

LUCIANA PASQUINI

GLI ATTI UNICI DEL CAPUANA IN LINGUA

La misura dell'atto unico offre al Capuana drammaturgo a cavallo degli anni 1886-1913 una straordinaria opportunità espressiva¹.

La dimensione contenuta e sintetica della scena drammatica, che sarà promossa con successo in Italia da Nino Martoglio ideatore del fortunato fenomeno del Teatro Minimo², rispondeva evidentemente appieno alla logica creativa e marcatamente sperimentale dello scrittore di Mineo.

Il percorso ha inizio con il *Piccolo archivio* (1886)³ che anticipa la

¹ I sei atti unici sono: *Il piccolo archivio* (1886); *Gastigo* (1901); *Un Brindisi* (1910); *Riricchia* (1912); *La buona vendetta* (1912); *Un vampiro* (1913).

² Il *Teatro Minimo*, fondato presso il Metastasio di Roma da Nino Martoglio, era un teatro *a sezioni* che proponeva nella stessa serata più opere consecutive in un atto. L'intento era quello di fornire alla platea un programma eclettico e raffinato che stimolasse l'attenzione e la curiosità nel susseguirsi delle varie *pièces*, tematicamente diverse l'una dall'altra. Si trattava della medesima formula adottata presso il teatro del Grand Guignol (1896-1962) da registi-mattatori come Max Maurey, noto per aver ideato la serata a "doccia scozzese", ovvero un programma in cui le brevi opere proposte si ascrivevano a generi differenti che oscillavano dal drammatico, al comico, all'*horror*, producendo nello spettatore stati d'animo di volta in volta diversi e talvolta vere e proprie congestioni emotive. L'operazione di Martoglio assume il nome di *Teatro Minimo* in riferimento al *Teatro Chico* di Barcellona che nelle finalità artistiche, diverse da quelle sensazionalistiche del *Guignol*, era più affine a quelle del Martoglio. Questi, nel corso del 1910, anno che coincise con l'intera vita del *Minimo*, mise in scena un'ottantina di commedie di autori italiani e stranieri tra le quali *Caccia al lupo* di Verga, il *Piccolo Archivio* (mai rappresentato prima) e *Un brindisi* di Capuana.

³ L'intera produzione capuaniana per il teatro in lingua, rimasta da sempre disseminata sulle pagine delle riviste letterarie coeve, è stata finalmente raccolta in un'opera organica: L. CAPUANA, *Teatro Italiano* (coll. *L'Isola*), vol. I a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Vol. II a cura di G. Oliva, Palermo, Sellerio, 1999. L'opera, oltre a quello della completezza della ricerca, ha il fine di ridare unità ad una produzione in molte parti mai più frequentata e, in relazione ad alcuni testi, addirittura ignorata. Sono emerse dalla ricerca, condotta attraverso gli epistolari, le carte d'archivio e le riviste dell'epoca, ben quindici *pièces* per il teatro in lingua variamente articolate in atti [*Il piccolo archivio*, a. u. (1886); *Giacinta*, 5 a. (1890); *Malia*, 3 a. (1891); *Serena*, 3 a. (1899); *Gastigo*, a. u. (1901); *Il Cavaliere Pedagna*, 3 a. (1903); *Il mulo di Rosa*,

lezione teatrale di André Antoine, uno dei maestri indiscussi della scena moderna, e dei fortunati dettami del suo *Téâtre Libre* (1887-1896). Infatti, il naturalismo zoliano che aveva determinato effetti soprattutto nella narrativa capuaniana e nell'ispirazione dei principi della militanza critica, mostrerà cedimenti proprio nell'applicazione al genere teatrale che costituirà il luogo della sua minor fortuna.

L'impianto complesso e poco convincente dei drammi zoliani, articolati in una sequenza eccessiva di atti, necessaria per tradurre l'ampiezza tematica dei romanzi⁴, rimane vittima di un'eccedenza di trivialità, della bizzarria delle situazioni e del macabro realismo del linguaggio che finiranno per violentare lo stesso "dramma umano". I medesimi inconvenienti, a ben vedere, che si troverà a patire la *Giacinta* (1890) capuaniana, malamente uccisa in scena dopo un'agonia emotiva dai toni forzati durata cinque atti⁵. La questione, per il tramite di Henry Becque e della sua attenzione alle idee e alla definizione "naturale" della psicologia dei personaggi, sarà infine risolta dal citato Antoine, proprio mediante l'introduzione della formula dell'atto unico che, insieme a tutta una nota serie di intuizioni per una recitazione mimetica, riuscirà a preservare l'aderenza dell'azione al vero.

Contestualmente in Italia, come si è visto, Verga e Capuana tendevano, in comunione d'intenti, al medesimo fine flettendo nell'86 *In portineria e Il*

2 parti (1905); *Ribelli*, 5 a. (1908); *Un brindisi*, a. u. (1910); *Riricchia*, a. u. (1912); *La trista lusinga*, 3 a. (1912-1923); *La buona vendetta*, a. u. (1912); *Un vampiro*, a. u. (1913); *Il paraninfo*, 3 a. (1914-1919) e *Garibaldi*, leggenda drammatica in 3 a. (1861) insieme a quattro melodrammi, cinque testi di teatro per burattini e cinque frammenti di vario tema. Una produzione amplissima e differenziata, quindi, che ristabilisce le debite proporzioni con quella per il teatro dialettale (interamente raccolta da P. MAZZAMUTO nel volume *Teatro dialettale siciliano*, Catania, Giannotta, 1974) ampiamente nota in virtù delle molte rappresentazioni tributategli dalle compagnie di giro. Per la funzione e la portata di questa produzione nell'ambito degli scritti teatrali coevi, vedi G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista*, ivi, pp. XIII-LIX e le *Note introduttive* premesse dai curatori alle singole *pièces*. In particolare sul *Piccolo archivio* cfr. G. OLIVA, «Il piccolo archivio»: *Un esperimento per il teatro verista*, in *Id.*, *L'operosa stagione*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 85-92.

⁴ Basterà il riferimento alla messinscena di *Thérèse Raquin* (1873) che ottenne, per i succitati motivi, i rimproveri della critica.

⁵ Sulla questione della riduzione teatrale di *Giacinta* (1890) vedi G. OLIVA, «*Giacinta dal romanzo al dramma*», in *Id.*, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1979, pp. 67-104.

piccolo archivio nella direzione di quello che è stato definito con felice trovata da Gianni Oliva il *Teatro della semplicità* giocato sull'*effetto del non effetto*⁶.

Se non vi sono dubbi, allora, sul fatto che il teatro moderno abbia avuto inizio con il Naturalismo, è altrettanto vero che esso andrà perfezionandosi mediante lo sforzo consapevole, sostenuto da commediografi come Capuana, di trasportare sulla scena "l'illusione della realtà" fondata su un nuovo e capitale carico di responsabilità per gli interpreti. Il percorso artistico sotteso agli atti unici, oltre ad attestare (come si vedrà per *Un brindisi* o per *Gastigo*) passaggi d'importanza capitale come l'adesione e il superamento del dannunzianesimo, giungerà alla riaffermazione dei principi basilici del naturalismo, riemergenti sotto l'assunto estetico dell'equivalenza tra forma e contenuto, sebbene arricchiti ed ampliati nei risultati da tutta una serie di influssi tecnico-tematici di provenienza europea.

Il terreno di coltura del "nuovo teatro" dovrà principalmente alla progressiva affermazione della funzione cardine della regia la propria definizione: questa, spesso presente nelle intenzioni già a partire dal momento della creazione del testo, si completa sul palcoscenico, laddove i ruoli di autore e direttore di scena di preferenza coincidano o in quei casi in cui la *longa manus* dell'autore riesca ad assicurarsi anche la fedeltà degli esecutori materiali. Di qui, complice la perizia negli allestimenti e la volontà degli attori di non personalizzare ma di interpretare fedelmente il testo, si determina il miracolo dell'"ambiente" che, in quanto fisiologica estensione della materia del personaggio e suo coerente completamento, si configura come cosa ben diversa da una casuale messinscena.

A tal proposito è di enorme rilevanza la categoria dell'unità d'azione applicata ad un luogo sintetico, ove siano ridotti al minimo i cambi di scena, calibrati in un lasso di tempo che aderisca il più possibile alla effettiva durata che dialoghi e azioni occuperebbero nella mera quotidianità, al di fuori della finzione artistica.

Su questo stratificato tirocinio drammatico s'innesta la sperimentazio-

⁶ Cfr. G. OLIVA, *Il teatro della semplicità e il percorso di Verga*, in *La scena del vero*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 7-55; Id, *Introduzione* in G. VERGA, *Teatro* (tutto il), Milano, Garzanti, 1987, pp. V-LXXXII ove, oltre alla definizione della poetica della semplicità a teatro, che unisce gli intenti anche del Capuana, è delineata nel dettaglio e considerata criticamente l'intera attività drammaturgica dell'autore catanese.

ne capuana che prende avvio con la conversazione misurata e realistica di Federico e Maria nel *Piccolo archivio* ove, attraverso reciproche scaramucce e falsità, i protagonisti danno luogo a uno spaccato di vita quotidiana dell'alta società coeva. Il dramma, se per la scelta tematica mantiene il debito con tanto teatro borghese pregresso alla Dumas, tecnicamente se lo lascia alle spalle in virtù della riuscita innovazione stilistica. Tutto quello che si vede in scena appare reale, nei tempi, nell'allestimento degli spazi e in tutto quello che accade: quasi niente, a parte un dialogo apparentemente scontato e banale tra due comuni amanti. Ma abbandonato il piano denotativo, ci si accorge dell'andamento antifrastico delle battute dei personaggi e di come essi nascondano, parlando d'altro, sentimenti e stati d'animo che si chiariscono soltanto alla fine e unicamente per i componenti della "quarta parete"⁷. I protagonisti, dal canto loro, rimangono del tutto ignari della verità, perfettamente ingannati dal loro abituale, reciproco gioco di mistificazioni. Siamo al cospetto della resa perfetta di quel "tessuto di finzioni" di cui era materata la società ipersofisticata di fine Ottocento, che è alle radici del silenzismo teatrale sviluppato, tra gli altri, da Capuana nella *Buona vendetta* (1912), ventisei anni dopo.

Se il Verga narratore finisce con l'accantonare il progetto della *Duchessa di Leyra* dopo aver constatato l'impossibilità di esprimere la falsità emotiva delle classi altolocate a causa della discrasia esistente tra pensiero, parola e azione, con il *Piccolo archivio* si fa strada invece l'intuizione critica

⁷ La categoria di "quarta parete" si riferisce alla tecnica di recitazione promossa da Antoine, che nel tentativo di risolvere i problemi di resa emersi con il teatro zoliano si era rivolto all'esperienza del teatro di Meiningen (1870-1890), alle cui rappresentazioni aveva assistito personalmente. L'esigenza di ambientazione che domina sulla scena, lo porta a recitare "chiuso" sul suo palcoscenico, come in una vera stanza delimitata da una "quarta parete". Anche ai cointerpreti era stato raccomandato di ignorare il pubblico fino al punto di volgergli le spalle, qualora le esigenze di verosimiglianza drammatica lo richiedessero, per interagire unicamente con gli altri interpreti presenti sul palcoscenico. Il concetto di quarta parete è per molti aspetti analogo a quanto espresso da Verga in una lettera da Milano del 7 luglio 1885, indirizzata al Capuana (Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 243-245) in riferimento al suo personale concetto di pubblico teatrale. Egli si augurava di veder rappresentati i propri lavori, fondati sull'artificio della semplicità, all'interno di un piccolo teatro con una platea costituita di poche unità di astanti (10), scelti e intelligenti, perfettamente sintonizzati con l'evento teatrale e disposti alla collaborazione, niente affatto desiderosi di essere lusingati dal colpo di scena, ma paghi, bensì, di assistere ad una recitazione condotta nel pieno rispetto del testo.

codificata in seguito da Federico De Roberto nella prefazione a *Processi verbali* (1890)⁸ che demanda al genere teatrale l'onere di esprimere, senza mediazioni e in riferimento a qualsiasi livello sociale, la rappresentazione della realtà che alla narrativa era interdetta a causa dell'ineliminabile incisività della componente diegetica.

Ma torniamo alle numerose anticipazioni europee che emergono con piena evidenza dai lavori capuaniani ed infondono alla produzione degli atti unici una fisionomia nient'affatto scontata e di impronta fortemente documentata.

Egli fu precorritore delle incipienti tematiche del teatro intimista e dei successivi esiti legati al teatro del silenzio o dell'inespresso che emergono con chiarezza dalla *Buona vendetta* e che si sarebbero affermate pienamente nel primo trentennio del Novecento. È giocoforza poi tornare a far menzione dell'attenzione nutrita per il teatro francese indagato in maniera capillare, al punto da occuparsi, attratto dalla competenza negli affondi psicologici ed etici, sia di Henry Becque del quale doveva aver realizzato una traduzione in italiano della *Parisienne*, oggi introvabile⁹, sia del François De Curel dell'*Invitée* (percepibile in *Gastigo*), per spingersi fino alla considerazione dell'eccentrica parentesi parigina del Grand Guignol (1896-1962), regno dei registi mattatori e dei virtuosismi, intesi come

⁸ «*Processi verbali*, io intitulo delle novelle, che sono la nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo. Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'esporre 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. [...] L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella scena come si scrive per il teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi devono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono. L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale. L'osservatore impersonale farà anch'egli dell'analisi, mostrerà anch'egli le fasi del pensiero, ma per via dei segni esteriori, visibili, che le rivelano, e non a furia di intuizioni più o meno verosimili. 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». Vedi F. DE ROBERTO, *Processi verbali*, Palermo, Sellerio, 1976, pp. 3-4.

⁹ Cfr. G. ALEO, *Luigi Capuana e il teatro di Henry Becque: a proposito di una traduzione introvabile*, in AA. VV., *Naturalismo e Verismo*, Catania, Fondazione Verga, 1988, vol. I, pp. 377-392.

mimetismi estremi, degli attori. Non a caso la sala francese del terrore sorgeva metaforicamente dalle ceneri del Libero, tempio del naturalismo, e le *pièces* guignolesche, sarebbero, dal versante tecnico, le eredi dirette dell'atto unico alla Antoine, se non altro per la convergenza di alcuni autori che trasmigrarono dall'una all'altra sala parigina¹⁰.

Inoltre, dal frangente delle idee, molto deriva a Capuana dalla lettura di Dostojewskij, le cui tematiche, legate al sentimento del rimorso, fecero breccia tanto nella narrativa del *Marchese* quanto nel teatro di *Un brindisi*, *Gastigo* o di *Un vampiro*, così come molto teatro norvegese di Ibsen (di cui Capuana tradusse per il pubblico italiano *Casa di bambola*¹¹) diventa per lui materia di nuove creazioni.

Mentre Antoine andava recitando con il viso annoiato e le mani in tasca, sorbendo in scena del vero brodo perché se ne sentisse l'odore in platea, Capuana andava documentandosi e di gran lena componeva quanto di nuovo i sei atti unici magistralmente esprimono.

La buona vendetta, mai rappresentata e apparsa unicamente in rivista¹², potrebbe considerarsi afferente al genere della "novella dialogata", cui di diritto apparteneva già il primo degli atti unici¹³ di cui questo si configura come l'ideale continuazione, giocata su registri stilistici ancora più innovativi, ove l'identità onomastica delle protagoniste (entrambe hanno nome Maria) costituisce, anche in ossequio ad una scelta rigorosa di medietà, uno dei più chiari segnali di congiunzione. Anche qui l'azione si svolge per intero nel salotto di una coppia dell'alta borghesia romana ed i personaggi della *pièce* sono soltanto quattro: Livio, sua moglie Maria, l'"amica" di famiglia Gabriella e la cameriera, niente altro che una comparsa. La struttura è già di per sé eloquente del tono complessivo del dramma: poche voci in scena, pacate, sommesse secondo le esigue indicazioni di

¹⁰ Oscar Méténier, il secondo dei direttori artistici del Guignol, cominciò a contaminare le antiche inclinazioni "veriste" del tempo in cui i suoi testi venivano rappresentati da Antoine con il culto morboso per i bassifondi e per i fatti di sangue. Sulla particolare sala parigina vedi *Teatro del Grand Guignol*, a cura di C. Augias, Torino, Einaudi, 1972.

¹¹ La traduzione è del 1892, mentre l'opera di Ibsen, com'è noto, risale al 1879.

¹² L. CAPUANA, *La buona vendetta*, in «Noi e il mondo», a. II, agosto 1912, pp. 65 – 73. Per l'accesso alla trattazione completa relativa all'atto unico, vedi L. PASQUINI, *Nota introduttiva a La buona vendetta* in L. CAPUANA, *Teatro Italiano...*, vol. I, pp. 522-27.

¹³ *Il piccolo archivio* (1886).

didascalica; nessun colpo di scena, mimesi rigorosa della realtà temporale. Campeggia, almeno nella prima parte, una vivace congestione psicologica che interessa Maria e Gabriella, entrambe preda di un logorio di natura sentimentale del quale è vittima principalmente la seconda. Questa, infatti, ha smesso di essere l'amante di Livio da appena sei mesi e adesso, ossessionata dal rimorso, desidera espiare il tradimento confessandolo all'amica.

Tracce di intimismo si evincono chiaramente dall'atmosfera del dramma, modulata da didascalie brevi che impongono toni sommessi e controllo emozionale, in un costante conato di interiorizzazione. L'attanzialità risulta smorzata, quasi incerta. Dagli stralci didascalici affiora, inoltre, la ferma osservanza dell'etichetta, che persiste al di là delle intime condizioni emotive e rivela, unitamente all'ispirazione crepuscolare, ancora una volta il perverso gioco della dissimulazione di pertinenza borghese, perennemente nel mirino della letteratura di origine verista e già presente nel *Piccolo archivio*. Una battuta in particolare fa emergere quale sia il livello di penetrazione delle convenienze nel sistema sociale. Non a caso Maria, riguardo l'opportunità di una scena di gelosia, conclude: «Ragioneremo tranquillamente, come discutono anche di gravissime cose le persone bene educate...», dimostrando come l'ingranaggio della finzione sia inamovibile e paradossalmente interiorizzato e naturale.

Maria si connota come creatura di segno crepuscolare, docile nei dialoghi e debole per la convalescenza ancora in corso; si compiace al ricordo della sofferenza procurata dalla malattia appena scongiurata, che l'ha fatta sentire però viva e pulsante, offrendole la percezione acuita delle sensazioni e finendo col rappresentare per lei un'esperienza esaltante dopo il dolore del tradimento e la conseguente prostrazione. La malattia, sublimata a stato di grazia, costituisce uno fra i temi più cari alla condizione crepuscolare e a tal proposito Capuana riesce a fare di questo personaggio un prototipo perfetto. Anche il lessico di Maria è connotato da sostantivi ed aggettivi della medesima gamma semantica (monotonia, malattia, triste, sbiadito), che accompagnano la lucida analisi delle cause del fallimento matrimoniale. La staticità rinunciataria che caratterizza la donna viene però alla fine sovvertita quando, stufa di essere considerata un fantoccio senza ruolo («una bambola meccanica», come non pensare ad Ibsen?) assume la risoluzione di affrontare il marito.

Proprio Livio, che rischia di apparire l'elemento debole e più convenzionale dell'ingranaggio a causa della sua incoerenza, si rivela abilissimo nel nascondere ansie e stati d'animo dietro discorsi banali. Per questo è da considerare personaggio pertinente, anzi risolutivo ai fini della caratterizzazione intimista del dramma; egli costituisce inoltre il veicolo dell'ironia dell'autore per la condizione di personaggi che, dopo aver visto incenerire ogni ideale d'evasione, riguadagnano con immani sforzi niente altro che la mediocrità.

Ristabilendo la giusta cronologia dei testi, è ancora un'aristocratica dimora, questa volta quella dello scrittore alla moda Elio Ramis, ad offrire l'ambientazione per *Gastigo* (1901)¹⁴, il secondo degli atti unici. Nel dramma la coerenza al vero è preservata dall'applicazione dell'unità spazio-temporale, ma rispetto all'esperimento di quindici anni prima che perseguiva in assoluto la realizzazione del "vero a teatro" proposto con la rigorosa mimesi della quotidianità nella finzione scenica, senza timore di esiti di scontatezza attanziale e contenutistica è certamente superata nei dialoghi dai toni enfatici, nel taglio determinante prescelto per l'episodio come nell'improbabile realtà dei tre protagonisti, connotati di palese teatralità fin dall'assegnazione onomastica: Leonia, Irma, Elio Ramis, nomi che presentano in effetti un'alta drammaticità sonora.

Appunto nello spazio di una sola alzata di sipario si consuma il dramma psicologico di Ramis e di sua figlia Irma, che vivono un rapporto parentale caratterizzato da una conflittualità dominante. Il cruccio della giovane è quello di voler rintracciare la madre mai conosciuta o quanto meno di ricostruirne la misteriosa vicenda taciuta ostinatamente dal padre. Ella nei soggiorni in collegio, stuzzicata dalle compagne, si era procurata di nascosto due dei

¹⁴ La prima rappresentazione dell'atto unico *Gastigo* fu data al Teatro Costanzi di Roma il 23 giugno 1899 dalla compagnia Leigh-Heb-Reiter. Secondo quanto risulta dall'autografo della Biblioteca Comunale di Mineo (n. 2316) l'opera fu scritta nel marzo dello stesso anno (1899). La prima stampa è di due anni dopo, nella «Nuova Antologia» del 1° ottobre 1901. Il 14 settembre del 1910 il dramma fu rappresentato di nuovo dalla compagnia del Teatro Minimo con maggior successo ed il titolo cambiato in *Un Superuomo*. Per l'accesso alla trattazione completa relativa all'atto unico, vedi L. PASQUINI, *Nota introduttiva a Gastigo* in LUIGI CAPUANA, *Teatro Italiano...*, vol. I, pp. 221-28.

romanzi più fortunati di Ramis: *La Nemica*¹⁵ e *L'angoscia suprema*. Questi libri le erano stati interdetti dallo scrittore-padre che vi aveva trasfuso la propria esperienza sentimentale, contaminando Arte e Vita al punto da trarre dall'una quell'ispirazione da esperire nell'altra e viceversa. Ma i contorni della storia d'amore che ne ha determinato la nascita, sono ancora troppo nebulosi per Irma, decisa a sapere tutto, ad interrogare il genitore a costo di sovraccaricarlo di emozioni pericolosissime per un uomo nel suo fragile stato di salute, causato dalla dissolutezza protratta durante un'intera vita spesa alla ricerca del piacere.

La seconda parte del dramma è tutta orientata alla demolizione dell'assunto estetico decadente in quello sforzo di superamento e di irrisione del dannunzianesimo di cui si è fatta menzione. L'incontro voluto da Ramis con la donna di un tempo, Leonia, che lo ha reso padre e gli ha offerto la propria giovinezza senza condizioni, per ottenerne di essere alla fine ripudiata e scacciata per noia, assume le proporzioni di un affondo, veicolato dal dialogo, nella coscienza dell'uomo e della donna. Il primo, che predicava «una legge inebriante: la libertà dell'amore, della passione; il trionfo dei sensi» finisce per abiurare di fronte all'altra che, dopo essere stata compiacente e poi «buttata nel fango», ha accettato, infine, di vivere nell'abiezione morale che le annulla ogni istinto materno. La ricerca del piacere ha portato in lei all'uccisione dell'anima e della dignità.

Molto di Ibsen emerge nella consapevolezza che ha Leonia di essere contaminante per la figlia con la sua presenza quotidiana di donna degenera, com'era stato per Nora, che in *Casa di bambola* si allontanava dai figli perchè invischiata nella menzogna.

La visionaria descrizione che Leonia dà di sè stessa insieme al nuovo nome che ha meritato nella società dissoluta, quello di Sofonia la folle, evocano l'antica abietta Messalina e il suo mondo notturno di perversioni. La situazione centrale, inoltre, avrà forse qualche influenza sul dramma di Pirandello *Come prima, meglio di prima* (1921) e costituisce una delle tante tracce pre-pirandelliane rintracciabili in Capuana, mentre il teatro di

¹⁵ Non a caso con *La Nemica* l'autore cita, a fini ironici, il titolo di un dramma in prosa abbozzato dal Vate a Napoli nel 1892 e rimasto inconcluso ma già probabilmente pubblicizzato dall'autore e quindi ben noto all'opinione pubblica; cfr. G. D'ANNUNZIO, *La Nemica. Il debutto teatrale ed altri scritti inediti* (1888-1892), a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1998.

François de Curel è chiamato in causa negli affondi psicologici, nelle reciproche analisi ed indagini psichiche dei due antichi amanti. L'ispirazione capuaniana, di certo lontana dall'amaro sarcasmo dell'accusa polemica contro la società di Ibsen, è più vicina all'indagine sulla psiche di marca francese. A tal proposito anche Paul Bourget aveva fatto da tempo la sua parte e Capuana se ne ricorderà ancora in *Rassegnazione* (1907)¹⁶, romanzo in qualche modo vicino, dal versante di certo superomismo sconfitto, all'assunto di *Gastigo*. Va da sé che il personaggio di Elio Ramis, che dedica tutta la vita al puro edonismo umano ed artistico, alluda a una situazione dannunziana, che a suo modo Capuana tenta di sconfessare. E lo stesso titolo di *Un Superuomo*, adottato per la ripresa del lavoro (1910), non lascia dubbi sull'ironica considerazione dell'ideologia dannunziana, pur sperimentata e fatta propria in lavori come il romanzo breve *La Sfinge*¹⁷.

Con la "commediola" paesana *Riricchia*¹⁸ Capuana insiste sul registro binario che sempre aveva caratterizzato la sua produzione destinata al palcoscenico. Quindi, ancora nel 1912, la rappresentazione della realtà a teatro segue istanze diverse e l'ambientazione paesana continua ad essere presa in considerazione dallo scrittore come un universo a parte, coesistente a quello alto-borghese ma ad esso parallelo, in sé immoto ed immune dalle mode e dalle noie che appestano l'atmosfera dei salotti divenuta irrespirabile, ormai satura dell'incapacità di agire di uomini e donne che soffrono lo

¹⁶ Il romanzo è stato ripubblicato di recente: L. CAPUANA, *Rassegnazione*, a cura di L. Pasquini, Roma, Bulzoni, 2000.

¹⁷ Nel romanzo breve, pubblicato a puntate sulla «Nuova Antologia» nel 1895 e in volume da Treves nel 1897, Capuana narra la vicenda, tutta giocata sul filo della psicologia, del commediografo di successo Giorgio Montani. Questi aveva dedicato l'intera vita all'Arte, e aveva goduto di grande successo e facili amori fino al giorno dell'incontro romano con Fulvia che ne minerà l'incrollabilità sentimentale e la produttività artistica opponendogli la sua personalità insondabile. Giorgio, minato dall'istinto incoercibile della gelosia verrà annientato dall'amore per Fulvia, vera *nemica* di stampo dannunziano, fino a morire. Superfluo sottolineare le analogie con i romanzi di D'Annunzio, allusi anche nell'onomastica del protagonista, un po' ipostasi di Andrea Sperelli e un po' del coevo Giorgio Aurispa del *Trionfo della morte*.

¹⁸ Apparsa in «La Lettura», a. XII, 1912, pp. 222-230. Non si hanno notizie certe di avvenute rappresentazioni. Per l'accesso alla trattazione completa relativa all'atto unico; vedi L. PASQUINI, *Nota introduttiva a Riricchia* in LUIGI CAPUANA, *Teatro Italiano...*, vol. I, pp. 435-441.

spettro dell'inadeguatezza e della disillusione quale condizione ineliminabile dell'esistenza. Il mondo in cui vive la giovane e bella Riricchia, una ragazza di appena sedici anni, che «(...) Ride, canta; sembra che abbia l'argento vivo addosso» è, per Capuana, il luogo dove i valori morali hanno ancora la loro sacralità, ma anche, e soprattutto, il mondo del bisogno economico che s'intreccia a detti valori ed inevitabilmente li trasforma e li flette in ossequio ai propri meccanismi. La protagonista della *pièce* trascorre il suo tempo a far lavori di cucito nel piccolo cortile antistante la casa dove vive. E proprio questo spazio circoscritto, sul quale si aprono le porte di tutti i dirimpettai e ove tutti i personaggi confluiscono, luogo deputato degli incontri, dei rapporti interpersonali e dei *flirts*, fa da *pendant* al salotto borghese, costituendone il corrispettivo scenico in ambito rusticale ed offrendo la sede all'intera vicenda.

La commedia è impiantata sulla logica della "roba", intesa tradizionalmente come proprietà, alla quale si affiancano qui anche le componenti del denaro contante, della posizione sociale e del bene di lusso. Elementi spesso interdipendenti che configurano quella monetaria come un'urgenza, si potrebbe dire, assoluta nel microcosmo paesano in cui si muovono la protagonista ed i suoi referenti, a differenza di quanto accade nella contemporanea scena di ambiente borghese, dove il bisogno non ha ragion d'essere e il denaro non è mai alluso se non in termini di capriccio¹⁹, mentre a tenere il campo è la sentimentalità adulterata da infinite anomalie e complicazioni.

I sentimenti affiorano anche nell'universo paesano, ma sono caratterizzati da maggiore semplicità e trovano uno scacco unicamente nell'imperativo dell'*utile* che, costituendo il *primum movens* indiscusso, annulla e giustifica in sè ogni altra istanza.

L'inestricabilità di amore e interesse spicca sempre più nella progressione dell'ordito teatrale. Riricchia infatti si trova ad esser contesa da ben tre pretendenti: Don Cesario Lo Storto, un facoltoso strozzino, Testaccia, suo attendente e scrivano, Don Micio, giovane di farmacia. La scelta è rimessa

¹⁹ Cfr. ne *La trista lusinga*, le parole di Amalia: «...gioielli ...vorrei averne il doppio... Nel mondo... si è considerate non per noi stesse ma per il lusso di cui possiamo far pompa...», in L. CAPUANA, *Teatro Italiano...*, p. 497.

dalla madre, Gnà Paola, alla volontà della fanciulla, nell'apparente rispetto dei suoi sentimenti. «...Ha da pensarci lei» risponde pronta la donna alle profferte matrimoniali di Don Micio; ella in realtà ha la certezza assoluta che la figlia saprà pensarci bene e non potrà che prendere la decisione giusta, animata, al di là di ogni dubbio, dalla prioritaria considerazione dell'utile. E in effetti Riricchia attua una strategia astuta: prendendo tempo accetta la corte di tutti, attratta dalla passionalità di Testaccia, dal garbo e dalla promettente posizione sociale del giovane farmacista e non meno dalla collana d'ambra e dai gioielli esibiti da Lo Storto, che, sebbene sia maritato, non fa mistero dell'attrazione provata per lei. Dopo attenta ponderazione la ragazza concederà il suo cuore a Don Micio, ottimo partito innanzitutto, la cui delicatezza e signorilità non guastano. Ma la decisione definitiva verrà subordinata ad una dura prova: la ragazza gli confiderà di essersi compromessa con Testaccia e di non poterlo sposare per questo motivo. Alle parole del giovane farmacista, che giura di volerla ancora, ella scioglie la finzione accordando il suo amore. E proprio in chiusura torna l'anulare allusione all'interesse nelle parole della Gnà Paola, che esclama: «Che fortuna, figlia mia!».

Il mondo paesano, come del resto già quello rusticano di Verga, diffuso di proverbialità, si rivela anche il regno della metafora animale, che orna l'eloquio dei parlanti rafforzandone l'efficacia e livellando l'umanità al grado zero. Naturalmente non mancano, ai fini di una caratterizzazione completa dell'ambiente, i nomignoli connotativi: Lo Storto e Testaccia sono l'emblema della significazione, a partire dalla designazione onomastica, delle peculiarità dei personaggi, incarnando rispettivamente la disonestà e la caparbietà.

La pubblicazione di *Un Brindisi* avviene nella «Rivista di Roma» il 25 novembre 1910²⁰ a distanza di alcuni mesi dalla «prima» che si era tenuta il 7 maggio al Metastasio ad opera della Compagnia del Teatro Minimo, con Achille Vitti nel ruolo del protagonista. La commedia tradisce una suggestione da Grand Guignol, presentando numerosi ingredienti del teatro del terrore, genere alla moda agli esordi del primo Novecento, insinuatosi nei gusti degli spettatori italiani e soprattutto romani. Essi avevano accolto

²⁰ A. XIV, 1910, pp. 704-708.

favorevolmente la novità di provenienza francese, che dalle propaggini dell'autoctono naturalismo, si era evoluto verso un gusto morboso per il fatto di cronaca, ampiamente esperito nelle varie forme d'arte fino a quando, negli anni successivi a quelli della militanza zoliana, era giunto a compiacersi dell'estremizzazione del caso eccezionale fino a metterne in evidenza esclusivamente gli aspetti più truculenti e biechi. Lo stesso Capuana, autore e teorico consumato dell'utilizzazione del documento a fini artistici, cede nel calcare la mano unendo le istanze della particolare Sala francese a quelle del Teatro Minimo che prediligeva opere brevi ma accattivanti.

