BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 4

CAPUANA VERISTA

CATANIA 1984

CAPUANA VERISTA

Atti dell'Incontro di Studio Catania, 29-30 ottobre 1982

> WUORI COMMERCIO - Escato de IVA WUORI COMMERCIO - Escato de IVA Art. 2 n. 8 leut. d. DPR 26-10 53 n. 653

CATANIA 1984

ic 16

Sndalione Verga. It www. Polotogit Mann Introduction Oail while londaring vi vi Il presente volume raccoglie le relazioni e gli interventi di un « Incontro di studio » organizzato dalla Fondazione Verga nell'autunno del 1982 su « Luigi Capuana ».

L'ordine e la forma dei contributi ripetono fedelmente la successione dei lavori delle due tavole rotonde, nelle quali sotto la presidenza di Giuseppe Petronio e Giorgio Santangelo sono stati discussi i due temi proposti, « Capuana verista » e « Capuana oggi ».

La seconda parte del volume comprende invece alcuni studi su ntere: aspetti particolari dell'opera di Capuana, che, pervenuti in margine al-Rationaverga: it www.fondationaverga: it was



Pr. ISTA

and fordall one yer gail white his line of the second and the seco CAPUANA VERISTA Tavola rotonda del 29 ottobre 1982 M. Fondazione verge i de it. mm. Fon In Fanda Jinna Verda it www.fonda ilone verda i

RELAZIONI alone verda it www.fonda i one werda. it www.fonda it one werda it www.fonda i one werda it werda it were werda it will be were the w Fondationa verga it www.fondationalat

GIUSEPPE PETRONIO

INTRODUZIONE

Negli anni scorsi, per tre anni di seguito, la nostra Fondazione ha organizzato dei convegni sull'opera di Verga: sui romanzi catanesi, sui romanzi fiorentini, sui *Malavoglia*. Ci è parso opportuno fermarci un momento prima di passare, come è nei nostri piani, all'analisi degli scritti seguenti: a fare e a permettere un bilancio del lavoro svolto finora, a prendere fiato, a consentire agli studiosi, specialmente a quelli che non hanno partecipato ai nostri convegni, di prendere conoscenza dei risultati che abbiamo conseguiti, perché ne tengano conto per i convegni futuri.

Ma pausa di riflessione non vuole dire silenzio. Già negli anni scorsi l'analisi degli scritti verghiani era stata accompagnata — come era ovvio e necessario — da quella della situazione, anzi delle situazioni diverse, nelle quali lo scrittore aveva operato: a Catania, nella Catania degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta, a Firenze più tardi, la Firenze prima capitale dell'Italia Unita, a Milano ancora più tardi. E naturalmente il discorso su Verga si era affiancato a discorsi sui movimenti letterari e sugli scrittori che gli erano stati vicini o dattorno. Ora, a riempire questa pausa, ci è parso opportuno approfondire il discorso su movimenti e scrittori, nella convinzione che solo l'inserimento di Verga nel tessuto storico e culturale dei suoi anni può fare capire, nel gioco di convergenze e divergenze, la forza della sua personalità e il significato delle sue scelte: di quelle ideologiche come di quelle di tecnica narrativa e di linguaggio e di stile.

Ecco, allora, questo « Incontro di studio » su Capuana e sul Naturalismo, cioè su uno tra gli uomini che più furono vicini al Verga, e sul fatto di letteratura al quale egli fu sentito e si sentì vicino. Luigi Capuana, romanziere e novelliere di successo, scrittore per ragazzi, giornalista, critico, folclorista, mediatore in Italia del naturalismo francese, non può essere considerato un minore, e come che si giudichino gli

esiti artistici del suo lavoro, egli ha, nelle vicende letterarie italiane dell'ultimo Ottocento e del primissimo Novecento, un posto sicuro: è un nodo obbligato per il quale è necessario passare. Da ciò la scelta, e il significato nello stesso tempo, di questo « Incontro di studio » in due tornate, nella prima delle quali, oggi, ci si soffermerà sul Capuana narratore e critico, nella seconda, domani, si analizzeranno gli altri aspetti della sua attività. Nella speranza che dalle relazioni, affidate tutte a « specialisti », e dal dibattito la figura del Capuana esca delineata meglio, e sia chiarita con più sicurezza la funzione che egli esercitò al suo tempo, quella, soprattutto, di introduttore, teorizzatore e critico di quella forma particolare di naturalismo che fu tutta italiana e che fu detta, e diciamo, Verismo.

Questo riesame della figura di Capuana, e quello che dovrebbe seguirlo, della figura di De Roberto, ci metteranno, ne sono convinto, di fronte a un problema che si ripresenta continuamente allo storico della letteratura.

Qualche mese fa ho partecipato a un convegno tenutosi a Nantes per discutere con colleghi di molti altri Paesi sulla preparazione di un volume collegiale (Le Naturalisme dans les littératures des langues européennes) la cui sezione italiana è affidata a Marina Paladini Musitelli e a me, e che farà parte di una serie (« Histoire comparée des littératures de langues européennes ») edita sotto il patrocinio della Associazione internazionale di letteratura comparata. E anche lì il problema si è ripresentato con viva crudezza, nell'esigenza — sentita in modi e con sfumature diverse dei vari presenti — di contemperare la necessità di dare una definizione globale, largamente comprensiva, del fenomeno « naturalismo » con la necessità, altrettanto coattiva, di non perdere, nello sforzo verso la ricerca del permanente e del generale, il senso delle particolarità nazionali, delle differenze di scuola, delle individualità irripetibili. Da una parte, dunque, tener conto che di fatto, oggettivamente, nel corso di alcuni decenni, si è avuto in gran parte d'Europa un fenomeno dai tratti largamente comuni, che dagli stessi protagonisti o epigoni è stato definito come Naturalismo, che si è diffuso da paese a paese, che ha avuto dei comuni riferimenti culturali e una comune situazione storica, che si è manifestato attraverso la ricerca comune di alcuni fatti letterari (di struttura compositiva come di stile e di linguaggio), che ha riconosciuto alcuni maestri comuni, e via dicendo. Da una parte, dunque, l'esistenza, nella realtà delle cose,

di un fenomeno al quale scrittori di vari paesi e di generazioni diverse si sono coscientemente richiamati. Dall'altra parte, però, appena dalle generalità ci si accosta ai particolari, appena si punta l'occhio sulle varietà nazionali, e qualche volta, poi, su quelle regionali, appena ci si accosta ai singoli gruppi di artisti (scuole) e si analizza l'opera dei singoli scrittori, l'evidenza di una variegatura multiforme e multicolore, e il senso allora che a trascurare queste varietà e sfumature, queste nuances (che, diceva il poeta, vanno avanti a ogni altra cosa) si corre il rischio di irrigidire in uno schema un fenomeno che fu vivo, si sclerotizza e si ossifica quel fatto di mobilità e di individualità che è la letteratura.

Ed ecco, allora, l'insorgere di due tendenze contrastanti. Da una parte, il porre l'accento, costi quel che costi, su ciò che unisce, dall'altra il rifiuto della generalizzazione per inseguire le sfumature, la dissoluzione e negazione dei concetti per fermarsi alle personalità singole, qualche volta alla singola opera. È un fenomeno pendolare che si verifica continuamente nella storiografia e nella critica letteraria, e che, se contenuto in limiti, diciamoli così fisiologici, se considerato con garbo e con tatto, porta a una comprensione sempre migliore, più larga e più profonda, dell'attività letteraria e del suo articolarsi e periodizzarsi negli anni; ma che, se trattato con mani rozze e senza l'aiuto di principi sicuri di metodo, porta a non capire più niente, ad annegare in un magma vischioso di fatti isolati. Ecco, allora, le negazioni periodiche: il Romanticismo non è esistito, non è esistito il Naturalismo, il Decadentismo esso pure non è esistito mai; ecco, cioè, la negazione frivola dei fenomeni nei quali l'evoluzione letteraria è stata scandita, non per sostituire a quella scansione un'altra più articolata e più convincente, ma per postulare l'indistinzione assoluta, il caos del mondo prima che il creatore vi ponesse ordine, con il suggerimento — lo dava recentemente un collega tanto intelligente quanto nemico del metodo e amante del paradosso — di sostituire le storie letterarie con i dizionari della letteratura: tornare ai cataloghi degli autori, indietro fino al Tiraboschi e oltre.

La strada giusta, a parer mio, è un'altra, quella propria di tutte le scienze. Partire dalle schematizzazioni esistenti (e che sono frutto di raccolta di materiale e di riflessione) per sottoporle a verifica, sciogliendo dunque la sintesi nell'analisi, a cercare negli scrittori di una stessa età i tratti comuni e quelli individuali, per procedere poi a una sintesi nuova e rielaborare un concetto generale nuovo perché fondato su una messe maggiore di fatti, ma che, appunto perché un « concetto », non nega il dovere di classificare e capire.

A Nantes, questa dialettica tra generale e particolare, tra « età » e « individualità », è apparsa, applicata al Naturalismo, con la massima evidenza possibile. Vi sono stati alcuni decenni, si è visto, nei quali in tutta l'Europa, soprattutto ma non solo in quella occidentale, si è avuta come un'atmosfera comune, « un'aria di famiglia », un comune atteggiamento di fronte ai grandi problemi della natura e della società. Una cultura comune, cioè la lettura, nei più vari paesi, degli stessi libri; una comune gerarchia delle discipline che formano l'enciclopedia del sapere e una comune prevalenza assegnata a certe discipline e a certi problemi; una comune fiducia nell'utilità dell'applicare il metodo scientifico anche all'analisi della psiche umana e della società; una comune insofferenza delle « metafisicherie » dei « romantici »: una parola pronunziata ora con sprezzo; una diffidenza, più o meno forte, di ciò che si era detto « gli ideali » o « l'ideale » e una tensione verso ciò che ora si diceva « reale »; la convinzione che la letteratura dovesse anch'essa collaborare, come tutte le altre attività umane, a questa comprensione del reale. Su questa base comune poi differenze notevolissime: dislocazioni, da paese a paese, del processo storico, e quindi anticipi e ritardi rispetto a quella che potremmo dire la fase centrale del movimento; differenze di tradizioni culturali e letterarie; sfasature perciò nell'inizio e nella fine del fatto « Naturalismo »; diversa coloritura nel modo di considerare la letteratura secondo il peso maggiore o minore di una tradizione più o meno ricca, più o meno connotata in senso realistico o idealistico; atteggiamento diverso di ogni intellettuale e scrittore di fronte ai problemi del tempo, quelli sociali come quelli politici, quelli scientifici come quelli letterari; tendenza, diversa da individuo a individuo, a sottolineare gli aspetti positivi o quelli negativi del presente, a guardare al futuro con fiduciosa speranza o con disincantato pessimismo. Una folla, dunque, di sfumature, di divergenze, di differenze, ma di sfumature, divergenze e differenze all'interno però di una stessa atmosfera, di un'aura comune che è l'aura del tempo, sicché è possibile, anzi è doveroso e necessario, tracciare un profilo dell'« uomo del Naturalismo » come si può e si deve tracciare dell'« uomo dell'età dei lumi » o dell'« uomo dell'età del romanticismo », dai quali l'« uomo dell'età del Naturalismo » si differenzia, nella stessa

misura nella quale si differenziano le strutture e gli ordinamenti sociali, la gerarchia dei fatti culturali, le caratteristiche della vita sociale.

Questo lavorio di analisi e di sintesi, di scioglimento della sintesi d'oggi in una serie di analisi per risalire poi a una sintesi nuova, va fatto, io credo, anche a proposito del « Naturalismo italiano » o « Verismo », come che si voglia dire. Intanto, a stabilire se si possa parlare anche in Italia di un « Naturalismo » del quale il « Verismo » sarebbe una varietà, o se si tratti di due fatti distinti, o se, ancora, non esista da noi che il « Verismo », un « Naturalismo alla italiana ». Poi, a passare dall'analisi dei soli autori maggiori a quella anche dei tanti « minori » che allora operarono e il cui lavoro non può essere trascurato se di quella età letteraria si vuole dare una immagine non generica e schematica. Un lavoro, dunque, inteso a una mappa ampia, la più ampia possibile, di tutti i fatti di cultura e di lettura nell'« età del Naturalismo », per venire poi, solo poi, a un quadro d'insieme, a una sintesi costruita su quanti più fatti sia possibile: e a una definizione, quindi, che li presupponga tutti, quei fatti, e li comprenda tutti in sé.

A compiere questo lavoro la Fondazione Verga è, mi pare, particolarmente abilitata, e per questo l'« Incontro di studio » di oggi mi pare l'inizio di un lavoro lungo e serrato, da svolgere con l'apporto di quanti, in Italia, hanno lavorato e lavorano su questi temi. E tali sono i miei due partner di oggi. Carlo Alberto Madrignani ha dato, con i volumi su Luigi Capuana e su Federico De Roberto, un contributo essenziale alla comprensione del Naturalismo italiano, e sta ora continuando felicemente il suo lavoro con una serie di ristampe e di messe a fuoco di scrittori « minori » di quella età. Marina Paladini Musitelli ha cominciato con una felice analisi della nascita della poetica verista, e vi ha insistito poi variamente nelle sue ricerche su Verga e sulla letteratura e cultura di quella età. Io mi auguro, dunque, che le loro relazioni, e il dibattito che certo le seguirà, siano solo l'inizio di un lavoro che ci riunirà ancora qui, negli anni seguenti, intorno a una Fondazione che prende nome dallo scrittore maggiore di quel periodo, ma che, fin dagli inizi, ha felicemente chiarito che intende allargare il suo campo di studio a tutto ciò che ha a che fare con Verga: e dunque, preciso, a tutta la nostra civiltà letteraria del secondo Ottocento.

MARINA PALADINI MUSITELLI

CAPUANA VERISTA

Premetto subito che in questo intervento mi limiterò ad esporre e a proporre alla discussione alcune riflessioni o meglio alcuni dubbi che riguardano l'attività di Capuana come teorico del verismo.

Credo che oggi siamo tutti d'accordo nel ritenere che non è possibile parlare di Capuana senza parlare di verismo, ma soprattutto che non è possibile parlare di verismo senza chiamare in causa Capuana. Affrontare dunque alcuni aspetti della teoria letteraria di Capuana significa inevitabilmente riflettere su caratteri e funzioni del verismo stesso. E di fatti il bellissimo saggio di Madrignani, non a caso intitolato Capuana e il naturalismo, poté contare tra i propri meriti maggiori quello di aver riproposto il problema dell'interpretazione del verismo. In quel saggio il rapporto tra Capuana e il verismo, proiettato sullo sfondo della realtà storico-sociale postunitaria e visto alla luce della battaglia per l'affermazione di una nuova forma letteraria, risultava un momento fondamentale della politica culturale della borghesia egemone. Se la figura di Capuana acquistava in rilievo intellettuale e lucidità teorica, l'immagine del verismo stesso usciva rinnovata, riqualificata, direi, dalla propria adesione alle istanze scientifiche e materialistiche della cultura positivistica.

Con questa interpretazione del problema, che mi aveva entusiasmato allora, credo di essere, tuttora, fondamentalmente d'accordo. Anch'io, d'altronde, ho cercato anni fa di dimostrare come la poetica verista fosse il punto d'arrivo più lucido e conseguente del dibattito letterario promosso dalla penetrazione e diffusione in Italia delle teorie positivistiche. È vero però che alcuni piccoli dubbi — che sono, d'altra parte, l'anima della ricerca — si insinuavano già allora tra le maglie di questo convincente edificio critico; dubbi che oggi si sommano, in me, ad altri interrogativi suscitati in particolare dagli studi verghiani. Riguardano dunque, più che la figura del Capuana, alcuni

aspetti del verismo. Uno di quei dubbi riguardava in particolare la cosiddetta involuzione di Capuana; un'involuzione di cui Madrignani coglieva le prime avvisaglie nei saggi del 1882 e 1883 che risalgono al periodo della direzione del « Fanfulla della Domenica ». Era una operazione critica conseguente perché, una volta negata l'esistenza di una teoria del verismo diversa per metodo e contenuto dal naturalismo francese, non si potevano che leggere in negativo - come contraddizioni dequalificanti — alcuni degli aspetti della teoria estetica di Capuana che affiorano a partire dagli Studi tra cui, per primi, l'ostinata rivendicazione della priorità assoluta della Forma e la progressiva identificazione dell'essenza stessa dell'arte con essa, fino ad individuare nella raccolta Per l'arte il momento del passaggio di Capuana dal positivismo all'idealismo. Confesso che alla mia sensibilità quegli stessi saggi sembravano allora e continuano a sembrare oggi il momento di maggiore tensione della riflessione sul verismo; eppure in essi vi sono effettivamente delle affermazioni critiche che sembrano rimettere in discussione i principi costitutivi della teoria naturalistica dell'arte. È il caso, ad esempio, della rivalutazione che I Promessi Sposi subiscono nel giudizio del critico o dell'ammissione del ruolo ineliminabile che l'immaginazione svolge nella creazione estetica. Si tratta, però, di affermazioni che risultano, e non a caso, funzionali, da un lato, all'emancipazione dal modello zoliano, dall'altro, alla piena e consapevole rivendicazione dell'originalità e della congruenza delle soluzioni verghiane rispetto al problema della nascita e dello sviluppo di un moderno romanzo italiano.

La questione può sembrare marginale, capziosa, direi, eppure io credo che stabilire se questa raccolta di saggi — con la sua evidente insistenza sulla centralità della Forma — costituisca un momento qualificante nell'elaborazione della teoria verista dell'arte, o segni, invece, l'inizio della sua dissoluzione, possa essere uno stimolo a riaffrontare il problema dei caratteri qualificanti del verismo italiano, a precisare convergenze con il naturalismo francese, ma, contemporaneamente, a sottolineare le differenze che fanno del fenomeno verista e della riflessione che ne accompagna la nascita e la breve vita, un momento particolare del dibattito europeo sul romanzo.

Certo è che è difficile parlare di involuzione a proposito di quegli anni: nel 1883 non solo Capuana è ancora in prima linea nella battaglia per l'affermazione della narrativa verista — basti pensare al ruolo di organizzatore culturale che svolge assumendo la direzione del « Fanfulla della Domenica » —, ma i risultati artistici dell'arte nuova, che pure Capuana non ha dubbi nel giudicare lo stadio più maturo e coerente nell'evoluzione del genere narrativo — gli sembrano solo primi, timidi tentativi di un filone che deve ancora produrre i suoi capolavori. Il problema cronologico non è in questo caso privo di importanza, come non è senza significato il fatto che gran parte della produzione verista si situi nell'arco di quel decennio 1880-1890 — quando non oltre - che, accettando invece il principio dell'involuzione (ripreso e sviluppato, mi sembra, proprio da Ghidetti), — sembra sopravvivere quasi per inerzia alla dissoluzione delle proprie premesse teorico-metodologiche. E, d'altra parte, il dubbio non riguarda solo il Capuana o la sua attività di critico e teorico della letteratura, quanto la produzione verista stessa. Per non parlare di De Roberto, si pensi solo al verismo verghiano che raggiunge alcuni degli effetti più innovativi sul piano della realizzazione artistica quando la dimensione culturale del positivismo, così come la fede nella scienza, risultano già profondamente inquinate dalla loro deludente operatività nei confronti di una realtà politica e sociale sempre più difficilmente dominabile e organizzabile razionalmente.

Dunque o il verismo, parto di una lunghissima gestazione, risulta ormai sfasato rispetto alla propria fecondazione, o esso è, contemporaneamente, il risultato più conseguente, sul piano artistico, di quelle premesse culturali, ma anche la presa d'atto, nelle sue stesse strutture costitutive, della loro progressiva modificazione.

Se è vero che il modello verista porta a maturazione premesse ed ipotesi letterarie che risalgono, per Capuana, agli anni fiorentini e alla sua attività di critico teatrale, è vero anche che una vera e propria teoria dell'arte verista prende forma, negli scritti critici del Capuana, a partire dagli *Studi di letteratura contemporanea* in poi e nasce solo con la scoperta dell'impersonalità. Se dobbiamo dar credito alla celeberrima asserzione di Capuana secondo cui « il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza sul romanzo contemporaneo, ma soltanto nella forma, e tale influenza si traduce nella perfetta impersonalità di quest'opera d'arte », dobbiamo ammettere che è proprio questo tema-chiave a qualificare il modello verista e a riorganizzare, precisandola, tutta la riflessione estetica precedente. Un tema che si affaccia per la prima volta alla coscienza critica di Capuana

solo negli anni delle appassionate discussioni milanesi del Biffi — quindi tra il 1877 e il 1878 — come rievoca un anonimo recensore in una corrispondenza letteraria da Milano pubblicata sul « Fanfulla della Domenica » nell'aprile 1882 e che vorrei citare perché meno nota di altre:

Una sera Oreste — sotto questo nome è adombrato Giovanni Verga — venne al caffè Biffi con un'idea che a nessuno di noi parve nuova, ma che doveva, senza dubbio, riuscire nuovissima nell'applicazione rigorosa che il coscienzioso romanziere si proponeva di farne alla novella e al romanzo. L'idea è questa: l'arte deve cessare di essere soggettiva; l'arte si va facendo e diventerà, a poco a poco, tutta oggettiva; vi saranno le lagrime delle cose e le risate delle cose, ma si cancelleranno dalle pagine dei libri il pianto e il riso dello scrittore. E lo studio psicologico diventerà man mano così felice e così comune, che il romanziere non dovrà più far altro che dare la traccia al lettore, finché il romanzo a poco a poco si ridurrà alla cronaca cittadina pura e semplice. Qualcuno fece osservare ad Oreste che quest'ultimo forse era la condanna di tutto il metodo nuovo; ma Pilade (Luigi Capuana), ottimo cuore d'amico, ingegno critico di prima forza, Pilade soltanto, afferrata quell'idea, vi fece sopra il suo commento fino alla mezzanotte.

Capuana cioè capisce ben presto che solo grazie all'impersonalità sarebbe stato possibile realizzare quella rivoluzione artistica nella funzione dell'arte — da eteronoma ad autonoma — e nelle sue forme — dal romanzo storico e di costume al romanzo e alla novella naturalista — a cui aspirava da anni. Riflettendo sull'impersonalità, tentando di realizzarla nel romanzo Giacinta, con piena coscienza di tentare una strada affatto nuova, come scrive all'amico Gianformaggio — « Ho tentato un'ardua impresa e se sarò anche rimasto a mezza via non avrò fatto cosa volgare. È un lavoro meramente oggettivo, come direbbero i Tedeschi... Qui l'io dell'autore non si scorge affatto. I personaggi si muovono liberissimi nella loro atmosfera di passioni e di vizi, trascinati dalla logica fatalità degli avvenimenti, avvolti nelle spire del loro destino drammatico », — Capuana va via via precisando con grande acume alcuni caratteri fondamentali di essa, quelli, forse, che solo Verga realizzerà completamente nelle proprie opere.

Mi sembra che dietro il concetto di impersonalità si vada delineando, sempre più chiaramente in quegli anni, in Capuana, la coscienza indubbiamente nuova e rivoluzionaria per la struttura del romanzo, che, per essere oggettivo, tutto il racconto, non solo cioè la parte spettante ai personaggi, ma anche quella riservata al narratore, doveva essere filtrata attraverso un'ottica interna al mondo rappresentato a partire dalla lingua stessa. Verga, ringraziando Capuana per la magistrale recensione ai Malavoglia, coglieva acutamente l'importanza dell'approvazione, da parte dell'amico, del tentativo da lui fatto di « rendere il colore locale anche nella forma letterale ». E' soprattutto in Verga che Capuana segue, incoraggiandoli, gli effetti della progressiva maturazione dell'impersonalità, intravvisti in Nedda, ma realizzati solo in Vita dei Campi grazie alla sparizione di ogni riferimento esterno al mondo rappresentato, che rende completa l'illusione realistica. « Non intendiamo più nulla dei nostri sentimenti, delle nostre idee; ci sentiamo sopraffatti dai sentimenti rudimentali, dalla morale non meno primitiva di quella gente che riguarda e giudica ogni cosa dal suo piccolo e interessato punto di vista » — scrive Capuana recensendo la raccolta Vita dei Campi, sottolineando, con grande intelligenza, proprio l'assenza di ogni mediazione ideologica da parte dell'autore. Un'impersonalità che conquista sempre nuovi traguardi nelle opere di Verga — come plaude Capuana nella recensione a Novelle Rusticane dove intuisce e sottolinea uno degli effetti più interessanti della sua applicazione: l'umorismo che scaturisce dall'accostamento apparentemente neutrale e oggettivo tra le parole e i gesti del personaggio — in questo caso il Reverendo — e la sua condotta (« Ogni parola che dice è una rivelazione, ogni gesto che fa apre un abisso di questo cuore umano dove la bestia ringhia e appetisce... »). Sarà, d'altronde, proprio il concetto di impersonalità a sostanziare la riflessione sul romanzo durante tutto il corso degli anni Ottanta, e a costituire il metro di giudizio per valutare le novità letterarie, come è possibile dedurre dalle recensioni, entrambe del 1887, a La sorte di Federico De Roberto e Storie semplici di Remigio Zena.

Capuana è perfettamente cosciente anche del fatto che l'impersonalità non si riduce ad una semplice sparizione dell'autore, ma che dà luogo, invece, una volta perseguita con coerenza, ad una strutturazione profondamente diversa del racconto, non più coordinato da un narratore sapiente, fosse anche un personaggio testimone della vicenda narrata, com'è in tanti racconti o romanzi del tempo, tra cui, famosissimo il caso di *Eva*, ma organizzato secondo una tecnica simile a quella del montaggio cinematografico, capace di per sé di rendere evi-

denti i nessi tra le cause e gli effetti delle vicende raccontate. Non si tratta dunque di attenersi ai documenti umani, di sostituire la narrativa con la cronaca, di restringere il racconto, come precisò lo stesso Capuana, « alla fotografica riproduzione dei fatti e del dialogo », ma di costruire un congegno che, lungi dal limitarsi a rappresentare la realtà come appare ad un osservatore esterno, sia capace di interpretarla, di svelarne cioè nessi, rapporti, interferenze tutt'altro che evidenti a quell'osservatore stesso. È, mi sembra, quanto, con incredibile intelligenza critica, espone Capuana nel saggio prefazione *Per l'arte* uno dei più lucidi interventi, a mio parere, come forse si è già capito, della sua attività di teorico del verismo.

Ma è anche quanto Capuana tenterà di mettere in atto concretamente con la difficile opera di revisione della Giacinta proprio negli anni in questione. Ma torniamo al saggio Per l'arte. Dopo aver esposto un documento desunto da una cancelleria criminale, Capuana commenta: « Cavatemi ora da questo documento un'opera d'arte, un romanzo, una novella. Qui c'è già tutto: caratteri, azione, tragica catastrofe... e non c'è ancora nulla! » e conclude: « Ci riuscirà solo chi saprà ripetere nella forma letteraria il segreto processo della natura ». Anche questa è sembrata una formula evasiva; eppure Capuana fa appello in questo caso alla capacità di intuizione dello scrittore che, se sembra dipendere dalla fantasia e dall'immaginazione, è, in realtà, qualcosa di profondamente diverso, un'immaginazione cioè, che definirei di carattere critico, necessaria, sottolinea Capupana, non solo al romanziere ma allo scienziato stesso per far parlare i fatti e ricostruire il loro processo. La rivalutazione della fantasia e dell'immaginazione a scapito del documento umano comporta quindi una promozione delle facoltà gnoseologiche del romanziere equiparato allo scienziato, e, insieme a questo, considerato destinato a svelare il mistero stesso della vita.

