese disposto a sacrificare tutto quanto va sacrificato, pur di salvare la sua logica e il suo ordine.

Nel teatro in lingua (quello, beninteso, che non ha l'equivalente in dialetto) non muta questa struttura tematica, ma la conflittualità si fa indubbiamente meno corposa e violenta, meno esterna e magari teatralmente meno visibile e meno efficace, nello stesso tempo in cui però si fa più sottile e più psicologica, in cui si interiorizza privilegiando la psicologia femminile e instaurando un rapporto riflessivo-esistenziale (che sembra piuttosto lontano da certa riflessione diciamo scientifica, di tipo anche psicologico, ma di quella psicologia fisiologica che in questo Capuana resiste ancora per poco e tende persino a intellettualizzarsi), un rapporto che rende conto bene delle tortuose condizioni interiori in cui vengono a trovarsi figure come Giacinta, come Serena, come Irma e Leonia di *Castigo*, *exempla* teatrali abbastanza indovinati della crisi della donna siciliana, quale riflesso della crisi postunitaria dell'intera società siciliana; e nello stesso tempo da intendere prepierandellianamente, addirittura fuori della condizione si-

ciliana (l'uso della lingua ne è già un indice molto significativo ed è altrettanto significativo che le commedie in lingua, cui facciamo riferimento, non si ritrovino in una versione dialettale), solo che si faccia attenzione alle soluzioni paradossali, agli esiti senza conclusione, ai drammi senza cuciture e compromessi che li connotano nei momenti più salienti (Giacinta si suicida, Serena si innamora di un morto, Leonia e Irma, madre e figlia, alla fine si incontrano e, pur riconoscendosi, non si rivelano l'una all'altra e rimangono estranee).

Ma, riconosciuta, se appare convincente questo discorso, la pur limitata autentica carica storica di tutto il teatro capuaniano, rimane sempre aperto il problema della sua fortuna come spettacolo.

Certo, richiamando alla memoria quanto scriveva nel 1952 Ruggero Jacobbi sull'emozione provata nel rileggere, insieme con *La lupa* e il *Rosario*, *Malia* di Capuana<sup>32</sup>; ripercorrendo qualche cronaca teatrale del tempo in cui l'apparizione dei personaggi capuaniani sulle scene italiane avveniva di frequente e sollevava consensi; ripensando al positivo giudizio di Antonio Gramsci, attentissimo agli avvenimenti teatrali del suo tempo, sulle commedie dialettali dello scrittore mineolo (eccezion fatta per *Quacquaria*)<sup>33</sup>, siamo confortati dalla speranza che si scopra nell'opera capuaniana anche quel tanto di vitalità scenica che la riproponga al pubblico siciliano e italiano.

A questo proposito, vi dirò francamente che, proprio oggi, nelle pause del convegno, ho voluto rileggere *Serena*, nel testo approntato da Paolo Marletta, e vi confesserò che m'è parso di cogliere nella condizione della protagonista un reale tentativo di scavo, un'apprezzabile presa di coscienza dei propri turbamenti, persino un taglio di personaggio comunicabile, circondato da una società estranea e anche ostile, da farmi tornare all'idea che il teatro pirandelliano debba non poco (a parte le parentele meramente episodiche e concettuali) a questo teatro capuaniano così ingiustamente ignorato o emarginato e invece così specificamente rappresentativo di quel momento storico che fu particolarmente osservato dalla cultura verista: il passaggio dalla temperie feudale del Sud borbonico al clima borghese del nuovo Stato italiano; e, nel caso particolare del Capuana, il trapasso dalla condizione familiaristica e paternalistica della società siciliana a una sua

<sup>32</sup> R. JACOBBI, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, 1952.

<sup>33</sup> A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, 1975, pp. 175-6 e p. 293.

gestione più aperta e più democratica (salvo ad accentuare o a qualificare meglio questo preparandellismo, aggregando il Capuana alla crisi dell'uomo europeo, dopo il crollo delle utopie romantico-positivistiche di fine Ottocento).

Se volessimo infatti — lo dico quasi improvvisando — ripercorrere l'andamento della *fabula* — cioè di *Serena* — (vorrei per poco seguire l'esempio di Madrignani, ma l'occasione mi viene così all'ultimo momento) e tentare un'analisi, sia pure provvisoria e affrettata, della struttura scenica di essa (dico della struttura scenica, perché sembra la componente più carente del teatro capuaniano ed è perciò quella dal cui responso può nascere l'auspicato suo recupero): analisi che tenga il massimo conto di quel « metodo », cui accennò in modo calzante Nino Borsellino, trovando ampi consensi specialmente in Madrignani, e anche di quell'idea di « montaggio » cui felicemente faceva riferimento la Paladini; se poi consideriamo che l'*optimum* del montaggio in un'opera teatrale è la manzoniana unità d'azione nella quale tutti gli elementi della *fabula* si organizzano interattivamente e, per usare parole goethiane, progressivamente, in modo da garantire quell'unitario dinamismo scenico, che non sacrifica nessun ingrediente episodico o linguistico e tutto aggrega e stimola per un crescendo efficace dell'intera azione, se è vero tutto questo, *Serena*, per la verità, non si potrebbe sottrarre alla constatazione che essa non manca di congegni e situazioni che, sempre goethianamente, potremmo definire regressivi o quanto meno statici: indugi episodici molto collaterali, non sempre necessari; battute fra scientifiche e sentenziose o paremiologiche che ti raffreddano il discorso e te lo rendono quanto meno astratto o dispersivo; lessico e sintassi talvolta scopertamente retorici che banalizzano la parlata scenica. V'è cioè una parte dell'apparato che produce delle resistenze periferiche, vi sono componenti della struttura che fanno ristagnare o ritardare l'azione. Tutto questo c'è e si spiega benissimo col carattere composito di ogni opera letteraria, con quel minimo di dialettica fra prosastico e fantastico, fra didascalico e lirico, fra recitativo e drammatico che caratterizza tutte le rappresentazioni teatrali e musicali, al punto che, neanche nel caso di *Serena*, ostacola di fatto il formarsi di una linea progressiva per così dire conflittuale che mette a fronte la corrotta condizione feudale di una famiglia inurbata, la quale ha che fare con fallimenti, banche, ipoteche, raggiri e furbizie e la sana ma inquieta condizione di figure giovanili,

quali lo stesso Dara, Paolo Valli e sopra tutto Serena. Su questa linea corre il destino della protagonista, che progressivamente si va chiudendo dentro di sé, sempre più estranea al padre, alla zia Venanzia, alla stessa amica Elena Scotti e infine allo stesso Paolo Valli del quale è innamorata. L'esito della commedia è quello paradossale, ripeto ancora pirandelliano, dell'innamoramento di Dara suicida: un esito che non medica alcuna ferita, non ricrea alcun equilibrio e diventa segno tangibile, teatralmente efficace, di una condizione fantastica e insieme reale, di una crisi antropologica la quale riflette l'intera crisi di una società, la società siciliana trasformata dall'avventura unitaria e ancora incapace di darsi un assetto, il ruolo che le compete nella nuova realtà politica e sociale in cui è venuta a trovarsi, e, perché no, la stessa società europea, il cui travaglio sarà testimoniato dalla grande letteratura protonovecentesca (tra i maggiori artefici, il conterraneo Pirandello), ma alla cui sperimentazione ideologico-letteraria il Capuana sembra offrire, proprio nel suo teatro in lingua, un modesto ma specifico contributo.

*(Università di Palermo)*

INTERVENTI

GUIDO NICASTRO (*Università di Catania*)

Ho senz'altro apprezzato la relazione di Pietro Mazzamuto e dico subito di condividere molte delle cose che egli dice a proposito del teatro di Capuana e dei suggerimenti che propone. Non c'è dubbio che sul teatro del nostro autore per molto tempo è calato il silenzio degli addetti ai lavori, non solo critici letterari, ma anche specialisti di cose teatrali, e si deve certamente alle cure dello stesso Mazzamuto se è possibile oggi leggere il teatro dialettale, senza dovere ricorrere alle vecchie edizioni primo-novecentesche, come si deve all'interesse di Carmelo Musumarra se è possibile leggere nella sua « Collana di testi teatrali di autori siciliani » alcuni fra i testi in lingua.

Lo stesso Mazzamuto ha offerto, inoltre, un'introduzione al teatro dialettale che è fra le pochissime cose degne di nota ed esaustive che ci sono date da leggere sul teatro di questo scrittore. Del resto il disinteresse che ha investito la produzione drammaturgica dello scrittore mineolo non è un fatto isolato: anche il teatro di De Roberto, a parte gli interventi di Tedesco, o il teatro di Martoglio e di Di Giovanni hanno conosciuto lo stesso oblio. Perché questo disinteresse per una produzione che pur costituì ai suoi tempi un momento rilevante del repertorio nazionale? È solo colpa dei critici odierni, se è stato trascurato l'esame di una drammaturgia che non sembra offrire loro elementi che ne sollecitino l'attenzione? È colpa degli attori, dei registi che non ripropongono questi testi o del pubblico che non ama riascoltarli? O non bisogna pensare, invece, ad un limite più profondo di questo teatro che ne riduce al giorno d'oggi le possibilità di fruizione da parte di un ampio pubblico di lettori e di spettatori? Diciamoci la verità, cosa può dire ad uno spettatore d'oggi, smaliziato da decenni di sperimentazione avanguardistica, non solo, ma attraversato da contraddizioni storiche ed esistenziali di un'ampiezza prima sconosciuta, il teatro di Luigi Capuana che ripropone, in larga parte, un'immagine convenzionale e edulcorata del mondo siciliano, in cui gli unici conflitti possibili sono quelli che ruotano intorno ai problemi dell'onore e della fa-

miglia, l'uno e l'altra visti secondo un'ottica ottocentesca e piccolo-borghese perfettamente datata?

Già Edoardo Boutet alla fine del secolo scorso si chiedeva se fosse questa l'immagine più vera della Sicilia, o se non si trattasse di una sorta di novella arcadia; a maggior ragione ci poniamo noi la stessa domanda. Che senso avrebbe riproporre oggi sulle scene, se non per mera curiosità culturale, o per il gusto crepuscolare di buone cose di altri tempi, un testo di Luigi Capuana? Anche il suo dialetto sembrerebbe scolorito e inattuale. Certo, qualche commedia può offrire ancora pretesti all'istrionismo di un bravo attor comico, ed è il caso di *Lu Paraninfu*, brillantemente riportato sulle scene da Turi Ferro. In altri casi, si veda ad esempio *Don Ramunnu*, è possibile cogliere nel testo più di un precorrimiento pirandelliano. Ma si tratta di echi, di suggestioni, di influssi che possono interessare al più lo storico del teatro e della letteratura. E su ciò sono d'accordo con Mazzamuto. Un'attenzione più vigile a questi documenti spiegherebbe tante cose di quel particolare momento di transizione, fra naturalismo e decadentismo, rappresentato dagli ultimi anni dell'Otto e dai primi del Novecento. Soprattutto si definirebbero meglio i connotati dell'intellettuale siciliano e del suo mondo agrario, tra crisi dei Fasci e industrializzazione giolittiana.

Ma, torno a dire, è un discorso che interessa soprattutto lo storico della cultura, che rare volte si è fatto storico del teatro, per la prevenzione tutta crociana, ma travasata in tanta parte della critica cosiddetta marxista, che la letteratura teatrale è letteratura condizionata dalla prassi scenica, e in quanto tale non è « poesia pura ». Il pregiudizio teorico ha fatto sì che per decenni la letteratura teatrale abbia sofferto di una condizione d'inferiorità rispetto agli altri generi, e che autori e testi per la scena siano stati letti con grande superficialità, prescindendo dal loro linguaggio specifico che non è fatto solo di parole, ma anche di gesti, di movimenti, di scene, di luci e di suoni.

Questo spiega anche la scarsa considerazione in cui questo teatro è stato tenuto per tanto tempo dalla critica ufficiale. Se solo negli ultimi tempi si è raggiunta consapevolezza del livello europeo di uno scrittore come Goldoni, nessuna meraviglia che il teatro di Capuana per decenni sia stato del tutto trascurato, e solo di recente, in seguito ad un ritorno di studi sul naturalismo, l'attenzione si sia di nuovo appuntata su di esso.

L'augurio, in questa direzione, che ognuno di noi può formulare è il seguente: che si continui l'opera meritoria degli editori di testi, in modo da giungere ad una conoscenza esaustiva di questo teatro, che si studi, più di quanto non sia stato fatto fino ad oggi, il linguaggio scenico di queste opere, in riferimento soprattutto agli attori che le recitavano, al pubblico

che si recava a teatro ad ascoltare. Oltre ciò non credo che si possa andare. Pensare di scoprire il capolavoro, in tanta mediocrità, sarebbe fatica sprecata, trattandosi di opere prive di spessore e di profondità. Scusatemi, ma credo che in tempi di anticrocianesimo imperante, ristabilire una graduatoria di *valore* per opere e autori sia un fatto salutare. E allora nessuno se l'abbia a male, se dirò che il Capuana drammaturgo è uno di quegli scrittori che una volta si dicevano minori, e come tale va visto dagli studiosi e dai lettori.

CARMELO MUSUMARRA (*Università di Catania*)

Il teatro di Capuana è un teatro « difficile », cioè è difficile stabilire quale sia la sua più appropriata collocazione letteraria e il suo effettivo valore teatrale. Il caro amico e collega Mazzamuto ha detto, tra le altre cose interessanti e penetranti, che bisogna pensare anche a un rapporto Capuana-Pirandello. Direi di più: bisogna pensare, più di quanto sia stato fatto finora, a un rapporto verismo-Pirandello. Pirandello, a mio parere, comincia dove finiscono i veristi, ai quali si riallaccia nelle sue proposizioni metodologiche fondamentali. Già leggendo Verga mi è accaduto di trovare proposizioni ideologiche e critiche che torneranno in Pirandello, alle quali finora nessuno, o quasi, aveva fatto caso. Nella premessa ai *Malavoglia*, per esempio, dove si parla di « bramosie », di « vanità » e di « ambizioni », di un « congegno della passione », di « norme » e « analisi » per « dimostrare la verità », di « vizi che si trasformano in virtù », di chi « non ha il diritto di giudicare »: in tutte queste affermazioni ci sembra di riconoscere i fondamenti di quella filosofia che poi Pirandello approfondirà a Bonn, a contatto con Eckermann, con Ludovico Tieck e, soprattutto, con Hegel. Si pensi anche al « gran grottesco umano » e alla « fantasmagoria della lotta per la vita », di cui il Verga parla nella famosa lettera a Salvatore Paola del 21 aprile '78; alla novella *La coda del diavolo*, che è del '76, dove si parla di « decomporre le realtà più semplici della realtà nelle nostre idee »; e ancora leggiamo nel *Maestro dei ragazzi*: « Provi a tapparsi le orecchie per vedere l'impressione grottesca... ». Da questo punto hanno origine le « maschere nude »: e siamo già dentro a un discorso teatrale, a quella teatralità che recentemente Asor Rosa ha messo in rilievo a proposito dei *Malavoglia*.

Per comprendere il teatro di Capuana bisogna risalire alle origini del teatro verista e della drammaturgia verista, e porre il Capuana a confronto con gli altri siciliani, cioè Verga, De Roberto, Martoglio (direi che Martoglio, il grande dimenticato, ci interessa in modo particolare). I veristi reagiscono al teatro romantico, talvolta anche violentemente, ma ne seguono le tracce, almeno apparentemente. Perché accade questo? Lo stesso Verga,

che considerava il teatro « un genere d'arte inferiore » (lettera al Capuana del 24 febbraio '88), diventa drammaturgo per venali ragioni economiche e anche per una questione di principio. Uno scrittore che volesse essere considerato veramente tale, doveva cimentarsi nel teatro: questo era un principio obbligante di fine Ottocento. Quanto poi al denaro, lo stesso Verga dichiara, scandalizzato, all'amico Capuana, dopo il successo di *Cavalleria*: « Pel poco che ho potuto vedere della mia minuscola cosuccia, ho potuto constatare che essa mi frutterà più, da sola, che tutta la serie dei vinti » (1° febbraio '84). Se la preoccupazione economica influenzava il Verga, bisogna ritenere che, a maggior ragione, influenzasse il Capuana, notoriamente sempre in cerca di quattrini.

La produzione drammatica capuaniana, come quella degli altri veristi, ha origini squisitamente letterarie. Il Capuana cominciò a guardare criticamente il teatro contemporaneo e lo giudicò da critico militante, per diversi anni, dalle poltrone dei teatri fiorentini. Egli giudicava con la mente e con l'interesse in lui suscitato dall'uomo di lettere, che si era preparato con coscienza ed entusiasmo alla professione del critico, che aveva ingaggiato consapevolmente una battaglia per rinnovare il costume e i metodi degli scrittori italiani. Augusto Schlegel, nel suo *Corso di letteratura drammatica*, del 1809, auspicava il rinnovamento del teatro italiano a condizione di « un grande cambiamento delle idee dominanti », e proprio questo cambiamento aveva proposto il Capuana, già da qualche decennio, in senso veristico. Se è vero, poi, che un buon realista deve prendere la storia come punto di partenza, il Capuana aveva le carte in regola perché, ancor giovanissimo, aveva progettato un « teatro nazionale » che rappresentasse gli episodi più significativi della storia d'Italia (si veda il carteggio con l'amico Giovanni Squillaci, pubblicato in « Archivio storico per la Sicilia orientale », 1972, 3). Il progetto naufragò perché il letterato Capuana, col passare del tempo, si liberò degli influssi del romanzo e del teatro a sfondo storico, e, allo stesso modo dell'amico Verga, andò cercando un nuovo senso della storia, per farne la *sua* storia, vale a dire operare quel rinnovamento di cui parlava Schlegel.

Dunque alle origini del teatro capuaniano c'è una esigenza letteraria che, credo, deve costituire la chiave per una sua valutazione critica. A giudizio del sottoscritto il Capuana critico resta il fondamento per una corretta intelligenza di tutta l'opera del mineolo (e ringrazio l'amico Mazzamuto per avere voluto ricordare questo mio punto di vista, espresso in un saggio del 1967). Ma qual'era la sua metodologia? Egli rifiutò gli « ismi »: « I romanzieri di nascita, i veri artisti, hanno istintivamente orrore delle tesi » (in *Gli 'ismi' contemporanei*, Catania 1898, p. 77); dunque occorre rifarsi a un verismo, inteso come stimolo a operare dall'interno, come rifiuto di

implicazioni storico-politiche, come attenzione alla vicenda umana sola garanzia di rinnovamento. A questo principio obbedisce anche la produzione teatrale del Capuana, sia in dialetto sia in lingua. Possiamo anche dire che in ciò consiste il suo limite, ma non possiamo negare che questo suo principio, che può essere respinto da coloro i quali esigono un'antiletterarietà viscerale, fu il segno del rinnovamento della stessa critica letteraria alla fine dell'Ottocento, ed è il segno cui si deve il successo del teatro verghiano di ispirazione popolare.

Il principio critico-letterario capuaniano si risolve infatti in antilettatura, maggiormente per quanto riguarda il teatro. In una lettera al De Roberto del 5 maggio '87, il Capuana confessa che, dopo avere concluso una sua nuova commedia con le parole *Che gran tristezza è la vita*, non si reputa soddisfatto e così conclude: « Ci sentivo anch'io l'appiccicaticcio, ma mi lusingavo che potesse passare inosservato... Ed ora, caro Federico, ho bisogno che ti dica la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità! Visto che a furia di mutare, di correggere, di levare, di aggiungere, la commedia mancava di quel non so che da cui si vede che un'opera d'arte è scritta di getto, presi una grande risoluzione, una risoluzione radicale. Stracciai inesorabilmente tutto... » (*Catalogo della Mostra. Verga-Capuana-De Roberto*, Catania 1955, p. 163). Lo stesso autore, che predicava la spontaneità e l'impersonalità, dunque, si accorgeva di indulgere alla letteratura. Però era consapevole che non si può parlare dell'uomo senza affrontare i suoi problemi, le sue necessità, la sua storia interiore. Il Capuana prediligeva il teatro (al contrario del Verga) perché lo considerava specchio della vita, ma ben presto si accorse che gli autori drammatici ne facevano uno specchio deformante e insincero. Tentò di scrivere commedie nel senso da lui voluto, ma non vi riuscì, perché ricadeva nei vecchi errori. Questa è ancora una prova di letterarietà, in quanto non sapeva distaccarsi, nella realizzazione dell'opera, dal gusto romantico e decadentistico.

Al Capuana dunque bisogna riconoscere il merito di avere dato notevole impulso alla commedia sociale e psicologica, intesa non più come dramma a tesi da discutere nei salotti alla moda (come accade in Giacometti, Ferrari, Martini, Torelli, e poi ancora in Praga, Niccodemi, ecc.), bensì come rappresentazione di problemi attuali e popolari (*Il mulo di Rosa*, per esempio, e la stessa *Giacinta*). Nello stesso senso il De Roberto rinnovava il verismo verghiano.

Liquidare il teatro di Capuana con la generica condanna di mediocrità o con quella dell'insuccesso, ci sembra un errore. Esiste anche una mediocrità aurea, necessaria e concreta, che prepara i capolavori e determina le grandi svolte della storia, civile e letteraria. Il critico non può prendere in considerazione soltanto i capolavori, nello studio del progressivo evolversi

del fenomeno letterario, anche perché il capolavoro è sempre un fenomeno singolare, che tutto assorbe e tutto riflette, nell'ampia visione temporale e spaziale dell'umanità in movimento. Neanche Verga ha offerto una produzione drammatica di elevato livello, eppure *Cavalleria* segna l'inizio del teatro moderno e affossa tutto il teatro romantico. Nonostante ciò sarebbe facile, con un poco di buona volontà, demolire quel « bozzetto drammatico », vedendo in esso soltanto il deprecato triangolo dell'adulterio (Santuzza-Turiddu-Lola), e non anche quella carica rivoluzionaria e rinnovatrice che favorisce, nel gusto del pubblico, un cambiamento radicale e irreversibile.

Quanto ai valori specificamente teatrali, proprio oggi, con l'intervento determinante del regista, essi dovrebbero essere facilmente estraibili dal copione. Sempre che, naturalmente, il regista abbia saputo leggere il copione: cosa che accade, purtroppo, raramente. La letterarietà che abbiamo riconosciuto al teatro capuaniano esclude dunque la teatralità e, di conseguenza, anche il successo. Ma il successo, a teatro, è legato ad elementi spesso estranei al testo (Musco, De Filippo, per esempio, hanno portato al successo testi in sé poco validi); i testi delle tragedie del Cinquecento sono teatralmente deboli, eppure hanno un grande valore letterario per i problemi che pongono.

Insomma, come abbiamo detto al principio di questa chiacchierata, il teatro di Capuana è un teatro « difficile ».

FRANCESCO CALIRI (*Università di Messina*)

Da parte di Gianni Oliva, che presenta al Convegno una relazione in cui si concede un notevole spazio al teatro dialettale, e in particolare al problema di *Malìa*, viene sottolineata una 'prova indiziaria' che potrebbe — se considerata in assoluto — determinare un diverso e nuovo orientamento nella valutazione complessiva della produzione dialettale del Capuana.

La posizione assai netta che si esprime in ordine a un 'indizio', il quale riguarda un lavoro drammatico come *Malìa*, considerata come una delle opere più riuscite del teatro verista siciliano, apre anche il problema del valore da assegnare alla lingua dialettale del Capuana.

Pur tenendo presente la testimonianza prodotta dal relatore, e cioè la lettera del Capuana al critico teatrale Domenico Oliva (datata Catania, 29 maggio 1903, e pubblicata per la prima volta in *Appendice di lettere inedite a Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, pp. 638-640, da Gaetano Mariani), nella quale si afferma che la traduzione in dialetto siciliano di *Malìa* è di Giusti Sinopoli, fino a quando tale dato non potrà essere suffragato da un più concreto rapporto epistolare Capuana-Giusti Sinopoli, o da altri 'indizi' (cronache teatrali, o cartelloni pubblicitari del tempo), credo che dovremmo pur sempre — per una definizione della 'questione' dialettale di *Malìa* — far riferimento ai manoscritti autografi del Capuana (nella redazione in lingua e in dialetto), esistenti presso la Biblioteca Comunale « L. Capuana » di Mineo.

Non possiamo, per questo (riservandoci di produrre, in altra sede, la documentazione necessaria, per definire la qualità e l'uso del dialetto nel teatro del Capuana), accogliere neppure l'affermazione che l'approccio al dialetto sia stato in Capuana un fatto occasionale, determinato soprattutto dalla presenza di note e fortunate compagnie teatrali siciliane (come quella di Giovanni Grasso) e, quindi, dalla speranza di cospicui vantaggi economici, che si sarebbero potuti trarre anche dalla riduzione in siciliano di lavori scritti precedentemente in lingua.

Si può, invece, più facilmente supporre che il Capuana si fosse con-

vinto che la recitazione in lingua falsasse il tono dei personaggi, i quali avrebbero dovuto parlare da « veri contadini » siciliani. Questo dubbio esprimeva infatti il Nostro in una lettera ad Edoardo Boutet (il direttore dell'accreditata rivista romana « Cronache drammatiche ») del 15 maggio 1892: « Almeno voi riconoscete che in « Malia » le situazioni, i caratteri, il dramma ci sono! Quanto al dialogo, permettetemi di dirvi che forse vi ingannate. Vi basterebbe dare un'occhiata al manoscritto per persuadervi che la recitazione ne ha falsato il tono. I miei personaggi non dicono una sola parola che non sia da contadini siciliani » (cito dal volume di Salvatore Porto, *Momenti del teatro siciliano. Il verismo*, Torino, Edidrama, 1982, p. 36).

E mi sembra significativo, a questo punto, il silenzio del Capuana alla reazione del Verga, che, nella notissima lettera da Catania del 21 maggio 1911, si diceva nettamente contrario alla riduzione dialettale di *Malia* e convinto che il colore locale si potesse ottenere anche con l'uso dell'italiano: « vossignoria lu sappi fari di veru mastru nta dda bedda *Malia*, e ora mi la fustistivu ppi darila a li pupara! » (*Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 217-218). Dopo la dichiarazione, già fatta otto anni prima, nel 1903, la quale attribuiva al Giusti Sinopoli la traduzione in dialetto di *Malia*, non avrebbe potuto ora il Capuana, in risposta al Verga, ribadire quanto aveva affermato nella lettera a Domenico Oliva?

Se il senso dell'operazione teatrale del Capuana non viene proiettato nello stesso ambito del progetto verista, ripreso e vigorosamente sviluppato nel saggio *Per l'arte*, se cioè non si pensa che alla base della nuova esperienza di drammaturgo c'è tutta la fase di elaborazione della poetica verista capuaniana, non credo che si possa verificare la validità delle ragioni della « conversione » al dialetto del nostro scrittore.

È importante, infatti, stabilire, se l'esigenza dell'uso del dialetto non rappresenti piuttosto un momento di rinnovata tensione dell'arte verista, e uno stimolo, quindi, per il Capuana ad approfondire alcuni temi della struttura drammaturgica del suo teatro, il quale ha gli accenti più vivi, più che nel conflitto delle classi sociali, nella dinamica della vicenda passionale e nel precipitare delle rivalità sentimentali, sempre nell'ambito di un ristretto ambiente « paesano », secondo gli schemi tematici del nuovo teatro regionale.

Trovando già sperimentata la via dialettale nel teatro italiano, il Capuana cercava ora di accentuare maggiormente quell'« identificazione di valori teatrali e valori letterari », la quale rifluiva « nella sostanza drammatica della parola recitata, senza che questa, però, potesse valere indipendentemente dall'azione scenica di cui è parte integrante e funzionale », come scrive C. Bozzetti nella *Introduzione a Il teatro del secondo Ottocento*

(Torino, Utet, 1960, p. 28). La soluzione dialettale, cioè, era richiesta da un impianto scenico, e cioè dall'esigenza di un teatro « antiretorico e realistico » (Bozzetti, ivi).

Le ragioni autonome dell'arte costituivano il motivo principale di una non arbitraria, né convenzionale conversione al dialetto, desumibili soprattutto dalla necessità di uno strumento espressivo dialettale, in cui si potessero chiarire e realizzare la frase teatrale e l'andamento del linguaggio drammatico.

L'affermazione del Capuana che nella recensione alla relazione di Cesare Trevisani (*Delle condizioni della letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio*, Firenze, Bettini, 1867, in *Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, p. 9) individuava « il problema della forma » come « la questione più urgente del nostro teatro », sottolinea anche l'esigenza di una definizione e della scelta dello strumento linguistico, con cui tale forma di teatro potesse realizzarsi.

È indubbio, perciò, che è necessaria ancora una ulteriore indagine per raccogliere altri 'indizi', che possano far meglio luce sulla inquietante « lettera-testimonianza » del Capuana, che pare debba cancellare la paternità del Nostro di autore di *Malia* dialettale; e per questo cercherò, in sede più opportuna, a sostegno delle ragioni vere che penso abbiano spinto il Capuana ad organizzare un programma di produzione dialettale, portare altre testimonianze, che intanto, con il confronto dei manoscritti del Capuana e di Giusti Sinopoli, possano stabilire inequivocabilmente l'autografia del manoscritto esistente di *Malia* dialettale, per la sostanziale differenza dei caratteri grafici della scrittura dei due autori.

La suddetta indagine, già in corso, cercherà di addurre, con la collazione delle varianti manoscritte delle redazioni in lingua e in dialetto di *Malia* e del loro esito definitivo nei testi a stampa, essenziali prove filologiche che possano mostrare l'evoluzione del linguaggio drammatico e l'autenticità delle soluzioni dialettali del nostro drammaturgo.

REPLICHE

GIANNI OLIVA

Debbo qualche parola di risposta ai dubbi avanzati da Caliri sul procedimento indiziario da me seguito a proposito del problema della *Malìa* dialettale. Caliri crede che l'affermazione di Capuana contenuta nella lettera a Domenico Oliva debba essere confortata da altri elementi, da reperire eventualmente in un carteggio Capuana-Giusti Sinopoli, in locandine o cronache teatrali dell'epoca o nell'esame del manoscritto relativo conservato a Mineo.

Ora, noi non possediamo fino ad oggi il carteggio Capuana-Sinopoli e, ammesso che ci sia stato e che lo possedessimo, non vedo come potrebbe provare il contrario, data l'esplicita dichiarazione fatta dal Capuana nella lettera ad Oliva; semmai vi si potrebbe cogliere una verifica di quanto sostenuto. In ogni caso entriamo qui nel campo minato dei processi alle intenzioni.

Non credo, invece, sia possibile rilevare la paternità sinopoliana della traduzione di *Malìa* in locandine o cronache teatrali, ossia in documenti ufficiali, dato che il lavoro compiuto da Sinopoli è di fattura esclusivamente *tecnica* e non *creativa*; come a dire un'operazione privata che il Capuana avrebbe potuto effettuare egli stesso, ma che, forse, per comodità affida al giovane autore. Rileggiamo un passo della lettera in questione: « (...) la traduzione in dialetto — non è mia ma del valoroso autore di *Zolfara* — è così letterale che spesso l'opera del traduttore si è ridotta a mutare soltanto le desinenze delle parole italiane e l'ortografia. Non vi è stata tolta né aggiunta una sola frase, una sola parola ». Tradurre in dialetto un'opera, insomma, è per Capuana un lavoro meccanico che non fa acquisire diritti di paternità sull'opera stessa e quindi da non rendere pubblico, come se si trattasse d'una vera e propria collaborazione.

Per quanto riguarda il manoscritto della *Malìa* dialettale conservato a Mineo, non c'è bisogno di ulteriori perizie grafiche: chiunque abbia un po' di dimestichezza con la grafia capuaniana si accorge che è autografo. Ma il discorso è un altro e sta nello stato del manoscritto, che è copia ri-

pulita o « bella copia » (come testimoniano le rare correzioni, poco più che ritorni di penna), desunta da un precedente canovaccio di laboratorio.

Passiamo al secondo punto: Caliri sostiene che il teatro dialettale è sviluppo naturale del progetto verista. Una tesi certamente dettata dalla volontà (del resto non condannabile) di far sempre quadrare gli sviluppi degli eventi secondo una logica pilotata e adattata alle nostre esigenze. Ma possibile che Capuana, per meglio aderire al linguaggio dei personaggi, scopra il dialetto così in ritardo, quando ne aveva sempre sostenuto l'inferiorità rispetto alla lingua? Le citazioni di *Per l'arte* e della giovanile recensione al Trevisani non sono a favore del dialetto, ma del problema della *forma*, che è cosa ben diversa. Capuana, anzi, lavorava allora, come lavorerà in seguito, all'applicazione dei concetti desancisiani di *forma* e *contenuto* escludendo il dialetto, che oltre tutto era per lui un elemento antiunitaristico, una barriera che non permetteva la « grande conversazione » tra i vari popoli d'Italia da poco unificati. Un'opinione che non vedo perché egli avrebbe dovuto mutare col tempo.

Per rendere più incisiva la tecnica del verismo?

Ma non sembra a Caliri che Capuana giunga a questa conclusione « fuori tempo massimo », quando cioè la carica del verismo si era addirittura esaurita e il suo stesso più accanito sostenitore aveva già ripudiato ogni etichetta negli *Ismi* e nell'articolo *Domando la parola*, in cui ricusava l'appellativo che un giorno lo avrebbe inorgoglito, quello di « strenuo campione del naturalismo in Italia »? Infine, come spiegare che egli continua ad usare in teatro anche l'italiano insieme al dialetto e che, soprattutto, le opere dialettali sono sempre — come ho dimostrato nella mia relazione — precedute dalla stesura in lingua?

