

FRANCESCO NICOLOSI

NATURALISMO E VERISMO:  
CONCORDANZE E DIVERGENZE

Non crediamo che, malgrado l'annoso impegno dei critici, i rapporti tra le poetiche del Naturalismo e del Verismo siano del tutto chiariti. E ciò sia per la natura dialettica della critica, che mette perpetuamente in discussione i risultati raggiunti, sia per una certa cristallizzazione di posizioni divergenti che teorizzano la genesi autonoma del Verismo o, al contrario, la sua stretta dipendenza dal Naturalismo. In Italia G. Verga elaborò la poetica del Verismo in formulazioni teoriche scarse, ma estremamente chiare ed essenziali; egli, com'è stato affermato, trovò nell'ambiente culturale catanese dell'Ottocento le condizioni più favorevoli per l'assimilazione di una cultura scientifica che indirizzò in senso realistico la sua formazione di scrittore<sup>1</sup>. Nei romanzi giovanili è infatti possibile cogliere *in nuce* le linee di una poetica che anticipa il futuro programma della *tranche de vie*; si tengano presenti le prefazioni ad *Una peccatrice* (« Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta... ») a *Storia di una capinera* (« ... una di quelle intime storie che passano inosservate tutti i giorni »), ad *Eva* (« ... una narrazione — sogno o storia poco importa — ma vera »). Si ricordino il velleitario scientismo di *Tigre reale* (« Dall'incontro di questi due prodotti malsani... il dramma doveva scaturire naturalmente, dramma o farsa, come dall'urto di due correnti elettriche ») e le solenni affermazioni aforistiche di *Eros* (« Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni e nel ridurle alle proporzioni naturali »).

Sarebbe tuttavia rischioso sostenere che il Verga abbia trovato

<sup>1</sup> C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa vergiana. Cultura e letteratura a Catania nella prima metà dell'Ottocento*, Catania, 1958 - 2<sup>a</sup> ed., Catania, 1971.

nelle premesse culturali del periodo giovanile il supporto esclusivo che permise la sua maturazione artistica ed umana sino all'approdo alla teoresi veristica. In realtà il Verismo italiano sorse e si affermò nel periodo storico in cui venne in primo piano in Europa l'esigenza di creare il romanzo moderno; a tale richiesta W. Scott rispose creando all'inizio dell'Ottocento il romanzo storico cui, più tardi, E. Zola contrappose il romanzo contemporaneo che si proponeva di affrontare la realtà della vita sociale dell'epoca. Felice Cameroni nella Milano della Scapigliatura indicò per primo ai lettori italiani il realismo narrativo dei romanzieri d'oltralpe, J. Vallès, G. Flaubert, E. Zola, e propose agli scrittori nostrani l'esempio della « scuola del verismo ». Ma fu L. Capuana il critico che con maggiore incidenza e ampiezza si occupò del Verismo; il suo *Saggio su E. Zola* (1877) mise in rilievo le novità tematiche e stilistiche del romanzo sperimentale zoliano, che indicò come modello esemplare della narrativa contemporanea.

La condizione degli scrittori italiani i quali, nella seconda metà dell'Ottocento, intendevano dare vita al romanzo moderno è lucidamente illustrata da Capuana nella lettera-prefazione a Neera, premissa alla terza edizione di *Giacinta*:

In quanto al romanzo, non avevo ancora un'idea precisa di quello che potevamo tentare, addentellandolo alla forma più sviluppata e quasi completa di esso, la francese. Uscivo allora allora dalla farraginosa lettura del Balzac; e i romanzi di questo, e *Madame Bovary* e i primi volumi dei *Rougon-Macquart* letti immediatamente dopo, non erano arrivati a fondersi così bene nella mia mente, da darmi il chiaro concetto della misura in cui si sarebbe potuto ottenere anche in Italia il risultato d'una narrazione originale.... Ah!, la lingua, cara amica! Il nostro grandissimo scoglio. Chi sapeva insegnarcela allora, specialmente laggiù? Chi poteva mantenersi intatto dalla lebbra dei francesismi, se la maggior parte delle nostre letture doveva essere francese? Doveva senza dubbio; perché era inutile confondersi a cercare attorno qualcosa di vivo, di moderno e italiano che facesse al caso nostro e potesse venir preso a modello. Lo sappiamo, c'erano i classici! Ma noi non dovevamo più scrivere la novella boccaccesca o qualcosa di simile... Avevamo il bell'esempio del Manzoni; ebbene più non era sufficiente.

Il Verga si accostò al romanzo naturalistico a Milano, per influo dell'amico Capuana e di F. Cameroni i cui articoli sul giornale

milanese « Il Sole », tra il 1873 e il 1875, segnarono ai lettori *Madame Bovary* e il ciclo zoliano dei *Rougon Macquart*. Il Verga lesse allora Flaubert, Zola, Daudet, i fratelli De Goncourt, come ci testimoniano le lettere al Capuana, ed apprezzò sempre di più i nuovi modelli narrativi; questi, proprio negli anni in cui Verga maturava la sua poetica, venivano studiati da Francesco De Sanctis in una serie di saggi che, per l'autorità del critico, contribuirono in maniera determinante alla conoscenza dell'arte naturalistica in Italia e con ogni probabilità influenzarono, sia pure indirettamente, il Verga. Nello *Studio sopra Emilio Zola* (1877) De Sanctis metteva in rilievo i cardini dell'arte zoliana: l'ereditarietà, l'ambiente, la lotta per l'esistenza; nello stesso tempo sottolineava i principi metodologici della narrativa naturalistica: il racconto fondato sui "fatti", l'oggettività e l'impersonalità dell'opera letteraria. Il critico in *Zola e L'Assommoir* (1879) ribadiva l'importanza che nel romanzo zoliano avevano l'attenta descrizione dell'ambiente, il principio dell'estraneità dello scrittore al racconto, l'oggettività della narrazione; e, a conclusione del saggio, scriveva: « L'uomo deve fare, non dire, quello che pensa. Ma nell'azione deve trasparire il suo pensiero, come nei moti dell'animale traspare il suo istinto. Questa è la forma obiettiva, la vita delle cose ». È appena il caso di ricordare che il Verga si esprimerà non molto diversamente in una lettera al Cameroni del 19 marzo 1881: « Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, *l'uomo* secondo me, qual'è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso ».

F. De Sanctis, sulle orme dello Zola, ancora in *Zola e L'Assommoir* esortava i narratori italiani a un rinnovamento stilistico e linguistico attinto alle fonti del linguaggio popolare:

Le forme sono quali sono le cose; le lingue dotte, le lingue comuni trattate dall'arte e quasi esaurite sentono anch'esse il bisogno di ritempersi nelle lingue del popolo, più vicino alla natura, che ha passioni più vive, che ha impressioni immediate, e che deriva il suo linguaggio non da regole, ma dalle sue impressioni. L'artista cercherà e si approprierà tutto quel tesoro di immagini, di movenze, di proverbi, di sentenze, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida, ch'è nei dialetti.

L'esortazione di F. De Sanctis costituì probabilmente uno stimolante ammonimento per il Verga impegnato nella ricerca di un nuovo linguaggio lontano da quello logoro della tradizione letteraria, anche se lo stile dello Zola è lontano, nel suo complesso, dalla mimesi dialettale con cui Verga rispose alla richiesta di una lingua ritemperata nel linguaggio del popolo. Sappiamo bene che l'influenza del De Sanctis sul Verga non può essere provata con puntuali riferimenti e riscontri; ci è sembrato tuttavia opportuno non trascurare l'importanza della critica desanctisiana che operò positivamente nel quadro culturale in cui si formò il Verismo; in ogni caso, anche se De Sanctis non agì su Verga attraverso dirette letture, si può ragionevolmente supporre che la sua critica influenzò la teoresi verghiana attraverso la mediazione di L. Capuana, che in quegli anni si occupava del romanzo naturalista francese seguendo da vicino i canoni critici del maestro De Sanctis<sup>2</sup>.

Capuana, teorico intelligente e sensibile, offrì un apporto non trascurabile nell'elaborazione della poetica del Verismo, anticipando qualche volta conclusioni che Verga fece proprie, anche se non è agevole muoversi nella fitta rete di relazioni e influssi reciproci che intercorsero tra le formulazioni teoriche dei due scrittori. L'adesione del Capuana alle teorie del Naturalismo ortodosso appare esplicita nella prima serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, in particolare nella recensione all'*Assommoir* (1877) in cui Zola è lodato senza riserve per avere scritto un romanzo che ha « l'odore del popolo » e per essersi calato nei pensieri e nelle passioni dei popolani, adottandone all'occorrenza anche il linguaggio gergale; nella recensione a *Une page d'amour* (1878) Capuana afferma che l'arte contemporanea « tende a ritemperarsi, rinnovellarsi per mezzo dell'osservazione diretta e coscenziosa »: un principio che occorre tenere presente perché Verga lo farà proprio, privilegiandolo nei confronti dello sperimentalismo zoliano; nel saggio su *E. De Goncourt e Jean La Rue* (1879) è riaffermata la validità della narrativa naturalista fondata sul documento, sul caso eccezionale, che possono offrirsi sia all'artista sia allo scienziato i quali « sono sul punto di confondersi in uno ».

Nella seconda serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea* (1882) l'ortodossia naturalistica del Capuana vacilla; lo scolaro di

<sup>2</sup> Si leggano, a questo proposito, le pagine di D. CONSOLI in *Due saggi verghiani*, Roma, Lucarini editore, 1979, pp. 15-20.

De Sanctis e De Meis mostra una chiara insofferenza verso i principi deterministici del Naturalismo zoliano, su cui comincia ad avanzare non poche riserve nella recensione a *Nana*: « Quella denominazione di *romanzo sperimentale*, voluta dare al romanzo moderno è, forse, infelice. Nella sua teorica artistica, per esempio, c'è un grande predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte ». La critica ai principi zoliani diviene più decisa e articolata nella recensione ai *Malavoglia*, in cui lo sperimentalismo è considerato un espediente tecnico, anzi una sorta di trovata pubblicitaria, « una bandiera che lo Zola inalbera arditamente, a sonori colpi di grancassa, per attirare la folla che altrimenti passerebbe via, senza fermarsi ».

Approfondendo la sua critica Capuana giunge a teorizzare un Naturalismo “asettico”, privo di ogni contenuto ideologico, considerato puro metodo, tecnica che non sottende alcuna dottrina, secondo una formula che il Verga accetterà con convinzione e così enunciata dal Capuana: « Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza sul romanzo contemporaneo, ma *soltanto nella forma*, e tal influenza si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte » (il corsivo è nel testo).

L. Capuana non faceva che accogliere una tesi di De Sanctis il quale nell'articolo *Il principio del realismo* (1876) aveva condannato il realismo come dottrina, accogliendolo come metodo: « Soprattutto potrebbe stare come metodo. Il realismo, come dottrina, difficile è non caschi nel materialismo e nel sensismo, come in Locke e Condillac ». De Sanctis si faceva portavoce di un'opinione assai diffusa in Italia negli anni in cui si diffondeva la conoscenza del positivismo. Pasquale Villari, ad esempio, nell'articolo *La filosofia positiva e il metodo storico* (1866), aveva negato al positivismo il valore di sistema filosofico, esaltandone la funzione metodologica: « ... il positivismo, cioè, se poniamo da un lato tutte le forme particolari che assume, e ci fermiamo al suo carattere generale, si riduce all'applicazione del metodo storico alle scienze morali, dando ad esso l'importanza medesima che ha il metodo sperimentale nelle scienze naturali. Il positivismo è dunque un nuovo metodo, non già un nuovo sistema »<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> P. VILLARI, *Saggi di storia, di critica e di politica*, Firenze, 1868, p. 82.

Tale teoria era paradossalmente accettata nell'ambito stesso del positivismo italiano in cui, come ha messo in rilievo S. C. Landucci nell'articolo *Metodologismo e Agnosticismo*, erano presenti due anime che ponevano di fronte « l'interpretazione agnostica del positivismo, inteso in chiave puramente metodologica, e l'interpretazione filosofica, polemicamente diretta ad una concezione immanentistica del mondo »; perciò poteva accadere che il positivismo ortodosso di Gaetano Trezza e di Alfredo Cantani convivesse e insieme contrastasse con il positivismo moderato di Salvatore Tommasi<sup>4</sup>.

Questa interpretazione "moderata" del positivismo ci sembra sia da porre al fondo delle ripetute affermazioni di Capuana e di Verga per i quali il Naturalismo non era un pensiero, ma solo un metodo, una tecnica; perciò essi misero sempre in primo piano l'aspetto metodologico del Verismo, limitandone gli aspetti dottrinari al canone dell'impersonalità narrativa. Quest'ultimo divenne il principio fondamentale del Verismo; e lo stesso Capuana, anche quando rifiutò il Naturalismo e il Verismo ponendoli sul piano degli altri "ismi", non rinnegò la dottrina dell'impersonalità, la quale costituì per lui una vera e propria ideologia che gli permise di accogliere le teorie moderne sul romanzo e di continuare a considerare il Naturalismo soltanto come un metodo.

Gli stimoli dell'ambiente culturale italiano, l'opera critica del Capuana, la conoscenza del romanzo naturalista, fornirono al Verga gli strumenti per l'elaborazione della poetica veristica attraverso la quale superò i residui tardoromantici dell'ideologia giovanile ed approfondì e ampliò, in una più generale visione del mondo ispirata ai principi del positivismo naturalistico, gli spunti di una concezione realistica dell'esistenza rinvenibili nei primi romanzi. Dobbiamo tuttavia tenere presente che l'adesione al Naturalismo avvenne nelle forme scarsamente rigorose e inclini al compromesso comuni, come abbiamo cercato di provare, a non pochi rappresentanti del positivismo italiano.

La prima testimonianza del nuovo orientamento del Verga è offerta dalla nota lettera a S. Paola Verdura dell'aprile 1878; in essa l'esistenza è intesa darwinianamente come « lotta per la vita » ed è delineato un progetto narrativo, di evidente ispirazione zoliana, che

<sup>4</sup> S. C. LANDUCCI, *Metodologismo e Agnosticismo*, in « Belfagor », XVI, n. 5, 1961.

si propone di seguire le vicende di quella che potremmo chiamare la famiglia dei Motta-Trao, narrate attraverso il *Mastro don Gesualdo*, *La Duchessa delle Gargantès*, *L'on. Scipioni*, *L'uomo di lusso*; rimane isolato dal ciclo il romanzo *Padron 'Ntoni*, che tuttavia costituisce la premessa per raccontare quella « fantasmagoria della lotta per la vita » che il Verga aveva in mente. Nella prefazione ai *Malavoglia* lo scrittore ribadisce la visione naturalistico-darwiniana dell'esistenza, indagata attraverso un racconto che vuole essere « lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere ». « Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso », dichiara l'Autore, « è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali »; ma il progresso gli appare frutto delle « avidità » e dell'« egoismo » degli uomini, « grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano »; in realtà esso è privo di ogni motivazione ideale, determinato dalla lotta spietata per l'esistenza. Nella parte finale della prefazione lo spettacolo dell'umanità impegnata nella « ricerca del benessere materiale » si colorisce di tinte michelangiolesche nella rappresentazione dei « vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvengenti, i vincitori d'oggi affrettati anch'essi, avidi anch'essi di arrivare, e che saranno sorpassati domani ». È evidente che il disegno di questa umanità impegnata e travolta nella lotta per la sopravvivenza è ispirato, sia pure con un'accentuata nota pessimistica, ai principi della concezione positivista del mondo che era alla base del Naturalismo.

La lettera a S. Farina, premessa alla novella *L'amante di Gramigna*, formula organicamente i canoni della poetica del Verismo. Colpisce il rigore della terminologia mutuata dai naturalisti, l'affermazione dell'importanza essenziale del « documento umano », dei « fatti diversi »; esplicita è l'adesione all'indagine scientifica sull'uomo, che era la finalità dichiarata della letteratura naturalistica. Il Verga non accetta tuttavia il metodo rigorosamente sperimentale dello Zola che intendeva verificare nei personaggi della sua narrativa l'attuarsi delle leggi fisiologiche; egli, pur respingendo l'astrattezza teorica dello sperimentalismo zoliano, adotta un metodo di psicologia sperimentale che, com'è stato notato, non è affatto contrario ai canoni naturali-

stici<sup>5</sup>; l'intento di studiare l'uomo, penetrando negli strati profondi della psiche per rivelare il legame occulto tra cause ed effetti, si ispira chiaramente ad una metodologia positivista che illumina il proposito rigorosamente realistico con cui il Verga si accingeva a creare la sua nuova arte.

Importanza centrale assume la formulazione del principio dell'impersonalità, non nuovo per la tradizione critica italiana; F. De Sanctis lo aveva infatti illustrato nei saggi dedicati a E. Zola e L. Capuana lo aveva già enunciato in una giovanile recensione teatrale. Ma il Verga seppe esprimere, in maniera più puntuale dei suoi predecessori, il canone dell'impersonalità e dell'oggettività narrativa, una dottrina fondamentale per il Verismo italiano. Il Verga pose l'accento sulla perfezione dell'opera d'arte, legata alla « sincerità », all'interna « coesione », all'« armonia delle sue forme » per la quale essa « sembrerà *essersi fatta da sè*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale », a condizione che l'artista abbia l'umiltà e il coraggio di « eclissarsi e sparire » nella sua creazione. Il Verga postula dunque un'opera d'arte che contenga ed esaurisca in sè le ragioni della propria perfezione ed esistenza, simile ad una creazione della Natura che abbia nel germe le leggi del suo sviluppo e che non lasci scorgere la mano del Creatore. Intesa in tal modo non apparirà assurda la richiesta verghiana di un'opera d'arte impersonale e oggettiva, che sembri « *essersi fatta da sè* », pienamente autonoma, esteticamente perfetta, assomigliante ad una statua di bronzo, perennemente viva nella sua immortale bellezza.

Nella lettera al Farina il Verga appare decisamente avviato verso la soluzione del problema del linguaggio per il dichiarato intento di volere raccontare in maniera nuova, usando « press'a poco » le « medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare »; pensiamo qui al De Sanctis che nello studio su *Zola e L'Assommoir* aveva raccomandato agli artisti di appropriarsi di « tutto quel tesoro di immagini, di... tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida, ch'è nei dialetti », e al Capuana che nella recensione al medesimo romanzo zoliano aveva lodato « la parlata vivace, espressiva, insolente, beccera » dei popolani dello Zola. Per quanto attiene all'aspet-

<sup>5</sup> C. A. MADRIGNANI, *Discussioni sul romanzo naturalista*, in *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione*, Roma, 1974.

to formale dell'impersonalità sono notevoli le concordanze tra il Verga e il Flaubert che, nell'agosto del 1852, aveva scritto a Louise Colet: « L'auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part »; e nel marzo del 1857 aveva ribadito il suo principio scrivendo a Mademoiselle Leroyer de Chantepie: « L'illusion... vient au contraire de l'impersonnalité de l'oeuvre. C'est un de mes principes: qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la Création, invisible et tout-puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas ».

Le concordanze fra le formulazioni teoriche dei due scrittori sono sorprendenti; la « mente », l'« occhio », il « fiat creatore », che individuano l'artista demiurgo verghiano nella prima redazione della lettera al Farina, ci richiamano al “ Dieu ” flaubertiano; l'esigenza che l'autore rimanga « invisible et.. qu'on ne le voie pas » corrisponde alla richiesta che il romanziere abbia il coraggio divino di eclisarsi e sparire nella sua opera immortale. Non sappiamo se, e come, il Verga sia venuto a conoscenza della *Correspondance* flaubertiana, non ancora pubblicata quando egli scriveva la lettera al Farina; resta il fatto di innegabili corrispondenze concettuali e linguistiche le quali confermano che il Verga aveva uno stretto rapporto con l'area culturale del Naturalismo.

La relazione Verga-Naturalismo si manifesta evidente, come abbiamo già notato, nella lettera a S. Paola; in essa è stato colto l'eco dell'*avant-propos* del Balzac alla *Comédie humaine* nell'espressione *les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque*, cui fanno riscontro nel testo verghiano *le mille rappresentazioni del grottesco umano*; e la metafora dell'*onda immensa* ci sembra traduca letteralmente l'*immense courant* dell'*avant-propos*<sup>6</sup>.