È forse proprio qui una delle chiavi per capire il senso complessivo di questa operazione critica che riafferma, contro ogni ipotesi riduttiva di imitazione della realtà e di scienza come tecnica il ruolo critico-conoscitivo dell'intellettuale moderno, si tratti di uno scienziato o di un romanziere, proprio nel momento in cui lo sviluppo produttivo in direzione industriale proponeva agli intellettuali ruoli subalterni e all'immagine della scienza come guida intellettuale e morale del progresso umano si andava sostituendo l'immagine tecnologica della scienza come tecnica.

Che il verismo d'altronde come fenomeno letterario sia stato un movimento d'avanguardia è oggi riconosciuto ampiamente. Ciò su cui forse si è insistito meno, è proprio la coscienza che Capuana e Verga ebbero di costituire un'avanguardia e l'orgoglio con cui, di fronte all'incomprensione del pubblico e della critica, essi rivendicarono la novità e l'importanza delle loro scelte. La coscienza della necessaria aristocraticità della nuova forma d'arte è già presente in Capuana nel 1877 e accompagna, quindi, come un elemento ad esso profondamente intrinseco, tutta la fase di elaborazione della poetica verista. Non casualmente la prima attribuzione di questi caratteri ad un'opera letteraria riguarda proprio un testo esemplare del naturalismo francese come l'Assomoir di Zola: « in quanto alla folla dei lettori, nemmeno quest'Assomoir è un libro che possa, letterariamente, venir gustato da loro. L'eccellenza della forma, rendendolo un'opera d'arte elevata, lo riduce, nello stesso tempo, un lavoro destinato alla più eletta aristocrazia intellettuale. L'arte, checché se ne voglia dire, è roba assolutamente aristocratica ».

Ma è specialmente nel già citato saggio Per l'arte che Capuana chiarisce la funzione d'avanguardia che egli assegna all'arte:

Che medie d'Egitto! — sbotta contro chi gli parla della media dei lettori — un'emozione è affare di nervi. E i nervi bisogna educarli, bisogna abituarli se si vuole che non rimangano sordi a certe delicate impressioni. Persuadetevene: non sono i lettori che fanno i libri; sono i libri che fanno i lettori. Intendo dire che tra il gusto della folla e quello dei veri scrittori c'è sempre, da principio, un urto, una contraddizione, un vero conflitto. Si va avanti a questo modo, a furia di spinte, di strappi, di gomitate; chi è più forte la vince; e il vostro gusto intanto si modifica, si raffina e le forme d'arte anche.

Ciò che vorrei qui solo suggerire è che questi concetti forse ambigui rispetto alle loro premesse materialistiche non vanno visti come cedimenti nei confronti di una teoria naturalistica dell'arte, ma come gli elementi costitutivi di una riflessione estetica e di un movimento letterario simili e diversi da quelli francesi — come ribadì più volte lo stesso Capuana — e contraddittori nella loro stessa natura; una teoria del romanzo che è insieme organica e disorganica rispetto allo sviluppo della società borghese degli anni 80, espressione di una precisa fase culturale della borghesia liberale e moderata postunitaria sotto la

spinta dell'entusiasmo e delle speranze suscitate dalla scienza e, contemporaneamente, promozione di essa a valore metastorico, opposto orgogliosamente ad ogni possibile modificazione di quel clima storico, proprio nel momento in cui quel clima veniva profondamente intaccato invece dallo sviluppo stesso della società.

Nel 1892 Capuana, nel volume Libri e teatro, individuava nella mancanza in Italia di un « pubblico intermedio tra la classe aristocratica dell'intelligenza e del gusto e i volgari lettori che chiedono al libro d'arte sensazioni consimili a quelle chieste giornalmente ai circoli delle Assise, ai resoconti delle cause penali, alla narrazione dei fatti diversi della cronaca spicciola » la vera causa della crisi del romanzo verista e confermava, così, a posteriori la funzione d'avanguardia che l'arte verista intendeva esercitare nei confronti di un pubblico che « aspirando ad una produzione letteraria specchio dell'anima sua e del suo cuore », avrebbe dovuto apprezzare e sostenere tutti i tentativi artistici fatti in questa direzione. Ma lo sviluppo produttivo italiano degli anni Ottanta aveva intanto profondamente modificato i rapporti interni alla classe borghese emarginando proprio quel pubblico ideale a cui i veristi pensavano. Gli intellettuali italiani postunitari si trovarono nel breve volgere di un decennio a dover fare i conti con richieste culturali da un lato e organizzazione della produzione letteraria dall'altro profondamente diverse. È sintomatico che a questa crisi Capuana rispose negando il verismo come sistema: ridotto a metodo e privato della sua funzione esso era pronto ad essere una tra le tante risposte a quella che Capuana considerava una profonda crisi morale e intellettuale.

Circoscritta dunque ad un decennio tra il '78 e l'88 la riflessione critica sul verismo risulta, in Capuana, la fase centrale di un iter intellettuale particolarmente significativo. In equilibrio difficile tra la fase polemica ed ottimista della battaglia culturale promossa dalla borghesia egemone postunitaria e l'esito eclettico o scettico degli anni '90, il modello dell'arte verista denuncia nei suoi caratteri costitutivi questa precarietà, ma nello stesso tempo conserva, proprio nella misura in cui la costringe in una rappresentazione apparentemente spassionata e impersonale priva di mediazioni ideologiche, la carica demistificatoria della visione del mondo scientifica e materialista che lo sostiene.

(Università di Trieste)

CARLO A. MADRIGNANI

TORTURA

Per un autore come Capuana, sempre dimidiato fra programmi critici e tensioni inventive, si pone il problema di quale sia il miglior strumento di lettura della sua produzione narrativa. Non è facile sfuggire alla tentazione di sovrapporre all'esercizio narrativo modelli retorici e critici, riconoscendo così una superiorità aprioristica alle formule del critico e del teorico. E certo un tipo di lettura che faccia tabula rasa di tutto ciò che riguarda il lavoro del teorizzatore non può non cadere nell'esagerata fiducia di chi vede nel testo un assoluto noumenico, un valore di totale autosufficienza. Si può leggere il testo nel suo spessore e nel suo dinamismo con tutte le implicazioni possibili e le possibili stratificazioni, in una rete di rapporti che fuoriescono dai confini del testo, evitando di cedere a quella sorta di storicismo filologico e stilistico per cui l'evoluzione di un'opera raggiunge il massimo di resa complessiva nel suo ultimo stadio, quello cronologicamente più tardo, la cosiddetta forma ultima e più matura.

Se noi proviamo a leggere la novella *Tortura* così come essa ci appare consegnata nelle sue redazioni, constateremo che in tutti i testi sono rintracciabili alcune costanti ideologiche e, per così dire, « filosofiche » ben note per ogni studioso dell'opera del Capuana critico ed artista. Se si tentasse, come ha consigliato di recente Calvino, di riassumere la novella con la dovuta laconicità, lo sforzo, davvero non facile, dovrebbe puntare sugli elementi di significato patologico o meglio psico-o neuro-patologico. La 'tortura' riguarda le sofferenze psichiche e la lenta incubazione e poi il successivo manifestarsi dell'alienazione di cui è vittima la protagonista, presentata dall'autore come vittima non consenziente ed angosciata di un atto di violenza sessuale da parte dell'appassionato cognato. A livello di trama, e cioè per quello che riguarda l'allineamento degli eventi narrati, il percorso della narrazione ha una linearità abilmente dislocata, secondo i dettami di

una retorica narrativa basata sulla mobilità dell'angolazione narrativa. Nel racconto alla violenza succede la gravidanza, che si combina col ritorno del marito lontano e con la misteriosa scomparsa del cognato. La 'tortura' cui allude il titolo è tutta interna alla figura del personaggio femminile, al suo status di donna onesta oltraggiata e di futura madre gravida di una colpa non commessa. Il titolo vale insomma come riassunto molto esplicito della materia della novella che è poi uno dei tanti 'studi di donna' capuaniani, in questo caso della donna, vittima non tanto della violenza maschile quanto di un sistema di valori sociali. Solo la morte del figlio appena nato libererà la donna dai turbamenti e dalle turbe che lei stessa si infliggeva, con un automatico, se non volontario, atto di suggestione autocolpevolizzante. E il « caso » (poiché proprio di un « caso », così come lo intendeva l'autore, si tratta) si scioglie enigmaticamente con le parole di chiusura del racconto (almeno nella prima redazione in volume).

Siamo dunque all'interno di una tematica letteraria che si rifà alle forme di un pensiero razionalista, padroneggiato senza dilemmi dalle strutture dominanti in nome di una moderna strategia scientifica e sociale. Il nesso fra critico e scrittore si coglie analizzando presupposti dell'operazione letteraria, presupposti che affondano in una diffusa concezione scientifica, quella causalistica, dei meccanismi psichici. Si sa che Capuana in molte novelle, come in queste di Fumando e poi delle Appassionate, si provava ad elaborare un suo piano di interpretazione creativa della psicologia, seguendo la traccia della psicopatologia ufficiale di quegli anni e destinata a conoscere proprio in questo periodo integrazioni e trasformazioni decisive per il futuro dell'emergente psichiatria moderna. Mi sia concesso di augurare che, nell'abbondanza poco stimolante di microstudi e microricerche su Capuana, l'interesse degli studiosi si proponga per gli anni a venire di ricercare le cosiddette fonti della sua svariata e diseguale novellistica anche fuori dall'ambito di stretta pertinenza letteraria, in quel nuovo genere di letture di volgarizzazione scientifica non tutta egualmente volgare che era pascolo abituale per una larga fetta degli uomini di cultura positivistica: e penso a libri come il manuale di Krafft-Ebing, veri tesori di procedimenti, giudizi (e pregiudizi) etici, psicologici, scientifici e più latamente antropologici.

L'antropologia dell'uomo borghese secondo il Capuana narratore

si riconduce tutta al rapporto uomo-donna, alla dinamica interna alla coppia degli amanti o degli sposi. È una riflessione che attraversa gli spazi della borghesia nuova in Italia, come già era avvenuto nelle letterature di altri paesi, con dislivelli e differenze significative e per alcuni versi decisive. L'argomento era di per sé cruciale e si poneva come il fronte più o meno avanzato di quel processo di ammodernamento da cui erano investite tutte le società borghesi. La logica di tale problematica psicologica e sociale comportava alcune conclusioni destinate a svilupparsi nei decenni successivi, il nucleo delle quali era quella concezione della donna intesa come portatrice dei valori sociali dominanti ma anche come elemento di sovversione e di pericolo di una tradizione e di una sicurezza che si voleva considerare garante di un ordine sia psicologico che sociale. Siamo negli anni in cui albeggia l'era di Nora e l'Europa incomincia a subire l'ondata di quel ceto emergente « femminile », che stava imponendosi come inquietante motivo di autoconsapevolezza nelle nuove società già sgretolate da interne contraddizioni e da attacchi esterni. Capuana rientra nella schiera di scrittori del femminile al servizio della scienza e della cultura moderne e lo fa con spirito ben diverso da quello che animava i suoi due conterranei. Se il Verga « mondano » descrive con partecipato orrore la malattia femminile che intacca i valori virili, il De Roberto di questi anni sta per descrivere nell'Illusione la via crucis di una donna che si pone come interrogativo perturbante ed allucinato di contro a un mondo di sentimenti siglato dai segni della sopraffazione e dell'incomunicabilità. Per Capuana la situazione iniziale è più chiara. La donna vale, ai suoi occhi di artista sperimentale, per la sua esemplare utilità che offre ai fini di una trascrizione fedele delle segrete ragioni che regolano con tutte le sue contraddizioni la ragione e il comportamento psichico. Perciò studia la donna con vera passione scientifica e metodologica, con scarse interferenze a livello delle proiezioni inconscie, anche se, ovviamente, molto forti sono invece i presupposti di quel sapere diffuso che dava alla donna status e facies di controllata « autenticità ».

Alla scarsezza di risonanze interne che suscita la pagina di Capuana per il lettore ultrasoggettivista di oggi, alla bontà non geniale stilisticamente, si può contrapporre la necessità di un gusto storico che ricrei puntualmente una maniera artistica e ideologica insieme, a cui corrisponde pur sempre una tappa significativa della morfologia narrativa dell'Italia moderna, antecedente di quel romanzo psicologico che faticherà a imporsi proprio partendo da queste prime esperienze, con quanto di « vero » e di « falso » esse comportarono.

In Tortura troviamo operanti tutti gli ingredienti che la poetica naturalistica e i modelli psicologici (prima di Bourget) davano come strettamente necessari. C'è intanto il dramma, che non può non essere un dramma oscuro, fatto di proibizioni e ribellioni. In questo caso il dramma è insieme fatto di trasgressione dei valori istituzionali e violazione dei tabù più inaccessibili: non solo adulterio insomma, ma anche incesto. In effetti l'autore, che già si era provato su siffatta materia e conosceva i modelli francesi, opera a livello di concentrazione dei motivi etico-sociali, col gusto di esaltare una situazione offrendone al lettore la più scabrosa delle versioni (e in effetti, il primo editore, la Serao, ne sarà non poco preoccupata). Capuana tuttavia compiva tale operazione con gusto sperimentale, alieno da ogni atteggiamento moralistico come da ogni formula di immoralismo estetizzante (e verrà di lì a poco il giovane D'Annunzio a colmare la lacuna). La novella si presenta con un apparato di tonalità drammatiche che fin dall'inizio raggiungono il massimo, immettendo il lettore in medias res, nel cuore di una tragedia più tragica di quella classica, perché destinata a svolgersi dopo il suo epilogo, nelle sequenze di un martirio fatto di orrore per il passato e per il futuro. Se la tragedia classica prevede la clausola d'obbligo della morte violenta, il dramma moderno sta imponendo un suo canone più spietatamente crudele, che è la prolungata sofferenza da cui è dominata non solo la carne, ma la mente del personaggio. Alla morte che salda i conti e fa giustizia, come aveva sperimentato lo stesso Capuana nella precedente Storia fosca, viene sostituita una conclusione meno drastica, più moderna e sfumata: la sofferenza psichica che intacca le forze del corpo e la sicurezza della mente. In pieno accordo col gusto ottocentesco Capuana realizza, anche qui come in molta parte della sua opera, una sorta di analitica teatralizzazione della pazzia.

E la pazzia che qui si espone e si disarticola non è una malattia sacra, morbo misterioso; è una malattia della ragione, una malattia cioè che intacca un qualcosa di naturalmente sano. Per Capuana la malattia vale come controcampo della sanità, così come era d'altra parte nei presupposti della scienza medica dei suoi tempi. Questa certezza iniziale esclude a priori che Capuana possa mai assumere il fat-

tore malattia con un atteggiamento di morbosità o secondo un'ottica di intelligenza interna, per cui si può ipotizzare una reciprocità fra sano e malato, una qualche naturale commistione. I due piani rimangono sempre distinti, anzi esterni l'uno all'altro. La moglie pazza è tutt'altra cosa dalla savia, la malata dalla sana; il fattore violento ha introdotto un nuovo elemento esterno, commutatore dell'originario equilibrio. Così si spiega perché Capuana adoperi tutta la sua curiosità di clinico nel registrare le trasformazioni dolorose della protagonista. È il fissaggio in vitro di un percorso anomalo, eseguito da un osservatore che non perde mai di vista la normalità, anzi che mai gli viene in mente che questa normalità possa essere messa in discussione. Il realismo clinico di Capuana proprio per questa sua lucidità esemplare e quasi didattica si congiunge naturalmente a un classicismo di ritorno, con tutte le sue regole d'obbligo. Tale realismo, proprio perché così sicuro della sua inequivocabile cifra si offre oggi al lettore come una raccolta di stilemi senza sviluppo, un trait-d'union tradizionale fra il narrare ottocentesco e quello dei decenni successivi. Eppure è l'unica soluzione a cui poteva adeguarsi uno scrittore, che aveva scelto come sua modernità la fedeltà ai canoni scientifici di quegli anni e alla loro ideologia.

Va ricordato che il personaggio su cui ruota la storia della follia è una donna. Tutta la novella è una vicenda femminile, così come lo sono molte altre. Ed è una vicenda femminile tutta chiusa entro un mondo maschile, con cui la donna deve confrontarsi. Il marito è il tipico uomo dabbene con i caratteri morali e sociali del borghese attivo e produttivo. Nel presentarlo non c'è ombra d'ironia o di critica da parte dello scrittore. Egli fa riferimento ad un marito normale e tale deve essere a tutti i livelli, e tale si rivela già nel distacco con cui accoglie la pazzia della moglie, il suo preoccupante comportamento di donna appunto, fuori dagli schemi di una ragione che si mostra sicura di se stessa. Il Marito è interamente coerente alla sua vocazione di Uomo della Ragione e cioè di Uomo d'Ordine. I dati che lo scrittore ci fornisce sono espliciti, di un conformismo cristallino, di una trasparenza che non ammette sospetto. Egli è tollerante in materia di religione, in anni di smanioso anticlericalismo: sua moglie è « liberissima » di andare in chiesa e di confessarsi fin che vuole; solo che, da vero uomo, rifiuta gli eccessi muliebri e si permette di prenderla benevolmente in giro, ma parcamente, con le dovute cautele, con distacco amabile e condiscendente, « senza cattive intenzioni » — ci assicura candidamente il narratore, che s'impegna in questo profilo di uomo positivo. E non si tratta solo di un ottimo marito pieno di comprensione, è anche un buon cittadino, « credente » senza gli eccessi della moglie e dunque rispettoso — tuttavia la sua virilità si prodiga in un campo che è tutto mascolino, gli affari, quelli che, allontanandolo da casa, sono stati l'occasione del dramma familiare.

Se la figura del marito scopre tutto un fondale di sicurezze istituzionali e affettive (e l'ingenua omertà critica prima che ideologica del narratore), quella del cognato follemente innamorato si muove in tutt'altra direzione, anzi proprio in direzione opposta. La caratteristica fictionale del personaggio è quella del fantasma e dell'ossessività. Lo scrittore ne aumenta il fascino in due maniere, sia contrapponendolo al fratello positivo ed affettuoso sia col farne un personaggio dell'assenza, una larva incombente, che gioca un ruolo decisivo nella vicenda della donna e complica in absentia i rapporti fra i due coniugi. La dialettica di tale triangolazione è rappresentata con abili manovre dal narratore il quale sfodera il suo sadismo narrativo quando descrive la scena del marito che vuol dare il nome del fratello, nel frattempo scomparso non si sa dove, al nascituro, suscitando le reazioni prevedibili della donna. Accanto al fratello positivo c'è questo personaggio tutto giocato sulle tonalità morbose della passione. Al marito spetta il compito di rievocarlo come un « giovane d'un carattere un po' chiuso, un po' fantastico, ma docile nella sua stessa impetuosità », quanto a dire l'opposto del suo carattere equilibrato e fattivo. In questa presentazione si avverte di nuovo il distacco con cui il fratello savio considera e sottovaluta questi umori fantastici come fantasie innocue. Diversamente lo avverte e lo ricorda invece Teresa, che ha potuto scandagliare fino in fondo la natura di questa passionalità. E qui il personaggio assume altre sfumature: svela una sua imperiosità, una sua carica fascinatrice, il fascino della passione che trapela già dalla figura intensa dell'innamorato, che è « alta, bruna, dal viso serio, dallo sguardo quasi severo, contenuto a stento ». Siamo evidentemente su tutt'altro registro da quello del « buon marito »; l'assente è destinato a giocare un ruolo più importante del consorte pacato osservatore delle stravaganze della moglie e appena sfiorato nelle sue certezze di uomo positivo.

Ma lo scontro non coinvolge direttamente i due consanguinei: è la donna che deve subire il confronto, anzi lo scontro dei due maschi e lo subisce con la particolare passività di chi non ha scelta, di chi si sente legata indissolubilmente ai doveri della donna, della sposa e della madre, tanto da sentirsi in colpa anche per una colpa non commessa. Teresa è il luogo d'incontro di questa tensione; di questa potenzialità di colpa che nessuna buona fede può far tacere, la donna insomma è di fatto il soggetto di una strutturale subordinazione ai ruoli maschili, siano essi guidati dalla ragione o dalla passione. In quanto tale Teresa non può avere scelta, se non quella di torturarsi senza ragione e senza sbocchi fino all'estremo limite del crollo dell'equilibrio psichico. E qui compare un altro elemento di base, uno dei presupposti che sorreggono l'opera di Capuana naturalista, scrittore di drammi psicologici: la malattia è in qualche maniera sempre un fattore femminile. Come nella psichiatria ottocentesca si credeva che l'isteria fosse solo una malattia di donne, così Capuana si adegua ai parametri della scienza ufficiale e predilige la donna come luogo deputato per sperimentazioni di efficacia moderna, di narratività patologica. È un primato negativo tipico della donna soprattutto a livello letterario. La donna dell'Ottocento perde molto del suo alone angelicato e della sua parassitaria essenza ornamentale con lo sviluppo dei costumi e della società e viene investita non più solo delle certezze e degli ideali di cui l'uomo ha bisogno a livello istituzionale ed affettivo, ma anche delle sue insicurezze, delle sue fobie, delle sue proiezioni « irregolari » e pericolose. La famosa debolezza della donna, tanto celebrata dall'uomo per giustificare la sua necessità di protettore e di garante, diventa l'occasione migliore per inventarsi tutta una medicina e una clinica ad usum mulieris. Quello che era l'omaggio cavalleresco per la squisita sensibilità femminile si tramuta in un omaggio di equivoco significato, speculare in tutto a quella crociata di generosità maschile in favore della donna che Capuana aveva trasportato in Italia nelle sue opere giovanili sotto l'influenza ideologica dell'acclamatissimo Dumas fils.

La figura della donna, già fulcro delle più raffinate sensazioni sentimentali-spirituali, a contatto con l'ideologia scientifizzante conosce un prosaico ribaltamento che provoca risonanze ancora più sottili nell'animo incuriosito e preoccupato dell'uomo. Le squisite sensazioni diventano vibrazioni nervose, inafferrabili stati d'animo, incomprensibili atteggiamenti psicologici. Lo scrittore-uomo non si accontenta più dell'interessata difesa d'ufficio della donna debole, traviata dall'egoi-

smo dell'uomo, si propone un programma nuovo e più ambizioso: conoscere e ricostruire questo mondo « diverso » e incomprensibile, tracciando minutamente la sconosciuta mappa di questo territorio sommerso. È un progetto di grande interesse culturale e letterario, sempre all'interno di un'egemonia maschilista che avverte la necessità di aggiornarsi e di mettere in soffitta le vecchie mitologie romantiche.

Capuana s'inserisce, col suo fiuto indagatore e con la sua « facilità » narrativa, in questo tragitto in cui rientra la trasformazione della donna e soprattutto l'immagine di lei che l'uomo nuovo delle scienze positive si va elaborando. È un'operazione critica, ideologica e letteraria in cui si cala il significato militante dello sperimentalismo narrativo del Capuana di questi anni '80, quelli in cui il suo naturalismo trova una genuinità non troppo contaminata, anche se pur sempre soggetta a influenze non ben assimilate e stilisticamente poco originali. In Tortura riesce a prevalere quel suo metodo materialistico dell'analisi psicologica, che spesso si volatilizza in altre pagine e si disperde in luoghi comuni ideologico-espressivi. E per metodo materialistico, vorrei precisare, non intendo una perfetta e ben articolata adesione a una filosofia di quest'epoca positivista (ché anzi gli sforzi di Capuana in questo senso sono ben poco remunerativi), ma il prevalere di un gusto e di una sensibilità che s'identifica con la ricostruzione organica di un sistema di relazioni in atto capace di tradurre sulla pagina le condizioni materiali, storiche, sociali e fisiologiche, da cui scaturisce una situazione artistica ispirata alle modalità del realismo naturalistico. E intanto in Tortura è messa in secondo ordine tutta la problematica di tipo etico e sociale, o almeno lo scrittore la subordina alla sua lucidità di scrittore analitico. I riferimenti al mondo sociale ci sono; ad esempio la figura del confessore, unico interlocutore della donna e mediatore fra esigenze della donna e quelle dell'uomo, alleato di entrambi, confidente delle tragedie femminili e garante delle gerarchie familiari. E basterebbe questo fattore per sottolineare l'evoluzione, o l'involuzione, di Capuana nel corso di quegli anni '80 così decisivi per la narrativa italiana; la figura-chiave dal punto di vista ideologico non è più il dottore, l'osservatore scientifico garante di una neutralità già di per sé pericolosa per la sua carica di lucidità oggettivamente eversiva, ma il prete, che neutralizza i drammi umani con

una saggezza umana, troppo umana. E infatti il prete chiude la serie delle presenze maschili della novella più che introdurre un elemento di rottura, una crepa nella solidarietà dei maschi.

Per Teresa il suo dramma è un dramma di solitudine, di ossessione e alla fine di inarticolazione afasica. Circondata da uomini non ha referenti su cui far conto. Il narratore ha impostato il dramma con tutto il candore di uno scrittore-uomo ed ha realizzato così un dramma senza sbocco, una tragedia borghese proprio in forza della sua concezione della donna, che lavora al di sotto, come ideologia inconsapevole, delle premesse narratologiche. Teresa è un'eroina della sofferenza senza ragione, della colpa immotivata; una martire della femminilità colpita e debole e come tale destinata a trascinarsi sulle spalle un destino di « diversa », di colpevole, di « pazza ». Ci sono nella novella due registri di scrittura e di analisi, il primo è decisivamente psicopatologico, schiettamente improntato all'ideologia scientifica, per cui la tortura di cui si parla è un episodio di malattia, anzi di pazzia e Teresa è considerata una « povera pazza » da studiare come un « bel caso ». C'è poi, intrecciato ma non omologo a questo tipo di trattamento, un diverso punto di vista, quello per cui all'autore non basta siglare clinicamente un'esperienza e relegarla fra i molti « casi » possibili, ma bisogna, coi mezzi della ri-creazione narrativa, mostrare la necessità di una vicenda, la logicità di una « pazzia ».

A questo livello la narrazione si muove secondo una strategia meno « mirata », più sinuosa ed imprevista. Il motivo morale diventa del tutto inessenziale e il racconto espunge ogni coazione di narrazione a tesi. Così diventa difficile individuare le ragioni del comportamento pazzo e snaturato della protagonista, la sua liberazione disumana, la sua tortura di donna incolpevole e ossessionata dal ricordo di una violenza che sembra averla toccata ben al di là della dimensione fisica e delle sue conseguenze, esaltando un sotterraneo desiderio inconfessato, fatto forse di turbamento e di effrazione sessuali. Non è insomma la storia di un peccato né il preambolo ad un adulterio mancato; è una storia di fantasmi e di ossessioni che non sanno prevalere sulla vigente realtà istituzionale né sanno farsi reprimere nel grigiore di una rimozione ben riuscita. La « pazzia » di Teresa nasce da questo alternarsi fra sussulti e sensazioni risorgenti e la ferrea necessità di demonizzarli. Col suo materialismo psicologico il narratore ripercorre per

tutto il racconto le tracce di un ricordo fissato sulla carne e nella mente. Il sesso, pur camuffato e allontanato dal solito pudore d'obbligo, ricompare indirettamente, con una sua perversa pertinacia; pur rimosso, affiora nelle fantasticherie della mente turbata e scissa fra repulsione e idoleggiamento. Il cognato sopravvive come fantasma dai contorni deliquiscenti, non già violentatore ma appassionato e timido amante che si offre e chiede attenzione, fors'anche pietà. Questo precario equilibrio fra dati del reale e immagini fantastiche è scosso dalla gravidanza che inchioda la donna alla sua « colpa » o almeno non le permette se non di dimenticarla, di viverla come una sua storia di revenants, di piaceri e conflitti slegati dal reale. Così si spiega la sua crescente avversione per il nascituro e il suo irrefrenabile senso di liberazione alla sua morte.