Niente di sorprendente, dunque, se Capuana finge una « conversione » al teatro dialettale in un momento in cui tirava un vento favorevole in quella direzione per le capacità degli attori (Grasso, Musco, ecc.) e per il successo ch'essi riscuotevano presso il grosso pubblico. Una maniera come un'altra per far fronte a quello che Verga, nella sintomatica lettera del 31 marzo 1911, chiama « lu malidittu bisognu »; un documento, questo, che prova la consapevolezza da parte del Verga delle vere ragioni del « cedimento » dialettale dell'amico. A Capuana costava ammetterlo, se non a rischio di compromettere la serietà dell'operazione, ed è per questo che il Verga, in atteggiamento sornione, scatena la propria ironia.

PIETRO MAZZAMUTO

Rispondo contemporaneamente a Musumarra e a Nicastro, perché mi pare che entrambi, sia pure con argomentazioni diverse, riprendano il tema centrale del mio intervento e precisamente le ragioni della scarsa fortuna toccata nel '900 a quasi tutto il teatro di Capuana.

Naturalmente non posso che riconoscere la bontà delle loro considerazioni, una volta che molto palesemente concordiamo nell'accertamento di fondo e nel giudizio globale sulla drammaturgia capuaniana. Addirittura siamo persino d'accordo nel progettare quel certo lavoro filologico e critico che resta ancora da compiere per una più motivata e meno approssimativa analisi di questa discussa drammaturgia.

Piuttosto, al discorso sul rapporto storico-letterario tra Capuana e Pirandello o tra verismo e Pirandello, da me proposto e in parte corretto e integrato da Musumarra, vorrei aggiungere qualcosa e dire che, nonostante alcuni convincenti aspetti della seconda ipotesi, ritengo di dover continuare a privilegiare l'immagine del verismo inquieto e del verismo in crisi del Capuana, che si muove e addirittura provoca e sollecita un certo sperimentalismo pirandelliano, e non l'immagine di un Pirandello che indietreggia verso il verismo. Questa seconda immagine non terrebbe forse in tutto il debito conto il fatto determinante dello scrittore agrigentino che sin dagli anni di Bonn prende posizione contro la poetica naturalistica, come testimonia il dissenso dal *Mastro don Gesualdo*, espresso in *Prosa moderna* del 1890, e come testimonia l'impianto antiveristico di tutta la sua opera, a cominciare dalla stessa *Esclusa*, nella quale la presenza di una certa lezione del Verga non significa che essa sia viziata, come è apparsa erroneamente a molti, da propositi o da residui naturalistici. Le suggestioni tematiche, doverosamente sottolineate da Musumarra, che gli vennero da Verga e da Capuana, vanno rapportati a quei modelli antropologici di base, per usare termini kroeberiani, che la società siciliana, lenta nei movimenti di trasformazione strutturale, offriva indistintamente a tutti gli intellettuali interessati alla sua condizione fra Ottocento e Novecento. Mentre i

modelli di sviluppo dovevano fare i conti con il più rapido avvicinarsi delle poetiche letterarie.

Per quanto concerne il rapporto teatro-pubblico e autore-attore, al quale ha rivolto la sua maggiore attenzione Guido Nicastro, gradirei soltanto invocare una certa, non secondaria, attenuante in favore del teatro dialettale. E precisamente, mentre il teatro in lingua, nonostante i precorrimenti pirandelliani che sono stati annunciati e illustrati, patisce il confronto con una tradizione europea ed italiana d'alto livello e, osserva giustamente Nicastro, soffre l'usura del tempo, perché non entra in sintonia con le più drammatiche e assillanti problematiche culturali e socio-politiche del pieno e tardo Novecento, il teatro dialettale, maggiormente legato a strutture etno-linguistiche troppo chiuse per offrire situazioni antropologiche e tematiche in movimento, non si può sostenere che in un certo senso sia stato costretto ad affidare al talento scenico di un attore il suo successo e che perciò con la morte di Angelo Musco esso abbia subito il declino che sappiamo? Non è forse lecito chiedersi che cosa sia rimasto del teatro dialettale veneziano dopo la morte di Cesco Baseggio, del teatro genovese dopo la scomparsa di Gilberto Govi, dello stetto teatro romanesco quando è venuto meno Checco Durante? Quanto al teatro siciliano e in particolare quanto al teatro capuaniano, crediamo proprio che un Michele Abbruzzo abbia veramente continuato la tradizione di Musco? Lo stesso Turi Ferro, che pur ha rispolverato *Malìa* e *Paraninfu*, non sembra troppo distratto da autori di altro conio e livello come Molière, Cechov, Pirandello e Rosso di San Secondo?

La vicenda dell'attore dialettale è emblematica dell'intero destino di un teatro di questo tipo e allora restiamo anche perplessi nel formulare un definitivo giudizio di valore. Le virtù polisemiche di un testo vanno provate e misurate in tempi molto lunghi. E i quasi cinquant'anni trascorsi dalla morte di Angelo Musco, se sono certamente molti, possono apparire anche pochi per essere, noi, affatto sicuri della precarietà e della minorità del teatro dialettale di Capuana.

PARTE SECONDA

PAOLA AZZOLINI

GLI STUDI SULLA LETTERATURA CONTEMPORANEA  
DI L. CAPUANA,  
OSSIA ASPETTI DI UNA TEORIA DEL ROMANZO

1. Il primo volume degli *Studi sulla letteratura contemporanea* di Luigi Capuana, uscito a Milano nel 1880, nel pieno delle polemiche veriste, reca una doppia *epigrafe*:

La forma non è *a priori*, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste, o apparenza o aggiunta di esso: anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma ... (De Sanctis)

L'arte è una serie di forme estetiche l'una men perfetta dell'altra, come quelle che sempre meno adempiono alle assolute condizioni dell'arte; e sono sempre meno naturali e spontanee, meno epiche e fantastiche, sempre più spirituali, liriche, filosofiche e vie più reali; e sì l'intuizione dell'arte è sempre men lieta e bella e vie più trasparente e immediata all'ideale. Ella è sempre una serie regressiva e discendente. (De Meis)

Chi, partendo da queste premesse, si aspettasse poi una perfetta coerenza metodologica e interpretativa, si troverebbe presto deluso; qui, come nel precedente *Teatro italiano contemporaneo* (Palermo, 1872), l'impegno ad organizzare secondo determinati principi estetici il materiale variopinto e, in certi estremi, curiosamente extravagante degli articoli di terza pagina, non riesce del tutto e gli *Studi* conservano nel taglio e persino in alcune ingenuie trascuratezze espressive, la fisionomia avventurosa e talvolta ardita della loro nascita. Anche se Capuana fosse riuscito a costruire quello che probabilmente voleva e cioè una sorta di *Storia della letteratura contemporanea* in parziale concorrenza con quella desanctisiana e, per altri aspetti, suo ideale completamento europeo, difficilmente avrebbe potuto elimina-

re quelle componenti nuove del suo discorso critico che nascono direttamente dalla discussione coi gusti e la sensibilità del pubblico. Capuana fu il primo collaboratore letterario dell'allora nato « Corriere della sera » (1876) e fu forse il primo a inventare una figura di operatore culturale che si muove costantemente tra i due poli dell'efemero e della storia letteraria, tra il gusto del lettore colto e il giudizio estetico da consegnare ai posteri: e lo fu tuttavia senza quell'impegno a modificare, attraverso la letteratura, la società che è l'eredità romantica di altri giornalisti contemporanei, come i Cameroni o i Farina<sup>1</sup>. Questa doppia polarità che rimane sempre irrisolta, anche nei volumi più tardi, *Gli ismi contemporanei* (Catania, 1898) o *Cronache letterarie* (Catania, 1899), nasce si può dire insieme alla sua vocazione di critico e di scrittore. Dopo gli anni siciliani, trascorsi tra la nativa Mineo e Catania, in una sorta di lungo periodo di oscurità e di attesa, il risveglio avviene a Firenze, dove approda nel 1864; parlare di risveglio non è una pura metafora. Dalle poltrone dei teatri fiorentini Capuana assiste, come critico teatrale della « Nazione », alle commedie di Dumas fils e Augier, ai tentativi di commedia borghese di Ferrari e di Torelli e percepisce direttamente la lontananza, il distacco tra la società arcaica e rurale da cui proviene e la nascente borghesia post-unitaria, provinciale anch'essa, ma già tesa ad imitare i modelli cosmopoliti, soprattutto francesi, che per ora le si offrono soprattutto dal palcoscenico. Quel tipo di commedia appare come un rituale schematico di comportamenti, che privilegia la sfera privata, la moralità individuale; è il definitivo tramonto delle nostalgie classicistiche degli impegni cosiddetti *ideali*, il trionfo del quotidiano che non rinuncia a una sua nobiltà teatrale, ma con altre chiavi stilistiche, tra cui la principale è quella che Capuana identifica con la *vita*, *l'arte-vita*. È evidente la genericità di questa formula di indubitabile ascendenza desanctisiana (i *Saggi Critici* erano usciti nel 1866), ma quello che meraviglia di più è che funziona. A contatto del *milieu* del pubblico e della critica, tra le suggestioni dei salotti culturali e della bohème pittorica che si raduna intorno a Telemaco Signorini, e col provvidenziale filtro della sua origine provinciale e siciliana, che gli permette di trovare quasi spontaneamente la posizione dell'osservatore distac-

<sup>1</sup> Su questi aspetti della cultura postunitaria vedi soprattutto R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

cato e non coinvolto, Capuana formula la sua diagnosi esatta e categorica<sup>2</sup>.

La commedia francese è un modello per il momento irraggiungibile, perché non si salda a una condizione reale dello sviluppo storico della società italiana; per cui oggi il teatro italiano è decisamente minore, una *forma* o *genere* arrivato, dopo il vertice raggiunto con Goldoni, alla parabola discendente del suo sviluppo. Quel che c'è di volontaristico e di pedagogico nel teatro post-risorgimentale è un segno del suo *non* essere un riflesso del tempo, della sua mancanza di una *forma* che sia specchio adeguato del *contenuto*.

Le spese di questa diagnosi le fa in primo luogo il dramma storico; Capuana non ha esitazioni, forse perché si è già vaccinato attraverso alcuni maldestri tentativi di produzione diretta<sup>3</sup> a condannare la retorica e le false dorature di Ponsard, senza troppo timore di andare contro i gusti di una parte abbastanza numerosa del pubblico. Egli agisce con notevole abilità, orientando il gusto verso quegli approdi realistici che già fin d'ora egli identifica nei moduli e nelle strutture drammatiche della commedia borghese.

Sarebbe però semplicistico attribuire questa sicurezza di manovra solo all'intuito e alla genialità giornalistica. Gli anni fiorentini sono anni di profondo travaglio intellettuale, decisivi per la formazione ideologica dello scrittore oltre che del critico. Quella componente di curiosità intellettuale che si era manifestata già nella nativa Sicilia nelle più varie direzioni (gli interessi naturalistici, la fotografia, il gusto della raccolta e dell'analisi delle tradizioni popolari; la parapsicologia, ecc.), senza perdere di originalità, diviene, a Firenze, ricerca di un orientamento sistematico e sfocia in una serie di letture improntate dal nuovo clima positivo. Tra la lettura di Moleshott e gli esperimenti di ipnotismo, dei quali Capuana racconta in tono perplesso e lusingato, sentendosi un po' apprendista stregone<sup>4</sup>, affiora un impegno continuo

<sup>2</sup> Sugli anni fiorentini sono sempre validi, per la minuziosa documentazione, i due volumi di C. DI BLASI, *Luigi Capuana, vita, amicizie, relazioni letterarie*, Edizioni della Biblioteca Capuana, Mineo, 1954, e *Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta, 1967.

<sup>3</sup> Per i primi maldestri tentativi di scrivere drammi storici vedi C. DI BLASI, *Luigi Capuana...*, p. 30; ma anche la *Bibliografia* a cura di G. RAYA, Roma, Ciranna, 1969.

<sup>4</sup> Vedi C. DI BLASI, *Capuana originale...*, pp. 101-171, ma l'interesse per la parapsicologia accompagna Capuana per tutta la vita; basti pensare a *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884 e a *Mondo occulto*, Napoli, Pierro, 1896.

e intelligente nei territori della critica letteraria. Sono anni di scoperte fondamentali: in primo luogo Taine, di cui conosce nel 1866 la *Histoire de la littérature anglaise*<sup>5</sup> e poi Hegel, riletto in una chiave in cui empiria e sistema sono poli contrapposti e non ancora conciliati dialetticamente. Infatti già in questi saggi sul teatro, la critica capuaniana si mostra strettamente avviluppata nelle maglie di quello che qualche anno più tardi l'autore amerà chiamare « hegelianismo scientifico ». A ben guardare, la presenza hegeliana è evidente anche nell'uso che si fa di Taine e delle sue costanti, *race, moment, milieu*; delle tre, infatti, Capuana sa utilizzare soprattutto la seconda, che meglio si accorda col realismo del De Sanctis dei *Saggi Critici*. La prospettiva di queste analisi del fatto teatrale è concretamente storicistica e solo in un senso molto ampio e metaforico « scientifica »<sup>6</sup>.

Ai tumultuosi e vitali anni fiorentini segue un periodo di ritiro a Mineo, il paese natale; anche se Capuana è sempre pieno di fermenti e di attività (si impegna a fondo, per sei anni, come sindaco della cittadina), l'isolamento culturale è massimo e nella solitudine si acuiscono i problemi di fondo, tornano pressanti gli interrogativi globali, mentre più rigide divengono le esigenze metodologiche nell'approccio al fatto letterario. In questo clima che già lo predispone agli incontri definitivi, Capuana scopre De Meis e il suo romanzo filosofico, *Dopo la laurea*. Una applicazione estetica delle idee di questo medico e fisiologo, devoto seguace dell'hegelismo, non poteva non coinvolgere tutta la riflessione capuaniana e di fatto egli dichiara di aver finalmente trovato il *trait d'union* tra le scienze della natura e quelle

<sup>5</sup> Sull'influenza di Taine sulla cultura europea e italiana vedi R. WELLEK, *Storia della critica moderna*, Bologna, Il Mulino, 1969, IV, p. 50 e sgg., dove si insiste sull'implicito hegelismo di Taine.

<sup>6</sup> Vedi C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, soprattutto alle pp. 32-33, dove si afferma che « agli spunti hegeliani si sovrappongono forme di analisi positivista ». Per un'analisi più ampia del volume, tuttora fondamentale per lo studio di Capuana, si rimanda a P. PREDICATORI AZZOLINI, rec. a C. A. MADRIGNANI, op. cit., in « Lettere italiane », I, 1972, pp. 126-133. Un'agile e vivace puntualizzazione del Capuana critico e scrittore è nella voce *Capuana*, curata da A. VERONESE ARSLAN in AA.VV., *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, Torino, Utet, 1973, pp. 496-500. La formazione letteraria e filosofica del periodo ripercorre anche lo studio di A. PALERMO, *La formazione critica di Luigi Capuana*, 1964, ora in *Lo spessore dell'opaco e altro Otto-Novecento*, Palermo, Flaccovio, 1979; un utile aggiornamento bibliografico sul tema del Capuana critico fornisce S. LONGO, *Rassegna di studi su Luigi Capuana critico*, in « Critica letteraria », IV, 1976, pp. 543-566. Un panorama degli studi capuaniani in G. OLIVA, *Nuovi materiali per Capuana (1976-1980)*, in « Cultura e scuola », XIX, 1980, pp. 29-39.

storiche, cioè « i fondamenti dell'hegelismo ritemprati con gli studi delle scienze naturali moderne ». È una confessione rivelatrice: per Capuana come per la maggior parte dei positivisti italiani, bisogna superare la frammentarietà cui porta la metodologia scientifica e contrapporre il bisogno di una conoscenza del tutto. La totalità non è aggregazione frantumata di una serie di piccole verità, ma unità organica; mentre non si nega una legittimità alle scienze particolari, destinate a studiare i diversi aspetti della natura, l'investigazione del reale non può fermarsi a questo:

« la vita è ancora la natura ..., ma in lei ci è un altro elemento, che è appunto quello che di natura la fa vita: ... e questo nuovo elemento è il pensiero che non è più nascosto e irrecognoscibilmente dissimulato sotto altre spoglie e quasi come un non pensiero, ma pressoché libero e palese in forma di funzione, aspettando di prendere la sua vera e propria forma di pensiero ».

Così si esprime De Meis in *Dopo la laurea* (Bologna, 1868, parte I, p. 62). Quindi anche nell'estetica questa « realtà della realtà » è l'evoluzione delle forme artistiche, il loro progressivo dissolversi e rinascere via via più essenziali e pure, vicine alla forma ultima, il pensiero, la filosofia<sup>7</sup>.

L'adesione di Capuana alle speculazioni di De Meis lo apparen-  
ta bene a quella schiera di pensatori, meridionali soprattutto, in cui agisce una volontà sistematica, che deriva anche dalla storia particolare dell'hegelismo nel Sud, e dall'immobilismo secolare della situazione storica<sup>8</sup>. Il tentativo di De Meis di riscrivere la filosofia hegeliana della natura secondo la nuova visione di Darwin può apparire anche come un tentativo di esorcizzare i possibili sviluppi pessimistici e materialistici della scienza. Se Hegel, cioè, aveva nel suo sistema tracciato un ritratto ideale della società borghese, i pensatori italiani, e naturalmente De Meis e lo stesso Capuana, deducono un progetto di società da edificare da premesse applicate abbastanza meccanicamente, poggiando la loro fiducia nel futuro su un progres-

<sup>7</sup> Per la conoscenza del pensiero di De Meis è tuttora utile la monografia di A. VENEZIANI DEL VECCHIO, *La vita e l'opera di A. C. De Meis*, Bologna, 1921.

<sup>8</sup> Questo problema è stato ampiamente esaminato da G. OLDRINI, *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1973. Torna su questi temi G. RAGONESE, *Capuana tra Verga e D'Annunzio*, in AA. VV., *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, Palermo, Palumbo, 1977, pp. 431-441.

so scientifico inevitabile come l'attuazione progressiva del pensiero nella natura. Non si può ignorare che in questo senso Capuana è ben diverso da Verga, dalla sua disincantata e ferma visione che forse qualcosa deve all'esempio del magnanimo pessimismo leopardiano. Lo scientismo porta Capuana a considerare la scienza come strumento di un'indagine conoscitiva di tipo assoluto e universale, mentre la realtà dei problemi dell'Italia postunitaria si sdrammatizza nella convinzione che la società borghese del secondo Ottocento è l'unica possibile e quindi la meno valutabile in termini di confronto, sia pure con utopiche civiltà del futuro o del passato<sup>9</sup>.

L'introduzione ai saggi sul teatro, stesa nel 1872, è tutta impregnata della influenza di De Meis e delinea, sia pure *in nuce*, un abbozzo di estetica dell'evoluzione dei generi letterari. Circola in queste pagine, come un fantasma dai contorni imprecisi, ma la cui presenza è tuttavia sensibile, la profezia hegeliana della *morte dell'arte*; per ora Capuana ribadisce la diagnosi che anche l'esperienza diretta gli ha suggerito: la commedia italiana è morta, come un frutto ormai avvizzito. Nelle sue ultime, benché perfette incarnazioni, nelle opere di Augier e Dumas fils, si appanna e scolora l'immagine dell'artista e fa capolino il pensatore:

« ci manca poco perché il personaggio, la creatura, abbia netta la coscienza di se stessa quanto il poeta, suo creatore; ed è l'inizio dell'ultima fase in cui l'arte si risolve nel suo puro principio, il pensiero »<sup>10</sup>.

Non è in queste pagine tuttavia che Capuana ha il coraggio di an-

<sup>9</sup> Un ampio esame dei rapporti tra letteratura e scienza è in C. A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione*, Roma, Savelli, 1974 e nel volume curato dallo stesso MADRIGNANI e F. ANGELINI, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, in *Letteratura Italiana Laterza*, Bari, Laterza, 1975; PAOLO ROSSI, *1890-1900. Alcuni letterati italiani e la loro immagine della scienza*, in « Paragone », 318, 1976, pp. 3-45, esamina gli sviluppi di questo stesso problema negli anni immediatamente successivi a quelli che qui si prendono in considerazione. Ma è doveroso fare riferimento anche a G. CATTANEO, *Letteratura e scienza nell'età del positivismo*, in « Prospettive settanta », luglio-settembre, 1976, pp. 88-99 e a A. M. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra '800 e '900*, Bologna, Patron, 1982.

<sup>10</sup> Ovviamente anche Capuana, come De Meis, pensa che è destinato a morire solo un certo tipo di arte, *Arte bella*, in cui la « sintesi estetica è posta come in sé compiuta; onde il suo mondo è il mondo dello spirito in sé conciliato e il suo ideale, la bellezza, vale come l'ideale più alto di tutta la vita, la più pura norma della cultura » (cfr. A. BANFI, *I problemi di un'estetica filosofica*, Milano, Parenti, 1961, p. 63).

dare oltre, indicando chiaramente nel romanzo il nuovo genere, tra la scienza, la filosofia e la fantasia, in cui l'arte ha scelto la sua ultima, ma non meno splendida incarnazione. Più tardi, in anni di ripensamento, scriverà a Neera una confessione lievemente ironica e disincantata che, pur confermando la totale adesione a un credo letterario, cui resterà fedele tutta la vita, sente quasi con melanconia l'irreversibile flusso delle *forme* che, trasformandosi nel tempo, avvicinano il momento, in cui anche il romanzo della realtà cederà il passo a qualche altra incarnazione, ancora più vicina all'adempimento della profezia hegeliana. In più di un punto di quella *Confessione* che è del 1887, Capuana è il più lucido storico di se stesso che si possa desiderare ed è meglio dargli la parola per intendere l'evoluzione rettilinea del suo pensiero, dopo l'incontro con De Meis:

Diamine, dicevo, se la scienza riconosce un graduato svolgimento nelle forme naturali, un continuo perfezionamento, un non interrotto passaggio dalle forme inferiori a quelle superiori, e perché non dovrebbe essere così anche nelle forme dell'arte? La natura che è quasi l'accidente, sarebbe dunque ritenuta soggetta a leggi fisse, inalterabili, e lo spirito, ch'è qualcosa di più elevato, di più raffinato, l'opposto dell'accidente, no? mi pareva un po' strano. Non si trattava, supponevo, di una semplice analogia, ma di un che d'intimo, di sostanziale, di organico. Tutta la storia letteraria, guardata con quelle travegole, sembrava mi desse ragione. E così mi affondavo sempre più e più nella melma della novella e del romanzo moderno. Naturalista? verista? Il nome mi preoccupava poco. Dicendo: naturalista, verista, tanto per farmi intendere dagli altri, volevo significare che secondo me, nel mettersi a scrivere delle novelle o dei romanzi, bisognava badare a poggiar quest'opera giusta la sua ultima forma; provvisoria anch'essa, ne convenivo; tanto che cercavo anch'io nella misura delle mie deboli forze, di svolgerla, di ampliarla o, per lo meno, di ripulirla, togliendone via quanto ancor rimaneva in essa di fronde inutili, di rami morti. Infatti dai *Profili di donne*, al *Bacio* (poi ribattezzato *Storia fosca*), dal *Bacio ad Homo* e da questo a *Ribrezzo*, se voi voleste darvi la pena di osservare attentamente (ma in verità non mette conto di confondersi in un tal esame), vedreste evidentissimi i segni del penoso lavoro, diretto ad ottenere il risultato di render la novella, dirò così autonoma, qualcosa di indipendente, di fuori dal suo autore. Erano, immaginavo, i veri e soli effetti che poteva risentir la novella, nella sua qualità di opera d'arte, i soli effetti ch'essa poteva risentire dell'indirizzo scientifico della moderna cultura. Già l'attenta osservazione della natura, lo studio minuzioso della verità non sarebbe bastato. Insomma essendo l'ope-

ra d'arte principalmente forma, occorre che la sua rinnovazione accadesse appunto lì, o era inutile lo spendervi intorno lavoro, tempo, ingegno». (Introd. a *Homo*, Milano, 1888, p. XXIX e sgg.).

Sono pagine in cui è ben evidente che le preoccupazioni dello scrittore non sono diverse da quelle del critico, mentre le intenzioni scientifiche subiscono un radicale ridimensionamento, non solo nella loro capacità di incidere profondamente sul fatto letterario, ma anche nella dimensione metodologica. Non c'è infatti solo una maldestra sovrapposizione tra la *forma* di De Sanctis e le *forme* o *generi* di De Meis. Anche rispetto alla teoria della evoluzione dei generi letterari Capuana ha ormai definitivamente adottato l'ottica hegeliana, sicché l'analogia della evoluzione letteraria con l'evoluzione biologica appare poco più di una metafora.

Non è un limite solo di Capuana, ma è tipica dell'esperienza positiva italiana questa estensione, poco approfondita e molto contenuta, alle scienze morali, dei metodi propri delle scienze naturali<sup>11</sup>. E d'altra parte, se a De Meis spetta questa sistematica rigida e generalizzante, il suo influsso sulla critica capuaniana si esaurisce in una serie di indicazioni di massima, poco o nulla operanti a livello di lettura e interpretazione dei testi. Per questo aspetto Capuana resta, per fortuna, il lettore intuitivo e geniale, curioso e concreto che ha imparato quasi tutto dalla sua professione giornalistica<sup>12</sup>.

2. A questo punto della sua evoluzione umana e letteraria si colloca l'esperienza milanese e il momento più vivo della sua attività cri-

<sup>11</sup> Abbastanza continuo e insistente è l'avvertimento in questo senso della critica capuaniana e, più genericamente, della critica volta ad esaminare le caratteristiche ideologiche del verismo; vedi H. L. NORMAN, *The scientific and the pseudo-scientific in the works of L. Capuana*, in *Publications of the Modern Language Association of America*, LIII, 1938, pp. 869-885; G. TROMBATORE, *Luigi Capuana critico*, in «Bel-fagor», IV, 1949, pp. 410-429 e *Capuana e il verismo* nel vol. *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi, 1967; G. PULLINI, *Verismo*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, cit., pp. 591-601; G. CATTANEO, *Prosatori e critici dalla scapigliatura al verismo*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1968, vol. VIII, pp. 269-488.

<sup>12</sup> Ma sarebbe ingiusto dimenticare anche quanto Capuana doveva ancora all'esempio di De Sanctis: «Il sistema per me è una verità unilaterale... Perciò aborro dai sistemi, pur riconoscendo la loro necessità. Il sistema nasce da una tendenza che si manifesta in opposizione al passato. La quale ridotta in sistema si attribuisce valore assoluto... suo contrappeso è il buon senso che presto o tardi ripiglia il suo posto.» (cfr. F. DE SANCTIS, *Saggi critici*, Bari, Laterza, 1969, vol. III, p. 336. Ma vedi anche G. LUTTI, *Il Capuana moderno*, in «Inventario», VI, 1954, pp. 146-156.

tica, consegnato ai due volumi degli *Studi*. Un confronto anche rapido col più famoso *Ismi contemporanei* rivela una più ampia apertura sperimentale e problematica, un'idea di letteratura che si estende senza esitazioni ai territori limitrofi della storia culturale e del gusto, una disponibilità totale alla conoscenza di fenomeni anomali o comunque estranei anche alla linea principale dell'argomentazione. Sono caratteristiche anche dell'ambiente milanese di quegli anni e caratteristiche destinate ad essere presto soprafatte da un rinascente conformismo. Resta però che questi saggi sono stati a lungo eclissati dai volumi più tardi, in cui è più evidente una tendenza involutiva a consolidare le posizioni raggiunte e certo è meno sensibile il respiro europeo della cultura capuaniana<sup>13</sup>. Il vento che soffia su queste pagine degli *Studi* viene dalla Francia e sconvolge irresistibilmente i residui provinciali e tardo-romantici, anche quelli meglio travestiti di contestazione e ribellismo, per esempio le fantasie scapigliate. In questo senso Capuana è uno dei pochi che segnano fermamente la propria diversità anche rispetto a quello che era ritenuto lo schieramento letterario più avanzato. Naturalmente anche una tale libertà ha un prezzo e Capuana acquista limpidezza spregiudicata di giudizio solo dopo aver sacrificato i legami con l'ambiente d'origine, dopo aver cioè perfezionato del tutto il distacco dalle matrici isolane, già iniziato a Firenze.

Direi che è con gli *Studi* che Capuana arriva al punto di rottura con la precedente identità di galantuomo siciliano, per assumere definitivamente i connotati dell'operatore culturale, dello scrittore *engagé* nelle più vive battaglie letterarie del tempo. Capuana non conosce il ritorno alle origini della parabola verghiana e la sua esperienza esistenziale e culturale sarà vissuta da questo momento sempre negli ingranaggi della nascente industria editoriale, cui si lega la sua sopravvivenza economica e da cui viene costantemente minacciata di dissolvimento la sua attività critica, costretta come è a fare i conti con le necessità di un mercato ristretto, ma esigente, che macina le novità librarie e le consuma in tempi già rapidi.

È su questo registro, diciamo di elzevirista, che Capuana scrive

<sup>13</sup> Sulla interpretazione tradizionale del Capuana critico che pone al primo posto i saggi posteriori al 1882 avrà pesato, e non poco, l'interpretazione del Croce, teso a riconoscere nel siciliano l'anello di congiunzione tra la propria estetica e quella di De Sanctis. Una valutazione diversa, che dà agli *Studi* un posto più significativo, è in C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, *passim*.

le sue pagine più vivaci e colloquiali: un naturale gusto del ritratto psicologico si incontra con l'intuito infallibile del lettore di mestiere. Anche là dove l'invenzione del narratore è più sensibile, lo sfondo culturale è presente nel taglio, nell'argomentazione; alcuni di questi personaggi letterari, come Michelet o Gautier, invitano a confronti con la critica di Sainte-Beuve, di cui Capuana dovette avere una conoscenza tutt'altro che episodica. Altre volte il critico italiano è in evidente concorrenza con il francese e tende a costruire i suoi ritratti su uno sfondo culturale insistentemente italico. Un esempio potrebbero essere le pagine dedicate all'Aleardi, in cui non manca neppure una difesa di quella che alcuni, a torto, ritengono « letteratura indiscreta ».

L'uomo e l'artista non dobbiamo ritenerli due esseri così perfettamente separati che l'uno non abbia rapporti di sorta con l'altro. Anche quando accade questa specie di dualismo (se ne conoscono degli esempi), il documento è sempre prezioso per la scienza psicologica che studia i fenomeni dello spirito umano nelle sue manifestazioni reali, e non dietro inconcludenti idealità.

Dalle fitte righe dell'epistolario di Aleardi, Capuana resuscita una figura un po' greve di provinciale, l'atmosfera stantia del Veneto pre-quarantottesco tra la censura austriaca e quella ecclesiastica e insieme le debolezze, le insicurezze di un poeta che anche nell'eroismo patriottico conserva una traccia di testardaggine infantile. Il giudizio letterario resta tuttavia preciso e pungente; la consapevolezza dei limiti del personaggio si riflette in quella dei limiti della sua poesia e, diciamo pure, della sua ideologia. Perché qui e altrove, per esempio nell'altro preciso e abile ritratto di Gino Capponi che apre il secondo volume, Capuana è più che mai teso a ribadire il suo antiromanticismo, che fa tutt'uno con gli ideali diversi della generazione postunitaria, cresciuta alla scuola dei fatti e poco disposta a sottomettersi a rigide ortodossie. Sono anni in cui, specialmente da un punto di osservazione avanzato quale poteva essere Milano, la borghesia è più disposta a credere al progresso della scienza che alle ragioni della morale e della fede.

Si deve all'influsso della zona di osservazione avanzata che è la città lombarda, la sensibilità capuaniana per fenomeni prima ignorati o frettolosamente catalogati come minori. Egli infatti non è insensibile al fascino diverso che si sprigiona da certa narrativa femminile, all'atmosfera chiusa e densa di segreto dei romanzi scritti a lume di candela;

ove « la passione parla il suo caldo e irragionevole linguaggio » e che tuttavia sono il frutto di una personalità savia e affettuosa, legata ai doveri casalinghi. Anche il ritratto di Neera, così com'è tratteggiato in questi *Studi*, finisce per assomigliare alla fisionomia di più d'una delle sue protagoniste di novelle e romanzi che celano, dietro una apparenza tranquillizzante, misteriose spinte liberatorie e trasgressive<sup>14</sup>. Laddove invece il gusto del narratore e dell'acuto osservatore vien meno, ritornano in primo piano gli interessi scientifici, rivolti specialmente a quegli aspetti di storia culturale che il positivismo andava rivalutando; non solo gli studi di folklore che potevano risalire alle amicizie siciliane, in particolare quella del Vigo, di cui rileggiamo qui il ritratto già apparso nel volume sul *Teatro Italiano contemporaneo*, ma gli studi storici, come quello su *Venezia*, o di carattere tematico e filologico, per esempio l'analisi del *Prometeo nella poesia* di Arturo Graf. Tuttavia è proprio su questo terreno che il positivismo capuaniano mostra i suoi limiti; il suo giudizio su ricerche come quella di Graf, è pieno di cautele e nella sostanza ostile, anche se si tratta certo di uno dei tentativi seri di trasferire in Italia il metodo delle scienze positive alle scienze storiche.

Come si è già visto parlando di De Meis, Capuana vuole distinguersi dai « positivisti volgari » e questa adesione parziale e limitata appare in pieno nell'articolo sulla storia letteraria del positivista Cannello, al quale rimprovera la scarsa sensibilità alle esigenze generali, alle prospettive universali, cioè in definitiva l'ignoranza di quella teoria della evoluzione dei generi che era cara a De Meis<sup>15</sup>.

