

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 9

IL TEATRO VERISTA

*

CATANIA

2007

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 9

IL TEATRO VERISTA

Atti del Congresso

Catania, 24-26 Novembre 2004

*

CATANIA

2007

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

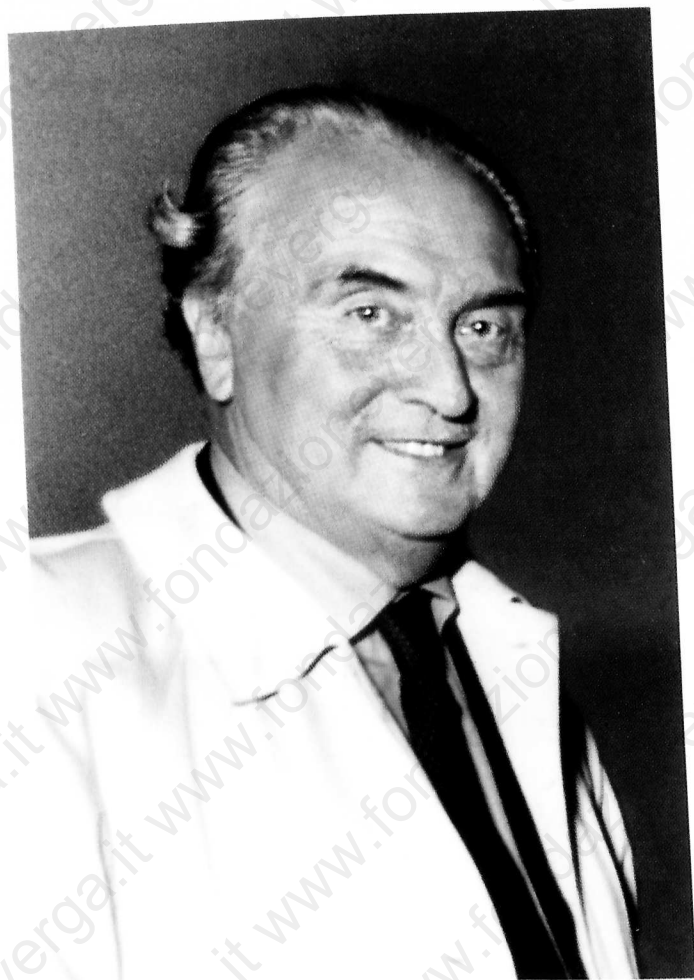
SERIE CONVEGNI

N. 9

Proprietà letteraria riservata

La stampa degli *Atti* del Congresso è stato realizzata con il contributo dell'Assessorato ai Beni Culturali, Ambientali e Pubblica Istruzione della Regione Siciliana.

2005 - FONDAZIONE VERGA - Via S. Agata, 2 - 95131 Catania
Tel. 095 7150623 - Fax 095 314392



*Alla memoria di Marziano Guglielmetti,
insigne studioso e carissimo amico,
sono dedicati con unanime e commosso
pensiero gli atti del congresso su Il teatro
verista*

I. *Per un teatro verista: proposte e propositi*

FRANCA ANGELINI

SCENA REALE, SCENA SIMBOLICA NEL NATURALISMO ITALIANO ED EUROPEO

1. Il naturalismo o verismo in teatro risponde all'usura del teatro di intrattenimento, del dopo cena e, come si dirà, digestivo; elaborando però molteplici risposte, che offrono un occhio impavido alla realtà e insieme mostrano, della realtà, i lati oscuri e nascosti.

Si potrebbe dire che non c'è naturalismo, o verismo, senza simbolismo e senza che da lontano emergano le figure del mito: eros e thanatos, la solitudine dell'eroe, i nuovi termini del moderno fato, la necessità del capro espiatorio, l'urlo presto dipinto da Munch. Infatti la ricerca del vero spinge a sprofondare nel retroscena e l'obiettivo puntato sulla scena illuminata registra anche il buio mentre della realtà si registrano gli aspetti inquietanti che la superficie oscura.

Perciò possiamo, anziché contrapporre, pensare ai numerosi punti di contatto tra verismo, simbolismo, espressionismo, nonché tra i maggiori rappresentanti del teatro europeo tra fine Ottocento e primo Novecento, uniti nella coscienza di una crisi dell'unità del personaggio e consapevoli di una perdita del contatto tra natura e cultura, tra uomo e società, uomo e uomo per non dire tra uomo e donna. Tale coscienza oscura molte certezze, tra le quali la forza della tradizione, l'autorità della figura paterna che la tradizione rappresenta e dunque la centralità della famiglia nella ricerca della sicurezza e della felicità.

Il primo ben noto dato dello sperimentalismo drammaturgico che caratterizza questo periodo è nel rifiuto della *pièce bien faite*, del dialogo mondano, della centralità del personaggio-eroe, dell'azione condotta nei prevedibili noiosi tre atti, come i futuristi dileggiando diranno.

Da questo deriva l'atto unico, che presuppone condensazione dell'azione nella necessità di essere veri, come scrive Strindberg citato da Szondi: «una scena, un quarto d'ora, sembra questo ormai il genere di teatro per gli uomini d'oggi.»

Ma anche il nostro Viviani: «Quando non si ha più che dire, bisogna

avere il coraggio di smettere (...) altrimenti si perde il contatto col pubblico»¹.

È la versione teatrale della ben nota idea di modernità così sintetizzata da Beaudelaire: «La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»².

Oppure simmetricamente si scelgono i quattro atti che argomentano e lasciano scorrere il tempo nelle simboliche "tappe" del percorso o del viaggio; oppure si privilegiano le "scene" che esprimono il malessere del personaggio, come nel *Woyzeck* di Büchner, oppure servono alla rappresentazione della città-metropoli, luogo che frammenta la coscienza e rende estranei i singoli nella folla; pensiamo al Bertolazzi del *Monte di Pietà*, del *Verzee* e del *Nost Milan*, di cui la prima parte è ambientata nel parco dei divertimenti, il Tivoli, nella sala delle estrazioni del lotto, nelle cucine economiche e nell'asilo notturno, luoghi della città che isola ed emargina, alimentando conflitti assoluti e insanabili.

"Scene" sono anche quelle del Verga verista, "scene popolari" o "scene drammatiche" «nella piazza di *Cavalleria rusticana* o negli spazi campagnoli della *Lupa* oppure nel cortile o nella portineria di una vecchia casa di città come *In Portineria*.

A questi spazi eccentrici che caratterizzano gran parte del teatro verista, usati oltre se non contro il salotto borghese della conversazione e della mondanità, corrispondono la crisi del dialogo, analizzato da Szondi nella sua *Teoria del dramma moderno*, oppure i silenzi e le pause adottate da Maeterlinck, oppure la visione o il sogno che si accampano nel dramma a sostituire e depotenziare l'azione.

Lo spazio scenico nasce dunque dalla volontà di rappresentare la realtà-verità e insieme dalla necessità di rendere metaforico tale spazio nella immaginazione del lettore o dello spettatore e nella messa in scena.

La regia, esito tra i fondamentali del teatro verista, nasce infatti anche con l'imposizione di una scena particolare per ogni spettacolo e ancora prima con la costruzione di una scena filologica, storicamente corretta, oppure di una scena simbolica come per Wagner.

Dunque per il teatro tra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e la prima guerra mondiale lo spazio fonda, insieme alla parola, gli sperimentalismi e le nuove drammaturgie.

«La storia del teatro – scrive Ludovica Koch – è anche la storia della

¹ In *Curiosités esthétiques*, Garnier, Parigi, 1960, p. 150.

² P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 1962, pp. 75-76; R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, Guida, Napoli, 1988, p. 154.

progressiva significatività e autonomia raggiunta appunto dalla scena: del suo passaggio da sfondo, allusione e stilizzazione a condizione, personaggio, tema, addirittura chiave interpretativa dell'azione drammatica»³.

2. Scena che mimetizza la realtà è anche scena che rappresenta il significato della realtà e in questo è scena simbolica; lo spazio della realtà mostra la sua verità sfondando la superficie realistica e arrivando alla sua valenza simbolica, ai suoi sensi più profondi.

Centrale è ancora il salotto, luogo per eccellenza del mondo borghese, dell'incontro sociale protetto dalla parola, un salotto dove ora l'incontro manca e la conversazione langue per mancanza di reciproca fiducia. L'esito sarà nei salotti avvelenati da conflitti sotterranei, nelle stanze della tortura in Pirandello.

Al salotto borghese simmetricamente si affianca e oppone la piazza popolare della lite, dell'esposizione del vizio, del gesto più che del verbo. Ora pensiamo alla *Cavalleria* verghiana, dove i conflitti sono esposti ma fatalmente destinati all'esito tragico che l'impossibile dominio della passione esige.

Ma il verismo va oltre il salotto e la piazza, e trova la casa, spesso protagonista come luogo reale-simbolico della famiglia, che contiene l'intero percorso dall'intimità del desiderio ai suoi esiti sociali perché tramanda nome patrimonio e cultura.

La casa del teatro verista elabora, traduce e trasforma l'esperienza fantastica espressa da un racconto influente come *Il crollo della Casa Usher* di Poe⁴, che sapientemente coniugava i dati dell'ereditarietà della malattia, con le suggestioni della fantasia e la sublimazione della musica. La casa esprime ora, nel teatro verista, fasti e fallimenti della tradizione, dei legami familiari, del potere del padre.

E ancora una volta si pensa a Verga e alla sua casa del nespolo; ma anche si pensa alla geniale metafora inventata da Ibsen nella sua *Casa di bambola*, interno di una casa reale della coppia discordante e della famiglia impossibile, e simbolica casa da cui Nora, eroina di questo teatro e di un'epoca, deve fuggire se vuole crescere e diventare adulta.

³ L. Koch, *Architetture sognate e mobili mediatici nei "drammi da camera" di Strindberg*, in AA.VV., *Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Costa & Nolan, Genova, 1987, p. 129.

⁴ Si pensa a *A Rebours* (1884) di J.K. Huysmans, che accosta Poe a Beaudelaire come «spiriti spesso associati a causa della poetica comune, del condiviso interesse per le malattie mentali...» differenti però nell'idea della donna e dell'amore (in traduzione, *Controcorrente*, Biblioteca di Repubblica, 2003, pp. 259-260). Si ricorda che Beaudelaire è il principale estimatore e divulgatore in Europa della narrativa di Poe.

La casa guadagna lo spazio del teatro perché rappresenta l'immobile trapassare dei valori dal passato al presente, cioè dai padri ai figli; spesso come in Ibsen o in Verga dialetticamente collocata rispetto al mare dell'evasione e del viaggio, maschile e paterna la casa, femminile e materno il mare, opposti nelle due dimensioni del viaggiare marino e dello stare continuando la tradizione specialmente famigliare.

Quest'ultima guadagna un ampio spazio nel teatro naturalista perché occupa sia l'esterno della visione sia l'interno di una realtà psichica dei suoi abitanti, una realtà che aspira ad essere visibile, ad esprimersi; con la sua facciata, ma anche con le sue stanze, porte, soglie, con le sue cantine, corridoi, passaggi e sottopassaggi.

Rivoluzionaria è la cucina della pièce "naturalistica" *Miss Julie* (1888) di Strindberg, lettore e ammiratore di Zola e di Balzac, messa in scena al Théâtre Libre di Parigi da André Antoine il 16 gennaio 1893.

Un dramma-manifesto, che rappresenta un triangolo mortale, in un conflitto insanabile tra servo e padrone, nel percorso che porterà il servo ad essere per un istante padrone quando irretisce nella sensualità la padrona, in attesa che l'equilibrio si ricomponga al suono di un campanello del padre-padrone, che ricondurrà il servo al suo rango di servo e imporrà alla protagonista, ridiventata padrona, il suicidio riparatore del suo disonore.

Nella notte di festa di mezza estate – come nella Pasqua della *Cavalleria verghiana* – il dramma naturalistico raggiunge il mito del capro espiatorio che la festa esige.

Questo dramma carico di simboli viene introdotto da Strindberg con un manifesto in cui ogni personaggio e ogni azione vengono motivati con gli argomenti dell'ereditarietà e delle circostanze fisiopatologiche e sociali su cui il naturalismo basava la sua poetica, senza però sposare un solo punto di vista ma procedendo invece con la complessità della situazione, delle psicologie, delle tipologie umane, una complessità che conduce il dramma alle lontananze delle figure mitiche in lotta contro il fato come queste lottano contro l'ereditarietà e il destino sociale. «Le mie anime (caratteri) – scrive Strindberg – sono mescolanze di stadi culturali passati e presenti, brani di libri e di giornali, pezzetti d'uomini, lembi di abiti da festa ridotto a stracci, così come le anime stesse sono rattoppate. Mostro quindi un po' della storia della loro formazione, quando faccio in modo che il più debole rubi le parole al più forte e le ripeta, e che le anime si scambino una con l'altra "idee", cioè suggestioni.»⁵

⁵ Vedi *Teatro naturalistico*, a cura di L. Codignola, vol. II, Adelphi, Milano, 1982, p. 147.

Per questi nuovi tipi (nuova è la “mezza donna” Julie) il teatro trova nuovi spazi, in questo caso la cucina, per quel talento «nitidamente e anche allucinatoriamente visivo (...)» che caratterizza non solo Strindberg ma tutta la sua generazione teatrale. Una cucina di cui la già citata introduzione a *Miss Julie* raccomanda «la verosimiglianza impressionistica (l'asimmetrico, lo scorcio; vere padelle di rame e di peltro su veri scaffali, un vero vaso giapponese con veri lillà)», per istituire un vero spazio chiuso da una “quarta parete» che, come tutti gli interni di Strindberg, si spalanca su prospettive vicine o lontane, più o meno simboliche di altri spazi e altri tempi.⁶

Così la verità della scena potenzia il simbolismo della situazione e articola i tempi, alludendo al presente e al passato, così articolando il tema fondamentale della ereditarietà, versione moderna del fato greco che impone la conclusione tragica.

Altrettanto nuova, per una situazione diversa ma ancora una volta triangolare e con una vittima sacrificale, la portineria che dà il titolo al dramma di Verga, dramma dell' amore muto e non ricambiato, della non comunicazione, ai margini della città e al livello più basso, al piano terra di una impossibile ascesa.

Come si legge nella didascalia iniziale: «La corte di una vecchia casa. A destra la tromba del pozzo, a sinistra la porta di un magazzino, in fondo il portico e l'androne...»⁷.

All'esterno della città si oppone l'interno del cortile e del pozzo, immagini simboliche della condizione di mutismo e paralisi della giovane vittima e quindi del suo destino di morte.

Lo spazio della casa compare anche nel teatro degli anni Ottanta di Italo Svevo, lettore di *Le naturalisme au théâtre* e *Nos auteurs dramatiques* di Zola pubblicati nel 1881; dove si sostiene l'importanza dei personaggi più che dell'azione e si pongono al bando i *coup de théâtre*, che non esistono nella vita, a favore della situazione piana, ordinaria, quotidiana e contemporanea.

Leggiamo dunque di Svevo *Il ladro in casa*, ambientato nell'intero spazio della casa, compresi vestiboli e tetto, per un protagonista che si inserisce in una convenzionale famiglia borghese e ne rivela, con le sue malefatte, l'intima fragilità; dramma naturalistico ma già pienamente grottesco, dove la casa è simbolo dei rapporti borghesi che legano la famiglia al denaro e insieme realtà concreta e visibile di questi rapporti, significati dalla morte del

⁶ L. KOCH, *Architetture sognate e mobili mediatici...*, p. 129.

⁷ G. VERGA, *Teatro*, a c. di G. Oliva, Garzanti, Milano, 1987, p. 233.

protagonista, che precipita dal tetto finendo in mille pezzi nella strada.

Anche in questo caso il personaggio è, come Julie di Strindberg, nuovo: è l'inetto, il superfluo, l'inadattabile, che diventa il nichilista nella letteratura russa, la cui vita è anch'essa guardata in modo impassibile nella sua unicità e inserita nel campo privilegiato della famiglia come luogo dello scacco primario.

Lo stesso spazio ambienta *La casa del sonno* di Bertolazzi (1902) che in quattro atti disegna il percorso fallimentare del protagonista inutilmente impegnato a diventare ricco, che torna pentito a piangere la morte della madre, nel tempo simbolico della festa natalizia.

Ancora una vita senza trascendenza, che non si motiva, che anticipa il grottesco rasentando l'umorismo pirandelliano con i suoi spazi scenici anche spazi della coscienza e stanze della tortura.

3. Dalla casa pseudonaturalistica alla casa metafisica del Novecento il passo è breve ed è ancora Strindberg a sperimentare le valenze simboliche di questa immagine spaziale nella trilogia del teatro da camera del 1907 *Temporale*, *Casa bruciata* e *Sonata di fantasmi* ambientate rispettivamente all'esterno «di un edificio moderno di mattoni gialli», davanti ai resti di un edificio bruciato e nel «pianterreno e primo piano di una facciata di casa moderna».

Testi in cui la referenza musicale è continua, a sublimare la realtà e il realismo delle situazioni più evocate che viste; ed è la musica ora che tiene insieme «gli stadi culturali passati e presenti» come aveva scritto nella prefazione a *Miss Julie*.

Grazie alla musica, in questa trilogia si raggiunge il livello più remoto dell'antinomia esterno-interno, dove l'interno corrisponde all'interiorità più fonda dell'anima della figura umana, con un continuo passaggio, cinematografico, da esterno a interno, in *Temporale*, una devastante ricerca del passato tra le macerie di *Casa bruciata*: case della memoria, della fondazione e dissoluzione dell'io, dell'incontro tra vita e morte, della vita bruciata prima di essere vissuta, dei fantasmi e dei sogni.

Si pensa a quanto scrive Carl Gustav Young sui momenti e i significati della torre che farà costruire come sua dimora: «Dovevo riuscire – scrive – a dare una qualche rappresentazione in pietra dei miei più interni pensieri e del mio sapere... Dapprima non progettai una casa vera e propria, ma solo una specie di dimora primitiva, a un solo piano [...] una dimora che corrispondesse ai sentimenti originari dell'uomo [...] potrei anche dire di averla costruita in una specie di sogno diventata "un simbolo della totalità psichica"»⁸.

⁸ In *Ricordi, sogni, riflessioni*, BUR, Milano, 1998, pp. 270-273.

Con tale valenza di una "totalità psichica" lo spazio della casa comparirà nel teatro grottesco-metafisico italiano del primo Novecento; nel racconto di Luigi Antonelli *La casa in costruzione* si legge che «la casa ha il viso di chi ci sta dentro, non già l'aspetto della sua facciata».

Sempre Antonelli aveva scritto per il teatro *La casa dei fanciulli* (1909), atto unico in cui un medico scopre contemporaneamente una cura per i bambini tubercolosi e insieme che suo figlio è nato da un adulterio, sempre nella miscela di temi veristici e magico-metafisici; e poi, nel 1924, *La casa a tre piani*, in cui la casa ospita i rappresentanti di una intera umanità, in una commedia umana intorno al tema fisico e metafisico della morte, dramma giustamente recensito da Marco Praga nelle «Cronache teatrali» del 1924 come «qualcosa che è tra il Maeterlinkiano e l'Andrejeffiano... se non è semplicemente dell'Antonelliano»⁹, in un uso simbolico dello spazio che Pirandello aveva sperimentato in *Quando si è qualcuno*, con i suoi giochi estremi di spazi esterni dei giardini evasivi e spazi interni della biblioteca e del sogno.

Ma per indicare la conclusione di questo percorso, nella linea dell'estremo realismo che diventa estremo simbolismo, usciamo temporaneamente dal teatro e pensiamo alla casa nei racconti o romanzi di Kafka, dove incontriamo limiti, soglie, porte, ponti, la soffitta e la cantina, la stanza della casa paterna, il labirinto della città, nonché la nave del viaggio in America; tutti gli spazi del teatro naturalistico ora rovesciati nella direzione che dalla massima realtà-verità (anche con flessioni ironiche) raggiunge il massimo allegorismo e simbolismo della condizione umana, le cui fondamenta erano state poste proprio dai precedenti verismi o naturalismi.

Come per Strindberg anche per Kafka, la scena è anche un luogo di enigmi da rivelare senza spiegare, un luogo del sogno allestito con tutti gli elementi della realtà e tutta la forza del suo senso nascosto.

Nata con la fotografia, pensiamo a Verga per tutti, elaborata dalla pittura impressionista e espressionista, questa visione realistica nel segno dell'onirismo oltre o più che del semplice documento, sarà ereditata e svolta dal cinema, arte per eccellenza del documento, della realtà e insieme arte della visione e del sogno.

⁹ Vedi F. ANGELINI, Pref. a LUIGI ANTONELLI, *Teatro*, I, Amici del Libro Abruzzese, Atri 2001, pp. XII-XV. Lo spazio della casa compare anche in altri drammi legati sia agli esempi simbolico-metafisici sia in senso esistenziale come *La casa segreta* di Dario Niccodemi (Treves, Milano, 1925) o come *La casa a due piani* di Stefano Landi (ora in *Teatro*, vol. II a cura di S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, Bompiani, Milano, 2004).

GUIDO NICASTRO

TEATRO NAZIONALE E TEATRI REGIONALI NELL'ITALIA UNITA

Fatta l'Italia bisognava fare gli Italiani, secondo l'aurea sentenza di Massimo D'Azeglio. E non v'ha dubbio che per fare gli Italiani, per educarli al nuovo clima unitario, il teatro poteva e doveva svolgere un ruolo dominante. Da ciò la necessità di un teatro nazionale in grado di esprimere i bisogni, le aspirazioni della società uscita vittoriosa dalle lotte risorgimentali, rappresentandone con aderenza al vero i modi di vita, ma in grado soprattutto di educare ai valori che quella stessa società proponeva. Del resto l'aspirazione a un teatro nazionale, sempre contraddetta dalla realtà dei fatti, non era cosa nuova fra i nostri drammaturghi, se è vero che già nel Settecento Vittorio Alfieri, rispondendo a una lettera di Ranieri de' Calzabigi, lamentava la mancanza da noi di un teatro simile a quello di Francia o d'Inghilterra.

In un'Italia regionalmente frantumata era naturale che fosse mancato un teatro che sapesse parlare a tutti i cittadini. Occorreva, dunque, colmare lo storico ritardo, e per questo, nella Firenze fatta capitale, il ministro della Pubblica Istruzione Domenico Berti dà l'incarico di stendere una relazione sulle condizioni della letteratura drammatica al marchese Cesare Trevisani, il quale assolve il suo compito con lo scritto *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio* (1867), nel quale, dopo essersi soffermato soprattutto sul valore morale e pedagogico del teatro, propone per il suo bene e per quello della società una soluzione dirigistica: il governo deve impegnarsi a guidare le scene perché «la civiltà, la libertà, la coscienza, la famiglia e la patria non vi ricevano la minima scossa» e «il bello si rannodi col vero e col buono in un amplesso finale». L'esempio positivo a cui Trevisani guarda è costituito dalle opere di Paolo Ferrari, il drammaturgo più famoso nel primo ventennio dell'Italia unita, autore di quei «drammi a tesi» con cui tentava di inculcare nel pubblico gli stessi valori che stavano a cuore a Trevisani, il quale da parte sua non prendeva neppure in considerazione forme sceniche diverse dal teatro in lingua; per il decoro e l'unità morale della nazione si augurava, anzi, che sparisse la memoria dei

vari dialetti, affinché nelle varie parti di essa si udisse solo la favella italiana. E Trevisani non era il solo a pensarla così, se anche Luigi Capuana, scrivendo la prefazione alle proprie recensioni giornalistiche pubblicate sulla «Nazione» e raccolte nel volume *Teatro italiano contemporaneo* del 1872, si dichiara contrario a qualunque esperimento di teatro dialettale, dal momento che esso è «inferiore per i mezzi che usa, inferiore pel suo contenuto che non esca e non può affatto uscire da una certa classe sociale, inferiore per le intenzioni artistiche che sono messe al secondo, al terzo, all'ultimo posto nella mente dello scrittore. Vuol dire inoltre vita locale, provinciale, frazionatamente, analisi, preciso un ridestare, come dice il Tommasi per la malattia ordinaria, uno svegliare tutte le energie occulte della materia, le quali pel servizio della vita erano rimaste latenti come tante forze in istato di tensione». Capuana teme che il dialetto divenga il tramite attraverso il quale facciano sentire la loro voce forze sociali finora tenute da canto dalla cultura dominante. Ma ciò non gli impedisce di proclamare la sua ammirazione per *Le miserie d'Monssù Travet*, il capolavoro di Vittorio Bersezio andato in scena a Torino nel 1863. E la ragione si spiega: la commedia di Bersezio mette in scena il ceto piccolo-borghese degli impiegati che erano andati ad infoltire le fila della nuova burocrazia unitaria, ne rappresenta con affettuosa ironia le vicissitudini pubbliche e familiari. Nessun pericolo dal punto di vista politico e sociale, dunque, poteva venire da una commedia simile. Ma si tratta di un'eccezione che conferma la regola, e la regola per lo scrittore siciliano formatosi alla scuola di Francesco De Sanctis, che proprio allora licenziava la sua *Storia della letteratura italiana* nella quale la prospettiva nazionale imperava assoluta, era quella di non dare rilievo alle tradizioni sceniche municipalistiche e popolari dell'Italia pre-unitaria. Eppure quelle tradizioni si mantenevano vive a Torino come a Milano, a Venezia come a Napoli o in Sicilia, il più delle volte affidate a compagnie d'attori dialettali che esprimevano il meglio di una secolare esperienza scenica. Si pensi appena al settecentesco teatro San Carlino a Napoli dove Antonio Petito veste i panni di Pulcinella sino al 1876 per cedere poi il posto al Felice Sciosciammocca di Eduardo Scarpetta, o al ruolo che attori come Angelo Musco in Sicilia avranno nella diffusione e valorizzazione di un teatro dialettale che giunge sino a Pirandello, per capire il ruolo svolto da quelle compagnie nello svolgimento del teatro otto e novecentesco.

Oltretutto in molti casi il teatro dialettale vedeva come protagonisti gli stessi uomini che avevano fatto il Risorgimento: non dimentichiamo, infatti, che Bersezio aveva preso parte alle campagne militari del '48 e aveva sostenuto la politica di Cavour. Lo stesso dicasi per Giovanni Toselli,

un garibaldino a cui si deve l'idea della Compagnia Nazionale Torinese che rimase in vita dal 1859 al 1869 e mise in scena riduzioni dialettali di testi italiani e francesi, oltre alle commedie scritte per essa da Bersezio e altri. A volte poi il teatro dialettale esprimeva un desiderio di integrazione dei ceti popolari nella nuova società, come prova la commedia siciliana del 1863, *I mafiusi della Vicaria* di Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto, dove i «mafiosi» entrano a far parte di una società mazziniana di mutuo soccorso. Possono sembrare quindi eccessive le preoccupazioni di un Capuana costretto, nel caso di Bersezio, a smentire se stesso. Ma il suo resta il punto di vista dominante per molti anni, anche se non l'unico. Sin dal 1866 Arrigo Boito, infatti, proponeva sul «Politecnico» un teatro dialettale in alternativa alla commedia storica e a quella psicologica, le uniche forme in grado di riempire il vuoto del teatro italiano privo di una grande produzione realistica: «Se all'autore drammatico italiano è interdetto il gran teatro moderno, gli rimangono però ancora tre altre ramificazioni dell'arte: la commedia psicologica, la commedia storica, la commedia in dialetto. La tesi che egli non trova nella sua società, gliela dirà l'anima sua; l'intrigo che non gli è suggerito dai fatti che lo attorniano, lo troverà nella storia; il dialogo che gli è negato dalla lingua convenzionale, lo troverà nel dialetto materno».

Ma quella di Boito è una voce che rimane isolata nel panorama del tempo. L'ipotesi vincente, almeno nel primo ventennio dell'Italia unita, resta quella auspicata da Trevisani e Capuana, che proponevano a tutta la nazione il teatro in lingua, dapprima quello di Giacometti e di Ferrari, poi quello del napoletano Achille Torelli che nel 1867 produce il suo capolavoro, la commedia *I mariti*, che allo scrittore siciliano fa esclamare con Orazio: *Hoc erat in votis*. Non è certo casuale che la sua prima trionfale rappresentazione avvenga a Firenze dove si riuniva non solo la classe politica nazionale, ma anche l'intelligenza del momento, piuttosto che a Napoli che solo nel 1886 vedrà una traduzione in dialetto della commedia, operata dallo stesso Torelli con la collaborazione di Salvatore Di Giacomo, dal titolo *Nu buono marito fa na bona mugliera*. I motivi di tanto successo non sono poi difficili da spiegare se pensiamo che in quella commedia vengono celebrati i valori della nuova classe borghese, il senso del lavoro, della famiglia, della rispettabilità, in contrapposizione allo stato di decadenza fisica e morale in cui versa la vecchia classe aristocratica. Tutto ciò appare sulla scena non sulla base di una tesi precostituita da dimostrare, ma di un'azione che si svolge naturalmente come l'osservazione della realtà impone.

Siamo con questa commedia all'origine di quella drammaturgia che

riempirà di sé i teatri dell'Otto e del Novecento: una drammaturgia dove al centro della scena sta il salotto con i suoi casi di adulterio, gli intrighi familiari, le beghe tra marito e moglie, tra genitori e figli; una drammaturgia che largo spazio concede ai sentimenti d'amore e di gelosia, mentre esclude doverosamente altri temi. È il teatro di Torelli, ma anche quello di Giacosa, che a partire dagli anni Settanta inonda l'Italia con i suoi drammi sentimentali, a volte di ambiente medioevale o rinascimentale, talora in prosa, più spesso in versi martelliani. Un teatro di poesia, dunque, con cui ci si sottrae alla sciatteria della lingua parlata. Perché il problema della lingua affligge continuamente i nostri scrittori di teatro: chi vuole sfuggire al dialetto ma non vuole impantanarsi nelle secche di una lingua letteraria, non trova, come affermava Boito, uno strumento moderno, agile, efficace, di comunicazione. E questo spiega la vitalità del teatro regionale, soprattutto dove più forte agiva in tal senso la tradizione pre-risorgimentale: non solo Napoli, dunque, o Torino, ma anche Milano, patria di Carlo Porta, e Venezia che non dimentica il grande esempio di Goldoni, tengono in vita con fervore la propria tradizione, come dimostrano, in un caso, il «Teatro Milanese» di Cletto Arrighi e l'impegno scenico di Edoardo Ferravilla, nell'altro, la drammaturgia di Giacinto Gallina che per un ventennio, dagli anni Settanta agli anni Novanta, riempie le scene della laguna. Naturalmente si tratta di esperienze spesso profondamente diverse tra di loro, che poco o nulla hanno in comune per ciò che riguarda temi e forme sceniche. Comune è però la volontà di richiamarsi al proprio passato, il desiderio di confrontarsi con la realtà della propria città o della propria regione, che è poi un tratto distintivo del nostro teatro, che non può non tenere conto delle differenze profonde che segnano la società italiana anche quando il processo unificatore si è concluso.

Del resto, anche il teatro in lingua non si sottrae a questo confronto e una prova in tal senso ce la offre il teatro di Giovanni Verga la cui presenza segna profondamente la scena italiana della fine dell'Ottocento. Nel 1884 viene rappresentata a Torino, al Teatro Carignano, *Cavalleria rusticana*; il colore e l'ambiente sono siciliani, anche se l'atto unico non è scritto in dialetto per motivi che non è difficile individuare. Verga provò, infatti, una radicata avversione per la letteratura dialettale, tanto da scrivere nel 1911 all'amico Capuana, che nel frattempo aveva mutato le sue idee al riguardo: «Il bravo poeta Di Giovanni scrivendo *ccu la parrata girgintana* non si fa capire da nessuno *comu si avissi scrittu turcu* [...] E poi, con qual costrutto? per impicciolirci e dividerci da noi stessi? Per diminuirci in conclusione? Vedi se il Porta, ch'è il Porta, vale il Parini fuori di Milano. Il colore e il sapore locale sì, in certi casi, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da

sculareddu, ma per resto i polmoni larghi».

Al pari di Trevisani e del Capuana degli anni fiorentini, Verga pensa alla letteratura e al teatro dialettali come ad ostacoli per la formazione di un'arte nazionale e per questo giunge a una sorta di compromesso: un teatro di ambiente regionale volto ad una rappresentazione oggettiva della realtà, secondo i dettami del verismo, che rispetti però le strutture sceniche e linguistiche del teatro borghese nazionale. Fu una proposta così convincente da essere tenuta presente dagli autori che verranno dopo di lui: senza *Cavalleria rusticana* non si spiegherebbe, infatti, la svolta in senso veristico dell'arte drammaturgica di Giacosa che nel 1887 mette in scena *Tristi amori*, ma non si spiegherebbe per altri versi tanto teatro di ambiente popolare e campestre da Di Giacomo a d'Annunzio.

In ogni caso, gli anni Ottanta segnano una svolta nella storia del teatro italiano: viene meno la «fisima del teatro nazionale», come nel 1888 ebbe a scrivere Ferdinando Martini il quale, nel saggio che porta quel titolo, esamina i tentativi sempre falliti dei governi prima e dopo l'Unità per la costituzione di un teatro nazionale. Martini è un liberista contrario all'intervento dello Stato nelle cose dell'arte; egli non crede, oltretutto, nella centralizzazione delle forze intellettuali e artistiche dal momento che in Italia non c'è una capitale come Parigi e non si possono svellere i particolari caratteri individuali che distinguono ancora gli abitanti delle diverse regioni. Per Martini non si può neppure parlare di decadimento scenico, perché in Italia non c'è mai stato un vero e proprio teatro che potrà forse sorgere «quando la vita abbia preso aspetti propri e da Susa a Manduria comuni».

Ma il bisogno di guardare più a fondo nelle varie realtà regionali in quegli anni non è solo di Martini. Basti pensare come Luigi Capuana muti parere rispetto alle opinioni giovanili, e si impegni in una drammaturgia di ambiente e in dialetto siciliani, a partire dal 1891 con *Malia*. Nel 1910 nell'articolo *Il teatro siciliano* destinato al «Giornale d'Italia» del 4 ottobre (poi prefazione all'edizione Reber del suo *Teatro dialettale siciliano*), egli afferma che un teatro nazionale potrà nascere in Italia solo attraverso la fondazione dei teatri dialettali. E non solo perché le compagnie dialettali sono migliori di quelle in lingua, ma perché la società italiana presenta all'interno delle sue regioni grandi differenze, e un borghese romano ed uno napoletano o piemontese o siciliano manifestano in maniera diversa i loro sentimenti. «Bracco, Verga, Di Giacomo, Martoglio, io stesso», continua Capuana, «tutti, abbiamo dimostrato secondo le diverse forze dell'ingegno, che c'è qualcosa di nuovo, di originale, da cavare dal fondo, ancora poco esplorato della vita regionale italiana, anche senza ricorrere al valido aiuto

della forma dialettale, strumento artistico d'incomparabile efficacia non potrà negarlo nessuno». E già prima, nell'articolo *La dinastia dei Grasso*, pubblicato su «L'Ora» di Palermo del 3 aprile 1907, citava un giudizio di Ugo Ojetti, secondo il quale il teatro italiano deve rassegnarsi ad essere dialettale o a non essere.

Alla fine dell'Ottocento, dunque, il teatro dialettale riprende forza e vigore, e non solo in Sicilia con Capuana e poi con Martoglio che dal 1903 al 1919 fonda e dirige numerose compagnie con lo scopo di diffondere su tutto il territorio nazionale un repertorio dialettale; a Venezia negli anni Novanta, Giacinto Gallina, dopo una pausa decennale, riprende l'attività di drammaturgo, consegnandoci il suo capolavoro, *La famegia del santolo*; a Milano negli stessi anni, che sono anche quelli del teatro in lingua di Marco Praga e di Girolamo Rovetta nelle cui opere non manca un certo colorito regionale, inizia e giunge ai migliori risultati con il dittico *El nost Milan* l'avventura scenica di Carlo Bertolazzi (ma non trascurerei di ricordare l'ottimo contributo dato al teatro milanese da Luigi Illica, il librettista di Puccini e Mascagni, con *L'ereditaa del Felis* del 1891).

Ma sono soprattutto le vicende del teatro napoletano a illuminare questo nodo storiografico e a farci intravedere la soluzione vincente. Anche a Napoli, subito dopo l'Unità, c'è un rifiuto netto della tradizione scenica locale da parte di intellettuali e teatranti: nel 1872 Giorgio Arcoleo, studioso siciliano allievo di Francesco De Sanctis, in un articolo dal titolo *Pulcinella dentro e fuori il teatro*, critica la maschera che per secoli era stata il simbolo del popolo napoletano, di una plebe lazzarona e servile, alleata con il vecchio potere. Ma lo stesso discorso fa Eduardo Scarpetta che pur si forma e inizia la sua attività di attore e autore in quel Teatro San Carlino dove furoreggiava il Pulcinella di Antonio Petito. Scarpetta sostituisce Pulcinella con Don Felice Sciocciammocca, la maschera popolare con il personaggio piccolo-borghese, perché, è lo stesso Scarpetta a parlare, «io credo di aver avuto le mie buone ragioni di aver [e] cercata [la comicità] soprattutto nella *borghesia*, dov'essa zampilla più limpida e copiosa. La plebe napoletana è troppo misera, troppo squallida, troppo cenciosa per poter comparire ai lumi della ribalta e muovere il riso». Anche per Scarpetta, come per Arcoleo, il rifiuto di Pulcinella, motivato con un bisogno di verità e naturalezza spesso contraddetto nella prassi scenica, coincide con il rifiuto della vecchia società aristocratica e plebea. Coerente con la nuova comicità la lingua da lui usata sarà «uno strano miscuglio di dialetto e d'italiano». E però la formula compromissoria adottata da Scarpetta per fare divertire il suo pubblico, il fatto che privilegi il desiderio di fare spettacolo ricorrendo spesso agli strumenti della *pochade* e del *vaudeville* francesi, piuttosto che

portare sulle scene una naturalistica *tranche de vie*, tutto questo attirerà su di lui una serie di critiche che vanno da quelle di Federico Verdinois che nel 1881 dalle colonne del «Corriere del Mattino» rimproverava alle sue commedie di non essere popolari e di essere scritte «in una lingua che non è l'italiana e non è il dialetto», a quelle di Salvatore Di Giacomo che al riguardo così si esprime: «Il teatro dello Scarpetta, come la canzonetta partenopea che s'è snaturata e avvilita, non ha di napoletano che il nome». Di Giacomo, infatti, insieme a Roberto Bracco, a Ferdinando Russo e ad altri ancora, propugna il ritorno a un teatro popolare napoletano, in linea con quanto accadeva sul finire del secolo nelle altre regioni d'Italia. E però si trattava di un'utopia perché lo stesso Di Giacomo sapeva perfettamente che il popolo andava vedere solo i drammi tratti dai romanzi di Francesco Mastriani e interpretati da Federico Stella, drammi privi di qualsiasi elaborazione scenica e letteraria, composti per un pubblico grossolano e incolto. Occorreva al contrario una drammaturgia letterariamente costruita, popolare sì, ma con misura; tradizionale, ma aperta anche alle suggestioni della cultura decadente. Non a caso per le proprie opere lo scrittore sceglie personaggi della piccola borghesia e un dialetto raffinato, musicalissimo, in grado di essere capito e accettato non solo dal pubblico napoletano. Il pericolo da evitare era di compiere un'operazione di retroguardia, di lasciarsi andare alla celebrazione nostalgica della Napoli aristocratica e plebea di un tempo, come faceva invece Ferdinando Russo nella poesia e nel suo teatro. E Di Giacomo riesce abbastanza bene nell'intento di essere al tempo stesso uno scrittore napoletano e nazionale, tanto da diventare un modello egemone, imitato da commediografi minori, ammirato da Croce e studiato da Luigi Russo.

Per concludere: l'opposizione che nei primi decenni dopo l'Unità contrapponeva teatro nazionale e teatri regionali, teatro borghese e teatro popolare, era venuta meno a partire dagli anni Ottanta, dapprima con la drammaturgia di Verga che riusciva a calare storie di ambiente siciliano e popolare nel contesto del teatro borghese, quindi con Di Giacomo che portava sulle scene vicende ambientate tra la piccola borghesia napoletana e si serviva anche del dialetto, ma con la maestria del grande letterato formatosi sui poeti del Settecento. Grazie a tale compromesso l'opera scenica di questi autori (ma discorso simile si potrebbe fare per il teatro di Gallina incline a sviscerare i drammi familiari della piccola borghesia veneziana) poteva essere accettata dalla cultura e da un pubblico nazionale. Più defilato semmai rispetto alla linea vincente il teatro milanese di Bertolazzi, a cui non a caso Girolamo Rovetta consigliava di tradurre in italiano le sue opere, che ha dovuto attendere nel secondo dopoguerra l'intervento registico di

Giorgio Strehler per attrarre su di sé l'attenzione dei critici e degli spettatori.

Il dibattito che attraversa il teatro del secondo Ottocento non si esaurisce con la fine del secolo, ma continua ancora in quello successivo, anche se i termini della questione si spostano: ancora Luigi Pirandello, che pur rifiuta con energia l'esperienza del teatro siciliano, scrive, incitato da Martoglio, le sue prime opere in dialetto; ma per lui il dialetto acquista significato solo quando i sentimenti e le immagini del poeta sono così radicati nella regione di cui si fa voce, che ogni altro mezzo di comunicazione gli parrebbe disadatto o incoerente. Non più quindi il dialetto come mimesi del reale, ma come un lascito della memoria (ed è il caso di *Liola*).

Protagonista delle scene di Napoli, dopo Di Giacomo, è Raffaele Viviani, attore e autore quasi esclusivamente dialettale, che anzi adopera un dialetto plebeo poco comprensibile al di fuori delle mura della sua città. Ma in questo caso ci troviamo di fronte a una lingua teatrale fortemente caratterizzata in senso espressionistico che serve a dare voce e rilievo scenici al sottoproletariato più povero ed emarginato. E poi Viviani, a differenza di Di Giacomo, non viene dalla letteratura, bensì dal Varietà, dove i dialetti vengono usati, ma sempre in funzione ludica e non naturalistica.

Questo teatro non godette di grande fortuna nel periodo fascista. Il Fascismo, infatti, osteggiò ogni forma di teatro regionale e dialettale con qualche sparuta eccezione, ad esempio per i De Filippo, che pur provenendo da un'esperienza di teatro napoletano, seppero imporsi in tutta Italia, superando progressivamente anche i limiti del dialetto. Del resto ormai il teatro dialettale, con le eccezioni di cui si è detto, era tramontato o diventato povera cosa, un'espressione provinciale di cui non valeva tenere conto. E ciò perché, nonostante tutto, l'Italia umbertina era riuscita a creare una drammaturgia nazionale e borghese che giunge sino a Pirandello, il quale parte dall'opera di Giacosa, di Praga, di Bracco, di Rovetta, per poi smontare e demolire le impalcature del dramma borghese. Quella drammaturgia era diventata, infatti, l'oggetto polemico delle avanguardie del Novecento: Ettore Petrolini e i futuristi, i «grotteschi» e Pirandello, irridono alle sue formule stereotipate, ma senza di essa l'Italia non avrebbe avuto un teatro moderno come le altre nazioni europee.

Per ciò che riguarda l'altro fronte, quello del teatro regionale e dialettale, non v'ha dubbio che esso era destinato ad essere sconfitto dalla storia, man mano che il processo di unificazione sociale e linguistica procedeva sia pur lentamente. Ma esso aveva avuto il merito di portare alla ribalta realtà finora sconosciute ai più, di immettere un'aria di verità nelle strutture sclerotizzate del nostro teatro con temi e personaggi diversi, e soprattutto di avere valorizzato e fatto conoscere una serie di attori e di

compagnie che costituiscono parte rilevante del nostro patrimonio scenico: Ferravilla e Scarpetta, Musco e Grasso, come Petrolini, Viviani, Gilberto Govi, Eduardo e Peppino De Filippo, sono tutti grandi attori dialettali, spesso anche grandi autori, che affondano le radici nell'humus della loro terra. E anche oggi chi vuole sfuggire all'omologazione di pasoliniana memoria e cerca strade diverse per un teatro alternativo, e bastino qui i nomi di Dario Fo e di Enzo Moscato, è a quella tradizione che si rifà, e con profitto.