Ouesta è la « tortura » della donna. Capuana ne ha esplorato la natura e la storia con l'aiuto di una narrazione di realismo analitico insistendo sulla naturale, fisiologica predisposizione della donna in quanto tale al fantasticare, al regredire dallo stadio delle certezze stabilite in una zona di pericolose tentazioni. Bisogna dire che lo sforzo, non sempre felice, di trovare un linguaggio comunicativo per questa incomunicabilità femminile matura in queste pagine migliori soluzioni che non in altre, dove ricorre una tematica dello stesso tipo. D'altra parte lo stesso Pirandello parte di qui e porterà sempre i segni di questa formazione ottocentesca. Capuana si avvale della sua ricchezza inventiva e del suo gusto per il disoccultamento di estenuate situazioni femminili, così aperte ad un trattamento di verbalizzazione drammatica, non senza ridondanze e passività complessive. Non trova, né era nelle sue possibilità provarcisi, un linguaggio che mimasse dall'interno il linguaggio « diverso » della pazzia e del femminile. Ma la sua sfida di artista porta almeno al risultato di questa narrazione scientifizzante, cioè a un tipo di narrativa psicologica che segnala, con la sua passione intellettuale, la zona di frontiera di tutto un sapere in via di trasformazione negli incombenti anni '90. Narrare casi di donne voleva dire, in questo periodo, misurare la forma di una scrittura da sempre convalidata con l'« altro » che l'uomo elude e demonizza, e comunque vuol sempre addomesticare. Capuana non supera questa barriera oggettiva, fatta di ideologia, di scienza e di linguaggio; ma non è solo col senno di poi, col fiuto di ricercatori di precorrimenti più o meno coche a stilimodi che possiamo leggere le pagine della narrativa psicologica, è forse più giusto leggere e ricercare con la consapevolezza che questo ges. Fondaliona verga it. www. Fondaliona verg



EMANUELLA SCARANO (Università di Pisa)

Condivido in pieno la linea di lettura che ha proposto Madrignani. e concordo in particolare sui due pericoli da cui mette in guardia preliminarmente: la riduzione del testo narrativo a pura emanazione della teoria letteraria e il pregiudizio teleologico che grava tuttora sullo studio delle varianti redazionali. Attenuerei invece la sua polemica nei confronti di una analisi del testo narrativo che prescinda volutamente dalla teorizzazione esplicita dell'autore. Su questo punto il discorso di Madrignani può senz'altro essere valido in generale, ma credo che, oggi come oggi, nel caso specifico della narrativa di Capuana (e in particolare delle novelle) possa essere molto utile una lettura che miri prioritariamente all'analisi dei testi, certo non per monumentalizzarli (il che, fatto in certi termini, equivarrebbe a mummificarli), ma piuttosto per riempire un vuoto, tentando di riequilibrare la tendenza opposta e prevalente a declassare il testo a puro documento e a considerare residuo trascurabile ciò che di esso non appare immediatamente relazionabile con le indicazioni teoriche e critiche dell'autore. E penso anche che tale inversione di tendenza, se adeguatamente praticata, possa far emergere dai testi alcuni dati utili allo studio del Capuana come teorico e critico militante; dati che tendono a rimanere in ombra proprio perché di solito non trovano riscontri espliciti negli scritti di carattere teorico e critico. Naturalmente sarebbe necessario un lavoro di analisi non puramente descrittivo, ma diretto soprattutto a trarre dallo spessore del testo il maggior numero possibile di implicazioni con ciò che sta fuori di esso, ossia con altri testi di natura e provenienza diversa; ma non è affatto detto in partenza che ciò che sta fuori del testo e ne viene in qualunque modo evocato debba coincidere necessariamente e prioritariamente con le posizioni dichiarate dall'autore nell'ambito specifico della sua attività teorica e critica. Mi è sembrato appunto che Madrignani abbia fornito implicitamente un'indicazione precisa in questo senso per due ordini di motivi: 1) ha voluto parlare delle redazioni di una novella all'interno di una discussione su Capuana e il verismo; 2) ha accennato all'opportunità di ricercare le fonti della novella anche al di fuori dell'ambito specificamente letterario.

Ouest'ultima indicazione mi sembra giustissima, anche perché generalizzabile e precisabile. Ne propongo perciò un'integrazione: non solo la pubblicistica scientifica, ma anche la cronaca giornalistica e quella giudiziaria sembrerebbero essere un luogo privilegiato di fonti per le novelle di Capuana: e, a parer mio, non solo di fonti, ma spesso anche di veri e propri modelli inventivi. Il lavoro da fare in questa direzione, oltreché a reperire i testi, dovrebbe soprattutto tendere ad individuare i modi e i procedimenti (ideologici e formali) di traslazione da un genere di scrittura ad un altro, ossia di selezione e di trasformazione dei dati offerti dal testo (o dai testi) di riferimento, e di ricontestualizzazione del materiale entro l'opera letteraria. La stessa indicazione vale ovviamente per i modelli più specificamente letterari. Anche in questo caso — e a maggior ragione — non si tratta soltanto di individuare i testi che fungono da modello, ma si tratta soprattutto di chiarire l'uso che ne viene fatto in funzione del nuovo testo e il significato di quest'uso, che può anche essere fortemente critico, fino ai limiti del capovolgimento ironico.

Credo che lavorando in questa direzione si avrebbero molte sorprese, soprattutto per quanto riguarda la produzione novellistica, indubbiamente la più trascurata nell'ambito degli studi su Capuana. Specialmente la produzione più tarda (penso in particolare alle raccolte del primo decennio del '900) potrebbe far luce con maggior precisione sull'atteggiamento dell'autore nei confronti della letteratura contemporanea e graduare meglio le modificazioni che tale atteggiamento ha subito rispetto ai tempi della battaglia per il naturalismo. Infatti tali modifiche non sono desumibili tutte con sicurezza dagli scritti specificamente critici, ma la maggior parte di esse emergono in tutta la loro incidenza e complessità esclusivamente dai testi letterari. Si pensi per esempio alla lettera al Rod, che apre Delitto ideale giustificando la composizione della raccolta in termini metanarrativi e addirittura di critica militante: la volontà di dimostrare, ad onta dello scarso successo editoriale del genere, le numerose possibilità della novella, capace di fare a meno dei « soliti casi passionali » e di adattarsi alle tematiche più varie e più nuove. Certo, sarebbe improprio leggere questa prefazione come puro documento epistolare, estrapolandola con disinvoltura dal contesto della raccolta, per aggiungerla al corpus della produzione saggistica. È ovvio invece partire dal presupposto che la raccolta tende ad inglobare sia i motivi che l'estensore della lettera entro la propria fictio complessiva. Almeno provvisoriamente, e sia pure a fini puramente esegetici, credo che sia pur necessario talvolta tener conto della natura anche monumentale del testo, se non altro per motivi storici: è come monumento che

il testo viene concepito, costruito e recepito dai lettori. Ma è chiaro anche che una simile prefazione — proprio perché rimanda esplicitamente ad un referente extratestuale (la moda del romanzo e la sua crisi oggettiva, la scarsa fortuna editoriale della novella e, di contro, le sue grandi possibilità non ancora sfruttate) — autorizza a leggere Delitto ideale anche come la rappresentazione letteraria di un rapporto contestativo con la narrativa contemporanea, e in primo luogo con il romanzo, ossia col genere su cui in passato si era prevalentemente concentrato in termini positivi l'interesse del critico. I romanzi attuali — si legge nella prefazione — altro non sono che novelle diluite a furia di descrizioni e di pretese analisi psicologiche. È proprio il testo, quindi, che con tali indicazioni apre i propri confini ed offre una chiave di lettura demonumentalizzante. Analizzando il libro bisognerà perciò tener conto anche di questa indicazione e ricercarne i testi di riferimento non tanto in altre novelle quanto nei romanzi contemporanei più in voga, che (si può ipotizzare) fungono in questo caso più da antimodelli che da modelli, un repertorio di cui si accolgono trame e motivi ma si rifiutano i procedimenti formali più caratteristici. Non è un caso che l'aspetto più vistoso e peculiare di Delitto ideale stia appunto nella sperimentazione e nella tematizzazione di alcune precise tecniche narrative. Allora i rapporti complessi di Capuana con la letteratura contemporanea in questi anni saranno desumibili non tanto dalla riduzione del testo a documento, ma dall'individuazione dei fili molteplici, non sempre chiari ed unidirezionali, che collegano ad altri testi questo libro, collocato provvisoriamente al centro dell'indagine. Si tratta insomma di far emergere dallo spessore del testo letterario e delle sue allusioni una rete di rapporti significativi proprio perché materialmente resi concreti dall'operazione letteraria. Analogo discorso vale per Coscienze, dove la prefazione è assai simile nella forma e nei motivi a quella di Delitto ideale e dove sembra precisarsi in altri termini la dichiarazione della lettera al Rod: la novella ha dimostrato di saper fare a meno dei soliti casi passionali. Se Delitto ideale espunge in termini evidenti la casistica della passione (direttamente allusiva al libro delle Appassionate), in Coscienze si assiste al recupero della casistica come forma e alla sostituzione della « passione » con la « coscienza » sul piano tematico (Pirandello l'aveva ben capito, recensendo il libro nel 1905). E questa nuova casistica si avvale fortemente dei modi di tematizzazione e dei procedimenti formali già sperimentati nel libro precedente.

D'altra parte, proprio in quanto forma specifica dell'invenzione e della costruzione del libro, la casistica di *Coscienze* propone inevitabilmente un rapporto con la casistica delle *Appassionate*; rapporto non definibile semplicisticamente in termini di ripudio. Un confronto tra le due raccolte permette infatti di individuare non solo i segni evidenti della distanza, ma

anche quelli di un recupero parziale, di una selezione e di un approfondimento, che sembrerebbero riportare — in termini certo assai complessi e indiretti, ma pur sempre significativi - al centro del discorso letterario il problema del naturalismo, inteso prevalentemente come studio e rapresentazione di casi psicologici. Se si tiene presente questo aspetto di Coscienze. bisognerà forse correggere una tendenza diffusa che individua in queste tarde raccolte di novelle soprattutto i segni ormai definitivi d'involuzione ideologica e di disimpegno teorico. Forse sono anche questo, ma non credo si possa dimostrarlo esclusivamente in base ad una considerazione astratta dei contenuti. Mi sembra ad ogni modo opportuno che questi testi vengano presi seriamente in considerazione all'interno di uno studio su Capuana e il verismo, perché rivelano i modi in cui l'autore rivisita la propria teorizzazione militante a distanza di decenni, quando la sua battaglia è ormai una vicenda chiusa e lontana. Direi che la consapevolezza di questa distanza storica, se da un lato spinge a nuove e diverse sperimentazioni, per altro verso è ben lungi dal rimuovere e dall'occultare i temi della riflessione passata. Questi continuano ad essere leggibili anche nella produzione novellistica del primo novecento, che rievocandoli li sposta dal piano della teorizzazione esplicita al piano allusivo (ma non perciò meno significativo) della rappresentazione letteraria. Ma questa presenza spostata (che è anche persistenza di impegno teorico e conoscitivo) emerge non da una lettura frammentaria e antologizzante delle novelle, bensì da una lettura che rispetti la strutturazione organica della raccolta, ossia la sua coerenza di libro.

Letta in questi termini, La voluttà di creare si presenta appunto come la rappresentazione narrativa di un discorso sul verismo. Il nodo del discorso è dato da un preciso elemento tematico che spinge fortemente il testo in direzione metanarrativa: l'autenticazione. Il motivo emerge soprattutto dalla complessità esibita dell'impianto sintattico della raccolta e dalla presenza di due voci ben distinte: quella del narratore-autore (presente soprattutto nella cornice) e quella del dottor Maggioli, il narratore delle singole novelle, sempre preoccupato di autenticare le proprie storie come vicende vere di cui è stato, direttamente o indirettamente, testimone. Ma alla fine, al narratore che si congratula con lui per l'eccezionalità delle sue esperienze tanto fuori dal comune da sembrare inventate, il dottor Maggioli rivela che in realtà le storie che ha raccontato sono tutte frutto della sua immaginazione e che il suo continuo ribadire che erano vere rispondeva esclusivamente alla volontà di persuadere e di tenere avvinta l'attenzione degli ascoltatori. Al narratore stupito spiega questa scelta raccontandogli una sconcertante avventura della sua giovinezza. Voleva scrivere un racconto di cui dovevano essere protagonisti due ragazzi innamorati; condizionato dai canoni allora imperanti del verismo e dell'impersonalità, si mette ad osservare

e a seguire con insistente petulanza i due inquilini del piano di sopra e utilizza fedelmente i dati che ricava dall'osservazione; ma, ad onta di tutta questa fatica, trova tanta difficoltà a terminare il racconto, che lo abbandona lasciandolo incompiuto. Una notte si vede comparire davanti i due personaggi del racconto, che esigono da lui di venir sistemati una volta per tutte con un finale che concluda la loro storia. Per sbarazzarsene, il dottor Maggioli si decide a terminare il racconto, *inventando* un finale banalmente lacrimoso.

Non è facile interpretare questa pagina, soprattutto se la si considera in relazione col contesto della raccolta, costituita in massima parte da racconti fantastici, o parafantastici, ossia da racconti in cui l'autenticazione della storia costituisce uno degli elementi canonici. Comunque, il rapporto col contesto permette di escludere la possibilità di leggere questa pagina come la dichiarazione esplicita di un ripudio del verismo, ripudio magari avallato e reso più patente anche dal fatto che i racconti di Voluttà di creare sono racconti di tipo fantastico, modellati cioè su di un genere narrativo naturalmente estraneo alla problematica veristica. Questa interpretazione non può reggere: infatti, se si dovesse indicare nell'ironia un segnale di ripudio, bisognerebbe riferirsi innanzitutto alle novelle della raccolta, cui la dichiarazione fatta dal dottor Maggioli in sede di cornice sottrae a posteriori ogni attendibilità, e bisognerebbe poi estendere tale ripudio al racconto fantastico in generale, di cui le novelle di Voluttà di creare evocano gli esempi europei più noti e prestigiosi. D'altra parte lo stesso racconto autobiografico del dottor Maggioli, a suo modo fantastico, quanto è attendibile, dati i precedenti tutt'altro che limpidi di questo narratore non fededegno? È chiaro comunque che l'ambiguità interna alla fictio complessiva conferisce a questa specie di apologo un carattere fortemente ironico se non addirittura polemico. Ma qual è l'obiettivo polemico? Il verismo in generale o il fraintendimento banalizzante e sclerotizzante di una poetica, ridotta alla pura osservazione e alla trascrizione passiva del documento? Propenderei per questa seconda ipotesi, anche perché (come ha poco fa ricordato la Paladini Musitelli) già ai tempi ormai lontani della battaglia per il verismo, Capuana aveva negato la coincidenza del vero con la pura riproduzione, affermando ripetutamente la necessità di fare scaturire l'invenzione verista da una relazione interpretativa. Se è così il racconto autobiografico del dottor Maggioli pone al centro del discorso un tema che era stato già centrale nella teorizzazione di Capuana e che ora riemerge in termini negativi attraverso la satira di un'accezione vulgata e riduttiva del verismo. D'altra parte, la falsificazione operata sui racconti della raccolta stessa in sede di cornice, se per un verso pone l'accento sulla fictio come elemento prioritario ed ineliminabile dell'invenzione, per altro verso si dirige ironicamente anche contro il racconto fantastico, anch'esso ormai logoro e fortemente sminuito delle originarie capacità di incidenza e di impegno conoscitivo.

Mi rendo conto che queste mie indicazioni sono insufficienti e provvisorie, perché riescono a toccare appena in superficie i temi teorici proposti dalle tre raccolte citate. Ma mi auguro che bastino a dare un'idea della complessità e della ricchezza d'implicazioni di queste opere tarde, e quindi della opportunità di considerarle anche come i luoghi privilegiati in cui Capuana prosegue il proprio lavoro di teorico e di critico militante, sostituendo ai modi diretti e trasparenti della saggistica quelli più indiretti e complessi della rappresentazione narrativa.

PIETRO MAZZAMUTO (Università di Palermo)

Ho seguito con molta attenzione l'analisi della novella *Tortura* condotta magistralmente da Madrignani, sopra tutto sul piano metodologico e sociologico, e giustamente riportata all'ottica storiografica in cui va collocato tutto il problema Capuana. Madrignani insiste sul naturalismo capuaniano, sull'ortodossia dei suoi ingredienti ideologici e strutturali, quindi più sulla coerenza che sulle contraddizioni della sua poetica. Il che conferma e addirittura rafforza l'impianto interpretativo del saggio col quale nel 1970 lo stesso Madrignani ricostruiva e motivava l'immagine dello scrittore mineolo.

Per questo motivo Teresa diventa un personaggio psico-patologico, strutturato con i « meccanismi psichici », dice Madrignani, di matrice scientifica e causalistica, cioè di origine strettamente positivistica: un personaggio dunque da imparentare più con Giacinta e Jana di Malia che con Clotilde di Confessione o Cecilia Santacroce di Parola di donna, più con i modelli femminili di totale estrazione naturalistica che con i modelli meno ottocenteschi e meno scientifici, più coscienziali ed esistenziali, sottolineati prima da Ghidetti e poi, più modestamente, dal sottoscritto.

È vero che con *Tortura* siamo ancora nel 1889 e per giungere alla figura di Cecilia passeranno più di dieci anni; ed è anche vero che il tempo delle *Appassionate* si condensa sopra tutto nella figura dominante di Giustina (*Ribrezzo*), nella quale sempre Madrignani ha scoperto la trama psicopatologica come struttura portante dell'intera vicenda; ma è altretanto vero che a distanza di cinque anni, nel 1894, Capuana tradurrà *Casa di bambola* e che alcune delle *Appassionate* e sopra tutto *Tortura* sembrano contenere le prime convincenti sperimentazioni di quella che il sottoscritto ha ritenuto di definire la « riflessione esistenziale » del nuovo personaggio capuaniano. Forse che lo stesso Madrignani non annotava nel 1970 che la dimensione più importante di *Tortura* è il post-eventum, il concentrare l'intera storia nel travaglio mentale della protagonista? Proprio questo ci convince di più: in Teresa sembra incrinarsi la struttura chiusa che in Giustina era perfet-

tamente realizzata. Ce lo fa pensare sopra tutto il fatto che il suo divenga un caso clinico solo alla fine, quando smarrisce la ragione, per recuperarla a distanza di sei mesi. Sicché, salvo questa parte finale, la sua storia è soltanto una storia interiorizzata, fatta di una psicologia che sta per uscire dalla sua sfera fisiologica e tende persino a spiritualizzarsi, come testimoniano le invocazioni religiose, i ricorsi mistici, anche se talvolta magici, della protagonista. Per giunta e per di più, Teresa comincia ad atteggiarsi come un personaggio prepirandelliano, come un essere tormentato che si contempla allo specchio ed è costretto a recitare una parte. Siamo cioè sulla via, sia pure iniziale, della frantumazione dell'individuo e stiamo quindi per uscire dal dominio dell'ideologia positivistica (in Teresa, per l'appunto, il « fisico » e lo « psico-mentale » non formano più un tutto rigido, se il secondo non accetta più il dominio del primo, anzi gli si ribella, in nome della sua specifica e caratterizzante condizione, quella culturale; se l'intrasformabile realtà fisica, oggettiva, comincia ad essere evocata solo come specchio della coscienza). Perciò piuttosto che arretrare Pirandello, ovviamente il primo Pirandello, nell'area naturalistica, spingerei di più il Capuana nell'area novecentesca. Perché questo è forse il suo ruolo storico più importante, quello di una sperimentazione, sopra tutto narrativa, specialmente novellistica, ed anche teatrale, che, all'interno della stessa poetica naturalistica, prepara in modo consapevole e costruttivo i modelli antropologici e strutturali che il Novecento, specialmente pirandelliano, porterà avanti sino agli esiti che conosciamo.

Questa è la sola osservazione che ritengo di fare alla relazione di Madrignani, tra l'altro sollecitato dal suo significativo riferimento alla componente antropologica della vicenda letteraria capuaniana: un'antropologia che proprio la intellighenzia siciliana, fra Ottocento e Novecento, forte della sua tradizione demopsicologica, proprio per merito del Capuana e del Verga, e poi sopra tutto di Pirandello, volgeva alla sua più moderna dimensione « culturale ».

Domenico Tanteri (Università di Catania)

Le stimolanti relazioni e gli interventi che abbiamo fin qui ascoltati offrono numerosi spunti per ulteriori considerazioni. Vorrei esporne almeno qualcuna, sia pure in modo sommario e disorganico.

Una prima considerazione è, più che altro, una annotazione in margine a quel brano — citato dalla Paladini — della recensione anonima pubblicata sul « Fanfulla della Domenica » nell'aprile 1882, in cui si rievocano le fervide e appassionate discussioni che si svolgevano, negli anni '77-'78, tra gli scrittori che si riunivano al caffè Biffi.

Notavo appunto, sentendo leggere il brano dell'articolo fanfulliano, come non solo, in quelle discussioni, fossero già presenti, in nuce, e si andassero maturando gli elementi essenziali della poetica dell'impersonalità quale poi, negli anni seguenti, sempre più lucidamente e rigorosamente sarebbe stata teorizzata e praticata da Capuana e da Verga, ma fossero già chiaramente distinti e ben delineati la natura e lo specifico carattere dei rispettivi contributi che i due scrittori avrebbero dato alla definizione e alla messa a punto di quella poetica, e fosse altresì già tutto prefigurato, virtualmente, lo stesso vivo processo attraverso il quale, in una feconda dialettica di reciproci stimoli e chiarificazioni, quella poetica sarebbe pervenuta, ad opera appunto di Verga e di Capuana, al massimo grado di limpidità teorica e di efficacia pratico-artistica.

In particolare, i ruoli sostenuti da Oreste e da Pilade nelle discussioni del Biffi ricordate dall'anonimo recensore appaiono perfettamente analoghi alle parti che in effetti avranno, rispettivamente, Verga e Capuana nell'elaborazione di quell'idea di un'arte assolutamente oggettiva e impersonale che, esposta dal primo con efficace concisione nella lettera dedicatoria a Salvatore Farina premessa all'Amante di Gramigna, sarà ripresa quasi con le stesse parole dal secondo nella recensione di Vita dei campi pubblicata sul « Corriere della sera » nel settembre 1881 e quindi accolta nella seconda serie degli Studii sulla letteratura contemporanea (e che appunto in questi testi ha la sua formulazione forse più lucida e netta).

Voglio dire, insomma, che nel rapporto tra l'Oreste-Verga che — nel racconto dell'anonimo recensore - avanza l'idea che « l'arte deve cessare di essere soggettiva » e deve diventare « a poco a poco, tutta oggettiva », che « vi saranno le lagrime delle cose [come, per altro, proprio in quegli anni, auspicava De Sanctis] e le risate delle cose, ma si cancelleranno dalle pagine dei libri il pianto e il riso dello scrittore », che « lo studio psicologico diventerà man mano così felice e così comune, che il romanziere non dovrà più far altro che dare la traccia al lettore, finché il romanzo a poco a poco si ridurrà alla cronaca cittadina pura e semplice », e il Pilade-Capuana che, « afferrata quell'idea, vi fa sopra il suo commento fino alla mezzanotte », è preannunciato, anzi è quasi esattamente anticipato, nella sua sostanza complessiva e persino nelle sue singole articolazioni, il dialettico rapporto tra il Verga che nell'Amante di Gramigna, affermata (positivisticamente) l'importanza del « fatto nudo e schietto », del « semplice fatto umano » che « avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere... », preconizzerà un'« arte dell'avvenire » caratterizzata da un « tal perfezionamento nello studio delle passioni » e nella « scienza del cuore umano », che « i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi » e « la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile », talché l'opera d'arte « avrà l'impronta dell'avvenimento reale » e « sembrerà essersi fatta da sé », e il Capuana che, nella recensione di Vita dei campi già ricordata, riportando quasi alla lettera le parole di Verga, ne sancirà la validità teorica («È la teoria dell'arte moderna») e vi farà sopra il suo commento, analizzando e mettendo in luce le modalità e i mezzi 'culturali' e stilistici attraverso cui nel testo verghiano l'impersonalità ha la sua concreta attuazione (« L'artista gli ha presi [i contadini delle sue novelle] nella loro piena concretezza, nella loro più minuta determinatezza, facendosi piccino con loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto... »).

Tutto ciò vale, in definitiva, a ribadire e rafforzare le conclusioni della critica più recente (in contrasto con l'immagine tradizionale e convenzionale di un Verga artista puramente istintivo ed essenzialmente 'incolto') sulla portata e il valore anche di ordine teorico dell'opera verghiana; e vale inoltre ad anticipare agli anni '77-'78 — se è vera la ricostruzione fatta dal recensore fanfulliano — la maturazione delle idee dello scrittore catanese su un tipo di opera d'arte così perfettamente impersonale da sembrare « essersi fatta da sé » e da tendere, al limite, ad identificarsi col puro e semplice « fatto diverso ».

Vero è, per altro, che già da tempo l'istanza di un'arte oggettiva e

'impersonale' si era venuta facendo strada nella riflessione di Capuana, e si era manifestata abbastanza chiaramente già nei suoi scritti del '67-'68 poi raccolti nel volume (del '72) Il teatro italiano contemporaneo; ma lo scrittore di Mineo, in quegli articoli, si riferiva appunto a opere drammatiche, appartenenti cioè a un genere che per la sua stessa essenza, oltreché per evidenti ragioni di ordine strutturale, tende ad essere assolutamente 'oggettivo' e ad escludere qualsiasi intervento diretto dell'autore nel testo; Verga invece, nell'Amante di Gramigna (e - stando a quanto si legge nell'articolo del « Fanfulla » — già nelle discussioni del Biffi), postula l'impersonalità dell'arte proprio in riferimento alla narrativa (servendosi, fra l'altro, per esprimere le sue idee al riguardo, di concetti e di immagini singolarmente somiglianti a quelli usati da Flaubert nelle sue lettere, che sarebbero state pubblicate solo nel 1885). Lo stesso Verga, del resto, pur con la consueta discrezione, rivendicherà a sé esplicitamente la priorità — rispetto a Capuana — del concepimento della poetica dell'impersonalità, scrivendo all'amico, in una lettera del maggio 1881: « Lasciami montare in superbia un po' anche me per rammentarti che cotesta necessità l'avevo intraveduta e avevo accennato ad essa in alcuni passi dell'Amante di Gramigna... ».

Rimane comunque il fatto che nella pagina verghiana la poetica dell'impersonalità ha una delle sue formulazioni più nitide ed efficaci e che, più in generale, la funzione di stimolo esercitata da Verga su Capuana (unanimemente riconosciuta dalla critica) non consistette soltanto nell'offrire alla riflessione e all'elaborazione dell'amico gli splendidi ed esemplari modelli costituiti dalle sue concrete realizzazioni artistiche, ma si esplicò anche, molto validamente, su un piano squisitamente concettuale e teoretico.