L'atto unico è concepito in un raffinato contesto alto-borghese: la lussuosa sala di un ristorante, descritta in didascalia con dovizia di particolari che suggeriscono un'ambientazione sperelliana, costituisce la scenografia della vicenda. Sulla scena si muove un gruppo di amici che banchetta in compagnia di splendide donne; il personaggio dominante è il giovane pittore Ruggiero Viosci, connotato da modi affettati ed aspetto scapigliato, completamente assorbito in discussioni di natura filosofica da lui fomentate di battuta in battuta. Egli con malcelata superficialità, impegnato a bere, stuzzica il suo interlocutore preferito, il letterato della compagnia Tito Rojani, su argomenti alla moda: il valore della bellezza in una donna, l'opportunità della fedeltà tra amanti, la necessità del rimorso. Ma l'atmosfera amena viene turbata dalla comparsa di Luigi Clari, vecchia conoscenza del Viosci, che ridesta nel pittore quasi del tutto ubriaco il ricordo di un delitto compiuto in passato, che questi aveva collaborato ad occultare. *L'alcohol* toglie all'artista ogni ritegno e ne sovraccita la loquacità. Per il gusto di affermare che il rimorso è innaturale, essendo stato indotto nell'uomo dalla civiltà, il protagonista si spinge a raccontare l'omicidio di un'amante gelosa e a mimarlo realisticamente, coinvolgendo nella confessione gli astanti increduli, osando addirittura brindare alla defunta "Risette". L'ostentazione cinica dell'assoluta mancanza di rimorso lascia sgomenti i componenti della brigata che si defilano sdegnati. Soltanto Rojani, ipostasi del razionale dottor Follini di *Giacinta*, rimane accanto a Viosci considerando affettuosamente il caso umano. Egli diventa protagonista nell'ultima scena dove, come spesso in Capuana, il dramma trova soluzione improvvisa ed antitetica alle premesse: Viosci non riesce più a nascondere il rimorso che lo opprime da anni e si abbandona ad un pianto liberatorio.

Dai resoconti teatrali del tempo si evince la costernazione del pubblico

del Metastasio sottoposto a tanta crudezza. Doveva aver giocato, nella forte impressione ricevuta, il ritmo serrato e perfetto nell'evidente pieno rispetto delle unità di tempo e di luogo. Il meccanismo scenico in effetti è avviato e condotto da Capuana con autentica maestria, mentre i tempi sono gestiti con assoluta adesione alla realtà. Anche i dialoghi e le attitudini gestuali dei personaggi, descritte in didascalia, denotano una resa perfetta quanto a verosimiglianza. La persuasione doveva essere stata completa se dal «Giornale d'Italia»²¹ si riferisce di «grida di orrore delle donne, stupefazione degli uomini». Il che porta il recensore a rimproverare all'autore un «fine di commozione» e la scelta di un genere che lusinga il segreto gusto per il deteriore. Lo stesso Capuana, a meno di un mese dalla «prima», scrive a Nino Martoglio: «Ha ricevuto la mia lettera che le confermava il mio permesso di fare i tagli creduti opportuni a *Un Brindisi?*»²²; una prova, si può supporre, che testimonia il ripensamento dell'autore sull'opportunità di tanto gratuito cinismo.

Insomma, l'articolista sottolineava la scarsa spontaneità del lavoro e il difetto di coerenza. Un giudizio in realtà troppo severo probabilmente stimolato da una rappresentazione non molto convincente mentre, a guardar bene, il testo risulta alla lettura compatto e armonioso, tanto da assumere nell'ultima produzione di Capuana certamente un posto di rilievo.

Giudizio in tutto positivo, al contrario, fu quello espresso da Giustino L. Ferri nella *Rassegna drammatica* della «Nuova Antologia»²³ che definisce *Un Brindisi* «opera magistrale...» nella quale il critico legge l'«Analisi mirabile di una spaventevole malattia dello spirito (...) Le eco di un dramma passato; ma il dramma risuscita nelle parole monche, interrotte, frementi del narratore... Luigi Capuana è sempre il Maestro». Tuttavia anche Ferri rimprovera alla resa interpretativa di Achille Vitti, pur abile interprete, cedimenti alla monotonia e l'insistenza «su certi suoi effetti preferiti», offrendo ulteriore testimonianza della distonia esistente tra le intenzioni dell'autore e la realtà della messinscena nei labili equilibri teatrali di questo particolare frangente artistico italiano ed europeo.

²¹ «Giornale d'Italia» 8 maggio 1910, rubrica *Teatri ed Arte*, siglata *b*.

²² Lettera da Catania, 2 giugno, 1910, in A. BARBINA, *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italica, 1974, p. 69.

²³ 16 maggio 1910, p. 340.

Un Vampiro nasce come novella e appare per la prima volta in «La Lettura» il 1° luglio 1904²⁴. La riduzione teatrale in un atto verrà pubblicata a distanza di anni (1913) in «Noi e il mondo»²⁵ e mai rappresentata.

Sebbene la tradizione preromantica che ne determinò il successo avesse offerto a Capuana un Vampiro tutto da rifare, puro spunto tematico da plasmare a ben diversi fini artistici, i tratti byroniani che connotano il personaggio con la tipica signorilità di gusto neo-ottocentesco sono appena accennati per puro ossequio al genere.

L'*a plomb* con il quale *colui* (il nome anagrafico del vampiro rimane sconosciuto al lettore a mezzo di una reticenza prolungata, richiesta dall'atmosfera sinistra sottesa al racconto, che concede soltanto un pronome alla designazione del personaggio misterioso) affronta l'uomo che dopo la sua morte ne ha risposato la vedova è conforme al contegno del più genuino eroe byroniano inglese.

La doppia resa narrativa e teatrale dell'opera sembra essere il frutto di due istanze in tutto diverse tra loro: la prima versione è orientata all'indagine dei rapporti e del primato esistente tra gli opposti poli della scienza e della superstizione allo stato coevo, quando scientismo positivista e scetticismo superstizioso si contendevano il campo. La seconda espressione, quella teatrale, si disinteressa ormai di ogni questione dialettica per conseguire, invece, in barba al *non effetto* di auspicio verista, il tanto ricercato *effetto Guignol*.

La novella ha inizio con la diatriba serrata tra Lelio Giorgi, vittima insieme alla moglie Luisa di inspiegabili fenomeni notturni, e il suo amico e scienziato Mongieri, che oppone le più moderne argomentazioni offerte dalla scienza per placare le fobie della coppia: isteria, dunque, magnetismo, estrinsecazione del fluido della donna sarebbero le spiegazioni degli

²⁴ Successivamente, nel 1907, Capuana la utilizzerà per dare il titolo ad un volumetto (edito a Roma da Voghera e con lettera dedicatoria a Cesare Lombroso), nel quale comprenderà un altro racconto, *Fatale Influsso*, affine al primo per la tematica parapsicologica. Per l'accesso alla trattazione completa relativa all'atto unico, vedi L. PASQUINI, *Nota introduttiva a Un Vampiro* in LUIGI CAPUANA, *Teatro Italiano...*, vol. I, pp. 543-550.

²⁵ «Noi e il mondo», a. II, 1913, pp. 365-372. L'adattamento, stando al manoscritto della BCM (n. 2328), risale però al 1911 (data in calce: Catania, 11-12-13 [gennaio] del 1911). Se ne ricaverà invece una versione televisiva nel 1978, andata in onda alle ore 20.40 del 12 luglio, intitolata *Nella città vampira* per la regia di Giorgio Bandini.

scienziati al fenomeno della presenza notturna, terrificante ed ossessiva, di un fantasma geloso che muove gli oggetti e si accanisce contro la culla del figliolino dei coniugi. Questo racconto di vampirismo, pienamente conforme al modulo indicato da Todorov per l'individuazione del narrato fantastico, è imbevuto di quell'"incertezza" in cui il teorizzatore ravvisa la *conditio sine qua non* del genere stesso²⁶. Il dubbio, perfettamente inglobato nel meccanismo della narrazione, dà vita ad un "fantastico" ben riuscito, pienamente partecipe della formula, che per assurdo trascina dentro la sua spirale anche lo scienziato, privo quanto gli altri di certezze. Viene esercitata così sul personaggio un'ironia feroce resa più tagliente proprio dal contesto fantastico, il meno adatto ad ospitarne la figura. Senza dubbio, quindi, la ripresa narrativa dell'abusato tema preromantico risulta funzionale alla dissacrazione del mostro sacro della cultura positivista: lo scenziato-sperimentatore²⁷.

Il dramma rispetto alla novella esordisce *in medias res* preservando, sebbene alla stregua di pretesto, la disputa tra Mongieri e Giorgi, i cui dialoghi sono espianati, quasi senza variazioni, dalle battute di cui era già strutturata la narrazione²⁸. I personaggi in scena sono tre, gli stessi del racconto e l'antefatto viene esposto mentre i due uomini sono in attesa che entri in scena Luisa, indaffarata altrove con il bambino, e si avvicini l'ora della comparsa del Vampiro.

Regna un'atmosfera di apparente tranquillità, addirittura innaturale, date le premesse appena palesate nei discorsi dei due amici. Comincia a materializzarsi l'atmosfera da Grand Guignol²⁹, che trae il massimo dell'efficacia proprio dal senso dell'attesa, dall'aspettazione immobile dei protagonisti che si ripercuote sulla platea. Tutto è stato detto, ciò che deve accadere è nell'aria, ma l'azione indugia ancora in ordinari scambi di battute; la formula francese è applicata alla lettera da Capuana, che scinde l'atto unico in due parti essenziali, nel solco della fortunata consuetudine guignolesca; la prima

²⁶ Cfr. T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, cap. II, pp. 25-42, in cui la traduttrice Elina Klersy Imberciadori esprime il concetto con il termine *esitazione*.

²⁷ Cfr. *Nota introduttiva*, in L. CAPUANA, *Racconti...*, pp. 201-202.

²⁸ È un espediente che la dice lunga riguardo all'esperimento di Capuana di dare al testo narrato la forma portante del dialogo, riducendo al minimo gli elementi di raccordo in terza persona.

²⁹ Le *pièces* di matrice francese furono introdotte in Italia dai lavori proposti, a partire dal 1908, per vent'anni, dalla coppia Alfredo Sainati e Bella Sterace.

preparatoria, la seconda immediatamente risolutiva, basti il confronto strutturale con due esempi del genere: *Lui!* (1897) il fortunatissimo atto di Oscar Méténier ripetuto nella Sala cinquecento volte e *Mamma*, di Jean Sartène e Achaume, altrettanto rapido ed incisivo. Finalmente “entra in scena” il Vampiro, invisibile per definizione; la sua presenza è affidata alla simulazione degli attori che debbono fingere di urtarlo o di esserne spinti con violenza. Proprio questa finzione rischia di enucleare il punto debole della trovata³⁰ che potrebbe scadere nel ridicolo. Tale pericolo, del resto, era ben noto e fra i peggiori in agguato nelle sale da teatro dell'orrore, dove per un qualsiasi sbaglio imputabile ad imperizia degli attori o a debolezza della regia, si correva il rischio di suscitare risa incontenibili piuttosto che urla di paura³¹.

A fare le spese delle ire del Vampiro è il figlioletto della coppia. La sua culla diventa il bersaglio del fantasma che vi penetra e ne fa scempio o, nella migliore delle ipotesi, vi si sostituisce. L'autore lascia lo spettatore (o il lettore, visto che la commedia non fu rappresentata) libero d'immaginare: tutto quello che gli si concede è il grido terrificato di Luisa vicina alla culla, china nel guardarvi dentro. L'epilogo teatrale non ha assolutamente nulla in comune con quello della novella, ma sperimenta, con una buona dose di cinismo, le lusinghe di un genere già tentato con *Un Brindisi* (1910) e adesso tirato alle estreme conseguenze espressive concesse dal fantastico applicato all'*Horror*.

Anche in questa temperie creativa nuova e particolare, l'autore ha trovato il modo di estrinsecare il proprio interesse per le categorie del paranormale e dell'occulto, al cui fascino, com'è noto, non si era mai sottratto, fin dal 1884 quando aveva fatto confluire in *Spiritismo?* la *summa* delle competenze acquisite nell'ambito dei fenomeni spiritici. Il trascendente sempre scrutato da Capuana comincia però ad essere smentito, nelle forme fino ad allora predilette, anche a mezzo di questi ultimi lavori e ad assumere una parvenza di Fede³² che rischiarerà gli ultimi tempi della sua vita e che, per un processo totalizzante, aveva già cominciato a minare la fiducia nella scienza positiva e nelle sue rigide estrinsecazioni stilistiche applicate all'arte.

³⁰ Cfr. G. PULLINI, *Luigi Capuana: il teatro in lingua*, in «Lettere italiane», a. XLV, 1993, p. 65, ove si parla di farsa.

³¹ Cfr. *Il teatro Grand Guignol...*, p. 360.

³² Se ne percepisce qualche barlume nell'epilogo del citato romanzo *Rassegnazione* ove il superomismo sconfitto di Dario approda ai valori della carità cristiana.

MARIO TROPEA

LUIGI CAPUANA: VAMPIRI E FORZE OCCULTE
NELLE PAGINE E SULLA SCENA

L'atto unico per il teatro *Un vampiro* fu pubblicato su «Noi e il mondo», a. III, n. 4, aprile 1913, ma composto nel 1911.¹ Deriva, quasi alla lettera, da una novella omonima del 1904 che Capuana sceneggiò abilmente accentuando i lati più teatrali e a effetto, e dando un finale fortemente drammatico alla vicenda, mentre nella novella la conclusione volge a uno scioglimento positivo dei fatti, e anzi con un tono leggermente ironico di appendice che allevia la *suspense* spiritica del racconto.

Questo dà occasione a un confronto ravvicinato tra le due composizioni e a un inquadramento più generale della produzione non solo narrativa, ma saggistica e di vario intervento di Capuana riguardo ad argomenti di metapsichica o di conoscenza del paranormale, per così dire, che furono molto vivi nell'autore di Mineo e anche quantitativamente numerosi, non superficiali o dilettanteschi, e comunque coerenti con certe tendenze e studi allora in voga nel suo tempo.

La novella fu pubblicata in «La Lettura» (1 luglio 1904), poi nel volumetto della «Piccola Biblioteca Margherita» intitolato appunto *Un vampiro* (Roma, Voghera, 1907) con piccoli disegni e incisioni, e insieme all'altra novella *Fatale influsso* anch'essa di argomento «spiritico».

La dedica a Cesare Lombroso (datata Catania, 28 giugno 1906) coonestava, per così dire, la scelta dell'argomento. Scriveva Capuana all'«Illustre Amico» che lo «induceva a questo non solamente l'antica affettuosa venerazione, ma anche l'idea che il soggetto delle due novelle qui riunite, avendo qualche relazione coi suoi ultimi spassionatissimi studi intorno ai fenomeni psichici», dei quali avevano ragionato in Roma ogni

¹ Si veda, per questo, L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a c. di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio, 1999 con note introduttive, note ai testi, e un inquadramento molto ampio sul teatro di Capuana.

volta che egli aveva avuto il piacere di rivederlo, «evitava all'omaggio il difetto di una troppo grave stonatura».²

Cesare Lombroso infatti (1835-1909), psichiatra, professore di medicina legale e antropologia criminale, molto famoso allora per i suoi studi di collegamento tra le anomalie fisiche e psico-somatiche e le degenerazioni morali degli individui delinquenti, era stato prima scettico nei confronti dei fenomeni metapsichici, poi aveva ammesso le sue perplessità riguardo alle sue primitive posizioni, avendo partecipato anche ad alcune sedute con la "medium" Eusapia Paladino, insieme a personalità di rilievo come Charles Richet, fisiologo, professore di clinica chirurgica a Parigi, studioso di ipnotismo e metapsichica, Alexandre Aksakov, direttore della rivista «Studi Psicici» di Lipsia, Giovanni Schiaparelli, astronomo, e altri.³

In *Mondo occulto* (Napoli, Pierro, 1896), dove parla di telepatie, ipnosi, sonnambulismo, spiritismo, occultismo, fenomeni paranormali, Capuana citava ancora Lombroso riproducendo anche i verbali di quelle sedute, chiamando in causa studiosi molto noti, quali l'illustre antropologo e gli altri nominati, riguardo una "scienza" come lo spiritismo di grande interesse, allora, diffusasi nell'Ottocento tra l'America e l'Europa, e che anche in Italia trovava qualche convinto cultore come, appunto, il nostro scrittore di Mineo.

Personalità importante del Verismo, come fu, e come è luogo acclarato della critica riconoscere, Capuana fu anche studioso da non rinchiudere in stretti confini deterministici e paesani. Egli stesso dava una definizione di sé da tenere presente a questo riguardo:

Io sono naturalista, verista, quanto sono idealista o simbolista; cioè [...] tutti i concetti o tutti i soggetti mi sembrano indifferenti per l'artista ed egualmente interessanti se da essi egli riesce a trar fuori un'opera d'arte sincera

² Cfr. *Un vampiro*, cit., pp. 11-12.

³ Di C. Lombroso [1835-1909], erano allora molto famose le opere: *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza e alle discipline economiche* [1876]; *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* [1893], ecc... Si interessò allo spiritismo, partecipando, con eminenti studiosi come quelli nominati (anche l'astronomo Camille Flammarion, fra gli altri), a sedute con famosi *medium*, riconoscendo l'eccezionale qualità dei fenomeni che si verificavano. G. V. Schiaparelli (1835-1910) legò il suo nome soprattutto agli studi sulla superficie del pianeta Marte; Ch. Richet (1850-1935), professore di clinica chirurgica di notevole fama, dedicò parte dei suoi interessi agli studi sul sonnambulismo e la metapsichica; A. Aksakov (1832-1903), statista e diplomatico russo, era uno dei pionieri e dei più eminenti divulgatori dello spiritismo. Tutti avevano partecipato, da studiosi, a quelle sedute, registrando e confermando nei verbali i fenomeni che vi si verificavano.

Come scriveva nell'articolo *Domando la parola*, pubblicato su «Il Marzocco», 21 agosto 1898, poi in *Cronache letterarie*.⁴

E nella prefazione alla seconda edizione di *Profumo*:

Immaginario paladino a ogni costo delle teoriche naturaliste o veriste, io smentivo col fatto la leggenda creata attorno al mio nome

E diceva di compiacersi di questo romazo che:

nel 1901, accennava a una evoluzione dell'arte contemporanea, manifestatasi apertamente alcuni anni dopo.⁵

Se non eclettico, quindi, certo scrittore molto attento a quanto avveniva attorno a lui fu Capuana, non solo in ambito nazionale, ma in Europa, e assimilatore e divulgatore di tendenze e teorie nei vari saggi, novelle, romanzi e teatro che produsse durante il corso della sua vita.

In *Conclusioni*, una novella dei primi del Novecento, egli presenta il dottor Maggioli, un ometto gioviale ed arguto, buon conversatore – trasparente controfigura di se stesso – che, da facile narratore orale com'è, ha voluto passare a scrittore di novelle; ha inventato alcuni personaggi e non sa concludere ora perfettamente sulla pagina il suo racconto:

In quel tempo era in gran moda il *verismo* o *naturalismo* che voglia dirsi, assai più che non adesso. Dovevo essere, pensavo, *verista naturalista*, anch'io; e osservare, studiare, dipingere minuziosamente la realtà. [...] Se avessi dovuto raccontare in conversazione questa scena, il dialogo mi sarebbe uscito dalle labbra quasi senza che io me ne accorgessi. Ora, invece, mi sentivo impacciato dal maledetto *verismo* o *naturalismo*, dalla maledettissima teorica dell'*osservazione diretta*.⁶

E questo non per rovesciare classificazioni critiche incontrovertibili, quanto per mostrare la polivalenza della personalità di Capuana, la intelligente capacità di adeguare la sua attenzione ai movimenti, alle correnti

⁴ Catania, Giannotta, 1899, p. 250.

⁵ Cfr. C. DI BLASI, *Luigi Capuana, Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, ed. Biblioteca Capuana, 1954, p. 367.

⁶ *Conclusioni* si può leggere in L. CAPUANA, *Racconti*, a c. di E. Ghidetti, Roma, Salerno, 1974, vol. II. Il passo è a p. 321.

di pensiero, ai temi, alle mode, persino, dei tempi; la capacità di trarne ispirazione e frutto nella sua opera.

Cioè Capuana è tanto verista regionalista e paesano, quanto attento alle psicologie borghesi e salottiere, quanto autore di larghe incursioni nei temi fantastici o della psiche più inquieta e perturbata, fino alla vera e propria esplorazione nel campo del “di là”, dell’*inconnu*, per dirla con vocabolo che allora più si usava nei riguardi di questa conoscenza; fino alla indagine (e alla pratica) dello spiritismo, alla resa sulla pagina in racconti, novelle, romanzi, e in qualche dramma – come appunto *Un Vampiro* di cui tratteremo nel finale – di questa tendenza, o questa scienza o moda, si ripete, largamente diffusa fin nei salotti e nelle riunioni di fine secolo, ma a cui prestavano la massima attenzione, in tutta serietà di studi, psichiatri come Richet, chimici insigniti nel loro campo come Crookes, astronomi come Flammarion o Schiaparelli, antropologi come Lombroso; a non dire di una serie di persone, anche donne come Annie Besant o Helena Blavatsky, tra scrittrici e ispirate profetesse, o come maestri di queste dottrine quali Allan Kardec (Léon Hyppolite Dénizart Rivail), anche teorici di tale tendenza o scienza che fosse: lo spiritismo, che dall’America, dove era nato, varcato rapidamente l’oceano, si diffondeva nelle capitali della conoscenza e del progresso, Parigi, Londra, le città germaniche sedi di salde tradizioni nelle scienze, dove si celebravano le nuove scoperte come l’elettricità, i raggi x, il telegrafo, l’ipnotismo applicato alla medicina, le comunicazioni a distanza di cui lo spiritismo, appunto, comunicazione che si fonda sul rapporto tra le essenze dei trapassati e i viventi, poteva sembrare una analoga forma di relazione da studiare scientificamente.⁷

Capuana entra in questi studi a tutto campo.

«Religione», aveva definito magnetismo e spiritismo, «religione come

⁷ Di Allan Kardec (1803-1869) si possono ricordare qui i due voll. *Le livre des esprits* [1857] e *Le livre des médiums* [1861]; vi si propugnava il principio della reincarnazione e quello della tripartizione dell’individualità in corpo, spirito e “perispirito”, perdurante anche dopo la morte, e che rende possibile la comunicazione tra viventi e defunti. Nel 1875 era stata fondata a New York la Società Teosofica, ad opera del colonnello statunitense H. Steel Olcott e della scrittrice, spiritista, spiritualista russa, Helena Petrovna Blavatsky; l’organo ufficiale ne era il “Theosophist” che ella aveva diretto dal 1879 al 1888. Il viaggio in India e in Oriente della Blavatsky era volto allo studio della dottrina degli antichi maestri. Le sue opere di definizione e di diffusione della dottrina, *The Secret Doctrine* [1888]; *Key to Theosophy* [1889] erano molto note e divulgate. Camille Flammarion era autore di numerosissime opere in campo astronomico e delle scienze. *L’inconnu et les problèmes psychiques* riguardava più specificamente i fatti di metapsichica e “spiritici”.

può esserla nel secolo XIX, cioè senza rito, senza prete e con una certa apparenza scientifica», come scriveva nell'articolo *La religione dell'avvenire* a proposito di questi interessi che si andavano diffondendo abbondantemente, allora, anche in Italia:

Intendo dire che una nuova religione è già venuta al mondo e si dilata, si propaga coi mezzi e coi modi più propri della nostra civiltà. Non ha apostoli, ma giornali; non ha martiri, ma ha le sue vittime che vanno a popolare gli ospedali di teste sconvolte da esaltamenti nervosi [...] è fuor di dubbio però che per parecchie centinaia di migliaia di uomini, in Francia, in Inghilterra, in Germania ed in America esso costituisca una vera religione, ed abbia grandissima influenza sulla loro condotta individuale.⁸

In *Spiritismo?*, uno dei primi libri in Italia se non, addirittura, il primo in assoluto, che affronta l'argomento, uscito presso Giannotta di Catania nel 1884, raccoglieva suoi scritti già prima apparsi (per es. sul «Fanfulla della Domenica»), aggiungendo in appendice articoli di Villiers de L'Isle-Adam o di Henri de Parville che, a questo proposito, erano stati argomento di dibattito.⁹

Nel libro – scritto in forma di lunga lettera a Salvatore Farina (uno dei primi adepti, anch'egli, di queste dottrine) – che porta, abilmente, nel titolo, il punto interrogativo, ad attirare l'attenzione del lettore più che ad esprimere un dubbio reale, si trovano i nomi di Wallace, Crookes, D'Assier, Charcot, Richet, ecc..., chimici, fisici, studiosi di psichiatria e fisiologia di chiara fama, ancora una volta chiamati in causa dall'autore a confermare la diffusione di tali interessi in quel tempo, sulla base di quel crisma della «verità», della oggettività scientifica, che era il segno d'epoca cui non si poteva sfuggire allora.¹⁰

⁸ Lo scritto si trova in *Studi sulla letteratura contemporanea*, II serie, Catania, Giannotta, 1882, pp. 358-59. Prendeva le mosse come recensione ad un volume di T. Mamiani, pubblicato nel 1880, dal titolo *Della religione positiva e perpetua del genere umano*.

⁹ *Spiritismo?* è stato ristampato di recente, a mia cura, con introduzione e appendice, Caltanissetta, Lussografica, 1994. Una buona edizione è anche L. CAPUANA, *Mondo occulto*, a c. di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995. F. H. Peudefer de Parville [1838-1909], fu scrittore, redattore di numerosi giornali e riviste, del quale era molto apprezzata la capacità divulgativa, per es. nelle *Causeries scientifiques*, vere e proprie rassegne su invenzioni, fatti della scienza e dell'industria, verificatisi durante l'anno. A. Villiers de L'Isle-Adam [1838-1889], fu scrittore, amico di Mallarmé, interessato allo spiritismo; le sue opere erano improntate ad un idealismo mistico e aristocratico, con elementi di invenzione fantastica (cfr. *Eva futura; Racconti crudeli; Nuovi racconti crudeli*).

¹⁰ S. Farina (1846-1918), scrittore, pubblicista, amico degli scapigliati, era uno dei pochi, allora, in Italia, interessati allo spiritismo. In *La mia giornata* [1910-11], che è una vera e propria biografia-documento, vari passi accennano a tali suoi interessi e alla sua iniziazione in questo campo.

Nel ricordato *Mondo occulto*, di dodici anni dopo, Capuana esaminava ancora sonnambulismo, spiritismo, occultismo, come, ormai, sempre più chiare «gradazioni di uno stesso fenomeno»¹¹, casi di telepatie, allucinazioni visuali, tattili, transitorie, uditive, reciproche e collettive, riportate da volumi scientifici come quello di Gurney, Myers e Podmore, del D'Assier, del Sinnet, ecc... con frequenti riferimenti, anche, a rassegne e pubblicazioni quali «The Lucifer», «The Theosophist», «Die Sfinx», «Le Lotus», «L'Aurore» che si ispiravano alle dottrine indiane e al mondo esoterico; e, in appendice, erano riportate relazioni e verbali a ribadire quel crisma di scientificità e di interesse veridico cui tende, qui come sempre, con particolare attenzione, l'autore, in tutta la documentazione della sua opera spiritica.¹²

Nel breve saggio Il «*Di là*» (pubblicato nel gennaio 1902 su «La Rassegna Internazionale») faceva riferimento ai possibili imbrogli dei «medium», e, ancora, alle fotografie spiritiche, alle telepatie, alle sopravvivenze del «perispirito», chiamando in causa analogie coi raggi X, l'elettricità, il telegrafo, il telefono, ecc..., su quel discrimine di positivismo e spiritualismo, scienza e fede, che era nello sfondo del tardo Ottocento e su cui si muoveva la sua ricerca.

Il «*Di là*» non può più rimanere relegato nel limbo delle credenze religiose, delle superstizioni popolari [...] delle allucinazioni delle menti deboli o malate», scriveva, concludendo che il secolo XX avrebbe potuto

¹¹ *Mondo occulto*, Napoli, Piero, 1896, p. 1. E ancora, nella stessa introduzione *Al lettore*, pp. IX-X: «Il punto interrogativo di questo volume [*Spiritismo?*] significava allora prudente riserbo. Da allora in poi i fatti così detti spiritici, grazie alla savia spregiudicatezza di parecchi scienziati, hanno assunto tal valore scientifico da permettermi di uscire dal riserbo parso mi necessario quando affrontavo, forse primo in Italia, lo scabroso soggetto; primo, intendo, fra coloro che non erano apostoli o irragionevoli oppositori».

¹² «Gurney, Myers et Podmore, *Les allucinations télépathiques, traduit et abrégé des "Phantasms of the Living" par Marillier*, Paris, Alcan editeur 1891». Capuana cita il volume in nota in questo modo in *Mondo occulto*. E. Gurney, F. W. H. Myers, F. Podmore, vittoriani, spiritisti, erano fra i più rappresentativi membri della Società di Ricerche Psiciche, fondata a Londra nel 1882. I due poderosi volumi *Phantasms of the Living*, di cui Capuana cita qui la riduzione in francese, erano opera di Gurney con l'apporto, per la raccolta dei materiali, di Podmore; la prefazione era di Myers. Altra indicazione di Capuana è: «Adolphe D'Assier, *Essai sur l'humanité postume*, Paris, J. B. Bailleux et fils 1883»; «A. C. Sinnet, *Le monde occulte, hypnotisme transcendent en orient*, trad. de l'anglais par F. K. Gaboriau, Paris, Carré 1887». Le indicazioni, forse anche per errori di stampa, sono piuttosto scorrette; queste le citazioni giuste: A. D'ASSIER, *Essai sur l'humanité postume et le spiritisme*, Paris, J. B. Baillièrre et fils 1883; A. P. SINNET, *Le monde occulte, hypnotisme transcendent en Orient. Traduit de l'anglais par F. K. Gaboriau*, Paris, G. Carré 1887.

darci, forse, la «certezza» della sopravvivenza della personalità umana alla distruzione apparente, senza, per questo, uscire dalla natura:

Se il secolo XX arriverà a darci questa *certezza*, meglio che *Secolo dell'elettricità*, dovrà essere denominato *Secolo dello spiritismo*.

E niente allora sarà mutato nell'ordine scientifico; soltanto i futuri dizionari spiegheranno diversamente il significato, ora troppo metafisico e teologico, del vocabolo *soprannaturale*, o relegheranno questa parola tra quelle che non hanno più corso.¹³

Va messa in conto anche una poesia dei *Semiritmi* dell' '88, intitolata, in modo affine a *Spiritismo?*, da un punto interrogativo, che riflette, sia pur con sfumature agnostiche e di perplessità, questa volta, l'atteggiamento culturale e di pensiero di Capuana nei confronti degli spiriti

?

[...]

Nessun lembo di velo, nel nuovo e intimo
consorzio con l'Idea, voi poteste sollevare?

Nessun picciolo lembo?... Ma dunque?

È desolante, o Spiriti, se dovremo
ricominciare, da ombre,
la gran monotonia dell'abbandonato
corso vitale, ahimé!

Amare, credere, odiare, mentire,
illudersi, ingannare... ahimé! Vizioso
circolo, non arriveremo mai a spezzarti, mai?

Lasciateci in pace, ricoricatevi tosto
dentro le vostre tombe!

confondetevi, è meglio, con le vegetanti
forze alimentatrici!

Disperdetevi in atomi pel cielo azzurro!

Disperdetevi in atomi pel mare immenso!

Disperdetevi, disperdetevi, disperdetevi!¹⁴

E va considerata anche una “lettera aperta” del 1905 al suo corregionale Pirandello – il quale, in un discorso della fine di quell’anno, aveva insinuato qualche dubbio ironico nei confronti degli spiriti – che mostra la persistenza

¹³ Si può leggere nel vol. a c. di S. Cigliana, cit., p. 231.

¹⁴ L. CAPUANA, *Semiritmi*, Milano, Treves, 1888, pp. 41-42.

di questi interessi in Capuana; da essa è utile riportare qualche frase, a riprova di una pensosità che, con l'evolversi degli anni, mostrava accentuati, in questo senso, certi suoi termini di riferimento:

Il problema del *di là* – non esito a confessarvi la mia debolezza – mi interessa moltissimo, infinitamente più del telegrafo e del telefono senza fili, della direzione degli aerostati e di tante altre stupende ed utili scoperte e invenzioni.

Il giorno in cui ci fosse dimostrato, con *assoluta certezza scientifica*, la reincarnazione e continuazione della nostra esistenza spirituale (mi servo di questa parola per farmi intendere: *materia* e *spirito* sono vocaboli e concetti convenzionali; nessuno sa se corrispondono a qualcosa di reale come ce lo figuriamo noi), quel giorno, caro Pirandello, s'inizierebbe tale trasformazione sociale da non potercene fare anticipatamente neppure un'idea approssimativa.¹⁵

A voler risalire agli esordi di Capuana in questo campo, va detto che era stato il *Diario spiritico* del '70, la prima tappa documentabile sulla sua via della frequentazione degli spiriti.

Portava come sottotitolo *Comunicazioni ricevute dagli spiriti per medianità intuitiva. Dall'ottobre 1870 al 28 dicembre*, ed era stato inviato dall'autore ad Angelo Marzorati, segretario della Società di Studi Psichici, molti anni dopo, forse per la pubblicazione nell'«Archivio» della stessa Società.¹⁶ Stampato solo nel 1985 a cura della pronipote Ada, e quasi sconosciuto agli studiosi, costituisce un punto di riferimento curioso, e pur apprezzabile, in quella che può definirsi la fase primitiva e di approccio degli interessi di Capuana a questa materia¹⁷dando ragione, altresì, per certo

¹⁵ La lettera si può leggere in L. CAPUANA, *A colloquio con me stesso? Diario tra "Spiritismo?" e "Mondo occulto"*, Roma, Centro studi e divulgazione Luigi Capuana, 1985, pp. 45-47, per cui si veda la n.17

¹⁶ Angelo Marzorati (1862-1931) aveva fondato la rivista di metapsichica «Luce e Ombra», di cui fu direttore fino alla morte; Capuana era allora membro onorario della Società di Studi Psichici di cui Marzorati, come detto, era segretario.