GIANNI OLIVA

CAPUANA, VERGA E IL PROGETTO TEATRALE VERISTA

1. Nel 1868 il ritorno a Mineo dopo il soggiorno fiorentino non interrompe i contatti di Capuana con la cultura più avanzata; anzi, com'è noto, nuove letture verranno a corroborare le idee precedentemente acquisite e il critico comincerà a fare davvero i conti con De Meis, oltre che con De Sanctis. Dal medico abruzzese-bolognese verrà la conferma della teoria, già vichiano-hegeliana, dell'evoluzione dei generi letterari, veri organismi viventi destinati ad esaurirsi con il mutare delle stagioni culturali, nonché un'articolata riflessione sullo studio della natura¹.

Poggiando su questa base filosofica, Capuana trovava la spinta per colpire alcune espressioni d'arte del proprio tempo e per promuoverne altre come il romanzo, la cui importanza nella società moderna era venuta crescendo gradualmente:

(...) noi possediamo al giorno d'oggi una opera d'arte non meno difficile dell'epopea e popolare quant'essa al suo tempo, ma più seria, più variata, più efficace, diremo quasi più eccellente, e questa è il romanzo. Non già il romanzo storico presto ibrido e falso, nato in un momento d'esaltazione archeologica e morto subito con essa; bensì quello che dipinge caratteri e costumi dell'età contemporanea: sicché non sappiamo capire perché, per esempio, *Le parents pauvres* e *Le père Goriot* di Balzac non possono mettersi accanto all'*Iliade* e all'*Odissea* nella storia dell'arte².

¹ A. C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, Bologna, Monti, 1868, voll. 2, p. 413.

² L. CAPUANA, *Carlo Pisacane, o la Spedizione di Sapri, poemetto di Eliodoro Lombardi*, in «La Nazione», 12 settembre 1867, poi in *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone-Lauriel, 1872, pp. 389-390. Del resto, il concetto era rintracciabile già in Hegel e in De Meis, nel quale ultimo si leggeva: «il romanzo (...) è la vera epica, la sola possibile epopea del mondo moderno: un'epopea tutta naturale ed umana, senza soprannaturale, e tutta infiltrata, ma non compenetrata di realtà e di riflessione» (A.C. DE MEIS, *Dopo la laurea...*, p. 226-227). Dall'affermazione della morte dell'arte, insomma, passando per la concezione fatalistica dei generi letterari, De Meis era arrivato alla finale giustificazione del romanzo, divenuto da una

Interpretando essenzialmente l'hegelianismo come lettura naturalistica dei fenomeni³ ci si avvia decisamente fin da ora verso quella scienza della letteratura professata con convinzione negli anni a venire a favore del Verismo.

D'altro canto, si diceva, accanto a De Meis, Capuana rafforza la lettura di De Sanctis, dal quale deriveranno non solo l'avversione per l'arte che persegue intenti morali e civili ed il concetto della fantasia artistica che non ha nulla a che vedere con l'affastellamento delle invenzioni, ma soprattutto l'idea dell'arte come sintesi di forma e contenuto, organismo vivente sorretto dal già ricordato *spiraculum vitae*. Non a caso De Sanctis e De Meis coesistono nel più importante scritto teorico di questi anni, la prefazione a *Il teatro italiano contemporaneo*, nella quale Capuana riassume a grandi linee il pensiero maturato fino ad allora. Dopo aver richiamato la necessità di una critica fondata su «un ordine di idee che vien fuori dalle intime viscere della storia»⁴ e aver constatato, di conseguenza, il fallimento del dramma storico, egli finisce per decretare clamorosamente la fine della forma drammatica e l'impossibilità di rinnovamento del teatro nazionale per il quale aveva combattuto negli anni di Firenze. Il binomio arte-vita si attesta in quelle pagine come solido motivo conduttore e costituirà il perno attorno a cui ruoterà d'ora in avanti il suo sistema:

Io innanzi tutto amo in arte la vita. Quando l'artista riesce a darmi il personaggio vivente davvero, non so chiedergli altro e lo ringrazio. Mi pare ch'egli m'abbia dato tutto quello che doveva. Pel solo fatto di esser vivente, quel personaggio è bello, è morale (...). E a pari del personaggio amo viva l'azione. L'azione allo stesso modo, pel solo fatto di essere vivente e bella, è morale; non bisogna pretendere l'assurdo, sotto la veste dell'artista, convien rammentarselo, c'è sempre più o meno un pensatore. Se questi fa capolino un po' più dell'altro tanto meglio, è quel che ci vuole a questi benedetti lumi di luna. Ma se si dovesse scegliere ad ogni patto, o l'uno o l'altro, io non esiterei, trattandosi di teatro a scegliere l'artista. Il pensatore schietto quando voglio l'ho sottomano lì, negli scaffali, sul tavolino, ad ogni occasione e posso interrogarlo a mio agio; ma in teatro io ci vo unicamente per sentire un'opera d'arte e voglio questa, e non altro.⁵

parte sempre più positivo e storico e dall'altra sempre più riflessivo, «figliolo legittimo e naturale del secolo XIX» (Ivi, p. 236).

³ C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1969, p. 67.

⁴ L. CAPUANA, *Il teatro italiano...*, p. IX.

⁵ Ivi, p. XXXI.

Negli anni di Milano, a partire dal 1877, si andrà sempre più verso un ideale di «scienza della letteratura» ispirato ai dettami scientifici della cultura positivista, ma l'attenzione per il teatro cede per il momento il passo a quella per il romanzo, ritenuto, come si diceva, la nuova forma artistica consona ai tempi. Capuana estende il metodo e la problematica positivista al piano più strettamente letterario. Il metodo delle scienze naturali, o meglio ancora di quelle biologiche, è applicato anche all'ambito artistico ed è vicino al metodo severamente sperimentale di Taine, che fa di ogni cosa «la matière de toute science»⁶. Taine e Claude Bernard da un lato e Zola dall'altro (non si dimentichi la dedica allo scrittore francese della prima edizione di *Giacinta* nel 1879), lo inducono a riflettere sul nuovo genere letterario dell'età moderna, il romanzo, appunto, epopea del mondo contemporaneo. Da Hegel a Zola, dunque, il passo è breve e Capuana sottoscrive le considerazioni espresse nel manifesto del Naturalismo, *Le roman expérimental* (1880):

possedere il meccanismo dei fenomeni umani, mettere in luce gli ingranaggi delle manifestazioni passionali ed intellettuali quali li spiegherà la fisiologia, sotto le influenze dell'ereditarietà e delle circostanze ambientali, poi mostrare l'uomo mentre vive nell'ambiente sociale che lui stesso ha prodotto, che quotidianamente modifica ed in seno al quale subisce a sua volta una continua trasformazione. Perciò dunque basiamo il nostro lavoro sulla fisiologia, prendendo, dalle mani del fisiologo, l'uomo isolato, per contribuire alla soluzione del problema e risolvere su basi scientifiche l'interrogativo circa i comportamenti degli uomini non appena vivono in società⁷

L'entusiastica adesione a *L'assommoir*⁸ ne è un'ulteriore prova, come lo sono gli interventi raccolti nella prima e seconda serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880-1882), dove il nodo desanctisiano del suo pensiero filtrerà sempre gli eccessi dell'artista-scienziato, il cui scopo sarà quello di «infondere vita alle sue creature nello stesso tempo che le disarticola e le scompone con spietata e serena freddezza»⁹. L'esigenza realistica si manifesterà del resto nell'attenzione a Verga, in cui, com'è noto, coglierà finalmente la più soddisfacente trasformazione del *documento* in *monumento*, ossia il passaggio dal nudo dato oggettivo alla rappresentazio-

⁶ H. TAINÉ, *Préface a De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1878, p. 4.

⁷ E. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, trad. it. di I. Zaffagnini, Parma, Pratiche, 1980, p. 15.

⁸ L. CAPUANA, *L'Assommoir*, in «Corriere della sera», 10-11 marzo 1877.

⁹ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, I, Milano, Brigola, 1880, p. 87.

ne di esso. Il rifiuto del verismo fotografico significava rivendicare il diritto della forma, creatrice di una realtà che ha tutte le apparenze di quella vera senza identificarsi con essa: «e quando dico forma – proseguiva Capuana – non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualcosa di più elevato: la concezione, tutto l'organismo dell'opera d'arte che funziona con la pienezza della vita, libero e indipendente dalla personalità che lo creò». ¹⁰ Non a caso, la celebre premessa a *L'amante di Gramigna*, più che la sola enunciazione di Verga, sarà il risultato di una collaborazione strettissima, quasi un manifesto idealmente redatto a quattro mani, tant'è vero che Capuana ne riprenderà, ampliandoli, gli spunti più significativi nel saggio *Per l'arte* (1885), punto di approdo della concezione estetica del naturalismo italiano.

2. Questo discorso, se sembra portare il teatro in secondo piano, ne autorizza clamorosamente la ripresa proprio in nome di un'oggettività rappresentativa ed essenziale che lo scrittore ha il dovere di perseguire, per evitare le contaminazioni d'autore che nel romanzo sono sempre possibili. L'antica passione per le scene tornerà dunque prepotente proprio con l'adesione al naturalismo. Ma certamente i modelli cambiano. A stimolare l'attenzione di Capuana non sarà più il Dumas giovane additato in precedenza ad esempio per il rinnovamento del teatro italiano, quanto, semmai Augier, che gli sembra meno "filosofo" del primo, riuscendo più dell'altro a nascondere il proprio pensiero nei personaggi, senza tirate verbali:

L'Augier pel primo, ha messo sulle tavole del teatro moderno personaggi che somigliano in tutto e per tutto alle persone da noi incontrate per le vie, nei salotti e che vivono di vita propria, e sentono, pensano, agiscono, parlano per conto loro, senza apparire mai portavoce e fantasmi di un concetto qualunque dell'autore. Qui consiste l'immensa superiorità dell'Augier sul Dumas il giovane. L'eterno Desgenais, l'eterno Oiviero de Jalin fa appena capolino una volta sola nel Bordognon del *Lionnes pauvres*. Degli altri personaggi del teatro augieriano nessuno ha teoriche da esporre, né nuovi evangeli da predicare: nessuno lancia il motto di spirito calcolatamente preparato. Hanno i loro interessi, le loro passioni, i loro intrighi, le loro stranezze, ma non danno mai a sospettare che stia nascosto nella lor pelle il loro creatore, l'Augier. Gli stessi personaggi virtuosi, parte fiacca di tutta la sua produzione perché virtuosi eccessivamente (...), lasciano a grande distanza i personaggi declamatoriamente virtuosi del Dumas, al quale è capitato una o due volte soltanto mettere in piedi un personaggio vivente¹¹.

¹⁰ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, II, Catania, Giannotta, 1882, p. 132.

¹¹ L'art. è raccolto in L. CAPUANA, *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892, pp. 109-110.

A Capuana ora interessano più che mai la vita concreta e l'impersonalità dell'opera d'arte, l'assenza di teoria che facilita l'azione, sicché il punto di riferimento slitta non solo da Dumas a Augier, ma da questi a Becque, nel quale s'incarna il vero autore di teatro naturalista. E nonostante in un primo momento egli ne parli in privato con qualche riserva¹², scorgendo anche in lui qualche concessione di troppo alla «convenzione teatrale» sia a proposito de *La Navette*, sia della stessa *Parisienne*, di cui si farà traduttore¹³, il «pezzo» sul «Carro di Tespi» del 1890 scioglie ogni riserva:

Henri Becque è dello scarno numero di coloro che tentano di rinsanguare il disfatto organismo del teatro moderno. Non è un teorico come il Dumas e lo Zola; né un esclusivista (...). Fedele al suo programma non ha premesso alla raccolta dei suoi lavori neppure un rigo di prefazione (...). La sua divisa è questa: pel vero ingegno, non c'è misura che tenga; l'originalità abbatte ogni vecchia convinzione e ne crea delle nuove (...). La sua ora non è arrivata. Anzi egli è capitato proprio in un cattivo momento. Il pubblico ha preso una brutta piega: sembra che in teatro voglia soltanto ridere e niente altro, ridere grossolanamente, per la trovata buffonesca, pel dialogo scollacciato, per la fantasia strampalata che gli fa dimenticare la realtà e li solletica il cattivo gusto. Agli occhi di un tal pubblico il Becque deve apparire un guastafeste. Troppo serio, troppo sarcastico, picchia sodo, leva la pelle ad ogni colpo di scudiscio (...). Egli sdegnava gli intrighi alla Sardou; non ama fare il saltimbanco, non sfoggia belle frasi, motti spiritosi, tirate paradossali, come Dumas il giovane; non si propone problemi sociali e non li risolve alla lesta, pel comodo dell'azione e pel divertimento intellettuale degli spettatori. Osservatore acuto e profondo è uno dei pochi artisti che spingono sulle tavole del palcoscenico creature vive, di carne e di ossa, e che forse per questo, paiono quasi smarrite in quel luogo dove vogliono vedere soltanto figure foggiate secondo i modelli già imposti dalla convenzione e dalla moda. Il suo carattere particolare è il sarcasmo. Nella *Parisienne* l'ha spinto a grande altezza (...). Se il Becque non fa delle teoriche, non vuol dire però che non ne abbia una. La intenzione di sbarazzare il teatro da ogni impaccio di assurde convenzioni è evidentissima anche nei suoi primi lavori e nei minori (...). Il Becque ha fatto assai meglio

¹² Cfr. la lettera a De Roberto del 23 aprile 1887, in *Capuana e De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984, p. 215.

¹³ Sui rapporti tra Capuana e Becque cfr. P. Mazzamuto, Introduzione a L. CAPUANA, *Teatro dialettale siciliano*, Catania, Giannotta, 1974; G. Oliva, Introduzione a L. CAPUANA, *Ribelli*, Roma, Bulzoni, 1981 (anche, col titolo *La rivoluzione negata*, in *La scena del vero*, ivi, 1992, pp. 149-180). Sul tema della traduzione capuaniana de *La parisienne* ha insistito poi con valide argomentazioni G. ALEO, *Luigi Capuana e il teatro di Henry Becque: a proposito di una traduzione introuvabile*, in AA.VV., *Naturalismo e Verismo*, Catania, Fondazione Verga, 1988, vol. I, pp. 377-392.

che darci una teorica d'arte: ce l'ha regalata praticamente in una delle opere d'arte.¹⁴

Queste idee sono dunque il supporto del suo teatro creativo, nel momento in cui, insieme a Verga, decide di tornarvi allo scopo di fondare anche in Italia una drammaturgia libera dalle convenzioni sceniche, basata prevalentemente sulla «semplicità». Il che significava elaborare una poetica proclamando la rigorosa fedeltà alle unità di tempo e di luogo, anzi portandole all'eccesso. Soprattutto il tempo sulla scena doveva essere né più né meno che quello reale, a tal punto che gli spettatori avrebbero avuto l'illusione di costituire la *quarta parete* del palcoscenico, come se fossero stati chiamati ad assistere con occhio indiscreto agli avvenimenti che si susseguono nel segreto di una stanza.

Se il romanzo era il genere del momento, il teatro poteva riguadagnare terreno proprio perché assicurava maggiormente l'oggettività della rappresentazione attraverso il dialogo. La stessa scrittura narrativa di segno verista, del resto, era già predisposta, nella maggior parte dei casi, alla sceneggiatura teatrale attraverso il sistema dialogico.¹⁵

Allontanata la «fisima» del teatro nazionale, il genere teatrale tornava prepotentemente alla ribalta come necessità storica a conforto di una poetica fortemente avvertita.

Le naturalisme au théâtre (1881) di Zola riproponeva, del resto, il problema della scena nel pieno della stagione narrativa di Verga e di Capuana. In pagine dense di riferimenti alla storia recente del teatro francese, Zola esprimeva la sua vibrante protesta in nome di un teatro nuovo, fino ad allora mai raggiunto. Non erano dunque bastati gli sforzi di Augier, che non si era liberato abbastanza dagli stereotipi, mentre occorreva creare – proprio come ripeterà Capuana – «uomini in carne ed ossa, presi nella realtà ed esaminati scientificamente, senza falsità». L'opera drammatica doveva presentarsi al pubblico guarda caso «privata delle declamazioni, liberata delle grandi frasi e dei grandi sentimenti», animata dall'«alta moralità del vero»: «Attendo infine – proseguiva Zola – che la trasformazione realizzata nel romanzo si compia in teatro, che in esso si ritorni alla fonte stessa della scienza e dell'arte moderna, allo studio della natura, all'anatomia umana, alla descrizione della vita, redigendo un verbale esatto, tanto più

¹⁴ Poi in *Libri e teatro...*, pp. 51-55.

¹⁵ Lo sosterrà con convinzione anche F. De Roberto nella pref. a *Processi verbali*, Milano, Galli, 1890, pp. VI-VII (rist. Palermo, Sellerio, 1976).

originale e potente in quanto nessuno ha ancora osato tentarlo sulle scene»¹⁶. Era necessario inoltre riportare al vero l'allestimento scenico utilizzando suppellettili autentiche, laddove il linguaggio doveva calarsi nei registri quotidiani privandosi dello scoppiettante e stucchevole fraseggio alla moda.

Questa lezione, espressa con tanto calore, non dovette suonare nuova soprattutto per Capuana, che nelle parole di Zola vedeva confermati sicuramente molti principi sbandierati a gran voce fin dal tempo delle sue cronache teatrali, allorché invitava gli autori allo studio del *vero* e a riflettere sulla *forma* desanctisiana, «la questione più urgente del nostro secolo».

Se Verga si era già deciso a tentare l'impresa nel 1884 con *Cavalleria rusticana*, Capuana non si faceva attendere e lavorava all'esperimento de *Il piccolo archivio*. Egli stesso, scrivendo a Verga a proposito della trasformazione della novella di *Vita dei campi*, si riteneva confermato in una sua idea: «che pel modo come noi intendiamo il romanzo e la novella, da questi al dramma propriamente detto c'è proprio un passo e non molto difficile. Uno che abbia la mano fatta a *tutte le malizie della scena* non avrebbe saputo adattare meglio di quello che tu hai fatto la tua novella al teatro. C'è tutto: l'ambiente, la rapidità dell'azione, l'effetto» (12 ottobre 1883)¹⁷.

A onor del vero, il successo del dramma verghiano si reggeva anche su una sorta di involontario «inganno» perpetrato ai danni del pubblico, che voleva una Sicilia esotica e avventurosa. Verga infatti era pienamente cosciente che la sua opera era stata falsata soprattutto sul versante della recitazione, per cui avrebbe voluto «la stessa semplicità e la stessa naturalezza della gente che parli e si muova come i contadini e non sappia di recitare» (18 agosto 1884). D'altro canto Capuana, oltre ad aver dato man forte all'amico per l'allestimento di *Cavalleria* (lo testimoniano un nutrito gruppo di lettere dell'autunno 1883 riguardanti i costumi e le suppellettili), non esiterà a mettere a confronto, anche a molti anni di distanza, la recitazione della Duse con quella di un'attrice dilettante vista in Sicilia, le cui sembianze erano quelle di una Santuzza autentica, «con gli abiti tolti in prestito dalle contadine del paesetto dove si trovava, dalle scarpe agli orecchini, dalla gonna alla mantella di panno blu»¹⁸. Segno che la ricerca del vero teatrale doveva essere scrupolosamente perseguita coinvolgendo lo

¹⁶ E. ZOLA, *Il naturalismo nel teatro*, in *Il romanzo sperimentale...*, p. 95; ma vedi anche sugli stessi concetti *Il naturalismo a teatro*, trad. it., a cura di G. Liotta, Ravenna, Longo, 1980.

¹⁷ *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 207.

¹⁸ L. CAPUANA, pref. al *Teatro dialettale siciliano*, vol. I, cit.

spazio scenico nella sua totalità, dall'arredo alla resa degli attori, abituati in genere ad un teatro declamato ed enfatico. Tendere all'immediatezza coltivando l'idea di un teatro piano e semplice era, dunque, l'obiettivo da perseguire, secondo gli insegnamenti zoliani e, soprattutto, del mai dimenticato Diderot del *Paradoxe*, per il quale le *jeu*, l'azione scenica naturale, doveva essere animata dall'*acteur* e non dal *comédien*, ossia da un interprete umile e metamorfico, capace di entrare nella pelle dei personaggi.

Tali considerazioni sulle responsabilità dell'interprete erano in perfetta sintonia con quanto andavano affermando i naturalisti francesi più vicini alla causa del palcoscenico. Antoine, ad esempio, animatore del *Théâtre libre*, aveva sottolineato più volte il problema della necessità di una recitazione dimessa: «egli è che, per entrare nella pelle di quei personaggi moderni, occorre sbarazzarsi del vecchio bagaglio; egli è che, una commedia *vera* dev'essere recitata *con verità*: allo stesso modo che una commedia classica vuol essere *detta* anzi tutto, una volta che il personaggio, quasi sempre, è soltanto una astrazione, una sintesi, senza vita materiale». Riguardo alla *Parisienne* di Becque, principale modello di riferimento del Capuana della metà degli anni Ottanta, Antoine osservava: «egli è che i personaggi della *Parigina* sono persone *come noi*, che non vivono in ampie sale, dalle dimensioni di una cattedrale; ma in case modeste, accanto al fuoco, sotto la lampada, intorno a una tavola: (...) han voci come le *nostre*, che il loro linguaggio è quello della nostra vita quotidiana, con le sue elisioni, il suo tono familiare: non già la retorica e il nobile stile dei nostri classici¹⁹.

3. Le esigenze avanzate da Capuana sono del resto in linea con il dibattito che anche in Italia stava prendendo piede sul verismo teatrale. Giacosa in una conferenza del 1882 aveva parlato *Del vero in teatro* con uno sguardo a Zola e aveva presentato in quella direzione la *Cavalleria verghiana* (in «La Gazzetta piemontese», 13 gennaio 1884). La forte impressione suscitata dalla prima rappresentazione dei suoi *Tristi amori* (1887) (l'opera che fu denigrata come quella del conto della spesa), sarà ricordata anche da Verga alla morte del drammaturgo, in uno dei pochi interventi giornalistici non narrativi che egli ci ha lasciato²⁰. Praga, dal canto suo, con *Le vergini* (1889), ma ancor di più con *La moglie ideale* (1889), intensifica la svolta cruciale che si andava delineando.

¹⁹ Per le cit. cfr. la nostra *Introduzione* a G. VERGA, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1987, p. XLIV.

²⁰ Vedilo ora, col titolo *Una pagina verghiana per Giacosa*, in G. FINOCCHIARO CHIMBIRI, *Postille a Verga*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 218-222.

Capuana, dunque, in quel giro di anni, così attento alle rappresentazioni, ai commenti e alle dichiarazioni dei compagni di avventura, non poteva non essere fortificato nei suoi intenti. Verga e Capuana, elaborano pressoché all'unisono un progetto drammaturgico dalle salde radici italiane ed europee, da non identificare, come fece certa critica di allora, con le coltellate e il morso all'orecchio di *Cavalleria*, ma che prendesse spunto da un reale essenziale, quasi piatto e senza effetti scenici. Il metodo di osservazione doveva puntare l'obiettivo su episodi non necessariamente vistosi, sull'*effetto del non effetto*, dando, attraverso l'azione, rilievo alla interiorità e alla *passione*, la quale – incalzava Capuana – esplose in alto e in basso, senza distinzione di classe ed è di per sé «cosa elevata, concentrazione di forze, complicazione di sentimenti, energia, lotta, catastrofe, dramma insomma». L'interesse principale dell'autore drammatico era di indovinare la forma preoccupandosi di non palesare il proprio pensiero, ma di annullarlo completamente in quello delle sue creature.

Contemporaneamente nascono così *In portineria* e *Il piccolo archivio*, il cui valore sperimentale è in questo senso elevatissimo. Verga stesso, dopo il fallimento del suo tentativo, accostava i due lavori riconoscendo ad essi la medesima finalità. La *pièce* capuaniana, originale già nella sua brevità, concepita a due soli personaggi che parlavano come nella vita di tutti i giorni, protagonisti di uno spettacolo triste e autentico, gli faceva ricordare la scottante disavventura di *In portineria*, caduta al Manzoni di Milano, forse perché troppo ardita per un pubblico immaturo: «la figura sbiadita e semplice della mia povera Målia, seduta su di una poltrona a ruminare i suoi guai e a empirsi gli occhi della festa degli altri, parvemi che dovesse comunicare ad altri la condizione malinconica della sua natura timida e dolente, e che l'ambiente tutto di quella stanza dove si sente il morto, dovesse avere per tutti quelli che pure hanno assistito ai tristi e semplici spettacoli di simili scene l'efficacia drammatica del colpo di coltello e del morso all'orecchio. Invece hanno riso (...)» (7 luglio 1885)²¹. L'effetto sortito, del resto, era perfettamente studiato e previsto proprio in quella misura e in quella forma: «Ho voluto che il dramma fosse *intimo* rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita; ed era in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero. Ho voluto appunto – proseguiva Verga confessando le sue convinzioni – il poco rilievo delle passioni, e la semplicità del disegno non tanto per far contrasto al quadro così diverso della *Cavalleria rusticana* quanto per rendere schiettamente e

²¹ In *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 245.

sinceramente il diverso ambiente che mi ero proposto di colorire. (...) Dunque – concludeva – questione d'interpretazione; interpretazione da parte dello scrittore, dell'attore ed anche, vedi, del pubblico, che in questo esperimento dovrebbe portare una certa dose di osservazione, d'amore, e direi di collaborazione» (5 giugno 1885)²².

Per assistere ad opere del genere era desiderabile, tra l'altro, un pubblico non grossolano, una piccola cerchia di intenditori raccolti in religioso silenzio attorno all'evento teatrale, magari in un teatrino-bomboniera o in un «salone» che invitava all'attenzione, coinvolgendo fin dal profondo i presenti nel gioco degli attori: «Io m'immagino un pubblico scelto e intelligente, non numeroso, non guastato dalle coltellate della *Cavalleria rusticana* e che non è venuto in teatro per veder mordere l'orecchio a compar Alfio. Un pubblico di 10 persone, in un salone, venuto ad ascoltare la recita del *Piccolo archivio* fra due paramenti, come potrebbe essere, dalla Duse e da un Duse maschio-l'Andò è troppo attore ancora-e vedo la collaborazione intima che ne dovrebbe risultare fra autore attori e spettatori, la impressione sottile e immediata, la comprensione assoluta che fa il successo» (7 luglio 1885)²³.

A distanza di qualche anno, dopo la ristampa della «novella dialogata» nella raccolta *Fumando* (1888), Verga tornava sul «drammettino» trovandolo ancora «intimo» e «squisito», nonostante alcuni particolari da ritoccare; e avrebbe voluto vederlo rappresentato a Firenze, ma, ancora una volta da attori consumati e capaci che ne sapessero rendere tutte le mille sfumature psicologiche («Ci vorrebbe proprio una signora e *un signore* e non da palcoscenico !»: 28 giugno 1889²⁴).

La «commediola», dunque, nonostante le apparenze e le tinte dumasiane, conteneva in sé il germe del teatro verista. Dietro quella scena di seduzione, che vedeva protagonisti due amanti, scettici, abili e dotati di spirito, si nascondeva il tentativo di mettere in scena la passione e la finzione ritratte con l'unica arma del dialogo, agile e vivace, il più delle volte raffinato, come si addiceva a esponenti tipici del mondo borghese. Tornando a scrivere per il teatro, Capuana si limitava alla sola rappresentazione di un episodio, senza predicare alcuna verità né sostenere alcuna tesi sociale; un fatto come un altro che durava sulla scena il tempo stesso che sarebbe durato nella realtà, tanto che il pubblico doveva avere l'impressione di assistere, tra la morbosa

²² Ivi, p. 242.

²³ Ivi, p. 244.

²⁴ Ivi, p. 315.

curiosità e l'indiscrezione, ad un incontro vero nell'intimità di un salotto.

Riconvertito ormai al teatro, anche se *Il piccolo archivio* (edito in opuscolo nel 1886) non conoscerà per il momento le luci della ribalta, l'entusiasmo creativo non abbandona Capuana, che pensa di proseguire sulla via intrapresa. I documenti epistolari parlano dell'episodio di *Tristezza* (titolo mutato all'ultimo momento in *La fine di un idillio*), che pur non essendo pervenuta, è ugualmente illuminante per capire la poetica teatrale che Capuana perseguiva. La sua commedia – confida a De Roberto – non somigliava «a nessuna delle solite commedie» e non aveva «tirate» allettanti (18 aprile 1887), né i soliti «a parte» (21 aprile 1887); egli si era attenuto rigorosamente alla «forma», senza lasciarsi allettare dal minimo «artificio» (22 aprile 1887). La stessa scrittura era di getto e non aveva neppure distinzioni di scene, ma solo «dialogo, dialogo, dialogo con delle lineette ai capo versi». I «lavori forzati» ai quali diceva di sottoporsi avevano dato come risultato tre atti scritti «con nulla» (5 maggio, 1887); il che suonava come un'impensabile «audacia» in un ambiente come quello teatrale legato a schemi precostituiti. Il vero problema, semmai, nasceva ancora un volta dall'applicazione sulla scena di queste intenzioni rivoluzionarie, allorché agli attori, abituati al protagonismo, sarebbe stato chiesto di *parlare* anziché di *recitare*, interpretando personaggi «tutti umani senza esser comuni e volgari» (23 aprile 1887)²⁵.

Naturalmente resta il fatto che il teatro di Capuana e di Verga compirà il suo corso tra alti e bassi, tra polemiche e incomprensioni che qui non è il caso di richiamare. *Giacinta* aprirà definitivamente la stagione teatrale di Capuana, che proseguirà con una vera e propria dedizione alle scene perpetrata negli anni Novanta e per tutto il primo quindicennio del nuovo secolo. Un breve ma denso arco cronologico in cui saranno prodotte altre ben undici opere in italiano, senza contare l'abbondante produzione in dialetto.

All'altezza di *Giacinta* e di *Malìa* intanto mutano anche i referenti culturali: i rigidi schemi naturalistici (se mai lo siano stati) non bastano più e lo scrittore si apre a orizzonti spiritualistici o idealistici che testimoniano la crisi del materialismo scientifico. Anche in teatro al modello di Becque si affianca la conoscenza di Ibsen (non si dimentichi che fu proprio Capuana a tradurre nel '94 *Casa di bambole*, pubblicata come n. 8 della nota «Biblioteca Ibsen» dell'editore milanese Max Kantorowicz, che tanta parte ebbe nella diffusione del drammaturgo norvegese in Italia) e di François de

²⁵ Le lettere citt. in *Capuana e De Roberto...*, pp. 214-219.

Curel, i quali rafforzeranno la sua propensione per l'analisi della psicologia e del comportamento umano. Non verranno certo meno però i principi fondati sul concetto di «forma» che avevano sempre sostenuto in generale la sua estetica e quella teatrale in particolare.

Verga dal canto suo sarà vittima di numerose delusioni nel campo teatrale, a tal punto che finirà per ritenere il teatro un genere inferiore rispetto al romanzo. Ciononostante continuerà a produrre caparbiamente per le scene (dalla *Lupa* alle due *cacce*, a *Dal tuo al mio*), nella convinzione che l'inferiorità non è insita nel genere stesso, ma nelle circostanze contestuali e culturali che la determinano, ossia, soprattutto, nell'impreparazione degli attori e nell'ignoranza del pubblico. Lo dimostra il caso di *Dal tuo al mio*, laddove Verga compie un'insolita operazione a rovescio trasformando il testo teatrale in romanzo. Più che un testamento di sconfessione nei riguardi dell'attività drammaturgica, la rimodulazione del testo non muta i connotati dell'originale, anzi finisce per essere un ampio canovaccio esplicativo della messinscena, un esplicito contributo alla chiarificazione dell'atmosfera e dell'ambiente necessari allo spettacolo; insomma una sorta di *vademecum* per i futuri direttori di scena. Si è portati a crederlo perché, se, com'è vero, le realizzazioni gli davano torto, non per questo poteva dirsi incrinata l'intima fede di Verga in un teatro di verità, specchio della vita. Non aveva forse egli scritto a Giacosa al tempo di *Cavalleria*: «Ma per questo dovremmo rinunciare alle nostre convinzioni? Meglio farci fischiare. Il tempo è o sarà galantuomo» (10 dicembre 1884).

Un teatro che, come accade per gli autentici sperimentalisti, era suonato estraneo al gusto conformista dell'Italia tra i due secoli, ma che avrebbe rivelato di lì a poco (con Cechov e le teorie di Stanislavskij) la sua carica anticipatrice della nuova drammaturgia italiana ed europea.

4. In conclusione va detto che se a quello di Verga non è mancato in passato una giusta attenzione critica, il teatro di Capuana è stato sfiorato dal dibattito solo in anni recenti, quando lo si è visto da un lato come specchio della crisi siciliana e nazionale post-unitaria, dall'altro come documento «minore» di una vasta attività di scrittura.²⁶ Nell'uno e nell'altro caso gli stessi

²⁶Cfr. P. MAZZAMUTO, *Il teatro di Capuana, oggi* e gli interventi di G. NICASTRO, C. MUSUMARRA, F. CALIRI in AA.VV., *Capuana verista...*, pp. 117-143. Il saggio di Mazzamuto, col titolo *Il tramonto del paraninfo*, anche in P. MAZZAMUTO, *Le mani vuote. Scene e personaggi della cultura siciliana*, Messina, Sicania, 1992, pp.269-284. Ma cfr. anche il saggio di G. PULLINI, *Luigi Capuana: il teatro in lingua*, in «Lettere italiane», XLV, n. 1, gennaio-marzo, 1992, pp. 47-86.

studiosi, anche se di opinioni diverse, hanno dovuto ammettere la grave carenza sul versante dell'edizione dei testi, conosciuti in modo superficiale e incompleto, soprattutto perché non facilmente disponibili. Un discorso di esplorazione era stato avviato con alcune ristampe parziali (*Serena, Il mulo di Rosa, Giacinta*) o con il ripescaggio di alcuni inediti (*Ribelli*), ma era necessario facilitare una conoscenza esaustiva di quella produzione offrendo l'intero repertorio teatrale in lingua di Capuana al fine di valutarne il significato ed il valore nella storia del teatro italiano.²⁷

La sua drammaturgia, che tenta fin dalle origini la strada del realismo, per poi allestire in concreto un progetto verista, sul quale a sua volta si innesta lo studio delle anime, traccia un lungo percorso creativo, che se non altro merita d'essere conosciuto per essere stato l'immagine fedele del gusto teatrale post-unitario, oltre che per completare il quadro della sua molteplice versatilità di scrittore.

Ma forse c'è di più. Sotto un recupero storicizzante (come avviene per il teatro di Verga) si celano preannunci non trascurabili di modernità proprio nella conquista di una linea deformante della realtà, non più specchio del limpido raziocinio della borghesia benpensante. La potenzialità intimista di un certo teatro capuaniano, inoltre, potrebbe permetterne persino un recupero sulla scena finora improbabile, riscattando anche le modeste interpretazioni originarie. Un'accorta e sapiente regia, cogliendo i suggerimenti dell'autore e intervenendo senza stravolgere, troverebbe forse la giusta scansione ritmica nella rappresentazione badando alle pause e alle intonazioni, ai movimenti e alla scenografia, mirando al pieno rispetto della struttura globale dell'opera.

In quest'ultima fase della sua attività²⁸ si affaccia, insomma, un vecchio, ma al tempo stesso «nuovo» scrittore, che dà forza alla sua inesauribile vena sperimentale entrando in sintonia con le tendenze innovative dei giovani autori del primo Novecento.

²⁷ Cfr. ora L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio, 1999, voll. 2.

²⁸ Il recupero dell'ultima stagione, del resto, è stato proposto anche sul versante del Capuana critico, che in passato si è visto troppo legato al solo periodo naturalista: cfr. A. PALERMO, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, in AA.VV., *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del convegno di Montreal, 16-18 marzo 1989, a cura di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno, 1990, pp. 297-316; Id., *Capuana critico: dopo il naturalismo*, in «Critica letteraria», XXIII, 1995, pp. 395-406. In direzione di una migliore messa a fuoco del Capuana post-naturalista è da collocarsi anche la recente riedizione del romanzo *Rassegnazione*, a cura di L. Pasquini, Roma, Bulzoni, 2000.

RITA VERDIRAME

GIACOSA, VERGA E DE ROBERTO DISCORRONO DI TEATRO

Il fascicolo di ottobre 1906 della rivista mondadoriana «La Lettura»¹ fu quasi integralmente dedicato alla memoria del suo primo direttore, Giuseppe Giacosa, deceduto il 2 settembre. Giacosa, già collaboratore dal '93 del «Corriere della Sera»,² era stato chiamato a guidare il mensile, filiazione del quotidiano milanese, da Luigi Albertini che del *magazine* culturale era stato ideatore e promotore. Varie ragioni stavano a monte di tale scelta; tralasciando i vincoli personali (Luigi aveva sposato nel settembre 1900 Pierina Giacosa, testimone per la sposa il Verga), aveva senz'altro pesato sulla decisione la grande visibilità del suocero, che si stagliò da protagonista nel panorama artistico della penisola per quasi un trentennio e che era molto stimato dall'*équipe* dirigenziale della testata. Una presenza importante e uno scrittore 'da cassetta' Giacosa, anche se la sua vita non era stata esente dal

¹ Quello dedicato a Giacosa è il n. 10, a. VI del mensile nato da una costola del «Corriere della Sera». Al suo debutto (gennaio 1901) il supplemento culturale era inviato in dono agli abbonati del quotidiano che festeggiava così il venticinquennale, quindi, verificato il gradimento dei lettori e la buona diffusione (appunto nel 1906 aveva raggiunto la tiratura di ottantamila copie, enorme per un periodico letterario), nel 1910 uscì indipendentemente in edicola e, seppur con alti e bassi, rimase vitale fino al 1945. «La Lettura» si allogava – secondo Prezzolini – tra le riviste «che vanno», era anzi «la più antica e quotata fra esse», esponendo «un certo tono di serietà, di intellettualità, di decenza», e poteva contare su una precisione tipografica, una cura nell'impaginazione, una calibrata armonia tra scrittura e illustrazione e su una fluidità di stile che le avevano meritato la qualifica, sempre prezzoliniana, di promulgatrice di una «cultura piacevole», e l'appellativo di stampa «amena» coniato dal mondadoriano *Dizionario Universale della Letteratura contemporanea*. Il suo imperativo, stilato da Albertini e avvalorato da Giacosa, era aggiornare e informare senza sottovalutare le legittime istanze di svago del destinatario allargato cui si indirizzava. Per una storia della rivista è preziosa la schedatura condotta e adeguatamente prefata da E. CAMERLO, «La Lettura», 1901-1945. *Storia e indici*, Bologna, CLUEB, 1992.

² Per le vicende del quotidiano, che si intrecciano con quelle della dinastia Mondadori, e per i protagonisti della saga del foglio milanese, cfr. G. LICATA, *Storia del Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli, 1976, e la biografia riccamente corredata di fonti di E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993.

retaggio di precarietà lavorativa, stasi creative,³ tradimenti del pubblico, dissapori con i colleghi⁴ e incomprensioni con le compagnie⁵ che ne portavano i testi per le piazze d'Italia, e soprattutto di quelle difficoltà economiche che diffusamente affliggevano quanti si dedicavano al «tristo

³ A Verga da Collettero Parella di Ivrea, dove Giacosa era nato e villeggiava abitualmente, questi scriveva il 4 agosto dell' '84 di aver abbandonato «l'idea di dare un seguito» (B.U.C., Ms. U. 239.772) all'*Onorevole Ercole Malladri*, la commedia recitata il 20 ottobre dalla Duse, suscitando il malumore della platea ma il plauso verghiano per lo «scrupolo d'analisi» e l'«efficace sobrietà di colorito» (cit. da A. BARSONI, *Giuseppe Giacosa*, Firenze, La Nuova Italia 1973, p. 131, che si dilunga sull'argomento); cfr. un'altra lettera di Verga (Milano, 10 dicembre '84) in cui il firmatario insisteva nel valutare «robusto» e «veramente valido» il *Malladri* a fronte di certa «robbaccia indigena e forestiera» e di «*quelle porcherie francesi*» di cui andava ghiotta la «massa di sciocchi del palcoscenico e della platea». In effetti la moda del teatro francese era imperante in quegli anni, tanto che molti giornalisti militanti anche nella provincia etnea polemizzavano aspramente nelle loro rubriche contro i «*barbassori monopolisti*» della critica, i «mestatori-demolitori della scena italiana e amanti delle «bazzoffie francesi», e gli spettatori malati di esterofilia: «Francia, ci vuole, Francia!», cfr. A. CATERINI MICHELANGELI, rubrica *Theatralia*, in «Gazzetta del Popolo» (Catania), 20 novembre 1885. Alla «massa di sciocchi» che infestavano palcoscenici e ridotti Verga contrapponeva – nella stessa epistola a Giacosa – «quelli che sono rifugi delle Fedore e delle Visite di nozze burlesche», alludendo ai lavori di Sardou, Giordano e del giovane Dumas, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 166-167 (dove sono ripetute lettere stampate da altri studiosi in varie sedi e momenti, tra cui otto già apparse nel catalogo della mostra *Verga De Roberto Capuana*, a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta, 1955, pp. 144-150). Al suo «vero fratello d'arte» (come s'era denominato Giovanni scrivendogli da Catania il 21 ottobre '81, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 120) Pin comunicava – sempre nella lettera succitata del 4 agosto – di aver ripreso in mano il dramma *La Duchessa Anna*, «Quello dove l'amante muore fra il primo e il secondo atto, saltando dal balcone della sua donna». In merito alle lettere di Giacosa a Verga, esse – in numero di settantatre, dal 1881 al 1920 – sono custodite nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (B.U.C.); per tutte le nostre citazioni epistolari, laddove stralciate direttamente dagli autografi, abbiamo dato la segnatura relativa.

⁴ A cui talvolta non risparmiava critiche, come a Marco Praga e alla sua commedia del 1893 *L'Incanto*, fischiate dai milanesi; cfr. A. A. BUTTI, *La commedia nuova d'un amico*, nel citato numero rievocativo di «La Lettura», p. 865. E se pacati erano gli accenti del 5 ottobre 1892 con cui rivolgeva un invito alla riflessione al Fogazzaro a proposito di una riduzione del *Daniele Cortis* vagheggiata da Eleonora Duse («No –. Si possono ridurre a dramma i romanzi a grande ed anche ad intricato viluppo di fatti – non i romanzi interni e sottilmente scrutatori delle anime come è il tuo [...]. Lascia, amico mio, che i tuoi personaggi abbiano la forte e compiuta realtà della rappresentazione ideale e persuaditi che essi diventerebbero falsi e inverosimili, quando s'incarnassero in comici di professione. Altro taglio vogliono i personaggi della scena [...]. Voltala come vuoi, il teatro è sensuale, gli attori sono sensuali, il pubblico è sensuale», cit. da P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori 1938, pp. 226-227); più drastico dissenso esprimeva, come vedremo, a De Roberto, mentre addirittura querelava per «diffamazioni e minacce» Camillo Antoni Traversi, intentandogli un processo che «mi ha dato tanti crucci, tante amarezze quante non puoi immaginare»; vedi le lettere a Verga da Milano, del 25 novembre 1896 e da Collettero Parella, del 28 maggio '97 (B.U.C., Ms. U. 239.796 e 239.797).