Una seconda considerazione, per la quale mi offrono lo spunto, in particolare, alcune osservazioni fatte da Petronio nel suo intervento introduttivo, riguarda la complessità — direi quasi, la plurivocità — della nozione di 'verismo' e la grande varietà di forme e di indirizzi in cui, in concreto, si articola e si diversifica la realtà artistico-letteraria che con questo termine si suole, in genere, complessivamente designare.

In effetti, oltre alle diversità esistenti tra il verismo italiano globalmente considerato e il naturalismo francese (al quale pure, per molti versi, il nostro verismo si ricollega), molteplici e profonde sono le differenze di poetica e di indirizzo rilevabili all'interno della letteratura veristica italiana, non solo tra scrittore e scrittore, ma perfino nell'ambito della stessa produzione di un singolo autore.

Particolarmente indicativa, in questo senso, è proprio l'opera di Capuana (nel cui caso, per altro, non va trascurata una componente di dilet-

tantismo culturale ed artistico, spesso presente, in lui, pur all'interno di un'attività complessivamente caratterizzata da una straordinaria lucidità intellettuale). Nella produzione capuaniana, infatti, si possono distinguere almeno due tipi di verismo, ben diversi tra loro: il verismo folkloristico della narrativa 'paesana' e quello psicologico della narrativa 'appassionata' (per riprendere i titoli dati dallo stesso Capuana ai due volumi in cui riunì, rispettivamente, le più significative novelle dell'uno e dell'altro tipo). Anche le novelle 'appassionate', in effetti, contrariamente alle più immediate e superficiali apparenze, sono informate a una concezione di fondo di tipo essenzialmente veristico-naturalistico. Anzi, direi che, se per verismo intendiamo l'espressione sul piano artistico-letterario delle tendenze e degli atteggiamenti scientistici e positivistici che furono caratteristici della cultura del secondo Ottocento, quasi paradossalmente, le novelle 'appassionate' risultano più intimamente aderenti a una poetica veristica che non le novelle 'paesane', le quali invece, comunemente, vengono considerate, nel loro insieme, come il prodotto più tipicamente verista dell'attività letteraria di Capuana.

Il verismo 'paesano' di Capuana, invero (a differenza di quello di Verga), è un verismo essenzialmente bozzettistico e macchiettistico, volto più che altro a ritrarre gli aspetti esteriori, più pittoreschi o più bizzarri, della realtà, e inteso soprattutto — come dichiara lo scrittore stesso — a «far scintillare», dalle situazioni e dalle vicende rappresentate, « qualche sprazzo di comico bagliore »; un verismo, insomma, la cui portata 'antropologica' — ammesso che di 'antropologia' sia il caso di parlare non va mai comunque oltre i limiti del folklorismo più superficiale ed estrinseco. Dove, viceversa, si manifesta un autentico spirito di conoscenza, un intento di indagine 'scientifica' della realtà (o, per lo meno, di taluni aspetti della realtà) è proprio nei racconti del genere 'appassionato' (oltre che, naturalmente, in opere come Giacinta), che invece sono stati tradizionalmente considerati dalla critica, almeno fino all'uscita del fondamentale libro di Madrignani, come degli esercizi — in sostanza — di tardo romanticismo (giudizio che comunque — a mio parere — vale senz'altro, in buona misura, per i primi di questi racconti, e in special modo per i Profili di donne).

Alcuni di questi racconti, in particolare, che si configurano come veri e propri 'studi' di 'casi' psico-fisiologici (spesso al limite della patologia), sono, in realtà, esempi di narrativa 'sperimentale' tra i più schietti che ci vengano offerti non solo dall'opera di Capuana, ma dall'intera letteratura italiana del secondo Ottocento.

A suffragare e convalidare queste mie affermazioni, del resto, può

ab lioneye and a linny fordationeye and a linn ione verga it www.fordatione verga it will be a fine verga it with the contractione verga it will be a fine verga it with the contractione verga it will be a fine verga it wi

NINO BORSELLINO (Università di Roma)

L'intervento di Tanteri che mi ha preceduto potrebbe rendere in parte superfluo quanto io avevo pensato di dire. Insisterei comunque sul valore della citazione messa opportunamente in rilievo dalla prima relatrice, Marina Paladini Musitelli, cioè su quella corrispondenza letteraria anonima da Milano per il « Fanfulla della domenica », che rievoca discussioni apparentemente improvvisate al caffè Biffi, e la sottolineatura di un concetto chiave del verismo — l'impersonalità, le lagrime (e le risate) delle cose — proprio di Verga e in parte di Capuana, un concetto messo subito in discussione in questa sede da Pietro Mazzamuto. Poi - la relatrice me lo consenta — la tentazione di un sociologismo un po' onnicomprensivo e anche la fascinazione del concetto benjaminiano della perdita dell'aureola hanno fatto in qualche modo smarrire le tracce di questa possibilità di identificazione del verismo con un nucleo estetico ben preciso. Per quanto mi riguarda, io insisterei molto, senza assecondare le raccomandazioni in senso opposto, mi pare, di Giuseppe Petronio, sull'identificazione di quei nuclei concettuali che appunto contraddistinguono un movimento, che contraddistinguono nel caso in questione l'appartenenza al verismo, indipendentemente dai risultati letterari singoli. Si tratta semplicemente di circostanziare i termini della critica sulla poetica, tenendo conto della versione che ciascuno scrittore per conto proprio rivela.

Tornando a quella corrispondenza, è evidente che essa mette l'accento, seppure con disinvoltura cronachistica, su un fatto completamente nuovo. Devo a questo punto fermarmi ancora su qualche premessa. Voglio richiamare l'attenzione anche sulla circostanza che non si tratta, quando si distingue tra naturalismo, verismo, realismo, di fare pure esercitazioni terminologiche: i conti con le parole li faceva Capuana, li faceva Verga; e ben a ragione, per rimuovere equivoci ideologici e artistici. Vorrei anche che si facesse attenzione a una circostanza che non mi pare sia stata sottolineata. Il primo forse che abbia introdotto la nozione di *verismo* fu Francesco De Sanctis; ma — guarda caso — De Sanctis ne parlava in senso

negativo. A proposito del romano Pietro Cossa e dei tentativi di realismo storico dei suoi poemi drammatici, De Sanctis usava il termine verismo in quanto corruzione e appiattimento triviale del realismo. Invece Capuana, che pure si richiamava a De Sanctis come maestro di critica e di estetica, afferra il valore positivo di verismo e ne rilancia il termine e la nozione in un certo senso contro, o comunque per distinguerlo da naturalismo. Ma perché questo capovolgimento? Perché De Sanctis, che pure è il teorico dell'arte come forma (concetto che Capuana riprende), quando si trova a discutere il problema del realismo, in particolare nella sua conferenza su Zola, finisce col mettere l'accento sulla materia. In sostanza per De Sanctis il dato nuovo e importante è la rivendicazione del « brutto », come del basso e dell'ignobile. Cercava addirittura questo filone di realismo materiale nella storia della letteratura italiana ed europea, risalendo alle discussioni che a partire da Lessing si erano intrecciate su alcuni episodi di materiale evidenza dell'Orlando Furioso. Verga e Capuana invece, mettevano l'accento sul metodo: il che è molto diverso. Non interessava a questi scrittori la materia; interessava il metodo, fondamentalmente. Sono convinto che questo sia un elemento importante che dovrebbe mettere sull'avviso tutti noi che a distanza riprendiamo il tema del verismo. Siamo stati indotti per un lungo giro di anni a sottolineare altri elementi o dati del fenomeno più esterni: le circostanze storiche e sociali, in particolare, per cui il naturalismo in Italia, cioè il verismo, sarebbe l'effetto del regionalismo di ritorno, post-unitario. E mi pare abbia fatto bene Tanteri a sottolineare ancora di più l'incidenza del verismo di tipo paranormale e passionale di Capuana rispetto al suo verismo paesano.

Questa variabilità di temi del verismo significa molte cose. Perché, se è vero che il verismo fu un movimento d'avanguardia, è anche vero che fu nella poetica e nella prassi artistica un movimento costruttivo, che tendeva a costituire i fondamenti e i termini della narratività in Italia, insomma del romanzo moderno e della novella, più che degli altri generi. In Italia il genere romanzo non era ancora nato, nonostante la presenza di un capolavoro romanzesco di cui tutti riconoscevano il valore come I Promessi Sposi. Non era nato come pratica sociale del romanzo d'arte, come quel fenomeno invadente della cultura letteraria europea e mondiale che aveva altrove caratterizzato, nei rapporti tra autore e pubblico, l'Ottocento, dai primi decenni alla fine del secolo. Capuana era interessato alla nascita del romanzo in Italia, e questo spiega il suo inno inaugurale per Nedda, che valuta non tanto in sé, come risultato novellistico, quanto nella prospettiva della fondazione del romanzo italiano. Ma Capuana, come sappiamo, era interessato anche alla nascita della novella italiana (a nuovi Decameron o Decameroncini) e alle sue forme, insomma all'universo del narrativo o del racconto.

Mettere perciò oggi l'accento sul *metodo* significa poter dire: in Italia, alla fine del secolo scorso, il pubblico, per quanto succube possa essere insieme agli scrittori delle mistificazioni ideologiche del nascente o affermato capitalismo (mi richiamo alle conclusioni della Paladini, così come le ricordo), un pubblico dunque c'è, e consente di sostenere il mercato delle lettere, e anche l'opera degli scrittori, la loro produzione artistica di novelle e di romanzi, così come in altro campo, di teatro. Questo è un punto importante, sul quale forse era necessario fermarsi.

Secondo punto. Le considerazioni precedenti dovrebbero consentire a quanti si occupano dei caratteri e delle prospettive del verismo di togliere di mezzo alcune formule facilmente oppositive. Quelle, per esempio, che oppongono verismo e simbolismo e psicologismo. E qui entro nel merito del rapporto normalità-paranormalità, in Capuana particolarmente. Ma appena, e quasi incidentalmente, perché vorrei che fosse Madrignani a chiarire questo nesso ancora più dall'interno, con la competenza che gli è propria. A me sembra che la novella da lui analizzata, Tortura, si iscriva perfettamente in una poetica del genere che risale molto indietro nel tempo e che fa della novella la narrazione di un fatto inaudito: forzando un po' i termini, la narrazione di un « fatto diverso ». Il novelliere deve dunque raccontare fatti diversi, trascrivere il documento umano, ma non in quanto testimonianza di quotidianità usuale, quanto piuttosto come « fatto diverso ». E i fatti diversi si svolgono in realtà sotto i nostri occhi con la naturalità del vissuto. Nel quadro di questa poetica, allora, l'interesse per la paranormalità può essere interpretato in funzione di un antropologismo letterario a spettro, direi, molto largo, ove si tenga conto che le modalità della narrazione, della narratività veristica, possono anche essere le modalità del simbolismo; se non dell'analogia e del linguaggio cifrato, proprie del simbolismo in senso stretto, dell'interpretazione dei comportamenti umani fuori da determinati quadri e schemi della verosimiglianza quotidiana.

Sarà chiaro insomma, per concludere, quali ragioni mi hanno spinto a ingrandire l'importanza di un particolare. L'anonima corrispondenza da Milano non ha per noi il valore di un puro aneddoto. Indica probabilmente il nascere prima dell'80 di un circostanziato avvenimento: la scoperta di un concetto chiave del verismo, fondato sulla nozione di impersonalità dell'opera e su una sua originale elaborazione, e insieme del nucleo concettuale più caratterizzante una poetica d'avanguardia, come quella di Verga e Capuana.

VITILIO MASIELLO (Università di Bari)

Sono d'accordo col modo in cui il collega Borsellino ha impostato il tema generale, che Petronio aveva chiamato in causa introducendo la discussione.

Concordo, cioè, sul fatto che le denominazioni di correnti e scuole letterarie non sono *flatus vocis*: sono astrazioni concettuali determinate, che alludono a processi reali, ad aggregazioni di forze intellettuali, a movimenti culturali, a poetiche in atto che si costituiscono intorno a specifici e condivisi nuclei teorici. E il verismo rinvia ad un'aggregazione reale di forze intellettuali, ad elementi omogenei di poetica, che vanno identificati nella loro specificità anche rispetto al quadro più generale del naturalismo europeo, dentro il quale consistono, ma rispetto al quale si definiscono con caratteri originali.

L'identità del verismo — è stato detto — sta piuttosto nel metodo che nei contenuti. Che questo metodo sia identificabile nella poetica dell'impersonalità credo sia tesi che si può sostanzialmente condividere, sebbene limitativa delle articolazioni problematiche e dei supporti teorici del verismo, e comunque bisognosa di precisazioni.

Né la poetica dell'impersonalità è in realtà collidente — sono d'accordo con la Paladini in questo — con le teorie o un'estetica della forma, verso cui sempre più decisamente si orienta Capuana, anche per influenza di De Sanctis. D'altra parte — e indipendentemente da De Sanctis — il problema della forma è centrale nella riflessione e nella pratica narrativa del Verga. Infine, che la teoria dell'impersonalità fondi gli statuti di una nuova narratività, che in Italia non era data precedentemente, è cosa, credo, pienamente sottoscrivibile, e convalidata dall'analisi storica e critica. Tra l'altro la poetica verista dell'impersonalità rinvia a matrici e modelli non italiani, ma europei: piuttosto flaubertiani che zoliani. Penso al Flaubert di una lettera — credo del '52 o '53 — a Louise Colet, nella quale si afferma che il narratore « dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part ».

Nella variante italiana, in verità, si tratta di qualcosa di più e di più sostanziale che non il semplice occultamento del narratore (che nel modello flaubertiano permane come regista invisibile della narrazione). Nel verismo italiano — lo diceva bene la collega Paladini — il canone dell'impersonalità implica e presuppone l'adozione di un punto di vista narrativo interno al mondo rappresentato: l'allestimento di un congegno narrativo costruito secondo criteri di oggettività materialistica, incentrati sui fatti e sulle loro oggettive connessioni causali, che il meccanismo della narrazione e il montaggio della vicenda evidenziano e rendono trasparenti. E a questo livello — secondo le categorie canoniche della lukàcsiana estetica del realismo che la lettura della Paladini segretamente presuppone — lo statuto veristico della « narratività » ambisce teoricamente, e operativamente approda, non ad una « mimesi », ma ad una interpretazione del reale. Giacché — son parole della Paladini — si tratta di « costruire un congegno che lungi dal limitarsi a rappresentare la realtà come appare ad un osservatore esterno, sia capace di interpretarla, di svelarne cioè nessi, rapporti, interferenze tutt'altro che evidenti a quell'osservatore stesso ».

Bene. In linea di massima, e a livello di ricostruzione del fenomeno, si può essere d'accordo. Temo, però, che i problemi si pongano proprio a partire di qui: e si pongano a livello di interpretazione storica e di valutazione critica del fenomeno.

Mi limiterò a sollevarne alcuni, a titolo di semplice riflessione e senza presumere di dare in questa sede — di discussione e di dibattito — una risposta.

Innanzitutto, questo nuovo statuto della narratività, che Capuana più che Verga, per maggiori capacità speculative, elabora concettualmente e fissa teoricamente, siamo sicuri che non risulti già obsoleto e in crisi nel momento stesso in cui viene elaborato? Che non rappresenti — voglio dire — piuttosto la sistemazione teorica e l'aggiornamento di una tradizione (quella del grande realismo ottocentesco) e di un modello che sul piano europeo risale agli anni 30-40 dell'Ottocento, che non il progetto di una nuova forma del romanzo? È legittimo — storicamente, criticamente — nel caso del verismo e della sistemazione che Capuana ne dà, parlare, come s'è fatto, di « movimento d'avanguardia »?

E basta, a legittimare l'attribuzione di tale qualifica, la fondazione materialistica e positivistica della poetica verista? E inoltre, siamo sicuri che in quella poetica e nel modello narrativo che ne derivava — certo, ancorato ai fatti, alla loro oggettiva rilevanza, al nesso di casualità naturalistica e materialistica che li lega ed organizza — non fosse implicato un modello di razionalità fortemente datato e prossimo al tramonto? E un'idea, una nozione del ruolo dell'intellettuale, del tutto sfasata rispetto ai processi sto-

rico-sociali in atto? Un modello di razionalità « oggettiva » — voglio dire — immanente ai fatti, alle cose, che lo scientismo materialistico e positivistico di fine Ottocento fideisticamente conferma e ipostatizza; e un'idea della funzione intellettuale come funzione rabdomantica e noumenica, capace di cogliere, sotto il disordine fenomenico, il tessuto di razionalità profonda che sorregge l'ordine (borghese) del mondo e ne garantisce la tenuta.

E non è patetica — ma assolutamente coerente con i presupposti di poetica indicati e con le loro implicazioni — non è patetica l'illusione di Capuana, connessa con la funzione « pedagogica » che egli assegna all'arte, che « non sono i lettori che fanno i libri; sono i libri che fanno i lettori »?

Sì, certo, sarà pur vero che i libri fanno i lettori: ma in un senso del tutto diverso ed opposto rispetto alle illusioni demiurgico-pedagogiche di Capuana. Nel senso che il modulo ottocentesco-naturalistico, col sorgere dell'industria culturale, alimenterà il romanzo seriale, un tipo medio-alto di letteratura di consumo. A cui si opporrà la vera avanguardia, lo sperimentalismo, l'« antiromanzo », prima che siano passati venti, trent'anni, da queste teorizzazioni schiacciate sul passato.

È certo indiscreto, per valutare queste sistemazioni teoriche, evocare figure ed esperienze remotissime da questa stagione (anche se l'espediente può risultare utile, funzionalmente e strumentalmente, al fine di cogliere per intero la distanza, in termini di anni luce, che intercorre tra questo preteso « movimento d'avanguardia » e gli sviluppi della storia successiva).

Non posso però fare a meno, in relazione all'idea della funzione intellettuale implicata nella teoria e nella pratica narrativa verista così come definita da Capuana (il narratore come ordinatore prospettico di fatti e vicende colti nel nesso oggettivo di causalità che li sorregge: a partire dunque da una razionalità immanente ai fatti che il narratore, oggettivamente, isola ed evidenzia nel montaggio), non posso fare a meno di pensare all'acre ironia di Saul Bellow, certo maturata al punto alto, estremo della crisi storica di un ruolo: « Lei vuol comprendere gli umanisti intellettuali? Pensi allora ai Rettili Imperanti del Mesozoico ».

Ma è poi proprio necessario ricorrere a Saul Bellow, partire dal punto estremo del processo, per legittimare dubbi e sollevare problemi sulla qualificazione d'avanguardia accreditata al modello narrativo teorizzato da Capuana (il « nuovo statuto della narratività », come s'è detto)?

No, non è necessario. Basterà superare il crinale del secolo per imbattersi, qui da noi, nella dura polemica di Boine contro questo modulo narrativo (naturalistico e ottocentesco) concepito come « organismo » strutturato e coeso, fondato sull'illusione ottica di un ordinamento prospettico e razionale dei fatti (della vicenda narrativa) secondo la legge deterministica della causalità.

Francamente, io non me la sentirei di enfatizzare la funzione d'avanguardia, che è come dire la forza di rottura, la modernità e ricchezza d'avvenire, del modello naturalistico elaborato da Capuana. La verità, persino ovvia, è un'altra. Ed è che il romanzo moderno nascerà dall'esplosione, dalla disintegrazione dello statuto narrativo di stampo naturalistico: dalla disgregazione della forma-romanzo che il naturalismo (la linea del realismo classico) aveva canonizzato; dalla disintegrazione di quello statuto e di quella forma, e dal deperimento di tutto ciò che essi implicavano e comportavano, a partire dal modello di razionalità di cui quella forma era l'omologo narrativo.

Gli elementi di una disperata, discentrata, disorientata soggettività, che il mondo moderno sta portando ad emergenza; la crisi irreversibile delle categorie gnoseologiche ed epistemologiche tradizionali, a partire dalle categorie primarie della percezione del reale (le categorie spazio-temporali); la crisi dei sistemi relazionali che avevano garantito la coesione del reale e la razionalità del rapporto individuo-società, io-mondo; tutti gli elementi forti, insomma, che caratterizzano la grande cultura della crisi e la forma di letteratura che ne deriva, stanno, tutti, al di fuori e al di là del modello naturalistico: oltre la barriera del naturalismo.

E son proprio gli autori della generazione successiva a quella di Capuana, nati alla letteratura narrativa nelle temperie del naturalismo e del verismo al tramonto, i De Roberto, i Pirandello, coloro che sentiranno i moduli narrativi fissati dal naturalismo come una camicia di Nesso e ne forzeranno gli argini, ne abbatteranno i confini. Avviandosi, essi sì, in un territorio inesplorato (e non esplorabile con gli strumenti tradizionali). De Roberto (e penso all'inquieta, problematica lettura che ne ha proposto Madrignani qualche anno fa), Pirandello; ma anche — perché no? — Svevo.

Vorrei fare un esempio, a questo proposito, e avviarmi alla conclusione: un esempio d'ordine tematico.

Madrignani ci ha fornito poco fa una densa lettura di una novella di Capuana, *Tortura*, che ha come suo epicentro il tema della malattia. Il tema è consumato in termini patologici, o meglio, psico-neuro-patologici, in coerenza con i presupposti ideologici, culturali, filosofici della formazione di Capuana. Esso, cioè, si configura come una emergenza « patologica », appunto: un elemento di rottura, di devianza, su uno sfondo di « sanità ». Bene! Pensiamo allora — a cogliere distanze e differenze che rinviano ad universi non comparabili — al ruolo e alle valenze che il tema della malattia ha nella letteratura del Novecento: in Svevo, per esempio, appena doppiato il secolo.

Qui, auspice la psicanalisi — e, si badi bene, non solo la psicanalisi a livello ontogenetico, bensì anche la psicanalisi a livello filogenetico: cioè nelle

sue proiezioni « sociali », come diagnosi non dell'individuo represso, ma della società repressiva e della sua virtualità nevrotizzante — qui, dicevo, la malattia non è il caso patologico eccezionale (il « fatto diverso ») ma è la norma, il dato e destino comune, il connotato di una dimensione diffusa dell'essere. La malattia è, insomma, intrinseca alla vita quotidiana: è ciò che irriflessivamente appare « salute » al senso comune (« l'orrenda salute » di Augusta: onde l'ossimoro ricorrente di Zeno: « guarire dalla salute »).

Il disagio della civiltà di Freud è di circa dieci anni più tardi della Coscienza di Zeno. Ma di questo si tratta; a quella problematica rinvia il tema della malattia in Svevo. Ed è singolare che l'ultima tragica pagina della Coscienza di Zeno (la previsione apocalittica di una catastrofe planetaria provocata dall'uomo apprendista-stregone) trovi puntuale riscontro nell'ultima pagina del Disagio della civiltà (un'analoga probabile catastrofe determinata dal prevalere delle pulsioni aggressive dell'uomo — da Thanatos — attrezzate ormai di tutto il potenziale distruttivo della scienza e della tecnica: gli « ordigni » sveviani).

Era necessario scomodare Freud?

Probabilmente no: a condizione che non si confondano, però, mondi, universi culturali e ... distanze; a condizione che si riconoscano, per intero, le decisive fratture storiche, e si identifichi chiaramente chi sta al di là e chi sta al di qua, ciò che appartiene al passato, e ciò che sta all'origine del nostro presente; ciò che sta tutto iscritto nella storia incrinata, ma ancora coesa, della borghesia e della sua cultura organica, e ciò che sta invece iscritto nel torbido, funereo, tragicamente consapevole disfacimento di quel mondo e di quella storia.

E a me pare che Capuana — la sua cultura, la sua poetica, gli statuti narrativi da lui fondati — stia al di là. Conclude un ciclo, che ha sapore di antico, non ne apre nessuno.

Se siamo tutti d'accordo su questa persino ovvia constatazione, perché allora alterare, di Capuana, le dimensioni, forzarne la rappresentatività e il ruolo storico?

GIUSEPPE PETRONIO (Università di Trieste)

Due sole parole di risposta a Borsellino. Sono perfettamente d'accordo con lui quando insiste sulla necessità di identificare i nuclei che caratterizzano un movimento. Ma non credo che abbia ragione quando pensa che queste sue affermazioni siano in contrasto con le mie, dal momento che tutto il mio discorso tendeva precisamente a dire che occorre cogliere il nucleo del verismo ma senza irrigidirlo in uno schema alla Bignami. I rischi di ogni discorso critico su un movimento letterario sono appunto due, contrari tra loro, come una Scilla e un Cariddi. Da una parte, l'atomismo di quelli che, fermandosi sui tratti particolari di ogni singolo scrittore, negano l'esistenza di un movimento che abbia un suo nucleo centrale; dall'altra parte l'irrigidimento di quelli che attenti solo ai tratti comuni, definiscono il movimento in base ad essi e trascurano quindi quei tratti particolari che ogni scrittore non può non avere. In sostanza: esiste il verismo ed esistono i veristi; e il verismo è il luogo comune di quanto i veristi hanno in comune tra loro, e i singoli veristi sono veristi perché hanno in comune alcuni tratti che la generazione precedente non aveva e che quella seguente non avrà più, ma sono poi veristi ciascuno a suo modo, tanto più a suo modo quanto più è lui, « grande ».

Due parole anche sul discorso di Masiello, estremamente interessante. Masiello ha presentato tanti richiami, espliciti e impliciti, a quella rinunzia al romanzo naturalista o verista che ha luogo nei primi anni del Novecento. Ha trascurato un riferimento che a me pare esemplare. Nel Fu Mattia Pascal (è del 1904) c'è una pagina nella quale il protagonista, mentre sottolinea un aspetto fondamentale della nuova cultura (quel relativismo che, secondo lui e Pirandello, comincia con Copernico), trae proprio da questo aspetto il rifiuto del romanzo naturalista, e ne fa la caricatura. Già parecchi anni prima della frase famosa di Valery Pirandello scimmiotta i toni naturalistici: « E va bene! Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasi-

mava d'amore... Oh, santo Dio, e che volete che me ne importi? Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, su un granellino di sabbia impazzito ecc.? ». Che è dunque una consapevolezza precisa, dieci anni prima delle pagine di Boine, della correlazione stretta tra una nuova coscienza del mondo e la necessità di un romanzo nuovo, diventato ormai insufficiente quello verista a dire questa nuova coscienza.

Però c'è un punto sul quale non sono d'accordo con Masiello. È una polemica antica tra noi, ed è sul fatto che da questo insorgere di un modo nuovo di guardare alla vita Masiello deduce (direi alla barese) la fine del ruolo dell'intellettuale, o per lo meno la fine della coscienza di questo ruolo. E non è vero: non è, storicamente, filologicamente, vero. Negli ultimi anni dell'Ottocento e nei primi del Novecento, vi sono sì scrittori che non sanno più vedere una funzione dell'arte, i crepuscolari per esempio, ma ve ne sono tanti altri i quali invece si arrogano il diritto e il dovere di intervenire attivamente nella cultura e nella vita del tempo, per essere guide dell'opinione pubblica. E Pirandello è tra essi, se è vero che tanto della sua arte mira a una demistificazione delle opinioni correnti sulla vita, sulla coscienza, sull'uomo, su ciò che è o non è verità: una demistificazione che deve insegnare all'uomo non solo una gnoseologia ma un comportamento e un'etica diversi. Non è vero dunque che il letterato rinunzi al suo ruolo; è vero solo che se alcuni vi rinunziano, altri (li hanno detti gli interventisti della cultura) ne scoprono uno nuovo.