L'intento, espresso nella lettera al Paola, di volere rappresentare « un lato della fisionomia della vita italiana moderna », ricorda la *préface* a *La fortune des Rougon* nella quale Zola dichiara che intende scrivere in più episodi la storia di una famiglia durante il secondo impero, seguendone « le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre ». Ma il Verga, ripetiamo, non segue il rigido determinismo dello scrittore francese, discutibile anche sul piano scien-

<sup>6</sup> Si veda A. ANDREOLI, *Circularità metonimica del Verga "borghese"*, in « Sigma », X, n. 1/2, 1977, p. 179.

tifico, e adotta piuttosto il metodo dell'«osservazione coscienziosa», come afferma nella stessa lettera al Paola: «Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa». In questa scelta Verga si trova d'accordo con l'amico Capuana il quale, nella recensione a *Une page d'amour*, aveva scritto che l'arte contemporanea tendeva a «rinnovellarsi per mezzo dell'osservazione diretta e coscienziosa».

Ancora qualche reminiscenza zoliana è stata notata nell'intreccio dei *Malavoglia*, che sembra trasparire in filigrana dalla prefazione all'*Assommoir*: «J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bot de l'ivrogenerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme d'énouement, la honte et la mort».

Tra le righe ci sembra di poter leggere la storia della famiglia Malavoglia di cui Verga ci narra la «decadenza fatale» provocata dalla sorte avversa, ma anche dalla «fannulloneria e dall'ubriachezza» di 'Ntoni che causa la rovina dei suoi e l'«allentamento dei legami familiari», cui segue «l'oblio progressivo dei buoni sentimenti» sino al finale epilogo «dell'onta e della morte» che si abbattono sulla famiglia. Le espressioni virgolate intendono sottolineare la vicinanza della tematica malavogliesca a quella zoliana dell'*Assommoir*, senza per questo volere sminuire l'originalità del grande romanzo verghiano.

La prefazione all'*Assommoir* offriva al Verga anche uno spunto per la soluzione del problema della lingua che lo travagliava da anni, impegnandolo nel tentativo di superare la convenzionalità del linguaggio dei romanzi giovanili e di liberarsi dalla «solita nenia delle frasi lisciate da cinquanta anni». Già a Milano Verga aveva dibattuto con gli amici scapigliati la questione della forma della narrativa moderna in bilico fra tradizione cruscante, manzonismo e uso dialettale; l'obiettivo era quello di dare alla lingua, come scriveva al Capuana nel maggio 1881, «il colore locale anche nella forma letterale». E qui ci sia permesso di chiederci se Verga adoperi l'espressione *colore locale* per una casuale concordanza o per una reminiscenza della frase usata da Balzac nell'*avant-propos* alla *Comédie humaine*: «Chacune de ces trois parties a sa couleur locale». In ogni modo nella prefazione all'*Assommoir* Verga trovava un'indicazione che era

nello stesso tempo un esempio autorevole di un modello linguistico che maturava in lui e che aveva destato in Francia stupore e scandalo:

La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple.

Le analogie tra le sperimentazioni linguistiche del Verga e dello Zola non sfuggirono al Capuana che, con la solita acutezza, nella recensione ai *Malavoglia* mise in rilievo « la felice intuizione d'artista con cui il Verga colava la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato, come disse d'aver voluto fare lo Zola con la lingua francese e il gergo popolare parigino nell'*Assommoir* ».

Ma i *Malavoglia* presentano una profonda originalità rispetto al modello zoliano; infatti la volontà di penetrare nei sentimenti e nelle passioni degli umili, di farsi "piccino" come loro, di assumerne il modo di pensare, portò il Verga a una tale immedesimazione da permettergli di trovare un linguaggio originalissimo, attinto alle fonti popolari e ben diverso da quello dello Zola per il quale l'operazione linguistica dell'*Assommoir* era solo una « curiosit  litteraire », « un travail purement philologique », « un r gal pour les grammairiens fureteurs ».

La soluzione verghiana del problema linguistico   dunque nei *Malavoglia* notevolmente differente da quella zoliana per l'uso costante di un tipo esemplare di discorso indiretto libero che non si limita alla mimesi di un lessico popolare o gergale, ma riesce a dare al linguaggio una densa e omogenea patina dialettaleggiante adottando le strutture sintattiche, gli stilemi e le cadenze della lingua del popolo. Con Zola siamo su di un piano ben diverso perch  lo scrittore francese rimase sostanzialmente legato, nonostante l'episodico uso dell' "argot", alla tradizione della grande prosa francese, logica e razionale, seguendo un modello stilistico analitico e obiettivo che mette in evidenza il suo distacco dalla materia del racconto.

Il Verga dunque, pur muovendosi nell'ambito dell'ideologia e del metodo del Naturalismo, seppe trovare proprie soluzioni ai problemi dottrinali e a quelli della tecnica narrativa. In particolare non segu  lo Zola sulla strada del romanzo "sperimentale" di cui sono oggi evidenti i limiti storici; era infatti illusoria la tesi che pretendeva

di ridurre la complessità della struttura psichica dell'uomo alla lucida consequenzialità delle leggi fisico-chimiche. Questo rilievo tut-tavia nulla toglie all'arditezza del progetto zoliano, nato in un ambiente culturale avanzato e dominato dall'influsso della scienza; la metodologia naturalistica dello Zola si proiettava verso il futuro e intendeva aprire nuove strade al romanzo moderno indirizzandolo verso il realismo dell'ambiente e dei caratteri, verso la cura e la scrupolosità dell'analisi e dell'introspezione. Il Verga, che operava in una condizione ambientale meno progredita, avvertì l'influsso stilistico del proposito « sperimentale », cui repugnava la sua mentalità di intellettuale amante della concretezza e nemico di ogni teoria che potesse imprigionare lo scrittore nelle pastoie paralizzanti di una scuola. Egli preferì perciò un principio diverso, ma non estraneo alla teoresi naturalistica, e adottò il metodo dell'« osservazione coscienziosa », certamente oggettivo e realistico, enunciato nella lettera al Paola, accolto dal Capuana e preferito dai narratori della tradizione veristica italiana.

Il canone dell'« osservazione » era del resto una componente importante della narrativa naturalistica in quanto permetteva allo scrittore di partire dal documento umano e costituiva, secondo la teoresi zoliana, la premessa necessaria per la fase sperimentale: « Eh! bien! en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur le quel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes »<sup>7</sup>.

Il Verga non si allontana dal Naturalismo anche quando opera quella che egli stesso chiama « ricostruzione intellettuale » di ambienti e personaggi. Un procedimento non ignoto ai Naturalisti di stretta osservanza e accettato dallo Zola il quale non lesina lodi ad A. Daudet, romanziere che sapeva rievocare una realtà remota rivivendola nelle forme dell'arte: « C'est d'abord une évocation. M. Alphonse Daudet se souvient de ce qu'il a vu, et il revoit les personnages avec leurs gestes, les horizons avec leur lignes ». Perciò non riteniamo giustificata l'opinione di quanti giudicano antinaturalistica

<sup>7</sup> E. ZOLA, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881, p. 7.

l'« ottica da lontano » del Verga<sup>8</sup>, il lavoro di « ricostruzione intellettuale » che lo porta ad aderire al mondo degli umili, di cui adotta il modo di pensare e il linguaggio sino al punto da rendere assai difficile distinguere le idee e le parole dell'autore da quelle dei suoi personaggi. Era la meta ultima verso la quale il Verga tendeva: una narrazione in cui lo scrittore avesse il « coraggio divino di eclissarsi » così che l'opera d'arte sembrasse « essersi fatta da sè », costruita secondo proprie interne leggi. Siamo ancora una volta dinanzi a una terminologia, e non crediamo si tratti di una casuale concordanza, in cui si avverte un eco dello Zola che, nel *Roman expérimental* nel capitolo intitolato *Le sens du réel*, così scriveva:

Et, une fois les documents complétés, son roman, comme je l'ai dit, *s'établira de lui-meme*. Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits (il corsivo è nostro).

Sappiamo bene che il passo dello Zola trova la sua collocazione e il suo esatto significato nel contesto della polemica contro il romanzo di pura immaginazione, cui lo scrittore francese contrappone il romanzo naturalista che si *costruirà da solo* attraverso la documentazione raccolta dal romanziere al quale non rimarrebbe altro compito che un razionale ordinamento dei fatti. Di contro il Verga, parlando dell'opera d'arte che sembri *essersi fatta da sè*, intende sottolineare l'aspetto stilistico del romanzo per il quale richiede una narrazione coesa e armonica, perfetta nelle sue forme, indipendente dall'artista che deve sparire nella perfezione e nell'oggettiva realtà della sua opera.

Siamo su piani affini, ma non coincidenti; il verismo verghiano postula la totale scomparsa dell'autore, mentre la teoresi zoliana richiede l'intervento ordinatore dell'artista; l'una pone l'accento sull'esigenza di perfezione formale, l'altra sull'importanza del documento; comune è tuttavia la richiesta di una narrazione oggettiva che abbia come caratteristica dominante « *le sens du réel* » o che conservi l'impronta dell'« avvenimento reale ». In queste richieste simili, ma non coincidenti, nella somiglianza del linguaggio critico, troviamo la conferma delle differenze, ma anche delle concordanze tra le poetiche del Naturalismo e del Verismo.

<sup>8</sup> A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Studi in onore di N.*

I legami tra Verismo e Naturalismo non ci sembra dunque che possano essere messi in dubbio; in particolare, per quanto riguarda il Verga, non è arbitrario trarre dalle lettere al Paola, al Farina e dalla prefazione ai *Malavoglia* i principi di una tecnica letteraria che è insieme visione del mondo, esplicitamente ispirata alle dottrine positivistiche ed evolucionistiche che erano alla base del Naturalismo. Su alcuni punti fondamentali e qualificanti Verga rimase fedele ai canoni naturalistici: la fedeltà al « documento umano », l'osservazione diretta della realtà e l'attenzione all'ambiente, l'impersonalità e l'oggettività della narrazione, lo studio delle passioni condotto con rigore scientifico. La fedeltà a questi principi è il metro che ci permette di comprendere tra gli scrittori veristi Capuana e De Roberto e di formulare molte riserve sul Verismo di non pochi « provinciali », come G. Mezzanotte, D. Ciampoli, N. Misasi, che vennero meno al principio dello stile oggettivo e impersonale. Di esso il Verga aveva offerto nei *Malavoglia* un alto esempio attraverso l'uso di un particolare tipo di discorso indiretto libero, personalissimo e perciò difficilmente imitabile; tale costruito infatti non fu per lui un semplice mezzo di vivificazione dello stile, atto ad evitare il monotono sistema di subordinazione proprio del discorso indiretto tradizionale, ma uno strumento stilistico che traduceva il suo proposito di porgere orecchio alla lingua del popolo mimandone lo stile e il linguaggio. Assai diversamente avevano adoperato l'indiretto libero lo Zola e anche il Flaubert con il quale il Verga aveva in comune una precisa esigenza di perfezione formale; per lo scrittore francese l'indiretto libero era soprattutto un artificio che gli permetteva di raggiungere classicità ed essenzialità di stile imprestando ai personaggi i suoi moduli espressivi sicché, secondo un giusto rilievo dell'Auerbach, era l'Autore a parlare e non i protagonisti della sua opera<sup>9</sup>.

L'indiretto libero è sostituito da un diverso modulo narrativo nel *Mastro don Gesualdo*; infatti Verga, sotto la spinta di un incupito pessimismo, guardava ormai con distacco il mondo provinciale in cui non riusciva più a rinvenire i personaggi-eroi dei *Malavoglia*; il distacco si traduce stilisticamente in un linguaggio logico, estrema-

Sapegno, Roma, 1977, pp. 756-757. Si veda anche R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, 1969, p. 407.

<sup>9</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione italiana, Torino, 1956, vol. II, p. 258.

mente lucido, molto diverso da quello malavogliesco; scomparso il personaggio-filtro del narratore anonimo, l'Autore assume direttamente la narrazione; l'uso della terza persona esclude il coinvolgimento dello scrittore nella vicenda e gli permette di esprimere il proprio giudizio sulla società, pur attraverso i moduli rigorosamente oggettivi e impersonali del racconto. Il Verga ritorna così ad un codice linguistico più vicino a quello dei Naturalisti e dello stesso Manzoni; il *Mastro* offre un modello di narrativa moderna, parlata, di tono medio, destinata a proiettarsi nel futuro; e non è un caso che questo modulo prosastico abbia trovato un'eco, variamente modulata, nell'epoca del Neo-realismo, in scrittori come Pratolini, Pavese, Fenoglio, Pasolini, Rea.

Il Verismo fu anche partecipe dell'interesse storico-sociale prevalente negli scrittori del Naturalismo; qui basti ricordare il De Roberto dei *Viceré*, il Capuana del *Marchese di Roccaverdina* e, in particolare, i Veristi minori, indagatori appassionati dei problemi della società provinciale. La stessa narrativa verghiana riflette innegabilmente, da *Vita dei campi* al *Mastro don Gesualdo*, le condizioni di arretratezza socio-economica e culturale dei ceti popolari del Mezzogiorno. È vero, tuttavia, che l'ottica con cui Verga e non pochi scrittori veristi osservarono la storia contemporanea, è diversa da quella dello Zola e dei Naturalisti; in particolare Verga considerava le lotte sociali con atteggiamento bivalente di condanna sia delle prepotenze e delle ingiustizie dei potenti, sia delle violenze e delle rivolte dei popolari; egli non aveva alcuna fiducia in una possibile redenzione delle masse i cui esponenti gli apparivano, non meno dei rappresentanti della classe padronale, interessati e insinceri, e talvolta ricattatori e cinici; c'era nello scrittore la persuasione che gli oppressi di oggi, divenuti dominatori, non si comporterebbero meglio dei vecchi padroni. Una conclusione coerente con il darwinismo sociologico dello scrittore, ma non tale da farci dimenticare che Verga la sua « missione umanitaria... in pro degli umili e dei diseredati » l'aveva compiuta da un pezzo, come scriveva in una nota lettera al Rod; e con il Verga avevano fatto la propria parte gli scrittori del Verismo, interpreti nella loro narrativa del mondo popolare della provincia italiana.

FRANCESCO NICOLOSI

*Università di Chieti*

GIORGIO PATRIZI

## UN'IDEA DI REALISMO IN VERGA

« Il bello artistico sta *più in alto* della natura [...] Infatti la bellezza artistica è bellezza *generata e rigenerata dallo spirito* [...] La *superiorità* dello spirito e della sua bellezza artistica non è però soltanto relativa, ma lo spirito solo è il *vero*, quello che tutto in sé abbraccia, cosicché ogni bello è veramente bello, solo in quanto partecipe di questa superiorità e da questa prodotto »<sup>1</sup>.

La fondazione hegeliana della trattazione dell'*Estetica*, che fissa i parametri di riferimento per la costruzione dell'edificio concettuale che definirà e articolerà il concetto di bello, è richiamata alla mente da una singolare (perché difficilmente riconducibile ai più tradizionali modi di trattazione verghiana di problemi di poetica) lettera di Verga a Capuana, scritta a Milano il 7 luglio del 1885. Lo scarso successo ottenuto nel maggio di quell'anno da *In portineria*<sup>2</sup>, adattamento drammatico della novella *Il canarino del n. 15*, raccolta in *Per le vie*, costituisce l'occasione per una riflessione di Verga sul rapporto artista/forma/spettatore. Scrive al Capuana: « Tu mi dici: *La forma dell'arte è superiore alla volontà e al capriccio individuale*. E per parlare soltanto della drammatica. Quale questa forma? Sin dove si è modificata e continua a modificarsi? Sino a qual punto sono inviolabili le convenzioni drammatiche? [...] Sino a qual punto una creazione originale, un'esecuzione intelligente, l'educazione del pubblico possono arrivare? E quante risorse sono ancora ignote? E come possono modificarsi queste benedette convenzioni? [...] Ah quanto buio c'è ancora in noi e fuori di noi! Più avanzano gli anni e più sembrami d'andare a tentoni, alla ricerca di quell'*assoluto* che

<sup>1</sup> G. W. HEGEL, *Estetica*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1978, t. I, p. 6.

<sup>2</sup> V. G. CATTANEO, *Verga*, Utet, Torino, 1963, p. 242 e sgg.

nelle belle chiacchiere fatte presso il caminetto che rammenti, ci appa-  
pariva così semplice, chiaro e vicino »<sup>3</sup>.

È una precisa suggestione quella che emerge da questa pagina, legata ad un termine così poco omogeneo al lessico critico e concettuale di Verga: *assoluto* non è infatti riscontrabile, nell'accezione sostantivata di questa lettera, in molti altri luoghi dell'epistolario o negli scarsi scritti di poetica. Soprattutto ciò che colpisce è che il termine sta qui a designare l'oggetto definito e sicuro di una ricerca intellettuale ed estetica, la condizione di certezza verso cui tende la sperimentazione letteraria attorno al problema della forma e del suo ruolo nella creazione artistica. Per meglio comprendere il senso esatto di questa definizione verghiana della problematica formale, a cui si richiama l'accento nostalgico alla discussione presso il caminetto<sup>4</sup>, occorre seguire il filo di alcune considerazioni. L'accento della lunga lettera al Capuana è mesto e pessimista, intessuto della tristezza derivata dall'insuccesso teatrale dell'opera con cui, a distanza di un anno, Verga tentava di ripetere il successo della *Cavalleria rusticana*, che ora gli sembrava addirittura minacciare di rinchiuderlo in un cliché di effetti teatrali<sup>5</sup>. L'infelice sorte di *In portineria* determinò una cocente delusione che doveva portare ad un momentaneo distacco dal teatro a far maturare in Verga la convinzione di un'ostilità del pubblico milanese (e forse anche degli ambienti lette-

<sup>3</sup> V. *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Ed. Ateneo, Roma, 1985, p. 244.

<sup>4</sup> Il tema della discussione presso il caminetto è ricordato anche nella lettera dedicatoria premessa da Capuana al suo volume di novelle *Ribrezzo*, datata 28 maggio '85: « Oh bei giorni di Milano! Oh le nostre lunghe fantasticherie davanti al caminetto fumando! » (v. *Carteggio...*, p. 241). Ma è da ricordare il *topos* del caminetto come luogo del fantasticare dall'*incipit* di *Nedda* (« Il focolare domestico era sempre ai miei occhi una figura rettorica buona per incorniciarvi gli affetti più miti e sereni... ») alla ricorrenza del focolare nei *Carbonari della montagna*, in *Eva*, in *Eros*, in *Tigre reale*, come segnala Gino Tellini nella edizione delle *Novelle* verghiane da lui curata (Salerno ed., Roma, 1980, p. 131, n. 1). A confermare — se ce ne fosse bisogno — la letterarietà del luogo, Tellini ricorda l'analogo esordio, dinanzi al fuoco, dell'*Altrieri* di Carlo Dossi. Sul tema della *Fantasticherie* in Verga, v. NINO BORSSELLINO, *Storia di Verga*, Laterza, Bari, 1982, p. 55 e sgg.

<sup>5</sup> « Parvemi [...] che l'ambiente tutto di quella stanza dove si sente il morto dovesse avere per tutti quelli che pure hanno assistito ai tristi e semplici spettacoli di simili scene intime dal vero l'efficacia drammatica del colpo di coltello e del morso all'orecchio » (in *Carteggio...*, p. 345). Ma è anche da tener presente l'invito verghiano al Capuana a costruire ad « effetto » i personaggi per il *Piccolo archivio* (ivi, p. 315).

rari cittadini) verso la sua opera<sup>6</sup>. Questo atteggiamento di fondo domina il registro colloquiale della lettera e l'abbandono ad una pacata *laudatio temporis acti*; ma se può giustificare l'enfasi disforica del discorso, si pone solo come cornice al problema formale che Verga affronta.

Egli replica all'affermazione di Capuana circa il primato della forma estetica su ogni altro elemento del processo di creazione e composizione dell'opera<sup>7</sup>. Sappiamo la diffidenza di questi verso la mediazione tecnica della messa in scena che impedisce la fruizione diretta delle forme artistiche e, come scrive nell'introduzione al *Teatro italiano contemporaneo* del '72, della « spontaneità del movimento dello spirito, che riduce l'opera d'arte un che d'organico e d'animato »<sup>8</sup>. Il tema della « forma », Capuana l'aveva derivato, fin dalla metà degli anni Sessanta, dunque all'epoca della sua attività di critico teatrale della « Nazione », dal De Sanctis ma anche da una lettura diretta di Hegel, la cui *Fenomenologia* gli schiudeva, ricorderà in una pagina dell'84, « orizzonti nuovi, luminosissimi »<sup>9</sup>. Nella sua teoria, la « forma » — la « creatura viva » — si riproporrà costantemente in accezione desanctisiana, ma anche con l'influenza della definizione del Taine dell'arte come « prodotto naturale »<sup>10</sup>: comunque ciò che qui interessa maggiormente è evidenziare la totale centralità del ruolo della « forma » nel processo creativo. È a questa idea che Verga reagisce con una dichiarazione di sfiducia verso l'ipostatizzazione di categorie empiriche, pure utili a definire la costruzione testuale: « Io non riconosco altra necessità teatrale che l'unità di tempo e di luogo, buon'anima — che tutto quello che l'autore ti fa passare sotto gli occhi possa realmente passare e avvinire in quel tempo e fra quelle quinte ». E contro l'utopia di un corretto atteggiamento fruitivo (« Io m'immagino un pubblico scelto e intelligente, non numeroso, non guastato dalle coltellate della Ca-

<sup>6</sup> V. N. BORSELLINO, *Storia...*, p. 88, ma anche la voce *Giovanni Verga*, del medesimo autore, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, 1962, p. 1587.