⁵ Le maggiori dell'epoca: la Compagnia Marchi-Ciotti-Lavaggi che rappresentò la *Storia*

mestiere⁶ del letterato, sempre alla ricerca di contratti più convenienti con case editrici, le quali vivevano anch'esse le angustie della transizione tra gestione artigianale e inquadramento aziendale. Il piemontese era in contatto con le più importanti, da Perella a Casanova⁷ ed Emilio Treves, a cui lo legava, tra «qualche raffreddore, ma passeggero», un'annosa amicizia «nata nei crocchi della Meridiana a Torino insieme con De Amicis e Teja e Camerana, e nel famoso angolo del Cova a Milano, quando vi troneggiavano le quattro *effe*: Fortis, Ferrari, Faccio, Filippi».⁸

A unire Albertini e Giacosa⁹ era inoltre una concezione simile della scrittura narrativa, drammaturgica, saggistica e pubblicistica, che ormai doveva essere attenta ai gusti del fruitore di massa ma senza cedimenti stilistici e senza sciatterie, essendo i due concordi nell'individuare la

vecchia, il 18 dicembre 1872; quella di Alamanno Morelli con la Giagnoni, che portò sul palcoscenico *Una partita a scacchi*, già condotta al successo dalla Filarmonica Napoletana, pronubo Achille Torelli, il 23 aprile del 1873 con Luigi Monti e Pia Marchi; quella del capocomico Bellotti-Bon, il compagno suicida per debiti che nel '75 allestì al teatro Gerbino *Il trionfo d'amore*; gli attori che portarono alla ribalta la tenue commedia precedente al *Conte Rosso*, *Acquazzoni in Montagna*, che Faldella sul «Fanfulla» definì salacemente «uno scacciapensieri», «una di quelle caramelle con la linguetta dallo scoppio, che non fallisce» (cfr. G. DEABATE, *La fortuna di una leggenda drammatica*, in «La Lettera», a. XXIII, aprile 1923, n. 4, p. 281); la Compagnia della Città di Torino capitanata da Cesare Rossi che mise in scena al Carignano *Il Conte Rosso*, di cui fu applauditissimo interprete Andrea Maggi, nella stessa stagione 1880 in cui recitò *La sposa di Menecke* del Cavallotti. Rapporti per lo più sereni Giacosa intrattenne con la Compagnia Nazionale e con il gruppo di Tina Di Lorenzo, Virgilio Talli e Flavio Andò, che colsero gli allori al Manzoni nel 1900 con *Come le foglie*.

⁶ Così da Collettero Parella, il 7 ottobre 1884 (B.U.C., Ms. U. 239.812). Più tardi, con la fondazione della Società degli Autori dove il piemontese occupò un posto di responsabilità, i compensi autoriali furono meglio amministrati. Delle numerose lettere sul problema, cfr. quella di Giacosa da Milano, 16 maggio 1889, con un invito all'amico siciliano perché aderisse all'organizzazione a «tutte le condizioni che vorrai» (B.U.C., Ms. U. 239.752), e alcune di Verga (tra cui gli scritti inoltrati da Catania, 8 maggio e 8 giugno 1889, da Milano il 27 e 30 ottobre 1890), in G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 220-223 e 256-258.

⁷ «Mandami se puoi 200 lire [...] giacchè sono al verde netto. Col Casanova [...] le trattative non ebbero altro risultato sonante che quello di un altro salasso» lamentava Verga durante una trasferta milanese a fine gennaio 1883; ivi, p. 143. Né gli affari andavano meglio a Giacosa che da Torino, prendendo atto che il Casanova «non ha un quattrino», scriveva al collega il 7 marzo 1884, pure lui avanzando richiesta di un prestito di 600 lire, rimesse sollecitamente da Giovanni, come prova la ricevuta di un vaglia del giorno seguente (rispettivamente B.U.C., Ms. U. 239.770 e 239.771).

⁸ E. TREVES, *Un vecchio amico*, nel citato fascicolo celebrativo della «Lettera», p. 856.

⁹ Per ricostruire i legami tra i due un utile sussidio è fornito da P. NARDI, *Giuseppe Giacosa - Luigi Albertini*. Ritratti di Piero Nardi e Ettore Janni. In occasione delle celebrazioni commemorative tenutesi a Collettero Parella e a Ivrea il 12 ottobre 1952, Torino, Stamperia Artistica Nazionale, 1952.

necessità saliente che s'imponesse ai moderni intellettuali inseriti nei circuiti dell'industria libraria e dello spettacolo: rispondere senza boria alle leggi del mercato, giungendo a modificare financo la struttura testuale delle opere e, specularmente, aggiornare i parametri dello stile, propugnando un'espressione aliena dalla ricercatezza e dalla pratica dell'arrocamento aristocratico dentro i confini della tradizione alta; pratica che presupponeva e veicolava un anacronistico disdegno per il moderno assetto autore-pubblico non più d'*élite*.

Così all'appello del più giovane giornalista, che dettava il vangelo della brevità e della piacevolezza – «istruire i lettori senza costringerli a leggere troppo, e senza annoiarli» – il maturo scrittore faceva convinta eco, proclamando che bisognava mantenersi comunque rigorosamente lontani da «esercitazioni formali e da controversie letterarie» e rifuggire dall' «oscurità artistica».¹⁰

Raccomandazioni che giungevano a segno pure per la capacità giacosiana unanimemente accertata di intessere rapporti schietti e diretti con i «confratelli» in arte, con cui si trovava via via a collaborare o con cui condivideva il tortuoso sentiero della creazione,¹¹ come testimoniano proprio la consistenza e l'intonazione dei contributi nel numero in sua memoria della testata mondadoriana. Le caratteristiche della personalità del commediografo appaiono evocate nella condensazione dell'epicedio funebre codificato in elogio, rimembranza, rimpianto, siglati da D'Annunzio, Pascoli,¹² D'Ancona,

¹⁰ Il programma fu delineato nella presentazione di L. ALBERTINI, in «Domenica del Corriere», 6 dicembre 1900, p. 6; il manifesto d'apertura del supplemento fu firmato proprio da G. GIACOSA, *Ai lettori*, in «La Lettura», gennaio 1901, a. I, n. 1, pp. 1-5.

¹¹ Non è da sottovalutare la sua frequentazione con gli scapigliati, quelli più radicali della prima ondata del movimento (Praga, i Boito...) e i corregionali Camerana, Faldella, Galateo, con Bersezio, intimo della famiglia e che fu un modello, un maestro e un inesauribile consigliere in direzione di un approfondimento giacosiano del teatro tessuto di realtà (come d'altronde ci si poteva aspettare da chi aveva fondato sugli squallidi giorni del travet il teatro realista settentrionale metropolitano), fino a Calandra e ai compagni della «*giovinetta letteratura torinese*» (cfr. L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, II serie, edito nel 1882 e ora ristampato a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988, p. 24) operanti nel cenacolo della Società Dante Alighieri, che stemperavano la 'noia' baudeleriana dei *maudits* con una più risentita fiducia nelle scienze positive e nelle magnifiche sorti e progressive dell'Ottocento industriale.

¹² *In memoria di Giuseppe Giacosa* è il titolo della lunga prosa dannunziana spedita alla rivista (pp. 849-854), che cristallizza l'emozione entro i consueti stilemi immaginifici; analogamente, i versi di G. PASCOLI, *A Giuseppe Giacosa*, e di A. NEGRI, *Alla Madre di Giuseppe Giacosa* (ivi, rispettivamente alle pp. 54 e 55) replicano le formule stereotipate dei componimenti d'occasione, tuttavia sono meritevoli di una pur fuggevole citazione, in quanto portatori di valore documentario, né gli ultimi due ci risultano registrati nelle opere complessive dei rispettivi autori. Per quel che attiene al pezzo dannunziano, esso invece è stato recentemente incluso nel secondo dei due volumi di G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1889-1938*, a cura e con introduzione di

Rovetta, che conobbe Giacosa nel salotto torinese della contessa Della Rocca Francesetti durante il carnevale dell' '80,¹³ e da Achille Butti, Arturo Graf e Roberto Bracco; quest'ultimo da Napoli inviava un brano sul dramma psicologico giacosiano del '94 *Diritti dell'anima*, ridimensionandone l'ascendenza ibseniana a torto enfatizzata dai recensori contemporanei.¹⁴

Nell'articolo è riportato il passaggio di una lontana lettera del piemontese a Bracco proprio sull'argomento: «Sono contento che tu abbia esclusi i propositi ibseniani. Che Ibsen abbia lasciato in me una impressione profondissima e abbia in parte modificato il mio concetto dell'opera scenica, è vero: ma non è men vero che non vorrei, né saprei piegare il mio ingegno latino alle forme nordiche, né ragionare in luogo di rappresentare».¹⁵

Le tonalità del cordoglio si colorano di nostalgia esistenziale per «Pin» (il diminutivo con cui Giacosa si firmava con gli intimi), nei brani sottoscritti dai due sodali del verismo siciliano, su cui ci soffermiamo per la pregnanza dei contenuti e per il loro valore di rarità bibliografica, comparendone solo qualche esile traccia e solo in alcune delle monografie consultate.¹⁶ Insieme

A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2003, pp. 597-610. Per i contatti tra il piemontese e il 'vate' abruzzese, è da rimarcare che il primo non aveva molta simpatia per Gabriele, che non troviamo tra gli assidui frequentatori della sua accogliente villa di Colletterto dove confluivano letterati da ogni città della penisola; l'esiguità dei loro rapporti personali traspare peraltro dalla filigrana dello scritto dannunziano dove, contrariamente che in tutti gli altri contributi memoriali, non si fa cenno ad aneddoti o episodi del privato tra i due scrittori.

¹³ E con la quale Giacosa mantenne una lunga dimestichezza; vedi la lettera a Verga da Torino, del 18 giugno 1887 (B.U.C., Ms. U. 239.781).

¹⁴ Cfr. M. MURET, *Giacosa et ses pièces sociales*, in «La Revue», 1 febbraio 1906. Di «piccolo dramma ibseniano», meglio di «nordico ibseniano» parla altresì B. CROCE, *La Letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1921, vol. II, p. 215. A lungo incerto sul titolo da assegnare al dramma, Giacosa si era consigliato con Verga che da Milano, il 18 gennaio '94 gli rispondeva scherzosamente che *Non ultra* gli pareva «pretenziosetto» e *I diritti dell'anima* - titolo da trattato filosofico-, propendendo per l'alternativa poi scartata di *Una goccia di veleno*; cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 297.

¹⁵ R. BRACCO, *Giacosa e Verdi*, nel fascicolo celebrativo cit. de «La Lettura», p. 867.

¹⁶ Cfr. almeno, oltre alle monografie di metà Novecento di M. RUMOR, *Giuseppe Giacosa*, Padova, Cedam, 1940, di D. DONELLI, *Giuseppe Giacosa*, Milano, ed. Vita e Pensiero 1948, e di P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1949, la puntigliosa già menzionata dissertazione della Barsotti. Tra gli studi più recenti: S. DORONI, *Dall'androne medievale al tinello borghese: il teatro di Giuseppe Giacosa*, Roma, Bulzoni, 1998 e L. GEDDA, *Giuseppe Giacosa commediografo e narratore*, Torino, Trauben, 2000.

¹⁷ Per quanto concerne il *corpus* verghiano, il carteggio, comprendente quaranta fogli di varia lunghezza, con conti e resoconti familiari, versi sodatici di tono goliardico, biglietti, telegrammi, ricopre un arco cronologico ultratrentennale tra giugno 1874 e luglio 1900. Esso è stato trascritto in G. VERGA, *Lettere sparse...*; alcune precedentemente pubblicate dalla medesima curatrice G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti*, Roma, Bulzoni, 1977, seconda edizione accresciuta; gli stessi documenti si trovano inventariati e

con il carteggio Giacosa-Verga-De Roberto,¹⁷ queste pagine costituiscono una non trascurabile tessera per ricostruire il mosaico di una società culturale dove si intersecano titoli, esperienze positive, delusioni e nomi...Tanti nomi di pubblicitisti, poeti, narratori, letterati e commediografi, promettenti o sperimentati, celebri in tutta l'Europa ieri e noti ancor oggi, o viceversa oscuri anche al lettore ottocentesco e quasi del tutto scomparsi alla nostra memoria: Capuana e Gualdo, i fratelli Boito, Emilio Praga, Stecchetti, Pompeo Molmenti, il battagliero scapigliato Achille Bizzoni, Ugo Ojetti, e Carducci, Fogazzaro, Zola, Dumas..., nonché il *team* dei librettisti, musicisti, editori di melodrammi come Puccini, Giulio Ricordi, Luigi Illica.¹⁸

Il folto epistolario con i siciliani documenta la lunga durata di un legame amicale *en artiste*, punteggiato di familiarità e consonanza affettiva: il 17 novembre 1881 dalla villa di Parella, per esempio, Giacosa si diceva speranzoso di riprendere al più presto con Giovanni le «buone chiacchierate artistiche da farsi insieme»,¹⁹ e quindici anni più tardi, il 27 gennaio 1896, si faceva latore di un telegramma augurale allusivo della duratura comune militanza sul terreno dell'arte: «Già padrino tua prima prova scenica auguro *Lupa* pari trionfo».²⁰ Il loro rapporto appare inoltre potenziato da un'affinità elettiva che si andò perfezionando negli anni con incontri, scambi di pareri, compartecipazione di momenti del vissuto, fino a trovare il suo suggello nelle ricordanze consegnate alle colonne della «Lettura».

Al centro delle missive tra il piemontese e il siciliano, così come nel

descritti da Id., *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*, Catania, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, 1977. Al carteggio ha ampiamente attinto anche G. RAVA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990.

¹⁸ Il ricordo rilasciato alla «Lettura» da L. ILICA, *Il suicidio di Bellotti Bon e il libretto della "Bobbème"*, pp. 871-875, con cui Giacosa collaborò per i libretti di *Bobème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, si chiude con la trascrizione completa di una bozza – eliminata nell'ultima edizione – della scena che precede l'entrata di Mimì nell'atto finale. Abbiamo ipotizzato, sulla base della situazione scenica e del contesto tematico, che la destituzione fosse collocata immediatamente dopo la battuta di Schaubard *Mi sia permesso al nobile consesso*. Di tale redazione più ampia, e proprio per questo espunta da Giacosa, spietato 'tailleur' della compagnia («per rendere – sottolineo Illica – più rapido, più forte ed evidente l'effetto del ritorno» dell'eroina alla mansarda della *Bobème*), non si aveva notizia fino all'articolo del librettista e ancor oggi l'episodio variantistico non ci risulta catalogato in lavori specifici sul melodramma pucciniano, per le cui complesse avventure redazionali vedi almeno i materiali posti in appendice a *Il teatro italiano. Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, a cura di C. Dapino, Torino, Einaudi, 1985, V, tomo terzo, alle pp. 324-331.

¹⁹ B.U.C., Ms. U. 239.769.

²⁰ B.U.C., Ms. U. 239.759.

necrologio verghiano, si situano le notizie intorno alla redazione e alla riuscita dei rispettivi spettacoli e la riflessione sullo statuto del teatro. «Oggi è arrivato Verga da Catania, venuto apposta per sentire la *Sirena*» si compiaceva Pin, a Fogazzaro il 20 settembre 1883,²¹ parlando di quel curioso atto un po' surreale in versi martelliani che l'uditorio del Valle di Roma non gradì molto. Addirittura esultante lo stato d'animo che gli ispirava una frase telegrafica: «Ho finito prima commedia. Osanna»,²² comunicava da Ivrea a Verga, allora in uno dei frequenti soggiorni milanesi. Siamo nel 1884, l'anno di *Cavalleria rusticana*, di cui Giacosa aveva annunciato la prima percependone tutta la portata innovativa: «qualunque sorte tocchi alla rappresentazione, segni Verga, e segneremo tutti noi, la data di domani».²³ In altri frammenti dello stesso anno gli esuberanti toni giacosiani appaiono smorzati nel ragguagliare intorno agli ostacoli che costellavano il cammino artistico dall'ideazione alla composizione, dalla creazione all'esibizione; l'8 dicembre, per esempio, il mittente da Torino dava notizia al Verga dell'avvenuto accordo con Andrea Maggi, ma oltre a lamentare «La iettatura

²¹ E, dopo i calorosi voti di Verga («Ti auguro il successo che vorrei io per la tua *Sirena*», auspicava questi da Catania, 10 ottobre '83), il 27 ottobre, da Montegaldà, Antonio lo consolava dell'accoglienza «tempestosa» dell'opera: «La tua *Sirena* aveva un canto troppo squisito per piacere ai molti», ripetendo (da Vicenza l'1 dicembre) da un lato gli elogi («Bella, bella la tua *Sirena!*»), e dall'altro evidenziando i probabili motivi della diffidenza del pubblico; arduo era difatti far intendere a tutti la poesia «del tuo drammino psicologico», troppo criptica e involuta la chiusa, ed esasperata la ricerca di un «effetto troppo squisito, troppo delicato per la scena». Le missive sono riunite in A. FOGAZZARO, *Tutte le Opere*, Milano, Mondadori, 1940, vol. XIII, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, pp. 78-79. Sulle sfumature della raffinata arguzia dell'amico, alieno dai toni amari del sarcasmo, insiste l'articolo rievocativo fogazzariano *In morte di Giuseppe Giacosa*, in «Corriere della Sera», 5 settembre 1906, poi in Id., *Minime. Studi, Discorsi, Pensieri*, Milano, Baldini Castoldi, 1919, pp. 147-152.

²² La prima commedia conclusa, cui accennava il mittente nel telegramma del 9 febbraio '84 (B.U.C., Ms. U. 239.751), è o *L'onorevole ERCOLE MALLADRI o RESA con discrezione*, allora ambedue in lavorazione. E ancora, il primo dicembre 1887 egli telegrafava da Torino a Catania un trionfo: «*Tristi amori* colla Duse ebbero jeri sera splendido clamoroso entusiastico successo», e il 5 gennaio '88 da Milano ribadiva: «*Tristi amori* Milano successione trionfale» (B.U.C., Ms. U. 239.775).

²³ Cit. nel cap. *Dall'Ottocento al Novecento*, della *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1968, vol. VIII, p. 468. Il siciliano, che aveva ragguagliato il suo sostenitore sulla mancata messinscena dell'opera con la Compagnia Rossi, da Milano, 18 novembre '83 («In questo momento a *Cavalleria Rusticana* non ci penso più come cosa morta e seppellita»), lo ringraziava adesso caldamente: «il tuo articolo nella *Piemontese* intorno a «Cavalleria rusticana» val per me assai più degli applausi [e] mi conforta dappiù nell'aspra e difficile ricerca del vero bello», da Torino, 10 gennaio '84, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 151 e 155-156.

che sembra pesare su quelle due commedie» (di nuovo il *Malladri* e la *Resa*)²⁴ e a ringraziare per gli incoraggiamenti («temo forte che senza di te le avrei messe via rinunciando a ogni ulteriore relazione con la gente di teatro»), tentava di esorcizzare il timore per un eventuale risultato sfavorevole dell'allestimento: «Riprenderò dunque la via dolorosa e mi farò rifischiare a Milano; rifischiare, per bravata, perché in fondo spero in un successo». Gli umori contestativi giacosiani, rivolti ai capocomici e all'intero sistema dell'istituzione teatrale, si addensavano in particolare nella chiusa, laddove egli auspicava «un fiasco colossale all'indirizzo dei signori Dumas e Sardou. Ahi Verga mio vado guastandomi. È la prima volta che mi capita di augurare la caduta di un'opera drammatica. Ma tu sai che il mio augurio non riflette né l'opera né gli autori ma l'illustre Commendatore e la sua inclita e nobile falange»²⁵. Non altrimenti il 15 dicembre – dal paese natale – esprimeva sì soddisfazione, tuttavia parziale e piena di riserve, per il contratto appena stipulato con la Compagnia Maggi a «condizioni, come esecuzione se non ottimismo, certo migliori che non quelle della Compagnia Pasta [dove] la Campi [Annetta Campi Piatti] recita barbaramente e poco meglio il Pasta. Ora Maggi è un buon attore e la Marchi sa il suo mestiere ed è intelligentissima. Peccato che quel fottuto Commendatore e il suo degno socio, abbiano guastato l'unica attrice che esista nel nostro almo paese»²⁶.

Trascurando i percorsi quasi sempre burrascosi, seppur sfociati in esiti per lo più felici, del cartellone giacosiano, Verga sulla «Lettura» preferiva indulgiare sulle perplessità – a suo parere ingiustificate – che avevano accompagnato *La prima rappresentazione di "Tristi amori"*²⁷ al Nazionale

²⁴ La messa in scena ai Filodrammatici di Milano, il 29 marzo 1886, con la Marini ed Emanuel, ebbe accoglienze oscillanti visto che, nonostante gli sforzi del critico musicale Filippo Filippi e di Leone Fortis che s'erano impiegati per autenticarne il successo, un recensore malevolo ebbe a dire che se la *Resa a discrezione* fosse stata scritta da un francese «l'avrebbero ieri sera ammazzato» (cfr. P. NARDI, *Vita e tempo...*, p. 517); da parte sua il catanese gioiva (da Catania, 4 aprile 1886) per la notizia letta sui fogli nazionali che la commedia «ha trionfato!»; cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 178.

²⁵ B.U.C., Ms. U. 239.776.

²⁶ B.U.C., Ms. U. 239.777.

²⁷ Questo il titolo del pezzo sul mensile (pp. 868-869), confluito in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Una pagina verghiana per Giacosa*, in *Postille a Verga...*, pp. 218-222. La prima del dramma fu realizzata dalla Compagnia Nazionale al teatro Valle di Roma, nella Quaresima del 1887. L'insuccesso iniziale della *pièce* fu riscattato dalle serate di Milano e Torino nel gennaio 1888, per cui da Catania Verga esultava: «Ora il trionfo della Commedia è assicurato [...] ne godo per te, per l'arte nostra, e per la confusione di certa critica che mette la sua gloria nel vilipendere quello che si fa in casa nostra, adulatrice volgare di ogni cosa straniera, anche non bella; la lettera, del 6 gennaio 1888, è in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 197.

di Roma; episodio su cui è incentrata la sua commemorazione, dove, prendendo cautamente le distanze dall'anteriore produzione «di trionfi medievali e di *Partita a scacchi*»²⁸ dell'amico e al contrario inneggiando alla svolta certificata dalla commedia dell' '87, il siciliano finiva per appuntare i suoi sarcasmi sul pubblico, diffidente di fronte al nuovo ordine e alle metamorfosi di un autore: «Il buon pubblico è fatto così, che va a teatro col suo bravo programma [...] e guai ad uscire dal casellario e scompigliargli le previsioni [...]. Rammento i visi arcigni, e i commenti aspri, e le risate ironiche [...]; il rammarico degli amici, il silenzio glaciale dei più benevoli [...] lo scompiglio dei comici sconcertati [...]. Il buon pubblico si ravvide più tardi [...]. Ma l'autore dovette sacrificare al successo più facile e pronto [...] una delle bellezze più delicate ch'erano nella prima versione, l'ombra che velava il doloroso segreto fra i due amanti svelato ora bruscamente fin dal principio con un bacio, e che prima accennavasi nella scena magistrale fra la povera donna amante e il padre dell'amato».²⁹

Indicazione, quest'ultima, di cospicuo interesse poiché testimonia la diffusa prassi variantistica sui finali teatrali nel tardo Ottocento, derivante dalle pressioni dei capocomici sugli autori, in seguito alle risposte più o meno positive degli ascoltatori; si trattava sostanzialmente di una induzione all'autocensura che nessuno artista subiva senza avvertire sofferenza, rabbia, sdegno.

In tale prospettiva, l'omaggio verghiano alla *Partita a scacchi* ostentato nella novella *Paggio Fernando* (redatta nel 1889),³⁰ la prima della

²⁸ La leggenda drammatica del secolo XIV in versi martelliani, del 1871, diventò talmente celebre da fornire una locuzione entrata nella *langue* come patrimonio abituale del parlante, un vero 'tormentone' ancor oggi usato; si tratta del dittico dialogico fra Jolanda e Fernando: *Che hai paggio Fernando? Non giochi e non favelli/ Ti guardo negli occhi, che sono tanto belli* (sul fenomeno del riciclaggio linguistico, vedi L. SERIANNI, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 369-379). Fu inoltre stampata a fini commerciali, tra l'altro in una collana promossa dall'industria chimico-farmaceutico-cosmetica Bertelli a inizio Novecento, dove funzionava come richiamo pubblicitario in quanto testo popolarissimo, di facile presa e memorizzato anche dalle fasce poco acculturate.

²⁹ Nella stesura definitiva, difatti, ad apertura di sipario Fabrizio si accosta all'amante seduta pensierosa dinanzi al caminetto, prende la testa di Emma tra le mani, «la rovescia verso di sé e la bacia sulla bocca», rivelando subito l'amore illegittimo e così compromettendo l'ingranaggio spettacolare della *suspense*. Il manoscritto originario di *Tristi amori* è stato pubblicato a cura di F. Mazzocchi, Genova, Costa e Nolan, 1999. Su quest'opera giacosiana ha scritto recentemente G. NICASTRO, *"Sogni e favole io fingo"*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004.

³⁰ Per cui rinviamo al testo pubblicato nella Edizione Nazionale delle *Opere* di G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, a cura di C. Cucinotta, Firenze, Le Monnier, 1994, pp. 27-38.

trilogia novellistica metateatrale di *Don Candeloro e C.i* (1894), assume se non proprio il senso di un recupero valorizzante dell'opera di Giacosa,³¹ certamente quello di una denuncia della difficile situazione del palcoscenico nazionale,³² sottoposto a tensioni opposte ed esterne alle ragioni dell'arte: il parere dei recensori e l'intermediazione recitativa degli attori innanzi tutto («Li tengo negli stivali tutti quei cavalieri e commendatori» – suona una battuta-invettiva del *Paggio* – ricalcata pari pari in un' epistola a De Roberto: «Io *ho fatto* una novella che mi farà prendere definitivamente sui co... da tutti i cavalieri, commendatori, divi dive e giornalisti»),³³ e poi la parola del pubblico, comprimario di quel principio d'interpretazione imposto dalla poetica del vero, ultimo anello nella catena autore-attore-spettatore, questo investito da una funzione attiva che il dramma borghese comportava in misura minore e quello verista a livello massimo. Era il pubblico che sanciva l'ascesa o la morte di un testo, il pubblico-massa, la piazza, la folla indifferenziata verso cui Verga esprimeva un caustico sprezzo – non disgiunto da «una paura puttana»³⁴ – e Giacosa un sorridente distacco: «Dove nasce, scrive il Sardou, quel diniego di seria attenzione, quel morboso bisogno di una azione rapida, febbrile, che miri diritta al fatto brutale, alla ossatura della commedia [...]? Dalla cattiva digestione, risponde,

³¹ Ipotesi avanzata da qualche studioso, tra gli altri da C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1981: «Di fronte a quanti auspicavano che Giacosa tornasse all'antico "lasciando da parte le fisime realiste", Verga sembra intuire la sostanziale coerenza della produzione drammatica dell'amico, dal realismo calligrafico di *Una partita a scacchi* e del *Trionfo d'amore* alla visione cavalleresca e positiva della vita verificabile nei *Tristi amori* e nei *Diritti dell'anima*; da qui l'indulgenza verghiana, forse la simpatia, nei confronti della *Partita a scacchi* dell'avvocato Giacosa» (p. 115).

³² Cfr. l'argomentata *Relazione* verghiana dell' '88 letta alla Commissione permanente per l'Arte Drammatica, che ci illumina sulle ragioni del diffuso malcontento circolante tra la gente di teatro in quegli anni; il documento è stato reperito da G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga...*, pp. 207-212.

³³ Da Vizzini, 28 luglio '90, trascritta in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 247, dove è rubricata un'ulteriore missiva in cui Giovanni non risparmiava al pur «Caro Pinone» il proprio disappunto per l'eccesso di benevolenza con cui il piemontese guardava agli interpreti, «questa genia pappagallesca, quando ha quello che tu dici talento, o canagliesca, all'ordinario. E il bello si è che a furia di far dei guitti altrettanti gran signori, per *gentiluonomia* vera tua, essi arrivano a crederlo»; la durezza verghiana era temperata ma non contraddetta da una vena di autocritica: «avrà visto da un pezzo che io divento sempre più un orso e un solitario in fatto di teatro, e preferisco godermelo un po' da nichilista», da Catania, 30 marzo 1899, p. 349.

³⁴ Il colorito sintagma si trova in una lettera a Sabatino Lopez imperniata sulle prove della *Lupa*, da Torino, 16 gennaio 1896 (ivi, p. 308) ovvero dieci giorni prima del debutto avvenuto in questa città, al teatro Gerbino con la compagnia Andò-Leigheb.

³⁵ Spiegava il commediografo nel saggio su *Il teatro moderno*, raccolto in G. GIACOSA, *Conferenze e discorsi*, a cura e con prefazione di I. Cappa, Milano, F. Cogliati, 1909, pp. 167-191

dovuta alla tarda ora del pranzo ed alla fretta di finirlo presto».³⁵

Il racconto delle peripezie del capocomico Olinto che si affanna per poter recitare in un remoto paese siciliano quel «lavoro applaudito in tutte le piazze!...» dell' «avvocato Giacosa», era condotto da Verga nel segno di una polemica amara e sulla tastiera dell'ambiguità: ambiguità tra il mortificante status degli *opranti*, «scimmie ammastrate», «artisti da strapazzo»³⁶ perpetuamente nomadi e irriducibilmente guitti, e la finzione delle rutilanti luci della ribalta; ambiguità tra il gesto della citazione-omaggio all'amico e l'inserimento della sua leggenda medievale – che per il catanese restava manufatto di maniera, per quanto confortata dal favore dello spettatore – all'interno di un contesto umanamente equivoco e artisticamente degradato.

Nella corrosiva narrazione del *Paggio Fernando* e con la sobria disamina affidata alla «Lettura», per nulla offuscata dalla simbiosi affettiva che lo aveva legato a Pin, Verga rispecchiava pertanto, tra repressione, giustificazione e malcelati riverberi autobiografici, i condizionamenti a cui doveva soggiacere l'autore di teatro, dimidiato tra la necessità di restare fedele alla ricetta contenutistico-stilistica nota, e perciò rassicurante, con cui si fosse in precedenza garantito il consenso, e l'ineludibile spinta all'aggiornamento; tra l'esigenza di immediata decifrabilità dell'intreccio, con la costruzione di sottofinali ed epiloghi rispondenti all'orizzonte d'attesa degli astanti, e la volontà di sottrarsi al conformismo tematico; tra la soggezione ai decreti e ai feticci dello *star system* e il desiderio di affidarsi a interpreti sensibili e rispettosi del testo.³⁷ Non è

(la proposizione è a p. 185). Dal 23 aprile al 4 maggio 1889 sulla torinese «Gazzetta Letteraria» erano apparsi con la firma giacosiana altri articoli che dibattevano *La questione del teatro nazionale*, in infervorata amichevole contesa con Ferdinando Martini, che aveva affrontato già un quarto di secolo innanzi il problema *La morale e il teatro*, in un libello di cui aveva fatto omaggio al piemontese, come si evince da una lettera da Pisa del 10 maggio 1874, e al Verga, lettera da Pisa, 13 marzo 1875, in F. MARTINI, *Lettere [1860 - 1928]*, Milano, Mondadori, 1934, pp. 54 e 57.

³⁶ A riprova di come l'attenzione degli intellettuali del tempo si appuntasse polemicamente sul sottobosco che si muoveva tra le quinte, ricordiamo che lo scapigliato Antonio Ghislanzoni aveva dedicato all'affresco ironico del mondo *boulevardier* scioperato ed eccentrico di scrittori falliti, teatranti allo sbaraglio, artisti buontemponi, il romanzo *Gli artisti da teatro*, 1865, nonché, proprio nel medesimo giro d'anni del *Fernando* verghiano, il libretto di un'opera buffa, *Tramelogedia (L'arte di far libretti)*, 1891.

³⁷ Esemplare al riguardo la requisitoria verghiana sviluppata nelle pagine dirette da Vizzini a Felice Camerini dell' 8 e 20 aprile 1890, dove il mittente apostrofava «certi critici a quattro zampe», reiterava il suo concetto esclusivo dell'arte («Il guaio che l'arte per se stessa aristocratica, portata in teatro ha bisogno del consenso di due o trecento imbecilli») e smussava le precedenti riserve sulla validità estetica dell'operazione teatrale: «Ahimè!, mi tenta ancora il sogno di questa forma dell'arte comunicativa ed efficacissima, la realizzazione di un pubblico intelligente e di una collaborazione perfetta tra autore e comici»; cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 240 e 244. La diffidenza verghiana verso il mondo degli attori cedeva il passo all'ammirazione per Eleonora

superfluo sottolineare che proprio uno di tali elementi – ovvero la trasformazione di motivi, ambientazioni e forme che contraddistingue il palinsesto giacosiano – sarà rimproverato all'alba del Novecento da Maurice Muret, da Domenico Oliva e da Benedetto Croce, al quale si deve una pesante ipoteca sulla valutazione del commediografo; nella *Letteratura della Nuova Italia* il critico stigmatizza infatti la mancanza di un *ubi consistam* e di una coerenza poetica, di «un nucleo costitutivo e appercettivo», nel «suo continuo mutare [...]

Duse, l'acclamata Santuzza di *Cavalleria* e di molte opere di Giacosa, che con l'amico spesso si mostrava preoccupato di dover rinunciare a lei a causa delle precarie condizioni di salute della «Diva»: «Questa malattia della Duse mi ha cagionato un danno immenso», scriveva da Colletterto il 17 settembre '84 (B.U.C., Ms. U, 239.773); e il 7 ottobre: «vado a Torino per cominciare con la Duse le prove dell'*Onorevole Ercole Malladri*. Ma dacché si è rimessa a recitare quella poveretta torna a deperire: Arriveremo fino alla rappresentazione?» (si veda nota 6); cfr. pure gli innumerevoli brani epistolari a Fogazzaro e soprattutto alla madre («Chissà quando la Duse tornerà a Torino, chissà se ci tornerà più mai», 20 ottobre; «La povera Duse è cascata a tossire [...]. Ieri venne alla prova, ma fa compassione», 15 novembre; «Dopo dieci giorni di prove mal fatte [...] ho finito col ritirare la *Resa a discrezione*. Così mi consigliarono di fare D'Andrade, Verga... È impossibile che la Duse, nello stato in cui si trova, possa sostenere una parte [...] è come istupidita [...] tossisce a ogni momento», in P. NARDI, *Vita e tempo...*, p. 511. Quanto fosse importante il nome dell'attrice in cartellone è confermato da numerosissimi episodi di tonfi di alcune *pièces* e di successivi trionfi delle stesse sol perché da quella recitate, a testimonianza di un sistema che nel teatro del secondo Ottocento si imponeva sul valore degli autori e sulla qualità dei testi. Verga stigmatizzava il fenomeno, ma anch'egli aveva goduto del meccanismo dell'allettamento divistico, per esempio nel caso di *In portineria*, caduta a Milano nell' '84 e poi esaltata nella rappresentazione romana con la Duse, per cui vedi quanto scrive Fogazzaro a Giacosa da Vicenza, il 19 dicembre 1886, ora nel succitato volume fogazzariano comprendente le *Lettere scelte*, p. 119. Vale la pena di rammentare a questo punto una gustosa lettera di Martini a Giacosa per le perplessità che contiene proprio in merito alla bravura della celebrata attrice; dopo aver lodato la conferenza stilata in francese da Pin *L'arte drammatica e i comici italiani* e letta a Parigi nella sala Charras per invito di Brunetière, Ferdinando affronta la questione che gli sta a cuore, con una rivelatrice chiosa antidannunziana: «è proprio vero che la Duse è una grande attrice? [...] se il sole non s'è oscurato, per la sola espressione di questo dubbio, io ti prego di considerare che fin qui le grandi attrici eran quelle che solevano prendere aspetti naturali e diversi a seconda del personaggio che rappresentavano. A me la Duse par sempre la stessa. I soliti gesti, la solita mangiatura di frasi, le solite movenze come di chi sia morso dalla tarantola. Capisco che dei dialoghi della *Gioconda*, salvo l'indigestione, più se ne mangia meglio è; e non importa mostrarsi umani, per rappresentare i superuomini e le superdonne», da Asmara, 2 giugno 1899, in F. MARTINI, *Lettere...*, p. 358.

³⁸ Cfr. per M. MURET, *La littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1900 («M. Giacosa n'en demeurerait pas moins identique à lui-même») e Id., *Les pièces sociales...*; di D. OLIVA, *Giuseppe Giacosa*, in «Giornale d'Italia», 3 settembre 1906, che parlava del «continuo adattamento» dell'autore ai gusti correnti; infine, il saggio del filosofo napoletano fu composto nel 1907 e ripreso da B. CROCE, *Giuseppe Giacosa*, in *La Letteratura della Nuova Italia...*, p. 215. Il critico, pur non inscrivendo il piemontese nella vasta schiera dei mestieranti e neppure in quella degli «industriali letterari», asseriva che egli non possedeva però una «formazione estetica vigorosa» e doveva essere annoverato pertanto tra i «donatori e addomesticatori di poesia» (p. 213).

si ha qui, come in iscorcio, tutta la letteratura moderna italiana e straniera». ³⁸

A dispetto della distanza nella concezione del genere teatrale come codice più degli altri adeguato ad affrontare la realtà dell'oggi (Giacosa) o, al contrario, troppo pressato da coercizioni estranee all'arte (Verga), i due sodali comunque si comprendevano, vivendo le medesime tribolazioni e le identiche emozioni. C'è, per esempio, una commossa ed entusiastica pagina di Pin, 21 aprile '94 – da Torino – su *In portineria*: «Ho riletto Mália: Veramente bella. Ne ho dato lettura ad alta voce [...] a mia moglie, alle mie sorelle e ad un amico di casa intelligentissimo: Ammirazione e commozione lacrimosa. Ecco il bilancio. Sono sicuro che in teatro farà ora che il pubblico è più maturo un grandissimo effetto. Non ho potuto avvertire con sicurezza i cambiamenti che hai fatto. Ho letto e riletto con intenzione di cercare il pelo nell'uovo. Non ce l'ho trovato. È merito dell'uovo o difetto dell'occhio? Non lo so. So che mi piace e mi persuade, due cose che non vanno sempre d'accordo ma che quando combinano esprimono una vera opera d'arte». ³⁹

Dunque, non sempre *in toto* coincidenti erano le riflessioni, talvolta perplessi i punti di giunzione e non poche le frizioni tra la teoria giacosiana di un teatro educativo, didascalico, moralisticamente impegnato, tramato del buon senso caro al ceto di mezzo (di cui erano paradigma la fiducia nella logica familistica, l'adesione al mito del progresso inarrestabile e l'adozione degli imperativi berseziani dell'onestà e della laboriosità) ed enfatizzato dallo scioglimento consolatorio del riscatto individuale, da una parte; e, dall'altra parte, l'assunto del dramma verista che implicava il progetto audace e anticonformista della pittura della realtà, anche estrema e urtante. Una visione, la seconda, priva di catartici risarcimenti, come si evince dalla nota dichiarazione verghiana al Rod del 10 gennaio 1884 su *Cavalleria*: «La mia commedia [...] in un genere arrischiatissimo [...] fa a pugni col gusto attuale del pubblico [...] e i più alzeranno le spalle come a un'idea sbagliata... a me preme soltanto affermare il genere». ⁴⁰

La dubitosa comprensione della poetica verista da parte di Giacosa appare evidente dalla definizione dei parametri poetici e operativi riassunti

³⁹ B.U.C., Ms. U. 239.793. La rilettura giacosiana concerne le scene popolari in due atti *In portineria* (Mália ne è la protagonista), che la Compagnia Nazionale di Enrico Reinach e Olga Lugo aveva presentato ai milanesi del teatro Manzoni il 16 maggio 1885, ottenendo accoglienze molto tiepide, che colpirono l'autore reduce dal «successo morboso della *Cavalleria*» (dalla suesposta lettera del siciliano a Lopez, 16 gennaio 1896). Sull'argomento ci sia consentito richiamare il nostro studio *Il canarino in portineria. Le ragioni di un insuccesso*, in *L'avventura di "Tigre reale" e altri saggi verghiani*, Catania, Marino, 1984, pp. 57-71.

⁴⁰ *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. LONGO, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 159, n. 48.

nel *Teatro moderno*, saggio non privo di originali intuizioni sociologiche: i caratteri più tipici della scena contemporanea, sarebbero – secondo l'estensore – compendati ed esemplificati da Augier, Dumas,⁴¹ Sardou, in Francia, e da Paolo Ferrari in Italia; con loro «si avverte diggià lo spirito positivo del tempo nuovo», in quanto essi attuerebbero «inconsapevolmente o almeno senza farne schiamazzo molti fra i procedimenti del metodo naturalista». Affermazione che ci induce a una chiosa: innanzi tutto, da tale angolatura prospettica si forniva un sostrato di marca naturalista ai titoli del più attivo e acclamato esponente italiano della *comédie des mœurs* – il Ferrari – che col verismo non aveva molto da spartire, impersonando egli vizi e virtù della commedia 'mezzana', volta pedagogicamente al perfezionamento dei costumi, nel rispetto – ovviamente – delle regole della società costituita. Inoltre, il piemontese si sforzava per tal via di riassorbire le enunciazioni naturalistiche dentro la temperie del romanticismo alla Hugo, che indicava al poeta la strada maestra dell'ispirazione nella natura e nella verità; non diversamente – sosteneva il saggista – dalle prescrizioni zoliane, secondo lui collocabili sulla stessa lunghezza d'onda romantica, a dispetto dell'«esagerato amore dei termini scientifici che lo Zola professa e che [...] vizia di continue anfibologie il linguaggio moderno». Però, rispetto ai metodi, le due scuole gli apparivano «in diretta opposizione», dato che la dottrina naturalista «fa consistere la realtà del dramma nelle sue immediate e specializzate corrispondenze colle minute realtà della vita [...]. Il naturalismo non rinnega dunque l'invenzione, ma la vuole disciplinata e riscontrata col vero. Ecede, a mio vedere, e fa confusione di attribuzioni, quando vuole assimilare troppo l'opera artistica alla scientifica ed applicare a quella i metodi sperimentali di questa». Con le asserzioni di Giacosa veniva destituito il postulato del metodo *experimental*, di conseguenza crollava il castello concettuale zoliano, risultava del tutto normalizzata la carica dirompente del documento umano, si smarrivano le finalità collegate alla classificazione dei casi clinici e all'analisi della destrutturazione etica dell'individuo verificatasi nell'inedito contesto sociale della modernità industriale, metropolitana e della «società delle banche» (così Verga nel romanzo storico *Carbonari della Montagna* e in quello scapigliato *Eva*).

Eguale mente Giacosa prendeva le distanze dall'«arguzia critica superficialissima», dalla preferenza accordata alle tematiche che «solleticano i sensi»,

⁴¹ Augier e Dumas *fils* erano indicati come i due principali modelli e cardini della moderna drammaturgia anche da Luigi Capuana nelle sue schede sul *Teatro italiano contemporaneo* (1872).

dalla rappresentazione di un «solo ceto sociale, quello degli oziosi, dei ricchi e dei gaudenti», dalla pervasività delle «formole che imprigionano e impigriscono lo spirito», e dall'uso strumentale della «facile e miseranda risata» che «soffoca [...] gli accenti più sinceri dell'angoscia e della gioia». Lo scrittore non avrebbe potuto meglio descrivere il dominante registro sentimental-mondano, frizzante, gratificante per la massa composta da quell'«aggregato di automi, mossi tutti dagli stessi congegni» che affollava la platea. Dalle trame spensierate, leggere, d'intreccio rapido e svolgimento febbrile, prive dello «sviluppo delle idee, dei sentimenti e dei caratteri» egli intendeva assolutamente distinguersi, per convogliare invece nelle sue commedie quel fondo di rigore che gli consentisse di consolidare il nucleo idilliaco degli affetti domestici, della consistenza dei sentimenti e della fedeltà coniugale, unico argine alla deprecata degenerazione dei tempi. Emblematica, ancora, la rimozione condotta dal compilatore sulla propria fase «neo-arcade» (Asor Rosa) di cui pur aveva offerto innumerevoli prove, quelle per l'appunto espunte da Verga e De Roberto nel loro ricordo sulla «Lettura».

Se ricomponiamo unitariamente le loro proposizioni, infatti, esse appaiono polarizzate sulla distinzione delle due stagioni giacosiane; l'una, dei primi anni Settanta, che ricalcava i canoni dell'evocazione 'medievale' a teatro, disapprovata dai siciliani mediante una sotterranea ma leggibile deplorazione esercitata con la reticenza; l'altra, da questi pienamente ratificata, volta a incrociare la realtà del presente e l'autenticità nello studio dei caratteri, della mente e dell'animo.