Un discorso però, questo mio, che dovrebbe essere assai più ampio e complesso, in quanto il sistema culturale e letterario del primo Novecento è assai più complesso di quello del secondo Ottocento, come più articolata e complessa era ormai la società italiana.

PAOLO MARIO SIPALA (Università di Catania)

Le relazioni non hanno offerto motivi di dissenso e occasioni di scontro frontale. Non ci resta quindi che proporre integrazioni o riflessioni marginali.

Vorrei chiedermi come si colloca nella storia di Capuana la prolusione che egli tenne in questa stessa Aula Magna il 15 giugno del 1902 e a cui dette un titolo ambizioso e significativo, *La scienza della letteratura*.

Lo scrittore propone un nuovo metodo di critica nel momento in cui assume l'insegnamento ufficiale di Lessigrafia e stilistica. Cerca cioè di trasformare una materia per cui non aveva alcun interesse reale in una materia diversa, o meglio tenta di inventarla. Avverte chiaramente che « questa che ora, e non ambiziosamente o vanitosamente, possiamo chiamare *Scienza della letteratura* o scienza dell'arte, perché sarebbe meglio in quanto sarebbe più proprio, viene a sostituire quella che un tempo fu chiamata retorica ed anche estetica, secondo che si dedicava ai precetti del comporre o alle disquisizioni dell'essenza del Bello ». Del resto — aggiunge — « i minuti precetti della lessigrafia e della stilistica gli studenti delle discipline letterarie in un'Università dovrebbero già averli appresi altrove ».

Al di là di questa che può essere una ragion pratica da non sottovalutare, c'è un impegno effettivo del Capuana su questo indirizzo perché — com'egli ben sapeva — la critica scientifica era stata già fondata. Ed infatti non esita a ricordare che era stato Ippolito Taine a rivelare « la stretta attinenza tra il suolo, la razza e la produzione artistica di una nazione » e a lanciare il celebre « aforisma » sull'analogia tra prodotti chimiconaturali (vetriolo, zucchero) e fatti morali (vizio, virtù).

Il Capuana aggiunge però in questa occasione che, a successive riletture e riflessioni, parecchi dubbi insorgevano sulle teorie del Taine e soprattutto l'osservazione che « come nelle produzioni organiche, oltre gli elementi di terreno, acqua, aria, luce, c'è qualcosa che trascende la materia propriamente detta [...] cioè la vita, che è quanto dire la facoltà di adattamento, di trasformazione, di organizzazione », allo stesso modo nel-

l'opera d'arte esiste questa facoltà « per cui si riproduce nelle creazioni del pensiero l'identico fenomeno di vita dei regni vegetale ed animale ».

Questo elemento trascendente dà alla somma dei fattori un aspetto non meramente addizionale, ne fa un *organismo*. L'organismo in un'opera letteraria è la sua *forma*; non ovviamente la forma in senso tecnico-letterario egli avverte, « grammatica, lingua, stile », ma la parte interiore dell'opera. Si direbbe che, come ha cercato di andare oltre le tesi del Taine, Luigi Capuana, iniziando (come aveva fatto De Sanctis nel 1841-42) un corso di retorica, voglia andare oltre le proposizioni del critico napoletano il quale, affermando che lo stile ha il suo valore nelle cose espresse, aveva inteso coordinare sulle stesse basi « grammatica, lingua e stile ». E lo stesso concetto di forma come organismo, insistendo e derivando dalle rassomiglianze tra produzioni naturali e produzioni del pensiero, non pare coincida con il concetto desanctisiano di contenuto-forma, la cui inscindibilità è considerata dal momento in cui il contenuto vive e si muove *nel cervello* dell'artista e diventa forma cioè arte.

La coerenza scientista del tentativo capuaniano è spinta a cercare altre analogie tra il mondo del pensiero e quello della natura. A suo parere, « i cultori della critica positiva sono arrivati a conclusioni che mezzo secolo fa sarebbero parse bestemmie. Essi hanno ormai accertato che, come nella flora abbiamo specie di piante delle quali si trovano soltanto vestigi e resti fossilizzati nei sedimenti terziari e quaternari; come nella fauna abbiamo animali ugualmente scomparsi di cui sono stati rinvenuti gli enormi scheletri poi vivificati (la parola non è esorbitante) dal genio scientifico del Cuvier; così nella letteratura sono specie e generi da dover mettere in mostra nei musei ideali, come possono essere le storie letterarie, e che non hanno più nessuna probabilità di vita ».

Pertanto, come nella scienza della natura si segnala un processo evolutivo per cui certe forme crescono e si sviluppano, mentre altre muoiono e spariscono, così dovrebbe operare la scienza della letteratura. Il che fa pensare all'eterna disputa sui generi letterari e alle sempre attuali discussioni sulla morte del romanzo. Capuana pensava, invece, alla morte di altri generi come il poema epico-cavalleresco o il poema didattico-religioso; ma ne derivava una considerazione più vasta: non esistono le letterature, ma la letteratura; tutte le forme letterarie di tutti i tempi e di tutte le nazioni sono un organismo unico, che ha una sola storia, la storia della Forma. Sarà dunque necessario studiare le opere d'arte come momenti di un « progrediente sviluppo ». La nuova critica sarà sostanziata di storia e di scienza.

A questo punto il Capuana, annunciando « senza vanità » il proposito di dare sistemazione e svolgimento al nuovo metodo, attraverso compiuti esempi, riconosceva la validità delle conquiste della scuola storica, della filologia, del metodo psicologico, tuttavia insufficienti in se stesse in quanto incapaci di comprendere « l'unità delle forme letterarie »: « potrebbe la critica letteraria rimanersi in disparte [dai progressi delle altre scienze, come quella delle Religioni e del Linguaggio] a baloccarsi soltanto coi testi, coi codici, e con le minuzie aneddotiche, o limitarsi allo studio delle influenze ereditarie, del clima e del suolo? ».

La perorazione finale mostrando agli ascoltatori un quadro babelico delle correnti letterarie contemporanee (« veristi, idealisti, simbolisti, impressionisti, intuitivisti, sinceristi e altre divisioni e suddivisioni... ») voleva richiamare per converso la nuova tesi dell'unità delle forme e della loro continuità progressiva, con l'auspicio che il supremo organizzatore, il Pensiero, saprà trarre lui, altre forme letterarie più elevate, più perfette di

quelle prodotte fin ora ».

Maria Luisa Patruno, nell'ambito di un vasto saggio su Arte e scienza nella teoria letteraria di Luigi Capuana pubblicato su « Lavoro critico » (gennaio-giugno 1980) punta su queste battute conclusive per osservare che il programma capuaniano, rivendicando un primato intellettuale e una esigenza di ordine, si collocava « nella fase di costruzione, di consolidamento, di stabilizzazione e di conservazione autoritaria dello Stato liberale ». Il che carica di eccessivi significati una proposta che è invece, forse, una tardiva operazione solitaria, non tanto verista (il verismo è citato soltanto come una delle tendenze di questa età babelica), quanto scientista. E si guardi alle date delle referenze culturali citate: l'Histoire de la litterature anglaise del Taine è il 1863; il De Meis, ricordato come « l'insigne pensatore italiano che ha tracciato con profonda genialità uno schema della scienza della letteratura », pubblicò il suo romanzo filosofico, Dopo la laurea, tra il 1868 e il '69; le ricerche del Cuvier sull'anatomia comparata e la paleontologia sono ancora più tarde (1798-1817).

D'altra parte proprio in quel 1902 Benedetto Croce pubblicava l'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, un'opera destinata ad influenzare la cultura letteraria del nuovo secolo, ben più che il revival

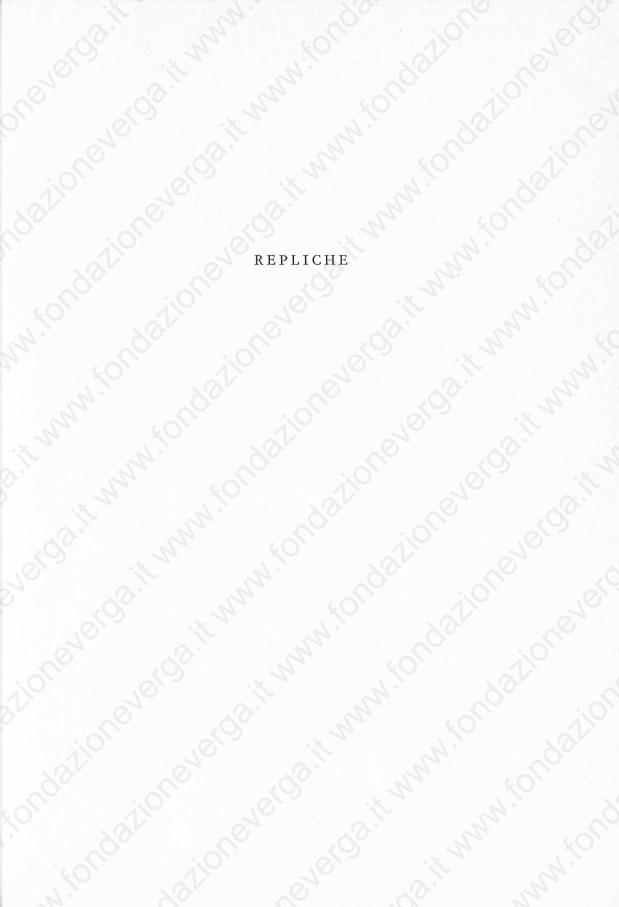
scientista proposto dal Capuana.

Proprio da Croce però veniva alla prolusione capuaniana un cenno di attenzione che conviene registrare quasi in appendice al nostro intervento: il 13 gennaio 1903 il filosofo napoletano chiede al Capuana il testo di quella prolusione e alcune indicazioni sui programmi dei suoi corsi per potere scrivere « con piena informazione » un articolo sulle cattedre di stilistica e sulla loro opportunità didattica. Non sappiamo se la risposta del Capuana sarà arrivata in tempo per l'articolo che, datato 20 gennaio 1903, viene pubblicato su « La critica » (anno I, fasc. 2) del 20 marzo. Croce vi contesta le due ragioni con le quali, nelle discussioni di allora, veniva mo-

tivata l'introduzione della nuova disciplina e cioè che l'università dovesse rimediare alle deficienze del liceo da un lato, dall'altro che si dovesse contenere l'abuso e l'indirizzo storico e filologico con l'insegnamento e la pratica della retorica.

Come si è visto, queste obiezioni erano state chiaramente prevenute dal Capuana nella propria prolusione e le altre tracce che sono rimaste dell'attività didattica del cattedratico catanese confermano che egli intese l'insegnamento di stilistica come esercizio di critica letteraria non di retorica. Si vedano le lezioni sul D'Annunzio con le quali nel 1913 fu costretto a concludere l'insegnamento universitario per aver raggiunto i 75 anni di vita (e non senza resistenza e proteste proprie e di altri che avrebbero voluto potesse continuare la sua « veneranda attività intellettuale »).

Croce però scriveva che « la considerazione estetica delle opere letterarie non può essere distaccata e separata dalla considerazione storica che ne forma la base. Le teorie della letteratura diventano false o inintelligibili, allorché vengono isolate dal resto dell'Estetica » e, qualche anno dopo, arriverà ad escludere la scienza dalla sfera della conoscenza. Non restava più spazio per il progetto capuaniano di una critica della letteratura come scienza.



CARLO A. MADRIGNANI

Dai vari interventi nasce la domanda, apparentemente ovvia, se cioè Capuana, il teorico del naturalismo in Italia (dopo Cameroni), sia o no un artista naturalista. Che si riconnette poi all'altro quesito, meno ovvio, se si possa parlare di un materialismo di Capuana, così come se ne può parlare con certezza per Verga e, sia pure diversamente, per De Roberto. Ai due quesiti, ed in specie al secondo, si può rispondere solo con calcolata approssimazione. La narrativa di Capuana fino agli anni '90, quelli che contano, quelli formativi (che avranno una influenza, sia pur sotterranea, fino al Marchese e oltre) ha un'impronta di natura biologico-materialista, di quel neuromaterialismo, che Zola aveva assunto dalla medicina francese del secondo Ottocento. Si tratta fin dall'inizio di una derivazione piuttosto vaga e tutt'altro che coerente, ma tuttavia decisiva, per intendere l'ispirazione del Capuana degli anni '80, il superamento avviato (solo avviato) con Giacinta nei confronti dell'opera precedente, ancora molto legata, come tanta letteratura del tempo, all'esempio francese di quel « realismo » tardoromantico lanciato da Champfleury e praticato da molti, fra cui i primi Goncourt e Dumas fils. L'opera di Capuana naturalista fa riferimento a tale materialismo e ai suoi risultati sia sul piano psicopatologico, che su quello psicologico. È la sua (moderata) modernità, il suo conato avanguardistico, di una certa importanza sul piano storico, e con spunti interessanti su quello teorico.

È di qui che prende un nuovo indirizzo la narrativa di psicologia femminile e assume nuove forme quel particolare genere, che potremmo chiamare il « dramma » di dimensione casalinga, borghese o piccolo-borghese, che è l'ossatura della nuova letteratura sentimentale e psicologica, dopo l'80 (interessante notare che i frequenti rifacimenti teatrali si dimostrano invece inadeguati, a causa del metodo esterno che annulla il procedimento interno di quella drammaticità). Il procedimento psicologico della narrativa di Capuana segue un tracciato ben preciso che sfiora o sbocca quasi di necessità nella patologia. È un'applicazione di quella scienza ottocentesca che tendeva

a distinguere nettamente fra sanità e pazzia, e in effetti più che di scienza, si trattava di un sapere diffuso, di un'ideologia collettiva. È questa la antropologia borghese dello scrittore, che agisce in una logica tutt'interna alla sua classe, in nome di valori che valgono proprio per quanto negano o rinnegano. La sanità è un valore che si basa sul rifiuto del suo contrario, così come la famiglia si rafforza al contatto del suo contrario, che è poi il suo corrispettivo speculare, cioè il tanto discusso adulterio.

A questo livello Capuana opera alla stregua di molti scrittori del tempo. Ma altri artisti sentono più a fondo la fragilità dei valori e danno autenticità a ciò che pur vorrebbero presentare come l'errore o la malattia. Capuana non ha forza sovversiva o alternativa, ma una curiosità analitica, che esalta la sua vocazione a ricostruire i processi in corso, la consequenziarietà, la razionalità interna di quegli « errori » (senza tuttavia che il messaggio dell'autore vada al di là di escursioni non troppo audaci). È la traduzione in chiave moderata dello zolismo, destinata a scontrarsi con una realtà più pericolosa e difficile di quella immaginata sulla pagina. Invece l'avanguardia più decisamente materialistica, pur nata da un nesso di organicità con la cultura al potere, dà esiti ben più arditi e duraturi in altri autori, come Verga, che costringono questa arte ad un confronto critico con i suoi presupposti ideologici. Da tale crocevia nascerà il romanzo moderno novecentesco, come esaltazione dell'ideologia dell'individualismo scisso e anche dal punto di vista della scrittura e della strutturazione: è col naturalismo che prende il via quella nuova maniera di pensare narrativamente che è il discorso indiretto libero, senza il quale nessun tipo di romanzo novecentesco, neppure quello più eversivo, sarebbe stato possibile (né lo è tuttora).

È difficile sopravalutare Capuana scrittore, escluso, forse, quello di maggior impegno di alcune novelle lunghe degli anni '80. Il suo interesse è dato dal sovrapporsi di varie funzioni, dal molteplicarsi e intrecciarsi di diverse curiosità in direzione di uno sperimentalismo aperto. In tale volontà di sperimentare c'è ricchezza di invenzione, ma scarsa lucidità prospettica, oscurata da un eccesso di improvvisazione e mobilità. La grandezza di Verga sta anche nella sua fissità, nella sua « chiusura », quasi l'autore volesse lasciare al tempo la prova della sua « verità ».

Bisogna guardarsi dal sillogismo storicistico, per cui, poiché il romanzo del '900 rinnega quello dell'800, è necessario « ridimensionare » la narrativa del secolo scorso (che è poi la filosofia secondo la quale chi viene dopo ha sempre ragione). D'altronde lo svuotare di ogni novità le avanguardie naturalistiche fa parte da tempo di una battaglia politica e culturale che ai nostri occhi ha solo ormai i meriti di una polemica surannée. Forse ai novecentisti tutti proni di fronte all'« idolatria critica » del '900 può esser utile rifare la strada dall'inizio e magari scoprire nell'800 tracce e

presagi di molte della novità del secolo successivo; eppure potrebbe capitare di accorgersi che finora abbiamo, come intellettuali e come lettori, operato dentro un'unica tradizione, davvero grande, ma ormai decisamente giunta al suo tramonto, questa volta non voluto da sussulti polemici o di scuole, ma dalle trasformazioni ineluttabili di un sapere nuovo, che sta sconvolgendo ogni statuto artistico. Quello che sotto i nostri occhi si sta incrinando è il primato del romanzo che l'8 e il '900 avevano, sotto varie forme, trasmesso a varie generazioni di lettori. Con la odierna fine dell'800 sta morendo l'universo del romanzo, almeno quello della pagina scritta. E chi sa che non si debba tornare alla grande tradizione otto-novecentesca anche quando vorremmo cercare di capire che cosa « narrano » i nuovi mezzi espressivi della visualità computerizzata.

MARINA PALADINI MUSITELLI

Innanzitutto un ringraziamento a tutti coloro che, con i loro pregevoli interventi, hanno contribuito a sviluppare ed articolare il dibattito confermando la persistente attualità critica del problema oggi in discussione.

Mi sembra di poter dire che il primo risultato di questa Tavola rotonda consista proprio nella legittimazione della scelta operata dalla Fondazione Verga, nell'implicito riconoscimento cioè della necessità di promuovere, parallelamente al riesame, già avviato, della produzione verghiana, una riconsiderazione complessiva del fenomeno verista e, soprattutto, dei suoi modelli narrativi. Una necessità, vorrei aggiungere, imposta dagli stessi studi verghiani dell'ultimo decennio: se un dato, infatti, questi hanno in comune, pur nella disparità degli impianti metodologici e nella divaricazione degli esiti critici, questo è proprio la scoperta della profonda originalità strutturale del modello verghiano di narrativa verista. Più che legittimo, dunque, necessario direi, riesaminare la parte avuta da Capuana nella focalizzazione del problema tecnico-formale legato all'ipotesi di oggettivazione del reale, nella progressiva e sempre più lucida individuazione del criterio dell'impersonalità come chiave di volta di un sistema narrativo, che risulta coerente con le premesse di fondo del naturalismo europeo, ma, nello stesso tempo, anomalo rispetto ai suoi esiti artistici.

Da questo punto di vista il mio intervento mirava proprio a ribadire la centralità dell'apporto capuaniano alla delineazione dei principi qualificanti di quel modello, a dimostrare, cioè, e ringrazio Domenico Tanteri per aver ripreso e sviluppato con tanta chiarezza l'argomento, come esso fosse il prodotto pienamente consapevole di una feconda e intensa cooperazione intellettuale e artistica, di cui non è facile, ma neppure legittimo, soppesare col bilancino e sceverare le singole responsabilità. Ciò che mi premeva suggerire era dunque il fatto che Capuana non solo fu il primo a capire le sorprendenti possibilità che la particolare forma di oggettività prospettata da Verga poteva offrire allo sviluppo del romanzo realista, ma su di essa fondò i principi di un nuovo statuto narrativo a cui rimase sostan-

zialmente fedele — sia nella prassi critica che in quella artistica — ben al di là dei primi anni Ottanta.

A questo proposito concordo pienamente con l'invito rivolto da Lina Scarano e che mi sembra particolarmente produttivo sul piano critico oltre che molto suggestivo su quello metodologico — a non limitare l'analisi del rapporto tra Capuana e il verismo allo studio dell'attività critico-saggistica, ma a prendere, invece, in considerazione anche la produzione narrativa — comprese le raccolte meno note del periodo novecentesco — saggiando dunque su di essa la specificità, la consapevolezza, la funzionalità e infine la tenuta del modello narrativo del verismo.

Ammetto, accogliendo le critiche rivoltemi da Nino Borsellino, di non essere riuscita, però, che a porre — e molto schematicamente oltre che confusamente — il problema; è comunque in questa direzione — e le tesi emerse dal dibattito ne sono un'implicita conferma — in direzione cioè di una migliore conoscenza delle strutture narrative elaborate in area verista e della coerenza con cui i singoli scrittori se ne sono serviti, che è necessario continuare a scavare, se non altro per arricchire l'immagine stessa di un fenomeno letterario su cui, a volte, pare continuare a pesare il duplice pregiudizio (idealista e marxista) nei confronti della cultura positivistica troppo sbrigativamente identificata con i suoi fenomeni « volgari ».

È un'ombra che sembra aleggiare anche sull'intervento di Vitilio Masiello, dal quale, pur apprezzandone la grande lucidità e il rigore dimostrativo, non posso non dissentire e non tanto, o non solo, per l'accusa di obsolescenza rivolta al modello narrativo di matrice positivistica, quanto per la scelta del metro di giudizio — il romanzo novecentesco della crisi — con cui valutare quell'anacronismo.

So bene che il polemico intervento di Masiello — la capacità dialettica è, d'altronde, uno dei suoi pregi migliori — con la sua difesa della specificità del romanzo moderno (un romanzo — su questo sono totalmente d'accordo — che nasce solo con la crisi irreversibile della razionalità borghese) è la risposta ad un uso forse illegittimo, da parte mia, della nozione d'avanguardia, come so bene che il ricorso ad essa sommuove inevitabilmente i termini di un dibattito che ha visto, per anni, schierati su due fronti diametralmente opposti — ma altrettanto schematici e riduttivi — i sostenitori del realismo da una parte, i difensori della cultura della crisi dall'altra.

Se sono pronta a modificare il termine, non sono però altrettanto disponibile a rinunciare alla tesi in esso implicata. Con questo termine — e Masiello mi sembra ne abbia giustamente e acutamente colto il senso —, intendevo infatti sia alludere — e su questo non ci può essere contrasto — alla volontà di rottura manifestata dagli scrittori veristi nei confronti del-

l'orizzonte di attese del pubblico borghese (basterebbe pensare all'uso pienamente cosciente di certi artifici letterari che, se rendevano possibili traguardi realistici sempre più complessi e coerenti, non potevano non disorientare e allontanare il pubblico abituale dei lettori), sia però — e su questo non siamo, evidentemente, d'accordo — sottolineare le potenzialità di sviluppo — in una direzione che a me pare chiaramente proiettata nel futuro — insite in quel modello narrativo. In esso infatti l'eclissi dell'autore, e, soprattutto, la rinuncia, nella prassi artistica, a servirsi di un narratore in grado, per quanto impersonale, di condurre per mano il lettore e di garantirgli la trasparenza tra cause ed effetti, apre la strada a quell'accamparsi di molteplici dati della realtà, quando non addirittura di piani diversi della stessa realtà, non più organizzabili gerarchicamente, né riconducibili ad unità, che costituirà uno dei dati più significativi del romanzo novecentesco.

Ma, forse, vale la pena di seguire passo passo l'argomentazione di Masiello data la serietà dell'obiezione e l'importanza delle implicazioni che essa sottende. La sua tesi non presenta apparenti smagliature: verissimo infatti che il modello di razionalità che la teoria e la prassi del verismo presuppongono è quello elaborato nella fase progressiva dello sviluppo borghese e dunque prossimo al tramonto; verissimo anche che il ruolo del romanziere-scienziato risulta, almeno in Capuana, più un aggiornamento della funzione dell'intellettuale umanista che la presa d'atto della sua crisi storica (una crisi, peraltro, che avrebbe mostrato tutta la sua evidenza solo alla fine del secolo), verissimo ancora che i fatti mantengono tra loro, nel romanzo in questione, un evidente ed oggettivo, anche se sotteso al piano superficiale delle apparenze, nesso di causalità materialistica. Ciò non significa però che queste premesse di fondo rendano la riflessione e la ricerca dei veristi sul romanzo di argomento contemporaneo, i suoi fini e le sue modalità di rappresentazione del reale, una semplice ripresa, da epigoni, della tradizione del grande realismo ottocentesco e dei suoi modelli.

La dislocazione storica che l'Italia presenta complica infatti, e proprio a partire dal piano storico-sociale, le cose. Così come l'età del verismo registra contemporaneamente, e in un intreccio difficilmente districabile di cause ed effetti, l'ascesa della borghesia (anche se si tratta essenzialmente di oligarchie finanziarie e commerciali al Nord, e al Sud di una borghesia terriera erede, nei fatti, della vecchia nobiltà feudale) e i primi segni della sua fase involutiva (che trova nelle carenze di quello sviluppo le prime cause oggettive. — Da questo punto di vista a caratterizzare questa età è soprattutto la mancanza di una spontanea fase di accumulazione primaria capace di far decollare l'economia in senso capitalistico, trasformazione che avverrà infatti in Italia solo grazie all'ausilio di severe misure protezionistiche —); così il romanzo verista si serve delle categorie nate sotto

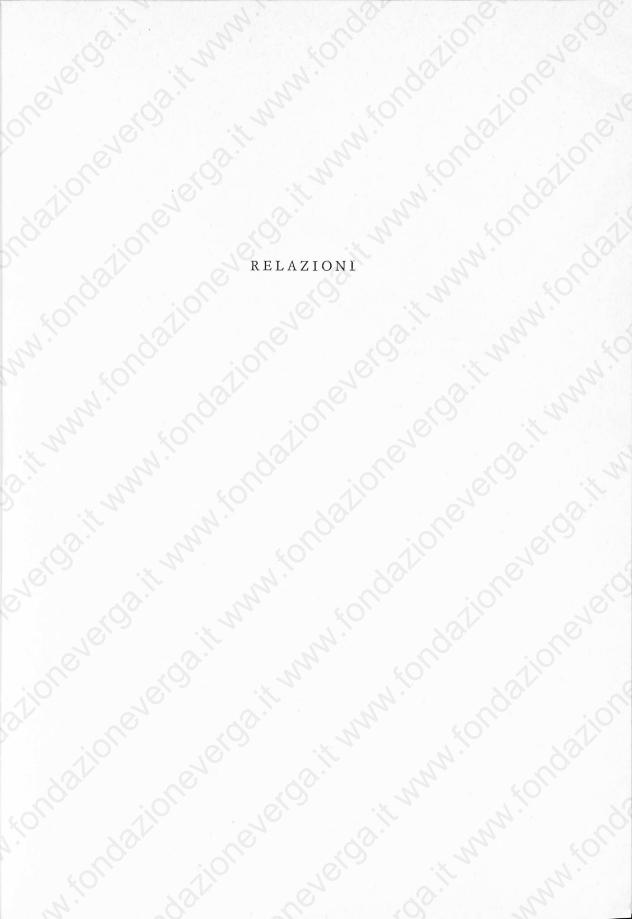
la spinta della fiducia di poter conoscere e dominare la realtà per un uso che sembra aver perduto gran parte di quelle illusioni.

