



DOMENICO TANTERI

LE LAGRIME E LE RISATE
DELLE COSE

FONDAZIONE VERGA - CATANIA

LE LAGRIME E LE RISATE DELLE COSE

Gli «aspetti» del verismo che nel presente volume vengono presi in esame sono di vario genere e di diversa 'portata'.

Alcuni dei saggi in esso riuniti riguardano in modo specifico un unico autore, altri trattano temi che in vario modo e misura interessano tutti e tre i maggiori rappresentanti del movimento.

Si va dall'analisi di un singolo testo narrativo (la prima novella pubblicata da Luigi Capuana), che per altro non si esaurisce in se stessa, ma diviene anche occasione per una serie di considerazioni e di messe a punto di carattere più generale sulla formazione culturale dello scrittore di Mineo, allo studio di un argomento importante per la conoscenza complessiva del verismo (pur se riferito, anche in questo caso, al solo Capuana), quale il concreto significato che la nozione di *vero* assume nella poetica e nell'arte di quello che viene comunemente considerato il maggior teorico del movimento; si va, ancora, dalla ricerca 'setoriale' volta a illuminare un aspetto particolare della vicenda culturale siciliana nel secondo Ottocento (significativo, per altro, per le sue implicazioni e i suoi riflessi sulla formazione delle poetiche veriste), quale il modo di porsi dei veristi siciliani nei confronti della lezione manzoniana, alle indagini di maggiore apertura che, procedendo 'trasversalmente' attraverso gli scritti dei diversi autori ed estraendone gli elementi utili a ricostruire la trama, essenzialmente unitaria e coerente, nella quale si sviluppano e si intrecciano — spesso riallacciandosi ai fili di un più ampio tessuto culturale e letterario europeo — i 'discorsi' teorici dei nostri veristi, affrontano temi centrali nella riflessione e nell'arte di questi scrittori, quali la dimensione 'sociologica' che essi tendono spesso a conferire alle loro opere assegnando loro (in accordo con le più profonde aspirazioni della cultura europea del secondo Ottocento) il compito di esplorare e rappresentare la società contemporanea in tutte le sue articolazioni e stratificazioni; o l'istanza, altret-

In copertina:

Campagna siciliana (disegno a china di Santo Marino).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

5

CATANIA

1989

DOMENICO TANTERI



LE LAGRIME E LE RISATE
DELLE COSE

Aspetti del verismo

CATANIA
1989

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

1989 - BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA - CATANIA

A Grazia

Dei saggi riuniti in questo volume, il secondo (*Il « vero » di Capuana*) riproduce, aggiornandolo, uno studio già apparso sui «Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana», V (1978); il terzo e il quarto (*Manzoni nel dibattito culturale dei veristi siciliani* e *La « sociologia » dei veristi*) ripropongono, rispettivamente, i testi delle relazioni presentate al Congresso su «Naturalismo e Verismo» (Catania, 10-13 febbraio 1986) e al Convegno su «Manzoni e la Cultura Siciliana» (Palermo, Agrigento, Siracusa, Catania, Messina, 20-30 novembre 1986). Il primo e l'ultimo sono inediti.

Ringrazio l'amico e collega Felice Rappazzo per l'aiuto che mi ha dato mettendo generosamente a mia disposizione i risultati delle sue ricerche sulla critica verghiana.

ALLE ORIGINI DELLA NARRATIVA DI CAPUANA

Come lo stesso Capuana ricorda nel gustoso pezzo di autobiografia letteraria premesso, col titolo *Come io divenni novelliere* (e con sottotitolo *Confessione a Neera*), alla seconda edizione del volume *Homo*¹, la prima prova narrativa dello scrittore di Mineo fu la novella *Il dottor Cymbalus*, che fu pubblicata, a puntate, sulla « Nazione » di Firenze, nei numeri del 3, 5, 8 e 9 ottobre 1867². Si tratta di un racconto piuttosto singolare, che non appare riconducibile a nessuno dei due principali filoni nei quali si andrà distribuendo e articolando la maggior parte della quasi cinquantennale produzione novellistica di Capuana — quello delle narrazioni di tipo psicologico-‘appassionato’ e quello dei bozzetti veristico-‘paesani’ —, ma inaugura piuttosto, semmai, quella vena narrativa di genere fantasti-

¹ L. CAPUANA, *Homo*, nuova edizione riveduta dall'autore, con l'aggiunta di due nuovi racconti, Milano, Treves 1888.

² Nelle varie raccolte in cui sarà poi ripubblicata, la novella porterà sempre la data del settembre 1865, e anche nella citata *Confessione a Neera* Capuana parla, con riferimento all'epoca di composizione del racconto, dei suoi « venticinque anni » (compiuti in realtà nel maggio 1864). Non si può escludere, del resto, che la concezione e — perché no? — la stesura della novella abbiano preceduto di un paio di anni la pubblicazione. È vero comunque che — come scrive Madrignani — « la retrodatazione al '65 rende più credibile il discorso di Capuana, quando parla di questa “insignificante novelluccia” come di un lavoro nato quasi all'improvviso, quasi contro le intenzioni dell'autore, ancora tutto preso dalle sue “illusioni shakespeariane” », mentre « alla fine del '67 la situazione non era [...] proprio questa: dell'inopportunità storica del dramma storico Capuana era già ben sicuro... » (C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1969, p. 138, nota 59).

co-fantascientifico (o se vogliamo precisare sulla base dei minuziosi schemi classificatori elaborati da Todorov, di quel genere che lo studioso bulgaro-francese qualifica come «meraviglioso scientifico»³ — e che già Croce, per altro, proprio con riferimento al *Dottor Cymbalus*, chiamava «meraviglioso da gabinetto»⁴), che, quantunque meno ricca dei due filoni maggiori testé ricordati, sarà da Capuana coltivata, sia pure ad intermittenza, lungo tutto l'arco della sua attività letteraria (e raggiungerà, comunque, il massimo della produttività intorno al primo decennio del '900).

Per più di quattro anni (o addirittura sei, se si deve credere alla datazione tante volte confermata dall'autore) la novella rimarrà — in quanto scritto di carattere narrativo — un fatto isolato nella produzione capuaniana: per avere una seconda prova bisognerà attendere infatti fino al 1872, quando sarà pubblicato (prima separatamente, col titolo *Un mese fa*⁵; poi nel fascicolo di maggio della «Nuova Antologia», col titolo *Delfina*) il primo dei futuri *Profili di donne*. Ma Capuana non si dimenticherà mai, né tanto

³ Si veda T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 1977, pp. 58-59. Nel «meraviglioso scientifico», secondo lo studioso, «il soprannaturale è spiegato in maniera razionale, ma sulla base di leggi che la scienza contemporanea non riconosce», così come nella «fantascienza attuale», che ne è la continuazione, «partendo da premesse irrazionali, i fatti si concatenano in modo perfettamente logico».

⁴ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, III, 2ª ed., Bari, Laterza 1922 (ma il saggio fu pubblicato per la prima volta, sulla «Critica», nel 1905), p. 107.

⁵ Cfr. C. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita - Amicizie - Relazioni letterarie*, Mineo, «Biblioteca Capuana» 1954, p. 141 e p. 154. Un riferimento esplicito alla prima edizione della novella (di cui per altro non ci è stato possibile rintracciare alcuna copia) si trova in una lettera di Verga, che nell'aprile 1872 scriveva a Capuana: «Ho saputo con piacere che *Un mese fa* verrà ripubblicato nella *Nuova antologia*» (cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 19); e già prima, del resto, in una lettera del 18 febbraio dello stesso anno, Verga aveva fatto dei positivi apprezzamenti sulla novella, pur senza menzionarne il titolo (ivi, pp. 17-18).

meno rinnegherà, questa sua singolare 'opera prima', anzi mostrerà nei suoi confronti — a distanza di anni — un particolare attaccamento. Non solo, infatti, il racconto sarà ripubblicato più volte, a partire dal volume *Un bacio ed altri racconti* del 1881⁶ (il che potrebbe anche essere motivato — come spesso avviene con Capuana — da ragioni e calcoli non necessariamente solo letterari), ma sarà appunto esplicitamente ricordato dallo scrittore, da una parte con una sorta di affettuosa tenerezza, dall'altra, soprattutto, col rilievo — ben visibile sotto l'apparente leggerezza del tono e l'atteggiamento superficialmente riduttivo — di un fatto importante⁷ e — in certo qual modo — decisivo per

⁶ Milano, Ortino; le altre raccolte di novelle in cui figura *Il dottor Cymbalus* sono *Storia fosca*, Roma, Sommaruga 1883 (che è in realtà — come del resto avverte il frontespizio — una « seconda edizione » del volume testé citato, con la sostituzione della premessa *Al lettore* all'introduzione *A Fasma* e con qualche modifica nell'ordine dei racconti; di *Storia fosca* si avrà poi anche una « terza edizione », Catania, Giannotta 1886, in cui si aggiunge, rispetto alla seconda edizione, un nuovo racconto) e *Il nemico è in noi*, Catania, Giannotta 1914. La novella si può leggere anche in L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. GHIDETTI, tomo I, Roma, Salerno Editrice 1973 (dove è riprodotta l'ed. 1883 di *Storia fosca*) e in L. CAPUANA, *L'aldilà*, antologia di scritti di spiritismo, occultismo e argomenti fantastici a cura di S. NICOLOSI, Catania, Tringale 1988 (dove, invece, è riprodotto il testo compreso in *Un bacio*).

⁷ Ancora nel 1914, nell'*Avvertenza* premessa a *Il nemico è in noi* Capuana scriverà, non senza un certo compiacimento: « *Il dottor Cymbalus* che chiude questo volume è la mia prima novella [...], ed ebbe l'immeritato onore di esser discussa, in un lungo articolo, dal corrispondente della *Gazzetta di Augusta...* ». Va tuttavia rilevata — in contrasto con le precedenti annotazioni — la scarsa considerazione per la novella manifestata da Capuana al tempo delle sue prime uscite in volume. Scriveva per esempio a Verga, in una lettera del 3 giugno 1881, a proposito di un articolo della signora G. Palma (apparso su « *La Ragione* » del 26/27 aprile 1881): « Ho riso di cuore vedendola lodare i due racconti fantastici [cioè, oltre al *Dottor Cymbalus*, *Un caso di sonnambulismo*] (ai quali ho apposto la data come una protesta della mia coscienza di scrittore) e dir corna degli altri raccontini che, se non valgono molto, valgono certamente assai, ma assai più di quelli » (cfr. G. RAYA, *Carteggio...* cit., p. 121); e un'analogha valutazione limitativa esprimeva nell'introduzione alla « seconda edizione » di *Storia fosca*, datata 5 aprile 1883, dove affermava che « le due ultime novelle » — quelle appunto sopra ricordate — avevano ricevuto (a differenza delle prime quattro, più accuratamente rivedute) « appena qualche ritocco qua e là », perché egli ave-

la sua carriera di narratore. Ecco come Capuana rievoca — nella già citata *Confessione a Neera* — le circostanze e la fase della sua formazione artistico-culturale in cui la novella, quasi spontaneamente, germinò nella sua fantasia:

...io rimpiango, mia buon'Amica, le illusioni shakesperiane [*sic*] portatemi via dal vento... dal vento (come chiamarlo?) dal vento della così detta cultura moderna, che cominciò a soffiarmi forte nel cervello dopo ch'ebbi la malaugurata idea di recarmi in Firenze [...]. E così io, quell'io ch'ero andato in Firenze per perfezionare il mio, diciamolo pure, genio drammatico, un bel mattino o non mi svegliavo con una specie di *novella* in testa? E il vederla poi sulla carta, ed anche stampata, nella *Nazione*, non mi fece punto avvertito, punto! che qualcosa era già rovinato dentro di me, da cima a fondo.

Quella novelluccia, sapete che aveva mai fatto? Aveva rapidamente ucciso in germe tutti i miei drammi storici in versi [...]: ecco, ahimè, la immane ecatombe fatta, così zitto zitto, da quel miserabile *Dottor Cymbalus* che non poteva neppure presumerla [...] a idea originale [...].

Non mi accorsi, lì per lì, del guasto in me prodotto da quella insignificante novelluccia, e continuai tranquillamente, colla dolce incoscienza dei miei venticinque anni (che valevano appena i quindici anni di oggi!), continuai a sognare drammi in versi, a scriverne e a bruciarne, poco dopo, i manoscritti ...⁸

Come si vede, la novella è qui strettamente associata,

va voluto « lasciare ad esse la loro ingenua fisionomia », e soggiungeva: « Sono i miei primi saggi in questo genere letterario e le ripubblico solamente per quei curiosi che amano tener dietro a tutti i passi di un autore » (nell'ed. del 1883, pp. XIII-XIV); valutazione che trovava poi, implicitamente, un'ulteriore conferma in ciò che il siciliano scriveva a Édouard Rod — riferendosi appunto al volume *Storia fosca* — in un biglietto (inedito) dell'11 maggio 1883: « ...non c'è che le prime tre novelle che abbiano un qualche valore... ». (Il biglietto fa parte del fondo Rod della Biblioteca Cantonale e Universitaria di Losanna. Ringrazio sentitamente il professor Jean-Jacques Marchand, di quella Università, che me ne ha gentilmente procurato una copia).

⁸ Come io divenni novelliere, in *Homo*, ed. cit., pp. IX-XI. Il corsivo è nel testo.

nel ricordo, alla genesi e alla rivelazione della vocazione narrativa dello scrittore (che era giunto a Firenze dalla lontana Sicilia con un bagaglio di ideali e modelli letterari sorpassati e ormai obsoleti) e assume un valore — di rottura e di svolta — che trascende l'intrinseca qualità artistica del testo (per altro ostentatamente sminuita, con una sorta di leziosa civetteria, da Capuana), divenendo, quasi, simbolo del radicale mutamento di interessi, di gusti e di orizzonti artistico-culturali provocato nel giovane intellettuale di provincia dal « vento della così detta cultura moderna » che soffiava impetuoso nella capitale d'Italia di quegli anni⁹. Anche più avanti, del resto, nello stesso scritto, alla novella viene attribuito, forse ancor più esplicitamente (pur se col solito tono di quasi antifrastica svalutazione), il ruolo di iniziatrice di quel processo di profondo rinnovamento (efficacemente richiamato anche dall'immagine dei maggesi) che, col fondamentale apporto della lezione francese e innanzi tutto balzacchiana, avrebbe prodotto in seguito i suoi frutti più maturi: « Quella malefica gramigna del *Dottor Cymbalus* avea continuato intanto a invadere lentamente, sordamente, i miei maggesi intellettuali. Ed ecco che in quei giorni mi capitava in mano il Balzac! »¹⁰: quel Balzac che fino all'età di venticinque anni Capuana, « futuro novelliere e futuro romanziere, ignorava assolutamente, oh vergogna! che fosse al mondo »¹¹ e le cui pagine, « dapprima osti-

⁹ Questa fase della formazione culturale di Capuana è magistralmente ricostruita da MADRIGNANI nel primo capitolo dell'op. cit. Importanti contributi al riguardo sono anche quelli di A. PALERMO, *Capuana giovane critico*, in *Lo spessore dell'opaco e altro Otto-Novecento*, Palermo, Flaccovio 1979 (ma il saggio risale al 1964), pp. 13-68 (si vedano, per gli anni fiorentini, in particolare le pp. 31-39) e di R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, specie pp. 90-106. Si veda altresì E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Racconti...* cit., tomo I, pp. XIV-XVI.

¹⁰ *Come io divenni novelliere*, in *Homo*, ed. cit., p. XX.

¹¹ Ivi, p. VII.

che » ma poi lette e « divorate » sempre più avidamente, « dovevano infondergli nelle vene il mortifero veleno della novella e del romanzo »¹².

D'altra parte, la svolta in direzione della narrativa degli interessi, dei gusti e degli orientamenti letterari di Capuana è testimoniata e confermata, anche a livello di consapevolezza teorica, proprio nel periodo in cui *Il dottor Cymbalus* veniva composto, da più di una presa di posizione. Particolarmente eloquente, in tal senso, l'elogio del romanzo che si trova in questo brano della recensione al poemetto epico di Eliodoro Lombardi *Carlo Pisacane o la Spedizione di Sapri*, pubblicata sulla « Nazione » il 12 settembre 1867: « ...noi possediamo al giorno d'oggi un'opera d'arte non meno difficile dell'epopea e popolare quant'essa al suo tempo, ma più seria, più variata, più efficace, diremmo quasi più eccellente, e questa è il romanzo... »¹³. Ma già più di un anno prima lo scrittore aveva mostrato di apprezzare adeguatamente la moderna forma narrativa, scrivendo fra l'altro: « Il romanzo [...] ha larghezza indefinita, agio di svolgere in tutta la sua estensione i caratteri, libertà di sfogarsi nello studio più minuzioso del colore locale e dovere di non trascurare i menomi episodi, anzi di finirli come altrettante miniature [...]. Il teatro, invece, sovrannamente sintetico [...], dei caratteri mostra ciò che è sempre uguale... »¹⁴.

Fatto sta, comunque, che il futuro 'banditore' del naturalismo in Italia fa il suo debutto come narratore con un racconto che naturalistico, certo, non è, ma è bensì, come

¹² Ivi, p. XXI.

¹³ Cfr. L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo* (dove la recensione fu ripubblicata assieme a molte altre del periodo fiorentino), Palermo, Pedone Lauriel 1872, p. 389.

¹⁴ Il brano, che fa parte di un articolo intitolato *Il teatro francese nel 1866* e pubblicato sulla « Nazione » il 5 marzo 1866, è riportato da MADRIGNANI, *Capuana...* cit., p. 18, da cui lo riprendiamo.

si è già detto (e come vedremo meglio in seguito), un racconto — almeno in parte e per certi versi — ‘fantastico’¹⁵. Ma qual è l’origine, quali sono gli antecedenti e i presupposti culturali di una siffatta scelta artistica? A quali componenti della formazione e della personalità di Capuana si può essa ricondurre o far risalire?

In verità, una fonte precisa — anche se parziale — del *Dottor Cymbalus* è esplicitamente indicata dallo scrittore stesso, il quale, dopo aver ammesso (nella più volte citata *Confessione a Neera*) che la novella « non poteva neppure presumerla [...] a idea originale », precisa che « la *Boîte d’argent* di Dumas il giovane ne dà qualche indizio »¹⁶. Ora, noi sappiamo di quale prestigio (oltre che di quale popolarità) godesse il narratore e drammaturgo francese negli ambienti letterari di avanguardia della nuova Italia appena unificata, impegnati in un’opera di ammodernamento e rinnovamento (essenzialmente in senso ‘realistico’) di contenuti, temi e modi espressivi, i quali proprio a Dumas figlio guardarono col massimo interesse prima ancora che a Balzac e a Flaubert (quasi sconosciuti allora nel nostro paese) e prima, naturalmente, che sorgesse all’orizzonte l’astro di Zola¹⁷. E sappiamo, in particolare, che Capuana proprio in quegli anni (che sono gli anni — determinanti, come si è accennato, per la formazione della sua cultura, del suo gusto e dei suoi orientamenti estetici e letterari in genere — del soggiorno fiorentino e dell’atti-

¹⁵ Capuana stesso, come si è già visto, parla — riferendosi alla novella in esame e a *Un caso di sonnambulismo* — di « racconti fantastici » (cfr. la lettera del 3 giugno 1881 citata nella precedente nota 7); nella *Confessione a Neera* parlerà poi di « fantasticherie sul genere del *Dottor Cymbalus* » (in *Homo*, ed. cit., p. XXVI) e, sempre a proposito della sua prima novella, parlerà ancora, nell’*Avvertenza a Il nemico è in noi*, della « sua fantastica narrazione ».

¹⁶ *Come io divenni novelliere*, in *Homo*, ed. cit., p. X.

¹⁷ Si veda, al riguardo, R. BIGAZZI, *I colori...* cit., specie pp. 99-101, 203, 361.

vità di critico teatrale sulla « Nazione ») andava manifestando per lo scrittore francese una viva e profonda ammirazione, che non si limitava all'apprezzamento dell'opera teatrale¹⁸. Non è quindi, in sé e per sé, motivo di particolare meraviglia il fatto che lo scrittore siciliano abbia preso a modello per la sua prima narrazione — o ne abbia comunque tratto spunto — il racconto di un 'maestro' così autorevole e rispettato. Ma come mai proprio un racconto 'fantastico'?

In Francia questo genere di narrativa aveva già una sua abbastanza solida tradizione ed era stato in gran voga, in particolare, intorno agli anni 1830-1850¹⁹. Anche Dumas padre, fra l'altro, aveva dato un suo contributo alla abbondantissima fioritura di storie fantastiche di quegli anni con la raccolta (in due volumi) *Les Mille et un Fantômes*, del 1849, e, già prima, con la novella intitolata *Un bal masqué* (compresa nel volume miscelaneo *Le Conteur*), del 1833. Niente di strano, quindi, che Dumas figlio scrivesse, nel 1853, un racconto (la storia di un giovane signore, il cavaliere d'Ilo, il quale, per rendersi insensibile ai dolori dell'anima, si fa asportare il cuore e lo cede a un amico, a cui, al contrario, non ne basta uno solo per contenere la

¹⁸ Proprio nell'87, fra l'altro, pochi mesi prima della pubblicazione del *Dottor Cymbalus*, era apparso sulla « Nazione » — precisamente nel numero del 22-23 aprile — un articolo su *Les idées de Madame Aubray* (accolto poi nel volume *Il teatro...* cit.), che è tra quelli di maggior impegno teorico-critico del periodo fiorentino e in cui Capuana manifestava chiaramente la sua alta considerazione e il suo consenso ideologico per le 'tesi' dello scrittore francese. Alla lezione dumasiana, del resto, si sarebbe visibilmente rifatto, di lì a qualche anno, il siciliano nel trattamento della materia psicologico-sentimentale dei suoi *Profili di donne* (che sarebbero stati composti tra il '72 e il '76). Riguardo alla complessiva influenza esercitata dall'opera di Dumas sulla formazione della cultura e del gusto di Capuana si veda, comunque, MADRIGNANI, *Capuana...* cit., specie pp. 23-25 e 86-90 (con relative note).

¹⁹ Una trattazione esauriente dell'argomento si trova in P.-G. CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti 1951.

piena della felicità; questi però, convertitasi la grande gioia, col mutare delle circostanze, in una sofferenza altrettanto acuta, restituisce il cuore, irrimediabilmente logorato, all'antico proprietario, il quale, incapace ormai di sopportare la più piccola emozione, muore alla vista dell'amata baronessa d'Ange) intessuto di elementi e circostanze irreali e contrarie alle leggi ordinarie della natura²⁰ e legittimamente corredato, pertanto, del rituale sottotitolo *Conte fantastique* (anche se in realtà, come vedremo più avanti, l'elemento più propriamente 'fantastico' vi giocava un ruolo piuttosto secondario, mentre vi prevaleva nettamente l'elemento che, con Todorov, potremmo chiamare 'allegorico'²¹).

Ma in Italia una simile tradizione era del tutto assente e il 'genere' fantastico era ben lontano dal godere della popolarità e del successo di cui aveva goduto e continuava in certa misura a godere in Germania, in Francia e nel mondo anglosassone. Anche i più grandi e celebrati capiscuola stranieri, Hoffmann, Poe, avevano avuto da noi una fortuna assai più limitata che non, per esempio, in Francia²². Esempi italiani di questo tipo di narrativa, poi, con l'u-

²⁰ Anche nel romanzo *Le docteur Servans*, del 1856, al cui protagonista somiglia, per alcuni tratti, secondo MADRIGNANI (*Capuana... cit.*, p. 84), il capuaniano dottor Cymbalus, si verificano degli eventi (come la sia pur momentanea resurrezione di una fanciulla morta) in assoluto contrasto con l'ordine naturale delle cose. Del resto, già nel '51 Dumas figlio aveva pubblicato, sul quotidiano «Le Pays», un breve racconto 'fantastico' a pieno titolo, *Les Revenants*.