Come per Verga, anche per De Roberto l'apprezzamento nei confronti di Pin escludeva lo stadio del repertorio storico, anzi egli non mancava di lanciare uno strale al poeta del *Trionfo d'amore* e della *Partita a scacchi*, che pareva esser «condannato al medio-evo a vita, incapace di ritrarre altro mondo fuorché quello delle dame e dei cavalieri, dei paggi e dei trovatori. Ma «Ai buoni intenditori, il grande commediografo aveva già chiaramente dimostrato di saper volgere l'acuto suo sguardo anche alla circostante realtà, e le sue commedie di soggetto moderno, seppur compilate in versi, cominciavano a segnare un nuovo orientamento della sua arte». La notazione si legge nell'articolo derobertiano sullo *Stato civile della "Cavalleria*

⁴² Apparso (pp. 180-213) sul fascicolo dell'«Illustrazione Italiana» interamente dedicato alle manifestazioni per l'ottantesimo compleanno verghiano; indi nella dispensa di gennaio 1921 della «Lettura», a. XXI, n. 1, pp. 1-12; infine nella miscellanea che raggruppa articoli sparsi del quinquennio 1820-1825 di F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumara, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 196-197.

rusticana” del 29 agosto 1920.⁴²

Di nuovo in perfetta sintonia, i due catanesi additavano il momento della svolta giacosiana in *Tristi amori*, ovvero in un'opera che, secondo loro, attuava la puntuale trasposizione dei precetti poetici veristi in palcoscenico.⁴³

In effetti è proprio con questo prodotto del realismo psicologico che il drammaturgo piemontese si emancipava risolutivamente dalla moda dei 'proverbi' e alleggeriva contestualmente i *clichés* della commedia sociale accostando alla lezione del Ferrari la tendenza a far penetrare nello schematico disegno della società le sfumature psicologiche, secondo l'esempio di *Mariti* (1867) del Torelli (Pin aveva conosciuto l'uno e l'altro nel 1873). Il dramma dell' '87 mostra il transito giacosiano dalla cosiddetta commedia di carattere, irrigidita dalla tipizzazione catalogatrice dei personaggi e dalle strettoie della trattazione a tesi, alla commedia d'ambiente, tecnicamente incardinata in un affresco di vita ricreato dall'interno attraverso lo svelamento graduale nell'azione delle chiaroscurali motivazioni psicologiche; quella commedia che troverà proprio in *Come le foglie* il capolavoro-testimoniaza del crepuscolo della scena borghese e segnerà l'epilogo dell'intero genere, con la conclusiva e tragica liquidazione dei comportamenti convenzionali e delle norme del perbenismo.

Anche De Roberto,⁴⁴ che aveva conosciuto il «padrino» di Verga⁴⁵ e suo

⁴³ *Tristi amori* è segnalata anche oggi dai critici come «un autentico modello, e forse il migliore, di teatro realista d'ambiente borghese [...]». L'opera presenta, secondo le regole della poetica verista, un'accurata ricostruzione sociale ed economica dell'ambiente di una città provinciale, un'approfondita e convincente analisi psicologica dei personaggi [...]. Ma soprattutto risalta la scelta stilistica della sobrietà: il linguaggio dei personaggi, che in tanto teatro contemporaneo mira all'amplificazione, intesa come dilatazione quantitativa del discorso e ricerca di effetti emotivi nelle confessioni sentimentali, qui si fa essenziale [...]. Alla fine [...] emerge anche l'autocoscienza dei protagonisti, consapevoli del loro scacco morale in quanto esponenti di un consorzio civile che impedisce oppressivamente un'autentica realizzazione di sé»; vedi F. SPERA, *Il realismo travisato: la poetica realista in Piemonte*, in AA.VV., *I verismi regionali*, Catania, Fondazione Verga, 1996, vol. I, pp. 20-21.

⁴⁴ La suggestione epigrafica - *Il ritratto che ringiovanisce* - del suo contributo sul periodico mondadoriano (pp. 858-860) rinvia alla freschezza cordiale di temperamento del sodale scomparso, la cui spontaneità è messa in luce in più passaggi dell'articolo di De Roberto, il quale a differenza di Verga aveva collaborato alla testata diretta da Giacosa con regolarità e costanza: mentre infatti il compagno nulla della sua opera affidò mai ai torchi della «Lettura», di Federico si incontrano ben 15 tra articoli, recensioni, novelle e atti teatrali nel corso del ventennio 1903-1923 (per l'elenco puntuale dei titoli, vedi R. CASTELLI, *Per una bibliografia degli scritti di Federico De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», XI-XII, 1994-5, pp. 305-387; giovevoli le informazioni contenute in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, Roma, Bulzoni, 1979).

⁴⁵ «Ho bisogno di rammentare le tue parole e i tuoi incoraggiamenti per rinfrancarmi, e di mettere tutta la mia fiducia in te, mio padrino e fratello d'armi», scriveva da Milano Giovanni, il 10 novembre 1883, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 150.

a Milano nel 1890 insieme con un gruppo d' «elettissimo spirito» tra cui Gualdo, per poi rivederlo e ospitarlo in Sicilia dove egli era giunto da Torino per una delle sue acclamate letture della *Signora di Chballant*,⁴⁶ esprimeva un prudente distacco concretizzato dalle «amabili controversie» con il più anziano e celebre collega. Il quale coltivava «una forma d'arte diversa dalla mia», prediligendo sulla narrativa «l'eccellenza della forma drammatica» e addirittura contestando la forza creativa di un maestro come Flaubert, venerato dai narratori veristi e da De Roberto in particolare. Ma sentiamo ciò che al riguardo dice quest'ultimo: «Una volta, a proposito dell' *Educazione sentimentale*, avemmo una discussione animata. Mi pareva impossibile che un lirico ed un romantico accostatosi, per forza di ragionamento, alla realtà, non ammirasse l'opera di un lirico e d'un romantico che si era propriamente tarpate le ali per osservare e riprodurre il vero [...]. E l'autore dei *Tristi Amori* poteva non intendere gli amori tristissimi di Federico Moreau?». ⁴⁷ Le scaramucce letterarie non intaccarono però sostanzialmente l'ammirazione del discepolo, il quale anzi non esitava a esplicitare il suo debito verso il maestro: «debbo nondimeno a lui preziosi insegnamenti», riconoscendogli acume quasi infallibile nel formulare verdetti d'arte, e onestà intellettuale nell'intraprendere battaglie di civiltà: «Io ricordo durante i peggiori giorni del Dreyfus, quando [...] dimostrava l'innocenza del condannato e raccoglieva attestati d'ammirazione per l'opera di Emilio Zola». Erano prese di posizione a cui Giacosa era indotto dalle sue pur blande approssimazioni all'ideale socialista, ma che suscitavano scandalo in quanti ammiravano il cantore delle gesta del *Conte Rosso*, attestato in politica su posizioni conservatrici e in arte sull'esaltazione delle tematiche eroiche dei tempi andati; inattesa

⁴⁶ La cui messinscena aveva visto testimoni Verga e De Roberto al teatro Alfieri di Torino, il 13 aprile 1891. L'onomastica del dramma riprende il titolo del quadro (*I signori di Chballant*) di un pittore di castelli valdostani, Federigo Pastoris, a cui lo scrittore aveva dedicato *La partita a scacchi*. *La signora di Chballant* fu redatto tra il 1889 e il 1890 su richiesta di Sarah Bernhardt e recitato dalla Duse a Torino nell'ottobre, e nel dicembre 1891 della stessa Bernhardt nella versione francese allo Standard Theatre di New York; vedi la lettera di Verga da Roma, 5 aprile 1889 contenente congratulazioni («La commissione che hai avuta dalla Bernhardt è assai lusinghiera») e querimonie: «Il fatto è che ci vuole un bel coraggio, una bella abnegazione, non parliamo della fede [...] per prender la penna in mano al giorno d'oggi», in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 219.

⁴⁷ Giacosa, come è testimoniato nella pagina commemorativa, ebbe subito a ricredersi («Qualche giorno dopo la nostra disputa, appena mi vide, egli mi venne incontro esclamando: "Hai ragione, sai?...Ho voluto rileggere subito il romanzo del Flaubert: hai ragione, è un gran libro!"»), a differenza del Fogazzaro che trovava addirittura «detestabile» quel «processo verbale che è l' *Éducation sentimentale* di Flaubert», cit. dalla menzionata monografia di P. NARDI, *Antonio Fogazzaro...*, p. 168.

perciò, e tuttavia oltremodo gradita ai propugnatori del vero, l' 'evoluzione' giacosiana che lo aveva guidato dal dramma storico e dalla voga alla De Musset, propagata in Italia da Ferdinando Martini, fino alla raffigurazione non sublimata né trasfigurata dell'attualità.

Il 1900 è l'anno della sceneggiatura giacosiana più famosa, *Come le foglie*, testo tipico della commedia borghese, con il corollario di sarcasmi contro l'ipocrisia dei costumi mondani, di cui già tenui precorritti si riscontrano nelle *pièces* della fine del precedente decennio e che probabilmente Giacosa attingeva, oltre che dalla personale disposizione moralistica di cui s'è detto, dal modello di Dumas *fils* e di Ferrari.

Al di là delle imperfezioni formali, delle discutibili opzioni espressive e delle ingenuità strutturali che sembrano rivolte a incrociare con zelo forse eccessivo le preferenze degli spettatori, e al di là dell'appiattimento su moduli collaudati, è però indubbio che l'impianto scenico giacosiano funzionava nella sua organizzazione globale. Il drammaturgo si muoveva con una perfetta comprensione dei ritmi e con una immediata percezione della specificità del linguaggio del palcoscenico. Il suo intuito teatrale è sanzionato tra l'altro dalla limpidezza e dall'equanimità delle opinioni che egli mise in campo a proposito del dramma poliziesco derobertiano *La tormenta*.⁴⁸

Federico aveva eletto a supervisore dei suoi drammi Giacosa, che nel '92 era stato suo ospite a Catania, poiché, come confessava sulla «Lettura»: «Nel biasimo e nella lode il suo giudizio era sicuro e infallibile. Io non credetti d'aver fatto cosa non volgare se non quando lo seppi da lui. Un giorno che volli tentare la forma letteraria nella quale egli era maestro, fra i discordi giudizi suoi e d'un altro maestro, come lui amico sincero, io seguii il suo – ed era il severo, e fu giusto». La «forma letteraria» era quella teatrale, definita frettolosamente «inferiore» nell'intervista ad Ojetti,⁴⁹ e il riferimento del passo si connetteva alla stesura della *Tormenta* ovvero *Zakunine* (data per ultimata il 6 ottobre del '98, a Ferdinando Martini),⁵⁰ per cui Giacosa aveva bacchettato

⁴⁸ Da non confondere con un altro dramma a cui De Roberto aveva dapprima pensato di attribuire l'identico titolo del suo antecedente giallo-inchiesta, e che poi fu offerto al pubblico napoletano del teatro Sannazzaro con il titolo di *Tutta la verità*, dalla Compagnia Carini il 22 novembre 1921, come dimostra P. MELI, *Il teatro di Federico de Roberto (Sulla scorta di lettere inedite di Lopez, Praga e De Roberto)*, in «Le ragioni critiche», luglio-settembre 1975, a. V, n. 17, pp. 267-297.

⁴⁹ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano, 1895, ma citiamo dall'edizione Firenze, Le Monnier, 1946, p. 137; è risaputa l'identica definizione verghiana relativa al teatro come «forma inferiore e primitiva d'arte» (ivi, p. 123).

⁵⁰ La sceneggiatura vide la luce molto più tardi (gennaio-marzo 1918) sul «Secolo XX», per un compenso di cinquecento lire e ristampata in F. DE ROBERTO, *Teatro: Il rosario. Il cane*

duramente l'autore, da Pallanza il 28 novembre 1899: «No, No, No, assolutamente. Io sono persuaso che, tolto il primo atto è fiasco sicuro. E aggiungo, scusami, fiasco meritato, cioè giusto e lodevole [...]. Bene nel primo atto la contessa, e bella pure la figura della petroliera elegante. Ma già nel secondo, le due donne mi sembrano meno buone [...], meno interessanti. Quello che proprio proprio non va, a mio avviso è il terzo. Quel giudice mi par tanto di maniera e quindi così poco da te [...]. E poi la scena non è mossa – è saltellante. E quella doppia confessione. Il romanzo l'addolcisce, la realtà scenica me la rende insopportabile. No, no, no. Da vero amico».⁵¹

Il primo cimento teatrale di De Roberto, appunto la riduzione di *Spasimo* (1897) in *Tormenta*, fruttò molte amarezze allo scrittore, che subito dopo la pubblicazione del romanzo («un romanzo d'appendice [che] vorrà anche essere un'opera d'arte», aveva egli anticipato all'Oliva)⁵² si era accinto alla traslazione scenica tra mille incertezze – peraltro non condivise dal Verga –⁵³ di cui è prova la spessa corrispondenza con Marco Praga, che nel

della favola. La strada maestra. La Tormenta con introduzione di N. Tedesco, premessa e note ai testi di V. Licata, Milano, Mondadori, 1981. Per una rilettura delle *pièces* derobertiane, cfr. G. NICASTRO, *Il teatro di Federico De Roberto*, nel volume collettaneo curato da S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto*, Palermo, Palumbo, 1984, nonché l'edizione di un lavoro inedito di questo eclettico artista che amava designarsi «dilettante»: F. DE ROBERTO, *Giustizia*, Catania, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, 1975, con introduzione di A. Di Grado.

⁵¹ La pagina è stata integralmente riportata da S. Zappulla Muscarà in «Galleria», gennaio-agosto 1981, a. XXXI, fasc. 1-4, p. 20. A insistere con De Roberto affinché affidasse la supervisione del dramma a Giacosa era stato M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, introduzione e note di N. Leotta, Catania, Fondazione Verga, 1987, missive del 2 gennaio e 5 febbraio 1898, pp. 63-70, 74-75, e del 10 ottobre '99, ivi, pp. 90-93, tutte da Milano. Singolare la coincidenza di pareri tra Giacosa e Praga sul personaggio del giudice che, anche per il secondo, in scena «finisce per farci una figura pitoyable. Nel romanzo no.»; ivi, p. 65.

⁵² Inizialmente il romanzo era stato suddiviso in quarantuno puntate sul «Corriere», 26 novembre 1896 - 6 gennaio 1897, poi licenziato in volume dopo estenuanti trattative con la casa milanese Galli, 1897, per cui vedi la lettera all'Oliva del 5 gennaio 1896, compresa nel paragrafo F. DE ROBERTO, *Lettere a Domenico Oliva (1895-1914)*, in G. MARIANI, *Federico De Roberto narratore*, Roma, Il Sagittario, 1950, pp. 53-54 e Id., *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, p. 656; in seguito ristampato da Treves, ora ripresentato con prefazione di C. A. Madrignani (Roma, Lucarini, 1989), il quale mette in risalto il personaggio dell'inquisitore Vérod che veicola l'ansia indagatrice dell'autore, nonché «la nobile sofferenza morale» delle «anime esemplari» profilate nel romanzo, che nella *Tormenta* «si tramuta in ostentazione verbale e declamatoria» (p. 10). Intorno a fallite trattative e iniziative per la presentazione del romanzo su altri quotidiani, cfr. le missive inviate da Palermo il 27 dicembre 1896 e il 15 luglio 1897, in F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto* con introduzione e note di E. Alaimo, Catania, Fondazione Verga, 1985, pp. 393-405.

⁵³ «Hai torto di non esserne contento. Ha la tua impronta, e una fisionomia spiccata che all'opera d'arte dà il suo valore», lo rimbeccava Giovanni impostando da Catania per Milano, il 21 luglio 1899, e, pur se in qualche passo gli pareva eccessiva l'influenza che l'ispira la prosa

biennio 1897-'99 è quasi esclusivamente concentrata sull'argomento. Le missive si susseguono, fitte di richieste dell'uno, dense di suggerimenti dell'altro per questo «Strano, stranissimo dramma», con un copione troppo lungo («Taglia, taglia più che puoi» perché «In teatro tutto deve avvenire presto...e bene!»), pieno «di tanti difetti e tanti pericoli da far paura», a riprova «che non si poteva fare il dramma psicologico e giudiziario insieme [...]: eppure si è fatto, ed è bello...». Se il testo, nonostante i limiti esposti, complessivamente «è bello, è potente, è efficace», tuttavia – continua Praga – «il pubblico à le sue esigenze, anzi, non il pubblico, le ha il teatro», per cui «Io ti dico che il tuo gran dramma potrebbe essere fischiato» da quel «loggione, che tu temi».⁵⁴

Non era più rassicurante il parere di un esperto come Sabatino Lopez, per il quale la produzione teatrale derobertiana soffriva di una pecca sostanziale: «troppo teatrale e alla Sardou», e che nondimeno volenterosamente era intervenuto dietro richiesta dell'autore sul copione di *Zakunine* con tagli che «mi pare che siano ben fatti – ammetteva De Roberto – io però [...] ho intenzione di rifare tutto di sana pianta, ora che Dumas (figlio) mi ha aperto gli occhi».⁵⁵

Nelle titubanze e insoddisfazioni che accompagnarono la travagliata gestazione dell'opera, rimessa anche agli attori Ermete Zacconi e Flavio Andò⁵⁶ affinché la esaminassero e poi accantonata, si coagulavano le dispute

del D'Annunzio», tuttavia «sei riuscito a dare a un racconto intimo l'interesse di un dramma giudiziario, il che è molto», per cui *Spasimo* non solo non è «indegno di te» ma «ti fa onore», in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 344. Rivelativi del dubbioso atteggiamento derobertiano nei confronti delle sue opere teatrali sono i diminutivi che egli applicava al *Rosario* («drammettino») e al *Cane della favola* («commediola», frivola «commediolina»), scrivendone da Catania a Domenico Oliva il 7 agosto 1912 e il 14 giugno 1913, dichiarandogli oltremodo grato per la sua recensione al *Cane* sul «Corriere», in G. MARIANI, *Ottocento romantico...*, pp. 664 e 667.

⁵⁴ Il minuzioso esame datato Milano, 2 gennaio 1898, ora in M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto...*, pp. 63-70, si concludeva con il consiglio all'autore di interpellare altre accreditate figure di critici, commediografi e attori: «Vuoi che preghi lo Zacconi di leggere? Vuoi che passi il copione al Giacosa e al Pozza? Poi, se ne discorrerebbe a tre», e poco dopo (il 5 febbraio) nuovamente da Milano: «Non credi che lo dia a leggere al Giacosa? Ai ripensato? ai deciso?», p. 75. Per altri cenni a *Spasimo* e alla *Tormenta*; vedi, nel medesimo carteggio praghiano, le lettere da Gemona del 7 agosto 1897, da Milano del 18 ottobre 1899 e del 20 luglio 1921, rispettivamente alle pp. 51-55, 94-95, 234-237.

⁵⁵ Lo scambio epistolare tra Lopez (aprile 1916) e De Roberto (13 ottobre 1898) è riordinato da V. J. CINCOTTA, *Federico De Roberto commediografo (Dalle lettere all'amico Sabatino Lopez)*, Catania, Tringale 1980, rispettivamente alle pp. 109 e 103.

⁵⁶ Era stato Verga a persuadere Federico (scrivendo da Catania per Milano, 20 giugno 1899) di dare la commedia all'Andò, «che almeno ha una compagnia», mostrando fastidio per il narcisismo di «Divi come Zacconi e la Duse [...] buoni per far da passere solitarie sul teatro pei pezzi e le cavatine già noti [...] il tuo *Spasimo* o *Zakunine* che sia ha valore d'arte e – quale che sarà non sarà un fiasco volgare», in G. VERGA, *Lettere sparse...*, 342.

e le asperità con cui il genere drammaturgico doveva fare i conti in Italia tra Otto e Novecento, a partire dalla difficoltà di racchiudere in una trama situazionalmente coesa e psicologicamente convincente gli aspetti sociali e lo studio dell'anima, fino all'esigenza di conformarsi agli imprevedibili umori del «palco degli ufficialetti»⁵⁷ pronti al fischio e all'irrisione. Come l'abilità e la competenza di Praga, anche l'istinto di Giacosa aveva visto giusto nel censurare il lavoro del «fratello d'armi»⁵⁸ catanese, che fino ad oggi è bollato dai critici come un «bolso melodramma», fatica irrisolta «d'un tremebondo esordiente che non si trova per nulla a suo agio nel mondo teatrale».⁵⁹

Microcosmo difficile e periglioso – confermava Pin a Fogazzaro – perché «Il teatro, quello d'oggi soprattutto, e soprattutto in Italia, non sa ancora rivelare le anime, non sa ancora parlarne...»;⁶⁰ e la divina Duse, dal suo privilegiato osservatorio di quinte e *periacti*, da parte sua rimarcava: «Al teatro manca [...] irresistibile sapienza dei luoghi. Alberi [...] e foglie foderate di tela appiccicata [...] che cosa miseranda, e tristemente ridicola!».⁶¹

⁵⁷ Cit. da P. M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza, 1988, p. 135.

⁵⁸ L'epiteto affettuoso, che con metafora bellica suggeriva la battaglia intrapresa nel nome dell'arte, era stato coniato da Verga per Giacosa; cfr. lettera dell'8 ottobre 1883, da Catania, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 147, nonché ripreso nella rammentata (si veda nota 39) lettera del 10 novembre dello stesso anno.

⁵⁹ Cfr. l'affascinante *recapitolatio* derobertiana di A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Fondazione Verga, 1998, p. 348.

⁶⁰ Per questa lettera si veda nota 4.

⁶¹ Opinione riferita da P. NARDI, *Antonio Fogazzaro...*, p. 225.

II. *Capuana, Verga, De Roberto*

DONATELLA LA MONACA

L' «INFINITO DELL'ANIMA»: 'PASSIONE' E 'METODO' NEI
DRAMMI IN LINGUA DI LUIGI CAPUANA

La «tentazione drammatica» che Luigi Capuana nutre sin dal 1850 si affina e si consolida durante la permanenza fiorentina. Lo scrittore si trasferisce, infatti, nel capoluogo toscano nel 1864 maturando, nell'assiduo confronto con la vivace dialettica intellettuale di quegli ambienti, una consapevolezza teorica e un'avvertita competenza tecnica che gli consentono di rivestire, sino al 1868, il ruolo di critico teatrale presso la «Nazione», ruolo che interpreta con piglio smalzato non lesinando pungenti stroncature.

Una corposa silloge delle «cronache drammatiche», recensioni teatrali realizzate durante gli anni della «militanza fiorentina», confluisce in seguito nelle pagine del *Teatro italiano contemporaneo*, edito nel 1872: «Gli scritti ora raccolti in questo volume furono pubblicati alla spicciolata nel giornale fiorentino *La Nazione*, [sic] ...nacquero alla spensierata, sotto l'influenza d'una impressione vivace, d'una passione non importa nulla se spesso violenta ed ingiusta, e il volume riceve così dall'insieme una certa aria di rigoglio e di freschezza che il libro ha di rado», si legge nell'introduzione all'opera¹.

Sottili intuizioni, stoccate talvolta improvvide, disamine articolate e minuziose si avvicinano nel ritmo fittissimo di queste pagine, stemperate però nella loro originaria irruenza passionale, «spesso violenta ed ingiusta», dalla lucidità programmatica della prefazione. Una lunga premessa metodologica che, nell'accogliere e proporre gli interventi critici del passato, ne mantiene inalterata la vigoria interlocutoria e polemica, ma al tempo stesso li iscrive in un acquisito e meditato impianto teorico.

Si tratta infatti della prima compiuta formulazione di un disegno di

¹ L. CAPUANA, *Al lettore*, prefazione al *Teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872.

poetica destinato a configurarsi come il palinsesto di tutte le successive evoluzioni. Letteratura e teatro radicano sin da questi anni la loro profonda contaminazione concettuale ed artistica, nell'opzione verso la 'mimesi' creativa, il filo rosso, da cui si dipaneranno negli anni le progressive, graduali, diramazioni.

Io innanzi tutto amo in arte la vita. Quando l'artista riesce a darmi il personaggio vivente davvero non so chiedergli altro e lo ringrazio. Mi pare ch'egli m'abbia dato tutto quello che dovea. E al pari del personaggio amo viva l'azione. [...] Sotto la veste dell'artista, convien rammentarselo, c'è sempre più o meno un pensatore. Se questi fa capolino un po' più dell'altro, tanto meglio; ma se si dovesse scegliere ad ogni patto, o l'uno o l'altro, io non esiterei, trattandosi di teatro, a sceglier l'artista. Il pensatore schietto, quando voglio, l'hò sotto mano lì, negli scaffali, sul tavolino, ad ogni occasione, e posso interrogarlo a mio agio; ma in teatro io ci vo unicamente per sentire un'opera d'arte, e voglio questa, non altro.²

Si definisce già in questo prezioso documento del 1872, quando nel pensiero capuaniano rifluiscono le innovative sollecitazioni naturaliste, la tensione verso quella peculiare 'naturalità' rappresentativa che deriva dalla perfetta fusione di 'forma' e 'contenuto'. Il «pensatore» e l'«artista», le due «anime» che qualificano l'identità intellettuale dell'autore di letteratura come di teatro, devono cooperare, nel progetto poetico capuaniano, affinché l'«azione» creativa traduca «vivo» sulla pagina, come sulla «scena», il «concetto» ispiratore del dramma o dell'opera letteraria non «in grazia della retorica» bensì in forza di rappresentazione. Simili dichiarazioni convergono nel determinare la consegna di tali finalità artistiche all'esercizio scientifico del «metodo»: le passioni della vita reale potranno tradursi in opera d'arte soltanto attraverso la procurata dissimulazione del pensatore a favore dell'artista. La mimesi del 'vero' viene affidata alla prassi quanto più possibile rigorosa e sapiente di una 'tecnica' e prende corpo, nelle pagine programmatiche di questa stessa prefazione, una rete semantica intorno alla quale si catalizzeranno, nel trascorrere degli anni, le più significative evoluzioni del pensiero capuaniano. «Pensatore», «artista», «concetto», «azione», «passione», «forma», «metodo» si segnalano come i lessemi-chiave su cui si addensa la riflessione dello scrittore; un frasario ricorrente di volta in volta variamente intessuto ed esemplare, in una prospettiva diacronica, della dialettica continuità di intenti che alimenta il laboratorio critico ed inventivo di

² Ivi, pp. XI-XII.

Capuana, spesso oscillante tra la fermezza delle istanze teoriche e la non sempre altrettanto salda concretizzazione artistica. Egli stesso ambisce a quella «perfetta incarnazione drammatica dell'idea moderna» che negli anni cruciali della prefazione al *Teatro italiano contemporaneo*, ritiene di cogliere in Augier e in Dumas figlio indicati come l'espressione del «più arduo, più difficile connubio che esiga l'arte contemporanea, quello del pensatore e dell'artista. Il pensatore – continua ancora lo scrittore, profilando l'orientamento che da lì a poco sarebbe stato dominante nella sua stessa produzione narrativa e teatrale – di già supera l'artista, ma non tanto che la sua idea non rivesta forme vive e palpitanti, e non si muova come un essere appassionato e libero nella pienezza del suo arbitrio. Il miracolo è compiuto da questo semplice fatto: la coscienza dell'artista non è divenuta ancora la coscienza del personaggio; o, per dir meglio, se l'artista sa quel che fa, non lo sa egualmente la sua creatura, ed essa vive e rimarrà immortale, cioè artistica, appunto ed unicamente per questo».³

È racchiuso in queste poche righe il nucleo invariante della peculiare 'impersonalità' capuaniana, nell'ambizione alla «compenetrazione», alla «fusione» tra il «concetto dello scrittore» e la «forma» artistica. Già nell'agosto del 1867 nel ribadire con veemenza che «il problema della forma è la questione più urgente del nostro teatro»,⁴ Capuana affronta la questione con piglio autocritico: «Si capisce facilmente in che guisa il concetto esercitasse pel passato una siffatta malia sopra di noi da distoglierci dall'attenta osservazione de' mezzi che venivano impiegati per rivelarcelo;»⁵ e sin da allora prospetta, nelle intenzioni, la necessità di una svolta imminente: «ma è tempo ormai di riguardare l'arte con animo più tranquillo, e di stabilire tra la forma e il concetto quell'adeguata proporzione ed armonia che rendono ad un'opera letteraria la sua vera sembianza».⁶

Eppure, nello scarto, che spesso segna in Capuana il rapporto tra teoria e prassi, rimane affidata, in questi anni, in modo preferenziale proprio al «pensatore», al suo «metodo sperimentale», la realizzazione artistica di tali intendimenti. La stessa notomizzazione serrata dell'argomentare critico reca il segno della presenza desta ed operante delle forme zoliane.

Al tempo stesso serpeggiano, proprio a livello espositivo, lessicale, le 'spie' di una concezione poetica che prelude anzi anticipa le acquisizioni

³ Ivi, pp. XXII-XXIII.

⁴ L. CAPUANA, *Cesare Trevisani*, in *Teatro italiano contemporaneo...*, p. 9.

⁵ Ivi, pp. 9-10.

⁶ *Ibidem*.

verghiane, come accade nella recensione del novembre 1867 ai *Mariti* di Achille Torelli che mostrano, secondo il parere dello scrittore, «la maturità del pensiero e la tranquillità d'esecuzione propri soltanto d'un ingegno provetto e già molto addentro nei più riposti misteri dell'arte. Quelle figure hanno un'espressione così profonda di verità; quegli avvenimenti scorrono e s'intrecciano con tanta naturalezza e con semplicità si stupenda, che tu sperimeriti subito il più grande effetto dell'arte, quello di dimenticare perfettamente l'artista».⁷

La tensione alla «semplicità», intesa come mimesi talmente 'naturale' della realtà rappresentata da non recare in apparenza più alcun legame con l'artista, è l'istanza che rimane al fondo della progressiva adesione capuana al 'metodo' naturalista, verista sino alla revisione, maturata negli anni Novanta, della nozione stessa di 'metodo'. Non è un caso, come si vedrà, che il riverbero quasi letterale delle affermazioni formulate in questa recensione del '67 torni, variato a più riprese durante i vent'anni successivi, quasi accompagnando lo scrittore nella sua graduale acquisizione di distanza dagli «ismi contemporanei».

Inoltrandosi all'interno della sua produzione drammatica si rileva come anch'essa, in sintonia con l'attività narrativa, si evolve polarizzandosi su una duplice direttiva contenutistico-formale: «appassionata» per i nuclei inventivi su cui si imperniano le opere teatrali in lingua, «paesana» per la fisionomia della produzione in dialetto. Centrale in entrambe le esperienze è il motivo dell'amore contrastato, del turbamento passionale pur diversamente calibrato. Nella borghese ambientazione cittadina dei lavori in lingua è una passione che si propone come sofferenza sottile, inquieta, insidiata costantemente dallo spettro della «esaltazione nervosa» per assumere al contrario, nel vigoroso scenario della Sicilia rurale, una virulenza più sanguigna, irruente.

Sfilano, variamente modulandosi intorno a questo filo conduttore, le sue più significative opere teatrali in lingua, dall'atto unico di *Piccolo archivio* (1886) sino alle prove più tarde di *La buona vendetta* (1912), *Un vampiro* (1913), *La trista lusinga* (1912-13), lavori di non agevole reperibilità sino alla pubblicazione dei due volumi di *Teatro italiano di Luigi Capuana* curati da Gianni Oliva e Luciana Pasquini, al cui interno trovano spazio anche *I Melodrammi*, *Il teatro per burattini e sceneggiature per l'infanzia* insieme ai *Frammenti* della produzione d'esordio.

Tema centrale, che variamente declinato attraversa questo teatro, è il

⁷ L. CAPUANA, *Achille Torelli*, in *Teatro italiano contemporaneo...*, p. 96.

dramma psicologico di matrice sentimentale. Vittime ne sono personaggi, sia maschili che femminili, la cui personalità viene esplorata da Capuana nelle sue elucubrazioni più complesse. Ciò produce, in termini scenici, uno slittamento dal dinamismo concreto dell'azione reale alla mobilità dei dialoghi il cui ritmo si intensifica nell'enfasi dei monologhi coincidenti con le fasi cruciali della vicenda. Vicenda che si inserisce sullo sfondo di un «vissuto borghese» ritratto nella sua conformistica dimensione quotidiana: le consuetudini mondane, le questioni di interesse, l'impianto etico-morale della più codificata tra le sue istituzioni, il matrimonio. Un assetto di norme comportamentali che viene improvvisamente violato dall'insorgere, nell'animo dei protagonisti, di angosciosi turbamenti inconciliabili con il rigore di quel sistema sociale e pertanto destinati, con un precorrimento soltanto apparente di soluzioni pirandelliane, al tragico epilogo del suicidio o della autoemarginazione nella follia.

L'insieme di questi elementi è già presente nella riduzione teatrale di *Giacinta* che Capuana sottopone, avvalendosi delle già corpose revisioni narrative, ad un ulteriore processo di «semplificazione dell'azione e della forma del dialogo», che restituisca cioè l'«essenziale» della vicenda potenziandolo in incisività drammatica:

Semplificare l'azione voleva dire per me sbarazzarla di gran parte di quelle convenzioni che il lungo uso o l'abuso, anche di scrittori di grandissimo ingegno, hanno talmente mescolate con quelle che costituiscono l'essenza dell'arte drammatica, da farle credere erroneamente della medesima natura di essa e per ciò in egual modo rispettabili, anzi intangibili. Semplificare la forma del dialogo voleva dire per me mettere da parte ogni vano ornamento, ogni fioritura malamente detta *letteraria* proveniente dall'intervento della personalità dell'autore nella manifestazione dei pensieri e dei sentimenti dei personaggi; e invece, servirsi di una forma schietta, rapida, tutta a scorci, a reticenze, a balzi, tale da dare proprio l'illusione del dialogo parlato, senza perdere intanto nessuna delle sue buone qualità d' opera d'arte.⁸

Il tono di queste dichiarazioni programmatiche del 1890, mentre nell'aspirazione alla «semplicità dell'azione» riecheggia testualmente e riprende le riflessioni del '67 sui *Mariti* di Torelli, di fatto le metabolizza e le rielabora in una prospettiva che evoca l'impersonalità derobertiana del «processo verbale», già peraltro sperimentata da Capuana nell'impianto dialogico serrato dell'atto unico del 1886, disponendosi al tempo stesso ad

⁸ L. CAPUANA, *Giacinta in Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio, 1999, vol. I, p. 41.

accogliere attivamente le esperienze d'oltralpe.

«La *Parisienne* è d'una semplicità antica per l'azione e pei mezzi teatrali»⁹ afferma, infatti, nello stesso 1890 in una recensione al teatro di Becque che per dovizia argomentativa e densità concettuale acquista un valore programmatico decisivo. Il drammaturgo francese «non sfoggia belle frasi, motti spiritosi, tirate paradossali»¹⁰ bensì «osservatore arguto e profondo, è uno dei pochi artisti che spingono sulle tavole del palcoscenico creature vive, di sangue e di ossa». ¹¹ La «forma schietta, rapida, a scorci, a reticenze, a balzi,» profilata nella prefazione a *Giacinta*, si converte qui nella «sinuosità» di «mezze tinte», «accenni», «intuizioni di caratteri» con cui i «dialoghi» conferiscono «gran rilievo alla figura dei personaggi, senza ricorrere a nessuno dei mezzucci usati ed abusati». ¹² Anche l'«artista» e il «pensatore» tornano a confliggere in queste pagine ma «Becque non è un teorico, come il Dumas e lo Zola»,¹³ rileva Capuana con la consapevolezza acquisita di chi ha rivisto e corretto i giudizi critici del passato ed ha ormai definito come unico requisito qualificante per l'artista, il saper sciogliere il «concetto» in forma d'arte. «Se il Becque non fa delle teoriche non vuol dire però che non ne abbia una», ribadisce infatti lo scrittore, vuol dire piuttosto che «egli ha fatto assai meglio che darci una teorica d'arte: ce l'ha regalata praticamente in una bella opera d'arte». ¹⁴

La lucidità progettuale delle intenzioni critiche così analiticamente profuse in saggi e prefazioni non si traduce però in una rispondente efficacia rappresentativa. L'esito conclusivo dei lavori teatrali capuaniani in lingua, come rileva Gianni Oliva a proposito proprio di *Giacinta*, inclina spesso verso l'accentuazione dei momenti di stasi scenica con un potenziamento non di rado ridondante dei recitativi a sfondo psicologico da cui ancora, a dispetto delle intenzioni critiche dell'autore, trapela il piglio analitico dello scienziato che si compiace del caso clinico. L'andamento a «balzi» e «reticenze» auspicato per la forma del dialogo non riesce ad attingere alla «sinuosità» di lì a poco ammirata in Becque, non riesce a dare il giusto rilievo a «quanto vi è di tristemente comico e di ferocemente satirico in ogni scena». ¹⁵ Gli stessi soliloqui interiori della protagonista si inerpicano, sincopati, dilatati,

⁹ L. Capuana, *Enrico Becque*, in *Libri e Teatro*, Catania, Giannotta, 1892, p. 58.

¹⁰ Ivi, p. 55.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 67.

¹³ Ivi, p. 51.

¹⁴ Ivi, pp. 55-56.

¹⁵ Ivi, p. 68.

su una climax enfatica ascendente che prelude ai 'recitativi' appassionati di alcune delle più tarde novelle omonime o degli ultimi romanzi di ambientazione cittadina.

Non egualmente si verifica quando il «caso di passione patologica» affonda nelle radici isolane: una corallità più mossa e assoli più sorvegliati segnano, infatti, la stesura per le scene di *Malia*, l'espressione più esemplare di come la matrice 'paesana' agevoli la fluidità rappresentativa auspicata nelle riflessioni su Becque, confermando in modo esplicito e, in questo caso felice, la contaminazione tra 'narrazione' e 'scena'. Peraltro è un'opera nata per il teatro ma 'fisiologicamente' inserita, nella prima edizione delle *Paesane*, a fianco alle novelle con cui condivide la «stessa formula d'arte».

«Sono contento del mio lavoro: mi pare d'aver scritto una cosa *teatralissima, drammaticissima*, senza nessuna ombra di convenzione nei caratteri, nei sentimenti, nella parte tecnica della sceneggiatura»¹⁶ scrive Capuana a De Roberto nel 1891, in uno dei frequenti interventi autoesegetici, questa volta non disatteso dagli esiti artistici. Anche nella più tarda versione in dialetto, infatti, l'orchestrazione scenica di *Malia* mantiene la sua coesione interna, pur nella inevitabile amplificazione coloristica di cui le «passioni quagglie più calde e più primitive»¹⁷ si connotano.

«Concedere qualcosa di più alle esigenze della scena e all'interesse senza cadere nei difetti dell'artificiale e del convenzionale»¹⁸ è l'ideale artistico che così Capuana formula nella recensione a Becque, verso il quale orienta l'attività drammaturgica di questi anni e che, nelle intenzioni dello scrittore, dopo l'esperienza di *Malia*, avrebbe dovuto trovare maturo e compiuto riscontro in *Serena* del 1899. Diverse appaiono le analogie tematiche e stilistiche tra questo lavoro teatrale e il romanzo *La sfinge* del 1897 imperniato sul dannunziano conflitto tra uno scrittore di teatro e una giovane donna, Giorgio e Fulvia, vittime entrambi, il tormentato artista e la «gran nemica», di una passione sfibrante e tempestosa vissuta sul labile confine tra arte e vita, che si consuma nell'enfatico suicidio dell'amante respinto.

Ancora una volta, nel romanzo come nel teatro, Capuana gioca sulle misteriose reazioni dell'animo umano, sulla morbosità inspiegabile di certe passioni che non trovano riscontro nella concretezza della quotidianità e

¹⁶ Lettera a Federico De Roberto del 25 novembre 1891, in *Capuana e De Roberto* (carteggio) a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1984, p. 334.

¹⁷ Lettera a S. Manca del 6 giugno 1903 nella *Nota introduttiva* a *Malia*, in L. CAPUANA *Teatro italiano...*, p. 109.

¹⁸ L. CAPUANA, *Enrico Becque...*, p. 67.

inducono a gesti estremi: o la morte o la scelta dell'autoesclusione sociale e sentimentale per consegnarsi all'amore di un ricordo:

Vendicarmi?...Che vi dico? Lasciatemi in pace!...Ci sono tante ragazze al mondo che vivono solitarie, perché nessuno si è mai curato di loro; che hanno amato silenziosamente e non sono mai state amate, o che non hanno mai avuto tempo di amare, avendo dovuto pensare a più urgenti bisogni della vita; ragazze che invecchiano e muoiono sole, sole, dopo aver sofferto senza lamentarsi, senza disperarsi...Io voglio essere una di loro, per elezione, per convinzione!¹⁹

L'autoespiazione sacrificale è la volontà della giovane Serena che, soltanto dopo il suicidio del pretendente più volte respinto, si scopre inesorabilmente legata a lui da una paradossale ma inestinguibile passione:

È un'ingiustizia, signore Iddio!... Egli lo aveva previsto: – Il giorno che si sentirà schiacciata dalla fatalità di un fatto contro cui non potrà niente! – Perché dev'essere così? Perché? Mi sento ammattire!... Egli è qui dentro, che mi fa ancora violenza, che mi grida incessante: – Sei mia. Mia per sempre! Ho dato la vita per te! – [...] Perché- rimorso o altro – ora lo amo, morto! L'amo!... L'amo!... Assurdità, pazzia, tutto quel che volete!... Lasciatemi esser felice, anche soffrendo!²⁰

Tali opzioni tematiche assumono in modo crescente per lo scrittore un valore programmatico, come se rappresentare passioni laceranti ed infuocate contribuisse elettivamente a conferire «per necessità naturale» alla narrazione, ed ancor più alla scena, la sua 'forma' autonoma. «La passione, esplosa in alto o in basso, tra creature popolarie o aristocratiche, è cosa elevata, concentrazione di forze, complicazione di sentimenti, energia, lotta, catastrofe, dramma insomma»,²¹ argomenta lo scrittore stesso nelle pagine degli *Ismi contemporanei*. In tale rielaborata accezione, il metodo dell'«impersonalità artistica» si esplica sempre più nel «compimento assoluto» di tale nucleo tematico «incarnato nella forma, divenuto uomo, donna, paesaggio, azione».²² Di fatto però, soprattutto quando si tratta di «passioni aristocratiche», non alimentate dalla 'forza' dell'ambientazione

¹⁹ L. CAPUANA, *Serena*, in *Teatro italiano...*, p. 212.

²⁰ *Ivi*, p. 219.

²¹ L. CAPUANA, *Il teatro di Giovanni Verga*, nel vol. *Gli "ismi" contemporanei*, a cura di G. Luti, Milano, Fratelli Fabbri editori, 1973, p. 114.