La fiducia nella conoscibilità del reale — nell'esistenza cioè di un suo piano razionalmente afferrabile e descrivibile — non si accompagna, infatti, necessariamente, nei veristi — il richiamo a Verga è, in questo caso, fin troppo ovvio, — alla convinzione che « a sorreggere l'ordine (borghese) del mondo e a garantirne... la tenuta » vi sia una razionalità giusta, che quell'ordine cioè sia teleologicamente organizzato verso un fine comunque positivo. Da qui il paradosso, l'intima contraddittorietà, ma anche la vitalità del verismo che, nei caratteri costitutivi della sua poetica e nella struttura narrativa dei suoi romanzi più significativi, realizza, da un lato, le parole d'ordine dell'intellettualità borghese nell'età della sua affermazione storica (fare, in particolare, del romanzo lo strumento d'elezione dell'ambizioso progetto volto a conoscere la realtà in tutti i suoi aspetti per poterla meglio guidare e trasformare); dall'altra, esprime, nell'elaborazione di alcuni artifici letterari — impersonalità in primis — come nella scelta dei temi (la predilezione per i Vinti, l'attenzione ai casi patologici, l'interesse per i drammi nascosti), un atteggiamento molto più complesso e contraddittorio nei confronti del ruolo stesso della conoscenza, oltre che un giudizio ambiguo sul significato da attribuire allo stesso sviluppo borghese.

Un paradosso peraltro salutare che rende nei casi più validi l'opera verista una trascrizione, impietosa ma ferma, della assurdità e disumanità di quella razionalità oggettiva immanente ai fatti e alle cose, una trascrizione che si presenta, significativamente, tanto più drammatica e critica quanto più attenta a ricostruire materialisticamente leggi e meccanismi di quella realtà. Se tutto ciò è sostenibile, come mi pare, il verismo risulta essere, allora, un modello costitutivamente ambiguo, espressione — forse patetica — di una fase storica prossima al tramonto, ma, nello stesso tempo, sensibile e acuto testimone della sua crisi, di quelle contraddizioni che, nel breve volgere di un ventennio, ne avrebbero sanzionato oggettivamente e definitivamente la morte.

In questi limiti continua dunque a sembrarmi legittimo insistere sulla modernità del fenomeno, sul suo ruolo innovativo, considerato inoltre che se un confronto va fatto con esperienze diverse, questo va tentato non con autori come Boine, Pirandello, per non parlare di Svevo, che appartengono a tutt'altra temperie sociale e culturale, ma, invece, con Fogazzaro, con D'Annunzio, scrittori che a modo loro, ma con quanta minore efficacia critica, reagivano, negli stessi anni, agli stessi problemi e alle medesime contraddizioni.

W. Fondalioneverda. it www. initial CAPUANA OGGI
rotonda del 30 ott ondatione vergati www.fondatione vergati www. en forder in new fordation and a transfer of the second of



Anna Barsotti

« C'ERA UNA VOLTA... » IL VERISMO. SULLA FIABISTICA DI LUIGI CAPUANA

È necessario, per procedere all'esame della produzione fiabesca di Capuana, situarla all'interno del percorso più generale, intellettuale ed artistico, dello scrittore, allo scopo di poterne meglio definire l'approccio con lo specifico genere « fiaba ». Oltretutto la nostra analisi è prevalentemente incentrata su *C'era una volta ... fiabe*, la raccolta d'esordio¹, la quale assume — a nostro avviso — un ruolo significativo non tanto nell'ambito della produzione cosiddetta « per l'infanzia » dell'autore, quanto piuttosto nel contesto delle sue operazioni letterarie e riflessioni sul verismo.

D'altra parte, la fiabistica di Capuana mostra al lettore odierno lineamenti proprî, ed aspetti notevoli di divaricazione dalle fiabe folcloriche: non si tratta di testi popolari raccolti, e neppure parzialmente rielaborati, ma di creazioni originalmente letterarie. L'autore si è posto di fronte alla materia con lo spirito dell'imitatore colto, del « contraffattore » (Croce), che si impegna a rinnovare un genere — quello appunto della « fiaba di magia », oggi ben definito attraverso la « morfologia » di Propp e gli altri paradigmi poi variamente elaborati — mescolandone le carte. Così i testi da noi analizzati — quelli apparsi

¹ La prima edizione di C'era una volta ... fiabe (Milano, Treves, 1882) non conteneva tutte le fiabe da noi analizzate: abbiamo infatti preso in considerazione la nuova edizione della raccolta, aumentata e riveduta dall'autore, uscita nel 1889 ancora presso i Fratelli Treves ma che combina le fiabe di C'era una volta ... del 1882 (ristampate anche nel 1885) con quelle apparse in Il regno delle Fate. Fiabe, Ancona, Morelli, 1883. Per le citazioni dai testi ci siamo comunque attenuti al volume L. Сариама, Fiabe, a cura e con introduzione di D. Aristodemo e P. Mejer, Palermo, Sellerio, 1980, che ripubblica, oltre a C'era una volta, la raccolta Il Raccontafiabe (I¹ ediz. Firenze, Bemporad, 1894), alla quale anche facciamo riferimento. Per le diverse edizioni delle fiabe incluse in queste due raccolte, rimandiamo alla Nota al testo degli stessi curatori del volume (p. XXII), i quali ci informano, tra l'altro, di un importante studio sulla struttura delle fiabe capuaniane in corso presso l'Università di Amsterdam (cui partecipano anche Sietske Lanbroek e Dick Molewijk).

nella raccolta dell' '82, più le fiabe pubblicate sotto altro titolo nell' '83 — consentono già di scoprire il trucco: ossia di scorgere l'intervento della personalità sperimentatrice e trasformatrice di Capuana, e i segni della sua epoca, su materiali e procedimenti della fiaba popolare.

Ci proponiamo perciò di far emergere da questo inserto fiabesco, attraverso il suo specifico semantico (temi o motivi), desumibile sempre dalla interrelazione complessa degli altri aspetti testuali (proprietà linguistiche e stilistiche dell'enunciato, tono dell'enunciazione, composizione), la visione del mondo dell'autore: in relazione al genere nel quale ha voluto cimentarsi e al momento in cui egli ha deciso di assecondare la sua « deliziosa allucinazione fiabesca » 2.

Dalla riambientazione storico-culturale e letteraria (primi anni '80) di C'era una volta ... — non solo il primo tentativo capuaniano del genere ma forse il più riuscito — appare come questo debutto fiabesco si ponga in una fase altrimenti cruciale dell'itinerario ideologico ed artistico dell'autore.

Intanto, dal suo ritiro isolano, il teorico del « nuovo metodo » non manca di dibattere (la polemica letteraria e pseudo-letteraria sul « verismo » è accesissima) in favore della pubblicazione malavogliesca dell'amico e sodale Verga. E l'aspetto singolare delle sue fiabe composte e stampate in questa fase, rispetto alle posteriori, conferma la non casualità della coincidenza (non solo cronologica) sperimentazione del fiabesco magico/verismo. Nelle prime infatti, coerentemente con quella poetica che impegna negli stessi anni Capuana teorico e narratore, si tende ad escludere dalla narrazione ogni esplicito intento moralistico e pedagogico. Sintomatici quei finalini divertiti e maliziosi (nella loro esibita mancanza di senso) che da C'era una volta³ s'estendono sino al suo séguito Il Raccontafiabe: i quali sembrano parodiare o in altro modo distorcere non tanto il sistema di codificazione del testo fiabesco, quanto il moralismo dichiarato e paternalistico di certo

² Cfr. L. Capuana, Prefazione a C'era una volta... fiabe (datata: Roma, 22 giugno 1882), in L. C., Fiabe..., p. 6.

³ Es. « Il Reuccio di Portogallo e la Reginotta si sposarono; e se ne stettero e se la godettero e a noialtri nulla dettero » (Testa-di-rospo, p. 138); « E presto ebbe un erede; / E noi scalzi d'un piede » (Tì, Tìriti, Tì, p. 130); « Fecero grandi feste, e vissero tutti felici e contenti. E noi citrulli ci nettiamo i denti » (Serpentina, p. 114); « La principa appraese la Parinette gracia il Regin di Francia. E noi restiamo a «(...) e il giorno appresso la Reginotta sposò il Re di Francia. E noi restiamo a grattarci la pancia » (Le arance d'oro, p. 22), in C'era una volta, op. cit.

pedagogismo convenzionale. Invece nella sua fiabistica più tarda, specialmente nel « romanzo fiabesco » Re Bracalone (1905) ma anche in Chi vuole fiabe, chi vuole (1908) ⁴, alla perdita progressiva di quell'« incoscienza sui generis » — che per Capuana è capace di evocare i fantasmi dell'immaginazione (talvolta non solo fiabesca) — corrisponderà la tendenza del narratore ad appesantire il racconto con ammaestramenti edificanti e perfino segnalazioni di propaganda eticopolitica in chiave conservatrice. In questa tendenza vediamo riflesso, secondo mediazioni interne al genere fiabesco, il crescente irrigidirsi delle posizioni ideologiche ed estetiche di Capuana appunto nel seguito degli anni Ottanta.

Tracce del più generale percorso dell'autore si possono, almeno in parte, riscontrare nella parabola stessa del suo *corpus* fiabistico. Il percorso della *Weltanschauung* di Capuana si può infatti schematicamente riassumere nei susseguenti passaggi da una visione almeno relativamente dinamica del 'reale' (il realismo «ideale» degli anni fiorentini, improntato da un'ideologia moderatamente progressista ed « antipedagogica ») ⁵, a quella coerente alla piena maturazione del suo programma verista (con la crisi ideologica, non solo sua ma della sua generazione, attorno e dopo l' '80), verso la visione sempre più immobilistica ed immobilizzante (quando il suo realismo, spoliticizzato, renderà omologa alla « pura scienza » un'« arte pura » specchio

in «Trimestre», X, 1978, 3-4.

⁴ Re Bracalone, 'romanzo fiabesco', con diciotto composizioni di C. Chiostri, Firenze, Bemporad, 1905; Chi vuole fiabe, chi vuole?, Firenze, Bemporad, 1908: si veda, per il resto, la nota bibliografica, «Fiabe e racconti per la gioventù », apposta da E. Ghidetti alla voce L. Capuana, nel Dizionario biografico degli Italiani, 19, Roma, Treccani, 1976, pp. LXIV-LXV; alla p. LXX, Ghidetti indica pure gli scarsi contributi critici su C. scrittore di fiabe e di racconti per ragazzi: quasi tutti in saggi generali sulla letteratura infantile, es.: V. Battistelli, in La letteratura infantile moderna, Firenze, Vallecchi, 1923; G. Fanciulli-E. Monaci, La letteratura per l'infanzia, Torino 1934; G. Bitelli, Piccola guida alla conoscenza della letteratura infantile, Torino-Milano, Paravia, 1953; L. Santucci, La letteratura infantile, Milano, Fabbri, 1958; A. Lugli, Storia della letteratura per la gioventà, Firenze, Sansoni, 1960 ecc. Importante (anche se da discutersi, come vedremo) il giudizio di Croce sul Capuana raccontafiabe, in La letteratura della Nuova Italia, III, Bari, Laterza, 1949; solo un cenno, invece, da L. Russo, in I Narratori, Milano-Messina, Principato, 1958; fra i più recenti contributi, segnaliamo quelli di I. Calvino, in Introduzione a Fiabe italiane, Torino, Einaudi, 1974 (8°), p. IX, e di E. Sanguinetti, Le fiabe di Capuana, il Potere la Magia (recensione al vol. Fiabe cit.), in «Paese Sera », 13 novembre 1980.

5 Si veda: R. Bigazzi, I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-80, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p. 72 e sgg. E per le posizioni di Capuana in merito alla « lingua », cfr. A. Barsotti, Dialettismo o no: una « questione » fra Verga e Capuana,

d'una realtà statica) 6 che andrà a fissarsi nel fatalismo classista, testimoniato anche dal folclorismo convenzionale o tipicizzante dei suoi ultimi bozzetti paesani.

Con le fiabe di *C'era una volta* ('82-'83) ci troviamo appunto come sul crinale del passaggio determinante: dove la « magia » rappresenta sempre un pur labile strumento di raccordo fra il mondo *alto*, dei Re e delle Reginotte, e quello *basso*, dei poveracci, in vicende governate dal cieco destino. Ma, nelle raccolte più tarde, la ratificazione del 'reale' — un reale fiabesco, però nettamente discriminatorio fra i ceti sociali — diventa sempre più affermazione e proclamazione: col venir meno anche della garanzia espressiva dell'impersonalità e l'affiorare di quelle note moralistiche che restituiscono al « narratore onnisciente » il suo ruolo.

D'altra parte, la questione del rapporto capuaniano fiaba/verismo non si pone addebitando all'« impersonalità » l'eventuale mancanza di « spontaneità » nella fiabistica dell'autore (secondo la tesi crociana) ⁷; ci pare semmai che l'autore abbia messo troppo di sé, non tanto del proprio metodo quanto della propria Weltanschauung (sul punto di diventare più fatalista e classista), nella rivisitazione e reinvenzione d'una materia che avrebbe forse richiesto una diversa disposizione umana e fantastica.

Nelle fiabe di Capuana, infatti, si possono cogliere anche i segni del suo approccio caratteristico con le tradizioni popolari, e con la materia popolare in sé. Come risulta dall'esame dei rapporti — sempre ambigui — fra l'autore e il folclore siciliano, questo suo interesse, anche vivace, non è mosso dal gusto filologico di un Pitré (l'iro-

⁶ Si veda C. A. Madrignani, Capuana e il naturalismo, Bari, Laterza, 1970. ⁷ Cfr. B. Croce, Luigi Capuana, op. cit.: pur rilevando l'« abilità letteraria di contraffazione » dell'autore nel comporre fiabe, lo ritiene incapace a « indovinare l'anima della fiaba » (pp. 118-119). Il critico contrasta quindi con l'opinione di quanti, soprattutto i primi recensori di C'era una volta, avevano lodato la « popolarità » di queste fiabe d'autore: come G. Pitrè, il quale affermava che la « forma » delle « novelle » di Capuana non aveva da invidiare a quella « delle migliori novellatrici », d'altra parte osservando lui stesso che « in mezzo alle svariate formule novellistiche onde l'Autore si giova nella composizione dei singoli racconti, non poche sono sue, e si cercherebbero invano nelle raccolte popolari » (in « Archivio per le tradizioni popolari », I, 1882, pp. 602-603). Ricordiamo ancora, in merito, le recensioni di S. Farina, in « Rivista minima », gennaio 1883, pp. 77-79; E. Scarfoglio, in « Cronaca Bizantina », 16 dicembre 1882; E. Nencioni, in « Fanfulla della Domenica », 26 novembre 1882.

nizzato Mago Tre-Pi del *Racconta-fiabe*) ⁸, né dalla partecipazione autentica alla dimensione popolare dell'esistenza che contraddistingue Verga, ma piuttosto da curiosità innata (ed intellettualistica) per l'eccentrico, qui sul versante del 'primitivo', e insieme da estro mimetico, dal divertimento spregiudicato della contraffazione. (La « scienza » era per Capuana un privilegio delle classi dominanti e degli intellettuali organici, il « popolo » doveva essere escluso da tale privilegio: non c'è da stupirsi che anche la cosiddetta « letteratura popolare » restasse, per lui, al di fuori o al di sotto dell'area degli studì positivi, che egli la sottoponesse, disinvoltamente, all'estro sperimentale delle sue indubbie capacità mimetiche) ⁹.

Non l'impersonalità della narrazione contrasta quindi col « meraviglioso » fiabesco — che anzi « i racconti meravigliosi usano di rado la prima persona » —, ma l'uso particolare che Capuana raccontafiabe fa di tale strumento: attraverso il quale filtra, talvolta, la

^{8 «} Il mago Tre-Pi, nero come il pepe, con una barbona nera e certi occhi neri che schizzavano fuoco », gran raccoglitore e conservatore di tutte le fiabe del mondo, riposte « classate e numerate » in appositi cassetti, altri non era appunto che l'erudito folclorista G. Pitré, il cui nome è anagrammato da Capuana: cfr. Il racconta-fiabe (p. 148), la « meta-fiaba » che chiude l'edizione '89 di C'era una volta (ma era già apparsa nel Regno delle Fate dell'83); il suo prosieguo apre il volume del '94, dal titolo Il Raccontafiabe. Sèguito al C'era una volta ... L'atteggiamento di ridente spregiudicatezza, con cui l'autore tratta questo personaggio e la sua attività scientifica, rivela appunto la sostanziale indifferenza capuaniana per lo studio filologico in sé delle tradizioni popolari: si può vedere a riguardo (anche per i rapporti Capuana-Pitré e Capuana-Vigo) il paragrafo dedicato a Capuana e il folklore orale del mio più ampio saggio sulla fiabistica dell'autore: « C'era una volta ». Fiabe di Luigi Capuana, in

[«] Critica Letteraria », n. 36, 1982.

9 Cfr. C. A. Madrignani, Capuana..., pp. 124-132. L'atteggiamento di Capuana contrasta vivamente con l'epoca invece segnata da un generale spirito di « scientificità » e di « obiettività » nello studio del « popolare » che si distingueva dalle precedenti proprio nel rigore di documentazione e di analisi. Basterebbe riprodurre appunto la Bibliografia del Pitrè (per i canti popolari) a testimonianza dell'opera compiuta in questo campo nella seconda metà del secolo XIX: cfr. A. M. Cirese, La poesia popolare, Palermo, Palumbo, 1962; e G. Cocchiara, Pitrè, la Sicilia e il folklore, « Biblioteca di Cultura Contemporanea », Messina-Firenze, D'Anna, 1951. La ambiguità di Capuana nei suoi rapporti col folclore orale, con la « poesia popolare » in genere, si manifesta non solo nella divertita disinvoltura con cui falsifica alcuni canti popolari siciliani (confondendo Vigo e perfino D'Ancona: cfr. Ghidetti, ma anche nelle differenti giustificazioni che egli dà delle proprie fiabe: a volte presentandole come ripetizioni di quelle da lui ascoltate nell'infanzia dalla viva voce di novellatrici popolari (cfr. L. C., La Reginotta, Milano, Brigola, 1883, pp. 5-7, la cui prefazione, stesa a posteriori, porta la data 16 novembre 1881), a volte rivendicando invece la propria originalità creatrice nella stessa materia (cfr. lettera di Capuana a Verga a proposito di C'era una volta, in G. Verga, Storia de « I Malavoglia »: carteggio con l'editore e L. Capuana, con una notizia di L. e V. Perroni, in « Nuova Antologia », 1940, p. 250).

propria incredulità o incompleta partecipazione ai fatti soprannaturali narrati, così da lasciare nell'« esitazione » (più caratteristica del « racconto fantastico») il lettore, anziché comunicargli quel senso di fede cieca che è fondamentale per l'integrazione nel « meraviglioso » del fiabesco tradizionale.

Tuttavia, l'autore rivendica — nella « metafiaba » conclusiva di C'era una volta, il cui séguito apre la raccolta del Raccontafiabe — la funzione rinnovatrice della « fantasia », dono delle fate anch'essa come gli oggetti della natura e della quotidianità domestica (una stiacciata, un ranocchino, l'uovo nero ...) che dovrebbero stimolarla. Oggetti comuni, della realtà, ma virtualmente magici: perché essi, nell'esistenza della comunità arcaica, quale appariva al Nostro il paese siciliano sulla fine dell'Ottocento, acquistano ai sensi della coscienza primitiva esaltata — paragonabile appunto, per Capuana, a quella dei fanciulli — il valore di simboli e di segni felici o inquietanti. (D'altra parte, proprio il recupero della « fantasia », dell'« immaginazione », contro la sopravvalutazone naturalistica dei « documenti umani », indicherà in Per l'arte una variante di rilievo - e per molti un sintomo di crisi — nella fede positivistica dell'autore » 10.

Tutto ciò si verifica sui testi di C'era una volta ..., nella parte propriamente analitica dello studio: da cui appare anzitutto, relativamente alla « composizione » (sulla scorta di Propp), come l'autore abbia « pestato » varî racconti di magia in un « mortaio » — allo stesso modo del suo alter ego « Raccontafiabe » con gli oggetti ispiratori —, e dalla mescolanza dei frammenti abbia tratto le proprie composizioni 11. Infatti le numerose « funzioni » fiabesche, pur pre-

¹⁰ Per Ghidetti, in Per l'arte (Catania, Giannotta, 1885) si manifesta la crisi della «fede positivista» dell'autore, «pur mantenendo inalterata la propria istintiva e ormai dispersiva vocazione alla sperimentazione»: cfr. Introduzione a L. C., Racconti, Roma, Salerno, 1973, p. XXXVI. Comunque, che la « quasi incoscienza » o la « spontaneità del fenomeno » fantastico-fiabesco, poste dall'autore all'origine della propria ispirazione per C'era una volta, non vadano mai scisse dalla coscienza di uno studio e di un metodo è confermato ancora e sempre da Capuana: «Capisco bene, Amico mio, che non c'è da gridare al miracolo. Una discreta cognizione della forma artistica delle fiabe; un mediocre possesso di tutto il loro materiale spicciolo, d'altronde ristrettissimo, re, reginotte, reucci, fate, maghi, nani, lupi mannari; la speciale condizione di quel loro mondo così estraneo ad ogni legge di verosimiglianza e di logica comune; tutto contribuiva ad agevolare il mio còmpito artistico, quantunque veramente nulla sia più difficile del facile e nulla più complicato, nella esecuzione, dell'apparente semplicità in letteratura » (cfr. *Uno spettacolo fuori di me*, tratto da *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, in L. C., *Fiabe ...*, p. XXIV).

11 Per l'individuazione delle «funzioni» caratteristiche della *fiaba di magia* a

senti in queste (il danneggiamento o la mancanza, la partenza, l'incontro col donatore magico, e via via il superamento degli ostacoli sino al lieto-fine nuziale e regale), raramente appaiono nella successione canonica e ancor più raramente sono pertinenti ai personaggi che dovrebbero tradizionalmente assolverle (fra l'eroe, l'antagonista e il donatore sono anzi frequenti le contaminazioni o i trasferimenti di ruolo).

Si possono comunque distinguere due tipi fondamentali di composizione nel complesso della prima raccolta: in relazione all'ambiente

tradizione orale ed il confronto con la «composizione» delle fiabe d'autore capuaniane, facciamo in genere riferimento agli studi fondamentali di V. Ja. Propp: Morfologia della fiaba (trad. it.), a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1966 [Ed. orig. 1828]; Le radici storiche dei racconti di fate (trad. it., II ed.), Torino, Boringhieri, 1972, con Introduzione di A. M. Cirese. L'edizione einaudiana, di Morfologia della fiaba comprende anche La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp di C. Lévi-Strauss, e la replica dell'Autore: Struttura e storia nello studio della favola (polemica di grande importanza negli anni 1960-66). Nella replica, Propp non si limita a difendersi dall'accusa di «formalismo» (per Lévi-Strauss la morfologia è sterile se non la si integra con i dati della etnografia) dimostrando l'unitarietà della Morfologia e delle Radici storiche (le ricerche morfologiche « vanno collegate all'indagine storica », p. 211), ma sostiene la validità dei risultati del suo metodo di ricerca solo relativamente alle «favole di magia » e «popolari ». Non nega d'altra parte che un metodo d'analisi dei generi narrativi basato sulle «funzioni » dei perparte che un metodo d'analisi dei generi narrativi basato sulle « funzioni » dei personaggi (« funzione », ossia l'azione del personaggio determinata dal punto di vista del suo significato per l'andamento della narrazione) possa rivelarsi efficace anche per favole d'altro tipo o forse anche nello studio delle opere di carattere narrativo della letteratura mondiale: ma, se il metodo è ampio, i risultati concreti saranno necessariamente diversi. Propone quindi la sostituzione del termine « morfologia » con quello di propone quindi la sostituzione del termine « morfologia » con quello di propone quindi personali del termine » morfologia » con quello di propone quindi la sostituzione del termine » morfologia » con quello di «composizione» («la successione delle funzioni come è data dalla favola stessa », p. 216), che meglio determinerebbe il suo carattere di schema compositivo stessa », p. 216), che meglio determinerebbe il suo carattere di schema compositivo privo di esistenza reale ma a fondamento dei vari intrecci fiabeschi. Anche tenendo conto delle precisazioni di Propp, ci siamo valsi delle sue idee soprattutto in rapporto alla composizione delle fiabe di magia tradizionali: egli ha studiato, sì, la folcloristica russa ma il suo metodo ha trovato riscontro e pratica applicazione sia in Russia sia in Occidente (cfr. E. M. Meletinskij, S. Ju. Nekljdov, E. S. Novik, D. M. Segal, La folklorica russa e i problemi del metodo strutturale, in AA. VV., Ricerche semiotiche, a cura e con introduzione di Ju. M. Lotman e B. A. Uspenskij, Torino, Einaudi, 1973). Alla più classica fiabistica folclorica o tradizionale fa, infatti, esplicito riferimento Capuana, nel suo tentativo di innovazione: pur conoscendo bene « fiabe, novelle e racconti popolari siciliani » (alla cui edizione collabora con Pitré), in *Il racconta-fiabe* egli cita come repertorio di base « (...) la Bella addormentata nel bosco, Cappuccetto rosso, Cenerentola, Pelosina, Pulcettino » (Fiabe cit., p. 148). Per l'analisi specifica dei testi fiabeschi di Capuana, trattandosi di «fiabe d'autore » e di opere letterarie, abbiamo tenuto presenti — fra le altre — alcune indicazioni di Ju. M. Lotman, in La struttura del testo poetico, Milano, Mursia, 1976. Per una bibliografia completa degli studi sulla fiaba consultati, rimandiamo al nostro saggio (s.c.) « C'era una volta ». Fiabe... All'origine di questi nostri studi sulla fiabistica d'autore è anche la collaborazione ad un corso sui rapporti fra la fiaba di magia e la letteratura (Istituto di Letteratura Italiana, Lettere, Università di Pisa) tenuto da M. Petrini, di cui segnaliamo La fiaba di magia nella letteratura italiana, Udine, Del Bianco, 1982.

sociale dell'« esordio ». Un primo tipo riproduce il cammino dell'eroe basso, dall'originario stato di indigenza e di oscurità finché non raggiunge l'altro stato, della ricchezza e dello splendore regale. Così Tizzoncino, la figlia brutta e sporca d'una fornaia, è destinata a diventare regina in Spera di sole; o Ranocchino (della fiaba omonima), l'ultimo dei sette figli d'un disperato, arriva a sposare la Reginotta; o la terza figlia d'un misero sarto sceglie, meglio delle sorelle, la propria sorte (ne I tre anelli) e diventa la moglie del Re del Sole; o il bambino povero ma « bello come il sole » (de Il soldo bucato), adottato alla fine dal Re, ne erediterà il regno; o Topolino (ancora nella fiaba omonima), nato oltre che povero col viso d'uomo e il corpo di topo, nella propria mostruosità scoprirà il segno magico d'una destinazione regale. Alla base appare il « motivo dinastico » (le cui « radici storiche » sono state indagate da Propp): l'antagonista è il Re che non vuole cedere il potere ad un estraneo, o i Reucci e le Reginotte che si rifiutano, all'inizio, di sposare un 'diverso'. Ma gli eroi bassi sono generalmente dei predestinati, possiedono cioè fin dall'origine speciali doti 'magiche', innate o meritate inconsapevolmente (come Tizzoncino-Spera di Sole), sono marchiati positivamente dalla sorte, anche quando questa marchiatura appare come una mostruosità (Ranocchino e Topolino): raramente agiscono davvero per conquistarsi la corona, se non obbedendo ciecamente al loro destino o all'aiutante magico, che è lo stesso.