Infatti anche la ricognizione che abbiamo appena compiuto e che si svolge nelle zone periferiche e meno note degli *Studi* non può non ricondurci per sentieri non proprio del tutto nascosti al tema principale, sulla traccia di uno schema razionale ed estetico del discorso che affiora insistente qua e là. Potremmo, a riprova, ritentare i sondaggi

<sup>14</sup> Sulla narrativa femminile Capuana torna anche in anni più tardi; vedi tra l'altro l'articolo *Letteratura femminile*, in «Nuova Antologia», 1 gennaio 1907. Ora sulle scrittrici dell'Ottocento, tra cui Neera, esiste un panorama abbastanza ampio nell'antologia a cura e con introduzione di G. MORANDINI, *La voce che è in lei*, Milano, Bompiani, 1980.

<sup>15</sup> Non sarà troppo azzardato supporre che sotterraneamente un certo ruolo giocasse, in questa insistenza di Capuana a distinguersi dai positivisti 'volgari', anche l'importanza per De Meis, e quindi per il suo discepolo, della prospettiva religiosa: il tema religioso non è estraneo alla riflessione degli hegeliani italiani ed è ben presente, come approdo finale, anche al Capuana di questi anni.

in un altro punto, per esempio tra i saggi dedicati alla lirica. Nella galleria capuaniana sfilano alcune pallide figure di « minori »; forse i tempi non offrivano di meglio, ma certo Capuana è un giudice drastico, impietoso, alieno per gusto dalle malinconie degli ultimi epigoni scapigliati (basti pensare ai *Semiritmi*<sup>16</sup> e al vasto sperimentalismo che vi si riflette). Negli articoli su Fontana e Stecchetti affiora una sensibilità tutta informata a nuovi registri timbrici: l'indeterminatezza della musica è la nuova armonia della poesia moderna<sup>17</sup> ma è anche il sintomo del suo dissolvimento, del suo distacco dalla realtà che è sempre concreta, viva. Per Capuana, come abbiamo già accennato, è finito il tempo della lirica come genere intimista. I nuovi tempi sono animati dalla fiducia nella scienza, nel progresso, dalla nuova alleanza tra uomo e natura. Questa nuova realtà creata dalla scienza non può d'altra parte neppure mascherarsi dei panni dell'antico; i due articoli su Rapisardi, decisamente stroncatori, sviluppano la tesi di una evoluzione che differenzia profondamente la scienza antica da quella moderna: la prima poteva trovare espressione diretta nella poesia perché era essa stessa plastica, immaginosa, poetica; l'altra, invece, è nutrita di astrazione, di puro pensiero. Perciò:

Lucrezio è la pura intuizione della *idea* scientifica moderna. Per la scienza moderna il poema della Natura non può essere altro che un documento.

3. Su questa sentenza di morte, il discorso si salda in un cerchio perfetto all'unico tema che la genealogia demeisiana nutre e convalida, quello cioè della fenomenologia del romanzo.

Una volta adottato il punto di riferimento l'edificio del critico, al di là della varietà apparente degli *Studi*, acquista la sua fisionomia definitiva ed univoca; ciascun volume è in realtà un discorso sul romanzo, Zola e il naturalismo nel primo, l'evoluzione e interpretazione italiana del naturalismo e i canoni espressivi del verismo nel successivo. Ovviamente, una volta stabilite le coordinate dell'universo letterario e la direzione dei suoi processi di evoluzione e di decadenza, la teoria di De Meis non serve più, e all'interno del discorso Capuana torna a

<sup>16</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Semiritmi*, con un'introduzione di E. GHIDETTI, Napoli, Guida, 1972.

<sup>17</sup> È un ricordo delle teorie di De Meis sulla musica, ultima arte moderna, perché ormai vicina all'ineffabilità (cfr. *Dopo la laurea*, I, p. 313).

seguire l'altro maestro che le citazioni di apertura ricordano, De Sanctis. Non è difficile accorgersi che questo De Sanctis è sostanzialmente presente nell'idea del rispecchiamento che il romanzo opera sulla realtà e nell'ampiezza di orizzonti dell'ottica narrativa, non puramente scientifica perché aperta ad un ampio sperimentalismo; è la prospettiva del *tal contenuto, tal forma*. Si vedano le pagine di Capuana su Zola e apparirà al meglio fino a che punto sia stata assimilata la lezione desanctisiana. Una rapida occhiata alle date consente di stabilire un fitto intreccio, quasi un dialogo ideale sullo stesso tema, tra i due critici: la prima recensione di Capuana all'*Assommoir* esce l'11 marzo 1877; lo *Studio sopra Emilio Zola* di De Sanctis viene pubblicato a puntate sul « Roma » tra il 17 giugno e il 20 dicembre 1877; la seconda recensione di Capuana a *Une page d'amour* esce il 10 giugno 1878; l'anno dopo segue la conferenza di De Sanctis, *Zola e l'Assommoir*, che per vari aspetti chiarisce e sviluppa le premesse precedenti.

Sarà forse opportuno accennare ora per sommi capi alle posizioni di De Sanctis di fronte alla *rivoluzione naturalista*<sup>18</sup>. Dal *Principio del realismo* (1872) ai saggi zoliani, i termini in cui De Sanctis accoglie alcuni elementi del positivismo si chiariscono progressivamente e si precisano gli obiettivi polemici che egli combatte su due fronti: lo spiritualismo rinascendo anche attraverso le teorizzazioni positiviste, e il determinismo assoluto della scienza, in mezzo al quale stava insidiosamente nascosta la *metafisica*.

Alla sfera dell'assenza di libertà per De Sanctis appartengono anche i personaggi di Zola, il cui vizio d'origine è un sistema di idee che si sovrappone alla infinita varietà della natura umana, comprimendola in una sola delle sue componenti: l'ereditarietà.

Basterà qui una sola citazione:

Il suo (di Zola) difetto non è di essere troppo realista, ma è il soverchio idealismo, perché operando con perfetta coscienza della sua idea, la sua favola non è una imitazione del processo naturale, con quelle inconseguenze, varietà e distrazioni che offre la storia, ma una costruzione mentale e tipica.

<sup>18</sup> Fondamentale per intendere l'hegelismo oggettivo di De Sanctis è il volume di S. LANDUCCI, *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli, 1964; ma importanti precisazioni sono nell'*Introduzione* di M. T. LANZA a F. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza, la vita*, Torino, Einaudi, 1972. Vedi anche C. COLICCHI, *De Sanctis, Capuana e la poetica del verismo*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Giannini, 1979, vol. II, pp. 753-762.

Insieme emergono sul piano estetico *sentimento e immaginazione*, e acquistano risalto contro il pericolo dell'appiattimento insito nella documentazione naturalista.

D'altra parte la base dell'edificio artistico, e cioè la realtà, viene continuamente ricordata e se ne precisa il valore:

L'arte nelle sue trasformazioni deve conservare inalterata la base, riprodurre nelle sue invenzioni e nelle sue trasformazioni la realtà naturale, imitare anche il processo naturale.

Questa imitazione del processo naturale e l'allargamento della base «aggiungendo all'elemento psichico e storico anche i fattori naturali», era per De Sanctis il maggior merito di Zola: affermazione decisamente rivoluzionaria nella provincia letteraria italiana.

Vediamo ora Capuana alle prese con l'*Assommoir* e con *Une page d'amour*. Il primo studio trascura già volutamente — e non ci pare poco per il *teorico del verismo* — le premesse dell'impostazione zoliana, quelle premesse che in maniera esplicita rifiuterà, sulla scia di De Sanctis, nella recensione a *Une page d'amour*: ne viene in primo piano, da una parte la questione del linguaggio, dello stile (una delle accezioni in cui Capuana usa la *forma* di De Sanctis), dall'altra il problema di un'arte che faccia poesia delle cose, rifiutando ogni maschera retorica e sentimentale.

Ecco Capuana:

... 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 solamente perché gli giovano a far penetrare il lettore nell'intimo spirito dei suoi personaggi. Infatti non resta indifferente, freddo, o ironico o canzonatore come, per esempio, il Flaubert innanzi al soggetto del suo studio; anzi n'è tocco, n'è commosso. La sensazione non rimane in lui al semplice stato di sensazione, ma s'innalza, si purifica, diventa sentimento, poesia.

La frecciata contro l'impassibilità flaubertiana è sintomatica: Capuana rifiuta le posizioni parnassiane, eccessivamente formalistiche, come d'altra parte l'elenco delle osservazioni rimaste allo stato grezzo, il rispecchiamento meccanico degli oggetti. A mezzo c'è la *sensazione che diventa sentimento*, cioè la desanctisiana mediazione delle due facoltà creatrici, l'immaginazione e la fantasia.

A suo modo Capuana ha tratto coerenti conseguenze dalle premesse realistiche di De Sanctis. Anche se lo *Studio sopra Emilio Zola* non è ancora uscito, il punto d'arrivo, l'accettazione della scienza nell'arte come *segno del tempo*, è già chiaro. Nel '78 Capuana scrive esplicitamente:

I Rougon-Macquart saranno, anzitutto, quello che vogliono essere, un'opera d'arte, un vero monumento che, meno vasto della *Comédie humaine*, avrà su questa il pregio di una più rigorosa unità di concetto; e il valore dell'esecuzione certamente non se ne rimarrà inferiore all'idea scientifica che ne forma l'ossatura. I criteri dunque coi quali i Rougon-Macquart vanno giudicati sia nei loro particolari, sia nel loro insieme debbono essere precipuamente dei criteri d'arte. Però non è possibile tagliare in due un'opera d'arte e mettere da un canto la forma e dall'altro il concetto, specie poi in un lavoro grandioso e complesso dove la creazione artistica, per decisa volontà dell'autore, è perfettamente subordinata al concetto fisiologico dell'eredità naturale.

Quel che però Capuana non accetta è l'assolutezza di questa ottica fisiologica; ben lontano da qualsiasi visione materialistica dell'uomo o dello sviluppo sociale, gli parrà che l'uso più equilibrato della scienza positiva possa avvenire nel romanzo psicologico, in cui al rigoroso determinismo delle leggi fisiologiche si associa il concetto ancora evanescente e *romantico* della passione. Anche l'eroina *naturalista* del Capuana romanziera, Giacinta, si apparenta più alla drammaturgia borghese di Dumas fils e forse addirittura ha il suo modello nella *Dame aux camélias*, che a Madame Bovary o ai personaggi zoliani. C'è insomma già nella *Giacinta* la possibilità di intendere in chiave naturalista il romanzo psicologico. Sarà questo un punto d'approdo dei veristi italiani, tormentosamente affermato soprattutto da De Roberto, sotto l'influenza ambigua di un romanziera alla moda come Bourget, ma non ignoto allo stesso Verga che, fino alla fine, oscillerà tra la rappresentazione del mondo contadino siciliano, del proletariato urbano milanese e degli ambienti alto borghesi (*La duchessa di Leyra*, *I racconti del Capitano D'Arce*).

Sia Verga che Capuana, inoltre, nello scegliere il romanzo psicologico come il terreno più adatto a una verifica del naturalismo nella accezione italiana, si fondavano su un concetto che essi ritenevano di interpretare secondo le più profonde istanze del metodo positivo. Com-

te, nella seconda lezione del suo *Cours de philosophie positive*, insiste sulla necessità di partire per ogni analisi dai fenomeni più semplici verso quelli più complicati e di più difficile interpretazione. Il principio di Comte, Capuana lo ritrovava nella prefazione a *Les frères Zemganno* di Edmond de Goncourt, verso le cui prese di posizione teoriche egli si mostra molto meglio disposto che non verso la teoria zoliana. Anche nel processo artistico si segue lo svolgersi della natura:

Si va dal più materiale al più spirituale, allo stesso modo che da una forma più semplice e inferiore ad una forma più ricca e superiore.

La prima conseguenza di questa affermazione, che non appare solo una metafora, è l'immobilità del sistema, in cui tutte le classi sono generi, specie: si tratta di un vero e proprio darwinismo sociale, tanto che nel finale dell'articolo Capuana auspica un superamento della *bêtise*, dell'animalismo che impronta l'arte contemporanea:

Quando il romanzo moderno avrà il polso più franco e l'occhio più esercitato, i fondiglioli umani saranno abbandonati alle indiscrete compiacenze dell'arte inferiore; e tutti, grandi e piccini, saranno presi dalla mania dell'arte pura, delle passioni elevate, dei vizi spirituali, ma non meno terribili di questi d'ora ...<sup>19</sup>.

È significativo che delle prese di posizione teoriche dei padri del naturalismo francese, Capuana eviti quelle di Flaubert come quelle di Zola, per ripiegare su Edmond de Goncourt, già in una fase di predecadentismo, nella prefazione a un romanzo, appunto *Les frères Zemganno*, che si trova in uno scaffale della biblioteca di Des Esseintes, lo squisito eroe di Huysmans. Anche Verga nell'introduzione ai *Malavoglia*, ribadisce:

A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che vi può essere di artificiale nella società. Perfino il linguaggio tende ad individualizzarsi,

<sup>19</sup> Interessante l'applicazione che Capuana fa di questa teoria nel romanzo *Profumo* (1892), per cui vedi le pagine di C. A. MADRIGNANI, nel cit. volume *Capuana e il naturalismo*.

ad arricchirsi di tutte le mezze tinte, dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola, onde dar rilievo all'idea...

In queste posizioni non c'è la priorità di un principio rappresentativo, di un metodo artistico: sia Capuana che Verga alla visione monolitica, unitaria di Zola sostituiscono il criterio della verità, una verità diversa a seconda del *milieu* che lo scrittore si troverà ad affrontare. Implicitamente si restituisce all'artista, sulla scia desanctisiana, il suo ruolo di libero creatore<sup>20</sup>.

4. Fino a questo punto la lezione desanctisiana esaurisce tutto lo spazio critico che Capuana si concede di fronte a Zola. L'applicazione più originale dello sperimentalismo di De Sanctis va cercata altrove, in primo luogo nell'incontro con Verga. Un incontro preparato da sempre, visto che le due esistenze si svolgono parallele, legate dall'origine siciliana e da una lunga amicizia, ma che diventa scoperta solo dopo un'ampia ricognizione dei territori limitrofi della letteratura europea. In chiave di esplorazione, per quanto curiosa ed entusiasta, sono da leggere negli *Studi* i saggi su Michelet, Gautier, Balzac, Goncourt, Daudet e poi sui nostri Dossi e Faldella, Gualdo.

L'elenco non è forse completo, data anche la vistosa esclusione di quanto non è francese, ma quel che importa è che si sviluppa in questi incontri nuovi e appassionati, pur in una disposizione non sottolineata ed enfatica, una doppia riflessione sul romanzo: c'è un filone principale che da Balzac e Zola arriva fino a Verga, per cui valgono i canoni del realismo desanctisiano, e c'è una seconda linea dallo sviluppo più incerto e contorto, anomalo, patologico, direbbe Capuana, che travolge i limiti della formula arte-vita fino a far coincidere, come nei Goncourt su Gavarni, il romanzo col documento o colla prospettiva deformante e grottesca delle scritture di Dossi e Faldella. Non andrebbe trascurato quanto di problematico questa seconda prospettiva introduce nella critica di Capuana in questa fase, problematicità destinata a sparire poi, negli *Ismi* per esempio<sup>21</sup>, ma solo dopo che sarà avvenuto un completo giro dell'orizzonte metodologico, sicché sarà necessaria

<sup>20</sup> Cfr. G. VERGA, *Storia dei Malavoglia. Carteggio con l'editore e con L. Capuana*, a cura di L. e V. PERRONI, in «Nuova Antologia», LXXXV, 1940, pp. 105-131.

<sup>21</sup> Vedi G. LUTI, *Introduzione a L. CAPUANA, Gli ismi contemporanei*, Milano, Fabbri, 1974.

una volontaria, o volontaristica, esclusione di quanto non rientra in una prospettiva di rigoroso realismo. Certo proprio di fronte a questa possibilità che il romanzo si dissolva nella storia (Michelet) o nella cronaca (Daudet, Goncourt), Capuana si pone, sia pur implicitamente, nella prospettiva della mobilità del genere e ne scopre la diversità rispetto ad altre esperienze la cui evoluzione è più rettilinea e compiuta, per esempio la lirica. Se l'hegeliana *morte dell'arte* si compie nei domini della lirica, dove, come abbiamo visto, si esprime secondo Capuana, la presunta insufficienza del genere di fronte alla scienza, che è il vero contenuto del mondo moderno, il romanzo affaccia l'ipotesi del definitivo tramonto dell'arte bella per sostituirvi il concetto dell'*arte vita*, anche nell'accezione quotidiana e prosastica che questa formula può suggerire.

Ma torniamo a Verga. La scoperta critica della nuova narrativa, da *Vita dei campi* ai *Malavoglia*, è determinata da un doppio ordine di motivi. Il discorso di De Sanctis su Zola lasciava aperto e insoluto il problema di un romanzo italiano, nel senso pieno del termine, riflesso di una realtà nostra. Tale non poteva essere il romanzo borghese soprattutto perché modi e psicologia della nascente classe dirigente si ispiravano, talora in modo pedissequo, al modello transalpino. Capuana scopriva in Verga le possibilità di una narrativa regionale<sup>22</sup>, un mondo ancora ignoto, perché non si poteva parlare di scoperta per quel genere falsamente rusticale che aveva contrabbandato un'immagine dominata da intenti moralizzatori e vagamente georgici alla « Sand » delle campagne, fossero esse al Nord o al Sud, nei romanzi e nelle novelle dei tardi epigoni manzoniani<sup>23</sup>. Inoltre quella scienza che non poteva proporsi nell'arte come meccanica applicazione dei principi dell'ereditarietà, poteva invece ben riapparire nell'attenzione distaccata, severa, necessaria all'analisi di un fenomeno che, come appunto la vita contadina nel Sud, aveva tutte le caratteristiche salienti del « diverso ». Tale disposizione Capuana la trovava anche nell'inedita *forma* dei romanzi e novelle verghiane, l'*impersonalità*.

Usando quasi le stesse parole di Verga nella prefazione all'*Amante*

<sup>22</sup> Un interessante materiale documentario, di particolare importanza per la biografia intellettuale del Capuana e per la problematica del romanzo verista, in J. J. MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Genève, Librairie Droz, 1980.

<sup>23</sup> Cfr. la voce *Manzonismo* a cura di A. COSTANTINI in *Dizionario critico della letteratura italiana*, cit., pp. 515-521.

di Gramigna, Capuana riprende un tema non ignoto neppure ai suoi saggi sul teatro, ma con una dimensione e una applicazione sostanzialmente nuova:

Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione di ogni sua parte diviene così completa che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è così evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie, che la mano dell'artista rimane assolutamente invisibile e l'opera d'arte prende l'aria di un avvenimento reale, quasi si fosse fatta da sé e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portar traccia nelle sue forme viventi, né della mente ove germogliò, né dell'occhio che la intravvide, né delle labbra che ne mormorarono le prime parole. È la teoria dell'arte moderna...

Anche rispetto al De Sanctis dei *Saggi Critici*, in cui l'opera d'arte si avvicina per l'intima somiglianza della sua natura al vivente e quindi manifesta il suo organismo autonomo attraverso l'*impersonalità*, la formula di Capuana si sviluppa in un senso più dichiaratamente stilistico oltretutto strumentale e linguistico. In realtà l'*impersonalità* capuaniana non a caso si presenta in una formulazione quasi identica a quella data da Verga; essa è la definizione critica dello stile verghiano e forse per questo le indicazioni che possiamo leggere su questo problema negli *Studi*, se si escludono i saggi su Verga appunto, sono deludenti e scarse. Ma Capuana non avrebbe mai potuto ammettere che il verismo coincidesse del tutto e in forma definitiva con l'opera verghiana; essa era se mai una vetta intorno alla quale si doveva disporre un vasto sistema narrativo. Tuttavia la cautela e la genericità con cui il critico ritorna su questo che pure è il punto di massima originalità della sua indagine, può essere spiegata con la natura diremo sperimentale, operativa del problema e quindi ci sembra lecito fare una breve ricognizione nell'opera narrativa di Capuana in questo periodo, in cui significativamente si sviluppa una problematica analoga. Se anche altrove i due piani critico e narrativo si intersecano, sulla *impersonalità* l'esperienza del narratore dimostra la continuità con cui l'intuizione originaria, poco elaborata sul piano teorico, si sviluppa e cresce.

In realtà il naturalismo, con la sua teoria dell'osservazione dei fatti, del documento, altera la fisionomia del romanzo tradizionale e la rende più chiaramente problematica. Cogliere la vita nel suo dinamismo, nel suo farsi, vuol dire anche limitare lo spazio del romanze-

sco nel finale, per dare alla *tranche de vie* l'apertura e l'assenza di conclusioni definitive del vissuto. Scompare in primo luogo l'autore onnisciente e quanto comportava la regia diretta degli avvenimenti, nella definizione dei confini e delle prospettive dell'universo narrativo. Nell'opera di maggior impegno del Capuana scrittore, il romanzo *Giacinta*, le cui stesure si collocano tra il 1879 e il 1889, il problema del punto di vista si pone subito nella prima redazione<sup>24</sup> e all'autore si sostituisce come guida un personaggio, il dottor Follini; la presenza del medico è un espediente già sfruttato (basti ricordare la *Fosca* di Tarchetti) e rivela l'ottica fisiologica, scientifica come prospettiva di lettura da dentro di tutta l'azione. Ma siamo ancora nell'ambito di soluzioni parziali; il personaggio guida assomiglia troppo a un *double* dell'autore, secondo ricette non ignote anche al romanzo tradizionale. Solo dopo la pubblicazione dei *Malavoglia*, Capuana allarga lo spazio del dialogo e tenta con franchezza l'uso dell'*Erlebte Rede*, concedendo al personaggio tutta una autonomia di comportamento.

Delle sue preoccupazioni in questo senso ci parla lo stesso Capuana nella prefazione alla terza edizione di *Giacinta*:

... bisognava cancellare qualunque segno, qualunque ombra in cui la personalità dell'autore faceva capolino, e mutare perciò in diversi punti la narrazione in azione, e avere la mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile.

Ma la problematica dell'eroina piccolo-borghese, sviluppata secondo l'arco della progressiva individuazione dell'io, delle conseguenze dei traumi infantili, propone un diverso ordine di risultati espressivi, anche rispetto alla tecnica della *impassibilité*. Limita infatti la funzione esplicativa, *narrativa*, affidata ai personaggi minori, a quello che in Verga è il *coro*, cioè l'ambiente che si muove, fornendo anche tutte le notizie riguardanti l'intreccio e la psicologia dei personaggi, insieme oggetto e soggetto dell'azione; la psicologia complessa, borghese, dell'eroina non può e non deve riflettersi totalmente nel gesto o nella parola, come invece accade per personaggi più umili, secondo una ricetta naturalista da Capuana totalmente accettata. Quindi l'eroi-

<sup>24</sup> Un'analisi di questo problema e delle implicazioni della 'impersonalità', nel nostro articolo, *Giacinta o l'alibi dell'impersonalità*, in AA. VV., *Primo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana*, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1979, pp. 80-120.

na e il coro tendono a muoversi sempre più liberi da legami, a caratterizzarsi nel dialogo e nell'*Erlebte Rede*, la cui funzione strutturale assomiglia spesso, o addirittura coincide, con un progetto di monologo interiore; una prova è la lingua con cui si esprimono, che tende a divenire il calco delle abitudini espressive di un ceto medio che oscillava, all'epoca di Capuana, tra le abitudini familiari del dialetto ed un italiano ancora *in fieri*. Lo sfondo invece, che resiste come connettivo indispensabile alla comprensione dell'azione, conserva anche linguisticamente una coloritura neutra e rimane legato a soluzioni zoliane nell'uso della terza persona.

Capuana infatti non stabilisce contatti troppo diretti con l'ambiente, che, specie nell'ultima redazione, è concepito sostanzialmente in funzione del dramma individuale. Non occorrerà ripetere che anche questo elemento strutturale ribadisce la funzione di analisi, registrazione di fatti, metodo di indagine, da Capuana affidata alla scienza; essa non diviene mai atto d'accusa e quindi non arriva mai a scoprire certi nessi tra nevrosi dell'individuo, nel caso specifico Giacinta, e ambiente.

Su una strada diversa Verga ritrovava, come si sa, la coralità dei suoi *Malavoglia* nell'impasto originalissimo di una narrazione che si snoda insieme all'azione e al dialogo, quasi senza distinzione di piani espressivi, e dove *impersonalità* significa lasciar parlare l'autore solo attraverso i personaggi, con un'ottica perfettamente coincidente. Oppure, in una prospettiva analoga, nella pluralità dei piani espressivi e dei punti di vista sul racconto, Verga segna la dialettica relazione tra la personalità combattiva di Gesualdo e la tenace resistenza del mondo borghese e contadino che lo circonda.

Il confronto serve a sottolineare, al di là di qualsiasi troppo ovvio giudizio di valore, che l'interpretazione capuaniana dell'impersonalità, benché influenzata da Verga, tende a soluzioni di tipo teatrale, secondo una tendenza non ignota a Verga stesso (vedi le trasposizioni di *La Lupa*, *Cavalleria rusticana*, ecc.), ma che in Capuana finisce per mostrarsi dominante nelle invenzioni strutturanti il racconto. Paradossalmente, proprio Capuana che teorizza la forma del romanzo moderno, come narratore, attraverso la rigida applicazione del principio impersonale secondo la tecnica del testimone oculare, finisce per aprire una prospettiva di dissoluzione della narrativa, che o si risolve

nel dramma<sup>25</sup> o tende al genere soggettivo della confessione, del romanzo dell'io.

D'altra parte l'impianto drammatico, fondato sull'uso del dialogo e sulla molteplicità dei punti di vista, finisce per sommergere la possibilità di una linea univoca di lettura, come si vede forse meglio nelle opere di ambiente siciliano. L'impersonalità per Verga, oltre che mezzo espressivo diviene manifestazione di un destino umano fatale, almeno in una struttura qual è quella del mondo capitalista, cui sia Verga che Capuana guardano come ad un assoluto; è cioè il riflesso strutturale di una ideologia precisa. Privo del tragico pessimismo che fa da limpida lente all'amico, Capuana ritaglia le sue figurine con l'aria di voler lasciar parlare i fatti, spesso precipitando nel clima stucchevole del bozzetto, talvolta lasciando che le esili voci dei personaggi diano fiato ad ironici *nonsense*, ad atmosfere sospese, vagamente irreali. Di là dai concreti risultati estetici, quei personaggi e i luoghi stessi di molte novelle siciliane fanno nascere l'impressione che la sparizione dell'autore coincida col momento in cui, nel tentativo di afferrare la vitalità del reale, se ne smarrisce per sempre il senso.

Gli esiti estremi di questo verismo capuaniano sembrano precludere ai contorni fantomatici, ai colori grotteschi da cui nascerà certa narrativa antinaturalistica; si saldano forse, in questa direzione, anche agli sviluppi rigogliosi delle fiabe, che Capuana riprende non solo in chiave di folclore, ma liberamente, secondo la propria ispirazione narrativa.

Ci pare che per Capuana critico e autore l'applicazione più rigorosa dell'impersonalità avvenga nel teatro, come già prima accennavamo, dove, secondo i criteri della recitazione naturalista, l'attore vive il personaggio, riproponendolo senza mediazione, ignorando il carattere di finzione della scena<sup>26</sup>. Quando, oltre Capuana, lo spazio illuminato del palcoscenico si mostrerà allo spettatore immerso nell'ombra della platea, non più come il luogo dove si ripete il miracolo della vita,

<sup>25</sup> A questo limite arriva il De Roberto dei *Processi verbali*; cfr. C. A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di F. De Roberto*, Bari, De Donato, 1972.

<sup>26</sup> Per questi problemi vedi P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1967. Il teatro capuaniano in lingua è stato alquanto trascurato dai critici; ma vedi ora la recente edizione di L. CAPUANA, *Ribelli*, a cura di G. OLIVA, Roma, Bulzoni, 1981 e, sul teatro dialettale, G. NICASTRO, *Il teatro dialettale di Capuana e Martoglio*, nel vol. *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 121-155.

ma come l'esatto corrispondente del *gioco delle parti*<sup>27</sup> imposto dalle regole di una società ingiusta, cioè come *finzione*, come la finzione imposta dalla innaturalità del mondo borghese, la parabola del verismo potrà dirsi definitivamente conclusa.

<sup>27</sup> Sul *gioco delle parti* e sul suo valore simbolico, vedi S. M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977.

FRANCESCO CALIRI

## DALLA LINGUA AL DIALETTO IN MALIA

(Appunti in margine ad un dibattito sul teatro dialettale del Capuana)

*A Gaetano Mariani con commosso ricordo*

§ 1. Gli studiosi del teatro dialettale del Capuana individuano, in genere, due momenti nell'operosità teatrale capuaniana: una prima fase, caratterizzata dal deciso rifiuto del dialetto, considerato come istituto linguistico avverso alle tendenze unitarie della letteratura nazionale, verso la quale convergevano tutti i contributi della cultura ufficiale; una seconda fase, in cui il dialetto viene accolto come lingua idonea per il lavoro teatrale, perché ritenuto indispensabile e prezioso strumento di conoscenza della realtà locale, rappresentata secondo i canoni della poetica verista.

E sottolineano gli stessi studiosi che questo passaggio, da una ostinata condanna all'uso della lingua dialettale, viene sancito in modo chiaro e aperto dalla nota dichiarazione capuaniana che è necessario « passare pel teatro regionale a fine di arrivare a quel teatro nazionale, che non ha altra via di salvezza, se vuol essere opera d'arte e non opera d'artificio »<sup>1</sup>.

Ma, impostato così il problema, la « conversione linguistica » del Capuana non riesce agevolmente comprensibile, anche alla luce della citata testimonianza dello scrittore, non essendoci un vero e proprio nesso tra il primo e il secondo momento dell'attività drammatica capuaniana. Questo rapporto, poi, tra teatro in lingua e teatro dialettale, appare definitivamente spezzato, se dobbiamo trarre alcune conseguenze dal contenuto di una lettera dello stesso Capuana

<sup>1</sup> Vedi L. CAPUANA, *Prefazione a Teatro dialettale siciliano*, Palermo, Reber, 1911, vol. I, p. XII. Sulle ragioni, invece, che il teatro nazionale « non poteva essere che teatro in lingua », cfr. P. MAZZAMUTO, *Introduzione a L. CAPUANA, Teatro dialettale siciliano*, a c. di P. Mazzamuto, Catania, Giannotta, 1974, p. 8 e sgg.

a Domenico Oliva, un rappresentante assai noto della cultura ufficiale del tempo, « pontefice massimo » della critica teatrale romana e convinto patrocinatore dei lavori drammatici in dialetto, tanto da affermare che solo dalle « compagnie dialettali » si sarebbe potuto ascoltare qualche « buona commedia italiana »<sup>2</sup>.

Al critico teatrale, di nome così prestigioso, il Capuana così scriveva il 29 maggio 1903: « Vi chiedo un pò di posto nelle vostre cronache drammatiche. Concedetelo a un autore che non ha potuto assistere alla lieta resurrezione del suo lavoro a Milano, a Firenze e ora in Roma, dopo la fredda accoglienza fattagli dal pubblico e dalla critica anni addietro, quando veniva recitato in italiano: intendo parlare di *Malia*.

Non vi meravigliate della mia ingenuità. Io mi aspettavo che qualcuno dei tanti critici che ne hanno riparlato... accennasse alle ragioni di così diverso risultato; mi sembrava naturale che, nonostante il frettoloso *reportage* a cui essi sono condannati, avessero dovuto domandarsi: Come mai? Il mio amor proprio di autore... è rimasto deluso.

*Malia* non ha fatto altro che mutar veste e fino a un certo punto. È facile, riscontrando il testo italiano, convincersi che io, senza alterare menomamente con inopportuni sicilianismi la lingua e lo stile, mi ero sforzato di rendere col dialogo il carattere nazionale dei miei personaggi. Infatti *la traduzione in dialetto — non è mia ma del valoroso autore di Zolfara* — [corsivo mio] è così letterale che spesso l'opera del traduttore si è ridotta a mutare soltanto le desinenze delle parole italiane e l'ortografia. Non vi è stata tolta né aggiunta una sola frase, una sola parola. Eppure *Malia* oggi è persa opera tanto piena di vita che l'amico Manca della *Tribuna* si è lasciato scappare dalla penna: il violento dramma del Capuana, qualifica ... un po' eccessiva.

<sup>2</sup> Cfr. l'editoriale a firma di Walter, *Il teatro dialettale in Italia*, in « Rivista teatrale siciliana », I, 15 nov. 1912. Di Domenico Oliva, la cui attività di critico teatrale fu molto seguita attraverso le « Note letterarie », che apparvero sulle colonne del « Giornale d'Italia », scrive Gaetano Mariani che ebbe « un ruolo determinante nella vita culturale italiana, ché le sue recensioni, per il prestigio dell'uomo e del giornale... significarono la consacrazione per molti scrittori di teatro ancora in attesa di riconoscimento da parte della critica ufficiale »; cfr. *Nota introduttiva ad Appendice di lettere inedite*, in G. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, p. 621.

... Ma, poiché la *Malia* dialettale è precisamente *come il Capuana la scrisse*, non sarebbe stato più equo e più esatto il giudicare che la *creazione* del Grasso e dei suoi compagni ha reso mirabilmente, inarrivabilmente ...l'altra creazione?

Parecchi... hanno desunto che l'opera drammatica sia opera d'arte inferiore, perché ha bisogno, per farsi valere, dell'aiuto dell'attore, dell'istrione, come sprezzosamente lo chiamano. Io credo, al contrario, col Voltaire che sia opera diabolica e che il divinare quale sarà o dovrà essere l'effetto d'una scena, d'una frase, di una parola non più scritte ma parlate dal palcoscenico, costituisca il grave scoglio contro cui si rompono le forze di molti eletti ingegni che si consacrano al teatro.