²² L. CAPUANA, *Idealismo e cosmopolitismo*, in *Gli "ismi" contemporanei...*, p. 18.

isolana, la scelta del tema non sempre è sufficiente da sé a garantire la resa drammatica auspicata. Non è un caso che coesione interna e tenuta scenica confortino più saldamente gli esiti artistici capuani nella gestione delle forme brevi: come si verifica nelle novelle mondane rispetto ai romanzi cittadini, così nel teatro in lingua sono, infatti, gli atti unici ad imbrigliare più armonicamente nella tessitura condensata dell'azione sia le 'virate' retoriche che gli eccessi analitici. In particolare *Il Piccolo archivio* e *Gastigo*, l'uno maturato all'interno della militanza verista, l'altro sul finire degli anni Novanta pervaso di umori dannunziani e già attraversato da tensioni pirandelliane, si prestano ad una più incisiva traducibilità scenica. Proprio in virtù di una sceneggiatura resa più stringente dallo spazio imposto dell'atto unico, il Capuano drammaturgo offre un'opportunità feconda a registi ed attori perché davvero essi diano voce con i 'mezzi' della scena ai suoi intendimenti teorici. Altrove invece, nella produzione in lingua, si ripropone lo iato tra lo scrittore *di* teatro e lo scrittore *per* il teatro. Anche il dramma «appassionato» ideato per *Serena*, oltre a confermare la tendenza ad una eccessiva staticità scenica, non rimane immune, come del resto accade anche nella *Sfinge*, da ridondanze melodrammatiche e da una sotterranea patina scientizzante che tradisce di fatto le intenzioni formulate sin dalla recensione a Becque ed espresse da Capuana stesso nella premessa ai lettori della *pièce* del '99:

Serena non vuole dimostrare nessuna tesi, ma presentare caratteri e casi ordinari,... non voglio affermare che essa non porti con sé un concetto di qualche valore. *Non lo discute, non lo predica: tenta di lasciare piena libertà ai personaggi, in guisa che quel concetto diventi persona viva ossia arte, non argomentazione o artificio.*²³

L'eco testuale di simili dichiarazioni risuona spesso nel corso degli anni che precedono e accompagnano la stesura di *Serena*, anche nei contributi critici di *Libri e teatro*, del 1892, in cui confluisce, tra gli altri, proprio il saggio sulla *Parisienne*. Inoltre, come già alluso dal titolo del volume, letteratura e teatro, narrazione e scena confermano a distanza di quasi trent'anni dagli esordi il loro profondo ancoraggio sugli stessi nodi cruciali. Significativo è, ad esempio, come nel rilevare la parabola evolutiva che aveva condotto Eduard Rod verso posizioni diverse da quelle zoliane, Capuana ribadisca come «perduri in lui, quantunque con un altro ordine di

²³ L. CAPUANA, *Ai lettori, Serena...*, p. 165.

idee, il medesimo errore dello Zola: la strana confusione tra il concetto che è materia d'arte e l'arte stessa». La dialettica originaria concetto - arte rimane al cuore della riflessione dello scrittore mineolo che, ormai ufficialmente distante dalle professioni di fede al 'metodo' scientifico, si assesta su esplicite rivendicazioni di autonomia: «materialisti, scettici, intuitivi possiamo egualmente riuscire con la nostra particolar materia d'arte a creare una bell'opera d'arte, se la nostra intenzione sarà di fare prima di tutto, un' opera d'arte e nient'altro.»²⁴

È questo il 'passo' che prelude all'approdo critico degli *Ismi contemporanei* del 1898 tra i cui interventi rifluisce, rielaborata in forma saggistica, la polemica intrapresa nel 1896 con Ugo Ojetti sulla quale ha ampiamente argomentato Natale Tedesco.²⁵ Intervendendo in difesa della matrice regionale del teatro verghiano ed, in particolare, in merito alla coeva rappresentazione della *Lupa*, Capuana ribadisce con veemenza:

Rappresentare così vivamente, così efficacemente è pensare: è dar forma al pensiero però, cioè fare opera d'arte... Il significato, il pensiero è nascosto dentro i caratteri dentro le passioni, dentro le azioni... Si parla di metodo, di forma.²⁶

Alla luce di tali mature riformulazioni teoriche «...Maeterlinck dà sensazioni nient'altro, di caratteri, di passioni non c'è traccia; nelle opere di lui l'esteriorità predomina. Il pensiero, l'anima dove sono?»²⁷; al contrario Ibsen, di cui egli aveva peraltro tradotto *Casa di bambola*,

...fa precisamente come Shakespeare, come il Verga, come tutti coloro che sanno cosa voglia dire teatro; ...I veri artisti pensano per conto loro ma il loro pensiero non si manifesta mai con la caratteristica di puro pensiero: si nasconde, si rifugia nelle creature appassionate, qualunque esse siano, alte o basse, umili o aristocratiche che egli butta sul palcoscenico... *L'importante è che la realizzazione scenica avvenga piena e completa.*²⁸

Per una sorta di ironico contrappasso è in queste sue stesse parole il

²⁴ L. CAPUANA, *Intuitivismo*, in *Libri e Teatro...*, p. 120.

²⁵ Cfr. N. TEDESCO, «La lupa» di Verga tra storia della cultura e dello spettacolo ed esame testuale. (La posizione del «Marzocco» e la polemica Ojetti-Capuana), in *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga e Joppolo*, Palermo, Flaccovio, 1989, pp. 35-48.

²⁶ L. CAPUANA, *Il teatro di Giovanni Verga*, in *Gli Ismi contemporanei...*, pp. 114-115.

²⁷ Ivi, p. 116.

²⁸ Ivi, p. 119.

limite del suo teatro: nella gestione troppo spesso non armonica nè coesa degli spazi e dei tempi scenici sottoposti a brusche contrazioni e, di contro, a dilatazioni dialogiche non di rado sovraccariche o di dovizia analitica o di effusioni di sapore tardoromantico.

Capuana tesaurizza nei presupposti teorici e nelle sollecitazioni ideative la 'lezione' del teatro psicologico europeo e, di fatto, negli esiti più riusciti, la sua stessa attività drammaturgica si sostiene sullo spessore inventivo di personaggi, soprattutto femminili, dal temperamento psicologico raffinato e intenso, sull'abilità dello scrittore nel mantenere 'alta' la tensione dei conflitti interiori su cui la dinamica scenica si fonda. Viene tuttavia, nella prassi, sostanzialmente frustrata la sua ambiziosa aspirazione all'opera drammatica come «naturale» dissimulazione del pensiero d'autore, come prodotto di quella «immaginazione che è la riflessione velata», come mimesi artistica in caratteri concreti dell'«infinito dell'anima».²⁹

²⁹ Ivi, p. 114.

MARIELLA MUSCARIELLO

UNA COMMEDIA TRA LE NOVELLE:
MALÌA E LE PAESANE DI LUIGI CAPUANA

È indubbio che nell'estetica del Naturalismo il problema del "metodo", dell'impersonalità artistica, svolga una funzione predominante, valida per tutti i generi letterari: tanto in un bozzetto quanto in una novella, nell'intrigo di un romanzo come nella successione delle scene a teatro, l'ideale dell'opera d'arte moderna è, per dirla con Verga, «ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale».¹ Nella storia verghiana l'«eclissi totale», la perfetta immedesimazione della «facoltà di esprimersi di un artista» con «un mondo sociale, umano, naturale che l'artista ci fa vedere», avvenne – come Giacomo Debenedetti ebbe a dire – con *I Malavoglia*.² Complici 'l'artificio della regressione' e l'uso sistematico dell'*erlebte Rede*, che qui non lasciava spazio a voci fuori campo, la storia semplice di una comunità di pescatori sembrò «*essersi fatta da sé*». Un fenomeno difficile da ripetersi anche per chi l'aveva magistralmente approntato, se dalle *Rusticane* in poi i due astri, per abusare ancora della pregnante metafora astronomica debenedettiana, cominciano a «sciogliersi», a «staccarsi l'uno dall'altro».³ Ma l'antica arte della retorica offriva ai paladini del 'vero' uno strumento molto più semplice da adoperare, senza margini di rischio: il dialogo. «Nell'espone in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale sono cosa tutta sua. L'impersonalità assoluta non può

¹ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1990, p. 203.

² G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976, p. 408.

³ *Ibidem*.

conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella *scena* come si scrive pel teatro», affermava Federico De Roberto nella *Prefazione* ai suoi *Processi verbali*,⁴ istituendo un fertile cortocircuito tra le forme del narrare ed i modi della rappresentazione. Se le sue novelle erano «la nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo», se in esse si ottemperava alle unità di tempo e di luogo e si riduceva l'intervento dello scrittore all'uso delle *didascalie*,⁵ gli esordi teatrali di Verga e di Capuana, con *Cavalleria rusticana* ed *In portineria* per l'uno e con *Il piccolo archivio* per l'altro, avevano già dato inizio, nei fatti, a quella pratica di traduzione dal testo narrativo al testo teatrale, ed anche viceversa, che sembra essere una delle costanti del teatro verista siciliano.⁶

Nella complessa storia dei rapporti di Capuana colle scene – una passione giovanile assopita dal «mortifero veleno della novella e del romanzo»,⁷ poi convertitasi nell'attenzione critica alle sorti dei palcoscenici italiani e stranieri,⁸ infine rinvigorita dal progetto verista di un rinnovamento del teatro, «l'ultima cittadella della convenzione»⁹ – furono in prima istanza

⁴ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Processi verbali*, ora in *Romanzi Novelle e Saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1993, p. 1641.

⁵ «L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella *scena* come si scrive pel teatro [...] La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie* [...] In quasi tutte queste novelle c'è unità di tempo e di luogo; non l'unità rigida e spesso inverosimile della ribalta, ma quella che si può cogliere sulla scena del mondo»; ivi, pp. 1641-1642.

⁶ Si vedano, in merito, di N. TEDESCO, *Introduzione a G. Verga, Tutto il teatro*, Milano, Mondadori, 1980 e *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Napoli, Guida, 1980.

⁷ «O silenziosa camera di Piazza Santa Caterina, o piccolo giardino che fiorivi sotto la mia finestra e spandevi la tua ombra fresca sul davanzale di essa, mentr'io [...] divoravo quelle dapprima ostiche pagine balzacchiane che dovevano infondermi nelle vene il mortifero veleno della novella e del romanzo!»; in L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, in *Homo*, Milano, Treves, 1888, pp. XX-XXI.

⁸ «Però non avevo ancora buttato via ogni ultimo resto di pudore: il teatro rimaneva sempre (apparentemente almeno) la mia unica passione [...] E per prepararmi convenientemente alla mia nuova carriera, mi diedi a fare di botto il critico drammatico; giacché ho avuto sempre il lodevole costume di voler apprendere bene il mestiere prima di mettermi ad esercitarlo», ivi, p. XXV. Su Capuana critico teatrale si vedano di A. PALERMO, *Il lungo interim di Capuana, in Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura. Cattaneo, Tenca, De Sanctis, Carducci, Imbriani, Capuana*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 119-146 e «La coscienza del vero». *Luigi Capuana critico e narratore*, in AA.VV., *Storia della Sicilia*, VIII, *Pensiero e cultura letteraria dell'Otto e del Novecento*, Roma, Editalia, 2000, pp. 3-18.

⁹ E. ZOLA, *Il naturalismo nel teatro*, in *Il romanzo sperimentale*, Parma, Pratiche, 1980, p. 96.

i fondali borghesi ad attrarlo, fino a che il 25 novembre del 1891, a breve distanza dalle polemiche, dai consensi e i dissensi raccolti dalla riduzione drammatica di *Giacinta*,¹⁰ metteva la parola fine alla commedia *Malia*,¹¹ dove una fattoria di un «paesetto della Sicilia», assiepata di «seggiole, bicchieri, canestri con càlia»,¹² vivacizzata dalle chiacchiere dei contadini, sottentrava alle suppellettili ed al vuoto cicaleccio di salotti *à la page*.

La vicenda del testo si snoda in tre tappe fondamentali: da dramma in lingua diventa, attraverso un'operazione di snellimento e di focalizzazione sulla storia passionale dei protagonisti, un melodramma (1893, con musica di P. Frontini), per poi assumere nel 1903, con la traduzione di Sinopoli, la veste dialettale.¹³ Sembrerebbe, da uno schema siffatto, che *Malia* si sia sottratta alle interferenze ed ai travasi prima rilevati tra teatro e racconto, se nei suoi tragitti non le fosse accaduto, per così dire, un incidente di percorso; se il suo autore, per ragioni che tenteremo, per via indiziaria, di ipotizzare, non l'avesse pubblicata nel 1894 all'interno di una delle sue più famose raccolte di novelle, *Le paesane*. Una scelta audace, spiazzante per il lettore abituale di un "novelliere impenitente", dal momento che Capuana si sentì necessitato a motivarla scrivendo, alle soglie del testo – direbbe Genette a mo' di 'parafulmine' –,¹⁴ quest' *Avvertenza*: «Con *Malia* ho tentato di applicare a un'opera teatrale la stessa formola d'arte adoprata per le *Paesane*; per ciò non credo una stonatura stamparla insieme con esse in questo volume».¹⁵ Certo la 'formula' è la stessa, sintetizzabile, come è stato

¹⁰ Sulle vicende di *Giacinta* a teatro si rimanda soprattutto ad A. BARBINA, *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italica, 1974, pp. 41-54; G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1979, pp. 67-103 e G. PULLINI, *Luigi Capuana: il teatro in lingua*, in «Lettere italiane», XLV, 1993, pp. 47-86.

¹¹ «Ieri alle 2 e 40 p.m. misi la parola fine alla commedia *Malia*, e domani la leggerò a Cesare Rossi. Io sono contento del mio lavoro: mi pare d'aver scritto una cosa *teatralissima, drammaticissima*; senza nessuna ombra di convenzione nei caratteri, nei sentimenti, nella parte tecnica della sceneggiatura... Resta poi a vedere se quel che pare alla mia coscienza sia tale davvero», lettera di L. Capuana a F. De Roberto del 25 novembre 1891, ora in *Capuana e De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1984, p. 334.

¹² L. CAPUANA, *Malia*, in *Le paesane*, Catania, Giannotta, 1894, p. 301.

¹³ Per una storia del testo si vedano l'*Introduzione* di S. Zappulla Muscarà a L. CAPUANA, *Malia*, Catania, Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano, 1997, pp. 5-58 e la *Nota introduttiva* di L. Pasquini a *Malia*, in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, vol. 1, Palermo, Sellerio, 1999, pp. 105-113. Sulla versione dialettale si segnala l'intervento di F. CALIRI, *Dalla lingua al dialetto in Malia*, in AA.VV., *Capuana verista*, Catania, Fondazione Verga, 1984, pp. 177-198.

¹⁴ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 204-206.

¹⁵ L. CAPUANA, *Avvertenza*, in *Le paesane*...

detto, nella 'sincerità' della rappresentazione,¹⁶ così come non mancano macroscopici elementi di contiguità tra le novelle e il dramma – l'ambiente paesano con i suoi riti e le sue superstizioni, la patologia maniacale dei personaggi-protagonisti – ma, ad una lettura più attenta, *Malia* sembra risultare, rispetto alla silloge novellistica che l'accoglie, un'"intrusa". Perché, soprattutto, un'"intrusa" è Jana, la protagonista.¹⁷

Nella raccolta del '94 è in scena un universo tutto al maschile: Fra Formica, Quacquarà, il canonico Salamanca sono altrettante macchiette predisposte a che il narratore sperimenti tutte le gradazioni del comico e se, come in *Comparatico* e *Alle Assise*, ci si accosta alle tonalità del tragico, il registro del grottesco e le tinte tenui dell'idillio ne azzerano le potenzialità.¹⁸ Non è così per *Malia*. La giovane Jana attenta, con la forza devastante del suo 'sentire', alla razionalità delle norme sociali, insidiando i paradigmi naturali della scienza positivista – gli usi, i costumi, le tradizioni popolari – con una più moderna idea di natura, come di «luogo popolato di demoni e di follia»;¹⁹ è dunque il campagnolo prototipo di uno di quei "casi passionali"

¹⁶ Sulla 'sincerità' come parola-chiave del metodo critico e letterario di Capuana si veda A. PALERMO, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, in AA.VV., *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, a cura di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 297-316.

¹⁷ «Vittima e carnefice di sé stessa e dell'umanità intorno. Quindi Jana, in fondo, costituisce elemento di differenza rispetto al contesto sociale in cui si anima e ai personaggi che le fanno da corona. Domina la vicenda, il bozzetto idilliaco di una piccola comunità, come un'ombra inquieta che rivela il malessere di fondo di quella pace»; D. MOREA, «Una cosa teatralissima», introduzione a L. CAPUANA, *Malia*, a cura della stessa, Napoli, Bellini Editrice, 1995, p. XIV.

¹⁸ Scrive G. OLIVA in «*Comparatico* e il modello verghiano» (in «Critica letteraria», XVIII, 1990, p. 348): «L'alone tragico che incombe sul primo getto di *Comparatico* scompare quasi del tutto e l'ordine rappresentativo sminuisce la carica drammatica [...]. La figura di Janu è liberata dal ghigno perverso e dalla furbizia e, soprattutto, dalla straordinaria capacità di simulare che ne faceva una sorta di eroe tragico. La novella è ridotta a livello delle altre della stessa raccolta e il dramma del "compare caprone" si perde in mezzo alla tipologia fissa dei personaggi delle *Paesane*, caricaturali, perseguitati da *tic*, da un vizio comportamentale, da una fissazione che sfiora la pazzia [...]. Insomma, il tragico lascia il posto al grottesco»; si veda, a proposito dei «toni idilliaci» di *Alle Assise*, D. TANTERI, *Letture delle «Paesane» di Luigi Capuana*, in «Sicilorum Gymnasium», XXIV, 1971, pp. 21-22.

¹⁹ Si veda quanto ha scritto G. Mazzacurati a proposito dell'*Esclusa* di Pirandello e, più in generale, del significato delle figure femminili nella narrativa e nel teatro pirandelliani: «La loro posizione, prossima agli abissi improvvisi della passione, alle ventate irrefrenabili dell'irrazionale, sembra ancora quella tradizionale dell'antropologia aristotelica e cristiano-medievale, coi suoi lunghi retaggi moderni, fin dentro le soglie della stessa antropologia e della psichiatria positivista. Solo che, a partire dall'*Esclusa*, nella gnosi pirandelliana le parti appaiono invertite: il luogo dei demoni, in età moderna, il luogo della follia, è di fatto il luogo

che Capuana, attento lettore delle *Lezioni* di Charcot, andava analizzando, pressoché contemporaneamente alle *Paesane*, negli interni cittadini delle *Appassionate*.²⁰

Figlia di massaiò Paolo 'Nsiddu, promessa sposa del giovane Nino, Jana si innamora del cognato Cola, marito della sorella Nedda, dal quale si lascia sedurre. Ma il suo corpo, violato dall'incestuosa relazione, tradisce la sua colpa: pallori, tremori, estenuazioni e lacrime, insieme alla pervicace ostinazione ad annullare il proprio impegno di matrimonio, sono i segni visibili di un dramma intimo che la comunità paesana che la circonda, ignara delle irrazionali tortuosità della passione amorosa, legge come altrettanti sintomi di una nefasta *magarìa*, perpetrata ai suoi danni da una donna, la Caristia, ingannata da Cola che le aveva fatto credere di voler sposare sua nipote. Entra in scena, dunque, don Saverio Teri, il mago, perché con le sue arti talismaniche liberi l'incolpevole Jana. Il sortilegio non produce alcun effetto e Jana, braccata dalle proterve insistenze di Cola, anch'egli vittima di una irredimibile attrazione erotica verso la cognata, confessa, sotto giuramento di un complice silenzio, ogni cosa a Nino che, ora, intende sposare. Alla notizia Cola, che accampa diritti di proprietà sulla cognata, provoca spavalidamente Nino, che, in seguito al pubblico vilipendio del proprio onore, viene meno alla promessa fatta, uccidendolo.

Se, con un'ulteriore operazione, si passa al modello narrativo sotteso a *Malia* – sintetizzabile nella catena evenemenziale tradimento-gelosia-morte – il testo capuaniano sembra mostrare non pochi punti di tangenza con *Cavalleria rusticana* e andrebbe, a ragione, liquidato come opera «convenzionale», per così dire, priva di immaginazione.²¹ Ma è il personaggio di Jana, con la sua intima complessità, a non consentire una interpretazione così semplificata.

della natura»; in *Marta Ayala tra xenofilia e xenofobia*, ora in *Stagioni dell'apocalisse*. Verga Svevo Pirandello, a cura di M. Palumbo, Torino, Einaudi, 1998, p. 95.

²⁰ La raccolta fu pubblicata da Giannotta nel 1893; nella *Prefazione* che l'accompagna veniva sottolineato il suo rapporto con *Le paesane* (si veda ora la *Nota introduttiva* di E. Ghidetti alle *Appassionate*, in L. CAPUANA, *Racconti*, a cura dello stesso, Roma, Salerno Editrice, 1973, I, pp. 253-254). Sulla raccolta del 1893 si veda l'interessante saggio di L. LORENZI, *La casistica della passione*, in AA.VV., *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, a cura di E. Scarano, Pisa, Nistri-Lischi, 1985, pp. 29-60.

²¹ Scrive F. Angelini a proposito di *Malia*: «Il dramma, coi tre atti, la moltiplicazione dei personaggi, infine il dialetto si limitava ad enfatizzare una situazione che, dopo *Cavalleria* e *In portineria*, poteva anche apparire convenzionale»; *Teatro verista in Italia*, in AA.VV., *Naturalismo e Verismo*, Catania, Fondazione Verga, 1988, I, p. 336.

Mentre nel dramma verghiano «il risultato del trasferimento della passione dal mondo sofisticato dei salotti a quello semplice della campagna comporta la presenza di tutte le tappe dall'amore alla morte meno la passione, meno cioè l'analisi interna, intima, di essa»,²² in *Malia*, entro la messa in azione di una corallità paesana – le voci ed i gesti del barbiere Taddarita, della zia Pina, della serva Caterina tingeggiano di color locale la rappresentazione ad apertura di sipario – si insinua, per poi espandersi a tutto campo nel secondo atto, il conflitto interiore di Jana. La successione dei fondali di scena sembra confermarlo: dal gran cortile della fattoria dove fervono i preparativi per il ricevimento delle nozze di Nedda e Cola del primo atto, si passa, nel secondo, alla camera di Jana – un luogo deputato dell'intimo – per poi tornare, con una sorta di movimento circolare, che sembra metaforicamente disegnare il perimetro senza vie di fuga in cui si dibatte un'anima assediata, alla fattoria di mastro Paolo, quando, nel terzo ed ultimo atto, l'agnizione dell'incesto avvenuto converte il dramma privato in tragedia familiare. Alla parziale ma significativa deroga all'unità di luogo si accompagna un'altrettanto significativa soppressione dell'unità di tempo. Se Verga, intenzionato a far coincidere «il tempo della rappresentazione con il tempo rappresentato»,²³ aveva scelto di dividere in scene la storia di Alfio e Turiddu, consumatasi nel fatidico giorno della “malapasqua”, Capuana opta per una scansione in atti e offre, per bocca dei personaggi, una serie di indicazioni temporali sullo svolgimento di una vicenda non più appiattita sul presente, ma che si snoda sulla durata necessaria ad un dramma della ‘coscienza’: «Di che volete che si tratti? Una ragazza che pareva di ferro, bianca come la ricotta, e rossa e fresca come le rose... in quattro mesi!... Povera figliuola! Non si riconosce», afferma accorata zia Pina nel secondo atto, e Jana, di rincalzo, a Cola: «Quattro mesi di pene! Quattro mesi di pianto! Non vi basta quel che ho sofferto? Che male vi ho fatto?»; e poi: «Quattro mesi! Giorno e notte! Come una pazza! Ah, Madonna mia!»; e infine Cola, poco prima che cali la tela: «Son due mesi che ti vengo dietro come un cagnolino!... Due mesi che mi hai fatto soffrire tutte le pene dell'inferno! Due mesi che mi tieni a bada! Sposerai... ma quando vorrò io, e se vorrò; per ora sei mia, mia sei!».²⁴

Già qui, dunque, Capuana si sbarazza di alcune convenzioni di cui il

²² Ivi, p. 328.

²³ Ivi, p. 330.

²⁴ L. CAPUANA, *Malia*, in *Le Paesane...*, pp. 328, 342, 344, 379.

teatro ha fatto «lungo uso o abuso», come dirà nella *Prefazione a Serena*,²⁵ perché già qui, in un testo paradigmatico del verismo a teatro, un dramma psicologico scorre, come un fiume carsico, all'interno di un testo rusticano. Infatti, attento, fin dagli esordi, alle patologie del sentimento – e la novella *Il dottor Cymbalus* sta a confermarlo –, per la sua scrittura i percorsi inquietanti e misteriosi della psiche umana, le ragioni insondabili dell'anima non costituirono mai una soglia invalicabile. Ma c'è di più. Mentre in Verga, come afferma Madrignani, «le due maniere, quella verista e quella psicologica, vanno in parallelo senza possibilità d'incontro [...]»; non c'è posto per la psicologia amorosa nelle novelle rusticane e nei due grandi romanzi proprio perché non c'è posto per il femminile,²⁶ in Capuana, al contrario, tanto nelle novelle quanto nei romanzi, *verismo* e *psicologismo* spesso si fondono ed è quanto, ci sembra, avvenga anche in questa sua «teatralissima, drammaticissima» *Malia*.

Già la doppia valenza semantica del titolo ne è un indizio. *Malia*, infatti, significa tanto 'fattura, stregoneria', 'bevanda o pozione magica atta a produrre determinati effetti', quanto 'attrattiva irresistibile, forza di seduzione, idea fissa, ossessione',²⁷ pertiene, dunque, sia alla sfera del concreto, del reale, sia a quella rarefatta ed impalpabile delle emozioni. Se il coro popolare che circonda Jana e Cola attribuisce al primo significato del termine la 'tortura' che la protagonista mostra di patire, i due cognati sono consapevoli che non sono gli anatemi e le pratiche occulte della Caristia ad averli avvinti in un'attrazione senza scampo, ma che è stato il Destino, la «mia cattiva stella», lo definisce Jana in uno dei suoi accessi di isteria.²⁸ Come dire che entro la tematica folklorica si insinua il senso tragico di una 'fatalità', la percezione di essere entrambi vittime dei disegni di una *Moira* crudele che li ha resi schiavi inaffrancabili di una passione erotica.

Per spiegare la condizione di cronica umiliazione di certi personaggi verghiani, Giacomo Debenedetti ha parlato della persistenza, nell'immaginario psicologico dei contadini siciliani, del «feudalesimo baronale» (che continua ad agire come un collettivo «tabù») e del «fato» dei Greci, due archetipi che condizionano inconsciamente i «vinti» «come deposito eredi-

²⁵ L. CAPUANA, *Ai lettori*, prefazione a *Serena*, ora in *Teatro italiano...*, p. 165.

²⁶ C. A. MADRIGNANI, *L'altro Verga*, introduzione a G. VERGA, *Drammi intimi*, Palermo, Sellerio, 1979, p. XXIII.

²⁷ Si veda la voce *malia* nel *Grande dizionario della lingua italiana* di S. BATTAGLIA, IX, Torino, UTET 1975, pp. 542-543.

²⁸ L. CAPUANA, *Malia*, in *Le Paesane...*, p. 365.

tario, ancestrale», a cui non è dato di sottrarsi. Al fine di chiarire cosa sia il «fato» per i Greci, Debenedetti parafrasa i testi di Walter Otto, *Gli dei della Grecia*, e di George Thomson, *Eschilo e Atene*, e cita tra le Moire, «reggitrici di un ordinamento sacro e implacabili vendicatrici delle infrazioni fatte ad esso», terrificanti «filatrici» della trama della sorte degli umani, Lâchesi, colei che taglia e distribuisce la tela della vita. Un discorso incalzante e convincente che serve al critico verghiano per arrivare infine a Mastro-don Gesualdo ed alla sua roba, «segno tangibile della sorte» che gli ha conferito «il potere di far curvare le spalle al sottoposto». ²⁹ Dal momento che Capuana, rivolgendosi ai lettori di *Serena*, scriverà che «gli avvenimenti spesso si svolgono e si aggruppano lentamente attorno a noi, e pure producono intime catastrofi assai più tragiche di quelle che hanno origine da passioni violente e da delitti. E allora, osservando bene, si scorge che il *fatum* degli antichi greci non è, forse, una parola vana, buona soltanto per le frasi retoriche o per certe teoriche d'arte», ³⁰ ci sentiamo legittimati a trasferire le seducenti divagazioni della prosa debenedettiana dagli orizzonti concreti del sociale alle atmosfere impalpabili della passione, e a credere che Jana possa essere un personaggio da tragedia. ³¹ Se così è, allora *Malìa* dovrebbe contenere, nel reticolo della sua trama, alcuni segni di una sua partecipazione alle forme del tragico.

Se a livello macrostrutturale si può rilevare che la vicenda inizia bene – con la rappresentazione festosa dei preparativi nuziali – per poi avere un esito infelice, precipitando verso un'inevitabile catastrofe; che l'amore e la struttura sociale, in questo caso la cellula familiare, sono due forze nemiche ed inconciliabili, non mancano spie e indizi più nascosti che vale la pena snidare. Le urla della Caristia (bel nome beneaugurante, pregno di allusività) – «Non te la godrai! No! No! Fuoco dall'aria, Signore!»; «Non te la godrai! Mala fine, Signore!... Si rompa il collo, Signore!... Non te la godrai!» – ³² dietro il portone, per lei inaccessibile, fanno del suo personaggio una moderna Erinni persecutrice degli spergiuri. Scomparsa lei, «i colori del vero» di una giornata sull'aia cominciano subito a stemperarsi, per l'invadenza di una

²⁹ Val la pena di rimandare a tutto il saggio di G. DEBENEDETTI, *Struttura e sovrastruttura del mondo verghiano*, in *Verga e il naturalismo...*, pp. 273-288.

³⁰ L. CAPUANA, *Ai lettori*, prefazione a *Serena...*, p. 165.

³¹ «E il suo fascino risiede anche in una sottesa connotazione ai canoni della tragedia greca connaturati strettamente alla cultura siciliana e dunque mediterranea in genere. Per questo *Malìa* può emergere, da una lettura più intensa, come millenaria costruzione di un pathos intrinseco al popolo meridionale»; cfr. D. MOREA, «Una cosa teatralissima...», p. XIII.

³² L. CAPUANA, *Malìa*, in *Le Paesane...*, p. 318.

tonalità più forte, il rosso, simbolo di passione e di sangue, di eros e *Ithanatos*, pronti ad entrare in scena: l'insistenza sul vino, che peraltro involontariamente Nedda fa spargere per terra – traccia profetica del truculento finale –, la ricorsività di parole come «fuoco», «inferno», «demonio» – pertinenti anche al campo semantico della colpa e del peccato – possono funzionare da demarcatori all'interno del dettato.³³

Ma, per esaurire la ricognizione delle spie del tragico, torniamo a Debenedetti e a Walter Otto. Scrive quest'ultimo che «il divino per chi è toccato dal destino si fa demoniaco» e Debenedetti postilla: «cioè da potenza e aiuto nella vita si trasforma in inganno, avversità». Sembra che le logiche del pagano scardinino la devozione cristiana di Jana – una «buona creatura», una cattolica osservante che «mette i fiori alla Madonna» sull'«altarin» che spicca nel mobilio essenziale della sua camera virginal –³⁴ quando, in preda alle convulsioni, nel giorno dell'Immacolata, prorompe: «Non mi sente!... Non m'ascolta!... L'ho pregata tanto!... No!... No!... Non posso più pregare!... Ah! Madonna! Ah, Madonna tiranna!... Come l'avete permesso? [...] No, voi non siete più la madre dei peccatori!... Tiranna siete! Potevate salvarmi... e non avete voluto!... ».³⁵ E per questa via giungiamo a Don Saverio Teri, il mago, il depositario di una cultura del soprannaturale decisamente alternativa ad ogni forma ufficiale di religiosità. Figura destinata a più ampio sviluppo: è, infatti, il protagonista della novella che da lui prende il titolo e che, nella *dispositio* delle *Paesane* segue immediatamente *Malia* perché, avverte in calce l'autore, «può servire quasi di commento al concetto della commedia»;³⁶ a lui sono riconosciuti dalla sapienza popolare i poteri di sciogliere e di legare fatture, agreste *moira*, in grado di controllare la vita umana. I dizionari dei miti ricordano che le Moire, in quanto figlie di Erebo e della Notte, erano cieche e che Lachesi girava il fuso con la testa rivolta altrove.

Se nella novella leggiamo che «egli infatti il pane se lo buscava tessendo, come soleva dire, e ritessendo con le gambe i tre quartieri del paese, cercando di vendere qualche pezza di tela casalinga, qualche asciugamani [...] tutto quel che gli affidavano per rivenderlo a buon mercato: – Tela, donnine, tela! Uuh! Uuh!... Passa il lupo! –»,³⁷ è con questo verso che don Saverio fa il suo ingresso sul palcoscenico di *Malia*, unico personaggio

³³ Ivi, pp. 305, 315, 317, 321, 328, 337, 338, 345, 347, 354, 374, 378.

³⁴ Ivi, p. 341.

³⁵ Ivi, p. 350.

³⁶ L. CAPUANA, *Il mago*, in *Le Paesane...*, p. 385.

³⁷ Ivi, pp. 385-386.

accompagnato al suo apparire da una più minuziosa didascalia, per così dire, fisiognomica: «Porta una piccola balla di pezze di tela sulla schiena, fermata con cinghie passate alle spalle; tovagliuoli e asciugamani pendono dal metro di legno che tiene in mano. Parla untuosamente, tenendo il collo un po' storto e chiudendo spesso un occhio». ³⁸ Tutto il dialogo che avviene tra lui, la zia Pina e massaiò Paolo, che lo hanno fatto accorrere perché liberi la riluttante Jana dai lacci orditi dalla Caristia, è costruito intorno ai suoi due mestieri – quello pubblico di venditore ambulante di stoffe e di chincaglierie a buon mercato e quello occulto, di stregone in possesso della prodigiosa medaglia di san Francesco Saverio – che a tratti si sovrappongono fino a confondersi, fissando il personaggio nell'allusivo gesto di tagliare la tela: «Cheti!... Zitti!... Si ribellano gli amici spiriti maligni! (Ad alta voce, alla zia Pina) Quante canne? A due tari e cinque grana; proprio in regalo (A massaiò Paolo, sotto voce). Gliela metterete sotto il capezzale, senza farvi scorgere... (Alla zia Pina, ad alta voce). Taglio, o non taglio? (Sotto voce, a massaiò Paolo). Non dubitate, massaiò. La cosa è forte; però... ».³⁹

Una campionatura delle marche di tragicità, questa, forse parziale ed affrettata, ma funzionale a farci ritenere che *Malia* è, in buona sostanza, all'interno del concerto corale delle *Paesane*, una nota stonata. Un'opinione che sembra trovare peraltro conferma in quanto Capuana, nel 1892, aveva sostenuto in *La Sicilia e il brigantaggio*. Qui, l'indignazione per la strumentalizzazione politico-elettorale che si andava facendo di certi «luoghi comuni» sull'«isola del sole», involontariamente avallati dalla popolarità di *Cavalleria rusticana*, gli faceva dire, in un immaginario colloquio con l'amico Verga: «Così, invano tu hai raccontato la dolente istoria di *Rosso Malpelo*, e il dramma intimo e doloroso di *Pane nero*; invano hai tratteggiato la sorniona figura del *Reverendo*, dipinto a larghi tratti il gran paesaggio di *Malaria*[...] – Invano, io, per la mia parte, ho raccontato le storielle, mezzo tristi e mezzo gioconde di *Don Peppeantonio*, di *Quacquarà*, del *Canonico Salamanca* e di tant'altri; invano né tu, né io, non v'abbiamo introdotto, non che una coltellata, neppure una puntura di spillo, quantunque tutte quelle figure fossero tanto schiettamente siciliane che avremmo potuto presentarne proprio la fede di battesimo». ⁴⁰ Le novelle citate, previa un'accurata opera di revisione, confluiranno nel testo delle *Paesane* nelle quali, affermerà

³⁸ L. CAPUANA, *Malia*, in *Le Paesane...*, p. 332.

³⁹ Ivi, p. 336.

⁴⁰ L. CAPUANA, *La Sicilia e il Brigantaggio*, ora in *L'isola del sole*, Catania, Giannotta, 1915, pp. 8-9.

Capuana, «è il lato comico della vita siciliana, o meglio il lato comico di certi carrettieri siciliani quello che vien messo in maggiore evidenza».⁴¹ Allora perché un autore, solitamente accorto alla congruente compattezza dei propri testi, vi ha introdotto la drammatica storia di Jana?

Rappresentata nel dicembre 1891 al Teatro Nazionale di Roma, *Malìa* non ebbe entusiastici consensi né di pubblico né di critica. Complice, per dirla con Pirandello,⁴² l'errata 'traduzione' del testo operata dalla compagnia Pietroboni e da scenografi e costumisti,⁴³ e la presenza di un pubblico composto «in gran parte di commediografi andati a male, di letterati dilettanti, di parrucchieri della critica»,⁴⁴ il dramma a cui Verga aveva riservato un entusiastico giudizio – «è pure una bella cosa, la più bella cosa che egli abbia scritto» –⁴⁵ disattese, nella sua messa in scena, le aspettative di cui pure il suo autore l'aveva caricato. Capuana non si arrese e brigò perché fosse proposta in Germania, ma il traduttore a cui si rivolse non la trovava adatta al pubblico tedesco; ogni tentativo intrapreso per portare *Malìa* al successo non ebbe buon esito, tanto che in una lettera a Verga del febbraio 1892 scriveva: «Alla Marini *Malìa* fu mandata fra i primi. Scrisi anche una lettera in proposito allo Zacconi. Non ho avuto risposta. Evidentemente c'è una malìa contro *Malìa*».⁴⁶ Un incantesimo in parte esorcizzato dal successo della versione melodrammatica (ma Verga, suo lettore privilegiato, considerava «la commedia in prosa [...] *immensamente* superiore al melodramma»), ma che continuava a gravare sul testo,

⁴¹ L. CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri, 1973, p. 205.

⁴² Alludiamo al saggio *Illustratori, attori e traduttori* che Luigi Pirandello pubblicò nel 1908 sulla «Nuova Antologia», ora nel VI volume dell'opera completa, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, pp. 207-224.

⁴³ In una lettera a Stanis Manca del 6 giugno 1903, Capuana scriverà: «Le rappresentazioni di *Malìa* fatte dalle compagnie non dialettali avevano falsato i caratteri. Ricordo che nella prima rappresentazione in Roma l'attrice che sosteneva la parte di Jana ebbe fin la disperata idea di vestirsi in *decolleté* nella scena delle nozze; e a un mio amico che gliene fece osservare la sconvenienza prima che fosse alzato il sipario rispose queste testuali parole: - *Eh, via! Il pubblico è sempre contento quando vede un po' di ciccia!* – Non vi dico altro. Su per giù *Malìa*, prima della mirabile interpretazione della Compagnia dialettale siciliana era stata eseguita con questi criteri!», ora in L. PASQUINI, *Nota introduttiva...*, p. 109.

⁴⁴ G. A. Arcoleo, *Malìa*, in «La tavola rotonda» del 15-5-1892.

⁴⁵ Lettera di G. Verga a F. De Roberto del 13 gennaio 1892, ora in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 274.

⁴⁶ Si vedano le lettere tra Verga e Capuana del 4, 12 e 19 febbraio 1892, ora in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 342-344.

impedendogli di ottenere «sul teatro la fortuna che si merita[va]».⁴⁷

Aveva scritto Zola: «Un romanzo che si legge in solitudine, a casa propria, con i piedi sugli alari, non è una rappresentazione che si tiene davanti a duemila spettatori. [...] Il lettore nella sua solitudine tollera tutto, va dove lo si vuole condurre, anche quando ne ha fastidio, mentre gli spettatori, che sono molti, hanno pudori, sgomenti, sensibilità di cui occorre tener conto, pena l'insuccesso sicuro».⁴⁸ Sarà forse per questo che Capuana, profondo conoscitore dei «subiti ed irragionevoli entusiasmi, dei subiti e non meno irragionevoli sdegni, delle strane freddezze, delle bizzarre indolenze, delle indifferenze inattese» che serpeggiano tra i palchi e nei *foyers*,⁴⁹ si sia infine risolto, per sottrarre la sua *Malia* alle incomprensioni del pubblico-massa, ad offrirla al 'gusto' e all' 'intelligenza' di un lettore solitario.⁵⁰ Restava, però, lo scacco di un fallito esperimento teatrale che troverà un suo pieno risarcimento solo grazie all'imprevista conversione capuaniana al teatro dialettale.⁵¹ Il dialetto siciliano, che peraltro cancellava i toscanismi che critici accorti avevano rilevato nel tessuto linguistico di *Malia* come altrettanti spropositi,⁵² insieme alla felice recitazione della Compagnia Grasso, diedero nuova vita al dramma. Nell'aprile 1894 Verga aveva scritto

⁴⁷ Lettera di Verga a Capuana del 15 giugno 1895; ivi, p. 358.

⁴⁸ E. ZOLA, *Il naturalismo nel teatro...*, pp. 95-96.

⁴⁹ L. CAPUANA, *Al lettore*, in *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1872, pp. VII-VIII.

⁵⁰ Si allude qui all'intervista che Verga rilasciò ad Ugo Ojetti nel 1894 nella quale, affermando la superiorità del romanzo sul teatro, così ne spiegava le ragioni: «Due massimamente: la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto, a un *average reader*, come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo», U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, pp. 70-71.

⁵¹ Capuana, che aveva giudicato il teatro dialettale inferiore (in linea con le posizioni verghiane), cambierà opinione, chiarendone le ragioni nella prefazione al primo volume del suo *Teatro dialettale siciliano* (Palermo, Reber, 1911). Un fertile dibattito sul teatro di Capuana ed anche sulle ragioni del suo approdo all'uso del dialetto sulle scene si può leggere nel già citato volume *Capuana verista*, nel quale si segnala, tra l'altro, l'intervento di P. MAZZAMUTO, *Il teatro di Capuana*, oggi, pp. 117-130.

⁵² I toscanismi li aveva rilevati Verga, se il 16 gennaio 1892 gli aveva scritto: «I toscanismi di cui ti parlavo saranno due o tre, *bono* ad esempio, e poi dei vocaboli e modi di dire che sono puramente e semplicemente italiani della lingua parlata generalmente, ma che mi stonano con quel mirabile *tono* di verità e di *colore locale* che hai saputo dare alla *parlata* della commedia, *smettono* ad esempio della 8^o pagina: io, *mineolo*, avrei detto *se non la finiscono*» (ora in G. RAVA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 341-342); non sfuggirono né ad Arcoleo che sottolineò l'ibrido impasto linguistico di *Malia* nel già citato articolo su «La

a De Roberto: «Del resto, in confidenza, e me ne dispiace pel nostro Capuana, la *Malìa* come opera è morta e seppellita e non se ne parla più»;⁵³ certo non poteva presagire le deviazioni di percorso della biografia intellettuale dell'amico, né i tragitti spesso inopinabili che i testi letterari compiono nel tempo. Sta di fatto che la sua fu una diagnosi errata e che *Malìa*, portata trionfalmente sulle scene italiane, varcò poi l'Oceano, per sedurre finanche il pubblico di New York. Scriveva il critico Luigi Barzini sul «Corriere della sera» del 9 settembre 1921: «In nessun teatro da questa parte dell'Atlantico erano passati fremiti più profondi di commozione, orrore, ribrezzo. Non tutti gli spettatori hanno resistito fino alla fine e alcune signore, sopraffatte dall'intensità del realismo si sono allontanate, come se una vera tragedia della vita maturasse innanzi a loro».⁵⁴

Come a dire che il pubblico 'ideale' a cui Capuana si era rivolto nello scrivere la fatale vicenda della contadina Jana, intrisa di roventi passioni predisposte a sciogliersi in aristotelica catarsi, coincise, infine, con il pubblico 'reale', gli spettatori del nuovo mondo, a tal punto coinvolti dal *pathos* della rappresentazione, da lasciar cadere le «barriere della finzione».⁵⁵ Solo così *Malìa*, un testo ideato all'interno del progetto teatrale del Verismo, riusciva nel programmatico intento di creare «l'illusione completa della realtà».⁵⁶

tavola rotonda», né a Boutet che ne scrisse sull'«O di Giotto» del 15 maggio 1892. A quest'ultimo articolo Capuana rispose con una lettera risentita che Barbina, nel suo volume *Il teatro verista siciliano*, riporta in nota a pagina 15.

⁵³ Ora in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 299.

⁵⁴ Ora nella *Nota introduttiva* di A. BARBINA a *Malìa*, in *Teatro verista siciliano...*, pp. 217-218n.

⁵⁵ Discutendo delle diverse modalità di ricezione dello spettacolo teatrale, scrive M. Pagnini «[Lo spettatore] stabilisce un rapporto ambiguo con la scena e particolarmente col personaggio: rapporto di coinvolgimento, o di immedesimazione, per cui cadono le barriere della "finzione"» nel vol. *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980, p. 98.

⁵⁶ Il rinvio è alla nota lettera di Verga a Capuana del 25 febbraio 1881: «Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire man mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza messa in scena, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà», in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 108-109.

LAURA NAY

«COL COLTELLO ANATOMICO DI UN VALENTE
CHIRURGO»: LA 'DISSEZIONE' DI *GIACINTA*.