¹⁷ Cfr. *A colloquio...* cit. Come annota la curatrice, Ada Capuana, il *Diario* era stato pubblicato in «Luce e Ombra» del 1916. Tra gli studiosi lo menziona solo G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Roma, Ciranna, 1969, e S. Nicolosi, che ha pubblicato *L'aldilà*, piccola antologia di pagine spiritiche di Capuana, Catania, Tringale, 1988. Ma si veda, per questo scritto, il più recente L. CAPUANA, *Mondo occulto*, a c. di S. Cigliana, cit., che presenta, con note esplicative e ampia introduzione, una attendibile ristampa di alcune opere spiritiche dell'autore di Mineò. Nel *Diario* vengono riportati anche un disegno spiritico di Capuana dell'84 (l'anno di *Spiritismo?* appunto) raffigurante un uomo e una donna di profilo, quasi Adamo ed Eva allo stato nascente e di "materializzazione", per così dire; e due altri disegni

esaltato dottrinarismo da neofita, di quei racconti avveniristici e fantascientifici più tardi, come *I microbi del signor Sferlazzo*; *L'incredibile esperimento*; *La conquista dell'aria*; *Il domatore di aquile* ecc..., raggruppati poi nella raccolta del 1911 *La voluttà di creare*, o di altri come *Nell'isola degli automi*; *Nel regno delle scimmie*; *Volando*; *La città sotterranea*,¹⁸ che conciliano il profilo di questo Capuana spiritista e fantastico più con quello di narratori avventurosi e mirabolanti come Verne, per esempio, o lo stesso Salgari,¹⁹ che non col cliché del raccontatore verista e paesano con cui sempre si sono voluti fare i conti a proposito dello scrittore di Mineo.

Il lungo *excursus* che si è fatto a livello degli interventi teorici e saggistici di Capuana riguardo ai suoi interessi spiritici e sul paranormale serve meglio, mi pare, ad inquadrare i temi della novella e dell'atto unico *Un vampiro* in questione; ma va considerata ancora, brevemente, la prassi della scrittura nell'ampia produzione narrativa, in cui questi temi variamente intersecarono gli altri più noti di Capuana lungo l'intero arco della sua vita.

Si va, per i racconti, da *Il dottor Cymbalus*, del '67, il benefico/malefico scienziato-genio che estrapola il cuore del giovane William Usinger facendone quasi uno dei tanti automi semiumani alla stregua di quelli dei racconti di Hoffmann o del Frankenstein di Mary Shelley, o dei Golem, delle creature di *Metropolis* e del *Gabinetto del Dottor Caligari* che saranno, a seguire, nell'Espressionismo, alle novelle fantastico-tecnologiche degli ultimi anni sopra ricordate, in cui il motivo della manipolazione – e del dominio – sulla Natura, o della sua rivalse, delle mirabili possibilità (e delle insufficienze) della scienza, rivela la base “filosofica”, scientifico-cognitiva dentro la quale si volevano porre le istanze narrative e di saggistica di Capuana.

Il tema di fondo è, si ripete, dato che sarà anche quello comune alla novella e all'atto unico *Un vampiro* che più ci interessano, il rapporto tra Natura e Scienza, fiducia nelle possibilità della mente e rivincita delle forze non razionali, che è tipico di quel momento epocale di passaggio dal Positivismo alla rinascita neo-spiritualista, e che comunque traspare sempre nel pur variato intreccio di queste novelle “spiritiche” e “parascientifiche”, per così dire, di Capuana.

con fasi astrali della luna; oltreché un autografo senza data, in cui si riferisce di disegni medianici eseguiti da altri durante una seduta cui Capuana aveva partecipato.

¹⁸ Cfr. L. CAPUANA, *Quattro viaggi straordinari*, ora ripubblicati con questo titolo e con *Introduzione* di G. de Turrís, Chieti, Solfanelli, 1992.

¹⁹ Si pensi a titoli come questi dell'autore veronese: *Duemila leghe sotto l'America* [1888]; *Il continente misterioso* [1894]; *Al polo australe in velocipede* [1896]; *Le meraviglie del Duemila* [1907].

Di un fenomeno telepatico di scrittura preveggenza tratta, per esempio, *Un caso di sonnambulismo*, del '73, dove il signor Dionigi Van-Spengel, capo della polizia di Bruxelles scrive, in stato di veglia sonnambolica, appunto, il rapporto minuzioso di un delitto che, la mattina dopo, troverà verificato, nella realtà, fin nei minimi dettagli.²⁰ Su casi di magnetizzazione, di dominio delle anime, si sviluppano novelle quali *Ofelia*, che narra la storia del pittore Mario Procci che, per forza magnetica, lascia annegare, come Ofelia del quadro che sta dipingendo, la fidanzata della quale è geloso, consegnandosi poi, come colpevole, alla polizia;²¹ *Fatale influsso*, in cui lo scultore Raimondo Palli sottopone a suggestione la moglie Delia inducendola alla pazzia, e alla distruzione del capolavoro, che, su di lei, aveva modellato;²² *Suggestione*, in cui Fabio Grisपालdi lancia da lontano, come per vendetta, una maledizione sulla bellissima donna che non ha voluto cedere al suo amore; ed essa incomincia ineluttabilmente a sfiorire, senza che si possa più arrestare questo processo;²³ *Un esperimento*, in cui un tal Tommasi, professore di filosofia e magnetizzatore dilettante, che ha visto da vicino "medium" come Eusapia Paladino e Donati, esercita, per così dire, su se stesso, le sue capacità di suggestione, suggerendo al garzone di barbiere che lo sta radendo di far l'atto di ucciderlo, e scampando per un soffio all'esecuzione dell'avventato esperimento.²⁴

A una vera e propria apparizione degli spiriti assistiamo in *La evocatrice*: di due amici che partecipano alla seduta, uno vede sfilare sette spiriti in tuniche bianche nello studio, l'altro non vede nulla.²⁵

Ugualmente canonici i casi di comparsa di fantasmi nelle "case infestate", di presenze, in esse, misteriose e invisibili, che ricorrono in altre novelle: in *Forze occulte* due sposini sentono la villa solitaria scelta per la luna di miele abitata da fruscii, gemiti, entità inquietanti, come per la reviviscenza di un antico delitto lì accaduto, e solo abbandonandola sfuggono al maleficio;²⁶ in *Nella pensione* il signor Pintaura sente il vicino

²⁰ Fu inclusa in varie raccolte. Si può leggere in *Il nemico è in noi*, Catania, Giannotta, 1914.

²¹ Cfr. *Ofelia*, in *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta, 1897.

²² Cfr. *Fatale influsso*, in *Un vampiro*, Roma, Voghera, cit.; si può leggere in L. CAPUANA, *Racconti...*, vol. III, pp. 203-221.

²³ Cfr. *Suggestione*, in *Istinti e peccati*, Catania, Di Mauro e c., 1914. Fabio si occupa «di certi studi strani», di cui gli amici talvolta lo burlano: «Possiamo arrivare a servirci di forze occulte, ma non dominarle quando ci siamo accorti di averle male adoperate!...» lp. 127l.

²⁴ Cfr. *Un esperimento*, in *Riaverti*, Milano, Vitagliano, 1920.

²⁵ Cfr. *La evocatrice*, in *Delitto ideale*, Palermo, Sandron, 1902; si può leggere in L. CAPUANA, *Racconti...*, vol. II, pp. 427-432.

²⁶ Cfr. *Forze occulte*, ivi.

di stanza Torriani parlare col fantasma di una donna morta cinque anni prima, che forse è stato lui a uccidere: o forse è sopravvivenza o allucinazione;²⁷ in *Enimma* Lelio sente picchi e sussurri provenire dalla stanza accanto, e li attribuisce alla ragazza di cui si sta innamorando: viene a sapere invece che lì è morta una giovane di consunzione, della quale forse erano i segnali che lo hanno attratto;²⁸ in *Un sogno* a don Ciccio Lanuzza compare per due notti di seguito il fantasma di un amico morto, indicandogli il luogo di un suo testamento olografo nascosto;²⁹ in *Un monumento* al barone Vittorio Bòndola, che ha venduto a un ricco americano il monumento eretto in onore della moglie, si presenta il fantasma di lei impedendogli di riscuotere in banca la somma che ha ricavato da quella vendita.³⁰

Tra le più interessanti sono le novelle a tematica esoterico-teosofica, basate sulla teoria della reincarnazione, della trasmigrazione dei corpi delle filosofie orientali, di cui le scuole fondate in India e poi in Europa, ad opera della signora Blavatsky e di altri adepti, contribuivano a diffondere la conoscenza, connessa alla larga circolazione ed al successo della dottrina degli spiriti in quel momento: in *A una bruna*, per esempio, c'è, sotto forma di brani di diario, un resoconto-confessione sul credere in teorie come quelle di Swedenborg, negli stati allucinativi, nelle materializzazioni;³¹ in *Il gran viaggio* viene descritto un tentativo di vera e propria scorporizzazione di uno di questi adepti verso il «Gran Regno», il «Grande Impero del di là» e dell'occulto;³² in *L'invisibile* un altro di questi praticanti teosofi si

²⁷ Cfr. *Nella pensione*, in *Come l'onda*, Palermo-Milano, Sandron, 1921.

²⁸ Cfr. *Enimma*, in *Il benefattore*, Milano, Aliprandi, 1901.

²⁹ Cfr. *Un sogno*, in *Eb! La vita*, Milano, Quintieri, 1913. Il ripresentarsi della parvenza dell'amico ha tutti i crismi dell'"apparizione" spiritica: «La notte appresso [...] riecco l'amico Natale. La sua persona emanava una sottile fosforescenza che la faceva distinguere benissimo nel buio fitto della cameretta» (p. 230).

³⁰ Cfr. *Un monumento*, in *Istinti e peccati*, cit. — Ah! Si diè a gridare: — Mi afferra pel braccio! Mi irrigidisce la mano! Non vuole!... Non vuole!» (p. 231).

³¹ Cfr. *A una bruna*, in *Fausto Bragia...*, cit. Su Emanuele Swedenborg, [1688-1772], scienziato e teosofo svedese, i cui scritti esercitarono un largo fascino su esoterici e spiritualisti, Capuana scrisse due articoli che ne ripercorrevano la vita e l'itinerario spirituale: *Misteri dello spiritismo, un dotto "medium" veggente che preannunciò l'ora della sua morte*, in «Il Giornale d'Italia», n. 134, 14 maggio 1906, e *IPianeti abitati secondo un illuminato*, ivi, n. 147, 27 maggio 1906. Nel racconto *Presentimento*, Capuana sfruttò, da scrittore, l'"invenzione" della morte prevista, cfr. più sotto, e n. 35. Tra lo scherzoso e il telepatico sono quelle fotografie di se stesso presunto "morto" che Capuana inviava talvolta a suoi amici, di cui un accenno fra poco.

³² La novella è datata 1898; fu pubblicata in *Anime a nudo*, Roma, Società Editrice Nazionale, s. d. [1900].

volatilizza sotto gli occhi increduli, eppur non agnostici, del dottor Maggioli, lasciando un leggero filo di fumo che svanisce dalla finestra;³³ in *Creazione* è ancora il dottor Maggioli ad assistere alla “materializzazione” di una donna perfetta che il suo amico Enrico Strizzi “crea” mediante gli «elementali», «granuli, atomi viventi, sparsi nell’aria, capaci di ricevere, da chi ne ha il potere, la virtù di esplicitarsi in una forma determinata».³⁴

Altri casi di allucinazione e preveggenza sono in *L'allucinato e Presentimento*.³⁵ Mentre non molto più che aneddoti di vita locale sono i casi spiritici in novelle come *Il mago*, storia di un “indovino” di paese che fa fatture finché non trova uno più furbo di lui che lo imbroglia; o come *La rosa di Gerico* in cui un mezzano tiene il sacco, con la magia e le sedute di comodo, a chi si vuol passare la voglia con le ragazze.³⁶

Sono, come si vede, novelle sparse nelle numerose raccolte, e lungo un percorso cronologico molto protratto; tutte, comunque, svolte sul costante rapporto col misterioso e l’“inspiegabile”, che le collega, pur nella varietà di spunti che vi sono sviluppati, al comune fondo di interessi per il paranormale e per l’occulto ampiamente apprezzabile, dunque, nell’arco dell’opera narrativa dell’eccentrico e vivace scrittore siciliano.

Restano novelle – raggruppate soprattutto nel *Decameroncino* e in *La voluttà di creare* – definibili di “allucinazione artistica”, secondo il parallelo

³³ Cfr. *L'invisibile*, in «L'Illustrazione Italiana», gennaio 1901; poi in *La voluttà di creare*, Milano, Treves, 1911. Si può leggere in L. CAPUANA, *Racconti...*, vol. III, pp. 295-302; nella novella è esplicitamente menzionato il romanzo di H. G. Wells, *The Invisible Man*, uscito nel 1897, che chiaramente ispira il racconto: «Mesi fa, ho letto un romanzo inglese dove si narra la storia di un uomo riuscito a rendersi invisibile – *The Invisible Man* [...] L'ho letto anch'io [...] Mi aspettavo di trovarvi ben altro. L'uomo invisibile non è un'assurdità, è una realtà, ed io credevo che quell'autore avesse voluto raccontarci la storia vera...» (p. 296).

³⁴ Cfr. *Creazione*, in *Il Decameroncino*, Catania, Giannotta, 1901; si può leggere in L. CAPUANA, *Racconti...*, vol. II, pp. 285-290.

³⁵ Cfr. *L'allucinato*, in *Il braccialetto*, Milano, Brigola, 1898; *Presentimento*, in *Il Decameroncino*, cit. *L'allucinato* è storia di alterazioni mentali e visionarie di cui soffre il protagonista fino al parossismo e alla inaspettata guarigione finale. Particolarmente bizzarra, ispirata al *Faust* di Goethe, ma anche a certi racconti di Hoffmann, la figura di un basso, petulante e gorgheggiante, che va apparendo, col mantello rosso e il berretto sormontato dalla penna di gallo alla Mefistofele. *Presentimento*, storia più quotidiana di precognizione telepatica della data di morte di uno di due amici, i quali fanno una scommessa un po' scherzosa sull'evento; che puntualmente si verifica nonostante gli indizi in contrario di buona salute dell'interessato. Lo spunto della “morte preannunziata” può venire da Swedenborg, cfr. n. 31. Fotografie di se stesso “morto” si fece fare Capuana mandandone qualcuna ad amici.

³⁶ Rispettivamente in *Fumando*, Catania, Giannotta 1889, e *Ribrezzo e fascino*, Milano-Palermo, Sandron, 1921.

con le allucinazioni spiritiche istituito da Capuana stesso in *Spiritismo?*,³⁷ e in cui egli ritorna su quel tema della creazione dell'opera d'arte quasi dotata di demonicità che la rende vivente e la assimila al processo di fenomenologia metapsichica di cui, del resto, aveva fornito esempi su base di teoria letteraria nel volume dell'84.

Linea non nuova, questa dell'opera d'arte animata, della statua o del ritratto vivente, dal mito classico di Pigmalione ai moderni, e frequentata, in un ambito di riferimenti più ossessivamente extrasensoriali, da Poe (*Il ritratto ovale*, per es.)³⁸ o, esteticamente, da Wilde (cfr. il notissimo *Il ritratto di Dorian Gray*). Si tratta, per esempio di *Il busto*, o *La redenzione dei capilavori*, in cui, secondo la profezia non troppo futurista di un amico del dottore, «i veri capilavori di pittura e di scultura [...] non staranno più chiusi nelle gallerie, ma andranno attorno pel mondo, vivi, immortali, e genereranno altri esseri, immortali al pari di loro; e formeranno, forse, il nucleo dell'umanità futura». A non dire di quei personaggi fittizi di *Conclusioni*, lasciati in sospenso dall'autore, che lo vengono a visitare di notte reclamando, con buon anticipo su Pirandello, come è stato notato, la conclusione della vicenda e fanno pensare a racconti del conterraneo di Girgenti, appunto, come *Colloqui coi personaggi* (specialmente il "colloquio" con la madre morta che egli "rivede" nella vecchia casa dell'infanzia, o *la tragedia di un personaggio*) e al dramma famosissimo del '21, naturalmente.

È relegata quasi al campo degli aneddoti la stessa attività di magnetizzatore che Capuana esercitò direttamente nei confronti di Beppina Poggi (figlia del suo affittuario a Firenze nel '64), di cui parla ampiamente in *Spiritismo?*, o anche quella cui il geloso scrittore siciliano minacciava di sottoporre Beppa Sansone, la serva-amante di Mineo, a scongiurarne eventuali tradimenti.

Delle fotografie "spiritiche", che pure lo interessarono, sono documenti,

³⁷ «L'artista procede, in questa circostanza, come i soggetti del sonnambulismo provocato, ed ha una sua particolare allucinazione; la quale differisce dalle sonnamboliche unicamente per gradi, minimi o massimi, di intensità e non per la intima sua natura», in L. CAPUANA, *Spiritismo?*..., p. 136.

³⁸ Palesemente a E. A. Poe (cfr. il famosissimo racconto *I delitti della rue Morgue*) era ispirato, per altro verso, in chiave poliziesca, *Un caso di sonnambulismo* cit). Poe, inoltre, è citato direttamente per lo meno in altre due novelle: in *Fasma* (=apparizione meravigliosa) in cui se ne ricordano, appunto, i racconti: «i *Nouveaux contes fantastiques* del Poe tradotti dal Baudelaire», in *Profili di donne* (cfr. L. CAPUANA, *Racconti...*, vol. I, p. 61); e in *Il busto*, in *La volontà di creare*, sopra accennato.

ora alla Biblioteca di Mineo, quelle in cui Beppina compare in visibile stato di alterazione fisiognomica; quelle di se stesso “morto”, o quelle di ectoplasmici fluidici del “di là”, con cui l’eclettico scrittore impressionava le sue lastre.³⁹

In *Giacinta* (1879), per passare ai romanzi, la storia psicologica è pur improntata a un senso di fatalità e predestinazione attinente allo studio di anime e di passioni con cenni, anche qua, spiritici («[Giacinta] si riteneva già morta. Le pareva di vivere quella seconda vita, di cui aveva parlato una sera col Mazzi, procuratore del re, uomo grave e spiritista convinto»)⁴⁰ E la vicenda di Eugenia, in *Profumo*, si contesse di una serie di motivi (presentimenti, scongiuri, superstizioni, senso insinuante di disagio...) che la assimilano, per vari versi, a una storia di influssi e sopravvivenze perturbanti.

La Sfinge (1897) contiene un sintomatico intreccio di queste istanze: il fascino dell’ammaliatrice Fulvia; l’influsso di esseri maligni e iettatorii come il dottor Butironi, smunto e ambiguo che vampirescamente assorbe la vita del figliuolino di Fulvia, portando anche alle soglie della folle gelosia l’amante di lei Giorgio; la suggestione dell’opera d’arte che si anima.⁴¹

Il Marchese di Roccaverdina (1901) si rivela, dentro quest’ottica, forse non tanto sorprendentemente, un libro spiritista, quanto, innegabilmente, è libro verista-paesano e libro di studio dei gradi di una passione: la gelosia patologica del Marchese, che lo porta al delitto e fino all’ebetudine e all’annientamento.

La presenza di don Aquilante Guzzardi «latinista, grecista, filosofo, teologo, giureconsulto», spiritista convinto che vuole convincere il Marchese della persistenza, in vita fluidica, dell’ucciso Rocco Criscione, secondo la teoria di Allan Kardec di corpo, spirito e “perispirito” sopra accennata; la evocazione che egli ne fa davanti al Marchese, prima incredulo ma poi sempre più turbato, e che contribuisce al formarsi della sua follia; la *vox populi* che dice ammatto il Marchese a causa di questa influenza;⁴² la

³⁹ Hanno valore “storico” oltre che di testimonianza sull’argomento le pagine di F. DE ROBERTO, *Cimeli fotografici di Luigi Capuana*, in «Noi e il mondo», genn. 1916; e si veda: C. DI BLASI, *“L’illustre fotografo” Luigi Capuana, in Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta, 1955.

⁴⁰ Cfr. *Giacinta* a c. di E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 144.

⁴¹ La scena telepatica finale conclude sul piano parapsicologico dell’“occulto”, la trama, pur ampiamente mondana e passionale, su cui si è sviluppato tutto il romanzo. Si tratta di Fulvia che vede, nella sua allucinazione, il suicidio di Giorgio, mentre l’amica Ernesta non vede nulla: «vedeva Giorgio in un angolo del salotto [...] la guardava fisso, le diceva addio con la mano, e spariva». Cfr. *La Sfinge*, Milano, Brigola, 1897, p.183.

⁴² «La colpa è di don Aquilante che gli ha sconvolto il cervello con lo spiritismo, facendogli evocare Rocco Criscione!»; cfr. *Il Marchese di Roccaverdina*, a c. di G. Finzi, Oscar, Mondadori, Milano 1991, cap. XXXIII, p. 294.

conclusione tra ironica e sapienziale del cavaliere Pergola («se quel fanatico di don Aquilante aveva davvero iniziato il marchese nelle pratiche spiritiche, ce n'era d'avanzo per spiegarsi perfettamente quel che avevano sotto gli occhi. Gli ospedali di Parigi, di Londra, di Nuova York – egli affermava – rigurgitavano di spiritisti ammattiti, uomini e donne»);⁴³ tutta questa linea, insomma, non solo folcloristica, ma più interna e perturbante, e perfettamente consona, comunque, a quelle tendenze d'epoca sopra individuate, conferma, anche nel maggior romanzo del nostro autore, l'incrociarsi degli interessi che abbiamo esaminato, e il perdurare, per niente occasionale, dunque, di quella indagine che con saggi, racconti e romanzi, Capuana perseguiva, sperimentando, «provando e riprovando», come scriveva alla sua maniera apparentemente bonaria e semplificante nel libro dell'84, cioè «scientificamente», com'era nell'ottica, nella cultura, e nell'«etica» del secolo positivista che si chiudeva.

* * *

Su questo, cui ho accennato altre volte,⁴⁴ non è necessario insistere di più, quanto conviene passare, per chiudere, all'altro immancabile argomento «spiritico», quello del vampiro, con cui abbiamo iniziato.

Il ritratto di Butironi, nel romanzo *La Sfinge*, come si è visto, è quello di un personaggio sfuggente, tra persecutore e essere d'oltretomba, che desta subito l'allarme di Giorgio: «... con le mani sbiancate e magre, quasi da morto... da iettatore, per lo meno!».⁴⁵ E se ne sono rilevati i tratti vampireschi in quel maligno interesse che esercita verso il figlioletto di Fulvia il quale deperisce a vista d'occhio sotto il suo influsso.

Personaggi iettatorii e dal malefico influsso (anche contro se stessi) abbondano nelle novelle. In *Anime in pena*, per es., [*Le appassionate*, Catania, Giannotta, 1893] il marito, smorto, dagli occhi diacci, dal volto giallastro, che ha sposato la moglie senza che questa lo ami, sembra quasi spingerla consciamente al tradimento.

⁴³ Ivi, pp. 299-300.

⁴⁴ Cfr. M. TROPEA, *Gli spiriti di Capuana: saggi, novelle e romanzi sotto influsso*, in *Nomi, "ethos" follia negli scrittori siciliani fra Ottocento e Novecento*, Lussografica, Caltanissetta, 2000; e anche Id., *Carriera spiritica di Capuana: saggi, novelle, romanzi sotto influsso*, in AA. VV., *Literatura italiana, letterature europee*. Atti del Congresso Nazionale dell'ADI (Padova-Venezia 18-21 settembre 2002), a c. di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni, 2004. pp. 237-50.

⁴⁵ Cfr. *La Sfinge*, cit., p. 38.

Ma c'è da dire, anche, che il personaggio del vampiro, molto frequentato in letteratura (e nel cinematografo, come si sa, almeno dal famoso, futuro *Nosferatu* (= il non morto) di F. W. Murnau in poi, del '22), non è altrettanto rilevante, come tipicità, nei casi contemplati dalla scienza spiritica dell'Ottocento.

Il mito del vampiro attiene tanto alla antropologia quanto alla psicopatologia, cui si è fatto appello per spiegare il perché società antiche e moderne hanno sentito il bisogno di ricorrere a una mitologia che presume la trasformazione di creature temibili e inquietanti in larve spettrali che vagano alla ricerca di cadaveri e sangue (morti prima del tempo, malvissuti, sopravvivenze di chi crede di non aver compiuto il proprio compito nella vita...).⁴⁶

Non mancano, nella tradizione antica, vampiri, lamie e lupi mannari. Nell'*Odissea* (Canto XI) Ulisse, sceso agli Inferi, fa i sacrifici, e attorno a lui si affollano le ombre dei morti assetate del sangue delle vittime. Platone, nel *Fedone* (816 e sgg.), pensa che l'anima di chi muore, per la paura dell'Ade, si aggiri ancora fra i monumenti funebri e le sepolture, intorno a cui si sono visti spettri ombrosi dei malvagi costretti a errare pagando così il loro vivere anteriore che fu perverso.

Il termine, che designa il morto bevitore di sangue, è di origine slava, area questa, insieme a quella centro-orientale europea, dove si sviluppa soprattutto il mito del vampiro nella tradizione folclorica e contadina.

Epidemie di vampirismo percorsero l'Europa nei secoli. Storicamente, la nascita del termine si riscontra, la prima volta, nel 1725, nei registri parrocchiali di Barn, in Moravia.⁴⁷

Soprattutto a metà Settecento si nota, specialmente in queste regioni, una straordinaria concentrazione del fenomeno, tanto che la stessa Imperatrice Maria Teresa inviò un Primo Medico dell'esercito e un professore di anatomia di Vienna a indagare sulle ragioni che spingevano i contadini a disseppellire e impalare i morti, limitando e proibendo queste pratiche, se non vi fosse l'intervento dell'autorità politica.

⁴⁶ Un interessante approccio al problema può essere quello di A.M. DI NOLA nella *Introduzione* al libro di E. PETOLA, *Vampiri e lupi mannari*, Roma, Newton, 1991. E si veda O. VOLTA, *Il Vampiro*, Milano, Sugar, 1964. Cfr. anche AA. VV., *Il Vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, a c. di Ada Neiger, Bari, Dedalo, 1997. Libro di ricerche in campo antropologico e quello di P. BARBER, *Vampiri, sepoltura e morte*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

⁴⁷Cfr., per queste notizie, l'utile vol. *Storie di vampiri*, a c. di G. Pilo e S. Fusco, Roma, Newton Compton, 1994, antologia di più di mille pagine che contiene i testi più divulgati in letteratura su questo argomento.

Il primo vampiro "storico", per così dire, fu, comunque, Vlad Tepes (l'impalatore) detto Dracula (= Diavolo), voivoda della Transilvania, nato intorno alla metà del 1400 che fu visto, nell'immaginario popolare e narrativo, come efferato tiranno.

In letteratura, nel 1819, venne pubblicato *The Vampire* di John William Polidori, medico personale di Byron, in cui si dà vita a un personaggio tenebroso e aristocratico, che ha bisogno di succhiare sangue di vittime per sopravvivere. Charles Nodier, nel 1820, ne aveva tratto una *pièce* di straordinario successo; del '28 è *Vampirismus* di E. T. A. Hoffmann. Poi fu pubblicato a puntate *Varney the Vampire*, a partire dal 1847, in dispense di grande diffusione e di autore non sicuro.⁴⁸ Ma il libro che sancì la fortuna definitiva del genere fu *Dracula*, di Bram Stoker del 1897, dal quale derivarono infinite diramazioni in tutti i campi, e l'affermazione straordinaria del tema.

C'è, cioè, una pertinace tradizione nelle leggende popolari e nel folklore, come ci fu, in letteratura, specialmente dopo *Il Vampiro* di Polidori e gli altri sopra ricordati; ma, si ripete, gli stadi di magnetismo, telepatia, ipnosi, spiritismo, diffusi almeno a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando, in America, le sorelle Fox sentirono i primi colpi degli spiriti che comunicavano con loro dal "Di là", non comportavano, in senso stretto, la casistica vampirica, data la base di scientificità metapsichica che si voleva costituire positivamente, invece, a quelle ricerche e dimostrazioni.

Questo per ribadire, ritornando a Capuana, che egli include – e non poteva non essere – anche la sua incursione sull'argomento vampirico, nella novella e nell'atto unico, dentro il più grande dibattito – che era del suo secolo – tra scienza, da un lato, e superstizione e credenze comuni e popolari, le quali non è detto che non abbiano le loro ragioni, se non la loro veridicità; tra fredda ragione e fede appassionata, indagando, come ho scritto altra volta, quel varco di interconnessioni tra mondo fattuale, per così dire, e metapsichica, di cui in medicina, in fisiologia, in patologia e nelle scienze evoluzioniste, sembravano intravedersi, allora, le interferenze. Quanto si stava tentando in psichiatria o in fisica nei laboratori o nei gabinetti, tanto, "scientificamente", poteva ottenersi portando "documenti" anche nel campo letterario e della produzione artistica.⁴⁹

⁴⁸ Thomas Preskett Prest o James Malcom Rymer. Per il vampiro in letteratura rimane imprescindibile M. PRAZ, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, sec. ed. 1942, specialmente il cap. II, *Le metamorfosi di Satana*.

⁴⁹ Cfr. L. CAPUANA, *Spiritismo?...*, *Introduzione*, p. 33-34.

Va ripetuto quindi che Capuana era novelliere veristico-paesano quanto mondano-salottiero, naturalistico-psicologico quanto di temi parascientifici, per così dire, e dell'*inconnu*, appunto, come si conveniva a un narratore dell'età di Paul Bourget e di Maupassant, di Gautier e di Maeterlinck,⁵⁰ in cui queste escursioni nel fantastico e nel metapsichico ci confermano che, se da un lato c'era Verga e il verismo d'ambiente, dall'altro c'era Huysmans di *A rebours* e di *Au de la* (citato, peraltro, in una novella dal titolo indicativo, se pur non specifica: *L'inesplicabile*),⁵¹ o certi scapigliati attratti da questi temi come Boito (cfr. *Un corpo* [1876]), o I. U. Tarchetti (cfr. *Un osso di morto* [1869]; *Uno spirito in un lampone* [1869]), o anche Remigio Zena di *L'invitata* [1895] e *Confessione postuma* [1897] e dell'*Apostolo* [1901], o il Fogazzaro di *Malombra* [1881] e di quel tipo di rapporti tra fede e conoscenza, spiritismo e telepatia, che restavano sempre fortemente nell'ambito dei turbamenti della psiche e allucinatori.⁵²

La storia di *Un vampiro* è quella di una coppia di coniugi, Lelio Giorgi e Luisa, molestati, insolentiti da un *revenant*, il primo marito di lei che ritorna la notte, e anche il giorno, talvolta, a tormentare il bambino che lei ha avuto, da Lelio, in secondo matrimonio.

Mongeri, a cui i due si rivolgono, dapprima scettico e sussiegoso sui fenomeni di quella presenza perturbante che succhia progressivamente la vita al bambino e reclama ancora il possesso della donna, deve poi convenire di fronte ai "fatti" cui assiste (rumore di passi; le scosse sulla spalliera del letto; lo strappo delle coperte, il deperire inarrestabile del bambino; il manifestarsi, tramite la voce diventata cavernosa e la mimica di Luisa, del vampiro...) che quella "presenza" ha una sua realtà incombente e, ad onta dei principi scientifici in cui crede, cede ai rimedi empirici, da «donicciuole»⁵³ della tradizione e del buonsenso comune popolare.

⁵⁰ M. Maeterlinck (1862-1949) fu ampiamente attratto, nell'ultima parte della sua vita, da studi di occultismo e metapsicologia. Fu una delle figure centrali della cultura europea nel passaggio tra positivismo e inquietudini e angosce dell'irrazionalismo, e può essere considerato come lo scrittore più indicativo di questa parabola.

⁵¹ *L'inesplicabile*, in *Delitto ideale*, Milano-Palermo, Sandron, 1902; si può leggere in L. CAPUANA, *Racconti...*, vol. II, pp. 433-454.

⁵² Per gli Scapigliati si veda la interessante antologia *Il verme e la farfalla*, a c. di G. Padovani e M. Verdirame, Caltanissetta, Lussografica, 2000. Sempre di primo riferimento rimangono: *Racconti neri della Scapigliatura* a c. di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1980; I. CALVINO, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ivi, 1983; *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, a c. di E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1984.

⁵³ La novella si può leggere in L. CAPUANA, *Racconti...*, vol. II, p. 214.

A estinguere «individualità più persistenti delle altre» dopo la morte, quali quelle dei vampiri, valgono pure rimedi come il disseppellimento e la cremazione, praticati, secondo la tradizione delle società retrive contadine sopra dette, e che Mongeri ritien bene, alla fine, di consigliare contro «colui» (indicazione con la quale soltanto viene nominato; e nel dramma: «lui!, lui!»), cioè il vampiro, la cui individualità, esumato e cremato il cadavere, come sapremo, così soltanto può scomparire per sempre. La «divinazione primitiva» può trovarsi «d'accordo con la scienza» (p. 215), come conclude possibilista, se non proprio scornato, Mongeri, il quale ha assistito sulla sua pelle, si può dire, come altri nelle novelle, Fabio Grisपालdi di *Suggestione*⁵⁴, Raimondo Palli di *Fatale influsso*,⁵⁵ Aldo Sàmara di *Forze occulte*,⁵⁶ a uno di quei casi in cui la scienza non può spiegare tutto e ripiega invece di fronte a quel tanto di inconoscibile e misterioso con cui è dato confrontarsi, a volte, anche nella vita di ogni giorno.

La *defaillance* un po' ironica dello scienziato è sottolineata, anzi, nella chiusa divertita della novella, dal fatto che Mongeri, che aveva giurato che non avrebbe sposato una vedova per tutto l'oro del mondo, ne ha sposata una dopo, invece, per 60.000 mila lire di dote, e ha stilato una relazione sulla morte del vampiro infarcita di tanti «se» e di tanti «ma», di tanta «allucinazione» e «suggestione», di tanta «induzione nervosa», che i fatti e le convinzioni sono rimasti forse più dubbi e più incerti, e più difficili da spiegare, di prima.

La novella, guardata col senno di poi, cioè alla luce dell'adattamento teatrale successivo (1911-1913) sembra essere già quasi, al di là della stessa intenzione dello scrittore, bella e pronta per la scena. Le tre parti in cui è articolata sono, anche graficamente, distinte da spaziature dello stesso autore, a organizzarne la *suspense*: le prime due completamente dialogate tra Lelio e Mongeri che propongono l'antefatto, la terza con la scena ad effetto, quella «nelle prime ore di quella notte» (p. 217), in cui pare che non debba succedere nulla e Mongeri, che ha parlato di «induzione, di recettività; ...suggestione reciproca; attenzione aspettante» (p. 204, 209, 210...) quasi incomincia a sorridere soddisfatto, mentre avviene poi la vera e propria pantomima con la «personificazione» del fantasma che parla per bocca di Luisa, a cui Mongeri

⁵⁴ *Suggestione*, cit., e vedi n. 22.