... E permettetemi di esprimere pubblicamente la mia profonda gratitudine alla signorina Bragaglia, al Grasso e agli altri valenti attori della *Compagnia dialettale siciliana* per la soddisfazione che mi hanno procurato interpretando *Malia* come m'ero lusingato, scrivendola, che potesse essere interpretata »<sup>3</sup>.

Questa lettera (e soprattutto il punto in cui si fa riferimento ad un preciso intervento del Sinopoli nella versione dialettale di *Malia*) costituisce l'argomento più probante, nella relazione Oliva, di un « paradigma indiziario », da cui deriva un giudizio di valore negativo, che si estende poi a tutta la produzione teatrale in dialetto del Capuana.

La condanna del dialetto, come strumento espressivo per la produzione teatrale, che si attribuisce anche al Capuana, proviene in effetti dal Verga: « Come l'aiu lettu e riletu dda Malia e quanto vi vogghiu beni a vui ca la figghiastru, binidica! Grazie! Grazie! grazie ppi dda figghia bedda, bedda, e signura Malia, ntalianu »<sup>4</sup>.

Ma ora che l'autore di *Malia* ha messo in luce una sua chiara vocazione dialettale, lo scrittore catanese nota con rammarico: « Lu culuri e lu sintimentu lucali? d'accordu ccu vui. Ma vossignuria lu sappi fari di veru mastro nta dda bedda *Malia*, e ora mi la fustistivu ppi darila a li pupara! L'aiu fattu iu puru stu piccatu di mettiri li me

<sup>3</sup> Il testo della lettera, riportato nell'*Appendice di lettere inedite*, del vol. di G. MARIANI, *Ottocento...*, pp. 638-40, è citato come 'prova indiziaria' da Gianni Oliva nella relazione presentata nell'Incontro di studio su Capuana, i cui « Atti » compaiono nella prima parte del presente volume; vedi *infra*, n. 11.

<sup>4</sup> Lettera datata 31 maggio 1911, in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. RAYA, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 218.

figghi a cammareri ppi lu malidittu bisognu, ma non l'haiu voluto fuffiri no. Viditi ca non vi bastau l'armu di sbattisimarila mancu a vui dda bedda gioia di *Malia*, e di chiamalla Mavaria<sup>5</sup>? ».

Il rapporto lingua nazionale-dialetto si rifrange, in Verga, nell'ambito di una medesima situazione culturale. Il dialetto per il Verga non è un organismo vivente e sfugge alla dinamica interna di un suo autonomo sviluppo: « Tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto, perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente malata di letteratura, secondo quello che dice vossia, e nessuno di noi, né voi, né io, né il Patriarca San Giuseppe riesce a tradurre in schietto dialetto la schietta frase nata schietta in altra forma »<sup>6</sup>.

Non crediamo che questo pensiero sia stato condiviso anche dal Capuana; la nostra analisi del linguaggio drammatico capuaniano ci ha condotto a risultati diversi.

La necessità dell'uso di un italiano « colorato » (e cioè venato di dialetto) è un problema che ha già suscitato qualche riflessione nel Capuana. Scrivendo al De Roberto, il Nostro lo esorta a comporre novelle senza « sicilianismi voluti », ma non si nasconde le difficoltà che si presentano nell'effettuare un'operazione simile, poiché — osserva — « il difficile è appunto questo: dar il colorito siciliano con forma italiana »<sup>7</sup>.

Nello svolgere sulla scena teatrale il tema « paesano », applicando la stessa formula d'arte adottata per le *Paesane*<sup>8</sup>, il Capuana deve risolvere anzitutto un problema linguistico, determinando (nel testo in lingua) la scelta di un italiano, che, pur conservando i connotati di una chiara forma letteraria, abbia le inflessioni e le tonalità di un linguaggio, che sia idoneo ad offrire, in un impianto drammatico, gli

<sup>5</sup> Ivi, pp. 217-18.

<sup>6</sup> Ivi, p. 215.

<sup>7</sup> Lettera al De Roberto datata Roma, 19 maggio 1883, in *Carteggio inedito Capuana-De Roberto*, a cura di SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, in « L'osservatore politico letterario », XXVII, 1981, p. 78.

<sup>8</sup> Nell'*Avvertenza* al testo in lingua di *Malia*, pubblicata nel 1894 nello stesso volume che raccoglieva *Le paesane*, il Capuana scrive: « Con *Malia* ho tentato di applicare a un'opera teatrale la stessa formola d'arte adoprata per le *Paesane*; per ciò non credo una stonatura stamparla insieme con esse in questo volume »; cfr. L. CAPUANA, *Le paesane*, Catania, Giannotta, 1894, p. 298. Per le citazioni da questo testo ci serviremo, però, dell'edizione curata da EDOARDO VILLA, Milano, Marzorati, 1974.

spunti più coloriti di un andamento dialogico, a cui è affidato il ritmo spettacolare della vicenda rappresentata.

La presenza nell'*actio* drammatica della gestualità e della mimesi, affidate a mezzi extralinguistici e a sussidi paragrammaticali, a cui il Capuana ricorre fin dalle sue prime prove narrative<sup>9</sup>, esercita un influsso determinante nella costruzione del dialogo teatrale.

L'operazione, che effettua il nuovo progetto di produzione dialettale, si può avvalere di strutture già predisposte ai processi di drammatizzazione<sup>10</sup>, senza che, per questo, si debba inficiare la validità del ridurre in dialetto (e non è tale procedimento, di solito, seguito dagli autori drammatici del tempo, come avviene, ad esempio, per *I Mafiusi* di Rizzotto, o per la *Zolfara* di Giusti Sinopoli?), che, nell'elaborazione capuaniana, è, in effetti, revisione dinamica di una stesura teatrale, sì certamente determinata da un materiale già selezionato, ma da realizzare compiutamente secondo nuove relazioni semantiche, legate alla tecnica essenzialmente orale del codice espressivo dialettale, che ha carattere sostanzialmente argomentativo ed emotivo<sup>11</sup>.

Nel processo di riduzione in dialetto l'espressione in lingua, che è in effetti un atto di comunicazione letteraria, s'incardina man mano in un'atmosfera in cui il lessema dialettale impiegato acquista un'intonazione che ha carattere mimetico e denotativo.

Le due forme — la narrativa e la drammatica — interagiscono, pur percorrendo strade diverse, perché il vero obiettivo del Capuana (che riguarda tanto la prosa narrativa, quanto quella teatrale) è quel tentare e ritentare, quell'«inventare di sana pianta», per raggiungere gli effetti stilistici del «parlar scrivendo»<sup>12</sup>.

Il nuovo testo teatrale in dialetto è generato grazie all'ausilio di un linguaggio sempre brillante e ricco di movimento, non ricavato dai

<sup>9</sup> Per gli aspetti di tale tecnica dialogica, vedi del mio vol. *Il primo Capuana. La prosa narrativa: aspetti e problemi linguistici*, Roma, Herder, 1980, la II<sup>a</sup> parte: *Retorica del linguaggio dialogico*, p. 67 e sgg.

<sup>10</sup> Cfr. la lettera citata al De Roberto.

<sup>11</sup> Diverso è l'*iter* che percorre Gianni Oliva nella valutazione, complessivamente negativa, che egli fa del teatro dialettale del Capuana. Il fatto che Capuana costruì, quasi sempre, il suo lavoro drammatico su un supporto novellistico, o già sceneggiato, in lingua fa scattare l'ipotesi — secondo l'Oliva — che Capuana «in effetti non mutò mai opinione intorno al minor valore del teatro dialettale rispetto a quello in lingua»; vedi la relazione, *Per un'archeologia di Capuana: 'indizi' vecchi e nuovi*, pubblicata in questo stesso volume alle pp. 101-115.

<sup>12</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, 1885, pp. VI-VII.

meccanismi della retorica dell'*ars ornandi*, ma capace di rappresentare passioni gigantesche (come nel caso di *Malia*), che schiantano le creature più vulnerabili, quelle più fragili, le quali saranno travolte dalla loro incapacità, o dalla loro pavidità, di fronte alla violenta e cruda energia e al prepotere di creature più forti.

Contribuisce alla realizzazione della situazione drammatica la scelta del fatto esterno, occasionale<sup>13</sup>, quando scatta, in opposizione ad esso, il codice morale, che è espressione di quell'ambiente « paesano » in cui è coinvolta e giudicata ogni azione dei personaggi<sup>14</sup>; mentre alla rappresentazione del messaggio teatrale, sul quale è polarizzata la attenzione dello scrittore, sono subordinate le funzioni (emotiva e conativa), proprie del linguaggio colloquiale, che ha nel dialetto il suo strumento più tipico.

Testimonianza del grande interesse per il nuovo tipo di lavoro teatrale, in cui lo scrittore sta facendo con *Malia* le sue prime esperienze, è una corrispondenza del Capuana con Camillo Antona Traversi<sup>15</sup>, nella quale pare definitivamente superato il rovello che aveva attanagliato il nostro drammaturgo in seguito allo scarso successo della rappresentazione della sua prima commedia « siciliana » nella sua edizione in lingua.

Il tono accorato di una lettera, inviata a Gaetano Miranda — dopo la fredda accoglienza di *Malia* al « Nazionale » di Roma, nel dicembre 1861<sup>16</sup> — faceva presagire, del resto, come il Capuana avver-

<sup>13</sup> Già in *Profili di donne* il « caso » mette in moto il meccanismo dei nostri sentimenti e, talvolta, delle nostre torbide passioni segrete; cfr. F. CALIRI, *Il primo Capuana...*, p. 47.

<sup>14</sup> L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, pp. 45-46.

<sup>15</sup> « Rivedrete — scrive il Capuana all'amico — a Parigi quella *Malia* che fu rappresentata la prima volta al « Nazionale » di Roma sotto i vostri amichevoli auspici. E così io vivrò, a Parigi, sia « in ispirito » e un po' in carne e ossa, con le ossa di Mimì Aguglia e con la carne di Giovanni Grasso. Capirete facilmente la mia curiosità di conoscere l'impressione che l'arte spontanea e quasi primitiva dei nostri attori dialettali produrrà su le parigine e i parigini. Perciò vi priego caldamente di mandarmi tutti i giornali pubblici e letterari che si occuperanno della « Compagnia siciliana » e dei miei lavori, dico miei, perché spero che l'Aguglia rappresenterà anche *Bona genti*; vedi il testo della lettera, datata 8 gennaio 1908, in CORRADO DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita. Amicizie. Relazioni letterarie*, Mineo, Edizioni Biblioteca Capuana, 1954, p. 420.

<sup>16</sup> Nella lettera, datata 17 maggio 1892, il Capuana così scrive al Miranda: « Ho dovuto dare *Malia con la compagnia Pietroboni* per rompere la malia che pesava su la mia commedia, rifiutata da quasi tutte le compagnie. Rossi la darà a Milano. La Marino non l'ha creduta adatta agli attori della sua compagnia. Pare impossibile

tisse già l'esigenza di modificare la struttura del suo lavoro teatrale, rielaborandone, anzitutto, la veste linguistica, e cioè adottando quello strumento espressivo ritenuto adatto a un « soggetto popolare siciliano »<sup>17</sup>.

Le ragioni, in definitiva, che sollecitano il Capuana a tentare la via dialettale, mentre nascono da un deciso rifiuto della letterarietà del testo, sono sostenute, soprattutto, dall'esigenza di una diversa realizzazione scenica del lavoro.

In effetti, il Capuana si trovò al centro di una scottante questione che coinvolgeva, all'interno della stessa evoluzione delle forme drammatiche, la cultura e la società del secondo Ottocento.

Alla definizione del teatro nazionale tendeva « il programma della nuova borghesia post-risorgimentale », desiderosa di fruire di « adeguate sovrastrutture culturali e artistiche che riflettessero la sua interna struttura, le sue aspirazioni, la sua ideologia »<sup>18</sup>.

D'altra parte, il coinvolgimento della produzione teatrale capuana entro le linee di una tendenza veristica, orientata verso « una ambientazione geografica, il più possibile precisa e ben delimitata »<sup>19</sup>, richiedeva l'uso di uno strumento linguistico più idoneo per una resa teatrale più efficace e incisiva.

E così, come le testimonianze che ci fornisce lo stesso Capuana (non il Verga, avverso all'uso del dialetto!) non riescono ad avvalorare l'ipotesi del Gramsci che la conversione capuana al dialetto fosse stata determinata dal timore dello scrittore che « l'italiano non gli avrebbe permesso di essere capito con esattezza e « simpaticamente » dagli elementi del popolo, la cui cultura non era nazionale, ma regionale, o nazionale-siciliana »<sup>20</sup>, non ci aiuta neppure a risolvere la *vexata quaestio* della vocazione dialettale del Capuana l'« indizio » fornito dalla lettera prodotta da Gianni Oliva, e da noi abbondante-

che accada questo in Italia; con tanta scarsezza di novità teatrali; eppure è così»; cfr. *Lettere inedite di Verga e di Capuana*, a cura di SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, in « L'Osservatore politico letterario », XXII, settembre-ottobre 1976, pp. 71-72.

<sup>17</sup> Il Capuana, appunto, annunciava a Gaetano Miranda, in una lettera, datata 19 dicembre 1891, di avere già composto « una commedia di tre atti in prosa di soggetto popolare siciliano, dal titolo *Malia* »; vedi *Lettere inedite...*, p. 91.

<sup>18</sup> Cfr. C. BOZZETTI, *Introduzione a Il teatro del secondo Ottocento*, Torino, 1960, p. 15.

<sup>19</sup> Cfr. D. TANTERI, *Il « vero » di Capuana. Poetica e ideologia*, in « Quaderni di filologia e di letteratura siciliana », V, 1978, p. 46.

<sup>20</sup> A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, 1950, p. 137.

mente citata; la quale, d'altronde, non credo valga a liquidare, o spezzare, *sic et simpliciter*, l'iter progrediente della lingua teatrale capuaniana.

Il quadro fin qui tracciato, che mostra quanto il dialetto fosse in fondo radicato nello sviluppo del lavoro drammatico del nostro scrittore, non ci consente dunque di sottoscrivere agevolmente il pensiero dell'Oliva che « Capuana... non mutò mai opinione intorno al minor valore del teatro dialettale rispetto a quello in lingua »<sup>21</sup>: una affermazione, questa, fondata solo sulla base dell'esistenza di un ricorrente supporto in lingua per i lavori teatrali in dialetto del Capuana, la quale, del resto, non può escludere l'accertamento di un giudizio di valore sulle singole opere della produzione dialettale capuaniana.

Pur considerando con l'attenzione che merita la prova indiziaria, che scaturisce dalla citata lettera del Capuana a Domenico Oliva (e riservandoci ogni ulteriore indagine, per accertare le circostanze che stanno alla base dell'inquietante dichiarazione in essa contenuta), non riteniamo, tuttavia, che essa sia sufficiente per negare l'esistenza di un nesso lingua-dialetto nel lavoro drammatico da noi analizzato.

L'esame diacronico delle diverse redazioni di *Malia* (ritenendo come autentica e sufficientemente valida la redazione in dialetto, di cui esiste il manoscritto autografo) mostrerà il carattere dinamico di una scrittura drammatica che tende al dialetto, o che dal dialetto attinge il suo lessico e i suoi stilemi più originali.

§ 2. I testi capuaniani, che sono stati esaminati per l'analisi della lingua di *Malia*, sono i manoscritti 2547 (la prima redazione in lingua di *Malia*)<sup>22</sup> e 2548 (la redazione autografa del Capuana di *Malia*

<sup>21</sup> Cfr. G. OLIVA, *Per un'archeologia...*, p. 107.

<sup>22</sup> Autografo, consta di complessive cc. 44 numerate e scritte solo sul *recto*. Le prime due carte, non numerate, sono occupate dal frontespizio e dalla didascalia dei personaggi. Il frontespizio reca, di pugno del Capuana, la data: Roma, 13-25 novembre 1891. I fogli, di mm 205×268, a quadrettatura commerciale, con quadri oblungi verticali, sono numerati, da 1 a 15, per il I atto; da 1 a 14 per il II atto; da 1 a 13 per il III atto. All'inizio e alla fine di ogni atto sono segnate le seguenti date, che riporto nella loro originale stesura: atto primo: 13 Nov. 1891 — 16 mattina; atto secondo: 16 novembre alle 12 ore — 20, alle 6 ore di pom.; atto terzo: 21 Nov. — 25 Nov. 2 e 1/2 p. m. Nelle citazioni da questo manoscritto, il numero arabo e quello romano, che seguiranno alla sigla M<sup>1</sup>, indicheranno, rispettivamente, l'atto del dramma e la carta.

dialettale)<sup>23</sup>, entrambi conservati nella Biblioteca Comunale di Mineo<sup>24</sup> e siglati da ora in poi rispettivamente M<sup>1</sup> e M<sup>3</sup>; inoltre per il testo a stampa in lingua è stata adoperata l'edizione contenuta ne *Le paesane*, a cura di E. Villa (siglato M<sup>2</sup>)<sup>25</sup>, e per il resto in dialetto siciliano quello curato da P. Mazzamuto, nel vol. *Teatro dialettale siciliano* (siglato M<sup>4</sup>)<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Manoscritto non datato, né siglato da firma in alcuna sua parte, ma sicuramente autografo del Capuana, costituisce la sola redazione manoscritta che si conosca di *Malia* dialettale. Il frontespizio reca scritto, di mano della moglie Adelaide Bernardini: *Luigi Capuana. Malia. Autografo originale della traduzione in dialetto siciliano*. Il manoscritto consta di cc. 65 numerate e di due iniziali, non numerate (occupate dal frontespizio e dalla didascalia dei personaggi), di mm 220×275. La scrittura occupa quasi tutto il foglio, che ha margini liberi, pressoché eguali, da ogni lato, e si stende per non più, in genere, di 30 linee. I fogli sono di tipo protocollo, a quadrettature oblunghe verticali (ad eccezione della c. I, di carta vergata e a liste orizzontali). Per una svista due cc. successive sono numerate col n. 7, e così pure, dopo la c. 34 segue la c. 36; (nella sistemazione definitiva di questo manoscritto la numerazione risulterà mutata, progressivamente da 8 a 35, a partire dal foglio successivo al 7. Intanto ci serviremo dell'attuale numerazione, assegnando solo alla carta che segue la c. 7 il n. 7 bis). Il testo è scritto e numerato solo sul *recto*. I tre atti, distinti in scene (a differenza del testo in lingua) si concludono a c. 19, c. 39 e c. 65. Le didascalie, che contengono le indicazioni relative alla sceneggiatura, alla recitazione e ai personaggi, sono state scritte prima in italiano e con inchiostro rosso, e risultano corrette, in un secondo tempo, in siciliano, e con inchiostro nero. Nelle citazioni, seguirà alla sigla M<sup>3</sup> un numero arabo, indicante la carta.

<sup>24</sup> Cfr. CROCE ZIMBONE, *La Biblioteca Capuana. Manoscritti e carteggi superstiti editi e inediti*, Catania, Greco, 1982, pp. 30-31; un nuovo catalogo dei mss capuani sta curando l'amico Aldo Morace, che ringrazio per alcune cortesie indicazioni.

<sup>25</sup> Milano, Marzorati, 1974, pp. 304-347. Nelle citazioni dei testi a stampa alla sigla seguirà un numero arabo, indicante la pagina del testo, a cui si ricorre.

<sup>26</sup> Catania, Giannotta, 1974, pp. 81-144 (tenendo presente anche il testo presentato da ALFREDO BARBINA, in *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli, 1970). Il Mazzamuto assegna il 1895 alla composizione in dialetto di *Malia* (cfr. *Introduzione*, p. 7); ma solo il 7 dicembre 1902 il Capuana chiede a Giovanni Grasso di includere nel suo repertorio la sua *Malia* dialettale: «...Innanzitutto, come siciliano, mi rallegro con lei e con la sua compagnia del trionfo da loro ottenuto all'Argentina. Avrei voluto esprimerlo questo sentimento di orgoglio provinciale, a voce, e per ciò ero venuto a cercarla al Metastasio. Ero venuto anche per presentarle una copia della mia commedia *Malia* di soggetto siciliano e volevo esternarle il desiderio di vederla rappresentata da loro con la magistrale interpretazione di cui sono capaci», in ALFREDO BARBINA, *Teatro verista...*, pp. 215-16, n. 16 (il corsivo è mio). Alla fine del 1902, dunque, il Capuana aveva un suo testo già pronto («la mia commedia *Malia* di soggetto siciliano») per la *Compagnia siciliana* di Giovanni Grasso; e questo testo non poteva non essere che dialettale. E' probabile (ma è solo un'ipotesi che qui avanziamo, per giustificare la citata affermazione, fatta dal Capuana l'anno appresso, il 29 maggio 1903, nella lettera inviata a Domenico Oliva) che un copione di *Malia* fosse stato approntato, con l'aiuto dell'agirese Giusti Sinopoli (capocomico al «Machiavelli» di Catania e apprezzato autore di lavori teatrali in dialetto), per la recita al «Metastasio», e che poi il Capuana stesso avesse rielaborato questa redazione in dialetto, correggendo, infine, in siciliano le didascalie, che Giusti Sinopoli, nei suoi drammi dialettali, scriveva in italiano (come si rileva dai suoi manoscritti autografi, *Lu signuri mastru Sinnacu* e *Fàrgaris di Spagna*, che ho potuto consultare, ad Agira, per gentile

M<sup>1</sup> reca molte correzioni autografe, le quali prefigurano un'operazione linguistica che richiede il dialogo più sciolto, il lessico più aderente alla situazione drammatica, al ritmo e alle pause della recitazione, non imbrigliata dalla letterarietà del testo.

La fantasia del drammaturgo cerca di disincagliarsi dall'artificio letterario, espunge i toscanismi e il linguaggio convenzionale, che scaturiscono da espressioni del tipo: *dico per chiasso* M<sup>1</sup> I, 1 e M<sup>2</sup> 306 (*scherzu* in M<sup>3</sup> 2 e M<sup>4</sup> 84); *imbroncita* M<sup>1</sup> I, 3, con la variante *imbronciata* in M<sup>2</sup> 307 (*ammussata* in M<sup>3</sup> 4 e M<sup>4</sup> 86); *conciare*, nell'es. *mi conci il vestito*, M<sup>1</sup> I, 9 e M<sup>2</sup> 312 (che varia [in M<sup>3</sup> 11] prima con «sporcare», ed è corretto, poi — nello stesso manoscritto — con *macchiari*: *mi macchi la vesti* M<sup>4</sup> 93). Si noti, ancora, nel passaggio dalla lingua al dialetto, il livello di più alta espressività scenica nella versione dialettale: *non far quel viso, altrimenti vado a romperle il grugno a quella strega* (M<sup>1</sup> I, 12 e M<sup>2</sup> 315), che così varia in M<sup>3</sup> 15, M<sup>4</sup> 97: *nun fari ssu mussu, altrimenti cci vaiu a rumpiri li cuosti a dda vicchiazza (vecchiazza, in M<sup>3</sup>).*

I monottongamenti toscaneggianti si riscontrano in M<sup>1</sup> e M<sup>2</sup> (*figliola mia*, M<sup>1</sup> I, 12; M<sup>2</sup> 315; *struggere la vecchiaccia come cera al foco*, M<sup>1</sup> II, 5; M<sup>2</sup> 323), ma persistono con più frequenza in M<sup>1</sup>: *Povera figliola! Non si riconosce* M<sup>1</sup> II, 1, *Povera figliuola! ...* M<sup>2</sup> 319; *Dillo, figliola! Non aver rossore!* M<sup>1</sup> II, 2, *Dillo, figliuola, ...* M<sup>2</sup> 320; *...se si trattasse d'una figliola mia...* M<sup>1</sup> II, 2, *...se si trattasse d'una figlia mia...* M<sup>2</sup> 320.

L'esempio seguente, mentre attesta (da M<sup>1</sup> a M<sup>2</sup>) l'attenuarsi della veste toscaneggiante, mostra come la tensione della lingua letteraria si possa risolvere solo nell'uso dialettale: *orciolo* M<sup>1</sup> II, 6, *orciuolo* M<sup>2</sup> 323; *aggbialuru*, M<sup>3</sup> 36 (*aggbialoru* nell'ed. Barbina 244, e *ggbialoru* nell'ed. Mazzamuto 108).

Nel testo in lingua troviamo ancora parole, come *assestare* (nel

concessione dell'amico, prof. Salvatore Longo, al quale va qui il mio vivo ringraziamento). Per un'attestazione dell'autografia di M<sup>3</sup> (e per una sua caratterizzazione grafica nei confronti del Giusti Sinopoli) basti poi, come *specimen*, il diverso *usus scribendi*, rilevabile nella grafia capuana del segno *r*. A tal proposito, val la pena di citare un tratto di una lettera del Capuana al Miranda (databile al 1892): «Badate voi — raccomanda il Capuana — alla correzione delle aggiunte: le ho scritte con chiarissima calligrafia, ma i vostri tipografi sbagliano i miei erre per vu» (corsivo mio). Cfr. *Lettere inedite...*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, p. 69.

sensu di «mettere sulla giusta strada»), *ugne* (per «unghie»), *chiasone* (per «uomo sempre allegro»), *strilli* (per «grida»), *essere imbroncito* (per «avere il broncio»), *piccoso* (per «puntiglioso»), *struggersi* (per «spasimare»), *grulla* (per «stupida», «stordita»), *ci ho* (per «ho»).

Le voci citate sono lemmi dell'armamentario letterario della lingua toscaneggiante, di cui il Capuana certamente avvertiva, dopo le prime rappresentazioni teatrali, l'assai ridicola parata retorica, che soffocava la vita e il moto dell'andamento drammatico.

Mentre le stesse varianti autografe di M<sup>1</sup> (consistenti in frequenti cancellature e correzioni) mostrano quanto siano tenaci i legami con la lingua parlata fiorentina (*cappio* corr. in *laccio*<sup>27</sup>, *ciottoli*: «un palmo di ciottoli» corr. in *sassi*: «quattro sassi», II, 2<sup>28</sup>, *gragnola*<sup>29</sup>, ipercorretto in *grandine* M<sup>1</sup> II, 3), d'altra parte si avverte già il tentativo di allontanarsi dalla convenzionalità di tale linguaggio, quando nel contesto stesso della pretenziosità del «parlato» s'innesta la semantica dialettale del detto popolare: «quando si ha male di nervi, è peggio *fissarcisi* su» (M<sup>1</sup> II, 81; M<sup>2</sup> 325). La voce *fissarsi*<sup>30</sup> attinge tutta la forza del suo senso figurato proprio dalla semantica dialettale (nella versione in dialetto: «quannu avemu lu nirvusu nun ci è peju di *starini fissu ccu la testa*» M<sup>3</sup> 29).

In altri esempi, come «Vostra sorella... è diventata *una lima*» M<sup>1</sup> II, 8; M<sup>2</sup> 325 (dall'espressione *lima surda*, che, soprattutto in si-

<sup>27</sup> Il Capuana avverte una chiara differenza semantica tra *cappio* e *laccio* e privilegia questa seconda voce. Solo al termine *laccio* i dizionari storici, infatti, attribuiscono il senso fig. di «insidia», «inganno», come nella frase: «mettere a q. il laccio al collo» (GIORGINI-BROGLIO, s.v., 3; TOMMASEO-BELLINI, s.v., 2; VOLPI (*Voc. di ling. ital.*, Firenze, 1945). La correzione di *cappio* in *laccio* in M<sup>1</sup>, I 8 resta definitivamente acquisita in M<sup>2</sup> 312 e infine in M<sup>3</sup> 10 (*Ora hai lu lazzu a lu coddu*).

<sup>28</sup> La variante «quattro sassi» che corregge l'espressione «un palmo di ciottoli» (M<sup>1</sup>, II 2), tende in fondo a tradurre il modo dialettale «quattro petri» (vedi il passo corrispondente in M<sup>3</sup> 21: *quattu petri a lu sulì unni nun nasci mancu lu summaccu*); anche se è chiara l'intenzione, da parte dello scrittore, di assumere un termine che, nell'uso toscano (in senso figurato) indica «una zona rupestre, piuttosto rocciosa, di terreno difficile da dissodare» (Cfr. RIGUTINI-FANFANI, PETROCCHI). Secondo il Fanfani, sono comunemente detti *ciottoli* «i vasi di argilla cotta che si adoperano per la cucina, come pentoli, tegami... ecc.». Sono chiamati così anche «i sassi grossi che stanno nei letti dei fiumi». Cfr., s.v., P. FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, 1863.

<sup>29</sup> Forma letter. e arc., ma foneticamente vicina al sic. *grannula* (vedi M<sup>3</sup> 23), e perciò ipercorretta.

<sup>30</sup> E si veda in V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, 1876, s.v. *fissari*, la forma «fissarsi»: «patire malinconia, avendo fiso il pensiero ad un punto, il che suole produrre la pazzia».

ciliano, assume metaforicamente il significato di « persona ambigua e subdola »<sup>31</sup>, oppure « Chi... non canta... mastica *tossico* » M<sup>1</sup> I, 3; M<sup>2</sup> 307 (con diretta ascendenza da *tossicu*, nel senso pregnante che gli deriva dal detto malaugurante siciliano *tossicu e vilenu*)<sup>32</sup>, o ancora « Ogni fiore è segno d'amore » M<sup>1</sup> I, 9; M<sup>2</sup> 326 (che è la versione italiana del proverbio diffuso nella tradizione dialettale: « ogni ciuri è signu d'amuri »)<sup>33</sup>, si tratta di massime, proverbi, detti popolari, in cui si avverte il senso di un regionalismo capuaniano, che, pur essendo momento di « conoscenza e di indagine artistica di una realtà particolare », come nota il Nicastro, è « assimilabile » nelle strutture della letteratura e della cultura nazionali<sup>34</sup>.

I « detti » citati appartengono alla serie di quei « campioni espressivi », la cui regionalità si colloca sul confine incerto tra l'italiano regionale e l'italiano nazionale<sup>35</sup>; ma essi contribuiscono anche a formare una lingua-documento, che tende a svelare il segreto processo del comunicare e i caratteri del sentire e della consuetudine comuni, e a rivelare le radici profonde e le forme di una cultura locale, il loro « organico rifarsi nel linguaggio ».

Capuana procede analiticamente, costruendo un linguaggio teatrale composto di elementi non ancora aggregati, non diventati *forma, organismo*<sup>36</sup>. Lo scrittore ha come modello la lingua viva toscana, ma con *Malia* egli vuole « applicare ad un'opera teatrale la stessa formula d'arte adoprata per le *Paesane* »<sup>37</sup>. Il modello linguistico, fruito per la narrativa (e usato ancora per *Malia* in lingua), si rivela insufficiente. Anche per la prosa drammatica la lingua adoperata si presentava ancora « mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale, come tut-

<sup>31</sup> Vedi s.v. l'espressione *lima surda*, in *Dizionario del parlar siciliano*, a cura di CARMELO SCAVUZZO, Palermo, 1982.

<sup>32</sup> Vedi l'espressione s.v. *tossicu*, in *Diz. del parlar siciliano*, cit.

<sup>33</sup> Cfr. V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario...*, s.v. *ciuri*.

<sup>34</sup> Cfr. G. NICASTRO, *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 121.

<sup>35</sup> Per questo concetto si veda A. LEONE, *L'italiano regionale in Sicilia*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 21 e sgg.

<sup>36</sup> Per rifare « organicamente » il segreto processo della natura, afferma il Capuana, « non basta indovinarlo, penetrarlo, scioglierlo nel crogiuolo dell'analisi; questa è una operazione preparatoria; non dobbiamo mai dimenticare che *arte* vuol dir *forma* ». Cfr. L. CAPUANA, *Per l'arte...*, pp. XXXIV-XXXV.

<sup>37</sup> Vedi la n. 8; cfr. l'*Avvertenza* a *Malia*, in *Le paesane*, a cura di E. VILLA, cit., p. VI.

te le cose messe su in fretta »<sup>38</sup>. Il verismo guida i passi del drammaturgo; e l'opera teatrale, realizzata secondo i canoni e le sollecitazioni della poetica verista, punta sulla realizzazione di un dialogo « spigliato, vigoroso, drammatico »<sup>39</sup>. Quanto ai personaggi e all'ambiente in cui operano, essi appartengono entrambi a un territorio ben delimitato.

Nel saggio *Per l'arte*, che è un vero e proprio manifesto del verismo italiano, si osserva a proposito di alcune scelte operate dal Verga: « Il Verga... quando gli vien l'idea di foggiare in forma artistica i suoi contadini, non si limita soltanto a raccogliere delle generalità, ma circoscrive il suo terreno. Non gli basta che quei suoi personaggi siano italiani — il contadino italiano è un'astrattezza — egli va più in là, vuole che siano siciliani: molto di più e di più concreto... Ha bisogno che siano proprio d'una provincia, d'una città, d'un pezzettino di terra largo quanto la palma della sua mano »<sup>40</sup>. Ma non basta fissare o delimitare l'ambiente per la rappresentazione di una vicenda. Scoperto un fatto, bisogna ricrearne il « vivo processo », effettuarne cioè una operazione che non richiede solo « fantasia » e « immaginazione », ma che, in sede più squisitamente stilistica, tende al ripudio di tutti gli espedienti della vecchia retorica, col ricorso al « dialogo narrato » e alla « narrazione parlata » del personaggio.