<sup>7</sup> V. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Bari, 1970, soprattutto il capitolo *Capuana e il romanzo*, pp. 69-80.

<sup>8</sup> LUIGI CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, Lauriel, Palermo, 1872, p. XXVII.

<sup>9</sup> LUIGI CAPUANA, *Spiritismo?*, Giannotta, Catania, 1884, p. 128; v. in merito, C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 30 e sgg.

<sup>10</sup> C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 65.

*valleria rusticana* »), la dura realtà di una radicale lontananza tra pubblico e forma artistica, tra senso drammatico e decodificazione aberrata (« Al Manzoni o al Quirino ti direbbero cosa sono venuti a fare quei due e perché lui non abbia buttato lei sul letto »)<sup>11</sup>.

Questo ridimensionamento della possibilità di definire un modello formale universalmente valido appare ancora più drastico e si tinge del colore di una più ampia riflessione negativa, coinvolgente la pratica artistica nei suoi caratteri più generali, se consideriamo come Verga, più che Capuana, abbia attribuito un certo credito alla forma teatrale; prima di giungere all'intervista ad Ogetti del '94 o alla prefazione al *Dal tuo al mio* del 1906, dove si esprime chiaramente un giudizio d'inferiorità per l'apparato tecnico del teatro rispetto all'immediatezza della pagina scritta, il frequente ricorso alla versione drammatica di testi narrativi indica — oltre ad una probabile motivazione economica — l'individuazione, nell'essenzialità dialogica dell'opera teatrale, dell'esito diretto di una sperimentazione narrativa che trova in novelle come *La lupa*, *Cavalleria rusticana*, *L'Amante di Gramigna*, alcuni dei suoi momenti più significativi.

Se il *topos* verista dell'opera che si fa da sé, del testo senza autore, sembra realizzarsi in una costruzione mimetica da cui sia eliminato ogni momento diegetico, in essa sarà allora da vedere una sorta di punto di arrivo della ricerca di una letteratura vera, sincera, reale, secondo una equivalenza terminologica che Verga ribadisce in diverse pagine<sup>12</sup>. Sul registro drammatico di *In portineria*, l'autore aveva già scritto a Capuana nel giugno '85, sottolineando gli specifici caratteri compositivi che caratterizzano il lavoro: « Ho voluto che il dramma fosse *intimo* rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita; ed era in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero »<sup>13</sup>. Il metodo verghiano, secondo la tesi di una diversa sensibilità da cogliere nell'ambiente metropolitano rispetto a quello contadino<sup>14</sup>, è qui illustrato nello sforzo di commisurarsi alle caratteristiche della nuova società da

<sup>11</sup> *Carteggio...*, p. 24.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>13</sup> *Ivi*, p.242.

<sup>14</sup> V. ad esempio la lettera di Verga a Capuana del 4 luglio '84, (in *Carteggio...*, p. 224), interessante esempio di riflessione sulla distanza del comportamento della popolazione urbana rispetto a quella rurale dinanzi ad un evento traumatico qual'è l'epidemia di colera.

« colorire ». « Il quadro cambiava, scrive Verga, anche nella tecnica, direi, della forma, ma l'intendimento era il medesimo proporsi di ritrarre un'altra faccia della vita popolare »<sup>15</sup>.

Il passaggio dall'ambiente rusticano a quello dei quartieri urbani per narrare la medesima condizione di emarginazione sociale e di scacco esistenziale appare come l'occasione dell'adattamento della forma estetica alla realtà del nuovo oggetto che essa deve interpretare: « Questione di interpretazione, interpretazione da parte dello scrittore, dell'attore e anche del pubblico che in questo esperimento dovrebbe portare una certa dose di osservazione, d'amore e direi di collaborazione ». La « ricerca del vero » dunque deve passare attraverso un processo di interpretazione e di messa in scena: un lavoro di formalizzazione linguistica che si compone organicamente in una forma necessaria e irriducibile.

Emerge qui una prima fondamentale caratterizzazione del discorso verghiano, rispetto alla quale la lettera del 7 luglio appare come l'occasione per l'emergenza di un senso altrove sotterraneo. La scoperta del vero è, si è detto, nell'individuazione di questa forma necessaria: che è forma della rappresentazione della realtà, della elaborazione di un senso del linguaggio organizzato morfologicamente come *analogo* a questa realtà. È proprio tale canone formale e il ruolo ad esso riconosciuto all'interno del processo di comunicazione tra autore e pubblico ad essere sempre sotteso all'idea dell'opera « vera » e « sincera » della ricerca verista: vale a dire che la possibilità di cogliere la verità più essenziale e vitale appare nella capacità di fissare una forma che impronti la costruzione testuale. Verga, come autore di teatro, si dichiara deluso riguardo alla « universalità » di questa forma della rappresentazione del reale. Che, in questo senso e in questa prospettiva, appare come una figura di *totalità*, condizione di affermazione della complessità del mondo nel linguaggio che lo rappresenta e l'organizza.

La verità è nella forma necessaria dell'opera: nel suo destino *linguistico* si compie la sua natura reale.

Nelle scarse pagine che Verga dedica ad una formulazione teorica della propria concezione della narrativa e del teatro — al suo « credo », come scrive a De Roberto — è possibile seguire il filo ros-

<sup>15</sup> *Carteggio...*, p. 242.

so di un discorso sul realismo, o meglio sulla condizione realistica di un discorso letterario, mimetico o diegetico che sia. Senza alcuna pretesa di esaustività, proviamo a seguire alcune scansioni di questo discorso.

In una lettera del 14 gennaio del 1874, Verga esprimeva a Capuana un giudizio sostanzialmente negativo su *Madame Bovary* di Flaubert che gli appariva improntato soltanto ad un realismo « dei sensi », in cui « le passioni dei personaggi durano la durata di una sensazione »<sup>16</sup>. È importante la distinzione che qui Verga introduce: contro una rappresentazione concentrata sulla sola sfera dei sensi, afferma un'idea di realismo attenta alla complessità psicologica e fisiologica dell'individuo, rispetto a cui l'atteggiamento del romanziere francese appare quello di uno « scettico », di « un uomo che non ha principi ben stabiliti ». Si fa strada la concezione di una moralità della forma letteraria come *complessità* responsabile di questa; moralità peraltro già enfatizzata nella funzione di denuncia sociale attribuita alla narrazione nella Introduzione ad *Eva* del '73 e avanzata in forma problematica in un'altra lettera a Capuana del 5 aprile di quell'anno: « Vorrei averti qui per addossarti una parte di costesto scandalo letterario, e per domandare alla tua franchezza se l'arte abbia torto davvero a commuoversi di certi dolori che son frutto della nostra civiltà *positiva* ed avida di piaceri, e qual cosa sia più onesta e dignitosa [...] se inneggiare ad un arcadico sentimentalismo ch'è sempre sulle bocche degli epicurei, o squadernare loro in faccia i dolori che frutta cotesto epicureismo, se non per farli piangere, se non per farli arrossire, almeno per farli scuotere incolleriti »<sup>17</sup>.

Occorre riflettere sulla distinzione indicata: la scelta tra « arcadico sentimentalismo » degli epicurei e i « dolori » che ne conseguono non è una scelta tra falso e vero, perché entrambi gli oggetti di una possibile narrazione vanno annoverati tra le « miserie che giacciono in fondo alla società ». Quello che allora discrimina gli esiti della scelta è un atteggiamento metodologico di indagine e di racconto della realtà. Le due possibilità di metodo si riferiscono a piani diversi: il « sentimentalismo » appartiene ad una oggettività fenome-

<sup>16</sup> Ivi, p. 29.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 24-25.

nologicamente rilevabile, il « dolore » riguarda invece un piano di svolgimento *narrabile* dell'oggettività, di contestualizzazione del fatto in cui identificare un valore di verità (« la verità non ha bisogno di essere ipocrita ») e di onestà (« Tu però sarai convinto che il tuo amico [...] è un uomo onesto »).

Nello stesso anno, come è noto, appare il romanzo *Eva*, la cui introduzione — lo si è detto — sottolinea la responsabilità morale dello scrittore che vota la propria opera alla denuncia del male « senza retorica e senza ipocrisie ». La narrazione, scrive Verga, è « vera, com'è stata o come potrebbe essere »<sup>18</sup>: veridicità o verisimiglianza del narrato — riprendendo una distinzione topica della trattatistica estetica a partire da Aristotele — si presentano come due possibilità della verità, in quanto identificano comunque una realtà *conseguente* alle passioni. Emerge chiaramente, in Verga, fin da questi anni milanesi, l'attenzione all'individuo come oggetto psicologico, centro della realtà perché motore dei fatti e dunque principio radicale del vero: è a questo che guarda la narrazione per assicurare la propria veridicità, attraverso un'osservazione responsabile della più profonda natura umana.

Nel 1878, nella famosa lettera a Salvatore Paolo Verdura in cui annuncia la « fantasmagoria della lotta per la vita », la serie narrativa che svolge la descrizione della « lotta provvidenziale che guida l'umanità... alla conquista della verità »<sup>19</sup>, Verga definisce il realismo « come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa; la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna ». Scrivendo a Treves, da Milano, il 19 luglio dell'80, ricorda come « l'arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la questione e l'impronta del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere *immediata* l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre »<sup>20</sup>. L'*immediatezza* dell'impressione derivata dall'opera equivale all'oggettività, la verità, realtà, esteticità dell'opera stessa: il valore è tutto nella condizione *necessaria* di questa. E quando, l'anno successivo, rispondendo alla recensione di Capuana

<sup>18</sup> V. in ENRICO GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Editori Riuniti, Roma, 1976, p. 47.

<sup>19</sup> Ivi, p. 53.

<sup>20</sup> Ivi, p. 71.

ai *Malavoglia* — apparsa sul « Fanfulla della domenica » del 29 maggio 1884 — Verga ricorderà la definizione di realismo, data dall'amico, come « il portato dello studio scientifico, *positivo* nella forma del romanzo, la perfetta impersonalità dell'opera d'arte », rivendicherà a sè l'aver compreso e indicato già da tempo la necessità di tale carattere autonomo del romanzo<sup>21</sup>.

La fondazione *positiva* del genere romanzo si pone allora come condizione specifica dell'approccio al reale. Occorre ridisegnare conseguentemente un percorso verghiano che, se non approda alla definizione di un organico sistema teorico, permette comunque di comporre una prospettiva convincente e nitida della finalità « rappresentativa » della forma della narrazione. E forse in tal senso Verga può realmente annunciare, all'interno di una tradizione romanzesca ottocentesca che articola i propri canoni secondo un compatto immaginario ideologico, l'apertura di uno spazio enunciativo capace di dimensionare il proprio statuto funzionale e retorico<sup>22</sup> secondo una più complessa, una globale concezione della realtà e della socialità. Le rivendicazioni di Verga sulla sua estraneità a scuole teoriche o critiche, esemplificate dalla intervista di Ojetti<sup>23</sup>, approdano, costantemente, all'affermazione che il realismo non è né una ideologia né una filosofia, ma un metodo. Le distinzioni ora rilevate nelle lettere a Capuana chiariscono meglio una simile affermazione. Il realismo come metodo indica l'identificazione di una nuova moralità artistica nella scoperta della necessità della rappresentazione. Come già, ad esempio, nei *Centanni* di Rovani, il cui *Preludio* era apparso in rivista nel '56, accanto alla dichiarazione di una sorta di pluralismo artistico nell'affermazione che « se l'arte deve riflettere i fenomeni del mondo e della vita » non può conservare regole stabilite senza « alterare la verità », si sosteneva che « la moralità sta nell'ordine delle idee e non nel campo dei fatti »<sup>24</sup>, così le valenze etiche delle scelte artistiche sono ben presenti nel dibattito sul realismo che anima la cul-

<sup>21</sup> *Carteggio...*, p. 119.

<sup>22</sup> E Verga « depositario di una *funzione* letteraria, sovranazionale oltre che nazionale », grazie alla « centralità antropologica » dei personaggi e a una « scrittura esclusiva e insieme sperimentale », che Borsellino delinea in *Storia di Verga*, cit.

<sup>23</sup> UGO OJETTI, *Giovanni Verga*, in *Alla scoperta dei letterati*, Le Monnier, Firenze, 1946, pp. 112-230.

<sup>24</sup> V. in merito R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Nistri-Lischi, Pisa, 1969, p. 35 e sgg. Appare importante, nella presente prospettiva, anche il preludio alla *Libia d'oro* di Rovani, citato da Bigazzi a p. 36.

tura fiorentina degli anni Sessanta, a partire dalla problematica delle arti figurative<sup>25</sup>, sino a giungere al dibattito estetico derivato dagli scritti zurighesi di De Sanctis e del Capuana critico teatrale. È in questa atmosfera di « realismo ben temperato », per usare l'espressione di Bigazzi, che si sviluppa la discussione del Villari intorno alle tesi positiviste e al determinismo di Taine<sup>26</sup>, attraverso la quale matura quella problematica legata al tema della forma, che troverà una più complessa articolazione nei saggi critici desanctisiani coronati dal discorso del '72, *La scienza e la vita*, un tentativo di superare dialetticamente la vulgata scienziata e dal saggio apparso sulla « Nuova Antologia », nel '76, che definisce il *Principio del realismo*: « Essendo il principio del realismo comune a tutti gli uomini, che con quello acquistano le loro conoscenze, e determinano la loro verità, a questa filosofia è possibile un linguaggio chiaro e preciso, puro di contraddizioni, accessibile al più ignorante e al più semplice, il quale trova ivi dentro le stesse forze e leggi, di cui si vale nella vita quotidiana e che gli hanno formato in gran parte il suo modo di concepire e di parlare »<sup>27</sup>.

Questo linguaggio da ritrovare nell'arte e nella vita quotidiana è quello che si riconosce nel carattere della forma specifica dell'opera zoliana, analizzata nella conferenza del '79 sull'*Assommoir*: « E le forme, quali sono le forme di quest'arte nuova? Non più categorie fisse, non più forme semplici, eleganti e comiche. Le forme sono quali sono le cose; le lingue dotte, le lingue comuni, trattate dall'arte e quasi esaurite, sentono anch'esse il bisogno di ritemperarsi nelle lingue del popolo, più vicino alla natura, che ha passioni più vive, che ha impressioni immediate, e che deriva il suo linguaggio non dalle regole, ma dalle sue impressioni »<sup>28</sup>.

Non è difficile ricordare, a questo punto, la tecnica verghiana definitasi a partire dalla metà degli anni Settanta, quell'apertura costante (in tal senso sperimentale) del discorso narrativo ad accogliere voci diverse, agenti nella realtà, protagonisti/testimoni dei fatti. La plurivocità che matura nel più duttile registro delle novelle,

<sup>25</sup> Ivi, p. 54.

<sup>26</sup> PASQUALE VILLARI, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in *Arte, storia e filosofia*, Firenze, Sansoni, 1884, p. 495.

<sup>27</sup> Da FRANCESCO DE SANCTIS, *L'arte, la scienza, la vita*, a cura di M. T. Lanza, Einaudi, Torino, 1972, p. 349.

<sup>28</sup> Id., *L'Assommoir di Zola*, in *L'arte, la scienza...*, p. 448.

da *Primavera* a *Per le vie*, prepara un progetto di costruzione dialogica (in accezione bachtiniana) del racconto che si compirà nella stratificazione dei piani discorsivi dei *Malavoglia*. Ma ritornando al filo rosso del tema della « forma », c'è da ricordare come esso vada evolvendosi nel pensiero critico di Capuana, oltre che dietro la suggestione desantisianiana, guardando all'idea di quella evoluzione delle forme estetiche celebrata nella pedagogia di *Dopo la laurea* di De Meis. Se la coscienza di un divenire della morfologia artistica è tanto forte da approdare all'affermazione della storicità dei generi e del loro sviluppo analogo alla vicenda fisiologica di un organismo<sup>29</sup>, l'idea della « forma » come momento culminante della creazione estetica è affermata da Capuana nell'85 in *Per l'arte*, con l'immagine di una fertilità creativa che è condizione feconda del soggetto creatore e destino di felicità del linguaggio<sup>30</sup>. L'arricchimento progressivo dell'idea di « forma » nello scrittore di Mineo si rileva anche da una lettera dell'83 a Rod, il romanziere traduttore di Verga: « Tenterò di fare la storia delle *forme letterarie*, portando in tale studio la precisione del metodo del Taine, ma senza cadere negli eccessi di esso, trattando le forme letterarie come si fa nella storia naturale, quali organismi viventi e progredienti. Voi dovete esservi accorto che io tengo una gamba nel positivismo e un'altra nell'idealismo hegeliano. Mi pare il modo migliore per non dover dire che l'opera d'arte è una semplice secrezione come lo zucchero nell'organismo umano »<sup>31</sup>.

La dimensione empirica e funzionale (la « forma » come « stile ») presente nel discorso di Capuana fino all'inizio degli anni Ottanta, appare corretta, dall'oratoria di *Per l'arte*, in senso idealistico a fare della forma un « principio organico » dell'opera d'arte<sup>32</sup>. Ha notato Madrignani come l'esaltazione della « forma » nel suo compimento storico si traduce in Capuana nella apologia dell'arte contemporanea ed in particolare del romanzo naturalista che realizza l'esempio perfetto di un'opera capace di aderire all'attitudine scien-

<sup>29</sup> « La storia di un'opera d'arte va calcolata preciso come la storia di un organismo », scrive CAPUANA in *Il teatro italiano contemporaneo*, Lauriel, Palermo, 1872, p. XVII. Negli *Studi sulla letteratura contemporanea* troveremo l'affermazione che il progresso dell'arte si realizza attraverso la maturazione delle sue forme (v. edizione Giannotta, Catania, 1982, p. 261).

<sup>30</sup> LUIGI CAPUANA, *Per l'arte*, Giannotta, Catania, 1885.

<sup>31</sup> La lettera è citata in C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 142.

<sup>32</sup> Ivi, p. 229.

tifica e critica della cultura moderna<sup>33</sup>. Nel sostenere il primato del testo narrativo, costruito secondo il canone dell'impersonalità, Capuana, fino ai primi anni Ottanta, aveva ribadito la propria fiducia nella possibilità di descrivere, tecnicamente, la genesi e la vita di un'opera rappresentativa del mondo contemporaneo e della capacità della letteratura di farsene partecipe. Quando, tra l'83 e l'85, i suoi scritti critici mireranno a svalutare la conoscenza empirica offerta dal « documento umano » di naturalistica memoria e a ricondurre nell'ambito dell'inconoscibile la genesi della « forma » che impronta l'opera, riproporrà un ruolo demiurgico dello scrittore che porta un soffio vitale al materiale documentario ricavato dall'osservazione dei fatti del quotidiano: « Tutto quel materiale accumulato è roba morta... faremo tutto quel che ci parrà ma non già un'opera d'arte, se non avremo la fantasia, l'immaginazione che dovrà dar vita nuova alla materia raccolta »<sup>34</sup>.

*Fantasia e immaginazione* — coppia concettuale di matrice desanctisiana — è il titolo dell'articolo, apparso il 14 dicembre dell'84 sul « Fanfulla della domenica », che costituirà la base del saggio edito l'anno successivo. Proprio queste pagine debbono porsi come punto di riferimento per l'apostrofe della lettera verghiana del luglio dell'85 (« Tu mi dici *La forma dell'arte è superiore alla volontà e al capriccio individuale* »). Verga ha sempre riconosciuto nell'amico Capuana una *auctoritas* teorica e critica ben superiore alla sua e d'altra parte è noto come egli concedesse avaramente e spesso genericamente dichiarazioni attorno al proprio lavoro creativo. Alcuni temi però rimangono costanti nelle sue scarse pagine di poetica: oltre alla fedeltà del canone dell'impersonalità, e alla devozione al modello di Zola, c'è la necessità di costruire l'opera in riferimento alla realtà psicologica dei personaggi: dalla dedica al Farina dell'*Amante di Gramigna* (dell'80), (« Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti ») alla lettera a Capuana del 12 giugno del '97, in cui, a proposito della raccolta *Fausto Bragia e altre novelle*, rimprovera all'amico l'« incompleto svolgimento del processo passionale » di un personaggio<sup>35</sup>. Se si riflette a questo continuo riferimento alla « realtà » del soggetto come

<sup>33</sup> Ivi, pp. 226-227.