I. «Col coltello anatomico di un valente chirurgo»: così Enrico Nencioni definisce, dalle colonne del «Fanfulla della Domenica», la capacità di indagine e la volontà di condurre un'analisi lucida e spietata, nelle pieghe di un sentimento che si spegne, condotta da Capuana in occasione della seconda edizione del romanzo *Giacinta* (1886). La storia di Giacinta, come è noto, è storia complessa. Dopo la prima edizione, datata 1879,¹ Capuana torna ripetutamente sul testo del romanzo sottoponendolo ad una revisione linguistica e contenutistica radicale. Interi blocchi narrativi trovano una differente collocazione, diversi episodi cadono e i personaggi stessi sono sottoposti a una profonda revisione. Nel 1886, Capuana dà alle stampe un romanzo mutato nei contenuti e nella forma;² non solo, a partire dall'anno successivo, lo scrittore si dedica ad una rielaborazione ulteriore per approntare il testo per la scena

¹ Di notevole interesse la rielaborazione alla quale viene sottoposto il testo nel passaggio dal manoscritto alla prima edizione a stampa. Si tratta, come ha scritto Gianvito Resta, di una «nutrita serie di interventi di mano diversa da quella dell'autore» e non sempre sono correzioni che si limitano a emendare evidenti errori. Frequentemente tali interventi «alterano in vari luoghi la originale *facies*» del romanzo. Si pensi alle «spunzioni di tipo censorio» che Capuana accetta; cfr. G. RESTA, *Sulla violenza testuale*, in «Filologia e critica», XI, 1986, pp. 19-20.

² Sulle due versioni si vedano le importanti osservazioni di Paul Arrighi, il quale, dopo un'attenta disamina delle parti omesse e dei perché di tali omissioni, afferma essere, la «seconda Giacinta» migliore dal punto di vista «de la langue et du style», ma non da quello più generale «de l'inspiration et de l'art». Scrive Arrighi: «la première *Giacinta* représente un organisme vivant d'un vie libre, avec les imperfections mais aussi les qualités de l'oeuvre spontanée; la seconde sent la contrainte, nous dirions presque la diète [...]. Capuana a voulu, en 1886, mettre au goût du jour ce qui avait été au goût de 1879, et il a fait une oeuvre hybride: histoire restée scabreuse sous une forme épurée et allégée. La première *Giacinta* était un mélange, sympathique parce que spontané de survivance romantique et de hardiesses naturalistes; la seconde n'offre pas le même intérêt que ce document de l'époque confuse mais vivante que fut le vérisme italien: elle représente seulement, pour Capuana l'âge des repentirs, et pour le vérisme celui du déclin»; P. ARRIGHI, *Capuana et les deux versions de «Giacinta»*, in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les Presses Françaises, 1934, pp. 794-795.

teatrale. Nel 1889 esce la terza versione del romanzo, sostanzialmente identica a quella dell'86, e nel '90 la versione per il teatro. Infine, un anno prima della morte, nel 1914, il romanzo conosce ancora una stampa.³

Al di là della cronologia, *Giacinta* muta profondamente nel passaggio dalla prima edizione a quelle successive, in particolare fra la prima e la seconda, e tale trasformazione del testo narrativo getta le basi per la più tarda riduzione teatrale. L'ipotesi più convincente, lo dico subito, è quella che Nencioni stesso suggerisce nella recensione, da cui ho preso le mosse. La «nuova *Giacinta*», così il critico intitola l'articolo, è tale soprattutto grazie al mutato atteggiamento del narratore. Anche Nencioni non si esime dal parlare del romanzo in termini di «studio patologico», il che riporterebbe al destinatario della dedica posta in apertura all'edizione del '79, ovvero a Zola.⁴ Tuttavia poche righe dopo il critico invita a leggere «più attentamente

³ Riguardo alla rielaborazione del romanzo nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, si tengano presenti le osservazioni di Carlo Alberto Madrignani. Si tratta di un lavoro di redistribuzione della materia narrativa (di «intelligenza dei tagli» discute Madrignani) e, contemporaneamente, di pulizia sul piano lessicale: Capuana tenta di «passare dal romanzo-descrizione al romanzo-azione» senza per altro riuscirci, formalmente, il narratore alleggerisce la prosa abbandonando il precedente «sfoggio di aggettivazione e accumulo di coordinate». In breve, conclude Madrignani: «l'ideale stilistico del '79 era la compiaciuta larghezza di una prosa a grandi volute, che si adeguava a una concezione immobile del romanzo inteso come successione di "ritratti" e di "scene" fissati nella lenta scansione di singole descrizioni; l'ideale della seconda *Giacinta* è l'azione, il movimento, la crescita dei personaggi sulla scia degli eventi, un ideale calato in una prosa più veloce e scattante, che illumina con pochi tratti essenziali le situazioni e le persone e si snoda lungo la spinta della propria dinamica interna, costruendosi i ponti per il passaggio da una situazione all'altra ed eliminando i ristagni descrittivi o gli ingorghi psicologici». Si tenga conto, infine, che nella successiva edizione gli interventi dell'autore sono molto più «circoscritti e "grammaticali"»; C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, nell'ordine alle pp. 222, 220, 221. Sulle diverse redazioni del romanzo si vedano i lavori di MATTEO DURANTE: *Tra la prima e la seconda 'Giacinta' di Capuana*, in AA.VV., *Capuana verista*. Atti dell'incontro di studio. Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, Fondazione Verga, 1984, pp. 199-263; *Lungo l'itinerario della 'Giacinta'. Un saggio di Capuana su 'I Promessi Sposi'*, in Atti del Convegno su *Manzoni e la cultura siciliana*, Messina, Facoltà di Lettere, 1988, pp. 1-20. Si resta in attesa dell'annunciata edizione critica di *Giacinta*, edizione alla luce della quale alcune delle osservazioni contenute nel presente saggio potrebbero essere ridiscusse. In questo lavoro si sono tenute presenti le edizioni del 1879 e del 1889. Le varianti di rilievo fra l'ed. '86 e quella '89 sono state indicate nelle singole note.

⁴ Circa la dedica del romanzo, si tengano ancora presenti le osservazioni di Paul Arrighi. Come ha fatto notare il critico, nella seconda edizione del romanzo, quella recensita da Nencioni, al nome di Zola viene aggiunta una battuta, che suona «plus explicite et plus restrictive à la fois»: «A E. Zola, nuovo omaggio di profonda ammirazione pel suo talento di artista». Parimenti la successiva dichiarazione di Capuana relativa alla moralità del romanzo sparisce. Commenta Arrighi: «cette fois Capuana souligne la qualité qui l'intéresse exclusivement: les mérites artistiques de Zola, voulant ôter par là une arme à la critique qui faisait de lui un disciple du maître français considéré comme le représentant du naturalisme le plus outré, et rien de plus». La dedica dell'86 sta dunque a

e fino all'ultima pagina» il romanzo. Coloro che seguiranno tale consiglio, ne deriveranno un'«impressione finale» e un «giudizio definitivo [...] molto diversi». Da «prolungato scandalo pornografico», la storia di Giacinta si sarebbe trasformata in una «dolorosa tragedia della vita contemporanea» e, al posto di una «morbida curiosità sensuale» o di una «inconsulta indignazione moralista», finirebbe per prevalere un senso di «profonda pietà». ⁵ La pietà, o forse sarebbe meglio parlare di compassione, scaturisce dall'argomento stesso sviluppato dal romanzo, la fine di un amore. Non è certo un argomento originale, ma Capuana lo affronta in modo nuovo, analizzando la psicologia sia di chi ha già smesso d'amare, Andrea, sia di chi ama ancora, Giacinta. ⁶ A differenza di quanto accade nella prima edizione del romanzo,

dimostrare «que le déclin du vérisme est déjà commencé à cette date». In senso ancor più esplicito va interpretata la successiva dedica, quella all'edizione dell'89; «A E. Zola, maggio 1879». «L'admiration artistique elle-même disparaît; – conclut Arrighi – il ne reste plus qu'une date, précisée par l'indication du mois»: P. ARRIGHI, *Capuana et les deux versions...*, pp. 787-788.

⁵ La 'prima' Giacinta, a detto di Arcoletto, non era riuscita a destare nei lettori nulla di tutto questo: «lo stupro, l'adulterio, il suicidio: ecco la cornice con cui l'autore ha incastonato quella creatura eccezionale, che è bella e non attrae, che soffre e non desta pietà, vittima di sé medesima o meglio di una missione strana che le ha dato l'autore: vendicarsi di colpa non sua con una serie di colpe volute, premeditate, coordinate». Allo stesso modo, nella narrazione delle vicende dei due amanti vi è «un non so che di acre, di morboso, di miasmatico, un'incubazione penosa che comprime il lettore e lo disgusta. C'è qualcosa che stride e che stona in mezzo a un'armonia di luce e di colori» (la recensione è apparsa sul «Fanfulla della Domenica», n.8, Roma 14 settembre 1879). Sulle recensioni che il romanzo ebbe, a partire dalla prima edizione, cfr. G. SANTANGELO, *Luigi Capuana e i suoi critici*, Roma, Ciranna, 1969.

⁶ Alla descrizione della sofferenza che prende il posto dell'amore quando muta l'intensità del sentimento, Capuana dedica una novella scritta nel 1886, poi confluita nelle *Appassionate*. Si tratta di *Convalescenza*: protagonisti sono, come nel romanzo, due amanti, i quali, dopo aver condiviso un'intensa passione sperimentano su di sé, l'uno l'amarezza di non amare più, l'altra di doverlo accettare. Così Capuana descrive la differente intensità del sentimento che li lega: «Mentre Eugenio, passato il primo bollore della passione, si staccava da lei mezzo annoiato, mezzo sazio, naturalmente, senza che la riflessione vi concorresse per nulla; la signora Viotti [...] all'opposto, si sentiva attaccare, di giorno in giorno più strettamente, da uno di quei violenti legami pei quali la ragione non vale». Simile a Giacinta, anche la protagonista della novella coglie in Eugenio «i primi sintomi di raffreddamento» e inizia «ad osservarlo»: «a ogni sintomo che le rendeva più evidente la propria sciagura – conclude Capuana – si sentiva correre per tutto il corpo un veleno sottile sottile che le guastava il sangue rapidamente». A detta di Ghidetti, si tratta di personaggi femminili tratteggiati con tecnica differente rispetto a Giacinta: «queste donne inquiete ed inquietanti costituiscono, è vero, "casi" patologici, e quindi parrebbero rientrare di diritto nella "collezione" di Capuana, ma, a ben vedere, la lucida capacità di diagnosi dell'autore di *Giacinta* si è perduta e l'impalcatura scientifica di sostegno comincia a vacillare, venendo meno i presupposti dell'anamnesi (ambiente, eredità ecc.) e il quadro della malattia si restringe alla "coscienza", ma per rivelarne tutta l'insondabile profondità»; vedi L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. GHIDETTI, tomo I, Roma, Salerno, MCMLXXII, pp. 309 e 311 e Intr., p. XXXIX.

nel momento della revisione Capuana pare voler concedere ad Andrea una qualche giustificazione in più, senza farne un seduttore che, oramai soddisfatto, abbandona la donna che ha detto d'amare. Parimenti il personaggio di Giacinta, nei confronti della quale certamente Capuana mostra d'aver maggior simpatia, non può essere narrativamente risolto nel manichino della donna che ha sacrificato tutto all'uomo che ama e, a fronte della di lui indifferenza, sceglie di morire col curaro. «Uno dei due amanti si stanca e non ama più – commenta Nencioni – ma non lo confessa, e si condanna a una penosissima e inutile simulazione. L'altro se ne accorge e vorrebbe cessar d'amare e guarire e *non può*». Il narratore, che nelle due prime parti concede spazio anche ad altri argomenti, giunto alla terza ed ultima, concentra la sua «spietata analisi» su questa differente condizione dell'animo dei due protagonisti: «tutta la terza parte della Giacinta è un quadro magistralmente dipinto di questa condizione psicologica: e, nel suo genere, un vero capolavoro». La situazione in cui entrambi gli amanti si trovano è parimenti penosa, per questo il lettore, di fronte alla nuova *Giacinta*, non può che provare «pietà» o meglio, come suggerisce Capuana stesso più tardi nella prefazione alla commedia, «compassione»: «nessuno dei personaggi riesce simpatico, benché i due principali, Giacinta ed Andrea Gerace, mi sembrano degni più di compassione che di biasimo». L'indicazione di Nencioni non è solo intuizione critica, ma sembra essere la nuova direzione verso la quale Capuana si sta muovendo. Analisi «profonda, sicura, spietata» condotta dallo scrittore con oggettivo distacco «col coltello anatomico di un valente chirurgo»,⁷ analisi che «scaturisce dagli stessi personaggi, dalle loro azioni, dai loro dialoghi», che per essere condotta non ha più bisogno di

⁷ Una immagine analoga a quella impiegata da Nencioni appartiene a Capuana stesso, il quale, nel recensire Dumas fils (*Les idées de Mme Aubray*, 1867, poi confluito nel *Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, 1872, pp. 250-251), lo definisce «arguto anatomista dell'amore che mena senza pietà quel suo coltello chirurgico». Ancora: nella «prima serie» degli *Studi* Capuana descrive l'artista il cui «occhio è armato del microscopio, la [...] mano del bisturino dell'anatomista e del disseccatore»; in L.CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880, pp. 86-87. Analogamente in *Per l'arte* (Catania, Giannotta, 1885), discutendo della novella e del romanzo, Capuana ritrae il romanziere come colui che «ruba il mestiere al psicologo, al fisiologo, al professore di scienze sociali». Non si tratta di «predicare», di «dimostrare» o «far la lezione»: il nuovo romanziere «scortica vivi i suoi personaggi; [...] egli pianta il bisturi in quelle carni palpitanti con la stessa spietata indifferenza di un anatomico». Il testo di questo intervento può essere letto in L.CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. POMILIO, Bologna, Cappelli, 1972, p. 110. *Per l'arte* è stato ristampato, a cura di R. SCRIVANO, nel 1994 per le Edizioni Scientifiche Italiane, a Napoli). La *Prefazione* alla commedia può essere letta in LUIGI CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio, 1999, I, p. 42.

modelli stranieri a cui guardare, primo fra tutti Balzac considerato da Capuana l'esempio più alto del «romanzo moderno» sia esso naturalista o sperimentale «poiché lo si vuol chiamare così».⁸

Ai maestri del romanzo d'oltralpe Capuana si rifà fin dall'85, nel saggio *Per l'arte*, laddove ammette di aver guardato a loro per poter dare vita a una «prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno»: tener presente queste esperienze narrative non significa però farsene pedissequi imitatori. Il nome fatto, subito dopo, è autorevole, si tratta di Verga. Ancora una volta Capuana ribadisce l'inutilità di continuare a chiedersi a quale scuola appartiene: anziché appellarsi ai «documenti umani» si deve guardare alla vita, alla sua «assurdità». Se chi narra ha bisogno di giustificare il suo operato appellandosi ai «documenti umani», ciò significa che «non ha saputo indovinare il segreto processo di quel *fatto vero*, che nella [...] narrazione s'incontrano delle discontinuità, e quindi l'azione, i personaggi non sian riusciti organici, viventi!».⁹ L'attenzione riservata da Capuana alla formazione del personaggio è costante. Fin dalla *Prima serie* degli *Studii*, quindi pressoché contemporaneamente alla stesura originaria di *Giacinta*, egli ribadisce il rapporto arte/vita e la assoluta indipendenza del personaggio da qualsivoglia significato e finalità lo scrittore decida di attribuirgli: «quando il personaggio esce perfettamente vivo dalla fantasia dell'artista la soddisfazione è completa, e non si cerca altro. Non occorrono secondi fini, intenzioni di moralità, intenzioni scientifiche, intenzioni di nessuna sorta».¹⁰ Parimenti, nel capitolo degli «ismi»

⁸ Nello stesso anno in cui dà alle stampe *Giacinta*, Capuana scrive: «Il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola, procedono tutti direttamente da lui; – ovvero da Balzac – non hanno fatto altro che sviluppare, perfezionare, ingrandire certe forme secondarie le quali nella *Comédie humaine* erano o accennate, o imperfettamente svolte come accade in tutte le produzioni della natura e dello spirito umano, che sono infine la medesima cosa». A Balzac Capuana aveva dedicato due articoli: il primo, *Onorato di Balzac*, apparso sul «Corriere della Sera» il 2 febbraio 1880, il secondo, *Un autografo di Balzac*, sul «Fanfulla della Domenica», il 2 gennaio 1881. A questi articoli si aggiungano, naturalmente, le osservazioni contenute nella *Confessione a Neera* (L. CAPUANA, *Balzac*, in *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, a cura di P. AZZOLINI, Napoli, Liguori, 1988, pp. 45-46). Il ruolo fondamentale ricoperto da Balzac nel fondare il romanzo contemporaneo era stato riconosciuto dallo stesso Zola: «Balzac [...] – sono parole di Zola – a fondé le roman contemporain, parcequ'il a apporté et employé un des premiers ce sens du réel qui lui a permis d'évoquer tout le monde»; vedi É. ZOLA, *Le sens du réel*, in *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, pref. di H. MITTERAND, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989, p. 42. La recensione di Nencioni apparve sul «Fanfulla della Domenica» il 7 febbraio 1886.

⁹ L. CAPUANA, *Per l'arte*, in *Verga e D'Annunzio...*, pp. 96, 104.

¹⁰ *Id.*, *Studii sulla letteratura contemporanea...*, p. 189.

contemporanei dedicato a «idealismo e cosmopolitismo», Capuana prende ancora le mosse da Verga e, ponendolo in contrapposizione con D'Annunzio, lo cita come letterato in grado di «creare creature vive, di sangue, di carne e ossa»; poco oltre, torna ancora sul concetto di «*persone vive*» chiarendo che tali le intende non perché «sono esteriori, *disegnate mirabilmente*, ma perché sono nello stesso tempo esteriori e interiori» e il loro agire non indica quanto «passa pel capo dell'autore», ma bensì la loro natura.¹¹ Non più categorie astratte, valori morali a cui attenersi, o il rispetto di «intenzioni», comprese quelle scientifiche, ma la capacità di riprodurre la vita, lavorando, soprattutto, sui personaggi.

II. Dai personaggi è dunque bene partire per comprendere la revisione di questo romanzo guardando, in primo luogo, ai due protagonisti. Come si è detto, Capuana dimostra di avere particolarmente caro il personaggio di Giacinta, sul quale gioca le sue carte migliori.¹² Per comprendere l'evoluzione di questo personaggio è fondamentale, a mio avviso, porre a confronto l'edizione del '79 e quella dell'89. Come ho detto si tratta di una edizione di fatto identica a quella già proposta nell'86, fatta salva una importante novità: la prefazione «A Neera». In queste pagine Capuana coglie l'occasione per fare chiarezza su alcuni punti fondamentali, come la decisione di tornare sul romanzo con tanta determinazione. Innanzitutto, viene dichiarato il rapporto col romanzo francese: non si tratta di semplice imitazione, ma bensì del prendere atto che non vi è nulla di paragonabile al di qua delle Alpi. Sebbene le «letture» di Balzac, unitamente a quella di Flaubert e di Zola,¹³ non si fossero «fuse così bene nella *sua* mente», da poterne trarre un modello facilmente

¹¹ Id., *Idealismo e cosmopolitismo*, in *Gli 'ismi' contemporanei. Verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di G. LUMI, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1973, pp. 12, 30 (corsivi dell'autore).

¹² A detta di Madrignani «tutto il romanzo ruota attorno alla figura della protagonista», mentre il resto della società messa in scena finisce con l'essere «una galleria di ritratti fissi [...] bene intonati e presentati nella loro incisività fisionomica, ma superflui o mal utilizzati nel discorso di insieme»; C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, p. 163.

¹³ Balzac è, lo si è già detto, per Capuana, colui che fonda il romanzo moderno in Francia aprendo la strada a Flaubert e a Zola. Sono molte le testimonianze dell'ammirazione di Capuana per Zola, a partire dalla celebre recensione all'*Assommoir* nel 1877. Per Capuana «Zola e il suo "realismo" sono [...] l'anello mancante che completa quel sistema unitario delle scienze umane che egli aveva ipotizzato» scrive Madrignani e conclude: «ecco, in tutta la loro verità, la "conversione" di Capuana al realismo e il suo zolismo: è il positivismo che lo porta al realismo e gli fa sembrar naturale accettare un metodo artistico che s'innalza sul tanto celebrato "metodo positivo"; C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, pp. 105-106.

imitabile, Capuana decide di tentare un «esperimento nuovo, o quasi», ovvero farsi, a sua volta, romanziere.¹⁴ Dopo una prova finita nel nulla con il romanzo *Adriana*, Capuana ricorda come il soggetto di Giacinta gli sia stato suggerito dalla «calda parola d'un senatore del regno», il quale, «in una dolce serata di ottobre nel 1875», gli avrebbe narrato la vicenda di una giovane donna morta suicida. «Eccitazione e lotta»: così Capuana descrive lo stato d'animo con cui si era posto alla stesura del romanzo. Non è subito chiara la strada da seguire: quella percorsa da Balzac, «dove l'autore interviene giudica e riflette», o quella di Zola, «dove l'autore si sforza di nascondersi, lasciando piena libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi». Tuttavia, pur nella incertezza, su di un punto Capuana sembra non avere dubbi: l'attenzione deve essere riservata ai due protagonisti, Giacinta e Andrea: «su di essi – scrive – volevo concentrare tutta la luce dell'analisi, tutta la vivezza del colorito, tutta la espressione del disegno». Capuana si sofferma poi brevemente nel dipingere se stesso nell'atto della scrittura, fra Milano, nella «camera di Via Dogana» e la Sicilia «fra le continue scosse di terremoto che rattristarono in quell'anno la sua città nativa». Rapidamente ricorda la dura accoglienza della critica, in particolare la recensione apparsa sulla «Illustrazione Italiana» di «un editore», dietro al quale si cela Treves, che certo non gli aveva risparmiato osservazioni crudeli.¹⁵ Ferma resta in lui la consapevolezza di aver offerto il «primo saggio di romanzo

¹⁴ Che ci fosse un evidente rapporto fra il romanzo di Capuana, un *Page d'amour* di Zola e, soprattutto, *Madame Bovary* di Flaubert è convinto lo stesso Panzacchi. Tuttavia, nel recensire la prima edizione del romanzo, il critico si premura di circoscrivere la parentela fra Emma e Giacinta e lo fa ponendo, a se stesso e al lettore, una domanda retorica: «e rivolgendoci al signor Capuana siamo costretti a chiedergli in che buia e malata cavità del suo spirito abbia tratta la infelice ispirazione di questa storia di donna educata, colta, gentile, amata, sovra tutto amante, che arriva a fare della propria abbiezione uno studio deliberato e quasi un ragionato programma» (la recensione di Panzacchi è apparsa sulla «Nuova Antologia di scienze lettere e arti», seconda serie, vol. decimosesto, della raccolta vol. XLVI, Roma, Tip. Barbera, 1879, p. 373-78. Il testo è stato ripubblicato nell'*Appendice* dell'ed. Mondadori, pp. 231-237).

¹⁵ Treves definisce il romanzo «un libro immondo», la protagonista un «mostricino, che fa tutto il contrario di quel che dovrebbe» e, in generale, tutti i personaggi «antipatici, senza essere nemmeno nuovi». La sola nota positiva riguarda lo stile: «per ultima disgrazia, il libro è scritto bene» conclude. Com'è noto Capuana risponde con una lettera inviata alla testata, lettera che non sarà mai pubblicata. Lo stesso Verga scrive a Capuana sorprendendosi dello sconcerto dell'amico («mi sorprende come tu non ci fossi preparato») ed esortandolo alla calma («niente scene, adunque, lascia dire per l'amor di Dio! Da retta a chi s'interessa a te davvero, e si è trovato nella medesima situazione. Di le tue ragioni con calma e null'altro»); la recensione di Treves era apparsa sulla «Illustrazione italiana» del 29 giugno 1879, e anch'essa può essere letta nell'*Appendice* all'ed. Mondadori, pp. 228-231; la lettera di Verga si legge in L. V. PERRONI, *Storia de "I Malavoglia"*, nella «Nuova Antologia», 16 marzo 1940, p. 123; ivi, p. 231.

contemporaneo italiano, dove si tenta l'analisi d'un carattere, lo studio d'una passione vera, benché strana, anzi patologica». La negativa accoglienza non disamora Capuana. Nel rimettere mano al romanzo, gli riconosce una certa «solidità»: però avverte la necessità di doverlo rivedere radicalmente per poter «cancellare qualunque segno, qualunque ombra con cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino». Il che significa che le indecisioni fra Balzac e Zola si sono ormai ricomposte. E ancora, Capuana pensa di dover «mutare [...] in diversi punti la narrazione in azione» con «mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile».¹⁶

L'attenzione ai personaggi rimane comunque il punto d'avvio della revisione del romanzo. Si veda, innanzitutto, la figura della protagonista. Capuana sembra, ora, voler portare l'attenzione del lettore non tanto sull'infanzia della donna, trovando così una sorta di presupposto che prelude ad alcune delle note caratteriali più significative. Mancano, ad esempio, le pagine in cui veniva descritta l'amicizia fra la bambina e il «figliolino» della balia; i giochi dei due bambini avevano una loro ragion d'essere perché giustificavano, agli occhi del lettore, la confidenza che Giacinta riporrà in Beppe. Non solo: fin da quei primi anni, Giacinta mostra un carattere forte in grado di dominare quello del bimbo. Di ritorno a casa, dopo un temporale, «inzuppati come pulcini», il figlio della balia appare «piagnucolante» e Giacinta «colla testina alta, col piglio di chi volesse dire un'impertinenza alle intemperie»; ancora nell'atto di allontanarsi da casa, per andare a giocare nei campi, «Giacinta *va* avanti, imperterrita e l'altro esitante dietro a lei». Analogamente, viene risolta velocemente la descrizione del periodo trascorso da Giacinta presso la casa dei genitori: «a cinque anni la Giacinta venne ritirata in famiglia». La sensibile riduzione dell'episodio attenua il rapporto tra quanto sta per accadere e i primi anni di vita della bambina. Giacinta è prigioniera in casa di due genitori che non si curano di lei, e rimpiange i pomeriggi trascorsi col figlio della balia. Osservando un gruppo di bambini, che giocano in cortile, si rammarica della solitudine, in cui è costretta a vivere, e desidera un fratellino col quale trascorrere quelle lente e noiose giornate. «La bimba cresceva in questo ambiente freddo e repugnante, come una povera pianticina spuntata per cattiva sorte in un

¹⁶ A detta di Geno Pampaloni, Capuana raggiunge solo il secondo obiettivo che si è posto: «la scioltezza narrativa e la leggibilità, anche mediante il sapiente stacco dei brevi capitoletti in cui il romanzo si articola sono senz'altro migliorate»; G. PAMPALONI, *Introduzione a Giacinta e altri racconti*, Firenze, Vallecchi, 1972, p. 16. La cit. a testo è tratta dalla prefazione a *A. Neera*, ed. 1889, da leggersi ivi, pp. 32, 33, 35, 36. Sul problema della lingua in Capuana, si vd. A. Strussi, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, nel vol. *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 154-183.

luogo umido e ombrato», scrive Capuana. In tale modo trascorrono ben cinque anni, «durante i quali la Giacinta era venuta su una bimba bellina, simpatica, svelta». Solo a questo punto entra in scena il personaggio del seduttore, ovvero Beppe, il «servitorino». Nell'edizione più tarda Capuana riserva meno spazio alla descrizione fisiognomica del ragazzo, ma soprattutto risulta sfumata la descrizione di alcuni tratti rilevanti del suo carattere: la «fermezza di propositi», la «cocciutaggine illimitata tanto nel bene quanto nel male», «un istinto di dispetto e di vendetta da confinar colla ferocia».¹⁷ La seduzione che Beppe esercita sulla bambina è motivata, nell'edizione riveduta, dalle capacità affabulatorie del giovane, che racconta a Giacinta «le fiabe o i suoi casi di quand'era bambino; ed essa stava ad ascoltarlo a bocca aperta».¹⁸ L'edizione originale non registrava tale passaggio, mentre lasciava ampio margine alla raffigurazione del desiderio di Beppe e alla nascita, nella bambina, delle prime pulsioni: «il Beppe riprendeva a tenerla stretta fra le braccia, e la innocente creatura provava un languore, un venir meno, una sensazione indicibilmente dolce che la compenetrava tutta e le faceva abbandonar la testina sul petto di lui, come se le fosse montata una vertigine al cervello». Capuana impiega una terminologia largamente mutuata dal romanzo sperimentale, per descrivere il «compiacimento malsano» della bambina, come se le attenzioni di Beppe finissero, suo malgrado, col risvegliare «nel suo delicato organismo i germi della fina sensualità della donna».¹⁹ Nella edizione più tarda tale «inconsapevole compiacimento» perde così chiari connotati sensuali e si motiva come un atteggiamento infantile di Giacinta, «attratta» dall'idea di compiere «cosa vietata».²⁰ La sola figura maschile, che avrebbe potuto opporsi all'epilogo verso cui ci si sta avviando, è quella paterna: ma in entrambe le versioni del romanzo, il «signor Marulli» appare come un uomo debole, incapace di tener testa alla

¹⁷ L. CAPUANA, *Giacinta secondo la 1 edizione del 1879*, a cura di M. PAGLIERI, introd. di G. DAVICO BONINO, Milano, Mondadori, 1980, nell'ordine alle pp. 19, 20, 21, 23, 24, 25.

¹⁸ Id., *Giacinta ed altri racconti...*, p. 57. [Leggasi «sentirlo» per «ascoltarlo» ed. '86].

¹⁹ Id., *Giacinta secondo la 1 edizione...*, pp. 31-33. Scrive Madrignani: «l'episodio dello stupro è narrato con voluta esuberanza di particolari, con una lentezza che ne sottolinea il significato [...]. Queste pagine sono certo un bel "pezzo", un atto di abilità e di coraggio con cui lo scrittore vuol mostrare fin dove si possa arrivare con i mezzi di un'analisi spregiudicata che rende evidente il lento svolgersi, passaggio su passaggio, di una latente sensualità che si perverte fino alla violenza. La descrizione è minuta e graduale e mancano quasi interamente tinte troppo forti, indicazioni troppo precise, insistenze sulle brutalità od oscenità, anche di linguaggio»; C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, pp. 160-61.

²⁰ L. CAPUANA, *Giacinta ed altri racconti...*, p. 60. [Leggasi «certo» per «inconsapevole» ed. '86].

moglie, in tal senso simile caratterialmente a Giacinta, e tanto più incapace di affrontare Beppe. Il «servitorino» rimane nella mente di Giacinta anche durante gli anni del collegio, dove la madre decide di mandarla dopo l'incidente. Ancora una volta il ricordo di Beppe assume, nell'edizione del '79, il significato di un ricordo impresso carnalmente in Giacinta: «pareva che i nervi, il sangue, le fibre, conservata fedelmente la impressione delle sensazioni ricevute, nutrita e accresciuta col graduale sviluppo dell'organismo, si sbrigliassero di un tratto a riprodurle con scapigliatissima foga».²¹ In termini attenuati, più tardi, Capuana parla di una «sensazione strana», che coglie Giacinta nel momento in cui Beppe le torna alla mente. E ancora: in queste pagine Beppe diventa l'«unico amico dell' [...] infanzia»,²² laddove nella versione precedente egli rimaneva un «bruto» che però, «a modo suo», l'aveva amata e nei confronti del quale i sentimenti della giovane erano di «postuma gratitudine e di affetto ideale». Sentimenti, questi, che apparentemente ben poco si addicono a un violentatore, ma che hanno la loro ragione d'essere nel descrivere la psicologia di una giovane donna che «ignorava perfino la parola amore», propensa pertanto a confondere qualcosa che non conosce con gli impulsi sessuali.²³ Non è un caso che nella prima versione del romanzo Beppe sia destinato a ricomparire nella notte del veglione di carnevale (altro episodio che cadrà nella edizione rivista): è lui il cocchiere che conduce Giacinta e la sua cameriera, entrambe mascherate, alla festa in cui la donna, obbedendo all'impulso di svilire, direi quasi di prostituire, la propria persona pare sul punto di concedersi ad un altro personaggio importante nell'economia del romanzo, il Mochi. Questi incarna la figura del seduttore: ex amante della madre, tenta di sedurre Giacinta approfittando della di lei fragilità.²⁴ Le sue attenzioni affettuose vengono mal interpretate da Giacinta, che nutre per lui affetto filiale e giunge fino al punto di immaginare un possibile matrimonio col cavaliere: matrimonio bianco s'intende, dove più che una moglie sarebbe stata una figlia affettuosa, una solerte infermiera. Nel momento in cui la fedele cameriera Marietta la informa delle reali intenzioni del Mochi, il voler fare di Giacinta la sua amante, la donna si convince che nulla potrà più salvarla, che la macchia

²¹ *Id.*, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, pp. 39-40.

²² *Id.*, *Giacinta ed altri racconti...*, p. 64.

²³ *Id.*, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 40.

²⁴ Davico Bonino riconduce la figura del Mochi a quella balzachiana dell'«homme d'esprit» di tante pagine della *Comédie*, il cinico mondano ammantato di galateo, il corruttore corrotto al riparo del codice delle buone maniere; G. DAVICO BONINO, *Introduzione a Giacinta...*, p. XI.

della violenza subita è destinata a condizionarla in eterno. Allora si determina a compiere il passo che la perderà, a sposare il conte e divenire l'amante di Andrea.²⁵

La vicenda di Giacinta sembra conoscere due momenti distinti nella consapevolezza che la donna ha di se stessa: prima dell'accesso febbrile, che la conduce in fin di vita, Giacinta sembra non comprendere quanto lo sfortunato episodio della sua fanciullezza sia destinato ad influenzare il futuro e, come si è detto, indulge nel ricordo del «servitorino», facendone quasi una sorta di principe azzurro un po' *sui generis*. La visita di Camilla, la domestica che aveva accolto Giacinta in lacrime dopo la violenza e che aveva raccontato quanto sapeva, e il venir a conoscenza dalla bocca della donna che Beppe si trova ancora in città fanno emergere repentinamente alla coscienza di Giacinta la memoria di quanto è accaduto. La reazione è immediata: Giacinta cade vittima di una forte febbre che la porta in fin di vita. Fa seguito una lunga convalescenza, durante la quale Giacinta esce definitivamente dall'adolescenza per farsi donna. La nuova condizione esistenziale, in cui Giacinta viene a trovarsi dopo la «muda»,²⁶ non è certo di serenità. La mente di lei è assediata da fantasmi alimentati dall'idea di un possibile matrimonio riparatore col Mochi: come si è detto, quando comprende che quella via di fuga le è preclusa, che la «fatal catena»²⁷ non può essere spezzata, Giacinta muta radicalmente atteggiamento. Ancora una volta, l'edizione riveduta del romanzo riserva meno spazio al travaglio della donna. Se in entrambe le versioni Giacinta viene presentata dal narratore come «trasognata», nella prima Capuana descrive con precisione, al lettore, il divenire di Giacinta quasi un'«ossessa» e la sua trasformazione in una donna con un «carattere» tramutato in «diamante». Anche la fuga nella religione non porta a nulla: Capuana, come nel caso precedente, sceglie di rappresentare la nascita e la morte di questa vocazione eliminando le osservazioni relative agli anni dell'infanzia, all'«atmosfera mezzo irreligiosa»

²⁵ L'idea che la violenza subita sia indelebile ritorna nella novella che apre la raccolta *Le appassionate, Tortura* scritta nello stesso anno della terza revisione del romanzo (Roma, maggio 1889). Con questa immagine Capuana inizia la narrazione: «e al ricordo di quell'istante in cui la violenza del cognato aveva impresso a tradimento un bollo di fuoco nelle sue carni di moglie immacolata, ella agonizzava senza tregua, senza poterne dire una sola parola a nessuno, all'infuori che al crocifisso a piè del quale s'era buttata, protestando per la propria innocenza, sciogliendosi in lagrime nel buio della camera, la terribile notte seguita alla sera della violazione, quando le era parso d'impazzire, di morire... e non era né impazzita, né morta!» (L. CAPUANA, *Racconti...*, p. 255).

²⁶ Id., *Giacinta ed altri racconti...*, p. 76.

²⁷ Id., *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 78; Id., *Giacinta ed altri racconti...*, p. 103.

in cui Giacinta si era trovata a vivere, e fa apparire l'improvvisa determinazione a monacarsi come una sorta di «idea» balenata in mente.²⁸ L'ipotesi religiosa si concretizza, nella versione più tarda del romanzo, lo si vedrà meglio in seguito, nei ripetuti colloqui con il confessore, laddove prima un solo colloquio era stato sufficiente a Giacinta per sentirsi rifiutata persino da Dio.

Nella medesima direzione è da leggersi una omissione particolarmente significativa, quella dell'allucinazione di Giacinta durante le nozze.²⁹ Nella edizione del '79, durante la cerimonia religiosa Giacinta cade in una sorta di delirio, che fa mutare d'aspetto quanti si trovano accanto all'altare. Il prete, innanzi tutto, è il Mochi, una figura demoniaca, che «contorta la bocca in un sorriso infernale, gli occhi schizzanti fuoco vivo [...] spruzza olio rancido» invece di acqua benedetta. Lo sposo, a sua volta, si è trasformato in uno «scimmione peloso, che la sbircia con sconce occhiate, mostrando due file di zanne bianchissime fra le strisce rosse delle labbra». Infine l'amato Andrea, nei panni del sagrestano, «ghigna di soddisfazione [...] e ondeggia nell'aria quasi fosse stato di fumo, a seconda del vento».³⁰ Insomma, un matrimonio blasfemo celebrato da colui che ha tentato Giacinta e concelebrato dal futuro amante della donna, un uomo debole, inconsistente. Anche il conte è colto in quella che rimane, nelle differenti versioni del romanzo, la sua caratteristica preponderante: l'animalità. Giacinta è comunque ferma nel suo proposito di divenire, la notte stessa delle nozze, l'amante di Andrea e di trascorrere con lui la luna di miele. L'idillio è destinato a spezzarsi, in quanto il conte non pare voler rinunciare ai diritti che il matrimonio gli ha riservato. Nella edizione riveduta è lo stesso Andrea, timoroso dello scandalo, a incalzare Giacinta («ma dev'essere così!» non fa che ripeterle),³¹ mentre nella prima è la donna stessa a risolversi in tal senso. Così Capuana presenta al lettore le reazioni di Giacinta in questa prima versione: «Oh!... Credevo peggio!» ella esclamò [...] masticando nauseata, quasi avesse sorbito in quel punto una cattiva medicina. E guardava con sprezzante compassione il conte che, addormentato al suo fianco, respirava soffiando come un mantice».³²

²⁸ Id., *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 81.

²⁹ Scrive, al riguardo, Madrignani: «la [...] scena del rito nuziale è abolita e il taglio ha un significato ben preciso: l'autore ha evidentemente ritenuto un indugio fuori luogo, almeno dal punto di vista della nuova struttura, quelle pagine sarcastiche e grottesche ed ha preferito toglierle del tutto facendo procedere l'azione speditamente»; C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, p. 224.

³⁰ L. CAPUANA, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 101.

³¹ Id., *Giacinta ed altri racconti...*, p. 149. [Leggasi «Ma se dev'esser così?» per «Ma dev'essere così!» ed. '86].

³² Id., *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 122.

Sempre nella direzione di una progressiva attenuazione della indagine psicologica condotta secondo i suggerimenti del naturalismo sembra essere la revisione dell'episodio della gravidanza di Giacinta: non si tratta di non concedere spazio alla psicologia del personaggio, ma di suggerirne le più intime sfumature senza fare appello alla psico-fisiologia. Nella prima versione Capuana descrive la profonda emozione provata dalla donna, come una «ebbrezza delle sue intime viscere in gestazione; un'eco gioconda degli alti misteri della vita, irradiata nel sangue e dal sangue aizzato ripercossa vivamente sulle fibre e sui nervi».³³ Nella versione più tarda il medesimo stato d'animo è presentato come un dolce abbandono provocato dal «mistero vivente che le si agitava nel seno».³⁴ Detta altrimenti per il nuovo lettore non è più necessario descrivere fisiologicamente i moti dell'animo, è sufficiente suggerirli.

In tal senso, Capuana lascia cadere un altro passo ancor più esplicito: la falsa riconciliazione fra i due amanti, quando Andrea si finge geloso del dottor Follini. Nella edizione riveduta la scena si chiude sullo scambio di battute fra i due amanti, solidali nell'ingannarsi circa la reale intensità del sentimento che li lega. Nella prima edizione il narratore entrava prepotentemente nel tessuto narrativo in due momenti distinti. Inizialmente commentava la scena, appena rappresentata, ponendola in rapporto con il passato che Andrea e Giacinta condividono: «era parecchio tempo ch'essi non provavano una così cordiale e così completa effusione di affetto. Anche le volte nelle quali la Giacinta, mentendo a lui e a se stessa, aveva quasi provocato un rinvigorisce di quella fiamma di amore che non sapeva rassegnarsi a creder spenta; anche le volte che aveva voluto assicurarsi se per caso le fosse intieramente venuto meno la influenza che il suo carattere le aveva permesso di esercitare su di lui, benché tutti e due fossero arrivati al punto di una momentanea illusione, non avevano mai toccato la elevatezza di tono vibrante in quell'abbandono a occhi chiusi che ora pareva segnasse il principio di una nuova fase della loro passione, o meglio il ritorno all'antica». A questo punto, il narratore si allontanava dalle vicende di Giacinta e di Andrea, per descrivere al lettore, in generale, l'«organismo dello spirito»: «vi sono dei momenti nei quali l'intimo fondo del nostro organismo si sveglia prepotente e sopraffà, come avrebbe detto il dottor Follini, anche l'organismo dello spirito. Allora non si pensa più,

³³ Ivi, p. 131.