Deriva da questa necessità di costruire un testo drammatico nuovo, ambientato in un territorio ben delimitato, la ricercata fruizione delle fonti del dialetto vivo, e cioè di tutto il patrimonio linguistico dialettale. La prima lingua di *Malia* conserva tutto il colorito e l'espressività dell'italiano regionale; ma essa tende, però, a chiarire ulteriormente il suo tessuto lessicale e grammaticale nel momento in cui si elabora e si arricchisce il linguaggio drammatico, che ha come sua fase conclusiva la scelta dialettale.

Così il verbo « mescolarsi », adoperato nella frase, « mi meravigliavo con la gente che un sacerdote *si mescolasse* di queste cose » (M<sup>2</sup> 336), è un regionalismo semantico (dovuto all'esclusione della forma « immischiarsi », sentita come dialettale, e che verrà poi recuperata in M<sup>3</sup> 47: « mi maravigghiava ccu la genti ca un sacerdotu *si 'mmiscassi* 'nti sti cosi »<sup>41</sup>). La voce « mescolarsi », citata come *specimen*

<sup>38</sup> L. CAPUANA, *Per l'arte...*, p. VII.

<sup>39</sup> Ivi, p. VI.

<sup>40</sup> Ivi, pp. XLV-XLVI.

<sup>41</sup> La voce *mischiare* (regionalismo, che traduce il dial. *'mmiscari*) può significare

significativo di regionalismo nella prima redazione di *Malia*, si può ascrivere a quegli usi lessicali, che, « nati dalla consuetudine col dialetto », da questo si trasferiscono « meccanicamente » nell'italiano, ma con adattamenti che spesso prescindono dalla semantica propria della lingua nazionale »<sup>42</sup>.

L'esempio ci fa vedere, pure, come il testo di *Malia* venga costruito nel vivo processo di un *continuum* linguistico, sperimentato attraverso le varie fasi di una elaborazione del linguaggio drammatico, che va dal dialetto alla lingua e dalla lingua al dialetto. Nella frase: « viene il medico, le tasta il polso » (M<sup>2</sup> 319), l'uso di *tastare* è determinato dalla volontà di adoperare un registro espressivo che eviti ogni possibile riferimento al dialetto (vedi in M<sup>3</sup> 20: *veni lu medicu, cci tocca lu pusu*).

Formule più corpose tendono a riscattare, nel testo dialettale, le parti che degradano nel linguaggio aulico, o toscaneggiante della prima redazione: « scaldavo la serpe in seno! »: *Avia la serpi nni la manica!*; « dovrà tacere »: *divi fari pipa*; « ingozzando bocconi amari »: *Agghiuttennu vuccuna amari*; « Dio ne scampi dal furore del buono »: *Diu nni scanza di la livata di lu bonu*; « e andate intorno »: *e iti furriannu*; « un viso lungo così: *un mussu longu 'n parmu*; « ne abbiamo visto il buon risultato »: *ccu iddu nn'avevu vistu spirimentu*.

Quanto può accadere nel campo della morfosintassi dialettale, sotto l'azione diretta dell'animazione dialogica e dei fenomeni, talvolta vistosi, della dialettofonia, si può notare nel quadro seguente. Nel passaggio dalla lingua al dialetto la prosa drammatica riesce più agile, perde i suoi nessi più pesanti, meno sciolti:

- a) Che intendete dire, zia Pina? Forse il matrimonio di comare Nedda con compare Cola... (M<sup>2</sup> 306)  
*Chi sintissivu diri, ze' Pina? Chi forsi lu matrimoniu di cummari Nedda ccu cumpari Cola...* (M<sup>4</sup> 85)
- b) Jana è imbranciata perché sua sorella prende marito prima di lei che è la maggiore (M<sup>2</sup> 307)  
*Jana è ammassata pirchè so' soru la picciula si marita prima d'idda* (M<sup>4</sup> 86)

« contagiare », come nell'es., *mischiare il raffreddore* (cfr. A. LEONE, *L'italiano regionale* ..., p. 90); ma può avere pure il senso di « mescolare » (*mescolare le carte*), o, nella forma rifl. (*mischiarsi, mescolarsi, mmiscarsi*), quello di « mostrare attenzione esagerata a problemi e fatti che non ci riguardano direttamente »; cfr. s.v. *mmiscari*, MORTILLARO, 3.

<sup>42</sup> Cfr. A. LEONE, *L'italiano*..., p. 72.

- c) Chi oggi non canta, ma mastica tossico, è la Caristia che aveva messo gli occhi addosso a Cola, per la nipote (M<sup>2</sup> 307)  
*Cui oggi nun canta, ma mastica tossicu è la Caristia. Cci avia misu l'occhi supra Cola, ppi la niputi* (M<sup>4</sup> 87)
- d) Giudizio, Mastro Nunzio! Non vi reggerà il braccio a suonare (M<sup>2</sup> 307)  
*Giudiziu, Mastro Nunzio! Ca lu vinu spezza li vrazza* (M<sup>4</sup> 86)
- e) Non avete visto che viso? (M<sup>2</sup> 307)  
*Comu? Nun aviti vistu chi grunna?* (M<sup>4</sup> 86).

Negli esempi *b* e *c* l'eliminazione del nesso relativo *che* accelera l'andamento dialogico e dà risalto a una pausa in cui si tende a completare con un gesto indicativo la comunicazione verbale: «...sua sorella prende marito prima di lei che è la maggiore»: *...so' soru, la picciula, si marita prima d'idda*. Nell'es. *d* il costrutto dialettale modifica la faticosa struttura paratattica, introducendo la congiunzione *ca*, in un nuovo contesto, con valore causale. È noto che l'uso del pron. *che* (le cui forme siciliane sono *Ka* e *Ki*) è tipico del dialetto nei casi in cui produce un comportamento non verbale, un mezzo di persuasione che utilizza le risorse dell'andamento retorico «naturale», il quale coinvolge emotivamente il lettore e l'ascoltatore<sup>43</sup>: *Chi v'hannu sciusciatu nni l'oricchi?... Vui ca mi canusciti? Vui ca sapiti?...* (M<sup>4</sup> 131).

Negli esempi seguenti il lessico dialettale, sostituendosi all'italiano, ne rivitalizza le movenze sintattiche, riconducendo alle genuine dimensioni del «parlato» il dialogo dei personaggi:

Figlioli d'una cagna! Non si chetano! (M<sup>1</sup> I, 4)  
 Figliuoli d'una cagna! Non la finiscono. (M<sup>2</sup> 308)  
*Ancora! Figgbiazzi di cani!* (M<sup>3</sup> 5 e M<sup>4</sup> 87).

Qui resto io. Accendo la pipa. Voi due non avete sete? (M<sup>1</sup> I, 4)  
 Qui resto io, e accendo la pipa. Voi non avete sete? (M<sup>2</sup> 308)  
*Cca mi restu iu, e m'addumu la pipa. Vuiatri nun aviti siti?*  
 (M<sup>3</sup> 4-5).

<sup>43</sup> Vedi, per il concetto di «retorica naturale», il saggio di G. ATTILI-L. BENIGNI, *Interazione sociale, ruolo sessuale e comportamento verbale: lo stile retorico naturale del linguaggio femminile nell'interazione faccia a faccia*, in *Retorica e scienze del linguaggio*, SLI 14, Roma, Bulzoni, 1979, p. 264 e sgg.

Il mastro che l'ha fatto (corr. *cucito*), lo rifarà, se mai (corr. *ne cucirà un altro*) (M<sup>1</sup> I, 9)

Il sarto che l'ha cucito ne cucirà un altro (M<sup>2</sup> 312)

*La custurera ca l'ha fattu nni farà n'otra* (*n'altu*, in M<sup>3</sup> 11).

La variante, costituita da un mutamento nella morfologia verbale, può conferire un tono sentenzioso alla battuta dialogica: « Ti ha fatto la predica il nostro sacerdote?; Di qui è *entrata*, e da qui è *uscita*... (M<sup>1</sup> I, 9); Ti l'ha fattu la predica 'u paracu? Di cca *m'ha trasutu* e di cca *m'ha nisciutu* » (M<sup>3</sup> 11).

Nella fitta esemplificazione, in cui abbiamo potuto sottolineare il travaglio correttorio dello scrittore, in genere la fase finale — la soluzione dialettale — si presenta dunque come quella che rende più incisivo l'andamento dialogico di *Malia*. Così, dalla prima stesura di M<sup>1</sup> (indicata qui con M<sup>1a</sup> e costituita da un testo integrato con le parti cancellate nel manoscritto) a M<sup>3</sup>, si rileva una tensione stilistica, da cui deve scaturire il nuovo tipo di dialogo drammatico verista.

a. M<sup>1a</sup>: Sono mesi che io non so più di che sapore sia l'olio bono (II, 6)

M<sup>1</sup>: È da mesi e mesi che io non gusto una stilla d'olio bono (*ibid.*)

M<sup>3</sup>: *Cui s'arricorda quant'è ca nun tastu 'na stizza d'oggiu?* (f. 26)

b. M<sup>1a</sup>: Questa è la mia vita! Andare attorno da mattina a sera, per buscarsi un boccone di pane! » (II, 7)

M<sup>1</sup>: Questa è la mia vita! Andare in giro pel paese da mattina a sera. Bisogna buscarsi il pane! (*ibid.*)

M<sup>2</sup>: Questa è la mia vita: andare in giro pel paese da mattina a sera; bisogna buscarsi il pane

M<sup>3</sup>: *Chista è la me' vita! Tessiri li strati di lu paisi di la mattina a la sera, ppi buscarimi lu pani* (f. 27)

E' significativo, nell'es. *b*, come solo il testo dialettale accolga il sintagma, *tessiri li strati*, derivato da una sequenza della novella *Il mago* (come variante alla frase, *andare in giro*, usata nella precedente redazione in lingua)<sup>44</sup>. La variante di M<sup>3</sup> attesta il personale in-

<sup>44</sup> La frase, *tessiri li strati*, è il brano di una sequenza del racconto, *Il mago*, che ricompare solo nella redazione dialettale di *Malia*, come variante significativa di M<sup>1</sup> e M<sup>2</sup>, che qui riscontriamo nelle varie redazioni della novella: (in « Lettere e Arti », 9 febbraio 1889, p. 4; e poi, in *Fumando*, 1889) « tessendo e ritessendo colle gambe i

tervento dello scrittore, che si avvale di tutti gli elementi che gli vengono forniti dalla precedente trama lessicale da lui elaborata, e di cui fruisce per un'operazione di natura stilistica e non per un mero lavoro meccanico di versione da lingua a dialetto.

Si confronti, pure, nelle due redazioni (in lingua e in dialetto), la diversa resa drammatica della sequenza in cui esplose il furore di Nino contro la « malia », considerata un mostro da sconfiggere ed abbattere: « Le schiaccio la testa con la zappa, come a una serpe, e perdo la libertà... non la vedi? La poverina si strugge ogni giorno più; e mi si strugge l'anima soltanto a guardarla (M<sup>2</sup> 329); *Ci scacciu la testa a corpi di zappuni, come a 'na vippira e perdu la libirtà... E chi si orbu ca nun lu vidi? Sta puviredda si nni va 'nsuppilu 'nsuppilu, si squagghia comu la cira, e a mia mi mori l'arma sulamenti a guardarla!* (M<sup>1</sup> 117).

Gli esempi citati mostrano come la soluzione dialettale modifichi spesso, sostanzialmente, l'andamento drammatico del testo con una più veloce movenza della sintassi e un dialogo più « parlato » e meno recitato. E se anche noi non possiamo esimerci dal notare come proprio il travestimento dialettale di termini e stilemi sembra talvolta 'limitare' e 'comprimere' l'energia vitale del dialetto entro la patina letteraria della sintassi italianeggiante, l'analisi complessiva di numerosi tratti del dialogato di *Malia* ci fa accogliere tuttavia con una certa cautela le motivazioni che tendono a sottolineare l'inconsistenza dell'intero dispositivo sintattico e, in genere, dell'impianto lessicale e grammaticale di M<sup>3</sup> <sup>45</sup>.

§ 3. In effetti, la lettura di *Malia* (M<sup>3</sup>) rivela i tratti più caratteristici della morfosintassi del dialetto siciliano, attraverso gli apporti notevoli di una fraseologia fortemente espressiva, che ha origine nella parlata dialettale tràdita, ed è sostenuta da una ricca serie di termini lessicali che hanno una chiara derivazione dal dialetto.

tre quartieri del paese»; (in *Le paesane*, 1894) « seguitava a rompersi da mattina a sera le gambe, tessendo i tre quartieri del paese »; (in *Dalla terra natale*, 1915) « seguitava a rompersi le gambe, da mattina a sera, tessendo i tre quartieri del paese ». Si noti come al termine *quartiere*, riproposto in tutte le redazioni del racconto, si opponga, in M<sup>3</sup>, una scelta di tipo dialettale, come *strata*.

<sup>45</sup> P. MAZZAMUTO, *Introduzione a Teatro...*, p. 24; G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, 1979, p. 220.

Non si tratta, quindi, di una « vera e propria traduzione letterale del testo italiano » con una operazione di improvvisata e frettolosa mediazione linguistica tra lingua e dialetto, bensì di una scelta e di un recupero sapiente e consapevole degli elementi morfosintattici e di varietà in gran parte ascrivibili a modello dialettale.

Procederemo qui ad una rapida classificazione dei fenomeni della lingua dialettale, presenti in *Malia*:

1. Accusativo retto da preposizione: *vidennu a vostra soru* (M<sup>4</sup> 90); *Ascutati a mia* (M<sup>4</sup> 102); *Chiamati a Don Sciaveriu Teri* (*ibid.*).

2. Uso del congiuntivo invece del condizionale presente: *Risuscitassi un mortu!* (M<sup>4</sup> 84); *Lu vidissi macari n'orbu* (*ivi*, 104); *Veramenti oggi nun fussi jurnata appurtuna* (*ibid.*); *La bedda Matri 'Mmaculata duvissi fari un miraculu* (*ibid.*); *Iu dassi tuttu lu sangu miu ppi vidirvi risulenti* » (*ivi*, 230).

3. Uso del congiuntivo imperfetto con valore di condizionale passato: *A st'ura la mischinedda fussi già libirata* (M<sup>4</sup> 103); *Massaru Paulu vi facissi assaggiari lu so'* (*ivi*, 107).

4. Uso del gerundio, senza alcuna distinzione tra gerundio presente e gerundio passato: *vidennu a vostra soru parata comu 'na Madonna* (M<sup>4</sup> 90).

5. Uso dell'ausiliare « avere » (impiegato in tempi composti), invece di « essere », richiesto negli analoghi contesti in lingua: *V'ha passatu lu duluri di testa* (M<sup>4</sup> 93); *Non mi nn'haiu accortu* (*ivi*, 86); *Chi cosa ha successu...* (*ivi*, 87); *S'avia cuitatu* (*ivi*, 122).

Altri aspetti ancora della costruzione dialettale caratterizzano il tessuto sintattico di *Malia*. Frequente è ad esempio la presenza di costrutti anacolutici, o simili alla struttura anacolutica, tipici della parlata dialettale, i quali vogliono dar risalto ai soggetti delle singole proposizioni del periodo, della principale e della secondaria<sup>46</sup>.

a. *Si lu matrimoniu arrinesci mali... malidizioni all'arma di cu' cci misi la cuupirazioni* (M<sup>4</sup> 85)

b. *Si vi chiamu accusi non vi nn'offinniti* (*ivi*, 93)

c. *E nun fari ssu mussu, altrimenti cci vaiu a rumpiri li cuosti a dda vicchiazza* (*ivi*, 97)

<sup>46</sup> C. ROSSITTO, *Di alcuni tratti morfosintattici del siciliano*, in *Problemi di morfosintassi dialettale*, Atti dell'XI Convegno del C.S.D.I., Cosenza-Reggio Calabria, 1-4 Aprile 1975, Pisa, Pacini, 1979, p. 164.

- d. *Nui puvireddi, ca l'avemu a cumprari a la putia, ccu lu sa cchiù lu veru sapuri di lu vinu?* (ivi, 107)  
 e. *La cosa è forti, ma cci pensa don Sciaveriu* (ivi, 109)  
 f. *Nn'haiu 'nvidia, chista è la virità* (ivi, 112)  
 g. *Mi pigghiu la soru, è quasi lu stissu!* (ivi, 115)

Il fatto che forme sintattiche, come quelle citate, vengano da noi riscontrate nella prima veste italiana del testo capuaniano non significa che esse derivino il loro originale impianto dalla sintassi della lingua nazionale. Il loro uso dimostra, invece, quanto sia radicato, già nell'italiano di *Malia*, il regionalismo, e come, quindi, sia fecondo in Capuana, scrittore di teatro, il campo in cui si svolgono le reciproche interferenze tra dialetto e lingua; quale forza di attrazione, cioè, eserciti sull'italiano della prosa teatrale del Capuana, in fase di 'esecuzione' della battuta dialogica, il libero e spontaneo influsso della lingua dialettale.

Il testo italiano viene composto attraverso un processo mediato da abitudini linguistiche cristallizzate e derivate dal dialetto. Nelle seguenti battute, « noi poveretti che dobbiamo comprare il vino in piazza, chi sa più di che sapore sia quello schietto? (vedi il precedente es. d); « Ne ho invidia, questa è la verità » (vedi il precedente es. f), l'uso di un codice linguistico radicato nella lingua regionale trova impiego in una situazione di monolinguisimo, in cui non c'è contrapposizione o superamento di uno strumento espressivo rispetto all'altro, ma una sorta di allineamento verticale con un'adesione piena al modello arricchito delle forme peculiari dello stadio più avanzato del nuovo linguaggio drammatico.

Infine, un ricco e significativo campionario di termini ascrivibili al vocabolario più conservativo del dialetto ci mostra quanto le dimensioni stesse della dialettologia prevalgano in un testo in cui, man mano, si erodono le ragioni che avevano portato, nel lavoro in lingua, a riesumazioni puristiche e classicheggianti dell'Ottocento: *strappiu* M<sup>1</sup> 85<sup>47</sup>, *stimpagna* (ivi); *ammussata* (86); *gastimi* (87); *murrìti* (89); *annacàti* (91); *risulenti* (ivi); *annurvati* (92); *custurera* (93); *coccia* (92); *scutulata* (96); *parrinu* (ivi); *spicdicari* (100); *addivatu* (101); *sbarancari* (101, in didascalia); *putia* (107); *ciascu* (ivi);

<sup>47</sup> Le voci registrate sono citate dall'ed. MAZZAMUTO.

*scippari* (ivi); *cunzari* (108); *catoiu* (110); *allianativi* (111); *tim-pulati* (113); *appalurata* (115); *insuppilu insuppilu* (117); *singaliatu* (ivi); *priari* (120); *grapemu* (121); *gnuttichi* (122); *cuitatu* (122); *arraggiatizzu* (ivi); *scuttari* (125); *cutturari* (127); *furriannu* (ivi); *si 'mmiscassi* (128); *caputa* (ivi); *preula* (129); *mi cunortu* (132); *scanza* (133); *livata* (ivi).

La presenza consistente di questo lessico arcaizzante offre una serie di esempi significativi di interferenza del dialetto sulla lingua, che escludono un'operazione meccanica di traduzione, o di semplice recupero del dialetto, effettuata solo « nell'indubbio intento di accendere il colore locale e il significato di quella particolare sicilianità che si voleva rivendicare e rappresentare »<sup>48</sup>. Si tratta, invece, di un filone autentico di parlata regionale, a cui si ricorre una volta che il termine viene coscientemente trasferito in un ambiente sociologico, dove viene individualizzato il suo uso linguistico attraverso i vari livelli: fonico, grafico, grammaticale, semantico.

L'espressione del messaggio teatrale non accetta, quindi, passivamente quello che consideriamo il primo abbozzo di *Malia* (e cioè, la redazione in lingua), di cui si possono ripercorrere le varie fasi nel manoscritto citato (M<sup>1</sup>); né la versione dialettale diventa un'*actio* drammatica, o un'esercitazione, che dà, a posteriori, una veste posticcia al lavoro per una sua utilizzazione commerciale. Il trasferimento di un testo teatrale ad un ambito linguistico diverso da quello a cui era destinato fa scattare tutti i meccanismi di carattere lessicale e grammaticale, che scaturiscono dalle sollecitazioni provenienti dalla struttura del nuovo sistema linguistico. Perciò in *Malia* il costrutto caratteristicamente e distintamente dialettale lievita già nel tessuto della veste italiana, quando esso personalizza l'universo sociolinguistico del parlante. Il dettato dialettale, così, è destinato ad arricchire e completare il quadro espressivo di M<sup>1</sup>, ravvivando con la forza caratterizzante di un uso vivo parlato quanto di bolso e retorico suona ancora in lingua.

Mettiamo a confronto, per esempio, le battute seguenti (nella duplice redazione) « Il mosto avete dove metterlo? » (M<sup>2</sup> 337), *Aviti la caputa ppi lu mustu?* (M<sup>4</sup> 128); « io sono piccoso; lo prendo da me » (M<sup>2</sup> 326), *iu sugnu tistardu; mi lu pigghiu ccu li me' manu* (M<sup>4</sup> 113).

<sup>48</sup> P. MAZZAMUTO, *Introduzione a Teatro...*, p. 63.

§ 4. Se nella scelta dello strumento espressivo la lingua nazionale esercita anzitutto la sua forte influenza, e viene adoperata, perché rappresenta, in una prima fase della costituzione del testo di *Malia*, un momento di verifica della capacità di fruire di un codice linguistico faticosamente acquisito, nella successiva elaborazione del lavoro la lingua comune slitta verso il dialetto, il quale comporta un diverso grado di linguaggio, di cui lo scrittore prende coscienza, come del modo più idoneo di espressione teatrale.

Tuttavia il dialetto (la cui presenza abbiamo visto quanto si avverta nelle pieghe di alcune sequenze della prima redazione di *Malia*) può considerarsi la vera matrice da cui si partono le fila dell'elaborazione linguistica del lavoro capuaniano, perché la formula dialettale (in M<sup>3</sup>) non 'traduce', ma corregge e perfeziona un prodotto appena abbozzato.

La tensione drammatica, nel passaggio da M<sup>1</sup> a M<sup>2</sup> e a M<sup>3</sup>, è determinata proprio dalle varianti linguistiche:

Non te la godrai! Mala fine, Signore!... Rottura di collo, Signore! Non te la godrai! (M<sup>1</sup> I, 11)

Non te la godrai! Mala fine, Signore!... Si rompa il collo, Signore!... Non te la godrai! (M<sup>2</sup> 315)

*Nun ti l'hai a godiri! Mala fini Signuri! Si rumpissi lu coddu, Signuri! Nun ti l'hai a godiri!* (M<sup>3</sup> 14)

Si notino l'evoluzione della forma negativa di futuro, nelle due redazioni, con un passaggio efficacissimo, in M<sup>3</sup>, ad un futuro del tipo *habeo ad cantare*<sup>49</sup>; e, così pure, le varianti, *rottura di collo/ si rompa il collo/ si rumpissi lu coddu*, con la forte sottolineatura del codice espressivo dialettale legato all'emotività prodotta dalla 'messa in scena' di un mezzo non verbale.

Ma la scelta dialettale appare, in definitiva, legata alla necessità di un più saldo impianto mimetico del nuovo linguaggio teatrale, il quale viene costruito man mano che alla parola narrata l'autore riesce a sostituire la parola recitata.

Talora, immagini e tessiture lessicali della precedente esperienza

<sup>49</sup> Tale futuro corrisponde ad un ottativo-imprecativo, di cui il Rohlfs trova un esempio nell'antico siciliano (in « Rosa fresca aulentissima »: *parente ned amico non l'ave aitare*); G. ROHLFS, *Gramm. stor.*, II, 590.

narrativa esercitano, come abbiamo visto, la loro suggestione nel lavoro drammatico<sup>50</sup>, ma è facilmente accertabile il fatto che, nel Capuana, la scrittura teatrale si evolve nella misura in cui si disgrega il suo italiano di stampo retorico ed aulico, e si accentua, invece, la dialettologia dei personaggi, accelerandosi il processo di riduzione del prodotto narrato in prodotto drammatico.

Questo ci dà il senso dell'accettazione del mezzo espressivo dialettale, e anzi della sua 'difesa appassionata' da parte del Capuana<sup>51</sup>, nel contesto di una operosità letteraria volta ad indagare gli aspetti inediti di una realtà locale, della quale, afferma il Nicastro, «il dialetto si pone come lo strumento linguistico più idoneo a rendere la verità di quel mondo. Il dialetto viene assunto perché parte integrante di quel colore locale che si vuole rappresentare in tutta la sua schiettezza ed evidenza, e come strumento essenziale, quindi, di mimesi naturalistica»<sup>52</sup>.

Se il verismo cioè offriva al teatro borghese del secondo Ottocento un campo fecondissimo d'indagine e di situazioni drammatiche, da fare scaturire dalla struttura stessa della società e dalle cose viste e analizzate, esso sollecitava altresì gli autori ad adeguare lo strumento espressivo alla qualità e alla natura dei temi trattati.

<sup>50</sup> Vedi. alla n. 44, tutte le varianti della sequenza della novella, *Il Mago*, e il loro riscontro in *Malia* dialettale.

<sup>51</sup> Tale appare il discorso del Capuana nella prefazione al primo volume del *Teatro dialettale siciliano*, cit. Ma come testimonianza preziosa di una strenua difesa di *Malia* dialettale, vogliamo ancora citare qualche passo significativo di una lettera del Capuana al Martoglio, datata 6 febbraio 1905 (a meno di due anni dalla nota dichiarazione capuaniana a Domenico Oliva!): « Appena terminati i tre anni di cessione, io ritirerò *Malia* dalla *Compagnia Grasso* e non permetterò più a nessuno di rappresentarla in dialetto... Ho saputo dai giornali che il Grasso assassina in modo indegno quel povero *Cav. Pedagna*, recitandolo in un pasticcio di dialetto tutto suo per farsi capire da certi pubblici. Ne sono nauseato. » (cfr. A. BARBINA, *Capuana inedito*, Bergamo, 1974, pp. 62-63). L'aporia che scaturisce da un raffronto fra i due suddetti documenti capuaniani è evidente: come si può accogliere questa intransigente difesa del dialetto e della versione dialettale di *Malia* da parte di un Capuana che parrebbe attribuire al Giusti Sinopoli la paternità della versione in dialetto del suo più acclamato dramma 'siciliano'? Voleva forse evitare il nostro drammaturgo un inasprimento della censura verghiana (e citiamo, a questo proposito una testimonianza del Capuana, che dichiarava al Boutet il 15 maggio 1892: « Il Verga, letta *Malia*, mi scrisse che i miei personaggi parlano da veri contadini e il Verga è giudice competente »; cfr. *Capuana inedito*, cit., p. 56), che pure arrivò implacabile (vedi n. 4 e il passo della lettera da noi citato), quando la fortuna dell'opera era stata già sancita dal consenso del pubblico?

<sup>52</sup> Cfr. G. NICASTRO, *Teatro...*, p. 122.

MATTEO DURANTE

TRA LA PRIMA E LA SECONDA GIACINTA  
DI CAPUANA

Solo da qualche anno, non essendo più precluso al pubblico degli studiosi l'accesso al fondo manoscritto capuaniano della Biblioteca Comunale di Mineo<sup>1</sup>, è possibile verificare concretamente la consistenza del lungo e sofferto processo di revisione della *Giacinta* tra la stampa milanese del Brigola (B) e quella catanese del Giannotta (G)<sup>2</sup>, del quale si aveva notizia dalle testimonianze consegnate dall'autore alle pagine di quella *Confessione a Neera* premessa alla terza edizione dell'89<sup>3</sup> e ad alcune delle numerose lettere, recentemente edite, indirizzate, tra il '79 e l'86, agli amici Cesareo, Gianformaggio, Rod e De Roberto<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> La piena 'disponibilità' del fondo si deve alla cura ed all'impegno del compianto Calogero Colicchi e alla Fondazione Verga, a cui va soprattutto il merito di essersi fatta carico di tutto un intenso lavoro di programmazione scientifica e di coordinamento.

<sup>2</sup> Pubblicate rispettivamente nel 1879 e nel 1886.

<sup>3</sup> Una 'storia' della elaborazione del romanzo era già stata così tracciata da V. Pica sulle pagine de «La Domenica del Fracassa», recensendo la seconda edizione della *Giacinta* (14 febbraio 1886): «Il romanzo del Capuana, — diciamo pure schiettamente, — quando venne alla luce nel 1879, era tutt'altro che perfetto: oltre ad uno stile esuberante e non molto corretto ed a peccaminose lungaggini, vi si notavano passaggi troppo rapidi, episodi superflui, che toglievano efficacia al dramma potente che nel libro si svolge, — brani, nei quali si sentiva troppo l'influenza dello Zola e del Flaubert, — e poi ancora altri minori difetti. Di ciò ebbe poco per volta coscienza anche l'autore. Esaurita dopo qualche mese la prima edizione della *Giacinta*, egli ne preparò una seconda, nella quale però erasi unicamente limitato alle correzioni di lingua e di stile. Ma ad impedire che essa subito si pubblicasse sopravvennero i guai economici della ditta Brigola di Milano; e perciò, dopo due anni circa, il Capuana tornò di nuovo sulla *Giacinta*, e non contentandosi più delle prime correzioni, apportò grandi mutamenti nella forma del romanzo, sforzandosi di fare scomparire le tracce evidenti d'imitazione, togliendo via interi capitoli, riducendo spesso a nuovi capitoli cinque o sei righe di narrazione. Ma una vera iattura lo perseguitava: il manoscritto era già consegnato, quando falliva la ditta Ottino, succeduta a quella del Brigola. Il Capuana però non perdè la pazienza; ché anzi profitto di tale occasione, per lavorar di nuovo intorno al suo libro e rifare da capo a fondo il rifatto fino a ridurlo allo stato in cui adesso lo presenta al pubblico italiano, in edizione nitida e severamente elegante, il Giannotta di Catania».

<sup>4</sup> *Luigi Capuana a G. A. Cesareo (1882-1914). Carteggio inedito posseduto dalla*

Infatti, tra le carte dello scrittore si è conservato un ricco e significativo materiale che ho scrupolosamente raccolto, esaminato e, per quanto possibile, messo in ordine. Si tratta di 234 fogli di vario formato, fittamente vergati per lo più su una sola facciata e non sempre di facile lettura per i continui ripensamenti dello scrittore<sup>5</sup>, a cui si deve aggiungere una copia di B (segnata 1. 4/42), anch'essa tenuta 'chiusa' negli anni della gestione Di Blasi (ma già quantomeno segnalata<sup>6</sup>), che risulta importante perché vi sono registrate numerose correzioni di mano del Capuana.

Questa preziosa documentazione permette di ricostruire quattro grandi fasi di revisione del romanzo (B<sup>1</sup>, B<sup>2</sup>, B<sup>3</sup>, B<sup>4</sup>)<sup>7</sup>, con una loro spesso complicata storia interna non sempre rilevabile con precisione nella sua 'dinamica', e tentarne, con il sostegno di testimonianze in prevalenza epistolari, una 'datazione'<sup>8</sup>.

*Biblioteca Nazionale di Palermo*, a cura di L. SPORTELLI, Palermo, 1950; L. CAPUANA, *Carteggio inedito*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Catania, 1973 (vengono pubblicate le lettere superstiti di Capuana a Giovanni Gianformaggio, possedute dalla Biblioteca Universitaria Regionale di Catania); J. J. MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Genève, 1980, pp. 127-195; *Il sodalizio Capuana-De Roberto in un carteggio inedito (1881-1901)*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, in «L'Osservatore politico letterario», 1980, n. 11, pp. 59-79; 1981, n. 1, pp. 75-97; n. 2, pp. 71-96; n. 3, pp. 51-88; n. 4, pp. 51-94; 1981, n. 8, pp. 71-100; n. 10, pp. 61-81; n. 11, pp. 81-95. Per tutte le citazioni da queste edizioni, indicherò il nome del curatore e la pagina (laddove necessario, il numero della rivista); e così anche nel caso delle lettere del Verga a Capuana, per le quali si ricorre all'edizione curata da G. RAYA (Firenze, 1975).

<sup>5</sup> L'intero materiale superstite è ora raccolto sotto la segnatura 091/83.

Alla gran parte dei fogli, già inseriti assai confusamente in una 'carpetta' (su cui si legge, vergata con inchiostro scuro — e la grafia è del Capuana —, la didascalia «Giacinta parte 1<sup>a</sup>»; e più sotto, ma segnata con una matita rossa, evidentemente in tempi successivi, «3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> veste»), se ne sono aggiunti altri che ho rinvenuto, e dopo un paziente lavoro di 'spoglio', nell'insieme delle carte autografe, erroneamente collocati.

<sup>6</sup> Cfr. Verga De Roberto Capuana. *Catalogo della Mostra*, a cura di A. CIAVARELLA, Catania, 1955, p. 107. Lo stesso Di Blasi, per troppi anni unico intransigente 'custode' delle carte capuane, stava lavorando su questo esemplare (cfr. A. ORSINI, *Lettres inédites de Luigi Capuana*, in «Revue des Études Italiennes», 1966, 2, p. 112).

<sup>7</sup> Una situazione analoga, ma meno complessa e tormentata, è possibile rilevare anche nel manoscritto autografo, pur esso conservato presso la biblioteca mineola (091/32), su cui fu esemplata la prima edizione del romanzo (come ci informa una nota di mano dello scrittore stesa sul primo foglio), essendo documentata una consistente revisione del testo, eseguita a copiatura ultimata.