<sup>34</sup> Ivi, p. 229.

<sup>35</sup> *Carteggio...*, p. 371.

elemento centrale della composizione artistica, ne deriva una forte valorizzazione della rappresentazione dei personaggi, sia nella narrativa sia nel teatro verista: teatro in cui, scriverà nella prefazione a *Dal tuo al mio*, « la lagrima amara e il grido disperato suonano nella fredda parola di questo metodo di verità e sincerità artistica ».

È questa « verità » e « sincerità » che sembra mettere in dubbio — sia pure nell'accentuazione pessimistica derivata dal fiasco teatrale — la fissità, la permanenza, l'assolutezza della « forma » teorizzata da Capuana.

La sperimentazione di Verga è una costante ricerca di una lingua per rappresentare l'individuo e i fatti che si smarrisce dinanzi all'idea di uno stato genetico dell'opera che sorge miracolosamente dall'incontro di un linguaggio e di una materia. Ciò che ora inquieta Verga, che lo spinge a riflettere sulla relatività del principio di realismo, è l'inadeguatezza della « forma » alla dinamica quotidiana dei fatti, all'esperienza non *rappresentata*. La ricerca allora non può essere altro che la « modifica » delle « convenzioni »: la riformulazione di un codice linguistico capace di riproporre un'altra rappresentazione del reale. Anche se tale prospettiva non è formulata esplicitamente, è essa che si chiude in antitesi al ricordo nostalgico della ricerca dell'*assoluto*. E proprio questa Verga legge nella teoria di Capuana formulata nell'84, ma anche, per linee più generali, nell'avventura del realismo iniziata tanti anni prima, quando già del realismo si delineava una lingua non solo, come dice Debenedetti, quale voce conquistata dal terzo stato, ma come progetto globale di una rappresentazione dell'uomo. Assoluto nello sforzo di comprendere la complessità del reale attorno al centro motorio della psicologia individuale ma articolato nella svariata consequenzialità dei fatti e delle azioni. La « scienza del cuore umano » di cui Verga parla al Farina, è probabilmente questa tensione alla totalità, non estranea d'altronde a quella « rappresentazione dell'uomo totale » auspicata dal De Sanctis<sup>36</sup> e colta dal Cameroni quando, nei suoi *Interventi critici sulla letteratura italiana*, definisce la narrativa verista come un'arte « figurale », fondata non sulla parola ma sull'immagine. Questa non-linearità del testo verista ci sembra risiedere proprio nella sua natura *rappresentativa* e nel distacco, necessario alla *ripetizione*, tra

<sup>36</sup> ANTONIO PRETE, *Il realismo di De Sanctis*, Cappelli, Bologna, 1970, p. 117.

testo e fatto, testo e dato psicologico. La tensione all'assoluto sembra provocare una sorta di corto circuito nella ricerca verghiana, uno iato tra la totalità da cogliere e da formulare nel linguaggio e la lingua rappresentativa che si dà solo nell'allontanamento dell'oggetto da rappresentare. Il fiasco teatrale, un incidente nella sperimentazione, la caduta dell'ottimismo dell'invenzione e della creazione, riconduce Verga alla difficoltà di una utopia realistica, che pure permane sotterranea. La laboriosa composizione del *Mastro-don Gesualdo*, negli anni successivi, evidenzia la complessità e la durezza della ripresa del lavoro. La crisi del realismo verghiano come *assoluto*, il dubbio sulla « forma » generante, su quella che hegelianamente possiamo definire *la verità spirituale del bello*, non è una tappa, iniziale per la cultura italiana, della crisi linguistica da cui nasce la modernità novecentesca?

GIORGIO PATRIZI

*Università di Roma*

MARIA LUISA PATRUNO

CAPUANA. EVOLUZIONE DEI GENERI E TEORIA  
DEL ROMANZO

Nella prima raccolta di recensioni, intitolata *Teatro italiano contemporaneo* (1872), sono presenti, sia pure in misura diversa, due temi di fondo della critica capuaniana. La problematica dei generi e la teoria del romanzo. La prima è affrontata quasi sistematicamente negli articoli che compongono le tre sezioni del volume (*Teatro italiano contemporaneo*, *Teatro straniero contemporaneo*, *Letteratura*). La seconda è accennata come esigenza. Si tratta di un passo breve, ma efficace per il carattere di opposizione e di innovazione che assume nel discorso. Compare nella recensione al poemetto di Eliodoro Lombardi, intitolato *Carlo Pisacane o La spedizione di Sapri*. È opportuno rileggerlo, facendo attenzione all'occasione che lo ha provocato (la recensione è di tono polemico, poiché tratta del declino del genere epico) e alla data di composizione (12 settembre 1867), che chiaramente appartiene all'esordio di Capuana critico:

Ostinarsi nella ricerca dell'epopea, secondo noi, vuol dire non accorgersi che le forme dell'arte, in generale ed in particolare, abbiano subito straordinari e radicali mutamenti. Vuol dire non avvedersi che noi possediamo al giorno d'oggi un'opera d'arte non meno difficile dell'epopea e popolare quant'essa al suo tempo, ma più seria, più variata, più efficace, diremmo quasi più eccellente, e questa è il romanzo. Non già il romanzo storico, parto ibrido e falso, nato in un momento d'esaltazione archeologica e morto subito con essa: bensì quello che dipinge caratteri e costumi della società contemporanea [...] <sup>1</sup>.

Fin da adesso il problema dei generi e l'efficacia innovatrice del

<sup>1</sup> ELIODORO LOMBARDI, nel vol. *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici nuovamente raccolti e riveduti dall'autore. Teatro straniero contemporaneo. Letteratura*, Pedone-Lauriel, Palermo, 1872, pp. 389-390.

romanzo si intrecciano nel discorso del recensore. Capuana si rivela come un interprete deciso ad indagare nel panorama della letteratura contemporanea. L'indagine si impernia sulla ricognizione delle forme artistiche. E, in specie, sulla produzione drammatica. La prima chiave di lettura è costituita dal criterio dell'attualità. Selezionando le opere di impostazione tradizionale e quelle rispondenti al presente, il critico ottiene due effetti. Rifiuta i vecchi generi letterari e promuove nuove misure espressive. Si distacca dal passato, decretandone l'inattualità, il ritardo, la sopravvivenza nell'oggi. Ed aderisce al proprio tempo, valorizzando la rappresentatività dei testi innovatori. In questa fase iniziale il criterio dell'attualità predomina. E costituisce una discriminante. Segna una linea di demarcazione fra passato e presente, fra tradizione e innovazione, fra retorica e verità. In particolare, il criterio della storicità, della contemporaneità delle forme artistiche allo sviluppo della società, è adottato per il teatro risorgimentale. Occorre precisare che Capuana assume un diverso atteggiamento quando valuta le opere prodotte nel ventennio trascorso (dal '48 al '66, all'incirca) e quando esamina quelle dell'ultimo biennio ('66-'68). Delle prime compie un giudizio complessivo, ma abbastanza articolato.

È contenuto in unico articolo, collocato, a mo' di premessa, all'inizio dell'intera raccolta. Alle altre opere sono dedicate tutte le recensioni che seguono. In queste si analizzano singoli testi ed autori determinati, cioè affermati presso il pubblico e presso la critica ufficiale. Il criterio dell'attualità assume pertanto due diversi significati, produce due tipi di giudizio. Riferito alle opere del passato funziona come un vincolo e genera nel critico una posizione di indulgenza e di distacco. Vincolando il teatro risorgimentale alle contingenze del momento politico (alla lotta per l'indipendenza e per l'unificazione), Capuana ne accetta i limiti: concettosità, finalità etico politica, « trascuratezza » dei principi estetico-formali, prevalenza delle ragioni educative. In altri termini, il critico sottolinea la « sproporzione » fra concetto e forma, la subordinazione delle « ragioni dell'Arte » alle « preoccupazioni politiche ». Giustificando i limiti della letteratura risorgimentale, Capuana prende le distanze. Si tratta di prodotti condizionati dall'urgenza della situazione nazionale, che hanno svolto una funzione necessaria, ma irripetibile. Il canone dell'attualità consente di archiviare il passato. Riferito alle opere contemporanee di-

venta esigenza di rinnovamento. I drammi e le commedie dell'ultimo biennio (quello compreso fra il '66 e il '68) lasciano insoddisfatto il recensore. Riproducono i difetti e gli squilibri della letteratura precedente. Il « difetto di *studio dal vero* » e l'assenza di « intuizione artistica della società contemporanea »<sup>2</sup> le condannano all'inattualità. Gli articoli degli anni Sessanta non rivelano soltanto l'estraneità di Capuana nei confronti del passato, dell'impegno civile e politico. Rivelano il suo profondo dissenso, o almeno l'insoddisfazione, per ciò che sopravvive nel tempo presente. E perciò assumono i caratteri dell'indagine e della proposta. I momenti dell'analisi si saldano a quelli della meditazione. Il giudizio è sempre arricchito dai correttivi, dai consigli, dagli emendamenti. Si rilegga, a titolo esemplificativo, un brano tratto da una recensione del 1867, dedicata a cinque commediografi e alle rispettive, ultime opere. Ad uno di essi, Raffaello Massimiliano Giovagnoli, sono indirizzate le considerazioni seguenti:

Ma ricordi però che l'attitudine spontanea non approda a nulla senza l'aiuto d'uno studio costante, d'una osservazione profonda della società e d'una pazienza longanime ed accurata nel maneggio di que' mezzi che producono metà de' pregi d'un'opera artistica. [...] badi alla lingua ed allo stile che devono vestire le sue idee, e si persuada che dalla minore o maggiore bellezza d'essi risulterà la maggiore o minore efficacia de' suoi pensieri. Badi alla verità de' caratteri e delle passioni; procuri di colpire, come suol dirsi, la natura sul fatto, e cerchi di esser semplice, perché lo strano non formò mai bellezza<sup>3</sup>.

Il criterio dell'attualità, applicato alla valutazione della produzione contemporanea, vincola i nuovi scrittori in forme e in modi diversi dal passato. Li distoglie dall'impegno civile ed educativo. Li indirizza all'osservazione della società, all'impiego di mezzi estetici adeguati a cogliere la verità. Fin da adesso il canone della storicità si manifesta nei termini della congruità tematica e stilistica, della corrispondenza fra forma e verità. Esordendo come critico teatrale, Capuana si impegna in un lavoro di interpretazione che va ben

<sup>2</sup> PAOLO FERRARI (I) - FRANCESCO COLETTI (II), nel vol. *Teatro italiano...*, pp. 124-125.

<sup>3</sup> RAFFAELLO MASSIMILIANO GIOVAGNOLI (IV), nel vol. *Il teatro italiano...*, pp. 39-40.

oltre le occasioni e gli umori del momento. Esamina la nuova produzione ed avanza parecchie riserve. Giudica non con il rigore del censore intransigente, ma con l'attenzione del riformatore. Indaga e propone. Il complesso delle recensioni degli anni Sessanta non ha i caratteri del consuntivo. La ricognizione del panorama letterario ha il senso dell'indagine, della ricerca. Prepara il rinnovamento. Tutti i giudizi critici sono in linea con questa esigenza. Sono gli indici di una riflessione ampia. Facendo il punto sull'arretratezza della letteratura teatrale post-risorgimentale, Capuana sottolinea l'assenza di prospettiva storica, e la necessità di prendere le distanze dal passato. In via del tutto transitoria giustifica la sopravvivenza di forme e di prospettive, legate alla tradizione. Si rilegga un brano, tratto dal primo articolo della raccolta:

[...] quando, più tardi, l'opera dell'indipendenza e dell'unità della patria fu assicurata, noi non sapemmo o non potemmo reprimere la straordinaria esultazione degli animi nostri; e, soltanto in grazia di questo, il lirismo patriottico è sopravvissuto alquanto al santissimo scopo per cui era stato adoprato. Però non abbiate timore. Già cominciamo a ragionare con calma<sup>4</sup>.

Attraverso l'esame dei testi, e degli autori in voga, il critico individua i cultori ostinati del passato, gli imitatori, i ripetitori di forme desuete, prive di addentellati con la realtà. È il caso, per esempio, di Napoleone Giotti che, passando dal dramma storico alla commedia, dalla celebrazione del passato alla rappresentazione del presente, non ha saputo rinnovare i moduli espressivi e il nucleo dell'ispirazione. Capuana ne recensisce l'ultima commedia: *I Parenti*, e manifesta diverse perplessità:

Ma eccolo oggi, con nostra meraviglia, nel campo opposto a quello da lui già coltivato. Or come dipingerà la società moderna egli che vive così appartato per abitudini e per natura, egli che finora esercitò la fantasia a spaziare solamente in un aere molto lontano dalla realtà contemporanea? Come il suo stile che non è riuscito ad acquistare agilità e speditezza potrà adattarsi a tutte le pretese del dialogo comico? <sup>5</sup>.

<sup>4</sup> CESARE TREVISANI, nel vol. *Il teatro italiano...*, p. 5.

<sup>5</sup> NAPOLEONE GIOTTI, nel vol. *Il teatro italiano...*, p. 161.

Più che al bilancio del passato, Capuana pensa alla riforma del presente. Individua nella nuova letteratura teatrale l'assenza di una prospettiva innovatrice, l'incapacità di aderire, stilisticamente e concettualmente, alle « mutate condizioni della società ». Le recensioni non sono dunque le schede di un inventario. Sono le tappe di una paziente ricerca. Non condizionato dai gusti del pubblico, non disposto a condividere le posizioni della critica ufficiale, Capuana manifesta consensi e dissensi, rivela affinità e disarmonie (con gli autori, con gli attori, con gli spettatori, con i redattori e con i cronisti teatrali). Esprime riserve, offre suggerimenti, avanza esigenze innovatrici. Promuove il dibattito sulle condizioni del teatro nazionale, senza lasciarsi coinvolgere dalle polemiche sui singoli autori. Esemplare risulta, a questo proposito, la *Lettera al signor Direttore della Nazione*, scritta il 16 febbraio 1868, tredici giorni dopo la recensione di una commedia di Paolo Ferrari, intitolata *Il Duello*. Chiarendo le ragioni della stroncatura, Capuana non intende replicare agli ammiratori del commediografo, ma tenta di fare il punto sulle condizioni generali della letteratura:

Scrivendo il mio articolo prevedi la tempesta che stavo per suscitare [...]. Mi diede coraggio di andare avanti appunto l'idea che ne sarebbe nata una viva discussione, e che da questa forse avrebbe potuto derivarne un po' di bene pel sospirato risorgimento del nostro teatro. La discussione, o qualcosa che le rassomiglia, è infatti venuta [...] Mi permetta intanto di rivolgermi a Lei: Ella sa benissimo che io non voglio ridurla ad una questione di persone, ma di principî d'arte [...] Da tutto quello che ho potuto leggere intorno al *Duello* ho ricavato la certezza che in fatto d'Arte noi viviamo nella più completa anarchia [...] Abbandonata com'è al caso ed agli umori, questa povera repubblica dell'Arte non ha passato né storia; non ha indirizzo, né avvenire<sup>6</sup>.

Per il momento Capuana ritiene possibile la rinascita del teatro nazionale, a patto che si faccia coincidere l'esigenza dell'attualità con l'osservazione della società e con la ricerca « [...] d'una forma o affatto nuova, o più precisa ed adatta alla rivelazione del concetto [...] »<sup>7</sup>. Questa convinzione emerge, per esempio, in una re-

<sup>6</sup> Ancora del "Duello" (*Lettera al signor Direttore della Nazione*), nel vol. *Il teatro italiano...*, pp. 146-148.

<sup>7</sup> ACHILLE TORELLI, nel vol. *Il teatro italiano...*, p. 96.

censione del '68, dedicata al commediografo Achille Torelli. I pregi della commedia (*I Mariti*) corrispondono alle aspettative del critico. Si rileggano alcuni brani:

Fra le squisite e magistrali bellezze della nuova commedia è appunto la netta e precisa espressione della nostra società quella che ne forma il prestigio e l'incanto maggiore [...] *I Mariti* mostrano la maturità di pensiero e la tranquillità d'esecuzione propri soltanto d'un ingegno provetto e già molto addentro nei più riposti misteri dell'arte. Quelle figure hanno un'espressione così profonda di verità; quegli avvenimenti scorrono e s'intrecciano con tanta naturalezza e con semplicità sì stupenda, che tu sperimenti subito il più grande effetto dell'arte, quello di dimenticare perfettamente l'artista<sup>8</sup>.

Capuana sembra fiducioso nella riforma del teatro. A differenza degli articoli nella Prefazione alla raccolta si profila una diversa posizione. Il discorso introduttivo è scritto nel '72, e contiene un bilancio di tipo pessimistico. Il critico sancisce infatti il declino della letteratura drammatica: « La mia fede nel risorgimento del teatro italiano è stata scossa e distrutta »<sup>9</sup>. Le premesse di questa conclusione compaiono nelle altre due sezioni del volume. In quella dedicata al teatro straniero e in quella riservata all'esame di altri generi della produzione nazionale.

Nella parte destinata al *Teatro straniero contemporaneo* (francese, in specie) il critico ritorna sul problema della letteratura drammatica. Il discorso, che prima oscillava fra declino e rinnovamento, tratta della decadenza, del tramonto definitivo del genere teatrale. Capuana non pensa a riformare l'esperienza del teatro. Intende sistemarla nella storia dei generi del passato. Ne ricostruisce il percorso e nomina le fasi del suo sviluppo: le origini, il momento di massimo prestigio, il declino inevitabile. Nell'articolo, dedicato ad una commedia di Victorien Sardou, il critico procede in tal senso, fa il punto sull'evoluzione e sull'esaurimento del teatro italiano. Si considerino le seguenti osservazioni:

Vi fu un tempo in cui il teatro italiano poteva quasi dirsi l'unico teatro d'Europa; in cui i nostri artisti erano, senza contrasto, i più grandi artisti del mondo. [...] Oggi le parti sono af-

<sup>8</sup> Ivi, pp. 94 e 96.

<sup>9</sup> *Al lettore*, Prefazione al *Teatro italiano...*, p. XVII.

fatto scambiate. Creatori delle *maschere comiche* ancora imperfettamente studiate [...] non sappiamo ora più divertire le nostre serate con quell'attica festività un giorno indivisibile compagna delle nostre Muse. Una malintesa serietà di propositi ha ucciso presso di noi la grazia elegante, l'umore veramente comico, il burlesco ingegnoso, la caricatura sottile. Siamo diventati lezionosi, artifiziosi, pesanti [...] Cotesta decadenza, proveniente da mille cause, ha avuto in questi ultimi anni un potente ausiliare nella politica che ci ha invasati<sup>10</sup>.

Il discorso non oscilla fra critica e proposta, fra emendamenti e integrazioni. Non si colloca fra la polemica col passato e il progetto di rifondazione nel presente. La ricostruzione ha il senso della ratifica, ha il tono distaccato del bilancio. Il teatro del Risorgimento è la fase culminante della decadenza, iniziata tempo prima; è una delle « mille cause » della sua degenerazione. È la manifestazione conclusiva di un ciclo, è l'espressione di un genere che si estingue. Si rilegga la conclusione del brano sopra citato:

Poteva mai il teatro scamparsela da un'inondazione così generale? Sarebbe stato miracolo. Quindi le nostre scene risuonarono di *articoli di fondo*, di diatribe di ogni colore. Mutaronsi in tribune democratiche, focose e inconsiderate come tutte le tribune. Videro portate sul palcoscenico le misere lotte dei partiti, gli sdegni di parte, gli sfoghi rabbiosi [...] Or come in tanto frastuono dar retta alla voce pacata e gentile delle Muse?<sup>11</sup>

La rinascita del teatro contemporaneo è inutile. Il tema della decadenza si inserisce in quello dell'evoluzione. Il declino di un genere artistico è l'estremo atto del suo sviluppo. Constatata l'estinzione del teatro risorgimentale, ed accettata come irreformabile la sua sopravvivenza, Capuana compie un rapido esame delle altre manifestazioni letterarie. Nella terza sezione dell'opera, denominata *Letteratura*, il critico esamina, fra l'altro, i poemi di Lombardi, Prati, Vigo e Rapisardi. Il problema dell'esaurimento delle forme non riguarda soltanto il teatro. Nel primo articolo, intitolato *Il libro di Giobbe*, nel quale Capuana recensisce il dramma *Job*, ritrovato e tradotto sul testo ebreo da Pierre Leroux, l'analisi dell'opera è pre-

<sup>10</sup> VICTORIEN SARDOU, nel vol. *Teatro straniero...*, pp. 266-267.