Questa passività dell'eroe basso si traduce in fattore caratterizzante del primo tipo di composizione: c'è in essa un elemento fondamentale di staticità (legato appunto alla mancanza di funzione attiva dell'eroe), e l'apparente dinamicità è ottenuta mediante procedimenti di accumulazione o ripetizione variata di altre funzioni (il danneggiamento soprattutto, di volta in volta aggravato) oppure col trasferimento della funzione attiva dal protagonista ad un personaggio alto e più sovente al donatore magico. Ad esempio, in Spera di Sole, l'allegra rassegnazione della piccola fornaia nasconde fin dall'inizio un segreto miracoloso che non solo gli altri personaggi ma anche il lettore sono tentati via via d'espugnare; tuttavia se il racconto seguisse soltanto l'eroina perseguitata, si risolverebbe in una statica ripetizione (sottolineata nel testo anche a livello verbale) di danneggiamenti per lei e per la madre. Per attivare la storia, il narratore deve abbandonare Tizzoncino ed introdurre l'episodio (quasi un'altra fiaba nella fia-

ba) del Reuccio « molto superbo », il quale si sperde cacciando nel « bosco » (luogo archetipico di iniziazioni) e dal vecchio Mago è praticamente costretto alle ' strane ' nozze.

È il motivo sociale — verista, anche se mediato o travestito fiabescamente —, che, sovrapponendosi all'originario motivo dinastico, trasforma il tradizionale percorso della fiaba folclorica. Tale motivo, che in queste composizioni di ambiente inizialmente basso determina pure il generale avvio da una situazione quotidiana, reale, verso lo svolgimento fantastico, fa da spartiacque ai testi. I quali appaiono costruiti su un'opposizione semantica binaria di natura (appunto) sociale: poveri-ricchi; mondo degli umili-mondo dei potenti. L'« avvenimento » 12 determinante sarebbe dunque l'attraversamento del « limite » da parte dell'eroe basso: ma qui, non solo il limite è evidentemente materiale, sociale (anche se assume l'aspetto d'una metamorfosi fiabesca: Tizzoncino da brutta diventa bella, Topolino e Ranocchino da « bruti » diventano « uomini »), l'attraversamento stesso si verifica — abbiamo visto — quasi indipendentemente dalla volontà dell'eroe (Ranocchino non fa altro, per l'intera fiaba, che « porgere il ditino », come gli è stato comandato dalla fata: è lei il deus ex machina che risolve le contraddizioni di questo mondo reale-fantastico di Capuana). Si spiega così la rilevanza, talvolta addirittura protagonistica, della figura dell'aiutante magico: il suo modello creaturale scaturisce indubbiamente da quel sottobosco di superstizioni e di religiosità popolari che rappresenta l'aspetto più vistoso — quindi rilevato anche da Capuana novelliere — di una società con tratti ancora arcaici; ma il suo ruolo preponderante fra i personaggi fiabeschi dell'autore svela, proprio nell'aiutante soprannaturale, la proiezione di un Destino in fondo deterministicamente operante. Sia pure una specie di determinismo alla rovescia: non chiunque (come nella fiaba tradizionale) può diventare Re o Regina, ma solo chi è segnato dalla Sorte.

Il verismo di fondo trasforma quindi anche la visione del mondo tradizionale della fiaba: nel momento in cui si rappresenta il passaggio-del-limite fra il mondo *basso* e il mondo *alto* (da parte del poveraccio che diventa re), si rafforza questo « limite ». Perché solo la *magia*

¹² La terminologia (« avvenimento », « limite » …) è di LOTMAN, La struttura …, p. 281: « il movimento dell'intreccio, cioè l'avvenimento, è il superamento del limite proibito ».

consente la comunicazione o il passaggio fra i due mondi: sempre una magia innata o donata in assoluto.

Il secondo tipo di composizione riguarda invece la sorte dei protagonisti *alti*: Reginotte nate con una anomalia o vittime d'una sciagura iniziale, Reucci-ricercatori che tentano di soddisfare un capriccio, di eliminare una mancanza (stavolta non razionalizzata, dato l'ambiente), Re che debbono correggere il proprio egoismo, vincere la propria superbia.

Il percorso segue (prevalentemente) quello della « maturazione » dell'eroe — che Propp fa risalire ai riti iniziatici —, complicato però dalle intenzioni segretamente moralistiche di Capuana monarchico e « galantuomo ». Si tratta, comunque, non di attraversare un limite 'esterno', non d'un passaggio di stato sociale, bensì di superare un limite 'interno' all'eroe stesso. In questi « casi » si avverte anche il Capuana novelliere e romanziere del 'mondo elegante', letterato-analista di vicende psicologiche complesse, dalle quali riaffiorano le più segrete, contraddittorie, e apparentemente misteriose motivazioni dell'umano comportamento. Difatti il narratore, per proiettare la psicologia contorta dei suoi eroi (e più spesso eroine) borghesi nella dimensione 'semplice' ed anti-psicologica delle fiabe di magia, procede anzitutto a trasformare la natura dell'« avvenimento », introiettando il fatto che mette in moto l'azione. Così, il motivo sociale, che sta alla base delle sue fiabe di ambiente inizialmente basso, è qui sostituito da un motivo più intimo o che diventa palesemente la proiezione fiabesca di un avvenimento interiore.

Prevalgono gli intrecci legati al motivo della « fanciulla perseguitata »: le Reginotte di *Senza-Orecchie* e de *Il lupo mannaro*, rapite bambine da un cattivo (il lupo mannaro appunto) che vorrebbe o sposarle o mangiarle, riusciranno a liberarsi dalla prigionìa (in palazzi incantati sotterranei o subacquei), la prima mediante l'incontro con un aiutante magico, il « pesciolino rosso », che si rivela un principe vittima anch'egli di una fattura, la seconda mediante il superamento di prove, fame, sete, fatica, sempre le più « difficili » per un potente. Alla base c'è dunque il motivo della « reclusione »: utilizzato nelle fiabe popolari — ancora secondo Propp — come « preparativo artistico » al matrimonio, appare in queste d'autore (e dell'autore) piuttosto razionalizzato nella prospettiva di liberare i notabili o i grandi dal peccato originale della superbia.

E nella stessa prospettiva si possono vedere le storie di fanciulle regali segnate. fin dalla nascita, da un difetto o da una mostruosità fisica che contrasta col loro stato: è bruttissima la Reginotta nella Fontana della bellezza, gobba in Cecina, addirittura serpigna (con un dente d'oro) in Serpentina, o con la « testa-di-rospo » nella fiaba omonima. La disgrazia o il difetto iniziali diventano sempre occasione di una metamorfosi e di un destino alfine positivi: destino che vuole la protagonista davvero meritevole della sua posizione elevata o che essa, nel tentativo di rimediare alla propria, rimedi anche all'altrui sciagura. Perciò l'eroina-che-subisce finisce col diventare, in alcune di queste fiabe, anche eroina-ricercatrice, magari inconsapevolmente: ad esempio, sia Senza-Orecchie che Serpentina rappresentano, e risolvono 'lietamente', incantesimi incrociati. (La contaminazione dei ruoli è più frequente nei protagonisti alti del secondo tipo di composizione, nell'altro abbiamo notato piuttosto casi di trasferimento o di scambio: comunque entrambi i procedimenti ribadiscono lo scarto rispetto ai modelli folclorici).

Ad ogni modo i personaggi *alti* delle fiabe di Capuana debbono uscire da se stessi, dal proprio egoismo, per potersi 'trasformare': ossia maturare completamente. Ciò avviene anche nelle fiabe a protagonista maschile (come *L'albero che parla*); è la metamorfosi dell'eroe che interessa l'autore: tanto è vero che la *lotta col cattivo* — in queste composizioni — o manca o non è mai rappresentata come scontro diretto. Anzi l'antagonista raramente è punito (nei casi in cui si identifica col *cattivo* tipico della fiaba: il lupo mannaro o la strega); trattandosi sovente d'un familiare dell'eroe (la madre, per esempio, divenuta improvvisamente ostile), l'antagonista generalmente si pente e si redime alla fine.

Anche questo aspetto ricorrente e non casuale può essere significativo del diverso e particolare approccio di Capuana col mondo fiabesco, rispetto a quello tradizionale-popolare. Alla base dei suoi testi c'è il gusto di rappresentare un caso « strano », una situazione complessa più a livello psicologico che a livello dell'intreccio vero e proprio: e segnatamente nelle fiabe del secondo tipo, che trasfigurano (consapevolmente o inconsapevolmente da parte dell'autore) la visione di una società dove « le idee », anziché restare allo stato d'un « rimuginìo di sensazioni », si complicano, costringendo perfino il

raccontafiabe ad interiorizzare il racconto per riprodurne le sfumature 13.

Ma il testo di C'era una volta dove l'universo della fiaba popolare appare davvero stravolto, sia a livello morfologico, che verbale, che semantico, è senza dubbio l'ambigua Cecina. Sarebbe la storia d'una Reginotta gobba, offesa da un Re egoista e screanzato, la quale si vendica ripetutamente di lui, con l'aiuto d'una multiforme Fata Madrina, finché egli non la scongiura di sposarlo e a lei sparisce la gobba. Il narratore, però, inverte il percorso lineare della fiaba, e anziché seguire l'eroina si diverte a seguire il suo persecutore-perseguitato: nella ridda incredibile dei suoi tentati danneggiamenti, che si ripercuotono immancabilmente — come in uno specchio — su di lui. Quindi, se strutturalmente è una fiaba basata sulla funzione ripetuta, ed ogni volta aggravata, del danneggiamento, la vittima, colui-che-subisce le macroscopiche sciagure, non può esserne l'eroe, dal momento che ha tutti i connotati del cattivo. D'altra parte il donatore magico (la Fata Madrina) appare come antagonista: appunto perché questo Re compie assolutamente controvoglia il cammino per giungere alla piena dignità del suo ruolo, affrontando o piuttosto subendo le diverse prove come fossero altrettanti danneggiamenti.

Qui la vis comica e maliziosa dell'autore (sebbene l'umorismo sia un tratto diffuso nella fiabistica capuaniana ¹⁴) travolge non solo la visione tradizionale della fiaba ma anche ogni eventuale istanza moralistica (segretamente contenuta negli altri suoi testi). Infatti, l'educazione morale e sentimentale del 'potente' appare soggetta ad una pregiudiziale umoristica che evidenzia, attraverso l'uso insistito del « figurato iperbolico » (da cui soltanto scaturisce il « soprannaturale »), come il narratore prenda le distanze da questo grottesco Re,

¹³ Se « l'intelligenza » dei primitivi rusticani si risolveva « in un continuo rimuginìo di sensazioni che non riescono ad elevarsi mai allo stato di idee », nell'altro mondo, il ' mondo elegante', le idee non mancano, diventano anzi complesse, e necessitano quindi d'una resa adeguata: cfr. recensione di Capuana a Vita dei campi di Verga, in Studi sulla letteratura contemporanea, II s., Catania, Giannotta, 1882, p. 132 [ora in Scritti critici, a c. e con introduzione di E. Scuderi, Catania, Giannotta, 1972]. Si riscontra perciò anche nella fiabistica di Capuana una distinzione simile a quella che la poetica del verismo stabiliva fra la rappresentazione dei personaggi alti (fuori di fiaba, gli aristocratici o i borghesi) e dei personaggi bassi (i primitivi, i poveracci): la resa dei primi doveva trovare « mezzi » diversi da quelli « adatti » alla resa dei secondi.

¹⁴ Fiabe di tono umoristico (sempre in *C'era una volta ...*) sono anche, in tutto o in parte, per es.: *L'uovo nero*, *Testa-di-rospo*, *Topolino*; dove appunto l'uso capuaniano del 'fantastico iperbolico' è addetto ad effetti di vis comica e maliziosa.

per coglierlo negli atteggiamenti più originali, perfino macchiettistici. Il linguaggio della fiaba assume i caratteri e i procedimenti di quella categoria del « meraviglioso » che Todorov definisce « iperbolico » (appunto): dove i fenomeni del soprannaturale appaiono tali solo per le loro dimensioni maggiori del consueto ¹⁵: l'esagerazione porta al soprannaturale come prolungamento della figura retorica. Così in *Cecina*:

(...) il Re cominciò a ingrassare, a ingrassare, e in poco tempo diventò così grasso e grosso, da pesare due quintali con quel suo gran pancione che pareva una botte (p. 50);

dalla similitudine si passa ad una effettiva metamorfosi, ossia si realizza il senso proprio dell'espressione figurata:

Il Re, che era ingrassato da non poter più fare neppure un passo, comandò: — Ruzzolatemi. E il popolo cominciò a ruzzolarlo come una botte, per le scale e per le vie; e, dalla fatica, sudavano. (p. 52).

Alla fine della scena la metamorfosi è completa: dalla pancia (forata) del Re schizza fuori « uno zampillo di vino schietto, tutto il vino che Sua Maestà aveva bevuto in tanti anni » (*ibidem*) ¹⁶.

D'altra parte l'Immaginario fiabesco dell'autore si serve continuamente di figure retoriche, il soprannaturale nasce sovente dal linguaggio, e dall'uso scaltrito del linguaggio letterario: il « seme » della fiaba popolare si è davvero perduto, almeno per il Capuana « malato di letteratura » ¹⁷. Non per ciò i suoi *pastiches* fiabeschi — fra i quali

¹⁵ Si veda ancora Todorov (op. cit.): la categoria del « meraviglioso iperbolico » s'allontana da quella del « meraviglioso puro » (di cui il 'racconto di fate ' sarebbe una variante), poiché nel primo genere di racconto al soprannaturale è possibile trovare ancora qualche giustificazione, non fa troppa violenza alla ragione, *esagera* soltanto.

¹⁶ Analogo procedimento nella scena in cui Cecina (la minuscola creatura che si rivelerà alla fine la stessa Reginotta gobba, così trasformata per magia) si mette a saltare sull'enorme pancia del Re (pancia paragonata ad una « collina »), gli fa il solletico (ed è paragonata ad una « pulce », come una pulce si comporta), infine gli entra dentro la bocca aperta dal gran ridere (la pancia del Re diventa davvero « palazzo » per lei): « Pancione del Re/ Palazzo per me! » (Cecina, p. 51). Ma anche altri sono i procedimenti legati all'iperbole: la stessa contrapposizione fondamentale (binaria) fra l'Enorme (il Re ingrossato smisuratamente) ed il Minuscolo (la Reginotta divenuta piccola come un « cece »); l'uso insistito di questa figura — anche in altre fiabe della raccolta — ha effetti umoristici, e svela l'ironia, il distacco ironico con cui il narratore rappresenta questo « mondo così estraneo » (così egli stesso dichiara) « ad ogni legge di verosimiglianza e di logica comune ».

Cecina è forse il più raffinato e gustoso — sono privi di fascino per il lettore odierno. Anzi siamo convinti che la lettura di C'era una volta conservi un certo potere di suggestione fantastica, un po' inquietante, non solo sul fruitore adulto e colto (il quale può magari essere distratto dalla 'bravura' tecnica del falsificatore Capuana) ma anche e proprio sul fruitore bambino. Appunto il bambino d'oggi può essere specialmente attratto, e trascinato, dall'apparente dinamicità, dalla cangiante superficie di queste fiabe: dall'evocazione di un mondo tutto fuori-della-norma, tutto sopra-le-righe, in cui il monstrum (il fenomeno contro o sopra natura) e la metamorfosi dell'uomo in bruto o viceversa sono la regola, la sorte umana è sempre magica, l'intervento del donatore soprannaturale appare così determinante, nell'intreccio, da far perdere spesso rilievo all'azione dell'eroe (soprattutto quando si tratti di eroi bassi). Ma in questa finzione di una realtà altra, da ricreare — a detta dell'autore — soltanto con lo strumento della fantasia, si scopre sempre l'atteggiamento del narratore Capuana nei confronti della sua Sicilia: pianeta sconosciuto ai civili terrestri (perciò ancora tanto vario ed affascinante nella sua esteriorità folkloristica o clinica), dove le passioni fatali o esasperate, i miti, i riti, le pratiche magiche, rappresentano la risposta di una dimensione astorica dell'esistenza a situazioni, sì, disumane, ma prodotte da fattori più irrazionali che necessarî, primitive nel senso di originali, brutali più che umanamente disperate.

Dunque, al di là del suo spessore e valore letterario, la fiabistica di Capuana non trasgredisce soltanto la forma dei racconti di magia a tradizione orale, ma anche la loro sostanza antropologica più profonda: quella visione egualitaria che poneva sullo stesso piano eroi *alti* ed eroi *bassi*, per il fatto che all'« eroe » — quale esso fosse — poteva succedere di *tutto*, poteva diventare *tutto*, in una dinamica immagi-

alfine, nel suo Teatro dialettale siciliano (Palermo, Reber, 1911), all'uso del dialetto in letteratura: «(...) il pensiero nasce in italiano nella nostra mente malata di letteratura, secondo quello che dice vossia, e nessuno di noi, né voi, né io, né il Patriarca San Giovanni riesce a tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in altra forma — meno qualche poeta nostro popolare » (cfr. G. Verga, Lettere a L. Capuana, a c. di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 215: lettera datata Catania 1911). Verga intendeva, anche sotto il profilo linguistico, mettere in guardia Capuana contro i rischi della contraffazione. In merito si rimanda ancora al mio saggio: Dialettismo o no... cit. Eppure lo stesso Verga, nell' '82, era caduto nel tranello, scambiando per trascrizioni fedeli dal racconto orale popolare le invenzioni fiabesche dell'amico: cfr. lettera del 24 settembre 1882, in Storia de « I Malavoglia » ..., p. 199.

nativa sostanziale appunto e non apparente. Invece il narratore Capuana — che ai suoi eroi dà spesso connotazioni psicologiche e sociali determinate — sottomette (in fondo) il suo cosmo fiabesco a criteri di logica razionale e realistica: di un realismo che riflette quella sua immobile, e sempre più immobile, visione-del-mondo, difficile a scuotersi anche con la fantasia. (Si tiene attaccato alla 'terra 'ossia ai condizionamenti della cosiddetta società, anche perché le sue 'costellazioni' stanno per abbassarsi a livello di quelle, ideologiche, della classe conservatrice a cui egli sente di appartenere).

Tanto è vero che, nella raccolta successiva a *C'era una volta*, nel *Raccontafiabe*, Grillino, l'eroe *basso* della fiaba (omonima) che più si avvicina a quelle che abbiamo catalogato nel primo tipo di composizione, alla fine non diventerà Re ma ritornerà ad essere qual era all'inizio: una bestia!

La mala sorte volle così! (...) Grillo era nato e grillo era morto. E noi restiamo col mantello corto. (p. 176).

(Università di Pisa)

GIANNI OLIVA

PER UN'ARCHEOLOGIA DI CAPUANA: « INDIZI » VECCHI E NUOVI

1. L'archivio e l'indizio

La parola « archeologia » inserita in un contesto di ricerca storico-filologica è meno fuori luogo di quanto possa sembrare: essa, piuttosto, rende bene il metodo di approccio di taluni studiosi all'officina di uno scrittore. Si può dire infatti che l'archivio, in quanto tempio sacro di conservazione delle carte, è come il suolo in procinto d'essere scavato e da cui verranno utili indizi per la ricostruzione di un futuro discorso critico. Il terreno, certamente, secondo l'asserzione di Philip Barker, che possiamo far nostra, «è un documento storico che, come un documento scritto, dev'essere decifrato, tradotto e interpretato prima che lo si possa usare » 1. Lo scavo in archeologia è l'unico tramite per procurarsi testimonianze di epoche passate, preistoriche o storiche in assenza di documenti: esso è un mezzo in vista di un fine, come del resto l'accertamento filologico, con la sola differenza che mentre il primo è un procedimento distruttivo e quindi irripetibile, l'altro ha, per fortuna, il vantaggio di poter essere provato e riprovato, discusso, se si vuole, nei suoi risultati, i quali si assesteranno tutt'al più come elementi di un'ipotesi, pur se costruita su dati concreti.

Non a caso, dunque, si può adottare la terminologia archeologica per la ricerca letteraria, filtrandola naturalmente attraverso opportune valenze metaforiche. Il mio intervento, in effetti, più che una sorta di decalogo infallibile, vuol essere una riflessione *ex-post* sul lavoro compiuto nei fondi capuaniani in qualità di *scavatore* (preferisco per ora questo termine a quello di *ricercatore*, semanticamente viziato dal-

¹ Ph. Barker, Tecniche dello scavo archeologico, trad. it., Milano, Longanesì. 1981, p. 27. L'ed. originale inglese è del 1977.

le ben note ragioni della gerarchia universitaria). E ciò nella convinzione, per usare ancora un concetto dell'archeologo puro, che « quanto più raffinati saranno i nostri metodi e le nostre tecniche di scavo, tanto più valida sarà l'interpretazione che potremo trarre dai nostri risultati »².

Un'altra immagine, forse più bizzarra, ma non meno confacente, che si può dare del frequentatore di archivi, è quella del detective, che dà importanza ai particolari più trascurabili. E' fuori discussione che a contare sempre nelle indagini non è l'assetto generale delle cose, il fenomeno più appariscente, ma il tassello che si rende indispensabile alla costituzione dell'intera fisionomia di un mosaico. Oltre tutto Wind ha scritto che i « piccoli gesti inconsapevoli » rivelano una personalità più di « qualunque atteggiamento formale, da noi accuratamente preparato » 3. Siamo molto vicini al metodo di Schwarze-Lermolieff, al secolo il critico d'arte Giovanni Morelli, su cui ha intelligentemente dissertato Carlo Ginzburg nel suo saggio Spie. Radici di un paradigma indiziario 4. È noto che Morelli aveva rivoluzionato alla fine dell'Ottocento il sistema di attribuzione delle opere d'arte distinguendo i falsi dagli originali, esaminando le caratteristiche meno vistose delle figure: orecchie, unghie, le dita delle mani e dei piedi; tanto che i suoi libri, illustrati da questi insoliti dettagli, avevano quasi l'aspetto di un « museo criminale » 5. Ma il fatto era che sulla scorta di quella documentazione egli smascherava gli spacciatori di falsi, i quali, se riuscivano ad imitare l'atmosfera d'insieme d'un capolavoro, trascuravano la riproduzione dei particolari anatomici.

Per quanto ci riguarda, non si tratta di separare la copia dal vero, ma sicuramente va osservato che si può far tesoro dell'insegnamento morelliano anche in sede di critica letteraria. Anche qui il particolare aiuta spesso a cogliere il tutto, è la scintilla da cui scoppia l'incendio. Insomma, come Sherlock Holmes si serve di indizi apparentemente insignificanti all'occhio comune (orme, ceneri di sigarette, ecc.) per risalire all'autore del delitto, così lo scavatore-ricercatore isola tracce

⁵ E. WIND, op. cit.

² *Ibid.*, p. 27.

³ E. Wind, Arte e anarchia, Milano, Feltrinelli, 1972.

⁴ Già apparso in « Ombre Rosse », n. 29, giugno 1979, pp. 80-107 e poi accolto nel vol. misc. La crisi della ragione, a cura di A. G. Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57-106.

filologiche per spiegare fenomeni o impostare problemi. Ritornando un attimo all'archeologia, Barker parlerebbe dell'importanza dei detriti o dei cocci per risalire a una datazione della stratigrafia del terreno; Freud, dal canto suo, direbbe del ruolo che hanno i « rifiuti » della nostra osservazione; Holmes metterebbe in primo piano gli indizi e Morelli i segni pittorici. Si tratta insomma di osservare come tutti gli elementi citati siano spie per un paradigma indiziario: l'archeologia, la psicanalisi o la scienza medica, che procede dalla sintomatologia alla diagnosi, sono in verità tutte discipline a natura indiziaria, come può esserlo la ricerca letteraria se imperniata sul sistema di decifrazione del documento. Il filologo, alla pari degli operatori in altri campi, può considerare i dati marginali, gli scarti rivelatori di situazioni, decifrare mediante tracce infinitesimali, o addirittura nascoste, una realtà più ampia e complessa. Egli, insomma, agendo nel territorio di un sapere congetturale, compie il gesto del « cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda »6. Sfruttando l' indizio e procedendo razionalmente, egli può aprire questioni prima insospettabili. Il suo metodo di lavoro si fonderà dunque sul meccanismo fondamentale d'ogni scoperta scientifica, l'abduzione, ossia « quel terzo movimento della scoperta che non è né la deduzione né l'induzione, ma piuttosto quello che in altri ambiti viene chiamato ipotesi » 7. Presupposto che parlare del « piccolo » implica il « grande », così come guardare al « locale » implica il « globale », per il filologo, o ricercatore di tracce, i frammenti si pongono come elementi di una totalità coerente ancora sconosciuta.

Tutto ciò indica anche il modo in cui lo *scavatore* deve porsi dinanzi al documento ritrovato: il suo intervento, infatti, non è quello di compiere un'operazione archivistica *passiva*, limitata alla semplice riproduzione del documento, ma sforzarsi di renderlo parlante, attraverso un'operazione *attiva*, cioè mutando il dato in paradigma indiziario. Va da sé che al ricercatore tocca la delicata trasformazione del *documento* in *monumento*, il che si ottiene solo interrogando il testo, analizzando bene le tracce e gli elementi, che è necessario « isolare

⁶ C. Ginzburg, op. cit., p. 89.

⁷ Sono parole di U. Eco tratte dal dibattito *Paradigma indiziario e conoscenza storica* pubblicato in « Quaderni di Storia », n. 12, luglio-dicembre, 1980, p. 40. Per il concetto di abduzione, cfr. anche il saggio di Th. Sebeok, *Sherlock Holmes e le abduzioni*, in « Alfabeta », a. IV, n. 34, marzo 1982, pp. 15-17.

— dice Foucault — raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi » ⁸. È il concetto che regola la moderna storiografia europea dal momento in cui si è fatto posto non più solo ai grandi avvenimenti, ma anche alla storia muta delle « masse dormienti » ⁹.

Si è citato Foucault che, com'è noto, tratta anche di archivi, ma non vorrei alimentare l'equivoco: l'archivio foucaultiano è in realtà un concetto complesso e sofisticato che ha poco a che fare con il nostro discorso. Per lui l'archivio è « anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli », ecc.; per noi, invece, l'archivio è quello classico, tradizionale, inteso come raccolta di documenti ordinati e sistemati. Ho detto « ordinati e sistemati », ma non casualmente avevo posto come ékphrasis del mio volume Capuana in archivio del 1979 un brano del Faust (I, 402-404) di Goethe, ove comparivano sì libri, ma anche polvere e carte annerite. Ciò mi rendeva efficacemente l'immagine dell'archivio di Mineo all'epoca in cui lo visitai tra il '75 e il '76, prima del riordinamento e dell'apertura al pubblico. Altro che documenti « ordinati e sistemati »! In quella circostanza volli portar via per pura curiosità e a ricordo del soggiorno siciliano, la relazione che il bibliotecario di allora, Croce Zimbone, aveva steso per il Sindaco di Mineo: un testo che, al di là delle informazioni in esso contenute, era scritto con stile tra il retorico e il narrativo, gustosissimo da leggersi. Ne trascrivo qualche passo: «Frammenti di romanzi e racconti, saggi critici isolati, lettere e autografi di notevole importanza ho rinvenuto, insieme con un migliaio tra volumi e opuscoli vari buttati alla rinfusa, nell'umida e buia stanzetta che fa da ingresso alla cosiddetta biblioteca-museo (...). Nella stanza medesima, dove mi si disse che si trovava raccolto l'intero materiale da registrare, dovetti constatare con indignazione e stupore lo scempio che era stato compiuto delle cose d'uno scrittore che, anche se non fosse stato una gloria di casa nostra, certo era degno d'un trattamento ben diverso. Pagine manoscritte del C., nei luoghi più impensabili: nell'interno di antichi e consunti periodici, nel fondo dei cassetti delle librerie, nelle

⁸ M. Focault, *L'archeologia del sapere*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1980, p. 11.
⁹ Cfr. J. Le Goff, *Documento/monumento*, in « Enciclopedia Einaudi », vol. V, Torino, 1978, pp. 38-48 e Id., *Intervista sulla storia*, a cura di F. Maiello, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 102.

poltrone di vimini sovraccariche di scartafacci fin sopra le spalliere, nei ripiani di decrepiti mobilucci dove ragni e altri insetti, o persino uccelli entrati dai vetri rotti delle finestre, avevano fatto i loro comodi. L'impresa alla quale mi accingevo, mi si presentò subito nell'aspetto più ingrato e squallido che io potessi mai immaginare, segnatamente per quel che riguardava l'assetto dei manoscritti, i cui fogli, nel maggior numero sparsi o confusamente ammassati, riusciva assai arduo rimettere al loro giusto posto. Ho avuto l'impressione, nel ricostituire l'organismo di alcune opere, che con quei fogli, fitti di caratteri minuti, qualche bel tipo si fosse sollazzato a sparpagliarli e a rimescolarli più volte come si usa fare con le carte da gioco».