⁵⁵ Raimondo Palli sottopone a magnetizzazione la moglie, ma progressivamente «quelle forze ancora non ben conosciute» gli sfuggono di mano e lei impazzisce. Si può leggere in L. CAPUANA, *Racconti...*, vol. II, p. 23.

⁵⁶ Aldo Sàmara vede la sua Elvia «in balia delle misteriose forze spadroneggianti nelle stanze superiori della villa abbandonata»; ivi, p. 376.

vuole imporre di finirla, e cui risponde la sardonica e lunga risata del vampiro, il battergli due volte sulla spalla, la «mano grigiastra, mezza trasparente, quasi fosse fatta di fumo, che contraeva e distendeva con rapido moto le dita assottigliandosi come se il calore della fiamma la facesse evaporare» (p. 220).

All'improvviso termina tutto, e il rimedio empirico, superstizioso, da «donnicciuole», della esumazione e cremazione, ha funzionato. La novella finisce abilmente, dal punto di vista narrativo, "in diminuendo", col sorriso che si è detto, sfumando – nelle poche righe del rapporto burocratico sul fatto, e nella conveniente soluzione matrimoniale di Mongeri – il dramma adombrato della scienza che non può spiegare tutte le cose del mondo e deve riconoscere, come si può dire adattando la massima dell'*Amleto* (Atto I, scena 5) che Capuana aveva messo in epigrafe a *Spiritismo?*, che «ci sono più cose nel cielo e nella terra, di quante se ne sognano nella nostra filosofia».

Capuana considera la componente della tradizione folclorica e popolare in rapporto/contrasto (e perplessa unificazione, alla fine, come si è visto) con la valenza "scientifica" del fatto parapsicologico inspiegabile; non accoglie la componente estetico-letteraria, aristocratica, del conte-vampiro, del personaggio fascinoso e seduttore, da Byron a Polidori e fino a Stoker sopra accennata, data la temperie positivista nella quale scriveva, e non più romantica e "neo-gotica", nella quale quella tradizione si era formata.

Si ha così il racconto di un fatto, sia pure anomalo e incomprensibile nei termini medi della ragione e del momento, che tuttavia potrebbe essere nell'ordine comune degli eventi, senza sconfinamenti nell'innaturale o nel fantastico, così come quelli di tante altre novelle "spiritiche" dello scrittore siciliano che abbiamo visto, che si ponevano dentro l'andamento di vite di tutti i giorni, con quell'aspetto bensì del "doppio" e dell'inquietante che si palesava a tratti al fondo delle esistenze, ma che non era detto non si potesse spiegare dentro un assetto più ampio, più "conoscibile", delle cose.

Lo stesso nell'atto unico (1911-1913), con quella vicenda "possibile", realizzabile nel quotidiano, sia pur granguignolesco e "popolare" delle scene ad effetto.

L'atto unico, in verità è, in base alla tipologia del genere, più semplificato e diretto, secondo i dettami canonici della tradizione specifica teatrale.⁵⁷

⁵⁷ Per i riferimenti al testo si veda la esauriente ed. L. CAPUANA, *Teatro italiano...*, cit., con i chiarimenti relativi, nella nota all'atto unico, sulla data di composizione. Vanno segnalati inoltre almeno G. PULLINI, *Luigi Capuana: il teatro in lingua*, in «Lettere italiane», XLV, n. 1, gennaio-marzo 1993; G. NICASTRO, *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni, 1978. Più specifico G. PANNUNZIO, *Un "Revenant" in Sicilia: Capuana e la letteratura vampirica*, in «Studi medievali e moderni», n. 4, 1988.

Restano i tre personaggi; più caratterizzati in partenza secondo la dialettica, ormai un po' stereotipa, che vede contrapporsi in Mongeri e Lelio – nelle prolungate discettazioni del primo e nelle apprensioni di giovane padre e marito dell'altro – le ragioni "scientifiche" del raziocinio e quelle della istintiva credenza comune passionale.

Mongeri ha 40 anni, «*capelli e barba brizzolata, aria di persona che ha un'alta idea di se stesso*» (p. 553), parla di «*allucinazione*», di «*piena fisiologia*» (p. 555), di suggestione, di *trance* (p. 559), di «*esteriorizzazione del fluido della signora*» (*ibidem*), di «*allucinazioni collettive*» (p. 560), di «*persistenza della nostra individualità dopo la morte*» (p. 561), ha scritto un libro su queste cose.

Lelio è il giovane ingenuo e fiducioso, attaccato alla piccola famiglia, come si evince, «*spalla*» su cui rimbalzano i sentimenti e le apprensioni per il bambino e per le mutazioni di Luisa, e interlocutore medio funzionale delle sicurezze, dubbi e perplessità, man mano, di Mongeri, in tutto il corso del dramma.

Luisa «*22 anni*», è la vera essenza femminile, trepida, materna e emotiva e fortemente suggestionabile, con una sfumatura di sessualità e emancipazione primo-Novecento che non guasta (fuma anche lei qualche sigaretta russa ogni tanto), il reale centro dell'azione, il personaggio preda (col bambino dentro la culla, naturalmente) dell'influsso maligno che, con la propria mimica, deve far trasparire l'orrore indicibile del dramma («*comincia a mostrare negli occhi un vivissimo senso di paura... E poi di terrore*» (p. 558). *Ha gli occhi spalancati ma che non vedono. Con le braccia tenta di rigettare indietro qualcuno invisibile, poi, le braccia le cascano giù, inerti, e, curva verso la culla, sembra che assista a una scena di orrore*) (p. 559). Entra ed esce dalla *trance* e, attraverso le sue parole, si crea l'illusione scenica dell'orrore al culmine dell'atto.

LUISA...- Ha le labbra rosse di sangue!... Succhia il sangue del bambino! Maledetto! Maledetto! [...] Ha le labbra rosse di sangue!... Abbi pietà del bambino! Sì... sì, sarò tua... tutta tua!... Come tu vuoi!... Impedirò che il tuo cadavere sia esumato! Come tu vuoi!... Ma non toccare più il bambino!... È di lui? lo odii?... È anche mio!" (p. 560-563).

È lei a produrre la catastrofe finale quando, di nuovo in *trance*, «*chiude gli occhi, stende le braccia, prende nella fisionomia un'espressione di terrore*.

La culla ritorna ad essere violentemente agitata. Luisa si precipita verso di essa, quasi si sforzasse di rimuovere qualcuno che preme sul bambino» (p. 564).

LUISA - No! No!... A costo della mia vita! Figlio! Figlio mio!
GIORGI (*che osserva, attento, l'azione della moglie*) - Ferma, Luisa,...
ferma! È lei che strangola il bambino!!

Il dramma termina su questa scena inaudita da Grand Guignol,⁵⁸ in cui Luisa con la sue mani, in un supremo gesto di allucinazione protettiva, si direbbe, strozza il suo figlio stesso, e «*mentre tenta di svincolarsi dalle mani del marito e di Mongeri che vorrebbero impedirle di avvicinarsi al bambino, si sente presso la culla un cavernoso feroce scoppio di risa. Tutti trascolorano. Luisa sviene, con un grido d'orrore*» (p. 565).

Forse era l'influenza dei tempi ormai maturati, e l'influsso del teatro a tinte accese che si faceva sentire; e anche influiva la necessità di tenere avvinta l'attenzione coi grandi effetti.

Certo che lo spostamento era palese, passando dalla novella all'atto unico, anche per l'apporto del genere più diretto teatrale; andando così Capuana da un problema di indagine e conoscenza, come era stato per tutta l'analisi che si è vista, a una cooptazione (e captazione) dei nuovi gusti del pubblico.

Non si vuole caricare di significati troppo ampi l'esame di due componimenti interessanti, pur se non certo capitali nella produzione di Capuana, ma era la società che cambiava, e con essa le antenne recettive, per così dire, del vecchio, ma sempre duttile e attivo scrittore di Mineo.

E comunque i due scritti – quello narrativo e quello per il teatro, il quale ultimo, quasi alla lettera, Capuana desunse dalla novella, ma che differiscono tra di loro, invece, per la tipologia dei generi, per la strutturazione semplificata del dramma, per la destinazione e la fruibilità di pubblico, oltre che, si può dire, per l'evoluzione del momento storico in cui Capuana riprese il racconto per scrivere l'atto unico – vanno anche rimediale all'interno di tutta la "indagine" sull'*inconnu*, il "non conosciuto", di cui lo scrittore di Mineo fu, non senza apprezzabili inquietudini e perplessità, realmente, "scientificamente" curioso.

Indagine, come si può veramente chiamarla senza sottolineature di sufficienza, che Capuana condusse a livello di saggistica, di narrativa di novelle e di romanzi, e anche ultimamente del teatro, che qui abbiamo voluto ripercorrere.

⁵⁸ La indicazione di questa tendenza è suggerita anche nella nota introduttiva di L. Pasquini all'atto unico in L. CAPUANA, *Teatro italiano...*, p. 548.

RAFFAELE MORABITO

LO SPAZIO DEL TEATRO NELLA NARRATIVA VERGHIANA

«Che miseria e che cosa infetta il teatro!»; così Verga in una lettera del 29 gennaio 1908 a Edouard Rod. E nello stesso giorno scriveva a Dina di Sordevolo: «il teatro, come opera d'arte, è cosa *infetta*».¹ Certamente la sede privata della comunicazione epistolare gli consentiva d'esprimersi con libertà e senza remore; e quelle formulazioni non solo e non tanto ribadivano la sua condanna sul piano dell'arte², già da tempo pronunciata pubblicamente, ma implicavano una decisa valutazione morale.

Rapporto ambivalente quello di Verga col teatro, che poi corrisponde a quell'ambivalenza della carriera di scrittore e della personalità stessa dell'uomo e del narratore che tanto ha dato da riflettere alla critica verghiana. Da un lato l'attrattiva verso la vita galante e mondana, quella dei teatri e dei veglioni: «Ci sono di mezzo», ricordava Debenedetti, «le sue tentazioni, velleità di vivere, la soggezione e insieme il desiderio di parità verso quel mondo di cui sogna gli applausi».³ Dall'altro la ricerca d'una dimensione più autentica, che doveva condurlo alla scoperta dell'universo socialmente più basso ritratto nelle sue opere veriste. Di teatro se n'era sempre interessato; a Firenze nel '69 aveva sperato d'affermarsi sulle scene, rassegnandosi soltanto in seguito a cimentarsi nella narrativa,⁴ e nel novembre del '72 trasferendosi a Milano «era arrivato forse con qualche residua ambizione teatrale»;⁵ poi s'era indirizzato decisamente alla narrativa. Tuttavia, anche se non attribuiva più che un valore d'esercizio a certi suoi lavori teatrali ai quali

¹ *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 497, n. 291, e G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Ciranna, 1971, p. 302

² Il riferimento obbligato è a U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895 (il giudizio sul teatro alle pp. 70-71).

³ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 191.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 36.

⁵ N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982, pp. 30-31.

s'era dedicato prima della partenza da Catania, il pubblico a cui si rivolgeva era fondamentalmente lo stesso che frequentava i teatri:⁶ insomma il teatro individuava una dimensione di socialità che era quella in cui Verga andava a inserirsi.

V'è un punto di *Tigre reale* dove i personaggi vengono ritratti come se fossero degli attori che agiscono non in un luogo reale (nella fattispecie nel salotto della viscontessa de Rancy), ma su un palcoscenico: *La Ferlita disse alla viscontessa in un momento di "a parte"*.⁷ L'atteggiamento è descritto ricorrendo a un'espressione tipica del linguaggio delle didascalie drammaturgiche: *a parte* (la virgolettatura lo sottolinea). Didascalia non adoperata da Verga nei suoi drammi ma usata correntemente dagli autori ottocenteschi. Nessuna distanza fra il palcoscenico e l'ambiente in cui La Ferlita e gli altri personaggi si muovono; e quindi per ritrarli si può utilizzare senza problemi il linguaggio metateatrale delle didascalie.

Che il teatro fosse un punto di riferimento radicato fin dagli esordi di Verga ce lo mostra il suo primo romanzo 'mondano', *Una peccatrice*, al quale Debenedetti ha attribuito «la portata di favola preventiva, di autobiografia presagita».⁸ Nella vicenda il teatro ha un rilievo assai marcato, per diversi risvolti. Il protagonista, il giovane provinciale Pietro Brusio, è un drammaturgo in cerca d'affermazione, che riuscirà a conquistare Narcisa, la donna fino ad allora rimasta fuori della sua portata, proprio grazie al successo d'una sua *pièce*, il *Gilberto*. Come autore drammatico le viene infatti presentato, con il viatico delle acclamazioni che ne avevano segnato il debutto: *un uomo, che, ancora giovanissimo, si è aperta diggià la più brillante carriera nella letteratura drammatica*.⁹

Passione funesta quella di Pietro Brusio e Narcisa: lei finisce per avvelenarsi, quando si crede non più amata e spira tra le braccia di lui, che le sopravvive, ma resta *meno di una mediocrità, che strascina la vita nel suo paese natale rimando qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti, e dissipando il più allegramente possibile lo scarso suo patrimonio*.¹⁰ Catalizzatore di quella passione, luogo in cui l'innamoramento di Pietro Brusio giunge definitivamente a maturazione, dopo le fiamme accese dai

⁶ Ivi, p. 31: «indicava nelle signore che incontrava nei teatri oltre che nei salotti [...] le lettrici privilegiate dei romanzi e racconti che aveva scritto o si accingeva a scrivere».

⁷ G. VERGA, *Una peccatrice - Storia di una capinera - Eva - Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1943, p. 360.

⁸ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...*, p. 46.

⁹ G. VERGA, *Una peccatrice - Storia di una capinera - Eva - Tigre reale...*, p. 71.

¹⁰ Ivi, p. 141.

primi incontri accidentali, è il teatro. Brusio dapprima, quando ancora non è che un giovanotto di belle speranze, si ferma per strada ad attendere che passi Narcisa, diretta a teatro; poi entra anche lui e durante tutto lo spettacolo non fa che fissarla: inutilmente, anzi destandone il fastidio. Più tardi per incontrarla nuovamente va *al passeggio, [...] o al teatro dove la vedeva splendente di tutto il prestigio del suo lusso, profumata da quel vapore inebbricante che reca la bellezza, la giovinezza, la ricchezza; facendo scintillare la luce del suo sguardo insieme al riflesso dei suoi diamanti; armonizzando la bianchezza vellutata e purissima della sua pelle alla bianchezza pallida delle perle che le cingevano il collo bellissimo*.¹¹ Spazio, dunque, della seduzione, il teatro: intendo il luogo fisico, lo spazio materiale della platea e del palcoscenico con i loro annessi, i palchi, il *foyer*, i camerini. Spazio della liberazione degli istinti, le cui valenze peccaminose sono necessariamente connesse al suo costituirsi come luogo elettivo della mondanità; e sovente spazio associato a circostanze infauste: in *Eros* la madre del protagonista uscendo dal teatro si prende una pleurite che la condurrà alla tomba.¹² Associazione alla mondanità e alla colpa erotica che era diventata un *topos* romantico, specialmente dopo che come tale lo aveva consacrato Giovanni Prati nell'*Edmenegarda* (1841), dove il primo canto descrive l'insorgere della passione colpevole nell'eroina, fino a quel momento pura e casta, mentre, tra le luci e le dorature della Fenice, assiste a una messa in scena dell'*Otello* di Rossini.

Anche in un romanzo più tardo di *Una peccatrice*, in *Tigre reale*, è in un teatro che la passione amorosa di Giorgio La Ferlita per Nata ha la sua prima incontrollata manifestazione:

Giorgio l'abbracciò quasi fuori di sé; ella gli appoggiò le mani sul petto, e s'irrigidì, coll'occhio sbarrato in quello di lui, senza vederlo; poi si svincolò dolcemente, ed uscì dal palchetto. Ei la seguiva barcollando, sbalordito, soffocato dalla violenza di quella passione che irrompeva ad un tratto come una tempesta.¹³

Più tardi, dopo che i due si sono persi di vista e lui s'è sposato con un'altra, è a teatro che si ritrovano: da lì si riallaccia il filo d'un amore non

¹¹ Ivi, p. 52.

¹² G. VERGA, *Eros*, introduzione di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1986, p. 7: «Ella era stata colta da una pleurite, all'uscire dalla Scala, ed era morta prima che i suoi amici avessero tempo di far venire il figliuolo da Prato».

¹³ G. VERGA, *Una peccatrice - Storia di una capinera - Eva - Tigre reale...*, p. 388.

meno fatale di quello di Pietro e Narcisa in *Una peccatrice*: la conclusione sarà di nuovo la morte della donna (e s'aggiungerà pure quella del figlioletto di Giorgio). Ancora una volta, dunque, il teatro si configura come uno spazio in cui emerge una passionalità trasgressiva e rovinosa nei suoi effetti.

In *Tigre reale* si trova anche una scena ripresa in una novella d'alcuni anni dopo e che rientra nella produzione verghiana classificata come verista: *Amore senza benda*, confluita nella raccolta *Per le vie*. Nel romanzo, Nata nel suo palchetto s'indugia a fissare lungamente il cannocchiale sulla scena per ammirare un ballerino, con le sue pagliuzze d'oro e la sua zazzera lustra e inanellata. A La Ferlita saltò la mosca sul serio stavolta, ma Nata non se ne diede per intesa; era delle prime ad applaudire, ella che non soleva applaudire giammai, e non lasciava mai col cannocchiale l'Antinoo da palcoscenico. Finché quel povero diavolo, imbarazzato per tanta attenzione, capitombolò goffamente.¹⁴ Situazione che nella novella si ripresenta, rovesciata: mentre nel romanzo il punto di vista è dalla parte della platea, qui è dalla parte del palcoscenico; le pagliuzze d'oro sono diventate più prosaicamente delle lenticchie d'oro sulle mutande e di Sandrino, il ballerino, si dice: *Quando ballava la tarantella del Masaniello, vestito da Lazzarone, la contessa del palchetto a sinistra se lo mangiava cogli occhi*. Ma poi quando Sandrino, per far ingelosire la sua innamorata, aspetta d'incrociare la contessa fuori del teatro, *questa gli passò accanto sotto il portico senza vederlo nemmeno*.¹⁵ E Nata alla caduta del povero ballerino era scoppiata in una fragorosa risata. Ripresa di situazione – seppur da un diverso punto d'osservazione – non insolita in Verga, che in questo caso ci mostra quanto a cuore gli potesse stare un tema, riproposto in altro contesto e in tutt'altra temperie narrativa e stilistica.

Il teatro come luogo in cui la tensione erotica raggiunge un apice incontenibile, dopo che se ne è avuto in precedenza il preannuncio, si ripropone anche in *Eva*. Qui l'oggetto del desiderio non è in platea, ma è la stessa ballerina che si esibisce sul palcoscenico.

Diffondeva un profumo di acri voluttà e di bramosie penose. Guardavo stupefatto, colla testa in fiamme e vertiginosa; provavo mostruosi desiderii.¹⁶

¹⁴ Ivi, pp. 376-77.

¹⁵ G. VERGA, *Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 30, 29, 34.

¹⁶ G. VERGA, *Eva*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1991, p. 62.

Enrico Lanti, un pittore spiantato, s'innamora di questa donna, che per andare a vivere con lui rinuncia alla carriera artistica; ma la prosa della vita quotidiana lo fa presto stancare, la seduttrice desiderata da tutti perde ogni attrattiva: *mi parve che la fata fosse svanita, e non rimanesse più che una bella donnina – di quelle che piacciono – ma io avevo bisogno di adorarla!*¹⁷ Ovvio allora che, di fronte alle difficoltà materiali, l'amore cominci a venir meno, ed Eva si decida ad abbandonarlo per rientrare nell'ambiente dello spettacolo. Ma, una volta ritornata sulla scena mondana, lei riacquista tutto il suo fascino ed Enrico di nuovo si sente attratto irresistibilmente. Decisivo sarà ancora un incontro in teatro: questa volta Eva si trova in un palco, e lui (che intanto è diventato un pittore di successo) la vede da un altro palco:

riconobbi Eva – Eva sfolgorante di tutta la sua bellezza, colle spalle e le braccia nude, i diamanti fra i capelli, i merletti sul seno, la giovinezza, il brio, l'amore negli occhi, anzi la voluttà, e il sorriso inebbricante – il sorriso che faceva luccicare come perle i suoi denti.¹⁸

Bellezza e nudità abbaglianti, come quando s'esibiva in scena. Ma anche se non è più dalla ribalta che Eva offre lo spettacolo di sé, lo spazio del teatro, come luogo della vita sociale in cui l'attrattiva erotica si mette in mostra e in cui s'attivano fantasie e passioni che finiscono per essere distruttive, rimane privilegiato: è lì che nascono brame e desideri, artificiali nella misura in cui per sussistere hanno necessità d'una continua messa in scena e che non possono non condurre alla rovina. Se è vero che Verga non enuncia esplicitamente un giudizio morale, nella vicenda conclusiva della malattia mortale di Enrico sono delineati con chiarezza due poli contrapposti, uno positivo, rappresentato dalle figure di sua madre e di sua sorella che lo assistono amorevolmente negli ultimi giorni, l'altro negativo, rappresentato più che da Eva stessa dal mondo 'teatrale', il solo in cui il suo fascino ha vita.

La condanna morale di quel mondo si connette a un altro tema che qui compare per la prima volta come uno di quelli portanti della narrazione: la dissacrazione della dimensione del teatro. Il primo momento dissacratorio, quello in cui la donna, che in teatro, sul palcoscenico, sembra tanto affascinante, si rivela in realtà poco attraente, è quando per la prima volta Enrico entra dietro le quinte: l'ambiente squallido, *alcuni corridoj poco*

¹⁷ Ivi, p. 100.

¹⁸ Ivi, p. 115.

illuminati, un caos di ordegni, un pompiere che fa la corte *ad una figurante lercia*, servono da preludio alla comparsa di Eva, ora ben diversa dalla maliarda che abbiamo visto prima:

un sorriso stanco, distratto, reso sgarbato dalla respirazione accelerata; i capelli le cadevano sul petto senz'arte; alcune stille di sudore rigavano il suo belletto; le sue candide braccia, vedute così da vicino, avevano per la fatica certe macchie rossastre, e nello stringere i legaccioli si rivelavano i muscoli che ne alteravano la delicata morbidezza; le scapule si ravvicinavano sgarbatamente, – fin la suola del suo scarpino era insudiciata dalla polvere del palcoscenico.¹⁹

Tanto che quando poco dopo lei gli dirà: *Voi mi avete trovata brutta*²⁰ lui non si sentirà di smentirla e non replicherà nulla; e all'incontro successivo di nuovo: *Vedete che vi amo davvero, se ve lo dico qui, quasi al bujo, così infagottata, senza che possiate trovarmi bella...*²¹ – e di nuovo lui non risponde nulla, non la smentisce. È una dissacrazione che corrisponde a quella del teatro stesso, con le sue attrattive e le sue apparenze scintillanti. È sempre Eva a dirlo:

- [...] Ma pure è una gran felicità fare i matti di tanto in tanto!... Quanta noja in tutto il resto!
- Anche il teatro? domandai.
- Soprattutto il teatro!²²

Quando Enrico la convince ad abbandonare il teatro e andare a vivere con lui, l'incanto svanisce ed Eva torna ad essere una come tante, senza più quel suo fascino rapinoso, col *viso livido, che tremava dal freddo sotto il suo scialle*; egli la vede con *una cuffietta assai modesta; alcune ciocche di biondi capelli le scappavano attraverso i nastri scoloriti; sul suo seno s'incrociava un leggero scialletto; aveva le labbra pallide e le mani livide*.²³ Ma basta che lei lo lasci e ritorni a *quella vita di lusso e di piaceri*²⁴ che a teatro celebra i suoi fasti (e non importa che lei sia al di qua o al di là della

¹⁹ Ivi, p. 64.

²⁰ Ivi, p. 69.

²¹ Ivi, p. 80.

²² Ivi, p. 73.

²³ Ivi, pp. 102-03.

²⁴ Ivi, p. 114.

ribalta: ch  adesso la rivediamo in un palco), perch  si ridesti in lui una passione che lo condurr  alla morte.

Contiguo a quello dello spettacolo teatrale nella narrativa verghiana   lo spazio d'un altro rito sociale e mondano: il veglione.²⁵ Che anzi spesso si svolge nelle stesse sale dei teatri: alla Pergola nel capitolo XX di *Eros*, dove misteriosi incontri turbano il protagonista; ancora alla Pergola in *Eva*, dove il narratore incontra il protagonista, che gli racconta la propria storia, in attesa del duello che ne costituir  l'esito fatale; all'Apollo in *Sulle lagune*, dove *ballavano le sole donne appartenenti all'ufficialit  ed alla burocrazia austriaca, qualche signora di opinioni abbastanza spregiudicate per far pompa dei suoi vezzi ovunque vi fossero uomini da saperli apprezzare, e alcune cortigiane che il vituperio avea reso celebri*.²⁶ In *Una peccatrice* il veglione a teatro invece   il luogo dello scontro fra due universi opposti, ambedue moralmente corrotti: da un lato la societ  *di elegantissime dame e di signori mascherati con lusso*, in cui si distingue *la contessa di Prato, mascherata da baccante, accompagnata dal marito e da un bel giovanotto biondo, sottotenente negli Usseri di Piacenza*; dall'altro la *canaglia composta di femmine da trivio e di uomini perduti*,²⁷ di cui Pietro Brusio   diventato il caporione.

La negativit  morale del veglione ha una propria enunciazione specifica nella novella intitolata appunto *Al veglione*, che in *Per le vie*, abolito l'inserimento in un quadro narrativo pi  ampio e la connessione con un intreccio, presenta un quadro d'assieme fine a se stesso: il veglione diventa un momento in cui emergono valori negativi: la ragazza che si mostra seminuda in atteggiamenti da orgia, il bellimbusto che seduce un'altra ragazza, l'albagia dei servitori dei nobili, la disuguaglianza sociale messa a nudo. In questa novella il nome del teatro non viene detto esplicitamente, ma non pu  essere che la Scala di Milano. E alla Scala   ambientato pure il veglione d'una delle prime novelle di Verga, *X*, inclusa in *Primavera ed altri racconti*. Uno sguardo, un sorriso, fanno insorgere nel narratore *la febbre di uno strano desiderio*;²⁸ ma quando poi ritrover  la donna ma-

²⁵ Sul tema del veglione in Verga cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...*, p. 191.

²⁶ G. VERGA, *I carbonari della montagna - Sulle lagune*, edizione critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier, 1988, p. 414.

²⁷ G. VERGA, *Una peccatrice - Storia di una capinera - Eva - Tigre reale...*, pp. 65-66.

²⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 62.

scherata che gli aveva fatto *battere il cuore*,²⁹ della quale non ha visto l'intero volto, ma solo gli occhi, ogni suggestione sarà svanita (*Io non osavo dirle: «Non mi piaci più»*),³⁰ resterà solo la storia penosa d'una ragazza che viene abbandonata da colui che amava e alla fine muore infelice. Certo, è il tema romantico della realtà inferiore all'ideale: *il mio ideale svaniva; tutto quello che c'era in quella bellezza veramente incantevole era tolto ai miei sogni; sembravami che il mio pensiero si fosse impoverito trovandosi costretto nei limiti della realtà*.³¹ Resta comunque il fatto che ancora una volta il veglione – e il teatro – è uno spazio in cui s'incrociano destini infausti e hanno libero corso trasgressioni ingannevoli.

Non sorprende che nei racconti del Verga più maturo, i cui personaggi abitualmente appartengono agli strati bassi della società, le scene ambientate nei teatri siano molto meno frequenti. La direzione in cui lo scrittore si muove è di norma quella della dissacrazione degli ambienti teatrali: non tanto una dissacrazione 'alta', però, come in *Eva*, dove lo smascheramento conduce ad esiti fatali, trattati con partecipazione emotiva e comunque con serietà; bensì una dissacrazione 'bassa', che offre del teatro una rappresentazione degradata, gettandovi sopra uno sguardo smagato che può diventare ironico e parodistico. Sarà uno sguardo rivolto, più che sul palcoscenico, su ciò che sta attorno ad esso, una messa a nudo delle sue miserie materiali e morali. Più spesso non sarà nemmeno una rappresentazione dello spazio del teatro propriamente detto, ma di tutto ciò che lo contorna, per così dire del 'parateatro'.

Esplicitamente parodistico è tutto il capitolo del *Mastro-don Gesualdo* (il II, IV), dedicato all'avventura di Ninì Rubiera con la commediante Aglae: dal pretenzioso e ridicolo biglietto inviato da lui all'attrice, che apre l'episodio, all'esito dell'avventura, con lo squallore della stanza in cui ha luogo il convegno amoroso, dove a salvaguardare la riservatezza degli amanti c'è soltanto *un bellissimo sciallo turco, macchiato d'olio; e dietro lo sciallo turco udivasi il signor Pallante* [il convivente di lei] *che russava sulla sua gelosia*.³² All'interno dell'episodio, poi, risultano degradati parodisticamente pure lo spazio della rappresentazione teatrale e il pubblico:

²⁹ Ivi, p. 60.

³⁰ Ivi, p. 64.

³¹ Ivi, p. 66.

³² G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, edizione critica cura di C. Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier, 1993, p. 161.

Dei contadini ritti in piedi sulle panche della piccionaia, che si tenevano alle travi del soffitto per guardar giù in platea; dei ragazzi che si spenzolavano quasi fuori della ringhiera, come stessero a rimondar degli ulivi; una folla tale che la signora Capitana, nel palco dirimpetto, minacciava di svenirsi ogni momento, colla boccetta d'acqua d'odore sotto il naso.

La rappresentazione suscita una commozione grottesca (*Lo stesso Canali, commosso, si soffiava il naso come una tromba*); anche la primadonna si muove grottescamente *dimenando i fianchi, saettando il collo a destra e a sinistra al pari di una testuggine*.³³ Finché nel proseguire della narrazione lo spettacolo passa in secondo piano, emergono situazioni e risentimenti della vita paesana, avviene un fatto importante come la rottura fra Ninì e la fidanzata e si viene informati che intanto è nata la figlia putativa del protagonista.

La dimensione parodistica e l'attenzione accentrata su ciò che sta attorno al teatro, sulle vicende esistenziali della gente che nel teatro e del teatro vive, si ritrovano nelle prime due novelle di *Don Candeloro e C.*, che formano un vero e proprio dittico, con al centro lo stesso personaggio, Don Candeloro appunto, e un ambiente infimo nella scala dell'arte.³⁴ Candeloro, non è nemmeno un attore, ma un burattinaio, il quale di fronte alle difficoltà economiche è costretto a rinunciare alla propria arte e adattarsi a malincuore alle richieste d'un pubblico che s'interessa alle gambe di sua moglie piuttosto che alle storie dei paladini di Francia. Nelle prime due novelle della raccolta la scelta di raccontare d'un burattinaio, d'uno che s'esprime attraverso delle marionette di legno, e non d'un attore che s'esibisce in carne ed ossa, è di per sé significativa.³⁵ Questo teatro delle marionette è lontano dai gusti d'un pubblico volgare ma non ha più un rapporto vitale con la propria tradizione, ed è quasi una copia più o meno perfezionata di quell'umanità che s'esibisce sui palcoscenici dei teatri 'veri'.

³³ Ivi, p. 150.

³⁴ Lo studio più approfondito su *Don Candeloro e C.* è quello di C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, Fondazione Verga, 1981, che mostra come la raccolta abbia una «rigorosa e compatta struttura, che ruota attorno allo spazio teatrale» (p. 26): nelle prime novelle viene rappresentato direttamente il mondo del teatro, che assume un valore metaforico, mentre nella seconda parte Verga «indaga [...] l'oscuro ordito 'teatrale' del tessuto sociale», e «la dimensione metaforica del teatro non è più tormentato campo d'indagine, ma lucido termine di riferimento» (p. 151).

³⁵ Già nei *Malavoglia* l'unico riferimento a un teatro è quello ai burattini che 'Ntoni soldato vede sul molo di Napoli: «e che sul molo c'era il teatro di Pulcinella» (cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi, 1997², p. 19).

Le tre novelle successive di *Don Candeloro e C.*¹ invece mettono a nudo le illusioni coltivate nel teatro, e i compromessi e le meschinità, le ipocrisie e le crudeltà che sono costitutivi di quell'ambiente sociale, forse non più che degli altri. In esso però c'è pure un altro elemento: il contrasto tra un'apparenza che dev'essere brillante e allettante e una realtà che si rivela esattamente il contrario. La quinta novella della raccolta, *Il tramonto di Venere*, si chiude con una nota ironica: se subito prima della conclusione un personaggio ricorda la *Traviata*, nell'ultima frase è il narratore a stigmatizzare implicitamente l'ipocrisia di quello stesso personaggio, che non adegua i propri comportamenti alle proteste di compassione nei confronti della collega caduta in miseria, citando l'*Elisir d'amore* di Donizetti (*Bibi asciugò una furtiva lagrime*).³⁶

Dunque, il narratore Verga nella sua produzione verista più che al teatro in sé sembra interessato all'umanità che attorno agli ambienti teatrali si muove, a studiarne comportamenti e motivazioni, collocandoli in quell'universo sociale che aveva in programma di rappresentare. E la direzione in cui procede è, come ho detto, lo svelamento e la dissacrazione. D'altronde proprio gli anni in cui compaiono i capolavori veristi sono quelli in cui Verga costruisce il proprio successo d'autore drammatico. Il luogo teatrale era stato presentato nei suoi romanzi preveristi come uno spazio di segno morale negativo; e viene da pensare che sia come se, ora che egli stesso ha successo a teatro, non si senta più d'insistere su quella negatività; ma non può nemmeno ribaltare i termini e darne un'immagine positiva. Piuttosto sposta il piano della realtà ritratta: dagli uomini ai fantocci: al Pulcinella di Ntoni Malavoglia, alle marionette di Don Candeloro. E tutto viene ironizzato, viene ridotto a una dimensione più meschina. La dissacrazione e lo scoprimento impietoso di quello che ho designato come 'parateatro' condotti in *Don Candeloro e C.*¹ mettono a nudo ciò che c'è dietro l'apparenza. Era una direzione in cui Verga s'era mosso già in *Eva*. Ma se, come ho ricordato prima, *Eva* poteva a volte considerare noioso il teatro, al tempo stesso lo riconosceva entusiasmante:

[...] ci son anche dei bei momenti [...] in mezzo a tutti quei lumi, e quella musica, e quegli entusiasmi [...] E poi c'è anche una grande soddisfazione d'amor proprio.³⁷

³⁶ G. VERGA, *Don Candeloro e C.*¹, a cura di C. Cucinotta, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier, 1994, p. 65. Sul personaggio di Bibi cfr. C. CUCINOTTA, *Le maschere...*, pp. 147-49.