²¹ Si veda in particolare, nel citato vol. *La letteratura fantastica*, il cap. 4°.

²² Tuttavia una traduzione di racconti dello scrittore tedesco, anche se, verosimilmente, di seconda mano (dal francese, come fa pensare, fra l'altro, la prefazione di Scott, già premessa alla famosa traduzione in quella lingua di Loève-Weimars) si era avuta già nel 1835 (*Racconti di Ernesto Teodoro Hoffmann / Premesso un discorso di Gualtiero Scott / Prima versione italiana*, 4 volumi, Milano, Gaspare Truffi e Comp.). Quanto a Poe, a parte la risonanza delle traduzioni baudelairiane (pubblicate in Francia, in diversi volumi, tra il 1856 e il 1865), nel '58 era uscita una traduzione italiana

nica eccezione, forse, di pochi racconti di Tarchetti (di pubblicazione, per altro, pressoché contemporanea a quella del *Dottor Cymbalus*²³), si può dire non ne esistessero affatto.

La scelta di Capuana potrebbe quindi sembrare, a prima vista, piuttosto singolare. Essa appare tuttavia meno estemporanea e più comprensibile se si considera il retroterra culturale e, diciamo pure, 'antropologico' dello scrittore siciliano. La prima formazione di Capuana, compiutasi in un ambiente caratterizzato dalla persistenza di una cultura contadina arcaica ancora fortemente impregnata di elementi tipici di una visione essenzialmente mitico-magica del mondo²⁴, assieme a una spiccata curiosità e, si direbbe, inclinazione nativa per gli aspetti più misteriosi e segreti della realtà e a un'attrazione particolarmente viva per le leggende e le tradizioni popolari della sua gente, faceva

intitolata *Storie orribili* (Torino, Botta) e nel '63 un'altra dal titolo *Storie incredibili* (Milano, Daelli), entrambe contenenti, per altro, pochi racconti (uniti, nel vol. del '63, al *Pietro Schlemil* di Chamisso) dello scrittore americano (si veda, al riguardo, A. GIACCARI, *La fortuna di E. A. Poe in Italia*, in « Studi americani », 5 [1959], pp. 91-118).

²³ *L'elixir dell'immortalità* — il « primo vero e completo racconto fantastico di Tarchetti », come sottolinea N. BONIFAZI in *Teoria del fantastico*, Ravenna, Longo 1985, p. 85 — era stato pubblicato (col titolo originario *Il mortale immortale*) sulla « Rivista minima » tra il giugno e l'agosto del 1865, mentre i più antichi dei racconti poi riuniti nelle raccolte *Amore nell'arte* e *Racconti fantastici* (uscite entrambe, postume, nel '69) risalivano al 1867 (si veda, al riguardo, la *Nota bibliografica* contenuta nel 1° vol. di I. U. TARCHETTI, *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di E. GHIDETTI, Bologna, Cappelli 1967).

²⁴ A una simile visione 'magica' del mondo rimandano, per esempio, episodi come quello della « prova del morto » raccontato da Capuana nei *Bozzetti di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia* (pubblicati — con lo pseudonimo Aloy Cefalenus — nei numeri del 12, 14, 18 e 23 ottobre 1866 della « Nazione » e riportati, per la parte che qui c'interessa, da C. DI BLASI in *Luigi Capuana... cit.*, pp. 40-41, e poi anche nel vol. *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta 1968, p. 122) e, più in generale, le varie credenze riferite dallo scrittore in queste ed altre pagine più o meno direttamente autobiografiche (tra cui quelle comprese nel vol. *Spiritismo?*, Catania, Giannotta 1884).

si che il germe della narrativa fantastica trovasse nella *forma mentis* e nella sensibilità dello scrittore un terreno fertile e particolarmente predisposto ad accoglierlo e a farlo germogliare. A questa stessa matrice, del resto, prima ancora che agli stimoli e ai supporti forniti dalla cultura (o dalle mode culturali) e dalla 'scienza' del tempo, si può verosimilmente ricondurre anche l'interesse precoce e sempre vivo per i fenomeni spiritici e paranormali in genere²⁵, che diventa a sua volta elemento costitutivo della poetica e dell'immaginario artistico di Capuana e componente tematica delle sue narrazioni fantastiche.

È comunque in un quadro siffatto — nel quale ben si inseriranno, negli anni seguenti alla pubblicazione del *Dottor Cymbalus*, gli accenni (indicativi, se non altro, di una positiva attenzione) a « Hoffmann, Poe, Achim d'Arnim » e alla loro arte contenuti nella recensione (del '72) di *Storia di una capinera*²⁶, e poi, ancora, la citazione dei « *Nouveaux contes fantastiques* del Poe, tradotti dal Baudelaire » che si trova nella *Fasma di Profili di donne*²⁷; o an-

²⁵ Già nel 1862, in una lettera del 7 agosto all'amico Giuseppe Costanzo, Capuana scriveva da Mineo: « Vuoi sapere che fo io? leggo libri francesi sullo spiritismo, e forse ne scriverò qualche cosa se mi salta il grillo » (cfr. F. PAVONE, *Inediti di Capuana*. III. *Lettere di Luigi Capuana a Giuseppe Costanzo*, in *Da Boccaccio a Pierro*, Catania, Giannotta 1968, p. 131); e avrebbe poi, come è noto, attuato il progetto qui accennato pubblicando nel 1884 il già citato volume *Spiritismo?* e nel 1896 *Mondo occulto* (Napoli, Pierro). Ma allo spiritismo (oltre che al 'magnetismo', o, come diremmo oggi, all'ipnotismo) si era dedicato non soltanto sul piano teorico ma anche praticamente e attivamente con numerosi esperimenti — proprio, in particolare, negli anni fiorentini —, come racconta diffusamente appunto nel volume dell'84.

²⁶ Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana...* cit. (dove la recensione è stata pubblicata per la prima volta), p. 302.

²⁷ La raccolta fu pubblicata per la prima volta nel 1877 (Milano, Brigola) e la novella in questione porta la data dell'agosto 1874. Noi citiamo da L. CAPUANA, *Racconti...* cit., tomo I, p. 61. In realtà, comunque, le traduzioni baudelairiane dei racconti di Poe si intitolano *Histoires extraordinaires* (1856), *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857) e *Histoires grotesques et sérieuses* (1865).

che, almeno sotto certi aspetti, il vivo interesse più volte manifestato, tra gli ultimi anni '60 e l'inizio del decennio successivo, per l'opera di Tarchetti, che era stato lo scrittore italiano più vicino e sensibile al gusto e alle tematiche del fantastico europeo²⁸ — che trova la sua più appropriata collocazione — e si spiega meglio — la propensione di Capuana per le invenzioni e le narrazioni di casi e storie singolari, straordinarie, impossibili, che si manifesta appunto già nella sua prima novella e che sarà alla base della varia e abbastanza nutrita produzione successiva di racconti fantastico-fantascientifici dello scrittore siciliano, a cominciare dalla novella *Un caso di sonnambulismo*, datata 25 marzo 1873²⁹ (e, forse, prima ancora, dal *Mostro dagli occhi verdi*, a cui accenna Verga in più di una lettera all'amico³⁰ e che, secondo Di Blasi, «doveva continuare le

²⁸ Capuana si propose anche di dedicare allo scrittore piemontese uno studio critico, come ci attestano la corrispondenza con Salvatore Farina di cui riferisce C. DI BLASI (*Luigi Capuana. Vita...* cit., pp. 139-141) e la lettera del 29 dicembre 1869 ad Angelo De Gubernatis, direttore della « Rivista Europea » (lettera pubblicata da MADRIGNANI, *Capuana...* cit., p. 56), dove si legge, in un *post scriptum*: « Il lavoro che tra breve le manderò porta il titolo: *I. U. Tarchetti, studio critico*. Se lo crede conveniente, può anzi annunciarlo »; ma l'8 agosto 1870, in una lettera allo stesso corrispondente, il siciliano si diceva « dolentissimo di non aver potuto mantenere » ancora « la promessa di uno *Studio critico sul Tarchetti* » e adduceva a giustificazione « casi di forza maggiore »; aggiungeva comunque: « Però ora ho quasi la certezza d'invarglielo dentro questo mese o nei primi del mese prossimo... » (cfr. MADRIGNANI, *Capuana...* cit., pp. 133-134). Ancora nel '72, nell'ultima pagina di copertina del *Teatro italiano contemporaneo*, si annunciava la « prossima pubblicazione » di un volume intitolato *I nostri giovani romanzieri* che avrebbe dovuto comprendere anche un saggio su Tarchetti. Né il volume né il saggio, tuttavia, avrebbero mai visto la luce. Sulle affinità tra Capuana e Tarchetti si sofferma U. BOSCO, in *Realismo romantico*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1959, pp. 129-131; si vedano però, al riguardo, le osservazioni di MADRIGNANI (*Capuana...* cit., p. 139).

²⁹ Fu pubblicata per la prima volta nel numero del 20 febbraio 1874 del « Museo di famiglia » ed è compresa nelle stesse raccolte di novelle in cui si trova anche *Il dottor Cymbalus*.

³⁰ Si tratta precisamente della lettera del 7 febbraio 1873 (« Aspetto il tuo *Mostro dagli occhi verdi* e la tua *Adriana* ») e di quella del 5 aprile dello stesso anno (« E tu? Il tuo *Mostro dagli occhi verdi* va? Anch'io mi

novelle del genere straordinario, alla Edgardo Poe, delle quali era stato iniziatore "Il dottor Cymbalus"»³¹.

Ma, ciò detto, osserviamo un po' meglio la natura e la qualità specifica dell'elemento 'fantastico' nel racconto capuaniano in esame, anche alla luce di un raffronto col testo dumasiano³² che ne ha costituito, per ammissione dello stesso autore, il modello³³. Notiamo subito che, a

son trovato nel tuo caso di dover rifare il già fatto quando è passato qualche tempo tra il già fatto e il riprendere il lavoro [...]. Il solo tuo torto è stato d'aver soprasseduto a lungo dopo aver scritto la prima parte [...]. Farai benissimo dunque a ripigliare il lavoro da capo...», per le quali cfr. RAYA, *Carteggio...* cit., rispettivamente p. 22 e p. 25. Dal secondo dei due brani qui riportati, in particolare, la stesura — almeno provvisoria — della novella sembrerebbe esser stata già non solo avviata, ma portata anche abbastanza avanti. È da notare, poi, anche, che nell'ultima pagina di copertina del *Teatro italiano contemporaneo* era annunciata la prossima uscita di un volume di novelle (per altro mai pubblicato) dal titolo *Profili d'ignoti*, che avrebbe dovuto comprendere anche *Il mostro dagli occhi verdi*.

³¹ Luigi Capuana. *Vita...* cit., p. 156. Non è chiaro su quali elementi Di Blasi fondi la sua affermazione. Del manoscritto a cui il biografo di Capuana vagamente allude («Questi due lavori [il *Mostro* e il romanzo *Adriana*, ...] dovevano rimanere manoscritti, pur conservando una loro importanza nel quadro dello sviluppo letterario del Capuana...» - ivi) non ci è stato possibile trovar traccia nella Biblioteca Capuana di Mineo.

³² Per un confronto tra le due novelle si veda anche H. L. NORMAN, *The Scientific and the Pseudo-scientific in the Works of Luigi Capuana*, in «Publications of the Modern Language Association of America», LIII (1938), 3, p. 872 e C. A. MADRIGNANI, *Capuana...* cit., pp. 84-85.

³³ Remigio Zena, recensendo (con lo pseudonimo O. RABASTA, nel fascicolo del 15 maggio 1883 del periodico genovese «Frou-Frou») il volume *Storia fosca*, trovava nel *Dottor Cymbalus* «una lontana analogia coll'*Avatar* di Théophile Gautier» (cfr. R. ZENA, *Verismo polemico e critico*, a cura di E. VILLA [dove l'articolo è riprodotto], Roma, Silva 1971, p. 194); ma davvero poche, e assai vaghe e generiche, sono le somiglianze tra il racconto capuaniano e quello di Gautier (che era apparso, a puntate, su «Le Moniteur universel», tra il febbraio e l'aprile 1856 ed'era stato poi ripubblicato in volume nel 1857 [Paris, Michel Lévy], e quindi, ancora, in *Romans et Contes*, Paris, Charpentier 1863): esse si riducono, in sostanza, alla presenza in entrambi i casi di un protagonista deluso e stanco della vita per ragioni di carattere affettivo e all'illusorio tentativo, da parte di questo, di sfuggire alla propria condizione col ricorso a rimedi estremi e innaturali posti in essere grazie all'intervento di operatori d'eccezione, ma destinati a fallire, se non 'tecnicamente', moralmente. Profondamente diversi sono, invece, molti altri aspetti ed elementi dei due racconti, dall'articolazione della trama nel suo complesso alla caratterizzazione (e configurazione morale) dei

parte l'affinità dello spunto iniziale (che è costituito dall'idea di una sorta di anestesia psichica, voluta dai rispettivi protagonisti per sfuggire ai tormenti di un'acutissima sensibilità affettiva e procurata mediante uno straordinario intervento chirurgico), e a parte la relativa analogia della sostanza etico-ideologica dei due racconti, che diviene esplicita nelle rispettive conclusioni e che consiste, in ultima analisi, in una riconferma dell'assioma (fondamentalmente 'conservatore') che non è possibile trasgredire impunemente le leggi della natura — o i decreti della Provvidenza — (assioma ulteriormente ribadito dall'immane ristabilimento finale dell'ordine violato), le differenze tra le due narrazioni vanno ben al di là delle ovvie varianti episodiche e tematiche e arrivano ad investire i presupposti e i punti di riferimento 'filosofico'-culturali, talché, sotto questo aspetto, la novella di Capuana diviene indizio di un formarsi e definirsi di orientamenti di cultura, sensibilità, gusto e — quindi — poetica che si esprimeranno compiutamente negli interventi teorico-critici e nelle opere degli anni seguenti.

Il racconto di Dumas, indubbiamente, è scritto con maggior scioltezza ed eleganza stilistico-formale ed è costruito con un'abilità compositiva (per esempio, l'antefatto — l'asportazione del cuore —, che spiega la sovrumana imperturbabilità del cavaliere d'Ilo, è svelato solo a narrazione inoltrata, e il protagonista stesso fa la sua entrata in scena — preceduta da una presentazione indiretta, attraverso le parole di un amico — solo una decina di pagine dopo

personaggi (spregiudicati e a tratti perfino cinici in Gautier, generosi e di elevato sentire in Capuana), al tono (leggero e non alieno da punte di sorridente umorismo in *Avatar*, 'serio' e solenne nel *Dottor Cymbalus*), all'atmosfera e allo sfondo 'culturale' (esotico e mistico-esoterico quello del francese, scientifico e 'positivistico' quello dell'italiano), fino alla conclusione (caratterizzata da un — almeno parzialmente — lieto fine in Gautier e da un finale tragico in Capuana).

l'inizio della novella) che rivela la mano di uno scrittore già padrone del suo mestiere. Si può poi notare, marginalmente, che spesso i dialoghi hanno un ritmo serrato, un andamento quasi a botta e risposta (che si ritroverà, a tratti, sebbene con minor fluidità, nella novella di Capuana e che caratterizzerà poi molte altre pagine dello scrittore siciliano), adatto più a un testo teatrale che a un'opera narrativa; e che qualcosa di prettamente teatrale hanno pure certe 'didascalie' che segnalano l'entrata o l'uscita di scena di qualche personaggio³⁴. Quanto al tono, è quello brillante e spesso arguto tipico dello scrittore francese e particolarmente confacente agli ambienti raffinati e mondani a lui tanto cari.

Più interessante è comunque, in questa sede, cogliere l'ispirazione di fondo del racconto, che è — in piena coerenza con la generale intonazione propria dell'arte dumasiana — essenzialmente moralistica e che si evidenzia qui, oltre che nella 'tesi' principale — l'assunto, cioè (ovvio, anche se dimostrato con un'argomentazione paradossale e 'per assurdo'), che non è lecito né possibile trovare la felicità o la pace violando le leggi della natura o trasgredendo i limiti imposti all'uomo dalla divina provvidenza —, che è alla base dell'invenzione narrativa e che nel testo è più volte enunciata abbastanza esplicitamente³⁵, anche in tut-

³⁴ Questa, per esempio: « Julien se retira par une porte, tandis que le domestique allait chercher le visiteur par une autre ». Citiamo da A. DUMAS fils, *La Boîte d'argent*, Paris, Calman-Lévy, s.d., p. 42.

³⁵ Si veda, per esempio, questa battuta di Valentin (il 'donatario' del cuore del protagonista): « — [...] Oh! Dieu m'a bien puni d'avoir voulu pousser le bonheur en dehors des lois communes à l'humanité! » (DUMAS fils, *La Boîte...* cit., p. 45); o le considerazioni della baronessa d'Ange sulla necessità di vivere « dans les conditions humaines que Dieu tôt ou tard nous punit d'avoir voulu éviter » (ivi, p. 58); o la riflessione conclusiva, sempre della baronessa, che costituisce, quasi, la 'morale della favola': « — Ainsi sera-t-il de tous ceux qui voudront intervertir l'ordre de la nature et changer les volontés de Dieu » (ivi, p. 63).

ta una serie di riflessioni e disquisizioni su vari temi e argomenti attinenti a quella problematica psicologico-sentimentale che è sempre al centro dell'opera dello scrittore francese: si pensi, per esempio, alla 'disputa' sull'egoismo che si svolge — sempre, per altro, nei toni cortesi e galanti caratteristici dell'ambiente signorile a cui appartengono i personaggi del racconto e che Dumas predilige — per circa quattro pagine (le pp. 15-18) tra il cavaliere d'Ilo e la baronessa d'Ange.

Quanto al protagonista, ci appare ora come un sofisticato *raisonneur* un po' cinico e *blasé* (sono sue queste disincantate sentenze, tratte dalla lunga tirata che chiude la discussione sull'egoismo già ricordata: « Les plus pures affections elles-mêmes reposent sur l'égoïsme. Les passions les plus grandes de deux individus l'un pour l'autre ne sont que les exigences de leurs deux égoïsmes mis en contact »; « L'égoïsme c'est l'amour à soi tout seul, et l'amour, c'est l'égoïsme à deux »³⁶; ora come un saggio che dall'alto della sua raggiunta atarassia considera con distacco tra pensoso e ironico le miserie della comune umanità; sempre per altro (fuorché nel patetico finale), narcisisticamente compiaciuto della sua inaccessibile superiorità, e comunque sempre immerso e compenetrato dell'atmosfera mondana e salottiera in cui vivono gli altri personaggi del racconto³⁷: tutto sommato, una figura psicologicamente e artisticamente piuttosto inconsistente.

Più significativa e pertinente, comunque, ai fini della individuazione dei tratti distintivi dell'elemento fantastico che ci siamo proposti di evidenziare e confrontare nelle due novelle, appare la caratterizzazione della figura di colui che

³⁶ DUMAS fils, *La Boîte...* cit., rispettivamente p. 17 e p. 18.

³⁷ Si noti, fra l'altro, che l'azione della novella prende le mosse da una scommessa e si svolge, per tutta la sua prima parte, sulla falsariga di un raffinato gioco di società.

effettua la straordinaria operazione (nel racconto dumasiano, l'avulsione del cuore, cui viene sottoposto il cavalier d'Ilo) che determina appunto lo scarto tra la realtà consueta e la dimensione fantastica. Si tratta, qui come nella novella di Capuana, di un medico, un chirurgo; ma nella *Boîte d'argent* questo personaggio è solo accennato di sfuggita, dapprima con un'indicazione quanto mai generica (« un chirurgien très-habile »³⁸), a cui fa riscontro un'altrettanto sommaria allusione del protagonista all'intervento subito (sul quale, in realtà, lo scrittore tende a sorvolare): « Je me suis dit [...] que l'homme le plus heureux serait celui qui n'aurait pas de cœur et je me suis fait enlever le mien comme étant un organe dangereux »³⁹; quindi — quel che più interessa — con una breve descrizione, sempre generica e di maniera, ma volta comunque a caratterizzare la figura del medico piuttosto in senso magico-meraviglioso che non clinico-scientifico: « Un de ses amis, espèce de chimiste allemand, tout vêtu de noir, avec un grand front et un visage pointu, est venu ici, m'a endormi à l'aide d'un philtre; quand je me suis réveillé, je ne souffrais plus... »⁴⁰.

³⁸ DUMAS fils, *La Boîte...* cit., p. 36.

³⁹ Ivi, p. 35. L'unico accenno all'operazione, oltre a questo, è quello relativo alla cicatrice: « ...découvrant une poitrine blanche, unie et mate comme l'ivoire, M. d'Ilo montra une marque blanche faisant sillon en forme de croix » (p. 36).

⁴⁰ Ivi, p. 41. Si osservi come la raffigurazione dell'aspetto del dottore richiami in qualche punto l'immaginario ritratto del cavaliere d'Ilo delineato dagli altri personaggi prima della sua entrata in scena (« ...il devait être grand, mince, pâle, vêtu de noir, avec des yeux brillants, des dents blanches, des cheveux longs rejetés en arrière, et une démarche fantastique propre aux créatures d'Hoffmann » [p. 10]) e come, in generale, simili elementi figurativi rimandino all'iconografia tradizionale della narrativa fantastica, le cui matrici si trovano nei racconti hoffmanniani e tra i cui prototipi spicca proprio l'autoritratto caricaturale e stilizzato del maestro tedesco, spesso non solo imitato ma, come in questo brano di Dumas, esplicitamente nominato dai seguaci e dai cultori del genere, quasi a voler imprimere un marchio di garanzia alle loro narrazioni di questo tipo.

Su questa strada si arriva, verso la fine del racconto, al magico — si direbbe quasi — stregonesco, là dove, in onta a qualsiasi esigenza di verosimiglianza e di coerenza interna, si dice che il cavaliere, « s'ouvrant lui-même la poitrine de ses deux mains fiévreuses, [...] y plonge son cœur en s'écriant: — Rentre donc dans mon sein [...]! »⁴¹: scena che solo una lettura in chiave 'allegorica' (in senso todoroviano) può rendere accettabile e compatibile col contesto e con la logica generale del racconto (la logica in virtù della quale lo scrittore era sin qui rifuggito dalla rappresentazione diretta dell'assurdo e aveva comunque evitato di mettere a fuoco gli aspetti più incredibili della vicenda). Del resto, è tutta la narrazione, nel suo insieme, che, avviandosi alla conclusione, punta sempre più scopertamente verso l' 'allegorico' ; e decisamente su un piano allegorico-fiabesco ci troviamo, per esempio, quando vediamo la zolla che copre il cofanetto d'argento in cui è racchiuso il cuore restituito da Valentin al protagonista ricoprirsi all'improvviso, in piena stagione fredda, d'un ciuffo d'erba verde e di fiori primaverili, il cui significato simbolico, d'altronde, è reso esplicito dallo stesso scrittore, per bocca della baronessa d'Ange, che dichiara: « Ces fleurs écloses de cette façon sont l'emblème visible des joies dans lesquelles votre cœur peut fleurir encore »⁴².

Anche la novella di Capuana, come si è già accennato, ha una sua valenza 'allegorica' e una sua 'morale', messa in bocca, nella sua forma esplicita, proprio all'eponimo dottor Cymbalus, il quale, sul finire del racconto, deve amaramente riconoscere che « la Natura è inesorabile » e che « le sue leggi si compiscono con ineluttabile fatalità »⁴³: una morale che in buona sostanza concorda (pur

⁴¹ DUMAS fils, *La Boîte...* cit., p. 59.

⁴² Ivi, p. 58.