<sup>11</sup> Ivi, p. 267.

ceduta dall'indagine sulle origini della poesia primitiva. Anch'essa è il prodotto « dello spirito dell'antichità »:

La poesia primitiva, precisamente per quel suo più intimo e più vivo sentimento della natura, non rimaneva quindi un fatto isolato, una produzione a parte come si ridusse più tardi anche nella stessa antichità e come la vediamo al presente in cui sembra già arrivata agli estremi momenti <sup>12</sup>.

Nell'articolo dedicato al poemetto di Eliodoro Lombardi, *Carlo Pisacane o La spedizione di Sapri*, redatto nel 1867 come il precedente, già citato, il discorso sulla decadenza del genere epico si rivela in tutta la sua portata. Se ne rilegga la parte iniziale:

Noi confessiamo che nel Lombardi ci piace immensamente più l'artista [...] che non il critico il quale tenta far credere possibile la resurrezione d'un genere di componimento, per ragione della sua natura, condannato fatalmente a non più rivivere al mondo. Si domandi ad un naturalista se [...] potrebbero tornar ad esistere le immani razze animali antediluviane [...]. Risponderebbe: che dai tempi antediluviani fin oggi la vita del globo ha subito così diversi e straordinari mutamenti, da impedire la riproduzione di quei mostruosi crostacei e sauroidi de' terreni carboniferi [...] Or l'epopea, la vera epopea, come sembra la intenda anche il Lombardi, tiene nel regno dell'arte il posto di codesta Fauna perduta per sempre. [...] Se noi volessimo studiarne il procedimento, da naturalisti del pensiero la vedremmo prima nascere dai canti popolari; ingrandirsi poi con le tradizioni e colle credenze che trova per via [...] decadere a poco a poco; diventar storia, tradizione un'altra volta; e morire appena le vengon meno quell'atmosfera ove solo poteva respirare a suo bell'agio, e quei succhi nutritivi che ne alimentavano l'esistenza <sup>13</sup>.

Nella prospettiva evolucionistica il tramonto di un genere rappresenta la conclusione di un ciclo. La dinamica dei generi letterari si fonda sul postulato dell'evoluzione, del mutamento fatale, preordinato. Capuana riassorbe la scomparsa delle forme nel quadro generale dell'avvicendamento. L'evolversi e il succedersi dei canoni espressivi non è un sintomo di debolezza, di estenuazione. Garantisce la crescita, il rinnovamento costante dell'organismo artistico: che si perfeziona e si trasforma aderendo, stilisticamente e concettualmente

<sup>12</sup> *Il libro di Giobbe*, nel vol. *Il teatro...*, Letteratura, p. 352.

<sup>13</sup> ELIODORO LOMBARDI, nel vol. *Il teatro contemporaneo...*, pp. 383-384.

(vale a dire come *forma*), ai tempi che mutano e alla società che si evolve. Tenere in vita le forme del passato, aggiornandole, correggendole nei temi o nelle forme esteriori, è improduttivo. Quando Capuana affronta il tema della crisi che investe il teatro, e anche l'epopea e la lirica tradizionale, non pensa ad una riforma basata sulla salvezza, sul recupero di questi generi. Li considera in una dimensione svincolata dal presente. Li vincola alla legge generale dell'arte, alla sua incessante vitalità, che si manifesta, di volta in volta, attraverso la nascita e il progressivo esaurimento di forme determinate: dall'organismo drammatico, comico, lirico, epico. Il discorso sarà ripreso e chiarito nella Serie II degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, cioè dopo un decennio dall'uscita della prima raccolta di scritti critici. Il tema del declino e dell'evoluzione delle forme è una costante del pensiero capuaniano: incrementa la prospettiva del critico esordiente e ne accompagna la maturazione, e l'attività incessante. È alla base della nuova poetica, dell'esigenza riformatrice che la ispira. Il romanzo, il nuovo genere, è necessitato da tutto questo. È preparato da un lungo lavoro interpretativo che il critico utilizza per un progetto, per una proposta qualificante. Il discorso sui generi si inquadra in una teoria complessiva: in quella del progresso e del perfezionamento dell'arte. All'estinzione di un modello espressivo, succede, perciò, un nuovo canone estetico. Al genere drammatico succede il racconto. L'avvicendamento delle forme non è in rapporto con la caducità, con l'hegeliana morte dell'arte. È in sintonia con il progresso e con l'attualità, con la « vita » e con la « verità storica », è in linea con lo « spirito moderno », con « la schietta realtà del presente ». Anni dopo Capuana riprende il tema dei generi. In un articolo intitolato *A proposito del dramma storico*, compreso nella II Serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, rinsalda i legami fra creazione ed evoluzione, fra mutamento e sviluppo. Si rilegga un passaggio significativo:

Ma il progresso nell'arte è rappresentato, come nella natura, da una serie di forme che s'elevano, che si purificano, che incarnano più intensamente, più completamente l'idea astratta dell'arte [...] Ogni forma rappresenta una speciale condizione dello spirito umano, condizione prodotta da migliaia di altre condizioni più o meno piccole, più o meno efficaci, che mutano, spariscono per non ricompa-

rire mai più; giacché anche per loro ci sia la legge del progresso, del perfezionamento, dell'evoluzione continua [...] <sup>14</sup>.

Presentata in questi termini, l'evoluzione delle forme è un processo inarrestabile, nel quale si fanno equilibrio la caducità dei generi e la vitalità dell'arte. L'arte si rigenera attraverso forme nuove, attuali, corrispondenti ad «una speciale condizione dello spirito umano». Tutto questo consente al critico di proporre il romanzo come il genere rispondente alla realtà del momento. Le raccolte successive, gli *Studi*, I e II Serie, contribuiscono a chiarire le ragioni della scelta. E a definire i connotati innovatori del nuovo canone narrativo.

Le recensioni degli anni Sessanta preparano la riforma capuana. Partendo dalla convinzione che il rinnovamento artistico si inquadri nel processo di sviluppo delle forme e si definisca nella prospettiva dell'attualità, Capuana legittima il romanzo come struttura aderente alla società. La compenetrazione fra arte e realtà deriva da un nesso determinante, già intuito nel *Teatro*. Deriva dalla proporzione fra concetto e forma. L'estetica degli anni successivi si fonda su questa relazione. Su di essa si sviluppa l'interpretazione del naturalismo. Attualità significa congruenza storica ed estetica al presente. In altri termini, il romanzo si sincronizza sia dal punto di vista concettuale (studio ambientale e psicologico dei costumi e dei caratteri contemporanei) sia dal punto di vista stilistico (colorito, evidenza, lingua aderente alla mentalità e alla consuetudine espressiva dei personaggi) con il cambiamento sociale. La convergenza fra arte e verità si consolida sul terreno dell'osservazione e dell'indagine ambientale. E si manifesta attraverso una forma esemplare, connaturata alle passioni e alle mentalità tipiche delle classi rappresentate. Dal dosaggio di questi elementi, dal rapporto equilibrato fra contenuto e forma esteriore, nasce la forma romanzo. Per il momento Capuana si sofferma sul principio desanctisiano dell'arte, nel quale contenuto e forma nascono all'unisono e non appartengono a momenti distinti o a scelte autonome.

Partendo da questa prospettiva, il rapporto con il naturalismo si delinea in termini di adesione moderata, di revisione partecipe.

<sup>14</sup> *A proposito del dramma storico*, nel vol. *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie II, Giannotta, Catania, 1882, p. 261.

L'osservazione scientifica, che secondo la critica ufficiale costituisce la chiave di volta del realismo zoliano, è valorizzata da Capuana come elemento funzionale alla resa artistica, non come dato indipendente, e di per sé innovatore. Nella prima delle due recensioni, dedicate al romanziere francese, il critico osserva: « I particolari sono un miracolo d'osservazione, d'analisi, di potenza di stile »<sup>15</sup>. Il realismo di Zola, secondo il critico siciliano, è il risultato del connubio, della stretta corrispondenza fra arte e scienza. La descrizione minuta, attenta, ricca di particolari e di dettagli, è l'effetto straordinario dell'osservazione e della traduzione artistica. Nasce, cioè, dall'adesione stilistica e linguistica dello scrittore ai rapporti e ai costumi sociali. Nella recensione dedicata a *Une Page d'amour*, successiva di un anno a quella sull'*Assommoir*, scritta nel 1877, si legge fra l'altro:

L'artista non ha voluto presentare soltanto dei personaggi nudi, stecchiti, disseccati per servire ad un'esposizione da museo. Ha voluto darci tutta la ricchezza del mondo ove i suoi personaggi vivono, s'appassionano, agiscono [...] È ridicolo il credere che lo Zola voglia dare al carattere scientifico del suo lavoro un'importanza maggiore di quella che gli se ne può accordare in un'opera d'arte<sup>16</sup>.

Capuana intende ripristinare una corretta lettura del naturalismo. E procede difendendo Zola dai fraintendimenti operati dai presunti « realisti », che considerano lo studio dei fatti, cioè la pura cronaca priva di retorica, come il principio distintivo di ogni opera: « Il *realismo*, inteso a questo modo, ha un senso: è un processo »<sup>17</sup>. Capuana cerca di dimostrare che il romanzo è « un lavoro d'arte e di scienza ». Non è una formula, non è un'etichetta. Non deve essere considerato come il prodotto del metodo scientifico che si oppone al processo creativo, non costituisce la verità del documento che nasce dal rifiuto dell'idealismo romantico. È un « processo », un'operazione in cui si compenetrano immaginazione e riflessione. È lo sviluppo del dato nell'intuizione, è la ricostruzione dei fatti compiuta con « severa imparzialità », trascritta con l'ottica e con la mentalità dei protagonisti. Si rilegga un altro brano, tratto dalla recensione a

<sup>15</sup> EMILIO ZOLA (I), rec. all'*Assommoir*, in *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie I, Brigola, Milano, 1880, p. 63.

<sup>16</sup> EMILIO ZOLA (II), rec. a *Une Page d'amour*, in *Studi...*, ser. I, p. 73.

<sup>17</sup> Ivi, p. 75.

*Une Page d'amour*, e si consideri il tono polemico delle argomentazioni. È il segno che attraverso Zola il critico intende chiarire il proprio pensiero:

Il *realismo* del Zola è assai ben diverso da quello che una certa scuola si sbraccia a predicare in Italia, dando così buono in mano agli strilloni della morale nell'arte. Lo Zola non cerca le nudità ad ogni costo, e non se ne compiace. Ma quando il suo soggetto glielo presenta, non volge gli occhi a terra e non li chiude per non vedere<sup>18</sup>.

Lo sperimentalismo zoliano non è un meccanismo artificioso « quale l'intendono i *realisti* di progetto »<sup>19</sup>. L'evidenza della rappresentazione non deriva dalla semplice osservazione, dall'accumulo dei particolari e dei dettagli riproposti con un procedimento stilistico esterno, con l'ottica e nella condizione di chi osserva. Si consideri, a questo proposito, un passo della recensione dedicata all'*Assommoir*:

Del particolare, del colore, delle minuzie egli non si serve per uno scopo puramente esteriore, ma soltanto perché gli giovano a far penetrare il lettore nell'intimo spirito dei suoi personaggi<sup>20</sup>.

Non importa l'esattezza dei dati esterni. Acquistano significato l'evidenza, l'autenticità, la verità dei caratteri, e delle passioni, interne all'ambiente.

La densità del discorso non è un elemento occasionale. L'interpretazione di Zola mette a nudo gli interessi e le preoccupazioni del critico. La lettura del naturalismo assume particolare rilievo negli *Studi*. L'esperienza dei francesi è inserita in una prospettiva moderata. Il rinnovamento dell'arte, che negli articoli sul Teatro era stato presentato nei termini della battaglia e della reazione alla tradizione, è riproposto con equilibrio. È considerato come un problema, da impostare e da risolvere con cautela. Nella riflessione di Capuana matura un'esigenza di fondo: che consiste nella ricerca del nuovo e della verità (metodo scientifico, studio ambientale, ecc.) e nel primato dell'impegno estetico, nell'autonomia del processo creativo, della forma in senso stretto. Il discorso sul naturalismo costituisce una

<sup>18</sup> Ivi, pp. 74-75.

<sup>19</sup> EMILIO ZOLA (I), cit., p. 63.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

chiave importante per ricostruire il processo di formazione della teoria capuaniana. Attraverso l'indagine sugli scrittori francesi (su Balzac, Zola, Daudet, De Goncourt, in specie) il critico non compie un'azione di tipo divulgativo. Legge i testi e li interpreta attraverso le proprie esigenze. Li utilizza per chiarire gli obiettivi della ricerca, per precisare le modalità del rinnovamento artistico, che fin dagli anni Sessanta gli era apparso come il problema più urgente della cultura nazionale. Il naturalismo, in questo senso, è uno strumento di battaglia e di chiarimento, di confronto e di scontro. Specie negli articoli dedicati a Zola il discorso è serrato, incalzante. È denso di argomentazioni, e di prelievi testuali, scelti a sostegno dell'analisi. Ogni recensione ha il tono della polemica, ed ha il senso della proposta. Capuana procede come se si trattasse di spiegare, di ricostruire il metodo e gli obiettivi del romanzo realista. Nell'articolo, dedicato a *Une Page d'amour*, sembra che voglia prevenire le riserve dei critici, e sembra che voglia ridimensionare il fervore impiegato nel commento. Verso la conclusione, infatti, interrompe il discorso e precisa: « Non difendo, ma spiego »<sup>21</sup>. In realtà, il critico sviluppa la propria concezione. Impostando il problema del realismo in termini di equilibrio fra arte e scienza, fra forma e concetto, Capuana combatte su un doppio fronte. Contro l'idealismo romantico (il passato) e contro il realismo documentario (il presente). Più in generale, si oppone agli eccessi, alle posizioni prive di misura. Polemizza con gli scrittori e con i critici che mantengono in vita lo squilibrio fra i due elementi, e che perciò travisano, per eccesso o per disinteresse, la lezione dei francesi. Gli studi su Zola rappresentano per Capuana un punto di partenza, un'occasione di confronto. L'esigenza di rinnovamento, avanzata nel *Teatro*, si precisa, e in un certo senso si modifica. Recensendo l'*Armando* del Prati, nel 1868, aveva individuato nel divorzio fra immaginazione e realtà l'elemento di debolezza dell'opera. Vale la pena rileggere un brano:

Qui occorre che la poesia fosse tutt'una colla scienza, cioè colla verità, per riuscire efficace, commovente, sublime. Occorre che il poeta avesse il coraggio di sacrificare qualunque più splendida fantasia per non togliere alla sua narrazione tre quarti d'interesse e di pregio, e come verità e come arte<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> EMILIO ZOLA (II), cit., p. 74 .

<sup>22</sup> GIOVANNI PRATI, nel vol. *Il teatro...*, Letteratura, p. 406.

L'« attenta osservazione della natura », lo « studio del vero » costituiscono, per il critico esordiente, il necessario correttivo della « fantasmagoria » e dell'« individualità del poeta ». L'urgenza del rinnovamento è proporzionata all'arretratezza dei prodotti letterari nazionali. Perciò l'interesse del recensore si rivolge all'elemento innovatore. Più tardi, quando Capuana analizza la letteratura francese, in avanzata fase di sperimentazione (Balzac è il precursore del realismo, Zola è il continuatore e l'erede), emerge un'altra preoccupazione. Che non è più quella dell'alternativa, dello svecchiamento. La novità del romanzo deve scaturire dall'equilibrio fra mezzi artistici e studio dal vero. Il « connubio » fra arte e verità si realizza, secondo il critico, introducendo « nello studio delle cose letterarie il metodo d'investigazione delle scienze naturali »<sup>23</sup>. Riconoscendo che l'« elemento scientifico » si innesta nell'opera d'arte rinnovandola, Capuana precisa:

Il difficile sta nel mantenere la giustezza delle proporzioni fra gli elementi della scienza e quelli della fantasia, in guisa che la libera natura dell'arte non ne sia tarpata, e il processo della creazione artistica si sottometta a tutte le esigenze del metodo positivo<sup>24</sup>.

L'intero ciclo dei *Rougon - Macquart* deve essere giudicato secondo i « criterî d'arte », cioè senza subordinare la forma « al concetto fisiologico dell'*eredità naturale* »<sup>25</sup>. Capuana valorizza l'elemento di novità (il metodo dell'osservazione naturale), ma introduce un criterio di equilibrio, un principio di moderazione. La novità del romanzo deve nascere dalla « giustezza delle proporzioni » fra scienza e fantasia. Si consideri un altro brano, desunto dall'articolo intitolato *Une Page d'amour*:

I *Rougon-Macquart* saranno, innanzi tutto, quello che vogliono essere, un'opera d'arte, un vero monumento ché, meno vasto della *Comédie humaine*, avrà su questa il pregio d'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<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> EMILIO ZOLA (II), cit., p. 67.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 69.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 68-69.

L'opera di Zola rappresenta un esempio stimolante. Capuana si sintonizza con le novità introdotte dal naturalismo a suo modo, utilizzando la lezione incrociata di De Sanctis e di De Meis. Dal secondo mutua il principio della sviluppo delle forme. Dal primo eredita il postulato della forma connaturata al contenuto. Non a caso, nella Prefazione agli *Studi*, Serie I, il « credo critico » dell'Autore è costituito da alcune citazioni dei due teorici dell'estetica ottocentesca. Capuana si avvicina al naturalismo con questo bagaglio. Più che alla novità fine a sé stessa, più che alla scelta dei temi, il critico siciliano pensa all'organicità della forma, al « valore dell'esecuzione », pensa, in sintonia con De Sanctis, alla « virtù generativa » del contenuto. La formula desanctisiana « tal contenuto, tal forma »<sup>27</sup> non è un'equazione, non è una formula riproducibile a freddo. Rappresenta il « processo della creazione artistica ». I termini della riflessione di Capuana si chiariscono negli articoli successivi alle recensioni « zoliane ». In quello intitolato *Edmondo De Goncourt* (1879) il recensore giunge ad una conclusione interessante. Non separa l'arte dal metodo scientifico, che costituisce un dato acquisito. Parte da questo punto, ma non vincola il romanzo alla scelta dell'ambiente. Prefigura l'evoluzione del nuovo genere, e dilata il campo di osservazione, e di sperimentazione stilistica:

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, [...] saremo presi dalla smania dell'aria pura, [...] delle passioni più raffinate e non meno umane e drammatiche. Intanto, durante l'attesa, durante le prove e gli studi, leviamoci il cappello e salutiamo riverenti l'arte moderna nelle sue più schiette manifestazioni. Salute *Germinie Laerteux!* Salute *Assommoir!*<sup>28</sup>.

Il problema non è rappresentato dall'ampiezza del raggio di osservazione. Si identifica con quello della misura fra analisi scientifica ed espressione, fra verità naturale e verità artistica. Si rilegga un passo fondamentale dell'articolo sopra citato:

L'arte si è trasformata, o per dire più esattamente ha trasfor-

<sup>27</sup> Prefazione a *Studi...*, ser. I, p. V.

<sup>28</sup> EDMONDO DE GONCOURT (II), in *Studi...*, serie I, p. 89.

mato il suo metodo [...] Il suo occhio è armato del microscopio, la sua mano del bisturino dell'anatomista e del disseccatore. Restar arte, cioè infondere la vita alle sue creature nello stesso tempo che le disarticola e le scompone con spietata e serena freddezza, ecco l'arduo problema che deve risolvere ad ogni momento la vera arte moderna<sup>29</sup>.

Due anni prima, nel 1877, De Sanctis aveva chiarito in modo analogo le ragioni dell'interesse per l'opera zoliana. Nello *Studio* sopra *Emilio Zola* aveva ridimensionato l'assunto scientifico (« il principio ereditario ») e aveva fatto confluire la sua attenzione su ogni singolo romanzo del ciclo, sulla vitalità della forma:

Quando abbiamo innanzi uno di questi romanzi, diciamo subito: — Ecco un romanzo realista —, e ci facciamo a quella forma e a quel processo. Ci troviamo anche il principio ereditario; ma lo mettiamo a posto, e non gli diamo una importanza né principale, né grande; l'istinto artistico ci porta a mirare l'attuale e il presente, e le origini le lasciamo all'archeologia [...] Quella che ci pizzica e ci stimola è la vita in atto, nella sua realtà<sup>30</sup>.