<sup>8</sup> Si vuole offrire agli studiosi, con questo lavoro, solo un contributo preliminare; su queste carte, infatti, bisognerà ora lavorare con l'apporto di metodologie di indagine specifiche, per tentare di cogliere la maturazione tecnica e strutturale, compositiva e linguistica del Capuana nel corso di questi anni, anche in rapporto alle opere coeve e successive (di cui ora 'possediamo', in larga parte, i manoscritti).

La prima fase, B<sup>1</sup>, è testimoniata da una copia di B con correzioni marginali ed interlineari, aggiunte, eliminazione di interi periodi e pagine, cassati con un segno spesso marcato di penna<sup>9</sup> ovvero coperti con strisce di carta bianca (precedenti bozze di stampa, utilizzate sul *verso*, talvolta pure per scrivere nuovi brani)<sup>10</sup>, di mano dell'autore. Questi interventi, più massicci sui capp. I-VI e X-XI (quasi del tutto rielaborati), meno consistenti sui capp. VII-VIII e addirittura rari sui capp. IX e XII, interessano il lessico, la sintassi e la struttura stessa del romanzo, rivoluzionato dallo scrittore già in questa fase, in funzione di una 'narrazione' tecnicamente più agile, sbriciolando l'intera « ossatura » del romanzo in quaranta capitoli (rispetto ai dodici di B)<sup>11</sup>. Vediamo nel dettaglio:

B	B <sup>1</sup>
cap. I (pp. 1-23)	cap. I (pp. 1-23)
cap. II (pp. 24-58)	cap. II (pp. 24-38); cap. III (pp. 39-58)
cap. III (pp. 59-85)	cap. IV (pp. 59-67); cap. V (pp. 68-80); cap. VI (pp. 80-85)
cap. IV (pp. 86-113)	cap. VII (pp. 86-98); cap. VIII (pp. 98-105); cap. IX (pp. 105-113)
cap. V (pp. 114-150)	cap. X (pp. 114-120); cap. XI (pp. 120-131); cap. XII (pp. 131-140); cap. XIII (pp. 140-146); cap. XIV (pp. 147-150)
cap. VI (pp. 151-184)	cap. XV (pp. 151-164); cap. XVI (pp. 164-184)

<sup>9</sup> Si vedano, in particolare, le pp. 26, 29, 33, 36, 41, 44, 45, 51, 54, 55, 62, 65-67, 82, 96, 97, 100, 103, 104, 109, 119, 128, 132, 133, 135, 137, 147, 154, 156, 161-164, 167, 169, 178, 179, 181-183, 200-203, 206, 207, 219, 232, 233, 238, 285, 289-293, 314, 315, 320.

<sup>10</sup> Si vedano le pp. 8-11, 28-31, 33-37, 39, 41-43, 47, 49, 53, 55-57, 62-64, 68, 72, 76, 77, 89-91, 101, 116, 117, 127, 140, 143, 147, 149, 155, 156, 159, 160, 163, 169, 172, 173, 176, 195-197, 208, 255, 256, 286, 318.

<sup>11</sup> In B<sup>1</sup> sono segnate, di mano dell'autore, anche la divisione in tre Parti del romanzo (successiva, e non di poco, a questa prima fase della revisione di B), una nuova dedica a Zola e la prefazione alla seconda edizione, datata 8 novembre 1884 (a tal proposito si veda *infra*, pp. 217-18).

cap. VII (pp. 185-210)	cap. XVII (pp. 185-198); cap. XVIII (pp. 198-209); cap. XIX (pp. 209-210)
cap. VIII (pp. 211-242)	cap. XX (pp. 211-218); cap. XXI (pp. 218-230); cap. XXII (pp. 230-242)
cap. IX (pp. 243-271)	cap. XXIII (pp. 243-250); cap. XXIV (pp. 250-255); cap. XXV (pp. 256-264); cap. XXVI (pp. 264-268); cap. XXVII (pp. 268-271)
cap. X (pp. 272-301)	cap. XXVIII (pp. 272-278); cap. XXIX (pp. 278-286); cap. XXX (pp. 286-293); cap. XXXI (pp. 293-301)
cap. XI (pp. 302-340)	cap. XXXII (pp. 302-309); cap. XXXIII (pp. 309-319); cap. XXXIV (pp. 320-324); cap. XXXV (pp. 324-331); cap. XXXVI (pp. 331-340)
cap. XII (pp. 341-371)	cap. XXXVII (pp. 341-354); cap. XXXVIII (pp. 355-366); cap. XXXIX (pp. 366-369); cap. XL (pp. 369-371).

Su B<sup>1</sup> il Capuana, con molta probabilità, lavorò, e a più riprese, dall'estate del '79 a buona parte dell'81.

Il 1° agosto '79, appena due mesi dopo la pubblicazione del romanzo, comunicava al Gianformaggio che stava preparando la « ristampa con correzioni e una prefazione »<sup>12</sup>, verisimilmente la « 2<sup>a</sup> edizione riveduta e corretta, con prefazione » annunciata pure, come ormai *prossima*, sul risguardo della prima serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, anch'essi editi dal Brigola nel dicembre del '79.

Certo è che prima della fine dell'anno il lavoro doveva essere giunto ad una prima 'compiuta' definizione se, in una lettera del 13 gennaio 1880, indirizzata al Capuana<sup>13</sup>, il barone Lorenzo De Luca<sup>14</sup>

<sup>12</sup> ZAPPULLA MUSCARÀ, p. 102.

<sup>13</sup> La lettera, incollata molto probabilmente dallo stesso Capuana sul piatto posteriore interno di una copia di B (segnata 1. 4/7 alla Biblioteca Com. di Mineo), fu pubblicata dal Raya, parzialmente, in *Ricerche e documenti sulla « Giacinta » di L. Capuana*, « Regime fascista », 14 novembre 1931.

<sup>14</sup> Il De Luca — come avrebbe ricordato lo scrittore nelle pagine della *Confes-*

ringraziava lo scrittore per avergli « fatto pregustare la seconda edizione » della *Giacinta*, su cui esprimeva, con « immutabile sincerità », un franco giudizio<sup>15</sup>. E il testo inviato al De Luca, per averne una opinione — come lascerebbe intendere il complessivo ‘ tono ’ della risposta del barone — in merito soprattutto al *realismo* dei fatti narrati, probabilmente era B<sup>1</sup> (che doveva già staccarsi dal tessuto di B); una ipotesi, questa, avvalorata da un preciso riferimento, nella lettera, ad una delle « circostanze » che, secondo il De Luca, toglievano « il titolo di storia » al romanzo (in cui, per il resto, spirava « una verità sorprendente anche nei minuti particolari »): il barone, infatti, citava « la scena del Mochi dentro e fuori il Veglione »<sup>16</sup> che, commentava, « non à esistito e che trovo *brutta* come lo dice pure una nota in matita da me letta in margine »<sup>17</sup>. Orbene, a p. 337 di B<sup>1</sup> (in cui è appunto descritta la « scena » segnalata dal De Luca) si leggono, scritte a matita, sul margine destro le annotazioni *brutta* e, più sotto, *impossibile*; entrambe, senza alcun dubbio, tracciate dalla mano, assai diversa da quella dello scrittore, di un ‘ lettore ’ che aveva avuto in visione il testo prima del De Luca. Ciò induce a pensare che il Capuana avesse fatto ‘ circolare ’ il volume in una ristretta cerchia di amici (non ultimo certo il Verga<sup>18</sup>), alla ricerca di alcune ‘ ga-

sione a Neera, cit. — « in una dolce serata di ottobre nel 1875 » gli aveva, con il suo racconto di un « aneddoto mondano », non solo dato l’idea del romanzo, ma messo addosso « uno di quegli invasamenti contro cui non valgono esorcismi di sorta alcuna ».

<sup>15</sup> Sappiamo da questa lettera che subito dopo la stampa di B il Capuana ne aveva inviato in dono una copia all’amico, che però non era mai giunta a destinazione. Vicende familiari particolarmente dolorose avevano inoltre impedito al barone di procurarsi comunque il testo, di cui sapeva « il nome e poco più », grazie a « qualche articolo di giornale ». Le giustificazioni addotte dal De Luca furono sollecitate dal probabile ‘ rimprovero ’ mosso dal Capuana all’amico nell’inviargli la « seconda edizione » del romanzo, e per il suo silenzio, e per le mancate riflessioni sull’opera di cui era stato ispiratore.

<sup>16</sup> Erano, inoltre, da ritenersi lontani dalla *verità* dei fatti sia l’aver attribuito « a Beppe l’onta di cui fu vittima Giacinta » (perché « il delitto fu commesso da Marulli padre »), sia l’aver pensato alla possibilità di « un barlume finale di respicenza o rimorso o sdegno che sia nel Gerace, tuttora anzi più che mai agli stipendi ».

<sup>17</sup> Anche il Verga, in una lettera spedita da Catania il 18 giugno ’79 (Raya, p. 125), aveva sottolineato come « la scena del Veglione » fosse « dura, dura, dura ». Ma il Capuana non avrebbe sacrificato l’intero brano nonostante la convergenza dei giudizi negativi di più ‘ lettori ’.

<sup>18</sup> Mi pare lo confermi il brano di una lettera del 25 febbraio 1881, spedita al Capuana da Milano (Raya, p. 165): « E per parlare di cose allegre ti dirò che del Carnevale che tu mi getti in faccia sinora non me ne sono accorto. Carnevale ne ho fatto uno lungo, e matto come tu non puoi nemmeno immaginare nella *Giacinta* più *Giacinta* che scriverai, e per il quale ti lapideranno e ti diranno *impossibile* anche

ranzie ' per licenziare definitivamente la nuova « versione » del suo romanzo <sup>19</sup>.

Ma, alla fine dell'80, la *Giacinta* non era stata ancora ristampata; non solo, ma su quel testo già rielaborato l'autore sarebbe ulteriormente intervenuto, in maniera più consistente, in nome di una maggiore ' coerenza ' ai canoni della poetica naturalista, su cui allora, insieme allo stesso Verga, andava riflettendo <sup>20</sup>.

E non è certo un caso che, come pare evidente in B<sup>1</sup>, un nuovo e più intenso lavoro di revisione sia stato condotto tra la fine dell'80 e i primi mesi dell'81, visto che (ma è solo l'esempio più significativo) in numerose pagine lo scrittore si è servito, per abolire parecchi brani di B (precedentemente accolti in B<sup>1</sup>) o inserirne di nuovi, del verso bianco delle ultime bozze di stampa (già impaginate e con rare correzioni di sua mano) di alcune novelle che l'Ottino avrebbe pubblicato nel febbraio dello stesso '81 (*Un caso di sonnambulismo*, *Un bacio*). Per cui, alla fine di marzo, ed a ragione, il Capuana poteva comunicare al Gianformaggio di aver « rifatto da cima a fondo » il romanzo, nella convinzione che « nell'arte dello scrivere anche le virgole hanno importanza » <sup>21</sup>. E, insieme alla lettera, restituiva alcuni fogli contenenti le « Osservazioni linguistiche » sulla *Giacinta*, fatte dall'amico <sup>22</sup> lavorando su B e ignorando B<sup>1</sup> (che, come si arguisce

quando sarai stato al di sotto della verità, e con gente che tu conosci e non puoi sospettare nemmeno ». La presenza dello stesso aggettivo « impossibile » (nella lettera è volutamente evidenziato con la sottolineatura) farebbe pensare, proprio perché riferito alla descrizione del « Carnevale », che il Verga lo avesse già ' letto ' in B<sup>1</sup>.

<sup>19</sup> È ragionevole pensare che il Capuana abbia inviato B<sup>1</sup> invece di una sua ' bella copia ', peraltro inesistente, probabilmente perché pensava di cominciare ad allestirla solo dopo aver ricevuto giudizi e proposte degli amici che avevano in lettura B<sup>1</sup>. Resta il problema del perché il De Luca abbia segnalato solo la presenza di *brutta* e non pure di *impossibile*; forse il barone aveva voluto solo esprimere un giudizio estetico sull'intera scena (e aveva trovato il consenso in quella nota in margine), senza sottolineare l'*impossibilità* dell'azione, ma la sua *irrealità* (« non à esistito »).

<sup>20</sup> Le dichiarazioni espresse nella recensione a *I Malavoglia* sono, in tal senso, emblematiche: pubblicata sul « Fanfulla della Domenica » il 29 maggio dell'81 (l'autografo è pur esso, non privo di correzioni, conservato tra le carte mineole) fu certo il risultato di intense discussioni tra i due scrittori (e le lettere che ci sono pervenute, e che sono senza dubbio parte di un carteggio ben più nutrito, sono assai significative dei loro scambi ' ideologici ': cfr. Raya, pp. 157-183), ma fu anche il frutto di una più chiara definizione di poetica, che il Capuana era andato maturando; si pensi a taluni importanti saggi critici, alla recensione alla raccolta verghiana *Vita dei campi* (« Corriere della Sera », 20-21 settembre '80), ad alcune fra le novelle (particolarmente *Storia fosca*) di *Un bacio ed altri racconti* (Milano, 1881).

<sup>21</sup> ZAPPULLA MUSCARÀ, p. 111.

<sup>22</sup> Esse sono scritte su fogli da lettera (due doppi ed uno singolo), rigati, non

dall'insieme delle lettere superstiti, lo scrittore non gli aveva inviato), delle quali aveva copiosamente fruito<sup>23</sup>.

Fino a quella data (la lettera al Gianformaggio, spedita da Mineo, è del 27 marzo) il Capuana aveva continuato, molto verisimilmente, ad operare su B<sup>1</sup>, ancora testo base della sua revisione, anche se correzioni sollecitate dalle proposte del solerte amico vi si leggono solo a partire da p. 109: il che sembra presupporre quantomeno avviata, e sui primi capitoli, una nuova fase di elaborazione.

Della seconda fase, B<sup>2</sup>, sono pervenuti 61 fogli (strisce di carta color grigio chiaro), non legati tra loro, di mm. 285 × 105 (alcuni però di vario formato, in seguito a ritagli o incollature operati dallo stesso autore), scritti, tranne tre, su entrambe le facciate. La loro numerazione è irregolare e indipendente sul *recto* e sul *verso*, perché indipendenti sono i brani che si leggono sulle due facciate dei singoli fogli: una situazione, questa, particolarmente significativa del 'modo di lavorare' dello scrittore e, per certi aspetti almeno, dei tempi di realizzazione di questa 'seconda' fase di revisione della *Giacinta*.

numerati, utilizzati sul *recto* e sul *verso*: per il riscontro, dal momento che la trascrizione della Zappulla Muscarà (pp. 114-120) non è sempre corretta, è d'obbligo ricorrere ai fogli manoscritti, conservati presso la Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, allegati alla lettera del Capuana (Armadio 4. ms. 237:61).

<sup>23</sup> Scriveva nella lettera il Capuana: «Per farti vedere che non hai fatto un buco nell'acqua ti rimando le tue note dove ho segnate tutte le osservazioni delle quali ho potuto far tesoro. In parecchie ci siamo incontrati e in questo secondo invio ho messo un *idem* dove il caso è avvenuto. Non ho potuto approfittare del resto perché in quei punti la lezione è totalmente cambiata, in meglio o in peggio è quello che saprai dirmi quando avrai in mano il volume» (una «ristampa» del romanzo che, ormai, allo scrittore doveva apparire più o meno immediata). Sui fogli manoscritti del Gianformaggio, infatti, il Capuana tracciò una x in margine a 46 lezioni di B, di cui aveva accolto le varianti 'linguistiche' proposte dall'amico «Giovannino» (numerose, però, non sono indicate); e annotò con l'*idem* la coincidenza di quelle correzioni, evidentemente già apportate nella 'nuova' «versione» dell'opera, in sole otto lezioni di B (segno con O le varianti suggerite dal Gianformaggio): *Improvvisamente egli si vide* B (p. 179), *Improvvisamente si vide* B<sup>1</sup> O; *carezzandogli* B (p. 180), *accarezzava* B<sup>1</sup>, *accarezzandogli* O; *da mille miglia di lontananza* B (p. 201), *da mille miglia lontano* B<sup>1</sup> O; *lasciatisi cogliere* B (p. 211), *che s'eran lasciati cogliere* B<sup>1</sup> O; *carezzando anch'egli* B (p. 304), *accarezzarlo anche lui* B<sup>1</sup> O; *tutto ad un colpo* B (p. 323), *tutto ad un tratto* B<sup>1</sup>, *tutt'a un tratto* O; *levargli lo sguardo in viso* B (p. 329), *guardarlo in viso* B<sup>1</sup> O; *grano di panico* B (p. 351), *chicco* B<sup>1</sup> O. Tutti questi elementi, anzi, permettono di ritenere che le « Osservazioni » al testo della *Giacinta* erano pervenute al Capuana abbastanza recentemente, quando cioè il lavoro di revisione condotto su B<sup>1</sup> era alquanto avanzato: è infatti raro trovare un intero periodo o brano tra quelli cassati in cui fosse stata apportata una qualche correzione secondo le « Osservazioni ».

Questi fogli documentano una nuova 'stesura' del romanzo (cui il Capuana approdò avendo come testo base B<sup>1</sup>), assai tormentata per la stratificazione di interventi, non sempre facile da 'decifrare', che presenta, la quale ci è pervenuta, purtroppo, parzialmente: sono, infatti, sopravvissuti solo ventitrè capitoli, di cui alcuni incompleti. Ecco la tavola dei capitoli superstiti (segnalo, tra parentesi tonda, i corrispondenti di B<sup>1</sup> interamente, o in parte, ripresi nella loro « osatura » narrativa; un riferimento questo, va da sé, meramente indicativo, soprattutto per alcuni capitoli, dato il lavoro di rielaborazione condotto dal Capuana):

cap. X (X); cap. XI (XI); cap. XII *incompleto* (XII); cap. XV *incompleto* (XV); cap. XVI *incompleto* (XVI<sup>24</sup>); cap. XVII *incompleto* (XVI<sup>25</sup>); cap. XVIII *incompleto* (XVII); cap. XX (XIX); cap. XXI (XX); cap. XXII (XXI); cap. XXIII (XXII<sup>26</sup>); cap. XXIV (XXII<sup>27</sup>); cap. XXV (XXIII); cap. XXVI<sup>28</sup> (XXV<sup>29</sup> e XXIV); cap. XXVII (XXV<sup>30</sup>); cap. XXVIII *incompleto* (XXVI e XXVII); cap. XXX<sup>31</sup>; cap. XXXI<sup>32</sup> (XXVIII e XXIX); cap. III<sup>33</sup> *incompleto* (XXX<sup>34</sup>); cap. IV (XXXI)<sup>35</sup>; cap. VI (XXXII); cap. VII (XXXIII)<sup>36</sup>.

Solo 32 fogli esibiscono sia sul *recto* che sul *verso* brani 'definitivi' di B<sup>2</sup>, appartenenti però a capitoli diversi: sembra, anzi, che il

<sup>24</sup> Analisi dello stato d'animo della protagonista in seguito all'annuncio del matrimonio con il conte Grippa (pp. 164-167).

<sup>25</sup> La cerimonia nuziale e l'incontro d'amore della Giacinta con Andrea (pp. 167-184).

<sup>26</sup> L'acquisto della nuova casa (pp. 230-234).

<sup>27</sup> Colloquio della Marulli con la figlia (sulla relazione di questa con Andrea); lettera di trasferimento ad Andrea; rinuncia del Gerace al posto di lavoro (pp. 235-242).

<sup>28</sup> Per un evidente errore dello scrittore, si legge XVI.

<sup>29</sup> Reazioni dell'ambiente contro Andrea (pp. 256-260).

<sup>30</sup> La « inaugurazione del salotto » della contessa Grippa nella casa nuova (pp. 260-264).

<sup>31</sup> Il capitolo è costituito da nuove sequenze narrative: riflessioni dei due amanti sulla loro relazione; sospetti di Giacinta sul comportamento di Andrea; il conte Grippa malato a tavola con Giacinta e Andrea.

<sup>32</sup> Lo scrittore, anche in questo caso, e per mera distrazione parrebbe, ha segnato XXXII.

<sup>33</sup> La nuova segnatura di questo capitolo e dei seguenti presuppongono il riferimento ad una Terza Parte.

<sup>34</sup> Morte della bimba (pp. 290-293).

<sup>35</sup> Il montaggio delle sequenze narrative è tuttavia modificato rispetto a B<sup>1</sup>.

<sup>36</sup> Va annotato che il cap. XIX in B<sup>2</sup> non è stato volutamente trascritto dall'autore, rimandando all'intero capitolo XVIII di B<sup>1</sup>; così pure alcuni brani dei capp. XXVIII e XXXII, per i quali si fa riferimento rispettivamente alle pagg. 269-270 (XXVII B<sup>1</sup>) e 280 (XXIX B<sup>1</sup>).

*verso* dei fogli venne utilizzato dallo scrittore, a distanza di tempo e senza un preciso criterio, soltanto quando il brano trascritto sul *recto* era ormai ritenuto, probabilmente, 'superato' da una nuova revisione. Sollecitano questa ipotesi sia la cassatura del *recto* di alcuni fogli, che l'improvviso mutamento della numerazione dei capitoli, dopo il XXXII (infatti, i successivi diventano III, IV, V), effettuato in funzione di una divisione in Parti del romanzo decisa solo allora, ma non estesa alle altre due precedenti sezioni.

In altri 23 fogli i brani di B<sup>2</sup> sono contenuti solo sul *verso*, dal momento che il *recto* accoglie uno stadio testuale anteriore, e precisamente: 1) 4 fogli ci tramandano i frammenti di alcuni capitoli, la cui stesura (che indichiamo con a<sup>1</sup>), successiva a B<sup>1</sup>, precede quella di B<sup>2</sup>; essi hanno, tranne uno, una propria numerazione (39, 52, 119), diversa da quella dei corrispondenti brani di B<sup>2</sup> (e la coincidenza avrebbe potuto far supporre un ripensamento dell'ultimo momento)<sup>37</sup>; 2) altri 19 fogli ci tramandano il testo, spesso travagliato, di alcuni brani del romanzo, assai vicino a quello di B<sup>2</sup>, una vera e propria 'brutta copia' (a<sup>2</sup>), ma con una numerazione coincidente (una verifica obiettivamente possibile quando in B<sup>2</sup> la numerazione dei fogli è segnata): di alcuni brani dei capitoli XXX, XXXIII > III, IV e VI (una nuova segnatura dei capitoli che presuppone, come negli stessi luoghi di B<sup>2</sup>, una divisione in Parti), i fogli registrano ben due diverse 'redazioni', testimoniando così le difficoltà dello scrittore nel pervenire ad una loro soddisfacente definizione<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Di a<sup>1</sup> ci sono pervenuti altri due fogli, di piccole dimensioni (perché ritagliati), vergati sul *recto* e sul *verso*.

<sup>38</sup> Riproduco dettagliatamente la 'composizione' dei fogli, così indicativa del lavoro dello scrittore in questa fase:

(capp. X-XXIV) ff. 38-88 (mancano, andati perduti, i ff. 46-50, 53, 57, 62, 67, 69); i ff. 41, 51, 54, 58-61, 63, 64 sul *verso* di a<sup>2</sup> (brani dei capp. XXX-XXXII, e IV della Terza Parte); il f. 68 sul *verso* di a<sup>1</sup> (brano del cap. XV);

(capp. XXIV continuazione -XXV) ff. 89-96, sul *verso* dei ff. 81-88;

(capp. XXVI-XXVIII) ff. 1-5 (manca il f. 13): il f. 1 sul *verso* di a<sup>1</sup> (brano del cap. XXV); gli altri sul *verso* dei ff. 80-70 e 66-65;

(capp. XXX-XXXII, ma XXXI) ff. 111 (la numerazione non è segnata)-120: i ff. 111-115 sul *verso* di a<sup>2</sup> (brani dei capp. XXX, III e IV della Terza Parte); il f. 116 sul *verso* di f. 39; il f. 117 sul *verso* di a<sup>1</sup> (brano del cap. XXX); i ff. 118-120 sul *verso* dei ff. 43, 40, 42;

(cap. III della Terza Parte) ff. 1-2: il f. 1 sul *verso* di f. 44; il f. 2 sul *verso* di f. 52;

(cap. IV della Terza Parte) ff. 1 (la numerazione non è segnata)-7: i ff. 1-4 sul *verso* dei ff. 55, 45, 56, 38; il f. 5 sul *verso* di a<sup>2</sup> (brano del cap. IV della Terza Parte); il f. 7 è bianco sul *verso*;

Alcuni fogli, inoltre, contengono brani più o meno lunghi che il Capuana, attraverso opportuni rimandi, volle inserire nel corpo di B<sup>2</sup>, in tempi successivi alla fase di trascrizione, e in particolare: un foglio, vergato su entrambe le facciate, già utilizzato per stendere sul margine superiore del *recto* (numerato 65) un brano del cap. XVII (ascrivibile ad a<sup>2</sup>), sbarrato quando il margine inferiore ed il *verso*, bianchi, vennero usati per scrivere la lunga 'aggiunta' al f. 54 di B<sup>2</sup>(cap. XV); due fogli, di dimensione più piccola, vergati il primo su entrambe le facciate, il secondo solo su una, sono da aggiungere ai ff. 93 e 4 (capp. XXV e VI della Terza Parte), come indicano anche i corrispondenti segni di richiamo.

Di B<sup>3</sup>, cioè della terza fase, abbiamo un nucleo compatto di 160 fogli, di qualità e dimensioni diverse, che documentano una nuova rielaborazione del romanzo compiuta su B<sup>2</sup>. Mutilo degli ultimi capitoli della Terza Parte, si presenta come ulteriore momento 'problematico' nel processo di revisione dell'opera. I ripensamenti e le correzioni, invero numerosi, evidenziano ancora, nel continuo ritorno dello scrittore sul suo testo, quella profonda incertezza stilistica del Capuana che sola giustifica la particolare qualità del lavoro condotto nelle varie fasi 'redazionali'.

Queste carte possono distinguersi in tre gruppi. Il primo gruppo è formato da 34 fogli bianchi non rigati (carta dura, falsa pergamena), di mm. 267 × 189, sul cui margine destro sono incollate altrettante strisce di carta colorata (identiche a quelle già usate per a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>, B<sup>2</sup>), intere o in ritagli messi insieme, prive di una loro numerazione. Di questi fogli, 30 incollati a due a due sul *verso* bianco, sono numerati progressivamente da 2 a 31; tre sono singoli, di cui uno solo numerato 32 e due di dimensioni più piccole; infine, un foglio, numerato 1, sul *verso* del quale ne è incollato un altro, anch'esso numerato 1,

(cap. VI della Terza Parte) ff. 1-14 (la numerazione non è segnata in alcun foglio): il f. 1 ha sul *verso* il successivo f. 4; il f. 2 sul *verso* di a<sup>2</sup> (brano del cap. VI della Terza Parte); il f. 3 è bianco sul *verso*;

(cap. VII della Terza Parte) ff. 1 (numerazione non segnata)-4; i ff. 1-3 sul *verso* di a<sup>2</sup> (brani del cap. VI della Terza Parte); il f. 4 è bianco sul *verso*.

Non è improbabile che la numerazione, progressiva da 1 ..., segnata in alcuni fogli, sia dovuta alla riscrittura dei relativi capitoli; i fogli, così, sarebbero stati inseriti al posto degli altri (in qualche caso più numerosi, a conti fatti) che contenevano una stesura allo scrittore non pienamente soddisfacente, con una numerazione 'regolarmente' collegata ai precedenti e seguenti fogli. a<sup>2</sup> è indizio utile al riguardo.

ma appartenente ad una ' redazione ' estranea a B<sup>3</sup>. Le strisce di carta contengono una stesura molto tormentata dei primi sette capitoli del romanzo, su cui il Capuana tornava a lavorare, usufruendo per eventuali modifiche ed aggiunte del margine sinistro dei fogli. Questi interventi appaiono più numerosi sui ff. 2, 4, 15, 16, 18, 24, 27, 28, 32 (sul f. 3 la precedente stesura viene cassata ed interamente rifatta sul margine bianco); rari sui ff. 6, 8, 11, 22, 29; e, invece, mancano sui ff. 7, 9, 10, 12-14, 21, 23, 25, 26, 30, 31, e sugli ultimi due non numerati.

Un secondo gruppo è costituito da 120 fogli (strisce di carta colorata, identiche a quelle adoperate per a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>, B<sup>2</sup>), non legati tra loro, numerati da 28 a 149 (certamente per errore è saltata la pagina 91, visto che il testo procede senza soluzione di continuità narrativa dal f. 90 al f. 92), vergati solo sul *recto* (tranne in un caso, dove il f. 145 si legge sul *verso* di f. 144); alcuni sono di maggiore dimensione (ff. 86, 89, 92) perché, indubbiamente in un ulteriore momento di revisione, vi sono stati incollati ritagli in seguito a spostamenti di capitoli. La segnatura dei capitoli mostra una sua complessiva regolarità, nonostante le numerose correzioni dell'autore: per cui se i primi dodici diventano tredici per lo sdoppiamento del I, non segnato per mera dimenticanza, visto che l'emendamento della cifra va dal II che viene corretto in III fino al XII corretto in XIII (ovviamente i capp. XIV-XXIX, la cui numerazione è esente da ritocchi in funzione di una continuità con i precedenti, sono stati stesi dopo l'intervento sulla cifra dei capp. I-XIII), altrove, la nuova scelta strutturale obbliga il Capuana a tornare sulla originale segnatura per adeguarla alla divisione del romanzo in tre Parti (così i capp. XV-XXIX diventano, anche se con errore, I-XVIII della Seconda Parte).

Un terzo gruppo infine è composto solo di 6 fogli protocollo (di cui solo due uniti insieme), non numerati, vergati tutti, tranne uno, sul *recto* e sul *verso*. Uno di questi è parzialmente lacerato su un margine. Contengono (con molte correzioni e cancellature), segnate su due colonne per foglio, nuove stesure di alcuni brani dei capp. XI-XIV. Questo lavoro di revisione è stato compiuto presumibilmente prima che lo scrittore correggesse la numerazione dei capp. II-XII: infatti le uniche cifre di capitoli registrate in questi sei fogli (XI e XII) coincidono con quelle originali dei ff. 40 e 44.

Si può così avere un quadro complessivo dei capitoli di B<sup>3</sup> che

si sono conservati (segnalo, tra parentesi tonda, i corrispondenti di B<sup>2</sup> per la parte pervenutaci, ovvero, e solo per un utile riferimento, di B<sup>1</sup> per l'altra):

[ff. 1-32 e gli altri due ff. non numerati]

cap. I, ff. 1-12 (I B<sup>1</sup>); cap. II > III, ff. 13-16 (II B<sup>1</sup>); cap. III > IV, ff. 17-23 (III B<sup>1</sup>); cap. IV > V, ff. 24-26 (IV B<sup>1</sup>); cap. V > VI, ff. 27-31 (V B<sup>1</sup>); cap. VI > VII, ff. 32 e gli altri due non numerati (VI B<sup>1</sup>);

[ff. 28-148]

cap. VII > VIII, ff. 28-31 (VI e VII B<sup>1</sup>); cap. VIII > IX, ff. 32-34 (VIII B<sup>1</sup>); cap. IX > X, ff. 34-37 (IX B<sup>1</sup>); cap. X > XI, ff. 38-40 (X B<sup>2</sup>); cap. XI > XII, ff. 40-44 (XI B<sup>2</sup>); cap. XII > XIII, ff. 44-49 (XII B<sup>2</sup>); cap. XIV, ff. 49-50 (XIV B<sup>1</sup>)<sup>39</sup>; cap. XV > I *Parte Seconda*, ff. 51-56 (XV B<sup>2</sup>); cap. XVI > II, ff. 56-59 (XVI B<sup>2</sup>); cap. XVII > III, ff. 59-66 (XVII B<sup>2</sup>); cap. XVIII > IV, ff. 66-71 (XVIII B<sup>2</sup>); cap. XIX > V, ff. 72-76 (XIX B<sup>1</sup>); cap. XX > VI, ff. 76-77 (XX B<sup>2</sup>); cap. XXI > VII, ff. 77-81 (XXI B<sup>2</sup>); cap. XXII > VIII, ff. 81-86 (XXII B<sup>2</sup>); cap. XXIII > IX, ff. 86-89 (XXIV B<sup>2</sup>); cap. X, ff. 89-93 (XXIII B<sup>2</sup>); cap. XXV > XIV (*sic*), ff. 93-96 (XXV B<sup>2</sup>); cap. XXVI > XV, ff. 97-102 (XXVI B<sup>2</sup>); cap. XXVII > XVI, ff. 102-104 (XXVII B<sup>2</sup>); cap. XXVIII > XVII, ff. 104-107 (XXVIII B<sup>2</sup>); cap. XXIX > XVIII, ff. 108-110 (XXIX B<sup>2</sup>); cap. I *Terza Parte*, ff. 111-116 (XXX B<sup>2</sup>); cap. II, ff. 116-122 (XXXI B<sup>2</sup>); cap. III, ff. 122-126 (III B<sup>2</sup>); cap. IV, ff. 127-129 (IV B<sup>2</sup>); cap. V, ff. 130-132 (IV B<sup>2</sup>)<sup>40</sup>; cap. VI, ff. 133-136 (VI B<sup>2</sup>); cap. VII, ff. 136-139 (VII B<sup>2</sup>); cap. VIII, ff. 140-143 (XXXIV B<sup>1</sup>); cap. IX, ff. 144-145 (XXXV B<sup>1</sup>); cap. X, ff. 145-148 (XXXV B<sup>1</sup>).