³⁷ G. VERGA, *Eva...*, p. 73.

Alla fine del romanzo a prevalere sarà lei, l'attrice, la donna di teatro, e il profano, il suo amante, soccomberà.

Nulla di quegli entusiasmi è rimasto invece nelle novelle, da *Amore senza benda* a *Don Candeloro e C.*³⁸. L'eroe eponimo di quest'ultima raccolta (e come lui la gran massa degli altri teatranti, salvo poche ciniche eccezioni), nonostante *gli applausi del pubblico* [che] *gli andavano alla testa, e gli pareva di essere un dio*,³⁸ cade sempre più in basso ed entra anche lui nella schiera degli sconfitti dalla vita. Il teatro, dunque, non è più, come nei romanzi giovanili e preveristi, lo spazio d'una corruzione morale, sia pur allettante, ma quello d'una lotta quotidiana per l'esistenza che gli orpelli del palcoscenico non riescono a nascondere, d'un conflitto continuo in cui i deboli, come è legge di natura, soccombono.

³⁸ G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, p. 3.

ANTONIO DI SILVESTRO

VERGA TRA TEATRO E ROMANZO:

DAL TUO AL MIO

1. PER UNA 'TEORIA' DELLA LETTURA

La riscrittura di *Dal tuo al mio* costituisce un *unicum* nell'opera verghiana, e documenta un percorso genetico inverso rispetto a quello della precedente produzione drammaturgica. Esito di un lavoro nel quale l'allestimento del copione non costituiva quasi mai una 'copia di servizio', una sorta di *descriptus* del testo narrativo, la scrittura teatrale era concepita come realizzazione di potenzialità 'altre', che nella «fredda parola» del metodo verista, nei «freddi caratteri della pagina scritta» (contrapposta alla «scena dipinta»), non potevano spesso trovare esplicitazione. In realtà la 'traduzione' romanzesca di *Dal tuo al mio*, filologicamente fedele alla struttura del dialogo, si pone sulle tracce di una scrittura dell'implicito, volta a rendere «il senso recondito, le sfumature di detti e di frasi», e in grado di rispecchiare una consuetudine espressiva che procede per «sottintesi» e «accenni».¹

Si direbbe che nel confronto tra romanzo e testo teatrale Verga costruisca una sua personale ermeneutica del lettore. Nel testo narrativo l'efficacia della lettura è direttamente proporzionale all'individuazione degli elementi espressivi dell'opera, in cui il linguaggio dei gesti e dei silenzi assume un ruolo preponderante. Scrivendo all'amico Capuana a proposito di un racconto di *Profili di donne* Verga afferma:

Ho letto e riletto la tua novella, e ti dico una cosa che non lusingherà il tuo amor proprio di oratore. Tu leggi orribilmente male, mio caro. Non so

¹ G. VERGA, *Dal tuo al mio*, edizione critica a cura di T. Basile, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1995, p. 3. Tutte le citazioni dal romanzo saranno tratte da questa edizione.

a che altro attribuire la nuova e diversa impressione che mi ha fatto la lettura dalla tua novella. Ci son sfumature di colorito, ci son finezze di dettagli che tu non sapevi far risaltare affatto leggendo. Nella confessione che fa lei del suo amore [...], ci son delle strette direi di mano convulse, brevi, rapide, energiche, la vertigine si indovina più in quel che si tace che in quello che si legge.²

L'idea verghiana di lettura è quella di un ascolto interiore reiterato, riflesso di un artista che possiede «un modo particolare di brontolare e ruminare sopra certe frasi e certe parole che per la massima parte dei lettori passerebbero inosservate».³

Rileggendo «dal punto di vista *scenico*» *Il piccolo archivio* dello scrittore mineolo, Verga ne auspica la rappresentabilità, in quanto ritiene che sulla scena si dovrebbe realizzare la «collaborazione intima» tra autore, attori e spettatori.⁴ E questa collaborazione (che è primariamente «questione d'interpretazione») costituisce un corrispettivo della lettura silenziosa, facendoci ipotizzare come la vera «impressione artistica» sia effetto esclusivo del «dramma intimo». Non è casuale che Verga affianchi all'atto unico capuaniano la sua *In portineria*: «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».⁵

Verga era consapevole che la forza dell'implicito costituisse l'elemento determinante di un progetto teatrale verista e moderno. A proposito di una dolorosa autocensura cui l'amico Giacosa era stato costretto per assecondare i gusti del pubblico egli scriveva:

Ma l'autore dovette sacrificare al successo più facile e pronto, o per meglio dire alla più facile e pronta intelligenza del pubblico una delle bellezze più delicate che 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.⁶

² Lettera a Capuana del 18 febbraio 1872, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 17-18. La novella a cui Verga si riferisce è *Un mese fa*, ripubblicata sulla «Nuova Antologia» del maggio 1872, con il titolo *Delfina*.

³ Ivi, p. 18.

⁴ Lettera a Capuana del 7 luglio 1885; ivi, p. 244.

⁵ Lettera a Capuana del 5 giugno 1885; ivi, p. 242.

⁶ G. VERGA, *La prima rappresentazione dei «Tristi amori»*, in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 221.

Ciò non esclude che in un testo destinato alla scena «l'ottica» (nella forma anche della «ricostruzione intellettuale») abbia un ruolo essenziale,⁷ che cioè non basta «sentire» ma anche «vedere» («La Lupa la vedo e la sento molto», diceva Verga della trasposizione drammatica della novella):⁸ «Il dramma che è nell'ultima scena della tua commedia è psicologicamente più potente che in cento altre, ma parmi ancora che si indovini più che non si vegga».⁹ È allo stesso fine che occorre ridurre i soliloqui alle «*proporzioni naturali*».¹⁰

2. UN TESTO 'CONTINUO'

Sul piano tematico e linguistico, la particolarità di *Dal tuo al mio* consisteva nel porsi quale surroga dell'ambito ciclo romanzesco arrestatosi all'«impossibile» *Duchessa di Leyra*,¹¹ ma che nel teatro aveva trovato un efficace disegno scalare dell'universo dello *struggle for life*. Dagli ambienti parlamentari dei *Nuovi tartufi* al cifrario galante di *Rose caduche*, dagli scenari rusticani di *Cavalleria* e della *Lupa* (quest'ultima trascesa in una

⁷ Dopo aver riletto *Il piccolo archivio* e averlo ritenuto «adatto per la scena», Verga suggerisce alcune «correzioni»: «Lui, seduto tutto l'atto in una poltrona non lo vedo. È una questione di ottica che in teatro è essenziale» (lettera a Capuana del 28 giugno 1889, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 315). Lo scrittore si riferisce al testo compreso nella raccolta *Fumando*, Catania, Giannotta, 1889, che presenta alcune varianti relative all'incremento delle «didascalie» (di questi interventi non viene data menzione nella recente edizione dell'atto unico contenuta in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio, 1999).

⁸ Lettera a Capuana del 4 gennaio 1887, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 267.

⁹ Lettera a Capuana del 26 agosto 1887; ivi, p. 279. È un giudizio sulla commedia *La fine di un idillio*, di cui non ci è pervenuta alcuna attestazione, ma che attraverso le critiche e le notizie contenute nella corrispondenza si può ritenere un testo significativo per la poetica capuaniana (e verghiana) del «dramma intimo».

¹⁰ Lettera a Capuana del 29 agosto 1887; ivi, p. 34. Si ricordi che il sintagma ricorre al capitolo XLI di *Eros*, a suggerire la costruzione di una «scienza della vita» tesa a «semplificare le passioni».

¹¹ La cronologia esterna e interna dell'opera parla in favore di una composizione successiva all'abbandono del terzo romanzo. Terminato infatti di lavorare intorno alla *Duchessa di Leyra* nell'autunno del 1901, Verga si dedica alla prima elaborazione della commedia tra l'estate del 1902 e il marzo del 1903. Rappresentato per la prima volta il 30 novembre del 1903 al teatro Manzoni di Milano, *Dal tuo al mio* fu poi replicato dopo il rifacimento del terzo atto a Roma al teatro Costanzi il 7 e l'8 ottobre 1904.

veste scenica più compromessa con i gusti del teatro borghese) al dramma «intimo» di *In portineria*, fino al dittico delle due 'cacce' (basato sul contrasto finzione-realtà in due ambienti sociali contrapposti), la visione del mondo *sub specie drammatica* si sorreggeva su un confronto con l'etica e le forme rappresentative borghesi. Ciò valeva specialmente per le opere di ambientazione siciliana, nelle quali la morale dell'integrità collideva più aspramente con i soggetti e i temi della commedia borghese stessa. In *Dal tuo al mio* invece Verga si prova in una rivisitazione della gamma sociologica esplorata partitamente nelle opere narrative, ma già efficacemente adombrata nel *Mastro-don Gesualdo* per il contrasto borghesia-nobiltà.¹² Il superamento degli schemi borghesi è inoltre nel ritorno ai tre atti e ad una struttura di più ampio respiro.

Le reazioni sostanzialmente negative del pubblico spinsero l'autore a una revisione del terzo atto, che tuttavia non servì a conquistare lo sperato successo anche di critica. È evidente come la genesi espressamente teatrale, non subordinata ad un archetipo narrativo, facesse i conti con la poetica «antispettacolare»¹³ dello scrittore. Da qui la decisione di riscrivere l'opera in versione narrativa, mantenendo la fiducia nel metodo ed ascrivendo l'insuccesso della rappresentazione al sistema di compromessi (pubblico, *performance* attoriale) cui soggiace la drammatizzazione. La lettera a Domenico Oliva (tra i pochissimi recensori favorevoli)¹⁴ del 21 novembre 1904, di poco successiva a quella al suo traduttore francese Rod, documenta la volontà verghiana di restituire al lettore «l'impressione artistica che avrebbe voluto dare allo spettatore», facendo egli stesso «un po' da attore e da scenografo, rimpolpando il dialogo con quel pochissimo che basta a presentare la commedia sotto forma di romanzo»¹⁵ e presentando «la scena *colla rappresenta-*

¹² La critica ha ipotizzato l'idea verghiana di un ciclo 'drammatico', costituito da *Cavalleria rusticana*, *In portineria* e un terzo dramma, tratto da *Drammi intimi* o dal *Don Candeloro* e *C.I.* L'unico testo atto a completare idealmente tale ciclo minore potrebbe ravisarsi in *Caccia alla volpe*.

¹³ G. LO CASTRO, *Introduzione* a G. VERGA, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, Rende, Centro Editoriale e Librario, Università degli Studi della Calabria, 1999, p. XX. Da questa edizione si trarranno le citazioni della versione teatrale.

¹⁴ Cfr. D. OLIVA, «*Dal tuo al mio*» di G. Verga al teatro Costanzi, in «Giornale d'Italia» 8 ottobre 1904.

¹⁵ La lettera a Domenico Oliva è ora pubblicata in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 365-366.

zione del suo quadro». ¹⁶ L'«assioma» conclusivo era sentenziosamente diretto contro quella «opera d'arte inferiore» che è il teatro. ¹⁷

Verga insisteva sul rifiuto di ogni semplicistica e univoca identificazione dell'opera trascritta, definendola «dramma-romanzo» ¹⁸, o parlando in una lettera al Treves di «figliuolo spurio». ¹⁹ Dopo aver stipulato un accordo con l'editore per la pubblicazione dell'opera, già edita in tre puntate sulla «Nuova Antologia» (16 maggio, 1° giugno e 16 giugno 1905), lo scrittore chiedeva di non apporre sottotitoli come «romanzo o novella» ²⁰, essendo soprattutto avverso all'etichettatura di «romanzo», ²¹ che tuttavia rimaneva nella seconda e terza parte dell'edizione in rivista. Paradossalmente, il testo ad essere pubblicato fu proprio quella stesura ultima di cui Verga si dichiarava scontento al Rod; ²² per di più, tradendo la volontà d'autore, dopo l'edizione Bemporad del 1929, essa veniva inclusa (ad eccezione della prima) fra le edizioni mondadoriane delle novelle.

Mai l'autore si era mostrato con tanta riluttanza contrario ad una schematizzazione per generi, specie allorquando, in questa ricerca di intima e «più diretta comunicazione» col lettore, il teatro ideologicamente orientato a ricercare il «congegno delle passioni» potesse inserirsi nella temperie del teatro intimista.

Il problema critico legato a questa riscrittura 'anomala' non sta nella superiorità dell'una o dell'altra versione, dell'uno o dell'altro genere, bensì nel decidere sullo statuto di opere autonome in riferimento a due realizzazioni che sembrano appartenere ad un testo filologicamente 'continuo'. ²³

L'opinione vulgata si basa sostanzialmente su una forzatura della scrit-

¹⁶ Lettera del 10 Novembre 1904, in *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di Giorgio Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004, pp. 389-390.

¹⁷ In un brano cassato della prefazione al romanzo, che presenta corrispondenze esplicite con la lettera all'Oliva, Verga aveva scritto: «L'opera d'arte è tanto più superiore al >teatro< palcoscenico quanto più è >schietta< semplice e schietta» (p. 3).

¹⁸ Lettera al Rod del 20 gennaio 1905, in *Carteggio Verga-Rod...*, p. 399.

¹⁹ Lettera del 13 agosto 1906, in G. Rava, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, pp. 247-248.

²⁰ A Emilio Treves, 30 settembre 1905; ivi, p. 230.

²¹ A Emilio Treves, 25 marzo 1906; ivi, p. 239. In una lettera a Rod egli parlava ancora di «racconto» (lettera del 22 febbraio '905, in *Carteggio Verga-Rod...*, p. 402).

²² Lettera a Rod del 22 maggio 1905; ivi, p. 416.

²³ Sono ben noti i «debiti» strutturali del romanzo verso l'opera teatrale: ripartizione in tre capitoli, spazi bianchi a suggerire l'originaria divisione degli atti, rigorosa delimitazione degli ambienti e delle «entrate» e «uscite» dei personaggi, notazioni metateatrali come la seguente: «Fu un cambiamento di scena» (p. 72).

tura narrativa verso una forma esplicativa. Tale opinione va ridimensionata alla luce della recente acquisizione ecdotica di Giuseppe Lo Castro.²⁴ In quanto edito postumo nella mondadoriana del 1952, *Dal tuo al mio* venne restituito in una versione che per il terzo atto coincideva con quella della rappresentazione milanese, trascurando la 'nuova' forma dell'atto stesso riproposta da Verga per l'esordio romano. Se invece ci si attiene alla seconda stesura dell'atto terzo, di cui alcune scene furono pubblicate sul «Giornale d'Italia» del 6 ottobre 1904²⁵ (unico testimone a stampa di *Dal tuo al mio* vivente l'autore) all'indomani della rappresentazione romana, si può constatare una maggiore vicinanza di questo testo alla trascrizione narrativa, la quale veniva considerata assai distante per l'ultima parte in virtù dell'attenersi di tutte le edizioni alla versione della recita milanese (peraltro in queste edizioni, che ripetono gli errori delle mondadoriane, si passa senza soluzione di continuità dal settimo al nono atto).

Con questa nuova fisionomia testuale, il dettato narrativo appare nella sua genesi ancora più prossimo a quello teatrale, autorizzando a parlare di un testo fluido, di un doppio canale di scrittura mai esperito con tanta fecondità di soluzioni da Verga. Lo conferma l'orchestrazione dei dialoghi, che talvolta cassa le didascalie, creando intrecci di battute che solo con l'ausilio della traduzione scenica divengono districabili. Permangono ancora tracce del parlato teatrale, repentini cambiamenti di scena, ecc.

La presenza dell'edizione critica della versione narrativa permette di avanzare l'ipotesi che il manoscritto autografo, che documenta una fase elaborativa assai travagliata ma comunque non primitiva (e tale in virtù della guida del preesistente testo), sia stato esemplato guardando alla redazione finale della versione drammatica; esso infatti reca, soprattutto sulle originarie didascalie, un lavoro di sistematica revisione, che in molti casi parte da una lezione pressoché identica a quella del copione. Se esiste, come è ipotizzabile dalla costante morfologica delle carte verghiane, una stesura anteriore a quella a noi pervenuta, essa poteva in ultima analisi recare una fedele trascrizione del copione, sulla quale lo scrittore aveva cominciato sistematicamente il suo lavoro rielaborativo, che egli non concepiva in questo caso come transizione ad un altro genere (d'altronde la consuetudine di allestire una copia di servizio per una revisione successiva

²⁴ Cfr. la *Nota ai testi* in G. VERGA, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo...*, pp. 173-175.

²⁵ Cfr. G. VERGA, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo...*, pp. 143-149.

era familiare a Verga; si pensi all'edizione vociana delle *Rusticane*). In tal senso si può interpretare la tardiva intenzione manifestata a Treves dallo scrittore, il quale, alla vigilia della stampa dell'opera narrativa, avrebbe voluto abdicare alla pubblicazione in favore di una nuova riscrittura di essa, «per rifarla e ridurla» in un'«altra foggia» di cui aveva mandato il «campione».²⁶

3. DRAMMA SOCIALE E DRAMMA INTIMO

La problematica sottesa al metodo naturalista (nella formulazione zoliana del *Naturalismo a teatro*) era di trovare un equilibrio tra la connotazione di «dramma intimo» e la ricostruzione di un ampio tessuto sociale, con la connessa determinazione economica da assumere a movente principale delle azioni dei personaggi. L'operazione appariva particolarmente delicata, per il respiro stesso dello sfondo storico assunto quale quadro di un pullulante universo sociale, nonché per la 'possibilità' di un dramma che, lungi dalle connotazioni antropologiche ed ancestrali dei 'diversi' (come la Lupa), mantenesse l'urgenza di un privato non meccanicamente traducibile in parametri sociologici, e anch'esso in ultima analisi riassorbito (specie nella versione narrativa) nella forza lacerante di Eros.

La zolfara è il referente concreto e storicamente individuabile di un dramma di decadenza economica, sancito dalla perdita di un bene e dal passaggio «dal tuo al mio». Tra i primitivi titoli della commedia appariva appunto un *Casa Navarra*. La cancellazione di ogni dialettica di classe, con il conflitto delle istanze proprie di ogni ceto, innesca un intreccio di voci che non possono più essere espressione di socioletti o di ideologemi. Se il notaio Zummo, definito negli appunti sui personaggi «socialistoide ed usuraio»,²⁷ è tutt'altro che il rappresentante della classe lavoratrice, anzi si pone alla stessa stregua di Rametta, la classe operaia è priva di ogni coscienza del proprio ruolo.

Le letture e misletture del testo in chiavi politiche opposte (reazionatismo e socialismo) derivano dalla prossimità temporale al periodo delle lotte operaie e dell'esplosione della questione sociale, con cui anche il

²⁶ Lettera del 28 aprile 1906, in G. RAYA *Verga e i Treves...*, p. 242.

²⁷ G. VERGA, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo...*, p. 166.

ceto intellettuale dovette confrontarsi.²⁸ Verga, scrivendo a quasi un decennio di distanza, riviveva con ottica disillusa quegli eventi, e innestava il suo pessimismo in una sfiducia verso l'universale agone politico. Gli faceva da sfondo una dinamica sociale già drammaticamente rappresentata nel *Mastro*, quella del ricambio di potere con il subentrare dei 'figli della roba' all'antica nobiltà decaduta. Lo scrittore doveva allora sentire il tema davvero intimo, incline ad una resa polifonica ed espressionistica come quella dell'epopea gesualdesca, seppur sfrondando quella conflittualità interna che avrebbe eccessivamente compromesso la possibilità di un quadro 'totale'.

Nell'accostarsi ad un'opera svincolata dall'*animus* polemico e dalla tensione antinomica di quelle precedenti, Verga si poneva al di là delle convenzioni in uso, sostituendo il *topos* borghese del triangolo amoroso con una rappresentazione del «congegno delle passioni» (o ancor meglio del «processo passionale»)²⁹ dialetticamente in rapporto con il dramma sociale. Il dramma privato interagisce con la vicenda pubblica, e scandisce i tre atti assumendo un differente rilievo. Se il matrimonio di Nina col figlio di Rametta unisce al motivo della passione soffocata per il cugino Lucio quello della speranza di una nuova ascesa dei Navarra, la fuga di Lisa con Luciano è frutto di una ribellione all'assurda difesa della dignità familiare, ma anche funzionale alla palinodia finale.

Non sussistendo le condizioni per un «dramma intimo», anche la lingua risentiva della scrittura interrotta della *Duchessa di Leyra*, sintomo della difficoltà di restituire nel colorito semantico e lessicale le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» efficacemente inventariate nel *Mastro*. Ha scritto Siro Ferrone che «il superamento della subordinazione alla *Duchessa*, allontana Verga dalle esercitazioni intorno alla questione del binomio maschera-sentimento e quindi da un eccesso di penetrazione all'interno della dialettica psicologica»³⁰. Tale abdicazione si coglie soprattutto nel romanzo, laddove interventi ed inserti interpretativi d'autore esplicitano le motivazioni interiori di parole e gesti, inscenando un dramma nel quale i sentimenti sono ridotti alla loro nudità e scarna essenzialità:

²⁸ Per il confronto tra l'opera verghiana e la letteratura teatrale dedicata al tema delle zolfare, che annovera testi come *La zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli (rappresentata per la prima volta nel 1895 a Catania e che conobbe ulteriore fortuna in una versione dialettale messa in scena dalla compagnia di Giovanni Grasso nel 1902-1903), cfr. A. BARSOITI, *Verga drammaturgo*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 149-194.

²⁹ Lettera a Capuana del 12 giugno 1897, in G. RAVA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 371. Per il racconto *Fausto Bragia* Verga parla di «incompleto svolgimento del *processo passionale*».

³⁰ S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 283.

NINA Lisa! sorella mia!...

LISA E la zia che mi faceva la predica!

NINA Povero papà!... Poveretti noi!...

Questo è l'ultimo colpo!... La rovina completa!

LISA (*amaramente*) Non lo vedevi tu dove s'andava a finire!

[...]

NINA (*giungendo le mani*) No, Lisa! Non parlare a quel modo! Mi fai paura quando ti vedo così!

LISA (*nervosamente*) Tanto, a che giova? Al punto in cui siamo arrivati... Ecco come siamo ridotti!... (*mostrando il vestito misero e sorridendo amaramente*) le figlie del barone!... C'è rimasto il baronato!... come un sasso al collo, per buttarsi a fiume! [...]

NINA No, Lisa, no!

LISA E tu pure!... Ti facevano sposare il figlio di Rametta per salvare la casa. Allora la zia Bianca non li tirava in campo gli antenati! [...]

NINA (*pallidissima, cogli occhi lucenti di lagrime, accennando del capo colla voce rotta*)

T'ho dato il cattivo esempio... Perdonami!... Dimmi che mi perdoni... e che anche tu... anche tu non... (*si confonde; non osa più dire; afferra le mani della sorella ansiosamente, guardandola fisa*) Non so come dire... non oso... Dammi le mani... qui, nelle mie! Ascoltami, sorella mia!... come fossi la mamma!... la nostra povera mamma ne avrebbe tal dolore!... Ormai son vecchia, vedi?... Tanto tempo è passato!... Tante cose! tante cose tristi in questi due anni... che non ci penso più... a quel tempo... Vedi? Non mi vergogno... Confidati anche tu a tua sorella... senza arrossire... (p. 32)

Appena rimasta sola Nina s'avvicinò rapidamente alla sorella, supplicandola a mani giunte, senza dire una parola – una cosa che non osava dire e che lei sola doveva comprendere...

- Lisa!... Lisa mia!

E la zia che mi faceva la predica! – rispose invece quella, sorridendo amaramente.

- Povero papà! Poveretti noi! Questa è la rovina completa!

Ma Lisa non voleva sentire, non voleva capire di qual altra rovina parlava sua sorella. Scoteva il capo, col viso duro, chiuso, ostinato!

- Non lo vedevi dove s'andava a finire? [...]

Allora Nina le afferrò le mani, sbigottita, piegando quasi i ginocchi dinanzi a lei:

- No, Lisa! Non parlare a quel modo! Mi fai paura quando ti vedo così!

- Tanto, a che giova?... Al punto in cui siamo ridotti!... Le figlie del barone! – E scoppiò in una risata tagliente come una lama di coltello. - C'è rimasto il baronaggio, come un sasso al collo, per buttarsi a fiume.

- No, Lisa! No!

Era tale sgomento, era tale angoscia in quelle due parole, che Lisa stessa, così sconvolta, così ferita nell'intimo del cuore, n'ebbe compassione – compassione nella quale insorgeva pure e gridava forte il suo segreto.

- E tu pure! Ti facevano sposare il figlio di Rametta per salvare la casa!... Allora la zia Bianca non li tirava in campo gli antenati! [...] Allora la povera Nina aprì il cuore alla sua Lisa, confidandole le sue pene segrete e il rimorso di non averglielo saputo nascondere.

- T'ho dato il cattivo esempio... Perdonami!... Dimmi che mi perdoni e che tu pure, tu pure... non soffrirai come io ho sofferto. – Giacché noi non possiamo amare, voleva dirle accennando col capo, poiché il pianto e la vergogna la soffocavano, baciandole le mani, guardandola supplichevole e ansiosa perché volesse intendere: - Non so... Non so come dire... Non oso... Dammi le mani, Lisa!... qui, nelle mie!... Ascoltami, sorella mia... come fossi la mamma... la nostra povera mamma che ne avrebbe tal dolore!...

Ah, che strazio era anche il suo, povera Nina, di dover parlare (pp. 54-55)

Il dramma privato, in virtù della dilatazione descrittiva del copione, acquista più spazio. Si realizza così un maggiore equilibrio tra le due componenti alla base del progetto dell'opera, condensate in uno spazio narrativo fluido e variegato, anche per la presenza di un indiretto libero atto a movimentare voci e prospettive.

Nel dramma lo sfogo di Nina era inserito in un più accentuato contesto economico, risultando meno vibratile e vivido, mentre nella redazione narrativa il versante sentimentale acquista più incisività sia per l'approfondimento della gestualità che per la ricerca delle ragioni interiori:

VERSIONE TEATRALE

(colla voce rotta dall'emozione, fermando Rametta col gesto della mano tremante) Aspettate... prima d'andarvene... Giacché questo matrimonio non si può fare... Giacché non c'è la volontà di Dio... *(fissando il padre colle lagrime agli occhi quasi a domandargli perdono, quasi soffocata)* Papà... Avrei fatto il mio dovere... da buona figlia... da cristiana... Giacché il Signore non ha voluto...

IL BARONE *(commosso anche lui, abbracciandola)* Figlia mia!... *(togliendosi l'anello e gli orecchini)* Questi sono i

ROMANZO

Tutti erano in piedi, vociando e gesticolando. La sposa si alzò anche lei, smorta, ma cogli occhi lucenti e le mani che tremavano.

- Aspettate... - disse a don Nunzio. - Prima d'andarvene... poiché questo matrimonio non si può fare... poiché non c'è la volontà di Dio...

Doveva farsi forza, poveretta, per ricacciare le lagrime a ogni parola, per evitare gli occhi del padre che doveva soffrire morte e passione anche lui, in quel momento. Ma quando lo vide con quegli occhi, con quella faccia, giunse la mani, quasi a domandargli perdono.

regalucci che avevo avuto da vostro figlio...

[...]

Dovrei restituirli a lui... (*facendosi rossa e chinando il viso umiliata*) [...] (*porrendo anello ed orecchini a Rametta*) Glieli darete voi. Ditegli che se abbiamo avuto il danno nella zolfara, non è giusto che ci perda qualcosa anche lui. [...]

(*rigida come una morta, colle lagrime impietrate nell'orbita*) No... non ha nulla da restituirmi vostro figlio... Non mi può restituire ciò che ho perduto per lui, ciò che gli ho sacrificato!... Più della zolfara, più della ricchezza, più del pane che mi assicurava... Assai, assai più! (*Colla voce rotta dai singhiozzi e celandosi il viso tra le mani*) Lo dico qui dinanzi a tutti... senza arrossire... Lo sanno tutti che ho dovuto strapparimi di qua!... (*colle mani contratte sul petto*) Che ho dovuto prendere il mio cuore a forza... con queste mani... e gliel'offrivo a vostro figlio... lealmente, onestamente... pregando Dio di farmi dimenticare... di farmi perdonare da un altro!... (*si butta piangendo nelle braccia del padre*) Perdonatemi! perdonatemi anche voi! [...] (pp. 22-24)

- Papà... Avrei fatto il mio dovere... da buona figlia... da cristiana... Giacché il Signore non ha voluto...

Il Signore volle aiutarla davvero, povera Nina, e darle forza, dinanzi a tutta quella gente, mentre suo padre la stringeva fra le braccia ripetendo sottovoce: "Figlia mia! Figlia mia!" Si tolse l'anello e gli orecchini, quelli che sembravano due stelle, e facevano vedere anche allo scuro quanto fosse fortunata, dicendo a Rametta:

- Questi sono i regalucci che avevo avuto da vostro figlio... [...]

Dovrei restituirli a lui... [...]

- No, non ha nulla da restituirmi vostro figlio – rispose Nina con voce ferma, ma pallida come una morta. - Non mi può restituire ciò che ho perduto per lui, ciò che gli ho sacrificato... più della zolfara, più della ricchezza, più del pane che mi dava... assai, assai, assai più!... A questo punto le mancò la voce, come soffocata, e chinò il capo, col viso in fiamme; ma lo rialzò tosto fieramente:

- Lo dico qui, dinanzi a tutti, senza arrossire... Lo sanno tutti che ho sacrificato a vostro figlio... che ho dovuto strapparvi di qui... - e si premeva sul petto le mani contratte, come fosse allora - che ho dovuto prendere il mio cuore a forza... con queste mani... e gliel'offrivo, a vostro figlio, lealmente, onestamente... pregando Dio di farmi dimenticare... di farmi perdonare da un altro!...

Allora non ci resse più. Si sentiva proprio scoppiare il cuore, povera figliuola, e si buttò tra le braccia del padre scossa e vibrante di passione e di dolore, nascondendogli il viso in petto perché non la vedessero, perché non si vedesse la pena e la mortificazione del sacrificio che non era giovato a nulla:

- Perdonatemi! perdonatemi anche voi! (pp. 38-41)

Lisa, seguendo l'impulso della passione per Luciano, incarna inconsapevolmente le forze sconvolgenti del processo storico-sociale, che travolge la vecchia classe arroccata nell'assurda difesa dei propri privilegi. Proprio quando si accorge del tradimento di casta perpetrato da Lisa, il barone acconsente al compromesso della cessione della miniera.

Alla fine, anche la decadenza economica si risolve nei suoi riflessi interiori: a ledere l'onore del barone, più che lo scacco della famiglia, è l'amore-tradimento di Lisa. Sembra allora che la pulsione erotica divenga la causa primaria del declino, liberandosi da quelle sovrastrutture economiche (il matrimonio riparatore di Nina) che nel primo atto la mortificavano. Da qui il maggiore spazio riservato alla gestualità interiore di Luciano (la metafora del «mangiare con gli occhi» [p. 44], assente nel testo teatrale), con l'inserito di squarci idillici: «Fuori ogni cosa splendeva e rideva, nelle ali delle allodole, nel cielo azzurro, di là del muro merlato, di là delle colline brulle, lontano, lontano» (p. 45).

Nella traslitterazione narrativa Verga interveniva ristrutturando soprattutto gli apparati didascalici che dovevano scandire le battute. Queste ultime si infittivano di annotazioni gestuali e psicologiche che contornavano la fittissima testura dialogica, in altri casi si riducevano, in ogni caso funzionando da griglia di lettura dell'implicito, cifra espressiva nella quale risiedeva la pulsione più alta in direzione della scrittura teatrale. Nel trattamento narrativo della didascalia una funzione importante è rivestita dall'indiretto libero, modalità di ingresso dissimulato della voce autoriale nella psicologia del personaggio, ma anche sistema con cui mimare la parola per entrare come segreto demiurgo della sintassi profonda del testo dialogato. In questo si può ravvisare un'abdicazione alla possibilità di realizzare l'analisi delle passioni con una variegata fenomenologia di parole e gesti, senza che una voce autoriale suggerisca dall'esterno gli apparati di lettura dei drammi intimi e nascosti.

Nella descrizione del tormento interiore del barone, del suo rovello legato alla consapevolezza di un'ineluttabile decadenza, subentrano degli innesti di indiretto libero che suggeriscono la partecipazione di uno sguardo che si vorrebbe 'neutro':

VERSIONE TEATRALE

IL BARONE (*gli dà un'occhiataccia torva senza rispondere, e poi si rivolge a Nardo investendolo*) (p. 8)

ROMANZO

Il giusto! Don Mondo sentì ribollire tutte le angustie e i bocconi amari che gli toccava mandar giù, ogni giorno, e nascondere ai creditori e alle figliole. Sgranò in faccia a Luciano certi occhi di

basilisco, stralunato, colle labbra che gli tremavano, senza potere profferir parola – troppe cose gli sarebbero venute in bocca, povero don Mondo! E se la prese tutt'a un tratto con Nardo, cacciandolo verso l'uscio, scuotendolo pel petto della giacca, sbuffandogli in faccia con un mugolio iroso [...] (p. 11)

IL BARONE (*commosso suo malgrado, ma fissando sempre la figliuola cogli occhi accesi*) [...] (p. 52)

Egli stava per sfogarsi finalmente, e dire tutte le amarezze che gli aveva dato quella ingrata, quando pensava ch'era nelle mani di un operaio, lei, la sua creatura, il sangue suo, a fargli il letto e la minestra – quando c'era, la minestra!...