Anche per Capuana arte e vita coincidono. « L'arduo problema » dello scrittore moderno consiste nell'« infondere la vita alle sue creature ». Quando in Italia compaiono *Nedda*, *Vita dei campi*, *I Malavoglia*, il critico individua nel Verga l'interprete della « teoria dell'arte moderna ». Nella Serie II degli *Studi* gli articoli dedicati al romanziere siciliano acquistano il senso della verifica e della conferma. L'originalità di *Vita dei campi* non risiede unicamente nel « soggetto ». Le novelle sono in effetti « degli studi dal vero ». Ma la semplicità, l'efficacia della narrazione non dipendono dal nudo fatto: « L'autore non ha inventato nulla; ha trovato, ha indovinato la forma, che è quanto dire: ha fatto tutto »<sup>31</sup>. Il « processo della creazione artistica » viene dunque valorizzato rispetto alla scelta del tema. Si rilegga un altro brano, tratto come il precedente, dalla recensione intitolata *Giovanni Verga* del 1880:

Ma non era il ricordo della vera Lupa che mi faceva evocare

<sup>29</sup> Ivi, pp. 86-87.

<sup>30</sup> F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, nel vol. *L'arte, la scienza e la vita*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 406-407.

<sup>31</sup> GIOVANNI VERGA (I), rec. a *Vita dei campi*, in *Studi...*, serie II, p. 129.

con tanta emozione la sua pallida figura [...]; era la *Lupa* dell'arte, la *Lupa* creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi più viva della viva quand'era viva. Tanto è vero che l'arte non sarà mai la fotografia!<sup>32</sup>.

Il discorso, nella parte conclusiva dell'articolo, acquista respiro teorico. Si riveda il brano finale, che si riferisce in modo esemplare alla novella *Jeli il pastore*:

La forma si è, anche qui, perfettamente compenetrata col soggetto [...] E quando dico forma, non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualche cosa di più elevato: la concezione, tutto l'organismo dell'opera d'arte, che funziona colla pienezza della vita, libero e indipendente dalla personalità che lo creò<sup>33</sup>.

Nella recensione dedicata ai *Malavoglia*, del 1881, Capuana riprende e precisa il rapporto col naturalismo. Lo considera come punto di partenza, come un esempio da sviluppare:

Eppure la novella moderna e il romanzo, cominciano soltanto ora ad attecchire in Italia. E se non vogliamo rifare il già fatto (un'operazione assurda in arte e in ogni altra cosa) ci tocca, per forza, di cominciare dal punto dove questa forma d'arte è oggi arrivata altrove, e adottarne tutti i mezzi per adoperarli, s'intende, su materia nostra e per farla progredire, se n'abbiamo la forza<sup>34</sup>.

Le basi del giudizio sul romanzo verghiano sono poste con chiarezza. Il rapporto fra arte e scienza, fra forma e verità, si fonda sul metodo, sull'assimilazione del concetto ai mezzi espressivi. La *forma* non è la veste esteriore del contenuto. È la sintesi fra verità artistica e verità naturale; è l'organismo vivo del romanzo; è il risultato dell'equilibrio fra soggetto creatore e oggetto ricreato:

Senza dubbio l'elemento scientifico s'infiltra nel romanzo contemporaneo e lo trasforma più pensatamente, con più coscienza, nei lavori del Flaubert, dei De Goncourt e dello Zola; ma la vera novità non ista in questo [...] Un'opera d'arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte [...] Il positivismo, il naturalismo esercitano

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>34</sup> GIOVANNI VERGA (II), rec. a *I Malavoglia*, in *Studi...*, serie II, pp. 137-138.

una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma *soltanto nella forma*, e tal'influenza si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte<sup>35</sup>.

Il romanzo impersonale nasce dall'armonia fra scienza e immaginazione. L'impersonalità costituisce il punto di approdo teorico degli *Studi*. La poetica dell'impersonalità, e non la zoliana teoria dei documenti umani, è il risultato di quella misura, di quel perfetto dosaggio fra scienza e arte, che Capuana, fin dagli esordi, ha proposto come connotato qualificante della nuova forma. Si può avanzare una prima conclusione. Se è vero che, attraverso il naturalismo rivisitato negli *Studi*, il critico siciliano, fedele al postulato desanctisiano, ha elaborato la teoria del romanzo moderno, facendo leva sulla proporzione fra metodo scientifico e mezzi artistici, è altrettanto vero che il discorso ha finito per condensarsi sulle forme del processo creativo. Ha finito per privilegiare l'elemento estetico ed il ruolo originale del romanziere. Gli studi su Verga procedono in questa direzione. Preannunciano la rottura dell'equilibrio postulato fino a quel momento. E perciò non costituiscono una semplice verifica del discorso, iniziato nella I Serie degli *Studi*; prefigurano un nuovo indirizzo, anticipano le posizioni di *Per l'arte*.

MARIA LUISA PATRUNO

*Università di Bari*

<sup>35</sup> Ivi, p. 140. Un'ampia e circostanziata bibliografia della critica su Capuana romanziere, novelliere, critico e scrittore per l'infanzia, compare nelle pagine conclusive dell'*Introduzione* di E. GHIDETTI a L. CAPUANA, *Racconti*, vol. I, Salerno editrice, Roma, 1973, pp. IX-LXX.

DOMENICO TANTERI

## La "SOCIOLOGIA" DEI VERISTI

« Giovanni Verga discorre come un professore di sociologia »: così scriveva, a proposito della prefazione ai *Malavoglia*, Francesco Torraca nella recensione pubblicata sul « Diritto » pochi mesi dopo l'uscita del romanzo<sup>1</sup>, individuando appunto nella tematica sociologica l'elemento centrale di quelle pagine<sup>2</sup>, in cui è esposta — sempre secondo le parole del critico — « tutta una teoria del modo come sorgono e si manifestano le passioni in ambienti diversi »<sup>3</sup>.

Vero è che Torraca si affrettava a precisare che Verga, operando non da « filosofo » o da « economista », bensì da vero « artista », aveva « confinato massime e sistemi nella prefazione » e, « dimenticate le teorie », si era preoccupato di scrivere non « un trattato », ma « un romanzo »; tuttavia, rimane pur sempre il fatto che, per lo studioso lucano, « a lettura finita », si poteva senz'altro « riconoscere che il libro è uno studio *sociale* ». In particolare, il critico si rallegrava « di vedere il Verga, primo forse fra gli scrittori italiani di novelle e di romanzi, cercare le sue ispirazioni al di fuori d'un'aristocrazia e d'una borghesia di convenzione, pallidi riflessi *subbiettivi* dell'arte straniera, società e personaggi foggiate faticosamente *a priori*, piuttosto cosmopoliti che italiani, assai più artificiali che reali »<sup>4</sup>, di vedere, insomma, « ritratta qual'è la bassa borghesia e la plebe delle nostre provincie » (cosa tanto più apprezzabile e meritoria « in Italia,

<sup>1</sup> Apparsa dapprima sul numero del 9 maggio 1881 del quotidiano fiorentino, la recensione fu poi accolta da Torraca, col titolo *I Malavoglia*, nel vol. *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, da cui citiamo. La frase sopra riportata è a p. 212.

<sup>2</sup> Anche Capuana, in anni più tardi, scriverà che Verga nella prefazione ai *Malavoglia* espone « da sociologo » il suo « concetto » (cfr. *Gli "Ismi" contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898, p. 28).

<sup>3</sup> *Saggi...*, p. 211.

<sup>4</sup> Il dibattito sulla dipendenza da modelli stranieri della nostra letteratura, specie narrativa, e del nostro stesso costume (specie ai più alti livelli sociali) è particolar-

dove le marionette del Carcano e compagnia » avevano « tanto contribuito a impedire la cognizione precisa delle classi povere »), e salutava, infine, « come prova di vigore intellettuale e di ardire non comune » il romanzo, che avrebbe aiutato, « al pari degli scritti dei Franchetti e dei Sonnino, a far conoscere le condizioni sociali della Sicilia »<sup>5</sup>.

C'era forse qualche esagerazione (per altro ampiamente temperata nel resto della recensione) in queste pagine, che inauguravano, fra l'altro, quel filone della critica verghiana — destinato ad avere una lunga anche se discontinua fortuna — che tende a vedere nel romanziere siciliano un meridionalista impegnato a mettere a nudo le « piaghe » sociali e l'arretratezza economica della sua terra per favorirne e promuoverne il risanamento e il riscatto<sup>6</sup>; ma quello che Torraca coglieva e sottolineava con la battuta da noi citata all'inizio era comunque effettivamente un aspetto essenziale del programma esposto da Verga nella prefazione ai *Malavoglia*.

Del resto, già la concezione iniziale del ciclo della *Marea*, quale

mente vivo e animato in Italia nei decenni successivi all'unificazione. Anche i veristi, e in particolare Capuana, come avremo occasione di vedere, interverranno più volte sulla questione. Ma si veda ciò che diceva in proposito, già nel '72, Antonio Fogazzaro nel discorso *Dell'avvenire del Romanzo in Italia*: « Qualcuno mi dice che ho toccato senza avvedermene di una tra le maggiori difficoltà che si oppongono allo sviluppo del Romanzo in Italia. Non solo lo spirito, ma i costumi, le abitudini, tutto è francese nella nostra società più eletta; dateci la società interamente italiana, avremo il romanzo [...]. A costoro si potrebbe rispondere che società e letteratura reagiscono l'una sull'altra a vicenda. Ma chi muove quella obiezione non sa vedere oltre le apparenze. Alcune forme sociali si possono ben prendere dagli stranieri, si possono imitare i francesi con maggior o minor garbo; svestire il carattere nazionale non si può [...]. Abbiamo anzitutto in Italia nelle classi inferiori costumi svariati, ma anche i costumi dell'aristocrazia piemontese, veneziana, romana non appaiono grandemente diversi tra loro? E come potranno dirsi uniformemente francesi? » (citiamo da *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, a c. di R. BERTACCHINI, Roma, Editrice Studium, 1969, dove sono riportati ampi squarci del discorso fogazzariano, p. 338).

<sup>5</sup> Per le citazioni precedenti si v. F. TORRACA, *Saggi...*, pp. 217-18. I corsivi sono tutti nel testo.

<sup>6</sup> Non per nulla lo scritto di Torraca, pochi mesi dopo la pubblicazione sul « *Diritto* », fu riproposto, il 7 agosto 1881 (in una forma, invero, parecchio abbreviata), su quell'organo del riformismo moderato della nuova Italia che fu « *La Rassegna settimanale* », diretta appunto da Leopoldo Franchetti e (dopo i primi tempi, da solo) Sidney Sonnino (i quali pochi anni prima avevano pubblicato la celebre inchiesta su *La Sicilia nel 1876*, 2 voll., Firenze, Barbèra, 1877) e alle cui pagine, del resto, lo stesso Verga avrebbe affidato nei mesi seguenti diverse sue novelle (ma già nel dicembre 1880 vi era apparsa *La roba*). Sulla « *Rassegna settimanale* » si veda R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, pp. 248-67.

era sommariamente delineata nella famosa lettera del 21 aprile 1878 a Salvatore Paola, poggiava su un'impalcatura e si articolava secondo parametri di tipo essenzialmente sociologico. Vi scriveva infatti Verga, fra l'altro: « Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, *che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista* », precisando poi che si proponeva di « cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico *di tutte le fisionomie sociali*, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti [...], incessantemente... »; e, dopo aver chiarito che egli intendeva « il realismo [...] come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa », affermava in conclusione: « ...la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, *a partire dalle classi infime*, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle varie aspirazioni, nelle ideali avidità de *L'uomo di lusso* [...], passando per le avidità basse alle vanità del *Mastro don Gesualdo*, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato »<sup>7</sup>.

Facilmente riconoscibili sono le “fonti” e i presupposti culturali di un simile disegno e di una siffatta impostazione. Ovvìa, innanzi tutto, l'origine darwiniana del concetto (per altro ormai largamente vulgato) di « lotta per la vita », che Verga mette alla base del suo progetto richiamandovisi esplicitamente all'inizio e svolgendolo poi per tutto il corso della sua esposizione, dove, fra l'altro, un riferimento almeno implicito alla teoria della selezione naturale è dato cogliere nella considerazione sull'irresistibile impulso che spinge tutti gli uomini « ad andare avanti, incessantemente, *pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri* »<sup>8</sup>. Ma a un retroterra culturale più generalmente positivistico rimanda poi, nel suo insieme, l'impostazione stessa del progettato « lavoro », che nella visione dello scrittore si configura quasi come una ricerca sistematica e tendenzialmente esaustiva, con una marcata connotazione appunto sociologica, da svolgere per gradi, secondo una linea ascendente, dal più basso ed elementare al più alto e complesso (« dal cenciaiuolo al ministro e all'ar-

<sup>7</sup> Citiamo da G. VERGA, *I grandi romanzi*, a c. di F. CECCO e C. RICCARDI, Milano, Mondadori, 1972, pp. 751-52. I corsivi (tranne quelli usati per i titoli dei romanzi) sono nostri.

<sup>8</sup> Ivi, p. 752. Corsivo nostro.

tista », « dalle classi infime » alle « varie aspirazioni » e alle « ideali avidità de *L'uomo di lusso* [...], passando per le avidità basse alle vanità [...], all'ambizione ... », ecc.), secondo, cioè, un procedimento che costituiva, fra l'altro, la premessa e la base metodologica del sistema filosofico-scientifico elaborato da Auguste Comte e da lui esposto nel *Cours de philosophie positive* (1830-1842)<sup>9</sup>.

Abbastanza plausibile, su un piano più propriamente letterario, sarebbe l'ipotesi di un'ascendenza più o meno direttamente balzachiana dell'idea, che è alla base del progetto verghiano, di una « serie » di romanzi collegati tra loro e concepiti in sostanza come « un » unico « lavoro »<sup>10</sup>: ipotesi che potrebbe essere avvalorata non solo da una affinità di ordine generale con la concezione ispiratrice della *Comédie humaine* in quanto organismo essenzialmente unitario, quale è espressa, in particolare, da Balzac nell'*Avant-propos* del 1842, ma anche da echi e consonanze più specifiche e indicative che è possibile rilevare nella lettera a Salvatore Paola: a parte l'espressione « grottesco umano » che sembra riecheggiare, variandolo appena (e proprio in riferimento a un disegno in qualche modo analogo), il titolo complessivo dato da Balzac alla sua grandiosa costruzione romanzesca, e a parte ancora il proposito dichiarato di « cogliere il

<sup>9</sup> Si legge, fra l'altro, nella 2ª lezione: « C'est donc par l'étude des phénomènes les plus généraux ou les plus simples qu'il faut commencer, en procédant ensuite successivement jusqu'aux phénomènes les plus particuliers ou les plus compliqués » (A. COMTE, *Cours de philosophie positive*, premier volume, Paris, Éditions Anthropos, 1968 [Ristampa anastatica del I tomo del *Cours*, Paris, Bachelier, 1830], p. 72). Già R. BERTACCHINI ha richiamato l'attenzione sul corso comtiano (e in particolare sulla seconda lezione), con riferimento al Goncourt della *Préface* a *Les Frères Zemganno* e al Verga della prefazione ai *Malavoglia*, nell'articolo *Naturalismo, positivismo e verismo: aggiornamenti e problemi*, in « Studium », maggio 1970, pp. 405-18 (si vedano, in particolare, le pp. 406 e 410). A una concezione "gradualistica" (dal basso verso l'alto e dal più semplice al più complesso) rinvia anche, implicitamente, questo passo di H. Taine (tratto da un saggio su Balzac del '58), in cui il pensatore francese, dopo aver affermato che per il « naturaliste » (inteso come scienziato) l'uomo non è altro che « une simple force, du même ordre que les autres », scrive: « Il [il naturalista] l'aime [questa forza] pour elle-même; c'est pourquoi, à tous ses degrés, dans tous ses emplois, il l'aime [...]. Il dissèque aussi volontiers le poule que l'éléphant; il décomposera aussi volontiers le portier que le ministre » (cfr. *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1905, p. 48. Corsivi nostri): passo che costituisce appunto un'ulteriore testimonianza della tendenza classificatoria e analitico-sistematica tipica del positivismo (e in cui, per un altro verso, il binomio portinaio-ministro richiama alla mente l'analogia coppia verghiana cenciaiuolo-ministro, nonché l'altra, che si potrebbe pur formare ricavandone i termini dal complessivo immaginario dello scrittore catanese, *In portineria - L'onorevole Scipioni*).

<sup>10</sup> Le parole tra virgolette si trovano sempre nella citata lettera a S. Paola.

lato drammatico, o ridicolo, o comico *di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica* », quasi che lo scrittore volesse anche lui « faire concurrence à l'Etat-Civil », si pensi, per esempio, all'inciso in cui mastro-don Gesualdo è definito « rappresentante della vita di provincia »<sup>11</sup>.

Senz'altro più diretta e sensibile è, comunque, già ora, la suggestione esercitata sullo scrittore dall'opera di Zola, del cui " ciclo " erano già usciti sette o otto romanzi (tra i quali, all'inizio del 1877, *L'Assommoir*, che tanta risonanza aveva subito avuta anche in Italia<sup>12</sup> e che tanto fecondo sarebbe poi stato di suggerimenti e di spunti per le soluzioni stilistico-formali, per altro originalissime, adottate da Verga nei *Malavoglia*) e nei cui confronti lo scrittore siciliano già da tempo aveva manifestato vivo interesse e grande ammirazione, giudicandolo « il più originale dei romanzieri viventi » e non esitando a definirlo « il Tiziano del romanzo »<sup>13</sup>. In particolare, numerose sono le analogie e le somiglianze più o meno evidenti, sia a livello di singoli concetti o immagini sia anche a livello di visione complessiva, tra la lettera a Salvatore Paola (che prelude ed anticipa, in buona parte, la prefazione ai *Malavoglia*) e la *Préface* a *La Fortune des Rougon*, primo romanzo — come è noto — della serie dei *Rougon-Macquart*, dove si legge, fra l'altro:

Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances [...]. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche à travers le corps social...<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Corsivo nostro.

<sup>12</sup> Si pensi, se non altro, all'importante recensione di Capuana apparsa l'11 marzo di quell'anno sul « Corriere della Sera » e raccolta poi nella *Prima Serie* degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, Milano, Brigola, 1880.

<sup>13</sup> Ambedue le citazioni sono tratte da una lettera a Capuana del 9 febbraio 1876 (cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 51-52. Accogliamo la datazione proposta da Raya. Nell'autografo si legge la data del 9 febbraio 1875). Anche una lettera del 5 agosto del '75 in cui Capuana annuncia all'amico l'invo dei « due volumi dei *Contes à Ninon* » che gli aveva promessi (cfr. RAYA, *Carteggio...*, p. 49), documenta, indirettamente, l'interesse dello scrittore catanese per l'opera zoliana.

<sup>14</sup> Citiamo da E. ZOLA, *La Fortune des Rougon*, Paris, Bibliothèque Charpentier, E. Fasquelle, Éditeur, 1912, pp. 1-2.

Si vedano, a riscontro col brano zoliano, i passi sulla « lotta provvidenziale che guida l'umanità [...] attraverso tutti gli appetiti alti e bassi » (non dimenticando che si tratta di una lotta « che si estende dal cenciabuolo al ministro e all'artista ») e sugli « sforzi » che tutte le classi e le categorie sociali « fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente... »<sup>15</sup> e si notino anche precisi richiami lessicali come la parola « appetiti » che sembra riecheggiare direttamente l'analogo « *appétits* » del testo francese<sup>16</sup>.

In ogni caso, il progetto di dare una rappresentazione artistica ampia e tendenzialmente totalizzante della realtà (sia pure una realtà vista sotto una determinata angolazione) distribuendo la materia narrativa in più romanzi distinti ed autonomi l'uno rispetto all'altro ma coordinati in un « ciclo » organico e virtualmente unitario, è di stampo eminentemente zoliano. Anzi, in questa fase ancora, appunto, puramente progettuale, il programma verghiano di un'esplorazione della società articolata — in senso ascendente — secondo la sua stratificazione « gerarchica » e condotta alla luce di un criterio guida coerente e intrinsecamente unitario perché fondato su fatti e fenomeni universalmente veri quali la « lotta provvidenziale che guida l'umanità [...] attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità » e l'irresistibile spinta, comune a tutti gli strati e a tutte le « fisionomie sociali », ad « andare avanti, incessantemente », appare forse, in potenza, addirittura più rigorosamente sistematico ed esauritivo (oltre che metodicamente « ordinato ») rispetto a quello enunciato da Zola nella *Préface* a *La Fortune des Rougon*, dove, invece, nulla garantisce *a priori* la completezza di una ricerca affidata a un filo conduttore intrinsecamente fragile e discontinuo quale è quello che deve tenere insieme i romanzi del ciclo zoliano, legato com'è a un fenomeno biologico — l'ereditarietà — sempre soggetto, nella realtà, al gioco capriccioso e irrazionale del caso (per non dire del carattere artificioso e scopertamente strumentale di un simile filo

<sup>15</sup> Cfr. G. VERGA, *I grandi romanzi*, cit., p. 752.