Il concetto di archivio, come si vede, era a dir poco rivoluzionato. Ciononostante, scavando tra le carte, riuscii a identificare taluni documenti di cui avevo avuto sentore e che poi andarono a trasformarsi in monumenti (questa è almeno la mia speranza) nel Capuana in archivio (1979) e nell'edizione di Ribelli (1981).

Ma non è su questi libri che voglio proseguire, quanto piuttosto portare alcuni esempi concreti che vanno a confortare la teoria indiziaria che ho sopra esposto: cioè mostrare come, attraverso una traccia, sia possibile rimettere in ballo un problema che sembrava acquisito e risolto definitivamente.

2. Il problema della Malìa dialettale

Il primo punto è il rapporto di Capuana con il dialetto, che investe anche il significato ultimo del teatro siciliano, a cui lo scrittore si dedicò nei primi anni del Novecento, rivedendo, stando a quello che si è creduto finora, vecchie posizioni pregiudiziali nei confronti di quel genere.

È nota l'originaria avversione di Capuana per il dialetto, a meno che non si trattasse di farne un uso confacente al contenuto (come avvenne per i canti popolari che ingenuamente il Vigo incluse nella sua raccolta ritenendoli autentici). Una serie di circostanze alimentava questa ostilità, non ultima, com'ebbe a dichiarare lo stesso scrittore nella prefazione al *Teatro italiano contemporaneo* (1872), la considerazione del teatro dialettale come forma d'arte inferiore, « inferiore per i mezzi che usa, inferiore per il suo contenuto che non esce e non può affatto uscire da una certa classe sociale, inferiore per le

sue intenzioni artistiche che son messe al secondo, al terzo, all'ultimo posto nella mente dello scrittore » ¹⁰. Dietro questa convinzione faceva naturalmente sentire il suo influsso il nuovo clima post-unitario e, soprattutto, quell'ambiente fiorentino che aveva accolto le discussioni manzoniane optando per l'uso d'una lingua viva nazionale. In tali circostanze sostenere il dialetto sarebbe parso assurdo, o per lo meno controcorrente, considerando ch'esso avrebbe potuto costituire un ostacolo alla vagheggiata unificazione linguistica, tanto più per il genere teatrale, cui andava il largo favore del pubblico, coinvolto in un rapporto di comunicazione immediata con l'opera d'arte.

Senonché nel 1903 appare la versione in dialetto di *Malìa*. Improvviso mutamento di rotta, o piuttosto una risoluzione maturata dopo lungo processo di riflessione stimolata dagli eventi culturali del tempo? Sembrerebbe che la ragione principale della « conversione al dialetto » fosse la progressiva familiarizzazione con le forme vernacolari dovuta all'ampia esperienza del Capuana come critico del verismo e del Verga in particolare, creatore di personaggi etnicamente identificabili, ma al tempo stesso d'una dimensione poetica universale, di quel Verga, per giunta, inventore solitario d'uno stile inimitabile, sgorgato proprio dalla contaminazione tra lingua e dialetto. In tal modo si sarebbe sempre più chiarificata nel Capuana l'idea che il rinnovamento letterario dovesse venire dal ritrarre soggetti geograficamente specifici, purché autentici, nonché dall'uso d'una lingua attinta direttamente dalla bocca del popolo.

Giustificazioni, in verità, non arbitrarie e di certo desumibili dall'apparente andamento delle cose. *Malìa*, che certo, stando all'opinione comune, è la più riuscita tra le commedie dialettali del Capuana, trova il giusto plauso dei critici, che la elevano a prototipo dell'intero filone teatrale siciliano. Non a caso essa trova un posto di rilievo nell'edizione del *Teatro verista siciliano* curata da Alfredo Barbina ¹¹ e nell'edizione allestita da Pietro Mazzamuto del *Teatro dialettale siciliano* del Capuana ¹², nonché presso altri studiosi recenti ¹³.

¹³ Cfr. ad es. G. NICASTRO, Teatro e società in Sicilia (1860-1918), Roma, Bulzoni, pp. 121-126.

D. L. CAPUANA, Teatro italiano contemporaneo, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, p. XXX.

¹¹ Teatro verista siciliano, a cura di A. Barbina, Bologna, Cappelli, 1970.
12 L. Capuana, Teatro dialettale siciliano, a cura di P. Mazzamuto, Catania,

Ma è giunto il momento di far scattare l'indizio che aprirà altri orizzonti: si tratta del frammento di una lettera indirizzata dal Capuana a Domenico Oliva il 29 maggio 1903, ove testualmente si legge che la versione dialettale di Malìa è lavoro di Giusti Sinopoli, l'autore di Zolfara: « Malìa non ha fatto altro che mutar veste e fino a un certo punto. È facile, riscontrando il testo italiano, convincersi che io, senza alterare menomamente con inopportuni sicilianismi la lingua e lo stile, mi ero sforzato di rendere col dialogo il carattere nazionale dei miei personaggi. Infatti, la traduzione in dialetto — non è mia ma del valoroso autore di Zolfara — è così letterale che spesso l'opera del traduttore si è ridotta a mutare soltanto le desinenze delle parole italiane e l'ortografia »¹⁴.

Che valore ha quest'affermazione così reclusa in un inciso del periodo? Utilizzandola nel miglior modo possibile, essa può darci l'esatta misura del rapporto di Capuana col teatro dialettale. Innanzitutto, come primo effetto, e seguendo un rigore filologico, la nuova versione del dramma non avrebbe dovuto trovar posto tra le opere autentiche dello scrittore: il Barbina, che pubblicò il suo Teatro verista nel 1970 ne era all'oscuro, poiché la lettera-testimonianza fu resa nota solo nel 1972; ma non altrettanto può dirsi per il Mazzamuto, che pur esclude categoricamente dalla propria edizione la traduzione di Prima dei Mille (Prima di li Milli) notoriamente dovuta a Ludovico Capuana, nipote di Luigi, e include per converso la traduzione siciliana di mano del Capuana del dramma Ammatula! di Adelaide Bernardini. Comunque, a parte questi inconvenienti editoriali, si può costruire il paradigma indiziario del nostro discorso ipotizzando che Capuana in effetti non mutò mai opinione intorno al minor valore del teatro dialettale rispetto a quello in lingua; e il fatto che egli vi ci sia dedicato non è, come vedremo, un fatto probante. Resta fuori discussione che quasi ogni stesura dei lavori dialettali capuaniani è preceduta dalla versione in lingua (talvolta rimasta inedita) o tutt'al più ricavata da una novella già felicemente predisposta all'azione teatrale. La maggior parte delle pièces del Capuana non si sottraggono a questa regola; solo per qualcuna, come Ppi' lu currivu e Don Ramunnu non possiamo confermarlo per mancanza di dati:

¹⁴ La lettera in G. Mariani, Ottocento romantico e verista, Napoli, Giannini. 1972, pp. 638-639.

- a) Malìa apparve in lingua nel vol. Le Paesane (1894), dopo essere stata rappresentata al Nazionale di Roma nel dicembre 1891;
- b) Bona genti è tratta dalla novella Il mulo di Rosa, in « La Domenica italiana » (Roma), 28 febbraio 1897, poi in Le Nuove Paesane (1898); esiste anche la versione italiana col titolo Il mulo di Rosa in « Nuova Antologia », 16 gennaio 1905 (poi ristampata con introduzione di V. Frosini, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1976);
- c) Lu cavaleri Pidagna è tratto dalla stesura italiana di cc. 41 (1908) conservata inedita nella Bibl. di Mineo;
- d) Cumparaticu: è un pezzo forte della variantistica capuaniana, da Lu cumpari, raccolto dal Vigo, alle edizioni su riviste e in Homo! (1883¹ e 1888²), in Paesane (1894), Nostra gente (1915) ¹5;
- e) 'Ntirrugatoriu: deriva dalla novella Interrogatorio in « Nuova Antologia », 16 gennaio 1906;
- f) *Riricchia*: esiste una omonima commedia in lingua apparsa in « La Lettura », marzo 1912, pp. 222-230;
- g) I fratelli Ficicchia: è un adattamento dialettale dei Rantzau di Erckmann e Chatrian;
- h) *Lu Paraninfu*: deriva dalla omonima stesura italiana pubblicata postuma in « La Rassegna italiana », marzo, aprile, maggio 1919;
- i) Quacquarà: deriva dalla novella apparsa in prima edizione nel vol. Fumando (1888);
- 1) *Prima di li Milli*: i primi due atti in italiano (del terzo non si ha notizia) apparvero rispettivamente in « Giornale dell'isola », 29-30 dicembre 1915 e in « Aprutium », dicembre 1915.

Questo prospetto era necessario per dimostrare come Capuana per scrivere in dialetto avesse sempre bisogno di un supporto in lingua, fosse un testo già sceneggiato o una novella da sceneggiare; il che rafforza la convinzione che gli esprimeva il Verga, sempre scettico verso il teatro dialettale e ironico sull'intraprendenza dell'amico. Così in una lettera del 1911, che giungeva a buttare acqua fredda nel pieno del fervore dialettale del Capuana: « (...) voi, io, e tutti quanti scri-

¹⁵ Una dettagliata cronistoria delle edizioni di Comparatico è in G. Oliva, Bibliografia ragionata delle opere teatrali, in L. Capuana, Ribelli, Roma, Bulzoni, 1981, p. 33.

viamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto; perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente *malata di letteratura*, secondo quello che dice *vossia*, e nessuno di noi, né voi, né io, né il Patriarca San Giuseppe riesce a tradurre in schietto dialetto la frase nata schiettamente in altra forma » ¹⁶.

Ma ancor di più va considerata la lettera scherzosa scritta in dialetto siciliano del maggio 1911, allorché Verga smaschera le intenzioni di Capuana e fa cenno a *Malìa*, di cui aveva sempre rivendicato la paternità di qualche scena: « (...) mi la futtistivu ppi darila a li pupara! L'aiu fattu iu puru stu piccatu di mettiri li me figghi a cammareri, ppi lu malidittu bisognu (...). Viditi ca non vi bastau l'armu di sbattisimarila mancu a vui dda bedda gioia di *Malìa* e di chiamalla *Mavaria?* (...) grazia ppi dda figghia bedda bedda, e signura *Malìa 'ntalianu!* Ppi tutti li taliani ca la vonnu beni e vi vonnu beni » ¹⁷.

Due parole sono da isolare dal contesto della missiva: *piccatu* e *bisognu*. Verga cioè giustifica il peccato che Capuana ha commesso dando in pasto la *Malìa* ai guitti dialettali solamente per le ragioni supreme della *fame*, direbbe Gino Raya.

È questo il motivo fondamentale dell'operosità di Capuana nell'ambito del teatro dialettale, in un'epoca in cui le fortunate e apprezzate compagnie di Giovanni Grasso e di Angelo Musco riscuotevano successo in Italia e all'estero, con conseguenti vantaggi economici per gli attori e per gli autori. E Capuana, com'è ben noto, ne aveva davvero necessità per risanare in parte quella lunga e fastidiosa crisi che lo attanagliava dai primi anni del secolo e anche da prima.

3. La Giacinta sepolta

Al frequentatore di archivi e di biblioteche può qualche volta capitare di effettuare scoperte in modo assolutamente casuale. È quanto è avvenuto a proposito dell'autografo di *Giacinta*, ovvero del canovaccio che attesta la lunga e faticosa genesi del primo romanzo naturalista in Italia.

¹⁶ In G. Verga, Lettere a Luigi Capuana, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 215.
¹⁷ Ivi, pp. 217-218.

A Mineo sono conservati alcuni manoscritti dell'opera, tra cui una copia dell'edizione 1879, di cc. 351, scritte solo sul recto: una bella copia in verità preparata per la stampa, tant'è che sono ancora evidenti i segni del proto della tipografia del Brigola. Una stesura che, quindi, riveste un'importanza relativa ai fini di ricostruire il lavoro dello scrittore. Le carte da me ritrovate, invece, contengono il primo getto della Giacinta ed è facilmente intuibile il loro valore per risalire al complesso procedimento creativo, che assillò Capuana, intento nello sforzo di abbandonare il retaggio linguistico e stilistico manzoniano, di cui erano imbevuti gli scrittori del tempo e sperimentare per primo in Italia una scrittura diversa, più essenziale ed oggettiva.

Il manoscritto, conservato in una biblioteca romana, è rilegato in cartone pesante con scritte in oro sul dorso e dedica autografa di Capuana ad Adelaide Bernardini (la stessa rilegatura e la stessa dedica del manoscritto di Mineo): « A te, Ada, questo autografo di uno dei miei romanzi a cui sono più affezionato. Roma, 21 settembre 1898 ». Le carte si presentano di difficile lettura, considerati i numerosi tagli, le cancellature, i rinvii da una pagina all'altra. Lo stesso Capuana per raccapezzarsi aveva pensato di approntare per sé una combinazione di numeri di pagina da consultare ogni qualvolta avesse voluto rileggere il già scritto. Questo il complicato meccanismo approntato per la lettura: « Ordine della numerazione delle pagine — cioè verso e recto. Da pag. 1 va fino a pag. 137 (verso) poi tornando a pag. 47 riprendo (retro 138) fino a pag. 181. Dopo bisogna ritornare immediatamente dopo la pag. 137 (verso) e così andare sino in fondo ».

Ovviamente in questa sede non sarà possibile considerare tutti i risultati critici, taluni davvero sorprendenti, che si sono ottenuti mediante lo studio delle carte manoscritte della *Giacinta* (un lavoro a parte ne darà conto), tuttavia mi proverò in qualche anticipazione.

Innanzitutto il problema del titolo, di cui già si era avuto sentore in alcune lettere scritte da Capuana al tempo della composizione ¹⁸. Qui si registrano vari tentativi: *Giacinta Dubini. Studio*; oppure

¹⁸ È noto che le incertezze sul titolo si erano affacciate da tempo: Capuana ne cercava uno che fosse un nome e cognome di donna. Fu il Verga che gli indicò Giacinta o tutt'al più Signora Giacinta: « Marzulli no! Se tieni all'elli piuttosto Dorselli o Marulli. Io preferirei il solo nome — Giacinta — mi suona meglio, oppure un cognome di due sillabe ma armoniose. Però sto sempre o per Giacinta, tout court, o

Giacinta Marzulli. Studio, o, ancora (sul retro della c. 47): Giacinta Mignolli, con annesso elenco di personaggi (i nomi non corrispondono a quelli dell'ed. '79). Altro tentativo curioso è Azzurrina. Studio di donna, cui va aggiunto Giorgina Pandini. Studio di donna. Interessante è anche la primitiva epigrafe del romanzo, che è una frase di Sthendal: Je ne blâme ni n'approuve: J'observe. Sthendal prima ancora di Zola, dunque: il che prova l'originaria confusione dello scrittore, in bilico tra formazione romantica e aperture naturalistiche. La frase comunque è opportuna per indicare la neutralità dell'autore dinanzi al « caso » umano di Giacinta: una spia della consapevolezza delle discussioni future sulla presunta immortalità del libro. L'epigrafe, poi abolita, troverà esito nella dichiarazione apposta all'inizio dell'ed. '79: « Ho la coscienza di avere scritto un libro né ipocrita né immorale. Così fossi egualmente sicuro di aver fatto, com'era mia intenzione, una vera opera d'arte ».

È poi superfluo annotare che il termine *studio* come sottotitolo implica per Capuana la ferma adesione alla tecnica naturalistica della indagine psicologica, del disegno del carattere scolpito e analizzato nelle sue pieghe più segrete, come già era avvenuto due anni prima per *Profili di donne* (1877). Di qui la maturazione della dedica a Zola sbandierata nella prima edizione.

In sostanza, ciò che può venir fuori dall'analisi delle carte del romanzo non è tanto un progetto di edizione critica (forse non ci si salverebbe dall'accusa di iperfilologismo), quanto un ripercorrere pagina dopo pagina, scena dopo scena, la tormentata elaborazione dell'opera, che tenne inchiodato a tavolino l'autore per mesi (durante alcune pause di lavoro è curioso rilevare come Capuana indugiasse nell'abbozzo, in margine al foglio, di schizzi e disegni: a c. 15 è visibile un uomo intabarrato con mantello e cappello; a c. 25 una testa di donna; a c. 67 un busto di donna accigliata). Soprattutto è possibile soffermarsi su alcuni brani espunti, di grande rilievo per riordinare il flusso del pensiero capuaniano durante la stesura. Sono brani caduti, come si diceva, per far posto all'essenziale e alla scorrevolezza della rappresentazione, ma non trascurabili per chi voglia conoscere il primo getto di una pagina, il delinearsi di una considerazione, di

per la Signora Giacinta» (Catania, 1 febbraio 1879, in G. Verga, Lettere..., p. 106).

un personaggio tolto di scena. È importante riconsiderare questi brani sepolti perché permettono d'interrogare i « silenzi » d'autore. Mi limito a riportare qualche esempio. Allorché si parla dell'abitudine della madre di Giacinta di arrivare in campagna a trovare la bambina accompagnata « da un bel giovane che chiama cugino », seguono alcune riflessioni della balia, poi sommerse:

La balia, maliziosa, prestava poca fede a questo legame di parentela, ma fingeva di crederci. Quel cugino le piaceva: non era un uomo esigente, anzi! Per via sua [di quella] compagnia la signora Mignolli trovava appena tempo di dar un'occhiata alla bimba.

Egli soleva tutte le volte fermarsi sull'uscio, canticchiando o zufolando, raccomandando ripetutamente [alla cugna di] di non star colla bimba un'eternità, e la signora Mignolli per non far dispiacere al cugino riduceva quell'eternità ad un piccolo quarto di ora: non si poteva essere più compiacente di così. (c. 26)

Più avanti, descrivendo le giornate della bimba in campagna, si inserisce il personaggio della vecchia maestra, che nell'ed. '79 compare appena:

Trascorsero così cinque anni, durante i quali la Giacinta era venuta su una bimba bellina, simpatica, svelta, attentissima alle lezioni che una vecchia maestra veniva a darle in casa per la miseria di poche lire al mese. (ed. 1879)

Di quella vecchia maestra null'altro sarebbe dato sapere se il manoscritto non riportasse a galla un ritratto, poi rientrato fra decisi tratti di penna. Lo schizzo era ben riuscito, nonostante l'andamento poco sorvegliato della scrittura. Capuana si lasciava andare la mano ad abbozzare la fisionomia del personaggio tanto per provare, come per i disegnini in margine al foglio:

Questa vita raccolta, solitaria, abbandonata a uno [al suo] spontaneo sviluppo giovò alla piccola Giustina per lo svolgimento del suo carattere e della sua mente senza pressioni esterne, senza potature di sorta. Quando le fu data una maestra per insegnarle a leggere e scrivere e far dei lavorini di cucito, la bimba mostrò vera attitudine ed una capacità da meravigliare la vecchia zitellona che doveva istruirla. Le ore passate insieme a quella maestra (...) allampanata, rugosa, abbigliata eternamente di [con] una veste di seta nera, di uno sbiadito scialle di Ternaux, mezzo intarmato, tenuto fermo sul petto da uno spillo colla capocchia di vetro nero, un viso che non rideva mai,

una voce falsa, delle maniere rigide, a scatti quasi regolate da una molla, divennero per la povera bimba le ore più deliziose della sua vita.

La vecchia maestra l'accarezzava, le parlava con un misto di severità e di dolcezza, che le faceva [tanto] bene al cuore, e la povera zitellona, abituata a sentirsi spesso schernire dalle sue discepole [che la facevano disperare per] irritata continuamente dalle loro cattiverie, si affezionò in modo particolare a questa creaturina buona, la quale [che] non dimenticava più una lezione appena l'avesse imparata, cosa assai rara fra tutte le figliole di ricchi borghesi, di signori presso le quali ella correva dalla mattina alla sera per trovar da [per dar lezioni] campicchiare e non morire di stento.

Proviamo a riflettere su questo « silenzio ». Perché Capuana ha cancellato il brano? Si può arguire che egli si sia accorto del contrasto tra la rudezza dei modi attribuiti alla donna e il loro effetto tutt'altro che negativo sulla bambina. Scrivendo egli aveva tratteggiato una figura scontrosa e acida, finendo però, senza accorgersi, per addorcirla nel comportamento. Un brano dunque che presentava delle incongruenze, che certamente aveva bisogno di essere limato, raddrizzato. La rilettura molto probabilmente aveva convinto l'autore ad eliminarlo, anche perché tutto sommato, risultava un *excursus* superfluo nell'economia del discorso.

Fatto interessante da notare è, inoltre, che la celebre scena dello stupro, oggetto di tante discussioni e accuse d'immoralità, era stata scritta nell'insieme quasi senza ripensamenti, solo con poche varianti lessicali rispetto alla stesura definitiva; il che prova che Capuana l'aveva già tutta bene in mente e la scrisse con sicurezza e disinvoltura. Vien quasi fatto di pensare ch'egli abbia costruito su di essa l'intero romanzo traendo l'episodio dalle situazioni scabrose della cronaca paesana o addirittura familiare: Azzurrina, che come si è visto, era tra i titoli candidati del romanzo, era anche il nome di una nipotina dello scrittore (a Mineo si conserva una sua fotografia), vittima forse d'un accidente analogo? Gli elementi attualmente in nostro possesso non ci inducono ad asserirlo, ma la cosa non sarebbe da escludere.

Nell'episodio a mutare è solo l'epiteto rivolto dalla serva Camilla a Beppe dopo la scoperta del fattaccio:

Puh! assassino! urlò a un tratto la Camilla sputandogli in viso (c. 46)

Puh! maiale! urlò a un tratto la Camilla sputandogli in viso. (ed. '79)

Anzi, il cambio di « assassino » con « maiale » nell'edizione a stampa, direi che aumenta l'efficacia e l'incisività dell'insulto.

Altri particolari sepolti vale la pena di riportare alla luce, come questo delicato colloquio tra la piccola Giacinta presa dallo scoramento e una sua compagna di collegio:

- Che fai qui — le chiese una sera una delle *grandi*, trovandola appoggiata coi gomiti alla finestra, col capo fra le mani, [sola], quasi fosse [una bimba] in castigo.

— Nulla — rispose —: stavo a guardare.

- Perché non sei scesa a fare il chiasso colle altre? E siccome la Giacinta non rispondeva e abbassava il capo
- Andiamo, carina, vieni con me riprese l'altra baciandola e accarezzandole i capelli [il capo].

— Non conosco nessuna — disse [rispose] allora la Giacinta

in tono dimesso e mettendosi a piangere.

Si sentiva tutta commossa [Si era sentita commuovere]. Quelle poche parole affettuose le erano parse una musica di paradiso [quelle erano le prime parole affettuose che ella aveva sentito... da persona deliziosa]. (c. 49)

A cui si aggiungano almeno le due scene seguenti, una relativa alla visita dei genitori in collegio, l'altra alla malattia della fanciulla vegliata dal padre; una figura, questa del padre, che nel romanzo è un po' sfuggente, ma che nella primitiva concezione di questi affondi lascia trasparire una forte carica umana:

La Giacinta veniva condotta ai passeggi, al teatro e restava la notte a dormir con loro nell'albergo. La Mamma, che lungo la giornata correva su e giù per tutte le botteghe di novità, regalava alla figliuola qualche oggettino di capriccio, il babbo la caricava di cartoni di confetti e di scatole di canditi, e la sera avanti della partenza tornavano a consegnarla alla signora Direttrice che ripeteva tutte volte un mondo di bene della Giacinta.

— Una ragazza d'oro! Docile, seria, la più diligente delle classi.

— Eh! Eh! si era lasciato scappare il (...) nell'ultima visita - tra poco sarà il caso di un bel maritino!

Ma un'occhiataccia della signora [moglie] Teresa gli aveva spento a mezza gola la risata con cui egli soleva accompagnare tutti i suoi tratti di bellumore.

La signora (...) aveva, come si vede, dei quarti di ora di morale. (cc. 50-51)

La signora Mignolli, benché avesse ripreso la sua vita ordinaria, andava e veniva dalla stanza della figliuola nel salotto e viceversa, fino a sera [notte] avanzata. Le sue visite, i suoi ricevimenti le davano un gran [molto] da fare; però (con sorpresa della Giacinta [figliuola]) [ella] trovava modo di sorvegliare il cammino della convalescente [ammalata] e d'informarsi di ogni cosa che le facesse bisogno. Ma non occorreva. La Marietta che durante la malattia [da quando malata] aveva fatto dei miracoli di abnegazione [prodigi continui] e di coraggio, continuava il servizio con la stessa immutabile [la stessissima] accuratezza.

Il sig. Paolo, appena tornato dall'ufficio andava a istallarsi su una poltrona a piè del letto e restava lì delle ore, a covar la figliuola con [cogli] occhio amoroso, intento a leggerle sul viso ogni più piccolo desiderio. Spesso l'aria calda della stanza e il silenzio lo faceva-

no appisolare.

È se la Giacinta, sul tardi, gli diceva:

— Babbo, vai a letto; il dormir lì ti fa male; egli non voleva convenire si fosse appisolato. Teneva chiusi gli occhi per via del lume che gli dava noia: ma sentiva tutto, anche il fiatare sommesso. E intanto tornava ad appisolarsi un'altra [volta]. (c. 68)

Per ultima una curiosità: la data del *finis*, secondo l'uso del Capuana di fissare ore e minuti dell'agognato momento; sotto la parola *Fine* l'appunto: « Oggi 26 Aprile 1879 alle 12 e 55 minuti di mattina. *Laus Deo*!!! ».

Ci siamo soffermati solo su qualche stralcio perché l'intento per ora era un altro: in realtà si voleva dimostrare come attraverso i due *indizi* di cui si è detto (il frammento di lettera a Domenico Oliva e l'autografo di Giacinta) era possibile sondare nuove questioni: da una parte provando la non autenticità della *Malìa* dialettale, che rischia di minare alla base l'intera produzione teatrale in dialetto di Capuana, dall'altra procurando i « cocci » necessari per ricostruire il processo genetico del primo romanzo naturalista italiano, il tentativo di conquista, riuscito o non riuscito poco importa, dell'impersonalità verista. Dilemmi che tormenteranno poco dopo il Verga dei *Malavoglia*, ma che il Capuana, da vero precursore, aveva già posto sul tappeto.

Scrutando le tracce, dunque, accumulando « indizi », la fatica può essere lautamente ripagata.

(Università di Roma)