L'esame di questo ricco e complesso materiale consente di avanzare due ipotesi: a) lo scrittore con molta probabilità ha interamente accolto in B<sup>3</sup> i primi 37 fogli di B<sup>2</sup>, contenenti i capp. I-IX, che a noi, nel restauro del testo, sono mancati (B<sup>2</sup>, come si ricorda, ci è giunto a partire dal cap. X, f. 38, divenuto XI in B<sup>3</sup>, pure a f. 38): questa ipotesi non viene messa in crisi dalla irregolarità della numerazione che si riscontra in B<sup>3</sup> dopo i primi 32 fogli, anzi proprio in

<sup>39</sup> Bisognerà tener in debito conto gli ampi brani di questo e dei tre capitoli che precedono riscritti dall'autore e conservati nei sei fogli non numerati che si sono conservati.

<sup>40</sup> ff. 5-7.

virtù di essa mi pare acquisti maggior credito, poiché la cifra 28, segnata sul foglio (che contiene il cap. VIII > IX, e da cui procedono tutti gli altri con una numerazione progressiva), successivo ai due non numerati che seguono i ff. 1-32, è un chiaro relitto della originaria numerazione di B<sup>2</sup> che era stata modificata in seguito alla massiccia revisione effettuata sui capp. I-VII > I-VIII, ancora molto vicini a B<sup>1</sup> (al pari dei capp. VIII-IX > IX-X, su cui però la mano dell'autore è stata meno 'spietata'), in un momento certo seriore alla stesura iniziale di B<sup>3</sup>; b) sembra che il lavoro di 'copiatura'-revisione sia proceduto da B<sup>1</sup> (interamente definito) in B<sup>2</sup> e da B<sup>2</sup> in B<sup>3</sup> 'sistematicamente' per gruppi di capitoli, come proverebbero sia la 'contemporanea' correzione della segnatura dei capitoli in funzione della nuova divisione in Parti in a<sup>2</sup>, B<sup>2</sup> e B<sup>3</sup> (qui più compiutamente attuata data la stessa 'qualità' di B<sup>3</sup>, dall'autore considerato, allora, testo 'ultimo'), sia l'utilizzazione, come materiale scrittorio, in B<sup>2</sup>, del verso bianco dei ventitré fogli quando i brani vergati sul recto erano già stati 'definiti' e 'copiati' in B<sup>3</sup>.

Collocare nel tempo sia B<sup>2</sup> che B<sup>3</sup> non è 'impossibile'. Va subito detto che alla fine di marzo dell'81 lo scrittore aveva appena cominciato a 'stendere' i capp. I-VIII di B<sup>2</sup>, continuando però a lavorare, per i successivi, su B<sup>1</sup>, ancora testo base della sua revisione; accogliendo, infatti, parecchie correzioni proposte dal Gianformaggio nelle sue « Osservazioni linguistiche », le segnò direttamente su B<sup>2</sup> (in quei fogli, interi o ritagliati, contenenti i primi nove capitoli del romanzo, dal Capuana, pare, utilizzati poi in B<sup>3</sup>; e questo mi sembra un ulteriore elemento di sostegno alla ipotesi formulata), senza intervenire su B<sup>1</sup> (che mantiene invece la lezione espunta in B<sup>2</sup> con un tratto di penna), almeno fino a f. 34 (che si legge in B<sup>3</sup>), cioè p. 108 di B<sup>1</sup>, perché dalla p. 109 (ff. 35-37 di B<sup>2</sup>, confluiti in B<sup>3</sup>; ff. 38 sgg. di B<sup>2</sup>) gli emendamenti segnalati dal Gianformaggio, furono segnati direttamente su B<sup>1</sup> (e B<sup>2</sup> riproduce, se il brano ancora vive, la correzione di B<sup>1</sup>)<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Offro solo un'esemplare documentazione (quando è impossibile la verifica in B<sup>2</sup>, perché i fogli sono andati perduti, riporto, come significativa testimonianza, la lezione di B<sup>3</sup>): *Innanzi* B (p. 2) B<sup>1</sup>, *dinanzi* O, *innanzi* > *dinanzi* B<sup>2</sup>; *col capo riversato all'indietro* B (p. 3), *col capo indietro* B<sup>1</sup>, *col capo rovescio* O, *col capo indietro* > *col capo rovescio* B<sup>2</sup>; *rimpetto* B (p. 5) B<sup>1</sup>, *dirimpetto* O, *rimpetto* > *dirimpetto* B<sup>2</sup>; *poggiando* B (p. 16), *poggiava* B<sup>1</sup>, *appoggiando* O, *poggiava* > *appoggiatosi* B<sup>2</sup>; *aggiustarsi i capelli* B (p. 22) B<sup>1</sup>, *accomodarsi i capelli* O, *aggiustarsi i ca-*

Non è improbabile che tra l'81 e l'82 il Capuana avesse, tornando su B<sup>2</sup>, steso B<sup>3</sup>; una utile significativa testimonianza ci è data da due lettere inviate al Cesareo ed al De Roberto (rispettivamente nel febbraio e nell'aprile dell'84), cui lo scrittore confidava che il manoscritto della *Giacinta* era « pronto » da più di due anni<sup>42</sup> (durante i quali era stato certo ripreso e riesaminato), profondamente rammaricato per le intollerabili more della ristampa dell'opera<sup>43</sup>. E quel manoscritto cui il Capuana faceva preciso riferimento non poteva che essere B<sup>3</sup>: nel gennaio dell'84, infatti, e cioè alcuni mesi prima che fossero scritte le lettere al Cesareo ed al De Roberto, nel « Preludio » di Ancona venivano pubblicati, purtroppo con molti er-

*PELLI* > *accomodarsi i capelli* B<sup>2</sup>; *innanzi all'entrata* B (p. 52), *all'entrata* B<sup>1</sup>, *davanti all'entrata* O, *all'entrata* > *davanti all'entrata* B<sup>2</sup>; *che è stato* B (p. 56) B<sup>1</sup>, *cos'è stato* O, *che è stato* > *che cosa è stato* B<sup>2</sup>; *giorni addietro* B (p. 70) B<sup>1</sup>, *giorni avanti* O, *giorni addietro* > *giorni avanti* B<sup>2</sup>; *essersi tolto* B (p. 88), *che si era tolto* B<sup>1</sup>, *essersi levata* O, *che si era tolto* > *che si era levata* B<sup>2</sup>; *lì su quella poltrona* B (p. 93) B<sup>1</sup>, *costi, sopra codesta poltrona* O, *lì su quella poltrona* > *costì sopra codesta poltrona* B<sup>2</sup>; *chiese* B (p. 105), *chiedeva* B<sup>1</sup>, *domandò* O, *chiese* > *domandò* B<sup>2</sup>; *poggiandosi abbondantemente* B (p. 113), *e vi si abbandonò sopra* O B<sup>1</sup>, B<sup>2</sup>; *sossopra* B (p. 136), *sottosopra* O B<sup>1</sup> (B<sup>3</sup>); *lì presso* B (p. 141), *lì vicino* O B<sup>1</sup>; *aggiustarli* B (p. 144), *accomodarli* O B<sup>1</sup> (B<sup>3</sup>); *rimpetto al mondo* B (p. 148), *in faccia al mondo* O B<sup>1</sup> (B<sup>3</sup>); *occorso* B (p. 201), *accaduto* O B<sup>1</sup> B<sup>2</sup>; *scuotendo rabbiose* B (p. 212), *scuotendo rabbiosamente* o *con rabbia* O, *scuotendo rabbiosamente* B<sup>1</sup> B<sup>2</sup>; *spalliera* B (p. 220), *spalletta* O B<sup>1</sup> B<sup>2</sup>; *innanzi gli occhi* B (p. 246), *sugli occhi* O B<sup>1</sup> B<sup>2</sup>; *gradino* B (p. 320), *scalino* O B<sup>1</sup>; *via* B (p. 370), *strada* O B<sup>1</sup>.

<sup>42</sup> Cfr. rispettivamente SPORTELLI, p. 41, e ZAPPULLA MUSCARÀ, 1981, 2, p. 89.

Un mese dopo, il 28 maggio (ZAPPULLA MUSCARÀ, ivi, p. 94), concretizzandosi l'« affare » con il Giannotta, il Capuana comunicava al De Roberto che la *Giacinta* era « bell'e pronta da tre anni ». Al di là della evidente « contraddizione » cronologica, il ms. doveva essere veramente « pronto » già da parecchio tempo. Allo stesso ms. certo pensava lo scrittore quando dava risposta al Rod (che gli aveva chiesto, per un suo lavoro sul romanzo italiano, la prima edizione dell'opera) con una lettera da Mineo il 30 novembre dello stesso '84: « Non ho neppure una copia disponibile della *Giacinta* (1<sup>a</sup> edizione): quella che avevo per mio uso è talmente ridotta illegibile per le cancellature e correzioni fattevi [e il riferimento è chiaramente a B<sup>1</sup>], che io ho dovuto addossarmi la fatica di ricopiarla da cima a fondo per la nuova edizione » (MARCHAND, p. 147).

<sup>43</sup> Fatto indicativo, in tal senso, sono i riferimenti continui alla nuova edizione annunciata prossima ad esempio in alcune lettere al Rod; nel giugno dell'82: « Le manderò il mio romanzo *Giacinta* appena sarà stampata la 2<sup>a</sup> ediz., cioè in ottobre prossimo » (MARCHAND, p. 127); nel febbraio dell'83: « Alla fine di marzo avrete la 2<sup>a</sup> ediz. della *Giacinta* » (p. 130); e nell'aprile dello stesso anno: « Nei primi di maggio vi manderò un mio volume di novelle del quale sto rivedendo gli ultimi fogli di stampa [molto probabilmente *Homo!*]; la 2<sup>a</sup> ediz. della *Giacinta* è anch'essa in corso di stampa; ma la pubblicazione forse sarà ritardata fino ad ottobre » (p. 131); nell'aprile dell'84: « La 2<sup>a</sup> ediz. della *Giacinta* sarà pubblicata in autunno da un altro editore » (p. 140); e nell'agosto: « Fra qualche mese ... la 2<sup>a</sup> ediz. della *Giacinta* » (p. 142). Del resto anche sul riguardo del volume *Studi sulla letteratura contemporanea* II Serie (pubblicati dal Giannotta nel gennaio dell'82) si presentava come im-

rori tipografici<sup>44</sup>, « Dalla seconda edizione della *Giacinta* » i capp. IX e X (della Seconda Parte) che, pur con varianti (ed è una abitudine del Capuana che 'copia' un suo testo), riproducevano sostanzialmente la lezione di B<sup>3</sup> (almeno come era *prima* di alcune modifiche strutturali, indubbiamente seriori, per cui il cap. IX divenne X ed il X divenne IX, con spostamenti di brani all'interno dei due capitoli, evidenti per l'incollatura dei singoli ritagli: ff. 86-93)<sup>45</sup>. Così pure il testo del cap. I (della Terza Parte), stampato un anno dopo (7 gen-

minente la « *Giacinta* 2<sup>a</sup> Edizione riveduta e corretta, con prefazione »; e così in *Spiritismo?* (Catania, 1884), *Per l'arte e Ribrezzo* (Catania, 1885).

<sup>44</sup> Cfr. al riguardo SPORTELLI, p. 42.

<sup>45</sup> A conferma di questa ipotesi basti citare il testo di un brano del cap. X di B<sup>3</sup> con a fronte il corrispondente di P (cioè quello pubblicato sul « Preludio »):

B<sup>3</sup> IX (> X), ff. 89-90

Il conte e il signor Paolo trovavano, invece, tutto perfetto.

Le vernici degli usci rilucevano come uno specchio. Quegli uccellini dipinti lassù erano lì per cantare o per volare. E quella frutta? Cospetto! Veniva l'acquolina alla bocca. E quegli ornati? Parevano proprio di stucco; avevano un tal rilievo che bisognava andare a toccarli per persuadersi del contrario. Il conte poi era entusiasta di quelle stanzine che somigliavano a dei barattolini da confetti. Ah, come si doveva stare calduccini l'inverno! Con tutti quei riscontri d'usci e di finestre, l'estate certamente, c'era da godersi anche un bel fresco.

— Gli parevano stanze quelle lì?

La signora Marulli non poteva soffrire la gretteria tutta moderna dello spazio. Ecco: a rizzarsi sulla punta dei piedi, si dava di capo alla volta.

O che? Preferiva quegli antichi stanzoni grandi come un tempio, dagli usci immensi, dalle finestre immense e che, intanto, non c'era verso, rimanevano sempre mezzi al buio? Li conosceva pur troppo. Nel palazzo — suo padre aveva fatto bene a venderlo — erano tutti a quel modo. Bimbo, moriva dalla paura quando doveva traversarli solo solo. Dalla contessa sua madre gli sembrava d'essere in un luogo incantato con quelle tappezzerie di cuoio di Cordova impresso di cuoricini dorati, con quei quadri neri, polverosi attaccati alle pareti, con quegli armadii d'ebano a colonnine d'avorio, a intarsii

P IX

Il Conte e il signor Paolo trovavano, invece, tutto perfetto.

— La vernice degli usci riluceva come uno specchio.

— Quegli uccellini dipinti lassù erano lì lì per volare.

— E quella frutta? Cospetto! veniva l'acquolina alla bocca.

— E quegli ornati? Parevano proprio di stucco, in rilievo; bisognava andar a toccarli per persuadersi del contrario.

Il Conte poi sfogava la sua ammirazione per quelle stanzine che somigliavano ad eleganti scatoline da confetti.

— Ah, come vi si doveva stare calduccini l'inverno! E che bel fresco, d'estate, con tutti quei riscontri di usci e finestre!

— Gli parevano stanze quelle lì?

La signora Marulli non poteva soffrire la gretteria moderna dello spazio.

— Ecco: rizzandosi sulla punta dei piedi, si dà di capo nella vòlta!

— O che? Preferite quegli stanzoni antichi, grandi come un tempio, dagli usci immensi, dalle finestre immense, che rimanevano sempre mezzi al buio?

Li conosco pur troppo! Nel palazzo di famiglia — il babbo fece bene a venderlo — erano tutti a cotesto modo. Bambino, morivo dalla paura quando dovevo traversarli solo solo. In camera di mia madre mi sembrava di essere in un luogo incantato con quelle tappezzerie di cuoio di Cordova impresso a cuoricini dorati, con quei quadri neri, polverosi attaccati alle pareti, con quegli armadi di ebano

naio '85) sulla « Tribuna » di Roma<sup>46</sup>, non si sarebbe staccato dal tessuto di B<sup>3</sup>, malgrado alcune significative varianti (e G avrebbe presentato, in questi stessi capitoli, altre innovazioni rispetto a B<sup>3</sup> ed alla stesura inviata al giornale, segno ulteriore di quel continuo tornare dello scrittore su quanto 'definito')<sup>47</sup>.

di madreperla, con quel letto di legno intagliato dalle cortine di raso rosso a fiorami gialli, ogni cosa annegata in una luce fosca che non gli permetteva di vedere distintamente neppure il viso della contessa.

Grazie tante! Non ne voleva neppur sentirne parlare.

<sup>46</sup> Il Capuana aveva informato dell'invio del capitolo inedito alla « Tribuna » di De Roberto con una lettera del 4 gennaio '85 (ZAPPULLA MUSCARÀ, 1981, 3, p. 70), giustificandolo come una necessaria « *réclame* ». Legata sempre a questo 'episodio', la lettera che fu spedita dal D'Annunzio al Capuana da Roma il 6 aprile dell'85 (il poeta chiedeva all'amico « Luigi » se fosse stato « pagato dell'ultimo articolo *Giacinta* »), pubblicata dal RAYA (*Capuana e D'Annunzio*, Catania, 1970, pp. 265-267), è introvabile nella biblioteca mineola (come, del resto, altro materiale citato dallo stesso RAYA, o dal Di Blasi, nei loro lavori capuaniani, e segnalato come effettivamente giacente in quella biblioteca).

<sup>47</sup> Ecco uno *specimen* comparativo limitato solo ad un brano dello stesso cap. I della Terza Parte tra la stesura di B<sup>3</sup>, di T (il testo pubblicato sulla « Tribuna ») e G:

B<sup>3</sup> Terza Parte I, f. 115

Come lo aveva sfigurato la malattia! Pareva un vecchio di sessant'anni.

Era entrato un po' curvo, un po' barcollante: ma quella tavola apparecchiata, coi bicchieri e colle posate che scintillavano, col vino che accendeva nel collo delle bottiglie le sue trasparenze di rubino, gli faceva alzar la testa e aprir la bocca. Oh, bravi! oh, bravi! E si metteva a batter le mani, intanto che s'avanzava verso la tavola con passo mal fermo, pacchiando colle labbra come se già masticasse qualcosa. — Qui, qui, gli disse Andrea cedendogli la sua seggiola.

— Quell'animale di Battista!

La Marietta, mortificata, voleva scusarsi, per la sua parte, e parlava alla Giacinta sottovoce, dietro l'orecchio, guardando il conte che s'era messo subito a mangiare nello stesso piatto di Andrea.

— Non importa, rispondeva la Giacinta.

— Non l'aspettavano, è vero? Non l'aspettavano.

— Ti si sapeva a letto, risposero tutti e due ad una volta la Giacinta ed Andrea. Stavano a vederlo mangiare.

con le colonnine di avorio e gli intagli di madreperla, con quel letto di legno intagliato dalle cortine di raso giallo a grandi fiorami! Ogni cosa si annegava in una luce fosca che non permetteva di vedere distintamente neppure il viso di mia madre ... Ah, non me ne parlate! Grazie tante!

T I [G Terza Parte I, pp. 232-233]

[...] così sfigurato dalla malattia da sembrare [*malattia che lo affliggeva da un anno da sembrare* G] un vecchio di sessant'anni, col [anni; il G] collo della camicia sbottonato, coi [i G] capelli in disordine. Non riusciva ad infilare una manica del vestito.

Entrò curvo, un po' barcollante, ma [*barcollante; ma* G] quella tavola apparecchiata, coi bicchieri e colle [*le* G] posate che scintillavano, col vino che accendeva nel collo della bottiglia le sue trasparenze di rubino, gli fecero alzar la testa e aprir la bocca. [*bocca: G*]

— Oh! bene! bene! [— *Oh, bene! Oh, bene! G*]

Batteva le mani, avanzando [*avanzandosi* G] verso la tavola con passo malfermo, pacchiando come se già masticasse qualcosa. [*qualche cosa. G*]

— Qui — gli disse Andrea, cedendogli la sua seggiola. [*il suo posto. G*]

Marietta [*La Marietta* G] era mortificata:

— Quello scimunito di Battista!

E voleva scusarsi, per la sua parte, e parlare [*parlava* G] alla padrona sotto voce,

In questi anni, però, il Capuana non si era limitato ad una revisione della 'forma', aveva pure toccato, per certi aspetti, la stessa « ossatura del romanzo », avendo interamente riscritto gli ultimi capitoli e modificato la 'conclusione' del racconto; nella lettera al Cesareo del febbraio '84 (più volte citata), dopo aver accennato ai risultati della rielaborazione dell'opera<sup>48</sup>, scriveva: « L'eroina [...] finiva col suicidio nella 1<sup>a</sup> edizione. Era una concessione allora fatta alla pretesa idealizzazione ritenuta necessaria in un'opera d'arte. Oggi il romanzo, nella sua nuova redazione, lascia vivere l'eroina non per un malinteso desiderio di conformarsi in tutto alla realtà ma perché in questo modo il carattere dell'eroina, diventando più logico diventa più vero » (e il 10 agosto tracciava la stessa 'conclusione' in una lettera

Andrea cominciava a non esser molto dispiaciuto di quella inattesa apparizione: era un diversivo. E che bocconi che faceva! Il conte stendeva la mano alla bottiglia per versarsi del vino.

— Giulio! Il dottore non vuole, disse la Giacinta fermandogli il braccio.

Parlava e rideva, colla bocca piena, tentando di svincolarsi, dando da bere alla tovaglia.

— Via. Doveva essere ubbidiente!

E intanto che gli levava la bottiglia di mano, Andrea ripeteva: il dottore non vuole! il dottore non vuole! Lui lo sapeva benissimo.

guardando il conte che si era messo subito a mangiare nello stesso piatto di Andrea.

Il conte [— *Ho capito; non importa — le rispose la Giacinta. Il conte G*] guardava lei ed Andrea, [*dava un'occhiata ora a lei ora ad Andrea, G*] facendo dei bocconi grossi, masticando in fretta:

— Non mi aspettavate, è vero? Non mi aspettavate!

— Ti si sapeva a letto — risposero ad una volta Giacinta e Andrea. [*la Giacinta ec. Andrea. G*]

Stavano a vederlo mangiare, zitti; e Andrea [*zitti, un po' imbarazzati, sebbene Andrea G*] non molto dispiaciuto [*non fosse dispiaciuto G*] di quell'inattesa [*quella inattesa G*] apparizione. Era un diversivo! [*apparizione: — Era un diversivo. G*]

— Giulio, no, il dottore [*no; il dottore G*] non vuole — disse Giacinta [*la Giacinta, G*] fermando il braccio del conte [*al conte G*] che voleva versarsi [*che stava per versarsi G*] del vino.

— Ah! Ah! Il dottore! [*dottore! ... G*]  
Ah! Ah!

Rideva e parlava [*Egli rideva e parlava, G*] colla bocca piena, tentando di svincolarsi [*svincolare G*] la mano, dando da bere alla tovaglia. [*tovaglia: — Il dottore non è qui ... Un gocciolino solo! G*]

— No, no, [*no; G*] lo sai bene, il dottore non vuole — ripeté Andrea, levandogli la bottiglia di mano.

<sup>48</sup> Cfr. SPORTELLI, pp. 41-42.

al Rod<sup>49</sup>); e forse proprio a questa ' riscrittura ' dei capitoli finali del romanzo si riferiva l'autore quando nella lettera dell'aprile '84 (anch'essa già citata) comunicava al De Roberto di aver apportato al testo « nuove correzioni » che lo obbligavano a « ricopiarlo » di sua mano<sup>50</sup>. Ma tra la metà dell'84 ed il febbraio dell'85 il Capuana avrebbe ripreso quei fogli per scrivere ancora una volta la ' conclusione ' del romanzo, tornando a far suicidare la protagonista: al Rod, a cui aveva fatto mandare dall'editore Giannotta la stampa della Prima Parte non appena ultimata, scriveva infatti il 21 febbraio '85, dopo aver riassunto le altre due Parti, che alla fine « Giacinta non resiste al dolore e si avvelena »<sup>51</sup>.

Infine ancora un'ultima fase, B<sup>4</sup>, è consegnata ad un manipolo di carte, 11 fogli in tutto, di formato diverso, che certificano la revisione ' definitiva ' del romanzo, anche se ancora *in fieri*. Essi così possono distinguersi in dettaglio: i primi quattro fogli non rigati (carta dura, falsa pergamena), di mm. 267 × 189, non legati tra loro, vergati solo sul *recto* e numerati 1, 2, 3, 3 (il *verso* del f. 1 è incolato sul *verso* del f. 1 di B<sup>3</sup>), attestano, ci pare, quella che, almeno in un primo momento, l'autore stesso avrà considerato la ' bella copia ' dell'*incipit* del cap. I della Prima Parte, da inviare all'editore, su cui però sarebbe ancora intervenuto: infatti, ad eccezione del f. 1,

<sup>49</sup> Il nuovo epilogo del romanzo veniva qui giustificato come una necessità dettata dalla stessa vicenda della protagonista (« ho accettate le logiche conseguenze della realtà »), quindi senza alcuna « concessione al gusto del pubblico » da cui lo scrittore lasciava intendere di essersi fatto condizionare in B. Allo stesso Rod, un mese dopo, il 4 settembre, avrebbe sottolineato di non essere « di quelli che scrivendo si preoccupano del pubblico » (MARCHAND, p. 143), nel senso che, e non a torto, fin dalla esperienza del '79, il Capuana era pienamente cosciente (e lo si leggeva nella prefazione a B) di aver offerto un romanzo nuovo, lontano com'era dal gusto ' dominante ' (« il primo romanzo italiano, annotava in una lettera al Cesareo, che abbia osato tentare con ferezza ed arditezza l'analisi e la pittura di una passione senza allumature romantiche »; SPORTELLI, p. 41), di cui tuttavia, come il Verga del resto, cercava il consenso.

<sup>50</sup> Il fatto che né B<sup>2</sup> né B<sup>3</sup> ci abbiano tramandato il ' nuovo ' epilogo del romanzo mi pare indicativo, nel senso che la *verità* del fatto, narrata dall'autore in B, mantenuta in B<sup>1</sup> (e il De Luca gli aveva ' garantito ' non solo che « tutto » spirava « una verità sorprendente anche nei minuti particolari », ma anche che la protagonista appariva « ritratta alla perfezione »), non era stata modificata in B<sup>2</sup> e B<sup>3</sup>, sì che gli ultimi capitoli della Terza Parte, forse particolarmente tormentati per un non facile tentativo dello scrittore di giungere ad un ' compromesso ' tra le due stesure (la vecchia e la ' nuova '), vennero eliminati.

<sup>51</sup> MARCHAND, pp. 149-150.

privo di correzioni e calligraficamente vergato, gli altri tre sono tormentatissimi (ad esempio, i ff. 3 esibiscono dello stesso brano due diverse redazioni, e perdipiù zeppe di emendamenti); gli altri sette fogli non rigati (carta dura, falsa pergamena), di dimensioni più ridotte e non sempre eguali, vergati su entrambe le facciate ma non numerati, tranne due sul *recto* e sul *verso*, 1-2 e 111-112, ed uno esclusivamente sul *recto*, 113 (sul *verso* di uno di questi fogli si legge la « prefazione » autografa alla seconda edizione).

Questa fase di lavoro, rispetto alle precedenti, ebbe molto probabilmente inizio solo nell'ottobre dell'84, quando il Capuana mise mano alla « ricopiatura » di B<sup>3</sup>, a trattativa conclusa con il Giannotta (mediatore lo stesso De Roberto), e dopo la pessima esperienza con Ottino e il fallito negoziato con Treves e Sommaruga: egli stesso ne dava, infatti, notizia al De Roberto in una lettera del 15 ottobre (« Ho cominciato a ricopiare la *Giacinta* »<sup>52</sup>), e il successivo 26 ottobre la ribadiva sottolineandogli che i primi quattro capitoli ormai pronti per la stampa erano il risultato del « quarto rimaneggiamento » del romanzo che annullava, di fatto, « tutti i precedenti »<sup>53</sup>.

La 'copia' della Prima Parte fu ultimata intorno agli inizi di novembre, se il 7 dello stesso mese lo scrittore comunicava al De Roberto: « Oggi o domani manderò la intiera prima parte della *Giacinta* che forma più d'un terzo del volume »<sup>54</sup>.

Incerto se dare al suo 'nuovo' romanzo una prefazione<sup>55</sup>, ne aveva abbozzato una che, come si legge in una lettera al De Roberto del 21 novembre '84 « riportava » quella stampata in B, con in più un rapido ed essenziale 'ragguaglio' sul lungo lavoro di rielabora-

<sup>52</sup> ZAPPULLA MUSCARÀ, 1981, 3, p. 60.

<sup>53</sup> Così rappresentava il lavoro che andava compiendo (evidentemente 'copiando' B<sup>3</sup>): « Ora mi sono accanito, e pianto il mio bisturi di chirurgo nella creatura delle mie viscere con una mano ferma, spietata e con un coraggio che quasi può dirsi crudeltà. Il sangue cola, il sangue va via a brandelli, ed io seguito a tagliare senza pietà, per non dar ragione al proverbio che il medico pietoso fa la piaga verminosa » (ZAPPULLA MUSCARÀ, *ivi*, pp. 60-61).

<sup>54</sup> ZAPPULLA MUSCARÀ, *ivi*, p. 63.

<sup>55</sup> Nell'ottobre dell'83, quando sperava in una ormai imminente ristampa, aveva scritto al Rod di voler « mettere in testa » al volume « qualche cosa di più di una semplice dedica » a Zola (come avvenuto in B), cioè « indirizzare a lui, in forma di lettera, la prefazione »; e sottolineava (elemento questo che mi pare estremamente importante): « vi tratterei la questione d'arte come la intendo io e come la intendiamo qui » (MARCHAND, p. 137).

zione<sup>56</sup>. Questa « prefazione », volutamente « brevina », datata 8 novembre 1884, scritta cioè un giorno dopo la lettera al De Roberto che annunciava l'imminente spedizione della « intiera prima parte » manoscritta (forse perché il Capuana pensava di inviarla al Giannotta insieme a questa), firmata, vergata in bella grafia e senza alcuna cancellatura, si conserva, anch'essa, tra le carte mineole (sul verso di uno dei fogli di B<sup>1</sup>)<sup>57</sup>. Le aggiunte, con qualche variante, andarono ad integrare la prefazione di B<sup>1</sup>, con la data (anche qui 8 novembre 1884) e la firma dell'autore. Ma in B<sup>1</sup>, sotto la primitiva dedica « A Emilio Zola » se ne legge, manoscritta, una ' nuova ' (non conforme, però, soprattutto nella struttura, a quella preannunciata al Rod nell'ottobre dell'83)<sup>58</sup>.

Perché il Capuana abbia voluto scrivere in B<sup>1</sup> la dedica e la prefazione ' nuove ' (così come la divisione in tre Parti, qualche volta un po' ' forzata ' rispetto alla ormai rinnovata organizzazione dei capitoli) non si comprende appieno se non pensando che B<sup>1</sup>, pur abbondantemente superato, rimaneva per lo scrittore un utilissimo strumento di lavoro<sup>59</sup>; per cui, forse, non è azzardata l'ipotesi che l'autore abbia voluto trascriverle per rendersi conto di come si presentassero tecnicamente e materialmente in una pagina di libro (la « prefazione »

<sup>56</sup> Faceva però sapere all'amico che propendeva « più pel no che pel si » (ZAPPULLA MUSCARÀ, ivi, pp. 63-64).

<sup>57</sup> Si legge: « In testa alla prima edizione di questo romanzo (1879) l'autore aveva messo le seguenti parole: "Ho la coscienza di avere scritto un libro né ipocrita né immorale. Così fossi egualmente sicuro di aver fatto, com'era mia intenzione, una vera opera d'arte!". Oggi egli ripresenta al pubblico il suo lavoro completamente rifatto nella forma; e non crede di mancar di modestia confessando che lo ripresenta, per quel che riguarda l'arte, con assai più sicurezza della prima volta ».

<sup>58</sup> Si legge: « Torno a scrivere questo nome in testa alla seconda edizione del presente [*precedentemente* di questo] libro come nuova testimonianza di grandissima ammirazione per l'ingegno dello scrittore e di profonda riverenza [*prec. ammirazione*] pel carattere dell'uomo ».

<sup>59</sup> Indicative in tal senso alcune testimonianze: il 26 ottobre '84, spediti i capp. III e IV della Prima Parte (complessivamente aveva così inviato quattro capitoli), scriveva al De Roberto: « Con questi quattro quaderni che mando oggi, sono arrivato a quasi 100 pagine del testo antico » (ZAPPULLA MUSCARÀ, 1981, 3, p. 61); e il 22 novembre, sempre al De Roberto: « Colla *Giacinta* siamo agli sgoccioli, da parte mia. Così hanno materia per quattro fogli di stampa e forse più. Rimangono a copiare soltanto 50 pagine della 1<sup>a</sup> ediz. che, forse, nella nuova saranno meno » (ZAPPULLA MUSCARÀ, ivi, p. 86). Esemplari pure alcune annotazioni, scritte a penna, di mano del Capuana, che leggiamo in B<sup>1</sup>: alla fine della Prima Parte (p. 150), si trova una sottrazione:  $150-136 = 14$  (evidentemente, lo scrittore dalle bozze che andava correggendo riteneva di poter recuperare, rispetto a B, 14 pagine); così alla fine dell'intero volume (B<sup>1</sup>), nella stessa pagina dell'*Errata-Corrige*, si legge: *Prima ediz. pagine 371 - Seconda edizione 328 = 43* e più sotto:  $371-323 = 48$  e infine in fondo alla pagina:

il Capuana non l'avrebbe mai data alle stampe, e la « dedica » sarebbe stata in G molto concisa ed essenziale<sup>60</sup>).

Solo alla fine dell'85 lo scrittore avrebbe completato il faticoso lavoro di « ricopiatura »<sup>61</sup>; e, malgrado i suoi proponimenti di una ulteriore revisione dell'opera espressi non appena uscita la seconda edizione (anche su sollecitazione dello stesso De Roberto, il Capuana pensava già il 1° febbraio dell'86 a talune modifiche<sup>62</sup>), non sarebbe più tornato, significativamente, sul suo testo: la terza edizione catanese dell'89 (che non si sarebbe staccata da G, accolto e riconosciuto dai recensori come il segno di una autentica 'maturità' artistica dello scrittore<sup>63</sup>) avrebbe, infatti, mostrato che la tormentata 'storia' del

371-218 = 163 (a parte l'evidente 'errore di calcolo', la p. 218 di G contiene il cap. XVIII, *scilicet* XV, ultimo della Seconda Parte, per cui non è da escludere una svista da parte del Capuana, che molto probabilmente voleva 'contare' il numero delle pagine di tutta la Terza Parte).

<sup>60</sup> « A Emilio Zola. Nuovo omaggio di profonda ammirazione pel suo talento di artista. L. Capuana ».