<sup>16</sup> Un accostamento tra lo scritto verghiano e la prefazione di Zola si trova già, sviluppato lungo le linee di una penetrante analisi comparativa, in R. BIGAZZI, *I colori...*, pp. 401-3.

conduttore)<sup>17</sup>. Tutto ciò, beninteso, sul piano dei progetti teorici; ben diversa sarà, come è noto, la realtà effettuale.

Non c'è, tra le "fonti" dello scritto verghiano, né, naturalmente, ci poteva essere, la prefazione a *Les Frères Zemganno* di Edmond de Goncourt, che, datata 23 marzo 1879, sarebbe stata pubblicata (assieme al romanzo) appunto in quell'anno e che costituisce uno dei testi teorici e programmatici base della "sociologia" naturalistico-veristica.

Tuttavia, a ben guardare, anche il concetto del crescere delle difficoltà di rappresentazione artistica con l'elevarsi del livello sociale oggetto di indagine da parte dello scrittore — che sarà l'elemento specifico apportato dalla prefazione di E. de Goncourt alla teoria sociologica del naturalismo — sembra in qualche modo adombrato, sia pure in forma implicita, già in questo primo abbozzo del programma di Verga, in particolare là dove si contrappongono alla « lotta [...] *limitata* [c.n.] al pane quotidiano » delle « classi infime » le « varie aspirazioni » e le « ideali avidità » dell'uomo di lusso.

Comunque, è proprio questa tesi — la tesi, cioè, secondo cui, nella rappresentazione della società, le difficoltà aumentano man mano che ci si va innalzando nella "scala sociale", a causa, soprattutto, della maggior "complicazione" di sentimenti e passioni e dell'uniformità di modi e di comportamenti prodotta, ai livelli superiori, dall' "educazione" — l'elemento sostanzialmente nuovo che si aggiunge (rispetto ai temi già toccati nella lettera al Paola) nella prefazione ai *Malavoglia*, trovandovi un significativo svolgimento. È qui infatti che tale tesi ha per la prima volta in Verga una formulazione esplicita — « A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi... » —, che se da una parte riprende e sviluppa un motivo già implicito nella lettera del '78 (risalendo comunque a un principio di ascendenza — come s'è già accennato — positivistico-comtiana), dall'altra rinvia chiaramente alla prefazione gonorcuriana (« ...la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples

<sup>17</sup> Ancor più serrato e coerente apparirà il disegno verghiano nella prefazione ai *Malavoglia*, grazie alla forza unificante del postulato teorico di base — a sua volta esposto, in quel testo, con estrema lucidità — secondo il quale il « movente dell'attività umana che produce la fiamma del progresso » è costituito dalla « ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato ».

et peu compliquées, tandis que le Parisien et la Parisienne de la société [...] demandent des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les attrape... »<sup>18</sup>), mediata magari dalla recensione di Capuana al libro del Goncourt (« ...L'uomo e la donna del popolo, l'uomo della bassa borghesia ha dell'animale, del selvaggio; è più dappresso alla natura. L'organismo del suo sentimento, l'embrione dell'organismo del suo spirito sono di un'estrema semplicità e possono afferrarsi facilmente. Di mano in mano che la scala sociale s'eleva, le complicazioni aumentano e le difficoltà dello studio diventano maggiori... »<sup>19</sup>), dove per altro il linguaggio tende a farsi — rispetto all'originale gongurtiano — più rigorosamente scientifico e addirittura tecnicistico (« l'embrione dell'organismo ») e il discorso si apre a precise formulazioni teoriche di carattere generale: « 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 »<sup>20</sup>.

In effetti, in certi punti il passo verghiano sopra riportato sembra quasi riecheggiare direttamente giri di frase e cadenze proprie del testo capuaniano (« A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi » — « di mano in mano che la scala sociale s'eleva, le complicazioni aumentano »). D'altronde, che Verga abbia letto la recensione di Capuana è indubitabile, dato lo stretto rapporto d'amicizia e la comunanza di interessi letterari che legava i due scrittori. Questo non esclude, però, una conoscenza diretta, da parte di Verga, anche della prefazione gongurtiana. Anzi, ci sono alcuni elementi che inducono a ritenere il contrario. Intanto, talune espressioni, o anche semplicemente parole, presenti nel testo verghiano trovano un qualche riscontro (se non altro, diciamo così, per assonanza) in quello di E. de Goncourt ma non in quello di Capuana (« la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione » — « dans des milieux d'éducation »; « tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà » — « ces civilisés

<sup>18</sup> Citiamo da E. et J. DE GONCOURT, *Préfaces et Manifestes Littéraires*, Paris, Charpentier, 1888, p. 55. Il consivo è nel testo.

<sup>19</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura...*, p. 85. La recensione era già apparsa sul « Corriere della Sera » l'11 agosto 1879.

<sup>20</sup> Ivi, p. 86. È superfluo ricordare ancora una volta la derivazione comtiana di simili enunciazioni.

excessifs »)<sup>21</sup>; ma è poi l'organizzazione, l'ordine, l'accostamento di concetti ed espressioni, pur presenti anche nel testo capuaniano, ma con diversa disposizione, a rinviare direttamente alla prefazione gongurtiana. Si confronti, in particolare, con questo brano: « ...le Parisien et la Parisienne de la société, ces *civilisés* excessifs, dont l'*originalité* tranchée est faite toute de nuances, toute de demi-teintes... »<sup>22</sup> il seguente passo di Verga: « ...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 ci può essere di artificiale nella *civiltà*. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di *tutte le mezze tinte* dei mezzi sentimenti... », dove i termini da noi messi in corsivo — che sembrano appunto derivati dalla pagina gongurtiana, pur se in qualche caso con senso diverso —, quando sono presenti anche nella recensione capuaniana, vi si ritrovano staccati e, per così dire, dispersi in contesti distinti e separati (« ...decomporre colla chimica dell'arte tutte le gradazioni, *tutte le mezze tinte*... », e poi, a distanza di una pagina, « ...ogni persona diventa un *originale* che non si riproduce più... »)<sup>23</sup>. Si può inoltre notare che l'enunciato verghiano « Il meccanismo delle passioni [...] in quelle basse sfere è *meno complicato* e potrà quindi osservarsi con maggior precisione » presenta nei confronti del gongurtiano « la femme et l'homme du peuple [...] sont des créatures simples et *peu compliquées* », nell'espressione da noi messa in corsivo, una consonanza maggiore che non il capuaniano « L'uomo e la donna del popolo [...] sono *di un'estrema semplicità* e possono afferrarsi facilmente » ecc. (già da noi citato nelle pagine precedenti), nonostante il passo di Capuana traduca quasi alla lettera, nella sua maggior parte, quello di E. de Goncourt, e nonostante, per altro, Verga si rifaccia visibilmente alla pagina capuaniana.

Detto questo, però, constatato, cioè, che il pensiero di Verga si è nutrito sia di quello di Capuana sia, anche direttamente (se sono giuste le nostre considerazioni), di quello di E. de Goncourt<sup>24</sup>, va

<sup>21</sup> Le citazioni gongurtiane sono tratte da E. et J. DE GONCOURT, *Préfaces...*, pp. 54 e 55. I corsivi sono tutti nostri.

<sup>22</sup> Ivi, p. 55. Corsivi nostri.

<sup>23</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura...*, pp. 84 e 85. Corsivi nostri.

<sup>24</sup> Alla prefazione gongurtiana a *Les Frères Zemganno* Verga farà poi esplicito riferimento in una lettera a Édouard Rod del 14 luglio 1889 che avremo occasione di citare ampiamente più avanti.

subito rilevato che lo scrittore catanese “ interpreta ” ed esprime in piena autonomia e con assoluta originalità le istanze sociologiche così largamente presenti, fin dalla prima metà dell'Ottocento, nella riflessione e nelle poetiche degli scrittori di orientamento (a qualunque titolo) realista, rielaborandole e organizzandole in un progetto letterario ben altrimenti coerente e solido che non quelli dei “ teorici ” Goncourt e Capuana.

Certo, in generale, il maggior titolo di originalità della “ sociologia ” verghiana consiste, oltre che nell'intuizione della necessità di impiantare lo schema “ ciclico ” su un preciso fondamento ideologico (nella fattispecie, una teoria del progresso, che conferisce al progetto stesso — in quanto tale — una consistenza maggiore perfino di quella del disegno zoliano), nella lucida messa a punto di quella che Alberto Asor Rosa ha felicemente definita la « teoria dei livelli sociologico-espressivi »<sup>25</sup>, cioè del principio, da Verga tante volte riaffermato, secondo il quale ai diversi gradi della scala sociale su cui si collocano i personaggi e si dispiegano le vicende nelle diverse narrazioni devono corrispondere diversi e di volta in volta appropriati modi e strumenti stilistico-espressivi<sup>26</sup>. Ma anche in un punto più determinato e particolare, e proprio in relazione a un argomento specificamente trattato sia da E. de Goncourt che da Capuana, Verga manifesta una posizione del tutto diversa da quella delle sue “ fonti ”. Ci riferiamo all'opposta valutazione dell' “ originalità ” dei tipi umani appartenenti agli strati alti della società da parte di E. de Goncourt e di Capuana da un lato e di Verga dall'altro.

<sup>25</sup> A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo, in Il caso Verga*, a c. dello stesso Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1972, p. 15.

<sup>26</sup> Tale idea, già adombrata nella più volte citata lettera a Salvatore Paola del 21 aprile 1878 (« Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti »), viene poi ripresa e distesamente svolta da Verga nella lettera a Emilio Treves del 19 luglio 1880, dove lo scrittore (che intende chiarire il senso del suo « tentativo veramente letterario »), dopo aver affermato che nei *Malavoglia* (ancora allo stadio di manoscritto), trovandosi « nelle umili sfere », ha « cercato di rendere l'ambiente con semplicità di mezzi » e che le « alte sfere », in cui si svolgerà la vicenda della *Duchessa delle Gargantas*, dovranno a loro volta avere « anch'esse un colorito proprio », così conclude: « Lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente in questa scala ascendente, e avere ad ogni fermata un carattere proprio. Questa è l'idea che mi investe e mi tormenta e che vorrei riuscire ad incarnare » (cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, pp. 50-51); ed è quindi ulteriormente (anche se implicitamente) ribadita nella prefazione ai *Malavoglia*, dove, in riferimento ai problemi attinenti alla « riproduzione artistica » dei diversi « quadri » in cui si articolerà il ciclo dei *Vinti*, Verga dichiara che « la forma

Per l'autore dei *Frères Zemganno*, come si è visto, « le Parisien et la Parisienne de la société, ces civilisés excessifs » sono contraddistinti da una « originalité tranchée », anche se fatta « toute de nuances, toute de demi-teintes, toute de [...] riens insaisissables »; similmente per Capuana, « di mano in mano che la scala sociale s'eleva [...] l'individualità è più spiccata, le differenze più notevoli, e ogni persona diventa un originale che non si riproduce più »<sup>27</sup>; per Verga, invece, « a misura che la sfera dell'azione umana si allarga, [...] i tipi si disegnano certamente meno originali », anche se « più curiosi », « per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà »; dove il complemento di causa (« per la sottile influenza » ecc.), sostanzialmente, si riferisce e serve a spiegare più la minore originalità che la maggior « curiosità », come è confermato (oltre che dal senso generale) dalle considerazioni immediatamente seguenti sull'« epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee » e che persino al « linguaggio » non lascia altra risorsa, per « dar rilievo all'idea », che quella di « individualizzarsi » facendo ricorso a « tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti » e a « tutti gli artifici della parola ».

Particolarmente notevole è il fatto che il modo di vedere di Verga sarà subito accolto e fatto proprio, nella sostanza, dallo stesso Capuana, il quale, già a partire dalla recensione ai *Malavoglia* (e verosimilmente appunto per influenza diretta della prefazione verghiana), esprime sull'argomento in questione una posizione fondamentalmente analoga a quella dell'amico e opposta, quindi, a quella da lui stesso sostenuta due anni prima nella recensione a *Les Frères Zemganno*.

Vale la pena di rileggere l'intero passo anche perché ci darà occasione di svolgere più in là altre considerazioni:

è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale », e dove ritorna anche l'immagine dei « colori adatti ». In proposito si veda comunque, oltre alla già citata pagina di Asor Rosa, R. BIGAZZI, *I colori...*, pp. 408-9 e, ancora di A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. III, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 731-33.

<sup>27</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studi...*, p. 85. I corsivi, sia nella citazione da Capuana sia in quelle da E. de Goncourt e da Verga, sono nostri.

I popoli moderni han perduto, in gran parte, il loro vecchio carattere particolare. L'italiano, il francese, l'inglese, il tedesco di certe classi sociali si può anzi dire non esistano più. L'aristocrazia e la borghesia oramai non sono di questa o di quella nazionalità, ma europee. Molti angoli sono smussati; *molte differenze*, specialmente interiori, *furono scancellate affatto*; e quelle che ancora rimangono son così impercettibili che bisogna armarsi d'una lente d'ingrandimento per riuscire a distinguerle<sup>28</sup>.

Il concetto, qui esposto in termini generali, viene poi ripreso e ribadito, sotto una diversa angolazione e con specifico riferimento all'arte di Verga, qualche pagina più avanti, là dove Capuana afferma:

L'originalità il Verga l'ha trovata dapprima nel suo soggetto [...]. Quei pescatori sono dei veri pescatori siciliani, anzi di Trezza, e non rassomigliano a nessuno dei personaggi d'altri romanzi. Non è improbabile che il Verga si possa sentir accusare di *minore originalità* quando il suo soggetto lo condurrà *fra la borghesia e le alte classi delle grandi città, perché allora le differenze dei caratteri e delle passioni appariranno meno spiccate*; ed è bene notarlo fin da ora<sup>29</sup>.

Da questo momento in poi Capuana, quando toccherà questo argomento, non farà che confermare, sia pur variandole e adattandole ai diversi contesti e momenti storico-culturali, le idee messe a punto ed enunciate nella recensione ai *Malavoglia*.

Così, per esempio, nell'introduzione al volume *Per l'arte* — un testo fondamentale in cui lo scrittore ricostruisce e reinterpreta l'intera vicenda del verismo italiano fino a quel momento —, dove l'indirizzo provinciale e “paesano” impresso alla narrativa del secondo Ottocento dai maggiori esponenti di quel movimento letterario viene spiegato appunto con la difficoltà di ritrarre gli strati alti della società (e in generale qualunque ambiente non provinciale) proprio a causa dell'uniformità di modi di sentire e di agire prodotta dalla “civiltà” (e dove, per altro, va rilevata la tendenza dello scrittore a localizzare le classi elevate essenzialmente negli ambienti urbani e a identificare gli strati inferiori col mondo della provincia, e ad

<sup>28</sup> Cfr. *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda Serie*, Catania, Giannotta, 1882, p. 138 (dove Capuana ripubblicò la recensione, apparsa dapprima sul « Fanfulla della Domenica » del 29 maggio 1881). Corsivi nostri.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 143-44. Corsivi nostri.

escludere quindi, più o meno consapevolmente, dalla propria visuale i ceti operai e proletari, d'altronde ancora quasi allo stato embrionale, in quanto ' classe ', specie in Sicilia e nel Mezzogiorno d'Italia):

La civiltà, questa inesorabile livellatrice, ci faceva apparire più imitatori di quel che non eravamo in realtà. Un torinese, un milanese, un fiorentino, un napoletano, un palermitano dell'alta classe e della borghesia differiva, esteriormente e interiormente, così poco da un parigino delle stesse classi [e quindi — per la proprietà transitiva, direbbero i matematici — differivano così poco tra loro] che il coglierne la vera caratteristica presentava una difficoltà quasi insuperabile, almeno a prima vista. Allora, per ripiego, rivolgemmo la nostra attenzione agli strati più bassi della società dove il livellamento non è ancora arrivato a render sensibili i suoi effetti; e vi demmo il romanzo, la novella provinciale, (più questa che quello) per farci la mano, per addestrarci a dipinger dal vero, per provarci a rendere il colore, il sapore delle cose, le sensazioni precise, i sentimenti particolari, la vita d'una cittaduzza, di un paesetto, d'una famiglia...<sup>30</sup>.

Concetti e argomenti sostanzialmente analoghi, ed esposti talvolta quasi con le stesse parole, ritroviamo, a distanza di alcuni anni, nello scritto che fa da prefazione a *Libri e teatro* (intitolato *La crisi letteraria* e datato 24 novembre 1889), dove, fra l'altro, viene riproposta la teoria del "ripiego" con cui Capuana spiega la scelta regionalistica dei veristi (tendenzialmente identificando, ancora una volta, o per lo meno sovrapponendo le une alle altre fino a farle coincidere, realtà e distinzioni sociali e realtà e distinzioni etnografiche). Si coglie qui, tuttavia, una diversità di atteggiamento e di tono: mentre in *Per l'arte* affinità e somiglianze tra la società italiana e la francese non implicavano, nel giudizio di Capuana, una "superiorità" dell'una rispetto all'altra, essendo piuttosto considerate come il risultato di comuni premesse e, in particolare, di un comune processo di "livellamento", nel testo dell'89, invece, si ha l'amaro riconoscimento, e quasi la rassegnata accettazione, di un'irrimediabile condizione di subalternità della cultura e del costume italiani nei confronti della più evoluta civiltà francese e si sottolinea, in negativo, la « mancanza di un carattere italiano ». Si veda comunque il testo:

<sup>30</sup> L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, pp. IX-X.

La nostra vita [...] è così calcata su la francese che non mostra una caratteristica spiccata né esteriore, né interiore. Abbiamo forse ideali proprio italiani? Abbiamo una qualsiasi filosofia [...]?

Niente affatto. In questo caso, come pretendere che la nostra arte letteraria dica e riveli un che di nuovo? Qualche romanziere, qualche novelliere si sono adattati a un ripiego: son ricorsi agli strati più intatti della società italiana, alle classi popolari delle diverse regioni, e così son riusciti a trovare una nota caratteristica, un filone di metallo prezioso ma molto povero e già quasi esaurito.

Quando han voluto studiare, come oggi si dice, le classi alte, i romanzieri e novellieri italiani si son trovati davanti a una difficoltà insormontabile: la mancanza di un carattere italiano spiccato <sup>31</sup>.

Ancora analoghi argomenti si ritrovano, insieme a una analoga ricostruzione e spiegazione della genesi del verismo italiano con le sue caratteristiche peculiari, nel *pamphlet* (del '92) *La Sicilia e il brigantaggio*, dove, però, anche in relazione con la generale ispirazione polemica dello scritto, il discorso capuaniano assume inflessioni accentuatamente tradizionaliste e conservatrici. Ed è interessante vedere come, ripresentandosi in una mutata prospettiva, concetti e immagini già tante volte riproposti appaiano in una luce nuova che conferisce loro un diverso senso finendo col cambiare profondamente il significato complessivo dell'intero discorso. Ecco allora, nel contesto di uno scritto di carattere sostanzialmente apologetico inteso a minimizzare (fino a negare) le differenze e ad esaltare le somiglianze tra la realtà economica e sociale della Sicilia e quella del resto d'Italia <sup>32</sup>, il tono soddisfatto e quasi trionfante con cui lo scrittore sottolinea l'affinità tra la buona società isolana e quella del "continente", quale si può cogliere nelle opere di Verga, di De Roberto e dello stesso Capuana:

...non appena la necessità del soggetto ha spinto, noi scrittori, oltre i limiti delle infime classi, fra la borghesia ricca e industriosa, nella vita aristocratica delle grandi città: non appena, per esempio, il Verga ha dovuto toccare di volo, ma sempre da maestro, un lembo della vita signorile palermitana dove si smarrisce e va a morire il suo *Mastro-don Gesualdo*, non appena Federico De Roberto, la-

<sup>31</sup> Cfr. *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892, pp. XXVIII-XXIX.