⁴³ Citiamo da L. CAPUANA, *Un bacio...* cit. (dove la novella — come

se con una visibile accentuazione in senso naturalistico-fatalistico, che sarà attenuata, per altro, nelle edizioni successive, dove la frase diventa: « Ma la natura non muta le sue ineluttabili leggi »⁴⁴) con quella del racconto dumasiano; e anche *Il dottor Cymbalus*, come *La Boîte d'argent*, narra di una straordinaria operazione volta a rendere (in questo caso, mediante una sorta — si direbbe — di devitalizzazione del cuore) psichicamente insensibile un giovane — William Usinger — che troppo aveva sofferto per i duri colpi inferti alla sua fragile affettività da una serie di circostanze dolorose; anche qui, infine, l'intervento, tecnicamente riuscito, fallisce dal punto di vista morale ed umano e porta il protagonista a una tardiva resipiscenza e alla morte. Ciò detto, però, rimangono le differenze, che sono svariate e importanti.

Differenze si possono rilevare, intanto, nella costruzione del racconto, che in Capuana è molto più semplice e lineare, e — ovviamente — nell'elaborazione stilistica, ancora approssimativa nel siciliano (e non solo per ragioni individuali di temperamento artistico, sì anche per un complessivo ritardo della prosa narrativa — e più in generale della lingua letteraria — italiana rispetto alla ben più avanzata situazione letteraria e linguistica francese). Diverso è, poi, anche il tono generale della narrazione, che è spiritoso

si è detto — fu pubblicata per la prima volta in volume), p. 166; già precedentemente il dottor Cymbalus, a spiegazione dell'insorgenza della febbre dopo l'operazione, aveva affermato: « È la Natura che si solleva contro la violazione delle sue leggi » (ivi, p. 155). Un concetto fondamentalmente analogo, anche se con un'inflessione polemica nei confronti degli 'eccessi' della scienza coerente con la complessiva 'involutione' del pensiero di Capuana e, più in generale, con la nuova sensibilità irrazionalistica ormai dominante, si troverà (in bocca a un altro medico, il dottor Maggioli) nella novella *Il domatore di aquile*, compresa nella tarda raccolta *La volontà di creare* (Milano, Treves 1911), dove si legge (p. 274): « ...a poco a poco, a furia di scienza, arriviamo a falsificare la Natura, che però si vendica terribilmente della nostra spensierata improntitudine... ».

⁴⁴ A partire dall'ed. dell'83 di *Storia fosca*, cit., p. 184.

e brillante in Dumas, serio tendente al tragico in Capuana. Altre differenze ancora riguardano — a parte i singoli episodi, situazioni e svolgimenti particolari — l'insieme delle motivazioni psicologiche dei personaggi (e in particolare dei rispettivi protagonisti), che spesso nel racconto capuano appaiono scarsamente approfondite (la crudeltà della madre e il 'tradimento' della fidanzata di William sono appena accennati e si rivelano, in sostanza, meri e gratuiti pretesti per lo svolgimento dell'azione; il 'pentimento' di William è troppo repentino e resta sostanzialmente inspiegato, anche perché il risorgente, disperato bisogno d'affetto che ne è alla base appare, specie nel suo modo di manifestarsi (« William non rifiniva di baciarla. Oh quel contatto delle labbra di sua madre dovea, certamente, fargli rivivere il cuore! — Chiamami figlio! Chiamami figlio! le diceva con insistenza [...]. William di tanto in tanto si scioglieva dalle sue braccia, le metteva una mano sulla fronte e le teneva sollevato il volto. Voleva contemplarlo bene quel caro aspetto! Voleva assorbire tutti gli splendori di quelle stelle di occhi!... »⁴⁵), profondamente incoerente e contraddittorio rispetto alla freddezza e all'assoluta insensibilità affettiva che dovrebbero esser state irreversibilmente indotte dall'intervento del dottor Cymbalus nell'animo del protagonista e che sembravano ormai da questo definitivamente acquisite.

Ma la differenza più notevole e significativa, dal nostro punto di vista, è quella che riguarda l'intervento in sé e la figura del medico che lo esegue, che hanno nello scritto capuano una parte quantitativamente e qualitativamente di gran lunga più rilevante che non nel racconto di Dumas. Già il fatto stesso che al dottor Cymbalus sia intitolata la novella è di per sé emblematico, in quanto dà fin dall'i-

⁴⁵ CAPUANA, *Un bacio...* cit., p. 164.

nizio al personaggio una posizione di particolare rilievo. Ma alla presentazione e caratterizzazione del dottore, poi, son dedicate — a differenza che nella *Boîte d'argent* — diverse pagine, dalle quali vien fuori un compiuto ritratto fisico e psicologico, oltre che intellettuale e morale (un ritratto ben diverso da quello dell'hoffmanniano — e innominato — chirurgo sommariamente schizzato da Dumas: « La figura del vecchio scienziato era dolce e serena. La sua fronte spaziosa e solcata da rughe profonde, il suo occhio vivo e scintillante malgrado le veglie sostenute per cinquant'anni in pro della scienza e dell'umanità, il suo labbro quasi sempre sorridente, la posatezza delle sue maniere, la bontà della sua parola, tutto rivelava in lui una di quelle nature elevate che dal sapersi più grandi dell'altre attingono una virtù d'umiltà che le fa venerande »⁴⁶), che rende efficacemente il personaggio nella sua ricchezza spirituale e umana e ne fa da una parte la figura più complessa e rifinita della novella, dall'altra il capostipite di una lunga serie di medici scienziati e di medici filosofi (o semplicemente di medici più o meno saggi e sapienti) che, dal dottor Follini di *Giacinta* al dottor Maggioli della *Voluttà di creare*, contrassegneranno con la loro presenza — più o meno incisiva — le novelle e i romanzi di Capuana.

Interessanti sono, in particolare, in queste pagine, gli accenni (del tutto assenti in Dumas) alla problematica filosofica ed etica concernente i poteri, i limiti e le responsabilità — e, in definitiva, l'essenziale ambivalenza — della scienza e dello scienziato, problematica il cui riflesso si coglie, per esempio, nelle preoccupazioni del dottor Cymbalus, il quale, « atterrito » dalle possibili conseguenze della sua scoperta, vorrebbe « portar[la] » con sé nella tomba per non mettere nelle mani della fanciulla umanità un'arma

⁴⁶ Ivi, p. 144.

così terribile e di così facile abuso»⁴⁷; e poi, ancora, nel breve scambio di battute che ha luogo, tra paziente e medico, dopo il compimento dell'operazione (la cui riuscita è gravemente annunciata dal chirurgo con le solenni parole latine che ricordano il sacrificio del Cristo: «*Consummatum est*»), dove l'idea del 'bifrontismo' della scienza è resa efficacemente in termini radicali ed estremi: «— Ella è il genio del bene! rispose William. — Dite piuttosto il genio del male, capace di distruggere e non di riedificare!»⁴⁸.

Ma quel che è forse più importante osservare, perché indicativo di un diverso clima culturale e di un diverso orientamento del gusto, è la particolare attenzione e la cura dedicata dallo scrittore alla rappresentazione degli elementi e degli aspetti più utili a meglio caratterizzare in senso prettamente scientifico la figura e l'attività del dottor Cymbalus. Questi è presentato subito come «uno dei più grandi, anzi forse il più grande dei fisiologi viventi. Le sue scoperte sul sistema nervoso sono le conquiste più straordinarie della scienza moderna»⁴⁹; il suo «gabinetto di studio» è raffigurato, pur se con tocco un po' oleografico e di maniera, appunto come il tipico laboratorio di uno scienziato: «...un caos di libri, di carte, di mappe, di strumenti, di boccette, di vasi, di crani, di preparati anatomici, di scheletri umani»⁵⁰; l'intervento, poi, e soprattutto la sua preparazione, e il decorso postoperatorio sono minutamente descritti con abbondanza ed esattezza di particolari⁵¹ e

⁴⁷ Ivi, p. 148.

⁴⁸ Ivi, p. 157.

⁴⁹ Ivi, p. 141.

⁵⁰ Ivi, pp. 143-144.

⁵¹ Veramente, sull'atto chirurgico vero e proprio anche Capuana preferisce sorvolare, limitandosi ad accennare, a cose fatte, alle «filaccie, trattenuate da due fasce nel mezzo della spina dorsale e dell'occipite», che indicano «il posto dove l'operazione aveva avuto luogo» (*Un bacio...* cit., p.

con precisione di termini tecnici:

In una camera larga ed ariosa era preparato il letto per il paziente. Sopra un tavolino rotondo posto nel centro, vedevansi due boccette con dei liquidi rossi e nerastri, alcune fasce ripiegate, delle filacce e una piccola borsa chirurgica.

William osservò questi apparati con occhio indifferente.

Il dottor Cymbalus gli ordinò di mettersi in letto, poi gli somministrò il cloroformio.

Mentre Hermann e un servo del dottore rivoltavano bocconi il povero William reso insensibile [ovviamente, dall'anestesia], il dottore cavava fuori dalla borsina due aghi e una lancetta, preparava due fasce e stendeva sopra dei cuscineti di filacce un po' di quei liquidi rossi e nerastri delle boccette, che subito si raprendevano³²;

e poi, dopo il risveglio:

William stirò le braccia con moto convulsivo e le lasciò cadere come sfinite. Tentò svoltarsi, ma non riuscì. Lo lasciarono fare. Il dottore aveva raccomandato intervenissero soltanto nel caso che tentasse di strapparsi le fasce.

Il mugolio divenne a poco a poco un urlo prolungato. William cominciò a mordere i cuscini, a tormentar colle mani le lenzuola e le materasse, ad agitarsi con tutta la persona [...].

E si rivoltava di qua e di là e cercava strapparsi le fasce.

Hermann e il servo gli trattenevano a stento le mani. Era livido, colla fisionomia contratta, cogli occhi terribilmente spalancati [...].

William restò per alcuni minuti come un corpo inerte. Il dottor Cymbalus gli tastava il polso.

— Le convulsioni ricominciano, tenetelo forte. Saranno

153) e, poco più avanti, alle « due piccolissime cicatrici, due graffiature nere » (ivi, p. 156), che sono le sole tracce dell'intervento che si notano quando vengono tolte le bende. Ma, del resto, non è forse 'realistico' astenersi dal descrivere nei dettagli un'operazione irreale?.

³² *Un bacio...* cit., p. 152.

le ultime, ma le più violente.

L'accesso riprese appena il dottore aveva terminato di parlare. Non durò molto. William ricadde spossato ...⁵³.

Anche i fenomeni sensoriali che caratterizzano il nuovo stato e la nuova attitudine percettiva dell'operato sono descritti con l'esattezza e la precisione, quasi, di una relazione scientifica: «...I suoni gli aliavano intorno le orecchie, sussurrandovi le loro note senza decidersi ad entrarvi. I colori venivano a posarglisi sulla retina colla delicata precauzione di chi non vorrebbe farsi scorgere ...»⁵⁴.

Insomma, a una minor verosimiglianza e coerenza psicologica — rispetto al 'modello' dumasiano — fa riscontro, nell'italiano, una cura della verosimiglianza e dell'esattezza scientifica (pur all'interno della dimensione irrealistica in cui lo scrittore ha voluto collocare la narrazione) che nel francese è del tutto assente e che, in definitiva, riduce sensibilmente l'effettiva portata 'fantastica' del racconto capuaniano. Anzi, si manifesta in queste pagine un interesse, un'ammirazione e, a tratti, si direbbe, un vero e proprio culto per la scienza (eloquente, in tal senso, questo scambio di battute tra William e l'amico Hermann, allievo del dottor Cymbalus: « — È dunque un Dio cotest'uomo? — Uno scienziato; val quasi lo stesso »⁵⁵), che sembra già precocemente risentire del clima intellettuale tipico della cultura positivista, che appunto in quegli anni si andava affermando in Italia e che aveva a Firenze (dove allora si trovava Capuana) uno dei suoi maggiori esponenti ed interpreti, Pasquale Villari, il quale, proprio nel '66 (poco più di un anno prima dell'uscita del *Dottor Cymbalus*)

⁵³ Ivi, pp. 153-155.

⁵⁴ Ivi, p. 157.

⁵⁵ Ivi, p. 141.

aveva pubblicato⁵⁶ la sua famosa prolusione su *La filosofia positiva e il metodo storico*. A una visione di tipo già deterministico-positivistico (oltre che materialistico) rinviano del resto idee e concetti come quelli espressi dal dottor Cymbalus con queste parole: «Per una sublime fatalità, ogni minima influenza del minimo atomo contribuisce coi suoi mezzi al grande edificio del progresso. La materia si trasforma e trasforma alla sua volta quello che noi chiamiamo spirito, pensiero»⁵⁷.

Il profilo intellettuale e culturale del primo Capuana che si è venuto abbozzando nelle pagine precedenti va quindi integrato con l'aggiunta di questo nuovo tratto, che si riferisce appunto ai probabili contatti e alla precoce sintonia dello scrittore con la cultura positivistica e alla sua rapida assimilazione di modi di vedere e di pensare tipici di quella cultura (e in particolare, della mentalità scientifica che di essa fu una delle più caratteristiche espressioni): modi di vedere e di pensare, per altro, la cui assunzione da parte di Capuana non è mai, diciamo così, incondizionata, ma è, viceversa, sempre temperata e in qualche modo bilanciata dall'insopprimibile componente idealistica della personalità del siciliano; il che si riflette, fra l'altro, nell'impostazione problematica che il tema della scienza ha nella novella testé esaminata. Di modo che, in definitiva, si può forse anticipare, in buona misura, a questi anni fiorentini l'immagine di uno «strano connubio di idealismo, di positivismo e di spiritismo»⁵⁸ di cui Capuana si servirà

⁵⁶ Nel numero di gennaio del «Politecnico» di Carlo Cattaneo.

⁵⁷ *Un bacio...* cit., p. 147.

⁵⁸ L. CAPUANA, *Spiritismo?*... cit., p. 131. Il riferimento all'idealismo si chiarisce meglio leggendo ciò che Capuana aveva scritto nella pagina precedente dello stesso volume: «Mi ero buttato alla filosofia, mi pascevo di Hegel e... di positivismo. La *Fenomenologia dello Spirito* del gran pensatore di Stutgarda, benché mal masticata e mal digerita, mi lasciava intravedere orizzonti nuovi per me, luminosissimi. Non afferravo (ci voleva ben altro

per caratterizzare lo stato della sua eclettica ed eteroclita formazione culturale negli anni — a quanto sembra⁵⁹ — immediatamente successivi. Mentre, a sua volta, la novella che ci ha fornito lo spunto per le nostre considerazioni si può senz'altro collocare — per quanto riguarda il suo *côté* fantastico — in quella fase dell'evoluzione di questo genere narrativo che Pierre-Georges Castex indica — riferendosi alla letteratura francese — come quella del « *renouveau* » e che è caratterizzata appunto dall'« *avènement du positivisme* », il quale, in realtà, non comporta affatto il soffocamento o la mortificazione delle istanze della fantasia, inquantoché, al contrario, « *la science elle-même [...], en découvrant des horizons illimités, en éclairant des phénomènes étranges, peut agir comme un stimulant de l'imagination* »⁶⁰. E appunto questo avviene in Capuana.

che i miei denti!) tutta quella meravigliosa astrazione, ma sentivo, da ogni pagina di essa, scaturire un così profondo e divino poetico sentimento, da farmi paragonare quegli astrusissimi paragrafi ai diversi canti di un vero poema, il poema moderno del pensiero, della riflessione assoluta! » (ivi, p. 130). Anche di quest'altra componente della cultura dello scrittore si ha un riscontro nel *Dottor Cymbalus*, là dove si legge che Hermann Strauss, il giovane filosofo allievo del dottore e amico di William, ha nel suo studio (a evidente testimonianza di devota ammirazione) un busto di Hegel. E da notare, tuttavia (e il rilievo può essere interessante per la ricostruzione della storia dei rapporti di Capuana con l'hegelismo), che nella prima stesura del racconto il busto era quello « del Goethe » (*Un bacio...* cit., p. 137), mentre diventa quello del filosofo nelle edizioni successive, a partire da quella del volume *Storia fosca* del 1883. Riguardo alla questione dell'influsso di Hegel sullo scrittore siciliano si veda MADRIGNANI, *Capuana...* cit., pp. 30-31 e A. PALERMO, *Lo spessore...* cit., specie pp. 44-46.

⁵⁹ Cfr. MADRIGNANI, *Capuana...* cit., p. 49, nota 65.

⁶⁰ P.-G. CASTEX, *Le conte fantastique...* cit., p. 94.

IL «VERO» DI CAPUANA. POETICA E IDEOLOGIA

Luigi Capuana e Giovanni Verga hanno sempre dichiarato che essi riproducevano, dall'ambiente al carattere, il vero. Tutto e solo per la verità. E infatti sono specialmente i contadini che appassionano quegli scrittori [...]. Sì; avevano un certo interesse di ricerche e di tradizioni e costumi popolari quelle macchiette, quei bozzetti, quelle novelle [...]; sì, la curiosità non mancava, ma non si usciva da un folklorismo amabile e sentimentale. E si giurava che quella era la verità, tutta la verità, niente altro che la verità [...]. Ma ecco i fatti di Sicilia. Quella letteratura speciale e caratteristica dove aveva trovato i suoi documenti? Il vero... il vero come? il vero dove? Quelle macchiette, quei bozzetti, quelle novelline di dove fiorivano? Quale fosse il martirio precisamente de' contadini proprio di quelli che fornivano il modello secondo tutte le *Cavallerie rusticane* del genere, si vede nei tristi casi di questi giorni [...]. Vuol dire che la Sicilia degli scrittori che riproducevano dal vero, è diversa, assai diversa, dalla Sicilia vera: [...è] una Sicilia esercitazione letteraria, quindi retorica nel metodo, e nel fine una Sicilia d'osservazione in prima pelle, o in quanto si presta alla grazietta accademica e nulla più: di *maniera*.

Con questa veemente requisitoria Eduardo Boutet, in un articolo del 7 gennaio 1894¹ scritto sotto la spinta del-

¹ L'articolo, significativamente intitolato *Sicilia verista e Sicilia vera*, apparve sul « Don Chisciotte » di Roma ed è riportato in L. CAPUANA, *Gli "Ismi" contemporanei*, Catania, Giannotta 1898, pp. 323-328 (il brano citato, in particolare, si legge alle pp. 324-327). Alle pp. 328-334 dello stesso volume (riedito di recente a cura di G. LUTI, Milano, Fabbri 1973) si trova la risposta di Capuana (pubblicata anch'essa, dapprima, sul « Don Chisciotte », il 9 gennaio 1894). Sulla polemica Boutet-Capuana si veda N. TEDE-

l'ondata emotiva suscitata nell'opinione pubblica dalle drammatiche notizie provenienti dalla Sicilia — siamo nei giorni dello stato d'assedio e della violenta repressione attuata da Crispi contro i Fasci e le agitazioni contadine — e dalla brusca rivelazione dello stato di profonda miseria e arretratezza in cui versavano le masse popolari dell'isola, attaccava gli scrittori veristi siciliani, accusandoli, in conclusione, di « vivere insensibili del loro tempo, senza vederne e senza sentirne le angosce e le convulsioni ». L'accusa era tanto più grave, per quegli scrittori, in quanto metteva in discussione i fondamenti stessi della loro poetica, denunciando la vuotezza, l'inconsistenza, all'atto pratico delle concrete realizzazioni artistiche, dei tanto conclamati principi di fedeltà al vero e di esattezza documentaria nella rappresentazione della realtà. Infatti, secondo Boutet, i veristi si servivano « de' documenti umani come di giocarello arcadico », e le loro opere ambientate « tra il popolo minuto e i contadini » si riducevano a futili quadretti di genere, in cui « di ciò che realmente è, e che realmente dovrebbe osservarsi e riprodursi », non si ritrovava « nulla, nulla mai ».

Queste accuse, dettate dalla commozione per i tragici fatti di quei giorni e lanciate dal giornalista napoletano con la foga polemica a lui consueta, sono indubbiamente esagerate, anzi, soprattutto nei riguardi di Verga, sono palesemente ingiuste; e tuttavia Boutet, al quale forse la genuina indignazione rendeva lo sguardo particolarmente acuto, coglieva nel segno — almeno per quanto riguarda Capuana

SCO, *Boutet, Capuana e Verga di fronte ai Fasci Siciliani*, in AA.VV., *I Fasci Siciliani*, II (*La crisi italiana di fine secolo*), Bari, De Donato 1976, pp. 443-454. Interessanti considerazioni sull'argomento si trovano anche in G. MAZZACURATI, *La bilancia di « Libertà » ovvero della rotazione imperfetta*, in *Forma & Ideologia*, Napoli, Liguori 1974, pp. 176-216 e in G. NICASTRO, *Il teatro di Verga e la Sicilia*, in *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni 1978, pp. 37-60.

— rilevando la superficialità e la limitatezza di un verismo puramente bozzettistico e folcloristico come quello che caratterizza la narrativa 'paesana' dello scrittore di Mineo, e vedeva giusto allorché denunciava il concreto rischio che, con una concezione così angusta del *vero*, si tornasse a cadere nella maniera, nell'oleografia, nell'arcadia, proprio nei vizi, cioè, contro i quali così gagliardamente Capuana aveva combattuto negli anni fervidi della sua milizia in favore di un'arte realistica, antiaccademica e antiretorica².

Ma come reagiva Capuana al violento attacco di Boutet che investiva i capisaldi e l'essenza stessa della poetica e dell'arte verista? Lungi dal mettersi sulla difensiva, egli replicava rivendicando, in tono risentito e quasi stizzoso, la piena validità metodologica e artistica di quelli che per il suo critico erano difetti tali da inficiare radicalmente il preteso realismo degli scrittori siciliani.

L'opera d'arte — scriveva tra l'altro — [...] pare che, a giudizio dei competenti, il Verga e qualche altro abbiano saputo farla, senza preoccuparsi dei Fasci e dell'onorevole De Felice, osservando la Sicilia in istato normale, in istato di sanità e non di

² L'assidua e intelligente azione per un deciso rinnovamento e aggiornamento della nostra letteratura nei contenuti e nelle tecniche compositive, svolta da Capuana — con l'opera teorico-critica e con l'esempio concreto della sua narrativa — soprattutto nella prima fase della sua attività, è documentata efficacemente dagli scritti raccolti nei volumi *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima Serie*, Milano, Brigola 1880; *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda Serie*, Catania, Giannotta 1882; *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885; e, sul versante creativo, dal romanzo *Giacinta*, Milano, Brigola 1879 (ma sono molto significative anche le modifiche apportate nel rifacimento del 1886, Catania, Giannotta) e dalle raccolte di novelle *Homoi!*, Milano, Brigola 1883 e *Ribrezzo*, Catania, Giannotta 1885. Sulla posizione di Capuana e sulla funzione da lui svolta nel quadro della cultura italiana del secondo Ottocento lo studio più completo e articolato è quello, già ricordato, di C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*; ancora valido, a delineare la parabola percorsa dallo scrittore nello svolgimento della sua poetica e delle sue concezioni letterarie, il saggio di G. TROMBATORE, *La critica di Luigi Capuana e la poetica del verismo*, in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi 1960, pp. 73-106.

eccitazione morbosa. Chi vi ha detto che il Verga ed io, per esempio, abbiamo voluto dipingere la Sicilia sotto tutti i suoi aspetti? Da artista coscienzioso, minuzioso quasi, il Verga non è mai uscito nelle novelle fuori della sua provincia di Catania; io, più timido di lui, non sono uscito fuori del territorio della mia cittaduzza³.

È dunque lo scrittore stesso a indicare esplicitamente i limiti, geografici e ideologici, entro cui è rigidamente circoscritto il campo del *vero* che egli intende osservare e ritrarre.