Anche Luciano risulta deprivato della sua portata ideologico-sociale e più implicato nel versante 'intimo' della storia, allorché Verga cancellerà dalla redazione narrativa una dura replica che si aggiunge a quella di Nardo: «Ma se non possiamo tirare avanti colla paga che abbiamo, vossignoria! Quei quattro soldi che guadagnano i carusi se li mangiano i maestri! (p. 6).

* * *

Il sistema di introduzione dei personaggi ripete nella versione scenica gli assunti verghiani applicati alla narrativa: la confusione iniziale del lettore, derivante dall'assenza di «messa in scena», deve essere superata nella presentazione degli attori mediante gesti e parole che ne delineano nel progresso dell'opera il «profilo», la «descrizione».³¹ Da qui la ricerca di un ampio corredo didascalico: i particolari ripetuti, assumendo una funzione registica, compensavano la scarsa fiducia negli attori, dotati di una istrionica proteiformità che travisava la naturalezza (in senso zoliano) del testo. Per Verga l'interprete doveva essere filologicamente fedele al dettato scenico e in grado di immedesimarsi in profondità nel personaggio.³²

³¹ Cfr. le lettere a Capuana del 25 febbraio 1881 (G. RAVA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 106-110) e a Cameroni del 27 febbraio e 19 marzo 1881, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 106-109.

³² Operava insomma in Verga, oltre alla lezione zoliana, la formazione diderotiana del teatro realista in genere, soprattutto nella distinzione tra *acteur* e *comédien* in vista del *jeu*, ossia dell'azione scenica naturale (G. OLIVA, *Introduzione* a G. VERGA, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1987, pp. XLIII-XLIV).

La costruzione del personaggi avviene per montaggio extratestuale dei frammenti dialogici, per quel raffinato processo di disseminazione di particolari psicologici e comportamentali che nel testo teatrale si ritrovano nella didascalia e nella parola dell'attore.³³ La presentazione degli attori obbedisce insomma ad una poetica del *déjà vu*; al lettore è richiesta una capacità di acclimatamento negli antefatti psicologici e sociali dei personaggi. La cancellazione delle 'premesse' era più che mai necessaria nel momento della sintesi teatrale che, calibrando il lacerto narrativo nella misura didascalica (cinesica e prossemica, ma non poche volte introspettiva), doveva confrontarsi con una babele di voci e azioni quanto mai spaesante per spettatori (e lettori). Il mimare l'irrazionalità della vita, se indulgeva in qualche residuo ritrattistico nella produzione narrativa 'verista', diveniva codice etico ed espressivo assoluto, senza possibilità di cedimento a possibili sguardi dall'esterno o a compiaciute stilizzazioni sociologiche.

Tuttavia, specie per quei personaggi rimasti più in ombra nel testo teatrale, la presenza di un profilo deriva dalla forza espressiva, talvolta dall'intensità espressionistica delle didascalie, che si prestano ad un approfondimento in direzione della tecnica del ritratto, mai esperita con soluzioni dall'alto bensì con la consueta modalità dell'impersonalità corale. Nel romanzo il narratore tratteggia con brevità ed efficacia il vissuto del cavaliere convenuto alle nozze:

VERSIONE TEATRALE

IL CAVALIERE (*con un soprabito che sembra preso ad prestito, conducendo per mano due ragazzi mal vestiti e mal pettinati, si ferma all'uscio un po' imbarazzato, ma sorridente*) (p. 16)

ROMANZO

Entrò invece il cavaliere – lo chiamavano tutti così perché non aveva né arte, né parte, né roba né professione – niente altro che il titolo, dalla nascita, e quindi ci teneva – perché chi poco ha, caro tiene – soleva dire egli stesso ridendo; e con tale filosofia arrivava a sbarcare il lunario, facendo un po' il sensale, un po' il galoppino, con un piede alla pretura e l'altro in piazza,

³³ -Il teatro che vuole dipingere il vero suggerisce l'esistenza di uno spazio extrascenico in cui si muove una comunità ampia, così i nomi di persone e di luoghi, introdotti surrettiziamente nei dialoghi, servono a caratterizzare un ambiente, a darlo per familiare, senza doverlo illustrare a uno spettatore estraneo. (G. LO CASTRO, *Introduzione* a G. VERGA, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo...*, p. XVIII).

amico di tutti, imparentato alle prime famiglie, e carico di figliuoli – ne portava uno per mano alle nozze di casa Navarra, mal vestiti, mal pettinati, lui con un soprabito che sembrava preso a prestito, e l'aria gioialona che gli apriva tutte le porte. (p. 28)

Sono soprattutto la ritrattistica e la forza connotativa degli epiteti a disegnare un contorno straniato a molte figure, in un *progress* che dalle didascalie teatrali giunge ai ritratti del romanzo, concepiti come inserti solo apparentemente 'didascalici'.

VERSIONE TEATRALE

IL MARCHESE (*in cravatta bianca, ripicchato, azzimato, coll'aria affettatamente amabile di gran signore*) [...] LA MARCHESA (*in gran toletta, incipriata sino agli occhi, dandosi delle grandi arie anche lei e parlando leziosamente*) (p. 10)

D. ROCCO (*entra quasi subito, col fiato ai denti, vestito dei suoi migliori abiti di vent'anni fa, asciugandosi il faccione rosso col fazzoletto di colore*) [...] (*Si cava i guanti, sbuffando, e li caccia dentro il cappello insieme al fazzoletto*)

ROMANZO

Lo zio marchese era in fracche, colla cravatta bianca, i baffetti neri e incerati, il sorriso amabile. La signora marchesa pure sorrideva affabilmente, e salutava di qua e di là, con un pennacchetto di brillanti che luccicava tratto tratto. (p. 15)

Ma entrò subito don Rocco, scalmanato, sbuffando nel vestito buono che gli era venuto stretto dopo tanti anni, asciugandosi testa e faccia col fazzoletto di colore, vociando quasi fosse in piazza [...]

Era tutto sudato e gongolante anche lui, il bravo don Rocco, buon parente e buon amico – anzi più che parente e amico, in quell'occasione – si vedeva all'ammiccare che fece al barone entrando, senz'altro. Rise, si cavò i guanti, e li cacciò dentro il cappello a stajo, insieme al fazzoletto. (p. 17)

Nella stesura manoscritta il personaggio del marchese viene dipinto attraverso tratti deformanti che lo accostano a figure come quella dei fratelli Trao (ad accomunarli è per esempio l'utilizzo di «allampanato»): «Alto, secco, allampanato, coi baffetti neri nondimeno, i capelli tirati sul cranio, il sorriso benigno che diceva a tutti – Non vi prendete soggezione».

Anche Lisa, la ribelle alla legge familiare, viene presentata più esplici-

tamente nel romanzo (p. 12) rispetto al testo scenico (p. 8). La resa fisiognomico-comportamentale («vera testa di Navarra»; «ironia ch'era nel sorriso amaro della ragazza, [...] malizia dei begli occhi di sfinge»; «testa dura e ostinata dei Navarra» [p. 52]) adombra soluzioni gesualdesche, tutt'altro che infrequenti nella ritrattistica di *Dal tuo al mio*: «colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia» (IV, 5, p. 468); «negli occhi grigi e ostinati dei Trao» (III, 4, p. 358)³⁴ sono tratti riferiti al personaggio di Isabella, archetipo antifrastrico del matrimonio «romanzesco» fallito di Nina. In tal senso vanno interpretati sempre nel testo teatrale i «ritratti» di padre Carmelo, del notaio Zummo («inguantato, cerimonioso, con un soprabitone sino ai piedi» [p. 14]) e quello del marchese. Si pensi ancora al riferimento ai ritratti degli antenati (p. 18), «tipi fra il contadino e il nobiluccio di provincia» (p. 3), anch'esso memore dei ritratti di famiglia di casa Trao, i quali «sembravano sgranare gli occhi al vedere tanta marmaglia in casa loro».³⁵

Spesso il ritratto del personaggio si evince dalla forza irradiante di nuclei di immagini e di vocaboli ascrivibili ad ambiti semantici nettamente isolabili, tra cui quello della tradizione religiosa, già presente nel testo teatrale e intensificato in quello narrativo. Come già per zio Crocifisso nei *Malavoglia*, lo scrittore punta sull'antifrasi per caratterizzare figure di usurai e vessatori. Don Nunzio Rametta è colui «ch'era entrato nella zolfara dei Navarra senza scarpe ai piedi e col piccone in mano, ed ora aveva denari a palate e si chiamava col don» (p. 5). Pur essendo ripetutamente definito «ladro» (una volta «ladrone») e «usuraio», anch'egli, come il suo modello malavogliesco, polarizza un'ampia costellazione lessicale di ascendenza religiosa e più specificamente biblico-evangelica, che coniuga espressioni ampiamente risemantizzate ad altre più connotate: «E questo mi fa il Giuda» (p. 72); «picchiandosi il petto come dinanzi al confessore» (p. 35); «aveva la faccia placida e rassegnata dei cristiani martiri, come si dipingono nei libri santi» (p. 58); «Son qua... come Gesù all'orto. Sono nelle vostre mani. Fate

³⁴ Per il *Mastro-don Gesualdo* l'edizione di riferimento è quella a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992.

³⁵ Una ricerca sul lessico condiviso tra i due romanzi potrebbe essere utile a cogliere la presenza di aggettivi di valore metalinguistico, utilizzati per connotare (dal punto di vista del narratore-autore) la gestualità dei personaggi, per cui valgono i seguenti contesti: «ripresse il sagrestano ammiccando in modo significativo a donna Bianca nel tornare indietro» (I, 6, p. 148); «tirando giù il panciotto con un colpetto significativo, strizzando gli occhi» (I, p. 18); «Egli volse uno sguardo rapido e significativo verso l'uscio» (II, p. 49).

di me quel che volete» (p. 59); «Faceva di nuovo il viso del santo martire per dir le sue lagnanze» (p. 70). In questa cristologia rovesciata, al personaggio viene richiesto il «miracolo» per salvare la zolfara dall'assalto degli operai (p. 100), e addirittura egli diviene evangelico portatore di parabole:

Bel guadagno ci ho fatto colla vostra zolfara! Io non ho più danari da buttarci dentro.

- Vi mancano i denari adesso! - osservò Bellòmo.

- Mi mancano e non mi mancano. Ecco, vi porto una parabola:

- Rametta si rivolse a Matteo che era il più riottoso. - Tu sei all'osteria per berne un mezzo. Dici: Quanto questo mezzo? Dice: Tre soldi. Ma tu hai in tasca soltanto due soldi. Allora posi il bicchiere.

- Quest'altra del bicchiere adesso! - borbottò Matteo accigliato e diffidente.

- Non mi capisci. Non ti conviene! - ribatté don Nunzio soffiando e scrollando il capo. Guardò intorno, cercò, chinossi a raccattare un sasso da terra, e lo mostrò intorno, tenendolo con due dita, come fa il giuocatore di bussolotti: - Ecco, tu hai questo sasso. Io so che lo vorrebbe lui - e accennò col sasso a Nardo che ascoltava a bocca aperta - Speculo; vediamo di prendere il sasso a Matteo per guadagnarci qualche cosa rivendendolo a Nardo. Così è il negozio della zolfara, figliuoli miei. Allora gli domando: Compare Nardo, quanto lo pagate questo? Lui risponde: tre soldi...

A quel punto alzò la voce, che era stata sino allora tutta dolce e persuasiva, quasi andasse ora in collera davvero:

- Ma se tu ne vuoi quattro dei soldi, figlio mio, io te lo lascio il tuo sasso!

E glielo cacciò di fatto in mano, guardando intorno trionfante. Matteo, ch'era stato a vedere dove andasse a parare colla storia del sasso, al vedersi rimasto con quello in mano, scattò, facendo pure l'atto:

- Ora ve la tiro in faccia la parabola!

- Questo non si chiama discorrere - rispose don Nunzio voltandogli le spalle.

Rametta diviene un mastro-don Gesualdo in cui le ragioni dell'anima hanno ceduto il passo alla ricerca di una nuova ascesa, senza compromessi interiori. Anche per lui denaro e sangue sono aspetti di un'unica ricerca di trionfo sociale («- Col mio denaro? Col sangue mio? [...] Dopo tutto quello che ho speso e anticipato? - ostinavasi a dire don Nunzio colla schiuma alla bocca» [p. 66]); anche per lui il sacrificio degli affetti familiari è subordinato a quello della vittoria economica (p. 104). La figura della vittima crocifissa diviene nella parole di Nina a sua volta carnefice: «dopo che l'avete messo [mio padre] in croce come Gesù Cristo?» (p. 103).

L'ambiguità del lessico fagico sancisce la stessa duplicità dell'atteg-

giamento del barone, diviso tra supina accettazione del rovesciamento dei ruoli e una difesa sempre più disperatamente anacronistica. La sua figura, «dal viso bonario, un po' rustico, reso burbero dalle avversità» (p. 3), viene caratterizzata quasi sempre (come la figlia Nina, «con quel suo viso d'Addolorata» [p. 102]) con le immagini del martirio, senza risvolti antifrastici: «Dacché gli avevano messo il coltello alla gola (tutti quanti, anche Lisa, il sangue suo, che gli avevano messo il coltello alla gola e in cuore!)» (pp. 80-81); «doveva soffrire morte e passione anche lui, in quel momento!» (p. 38; il sintagma ritorna solo nella versione teatrale di *Cavalleria rusticana*, in una battuta di Santuzza a Turiddu: «non vedete che piglio morte e passione?»; «ho durato morte e passione tutta la vita!» (p. 67); «Anche tu che mi piantì i chiodi della croce e mi attossicchi il pane che metto in bocca!» (p. 92). Il sudare sangue è riferito (in unione con l'acqua) alla ricerca del denaro per il pagamento degli operai (p. 11), ma anche all'ansia per la perdita di ogni possesso e all'angoscia della decadenza (p. 34).

4. DAL TERZO ATTO AL FINALE DEL ROMANZO

Il terzo atto, nella versione romana che ristrutturava quasi per intero la precedente, alterna alla fitta corallità del primo, funzionale a descrivere l'approssimarsi minaccioso dello scontro (con la forza distruttiva della folla allusa da elementi premonitori), il rafforzamento della vicenda privata polarizzato intorno al dramma di Lisa, personaggio problematico e portatore di tutta la lacerazione indotta dalla sofferta ma ineluttabile ribellione ad uno *status* sociale ormai astorico, ma anche della morale 'fagica' verghiana (sc. II). Nella scena III emerge con forza la consapevolezza di esclusa senza possibilità di una reintegrazione che non sia quella surrettizia di un vincolo meramente economico.

Viene inoltre a sfumarsi certo irrigidimento del personaggio di Rametta, che esibisce un'accattivante *performance* da mediatore e ironico promotore di istanze 'dal basso', accostandosi quindi sempre più alla palinodia di Luciano. Il conflitto viene osservato e descritto nel suo profilarsi da numerosi personaggi, mentre la prima apparizione diretta della voce operaia si avrà con Nardo, Matteo e Bellomo (sc. VI).

Mistificando le reali cause sociali del conflitto, pur enunciate dal barone a più riprese (il ribasso del prezzo degli zolfi che incide sulle paghe), Verga punta ancora una volta sulle tensioni interiori: l'egoismo individuale, la lotta per il possesso della «roba» che fa di Luciano il *deus ex machina* della storia. Se la conversione di quest'ultimo «segna un'altra smagliatura

nella tensione antirealistica» dello scrittore,³⁶ la lettura complessiva della vicenda è all'insegna del trionfo delle ragioni individualistiche rispetto alle costruzioni ideologiche del solidarismo classista 'dal basso'.

Osservando le trasformazioni subite dal terzo atto nel corso delle due rappresentazioni del dramma, emerge innanzitutto la differente coloritura narrativo-descrittiva delle due didascalie iniziali, più 'registica' nella versione milanese, più drammatica in quella romana, arricchita da immagini di decadenza e dall'accensione metaforica del lessico e degli epiteti:

Milano 903

Il cortile della casina, di notte. A destra la scala che mette alle stanze di sopra occupate ora da Rametta. Sotto l'arco della scala l'ingresso delle stanzette a terreno dove s'è ridotto il Barone. A sinistra la chiesetta sormontata dal piccolo campanile. In fondo l'abbeveratoio addossato al muro di cinta, e il portone merlato. – Al di là del muro le alture brulle della zolfara. Di tanto in tanto si odono latrare dei cani in lontananza per la campagna buja. (p. 153)

Roma 904

Cortile della Villa Navarra, che lascia vedere i resti dell'antica architettura normanna. Il muro di cinta, coronato di merli, è ora rotto e scalinato. A sinistra la vecchia cappella feudale, con un'immagine bizantina accanto all'uscio, e il piccolo campanile rimasto incompleto, sotto quattro rozze tegole. A destra la scala che mette alla dimora signorile, occupata adesso da Rametta. Sotto l'arco della scala l'antica abitazione del fattore dove si è ridotto il barone colla sua famiglia. Dal portone spalancato, in fondo, vedesi lo sterrato che è davanti l'ingresso della zolfara, sparso di mucchi di terriccio e di minerale di rifiuto. Poi le colline gessose e squalide che salgono man mano verso le alture brulle più lontane, sotto un cielo acceso dall'ultimo tramonto. La sera cala torpida e greve sul paesaggio silenzioso e deserto. (p. 46)

La scena I si apre in Milano 903 sull'ormai avvenuto rovesciamento di ruoli tra il barone e Rametta, a differenza di Roma 904, che descrive l'ansia e la preoccupazione di Casa Navarra, seguita dalla recita del rosario. Per

³⁶ S. FERRONE, *Il Teatro...*, p. 299.

un confronto complessivo tra le due versioni dell'atto (che concernono tra l'altro un approfondimento della gestualità interiore di Lisa, della funzione mediatrice di Rametta e della sua 'consacrazione' come messia) si può fare riferimento alla seguente tavola di corrispondenze:

ROMA 904

MILANO 903

I	VI
II	VII-VIII
III	/
IV	III-IV
V	V
VI	IX
VII	IX

Il testo narrativo, che si riallaccia alla versione attestata dalle tre scene del «Giornale d'Italia», sviluppa nelle didascalie una forza rappresentativa e una semantica della catastrofe cui la stessa riscrittura del terzo atto non era approdata. Gli inserti paesaggistici scandiscono l'approssimarsi della rivolta, attraverso una scenografia apocalittica segnata da varie metafore allusive al fuoco distruttore (il «chiarore rosso, quasi fosse il tempo che si dà fuoco alle stoppie» [p. 83]; il «rosso d'incendio» [*ibidem*]; la «vampata» minacciata da Sidoro [p. 86]; il «cielo [...] tutto rosso» [p. 98]; infine, acme del *climax*, il «chiarore maledetto» che «tingeva di rosso anche il cielo» [p. 108]), intervalate a mastrodongesualdesche immagini di decadenza nobiliare:

Dell'antica signoria non rimanevano che lo scudo di sasso, lì sul portone, e i merli scalcinati sul muro di cinta, come tanti corvi appollaiati contro quel sinistro chiarore d'incendio. In alto il cielo formicolava di stelle. (pp. 84-85)

Si parte da innesti lirici, che danno il *la* a un contrappunto coloristico armonico con la sinfonia di voci e colori gravitante sull'apparente apocalissi finale. Al di là di possibili riferimenti leopardiani, appare evidente il recupero di notazioni descrittive e idilliche proprie del romanzo di Isabella, assunte in un contesto drammatico: «Le parole stesse cascavano di bocca, nel gran silenzio. Si udiva solo il canto dei grilli, all'infinito. Poi un *chiù*, lì vicino, fra gli olmi del torrente, cominciò a singhiozzare» (p. 82).

Per gli effetti cromatici di effetto allucinatorio valgono descrizioni come le seguenti:

Le buche delle zolfare, lì di contro, coi calderoni spenti e i mucchi di

minerale abbandonati, sembravano tane di lupi. Dietro le colline, in fondo, vedevasi un chiarore rosso, quasi fosse il tempo che si dà fuoco alle stoppie.
[...]

Nina guardava sempre quel rosso d'incendio, tra le colline nere, in fondo al portone spalancato. A un tratto le sembrò di vedere un altro chiarore simile laggiù dietro la Rocca, e poi un altro, più vicino, fra gli olivi che parvero agitarsi, simili a fantasmi. (pp. 82-83)

L'animazione del paesaggio e l'utilizzo simbolico del rosso si accompagnano a una caratterizzazione del personaggio che ricorda quella di Gesualdo vagante per i campi nell'afa soffocante, duramente ripreso da un vecchio come colui che si dà «l'anima al diavolo» (I, IV, p. 98): «È sempre in faccende di qua e di là come il brutto demonio, quel cristiano! – donna Barbara fece anche il segno della croce – per far dannare il prossimo!» (p. 83).

La dimensione apocalittica in cui si iscrive la riscossa operaia è anticipata da certo fraseggio di ambito religioso (tutt'altro che straniato), che connota una richiesta di perdono delle figlie al padre: «- Se abbiamo fatto il male... se abbiamo offeso... adesso perdonateci, padre mio! – aggiunse Lisa nell'angoscia di quell'ora, proprio come se gli parlasse in punto di morte, con un pallore di morte in viso, e lo smarrimento dell'ultima ora negli occhi sbarrati» (p. 105).

L'attacco operaio fa sì che la vicenda si concluda con il ritorno di Lisa e del genero ripudiato nelle braccia di don Mondo. A differenza di esclusi come 'Ntoni e la Lupa, la cui emarginazione rimane ineluttabile anche dopo il pentimento, Lisa e Luciano vengono riaccolti in un rinnovato ritorno all'ordine, che nella stesura rifiutata del terzo atto era segnato dagli squilli di tromba dei soldati. E tuttavia la ragione del ritorno del 'figliuol prodigo' (similitudine utilizzata proprio in riferimento a Lisa [p. 93]) è meramente economica, e ciò basta ad incrinare la superstite fede verghiana nei vincoli di solidarietà familiare.

La figura di Sidoro, che «come un angelo dal cielo» annunzia l'arrivo dei soldati, a guisa di «parodia d'una sacra rappresentazione»,³⁷ sigla ironicamente il finale del romanzo, suggellando il ricomporsi di un'unità familiare determinata dall'interesse e dal connubio di «roba» e «vita». Questa torsione ironica della conclusione è una conquista della versione romana, a paragone di un più canonico ritorno alla proprietà rappresentato in M903, solennemente sancito dagli squilli di tromba (della versione narrativa, quasi integralmente coincidente con R904, riportiamo solo la parte finale):

³⁷ A. DI BENEDETTO, *Introduzione* a G. VERGA, *Dal tuo al mio. Romanzo*, Milano, Serra e Riva, 1982, p. 21.

NARDO Volti faccia anche tu! Tradisci i tuoi fratelli!

IL BARONE Luciano!

LISA (*facendo per correrli dietro anche lei, come una pazza*) Luciano! Luciano!

IL BARONE (*fermandola*) Tu no! Bada!

LISA (*smaniando*) Non m'importa! È mio marito!

LUCIANO (*torna pallido e stravolto, colle mani nei capelli*) Cosa hanno fatto! cosa hanno fatto! Datemi un fucile! (*afferra il fucile di Rametta e corre all'uscio*)

IL BARONE Vuoi farti ammazzare anche tu? (*facendo per tranquillarlo*)

LUCIANO (*senza dargli retta e portandosi al portone, risoluto, col fucile spianato*) Devono passare di qui per la zolfara!...

IL BARONE (*gli strappa il fucile di mano e lo caccia dietro fra le braccia sue e di Lisa*) Pensa a tua moglie ora! (*Squilli di tromba all'interno*) (*Cala la tela*)

MATTEO (*svincolandosi con una strappata*) Volti faccia anche tu?

BELLOMO Tradisci i tuoi fratelli?

LUCIANO (*lasciando Nardo e afferrando il fucile contro Matteo che gli viene addosso*) Ma che fratelli, colla roba mia!

MATTEO Aspetta! Aspetta! (*parte correndo, seguito da Nardo e Bellomo*)

LUCIANO (*fermo dinanzi al portone col fucile spianato*) T'aspetto; ma di qua non passa nessuno per arrivare alla zolfara!

IL BARONE (*eccitato*) Bravo! Datemi un fucile anche a me! Sidoro?

LISA (*sbigottita*) Papà mio!... Luciano!

NINA (*colle mani giunte*) Dio! Dio!

SIDORO (*scappando di sopra*) E quel poltrone di don Nunzio che si è chiuso dentro! (*continua a bussare e a tempestare dietro l'uscio*)

D. BARBARA (*cadendo ginocchioni dinanzi la cappelletta*) Ora ci ammazzano tutti quanti!

IL BARONE (*gricacciando indietro Lisa*) Via di qua tu!

NINA Papà! Non la scacciate anche adesso!... In questo momento ch'è forse l'ultimo per noi!

LISA (*smaniando*) Non
m'importa! È mio marito!
IL BARONE Vuol farsi am-
mazzare anche lei!

(*si ode crescere e avvicinarsi il rumore degli ammutinati*)

LUCIANO (*vivamente al barone*) Via! Via di qua, vossignoria!

IL BARONE (*tirandolo indietro pel braccio*) Tu piuttosto!... Pensa a quella poveretta! (*indicando Lisa*)

SIDORO (*dal terrazzino*)
La forza! Ecco i soldati!

IL BARONE (*abbracciando le figliole e Luciano*) Figli! Figli miei! (pp. 59-60)

La pace venne poi naturalmente come il pericolo incalzava di fuori, e li buttava fra le braccia l'uno dell'altro, stringendoli a difender roba e vita. Luciano, prima allo sbaraglio sulla porta, disse risolutamente, mentre si udiva crescere e avvicinarsi il rumore della folla minacciosa:

- Via! via di qua, vossignoria!

- Tu piuttosto! Pensa a tua moglie! Mettiti almeno al riparo, qui dietro il pilastro.

In quella vera stretta d'ansia e di confusione, quando Sidoro, come un angelo dal cielo, annunciò di lassù: «La forza! Ecco i soldati!» padre e figli si strinsero nelle braccia gli uni degli altri, don Mondo, tornato da morte a vita, balbettando:

- Figli! figli miei! (pp. 109-110)

Una variante manoscritta del testo narrativo è significativa della mistificazione del 'valore' famiglia in questo Verga scettico e disilluso: «padre e figli si trovarono proprio *senza avvedersene* nelle braccia gli uni degli altri» > «padre e figli si strinsero nelle braccia gli uni degli altri». A questo va aggiunta l'espressione, di una ironica letterarietà, «tornato da morte a vita» al posto del più semanticamente congruente (ma anche più stereotipizzato) «più morto che vivo». L'esclamazione finale del barone vie-

ne corretta all'ultimo momento nei dattiloscritti relativi al terzo atto³⁸ su un precedente «Figlie! Figlie mie!»: è la riappropriazione di un'unità segnata dalla lacerazione e dalla sconfitta di quel residuo di autenticità consegnato in maniera sempre più debole a figure di un mondo il cui unico riscatto è nel martirio dei suoi vinti.

³⁸ Siglati con C e D nell'edizione di Lo Castro (cfr. p. 192).

ALDO MARIA MORACE

SATIRA ANTICLERICALE ED ETHOS FAMILIARE
NEI *NUOVI TARTUFI*

1.

Ho scritto per il teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, sopra tutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. 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.

Così il Verga, nella nota intervista ad Ugo Ojetti dell'agosto 1894,¹ sintetizzava il suo credo teorico sul teatro come opera d'arte, svalutato al rango di un genere inferiore. E che il convincimento non fosse estremizzato dal filtro dell'intervistatore referente, lo dimostrava l'omologa clausola che gli scaturiva dalla penna ad un decennio di distanza, scrivendo a Domenico Oliva per informarlo che lavorava alla trasposizione narrativa di *Dal tuo al mio*, in vista della pubblicazione sulla «Nuova Antologia»:

«[...] voglio cogliere l'occasione onde passarvi il gusto, se mi riesce, di dare al lettore l'impressione artistica che avrei voluto dare allo spettatore, sostituendo l'inchiostro nero e la carta bianca al così detto fuoco della vampa – giuoco degli attori – ai fuochi di bengala e alla carta dipinta. In altri termini fare io stesso un po' da attore e da scenografo, rimpolpando il dialogo con

¹ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati* [1895], a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 123.

quel pochissimo che basta a presentare la commedia sotto forma di romanzo. E qui sorge una malinconica riflessione ad uso e consumo esclusivo tuo e mio. Perché questa impressione, questa commozione, questo sentimento noi riusciamo a darli più facilmente col semplice scritto, faccia a faccia e da solo a solo col lettore, senza il concorso – anzi! – di tutti quegli altri elementi dell'arte rappresentativa che dovrebbero aiutarci a renderlo più evidente ed efficace, che dovrebbero aiutarci a metterci più strettamente in comunicazione col pubblico? È la trasformazione che subisce, checché si faccia, il pensiero originario passando per un altro temperamento artistico? È insufficienza *suggestiva* della folla? Certo quella del teatro è opera d'arte inferiore.²

Si avverte, nella serie iterata delle interrogative e nella scansione apodittica della clausola finale, la dialettica *lui malgré* risorgente tra l'illusione-necessità di attingere un'immediata osmosi con il pubblico e, all'altro polo, la ritornante consapevolezza della 'perdita d'aureola', dell'alienazione metamorfica (e talvolta degradante) che subisce la scrittura teatrale quando si concretizza nella messinscena registica e nella dizione interpretativa:³ una convinzione ormai stratificatasi nel Verga ed acuita, al presente, dalla scontentezza per l'esordio scenico a Milano di *Dal tuo al mio*, sottoposto a potature del testo che egli aveva dovuto apportare su richiesta, ma che *à rebours* giudicava immotivate;⁴ e infeltrito, a Roma, dal

² Lettera del 21 novembre 1904, da Catania, pubblicata in appendice a G. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972; ora in *Lettere sparse di G. Verga*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 365. Nella prefazione a *Dal tuo al mio* ribadiva che la trasposizione narrativa non aveva mutato «una parola del dialogo, cercando solo di aggiungervi, colla descrizione, il colore e il rilievo che dovrebbe dargli la rappresentazione teatrale – se con minore efficacia, certamente con maggiore sincerità, e in più diretta comunicazione col lettore, miglior giudice spesso, certo più sereno, faccia a faccia con la pagina scritta che gli dice e gli fa vedere assai più della scena dipinta, senza suggestione di folla e senza le modificazioni – in meglio o in peggio poco importa – che subisce necessariamente l'opera d'arte passando per un altro temperamento d'artista onde essere interpretata».

³ «Io non mi spiego ancora il successo della Compagnia Grasso a Parigi; ma mi spiego benissimo l'insuccesso, o quasi, della *Lupa*, specialmente data a quel modo e con quei mutamenti. Il Grasso si permette di travisare il finale così che tutta la commedia diventa barocca ed assurda. [Nanni] lo fa cadere di nuovo nelle braccia di lei, all'ultimo – figuratevi! Il Basta, ho telegrafato a Praga di ritirare al Grasso tanto la *Lupa*, che *Cavalleria*, nella quale il Grasso mi torna in scena fra i carabinieri, dopo di aver ucciso Turiddu, all'ultima scena! [...] Per conto mio se devo essere fischiato voglio essere fischiato a modo mio, e non col criterio di codesti istrioni. Ah, caro Rod, che miseria e che cosa infetta il teatro!»: lett. del 29 gennaio 1908, da Catania, in *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di Giorgio Longo, Fondazione Verga, Catania, 2004, n. 291, p. 497.

⁴ Da Catania, a Rod, 21 marzo 1904 (ivi, p. 185).

kitsch sovratonale degli effetti scenografico-recitativi, il cui fastidio traspare palmare nella succitata lettera ad Oliva, provocando consequenzialmente la trasposizione del dramma in 'racconto' (del quale, peraltro, non era contento, tanto da voler recedere dalla pubblicazione).

Ma la conversione seriore all'*average reader* non cancella, anzi rende più emblematica la scelta dell'*audience* teatrale, motivata dal bisogno di riversare un contenuto urticante – sotto il profilo politico e sociale – in un diretto canale fatico con il pubblico, alla ricerca di quella suggestione concelebrativa che è ritualità gnoseologica (e coscienziale) di una società che interroga se stessa, secondo quanto codificato da Aristotele come nucleo generante dell'evento drammaturgico. Verga torna al teatro per cercare una diversione alla sclerosi narrativa di cui era preda; ma lo fa – nell'ambito di una fase in cui quest'interesse diviene primario – con un testo che non è un rifacimento in chiave teatrale di uno precedente, come *Caccia al lupo* o *Caccia alla volpe*, e presentando sulla scena un contenuto coraggioso ed irritante, l'esempio emblematico di un conflitto di classe nell'ambito di una società chiusa in parametri di utilitarismo egoistico ed individualistico anche quando, nel caso del Luciano di *Dal tuo al mio*, sembrerebbe aperta alle nuove istanze ideologiche.

Continua a pesare l'ombra del dio Denaro sul teatro verghiano, dopo la marchiatura impressa in tal senso da Sapegno e da Mariani,⁵ e malgrado i ripensamenti sistematici (o analitici) cui esso è stato sottoposto:⁶ una sottovalutazione alla quale hanno fortemente cooperato le dichiarazioni

⁵ N. SAPEGNO, *A proposito del teatro di Verga* [1953], in *Ritratto di Manzoni*, Bari, Laterza, 1968, pp. 239-43; G. MARIANI, *Il teatro di Verga* [1953], in *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, pp. 381-400.