³⁴ Id., *Giacinta ed altri racconti...*, p. 159. [Leggasi «della vita che le si agitava dentro le viscere» per «vivente che le si agitava nel seno» ed. '86].

ma si sente, si vegeta. È una festa un obbligo di ogni cosa, un vero furor sacro di baccanti, durante il quale le voci delle fibre e dei nervi intonano un coro di trionfo che va a perdersi confusamente nell'immensa sinfonia della Natura. Poi ci si riscuote come da un delirio, ci si desta come da un sogno. E non si prova un rimpianto dell'illusione fuggita via, ma un dispetto violento della illusione patita. I dolori levano la testa e ricominciano a morderci il cuore con rabbia più affamata. Una stizza, un disprezzo di noi stessi e degli altri c'inaspriscono i modi e la voce. Poco prima ci credevamo già entrati nel seno tranquillo di un porto, e invece ci accorgiamo che la tempesta riprende con maggior furore e che ci spezzeremo fra gli scogli».³⁵

III. Volendo anticipare un poco le conclusioni, si può dire che nel passaggio dalla prima edizione del romanzo a quelle successive Giacinta mantiene la sua fisionomia, ma vengono meno gli episodi che avevano collaborato a farne un personaggio a tinte troppo forti, ad esasperarne il tratto (basti pensare alla festa in maschera a cui si è fatto cenno). La di lei psicologia è, adesso, suggerita, il che comporta, fra l'altro, la possibilità per il narratore di non entrare in scena, per potersi abbandonare a lunghe e dettagliate descrizioni. Le pieghe dell'animo della protagonista sono sempre indagate, s'intende, ma chi scrive usa reagenti differenti, che obbligano il lettore a una diversa sensibilità interpretativa. Si guardi al personaggio che, a mio avviso, più muta fisionomia nella versione rivista del romanzo, quello di Andrea Gerace. Come in parte è già stato detto, Andrea non può più essere atteggiato nel manichino del seduttore. Andrea continua ad essere un uomo debole, ma la sua debolezza è motivo di seduzione agli occhi della volitiva Giacinta: egli, a sua volta, è vittima di un legame affettivo, che nasce come passione ma rapidamente si trasforma in obbligo. Non è più raffigurato dopo la prima 'notte di nozze', in casa della sua amante, alla presenza del marito, mentre racconta barzellette come se nulla fosse accaduto, perché la nuova edizione registra piuttosto un intero capitolo (il XV della parte seconda), dove si narra la sua difficile condizione, quando avverte, attorno a sé, la congiura di una intera società, che ha deciso di isolarlo. Ancor più interessante, al fine di connotare il protagonista, è la raffigurazione del di lui sentimento paterno. Nella edizione del '79, Andrea si comportava conformemente al suo essere, essenzialmente, amante: l'affetto paterno non era in lui «così vivo» e, continua Capuana «qualche volta, allorché la bambina ostinavasi a vagire e a non chiudere gli occhi in onta a tutti i dondolamenti,

³⁵ *Ib.*, *Giacinta secondo la 1ª edizione...*, p. 183.

a tutte le ninne nanne possibili, la trovava noiosina parecchio e sinceramente, in cor suo, la mandava a farsi benedire. Però non lo dava a scorgere per non dispiacere alla Giacinta, ed anche perché, forse, non aveva il coraggio di mostrarlo.³⁶ Ben differente l'atteggiamento di Andrea nella versione più tarda. Anche qui appare non troppo disposto a fare il «balio»: anzi, si irrita quando non gli riesce di placare il pianto di Adelina. Tuttavia, per descrivere la sua reazione, Capuana impiega parole ben differenti: «È noiosina!» brontolava, pur continuando a dondolarla. E le cantava, ridendo di sé stesso, una ninna nanna rimastagli in mente: Suonno che 'ngannaste a lu leone/ 'Nganname a Nenna mia pe doje ore;/ Suonno che 'ngannaste a lu villano,/ 'Nganname a Nenna mia 'nfin' a dimane!».³⁷

Anche nei confronti di Giacinta, Andrea non appare più come il seduttore che colpevolmente abbandona la giovane donna, ma più dolorosamente come colui al quale spetta il compito di prendere coscienza del venir meno dell'amore che lo lega a lei. Si vedano ancora le due scene a confronto. Nell'edizione del '79 Capuana medesimo informava il lettore della distanza che si andava creando fra i due amanti e della noia che invadeva Gerace: «da qualche tempo la Giacinta aveva scoperto nell'Andrea dei sintomi forieri di stanchezza e di noia. I loro colloqui giornalieri strascicavano per terra. C'erano delle giornate nelle quali l'una e l'altro restavano lungamente zitti quasi più non avessero proprio nulla da dirsi. Il silenzio della Giacinta era un silenzio indagatore. Le sue pupille divoravano l'amante per strappargli un segreto. Ma l'Andrea, si vedeva, stava muto perché gli mancava la materia da tener desta una conversazione che prima si era alimentata benissimo di mille nonnulla. La sua stessa giovialità mostrava un certo sforzo. Non era più quel zampillo facile, continuo che gli aveva conquistato tante simpatie e pareva sgorgasse dal fondo del cuore; ma piuttosto una giovialità, sto per dire, di testa; qualcosa di artificiato, di voluto che alla Giacinta, messa in sospetto, faceva un senso penoso».³⁸ Nella versione più tarda, Capuana non prende la parola, ma costruisce un dialogo su uno scambio di rapide battute, in cui la donna ripete ossessivamente il *refrain* «se ti annoi, se...», «se ti annoi, dillo pure!»: fino a quando non riesce più a tacere e grida all'amante: «sì! Tu cominci a diventarmi strano... Non posso più star zitta, soffro troppo!... T'annoi con me; confessalo!; segue

³⁶ Ivi, p. 154.

³⁷ L. CAPUANA, *Giacinta ed altri racconti...*, p. 186. [Leggasi «Com'è noiosina! – egli brontolava. Pure continuava» per «È noiosina!» brontolava, pur continuando a» ed. '86].

³⁸ Id., *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 158-159.

l'inutile smentita di Andrea «T'inganni, t'inganni!». ³⁹ Parimenti, nella edizione del '79 Capuana continuava a tenere le fila della descrizione dello stato d'animo di Giacinta, impegnata in una sorta di esame di coscienza, per cogliere dove poteva aver sbagliato con Andrea, mentre nell'edizione più tarda lascia ad Andrea il compito di confessare, fra sé e sé, la mutata intensità del suo sentimento: «dopo quattro anni, è naturale non si rinnovino gli entusiasmi d'una volta... L'abitudine ammortisce le impressioni più acute... Ma perché non lo dico anche a lei? Perché sto muto?». ⁴⁰ Lo stato d'animo di Andrea è destinato ad esacerbarsi sempre più; né il gioco, né il bere paiono essere sufficienti: «oramai non sapeva più in che modo affogare la sua noia, la sua stanchezza, la sua viltà». ⁴¹ Qualcosa di analogo, dal punto di vista narrativo, accade nella chiusa del romanzo. Anche in questo caso, Capuana sostituisce alla narrazione uno scambio di battute fra la signora Emilia, padrona dell'appartamento ove vive Andrea, e quest'ultimo. La reazione di Andrea alla notizia della morte di Giacinta è, a sua volta, affidata alle sue stesse parole, ripetute con insistenza («È morta!»). ⁴² solo a questo punto entra in scena il narratore che, analogamente a quanto accade nella prima stesura del romanzo, registra la sensazione di sollievo dell'animo di Andrea. Così si chiude la versione riveduta di *Giacinta*. Manca l'ulteriore osservazione, che,

³⁹ Id., *Giacinta ed altri racconti...*, p. 195.

⁴⁰ Ivi, p. 197. Il non trovare in sé il coraggio di ammettere la fine di un sentimento, è comune anche ad un altro personaggio di Capuana, il protagonista della novella *Cecilia*, in *Profili di donne*. Si tratta, anche qui di un amore «irregolare» del quale l'uomo avverte tutto il peso: «non volevo mentire; non avrei neanche saputo. Sentivo tutta ora la stanchezza di una situazione irregolare, nella quale ci eravamo imbarcati io colla spensieratezza di un uomo appassionato, ella colla rassegnazione del sacrificio di una donna che ama!». Tutto questo non gli consente né di fermare Cecilia, che «ripiegava i vestiti di mano in mano che li toglieva dall'armadio e li situava nelle casse, né, tanto meno, di trovare la forza di ammettere che il loro legame si era irrimediabilmente spezzato. È la donna a pronunciare le parole che chiudono per sempre questa relazione, «Tutto è finito!»; all'uomo non resta che ammettere, fra sé e sé, quanto vere fossero quelle parole: «Tutto finito! Come? Così lentamente, così segretamente che non me n'ero accorto io medesimo; ma pur troppo tutto era finito! La Cecilia aveva detto una cosa che la mia mente non avrebbe saputo esprimere per cento ragioni, e soprattutto perché si rifiutava a credere quello che immaginava non avrebbe dovuto accadere». Nella *Introduzione* ai *Racconti*, riferendosi a *Profili di donne*, Ghidetti scrive: «pur essendo tutte ben lontane da Giacinta, da Eugenia di *Profumo*, da Agrippina Solmo del *Marchese di Roccaverdina*, per l'ovvietà delle situazioni che le vedono protagoniste, per la semplicità meccanica della loro psicologia, per l'implicito ma scontato moralismo dell'io narrante, tuttavia preludono già a quei più complessi personaggi; vedi L. CAPUANA, *Racconti...*, pp. 166-67, XXV).

⁴¹ Id., *Giacinta ed altri racconti...*, p. 219. [Leggasi «come diavolo» per «in che modo» ed. '86].

⁴² Ivi, p. 259.

come nel caso precedente, travalica il singolo personaggio per esprimere un giudizio che attiene alla psicologia del sentimento amoroso: «triste a confessarsi: vi sono anche delle infamie che vengono proprio dal cuore!».⁴³

Andrea, più di un seduttore, di un uomo che sceglie di vivere alle spalle della donna che ama, è un uomo debole. La sua vera colpa è la viltà, che lo tiene legato a Giacinta anche quando comprende di non amarla più, che gli impedisce di recarsi da lei nella notte in cui la donna decide di togliersi la vita, e che gli fa provare, seppur fra le lacrime, un profondo sollievo quando ne apprende la morte. Il destino di Giacinta pare essere, di fatto, segnato da uomini più deboli di lei: dal padre, di cui si è detto, al marito, il conte Grippa di San Celso. Questo terzo personaggio acquista narrativamente più spazio nella versione riveduta del testo. Capuana fa entrare in scena il conte fin dalle prime pagine, e lo connota, subito, come un «grullo», che si «sganghera la bocca dalle risa». L'aspetto preponderante nella descrizione del conte rimane, lo si è detto, l'animalità: le sue reazioni sono sempre presentate come le reazioni elementari di una creatura che, progressivamente, riduce la propria esistenza a poche funzioni fondamentali, prima fra tutte il cibarsi. Il capitolo X della terza parte della versione riveduta consente al narratore di mettere a confronto il conte, ormai demente, e Andrea. Nell'atto di uscire dalla stanza del marito, voltandosi per un ultimo sguardo, Giacinta vede «quella creatura umana tornata a rannicchiarsi sotto la coltre con la voluttà d'un animale sazio di cibo». Al di là della porta la attende Andrea («Come sei bella quest'oggi!» le disse [...], vedendola entrare in salotto e andandole incontro»),⁴⁴ ma non più l'amante di un tempo. Si è appena letto che è annoiato, stanco di un legame avvertito come inutile ed oppressivo. Quasi di riflesso, si attenua ora l'animalità del conte: basti pensare alla scena, in cui Giacinta gli confessa d'avere un amante. L'ammissione della donna si scontra con l'incredulità del conte, ben diversamente espressa dal narratore nelle due versioni del romanzo. In quella del '79 si legge: «e agitava la testa, colle labbra strette, sporgenti, cogli occhi socchiusi, colle mani che sfregavano il volto, quasi per una carezza all'indirizzo di lei. Era sconcio. L'animale faceva sentire il suo urlo. "Conte!" gridò la Giacinta con aria minacciosa. E mentre l'animale si contorceva, ringhiando, sotto il fascino dello sguardo della Giacinta, questa si slanciò al cordone del campanello e suonò con tale furia che il cordone si strappò».⁴⁵

⁴³ L. CAPUANA, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 212.

⁴⁴ ID., *Giacinta ed altri racconti...*, pp. 43, 48, 240.

⁴⁵ ID., *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 147.

Evidente riesce l'attenuazione dell'aspetto animalesco del conte nella versione posteriore: «e le correva appresso, agitando la testa, con le labbra strette e sporgenti, con gli occhi socchiusi e le braccia aperte, cacciando un flebile urlo, senza parola. Alla strappata di campanello di Giacinta, Marietta entrò in camera».⁴⁶ In questo caso la scelta di Capuana non stupisce troppo se si pensa all'importante omissione dal narratore nell'atto di descrivere il conte. Nella prima versione il conte era definito «il prodotto degenerato di una magnifica razza», nel quale traspariva ancora, fra le ombre di una demenza sempre più evidente: «un briciolo della squisita gentilezza che deriva dal sangue, la legge dell'eredità naturale non valendo soltanto per le malattie».⁴⁷ Il richiamo esplicito a parole quali degenerazione, razza, ereditarietà favorisce, anzi impone la sensazione di avere a che fare con un tipico prodotto della cultura positivista di fine secolo.

IV. In questo universo maschile, connotato dalla debolezza,⁴⁸ si è già in qualche modo avvertito, che solo due paiono essere le eccezioni: la prima è legata al personaggio del «servitorino», di cui si è detto; la seconda a quella del medico, di cui si deve meglio dire, il dottor Follini. Il primo incarna il desiderio privato dei sentimenti, il secondo, invece, i sentimenti che non sfociano nella sessualità. Nell'economia del romanzo, Follini è ben di più di un semplice medico: è il portavoce di quella cultura positivista che Capuana mette in scena in *Giacinta*.⁴⁹ Non ci sono dubbi sulla diversa natura di questo personaggio; nella versione riveduta del romanzo, Capuana ne accentua

⁴⁶ Id., *Giacinta ed altri racconti...*, p. 178. [Leggasi «dimenando» per «agitando» ed. '86].

⁴⁷ Id., *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 93.

⁴⁸ Non altrettanto si può dire dell'universo femminile. Accanto a Giacinta, c'è sua madre, la «signora Marulli», una donna forte, abile nella gestione delle finanze, spregiudicata, «depravata». Nel suo «cuore», sono parole di Capuana, albergano «tutti i bassi vizii del lusso, della gola, dell'avidità del denaro». Col trascorrere degli anni il «raggio divino della donna» in lei era morto e, al suo posto, era «sorto il fosco tenebroso dei peggiori istinti animali» (L. CAPUANA, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 19).

⁴⁹ Di un rapporto diretto fra Follini e il dottor Pascal di Zola discute Madrignani, secondo il quale il mettere in scena questo «personaggio-commentatore» ha lo scopo di sottolineare la «scientificità» del [...] procedimento» narrativo di Capuana, denunciandone l'insicurezza come romanziera «oggettivo»; C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, p. 172. Un «raisonneur aggiornato» che «non riesce comunque a impedire alla narrazione di oscillare tra il moralistico e il truculento», definisce Follini Roberto Bigazzi (R. BIGAZZI, *La carriera di un novelliere*, in AA.VV., *L'illusione della realtà...*, 1990, p. 100). Su Follini e, più in generale, sulla figura del medico, si veda il saggio di B. MONTAGNI, *Angelo consolatore e ammazzapazienti. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 229-236.

l'alterità facendolo precedere sulla scena da un altro medico, il dottor Balbi l'antecedente necessario di Follini. A lui spetta il compito di curare Giacinta dopo l'accesso febbrile provocato dal ricordo della violenza di Beppe: nella versione del '79 «il dottore» intuiva esservi qualcosa di non chiaro nella patologia che portava la giovane in fin di vita, ma il narratore non gli consentiva di prendere la parola e nemmeno di spingersi oltre l'individuare la «causa latente», che aveva provocato una «esaltazione incredibile» del sistema nervoso.⁵⁰ Quando al «dottore» si sostituisce il nominato «dottor Balbi», il discorso si fa diretto, fra lui e la madre di Giacinta: la «causa latente» diventa «qualche forte dispiacere», che ha scombuato la mente della giovane. A Balbi spetta il compito di farsi mediatore fra il nuovo arrivato e i medici riuniti al capezzale del padre di Giacinta, e lo fa in termini non troppo distanti da quelli riservati in teatro alla diagnosi: «quel giovane, alto, snello e biondo, non prometteva nulla di serio. Ma il Balbi, con la sua aria di dottore che la sa lunga, non fu meno cortese per questo. E cominciò la relazione *ab ovo*, parlando lentamente, riposatamente, con pause, soffiato di naso e citazioni latine». Un ulteriore medico, presente al consulto, viene non meno teatralmente identificato nella nuova versione del romanzo: «il dottor Costa, rovesciata indietro la sua testa di *bulldog*, con la bocca e con gli occhi socchiusi, pareva mezzo addormentato dalla monotona voce del collega».⁵¹ Il rimedio proposto da Follini spiazza definitivamente i due medici: si tratta del curaro. A fronte della palese inesperienza dei colleghi, Follini si sofferma lungamente nel descriverne gli effetti; non è certo casuale che sia proprio lui a consegnare a Giacinta la boccetta contenente il veleno, con il quale lei si toglierà la vita. Nella versione rivista, Follini appare sempre meno come medico del corpo e sempre più come medico dell'anima. La sua vocazione è farsi confessore (come suggerisce il narratore attribuendolo a Giacinta nella redazione originaria e come Capuana farà poi dire alla stessa protagonista nelle versioni successive). Follini, in parte forse incarnazione di Capuana stesso, s'interessa a Giacinta, in un primo momento, così come uno scienziato può interessarsi a un caso clinico. Ma, alla data del '79, Giacinta si configurava ancora come «un caso di patologia morale» non

⁵⁰ L. CAPUANA, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 52.

⁵¹ *Id.*, *Giacinta ed altri racconti...*, pp. 74, 188. [Leggasi «immediata» per «latente»; «quel bel giovane, alto, biondo» per «quel giovane, alto, snello e biondo»; «serio» per «buono»; «la sua relazione» per «la relazione»; «colla sua testa di bulldog rovesciata indietro» per «rovesciata indietro la testa di bulldog»; «la bocca aperta e gli occhi socchiusi» per «con la bocca e con gli occhi socchiusi»; «già» per «mezzo»; «da quella monotona» per «dalla monotona»; «del suo collega» per «del collega» ed. '86].

risolvibile chiamando in causa solo l'ereditarietà: per dirla direttamente, anche se un po' maldestramente, «in quella donna l'eredità naturale, l'organismo potevan servire a dipanare appena una metà del problema». ⁵² Nel frattempo, Follini, il «giovane medico, ricco di tanta dottrina», ma con un'anima da poeta», decide di far tacere questa parte di sé e di osservare con occhio scientifico la donna. Capuana qui non cela la sua partecipazione, il suo interesse, alla manifestazione della complessità del suo quasi *alter ego* femminile. E difatti aggiunge che «lo scienziato non voleva perdere, innamorandosi della Giacinta, il beneficio di un'osservazione così importante, così difficile a capitare un'altra volta; e si dominava e s'infrenava con padronanza tutta sua». ⁵³ La stessa curiosità scientifica Follini conserva ed amplia nella versione modificata del romanzo. L'osservare Giacinta, l'«interrogarla destramente» o, «come ella diceva», il «confessarla» «ingegnandosi di sorprendere i sintomi nella loro spontanea attività» è utile al giovane medico, per arricchire «il suo libro *Fisiologia e patologia delle passioni* a cui lavorava da due anni». Follini, dunque, non è più «poeta», ma scienziato anche nell'atto della scrittura: non a caso il solo maestro riconosciuto nella circostanza è Angelo Camillo De Meis, di cui sarebbe stato addirittura «discepolo» all'Università di Bologna. ⁵⁴

L'insegnamento di De Meis si traduce in Follini in una maggior apertura rispetto a quanto l'ortodossia positivista avrebbe consentito: Follini, infatti, «se non credeva nell'anima immortale, credeva all'anima e allo spirito». Questo comporta, guardando a Giacinta, che «una passione come quella non poteva esser soltanto il prodotto delle cellule, dei nervi e del sangue». ⁵⁵ Nella prima versione del romanzo, del resto, Follini già appariva come un «medico filosofo, per il quale i nervi, il sangue, le fibre, le cellule non spiegavano tutto nell'individuo». Come viene ribadito anche in seguito, se il protagonista fino a credere all'«anima immortale» non si spingeva, sicuramente era disposto a credere «all'anima ed anche allo spirito». La sua formazione, tuttavia, era di impronta più nettamente positivista: accanto al nome di De Meis («il suo

⁵² Di un «caso di patologia morale studiato con intelletto d'artista» si discorre dalle colonne della «Rassegna settimanale», riconoscendo a Capuana il merito di saper condurre «fini osservazioni psicologiche» ed acquisire una «fisionomia che è tutta sua, e si fa distinguere dagli altri romanzieri italiani»; la recensione a *Giacinta* può essere letta nella rubrica «Bibliografia. Letteratura e storia» della «Rassegna settimanale», vol. 4, n. 83, 3 agosto 1879, pp. 92-93).

⁵³ L. CAPUANA, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 161.

⁵⁴ Id., *Giacinta ed altri racconti...*, p. 203. [Leggasi «schietta spontaneità» per «spontanea attività» ed. '86].

⁵⁵ *Ibid.*

Dio»), vedi caso, il giovane medico «combinava Claudio Bernard, Virchow (sic) e Moleschott con Hegel e Spencer». ⁵⁶ Come ho avuto modo di sottolineare in un ampio saggio dedicato al romanzo di fine Ottocento, ⁵⁷ si tratta dei nomi più importanti del sapere scientifico e filosofico di quel periodo. Citare, nell'ordine: Claude Bernard, il padre del metodo sperimentale; Rudolf Virchow, il fondatore degli studi sulla teoria cellulare; Jacob Moleschott, il fisiologo materialista tedesco amico di D'Annunzio, significa connotare con chiarezza quale debba essere il profilo scientifico del nuovo medico: sperimentatore, patologo e fisiologo-materialista. Tuttavia, Follini non è solo medico, ma ambisce ad essere anche filosofo. La sua formazione chiama in causa soprattutto Herbert Spencer, filosofo evolucionista con salde basi biologiche, ma aperto ad un'interpretazione del mondo non squisitamente materialista, perché riportabile alla nozione di Inconoscibile e perché interessato allo studio della psiche. ⁵⁸ Non suona strana, infine, la chiamata in causa di Hegel, nella misura in cui è attraverso l'hegelismo che giunge in Italia la lezione di Spencer. In tal direzione orienta il rimando a De Meis, il solo nome di questa serie che passa nelle versioni successive. È l'autore del romanzo autobiografico *Dopo la laurea*, percorso con entusiasmo da Capuana, che trova declinato in quelle pagine il rapporto fra «forme artistiche» e «forme naturali» che tanto gli stava a cuore. ⁵⁹ Follini dunque

⁵⁶ Id., *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 160-161.

⁵⁷ L. NAY, *Fantasmî del corpo fantasmî della mente, la malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

⁵⁸ Su questo punto, mi permetto di rimandare ancora al mio saggio *Fantasmî del corpo fantasmî della mente...*, pp. 75-94 (*La nuova psicologia di Herbert Spencer*).

⁵⁹ Non si dimentichi che De Meis è citato, insieme a De Sanctis, come uno dei «grandi maestri» nella *Prefazione* degli *Studii sulla letteratura contemporanea. Prima serie*. Capuana riporta le seguenti parole del De Meis: «l'arte è una serie di forme estetiche l'una men perfetta dell'altra, come quelle che sempre adempiono alle assolute condizioni dell'arte; e sono sempre meno naturali e spontanee, meno epiche e fantastiche, sempre più spirituali, liriche, filosofiche e vie più reali; e sì l'intuizione dell'arte è sempre men lieta e bella e vie più trasparente e immediata dell'ideale. Ella è sempre una serie regressiva e discendente». La *Prefazione* reca, in calce, la data: «Milano, 5 Novembre 1879». La *Prima serie* degli *Studii* venne stampata a Milano, da Brigola, nel 1880 (da qui è tratta la cit., p. VI). Commenta, al riguardo, Madrignani: «De Meis si poneva come *trait-d'union* fra due grandi filoni critico-estetici non ignoti a Capuana, quello del De Sanctis con il suo motivo della «forma» e quello del Taine con la sua teoria dell'arte come «prodotto naturale» e degli influssi; ed infine l'ammiratore lettore poteva trovare in molti giudizi e formule di *Dopo la laurea* una maniera di affrontare i problemi estetici con un doppio registro, positivo e «idealistico» insieme»; C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, p. 65. In una lettera al Cesareo di qualche anno più tardi si legge: «una delle vere gioie della mia vita è stata il trovare questo concetto – quello relativo al rapporto tra «forme artistiche» e «forme naturali» – svolto con potenza straordinaria

rimane, nel passaggio da una redazione all'altra, un medico-filosofo: pratica, sì, l'osservazione scientifica, ma è contemporaneamente in grado di indagare fra le pieghe della mente di Giacinta. Ma si guardi, ancora per un attimo, ai nomi dei filosofi e degli scienziati che Capuana decide di far cadere, in particolare, si guardi ad un assente illustre, Claude Bernard. Il non menzionare l'autore della celebre *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* significa, forse, suggerire al lettore che Follini non può più essere considerato medico sperimentalista? Significa, forse, guardando più nello specifico alla letteratura, che la formula del romanzo sperimentale, derivata da Zola prendendo le mosse dallo studio di Bernard, deve essere sottoposta ad una revisione, almeno parziale? Se così fosse, si potrebbe concludere che tanto nella pratica medica quanto in quella letteraria, allo sperimentalismo sarebbe bene sostituire l'osservazione.⁶⁰ Così potrebbero essere interpretate le parole pronunciate da Follini al capezzale della piccola Adelina quando, resosi conto del rapido decorso della malattia e dell'inutilità delle cure, sceglie di «affidarsi intieramente alla divina Natura medica-trice».⁶¹ Nella nuova versione, Follini entra in scena teatralmente e appare, agli occhi della sgomentata Marietta, simile a «nostro Signore sul punto di fare un miracolo». Purtroppo le cose sono destinate ad andare ben diversamente: Follini si allontana rapidamente dal letto della bambina e alla

in un libro del De Meis che ritengo dovrebbe essere il vademecum di tutti quelli che si occupano di arte e di critica»; la lettera porta la data del 17 febbraio 1884 e può essere letta in L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a G.A. Cesareo. 1882-1914*, Palermo, Tip. Valguarnera, 1950, p. 39. E ancora nelle *Cronache letterarie* edite, nel 1899, Capuana consiglia a Fogazzaro, del quale sta recensendo *Ascensioni umane*, la lettura del *Dopo la laurea*, un «meraviglioso libro». Infine nella *Scienza della letteratura* Capuana riconosce a De Meis una «profonda genialità»; cfr., rispettivamente, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, p. 209 e *La scienza della letteratura*, ivi, 1902, p. 18.

⁶⁰ In questa direzione si pronuncia, fra gli altri, Arturo Graf, che definisce la «denominazione» romanzo sperimentale «stupefacente». A detta di Graf, tale definizione è data «dai realisti al romanzo di lor fattura» e aggiunge: «è una denominazione che fa sorridere chiunque abbia un giusto concetto di ciò che è in iscienza lo sperimento». Meglio allora optare per una nuova definizione, quella di «romanzo di osservazione», a sua volta in stretto rapporto con il sapere scientifico. Il romanzo «di osservazione» e la scienza hanno in comune alcuni procedimenti fondamentali quali, ad esempio, le descrizioni: «le descrizioni minuziose e prolisse – chiarisce Graf – di cui troppo volentieri esso – il romanzo – fa sfoggio, ritraggono dalla descrizione scientifica, la quale, per riuscire più sicuramente al vero, usa di non trasandar nulla»; gli interventi citati sono, nell'ordine: *Letteratura dell'avvenire*, e *La crisi letteraria*, da leggersi in *Arturo Graf militante*, a cura di C. Allasia, con intr. di M. Guglielminetti, Torino, Paravia-Scriptorium, 1998, pp. 162, 152.

⁶¹ L. CAPUANA, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 168.

domanda postagli da Andrea («dunque?») risponde con durezza: «è affare di minuti. Portino via la mamma». ⁶² Detta altrimenti, di fronte alla violenza della malattia del corpo, il medico non confida più, come un medico ippocratico avrebbe potuto fare, in una guarigione che può venire dall'intervento risanatore della natura. ⁶³ Curiosamente, nell'edizione corretta, Follini si appella ancora alla *Vis medicatrix naturae*, con riguardo alla sofferenza dell'animo, però: «non sono un'ammalata anch'io?» gli chiede Giacinta nel tentativo di trattenerlo. «Oh, sì! Ma una di quelle capricciose, che s'ostinano a non voler guarire, e si compiacciono anzi del proprio male», le risponde il medico. Alle proteste della donna, che gli rimprovera di non averle mai indicato un «rimedio», Follini soggiunge: «il rimedio verrà da sé. Per certi mali, del corpo e dell'anima, bisogna lasciare che agisca la divina natura medicatrice... Scrolli pure la testa... Vedrà». ⁶⁴ Non paia una contraddizione nel medico-confessore l'appellarsi, ancora una volta, a questa soluzione che giunge dall'alto a risolvere, almeno si spera, ogni problema. Si tratta in realtà di una conferma in più della direzione che il romanzo sta prendendo, ovvero verso la psicologia. In tal senso spingono diverse osservazioni: la pratica stessa della confessione, naturalmente; e il saggio che Follini, nella versione rivista, sta scrivendo. Non in ultimo, è da tener presente un romanzo che Capuana dà alle stampe nel '90, lo stesso anno della trasposizione teatrale di *Giacinta*, quel *Profumo* che vede come protagonista ancora un medico, il dottor Mola.

V. La confessione: come si è detto, la protagonista, spinta dalla disperazione, accarezza, ad un certo punto, l'idea della monacazione e cerca conforto nella pratica della confessione. Nella prima versione del romanzo Capuana commentava ironicamente con queste parole l'incontro fra Giacinta

⁶² *Id.*, *Giacinta ed altri racconti...*, p. 212. [Leggasi «che stesse per» per «sul punto di» ed. '86].

⁶³ Si pensi all'*Innocente* di D'Annunzio, quando Hermil nell'osservare il volto sofferente della moglie Giuliana pensa: «avrei voluto per una facoltà soprannaturale assistere al misterioso lavoro riparatore che si compieva in quel corpo affranto», lavoro che è la natura stessa a portare a buon fine; G. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, in *Prose di romanzi*, a cura di A. ANDREOLI, con introd. di E. RAIMONDI, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, pp. 576-577. Non si dimentichi che, negli anni di fine Ottocento, vi era stato un ritorno al principio vitalistico della «Vis Medicatrix Naturae», principio però ancora concepito come qualcosa di misterioso.

⁶⁴ L. CAPUANA, *Giacinta ed altri racconti...*, p. 236. [Leggasi «un'ammalata capricciosa» per «di quella capricciosa»; «ostino» per «ostinano»; «compiace» per «compiacciono»; «suo» per «proprio» ed. '86].

ta e il parroco: «la Giacinta rimase per qualche minuto ancora inginocchiata, colla fronte appoggiata allo sportellino graticolato da cui aveva fatto la sua, più che confessione, conversazione col prete; poi si levò su risoluta. Un rossore d'indignazione le avvampava il volto».⁶⁵ Le cose non vanno meglio nemmeno nella edizione riveduta, dove Capuana concede a Giacinta più colloqui col sacerdote, nel tentativo di sondare la sua vocazione. Incalzata da questi, che intuisce la vera natura del suo volersi consacrare a Dio, Giacinta «provava la sensazione indefinita di un agghiacciamento, più che del corpo, dell'anima, di un mutismo scoraggiante, di una repulsione che le pioveva sul cuore dalle pareti, dalle colonne, dagli altari delle cappelle dove guizzava la fiammella di una lampada sul punto di spegnersi». Il risultato di questo ennesimo colloquio è prevedibile: Giacinta abbandona il confessionale con il cuore «gonfio» di una «cupa irritazione».⁶⁶ Tuttavia, se la pratica della confessione viene esercitata con un medico anziché con un sacerdote le cose sembrano andar meglio:⁶⁷ di fronte alla patologia di Giacinta, il medico comprende l'insufficienza dei metodi applicati fino a quel momento e decide di tentare una terza via, quella appunto della parola. La confessione che Follini raccoglie è, solo apparentemente, circoscritta alla patologia della donna. Nell'edizione del '79 Giacinta descriveva il male che si stava impossessando della sua persona come la formazione di una idea fissa: «non so in che modo, ma mi si è fissata qui (e coll'indice toccava la sua fronte nel centro) mi si è fissata un'idea che mi rode la vita. Vi son dei momenti nei quali mi credo diventata proprio matta. Questa idea gira, gira, come un arcoliao; m'impedisce di pensare ad altro, mi assorbe, mi succhia il midollo delle ossa». A fronte di queste parole, Follini comprendeva esser giunto il momento di dismettere gli abiti dell'uomo di scienza *tout court* e rispondeva in questo modo: «il medico è come il confessore, gliel'ho inteso ripetere più volte [...]. Vorrà dunque permettermi delle domande che per un altro sarebbero certamente indiscrete?»; la risposta di Giacinta era, naturalmente,

⁶⁵ *Id.*, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 84.

⁶⁶ *Id.*, *Giacinta ed altri racconti...*, p. 109. [Leggasi «piovbava» per «pioveva»; «come se già stesse per» per «sul punto di»; «sorda» per «cupa» ed. '86].

⁶⁷ Che il medico possa calzare con tranquillità i panni del confessore, specie se la paziente è una donna, è opinione che torna ancora in Capuana nella novella *Un consulto* compresa nella raccolta *Delitto ideale*. «Di cosa poteva voler consultarlo? Se lo domandava – il medico protagonista – pensando che spesso le donne amano di rivolgersi piuttosto al medico che non al confessore in certe delicate circostanze» (L. CAPUANA, *Racconti...*, II, p. 377).

⁶⁸ L. CAPUANA, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, p. 162.

affermativa.⁶⁸ Nella successiva revisione Capuana mantiene la definizione di Follini come medico-confessore, attribuisce ancora a Giacinta tale intuizione, ma gliela fa pronunciare direttamente in uno scambio di battute ricostruito da uno dei personaggi minori del romanzo, la signora Villa; costei ha colto i serrati colloqui fra Giacinta e Follini e ricorda, ora, questo commento della giovane: «è il mio confessore, un confessore troppo severo!». Indubbiamente, così contestualizzata la battuta perde un po' di significato e rischia di apparire una giustificazione pronunciata da Giacinta, per salvare le apparenze. Analogamente lo scambio di battute fra la protagonista e il 'confessore' è più breve e meno scientificamente circostanziato: «forse è un'esagerazione della mia fantasia. Mi è penetrato qualcosa qui, che mi rode la vita. Vi son dei momenti che mi credo sul punto di diventar pazza addirittura... Sì, qualcosa, che m'impedisce di pensare ad altro, che mi assorbe e mi succhia il midollo delle ossa».⁶⁹ Ma forse Follini, a questa data, non ha più bisogno di una paziente in grado di illustrargli con troppa precisione la propria patologia, essendo egli stesso addentro al male di cui soffre Giacinta. Lo si intuisce dal titolo del saggio, a cui si è fatto cenno, *Fisiologia e patologia delle passioni*. Vale ricordare, al riguardo, quanto la cultura di fine secolo fosse interessata a questo argomento: si pensi al celebre studio *Sulle passioni* di Théodule Ribot, nel quale l'autore s'interrogava sulla natura più o meno morbosa della passione chiamando in causa Claude Bernard. La conclusione alla quale Ribot giungeva alla fine del suo lavoro, pare indurre ad accostare la passione, se non alla malattia, all'anormalità: «ogni passione – anche breve – rappresenta una rottura della vita normale» e pertanto la passione è di per sé «uno stato *anormale* se non patologico, un'escrecenza, un parassitismo».⁷⁰ Follini dunque è, nei fatti, ben più di un confessore: è diventato, come volevasi dimostrare, uno psicologo. E in quanto tale si comporta, quando, resosi conto che il suo distacco scientifico sta venendo meno, decide di abbandonare Giacinta. Ancora una volta, nella versione del '79 Capuana lasciava molto spazio alla descrizione del sentimento di Follini e ai suoi effetti su Giacinta. Il medico passava rapidamente dal rammaricarsi, per aver perduto l'oggetto della sua osservazione («Peccato!» diceva spesso, nel suo interno, il dottore. E più che la donna, rimpiangeva le osservazioni interrotte»), alla dichiarazione espli-

⁶⁸ Id., *Giacinta ed altri racconti...*, pp. 202, 204-205. [Leggasi «entrato» per «penetrato»; «matta» per «pazza»; «qualcosa» per «sì, qualcosa» ed. '86].

⁷⁰ TH. RIBOT, *Saggio su le passioni* (1907), Città di Castello, Casa tipografico-editrice S. Lapi, 1907, p. 180.

cita del suo amore: «vi ho amata come un fanciullo!» riprese subito il Follini. «Ma già, colle mie idee, non potevo amarvi altrimenti. Quando si pensa come la penso io, noi che viviamo fitti fino al collo nel pantano della più schifosa realtà sentiamo forse più degli altri il bisogno di alzar gli occhi ad un cielo dove la realtà si purifica, senza perdersi punto in un'idealità fuori del mondo. Vi amo come un fanciullo. E avrei dovuto star zitto; avrei dovuto contentarmi del solo profumo delle nostre anime che già, dopo questa confessione, mi sembra venuto un po' meno! Ma non importa. Fra qualche settimana sarò in viaggio per l'America. La lontananza terrà sempre vivo un sentimento che forse noi avremmo ucciso restando vicini!». Ancora una 'confessione'; ma il medico, in particolare un medico dell'anima, non può concedersi tali cedimenti. La confessione deve pertanto coincidere con l'addio, con l'ammissione del proprio fallimento. La presenza di Follini rappresenta invece per la protagonista la confusa percezione di un tipo d'amore differente da quello provato per il debole Andrea o del legame carnale e violento che la lega a Beppe: «il nobile e generoso carattere» di Follini «avevano aperto alla Giacinta un nuovo orizzonte della vita». L'effetto che l'amore di Follini provoca su di lei è descritto, però, in termini più fisiologici che psicologici: «assottigliamento quasi palpabile dei nervi e del sangue che davano alle sue sensazioni e ai suoi sentimenti un altro modo di essere e una più gentile efficacia»; una sorta di tensione verso qualcosa che la donna avverte ormai come irraggiungibile, quasi un «ideale» disincarnato. La percezione di una vita alternativa si circostanzia meglio quando Follini le confessa il suo amore. Capuana parla, a questo punto, di una «seconda vita»: «seconda», e non più «nuova». La differenza è spiegata dal narratore stesso: «parlando col dottore, a voce bassa, con l'intimità affettuosa che compenetra due anime in un'anima sola, le era parso di provare il nuovo stato della seconda vita, giusta come aveva inteso raccontare a degli spiritisti nelle sue

⁷¹ Sono ben noti gli interessi di Capuana per le pratiche spiritiche. Egli arriva a proporre una nuova religione fondata sul concetto di «perispirito». Tale concetto è derivato dal padre dello spiritismo Allen Kardec (al secolo Léon Hyppolyte Rivail): a lui si devono due saggi fondamentali: *Le livre des esprits* (1857) e *Le livre des médiums* (1861). Il romanziere stesso lo cita alla fine del cap. XII della parte III nella ed. rivista dell'86 (cfr. poco oltre p. 73). Secondo Capuana, la dottrina spiritica «vale assai di più del platonismo e del panteismo», nella misura in cui «l'immaginazione e il sentimento» qui «trovano la loro parola, la loro attività»; vedi il suo intervento *La religione dell'avvenire* apparso sulla «Gazzetta Letteraria», a. III, n. 48, 29 novembre – 6 dicembre 1879, poi in *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 199-206. Si ricordi, inoltre, che alla nuova fede Capuana dedica due saggi: *Spiritismo?* (1884, da leggersi, oggi, nella edizione curata da M. TROPEA, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 1994) e *Mondo occulto* (Napoli, Piero, 1886).

conversazioni del mercoledì». ⁷¹ Detta diversamente, la confessione dell'amore comporta, anche per lei, il distacco, se non addirittura una sorta di viatico: «la vita le aveva dato il suo estremo sorriso. Ora poteva andarsene, senza pensare ad altro!». ⁷² Nelle versioni successive, Capuana attenua la descrizione della fisiologia della passione amorosa. Fin da subito, Follini è più un uomo incapace di controllare i propri sentimenti che non uno scienziato rammaricato di aver perso la propria oggettività. Il medico, in prima battuta, non confessa ma suggerisce a Giacinta ciò che prova («Forse...non sono più così disinteressato come sul principio») e la risposta della donna è di stupore «Scherza!». Follini insiste («e se parlassi seriamente?») e, specularmente, Giacinta non intende: «capisco: è una gentile maniera di rimproverarmi. Ha ragione: divento indiscreta. Ma che vuole? Nessuno sa intendermi. Lei solo mi tollera, mi compatisce, come una vera malata...». E addirittura: «purchè la malattia non si attacchi al dottore!». Senza possibilità di repliche la risposta della donna: «è impossibile; lei sa bene». La confessione dell'amore non può essere del medico, ma solo della donna, insomma. Dopo Giacinta ammette, ancora una volta, il patologico sentimento che la lega ad Andrea, ma quando Follini, con una battuta, dichiara il suo "interesse", certo non solo scientifico per lei, scende il silenzio. La scena si chiude con una lunga ed eloquente stretta di mano fra i due. Per un attimo, Giacinta, mentre «guarda lungamente l'uscio» dal quale Follini se n'è andato, per un attimo si chiede «perché non l'aveva conosciuto prima». Ma si tratta di una percezione momentanea di qualcosa che non è stato e non sarà. Il di lei pensiero si «perde a poco a poco in una densa nebbia, come nel sonno». E ancora è Giacinta a chiedere a se stessa, se quello che Follini le desta può essere considerato amore: «non lo amava; non sarebbe mai divenuta la sua amante, oh, no! Che cosa dunque?». Come nella precedente edizione, il sentimento che lega la protagonista al medico, è di natura nobile («sentimento d'elevazione purificatrice»): ecco perché la sua immagine è «chimerizzata», una «visione bionda». Solo a questo punto Follini può confessare il suo amore, e lo fa con parole simili a quelle della edizione del '79: analogamente, Giacinta declina le parole d'amore di lui come una sorta di estremo «sorriso», che la vita le ha donato. Dopo il quale si può pensare alla «seconda vita, quella di cui le aveva parlato una sera il Mazzi, procuratore del Re, uomo grave e spiritista convinto». ⁷³

⁷² L. CAPUANA, *Giacinta secondo la 1 edizione...*, nell'ordine alle pp. 188, 200, 187, 201.

⁷³ Id., *Giacinta ed altri racconti...*, pp. 220, 236, 251. [Leggasi «della quale una sera aveva inteso parlare del» per «quella di cui le aveva parlato una sera il»; «uno spiritista infatuato di Allan Kardec e dello Swedenborg» per «uomo grave e spiritista convinto» ed. '86].

Sulla strada che porta al nuovo personaggio del medico, e più latamente al nuovo romanzo psicologico, un passo avanti si trova senza dubbio il dottor Mola, protagonista del già anticipato romanzo *Profumo*, dato alle stampe nello stesso anno in cui *Giacinta* viene portata sulle scene. Mola è, a sua volta, un medico-confessore, più scettico di Follini riguardo alle effettive possibilità di guarire un certo genere di patologie: «con le malattie nervose, non si sa mai. La scienza è bambina intorno ad esse; va a tastoni. Noi mediconzoli, imbattendoci in un caso che c'imbarazza, specialmente se si tratta di donne, sogliamo uscirne pel rotto della cuffia, dicendo 'Nervi! Nervi'. Parole, nient'altro. E questo per la diagnosi. In quanto alla cura, non ne parliamo. Botte da orbi. Indoviniamo; lasciamo il tempo che abbiamo trovato; facciamo peggio».⁷⁴ Malgrado tale ammissione di ignoranza, anche il dottor Mola, per poter guarire Eugenia dalle crisi isteriche durante le quali si sprigiona un intenso profumo di zagara, si fa confessore: «ora [...] dovrete confessarvi con questo vecchio confessore che è qui. Che cosa vi sentite? Fatevi animo; non abbiate ritegno. Commettereste un sacrilegio tacendo, come nella confessione». E lo stesso fa anche con il di lei marito, Patrizio, ossessionato dal fantasma materno: «chiudete quell'uscio [...] venite a sedervi qui, accanto a me. Col confessore medico, non occorre che il penitente si metta in ginocchio».⁷⁵ Francamente Capuana non avrebbe potuto essere più esplicito. Il «mediconzolo» Mola è molto più vicino alla pratica psicoanalitica della confessione di quanto egli stesso supponga: una pratica condotta senza la piena consapevolezza, forse, ma che ha dato dei risultati. In tal senso, per rimanere alla figura del medico tanto cara a Capuana, si può dire che il dottor Mola, in qualche misura, anticipi un altro celebre personaggio, il dottor Maggioli, che appartiene a una stagione più

⁷⁴ In termini analoghi si esprime anche il dottor Lambertini, protagonista della novella *Il muletto del dottore*, scritta a Roma nello stesso anno in cui viene stampato *Profumo* e poi raccolta nelle *Paesane*. Di fronte a una donna vittima di un «assalto nervoso», il povero dottore «che non sapeva più a che santo votarsi», commenta rivolgendosi al marito dell'ammalata: «ma scusi [...] lei pretende un miracolo!... Bisogna che la crisi faccia il corso. Se ne persuade: non c'è pericolo. Nervi!... Le donne, si sa... La scienza è impotente»; L. CAPUANA, *Racconti...*, II, pp. 93-94.