La convinzione che uno dei principali requisiti di un'arte autenticamente verista sia quello di un'ambientazione geografica il più possibile precisa e ben delimitata è di vecchia data, ed è profondamente radicata nel pensiero di Capuana. Tale idea matura nella mente dello scrittore (così come tanti altri elementi della sua poetica) sotto lo stimolo sempre fecondo esercitato su di lui dall'arte di Verga; e proprio nel contesto di scritti dedicati all'opera del

³ Cfr. *Gli "Ismi"*... cit., p. 333. Le implicazioni ideologiche di queste affermazioni di Capuana sono finemente analizzate da MAZZACURATI in *La bilancia...* cit., in particolare alle pp. 179-180. L'apprezzamento di Verga per la presa di posizione dell'amico è espresso in una lettera a Capuana del 20 gennaio 1894, che si può leggere in RAYA, *Carteggio...* cit., pp. 356-357. Quanto ai rapporti tra Capuana e Boutet, che risalgono almeno al 1888 e durano, con alterne vicende, almeno fino al '99, essi si possono (almeno in parte) ricostruire sulla base di un carteggio pubblicato da A. BARBINA, sotto il titolo *La prima di « Giacinta » e le ragioni della Duse (lettere inedite a Eduardo Boutet)*, in *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italica 1974, pp. 41-57; di talune notizie date da G. OLIVA in *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1979, p. 84, nota; della polemica sul « Don Chisciotte », ovviamente; e di un articolo del '99 (*Eduardo Boutet e le sue cronache drammatiche*, riportato poi dall'autore nel volume *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899, pp. 279-87), in cui Capuana saluta l'uscita della nuova rivista (appunto « Cronache drammatiche ») diretta dal critico napoletano; si deve poi tener conto anche di una lettera scritta a Boutet il 31 maggio '99 da Adelaide Bernardini (non ancora signora Capuana, ma già da alcuni anni compagna di vita dello scrittore) e pubblicata da BARBINA (*Una lettera inedita di Adelaide Bernardini*), in *Capuana...* cit., p. 204.

catanese si trovano le prime e le più nette formulazioni di essa. Recensendo nell'80 *Vita dei campi*, per esempio, egli sottolinea il fatto che i contadini di Verga «non sono soltanto siciliani, ma più particolarmente di quella piccola regione che sta [...] fra monte Lauro e Mineo. Tolti di lì, anche nella stessa Sicilia, si troverebbero fuori posto»⁴; e un anno dopo, nel memorabile articolo con cui saluta entusiasticamente l'uscita dei *Malavoglia*, non manca di rilevare che «quei pescatori sono dei veri pescatori siciliani, anzi di Trezza»⁵; alcuni anni più tardi, poi, in quella sorta di messa a punto delle sue idee sulla letteratura e di bilancio apologetico dell'attività svolta, da lui stesso e da Verga soprattutto, per ammodernare la nostra narrativa e metterla al passo con quella delle altre nazioni, che è la prefazione a *Per l'arte*, scrive:

Il Verga [...] quando gli vien l'idea di foggiare in forma artistica i suoi contadini, non si limita soltanto a raccogliere delle generalità, ma circoscrive il suo terreno. Non gli basta che quei suoi personaggi siano italiani [...] egli va più in là, vuole che siano siciliani: molto di più e di più concreto. Credete voi che n'abbia assai? Ha bisogno che siano d'una provincia, d'una città, d'un pezzettino di terra largo quanto la palma della sua mano. Allora soltanto si ferma⁶;

e ancora nel '96, in un'estrema difesa del realismo verghiano contrapposto all'astratto simbolismo estetizzante di

⁴ Cfr. *Studi... Seconda Serie* cit., p. 123.

⁵ Ivi, pp. 143-144 (corsivo nostro).

⁶ *Per l'arte...* cit., pp. XLV-XLVI. Un accenno all'« insistenza con cui il critico [Capuana] adducendo l'esempio del Verga, sottolineava l'estrema limitatezza del mondo che lo scrittore faceva oggetto del suo racconto » (con riferimento al passo ora citato) si trova in M. SANTORO, *Natura e coscienza nella teorica verista del Capuana*, in *Momenti della narrativa italiana. Dal romanzo storico al romanzo neorealista*, Napoli, Liguori 1971, pp. 215-242 (precisamente a p. 232).

D'Annunzio, torna a ribadire il concetto, ricordando che i personaggi del ciclo dei *Vinti* sono tutti « di quel piccolo scoglio di Acì Trezza, di quella cittaduzza siciliana della provincia di Catania, e ne incarnano così stupendamente i modi di sentire e di pensare, che non possono essere scambiati con persone di altre provincie neppure nella stessa Sicilia »⁷.

Non si vuol qui certo sminuire il valore complessivo della diuturna riflessione critica di Capuana sull'opera di Verga, così lucida e ricca di intuizioni precorritrici e così importante anche ai fini della sua lotta per una narrativa moderna e aderente alla realtà; del resto, proprio gli scritti da cui son tratti i passi su cui si è testé richiamata l'attenzione sono tra quelli che più si distinguono per sicurezza di giudizio e per apertura culturale. E tuttavia l'insistenza quasi ripetitiva con cui egli sottolinea minuziosamente le peculiarità locali dei personaggi verghiani⁸ è in qualche modo sintomatica di una certa qual limitatezza di visione,

⁷ Nel saggio intitolato *Idealismo e cosmopolitismo*. Cfr. *Gli "Ismi"...* cit., p. 28.

⁸ Ma non è solo in relazione all'arte di Verga che Capuana sostiene l'opportunità di una stretta delimitazione geografica dell'ambientazione dei racconti di tipo veristico. Questo concetto, che è chiaramente connesso con la convinzione che « per trovare un filone nuovo, inesplorato », nel terreno della narrativa italiana (sulla soglia degli anni '80), ci si doveva inoltrare « nella grande miniera del basso popolo, delle cittaduzze, dei paesetti, dei villaggi » — come scrive, nel '92, in *La Sicilia e il brigantaggio* (cfr. *L'Isola del sole*, Catania, Giannotta 1898, p. 10) —, rappresenta una vera costante nel pensiero dello scrittore; ed infatti viene ribadito (per lo meno implicitamente), per esempio, a proposito delle novelle di De Roberto (*La sorte*) e di Zena (*Storie semplici*), le quali hanno il « difficile pregio artistico di rappresentare con evidenza personaggi siciliani e della riviera ligure da non poter essere affatto scambiati con quelli delle altre provincie italiane » (cfr. *Libri e teatro*, Catania, Giannotta 1892, p. 152); o delle opere della Deleda, i cui personaggi « non possono essere confusi con personaggi di altre regioni » (cfr. *Gli "Ismi"...* cit., p. 154); o, ancora, del romanzo *Povero Don Camillo*, di Amilcare Lauria, le cui creature sono « vive, napoletane, tali da non poter essere scambiate con altre creature di altre regioni italiane » (ivi, p. 176).

quasi diremmo di una sorta di miopia critica dello scrittore di Mineo, il quale sembra spesso non riuscire a cogliere pienamente la più ampia prospettiva in cui i drammi di quelle creature si proiettano, acquistando una dimensione (in senso esistenziale e in senso storico-sociale) universalmente umana; ed è rivelatrice, al tempo stesso, di una certa angustia — sotto questo aspetto — della sua poetica veristico-paesana. D'altra parte, il riscontro e la conferma decisivi di quanto affermiamo si trovano proprio nel concreto delle realizzazioni narrative. Le venti novelle comprese nella raccolta *Le paesane*, in effetti, sono tutte (meno una) ambientate nel territorio di Mineo, in obbedienza a una sorta di vera e propria (anche se non codificata) legge dell'unità di luogo⁹.

Si deve dunque prendere atto, in definitiva, dell'esistenza di una limitazione, di ordine — per così dire — spaziale, del concetto di *vero* in quanto oggetto di riproduzione artistica nel pensiero (e nell'opera) di Capuana.

Ma un'altra limitazione, ben più significativa, in quanto tocca la sostanza più intima e la natura stessa del verismo dello scrittore di Mineo, si rivela — come si è accennato — nella risposta di Capuana a Boutet. Essa riguarda il modo di porsi, l'atteggiamento ideale dello scrittore nei confronti della realtà umana e sociale da lui presa a soggetto, cioè soprattutto del mondo contadino, che rappresenta il referente reale d'elezione della sua narrativa 'paesana'¹⁰.

⁹ Rinviamo, in proposito, alla nostra *Letture delle « Paesane » di Luigi Capuana*, in « Siculorum Gymnasium », N. S., XXIV (1971), 1, pp. 1-60 (si vedano, in particolare, le pp. 45-46), che è, sotto diversi aspetti, complementare al presente studio, in quanto fornisce la verifica, sul piano creativo, di molte delle considerazioni che qui andiamo facendo.

¹⁰ Non è forse superfluo, a questo punto, precisare che la ricerca che ci accingiamo a svolgere nelle pagine seguenti parte del presupposto che le posizioni ideologiche dello scrittore (e la collocazione di classe che esse riflettono), in quanto componenti essenziali della sua personalità, stanno — per

Come abbiamo visto, lo scrittore, chiamato a render conto del contrasto esistente tra l'immagine convenzionale e idillica del mondo rurale siciliano accreditata, secondo Boutet, dalla narrativa verista, e la dolorosa realtà messa a nudo dagli eventi del '93-'94, dichiarava seccamente che egli non aveva inteso « dipingere la Sicilia sotto tutti i suoi aspetti », chiarendo in maniera inequivocabile che restavano esclusi dall'orizzonte dei suoi interessi, in quanto espressione — secondo lui — di un effimero stato di « eccitazione morbosa », proprio i più gravi problemi sociali da cui era travagliata la vita dell'isola: quei problemi che venivano clamorosamente in primo piano, manifestandosi in tutta la loro drammaticità, appunto nei momenti in cui più aspro si faceva lo scontro di classe. Per rendere un'immagine veritiera della Sicilia bisognava invece osservarla e rappresentarla « in istato normale, in istato di sanità »; e così appunto aveva fatto egli stesso.

Ma qual era, precisamente, per Capuana, lo « stato normale » della società? quali erano i caratteri distintivi di esso? quali erano, insomma, le condizioni necessarie perché esso potesse sussistere? Ci aiuta a rispondere a questi interrogativi un testo quasi contemporaneo alla polemica con Boutet: la conferenza su *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, letta da Capuana a Bologna il 12 maggio 1894¹¹. In questo discorso tutto intonato a un

così dire — *a monte* della sua opera creativa, ed entrano quindi in qualche modo a far parte — attraverso passaggi e mediazioni più o meno complesse — del prodotto artistico finito; essa è dunque volta — in ultima analisi — a recare un contributo a una più precisa definizione della poetica (la quale appunto, come afferma W. BINNI, nel vol. *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza 1963, p. 13, « raccoglie e commuta in coscienza, volontà e direzione artistica, la complessa vita personale-storica dei poeti ») e, per questa via, a una più piena e articolata comprensione dell'arte stessa di Capuana. Anche in questo senso, pertanto, la presente ricerca è idealmente 'propedeutica' alla nostra *Letture delle « Paesane »* e trova in essa la sua naturale integrazione.

¹¹ La conferenza fu pubblicata dapprima a Bologna, da Zanichelli, nel-

profondo rimpianto del tempo che fu, quando la schiettezza e la semplicità dei costumi e del sentire, la tradizionale sottomissione e la nativa rusticità della sua gente non erano state ancora contaminate dal pernicioso contatto con la civiltà moderna né inquinate da idee nuove e da fisime socialisteggianti, lo scrittore delinea quello che è per lui il modello ideale di contadino, enumerando le qualità e le caratteristiche che gli sono proprie in condizioni 'normali' e la cui preservazione è indispensabile per il ripristino e la conservazione di uno « stato di sanità » (cioè dell'ordine 'naturale' e sociale costituito). Così si esprime Capuana:

...rimpiango il contadino siciliano d'una volta che aveva, non lo nego, scatti di selvaggia ribellione, come i recenti incendiari di Valguarnera e di Caltavuturo, ma irriflessivi, ma quando proprio non ne poteva più; e che era *buono, ossequioso, paziente e parco lavoratore, superstizioso parecchio ma nello stesso tempo religioso davvero* [...]. E non so rassegnarmi a vederlo diventato cialtrone, pappagallescamente libero pensatore, mitingaio, incendiario e assassino per riflessione, dopo che gli hanno predicato: Quelle terre altrui ti appartengono, invadile, spartiscile; quelle ricchezze sono tue, depredale pure! — e gli son rimasti soltanto l'avidità, l'odio, la brutalità; schiavo che ha mutato padroni e non se n'accorge, ignorante e di buona fede com'è¹².

La sostanza profondamente conservatrice e retriva dell'ideale di contadino vagheggiato dallo scrittore è qui particolarmente evidente. Essa è anche frutto, indubbiamente, di un'istintiva reazione di difesa e arroccamento provocata dai violenti sommovimenti che proprio in quei mesi, minacciando di sovvertire gli assetti proprietari esistenti nelle campagne siciliane, tanto allarme avevano suscitato nel ce-

lo stesso 1894 e fu quindi ristampata, insieme con *La Sicilia e il brigantaggio* e con uno scritto di Pitre sulla mafia, in *L'isola...* cit., donde son tratte le nostre citazioni.

¹² Cfr., nell'ed. cit., le pp. 205-206. Corsivo nostro.

to agrario dominante nell'isola (a cui Capuana stesso apparteneva), e più in generale nelle classi dirigenti nazionali. Ma se andiamo poi a rintracciare negli scritti di Capuana, e consideriamo nel loro insieme, tutte le prese di posizione, le affermazioni, gli elementi e gli indizi di ogni genere che ci permettano di costruire una sorta di diagramma complessivo dell'atteggiamento dello scrittore nei confronti dei contadini, constatiamo che in realtà la disposizione conservatrice è ad esso intrinseca ed è praticamente presente (anche se in forme e gradi diversi) lungo tutto l'arco dell'esistenza di Capuana.

Si tratta, in effetti, dell'atteggiamento tipico del 'galantuomo' siciliano, nel quale si mescolano e si fondono, variamente dosandosi, paternalismo rugiadoso e aristocratico distacco¹³, e al cui fondo c'è — sempre pronto ad emergere e a manifestarsi nella sua essenziale primitività — quel « sentimento atavico e istintivo della folle paura del contadino e delle sue violenze distruggitrici » di cui parla Gramsci nello scritto *Alcuni temi della questione meridionale*¹⁴.

¹³ Perfino nel legame affettivo con la serva-amante Beppa Sansone, durato qualcosa come quattordici anni (dal '75 all'88 circa), Capuana non perde mai il senso delle distanze sociali: nel '79, per esempio, scrive all'amico Corrado Guzzanti: « Il mio amore per essa non ha mai rotto quei confini, quei limiti che la nostra reciproca condizione ha posto fra noi. Son sicuro di non varcarli ». (La lettera è parzialmente riportata in P. VETRO, *Luigi Capuana*, Catania, Studio Editoriale Moderno 1922, p. 43).

¹⁴ Pubblicato per la prima volta (a Parigi) nel gennaio 1930 nella rivista « Stato Operaio », si può leggere in A. GRAMSCI, *La questione meridionale*, a cura di F. DE FELICE e V. PARLATO, 3ª ed. (IV ristampa), Roma, Editori Riuniti 1974, pp. 131-160 (cfr. in particolare p. 151). L'orrore di Capuana per i tumulti cui dava luogo talvolta, esplodendo, la rabbia accumulata dai contadini è testimoniato, per esempio, oltre che dall'accento agli « scatti di selvaggia ribellione » nella conferenza su *La Sicilia nei canti popolari...*, da una lettera del 23 marzo 1876 a un non meglio identificato Lorenzo, in cui lo scrittore (riferendosi a un episodio in cui si trovò coinvolto egli stesso) parla dei « massacri di Grammichele fatti da un'orda di contadini infuriati [...] una delle solite feroci e cannibalesche sommosse che i contadini

A questa disposizione — diciamo così — congenita, originata dalla collocazione di classe dello scrittore e inizialmente connotata dai caratteri di arretratezza culturale e civile persistenti nella Sicilia ancor semif feudale della metà dell'800, si sovrappone poi, senza per altro mutarne la sostanza profonda, l'apporto razionalizzatore della più moderna cultura borghese, di stampo positivistico e naturalistico, che Capuana acquisisce nel corso della sua lunga ed intensa esperienza 'continentale', assumendola però — almeno sul piano ideologico che si sta qui considerando — nella sua versione più rigidamente conservatrice e classista. Ecco come, per esempio, alla luce della sua nuova visione 'scientifica', argomenta (nel '73) la sua tesi (concordante con quella di Pitré) sulla limitatezza delle facoltà artistico-creative, e intellettuali in genere, del popolo:

Supporte che un'immaginazione così limitata, così fanciulla possa essere impressionata da tutt'altro che dall'immediato, significa non tener conto della psicologia positiva [...]; questa emancipazione dalla natura il poeta popolare non la sogna nemmeno. In lui la facoltà è ancora in uno stato troppo materiale e primitivo, e non riesce a mettersi in moto senza che qualcosa di egualmente materiale non le dia l'aire¹⁵.

Ma ben più drastiche sono le convinzioni di Capuana circa l'inferiorità delle classi popolari: si veda, per esempio, quel passo (del '79) nel quale, traendo spunto dal programma letterario enunciato da Edmond de Goncourt nella

[...] fanno ad intervalli quasi storici » (cfr. C. DI BLASI, *Luigi Capuana originale...* cit., pp. 231-232). Al medesimo episodio si riferisce Verga (mostrandolo, col suo tono sprezzante sotto la veste scherzosa, di considerare anch'egli come dei selvaggi scatenati i contadini in rivolta) in una lettera — anch'essa del 23 marzo '76 — in cui chiede al « carissimo Luigi »: « Cosa diavolo succede costà fra le Pelli-Rosse? » (cfr. RAYA, *Carteggio...* cit., p. 52). È poi superfluo, a proposito di Verga, il richiamo alla novella *Libertà*.

¹⁵ Cfr. *Studi... Prima Serie* cit., p. 197.

prefazione a *Les frères Zemganno* (secondo cui gli scrittori naturalisti devono disporsi a rivolgere la loro attenzione agli ambienti sociali più elevati), scrive che «l'uomo e la donna del popolo, l'uomo della bassa borghesia ha dell'animale, del selvaggio; è più dappresso alla natura»¹⁶: proposizione nella quale è facile vedere la trasposizione a livello razionale e teoretico di quella avversione viscerale e quasi razzistica che — pressoché contemporaneamente — si manifesta in forma scoperta nell'espressionistico ritratto di quel «venditore di castagne lessate» che disturba senza ritegno, con le sue urla, il funerale di Luigi Settembrini:

Urlava con la sua vociona sguaiata [...]. La sua faccia grassa e bestiale si chiazzava di macchie rossastre per lo sforzo degli urli; un sorriso tra lo stolido e l'abbietto gli illuminava gli occhi larghi e la bocca rigurgitante di saliva. Indignato di quel bruto, gli imposi di tacere. Mi guardò fieramente: — *Faciteve gli affari vuosti!* mi rispose, e continuò ad urlare¹⁷;

¹⁶ Ivi, p. 85. Il brano così prosegue: «L'organismo del suo sentimento, l'embrione dell'organismo del suo spirito sono di un'estrema semplicità...». Concetti ed espressioni analoghe si ritrovano, con riferimento al mondo contadino siciliano, nella recensione di *Vita dei campi*: «Quando si vive nelle chiuse della Commenda o nella valle del Jacitano, come Jeli [...], l'intelligenza si risolve unicamente in un continuo rimuginio di sensazioni che non riescono ad elevarsi mai allo stato d'idee [...]». Con questo genere di vita l'uomo animale continua a vivere ancora in mezzo ai trionfi della moderna civiltà, come tre, quattro mila anni addietro. Le sue idee sono limitatissime; i suoi sentimenti differiscono poco dal semplice istinto» (cfr. *Studi... Seconda Serie* cit., pp. 125-126); e si veda anche ciò che scrive (nell'82) a proposito di *Pane nero*: «... siamo addirittura fra contadini. Non sentimenti, ma istinti o quasi. La morale? Esse [*sic*] ne hanno una a parte, se pure può dirsi che ne abbiano una» (cfr. *Per l'arte...* cit., p. 220).

¹⁷ Cfr. *Studi... Prima Serie* cit., p. 256. Il saggio su Settembrini è del 14 ottobre 1879, quello su E. de Goncourt del 12 agosto. Sull'«atteggiamento accentuatamente antidemocratico» e «antipopulistico» maturato da Capuana in questi anni si sofferma MADRIGNANI (*Capuana...* cit., specie pp. 125-127) con interessanti considerazioni che nella sostanza condividiamo, anche se poi, a nostro avviso, una qualche venatura di 'populismo' si può pur ravvisare nella — per altro chiaramente strumentale e 'interessata' — celebrazione delle virtù native dei contadini (e anche del 'popolo' in genere: si vedano, per esempio, queste considerazioni — di intonazione

e lo scrittore commenta sprezzantemente: « Ecco il popolo! [...] E dire che il povero Settembrini ha sofferto anche per questa gente! ». All'avversione istintiva, del resto, si aggiunge la preoccupazione per l'inquietante acuirsi delle tensioni sociali: in questo senso « il popolo » è per Capuana, come per tutta la borghesia, « la parte che mette più paura e dà più da pensare nelle presenti condizioni »¹⁸.

Ma per tornare ai contadini siciliani in particolare, che ci interessano specificamente, in quanto soggetto privilegiato della narrativa verista di Capuana, a parte la 'positivista' identificazione di inferiorità sociale e inferiorità 'naturale', che, come si è già accennato¹⁹, si riferisce esplicitamente anche ad essi (e che implica e giustifica al tempo stesso una visione sostanzialmente immobilistica della realtà), ci sembra poi particolarmente significativo che la qualità loro più caratteristica (in condizioni 'normali') ed essenziale, sia per lo scrittore la virtù della *rassegnazione*: requisito invero indispensabile per il mantenimento e la perpetuazione indefinita degli assetti economici e delle gerarchie sociali esistenti. Appunto termini come *paziente*, *rassegnato*, *rassegnazione* ricorrono con la frequenza di vere e proprie parole-chiave negli scritti di Capuana, specie negli anni '90 (ed è chiaro il significato apotropaico e propiziatorio dell'insistenza su tali concetti in questi anni così agitati e carichi di minacce per la 'pace sociale'). Si veda per esempio il citato opuscolo su *La Sicilia e il brigantaggio* (1892), dove lo scrittore definisce la gente delle campagne come

smaccatamente paternalistica, per altro —, che lo scrittore fa, a proposito dell'operaio Pietro, nella recensione, del '67, alla commedia di Luigi Alberti *Pietro o La gente nuova*: « Buon cuore, fatto traviare dai cattivi compagni e da' cattivi libri, [...] quei] torbidi libricciattoli da cui vien sconvolto purtroppo il senso morale del popolo » [cfr. *Il teatro...* cit., p. 33]) qua e là presente negli scritti del mineolo.

¹⁸ Così scrive nell'80. Cfr. *Studi...* *Seconda Serie* cit., p. 354.

¹⁹ Cfr. più sopra la nota 16.

« la parte più umile del popolo siciliano, con le sue sofferenze, con la sua *rassegnazione orientale*, con le sue forti passioni » ecc.²⁰, e, più avanti, si compiace, « guardando attorno a sé », di vedere « tra i personaggi avidi, carnali, quasi bestiali della realtà [...], anche gente buona, lavoratrice, *paziente, rassegnata*, onesta, disinteressata, *capace di sacrifici degni di essere ammirati* »²¹, e, poco oltre ancora, protesta contro quel « perversimento della vista e dell'intelligenza » che indusse Franchetti e Sonnino — « quei socialisti della cattedra » — a « calunniare in massa i contadini siciliani lavoratori, *sobri, rassegnati alla propria sorte* »²².

²⁰ Cfr. *L'Isola...* cit., p. 6. I corsivi, qui e nelle citazioni seguenti, sono nostri.

²¹ Ivi, p. 82.