<sup>61</sup> Da Caltagirone il Capuana comunicava al De Roberto il 1° gennaio dell'86 che l'indomani avrebbe ultimato di « ricopiare » le ultime pagine della *Giacinta* (« essa ha già sorbito il veleno e sta per morire. Non voglio tirar in lungo la sua agonia e quella del povero Giannotta »; ZAPPULLA MUSCARÀ, 1981, 4, p. 51); al Gianformaggio ed al Rod prometteva, a metà gennaio, di inviare in tempi alquanto brevi la seconda edizione del romanzo, che sarebbe stata finita di stampare solo alla fine dello stesso mese. L'equivoco (perché di questo si tratta) di una 'seconda edizione' del 1885 si deve al PELLIZZARI (*Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana*, Napoli, 1919) che nella sua *Bibliografia* delle opere dello scrittore segnalava al n. 25 (p. 50): « *Giacinta*. II edizione completamente rifatta. Catania, N. Giannotta (Tip. Galatola), 1885, Pp. 300, con ritratto »; più 'dettagliata' la notizia dell'edizione dell'86 (viene cioè annotata la dedica allo Zola). Il RAYA (*Bibliografia di Luigi Capuana. 1839-1968*, Roma, 1969) segnalava a sua volta al n. 1013 (p. 69) l'edizione dell'85 mutuando l'indicazione dal Pellizzari, e indicando in nota la « Rec. Bat., "Ill. ital", 7 marzo », che, se confermata, sarebbe stata una utile e significativa testimonianza della autenticità dell'informazione; è comunque errata, perché si riferisce alla edizione dell'86 (la recensione sull'« *Illustrazione Italiana* » alla 2ª edizione del romanzo apparve, infatti, il 7 marzo 1886). L'equivoco in cui è caduto il Pellizzari (che, ovviamente, non ha certo avuto la possibilità di vedere una edizione *inesistente*, se dobbiamo dare il dovuto credito allo stesso Capuana) si deve forse ad una indicazione registrata sulla copertina di certe edizioni del Giannotta in cui veniva offerta (sotto la didascalia « In corso di stampa », ovvero « Di prossima pubblicazione ») notizia della 2ª edizione della *Giacinta*; la citazione del numero delle pagine mi pare indicativa, visto che viene segnato sempre il numero approssimativo (ad es., un volume in 16º, o in 8º, di circa pagine 300, con l'indicazione del prezzo): avrebbe un senso, allora, la omessa citazione della dedica allo Zola, che in questi casi non viene mai annunciata.

<sup>62</sup> Cfr. ZAPPULLA MUSCARÀ, 1981, 3, p. 85; 4, p. 52.

<sup>63</sup> Cfr. soprattutto le recensioni di E. Nencioni (« Fanfulla della Domenica », 7 febbraio 1886), V. Pica (« La Domenica del Fracassa », cit.), G. Cimbali (« Gazzetta letteraria », 27 febbraio), G. A. Cesario (« Cronaca bizantina-Domenica letteraria », 14 marzo). Per l'edizione del '79, si vedano, in particolare, oltre alla recensione del Treves (« *Illustrazione Italiana* », 29 giugno 1879), quelle di S. Farina (« *Rivista mi-*

romanzo si era ormai conclusa; per l'esaurimento stesso del momento 'naturalista', cedendo lo scrittore ad altre 'ipotesi' narrative che non potevano più offrire, e ovviamente, spazio ad una revisione dell'ormai 'vecchio' romanzo<sup>64</sup> che pure aveva, tutto sommato, evidenziato sul piano più propriamente formale una meditata acquisizione da parte del Capuana e di una tecnica e di uno stile (la narrazione, più schiva all'*esempio* balzachiano, solo superficialmente recepito in B, si fondava ora su una certo più coerente scelta poetica, non senza la efficace mediazione del nuovo *modello* verghiano).

nima», 8 agosto) e di G. Arcoleo («Fanfulla della Domenica», 14 settembre). Il 'confronto' tra B e G è stato condotto di recente con particolare acume da C. A. Madrignani, nel suo fondamentale *Capuana e il Naturalismo*, Bari, 1970. Una precedente analisi, invero piuttosto rapida, condotta da P. Arrighi (*Capuana et les deux versions de «Giacinta»*, in «Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette», Paris, 1934, pp. 785-795), pur ponendo alcuni problemi critici, non era pervenuta a risultati esaurienti.

<sup>64</sup> Scrivendo al Cesareo nel giugno del 1914 (a proposito di una nota in cui il critico lo aveva definito «superstite del naturalismo»), Capuana condensava in poche righe la sua 'crescita' ideologico-estetica (documentata oltre che dalla produzione narrativa, da una serie di scritti critici, da *Per l'arte* del 1885, a *Cronache letterarie* del 1889, a *Gli Ismi contemporanei* del 1898, ad *Arte e scienza* del 1903): «Molti e molti anni fa, con *Profumo* [pubblicato dapprima sulla «Nuova Antologia», CXII-CXIV, luglio-dicembre 1890 e in volume nel 1891 (Palermo, Pedone Lauriel)] io preannunciai l'evoluzione del romanzo moderno verso quell'Arte spirituale che ha sostituito il così detto naturalismo. Ho poi scritto *Rassegnazione* [Milano, 1907] da parecchi critici giudicata fin troppo *idealistica*, e tutta la mia produzione — novelle e teatro — è stata dopo, un continuo svolgimento di tale principio. Io non credo, caro Cesareo, di aver rinunciato alla immaginazione o, come voi dite, alla fantasia. Metter su, in piedi, vivo un qualunque personaggio è opera di creazione, non di semplice ... fotografia ... Mi è sembrato che voi abbiate avuto sotto gli occhi il Capuana di una volta, quando avevate agio di seguirlo nella sua produzione, e non il Capuana di oggi a cui le vostre molteplici occupazioni vi permettono di dare soltanto qualche occhiata fugace» (SPORTELLI, pp. 67-68). Emblematiche le «prefazioni» a *Profumo* e *Rassegnazione*, proprio come svolgimento di una chiara 'polemica'.

## APPENDICE

Sono qui editi solo alcuni *specimina* delle redazioni della *Giacinta* intermedie tra B e G, con il preciso intento di offrire una 'documentazione' indicativa del lavoro di revisione compiuto dal Capuana.

Il testo riprodotto rispetta fedelmente l'ultima lezione degli autografi, tranne che in pochi luoghi dove è stato necessario intervenire per emendare evidenti e banali sviste dell'autore.

L'apparato registra di ogni singola fase tutte le varianti precedenti la lezione definitiva, in modo da rendere chiaro e perspicuo il processo evolutivo di queste stesure, con l'ausilio di alcune indispensabili didascalie (*cass.* cassato / -i; *agg. intl.* aggiunta interlineare; *spscr.* soprascritto; *sttscr.* sottoscritto; *rscritt.* riscritto di seguito; *su* ricalcato su) e di alcuni segni grafici, utilizzati, quando necessario, anche nel testo (tra parentesi quadre si segnano le integrazioni, *ope ingenii*, alle lacune imputabili alla penna dell'autore; tra parentesi uncinate le integrazioni alle lacune dovute a guasti meccanici; con tre puntini posti all'interno delle parentesi quadre, o uncinate, si indicano i *loci insanabili*; la mezza parentesi quadra è premessa al segmento cui si riferisce la didascalia). Quando la variante è registrata senza alcuna indicazione, deve ritenersi cassata dall'autore (in caso di più varianti, la loro successione 'cronologica' è scandita dai numeri progressivi <sup>1</sup>, <sup>2</sup>, ..., posti all'inizio di ciascun segmento).

## 1.

B<sup>1</sup> cap. I, pp. 1-5

(p. 1) — Capitano! disse la Giacinta, attaccandoglisi familiarmente al braccio e trascinandolo un po' verso la vetrata della terrazza con vivacità fanciullesca.

5 — È vero, continuava sottovoce, — che il tenente Brogini ha un' amante brutta e vecchia la quale, per giunta lo picchia?

— Perdoni, signorina ... rispondeva il Ranzelli che a quella domanda avea cessato di sorridere e si era fatto serio.

— Al solito, gli scrupoli! esclamò le Giacinta con una mossa di dispetto che fu sul punto di compromettere la serietà dell'uffiziale.

10 — È una scommessa; me lo dica, mi faccia questo piacere. Mi sgriderà poi; se ne avrà voglia.

(p. 2) — Io non la sgrido; non ne ho il diritto né l'autorità, — rispose il capitano un pò rabbonito. — Ho molta stima per lei e le voglio ...

15 Tanto bene! — interrompeva ridendo la Giacinta.

— ... che non posso vederle commettere senza dispiacermene anche una leggerezza da nulla. —

E il capitano si arricciava i baffi per darsi un contegno più grave.

20 — Ho fatto male? ella domandò alquanto stizzita di vedersi trattata a quel modo.

— Non ha fatto bene, almeno qui, innanzi a questa gente che dà sempre una maligna interpretazione anche alle cose più innocenti.

— Oh! —

— Non faccia così. Le apparenze ... spesso spesso ...

25 — È vero o no che il tenente Brogini ... — lo interruppe la Giacinta spazientita.

— Ecco qua! — disse il Ranzelli ad un tratto.

---

23 Oh!] segue *cass.* fece quella.

27 tratto] segue *cass.* il capitano Ranzelli

Fece girare sulle rotelle una poltrona che era dietro di lui e andò a prendere una sedia più in là per accostarla alla poltrona.

30 — Segga lì dieci minuti.

La Giacinta lo guardava negli occhi un istante; (*p. 3*) poi si adagiava sulla poltrona col capo indietro e il viso alquanto di fianco. Una gamba allungata più dell'altra consentiva a una punta di stivaletto di far capolino sotto la balza del vestito; quel corpo piccolo, minutino,

35 rannicchiato in tal guisa entro la soffice imbottitura, modellato dalle pieghe dell'abito, richiamava in mente l'idea d'un gioiello, del suo scatolino di raso azzurro e della fina bambagia color di rosa.

Il capitano, per esserle più vicino, sedette quasi dietro a lei; e, appoggiato il mento sulla spalliera della poltrona cominciava a parlare

40 sottovoce, a riprese fermandosi, per leggerle in viso l'effetto di ciò che via via le andava dicendo. La Giacinta ora accennava di sì o di no con un movimento del capo e del ventaglino di tartaruga tenuto in alto dalla mano destra; ora spalancava, sorridendo, i begli occhi nerissimi; ora aggettava le sopracciglia e atteggiava le labbra ad un'

45 espressione di corruccio. E allora il Ranzelli tagliava a mezzo anche una parola, incerto ed esitante, se doveva o no proseguire.

Poi la Giacinta sorrideva di soddisfazione, abbassava le palpebre dondolando il capo lentamente. Senza dubbio il capitano aveva (*p. 4*) modificato, o spiegato meglio il suo concetto. Ma il più delle volte,

50 dopo uno di questi vivaci atteggiamenti di lei, il Ranzelli si addirizzava impettito e si mordeva i baffi. Aveva una gran voglia di contraddire; per delicatezza se ne asteneva. Seguiva un silenzio impacciato. Né l'una, né l'altro riuscivano per qualche secondo a riattaccare il discorso. Finalmente lei spingeva gli occhi e portando la punta del

55 ventaglio alle labbra, lanciava un *ebbene?* un *e poi?* che provocava la risposta.

Quella sera il salotto dei Marulli non era molto affollato. Quattro o cinque signore e una dozzina d'uomini in tutto. La moglie del procuratore del re, una bionda grassona che sembrava volesse far scoppiare il busto del vestito e sudava come una spugna; la sorella del

60 ricevitore del registro, magra, stecchita, con dei folti capelli grigi sur un faccione di mula e l'occhio destro di traverso, che dava il mal di capo a guardarla di seguito; sua nipote, una brunettina simpatica, dalla voce strascicante, dagli occhi volti sempre sentimentalmente al

65 cielo, occupavano tutte e tre il centro del salotto sur un piccolo sedile a foggia di un *S*, circondate da uomini parte seduti, parte in piedi. Parlavano ad alta voce, ridevano forte. La stridula sorella del ricevitore, (*p. 5*) zitellona sarcastica e maldicente, rompeva la conversazione come una stonatura di violino. Rimpetto a lei, in piedi, col

---

54 occhi] segue cass. verso l'uffiziale che aveva ripreso la sua positura e

70 piglio vivace e canzonatore d'uno scimmiotto, l'avvocato Ratti si dimenava gesticolando con delle braccia di burattino raccontando una storiella che, interrotta, e ripresa più volte, provocava un'ilarità chiassona e non finiva più.

75 La signora Marulli, in rigido abito nero, orlato da un collareto bianchissimo, a cartocci, che faceva risaltare la perfetta tornitura del collo e tutta l'aria della sua bella testa alla Van-Dyck, ragionava in un angolo colla moglie di un ricco azionista della Banca agricola provinciale. Voleva persuaderla di qualcosa che l'altra si ostinava recisamente a negare.

(...)

B<sup>3</sup> cap. I (Prima Parte), ff. 1-2

(f. 1) — Capitano, disse la Giacinta.

E presogli il braccio, lo tirava verso la vetrata della terrazza con vivacità fanciullesca:

— È vero che il tenente Brogini ha un'amante brutta e vecchia che, per giunta, lo picchia?

Il capitano Ranzelli cessò di sorridere e si fece serio serio.

— Perdoni signorina, ma ...

— Al solito, gli scrupoli! esclamò la Giacinta con una piccola mossa di dispetto. È una scommessa; me lo dica, mi faccia questo piacere,

10 mi sgriderà dopo se vorrà.

— Io non la sgrido; non ne ho il diritto, né l'autorità, rispondeva il capitano un po' rabbonito. Però ho tanta stima per lei e le voglio ...

— Tanto bene! interruppe la Giacinta ridendo.

15 — ... che non posso vederle commettere senza dispiacere anche una leggerezza da nulla.

---

1-11 — Capitano ... sgrido; non] *scritto sul marg. sin. del foglio; la primitiva stesura del brano (B<sup>2</sup>) è vergata su una striscia di carta incollata sul marg. destr. dello stesso foglio:* — Capitano, disse la Giacinta prendendogli (*spscr.* a attaccandogli) familiarmente il braccio, trascinandolo verso la vetrata della <te>razza con vivacità fanciullesca; e continuava sotto voce: È vero che il tenente Brogini ha un'ama<nte br>utta, e vecchia la quale, per giunta, lo picchia<?> — Perdoni, signorina, rispondeva il capitano Ranze<lli che a> quelle domande aveva cessato di sorridere e si e<ra fa>tto serio serio. — Al solito, gli scrupoli! esclamò la Giacinta con una mossa di dispetto che fu sul punto di compromettere la serietà dell'ufficiale. È una scommessa; me lo dica, mi faccia questo piacere. Mi sgriderà poi, se ne avrà voglia. — Io non la sgrido; non

6 cessò di] aveva cessato      si fece] fatto

12 Però ho tanta] Ho molta

14 senza dispiacere] senza dispiacermene

- Ho fatto male?  
 — Non ha fatto bene, almeno qui dinanzi a questa gente che suole dar sempre una maligna interpretazione anche alle cose più innocenti.  
 — Com'è severo! Oh! Oh!  
 20 — Non dica così. Le apparenze, signorina mia ...  
 — È vero o no che il tenente Brogini ...? ripeté la Giacinta spazientita.  
 — Senta! disse il Ranzelli.  
 Fece girare sulle rotelle una poltrona che era dietro di lui, prese una seggiola più in (f. 2) là, e tenendola colle due mani per la spalliera,  
 25 — Segga lì dieci minuti, soggiunse.  
 La Giacinta lo fissò negli occhi, poi si sdraiò sulla poltrona col capo rovescio e il viso alquanto di fianco. Il capitano stette un istante a guardarla, in piedi. Quel corpo piccolo, minutino, tutto rannicchiato  
 30 dentro la soffice imbottitura della sedia, e modellato stupendamente dalle pieghe del vestito gli richiamava in mente l'idea di un gioiello tra il raso azzurro d'uno scatolino e la fina bambaglia color di rosa. Poi sedette anche lui quasi di fianco a lei, col mento appoggiato sulla spalliera della poltrona, cominciò a parlarle sotto voce. La Giacinta

- 
- 16 male?] *seg. cass.* lei domandò <sup>1</sup>alquanto <sup>2</sup>un tantino stizzita di vedersi trattata a quel modo  
 17 dinanzi] *su* innanzi  
 17-18 suole dar] <sup>1</sup>dà <sup>2</sup>dava (*su dà*)  
 18 innocenti.] *seguono cass. alcune parole illeggibili*  
 19 è] era  
 20 dica] faccia apparenze,] *segue cass.* spesso spesso,  
 23 Senta] Ecco qua Ranzelli] *segue cass.* ad un tratto  
 24 prese] andò a prendere  
 25 seggiola] sedia e tenendola ... spalliera] per accostarla <sup>1</sup>dietro *agg. intl.* alla poltrona <sup>2</sup>presso la spalliera di quella *spscr.*  
 27-28 fissò ... alquanto] <sup>1</sup>guardò <sup>2</sup>aveva *agg. intl.* guardato (*su guardò*) occhi] *segue cass.* un istante poi si sdraiò] poi si <sup>1</sup>adagiava <sup>2</sup>era *agg. intl.* adagiata (*su adagiava*) rovescio] indietro  
 28 fianco.] *seguono cass.* <sup>1</sup>Una pianta <sup>2</sup>Quella p[ianta] *spscr.* di stivaletto <sup>1</sup>che *agg. intl.* faceva capolino sotto alla balza del vestito.  
 28-29 Il ... piedi.] *scritto sul marg. sin. del foglio* un istante] *cass e spscr.*  
 29 tutto] *agg. intl.* rannicchiato] *segue cass.* a quella guisa  
 30 della sedia] della poltrona  
 31 del vestito] dell'abito gli] *agg. intl.* mente] *segue cass.* al capitano  
 32 tra il] del suo scatolino di d'uno scatolino e] *agg. intl.* d'uno] *precede cass. parola illeggibile*  
 33 Poi ... lui] Per esserle più <sup>1</sup>vicino <sup>2</sup>accanto *spscr.* sedette] <sup>1</sup>egli <sup>2</sup>il capitano *spscr.* si sedeva di fianco a] dietro di lei,] *segue cass.* e, col mento] *agg. intl.* appoggiato] *segue cass.* il mento  
 34 cominciò a parlarle] <sup>1</sup>cominciava a parlarle <sup>2</sup>le parlava *spscr.* sotto voce] *seguono cass.* <sup>1</sup>a riprese, fermandosi <sup>1</sup>di tanto in [tanto] *agg. intl.* <sup>2</sup>fermandosi *spscr.* a riprese per leggerle in viso l'effetto di quello che via via le andava dicendo La] *precede cass.* Intanto

35 gli rispondeva di sì o di no con un movimento del capo e del ventagli-  
 gino di tartaruga tenuto in alto dalla mano destra; e quando spal-  
 lancava, sorridendolo, quei begli occhi nerissimi, o aggrottava le so-  
 pracciglia e atteggiava le labbra a un'espressione di corrucchio, il Ran-  
 zelli tagliava a mezzo anche una parola, esitante, incerto se dovesse  
 40 o no proseguire, intanto che guardava attorno pel salotto osservando  
 una dietro all'altra le persone; la bella signora Clerici rideva alle  
 solite sciocchezze dell'avvocato Ratti che si dimenava e gesticolava  
 come un burattino; la signora Mazzi moglie del Procuratore del Re,  
 bionda e grassona, si faceva vento stando a sentire cogli occhi chiusi  
 45 la discussione calorosa del Gessi e del giovane Porati, che pareva si  
 fossero appellati a lei perché giudicasse.  
 A riprese il capitano si fermava per domandare:  
 — Dico bene?  
 Dal sedile a forma di esse che era nel centro del salotto, la signora  
 50 Rossi li guardava di tratto in tratto con quella sua aria maligna di  
 magra stecchita e quegli occhi di traverso sotto i capelli grigi del suo  
 faccione di mula. Quei due occhi davano il mal di capo e perciò il  
 capitano li schivava. Poi riprendeva. Allora la Giacinta sorrideva della  
 soddisfazione, abbassando le palpebre, dondolando il capo lentamente.  
 55 Senza dubbio il capitano aveva modificato o spiegato meglio il suo  
 concetto. Ma spesso, dopo uno di quei vivaci atteggiamenti di lei il  
 Ranzelli si addirizzava impettito e si mordeva i baffi, masticando per  
 delicatezza la grande voglia di contraddirla. Seguiva un silenzio im-  
 pacciato. Né l'una né l'altro riuscivano per qualche secondo a riat-

---

35 gli rispondeva] ora accennava  
 36 e quando] ora  
 37 quei] i o] ora  
 38 corrucchio,] segue cass. ma allora  
 39 se] agg. intl.  
 40 proseguire,] segue un segno di richiamo  
 40-53 intanto ... schivava.] scritto sul marg. sin. del foglio  
 41-42 rideva alle solite] che rideva delle alle] precede cass. come  
 43 come un burattino;] agg. intl. moglie ... Re,] agg. intl. del Re] <sup>1</sup>del Re  
<sup>2</sup>del sostituto  
 44 grassona] segue cass. che stando] mentre stava chiusi] su socchiusi  
 45 la discussione] i discorsi  
 46 fossero] agg. intl. appellati] su appellatisi lei] segue cass. per cass. e  
 rscritt. dover dare un segl[...]  
 47-48 A ... bene?]<sup>1</sup>girando (spscr. a guardando) attorno [con quei suoi occhi agg.  
 intl. per vedere se era osservato. <sup>2</sup>girando attorno, pel salotto, quei suoi sguardi.  
 Di tanto in tanto il capitano si fermava. Intanto  
 50 Rossi] segue cass. sorella in tratto] su intanto sua] agg. intl.  
 51 e] e con quegli] su quei segue cass. suoi sotto] segue cass. qu[ei]  
 52 mula. ... occhi] m., <sup>1</sup>due occhi <sup>2</sup>che spscr.  
 53 Poi] su poi Allora] agg. intl. La] su la  
 57 Ranzelli] segue cass. era

60 taccare il discorso. Finalmente lei spingeva gli occhi e, portando la punta del ventaglio alle labbra, lanciava un ebbene? un e poi? che provocava la risposta.  
(...)

B<sup>4</sup> cap. I (Prima Parte), ff. 1-3

(f. 1) — Capitano, disse la Giacinta.

E, presogli il braccio, lo tirava verso la vetrata della terrazza con vivacità fanciullesca.

— È vero che il tenente Brogini ha un'amante brutta e vecchia che, per giunta, lo picchia?

Il capitano Ranzelli cessò di sorridere e si fece serio serio.

— Perdoni, signorina; ma ...

— Al solito, gli scrupoli! esclamò la Giacinta con una piccola mossa di dispetto. È una scommessa; me lo dica, mi faccia questo piacere; dopo, se vorrà, potrà sgridarmi.

10 — Io non la sgrido; non ne ho il diritto né l'autorità, rispose il capitano un po' rabbonito. Però ho tanta stima di lei e le voglio ...

— Tanto bene! ... lo interruppe la Giacinta, ridendo.

15 — ... che non posso vederle commettere, senza dispiacere, anche una leggerezza da nulla.

— Ho fatto male?

— Non ha fatto bene, almeno qui, dinanzi a questa gente che suol dare una maligna interpretazione anche alle cose più innocenti.

— Com'è severo! Oh! Oh!

20 — Non dica così. Le apparenze, signorina mia ...

— È vero o no che il tenente Brogini ...? ripeté la Giacinta spazientita.

(f. 2) — Senta qua.

25 Il Ranzelli fece girare sulle rotelle una poltrona che era dietro di lui, prese una seggiola più in là e, tenendola colle due mani per la spalliera, soggiunge:

— Segga dieci minuti.

30 Vedendola sdraiare sulla poltrona col capo rovescio e il volto alquanto di fianco, il capitano rimase un po' in piedi a guardarla. Quel corpo piccolo, minutino, rannicchiato dentro la soffice imbottitura della poltrona e così ben modellato dalle pieghe del vestito, gli richiamava

---

27 minuti] segue cass. soggiunse

29 un ... piedi] alcuni istanti guardarla] segue cass. in piedi

30-31 poltrona] sedia

31 e così] agg. intl. ben] stupendamente ben modellato] modellato ben (in-  
versione segnata con un tratto di penna)

- in mente l'immagine di un gioiello tra la fina bambagia color di rosa e il raso azzurro dello scatolino. La Giacinta gli vide a un tratto montare agli occhi la viva commozione che gli agitava il cuore in quel punto ... e sorrise a fior di labra. Allora il capitano le si sedette di faccia molto accosto, e cominciò a parlarle sotto voce. La Giacinta stette ad ascoltarlo attenta, colle sopracciglia un po' corrugate e intanto girava gli occhi attorno, da un gruppo all'altro del salotto, distrattamente.
- 35 Sotto il grande specchio di Murano cella cornice di fiori di cristallo scintillanti pei vivi riflessi dei lumi la bella signora Clerici continuava a ridere delle sciocchezze di quell'insulso avvocato Ratti che parlava ad alta voce, gesticolando come un burattino.
- 40 Più in là la signora Mazzi, moglie del Procuratore del Re, bionda e grassona, facendosi vento, stava a sentire, cogli occhi socchiusi, da quella indolente che ell'era, chi sa che discussione tra il Gessi e il giovane Porati ... Se n'erano appellati a lei? ... Poverini! ...
- 45 — Eh! Dico bene? domandava il capitano, a riprese.  
— Sì, sì, rispondeva la Giacinta, chinando lievemente il capo, senza interrompere la sua rassegna. Spalancava quei begli occhi nerissimi,
- 50

31-32 richiamava in mente] <sup>1</sup>richiamava in mente <sup>2</sup>dava *spscr*

32 l'immagine] l'idea

32-33 tra ... il] tra il

33 scatolino] *segue cass.* e la fina bambagia color di rosa.

35 Allora ... si] Poi sedette] *segue cass.* anche lui

36 molto accosto] *agg. intl.*

36-38 voce. ... girava] v.: intanto che la Giacinta, ascoltando con (*parola illeggibile*), alzava intorno

38 attorno] *su* intorno *segue cass.* pel salotto,

38-39 da ... distrattamente.] osservando una dietro all'altra le persone. altro] *segue cass.* de[<sup>1</sup>] del salotto] *agg. intl.*

40-41 Sotto ... lumi] In un canto la] La B<sup>4</sup> scintillanti] che <sup>1</sup>brillavano <sup>2</sup>scintillavano *spscr.* (*su cui è ricalcato* scintillanti)

41-42 continuava a ridere] rideva

42 delle] *segue cass.* solite di quell'insulso] <sup>1</sup>dell' <sup>2</sup>di quel burattino dell' *spscr.*

42-43 parlava ... gesticolando] gesticolava e si dimenava

44 Più in là] *agg. intl.*

45 facendosi] si faceva vento] *segue agg. intl. cass.* col suo vecchio ventaglio stava] *su* stando

46 quella ... era.] *agg. intl.* chi sa che] <sup>1</sup>una calorosa <sup>2</sup>una *spscr.*

47 Porati ... Poverini!...] P., che pareva si fossero appellati a lei perché giudicasse.

48 Eh!] *precede cass.* A riprese, il capitano si fermava per domandare alla Giacinta: bene?] b., *segue cass.* eh?

49-50 Sì ... rassegna.] E continuava a (*parola illeggibile*) la risposta. Ed la Giacinta rispondeva di sì o di no con un semplice movimento del capo e del ventaglio di tartaruga tenuto in alto dalla mano destra, <sup>1</sup>ma quando <sup>2</sup>o pure *spscr.* <sup>3</sup>(d. .) E quando rispondeva

50 Spalancava] spalancava, B<sup>4</sup> *segue cass.* sorridendo,

o pure agrottava le sopracciglia atteggiando le labbra ad una vivace espressione di corruccio; ma allora il Ranzelli tagliava a mezzo anche la parola che aveva sulle labbra, scombuscolato, incerto di proseguire. E si accorse che dal sedile a foggia di esse posto nel centro del salotto, 55 la signora Rossi li spiava di straforo, senza interrompere la sua conversazione col Merli — parlava sempre lui quel buratto! —, con la (f. 3) sua aria maligna di magra stecchita, storcendo gli occhi più del solito su quel faccione di mula. Quei due occhi storti dallo strabismo, le davano ogni volta il mal di capo se li fissava un tantino; perciò la 60 Giacinta li avea subito evitati e si era incontrata con gli sguardi pettegoli della Gina, la nipote della signora Rossi. La Gina si voltava anch'essa di tanto in tanto verso di loro, forse per distrarsi dalla conversazione con quel grullo del Conte Grippa di San Celso che piantatolesi dinanzi, piegato in arco, colle braccia incrociate sulla 65 schiena, le spalancava in viso la bocca enorme, forse anche perché moriva dalla curiosità di sapere che cosa poteva mai dire alla Giacinta il capitano. Lo si leggeva in quegli occhi neri e luccicanti di bella

- 
- 51 pure agrottava] quando agrottava    sopracciglia] *segue cass.* o    atteggiando] *su* atteggiava  
52 ma allora] *agg. intl.*  
54 E ... che] *agg. intl.*    dal] Dal B<sup>4</sup>  
55 Rossi] *segue agg. intl. cass.* che *cass. e rscrtt.* discorrendo col Mer[li]    straforo,] tratto in tratto,  
55-56 senza ... Merli] *agg. intl.*  
56 la] quella  
57 storcendo] <sup>1</sup>e quegli <sup>2</sup>con gli *spscr.*  
57-58 occhi ... quel] storti sotto i capelli grigi del suo  
58-59 dallo ... le] *agg. intl.*  
59 ogni volta] *agg. intl.*    capo] *segue cass. e*    se ... tantino;] *agg. intl.*  
59-60 la Giacinta] il capitano  
60 avea subito] <sup>1</sup>avea <sup>2</sup>avea <sup>3</sup>subito *agg. intl. cass. e rscrtt.*    evitati] *su* evitato e] *segue cass.* riprendendo subito a parlare. Il suo sguardo    incontrata] *su* incontrato  
60-61 gli sguardi pettegoli] <sup>1</sup>quello <sup>2</sup>gli sguardi *spscr.* <sup>3</sup>gli occhi laidi *spscr.*  
61 La] <sup>1</sup>La <sup>2</sup>Quella *spscr.* <sup>3</sup>La *cass. e rscrtt.*    Gina] *segue agg. intl. cass.* che  
61-62 si ... in tanto] di tanto in tanto, si voltava anch' (*inversione segnata con un tratto di penna*)    anch'] *cass., spscr. e cass., rscrtt.*  
62 forse] come    dalla] *segue cass.* noiosa  
63 con quel] *cass. e rscrtt.*  
63-64 che piantatolesi] che le stava  
65 le ... viso] spalancando  
65-67 enorme, ... quegli] e. . Il capitano, benché cominciasse ad accalorarsi nel discorso, notava la gran curiosità di pettegola <sup>1</sup>che *agg. intl.* luccicava (*su* luccicante) negli    enorme, ... perché] e. . Quella Giac[inta] doveva    moriva] morire    poteva mai dire] poteva d[ire] alla su[a]    capitano] *segue cass.* con tutti quei sorrisi che le (*parola illeggibile*) con tanta insi[stenza]    quegli] quei neri  
67 neri ... di] della

brunettina.

70 Proprio in quel punto, la Giacinta si era messa a sorridere, soddisfatta, abbassando le palpebre, dondolando lentamente il capo, intanto che il Ranzelli si raddrizzava sulla vita, impettito, scurito in viso, mordendosi i baffi\*.  
(...)

*\*Del brano tramandato dal f. 3 si possiede una prima stesura vergata su un altro foglio, anch'esso numerato 3*

sua aria maligna di magra stecchita e quegli occhi storti sotto i capelli grigi del suo faccione di mula. Quei due occhi davano il mal di capo e perciò il capitano li avea schivati, riprendendo subito a parlare. Il suo sguardo si era incontrato con quello della Gina, la nipote della  
5<sup>bis</sup> signora Rossi. La Gina si voltava anch'essa di tanto in tanto dietro di loro, come per distrarsi dalla noiosa conversazione con quel grullo del Conte Grippa di San Celso che le stava dinanzi, piegato in arco, colle mani incrociate sulla schiena, spalancando la bocca enorme. Benché cominciasse ad accalorarsi nel discorso, il capitano avea già notato  
10<sup>bis</sup> la gran curiosità di pettegola luccicante negli occhi della bella brunettina.

Proprio in quel punto, la Giacinta sorrideva, soddisfatta, abbassando le palpebre, dondolando il capo lentamente e tosto il Ranzelli si raddrizzava impettito, mordendosi i baffi, col viso rannuvolato.  
(...)

---

69 si era messa] *agg. intl.* era messa] *mise*

70 palpebre] palpebri B<sup>4</sup>

71-72 scurito ... mordendosi] col viso scuro, mordendosi

3<sup>bis</sup> avea] *agg. intl.* schivati] *su* schivava subito] *su* a a] *agg. intl.*

4<sup>bis</sup> II] *precede cass.* Ora era] *segue agg. intl. cass.* subito

5<sup>bis</sup> Rossi. La Gina] R., che anch'essa] *agg. intl.*

5-6<sup>bis</sup> dietro di loro,] anche lei,

6<sup>bis</sup> dalla ... conversazione] dalla noiosa conversazione

8<sup>bis</sup> colle ... incrociate] colle mani la] *segue cass.* sua bocca enorme.] enorme bocca. (*inversione segnata con un tratto di penna*) *segue cass.* Gli occhi della simpatica brunetta parevano rivolti sentimentalmente al cielo, ma il capitano,

8-9<sup>bis</sup> Benché] *su* benché

9-10<sup>bis</sup> ad ... notato] già a parlare con calore, <sup>1</sup>si leggeva chiaramente <sup>2</sup>notava *spscr.* già] *agg. intl.*

10<sup>bis</sup> luccicante negli occhi] <sup>1</sup>per quella conversazione tra la Giacinta e lui, che non finiva più. <sup>2</sup>che le (*prima* le si) luccicava negli occhi *spscr.*

13<sup>bis</sup> tosto] *agg. intl.*