⁷⁵ L. CAPUANA, *Profumo*, Torino, Roux e Viarengo, 1900, pp. 72, 84, 262. Così commenta Madrignani: «alla psicopatologia clinica delle opere precedenti dalla quale procedono esaltazioni e pazzie, si sostituisce una scienza dell'animo umano più complessa che scruta e scopre nuovi elementi non strettamente legati al controllo fisiologico eppure decisivi per determinare la natura del "caso"». Sempre a sua detta, qui Capuana ha ormai definitivamente imboccato la via del «romanzo psicologico»; cfr. C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, pp. 251, 217.

tarda della narrativa di Capuana, ovvero al *Decameroncino* (1901). Maggioli è ben di più del medico confessore, è il medico affabulatore, per continuare a giocare con le definizioni. È lui il narratore delle novelle raccolte sotto il titolo di gusto boccacciano, novelle che riflettono i molteplici interessi di colui che le narra. Prendono luce e forma, così, molti degli argomenti di Capuana, che nelle figure di medici, proposte fino a questa data, sono stati solo sfiorati o non hanno trovato nessuna cittadinanza (penso, per esempio, allo spiritismo). Maggioli condivide con i suoi predecessori un certo scetticismo circa le effettive possibilità, per la psicologia, di divenire scienza positiva, non potendo contare sull'esperimento. La nuova psicologia, esplicitamente, «poggia tutta su ipotesi» e, nel momento in cui i fatti non vanno in quella direzione, «o li nega o li salta sprezzosamente». La soluzione torna ad essere l'ammissione dei propri limiti: «ci vorrebbe però tanto poco per dire: "Ignoriamol!"»,⁷⁶ facendo eco alla ben nota affermazione del fisiologo tedesco Émile du Bois-Reymond.⁷⁷ Può ancora importare la chiusa del *Decameroncino*: si tratta di pagine ben note, tanto da attrarre l'attenzione del Pirandello dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Il dottor Maggioli, ennesimo *alter-ego* di Capuana, conclude i suoi racconti tentando di spiegare in che modo nascono e si manifestano in lui i personaggi ai quali dà vita, andando ora ben al di là di quanto Capuana aveva teorizzato anni prima nel saggio *Per l'arte*. I personaggi del dottor Maggioli non si limitano ad essere organici e viventi, ma reclamano il loro diritto alla vita indipendentemente dalla volontà di chi li ha creati ed ora non è più in grado di controllarli: «spesso – afferma il protagonista – quel che mi dà la spinta è un concetto astratto, un principio morale, o anche una nozione scientifica. Per qual processo essi mi si trasmutano subito in persone vive, e con tale rapidità da farmi dimenticare il lor punto di origine? Non saprei dirlo, né mi son mai curato di saperlo». Dichiaratamente si è ormai al di là del naturalismo, del verismo: «dovevo essere, pensavo, *verista naturalista*, anch'io; – è sempre

⁷⁶ *Id.*, *Giornata terza. Presentimento, Il Decameroncino*, in *Racconti...*, p. 272.

⁷⁷ Nel discorso *I confini della conoscenza della natura*, discorso pronunciato nel 1872, così lo scienziato concludeva: «di fronte agli enigmi del mondo materiale lo studioso della natura è da lungo tempo abituato, con virile rinuncia, a pronunciare il suo *Ignoramus...* dove egli ora non sa, per lo meno in certe condizioni potrebbe sapere, e saprà forse, un giorno. Ma di fronte all'enigma, che cosa siano materia e forza, e come esse possano essere capaci di pensiero, deve, una volta per tutte, piegarsi al verdetto molto più duramente rinunciatorio: *Ignorabimus*»; la cit. è tratta dal saggio di F. VIDONI, *Ignorabimus! Émile du Bois-Reymond e il dibattito della conoscenza scientifica nell'Ottocento*, presentazione di L. GEYMONAT, Milano, Marcos y Marcos, 1988, p. 11.

Maggioli a parlare – e osservare, studiare, dipingere minuziosamente la realtà. In che modo? Non sapevo da che parte rifarmi». E ancora: «mi sentivo impacciato dal maledetto *verismo* o *naturalismo*, dalla maledettissima teorica dell'*osservazione diretta*. Incapace di concludere la narrazione secondo regole che non sente proprie, Maggioli tenta di dimenticare la storia che voleva raccontare, ma una notte i suoi personaggi lo destano e gli chiedono di fare qualcosa per loro: «mi sentivo ammattire. – commenta il medico – Capivo che era affare di nervi, di allucinazione proveniente dallo sconvolgimento prodotto in me dai casi in cui mi ero impigliato». I personaggi lo inseguono, non gli danno tregua, fino a quando, l'«allucinazione» prende sempre più la consistenza di persone reali. Dopo l'ennesima notte insonne, il medico decide di «cavar fuori dal baule le infami cartelle» e scrivere di getto una chiusa, la più radicale possibile: la morte di entrambi i personaggi persecutori. «Fui liberato, per sempre!», suona il commento enfaticamente.⁷⁸

VI. L'evoluzione del personaggio del medico, uno dei più cari a questo narratore, suggerisce dunque il tentativo di Capuana di andare al di là delle indicazioni che il romanzo sperimentale offre, verso esiti più vicini al romanzo psicologico. L'ipotesi acquista consistenza anche negli scritti teorici di Capuana, a partire dalla *Prefazione* alla prima raccolta di novelle *Profili di donne*, datata 28 maggio 1877. Fin dall' esordio Capuana insiste sulla necessità di leggere tali novelle come se fossero il risultato di un'attenta osservazione del dato reale: «sono delle sensazioni vere, dei sentimenti veri, dei dolori veri, e [...] l'autore si è preoccupato soltanto di renderli, come dicono i pittori, schiettamente, sinceramente, in guisa da mettere il lettore nel caso di averne un'impressione non di seconda mano, ma immediata».⁷⁹ Appena tre anni più tardi, Capuana tenta di meglio definire il binomio fatto/forma: fin dal 1880, in occasione della recensione a Carlo Dossi autore delle *Gocce d'inchiostro* (un libro ben diverso dai suoi) Capuana chiarisce cosa sia per lui la «*forma artistica*». Stringe, cioè, un interessante rapporto fra «caso letterario» e «caso patologico»: «una vera *forma artistica* indica una maniera di vedere e di sentire molto fuor del comune. Quando la forma ha una spiccata singolarità, vuol dire che questa proviene dal solido impasto dell'organismo. Si tratta di un *fenomeno*; e la critica [...] ha l'obbligo di

⁷⁸ L. CAPUANA, *Conclusioni, Il Decameroncino*, in *Racconti...*, pp. 321, 323, 324, 326 (c.vi dell'autore).

⁷⁹ ID., *Nota introduttiva a Profili di donne* in *Racconti...*, p. 3.

penetrarlo, d'intenderlo, di *vederlo fare*. Un caso letterario equivale a un bel caso patologico» (corsivi dell'autore). L'opera d'arte, che merita l'appellativo di «caso patologico», deve possedere «qualità di prim'ordine (forza di rappresentazione evidente, potenza di colorito, di movimento, di vita, insomma)». Deve, di conseguenza, produrre sul lettore «una sensazione acuta, un'eccitazione interiore, [...] svegliargli nell'immaginazione e nel cuore facoltà addormentate per mezzo delle quali egli rifà un identico processo, sebbene in modo effimero, la stessa creazione dell'autore». Ma l'opera d'arte deve riflettere la realtà e, pertanto, accanto alle qualità alte vi deve essere posto per quelle «inferiori»: in altre parole, «difetti ed eccessi sia nel disegno generale, sia nei particolari dello stile e della lingua; stonature e stridori di colorito, contorsioni di linee, esagerazioni di *maniera*, caricature di forme, qualcosa di mescolato, d'affastellato, d'arruffato che intanto [...] è un vero organismo, non un'accidentalità o un capriccio» (corsivo dell'autore).⁸⁰ Sempre in quell'anno Capuana torna a discutere di forma, recensendo *Vita dei campi*: dopo aver constatato la difficoltà con cui tanto la novella quanto il romanzo attecchiscono in Italia, Capuana chiama ancora in causa il «gran padre del romanzo moderno», ovvero Balzac, e la solita triade formata da Flaubert, i De Goncourt e Zola. Di qui arriva a concludere che «un'opera d'arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte». Insomma, ribadisce Capuana, «se il romanzo non dovesse far altro che della fisiologia o della patologia, o della psicologia comparata in azione [...] il guadagno non sarebbe né grande né bello». L'influenza del positivismo e del naturalismo sull'arte è pertanto «soltanto nella forma» e si «traduce nella perfetta impersonalità di quest'opera d'arte».⁸¹ Chiarita l'importanza della forma, tre anni più tardi, il 5 aprile 1883, Capuana specifica, nella premessa della raccolta di novelle *Storia fosca*, cosa si deve intendere per fatto: «oggi che il romanzo e la novella son diventati un vero studio psicologico, i caratteri dei personaggi, l'ambiente dov'essi vivono, le circostanze che li fanno agire occupano talmente il posto del fatto, prima creduto essenziale, che lo stesso

⁸⁰ La recensione può essere letta in L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea...*, p. 36.

⁸¹ La recensione di Capuana ai *Malavoglia* può essere letta in L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea...*, pp. 82-83. Sempre in quella sede è confluita la recensione di Capuana a *Nana* di Zola: in quell'occasione, prendendo le mosse dalla «denominazione di *romanzo sperimentale*», viene riconosciuto a Zola il «gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte» (ivi, p. 198).

fatto può esser ripreso e studiato con varietà indefinita». Non solo: da un fatto diversamente contestualizzato può scaturire «un nuovo organismo di caratteri e di sentimenti» che da «vaghi e indeterminati» divengono «concreti». Importante, ai fini presenti, è la conclusione. Capuana vi registra il «completo trionfo dell'individuo vivo sull'individuo astratto, sul *tipo* classico, insomma una cosa perfettamente moderna». ⁸² Guardando alla cronologia, quanto sostiene Capuana a questa data potrebbe essere accolto come una chiosa alla trasformazione a cui ha sottoposto i personaggi di *Giacinta*, per sottrarli ad una eccessiva tipicizzazione, che ne avrebbe fatto dei manichini. A distanza di appena due anni, in uno scritto a cui si è già fatto cenno, *Per l'arte*, Capuana torna a ribadire che «*arte* vuol dir *forma*» e il fatto non è niente fino a quando «l'immaginazione non interviene e non vi soffia su il suo gran *spiraculum vitae*». Pare discuta la funzione dei documenti umani e, non in ultimo, offra un'immagine di sé, e più latamente del narratore, assai vicina a quella proposta (se n'è fatto cenno) da Nencioni: «il romanziere [...] scortica vivi vivi i suoi personaggi; [...] pianta il bisturi in quelle carni palpitanti con la stessa spietata indifferenza di un anatomico». Il che non significa, per Capuana, credere fino in fondo alla lezione del naturalismo. Il romanziere, per quanto vicino ai procedimenti scientifici, sarà sempre uno «scienziato [...] dimezzato», nella misura in cui «non può verificare il fatto, non può riprodurlo a suo piacere». ⁸³ In direzione di un progressivo ridimensionamento della componente scientifica va letta anche la celebre *Confessione a Neera*, di cui si è detto. Scrive Capuana: «mi affondavo più e più nella melma della novella e del romanzo moderno. Naturalista? Verista? Il nome mi preoccupava poco. Dicendo: naturalista, verista, tanto per farmi intendere dagli altri, volevo significare che, secondo me, nel mettersi a scrivere delle novelle o dei romanzi, bisognava badare a foggiar quest'opera d'arte giusta la sua ultima forma; provvisoria anch'essa, ne convenivo; tanto che cercavo anch'io, nella misura delle mie deboli forze, di svolgerla, d'ampliarla o, per lo meno, di ripulirla, togliendone via quanto ancora rimaneva in essa di fronde inutili, di rami morti». Lo scopo al quale il narratore tende, a questa data, non è più l'applicare i canoni del romanzo naturalista *tout-court*, ma tentare una forma autonoma che riflettesse il proficuo rapporto letteratura-scienza. Prosegue Capuana: «se Voi voleste darvi la pena di osservare attentamente [...] vedreste evidentissimi i segni del penoso lavoro, diretto ad ottenere il risultato di render la novella, dirò così, autonoma, qualcosa

⁸² L. CAPUANA, *Nota introduttiva a Storia fosca*, in *Racconti...*, I, p. 171 (c.vi dell'autore).

⁸³ *Id.*, *Per l'arte...*, pp. 110, 112.

d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore. Erano [...] i veri e soli affetti che poteva risentir la novella, nella sua qualità di opera d'arte, i soli affetti ch'essa poteva risentire dell'indirizzo scientifico della moderna cultura. Già, l'attenta osservazione della natura, lo studio minuzioso della verità non sarebbe bastato. Insomma, essendo l'opera d'arte principalmente anzi unicamente forma, occorre che la sua rinnovazione accadesse appunto lì, o era inutile lo spendervi intorno lavoro, tempo ed ingegno».⁸⁴

VII. Quanto detto finora riguardo al personaggio non appartiene solo alla narrativa. Anche come autore di testi teatrali, Capuana esprime, prima ancora della sua esperienza di narratore, idee molto vicine a quelle già discusse.⁸⁵ Nella *Prefazione al Teatro italiano contemporaneo*, datata 1872, si leggono i medesimi concetti esplicitati con espressioni quasi identiche: «quando l'artista riesce a darmi il personaggio vivente davvero, non so chiedergli altro e lo ringrazio; mi pare che m'abbia dato tutto quel che doveva. Pel solo fatto d'esser vivente, quel personaggio è bello, è morale; e se opera bene e se predica meglio, non nuoce; torno a ringraziare l'artista».⁸⁶ Il «personaggio vivente» vale dunque di per sé, nella misura in cui gode di una vita propria che lo legittima: la sua «bellezza», così come la sua «moralità», sono legate alla di lui capacità di incarnare la vita con le sue assurdità.⁸⁷ In tal senso, credo, si debba interpretare il lungo *labor limae* di Capuana, in particolare, sul personaggio di Giacinta, limatura quanto mai necessaria soprattutto nel momento del passaggio dalla pagina scritta alla scena. Come si è detto, Capuana lavora alla riduzione teatrale fra il 1887 e il 1888, Giacinta arriva sulle scene nel 1890. La protagonista è il personaggio

⁸⁴ Id., *Confessione a Neera*, in *Homo*, Milano, Brigola, 1888, p. XXXI.

⁸⁵ Il rapporto di Capuana con il teatro è un rapporto discontinuo ma costante. Come ha ricordato Gianni Oliva, la prima testimonianza relativa all'interesse del letterato per la rappresentazione scenica risale al 1864, quando in una lettera a padre Carmelo Pardi ammette di aver scritto «un dramma in prosa e di soggetto moderno» per poter prender parte a un concorso drammatico. L'adesione al naturalismo registra, sempre a detta di Oliva, una ripresa per «l'antica passione per le scene» nella misura in cui il teatro «assicurava maggiormente l'oggettività della rappresentazione attraverso il dialogo» (G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista*, in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, Sellerio ed., Palermo, 1999, vol. I, pp. XIII e XXII. Sugli interessi teatrali del primo Capuana, si vd. ancora G. OLIVA, *Il primo Capuana (1857-1860). A proposito di un abbozzo drammatico inedito*, in *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1979, pp. 11-65).

⁸⁶ La *Prefazione* può essere letta in L. CAPUANA, *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892, p. 250.

⁸⁷ Analogamente Capuana si era già espresso negli articoli conservati su «La Nazione» fra il 1866 e il 1867; cfr. ancora G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale...*, p. XVII.

sul quale Capuana deve intervenire con maggior intensità. Si tratta, volendo anticipare le conclusioni, di farne il centro di un'azione narrativa che deve necessariamente essere ridotta per poter essere rappresentata sulla scena con efficacia. Gli interventi dell'autore sono in parte identici a quanto già fatto per la revisione del romanzo, ma si potrebbe dire che diventano, a questa data, ancora più radicali. Mancano, o risultano molto attenuati, gli episodi relativi all'infanzia della protagonista, a partire dagli anni dell'amicizia col «figliolino» della balia, già cassati nella prima revisione del romanzo, così come manca il resoconto del periodo trascorso in casa dei genitori. Ma soprattutto viene meno l'episodio della violenza, che determina il comportamento di Giacinta. Nella versione teatrale la protagonista vi fa cenno nel corso di un colloquio con Andrea: «oh, lo so bene quale sarebbe il mio avvenire anche con te! L'uomo non è mai generoso; non dimentica, non scusa, non perdona... mai!... Verrebbe un giorno, arriverebbe un momento che anche tu saresti così vile... da rinfacciarmi...», «che cosa?» risponde Gerace, fingendo di non comprendere: «tu lo sai, non mentire! La mia fanciullezza macchiata dalla brutalità d'un... Tu lo sai! In questo punto non tollero nemmeno la tua pietà!».⁸⁸ La violenza dunque non è narrata; e nemmeno il nome di chi l'ha perpetrata viene più avanzato. Mancando il personaggio di Beppe, cessa la fascinazione che il «servitorino» esercita, suo malgrado, sulla vittima, l'ossessivo ricordo di lui, il suo essere una presenza costante nella mente di lei.⁸⁹ Parimenti, Capuana cassa tutti gli episodi legati alla fisiologia di Giacinta: dalla narrazione della malattia, alla successiva convalescenza alla quale viene fatto solo un rapido cenno, dagli incubi che ossessionano la donna, all'allucinazione durante le nozze (episodio anche questo che non era sopravvissuto alla revisione dell'86). Assente, pure, è la narrazione della «luna di miele» con Andrea, così come della prima notte col conte (nella revisione Capuana aveva già fatto cadere il commento di Giacinta al risveglio). La gravidanza di Giacinta non viene rappresentata, e

⁸⁸ L. CAPUANA, *Giacinta. Commedia in cinque atti*, in *Teatro italiano*, vol. I, a cura di G. OLIVA e L. PASQUINI, cit. p. 60.

⁸⁹ In un recente saggio dedicato a Capuana, Donatella La Monaca interpreta tale «eliminazione» alla luce di un tentativo di «smorzare rispetto al romanzo la scabrosità di certi frangenti la cui crudezza avrebbe potuto urtare il moralismo del pubblico borghese in sala»; vedi D. LA MONACA, *La «narrazione» in scena: il teatro di Luigi Capuana*, in *Il marchese e la maestrina. Luigi Capuana e altri studi*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2003, p. 96 (il saggio, ampliato e rivisto, era apparso in *Storia della Sicilia*, vol. VIII, *Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di N. TEDESCO, Roma, Editalia, 2000, pp. 115-122).

nemmeno la confessione dell'adulterio al conte. La stessa condizione, in cui la protagonista si trova, non è più un caso di patologia morale, per divenire, più pacatamente, un caso di dolore morale (ecco perché non riappare un altro episodio già caduto nella revisione del romanzo, quello del ballo in maschera). A diagnosticare questa nuova ed attenuata patologia è, naturalmente, il dottor Follini, personaggio che subisce, a sua volta, un deciso ridimensionamento rispetto alle differenti versioni del romanzo. Il medico entra in scena fin dal primo atto, e viene rapidamente connotato da uno dei presenti con queste parole: «un savio, un filosofo, uno scienziato...». Sono poche, ma sempre significative le qualità che contraddistinguono questo personaggio; eppure, ancora una volta, Capuana non vuole spingersi troppo oltre, nel dare allo spettatore chiavi interpretative ulteriori: si limita a suggerire che la vera natura di Follini non può essere pianamente risolta nell'immagine del medico *tout-court*. A lui spettano, ora, compiti strettamente legati all'esercizio della sua professione. Follini, come nel romanzo, diagnostica l'idiotismo del conte, chiamando in causa, questa volta, l'«evoluzione» anziché l'«ereditarietà»: «l'idiotismo è completo. Le vecchie famiglie vanno economicamente e fisicamente in sfacelo. Non c'è che fare: l'evoluzione è una legge». Nella versione teatrale, viene meno però la figura del medico-confessore. Follini continua ad essere l'interlocutore preferito di Giacinta, ma parla ancora il linguaggio della medicina tradizionale. La protagonista diviene allora, per il suo sguardo clinico, una donna vittima di un «dolore morale», incapace di uscirne: «si prova una strana soddisfazione nel fissarli, nel rimuginarli», i dolori morali s'intende. E ancora, poche battute dopo, Follini parla di «igiene morale», che si fonda su un «precetto», che sembra più un consiglio di buon senso, ovvero quello di «insistere» e «sviarli nei primi momenti». La scena continua ancora con uno scambio di battute fra i due e si chiude con un consiglio ancor più banale del precedente circa il passare del tempo «gran rimedio»: se è prevedibile lo scetticismo di Giacinta («e se s'ingannasse?»), assai meno lo è la risposta di Follini, che, improvvisamente, torna a calzare i panni del medico-osservatore, e quindi si fa distaccato ed obiettivo. Non senza cadere in contraddizione, ne approfitta subito dopo per insinuare il suo amore: «può anche darsi. Forse non ho osservato bene: forse...» esordisce Follini e Giacinta incalza: «dica». Conclude il medico: «forse non sono più così disinteressato...». Le battute che seguono sono pressoché identiche a quelle scritte da Capuana nella revisione del romanzo, ma radicalmente differente è la reazione della donna. Laddove nelle diverse versioni del romanzo, l'amore del medico ha sempre avuto la funzione di suggerire a Giacinta una possibilità di vivere il rapporto amoroso alternativa a quella provata nella violenza o nella infelice

relazione con Andrea, qui, appena Follini si allontana, Capuana le fa pronunciare una battuta che mette il medico sullo stesso piano degli altri spasimanti. Così Giacinta conclude l'incontro: «è un uomo! Un fatuo anche lui!... Però ha ragione. Non voglio più pensarci. Vo' distrarmi, vo' stordirmi! È stato parecchie volte così... dopo la morte della mamma... dopo la disgrazia della nostra bambina... Povera Adelina!... No! non voglio più pensarci. Voglio esser felice! Ne ho il diritto... Ho sofferto troppo!...».⁹⁰ Viene del tutto a mancare l'elemento tragico. Giacinta non percepisce di essere di fronte all'ultima opportunità che la vita le offre, nè tanto meno, si fa strada in lei la determinazione a togliersi la vita. Che Follini torni ad essere un medico-osservatore lo dimostra, inoltre, la scelta di affidarsi alla natura medicatrice a fronte della sua incapacità di curare Adelina, così come era accaduto nella prima versione del romanzo.⁹¹ Insomma, la transizione è da medico-confessore seguace, dei più importanti nomi della filosofia e della scienza di fine Ottocento, a allievo di De Meis, a genericamente medico «saggio», un po' «scienziato» e un po' «filosofo» per il teatro. La semplificazione depaupera il personaggio, e lo priva, così come per Beppe, della sua funzione di figura maschile alternativa e forte. Adesso, Follini esercita 'saggiamente' la sua professione affidandosi alla forza curativa della natura, per i mali del corpo, al buon senso e a una farmacopea di poco effetto per quelli della mente.

Se i personaggi maschili, che avevano nel romanzo un ruolo più significativo, s'indeboliscono nella messa in scena teatrale, non stupisce che analogamente perdano forza quelli che già prima ne avevano, paragonati alla volitiva Giacinta, assai poca. Penso, nello specifico, al padre, il cui rapporto affettivo con la figlia appare qui di minor intensità, e al conte Grippa di San Celso. Quest'ultimo continua ad essere raffigurato come un demente (è di Follini, lo si è detto, la diagnosi), anche se, adesso, Capuana smorza i toni e non cede più alla tentazione di animalizzare il conte. Parimenti, egli non concede a questo personaggio alcun margine di riscatto: nemmeno quando decide di mettere in scena, alla fine del quarto atto, il conte e Giacinta, nel momento in cui quest'ultima gli chiede perdono, anche per il gesto che sta per compiere. Se è ancora possibile parlare di confessione, nella rappresentazione teatrale è al demente conte Grippa che

⁹⁰ L.CAPUANA, *Giacinta. Commedia in cinque atti*, in *Teatro italiano...*, pp. 54, 84, 86, 87.

⁹¹ Anche il dottor Ficcichia, il «medico dei poveri» era giunto a simili conclusioni, ovvero che fosse meglio anziché intervenire «spacciando l'ammalato» «lasciar guarire» senza far nulla (il racconto, pubblicato nella raccolta *Le Paesane*, può essere letto nella ed. curata da Ghidetti, tomo II, cit., p. 196).

la donna si confessa: «mi confesso dinanzi a te come dinanzi a Dio!...». Ma è una confessione che non ha alcun valore, perché chi la riceve non è in grado di intenderla. Non solo, il conte risponde alla moglie infedele invocando il nome di Gerace; ed allora: «mi ucciderò!... fra pochi istanti... morrò!...» grida disperata Giacinta. Il conte «indifferente, da ebete», come recita la didascalia, ripete ancora: «Gerace!...». ⁹²

Per concludere la serie dei personaggi maschili e lasciando, per ora, da parte quello di Andrea appena evocato, un cenno merita il cavalier Mochi. Al contrario del conte Grippa, la presenza del cavaliere è costante sulla scena fin dal primo atto nella duplice veste di consigliere ed ex-amante della madre di Giacinta. Avendo esercitato il ruolo di consigliere anche nei confronti di Giacinta, inducendola al matrimonio, è da lei accusato, senza mezzi termini, di averla «ammaliata», di essersi «impossessato tirannicamente del *suo* povero cuore, del *suo* povero intelletto», di averla «atterrita» facendole «smarrire il senno, dicendole che ogni avvenire *le* era chiuso» per poterne fare la sua amante. In teatro, Mochi rappresenta l'intera società in cui Giacinta si trova a vivere, una società che la giudica, che le impone comportamenti dal suo animo rifiutati. Non è un caso che, nella scena immediatamente successiva al colloquio con lui, Capuana conceda a Giacinta un breve soliloquio, in cui la donna dichiara di essersi sposata con il proposito di fare di Andrea il suo amante solo per essere «in regola colla società...», per obbedire a un «destino» ineluttabile. In altre parole: come donna sposata Giacinta potrà concedersi un amante senza dar scandalo e senza dover correre il rischio di sentirsi rinfacciare, «in un momento di collera», da colui che ama il suo passato. ⁹³

Come si è forse potuto intuire, il personaggio sul quale Capuana sembra aver meno lavorato, è quello di Andrea. Immutato è il carattere debole dell'uomo, incapace di opporsi alla violenza dei sentimenti di Giacinta, sebbene anche in questo caso se ne attenuino gli aspetti più crudi. Innanzitutto, manca nella versione teatrale Elvira, la giovane figlia dell'affittacamere di Gerace, malata di tisi, eliminazione che consente di non cadere nel *topos* sfruttato del triangolo. Ma soprattutto viene risparmiata ad Andrea l'ultima viltà, il non andare da Giacinta la sera in cui lei si uccide. Nella versione teatrale, Capuana decide di cambiare radicalmente la chiusa mettendo in scena i due amanti, insieme per l'ultima volta. Andrea appare non in grado di reggere il confronto con la donna. Incalzato dalle domande di lei, ammette di non aver avuto il «coraggio» necessario per confessarle il

⁹² L. CAPUANA, *Giacinta. Commedia in cinque atti*, in *Teatro italiano...*, p. 94.

⁹³ Ivi, pp. 65-66 e 68.

suo stato d'animo. Il commento di Giacinta è amaro: «ce ne vuol molto, hai ragione, per dire non t'amo più a chi non trovasi nello stesso caso». La donna confessa ad Andrea un sentimento di simpatia per il dottor Follini, sentimento che in realtà non prova, e constata come ormai nulla potrà riaccendere il loro rapporto: «rimescolo, febbrilmente, le ceneri del suo cuore!... Nulla! Nulla! Neppure una scintilla!... Mi ha creduto anzi! Ha forse creduto più che io abbia detto!... Parti! Parti! Veggo lì, nel tuo petto, il cadavere del nostro amore!... Non risusciterà più!... Non risusciterà più!...». All'annuncio dell'«omo per le valigie», la risoluzione è presa: «e sia finita», dice sempre fra se e se Giacinta, e, come informa la didascalìa, si punge ripetutamente il braccio con la spilla intinta nel curaro.⁹⁴ La fine giunge rapida sotto gli occhi increduli di Andrea, dando appena il tempo a Giacinta di confessargli di aver mentito circa il suo rapporto col medico.

VII. Una *Giacinta*, così fortemente mutata, dimostra, nella pratica, quanto Capuana stesso si è chiesto nella teoria, ovvero se si può tradurre in azione scenica quanto è stato scritto sulla pagina di un romanzo. In un intervento del 1866, Capuana indica le fondamentali diversità fra romanzo e teatro, a partire dalle «leggi» che presiedono i due generi, e dalla differente attenzione che il romanziere concede all'analisi dei personaggi indagandone «tutte le pieghe del [...] cuore». Tale «indagine» avrebbe la precisa funzione di informare il lettore di quanto è accaduto nella vita del personaggio. Detta diversamente, il romanziere si gioverebbe della «luce del passato» per ottenere «qualche chiarore sulle tenebre del presente». La commedia, al contrario, «non ha tempo per spiegare nulla [...] le situazioni, gli avvenimenti la incalzano, lo spazio e le ore mancano [...] essa corre e corre direttamente alla catastrofe».⁹⁵ Apparentemente, non sarebbe pertanto possibile trasferire la complessità della pagina narrativa sul palcoscenico. Eppure i fatti smentiscono tale posizione teorica: Capuana stesso si è cimentato in questa direzione e, certo, non solo con *Giacinta*. Resta da chiedersi come sia potuto arrivare a tale esito prendendo le mosse da un romanzo dichiaratamente naturalista. La risposta, in parte, è già stata suggerita dal confronto fra le varie versioni del romanzo. Prima ancora, l'autore stesso offre alcune indicazioni

⁹⁴ L. CAPUANA, *Giacinta. Commedia in cinque atti*, in *Teatro italiano...*, pp. 99-101.

⁹⁵ L'articolo di Capuana, intitolato *Edourd Foussier e Jules Barbier* è stato raccolto in *Il teatro contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Lauriel, 1872 (vedi a p. 300). In generale, sul rapporto fra teatro e romanzo, si veda almeno C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

importanti, in specie nella lettera a Verga del gennaio del '79. Lì Capuana accusa di un eventuale fallimento del suo romanzo parlandone in questo modo: «se il soggetto non riuscirà altamente interessante, drammaticissimo, la colpa è tutta, tutta mia», ma poi aggiunge: «però (a monte la modestia!) mi sembra che in parecchi punti io abbia toccato giusto». La risposta di Verga riprende la duplice natura del testo lodandone, sì, lo «studio accurato e coscienzioso» ma, contemporaneamente, lamentandone i limiti: «se avessi sacrificato qualche volta la verità dell'analisi all'effetto drammatico, avresti forse avuto più largo consenso di pubblico grosso». Per questo a Verga piace di più «la prima metà del [...] libro» perché in quelle pagine «l'azione è più viva, o almeno è presentata con maggior *messa in scena*»; al contrario, nella seconda parte, quella più squisitamente psicologica, «l'analisi [...] predomina» compromettendo l'«efficacia che nasce dalla rappresentazione viva del fatto». ⁹⁶ Ad ogni buon conto, la percezione che Capuana ha del suo romanzo, fin dalla prima edizione, è da subito quella di un romanzo «teatrale». ⁹⁷ Ancora a Verga Capuana si rivolge il 24 luglio 1887, quando decide di metter mano alla versione teatrale del romanzo: «io, fra giorni, mi metterò a scrivere la *Giacinta*, dramma, o commedia in cinque atti: mi pare di poterne cavare qualcosa di fortemente drammatico e interessante». ⁹⁸ Verga adesso approva la scelta dell'amico, in quanto, come aveva già detto anni prima, avverte questo romanzo come un soggetto «drammatizzabile» e «più sicuro». ⁹⁹ Di fatto, come Capuana dichiara nella *Prefazione* alla versione teatrale, una sembra essere stata la direzione prescelta, quella del «semplificare» sia «la condotta dell'azione», sia la «forma del dialogo». Come si è detto ripetutamente, già il passaggio dalla prima edizione del romanzo a quelle successive è orientato a «semplificare», a snellire vuoi la trama, vuoi lo stile, in una direzione, lo ha sottolineato Oliva, che «portava *naturaliter* alla via del

⁹⁶ Le due lettere possono essere lette in L. e V. PERRONI, *Storia de "I Malavoglia"*, cit.. La lettera di Capuana porta la data del 4 gennaio 1879, quella di Verga del 18 giugno di quell'anno.

⁹⁷ In questa direzione è orientata la lettura della Rossetti basata sul «numero di periodi che possono essere considerati come facenti parte della diegesi del romanzo» e sul «rapporto che esiste tra questi e i periodi che invece sono propri della mimesi del romanzo». In quella sede la Rossetti ricorda come una analisi simile alla sua condotta sulla terza edizione del romanzo, quella dell'89, non fa che confermare questa linea interpretativa; vedi E. ROSSETTI, *Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana*, in AA.VV., *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana...*, pp. 128-129.

⁹⁸ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1984, p. 272.

⁹⁹ Ivi, p. 289.

¹⁰⁰ Secondo Oliva la trasposizione teatrale di *Giacinta* non ebbe esiti troppo felici: innanzitutto, Capuana si scontra con il dover portare sulla scena un «intreccio psicologico

teatro».¹⁰⁰ Se la strada per completare la trasformazione di *Giacinta* da romanzo 'teatrale' a testo per la scena è quella della semplificazione, per poter arrivare a questo Capuana ha dovuto passare attraverso una revisione radicale del romanzo, da naturalista a psicologico, sull'esempio probabile di Bourget (*Le disciple* è del 1889). In tal senso potrebbero essere interpretate, a mio avviso, le parole ancora vaghe di Cesareo il quale, rilevando l'esiguità della trama, alla data del 1886, osservava: «in altri tempi codesto sarebbe a pena bastato per una novella; ma ora che il romanzo vuol essere analisi paziente e sottile più presto che ricca e tumultuosa vicenda d'avvenimenti, s'intende che lo studio minuto d'una sola passione debba allargarsi in un libro». Tuttavia, sempre a sua detta, Capuana non riesce a percorrere sino in fondo la strada della psicologia (o almeno così gli pare) e finisce col «rendere sempre i mutamenti interiori de' suoi personaggi con la rappresentazione puramente esteriore de' loro gesti, de' loro atti, delle loro parole; ma non istudia quei cuori; non ricerca le volute, i guizzi, gli strappi di quelle passioni; non iscruta il fondo di que' caratteri».¹⁰¹ Comunque sia, l'avvicinarsi al romanzo psicologico da parte di Capuana, oltre a quanto è stato detto, ha tosto significato alleggerire la trama, rendere meno frequenti gli interventi del narratore e, linguisticamente, non impiegare più un lessico connotato scientificamente. Non solo: ha significato agire sui personaggi, in particolare sulla protagonista, che cessa di essere un «caso patologico», per diventare una donna travolta da un'esperienza che non riesce a superare, innamorata di un uomo che ha il torto di non essere alla sua altezza.¹⁰² Detta diversamente, senza il passaggio attraverso il nuovo romanzo psicologico non sarebbe stato possibile, a mio avviso, approdare alla versione teatrale.

In tal direzione devono, pertanto, essere interpretate le omissioni e le

[...] scarsamente duttile». A questo si aggiunga la difficoltà di gestire una folla di personaggi che, in teatro, finivano con l'aver funzioni banalmente «da contorno o da riempitivo», e il dover risolvere le «parti statiche del romanzo» in «concitati e aritmici soliloqui della protagonista da cui emergevano oscuri presentimenti e un fatalismo che spostavano la natura del suo "male" dall'ordine patologico-scientifico al *pathos* sentimentale»; vedi G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale...*, I, pp. XXIX-XXX e *Nota introduttiva a «Giacinta»*, ivi, p. 26.

¹⁰¹ Il romanzo comunque non piace al recensore, il quale vede in *Giacinta* soprattutto un «bel caso» di orgoglio e la considera una «donna nervosa, disquilibrata e alquanto perversita riguardo a senso morale».

¹⁰² Osserva Ghidetti nella introduzione all'edizione di *Giacinta* da lui curata, come, attraverso le varie revisioni, la storia della protagonista si trasforma da «"bel caso" di psicopatologia» a un «inquietante episodio di vita vissuta, attinente alla condizione femminile, in grado di aprire più di uno spiraglio sull'orizzonte della società contemporanea» (L. CAPUANA, *Giacinta...*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. XXI).

attenuazioni di alcuni episodi fondamentali nella prima versione del romanzo. Adesso Capuana non vuole più creare un caso che debba essere studiato dallo «scienziato dimezzato», ma bensì portare sulla scena un *milieu* borghese, nel quale si muove e soffre una giovane donna vittima, più ancora che della violenza subita dal «servitorino», del suo stesso ambiente. A vincerla, in ultimo, non sono le convenzioni sociali, ma la consapevolezza di amare un uomo che non l'ama più. Assume allora maggior significato anche la scelta di rappresentare il suicidio in scena: Giacinta si toglie la vita e muore sulla scena come tante eroine del teatro borghese di quegli anni, a fianco dell'incredulo Andrea (incredulo, sì, ma non più segnato dalla viltà di non aver trovato in sé la forza di essere accanto alla donna la notte del suicidio). Giacinta diventa, così, un'eroina borghese nella quale il pubblico può identificarsi: il che spiegherebbe la ragione del successo di pubblico della rappresentazione teatrale.¹⁰³

È bene ancora soffermarsi su di un ultimo aspetto. Si è constatato che Capuana si è 'diviso' fra teatro e romanzo: la passione per l'uno si è sempre alternata alla vocazione al romanzo, fino ad una certa data sicuramente preponderante.¹⁰⁴ Tuttavia, così come agli inizi della sua carriera Capuana indica con fermezza la crisi del teatro,¹⁰⁵ in un celebre intervento raccolto nel volume *Gli "ismi" contemporanei* individua pure, con ironia, la «crisi del romanzo». «Il romanzo moderno è malato» e le cure che gli sono state somministrate non hanno fatto che peggiorare la situazione: «una buona dose di *naturalismo* e di *sperimentalismo*» lo hanno apparentemente guarito, ma gli hanno «guastato» il «cervello». A questo punto, si è tentato di

¹⁰³ Su questo punto si veda l'accurata ricostruzione delle singole rappresentazioni e delle relative recensioni apparse sui giornali, sempre offerta da Oliva nella *Nota introduttiva* all'edizione di *Giacinta*. In questa sede si discute anche del difficile rapporto fra Capuana e la Duse, la quale rifiutò di incarnare il personaggio di Giacinta (G. OLIVA, *Nota introduttiva a Giacinta...*, pp. 25-36). Si veda inoltre: A. BARBINA, *La «prima» di Giacinta e le «ragioni» della Duse*, in *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italica, 1974, pp. 41-57 e L. CARETTI, *Capuana, Ibsen e la Duse*, in *L'illusione della realtà...*, pp. 185-203.

¹⁰⁴ La scelta fra prosa narrativa e scrittura teatrale viene risolta, alle volte, da Capuana costruendo racconti corredati da didascalie simili a scene: penso al racconto *Esitanze uscite*, inizialmente, sulla «Rassegna internazionale» di Roma del 15 luglio 1902 e poi confluito nella raccolta *Coscienze* (L. CAPUANA, *Racconti...*, III, pp. 77-81).

¹⁰⁵ È del 1872 la *Prefazione al Teatro italiano contemporaneo*, in cui Capuana afferma di dubitare di «risorgimento del teatro italiano» e conclude prevedendo una futura produzione teatrale che, tuttavia «continuerà come accidente, come forma vuota di contenuto reale, più retorica che arte, e vale come se non esistesse»; L. CAPUANA, *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892, pp. 258, 262. Analogamente Capuana avrà modo di esprimersi alcuni anni più tardi, in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 14 gennaio del 1877, articolo segnalato da Madrignani (C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, p. 102).

migliorarlo con «iniezioni sottocutanee di *psicologismo* in tutte le parti del corpo: la cura, apparentemente azzeccata, lo ha però «mutato di carattere», lo ha «ammalinconito», inducendolo a «scutarsi dentro, facendosi lunghi esami di coscienza». Il malato viene quindi ricondotto all'ospedale: «chi propone una cura ricostituente di *idealismo* o di *neo-cattolismo*, chi sciroppi di *simbolismo* e anche di *lirismo*», aggiunge Capuana e conclude: «mentre i medici si accapigliano, il malato muore». Fuor di metafora, il romanzo è in agonia: la «mala prova del *romanzo sperimentale*» (neppure Zola, secondo Capuana, avrebbe «mai preso sul serio la sua ricetta») ha avuto il merito di far comprendere che il nuovo romanzo doveva mutuare dalla scienza «il metodo dell'osservazione», un'osservazione «diretta» che tuttavia non impedisse «ai fatti, ai caratteri, alle passioni la loro piena libertà d'azione». Per usare sempre le sue parole, il romanziere non deve tanto imitare lo scienziato quanto la natura «che mette al mondo le creature e le abbandona a sé stesse e al giudizio della società». Quello che sembra essere una conquista per il romanzo è una modalità di rappresentazione della realtà già acquisita nel teatro: «tale cosa era avvenuta, da un bel pezzo, nel teatro: lo Shakespeare aveva praticato quel metodo in modo supremo». ¹⁰⁶ Insomma, teatro e romanzo rappresentano la realtà in modo analogo, anche se il primo sembra aver raggiunto la consapevolezza di sé e dei propri mezzi espressivi assai prima. ¹⁰⁷ Siamo nel 1898 e, a tutti gli effetti, quanto detto suona come un bilancio e, contemporaneamente, fa comprendere il continuo oscillare di Capuana fra questi due generi, di fatto, per lui, equivalenti. Su un punto in particolare teatro e romanzo si incontrano sotto la comune etichetta di forme artistiche: ovvero nella creazione di personaggi vivi. ¹⁰⁸ Sempre negli «ismi» Capuana scrive: «dei *tipi*? Ma tutta la letteratura moderna è la

¹⁰⁶ L. CAPUANA, *La crisi del romanzo*, in *Gli 'ismi' contemporanei...*, pp. 40-41, 43-44 (c.vi dell'autore).

¹⁰⁷ È stato fatto più volte il nome dei Goncourt, a loro volta interessati al dibattito fra romanzo e teatro. In una *Préface*, datata 1879, al riguardo i Goncourt arrivano a conclusioni opposte rispetto a Capuana. Si legge infatti: «pour une recherche un peu aiguë, pour une dissection poussée à l'extrême, pour la récréation de vrais et d'illlogiques vivants, je ne vois que le roman»; e ancora: «le qualités d'une humanité véritablement vraie, le théâtre les repousse par sa nature, par son factice, par son mensonge»; in E. et J. DE GONCOURT, *Préface et manifestes littéraires*, Paris, G. Charpentier et C. éditeurs, 1888, pp. 164-165.

¹⁰⁸ Non si dimentichi la più volte citata *Confessione a Neera*, datata 1887, in cui si legge: «avevo preso i miei personaggi proprio dal vivo – sono parole di Capuana – spesso spesso non avevo fatto altro che mutargli i nomi [...]; non ero andato a cercarli col lanternino, ma gli avevo ritratti volta per volta, quando mi si erano casualmente presentati dinanzi»; L. CAPUANA, *Confessione a Neera...*, p. XXXII.

negazione di questo principio estetico classico, già sorpassato; [...]. L'arte [...] oggi crea (quando riesce a crearli) individui non tipi. L'artista moderno si è convinto – e a questo convincimento l'ha indotto la scienza – che ogni creatura umana è un mondo a parte, immensamente ricco, immensamente vario, quasi altrettanto infinito quanto l'universo». ¹⁰⁹ A distanza di un anno appena, in un articolo dedicato alla *Città morta*, Capuana ritorna ancora su questo punto. Riconferma come da un passato, in cui «l'arte drammatica si è servita del *tipo*», si è ora passati all'individuo prima «con caratteristiche generali, l'*avaro*, il *geloso*», poi con caratteristiche che meglio lo qualificano «un tal *geloso*, un tal *avaro*, Otello, il notaio Guerin». Tale trasformazione ha avuto un'importante ricaduta sul pubblico aprendo «alla intelligenza e alla fantasia degli spettatori orizzonti più larghi» e «sensazioni più profonde». ¹¹⁰ Questo, per concludere, pare essere il percorso di Giacinta: da «tipo» che incarna le teorie care al romanzo sperimentale, a «individuo» che riassume in sé le caratteristiche della donna vittima della società borghese.

¹⁰⁹ *Id.*, *Idealismo e cosmopolitismo*, in *Gli 'ismi' contemporanei...*, p. 31.

¹¹⁰ *Id.*, *La Città morta*, in *Cronache letterarie*, Catania, 1899, da leggersi ora in *Verga e D'Annunzio...*, pp. 256-57. Si ricordi come la distinzione «tipo»/«individuo» possa essere interpretata alla luce della successiva distinzione elaborata da Forster fra «flat characters» e «round characters», i primi costruiti «attorno a un'unica idea o qualità», i secondi «disponibili per una vita più larga»; in *Aspetti del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 86.