²² Ivi, p. 96. Lo scrittore si riferisce, ovviamente, alla famosa inchiesta di L. FRANCHETTI e S. SONNINO su *La Sicilia nel 1876* (pubblicata, in 2 voll., a Firenze, da Barbèra, nel 1877, e riedita successivamente, col titolo *Inchiesta in Sicilia* [2 voll.], sempre a Firenze, da Vallecchi [ultima ed., 1974]; si veda su di essa M. L. SALVADORI, *Il mito del buongoverno. La questione meridionale da Cavour a Gramsci*, Torino, Einaudi 1963, pp.80-90 e R. DE MATTEI, *L'inchiesta siciliana di Franchetti e Sonnino*, in « Annali del Mezzogiorno », III (1963), pp. 113-47, dove sono ricordate — alle pp. 118-120 — anche le critiche dello scrittore di Mineo). I due studiosi rappresentano il principale bersaglio della polemica di Capuana in questo *pamphlet* che è tutto una veemente perorazione in difesa del *buon nome* della Sicilia. La foga apologetica spinge lo scrittore, in conformità di un atteggiamento largamente diffuso nella borghesia siciliana, a minimizzare la gravità, o addirittura a negare l'esistenza, delle piaghe — brigantaggio, mafia, omertà, corruzione, clientelismo, miseria — che affliggono la vita dell'isola (invenzioni, secondo lui, partorite da una « calunniatrice fantasia melodrammatica » [p. 91]) e a considerare denigratori e nemico della Sicilia chi denuncia i suoi mali e cerca di indagarne le cause allo scopo di eliminarli. D'altra parte, se pure taluni aspetti negativi sono presenti, per esempio nelle condizioni di vita e di lavoro dei contadini, non si tratta certo, per Capuana, di fenomeni specifici della realtà siciliana, bensì di mali comuni a tutte le regioni d'Italia, « anzi a tutti i popoli dei due mondi », la cui causa risiede nell'« intima costituzione della natura umana » (p. 28). Il fatto è che le condizioni dei contadini non interessano realmente allo scrittore. Per lui si tratta essenzialmente di una questione di prestigio (tanto è vero che una delle sue linee 'difensive' consiste appunto nel ritorcere le 'accuse' contro il 'continente', nelle cui « felici provincie » — scrive con ironia di dubbio gusto — « non si vedono per le vie della città, o in mezzo alla campagna, contadini che stentino la vita, lavorando come bestie notte e giorno; dove le abitazioni loro sono palazzi con tutti i conforti dell'industria e delle arti » ecc. [p. 31]):

Gli stessi concetti e quasi le stesse espressioni, con in più quella connotazione apertamente reazionaria che deriva loro dall'esplicita disposizione misoneistica dello scrittore, tornano poi, come si è visto, nella conferenza del '94 su *La Sicilia nei canti popolari* ecc.; e si ritrovano ancora, sotto forma di citazione, nella recensione del libro di S. Salomone Marino *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*²³, di cui Capuana riporta — in parte — la conclusione (la quale, a sua volta, riecheggia singolarmente le parole della conferenza bolognese), facendola propria senza riserve e rendendone esplicito (con la frase da lui aggiunta all'inizio) il significato ideologico profondo:

Nonostante il socialismo, il comunismo, l'anarchismo che gli hanno importato in casa, il contadino siciliano è rimasto [...] lavoratore attivo e diligente. Parco nei cibi, *paziente, rassegnato*, onesto e religioso in maniera sua speciale, aspira soltanto a vivere con meno disagio, possibilmente con agio, *ma senza uscire dalla classe nella quale è nato*²⁴.

ciò che gli sta veramente a cuore è la 'reputazione' dell'isola, cioè, in sostanza, delle sua classe dirigente. In questo senso *La Sicilia e il brigantaggio* è un'espressione tipica di quel 'sicilianismo' deterioro, grettamente provinciale e tutto inteso a coprire le magagne e ad ingrandire esageratamente i lati positivi della realtà isolana, attraverso il quale i gruppi dominanti locali, con l'ausilio del ceto intellettuale, tessono, in definitiva, la propria apologia. (Recentemente l'opuscolo capuaniano è stato riedito — in un volume intitolato ancora *L'isola del sole*, anche se non contiene gli altri scritti compresi nell'ed. del '98 — a cura di R. CIUNI, Palermo, Edizioni e Ristampe Siciliane 1977. Ancor più di recente è uscita una nuova edizione — sempre col titolo *L'isola del sole* —, con prefazione di M. FRENI, Verona, Edizioni del Paniere 1988, che riproduce i tre scritti dell'ed. '98. Nel seguito le nostre citazioni si riferiranno sempre all'ed. del 1898).

²³ Palermo, Sandron, s. d. [ma 1897].

²⁴ Cfr. *Gli "Ismi"*... cit., p. 295. La citazione di Capuana da Salomone Marino così prosegue: «Diffidente, astuto, furbo, egoista, vendicativo, in grazia della sua docilità e malgrado la sua proverbiale testardaggine [...] egli si lascia facilmente persuadere e convincere, se preso pel suo verso, con dolcezza e benevolenza; reagisce con violenza e cieca ferocia, se gli fanno angherie, se qualcuno abusa della sua buona fede e della sua ignoranza». (Cfr., nell'originale, p. 269).

L'atteggiamento di Capuana verso i contadini, del resto, è coerente con gli orientamenti ideologici e politici complessivi dello scrittore e ne segue in qualche modo gli svolgimenti e le modificazioni.

Su un piano politico generale, Capuana fu sempre un moderato, un uomo di destra²⁵ con inclinazioni ora più ora meno accentuatamente reazionarie. Tuttavia, nella prima fase della sua attività (all'incirca fino alla metà degli anni '70), egli appare in qualche misura partecipe di quel fervore di rinnovamento che animò la borghesia intellettuale italiana nel periodo risorgimentale e negli anni immediatamente seguenti all'unificazione; un segno del persistere di tale fervore si può scorgere nello zelo con cui lo scrittore, partecipando attivamente — come ispettore scolastico, consigliere comunale e sindaco — alla vita pubblica del suo paese, si impegnò in una decisa opera di ammodernamento delle locali istituzioni, ispirata a principi riformatori indubbiamente avanzati rispetto al contesto socio-culturale in cui si trovò ad agire²⁶.

²⁵ Si ricordi l'esplicita dichiarazione contenuta in un saggio (dell'83) su Giuseppe Macherione, in cui lo scrittore rievoca i fervidi anni della sua formazione politica, maturata — alla vigilia del '60 — a contatto con gli ambienti intellettuali e patriottici dell'Università di Catania: « ... in politica, [eravamo] monarchici e moderati, e (cosa notevole) siamo quasi tutti rimasti tali fino al presente » (cfr. *Per l'arte...* cit., p. 140); e si veda con quale *animus* polemico si scaglia contro « i nostri mazziniani e i nostri repubblicani d'ogni risma » (in un articolo apparso sulla « Nazione » il 18 giugno 1872 e citato da MADRIGNANI, *Capuana...* cit., p. 69, da cui riprendiamo il passo); e si ricordi, ancora, che nel '79 Capuana partecipò alle elezioni politiche come candidato dell'*Alleanza costituzionale di destra* (cfr. DI BLASI, *Luigi Capuana originale...* cit., p. 236).

²⁶ Si vedano in proposito, oltre alle notizie che dà DI BLASI nella sua biografia *Luigi Capuana. Vita...* cit. (alle pp. 129-136) e nell'altro volume biografico *Luigi Capuana originale...* cit. (alle pp. 189-228), le considerazioni di MADRIGNANI (*Capuana...* cit., pp. 59-64); e si vedano, soprattutto, i due scritti in cui Capuana espone le sue idee in materia di politica scolastica e amministrativa: *Il bucato in famiglia. Discorso pronunziato il dì 24 novembre per la solenne premiazione delle scuole elementari maschili e femminili in Mineo*, Catania, Galatola 1870, e *Il Comune di Mineo. Relazione del Sindaco*, Catania, Galatola 1875. In particolare nel primo di questi

Negli anni successivi, però, le posizioni politiche e l'ideologia di Capuana subiscono un netto processo involutivo, analogo a quello che, almeno a partire dal '71, investe la maggior parte della classe dominante e del ceto intellettuale italiani.

Soprattutto a causa della 'paura del socialismo', risvegliata dalla vicende della Comune di Parigi²⁷ e alimentata dalla crescente pressione delle classi subalterne e dal nascere e irrobustirsi di un movimento operaio organizzato e munito di una coscienza di classe viepiù chiara e forte, la borghesia italiana si va via via spostando su posizioni sempre più chiuse e conservatrici, che troveranno piena espressione nel clima apertamente reazionario e violentemente repressivo del periodo crispino, si manifesteranno con particolare virulenza nella crisi di fine secolo e sfoceranno nel naziona-

due testi, lo scrittore appare schierato su posizioni notevolmente 'progressiste': difende infatti a spada tratta l'«istruzione popolare» generalizzata (iluministicamente intesa come fattore di progresso civile ed economico), polemizzando vivacemente con i settori più grettamente oscurantisti del ceto dominante («quelli che hanno una strana paura di dividere al popolo questo pane intellettuale; [...] che si lasciano illudere da' calcoli falsi de' nemici dell'istruzione, e ripetono pappagallescamente che l'istruzione diffusa nel popolo è come un'arma tagliente in mano a un fanciullo» [p. 8]). Vero è, però, che pure questa apertura 'democratica', il cui carattere paternalistico è del resto evidente, lascia poi chiaramente trasparire l'istanza essenzialmente conservatrice che sta alla sua base: scrive infatti poco più avanti Capuana: «Vi è nella classe colta un movimento all'in giù? Ci ricordiamo che la nostra istruzione, le nostre ricchezze, i nostri aggi [*sic*], la nostra condizione sociale c'impongono dei doveri verso coloro che stanno immediatamente sotto di noi? Non alimentiamo, al contrario, col nostro stupido indifferentismo, quelle sorde diffidenze, quegli odî malcelati fra un ceto e l'altro [...]?» (p. 19).

²⁷ Si vedano, circa le ripercussioni e i contraccolpi degli eventi parigini del '71 nell'opinione pubblica e nei gruppi dominanti italiani, le classiche pagine di F. CHABOD, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, I, Bari, Laterza 1971 (2^a ed. nella «Universale Laterza»); in particolare, il cap. III. Anche in Capuana quei fatti dovettero provocare un'impressione sconvolgente, se ancora a quasi dieci anni di distanza (precisamente nel '79) gli vien fatto di evocare con raccapriccio l'«orgia comunarda» e gli «orridi incendi» e le «stragi comunarde» (cfr. *Studi... Seconda Serie* cit., rispettivamente p. 351 e p. 360).

lismo frenetico degli inizi del '900 (ma i cui prodromi risalgono all'ultimo decennio dell'800), il quale poi, a sua volta, porterà all'intervento nella guerra mondiale (e quindi, con la nuova ondata reazionaria, alla dittatura fascista).

Appunto in questo quadro generale si iscrive la personale parabola di Capuana e trovano una coerente collocazione tutte le sue prese di posizione e tutte le espressioni del suo pensiero e del suo sentire in qualunque modo attinenti al campo della politica.

Notiamo così innanzi tutto, in lui, una viva avversione — tendenzialmente qualunquistica²⁸ — per la 'politica' in quanto tale²⁹ (nel '67 scrive: « Cotesta decadenza

²⁸ Talvolta il 'qualunquismo' di Capuana si concreta in riflessioni intonate a una sorta di relativismo scetticcheggiante: « La politica? Ma quale? Quella di ieri non somiglia a quella di ieri l'altro; quella di domani non sarà quella di oggi » (*Cronache...* cit., pp. XXI-XXII); talaltra, colorandosi di fatalismo (conforme a una disposizione tipica della mentalità meridionale, e in particolare, forse, siciliana), si fa espressione — mediante concetti solo in superficie contraddittori rispetto a quelli della citazione precedente — della visione immobilistica dello scrittore: « ... per quanto ci si illuda che il mondo oggi si trasformi con moto precipitevolissimo, il fatto è che, su per giù, specialmente in politica, le cose van sempre allo stesso modo, per lo meno nella sostanza » (cfr. *Lettere alla assente*, Torino, Roux & Viarengo 1904, p. 125).

²⁹ Nell'ambito specifico dell'estetica e della critica, poi, tale avversione si traduce in un vero e proprio aborrimiento per ogni forma di contaminazione tra politica e letteratura. Per Capuana infatti « la politica », in questo campo, è sommamente « deleteria » (cfr. *Cronache...* cit., p. 40) e « fatale all'arte » (ivi, p. 230); proprio per questo scrittori come Guerrazzi e Niccolini rappresentano ai suoi occhi, sul piano artistico, un modello assolutamente negativo (cfr., per es., *Per l'arte...* cit., p. III e *Cronache...* cit., p. XXII); e appunto nel fatto che la « produzione letteraria della seconda metà » dell'800 « è opera d'arte schietta, senza mistura di politica o di altro », sta la ragione principale della sua decisa preferenza per essa rispetto a quella della prima metà del secolo (cfr. *Gli "Ismi"...* cit., p. 5). È questo, in fondo, l'esito estremo a cui giunge in Capuana il principio dell'autonomia dell'arte, che egli deriva da De Sanctis, depurandolo però completamente da ogni traccia di quel vigoroso impegno etico e civile dal quale il pensiero del maestro irpino non è mai disgiunto. Sul « severo giudizio critico » di Capuana nei confronti del teatro risorgimentale, considerato come manifestazione di « una degenerazione artistica » appunto a causa dei « criteri educativi » e politici che lo informano, si vedano, nel saggio di M. L. PATRUNO *Arte e scienza nella teoria letteraria di Luigi Capuana*, compreso nel vol. *Teorie*

[del teatro italiano], proveniente da mille cause, ha avuto in questi ultimi anni un potente ausiliare nella politica che ci ha invasati [...] le nostre scene [...] mutaronsi in tribune democratiche, focose e inconsiderate come tutte le tribune. Videro portate sul palcoscenico le misere lotte dei partiti...»³⁰; e nel '98, riferendosi a Zola e alludendo alla parte da lui avuta nell'affare Dreyfus: «La politica, oh no! non lo tenterà. Egli deve sentirne una profonda nausea, dopo aver potuto scrutare da vicino di che laidume sia impastata»³¹); e vediamo poi questa avversione generica precisarsi — in rapporto all'evolvere della situazione politica generale — e assumere nel corso del tempo una sempre più distinta fisionomia antiparlamentaristica, che si manifesta dapprima in forma larvata, per esempio là dove lo scrittore allude a un qualche ipotetico deputato «che non isdegna intrecciare gli arruffati fili dei partiti parlamentari con quelli più facili delle galanterie della capitale»³² (siamo nel '92, in tempi di trasformismo imperante), quindi in forma viepiù scoperta e violenta, come in un saggio del '98 su Cavallotti, in cui parla di «putredine parlamentare»³³, e come, soprattutto, in quella singolare fantasia allegorica che è il «romanzo fiabesco» («fantapolitico») suggerisce di definirlo Ghidetti³⁴) *Re Bracalone*, ispirato appunto all'antiparlamentarismo più oltranzista³⁵.

e forme della letteratura verista, Manduria, Lacaita 1985, pp. 29-76 (ma lo studio della Patruno era già apparso in «Lavoro critico», gennaio-giugno 1980, n. 17-18, pp. 99-150), in particolare le pp. 37-38.

³⁰ Cfr. *Il teatro...* cit., p. 267.

³¹ Cfr. *Cronache...* cit., p. 141.

³² *La Sicilia e il brigantaggio*, in *L'Isola...* cit., pp. 78-79.

³³ Cfr. *Cronache...* cit., p. 20.

³⁴ E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Racconti...* cit., tomo I, p. XI.

³⁵ Sugli atteggiamenti (prevalentemente ostili) degli scrittori italiani nei confronti del Parlamento e del parlamentarismo nei decenni successivi all'unificazione si veda A. BRIGANTI, *Il parlamento italiano nel romanzo del Secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier 1972 e *Rosso e nero a Monteci-*

In concomitanza, poi, e in conseguenza dell'aggravarsi della 'questione sociale' (e del correlativo intensificarsi delle agitazioni popolari e delle manifestazioni di piazza), vediamo emergere, in Capuana, e delinearsi sempre più chiaramente una netta propensione per una linea politica decisamente autoritaria e repressiva. Si veda, per esempio, questa pagina, fremente di indignazione, del '92 (che è l'anno in cui Giolitti sperimenta per la prima volta come presidente del Consiglio e come ministro dell'interno i suoi metodi di governo — ispirati al principio della neutralità dello Stato nei confronti dei conflitti sociali — tanto invisibili ai benpensanti):

... si è potuto assistere due anni fa, nella capitale del regno, [...] al miserando spettacolo di scioperanti o di scioperati che frantumavano vandalicamente i cristalli delle mostre, sfondavano le porte dei negozi, assaltavano e svaligiavano orologerie e panetterie nei luoghi più centrali e più frequentati, senza resistenza dei pacifici cittadini, fra l'incredibile impotenza delle guardie di questura e dei carabinieri, quasi sotto gli occhi delle truppe consegnate, e degli stessi Ministri; si è potuto vedere queste poche centinaia di operai spinti dalla fame, o piuttosto sobilati da chi si serviva della loro ingenuità, rovesciarsi non so con quali intendimenti alle porte della Camera dei Deputati e tentare di penetrarvi [...], mentre sarebbe bastato un po' di fermezza, un po' di coraggio da parte di coloro che poi pativano i danni, e il volentieroso aiuto d'altrettante poche centinaia di oneste persone, per impedire, anche in mancanza di guardie, di carabinieri, di truppa, che quello scandalo avvenisse...³⁶

torio. *Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, a cura di C. A. MADRIGNANI, Firenze, Vallecchi 1980.

³⁶ *La Sicilia e il brigantaggio*, in *L'Isola...* cit., pp. 99-100. Ancor più esplicitamente le tendenze forcaiole del Capuana di questi anni si manifestano, in questo stesso scritto, nei confronti della 'criminalità comune'. Rilevando in proposito, statistiche alla mano, la frequenza delle sentenze capitali pronunciate — tra il giugno e l'ottobre del '75 — dai « Circoli di Assise » siciliani, lo scrittore manifesta tutto il suo compiacimento per la severità

E vediamo infine lo scrittore, sempre in sintonia col processo storico generale sopra descritto, inclinare verso un nazionalismo sempre più pronunciato, che non contrasta, per altro, con quella sorta di campanilismo regionale al quale s'è prima accennato, costituendone anzi, in un certo senso, il complemento e quasi l'estensione su più larga scala. Nello stesso *pamphlet La Sicilia e il brigantaggio*, infatti, che del 'sicilianismo' capuaniano è — come si è visto — l'espressione più significativa e vistosa, risuonano pure accenti tipicamente nazionalistici, per esempio là dove lo scrittore inveisce contro la « rettorica italiana [...] che non si cura né del discredito, né [...] del ridicolo da essa sparso attorno attorno, fra coloro che stanno a guardarci; rettorica che [...] ha preso il vezzo o il vizio di spreggiare [*sic*] ogni cosa paesana, nelle scienze, nelle lettere, nelle arti, nelle industrie, in tutto, sciorinando, a pompa, una miseria, di cui gli stessi stranieri stentano a convincersi, quantunque la veggano asserita con sì antipatriottica insistenza »³⁷. Poco più avanti Capuana soggiunge: « ... prima che gli altri ci stimino, bisogna stimarci da noi medesimi; giacché dalla coscienza del proprio valore, e anche dall'esagerata coscienza di esso [...], le Nazioni ricavano alimenti ed impulsi di

di quei giurati, « certamente non ancora tanto civili — osserva con ironia — da prevenire gli articoli abolizionisti del nuovo codice [e la frecciata è rivolta ovviamente contro il codice Zanardelli], certamente però ancora tanto barbari da pensare che, prima di abolire la pena di morte, forse sarebbe stato meglio attendere, come diceva quello, che i signori assassini ce ne avessero dato l'esempio » (pp. 42-43).

³⁷ Ivi, pp. 129-130. La polemica contro gli 'antipatriottici' spregiatori delle cose italiane è un *Leitmotiv* negli scritti capuaniani di questo periodo. Si veda, per es., *Gli "Ismi"*... cit., pp. 10-11, dove si lamenta che « dall'eccesso dei vanti un po' declamatori, quarantotteschi, siamo balzati all'eccesso opposto, a una modestia che confina col disprezzo di noi stessi »; o le *Lettere alla assente*... cit., pp. 169-170, dove lo scrittore protesta per il « discredito che noi spargiamo su le cose nostre, mentre poi cadiamo in istato di catalettica ammirazione davanti alle cose straniere che valgono molto meno, oh, moltissimo! ».

attività e di forza»³⁸; e invece noi lecchiamo, alla guisa dei cani, la mano che ci schiaffeggia, [...] e ci sveniamo istericamente a ogni loro [degli stranieri ostili all'Italia] finta e interessata carezza»³⁹.

Tale 'nazionalismo' — che si esprime, fra l'altro, nella convinta preconizzazione di un nuovo primato italiano («... quel che di civile, di santo e di pio avranno il vecchio e il nuovo mondo sarà soltanto italiano, come una volta fu romano»⁴⁰) — va poi assumendo, in accordo, come sempre, con l'evoluzione della congiuntura politica generale (e, in particolare, con gli orientamenti di politica estera del venerato Crispi⁴¹), un'intonazione spiccatamente antifrancese⁴² (per esempio, nel '91, Capuana — riferendosi al traduttore francese del romanzo *Pequeñeces*, dello spagnolo p. Luis Coloma — scrive: «Costui però non è francese per niente, e ritrova tutta la malignità della sua razza quando il testo gli porge l'occasione di sporcare qualcosa

³⁸ Cfr. *L'Isola...* cit., pp. 130-131. Anche queste esortazioni all'orgoglio nazionale costituiscono un motivo ricorrente nel Capuana di questi anni. Si veda, per es., *Libri e teatro...* cit., p. XXXVII (dove lo scrittore si riferisce specialmente all'attività letteraria): «Quasi quasi mi lascerei scappar di bocca che un po' di vanità, uno sbruffo di millanteria, un pizzico di quello che i francesi chiamano *chauvinisme* non ci farebbe male; tutt'altro!».

³⁹ Cfr. *L'Isola...* cit., p. 137.

⁴⁰ *Gli 'Ismi'...* cit., p. 7. Si veda anche questo passo: «... se si dovesse fare un'ipotesi ragionevole [...] si dovrebbe dire che la giustizia, invece che nel terreno dove sono spuntate le astrattezze della libertà e dell'uguaglianza, germoglierà nel suolo d'onde si è sparso per tutto il mondo civile l'albero immortale del Diritto» (cfr. *Cronache...* cit., pp. 135-136), e si noti l'inflessione particolarmente reazionaria che ad esso conferisce l'atteggiamento spregiativo dello scrittore nei confronti dei principi base del liberalismo moderno.

⁴¹ Il quale, per parte sua, fu «una specie di nazionalista *ante litteram*» — come scrive G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, VI, 2ª ed., Milano, Feltrinelli 1971, p. 331 —, tanto che «più tardi i nazionalisti e i fascisti [lo] considerarono (non del tutto a torto) come un loro precursore» (ivi, p. 329).

⁴² Siamo negli anni del contrasto con la Francia per la questione tunisina (durato dal 1880 circa al 1896), del triplicismo oltranzista perseguito da Crispi in funzione antifrancese, della guerra doganale coi vicini d'oltralpe (1888-98), dell'eccidio di Aigues-Mortes (1893).

che riguarda l'Italia»⁴³; e nel '98, ancora, in polemica con i fautori del superamento dell'inimicizia tra Italia e Francia, sottolinea il fatto che «la Società [francese] per gli studi italiani non ha potuto [...] impedire che i francesi, quando han voluto trovare l'epiteto più infamante con cui bollare Emilio Zola, scegliessero quello d'*italiano*. Venduto agli ebrei, tedesco, traditore della patria, insultatore dell'esercito non sembrando sufficienti, ogni insulto è stato riassunto in quella parola!»⁴⁴); e si va via via aggravando di tutti gli annessi e corollari militaristici (già nel '92 Capuana proclama, ancora una volta all'unisono con le tendenze emergenti nella borghesia italiana, «l'importanza del nostro esercito e della nostra marina, oggi garanzia di pace all'Europa e domani strumenti non spregevoli di difesa e di offesa»⁴⁵); e poco più di un decennio dopo esalta il

⁴³ Cfr. *Gli "Ismi"*... cit., p. 254. Si veda, nello stesso volume, la polemica (del '96) con Ogetti, che Capuana accusa, fra l'altro, di «ragionare della letteratura della sua patria quasi con lo stesso tono d'un francese della più bell'acqua» (p. 10).