⁶ V. FROSINI, *Mito e storia nel teatro di Verga*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1965; R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, pp. 360-78; S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972; R. JACOBBI, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972; L. FERRANTE, *Verga*, Milano, Ed. Nuova Accademia, 1972, pp. 135-250; A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974; G. NICASTRO, *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni, 1978; M. GUGLIELMINETTI, *Fra epica e commedia: il dramma sociale (Verga, Bracco, Oriani)*, in *Sigma*, IX, 1-2, 1976, pp. 252-66; N. TEDESCO, *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Napoli, Guida, 1980; N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982; AA.VV., *Giovanni Verga e il teatro* (Atti del convegno di Catania, 13-15 aprile 1984), Catania, Teatro Stabile, 1986; G. OLIVA, *Introduzione* a G. VERGA, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1987 (poi in *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 7-55); S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Invito alla lettura di Verga*, Milano, Mursia, 1987; R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988; *Verga e...* (Atti del festival verghiano, 17-20 settembre

autoriali, sino al punto da far scrivere che è mancato ad esso quel fermento vitale, polemico e satirico, che è essenziale allo spirito del teatro moderno,⁷ ma che Verga – a tacere d'altro – ha avuto nella sua ultima opera, scritta espressamente per il teatro colpendo il sindacalismo ed il mestatorismo democratico, e che ha avuto anche nella prima che ci è pervenuta, *I nuovi tartufi*, a dimostrare che la sua genesi di autore teatrale è laica, polemica e satirica. Una ripolarizzazione sul teatro, con esito circolare davvero significativo nel suo costituire un ritorno agli inizi della carriera, ma con un capovolgimento coassiale di prospettiva: se nel '94 esso è forma inferiore d'arte, negli anni Sessanta, quando Verga non era ancora deluso dal pubblico e dagli attori, costituiva la sua aspirazione massima. Si pensi alla concezione ingenuamente entusiasta che traspare dai primi romanzi (in particolare dal Pietro Brusio di *Una peccatrice*),⁸ ma soprattutto alla composizione di *I nuovi tartufi* (1865), la commedia che – edita ad oltre un secolo dalla sua stesura⁹ – contribuisce a diradare qualche ombra sul periodo più oscuro della biografia umana e creativa di Verga, quello che intercorre tra la data

1994), a cura di E. Pappalardo, Catania, La Cantinella, 1996 [contributi di F. Angelini, D. Danzuso, S. Zappulla Muscarà, C.M. Pensa, D. Cappelletti, E. Zocarò, A. Bisicchia]; G. MORONI, *Verga e il teatro del suo tempo: l'esperimento di "Cavalleria rusticana"*, Udine, Campanotto, 1997; F. GIOVIALE, *Fantasticherie narrative per il dramma e il melodramma. La gloriosa avventura di "Cavalleria rusticana"*, in Id., *Scenari del racconto. Mutazioni di scritture nell'Otto-Novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2000, pp. 27-46; G. BALDI, "Cavalleria rusticana" dal linguaggio narrativo alla scrittura drammatica, in «Il castello di Elsinore», XIV, 42, 2001, 17-38; M. FALLON, "Caccia al lupo" di Verga tra novella e teatro: lettura di una dinamica di riscrittura, in «Rassegna europea di letteratura italiana», X, 20, 2002, pp. 81-98.

⁷ N. SAPEGNO, *A proposito...*, p. 243.

⁸ È stato notato che nei *Carbonari della montagna* come in *Sulle lagune* e in *Una peccatrice* appare una tecnica di quadri dialogati e di scansione per scene che attesta l'attrazione di Verga per il teatro, tanto da creare interferenze e discrasie con la dimensione narrativa (FERRONE, *Il teatro di Verga...*, pp. 28-33; NARDECCHIA, *Verga e il...*, pp. 1-3).

⁹ G. VERGA, *I nuovi tartufi*, commedia in 4 atti, a cura di C. Musumarra, con una prefazione di G. Spadolini sul mondo di Firenze Capitale, Firenze, Le Monnier, 1980 (= *Nd*). Fra le recensioni all'edizione dell'inedito, della quale aveva dato notizia V. BRANCA (*Dalla provincia al parlamento e ritorno*, nel «Corriere della Sera», 26 novembre 1979): G. AMOROSO, *Verga inedito*, nella «Gazzetta del Sud», 11 gennaio 1981; G. DI BERNARDO, *L'acerba commedia di Verga*, in «La Sicilia», 23 gennaio 1981; G. MODICA IUDICA, *I Nuovi Tartufi*, nel «Corriere di Modica», 1 febbraio 1981; C. MAFFI, *Un liberale contro i "tartufi"*, in «Il borghese», 1 febbraio 1981; G. RAYA, "I nuovi tartufi" di Giovanni Verga, in «Il Giornale d'Italia», 1 febbraio 1981 (ed in «l'Osservatore politico e letterario», marzo 1981, pp. 100-01); R. JACOBBI, "I nuovi tartufi". *Un inedito drammatico di Verga*, in «Uomini e libri», gennaio-febbraio 1981, pp. 78-9; P. MARLETTA, in «Rassegna di cultura e vita scolastica», XXXV, 1-2 (1981), p. 9 (e M. PRINCIPATO, *Disavventure del Verga*, ivi, p. 5); S. CAMPALLA, *Le trame smascherate di un nuovo tartufo*, nel

del primo viaggio a Firenze e la prima lunga permanenza in questa città, allora capitale politica ed intellettuale d'Italia.

Il Verga si era recato a Firenze nel maggio-giugno 1865. Un suo biografo¹⁰ ha negato tale episodio sulla scorta di qualche imprecisione – relativa alla non avvenuta conoscenza di Dall' Ongaro – da parte di De Roberto (che per primo ne aveva dato notizia),¹¹ mostrando di ignorare la convergente testimonianza di un altro (e documentariamente più attendibile) biografo, il Cappellani: «ho potuto prendere visione di un estratto conto del “Grand Hotel de New York-Florence”, che attesta una permanenza del Verga a Firenze, almeno per i giorni 11-15 giugno 1865; e ho potuto leggere lettere del Verga alla nonna, donna Rosa Barbagallo, che morì l'11 luglio 1867, lettere inviate da Firenze e datate dal 20 maggio 1865 in poi».¹² È ben vero che nel manipolo di lettere alla madre (e qualcuna al fratello), pubblicate dalla Perroni e datate maggio e giugno 1869, appariva un tale candore di novità, un così scoperto entusiasmo per il contatto finalmente instaurato con la città «centro della vita politica ed intellettuale d'Italia», che ad alcuni era parso opportuno ascrivere a tale data il primo viaggio del Verga o, di contro, ipotizzare una retrodatazione del manipolo epistolare al maggio-giugno 1865 (per un preteso errore di lettura da parte della Perroni), che risulta però insostenibile sulla base degli elementi interni ai testi.¹³ Accertato un punto cronologico ben preciso, rimane da motivare perché le lettere del 1869 sembrano scritti da un neofita di Firenze. Sul

«Messaggero veneto», 6 marzo 1981; E. PARATORE, *Che guaio, la politica*, in «Il Tempo», 20 marzo 1981; G. OLIVA, *Teatro inedito di Verga*, in «Oggi e domani», IX, 6 (giugno 1981), p. 48; Id., *Verga e il recupero del teatro inedito*, in «Cultura e scuola», XXV, 85 (genn.-marzo 1983), pp. 23-40 (poi in *Le ragioni del particolare. Indagini di letteratura italiana tra storia e microstoria*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 171-98); S. NARDECCHIA, *Verga e il teatro inedito*, Roma, Manzella, 1982, pp. 4-32; P. TUSCANO, *Teatro inedito di Capuana e Verga*, in «Il ragguaglio librario», maggio 1982; P.M. SIPALA, *Due note sul teatro di Verga*, in «Misure critiche», XV, 55-57 (aprile-dic. 1985), pp. 43-55; G. PETRONIO, *Teatro e narrativa in Verga*, in AA.VV., *G.V. e il teatro...*, pp. 9-16; P. MARLETTA, *Verga e il teatro*, in «Contenuti», aprile-giugno 1986.

¹⁰ G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990, pp. 35-6.

¹¹ F. DE ROBERTO, *Storia della “Storia di una capinera”*, in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 136-42.

¹² N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1939, p. 60.

¹³ Nella lettera del 6 maggio 1869 Verga dichiara alla madre di essersi recato al teatro Pagliano, «ove si dà il D.n Carlos»; e due giorni dopo: «sono stato due volte al D.n Carlos perché ne val la pena». Ancora il *Don Carlos* di Verdi viene citato nella commedia *Rose caduche* (a. I, sc. VII): «a proposito di musica, ne ho della nuovissima che Ricordi mi mandò l'altro giorno: Don Carlos e Dinorah». Certo, l'opera di Meyerbeer era tutt'altro che “nuovissima”

periodo intercorrente fra le due date, De Roberto ha scritto che il soggiorno fiorentino «fu più volte interrotto dai ritorni presso la madre»; ed il Cattaneo: «da allora la città diventò la meta sempre più frequente dei suoi viaggi fino al '69, l'anno in cui il giovane scrittore vi si stabilì durevolmente». ¹⁴ In realtà, i soggiorni del Verga a Firenze non poterono essere né lunghi né frequenti: la terza guerra d'indipendenza e la epidemia colerica del '67 non davano spazio a tale possibilità, sicché quello del '69 fu con ogni probabilità il secondo viaggio del Verga a Firenze, compiuto questa volta con la precisa coscienza che per «riescire a qualche cosa» fosse necessario evadere durevolmente dal cerchio asfittico della provincia, ubicarsi lì dove convergevano con movimento centripeto tutte le forze e le potenzialità intellettuali della nazione. ¹⁵ A scandire l'inizio e la fine di questo periodo oscuro, due lavori teatrali: *I nuovi tartufi* e *Rose caduche* (*Eva*, iniziato alla fine del '64, fu riscritto e pubblicato solo nel 1873). «Fin da quando aveva cominciato a comporre il Verga aveva pensato al teatro, del quale era stato da giovanetto assiduo frequentatore», [...] e «aveva più volte maturato nella mente e abbozzato sulla carta lavori teatrali»: ¹⁶ una vocazione implementata dal contatto con Firenze, dove il teatro – di contro a quanto avveniva a

(si noti, comunque, il tentativo verghiano di utilizzare immediatamente i dati della cronaca mondana in una commedia scritta nello stesso periodo di tempo e terminata, appunto, il 12 giugno 1869). Il *Don Carlos*, però, non lascia dubbi: solo nel marzo 1867 era stato per la prima volta rappresentato a Parigi (ed a Firenze nel maggio 1869: come attestano le cronache teatrali, veniva dato a teatro proprio nelle date indicate da Verga), il che esclude la retrodatazione al 1865, proposta da Musumarra (*Introduzione a VERGA, I nuovi tartufi...*, pp. 12-13, nota 6), ed inficia pesantemente i contenuti della *Prefazione* di Spadolini, che su di essa erano fondati.

¹⁴ DE ROBERTO, *Storia della "Storia..."*, p. 140; G. CATTANEO, *Verga*, Torino, Utet, 1963, p. 47. È il periodo sul quale la documentazione è «assai scarsa» (Cattaneo); più reciso il Cappellani: «per gli altri tre anni, che precedono [il triennio 1869-71], non si sapeva di preciso nulla; io ho potuto stabilire qualche punto fermo, ma è troppo poco».

¹⁵ Si badi alla lettera del 7 maggio al fratello Mario: «è verissimo che *stavolta* io son partito assai triste per la ragione doppia di vedere la mamà così angustiata per la mia partenza e pel pensiero di andare a spendere molto denaro chi sa forse inutilmente. Si ricordi, anche, che solo in questo periodo Verga ha lettere di presentazione da inoltrare a Firenze, perché soltanto ora ha deciso di tentare l'assalto della città. Scrive il 23 maggio, a proposito di Dall'Ongaro: «Approvò moltissimo la mia risoluzione di uscire di Sicilia e passare qualche tempo a Firenze; anzi a questo proposito si mise a scherzare sulla ritenutezza che abbiamo noi altri isolani ad allontanarci di casa nostra».

¹⁶ DE ROBERTO, *Stato civile della "Cavalleria rusticana"*, in *Casa Verga...*, pp. 189-90. Cappellani (*Vita...*, p. 29), che riporta una testimonianza della Perrone, parla di vari quadernetti cuciti a mano, con il testo di opere da recitare («drammi e commedie che vanno dal 1843 al 1853»), che attestano la passione del Verga per lo spettacolo teatrale sin dalla più tenera età.

Catania – era al centro della vita mondana e culturale della città.¹⁷ Non è un caso, dunque, che ognuno dei contatti accertati con Firenze si traduca in un'opera teatrale (il soggiorno del '65 dà vita ai *Nuovi tartufi*; quello del '69 a *Rose caduche*; e sempre nello stesso anno Verga pensava ad un'altra commedia, *L'onore*, il cui soggetto piaceva molto a Dall'Ongaro)¹⁸ e che le lettere alla famiglia documentino costantemente le rappresentazioni cui aveva assistito; e si ricordi, ancora, la pagina di *Una peccatrice* sulla ovazione trionfale che accoglie Pietro Brusio sul proscenio, al termine della rappresentazione teatrale della sua opera, ispirata dall'amore per Narcisa.

È un quinquennio, quello che va dal 1865 al '70, di fervida vita teatrale a Firenze. Le commedie francesi di Dumas *fiils*, Sardou, Augier avevano innescato un profondo movimento di revisione nell'ambito del teatro italiano, sicché, per citare Capuana, ogni battaglia – vinta o perduta – sembrava accomunare vinti e vincitori nella comune aspirazione ad un teatro italiano moderno.¹⁹ E sul teatro era concentrata l'attenzione della società fiorentina: le cronache teatrali erano lette con partecipazione, al punto che si pubblicavano interi giornali dedicati alla vita ed alla cronaca del teatro in Firenze. E Capuana, critico della «Nazione» a partire dal '66, portava avanti la battaglia per la modernizzazione del teatro italiano attraverso l'influsso francese: innestandosi nella tendenza al realismo, che serpeggiava in tutta la letteratura narrativa, sosteneva la necessità per il teatro di attingere al «grandissimo libro del cuore umano e della società contemporanea». Al di là della perdurante incertezza sulla data d'inizio del sodalizio con Capuana (la testimonianza di De Roberto, appresa per via orale, la fa risalire al

¹⁷ In questo primo volgersi al teatro da parte di Verga, che si prefiggeva di vivere di scrittura, un'incidenza ha certo esercitato l'approvazione della prima legge per la tutela degli autori teatrali (25 giugno 1865): con essa veniva riconosciuto agli autori il diritto esclusivo di autorizzare la rappresentazione dell'opera (fino a quando non vi fosse stata l'edizione a stampa), affidandone ai comuni la tutela.

¹⁸ Il testo incompiuto di *L'onore* è stato edito in G. VERGA, *Prove d'autore*, introd. ed app. critico a cura di L. Jannuzzi, testi e nota ai testi di N. Leotta, Lecce, Milella, 1983, pp. 3-110 (e precedentemente, in modo approssimativo, dalla Nardecchia, *Verga e il teatro...*, pp. 73-96). La speranza di essere applaudito come autore teatrale aveva fatto nuovamente balenare a Verga – dopo l'apprezzamento di Dall'Ongaro per *Rose caduche* – l'idea di inviare la progettata commedia, *L'onore*, al Concorso Ristori, malgrado la totale bocciatura che, anni prima, aveva subito *I nuovi tartufi*; ma ora l'amicizia di Dall'Ongaro, presidente della commissione, gli faceva sperare in una migliore sorte. Poi le speranze di fare rappresentare *Rose caduche* andarono deluse e *L'onore* non fu mai terminata.

¹⁹ *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882, p. 242.

1865), è accertato che già prima di andare a Firenze Verga leggeva con attenzione i giornali fiorentini: le cronache teatrali di Capuana, figura di spicco tra gli *exiles* siciliani,²⁰ rinsaldavano la sua predisposizione al teatro, corroborata poi dal secondo soggiorno a Firenze e resistente anche allo sfortunato esito della partecipazione al Concorso Drammatico Governativo, bandito dalla “Società di incoraggiamento all’arte teatrale in Firenze”, con *I nuovi tartufi*,²¹ unico testo al pari del tardo *Dal tuo al mio* – è da ribadire – nato teatralmente e, come quello, ispirato dalla cronaca politica e dalla polemica ideologica.

2.

Non c’è opera di Verga, infatti, che più dei *Nuovi tartufi* scaturisca dal contatto immediato e bruciante con il *background* storico-politico. Proseguendo lungo il vettore di *Sulle lagune*, il tempo dell’azione è sincrono a quello di stesura, quasi che il Verga senta il bisogno di ribaltare la retroversione temporale del romanzo (e del dramma) storico per ancorarsi ad un diverso movimento di irradiazione della storia e per recepire i succhi tematici provenienti dalla cronaca politica, dando espressione ad

²⁰ A Firenze confluiva allora, attratta dal mito della capitale intellettuale e politica, tutta la migliore *intelligenza* italiana. Come scrisse Rosario Romeo, gli *exiles* siciliani andavano a Firenze ricercandovi «un ambiente ed un ritmo di vita che meglio rispecchi la loro nuova coscienza e realtà interiore, che è italiana e non più siciliana». E Verga scriveva al fratello Mario parole che costituiscono la prova testimoniale di quanto affermato da Romeo: «Firenze è davvero il centro della vita politica e intellettuale d’Italia: qui si vive in un’altra atmosfera, di cui non potrebbe farsi alcuna idea chi non l’avesse provato, e per diventare qualche cosa bisogna vivere al contatto di quelle illustrazioni, vivere in mezzo a questo movimento incessante, farsi conoscere, e conoscere, respirarne l’aria, insomma. Ti ripeto è indispensabile incominciare da qui la sua strada, non si può fare a meno di riuscire a qualche cosa» (da Firenze, 7 maggio 1869), in *Lettere sparse...*, pp. 10-11.

²¹ La commissione comprendeva, tra i nove membri, Augusto Franchetti, Eugenio Checchi e Luigi Capuana, che fungeva da segretario; nella «Nazione» del 14 agosto 1866 *I nuovi tartufi* risulta essere nel catalogo delle opere che partecipavano al Concorso; la relazione finale, pubblicata nella «Nazione» del 28 febbraio 1867, annoverava la commedia tra «i saggi infelici di chi non abbia fatto sufficienti studi sull’arte drammatica». A proposito della «preghiera di mandarne ricevuta al signor N. N. – Fermo in posta – Catania», apposta sul *verso* della seconda carta di guardia dell’apografo, è possibile ipotizzare che l’anonimia costituisca una prova indiretta, dettata dall’orgoglio, dell’avvenuto (o ristabilito) contatto amicale con Capuana a Firenze, confermando l’attestazione derobertiana.

un'esigenza tensiva di vivere sul filo della corrente del proprio tempo, colto nel suo farsi, che è poi quello del giovane stato nazionale negli anni immediatamente postunitari.

Nel primo atto la vicenda dei *Nuovi tartufi* è ambientata in una imprecisata «cittaduzza della Toscana», durante il mese di ottobre del 1865; negli altri tre la scena si sposta a Firenze, «nei primi mesi del 1866». Un agiato proprietario terriero, Prospero Montalti, viene indotto dal bigotto dottor Ferdinando Codini (che ha plagiato la cattolicissima moglie di lui, Emilia) a presentarsi alle elezioni come candidato clericale. Una volta eletto, ha fine la tranquillità – sino allora invidiabile – di Montalti, che ha mezzi inferiori alla bisogna per tener testa agli intrighi della politica ed alle mutazioni dei suoi familiari. Gli elettori lo sottopongono a un *pressing* asfissiante di raccomandazioni; gli avversari si prendono gioco della sua inettitudine e della sua incultura politica; e i familiari si immergono a Firenze nella vita salottiera, intaccando il patrimonio e l'ethos familiare. La moglie Emilia si dà *in toto* alle feste di beneficenza; la figlia Maria entra nel *côté* mondano e s'innamora di un conte, Giorgio di San Giocondo, che vuole sposarla per carpirne la dote; il figlio, Carlo, cade nella rete di una sorta di prostituta d'alto bordo, la contessa Giulia di Roccabruna, che lo spinge verso la rovina, portandolo in rotta di collisione con il padre, che vuole diseredarlo per dare tutto in dote alla figlia ed al futuro marito. Dietro tutti questi avvenimenti c'è la diabolica figura del dottor Codini, il protagonista della commedia, che si è accordato con Giorgio per impadronirsi del patrimonio di Montalti ed incamerare a metà la donazione dotale di Prospero alla figlia; e, una volta che il disegno si sarà avverato, sarà Giorgio a subentrare in Parlamento al disavveduto ed improvvisato deputato. Ma due amici del buon mondo antico, Alberto Varesi e Rodolfo Zanotti, giunti a tempo dalla «cittaduzza» natia, smascherano l'intrigo e forniscono la prova della colpevolezza di Codini. Una volta cessato il pericolo, la famiglia decide di rinunziare alla corruttela della capitale e di tornare alla pace ed ai sani costumi della vita di provincia.

Senza amplificare l'importanza del primo contatto di Verga con Firenze, è indubbio che esso segni una svolta decisa nel suo apprendistato, come attesta in riscontro immediato la novità di contenuti dei *Nuovi tartufi* ed il polarizzarsi dell'attenzione verghiana sul teatro, identificato come il genere primario per coadiuvare la crescita civile della nuova Italia, e correlativamente sul dibattito politico allora in corso nella capitale, che si preparava alle elezioni amministrative del settembre 1865 ed a quelle parlamentari del mese successivo (22 e 29 ottobre). Anche dopo il ritorno in Sicilia, dove serpeggiava il malcontento per la mancata distribuzione

delle terre e per il mantenimento dei privilegi ecclesiastici e feudali, Verga continuò a seguirne puntualmente lo svolgimento attraverso la lettura dei giornali, traendone spunti e motivi da riversare e da orchestrare nella commedia in gestazione (l'abbozzo autografo della sommaria sceneggiatura dei primi due atti è datato «14 dicembre 1865»; la stesura avvenne nel periodo immediatamente seguente, con *terminus ante quem* il giugno 1866). Ma se anche non vi fosse un indice temporale ben preciso, non sarebbe difficile datare l'opera proprio sulla base dei riferimenti diretti alla cronaca politica toscana ed alla storia parlamentare italiana, nel periodo compreso fra la fine della prima legislatura ed i primi mesi della successiva: poi la terza guerra d'indipendenza, la rivolta di Palermo ed il deflagrare del colera imprimeranno un mutamento profondo alla vita della nazione.

Metabolizzando i fermenti assorbiti a Firenze, capitale del reale, che s'innestavano su un terreno già fertilizzato dalla cultura catanese (orientata in senso laico e realistico) e sviluppando il vettore della tensione morale e ideologica²² riversata in scrittura (si pensi all'anticlericalismo di *Sulle lagune*, il cui pretesto narrativo è suggerito da una notizia giornalistica apparsa sulla «Nuova Europa»), Verga isola acutamente il tema della lotta politica che più gli pare foriero di sviluppi per la nuova Italia (come poi, in effetti, sarà): la lotta fra liberali e clericali ed il pericolo, costituito da questi ultimi, per le sorti della nazione ed il suo integrale compimento unitario, in particolare per ciò che concerneva la questione romana. Dai *Carbonari della montagna* a *Dal tuo al mio*²³ la mitizzazione dello stato unitario e la demonizzazione di tutto ciò che, a suo parere, rappresentava un pericolo

²² Sul primo periodo di militanza giornalistica, che spiegherebbe «la piena coerenza del Verga nazionalista del 1912 e l'anima patriottica manifestata sempre, nelle più dure contingenze della Nazione»: E. CAVALLARO, *G. Verga giornalista politico*, nella «Nuova Antologia», CDIV, 1939, pp. 441-47.

²³ In una lettera indirizzata alla «Siria» (2 novembre 1907), a proposito di un articolo del 1° novembre 1907 sull'«affaire» Nasi, Verga scriveva: «se ingiustizia c'è adesso e c'è stata prima in salvataggio d'altri, è tutta misera e iniqua opera di clientele e di partiti, com'è opera di interessi e di influenze politiche l'iniqua distribuzione del dare e dell'avere di qua e di là del Faro. [...] Prendiamocela pure col governo, che è il risultato e il patrono di tante cricche, se vogliamo andare oltre. Ma con l'Italia? Con la grande Patria nostra? Ah, no! Ah, no! Neanche per intemperanza polemica e volata retorica». E precedentemente, in una lettera a Napoleone Colajanni che lo invitava a collaborare a «L'isola»: «io, tenuto per rivoluzionario in arte, sono inesorabilmente codino in politica, [...] le dirò che il titolo di *Isola*, a me isolanissimo e sicilianissimo, suona troppo regionale, troppo chiuso per questa gran patria italiana, nella quale è anche troppo che ci sia uno stretto di Messina» (19 novembre 1891). Sul «fascismo politico» di Verga vedi G. BOTTAI, *Incontri*, Roma, Libr. del Littorio, 1930, pp. 99-136.

per esso sarà una costante indefettibile per Verga; e, giustamente, Spadolini e Musumarra hanno insistito sulla contestualizzazione dei *Nuovi tartufi* nel clima politico di Firenze, soltanto da pochi mesi elevata a capitale d'Italia, e sui riflessi che la convenzione del settembre 1864 con Napoleone III aveva originato – in termini di viva preoccupazione per l'annessione di Roma – nelle coscienze laiche e risorgimentali. Ciò che non è stato ancora posto in luce è invece (e ne costituisce la novità più rilevante) quanto del dibattito politico e della cronaca elettorale sia stato traslitterato nella commedia, attraverso le notizie desunte dai giornali; e quanto Verga – impernando l'azione teatrale lontano dalla Sicilia – sia stato diligente a collegare la condizione dei proprietari terrieri toscani, non genericamente allusa, con il suo riflettersi in adesione e prassi politica.

L'immediata successione delle elezioni amministrative e parlamentari diede origine ad una lunga e unitaria campagna elettorale, impernata sulla questione fondamentale dei rapporti fra Stato e Chiesa. Era stato da poco pubblicato il *Sillabo* di Pio IX (8 dicembre 1864), l'enciclica che segnava un autentico «spartiacque fra il cattolicesimo e la civiltà liberale moderna»;²¹ e la nuova Camera era chiamata a legiferare sul tema spinoso della soppressione di buona parte delle corporazioni religiose e della conversione dei beni fondiari, di destinazione ecclesiastica, in rendita pubblica, con sullo sfondo quello – decisivo – dell'azione (o della rinuncia) all'annessione di Roma e del Veneto. Ciò malgrado, le due ravvicinate tornate elettorali non avevano gran presa nella coscienza popolare, come dimostreranno poi le cifre dei votanti, di contro al *battage* insistito e contrapposto che animava la produzione pubblicistica. Esso vedeva la costellazione dei candidati laici in preda a seria preoccupazione per lo spiegamento di forze del partito cattolico, sceso in campo massicciamente con l'appoggio ufficiale di Pio IX e del clero per esercitare la propria forza nella vita dello stato unitario, superando l'astensionismo primitivo del “né eletti né elettori”, che tornerà a coniugare nella successiva elezione del '67, dopo lo scioglimento anticipato della seconda legislatura unitaria, riconsacrando in tal modo la volontà di disconoscere lo stato del Risorgimento.

Uno dei temi polemici, nella cronaca elettorale sui quotidiani, riguardava la figura, la funzione e il profilo del deputato. Ad iniziarla fu Massimo D'Azeglio, che in un opuscolo delineava un suo ritratto del perfetto deputato, all'insegna di un galantomismo privo di slanci ideali, che sapesse

²¹ G. SPADOLINI, *Firenze capitale*, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 152.

praticare una prudente attesa dell'occasione favorevole piuttosto che correre avventure. Il deputato doveva essere, dunque, onesto e rispettabile, ottimo amministratore della propria roba e, come tale, presumibilmente anche della cosa pubblica, ma soprattutto esterno alle beghe della politica: un borghese di città o, meglio, di campagna che già possedesse «di che vivere decentemente» e che sapesse «il suo conto in materia d'interessi»; i suoi poteri, le sue case mostreranno d'essere tenute da chi ama l'esattezza e l'ordine». ²⁵ Contrapponendosi a questa tipologia qualunque, trasformistica e 'tartufesca' del nuovo deputato (tabe ricorrente dell'Italia coeva e futura), che strizzava l'occhio al municipalismo ed al conservatorismo, soprattutto cattolico, Ruggero Bonghi – novello Grisostomo – fingeva ironicamente che un onesto ed apolitico possidente di campagna, riconoscendosi nel profilo tracciato da D'Azeglio, gli scrivesse chiedendo consiglio per la propria autocandidatura. ²⁶ Ma poi il polemista passava dal faceto al serio, gettando la maschera gristostomea: «Un uomo che vada a scaldare un banco, e che apparterrà al partito ministeriale o all'opposizione, secondo i primi colleghi che gli vengono incontro nella sala d'aspetto, un uomo così non può agli elettori mancare mai, ma non sarà, per questo solo, un deputato, della cui influenza e scienza il paese si può aspettare

²⁵ Ed ancora: «Se egli rimase estraneo ai moti politici, ovvero servì i governi caduti, ciò non fa ostacolo. N.N. è uomo di carattere; se ha accettato il nuovo sistema, è segno che lo crede accettabile, ed è pronto a sostenerlo, e per quello che spetta la difesa e il compimento dell'unità nazionale basta il più piano consenso per conoscere che è il solo partito possibile. Si può dunque far capitale di lui. Il purismo esagerato è cosa da settari, non da uomini politici» M. D'AZEGLIO, *Agli elettori*, Firenze, agosto 1865. Reciso il commento di «Il Contemporaneo» di Stefano San Pol, futuro candidato clericale: «il libro del D'Azeglio non può essere interpretato senza una chiave. E la chiave è questa: *eleggete i codini*» (IV, 1358, 23 agosto 1865).

²⁶ «Per l'Italia non ho veramente avuto mai un mal di capo a' miei giorni; ma non serve. Sono agiato di casa mia; e la mia sostanza l'ho piuttosto migliorata [...]. Il progresso non mi fa uggia, e le idee nuove le piglio; sono dei primi ad avere nel mio villaggio solfato le viti. Il senso dei miei affari l'ho io o non l'ho io? E come non dovrei avere quello degli affari pubblici? Alle autorità che erano prima che l'Italia nascesse [...] qualche servizio l'ho anche reso, ma onestamente, badi, solo per non essere preso in sospetto io medesimo. [...] C'è stati, qui nel paese, dei capi ameni, i quali hanno pensato ad amare codesta Italia, prima che la fosse donna, anzi quando non la si sentiva, con orecchi non ammalati, neanche vagire. [...] il mondo che vuole cose assettate e sicure si volge a me, che dell'aver condotte sempre così tranquillamente le cose mie, si deve arguire che condurrò del pari le altrui. Di fatti, chi vorrà avere più di me riguardo che l'Italia non caschi, una volta che io me ne sia mescolato?» (*La elezione del deputato*, Lettere due di R. B. [*Le qualità del deputato; Le opinioni del deputato*], già deputato al Parlamento, a un candidato nell'imbarazzo, Firenze 1865).

gran frutto»; ed Anzelmo Guerrieri Gonzaga, ripresentandosi agli elettori come esponente degli “uomini vecchi”, ribadiva di temere sovra ogni altra cosa “gli uomini nuovi”: se «si fanno un merito di non aver avuto sin qui opinioni politiche, [...] codesta neutralità mi è per lo meno sospetta; l'innocenza politica non mi va a genio, la temo quasi più della perfidia».²⁷

Le preoccupazioni dei progressisti e dei moderati (che tra l'altro si presentavano divisi) nei confronti del pericolo costituito dai candidati clericali, presenti e battaglieri dovunque (si pensi a un Vito d'Ondes Reggio o a un Cesare Cantù), non era strumentale o esagerato. Il movimento cattolico era compatto e ben organizzato, potendo contare su trentaquattro giornali (tra i quali spiccavano per pervicacia propagandistica il «Firenze» ed «Il contemporaneo»), sulla spinta al compromesso che la loro presenza innescava nei candidati più moderati e sulla pressione esplicita delle autorità religiose, a partire dal Papa, e delle organizzazioni parrocchiali, tendenti a far eleggere quanti più cattolici era possibile. Si comprende così la formula incastonata nel suo manifesto elettorale da De Sanctis («uno solo è il nemico: il partito reazionario»), che trovava uno strumento quotidiano di lotta nella «Nazione», protesa a mettere in guardia i suoi lettori sul pericolo “codi-nero”. Oltre a disporre di «molte coscienze» («Corriere italiano» del 22 agosto 1865), il partito cattolico sembrava voler porre in discussione la stessa unità nazionale²⁸ e faceva perno soprattutto sulla paura da parte dei proprietari terrieri – nel contesto di una struttura agraria sostanzialmente cristallizzata quale era quella toscana – di una distruzione della proprietà, che sarebbe stata attuata da una Camera a forte maggioranza laica e democratica, sicché esso reclutava principalmente tra la borghesia terriera

²⁷ A. GUERRIERI GONZAGA, *Uomini vecchi? o uomini nuovi?* Studio proposto agli elettori da A.G.G. deputato al Parlamento, Firenze 1865. Il dibattito coinvolse successivamente (in modo diretto o attraverso manifesti elettorali) Leopoldo Galeotti, Francesco Ferrara, Bettino Ricasoli, Celestino Bianchi, Giambattista Giorgini, Sansone D'Ancona, Bartolomeo Cini, Giuseppe Toscanelli, Marco Minghetti, Francesco Crispi e Francesco De Sanctis. Una puntuale ricostruzione della doppia tornata elettorale in A. SILVESTRINI, *I moderati toscani e la classe dirigente italiana (1859-1876)*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 63-135.