<sup>32</sup> A questo riguardo si può vedere il nostro lavoro *Il "vero" di Capuana. Poetica e ideologia*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana», n. 5, 1978 (specie pp. 55-56).

sciando da parte i bassi personaggi della sua *Sorte* e dei suoi *Processi verbali*, ha intrapreso con *Illusione* lo studio della vita di una signora isolana, signorilmente educata e non meno signorilmente viziata; non appena [...] ho io impreso a descrivere, alla mia volta, un semplicissimo idillio provinciale in *Profumo*, ed ecco sparita ogni più cruda distanza della vita siciliana, ed ecco le sue somiglianze con la vita delle altre alte classi dalla [sic] penisola diventate così patenti, che basterebbe mutare poche circostanze di ambiente e di paesaggio per ridurre quei casi, senza stonature di sorta propri di qualunque altra provincia italiana si volesse<sup>33</sup>;

ecco, addirittura, la revisione e il sostanziale ridimensionamento delle convinzioni tante volte — e anche in questo stesso testo — ribadite (e che pure avevano costituito il presupposto e il fondamento teorico delle ambientazioni provinciali e paesane della narrativa verista) circa l'entità e la consistenza delle differenze (di costume e di civiltà) riscontrabili a livello popolare tra regione e regione:

...Questo mi ha spinto a riflettere se mai le stesse differenze siano poi tali che il basso popolo siciliano di noi novellieri e romanzieri possa apparire così diverso dal basso popolo delle provincie del continente, da produrre l'incredibile miraggio della Sicilia strana, fantastica, difforme dalla realtà, di cui tutti ragionano e discutono in questi giorni<sup>34</sup>;

ma soprattutto, ecco il rivelarsi della sostanza ideologica intimamente conservatrice della motivazione d'ordine artistico e, insieme, quasi folcloristico-documentario da Capuana sempre addotta per spiegare la preferenza dei veristi per i soggetti popolari:

Come mai [...] questi benevoli lettori non hanno riflettuto che noi [veristi], per ragioni di arte, abbiamo dovuto restringerci a studiare, quanto vi ha di più singolare, di più efficacemente caratteristico nelle nostre provincie? Come mai non hanno riflettuto che, per ragioni d'arte, era nostro dovere cogliere le più spiccate differenze nei sentimenti, negli usi, nei costumi, nelle credenze, nelle passioni, nella morale, nelle tradizioni, nel bene insomma e nel male, e tralasciare tutto quel che esse hanno comune con le altre provincie e che non è punto poco, come pare si creda?

<sup>33</sup> Cfr. L. CAPUANA, *L'Isola del sole* (dove il *pamphlet* fu ripubblicato assieme alla conferenza del '94 su *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* e a uno scritto di Pitré sulla mafia), Catania, Giannotta, 1898, pp. 11-13.

<sup>34</sup> Ivi, p. 13.

Per trovare un filone nuovo, inesplorato, noi avevamo dovuto inoltrarci nella grande miniera del basso popolo delle cittaduzze, dei paesetti, dei villaggi, interrogando creature rozze, quasi primitive, *non ancora intaccate dalla tabe livellatrice della civiltà...*<sup>35</sup>;

dove va rilevato, in particolare, l'atteggiamento fortemente negativo dello scrittore nei confronti della diffusione e degli effetti della civiltà, che è qui paragonata, sia pure per via di metafora, a una terribile e devastante malattia, la quale, quando « intacca » le « infime classi », le guasta irrimediabilmente; atteggiamento la cui portata ideologica si può meglio misurare ricordando il tono ben più sereno e oggettivo con cui, pochi anni prima, in una pagina da noi già citata di *Per l'arte*, Capuana osservava — riferendosi, però, alle « classi alte » — che « la civiltà, questa inesorabile livellatrice », faceva apparire gli scrittori « più imitatori di quel che *erano* in realtà » perché rendeva uniformi i modi di sentire, di agire e di essere degli uomini a tutte le latitudini.

Molti dei concetti e degli atteggiamenti che siamo venuti via via rilevando negli scritti capuaniani fin qui considerati ritorneranno ancora nel 1898, in una recensione del romanzo di Amilcare Lauria *Povero don Camillo!*. Ritorna, innanzi tutto, quella che lo scrittore definisce ormai una sua « antica opinione », la convinzione, cioè, che « l'originalità » va cercata, « per ora, [...] appunto nel romanzo regionale, specialmente là dove la sincerità delle indoli e dei caratteri non è stata ancora sofisticata dalle ipocrisie della civiltà generale »<sup>36</sup>; ritorna, come si vede, l'inflessione moralistica e conservatrice, anch'essa ormai da tempo caratteristica della « sociologia » — e del pensiero in genere — di Capuana; ritorna, in particolare, il giudizio negativo sulla « civiltà » e specialmente sugli effetti pervertitori da essa prodotti nei ceti popolari (mentre, al solito, nelle classi superiori ha solo esercitato delle asettiche « influenze livellatrici »); ritorna, anche, il concetto di una funzione documentario-conservativa della narrativa regionalistica (« ...sarebbe bene che il presente momento della vita italiana contemporanea non sparisca senza lasciar tracce »<sup>37</sup>), e ritorna, soprattutto, la vecchia tesi gioncurtiano-verghia-

<sup>35</sup> Ivi, pp. 10-11. Corsivo nostro.

<sup>36</sup> Cfr. *Gli "Ismi"...*, p. 177.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 177-78. Tale concetto, già espresso, come si è visto, in *La Sicilia e il brigantaggio*, era stato poi ripreso (almeno implicitamente) nella già ricordata confe-

na dell'opportunità di procedere per gradi nella rappresentazione della "scala sociale", e della difficoltà di ritrarre gli ambienti più elevati a causa (e questa è appunto la componente "verghiana") della loro — almeno relativa — uniformità:

...e sarebbe utile che noi ci abituassimo a discernere quel che c'è di caratteristico nella nostra società, dirò così, elementare, a fine di arrivare gradatamente al lavoro, più arduo, di scoprire quel che c'è di altrettanto caratteristico e particolare anche in quella società più elevata, dove le influenze livellatrici della civiltà generale hanno già iniziato il loro lavoro da un pezzo<sup>38</sup>.

Comunque, l'istanza sociologica, e in particolare la convinzione della necessità di individuare e rappresentare adeguatamente le differenze di mentalità, di psicologia, di sensibilità, di comportamento, di linguaggio, insomma i diversi modi di essere e di agire che caratterizzano specificamente i diversi ceti, ambienti, e condizioni sociali, è sempre presente alla riflessione sia di Verga sia di Capuana. Ma quello dei due che affrontò la questione come un concreto problema di poetica e di arte fu essenzialmente Verga, che non a caso diede la sua prima formulazione in materia proprio nella prefazione al primo romanzo del suo "ciclo" (o comunque — se si vuol prendere come punto di partenza la lettera a Salvatore Paola — in funzione e in vista dell'opera narrativa), e che anche nelle successive occasioni in cui ebbe a esporre le sue idee al riguardo, lo fece sempre in stretto riferimento al suo concreto lavoro letterario (già compiuto o semplicemente progettato), sia che spiegasse — in una lettera a Capuana del 5 giugno 1885<sup>39</sup> — come fosse stato suo intendimento, nel dramma *In portineria*, « rendere schiettamente e sinceramente »

renza del '94 su *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, che è tutta informata, a sua volta, a una visione del mondo intimamente conservatrice e dove, fra l'altro, Capuana tornava ad esprimere la sua deplorazione per « l'opera livellatrice dei tempi nuovi » (cfr. *L'Isola del sole*, cit., p. 203; e si vedano, in proposito, nel nostro saggio già citato *Il "vero" di Capuana*, le pp. 71-72). Si noti comunque che una funzione documentaria era stata assegnata alla narrativa d'ambiente popolare già da Edmond de Goncourt, che in una nota del 3 dicembre 1871 del *Journal* aveva scritto, riferendosi appunto alle classi "inferiori": « Mais pourquoi [...] choisir ces milieux? Parce que c'est dans le bas, que dans l'effacement d'une civilisation, se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout » (*Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, tome IV<sup>e</sup>, Paris, Bibliothèque Charpentier, E. Fasquelle, Éditeur, 1911, p. 365.

<sup>38</sup> Cfr. *Gli "Ismi"...*, p. 178.

<sup>39</sup> La lettera si può leggere in G. RAYA, *Carteggio...*, pp. 242-43.

un « diverso ambiente » — rispetto a quello di *Cavalleria rusticana* — e, precisamente, « ritrarre un'altra faccia della vita popolare: fare per la gente minuta della Città quello che aveva fatto per i contadini siciliani » (non mancando di mettere in stretta correlazione, con la consueta lucidità, l'ambientazione sociologica e la scelta delle soluzioni stilistico-espressive e “ formali ” in genere: « Il quadro cambiava, anche nella tecnica [...] della forma », e « il poco rilievo delle passioni, e la semplicità del disegno » erano espressamente voluti, perché funzionali alla resa del « diverso ambiente »); sia che, a proposito di un lavoro ancora in gestazione, affermasse, nella medesima lettera, di voler fare « un altro tentativo cogli stessi intendimenti salendo sino a quello che si chiama la Società »<sup>40</sup>, precisando poi:

...il metodo sarà sempre lo stesso e risponde ad una vecchia convinzione che mi son fatta; come, cioè, l'educazione o quella che vuoi di simile abbia smussato gli angoli, tolto il rilievo, data una vernice uniforme al modo di manifestarsi dei sentimenti e delle passioni, non che queste siano meno vigorose alle volte, ma espresse con più delicate sfumature, che lo scrittore deve miniare delicatamente...;

sia, ancora, che, in riferimento ai problemi postigli dalla realizzazione della tanto vagheggiata ma sempre sfuggente *Duchessa di Leyra*, sottolineasse ancora una volta, rifacendosi esplicitamente a E. De Goncourt (ma sempre, naturalmente, secondo la sua particolare “ interpretazione ”) la difficoltà (che per lui, alla prova dei fatti, sarebbe risultata insormontabile) di dare una rappresentazione artistica adeguata, dal punto di vista della congruenza “ sociologico-espressiva ” (per riprendere di nuovo l'espressione coniata da Asor Rosa), della “ buona società ”:

...E qui cade in acconcio quel che disse Goncourt che le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perché più caratteristici [*sic*] e semplici — quanto complicati [*sic*] e tutti [*sic*] esprimendosi per sottintesi sono le classi più elevate, massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti, e alla [*sic*] vernice quasi uniforme che gli usi, la moda, il linguaggio quasi

<sup>40</sup> Tale « lavoro » d'ambiente mondano non sarà mai portato a compimento. Si veda, in proposito, R. BIGAZZI, *I colori...*, pp. 431-32; S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 185-87; G. VERGA, *Prove d'autore*, a c. di L. JANNUZZI e N. LEOTTA, Lecce, Milella, 1983, pp. XXVI-XXVIII.

uniforme nella stessa società tendono a rendere pressoché internazionale in una data società. E massime nel mio metodo — che Dio m'assisti per questa *Duchessa!*<sup>41</sup>.

Per Capuana, invece, si trattò, più che altro, di una questione di carattere essenzialmente teorico, che, del resto, egli affrontò (o comunque toccò) soprattutto, appunto, in riferimento più o meno esplicito all'opera di Verga (a parte, s'intende, la recensione a *Les Frères Zemganno*) e, spesso, proprio in occasione di concrete analisi di testi verghiani. Si vedano, per esempio, oltre alle pagine già ricordate, le notazioni di carattere "sociologico" contenute nei passi seguenti, tutti concernenti lo scrittore catanese (dove i corsivi, come al solito, sono nostri): « Col *Marito di Elena* l'autore ci conduce in mezzo alla vita della *piccola borghesia di provincia* »<sup>42</sup>; « In questo [nel racconto *Pane nero*] *scendiamo ancora più giù nella scala sociale; siamo addirittura fra contadini. Non sentimenti, ma istinti o quasi...* »<sup>43</sup>; « Il suo occhio di osservatore ha già tolto di mira *la vita bassa della città*, e un giorno o l'altro lo vedremo comparire con un volume di *Novelle Milanesi* che faranno un bel riscontro a questi meravigliosi quadretti della vita siciliana »<sup>44</sup>.

Anche in De Roberto l'istanza "sociologica" ha una rilevanza tutt'altro che trascurabile. Non solo, infatti, essa è implicitamente operante nella continua e programmatica alternanza (almeno nella prima fase dell'attività dello scrittore) di soggetti narrativi di ambientazione contadina o piccolo-borghese e soggetti di ambientazione aristocratico-mondana (alternanza significativamente caratteristica, per altro, anche di Verga e di Capuana), dove l'ambiente sociale non costituisce semplicemente uno sfondo o uno scenario inerte, ma è viceversa un fattore determinante della caratterizzazione psicologica, comportamentale e linguistico-espressiva dei personaggi; non solo, ancora, è oggettivamente alla base dell'assidua e accanita indagine sulle classi dominanti (siciliane e nazionali) che De Roberto svolge

<sup>41</sup> Il brano è tratto da una lettera a Édouard Rod datata 14 luglio 1899. Cfr. G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a c. di F. CHIAPPELLI, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 131.

<sup>42</sup> Cfr. *Per l'arte*, cit., p. 220. Il brano è tratto da una recensione di *Pane nero* datata 14 giugno 1882.

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> Ivi, p. 174 (da una recensione delle *Novelle rusticane*, già apparsa sul « *Fanfulla della Domenica* » del 14 gennaio 1883).

nella trilogia degli Uzeda; ma è altresì oggetto di riflessione e trattazione 'teorica', per esempio nella prefazione alla raccolta di novelle *Documenti umani* (del 1888), dove, per altro, argomenti e concetti analoghi o somiglianti a quelli che abbiamo tante volte incontrati in Verga e in Capuana cambiano intimamente significato o assumono comunque una diversa intonazione: segno, questo, di un mutamento di clima culturale e di gusto, o meglio, dell'appartenenza dello scrittore — di un'altra generazione rispetto a quella di Verga e Capuana — a un clima e a una sensibilità ormai diversi. Ciò appare particolarmente evidente nella spiegazione che De Roberto dà della preferenza dei naturalisti — in sede di rappresentazione artistica — per gli strati inferiori della società:

Naturalista è chi vuol riuscire naturale, cioè chi più cerca di dare alla finzione artistica i *caratteri* [corsivo nel testo] del vero. Ora non tutti gli oggetti veri sono ugualmente *caratteristici* [n.t.], notevoli e riconoscibili. È quindi evidente che lo scrittore naturalista darà la preferenza a quelli che, per avere tratti più salienti, un aspetto più singolare, più accidentato, assolutamente proprio, gli forniscono il mezzo di conseguire meglio l'intento. Ora *la virtù e la salute sono più uniformi, più semplici, più monotoni* [sic] *del vizio e della malattia*; questi offrono maggior varietà e particolarità di manifestazioni; e *lo scrittore naturalista in traccia di fatti significativi, ne trova, negli ambienti corrotti, nei tipi degenerati, nei casi patologici, una più ricca messe. Questa è pure la ragione perché spesso il mondo dei naturalisti è quello della povera gente*. I lettori chiederebbero di assistere a scene della vita elegante, di vedere in azione grandi dame e gran signori; le descrizioni di catapecchie dove si aggirano i miserabili in cenci sono, *a priori* [n.t.] condannate [...]. Ma se gli scrittori naturalisti non contentano questi desiderii, ciò avviene perché, *scendendo nella gerarchia sociale, le differenze si accrescono e i tipi si disegnano più nitidi e saldi. Un contadino, un operaio, un marinaio, un minatore, hanno caratteri esclusivamente proprii specifici, indelebili*, nella fisionomia, nell'abito, nel modo di fare e di parlare, da renderli riconoscibili a cento miglia lontano; *la folla elegante che popola un salotto è più uniforme, si presta meno all'osservazione* [...]. Fare della *realtà elegante* [n.t.] — l'espressione è di Edmondo de Goncourt — ecco l'impresa a cui bisognerebbe accingersi<sup>45</sup>;

<sup>45</sup> Citiamo da F. DE ROBERTO, *Romanzi, Novelle e Saggi*, a c. di C. A. MADRIGNANI, Milano, Mondadori, 1984, pp. 1633-34.

dove, al di là dell'esplicito richiamo al Goncourt e dei più o meno evidenti riecheggiamenti di temi capuaniani e verghiani, è da notare la tendenza a trasportare il discorso sul piano essenzialmente estetico della ricerca del "caratteristico", in cui sembra esaurirsi (almeno per il momento) la tensione conoscitiva che animava la poetica e le prese di posizione di Verga e, anche, di Capuana. Particolarmente significativi sono poi, comunque, l'accostamento e l'implicita analogia istituiti, in queste pagine, dallo scrittore tra gli « ambienti corrotti », i « tipi degenerati », i « casi patologici » da una parte, e il « mondo [...] della povera gente » dall'altra.

Certo, questo discorso di De Roberto non si distingue per particolare profondità di pensiero né, tutto sommato, per particolare originalità; ma non è tanto questo che ci interessa qui notare, quanto piuttosto constatare come anche in uno scrittore ormai lontano e distaccato, per molti versi, dal clima e dagli interessi culturali propri degli inizi del verismo (e comunque non completamente etichettabile, *sic et simpliciter*, come verista) permanga tuttavia presente e viva la problematica "sociologica" che abbiamo visto così centrale nella riflessione e nell'arte di Verga e di Capuana (per restare in Italia).

Del resto, la stessa serie dei romanzi incentrati sulle vicende della famiglia Uzeda (*L'illusione*, *I Viceré*, *L'imperio*) — che di per sé costituisce un "ciclo"<sup>46</sup>, unificato dalla comunanza di ambienti e personaggi, i quali ultimi, a loro volta, sono legati tra loro dal nesso familiare-ereditario di tipo zoliano (ma anche verghiano<sup>47</sup>) —, col suo scavare assiduo e implacabile nel mondo delle classi dominanti, sembra oggettivamente intesa — come del resto è già stato notato da diversi critici<sup>48</sup> — a completare l'attuazione del program-

<sup>46</sup> Si vedano però, al riguardo, le osservazioni che C. A. MADRIGNANI fa a p. 167 del suo *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972.

<sup>47</sup> Si ricordi che protagonista del quarto romanzo del ciclo dei *Vinti* sarebbe dovuto essere il figlio (illegittimo) di Isabella Motta, duchessa di Leyra (a sua volta figlia — sia pure putativa — di mastro-don Gesualdo e di Bianca Trao), come risulta — secondo la testimonianza, proprio, di De Roberto — dal « secondo abbozzo di schema » della *Duchessa di Leyra*, in cui Verga, « dopo aver detto che da lei [cioè dalla duchessa] è nato Scipione, soggiunge tra parentesi: "(L'Onorevole Scipione)", rivelando così il filo che avrebbe legato il quarto romanzo al terzo » (cfr. F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a c. di C. MUSUMARRA, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 222).

<sup>48</sup> Si v., per es., V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 33: « ...De Roberto, riprendendo energicamente quel programma [il programma verghiano dei *Vinti*], segnerà con *I Viceré* l'estrema affermazione

ma verghiano di esplorazione sistematica e, per così dire, stratigrafica della società, con l'aggiunta delle parti mancanti — quelle cioè riguardanti appunto l'aristocrazia e in generale i gradini superiori della "scala sociale" — all'edificio che il maestro catanese aveva progettato e cominciato a costruire ma non era riuscito a portare a compimento<sup>49</sup>.

Considerando, a questo punto, nel loro insieme gli interventi e le enunciazioni di carattere teorico che siamo venuti sin qui esaminando e le concrete realizzazioni artistiche in cui essi — in vario modo e misura — si tradussero, — possiamo senz'altro concludere che anche i nostri scrittori del secondo Ottocento, e in particolare i nostri veristi, parteciparono (sia pure con qualche ovvia sfasatura cronologica) a quel grandioso movimento di portata europea, nato sulla scia delle grandi rivoluzioni borghesi dei decenni precedenti e caratterizzato dalla tendenza a una ampia e profonda ricognizione e presa di coscienza delle nuove realtà politiche ed economico-sociali e della realtà *tout-court*, che sul piano specificamente letterario si manifestò e si espresse, in particolare, nella diffusa aspirazione a condurre una indagine sistematica e completa sull'uomo e sulla società, e che, nelle sue realizzazioni più compiute, si concretizzò in quelle grandi costruzioni intellettuali ed artistiche che sono state definite « le cattedrali della cultura del secolo XIX »<sup>50</sup>.

DOMENICO TANTERI

*Università di Catania*

storica del verismo, idealmente sostituendo la propria all'incompiuta opera verghiana»; o anche M. POMILIO, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1966, p. 174: «...nella mente di De Roberto era anche il pensiero del ciclo dei *Vinti*, non condotto a termine dal Verga ».

<sup>49</sup> Lo stesso De Roberto, in un articolo del 1922, ci dice del « senso di rimorso » da cui Verga fu afflitto sino alla fine « per non essersi sforzato in tempo a proseguire la *Duchessa di Leyra* ed a compiere il ciclo dei *Vinti* », senso di rimorso che era reso particolarmente acuto dall'« osservazione di quei critici secondo i quali il suo metodo e il suo stile, adatti alla rappresentazione del piccolo mondo delle campagne e delle provincie, si sarebbero dimostrati insufficienti a ritrarre la grande vita vissuta nelle grandi città dalle classi più elevate ed evolute » (cfr. *Casa Verga* cit., pp. 246-47).

<sup>50</sup> Così si intitola un capitolo del bel libro di G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.

VI  
LE TECNICHE