⁴⁴ Cfr. *Cronache*... cit., p. 193. Proprio il misogallismo del Capuana di questi anni ci fornisce la chiave per intendere appieno il senso e le motivazioni delle sue prese di posizione, in occasione dell'affare Dreyfus («il più indegno delitto che abbiamo mai commesso il militarismo, la politica, la intolleranza religiosa» [ivi, pp. 137-138]), a favore della coraggiosa parte in esso assunta da Zola: prese di posizione che, oltre (e forse più) che dalla stima e dall'ammirazione sincera per la persona, sono ispirate dall'avversione e dall'odio per «la Francia soldatesca e reazionaria» (ivi, p. 137; lo scritto è del '98); e appunto quest'odio lo induce a scagliarsi ancora (nel '99, sempre in relazione alla vicenda Dreyfus) contro il «feroce militarismo francese» (cfr. *Lettere alla assente*... cit., p. 55), proprio in un periodo in cui egli stesso era tutt'altro che alieno da simpatie militaristiche. Sui rapporti tra Capuana e Zola all'epoca dell'affaire, si veda il saggio di E. GIUDICI, *Maupassant, Zola e altri personaggi del tempo in alcuni documenti inediti di Luigi Capuana*, in *Le statue di sale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1965, pp. 13-28, dove sono anche pubblicate due lettere dello scrittore siciliano al francese. Più in generale, sulle numerose espressioni di solidarietà pervenute a Zola dall'Italia in quella circostanza, si veda, nel libro di R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*, Paris, Société Les Belles Lettres 1967, il cap. intitolato *Au temps de l'affaire Dreyfus. Lettres d'Italie* (pp. 123-133).

⁴⁵ *La Sicilia e il brigantaggio*, in *L'Isola*... cit., p. 137.

«nostro esercito [...], organo benefico della nuova vita nazionale, degno di culto e di amore»⁴⁶) e colonialistico-imperialistici (si veda per esempio il discorso *L'ora presente*, pronunciato all'Università di Catania il 2 marzo 1912, in cui lo scrittore celebra con enfatica eloquenza l'impresa libica, esprimendo «l'entusiasmo per una guerra mirabilmente vittoriosa [... e] la soddisfazione per una conquista coloniale da cui viene aumentato il prestigio della nostra dignità di nazione civile», senza per altro trascurare l'importanza delle «risorse commerciali e industriali dalle quali potrà ricavare incremento la pubblica ricchezza italiana»⁴⁷); per approdare, infine, all'acceso interventismo degli ultimi mesi⁴⁸.

L'espressione più compiuta e organica di questo complesso di posizioni e atteggiamenti maturati da Capuana

⁴⁶ Cfr. *Lettere alla assente...* cit., p. 71. Lo scrittore soggiunge: «A dispetto della propaganda socialista ed anarchica che sa quel che fa e quel che vuole annullando fin il nome di patria; a dispetto del parlamentarismo che non vede più in là dei suoi gruppi e gruppetti; a dispetto di tutto, il nostro popolo non è giunto ancora all'estremo di non stimare l'esercito la più bella e nobile parte di sé stesso» (ivi, pp. 73-74).

⁴⁷ Il discorso, che fu pubblicato il 4 marzo nel «Corriere di Catania», è stato ristampato, a cura di E. SCUDERI, in «Incidenza», III (1961), 1-3, pp. 427-439 e si legge anche — col titolo *Un discorso inedito di Luigi Capuana* — in E. SCUDERI, *Scrittori e critici di Sicilia*, 2ª ed., Padova, CEDAM 1970, pp. 209-221, da cui citiamo; i passi sopra riportati sono a p. 211. Già nell'87, all'epoca delle operazioni coloniali in Abissinia, Capuana aveva scritto (in tono invero un po' frivolo, ma con sostanziale adesione allo spirito di quella politica): «E se l'Italia, in questi momenti africani, non vuol darsi tanta pena [delle sue rievocazioni letterarie autobiografiche], non importa nulla» (*Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, premessa alla 2ª ed. di *Homo* [che è del 1888; la 'confessione', però, è datata 20 agosto 1887]..., cit., p. XX).

⁴⁸ Si vedano al riguardo le lettere ad Antonio Scontrino pubblicate da G. RAYA (*Carteggio inedito Capuana-Scontrino*, in «Narrativa», IX [1964], 3, pp. 103-112 e 4, pp. 157-174), dove si trovano espressioni come queste: «Prima di proseguire, fammi gridare con te — Viva l'Italia! Viva la guerra!»; «la guerra purifica sempre molte, moltissime coscienze!» (rispettivamente p. 159 e p. 160; lettera del 25 maggio 1915); e ancora: «Vorrei che la Sicilia fremesse; vorrei che ogni valido siciliano fosse lassù...» (p. 171; lettera del 10 novembre 1915); ecc.

nella fase involutiva della sua parabola, si trova comunque — strano a dirsi — in un'opera narrativa (destinata, per di più, ai lettori più giovani, e quindi scritta anche con intendimenti 'pedagogici'): il già ricordato «romanzo fiabesco» *Re Bracalone*⁴⁹, nel quale appunto confluiscono, raggiungendo il massimo grado di chiarezza ed evidenza, tutti gli elementi e gli aspetti dell'ideologia antidemocratica e reazionaria dello scrittore, presenti nelle altre opere in forma più o meno occasionale e frammentaria. In particolare il discorso pronunciato da Re Bracalone nella seduta inaugurale del Parlamento è una vera e propria *summa* delle idee e concezioni politiche di Capuana:

... Mi auguro che lor Signori non si lasceranno allettare dalle sciocche sentimentalità della pace universale, del disarmo, e dalle non meno sciocche sentimentalità dell'uguaglianza economica e della comunità dei beni, lustre con cui certi furbi, che non hanno beni da mettere in comune, e nessuna voglia di lavorare, lusingano oggi i più bassi appetiti delle classi agricole e operaie.

Il mio governo vi proporrà opportune riforme per rendere più solida l'organizzazione dell'esercito e dell'armata, che devono servire a renderci rispettati e temuti all'estero, e provvedere alla interna sicurezza dello Stato [...].

Bisogna tagliar corto alle agitazioni che han già creato uno Stato dentro lo Stato, un governo irresponsabile che tenta d'imporsi, con la violenza degli scioperi, al governo costituito dalla legge fondamentale dello Stato.

Il Ministro della Istruzione pubblica presenterà leggi destinate a formare la coscienza nazionale per mezzo della cultura e dell'educazione [...]. Ci fa difetto la dignità nazionale; bisogna creare il nobile orgoglio di essa, spingerlo fino all'eccesso. È l'unico caso in cui l'eccesso non guasta.

Se lor Signori lavoreranno all'attuazione di questo pro-

⁴⁹ Firenze, Bemporad 1905.

gramma; se dimenticheranno le bizze personali, i pettegolezzi di partiti, gruppi e gruppetti, tanto meglio [...]. In caso diverso, sappiano che son deciso di rimandarli alle case loro, e di tornare a rimandarveli fino a che gli elettori non avranno messo giudizio...⁵⁰.

Ma concetti e atteggiamenti analoghi sono in realtà presenti — specie nella terza parte del romanzo — quasi in ogni pagina: per esempio, là dove lo scrittore si preoccupa dei « grandi interessi del paese, posti in pericolo dai turbolenti agitatori degli operai e dei contadini, incitanti a ribellione e a funeste lotte di classe » (ed. cit., p. 200); o dove esprime il suo sdegno per la campagna pacifista condotta (in occasione della guerra contro i « barbari ») dai « giornali socialisti e repubblicani », che « eccitavano la plebe a opporsi, con ogni mezzo, a nuovi invii di soldati, protestando contro la violenza militaresca anche in nome della libertà di quelle barbare tribù che avevano diritto di restar barbare, se così loro pareva e piaceva » (p. 244), e il suo disprezzo per coloro che « non avevano avuto ritegno di proclamare il *dovere della viltà* col pretesto di abbattere il fantasma di un militarismo inesistente » (p. 260); o dove ribadisce la sua condanna per la « parolaia perversa propaganda dei socialisti, degli anarchici, di tutti coloro che col pretesto del bene delle classi operaie ed agricole ne sfruttavano la credulità, solleticandone gli ingordi appetiti... » (pp. 256-259). È evidente, in questo libro, il nostalgico vagheggiamento della politica autoritaria e antioperaia, militaristica e colonialistica, attuata, nella realtà storica, dal regime crispino⁵¹, con le sue violente repressioni e le sue

⁵⁰ Citiamo dalla 2^a ed., Firenze, Bemporad 1922, pp. 209-210.

⁵¹ In effetti Crispi, 'eroe' del Risorgimento, 'uomo forte' e « siciliano dei più autentici » (*La Sicilia e il brigantaggio*, in *L'Isola...* cit., p. 118), dovette rappresentare per Capuana l'uomo politico ideale. Un'eloquente testimonianza in tal senso si trova nella *Commemorazione di Giosuè Carducci*

avventure africane. Quanto mai appropriate, quindi — specie se si tengono presenti dichiarazioni come questa: «... come saremo forti contro i nemici esterni, saremo altrettanto forti e inesorabili coi nemici interni» (p. 208) —, appaiono le taglienti parole con cui Gramsci, nella breve nota dedicata a Capuana nei *Quaderni*, bolla il «frasario da giornaleto crispino di provincia»⁵² del romanzo.

Il generale processo involutivo che abbiamo descritto nelle pagine precedenti si manifesta, ovviamente, anche sul piano dell'attività più specificamente teorica e critica dello scrittore, il quale, in particolare, anche in questo campo tende a ripiegare e a rinchiudersi in posizioni di tipo sostanzialmente 'nazionalistico'»⁵³. Ciò appare tanto più significativo quanto più è in contrasto con l'apertura culturale da lui mostrata al tempo delle appassionate battaglie per il rinnovamento della nostra letteratura, quando con instancabile impegno aveva propugnato la necessità di «tra-

letta da Capuana all'Università di Catania il 24 febbraio 1907 e pubblicata il giorno seguente nel giornale «La Sicilia», dove lo scrittore dedica un caldo elogio a «questo ferreo italiano di Sicilia» (e in particolare alla sua politica africana). Il testo del discorso si può leggere ora in «Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana», III (1976), pp. 41-60, dove è stato ristampato a cura di A. DI GRADO; si vedano quivi, in particolare, le pp. 57-58. Sul crispismo dello scrittore di Mineo si veda comunque l'informatissimo saggio di A. M. MORACE *L'«Apoteosi» crispina di Capuana* (premessò al testo di una recensione capuana — inedita ed enfaticamente intitolata appunto *Apoteosi* — dei *Carteggi politici inediti* dello statista siciliano tratti dall'archivio Crispi e pubblicati nel 1912, a Roma, presso la casa editrice L'Universale, a cura di T. PALAMENGI CRISPI), in *Capuana verista* (Atti dell'Incontro di studio tenutosi a Catania il 29 e il 30 ottobre 1982), Catania, Fondazione Verga 1984, pp. 265-299. (*L'Apoteosi* occupa, in questo vol., le pp. 303-310).

⁵² A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, 4ª ed., Torino Einaudi 1954, p. 137 (nell'ed. critica dell'Istituto Gramsci dei *Quaderni del carcere*, a cura di V. GERRATANA — Torino, Einaudi 1975 —, vol. III, p. 2234).

⁵³ Anche A. ASOR ROSA, riferendosi in particolare a posizioni espresse negli «*Ismi*» contemporanei, rileva la tendenza di Capuana «ad inscrivere la ricerca letteraria in un orizzonte culturale nazionalistico, da "primato"» (nel tomo II del vol. IV della *Storia d'Italia* einaudiana, Torino, 1975, p. 1080).

piantare in Italia » il « fiore esotico » del « romanzo contemporaneo »⁵⁴ e di « acclimar^{lo} »⁵⁵ alle nostre latitudini, « ad-dentellandosi »⁵⁶ con gli ultimi sviluppi raggiunti dalla 'forma' narrativa soprattutto in Francia. Ora, invece (già nell'87), egli protesta contro i critici che « han preso il di-rizzone di lamentare su tutti i toni la nostra miseria lettera-ria, sbalzati dalla folle esagerazione del primato italiano alla non meno stolta esagerazione dell'inferiorità italiana a proposito di tutto, di letteratura sopra tutto »⁵⁷, e (nell'89) dichiara (come s'è già visto⁵⁸), appunto a proposi-to di letteratura, che « un pizzico di [...] *chauvinisme* non ci farebbe male; tutt'altro! », inoltrandosi su una strada che lo porterà, nel 1912 (nel già ricordato discorso *L'ora pre-sente*, che altro non è che la prolusione al corso universi-tario di stilistica svolto da Capuana nell'anno accademico 1911-12), a preconizzare, in termini appunto di infiam-mato nazionalismo, l'offensiva di « altri giovani soldati, giovani artisti che con uguale entusiasmo [rispetto ai sol-dati veri, impegnati nella guerra di Libia], con uguale con-vinzione di compiere un altissimo dovere, con uguale eroi-smo, si slanceranno nella battaglia letteraria per conquista-re la vittoria della nostra completa originalità, per impri-mere nelle loro creazioni l'indelebile sigillo dello schiet-to carattere italiano », e a proclamare: « Quel che credo pos-sibile di affermare senza timore di ingannarmi è che noi ci emanciperemo da ogni deleteria influenza straniera, e che la nostra opera d'arte avrà la tipica impronta del carat-tere italiano »⁵⁹.

⁵⁴ Cfr. *Studi... Seconda Serie* cit., p. 77.

⁵⁵ Ivi, p. 136.

⁵⁶ *Per l'arte...* cit., p. VI; *Libri e teatro...* cit., p. XV (si tratta, in que-sti testi, di considerazioni di carattere retrospettivo).

⁵⁷ Cfr. *Libri e teatro...* cit., p. 147.

⁵⁸ Si veda la precedente nota 38.

⁵⁹ Cfr. SCUDERI, *Scrittori...* cit., p. 220.

Vero è che atteggiamenti di questo genere sono rintracciabili, in forma embrionale, già negli anni in cui Capuana militava sulle posizioni più avanzate (cosa, del resto, facilmente comprensibile, dato il generale clima culturale del periodo postrisorgimentale); vero è, per esempio, che la rivendicazione di una raggiunta parità, e anche superiorità (nel campo della novellistica e perfino nella 'forma' del romanzo), rispetto alla narrativa francese, risale ai suoi scritti verghiani e, in particolare, al confronto, in essi istituito, tra l'arte di Verga e quella di Zola⁶⁰; si tratta dunque, entro certi limiti, di una diversa accentuazione di motivi già esistenti: di sfumature, a volte, se si vuole; ma proprio siffatte sfumature sono il segno del mutamento dell'intonazione di fondo e ci danno la misura del declino subito dalle idee di Capuana anche in questo campo strettamente culturale e letterario⁶¹.

Comunque, l'indicatore più emblematico e significativo della complessiva involuzione ideologica e culturale dello scrittore ci sembra sia da vedere, in definitiva, pro-

⁶⁰ Cfr. per es. *Studi... Seconda Serie* cit., p. 142, dove, a proposito dei *Malavoglia* e di *Vita dei campi*, Capuana afferma: «... finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta in quell'impersonalità ch'è l'ideale dell'opera d'arte moderna»; il concetto, ribadito in una lettera a Édouard Rod del 17 ottobre 1883 (cfr. J.-J. MARCHAND, *Édouard Rod et les écrivains italiens*, Genève, Librairie Droz 1980, p. 136: «... Da questo lato [cioè dal punto di vista dell'impersonalità, dalla quale deriva «la nostra sobrietà in fatto di descrizioni, e in tutto quello che riguarda la retorica»], *I Malavoglia* del Verga mi paiono un romanzo meraviglioso, che ha fatto fare un passo all'arte; e lo Zola, anche dopo il suo *Au Bonheur des Dames* deve correre un po' per raggiungerlo» [p. 323]), verrà ripreso dallo scrittore nell'intervista concessa ad Ojetti nel '94: «lo non credo che tra i romanzi di Emilio Zola ce ne sia uno che valga, per verità e per impersonalità, *I Malavoglia* o *Mastro don Gesualdo*» (cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier 1946 [1^a ed.: Milano, Dumolard 1895], p. 233).

⁶¹ Al generale processo involutivo sopra delineato è in qualche modo riconducibile anche il «ripiegamento [...] su posizioni più arretrate» di cui parla, riferendosi allo specifico terreno della poetica e delle teorie veristiche, G. TROMBATORE nel saggio sopra ricordato, compreso nel vol. *Riflessi letterari...* cit. (Le parole qui riportate sono a p. 103).

prio nel suo modo di porsi nei confronti delle classi popolari, e contadine in ispecie, da cui abbiamo preso le mosse per la nostra analisi. Intendiamo qui riferirci, in particolare, al profondo mutamento che si verifica — in connessione, sempre, col mutare della situazione storica generale — nel suo atteggiamento verso l'azione esercitata sul popolo dalla scuola e dalla cultura moderna.

Assistiamo in questo campo a un cambiamento di posizioni veramente radicale. Quello stesso Capuana che nella fase 'ascendente' della sua attività, ai tempi dell'alacre impegno nella vita pubblica del suo paese, aveva sostenuto calorosamente l'istruzione popolare generalizzata esaltandone la funzione civilizzatrice, finisce col vedere nella scuola soprattutto un fattore di degradazione e di imbastardimento e con l'indicare in essa la causa principale della scomparsa o della degenerazione dei valori più autentici della cultura e del costume popolari.

In questo senso, una vera e propria palinodia rispetto alle posizioni novatrici e progressiste espresse nel discorso *Il bucato in famiglia* rappresenta la conferenza su *La Sicilia nei canti popolari* ecc., dove appunto lo scrittore manifesta più volte apertamente la sua deplorazione per gli effetti deleteri della scuola sulla mentalità e sul comportamento dei contadini siciliani. Si vedano per esempio questi passi:

Avevo richiesto parecchie giovani contadine di dettarmi qualche bella canzone, tentando di trovarne qualcuna ancora inedita. Ne sapevano poche, e non si curavano di apprenderne ora che, essendo state a scuola, potevano leggiticare dei libri;

... un giovane contadino, poeta, voleva farmi sentire una sua poesia; venne da me infatti... ma col suo bel manoscritto in tasca. *Ahimè!*... *Era passato anche lui per le scuole elementari [...]*. La sua poesia non era popolare né letterata, ma un pro-

dotto stitico e pretenzioso che faceva pietà⁶².

Proprio siffatte deplorazioni, del resto, assieme alle tante altre consimili di cui è tutta intessuta la conferenza bolognese del '94⁶³ (e che culminano nella nostalgica rievocazione del «contadino siciliano d'una volta»), mettendo in piena luce l'essenza intimamente conservatrice della disposizione con cui Capuana guarda, appunto, al mondo contadino, ci aiutano a meglio definire e precisare il retroterra ideologico e culturale, sul cui sfondo prende corpo il particolare tipo di verismo da lui perseguito e realizzato nelle narrazioni di ambiente provinciale e si muovono le figure e le vicende che in quelle narrazioni hanno vita; ci permettono, per esempio, di cogliere con esattezza le più profonde e riposte implicazioni ideologiche racchiuse in dichiarazioni come la seguente (in parte già citata), in cui lo scrittore ricostruisce la genesi ideale della sua narrativa paesana:

«... per trovare un filone nuovo, inesplorato, noi [veristi] avevamo dovuto inoltrarci nella grande miniera del basso popolo delle cittaduzze, dei paesetti, dei villaggi, interrogando creature rozze, quasi primitive, non ancora intaccate dalla tabe livellatrice della civiltà; talvolta afferrando qualche fatto eccezionale, residuo di un passato non lontano, ma sparito per sempre, lieti di fissarlo, per la storia, prima che se ne perdesse ogni significato e ogni ricordo...»⁶⁴;

⁶² Cfr. *L'Isola...* cit., rispettivamente pp. 187 e 188. I corsivi sono nostri.

⁶³ Il rimpianto di Capuana per i valori tradizionali e per i singoli aspetti del vecchio mondo che vanno scomparendo si risolve poi nella complessiva deprecazione per «l'opera livellatrice dei tempi nuovi [...] che ha distrutto e scancellato e non ha ancora creato niente da sostituire» (ivi, p. 203); già altrove, del resto, lo scrittore — quasi riprendendo, in chiave reazionaria, l'opposizione russoiana natura-cultura — aveva manifestato il suo atteggiamento negativo nei confronti della «tabe livellatrice della civiltà» (si veda la nota seguente).

⁶⁴ *La Sicilia e il brigantaggio*, in *L'Isola...* cit., pp. 10-11.

e, mettendoci così in condizione di collocare quella narrativa nella sua prospettiva più appropriata, ci consentono, in definitiva, di individuarne con maggior cognizione di causa l'ispirazione di fondo.

Si spiega meglio, fra l'altro (a ben considerare), alla luce di questo atteggiamento complessivo di Capuana, la sua propensione per un verismo aneddotico e folcloristico⁶⁵, volto piuttosto a ritrarre gli aspetti esteriori, più pittoreschi e coloriti, della realtà siciliana, che non a penetrarne e indagarne (nei modi che pur l'arte, specie se ispirata a una concezione autenticamente realistica, consente) la sostanza economica e sociale; si spiega la sua disposizione di osservatore curioso, impegnato a « rendere » — come dice egli stesso — « la sfumatura di un sentimento, la bizzarra modalità di una passione, l'atteggiamento di un carattere eccentrico »⁶⁶ e a « far scintillare », dai casi e dai personaggi rappresentati nei suoi racconti paesani, « qualche sprazzo di comico bagliore »⁶⁷, ma portato a trascurare, anzi ad escludere dal suo campo di osservazione, gli aspetti più duri e drammatici della condizione contadina; si spiegano insomma il carattere politicamente e socialmente 'disimpegnato' della sua narrativa e l'assenza, nel suo verismo paesano, di una reale tensione conoscitiva; e si colgono quindi più pienamente le ragioni e il senso delle limitazioni che restringono la portata del concetto di 'vero' nella sua poetica e nella sua arte.

⁶⁵ Risulta del resto abbastanza evidente, a questo punto, che anche gli interessi folclorici e demopsicologici che furono sempre vivi in Capuana e che sono alla base del suo verismo paesano, sono in fondo espressione, in qualche misura, dell'essenziale istanza conservatrice propria dello scrittore.

⁶⁶ *La Sicilia e il brigantaggio*, in *L'Isola...* cit., p. 11.

⁶⁷ Ivi, p. 7. Il motivo dell'ispirazione 'comica' della sua narrativa paesana viene ripreso e ribadito, da Capuana, nel contesto della polemica con Boutet: « Neppure farlo a posta — dichiara —, appunto in tutto il volume delle *Paesane* è il lato comico della vita siciliana, o meglio il lato comico di certi caratteri siciliani quello che vien messo in maggiore evidenza » (cfr. *Gli "Ismi"...* cit., p. 334).

MANZONI NEL DIBATTITO CULTURALE DEI VERISTI SICILIANI

Prima di entrare nel vivo dell'argomento è forse opportuno chiarire che con l'espressione 'dibattito culturale' intendiamo riferirci all'insieme degli interventi e delle prese di posizione dei veristi siciliani — più precisamente, di Capuana e di Verga — di carattere più o meno esplicitamente teorico-critico, lasciando per il momento da parte la ricerca e la verifica degli 'influssi' o, comunque, delle 'presenze' manzoniane nel concreto dell'opera propriamente artistico-creativa (ricerca che d'altronde, almeno in parte, specie per quanto riguarda Verga, è stata già da altri avviata). Quanto poi al termine 'dibattito' in particolare, non sarà male ulteriormente precisare che esso viene qui usato in senso molto lato, dal momento che si tratta, in verità, di un dibattito — per così dire — ideale e, in ogni caso, a distanza (anche temporale); ed è, per di più, un 'dibattito' fortemente sbilanciato, almeno in senso quantitativo, a favore di Capuana, in quanto che a una serie di interventi di quest'ultimo abbastanza ricca e nutrita fanno riscontro, da parte di Verga, solo pochi accenni a Manzoni: pochi e, nell'insieme, piuttosto fugaci, eppur — come vedremo — significativi.