²⁸ «La lotta che deve essere decisa domenica in codesto collegio tra Cantù e Torrigiani non è più questione di persone ma di principii. Trattasi di volere o non volere quella Italia che le armi e i plebisciti hanno fatta: trattasi di dovere o non dovere rinunciare alle costanti aspirazioni degli Italiani; trattasi di sapere se l'Italia dev'essere governata con leggi corrispondenti ai tempi, alla civiltà, a' progressi delle scienze e fatte in Parlamento, ovvero con canoni ecclesiastici e decretali da medio evo»: Riservatissima del prefetto di Massa Carrara a Bettino Ricasoli, in SPADOLINI, *Firenze...*, p. 33.

ed impolitica della provincia i suoi candidati, che scendevano in campo proprio per tutelare i loro averi.²⁹

Il centro di irradiazione del comitato clericale era in Firenze, dove aveva il suo centro l'associazione dei Paolotti (gli iscritti alla società di S. Vincenzo de' Paoli), secondo un rapporto governativo «la più numerosa e temibile» poiché poteva contare inoltre sull'appoggio di un «gran numero di persone sparse in tutte le classi della società e nelle varie amministrazioni» e sapeva «servirsi anche d'individui che hanno odore di liberali, e che generalmente riscuotono fama di uomini onesti».³⁰ E che, appunto, i timori non fossero esagerati, stanno a dimostrarlo le elezioni del 22 ottobre, nelle quali i clericali costrinsero in ben 25 collegi su 39 i candidati liberali (tra gli altri, Ricasoli e Peruzzi) al ballottaggio della settimana successiva, quando si ricostituì la vecchia maggioranza dell'unità, riuscendo a vincere quasi dovunque. Non a torto il «Firenze» – facendo leva sul massiccio astensionismo che le due tornate avevano fatto registrare³¹ – poteva proclamare in sede di consuntivo sulle elezioni che «esito migliore non potessimo sperare. Con una piccola parte delle nostre forze impiegate nella battaglia, abbiamo costretto tre nemici, che si vantavano fortissimi, [...] a coalizzarsi insieme e a dimenticare le sanguinose ingiurie della vigilia per schiacciarsi. Che vale il trionfo quando è ottenuto così?».³² I clericali eletti furono comunque pochi e non poterono esercitare, nella nuova Camera, che una sterile opposizione, condannati a una vita parlamentare grave e frustrante sino a

²⁹ Con le teorie dei liberali «spogliatori del clero» si arrivava al «detto del sofista francese "la proprietà è un furto". E voi signori Elettori, [...] sapete voi di grazia quello che proponete, quello che sanzionate? La spoliazione, il latrocinio» («Firenze», III, 241, 17 ottobre 1865). A Volterra i clericali candidarono il non famosissimo sindaco, Niccolò Maffei, contro cui vennero scagliati strali dalla «Nazione»: «Con un manifesto pubblicato nell'ultima ora egli propose la propria candidatura. Nel manifesto le principali questioni politiche sono del tutto tacite; ma significantissimo è il silenzio che si nota sulla soppressione delle corporazioni religiose e il riordinamento dell'asse ecclesiastico. Ciò rende credibile quanto si assicura, che la candidatura del Maffei sia patrocinata dai preti e che monsignor vescovo la guardi con occhio benevolo» (VII, 293, 20 ottobre 1865). Probabilmente Maffei, sconfitto soltanto di misura al ballottaggio da Celestino Bianchi, ha prestato qualche suggestione, nella modalità della candidatura, al Prospero Montalti di Verga.

³⁰ Al R. Ministero dell'Interno, *Rapporto del Questore* – 5 agosto 1865, in SPADOLINI, *Firenze...*, p. 208.

³¹ Su 44884 elettori solo 23281 votarono in Toscana, per protesta diffusa contro il prezzo dell'Unità, dalla coscrizione obbligatoria all'aumento del fiscalismo, e per l'implementarsi della ventata antiparlamentare.

³² *Il trionfo nella sconfitta*, in «Firenze», III, 254 (3 novembre 1865).

quando lo scioglimento anticipato della legislatura non li mandò a casa definitivamente, essendo tornati i cattolici sull'Aventino della impartecipazione.

Gli spunti e i motivi offerti dalla campagna elettorale si riversano specularmente, come in un grafico, nei primi due atti dei *Nuovi tartufi*. Sin dalla prima scena il perfido dott. Codini ribadisce alla moglie di Prospero, Emilia, ormai da lui plagiata, la necessità per «i più elevati cattolici [di] mettersi accanto agli atei ed ai bestemmiatori per far argine al torrente che minaccia sommergere la Chiesa e la società» (*Nt* 29), ovvero di entrare nell'agone elettorale; mentre nella terza appare sul proscenio Carlo, il figlio, sedotto dall'idea di trasferirsi a Firenze ma non ancora ottenebrato da essa, il quale è reduce da una scazzottata in piazza con coloro che lo irridevano perché il padre era divenuto «un clericale, un codino, un paolotto, uno strumento di reazione e peggio», il candidato «del partito delle sottane nere e dei cappellacci a tricorno» (e fra quelli «che più ne dicevano male c'erano i migliori cittadini»: *Nt* 31 e 34). Invano l'amico Alberto Varesi si affatica, prima con i familiari, poi con Prospero stesso (che legge rabbiosamente i giornali in cui gli si dà del codino),³³ a farlo recedere da una candidatura che incrina la buona fama costruitasi in venti anni di onesta produzione enologica, essendosi posto al servizio di «tristi» interessi e dell'«arte tristissima di fargli rappresentare una parte che ogni onest'uomo rifuggirebbe di addossare», per di più non avendo «senno e studi sufficienti per andare alla Camera». E Prospero ribatte di essere strumento degli interessi non altrui ma propri:

Servire di strumento, io!... non sono poi tanto sciocco, mi pare!... Ho una posizione... Vorresti anche tu che andassero in Parlamento tutti gli spiantati, i nullatenenti che non avendo un soldo da perdere ci rovinano con pesanti e ingiusti balzelli?... Io, per esempio, che ho in cantina più di cinquemila bottiglie di Montepulciano che valgono tant'oro avrei mai fatto passare il trattato commerciale con la Francia che mi danneggia con la concorrenza dei vini di Bordeaux e di Champagne; e quell'altra del Dazio Consumo!... Potrei mai approvare la soppressione delle Corporazioni Religiose, che mettendo in

³³ «Oh! Questo poi! (leggendo) «Il signor Montalti pare abbia smarrito davvero il senno nelle mani tenebrose del partito pretino, ora che si è lasciato persuadere a lasciare la sua buona cantina coi fiaschi di Chianti e di Montepulciano per andare a raccogliere ben altri fiaschi nell'aula dei Cinquecento»» (*Nt* 36, a. I sc. VII).

circolazione gli immensi beni dei Corpi Morali farebbe scendere il prezzo della proprietà... io che ho per centocinquanta ettari di vigne!... (Nt 37).³⁴

Il secondo atto è stato scritto da Verga quando già la cronaca parlamentare scandiva la vita grama dei deputati clericali, condannati da una Camera a forte maggioranza laica ad un'opposizione inutile perché sterile, frustrante perché sottoposta agli sbertuccamenti dei colleghi³⁵ e, per di più, appenata dalle richieste smodate e pressanti degli elettori.³⁶ Si rispecchia nelle parole di Montalti la stanchezza dell'uomo che vive un'avventura non sua con mezzi di gran lunga inferiori alla bisogna; e, più

³⁴ Successivamente Prospero sembra essersi convinto ad accogliere le istanze dell'amico di tutta una vita sino a quando una delegazione di elettori, accompagnata da Codini, gli annuncia l'avvenuta elezione; Montalti muta nuovamente parere e si arrende alla situazione effettuale, mostrando nelle sue impacciate dichiarazioni di avere assorbito i capisaldi programmatici del partito clericale e di essere un flessibile strumento nelle mani di Codini: «ALCUNI ELETTORI. Non vogliamo la leva! I FERDINANDO. E questo uno degli scopi principali che si prefigge il nostro onorevole deputato. Soldati! oibò!... Corruzione di costumi!... strapazzi!... pericoli!... deperimento dell'agricoltura!... I PROSPERO. La leva!... Eh! Eh!... certo!... la leva!... Non è la miglior cosa! La guerra!... Noi l'aboliremo... Non se ne parlerà più di soldati!... Al più verrà conservata la Guardia Nazionale... I FERDINANDO (all'orecchio, vivamente). Che diamine dite!... I PROSPERO. La Guardia nazionale sarà mantenuta per accompagnare le processioni del Corpus Domini» (Nt 42, a. I sc. X). Si ricordi l'importanza che quest'ultimo aspetto del programma clericale-reazionario rivestiva per Verga, che aveva militato con intenti laici di difesa delle prerogative statali nella Guardia Nazionale.

³⁵ Ecco cosa relazionava Prospero della sua azione in Parlamento, «quando si è della minoranza»: «bocche indemoniate!... E se ne servono per fischiare e per fare il diavoleto quando un galantuomo si alza per parlare del Potere Temporale, delle Corporazioni religiose... Vi scompigliano la mente, vi fanno perdere il filo delle idee... talché credete di parlare del Santo Padre e parlate del Montepulciano, confondete le Corporazioni Religiose col Dazio Consumo...» (Nt 48, a. II sc. IV); ed ancora: «Sissignore; si persevera, si resta fermo sino a quando si ode qualche fischio, sino a quando non cominciate ad imbrogliarvi... Ma quando poi sorge la tempesta, i basta! zitto! e qualche cosa di peggio... e cominciate a smarrire le idee, a confondere la società enologica con l'imposta prediale... come si fa a star fermo, dico io?... [...] Mi contento di veder le mosche a volare, di far pallottoline di carta» (Nt 50, a. II sc. VI).

³⁶ «E queste caricature... indecenze! porcherie! stenterello travestito da sagrestano... pulcinella che è condotto per il naso da un frate... e in tutti il mio ritratto! la mia faccia da galantuomo! Se si sopprimessero i giornali!... quelli con caricature in specie! (scorre alcune lettere). E queste altre!... al solito... domande d'impieghi dei miei elettori... seccature! Mi rinfacciano il voto dato (legge) "Se non fosse stato per me non sareste mai uscito dalla vostra cantina, ed ora che ho bisogno di voi e vi domando di farmi ottenere un miserabile impiego di 6000 lire fate il sordo!" Se parlo un'altra volta alla Camera è per proporre un'affrancatura di 5 lire obbligatoria per le lettere da mandare ai deputati... Siamo invasi... annegati... si affoga in mezzo a lettere di ogni dimensione...» (Nt 52, a. II sc. VIII).

ancora, vi si legge la delusione del *rentier* che in modo miope – sviato dalla propaganda reazionaria – aveva identificato con l'ingresso in Parlamento la maniera più funzionale per difendere gli interessi corporativi della proprietà terriera toscana: un arroccamento dietro il quale è ben percepibile la paura del passaggio da un'economia chiusa in ambito regionale ad un'altra librata in un mercato nazionale e sovranazionale. Verga è riuscito a cogliere acutamente la dimensione egoistica, municipalistica ed asfittica di questa tipologia della militanza politica; ed è indubbio che da queste scene dei *Nuovi tartufi* abbia origine il suo studio sui meccanismi ideologici e caratteriali messi in movimento dalla realtà economica e dal culto della 'roba', visti da un'ottica laica e satirica, antireazionaria ed anticlericale, che si rivela con nettezza intransigente di linee per l'*indignatio* riversata causticamente sulla frattura originatasi nell'Italia appena nata.³⁷ E, tra i non pochi prodromi che in questa commedia è possibile enucleare del Verga futuro, vi si coglie il primo manifestarsi di quella delusa ventata antiparlamentare che era già nei *Moribondi di Palazzo Carignano* di Ferdinando Petruccelli della Gattina (libro certo conosciuto dal Verga) e che si alimentava allo scandalo Bastogi delle Ferrovie meridionali, il primo di una ininterrotta catena di eventi simili nella storia dello stato italiano.³⁸

Al di là dei risultati testuali, che tale operazione ha prodotto, è da porre in piena luce che il progetto verghiano di commedia sociale si poneva in sintonia con le richieste più avanzate della società teatrale italiana, così come già con *Sulle lagune* e *Una peccatrice* si era svincolato dall'ottica attardata del romanzo storico. Ma ora Verga andava ancora più in là; e,

³⁷ Utile anche il «Carattere dei Personaggi», ai fini della caratterizzazione che Verga perseguiva, ed il canovaccio sceneggiato dei primi due atti, che presenta alcune differenze rispetto alla redazione a noi pervenuta, mostrando che nel progetto originario essa aveva un'impronta ancora più marcata in senso politico (ad esempio, la scena II dell'atto II prevedeva che Emilia incoraggiasse il marito Prospero «a restare a Firenze onde difendere il temporale, i conventi contro le rapine e le violenze di un potere usurpatore, tirannico ecc. ecc.»; e nella quarta Prospero «ha fatto un discorso intorno al temporale. Ha chiamato usurpatori i liberali ecc. ecc.»). Un preannuncio di *L'onore* è identificabile in Giorgio, «satellite dei clericali, d'ingegno acuto, sottile, ma povero. La dote della moglie darebbe a Giorgio una importanza maggiore nel mondo politico»; d'altronde, egli confessa d'essere clericale solo perché «spera di salire in alto e di fare un buon matrimonio» (Nt 98).

³⁸ A. BRIGANTI, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1972; *Rosso e nero a Montecitorio: il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, a cura di Carlo A. Madrignani, Firenze, Vallecchi, 1980.

inserendosi nella tensione accomunante di dare un teatro nuovo all'Italia appena formata, coniugava *engagement* ed ethos civile, satira sociale e lezione edificante di virtù. Il teatro postquarantottesco perseguiva un bagno palingenetico nel reale e nelle problematiche vive della realtà contemporanea, focalizzando aspetti della quotidianità senza prescindere dal mettere in scena elementi attinti dalla cronaca politica e dalla polemica ideologica.³⁹ L'amato (da Verga) Dall'Ongaro incitava a svellere "le maschere" (parola-chiave dei *Nuovi tartuffi*) senza aver timore che – una volta strappate – «la verità sia costretta a coprirsi la fronte per la vergogna, vedendo poste a nudo tante piaghe sociali»: nel nome di un teatro come risposta a problemi di ordine etico-politico e, dunque, da improntare alla rappresentazione non infinta di personaggi e situazioni connessi alla individuazione delle negatività della nazione neounitaria ed alla loro correzione.

Il problema vero era, però, quello di creare nuovi schemi drammaturgici, che riuscissero ad attuare la convivenza di ciò che era attinto dalla tradizione con ciò che era richiesto dalla sperimentazione del nuovo:⁴⁰ l'ambizione era quella di mutuare da Dumas *fils* la poetica teatrale dell'«art civilisateur», di contro a quella rachitica e malata.⁴¹ Sulla scena, però, le commedie si snodavano attraverso gli incontri mondani dei

³⁹ Qualche esempio: Vincenzo Martini, *Il cavaliere d'industria* (1853); Giuseppe Vollo, *I giornali* (1855); Gustavo Modena, *Il falò e le frittelle* (1860: contro Cavour e l'unità nazionale); Tommaso Gherardi del Testa, *Il vero blasone* (1861: esaltazione dei liberali e dura invettiva contro i reazionari e i fermenti socialisteggianti); Luigi Suñer, *I legittimisti in Italia* (1861: contro gli aristocratici ed i reazionari); e, soprattutto, Paolo Giacometti, *Morte civile* (1861: sul tema – acre per i cattolici – del divorzio, che fu uno dei temi caldi della campagna elettorale del '65).

⁴⁰ Nelle cronache teatrali sulla «Nazione» (poi in buona parte raccolte in *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872) Capuana ha perveracemente insistito sul fatto che «il problema della forma è la questione più urgente del nostro teatro» e che «il concetto non costituisce per sé medesimo il punto più rilevante in un'opera d'arte», poiché «è la forma, esclusivamente la forma, quella che ne determina sempre il carattere e n'assicura l'esistenza».

⁴¹ Nell'introduzione a *Le fils naturel* (1858) scriveva: «Un'art qui, pour nous tenir à la France, a produit *Polyeucte, Athalie, Tartuffe* et le *Mariage de Figaro*, est un art civilisateur au premier chef, dont la portée est incalculable quand il a pour base la vérité, pour but la moral, pour auditoire le monde entier [...]. Par la comédie, par la tragédie, par le drame, par le bouffonerie, dans la forme qui nous conviendra le mieux, inaugurons donc le théâtre utile, ou risque d'entendre crier les apôtres de *l'art pour l'art*, trois mots absolument vides de sense. Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectabilité, la moralisation, l'idéal, l'utile, en un mot est una littérature rachitique et malsaine, née morte».

protagonisti e la tipologia stereotipata delle figure di contorno, con uno schematismo di conduzione e di scioglimento dell'intrigo che tentava invano di vivificarsi dall'interno attraverso la ricezione del *raisonneur* moralistico alla Dumas, della «question de l'argent» e della «question du mariage» alla Augier e dei colpi di scena alla Scribe. Piuttosto che una feconda compenetrazione si originava, di contro, la discrasia: per la frizione insanabile tra gli schemi ripresi dalla vecchia commedia e l'incapacità di dar vita a nuovi modelli funzionali ai nuovi contenuti, evadendo dalle risorse stantie della commedia di carattere o d'intreccio o d'ambiente e, dunque, non riuscendo a far vivere nella loro concreta e realistica individualità personaggi appartenenti ad un tempo e ad un luogo ben determinati ed inscindibili dal loro modo d'essere e di esprimersi.

Il compromesso era apparso realizzabile mediante la coesistenza teatrale dei caratteri 'permanenti' («che da seimila anni durano i medesimi nella loro sostanza»: Capuana) e di quelli 'transitori' (che seguono «l'avvicinarsi del tempo», improntati «dai costumi, dalle religioni, dalle istituzioni pubbliche e sociali»: Dall'Ongaro), risultando scolorita e squallida «la pittura dei tipi generali se non s'incarna in uomini vivi, appartenenti a un tempo e a un paese determinato».⁴² Sembrò possibile, pertanto, a Ferrari e a Torelli adattare gli schemi della commedia goldoniana d'ambiente borghese (assunta come esempio di realismo teatrale) alla società ottocentesca, caratterizzando i personaggi alla luce della loro origine sociale, tanto da far parlare il pubblico e la critica di rinascita del teatro nazionale. In realtà, l'istanza psicologico-sentimentale entrava in contraddizione con la ricerca del vero, così come ambiente e personaggi coesistevano senza compenetrarsi organicamente, poiché il dominio a fini edificanti e predicatorii delle idee-guida nella commedia a tesi (all'ideologia e alla morale veniva deterministicamente preordinata l'*actio* scenica dei personaggi e dei conflitti) comportava lo scadimento nello schematismo tipologico dei ruoli e nella logica dell'intrigo e, dunque, il depauperamento sociologico e psicologico del nesso personaggio-ambiente. E se tutto questo è vero – come vedremo – anche per il Verga dei *Nuovi tartufi*, è da ricordare che si è pur sempre in presenza di un passo necessitato per la genesi del teatro verista; e che comunque nessuno in quegli anni poneva coraggiosamente in scena – come questo giovane Verga – il nesso tra economia e politica, tra gli interessi dei ceti abbienti e le scelte governative. Non a caso, nei

⁴² A. Franchetti, nella «Nuova Antologia», II, 12, dicembre 1867, p. 808.

Nuovi tartufi, al Goldoni di Ferrari e, anche, di Torelli viene a sostituirsi il grande esempio di Molière («Messer Tartufo è nato e cresciuto nella Francia di Luigi XIV», chiosava Franchetti).⁴³

3.

Il tema della 'tartuferia' non era senza frequentazioni nel teatro italiano: nel 1852 Ferrari scriveva *Il tartufo moderno*, una commedia a tesi che si snodava con dialogo spigliato ad esaltazione dei valori familiari, e dunque della poesia quotidiana della vita di contro alla 'prosa' (titolo del rifacimento dell'opera, nel 1858) dei pseudoletterati romantici, indicata da Ferrari nella fascinazione «del disordine e delle scostumatezze», che aveva fagocitato il protagonista, Camillo, il quale credeva invece di identificare la poesia nella lotta per la libertà di pensiero e di comportamento, contro le ipocrisie dell'*establishment*, salvo poi accorgersi che i fautori del nuovo erano in realtà i conformisti della trasgressione senza effetti. In quello stesso anno Angelo Brofferio componeva *Il tartufo politico*, ambientato prima a Napoli, poi a Firenze ed infine a Parigi, tra gli anni della restaurazione, il 1848 ed il 1851: c'è un monsignor Galdino, bieca spia al servizio del potere, che si mescola ai giovani rivoluzionari fingendo di dividerne le istanze, in realtà per denunciarli, durante un convegno di scienziati che, del pari, solo esteriormente sono al servizio del progresso ideologico e sociale, mentre invece rimangono ossequianti al potere costituito. E quanto la figura del tartufo fosse stata posta in auge dall'offensiva clericale e dal momento transizionale della società italiana, stanno ad attestarlo altre due commedie, scritte nello stesso periodo di ideazione e di scrittura della commedia verghiana: *Il tartufo trasformato* di G. Sabatini (1865) e *Il tartufo in guanti bianchi* di Cesare Vitaliani (1866).⁴⁴

Probabilmente delle opere di Brofferio (che aveva avuto parole di lode per Domenico Castorina) e di Ferrari (quando nel '58 la riscrisse in parte, con il titolo *Prosa*), come anche del Giacometti di *Morte civile* (che è del 1861), Verga avrà avuto informazione dalle notizie teatrali apparse sui giornali. Si è trattato, in ogni caso, di una conoscenza indiretta, che si

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Al regesto è da aggiungere, per mero dato completo, *I due Tartufi*, ballo in tre parti di Gioacchino Coluzzi, Milano, P. Ripamonti Carpano, 1855.

contestualizzava in un indirizzo etico-ideologico di anno in anno sempre più laicamente orientato e risentito. Altri erano gli intertesti decisivi: Molière, naturalmente, ma anche un testo che stranamente è sinora sfuggito a coloro che si sono occupati di questa prima commedia verghiana (la quale ne riprendeva pari pari il titolo), sebbene sia di un autore da lui molto amato (lo attestano *I carbonari della montagna* e *Salle lagune*) e che costituiva uno dei suoi miti patriottici ed ideologici, come anche di Capuana. Negli *Scritti* del 1847, poi ristampati con miglior fortuna nel '51, Francesco Domenico Guerrazzi aveva incluso *I nuovi tartufi*:⁴⁵ con un andamento dialogico che è, in realtà, una sequenza di dilatati monologhi da parte di Ascanio prima, di Zebulone poi (Gualberto ha funzione di interlocutore e di sutura tra l'uno e l'altro), il racconto procede per volute eccentriche, secondo il modulo tipico di Guerrazzi, in cui storia, erudizione, *vis* polemica, sparsi segmenti diegetici e spunti saggistici si mescolano sino a giungere alla vicenda epicentrica ed all'assunto dimostrativo.

La sfera guerrazziana è rivolta contro gli istituti religiosi («rivendugliuoli») di beneficenza, amministrati col «mal verme» della vanità e dell'ipocrisia, e nei quali «il genio dei Tartufi [copre] tutti all'ombra dell'immenso suo manto». Alla adunanza di uno di essi, Gualberto ha modo di verificare nel panorama umano che gli si offre davanti a una tavola riccamente imbandita ed illuminata la giustezza delle ripulse di Ascanio: la sua attenzione è calamitata dal presidente del pio istituto, la cui faccia presentava «un miscuglio strano di uccelli e di quadrupedi da preda»; e Zebulone gli narra la storia del personaggio, che ebbe modo di conoscere a Malta, quando questi era arso «dalla rabbia dell'oro». Per arricchire aveva ordito una trama delittuosa, assoldando un baro ed una prostituta, celata sotto le vesti di una fanciulla casta e dimessa. Essa fa innamorare un giovane inglese, cassiere di banco, il quale, pur di impalmarla, tenta la fortuna al gioco in una bisca e viene travolto da una sequenza rovinosa e preordinata di perdite, che lo obbligano a vuotare la cassa. Appare in scena, a questo punto, il futuro presidente del filantropo istituto, il quale cinicamente (ma ipocritamente, sotto il velo compunto della pietà) rivela al giovane e sprovveduto Guglielmo che egli si è perduto per una pubblica meretrice, in modo da provocarne il suicidio, come in effetti avviene a coprire la

⁴⁵ F. D. GUERRAZZI, *Scritti* [Veronica Cybo, *La serpicina, I nuovi tartufi* (racconti). *Pensieri. Discorsi. Illustrazioni. Traduzioni. I Bianchi e i Neri* (dramma)], Firenze, Le Monnier, 1851, pp. 411-66.

trama tenebrosa. La divisione del denaro insanguinato⁴⁶ non lenisce la pena della prostituta, che si era innamorata del giovane e che espia in una celletta: un pericolo imminente che lo spavento umano risolve avvelenandola a poco a poco mentre sembra intento ad assisterla pietosamente, per poi – libero da ogni possibile rivelazione – mettere a frutto la somma ricavata dal duplice delitto «mediante traffici di ogni maniera, condotti con prudenza e destrezza ch'egli possedeva grandissime» e che lo hanno condotto ad un grado massimo di rispettabilità nella scala sociale.

Dall'apologo morale di Guerrazzi Verga ha tratto l'idea scenica del personaggio tartufesco che ordisce una machiavellica tela di ragno (preordinando minutamente le azioni dei complici ed il corso degli eventi) ed il tassello della prostituta che – mettendo in atto l'inganno da lui concepito – spinge al traviamiento il giovane incapricciatosi di lei; ed inoltre lo spunto felicissimo del ricevimento nel salotto Montalti a Firenze, che percorre gran parte del secondo atto, teatralmente il più riuscito, poiché disegna con incisivi tratti caricaturali il profilo della società lì convenuta, ipocrita e beghina, vero accumulato di reazionarismo filisteo e ladronesco.⁴⁷ Ma quella di Guerrazzi rimane comunque una funzione ancillare rispetto al grande archetipo di Molière, alla sua moderna invenzione di una commedia di costume che si fondava, eversivamente, sull'osservazione della realtà come metodo ermeneutico di lettura, più ancora che di rappresentazione, dando vita ad un personaggio che instillava nello spettatore un senso di profonda inquietudine, poiché la consistenzialità dell'ipocrisia comportava un dubbio ed una domanda irrisolti sulla natura dell'uomo: con *Le Tartuffe* un senso di viscido, è stato detto giustamente, entrava nel mondo di Molière come gioco di fantasia e vi rimaneva eterno e terribile.

Anche la stessa situazione in cui l'opera fu scritta, e le vicissitudini che dovette attraversare prima di avere libera circolazione, ed il profondo impegno morale che la permeava, contribuivano a far sì che il Verga la

⁴⁶ «[...] fu trovato che il valsente carpito al defunto sommava a meglio di ventimila lire di sterline, – valore enorme: due sestini ne toccarono al Presidente, perché così per patto; due sestini al gentil giovane dalla chioma bionda che estraeva le carte dalla cassetta chiusa per allontanare perfino il sospetto della slealtà sua nel gioco; un sestino alla madre, un sestino alla figlia...: ivi, p. 460.

⁴⁷ Per animare la serata il dott. Codini propone una colletta per l'obolo di S. Pietro, i cui pochi frutti (gli invitati fingono di cercarsi addosso il denaro, senza trovarlo) gli sono insidiati dal sig. Sassarini, economo della Pia Casa delle Orfanelle. Tutta la scena è filtrata attraverso l'occhio laico dell'amico di Prospero, Rodolfo, comicamente spaventato dalle «formidabili mascelle» dei convenuti che si lanciano all'attacco dei vassoi, strafogandosi di paste e poi riversandone le rimanenze nelle tasche e nei cappelli.

avvertisse in tutta la portata della sua sconcertante modernità. È noto che per cinque anni – dal maggio 1664 al febbraio del 1669 – Molière dovette combattere una battaglia tatticamente complessa contro le potenti forze che vietavano la sua aspra ed immortale satira dell'ipocrisia sublimata nella maschera della religiosità: la Compagnie du Saint-Sacrement – come la società dei Paolotti al tempo di Verga – era nata con lo scopo dichiarato di esercitare e coordinare le azioni di pietà e di carità cristiana, ma in realtà occultava nella filantropia l'intento di attivare una rete di interventi e di alleanze per promuovere forme pervasive e dominanti di integralismo cattolico, praticando al tempo stesso un'azione deterrente nei confronti di tutto ciò che poteva minacciare il potere della Chiesa. Si comprende, pertanto, come fosse decisivo per la Compagnia impedire che il teatro mettesse in scena l'abuso e la strumentalizzazione della fede, volta a perseguire affarismo e carrierismo fruendo della sua ombra protettiva, e che esso investisse con la sua satira l'uso di espressioni mediate dal linguaggio della devozione, per colpirne l'ipocrita ostentazione *sub specie pietatis* ed il plagio esercitato nei confronti di coloro che soggiacevano al potere totalizzante della religiosità.

Appare pletorico disegnare una mappa circostanziata delle mutazioni verghiane da Molière, in un testo che esplicitamente si costituisce come un *remake* di esso: più giova, invece, coglierne gli scarti, le diversificazioni, gli allontanamenti. Il falso devoto di Molière, anzitutto, non ha complici, è solo nella sua scalata, conserva gelosamente dentro se stesso la propria identità segreta, senza nulla palesare di essa al mondo circostante, cui riserva solo le forme stupendamente modulate del linguaggio devozionale; e che fosse la scelta giusta, lo dimostra proprio la sua caduta, che s'innesci solo quando avanza proposte indecenti nei confronti di Elmire, seconda moglie del suo protettore Orgon, palesandosi per ciò che veramente è. Non a caso Molière lo fa apparire in scena solo al terzo atto, fino a quel momento facendolo conoscere in modo indiretto, attraverso le voci degli altri personaggi. Il commediografo punta sulla tipologia invariante della tartuferia⁴⁸ piuttosto che su una sua caratterizzazione storica; e con felice

⁴⁸ Nei tre Placet, indirizzati al Re, Molière scrive che il teatro è il ritratto dei difetti umani e muove guerra ai vizi dipingendoli in modo ridicolo; che l'arte, essendo l'ipocrisia uno dei vizi più pericolosi, ha il dovere etico di smascherare le trappole ordite dai tartufi con finto zelo religioso e sofisticata carità, nascondendo sotto falsi colori di pietà l'abiezione dei loro disegni; e, infine, chiude il secondo Placet (con il terzo la battaglia è ormai vinta) ricordando rispettosamente al Re che, se la tartuferia dovesse trionfare, non sarebbe solo il teatro a venir messo in forse.

arsi satirica mostra il protagonista, nella quinta scena dell'atto quarto, intento ad ottundere gli scrupoli ostentati di Elmire, affermando con derivazione dal Timoteo machiavelliano che «le mal n'est jamais que dans l'éclat qu'on fait; l le scandale du monde est ce qui fait l'offense, l et ce n'est pas pécher que pécher en silence» (vv. 1504-06).

In Verga il dott. Codini è presentato in scena, con il suo mellifluido ed obliquo linguaggio devozionale, sin dalla prima battuta: teso unicamente alla conquista del denaro e del potere, considera il soddisfacimento dei sensi soltanto uno strumento utile al perseguimento del suo disegno. Il motivo dell'insidia sessuale, di conseguenza, è nel testo verghiano indirizzato alla perdizione di Carlo, il quale, scacciato di casa da Prospero, sta per essere diseredato in favore della sorella e del futuro cognato perché peccatore e, soprattutto, pericolosamente incline a disperdere il patrimonio familiare per soddisfare i capricci della pseudocontessa di Roccabruna, complice di Codini e di Giorgio, mentre in Molière il figlio Damis viene allontanato e diseredato per aver denunciato, senza essere creduto, la concupiscenza di Tartuffe. L'ottusità di madame Pernelle, madre di Orgon e succuba di Tartuffe, viene deviata su Emilia, che domina il marito Prospero, a sua volta sottratto a quella dimensione puramente tipologica che caratterizzava Orgon, per una precisa caratura di classe e d'ideologia, ristretta e provinciale. Tartuffe è sdoppiato tra Codini e Giorgio, versione aristocratico-mondana del suo mentore e, come tale, causa della *débacle* dell'intrigo. Allo stesso modo la funzione di Elmire, che riesce a strappare la maschera di Tartuffe ed a fornire al marito la prova della doppiezza del personaggio, viene duplicata da Verga tra Rodolfo ed Alberto, gli amici della «cittaduzza» toscana; Alberto, inoltre, assume su di sé il ruolo del cognato di Orgon, Cléante: portavoce di una visione laica della vita e, con in più, una quota di *raisonneur* alla Dumas.

Verga non poteva sottrarsi alla suggestione della tecnica teatrale che consisteva nel portare all'estremo, secondo uno schema cruciale, l'avvicinamento del protagonista alla realizzazione dei suoi disegni, per poi farlo precipitare verso un pacificante *happy end*, con la sconfitta del negativo. Certo non c'è, non può esserci la grazia demistificante di Molière, la perfetta scelta parodica dell'inserzione del linguaggio devozionale, o falsamente contrittivo, né tantomeno la sapiente lievitazione del *diapason* situazionale sino al suo ribaltamento nel deflusso improvviso. In Molière la donazione in favore di Tartuffe c'è stata, prima ancora del possibile matrimonio con Mariane, e sarebbe legalmente irrecusabile senza l'intervento regale, che ripristina (con ironia) la presenza del *deus ex machina*; in Verga, invece, la donazione rimane progettuale e comunque subordinata,

borghesemente, alla celebrazione del matrimonio, così come all'insegna della sanità borghese – rappresentata da Rodolfo e da Alberto – la vicenda può attingere un verosimile scioglimento. La lettura del gran libro del cuore umano e della società contemporanea non giunge in Verga ad eludere la funzione lenitiva, rassicurante del teatro: Codini viene sconfitto, sebbene sia stato esemplato sul profilo del Presidente guerrazziano, e la tartuferia non trionfa, come d'altronde avveniva in Molière, che viene comunque piegato ad esprimere un nucleo tutto verghiano, il ritorno alla dimensione raccolta ma umana del paese, di contro alla 'pariginità' senza alternativa del *Tartuffe*.