In ogni caso, l'opera del maestro lombardo fu ben presente alla riflessione dei due scrittori siciliani, come ineludibile termine di riferimento col quale non poteva non fare i conti, ancora negli ultimi decenni dell'Ottocento, chiunque volesse cimentarsi — specie se con intenti innovatori — coi problemi della narrativa, sia sul piano delle teorie sia

su quello delle concrete realizzazioni artistiche.

Le occasioni in cui Capuana chiama in causa, in un modo o nell'altro, Manzoni sono molto più numerose di quanto non si sia comunemente portati a ritenere e, quel che più conta, si dispongono lungo un arco di tempo che coincide, in pratica, con l'intero arco dell'attività culturale dello scrittore siciliano: dal 1860, quando Capuana era poco più che ventenne e non aveva ancora lasciato la natia Mineo, al 1914, l'anno precedente a quello della sua morte. A non voler considerare le citazioni e i riferimenti fugaci o occasionali e in generale i luoghi in cui il nome di Manzoni, pur presente, occupa una posizione più o meno marginale (che comunque concorrono, nel loro insieme, a testimoniare l'assiduità dell'ideale frequentazione dell'opera manzoniana da parte del siciliano)¹, possiamo regi-

¹ Appartengono a questa categoria di riferimenti manzoniani — diciamo così — secondari, l'accento al « sublime *Inno all'Italia* » (?) del « venerando Manzoni » nella lettera a Giovanni Squillaci del 3 agosto 1860 (cfr. C. MUSUMARRA, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana. Lettere all'amico Giovanni Squillaci*, in « Archivio Storico per la Sicilia Orientale », III [1972], p. 473); il confronto tra la situazione centrale dell'« idillio campestre » *Celeste* di Leopoldo Marengo e quella analoga di Lucia nel XXXVI capitolo dei *Promessi Sposi* dopo il voto di rinuncia alle nozze — confronto che si risolve a tutto vantaggio non solo dell'efficacia artistica delle pagine manzoniane, ma anche, in sostanza, dell'abile apologetica cattolica in esse attuata, contro lo scoperto e polemico laicismo del drammaturgo piemontese — nella « rassegna teatrale » pubblicata sulla « Nazione » il 3 gennaio 1868 (cfr. L. CAPUANA, *Il teatro...* cit., pp. 86-88); il riferimento — a sostegno delle sue tesi (di derivazione hegeliana e demeisiana) sull'evoluzione e il progressivo esaurimento delle « forme » e dei generi letterari — al « divieto » che « il Manzoni avvertiva fatto dal pubblico dopo il Tasso riguardo all'epopea » (nella prefazione, del '72, al vol. *Il teatro...* cit., p. XXII); il richiamo (ovvio, per altro, e fin troppo fugace) alla Monaca di Monza nella recensione, anch'essa del '72, della verghiana *Storia di una capinera* (pubblicata da C. A. MADRIGNANI in appendice al suo *Capuana...* cit., pp. 302-311; si veda in particolare p. 310); la duplice menzione di don Abbondio, citato come personaggio romanzesco esemplare per vivezza realistica, in due articoli (*Un poema drammatico portoghese* e *Idealismo e Cosmopolitismo*), entrambi del 1896, apparsi rispettivamente il 5 aprile sulla « Rassegna settimanale universale » e il 10 maggio (con altro titolo) sul « Roma di Roma » e accolti poi nel vol. *Gli "Ismi"*... cit. (si veda, ivi, rispettivamente p. 270 e

strare una dozzina almeno di interventi, che, per comodità di trattazione, si possono schematicamente distinguere in due gruppi:

a) un gruppo comprendente interventi in cui la figura e l'opera di Manzoni sono da Capuana evocate o menzionate in relazione con la sua personale esperienza letteraria (e in particolare narrativa), passata o presente. Si tratta per lo più di scritti o brani di carattere in qualche misura 'autobiografico', sia pure nel senso lato di autobiografia intellettuale e artistica², o comunque di scritti intesi a ripercorrere e ricostruire — da parte di Capuana — la linea evolutiva della propria formazione letteraria, che coincide in parte con la formazione del nuovo gusto e della nuova poetica verista. Rientra a pieno titolo in questa 'autobiografia', intrecciandovisi e legandovisi a tratti indissolubilmente, la complessiva riflessione sull'arte di Verga. Il nome di Manzoni figura in questi scritti come termine di paragone o di riferimento;

b) un gruppo a cui appartengono interventi nei quali la figura e l'opera di Manzoni sono in sé e per sé oggetto di giudizi o riflessioni o considerazioni o sono comunque evocate nel contesto di discorsi relativi ad argomenti o questioni non attinenti, almeno direttamente, all'attività letteraria di Capuana o dei veristi in genere.

Ma si tratta in realtà — ripetiamo — di una distinzione

p. 33); la citazione manzoniana a proposito del dramma storico nel saggio su *Felice Cavallotti* pubblicato in « Natura ed arte » il 1° e il 15 agosto 1898 e compreso poi in *Cronache...* cit. (si veda, ivi, p. 18).

² Una testimonianza autobiografica in senso stretto è quella, relativa alle appassionante letture clandestine con cui il fanciullo Capuana si iniziava, nel Collegio di Bronte, al culto della letteratura (« Leggevo di notte il Manzoni, l'Ariosto, il Guerrazzi... »), che si trova nella lunga lettera a Cesareo del 17 febbraio 1884, intitolata appunto *Note autobiografiche* (cfr. L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a G. A. Cesareo. 1882-1914*, carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Palermo, Tipografia Valguarnera 1950, p. 33).

ne piuttosto astratta, giacché è poi difficile, in concreto, in un intellettuale militante come Capuana, separare nettamente il momento della critica 'pura' e disinteressata da quello dell'impegno attivo e appassionato nelle battaglie letterarie del suo tempo, momenti che di fatto sono spesso, appunto, compresenti (compenetrandosi a volte totalmente) in uno stesso testo. Del resto, anche le pagine di più distaccata e oggettiva critica manzoniana, proprio nel documentare la persistenza di un preciso interesse culturale per il maestro lombardo, evidenziano un tratto della fisionomia intellettuale dello scrittore siciliano e contribuiscono quindi a illuminarne la complessiva personalità. Spesso, comunque, il discorso su Manzoni si innesta e si intreccia ad altri discorsi di portata più generale e attinenti a temi più centrali nella riflessione capuaniana, come quello — a cui si è già avuto modo di accennare — dell'evoluzione delle forme letterarie (e del genere narrativo in particolare) o quello della necessità, per gli scrittori italiani, di riallacciarsi ai più recenti sviluppi della grande tradizione del romanzo europeo.

Se vogliamo ora, prima di procedere all'analisi dei singoli testi in esame, anticipare il risultato complessivo della nostra ricerca, possiamo affermare che si delinea, dall'insieme degli interventi di Capuana, un atteggiamento di profondo rispetto e anche di sincera ammirazione nei confronti dello scrittore lombardo (e va quindi sfatato, o comunque nettamente ridimensionato, il luogo comune di un ripudio, o quanto meno di una svalutazione di Manzoni da parte dei veristi, e in particolare di Capuana³); ma si

³ Tale opinione si perpetua in sostanza, sia pure in forma sensibilmente sfumata, fino a Madrignani, nel cui già citato volume *Capuana e il naturalismo*, che costituisce, per altro, il più importante e lucido studio critico sullo scrittore siciliano, non solo si afferma (a p. 233) che questi (fino all'83, data del saggio sui *Promessi Sposi*) « non aveva mai provato simpatia » per

manifesta, al tempo stesso, un senso di più o meno esplicito e consapevole distacco: un distacco che in alcuni testi chiave che si addensano nei primi anni '80, non a caso, in concomitanza col periodo della maturazione e produzione delle più significative espressioni della narrativa verista, è apertamente dichiarato e assume il significato (almeno nelle intenzioni) di un definitivo superamento.

Incontriamo i primi significativi riferimenti a Manzoni negli articoli di critica teatrale pubblicati da Capuana sulla « Nazione » negli anni '66-'68. In accordo con la specifica natura delle questioni e delle opere (appunto teatrali) di cui il giovane letterato in quella sede si occupa, si tratta essenzialmente di riferimenti alla poetica drammatica manzoniana, e in particolare alle idee esposte nella *Lettre* allo Chauvet. Ma già in questo esordio si manifesta l'ambivalenza che sarà caratteristica dell'atteggiamento di Capuana verso lo scrittore lombardo. Se infatti nell'articolo del 5 marzo '66 intitolato *Il teatro francese nel 1866* la constatazione che la « questione estetica » è ancora ferma « alla sola lettera di Alessandro Manzoni sull'unità di tempo e di luogo »⁴ serve a sottolineare il ritardo e la generale arretratezza del teatro italiano e si colloca quindi in una prospettiva di superamento e di distacco, viceversa, nell'articolo del 30 aprile dell'anno successivo sulla tragedia *Giordano Orsini* di Gaetano Bacchini, in un contesto in cui si prende decisamente posizione contro la rigidità della tragedia di Alfieri e, soprattutto, contro « l'ostinatezza di taluni [...] contemporanei che mostrano voler seguitare la tradizione

il romanzo manzoniano, il che potrebbe anche esser vero, ma si parla anche di « una scarsa stima, anche sul piano strettamente letterario, per il capolavoro del superato genere "storico" » (genere che comunque, in sé, era certo irrimediabilmente — e demeisianamente — superato) e si riassume sotto l'etichetta complessiva di « antimanzonismo » l'atteggiamento precedente al saggio testé ricordato.

⁴ Il passo è riportato da MADRIGNANI, *Capuana...* cit., p. 18.

alfieriana come se, massime in quest'ultimi trent'anni, non si fosse nulla discusso e nulla deciso nel campo della drammatica tanto in Italia quanto fuori d'Italia»⁵, dopo aver rimproverato, in particolare, al Bacchini «l'assoluta mancanza di verità storica e di colorito locale»⁶, Capuana si rifà di nuovo esplicitamente al testo teorico manzoniano del '20-'23, ma questa volta in termini nettamente positivi (anche se il riferimento è limitato a una questione particolare e circoscritta):

...E al pubblico raccomandiamo le seguenti parole che Alessandro Manzoni scriveva nella famosa lettera al signor Chauvet: "Il gusto sempre crescente degli studi storici recherà alla perfine una modificazione anche alle idee dello spettatore, e renderà rari e difficili quei successi del teatro che sono fondati schiettamente sull'ignoranza della platea!" Sembra che i tempi profetizzati dal sommo scrittore non siano ancora arrivati!⁷

Alle posizioni manzoniane, comunque, sembra rifarsi Capuana, in questo periodo, per quel che riguarda la questione della lingua, come si può desumere, per esempio, dalla recensione alla commedia di Achille Torelli *La più semplice donna vale due uomini*, pubblicata il 26 gennaio 1868, in cui consiglia al drammaturgo napoletano di «stabilirsi, almeno per un par d'anni, in Toscana», precisando che questo «è l'unico mezzo di far l'orecchio a certi vocaboli e modi della lingua parlata, che comunicherebbero al suo dialogo più forza e brio»⁸. Del resto, in fatto di lingua, il richiamo al «Manzoni, filosofo e grandissimo artista» che «aveva capito bene» che «ci sono leggi le quali re-

⁵ Cfr. L. CAPUANA, *Il teatro...* cit., p. 185.

⁶ *Ivi*, p. 189.

⁷ *Ivi*, p. 191.

⁸ Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana...* cit., p. 20, dove il brano è riportato.

golano non solo i grandi rapporti della sintassi e delle forme idiomatiche, ma le collocazioni di parole e di sillabe le più apparentemente insignificanti», sarà esplicito nel saggio su *Psiche* di Giovanni Prati datato 25 dicembre 1875⁹. Ancora alla fine del '75, quindi, quando Capuana ha già scritto alcune novelle e racconti ma non ha ancora portato a maturazione la sua nuova poetica naturalistico-veristica, lo scrittore lombardo costituisce per lui — almeno sul piano delle teorie e delle soluzioni linguistiche — un'autorità e un modello indiscusso, specie per la sua modernità e la sua apertura — diciamo così — antiletteraria alla lingua parlata; afferma infatti Capuana continuando il discorso sopra riportato: «Ci volevano i pedanti senza un'oncia di cervello, i pedanti cucitori di frasi, per sostenere che c'è una lingua italiana la quale si scrive e non si parla»¹⁰.

Negli anni seguenti, nel periodo, cioè, del massimo impegno nelle battaglie per il rinnovamento della letteratura italiana e per l'affermazione del verismo, e oltre, fino alla fine del penultimo decennio del secolo (quando quell'impegno si sarà ormai sostanzialmente esaurito), i riferimenti manzoniani di Capuana saranno sempre più o meno strettamente intrecciati e funzionali agli interventi a favore della nuova poetica e della nuova arte — sua e del suo sodale Verga — o saranno organicamente inseriti nel contesto dei bilanci e delle ricostruzioni che di quella vicenda lo scrittore siciliano ci offrirà in più di un'occasione; e saranno intesi, generalmente, a sottolineare ed esaltare i progressi compiuti dagli esponenti della nuova 'scuola' (e particolarmente da Verga) rispetto al pur riverito maestro lombar-

⁹ Cfr. L. CAPUANA, *Studi... Prima Serie* cit. (dove il saggio fu poi accolto), pp. 116-117.

¹⁰ Ivi, p. 117.

do. Unica eccezione, in questo quadro complessivo, l'ampio saggio sui *Promessi Sposi* dell'83. A parte questa eccezione (che per altro, come vedremo, è tale solo in parte e, forse, solo in apparenza), Capuana tornerà a occuparsi di Manzoni in forma — diciamo così — disinteressata solo nell'ultimo periodo della sua attività.

A dare l'avvio a questa fase della riflessione capuana su Manzoni è l'uscita dei *Malavoglia* all'inizio dell'81. Capuana si rende subito conto del valore e, in particolare, della novità rappresentata dal romanzo verghiano, che costituisce, ai suoi occhi, il risultato e la splendida realizzazione di idee e progetti di riforma letteraria maturati, in anni di discussioni e messe a punto, attraverso un processo di elaborazione in gran parte comune.

Come già lo stesso Verga — lo vedremo più avanti —, ma in modo più diretto ed esplicito, egli stabilisce subito un rapporto tra il romanzo dell'amico e il capolavoro manzoniano; un rapporto che è basato innanzi tutto su una valutazione critica, ora implicita ora chiaramente espressa, secondo la quale, in sostanza, *I Malavoglia* appartengono allo stesso 'ordine di grandezza' dei *Promessi Sposi*. Comunque, se da una parte l'accostamento all'opera di Manzoni ha di per sé un effetto 'nobilitante' nei confronti del romanzo verghiano, dall'altra esso serve a Capuana per mettere in luce, nella prospettiva 'evoluzionistica' che gli è propria, dapprima quasi sommessamente, poi sempre più apertamente, l'oggettivo progresso artistico compiuto — con *I Malavoglia* — dalla *forma* romanzo anche nei confronti del 'classico' manzoniano.

Già la famosa recensione del romanzo di Verga pubblicata nel « Fanfulla della Domenica » il 29 maggio 1881 ha uno dei suoi motivi critici principali nell'accostamento tra *I Malavoglia* e *I Promessi Sposi*, accostamento che già si pone nei termini non solo di una astratta 'commensura-

bilità' tra i due romanzi, ma anche di un virtuale superamento, in senso storico-evoluzionistico, del più antico da parte del più recente. Capuana afferma infatti con sicurezza (riferendosi alla mancanza di tradizioni che caratterizza il romanzo nella nostra letteratura): « In Italia, quando avremo nominato i *Promessi Sposi*, non potremo citare che degli scarsi tentativi lodevoli, forse, meglio per le buone intenzioni che per altro », e soggiunge, introducendo una limitazione non tanto velata: « Anzi gli stessi *Promessi Sposi* s'abbarbicano soltanto con poche radici nel suolo dell'arte moderna; più per una meravigliosa esecuzione delle parti secondarie che per tutto l'insieme. Il quale s'attacca a Walter Scott, secondo una naturalissima necessità di circostanze che nessun ingegno, per grande che sia, potrà vincere mai intieramente »¹¹. Comunque, dopo aver accennato, appunto, al « problema interessantissimo [...] che offre la letteratura italiana rispetto al romanzo » e che egli stesso formula in questi termini: « Quando troviamo, alle sue origini, il portento del *Decamerone*, dove tutti i germi dell'arte moderna son già sul punto di aprirsi, non si capisce perché bisogna fare il gran salto di parecchi secoli per arrivare al Manzoni »¹², e aver dichiarato risolutamente che « *I Malavoglia* si rannodano agli ultimissimi anelli » di quella « catena dell'arte »¹³ narrativa che, partendo dal *Decameron*, arriva a Balzac, « il gran padre del romanzo moderno »¹⁴, a Flaubert, ai De Goncourt, a Zola (lasciando quindi un po' ai margini appunto Manzoni), conclude affermando:

Padron 'Ntoni, Mena, la Santuzza, lo zio Crocifisso, lo zio

¹¹ Cfr. L. CAPUANA, *Studi... Seconda Serie* cit. (dove l'articolo è riportato), p. 136.

¹² Ivi, p. 137.

¹³ Ivi, p. 142.

¹⁴ Ivi, p. 139.

Santoro, Piedipapera, ecc., sono creazioni che debbono essere un po' sbalordite di trovarsi a vivere dentro la morta atmosfera della nostra stalattitica letteratura. Se non ci fossero Don Abbondio, Perpetua, Agnese, Renzo, Don Ferrante e Padre Cristoforo, dovrebbero proprio rassegnarsi di restare in famiglia con Nedda, colla Lupa, con Jeli il pastore, con Rosso Malpelo¹⁵.

Del resto, già nella lettera del 22 aprile di quello stesso anno, in cui comunicava all'amico la decisione di mandare al « Fanfulla della Domenica » l'articolo da tempo annunciato e già ultimato, Capuana ne sintetizzava il contenuto (esprimendo al tempo stesso la sua grandissima stima per l'opera dell'amico) proprio con un accostamento tra il romanzo verghiano e quello manzoniano: « Per me *I Malavoglia* sono la più completa opera d'arte che si sia pubblicata in Italia dai "Promessi Sposi" in poi »; e soggiungeva: « Lo dico nel mio articolo e son pronto a sostenerlo in uno studio più largo e più minuto che un articolo non permetta »¹⁶, facendo quasi una promessa che avrebbe sostanzialmente mantenuta negli anni seguenti.

Comincia a mantenerla, in un certo qual modo, già nel saggio sui *Promessi Sposi* pubblicato il 3 giugno 1883, in occasione del decennale della morte di Manzoni¹⁷. Verso la fine del lungo articolo, infatti, quasi di punto in bianco (ma sulla base, in realtà, di una logica profonda), introduce nel suo discorso alcune considerazioni sui *Malavoglia*, altamente elogiative e volte, in particolare, a ribadire le tesi, già delineate nella recensione dell'81, sul rapporto — che è insieme di continuità e di progresso — tra l'o-

¹⁵ Ivi, p. 143.

¹⁶ Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., p. 113. Il corsivo è nel testo.

¹⁷ Il saggio, apparso sul « Fanfulla della Domenica » col titolo, appunto, *I "Promessi Sposi"*, fu poi accolto nel vol. *Per l'arte...* cit., da cui traiamo le nostre citazioni.

pera verghiana e la tradizione letteraria italiana, e non soltanto italiana. Il nesso con gli argomenti toccati nelle pagine precedenti del saggio è costituito appunto dal problema, centrale nella riflessione capuana di questi anni, del collegamento dell'arte nuova con la tradizione e dell'arte italiana con quella europea. Scrive Capuana:

Ora, come pretendere che si cominci tra noi ad annodare una tradizione artistica la quale abbia, insieme coi caratteri dell'arte universale, il carattere nostrano, se dinanzi ad un'opera d'arte così squisita, così elevata, così compiutamente opera d'arte [come il romanzo manzoniano], facciamo ancora distinzioni di misticismo cattolico, di quietismo politico e di altre simili miserie che non hanno nulla che vedere con essa? Come pretendere che i nostri giovani avviati pel difficile sentiero dell'arte, possano mettere il piede sopra un terreno solido, se non sanno scorgere, per dirne una, nessuna relazione tra il sentimento profondamente umano che ha prodotto i *Promessi Sposi* e quella tristezza di commiserazione a cui dobbiamo un altro lavoro che la storia letteraria metterà certamente al posto dovuto, intendo dire i *Malavoglia* di Verga?

Eppure, scientemente o incoscientemente, nei *Malavoglia* la nostra tradizione artistica si attacca, forte, da un lato al Manzoni, dall'altro allo Zola e ai suoi grandi predecessori. Ma se la forma del romanzo ha fatto nei *Malavoglia* un altro gran passo, non può dirsi per tanto che parecchie delle forme germinali nascoste nei *Promessi Sposi* siano già state svolte ed esaurite...¹⁸.

Comunque, i riferimenti a Verga hanno una posizione oggettivamente subordinata, anche se di rilievo, nel saggio dell'83, che, com'è ovvio, è dedicato principalmente al romanzo manzoniano e che costituisce, anzi, il più importante e articolato intervento di Capuana sullo scrittore lombardo.

¹⁸ Cfr. L. CAPUANA, *Per l'arte...* cit., pp. 12-13.

L'ammirazione del siciliano, al di là di qualsiasi convenzionale omaggio e di qualsiasi accentuazione retorica ispirata dall'occasione celebrativa (che qua e là sarebbe pur possibile cogliere, per esempio là dove il critico, a proposito della « mirabile creazione manzoniana », si chiede: « Perché questo libro, invece d'invecchiare, ringiovanisce? »¹⁹), è autentica e sentita. Essa è motivata essenzialmente dal fatto che, nella prospettiva storico-evoluzionistica propria di Capuana, Manzoni raccoglie e arricchisce l'eredità della più alta tradizione narrativa e, superando d'un balzo, per qualità e valore, anche il più accreditato antecedente straniero, cioè Walter Scott, si riallaccia col suo romanzo ai più splendidi e lontani precedenti della letteratura italiana. « Guardati da questo punto di vista », scrive Capuana, « i *Promessi Sposi* diventano un libro ammirabile, soprattutto presso di noi che, per riannodarci a qualche nostra tradizione, dobbiamo tornare indietro fino al miracolo del *Decamerone* »²⁰, rivelando così, fra l'altro, specie con quel « diventano », come la sua ammirazione non sia affatto 'ingenua' e scontata, ma sia piuttosto il risultato di una approfondita riflessione critica.

Non è quindi convenzionale, in particolare, l'apprezzamento della 'novità' del capolavoro manzoniano²¹, che

¹⁹ Ivi, p. 2.

²⁰ Ivi, p. 11.

²¹ Comunque, non va dimenticato che il vero padre del romanzo moderno, per Capuana, rimane pur sempre Balzac, con la sua *Comédie humaine*, come ci attestano tante sue pagine, per esempio quella del *Teatro...* cit. (p. 389), risalente al settembre del '67, in cui, nel contesto di un caloroso elogio del romanzo « che dipinge caratteri e costumi della società contemporanea », esplicitamente contrapposto al « romanzo storico, parto ibrido e falso, nato in un momento d'esaltazione archeologica e morto subito con essa », non si perita di dichiarare: « ...non sappiamo capire perché, per esempio, *Les parents pauvres* e *Le Père Goriot* di Balzac non possano mettersi accanto all'*Iliade* e all'*Odissea* nella storia dell'arte », o, ancora, quella del saggio sullo scrittore francese del 2 febbraio 1880 (accolto poi nella *Seconda Serie degli Studi...* cit., in cui si legge: « I nostri costumi, i nostri sentimen-

comunque è da mettere in relazione con la registrazione (di cui abbiamo già visto gli estremi) dell'ulteriore « gran passo » avanti fatto dalla « forma del romanzo » con *I Malavoglia*. Alla base di questa complessiva impostazione è la già ricordata teoria di derivazione hegeliano-demeisiana dell'evoluzione delle forme letterarie, a cui qui Capuana si rifà apertamente, scrivendo che « né si è tenuto, né si tien conto del nascere, dello svolgersi, del maturarsi di una data forma letteraria, come se questa fosse una produzione accidentale, capricciosa, abbandonata al talento di qualunque grande ingegno vi stampi la indelebile impronta del suo genio e del suo carattere individuale »²², o, poco più avanti, che « quando il [...] soffio creatore » dell'Arte « spira dentro una immaginazione come quella del Manzoni o dello Zola [...] non accade un semplice riprodursi, ma un esplicarsi della forma artistica, un accrescersi, proprio un *divenire* di organismi di forma sempre più complicati [*sic*] e più completi [*sic*] »²³.

Del resto, diversi altri motivi ricorrenti e tipici del pensiero di Capuana e, se così si può dire, del suo sistema teorico letterario, sono presenti e si intrecciano in questo saggio: innanzi tutto, la componente desantisciana della sua cultura e della sua estetica, che si manifesta in particolare nell'impostazione che il siciliano dà al problema del rapporto contenuto-forma, quando scrive — per esempio — che « si è fatto sempre e si continua a fare una maledetta confusione tra il contenuto e la forma; e, trat-

ti, i nostri vizii, le nostre virtù son lì che aspettano ancora il loro storico, il loro pittore, il loro Balzac » (cfr. p. 77): pagine da cui appare chiaro, in sostanza (e sia pur implicitamente), che Manzoni, come osserva Bigazzi (*I colori...* cit., p. 344, nota), resta « escluso da una linea narrativa moderna ».

²² Cfr. *Per l'arte...* cit., p. 9.

²³ Ivi, pp. 9-10. Il corsivo è nel testo.

tandosi d'arte, non si dovrebbe parlare che di forma»²⁴, e che traspare in passi come questo:

— I *Promessi Sposi* è il libro della reazione religiosa....

Ma voi non siete qui chiamato a giudicare il contenuto del libro. Elaborato dall'immaginazione e dal sentimento dell'autore, quel contenuto, qualunque esso sia, è riuscito a organizzarsi, a prender forma, a diventare qualcosa d'indipendente, di vivo nelle creature che l'artista vi ha posto sotto gli occhi?

Sì, o no; la risposta dovrebbe esserè questa²⁵,

o come quest'altro:

...il contenuto vien preso per unica norma nel giudizio di un'opera d'arte. E non si bada che, quando capita in mano di un vero e grande artista, il contenuto (*spesso malgrado ogni intenzione dell'autore*) riman sempre una cosa affatto secondaria e indifferente, non già perché perda il suo intrinseco valore, ma perché diventato un'altra cosa²⁶;

passi nei quali sembrano appunto qua e là risuonare (si veda in particolare l'inciso da noi messo in corsivo) concetti e atteggiamenti critici, modi e, si direbbe quasi, inflessioni tipicamente desanctisiane (e presenti, in particolare, nei quattro saggi pubblicati nella «Nuova Antologia» tra il febbraio 1872 e il dicembre 1873 nei quali il critico irpino aveva riassunto le lezioni su Manzoni tenute all'Università di Napoli nel 1872)²⁷.

²⁴ Ivi, p. 9. Questo passo è seguito immediatamente da quello, sopra riportato, relativo al « nascere », « svolgersi » e « maturarsi » delle singole forme letterarie: come di consueto, Capuana confonde e tende a identificare due nozioni ben diverse del concetto di 'forma': quella appunto desanctisiana e quella demeisiana.

²⁵ Ivi, pp. 3-4.

²⁶ Ivi, pp. 4-5. Corsivo nostro.

²⁷ De Sanctis, del resto, è esplicitamente nominato (anche se non in specifico riferimento a questioni manzoniane) nella stessa pagina 5, nella quale si trova l'ultimo brano da noi citato.

Anche l'accostamento fra Manzoni e Zola, che compare qui per la prima volta in Capuana (ma che era già presente — come vedremo — in Verga), è forse di ascendenza desanctisiana. Fatto sta che nei due saggi dedicati dallo scrittore di Mineo, rispettivamente nel '77 e nel '78, al caposcuola del naturalismo non si trovava alcun accenno in tal senso, mentre già nel desanctisiano *Studio sopra Emilio Zola* (del '77 anch'esso, ma successivo al primo saggio zoliano di Capuana), e in particolare nel cap. VI, lo scrittore francese veniva messo a riscontro con l'autore dei *Promessi Sposi*. Nel saggio in esame, comunque, il riferimento a Zola è assai frequente (non per nulla è già capitato di incontrarlo più volte nei passi sopra citati) e costituisce quasi un filo conduttore, un discorso che corre parallelo e simmetrico rispetto a quello su Manzoni (pur con qualche esitazione, come là dove il critico esprime il timore che a molti possa parere « assurdo » vedere i *Promessi Sposi* « messi a riscontro dei *Rougon-Macquart* » e soggiunge: « se pure non sarà chiamato una profanazione il porre Padre Cristoforo, Don Abbondio, Perpetua e la signora di Monza accanto a Coupeau, al Lantier, a Renata, a Gervasia ed a Nanà »²⁸) e che insieme a questo, praticamente, si conclude. Infatti, per dirla con le parole dello stesso Capuana,

...la conclusione è: che quello che deve interessarci nello studiare i *Promessi Sposi* non è il misticismo religioso galvanizzato dalla reazione del 1815 e diventato qualcosa d'intimo e di naturale nello spirito e nel cuore del Manzoni; ma piuttosto in che modo la forma dello Scott sia stata vinta e sorpassata; ma piuttosto quello che coi *Promessi Sposi* è penetrato, e poi rimasto, nell'organismo del romanzo moderno. La conclusione è: che dovrebbe egualmente interessarci nello Zola, non le sue teorie sull'eredità naturale e il modo come sono applicate e giusti-

²⁸ Cfr. *Per l'arte...* cit., pp. 11-12.

ficare dai personaggi dei suoi romanzi, ma quello che coi *Rougon-Macquart* si è stabilmente introdotto, o, per dir meglio, quello che vi si è già compenetrato colla forma stessa del romanzo moderno²⁹.

Conforme all'insegnamento di De Sanctis, infine, anche se, per altro, perfettamente rispondente alla *forma mentis* e alle più profonde inclinazioni di Capuana (e anzi portato, a volte, da Capuana ad esiti estremi di totale 'disimpegno' assai lontani dalla tensione morale da cui la critica desanctisiana è sempre animata) è il rifiuto di qualsiasi condizionamento dell'attività critica ad opera di pregiudizi ideologici (di matrice, nel caso di Manzoni, laica o — diciamo così — radicale) e di fattori estranei all'arte in genere; rifiuto che si esprime, per esempio, in tono polemico e persino sprezzante, nella sferzata contro le « distinzioni di misticismo cattolico, di quietismo politico e di altre simili miserie » che si trova nel primo dei brani del saggio in esame da noi riportati³⁰.

Questo saggio ha dunque indubbiamente una posizione centrale — e non solo in senso cronologico — nella linea di svolgimento del pensiero di Capuana su Manzoni. Ma lo scritto nel quale la 'promessa' fatta da Capuana a Verga nella lettera dell'aprile '81 (la promessa, cioè, di sostenere pubblicamente in un lavoro di ampio respiro che il romanzo dell'amico era « la più completa opera d'arte che si fosse pubblicata dai *Promessi Sposi* in poi ») viene più compiutamente mantenuta è, a nostro avviso, il saggio dal titolo *Per l'arte*, datato 20 gennaio 1885, che fa da introduzione eponima al volume giannottiano dello stesso anno. Qui, per altro, l'autore, in coerenza con lo spirito

²⁹ Ivi, pp. 10-11.

³⁰ Si veda più sopra, p. 75.

informatore di queste sue pagine, che vogliono essere soprattutto un'abile e appassionata apologia della nuova arte, tende a mettere l'accento prevalentemente sugli aspetti innovativi della narrativa verista e quindi a evidenziarne la distanza rispetto ai modelli del passato. Capuana afferma all'inizio del saggio che « il problema artistico (dell'arte della parola scritta) è, in Italia, immensamente più complicato che altrove. Infatti è un problema nuovo », e al fittizio interlocutore che, sconcertato da tale affermazione, gli chiede: « — [...] Vorreste darci ad intendere che siate voi altri i primi ad occuparvi di arte in Italia? Non furon dunque scritti dei romanzi, delle novelle, delle commedie, delle tragedie, delle liriche assai prima che i vostri romanzi, le vostre novelle, i vostri drammi e le vostre liriche venissero fuori? », risponde: « — Precisamente no, nel modo che intendiamo noi, fatte due sole eccezioni pei *Promessi Sposi* del Manzoni e per le poesie del Leopardi », negando recisamente qualsiasi valore artistico alle opere dei vari D'Azeglio, Guerrazzi, Niccolini, in quanto questi, con i loro scritti patriottici e battaglieri, « facevano, forse, [...] qualcosa di più proficuo dell'arte; ma dell'arte, dell'arte pura e semplice, no davvero »³¹. Ma lo stesso Manzoni, poi, viene di fatto (e sia pur implicitamente) relegato in un passato ormai lontano e comunque sostanzialmente estraneo alla nuova sensibilità e ai nuovi interessi artistico-culturali (volti adesso soprattutto verso gli esempi della moderna narrativa realistica francese) e non costituisce quindi più, in quest'ottica, un modello e un punto di riferimento utile. Scrive infatti Capuana:

...Prima di metterci a scrivere guardammo attorno, davanti, addietro a noi. Che vedemmo? Vedemmo il romanzo mo-

³¹ Cfr. *Per l'arte...* cit., pp. II-III.

dero già grande, già colossale in Francia, col Balzac, e neppur in germe in Italia. Sotto il piedistallo del monumento che il Balzac si è rizzato da sé *aere perennius*, vedemmo una schiera di scrittori di prim'ordine che ha lavorato a ripulire, a migliorare, a perfezionare la forma lasciata a mezzo dal maestro: il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola, il Daudet, e dicemmo risolutamente: bisogna addentellarsi con costoro! Ci mettemmo subito all'opera.

Un'opera infernale.

Pel nostro lavoro avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, e i nostri maestri non sapevano consigliarci altro: *studiate i trecentisti!* Avevamo bisogno d'un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico, e i nostri maestri ci rispondevano: *studiate i comici del cinquecento!*

Parlavano sul serio.

Noi li guardammo nel bianco degli occhi e facemmo una spallucciata. Fu forza decidersi a creare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare; quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta [...]. E ne abbiamo imbastita una [prosa] pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza *confusionale*, come tutte le cose messe su in fretta. I futuri vocabolaristi non la citeranno [...]; ma gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di *aver parlato* scrivendo³²;

affermazioni dalle quali è facile desumere, anche se *e silenzio* (ma un silenzio eloquente) che la prosa manzoniana, di quel Manzoni che dieci anni prima Capuana aveva glorificato proprio per la sua modernità linguistica riconoscendogli in particolare il merito di aver saputo superare la distinzione tra lingua scritta e lingua parlata³³, non costituisce più per lo scrittore siciliano uno strumento e tanto meno un modello adeguato.

³² Ivi, pp. V-VII. I corsivi sono nel testo.

³³ Ci riferiamo al passo già citato (cfr. più sopra p. 71 e nota) del saggio su *Psiche* di Giovanni Prati.

Prevale qui insomma il momento del distacco e del superamento. Sulla base di queste premesse acquista risalto e pienezza di significato la decisa e generosa esaltazione dell'arte verghiana che si trova alcune pagine più avanti, dove, dopo aver riportato un ampio brano del terzo capitolo dei *Malavoglia*, Capuana esclama:

Rovistate pure tutti i nostri scrittori da trecent'anni in qua, i più puri, i più classici; e trovatemi, se vi riesce, due pagine che possano reggere al confronto di queste qui per evidenza, per colorito, per giustezza d'intonazione e di sentimento, per potenza d'arte. Io, francamente, ve li regalo tutti, in un mazzo, certo di comperare a buon mercato queste pagine di un barbaro [ma si noti qui il riecheggiamento manzoniano] che non sa — come va dicendo qualcuno — non che la lingua, neppur la grammatica! ³⁴.

Concetti simili a quelli espressi nelle pagine sopra ricordate e, più in generale, una ricostruzione della vicenda letteraria di cui Capuana — assieme a Verga — fu protagonista analoga a quella fatta nella prefazione a *Per l'arte*, si ritroveranno, alcuni anni dopo, nella «prefazione dell'autore», *A Neera*, premessa alla terza edizione di *Giacinta*, dove, però, la prospettiva è più strettamente autobiografica (sempre nel senso, s'intende, di autobiografia culturale e letteraria) e dove, per un altro verso (cosa che più qui ci interessa notare), il distacco da Manzoni, che nello scritto precedente era solo sottinteso, è dichiarato esplicitamente (il che, fra l'altro, concorre a legittimare, retrospettivamente, l'interpretazione che di quelle pagine abbiamo data). Anche qui il problema che in modo particolare assilla lo scrittore siciliano è quello della lingua, ed è proprio in rap-

³⁴ Cfr. *Per l'arte...*, cit., pp. XIX-XX.

porto alla necessità di una lingua duttile e adeguata alle esigenze espressive di una complessa sensibilità moderna che la soluzione manzoniana appare ormai del tutto insufficiente. Scrive Capuana, rivolgendosi alla Radius Zuccari (a cui la prefazione al romanzo è indirizzata):

Ah, la lingua, cara Amica! Il nostro grandissimo scoglio. Chi sapeva insegnarcela allora, specialmente laggiù? Chi poteva mantenersi intatto dalla lebbra dei francesismi, se la maggior parte delle nostre letture doveva essere francese? Doveva senza dubbio; perché era inutile confondersi a cercare attorno qualcosa di vivo, di moderno e italiano che facesse al caso nostro e potesse venir preso a modello.

Lo sappiamo, c'erano i classici! Ma noi non dovevamo più scrivere la novella boccaccesca o qualcosa di simile; non avevamo soltanto bisogno di esprimere idee semplici, astratte, ma sensazioni, ma idee nuove, complicatissime, da esigere sfumature d'ogni sorta. Non dovevamo dipingere paesaggi di maniera e riprodurre dialoghi scoloriti, ma rendere un mondo esteriore e interiore molto particolare, molto individuale, come prima non usava. Avevamo il bell'esempio del Manzoni; ebbene, più non era sufficiente. Ci mancava la sua guida, il suo aiuto lì dove sarebbero stati più opportuni: nel movimento nervoso dello stile, vivido riflesso della passione, nel colorito, negli scorci...³⁵.

Del resto, delle riserve e una certa generale insoddisfazione nei confronti di Manzoni avevano cominciato a manifestarsi, in tono piuttosto scanzonato e quasi irriverente, già in *Come io divenni novelliere*, la prefazione alla seconda edizione di *Homo* (indirizzata anch'essa a Neera), dove Capuana, rievocando gli inizi della sua carriera di narratore e la situazione culturale sul cui sfondo erano maturate le sue originali scelte letterarie e in particolare il suo orienta-

³⁵ L. CAPUANA, *Giacinta*, 3^a ed. riveduta, con prefazione dell'autore, Catania, Giannotta 1889, pp. XIII-XIV. (La prefazione è datata 24 giugno 1889).

mento verso i modelli narrativi francesi, dopo aver ricordato «i racconti sentimentali del Carcano» e «i romanzi patriottici del D'Azeglio, del Guerrazzi, dello stesso Cantù», aveva scritto: «Il Manzoni, né sentimentale né patriottico, veniva, se mal non ricordo, ritenuto né carne né pesce, e padre Cristoforo, colla sua pazienza da frate, cominciava a seccare un pochino la nostra forte critica anticlericale»³⁶.

In questo periodo di bilanci e ricostruzioni della vicenda letteraria italiana nella fase del passaggio dall'epoca romantica e risorgimentale a quella positivistico-veristica, che ebbe tra i suoi protagonisti proprio Capuana, emerge dunque, essenzialmente, una tendenza a sottolineare e accentuare i motivi di superamento e di distacco nei confronti del modello manzoniano. Conclusa questa fase 'autobiografica' e apologetica, come abbiamo già accennato, si torna, nei tardi anni '90, a riferimenti manzoniani più occasionali e 'disinteressati'.

Il primo, in ordine di tempo, di tali riferimenti presenta ancora, tuttavia, qualche affinità con i testi che abbiamo fin qui esaminati. Si tratta dello scritto con cui si apre il libro *Gli "Ismi" contemporanei*, intitolato *Prefazione, o quasi... La letteratura italiana nel 1896* (e già apparso sul «Roma di Roma» il 1° gennaio 1897), dove Ca-

³⁶ L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, premessa alla 2^a ed. di *Homo...* cit., (che è del 1888; ma la prefazione è datata 20 agosto 1887), p. XXVIII. Anche qui, naturalmente, si ritrova, nella chiave briosa e ironica che è propria di queste pagine, la solita contrapposizione tra la piatezza del panorama letterario italiano nei primi decenni della seconda metà del secolo scorso e la vivacità e ricchezza di stimoli della contemporanea narrativa francese: «Io non dovevo aver occhi [...] per scorgere la bella luce sentimentale e patriottica risplendente in casa nostra, e dovevo lasciarmi accecare dal torbido fumo balzacchiano, flaubertiano, zoliano, degoncourtiano, il peggio fumo che mai ingombrasse il limpido cielo dell'arte, e che mai lo appestasse colle sue fetide esalazioni!...» (ivi, pp. XXVIII-XXIX).

puana, nel fare « un po' di confronto col [...] passato più recente », cioè con la prima metà del secolo, « quando i produttori si chiamavano Monti, Foscolo, Guerrazzi, D'Azeglio, Giusti, Grossi, Manzoni, per citare le cime », afferma che « il capolavoro fra tanta produzione è uno solo, i *Promessi Sposi*, e basta per tutto il secolo » e, esprimendo un'opinione già altre volte manifestata³⁷, dichiara di considerare « la produzione letteraria della seconda metà » dell'Ottocento « più vitale di quella dell'altra metà », in quanto « ha maggiori qualità di resistenza; è opera d'arte schietta, senza mistura di politica o di altro »³⁸.

Invece nel saggio di qualche settimana posteriore su *La crisi del romanzo*³⁹ si trovano delle considerazioni sul romanzo manzoniano — o meglio, sul successo del romanzo manzoniano, che si afferma, in quanto opera d'arte altissima, al di là e a dispetto di qualsiasi diatriba e di qualsiasi polemica sulla lingua o sull'ideologia⁴⁰ — che sono

³⁷ Basti ricordare la pagina in parte già citata di *Per l'arte* in cui, per paradosso, Capuana afferma che, « fatte due sole eccezioni nei *Promessi Sposi* del Manzoni e per le poesie del Leopardi », in Italia, nella prima metà dell'Ottocento, non sono stati scritti romanzi, drammi, liriche, chiarendo subito dopo: « Forse il D'Azeglio e il Guerrazzi badavano molto all'arte quando ripetevano in diversi toni: *va fuori, stranier?* No; congiuravano, batteglavano, agivano da patriotti; facevano, forse, [...] qualcosa di più proficuo dell'arte; ma dell'arte, dell'arte pura e semplice, no davvero. Vinta la necessità politica, che n'è rimasto di tanti lavori? Né una pagina, né una scena, né una strofa; dobbiamo avere il coraggio di affermarlo ad alta voce » (cfr. pp. III-IV. I corsivi sono nel testo).

³⁸ Cfr. L. CAPUANA, *Gli "Ismi"...* cit., p. 5.

³⁹ Pubblicato dapprima — nei numeri del 16 gennaio e del 16 febbraio 1897 — nella rivista catanese « Le Grazie », il saggio fu poi accolto nel volume *Gli "Ismi"...* cit., in cui lo leggiamo.

⁴⁰ Cfr. *Gli "Ismi"...* cit., p. 72: « Nel più bel tempo della nostra letteratura politica, quando la lirica, la drammatica, il romanzo erano avvisaglie, scaramucce, battaglie contro la dominazione straniera e l'influenza clericale, appaiono inattesamente i *Promessi Sposi*. Il pubblico non si cura dei lombardismi, né del concetto di rassegnazione cristiana che i critici vi scoprono; gli basta l'opera d'arte e lascia dire. Il Manzoni *risciacqua in Arno* la sua prosa; i critici, chi lo loda, chi gli rimprovera di aver guastato lo stile del suo romanzo: il pubblico gusta di più in più l'opera d'arte e lascia

sostanzialmente fine a se stesse, e comunque non hanno più alcuna relazione diretta con la ormai conclusa campagna a favore del verismo.

Altrettanto 'accademico' — per così dire — è il confronto tra Tolstoj e Manzoni che Capuana svolge nella conferenza dal titolo *Nuovi ideali d'arte e di critica* (tenuta a Pisa l'11 maggio 1899), la quale farà poi da prefazione al volume *Cronache letterarie*. Lo spunto per il confronto è offerto dalla presunta affinità dell'atteggiamento — negativo — maturato nel tempo dai due scrittori nei confronti dell'arte. Ma per Capuana — e lo dice subito — in realtà « il paragone non regge ». Infatti, mentre lo scrittore russo finisce col coinvolgere in un'unica condanna « quasi tutte le opere d'arte antiche e moderne », Manzoni, invece, « rinnegava, tutt'al più, un genere di opera d'arte, il romanzo storico », e, in definitiva, « ripudiava un genere d'arte in nome d'un principio d'arte »; forse, aggiunge Capuana, « nel momento che s'induceva a scrivere la severa e giusta sentenza, egli ripensava il processo di creazione con cui erano venuti fuori nei *Promessi Sposi* i diversi personaggi: da una parte don Abbondio, Perpetua, padre Cristoforo, don Ferrante, « tutti d'un pezzo, organici, figli soltanto della sua immaginazione », dall'altra l'Innominato, la Signora di Monza, il Cardinale Borromeo, « messi insieme con elementi imposti dalla cronaca e dalla storia »; e certamente « anche a lui don Abbondio è dovuto sembrare più vivo, più reale del Cardinale Borromeo del quale intanto egli poteva vedere il ritratto ». In ogni caso, « il Manzoni, parlando da critico, non cessava di essere artista;

dire. Viene il Settembrini e scomunica i *Promessi Sposi* come lavoro reazionario, appunto quando si gridava da ogni parte: *O Roma, o morte!* Per ammazzare qualunque altro romanzo, ci sarebbe voluto meno assai. Il pubblico sorride alla tirata dell'onesto patriotta, e continua a leggere i *Promessi Sposi* e ad ammirarli sempre più ». (I corsivi sono nel testo).

il critico anzi mostrava, in modo più notevole, la sua coscienza di artista»⁴¹.

Si può accostare, semmai, alle posizioni tolstoiane la «famosa opinione intorno all'amore nell'opera d'arte» (quella a proposito della quale Gramsci parlerà di «neomaltusianismo artistico del Manzoni»⁴²) contenuta nel frammento del *Fermo e Lucia* pubblicato postumo da Bonghi; ma anche in questo caso, secondo Capuana, la portata della censura manzoniana è limitata (del resto, «l'aver lasciato inedita quella dichiarazione fa sospettare che in lui [cioè in Manzoni] l'artista non dava completamente ragione al moralista cattolico»⁴³), e comunque «s'intravede che, se il moralista non esita nell'esprimere il suo convincimento, l'artista ne sente l'enormità e non si spinge fino a cavarne fuori tutte le conseguenze»⁴⁴; infine, osserva Capuana, «col Manzoni si tratta della soppressione di un sentimento nelle creazioni dell'arte della parola, non delle soppressioni [*sic*] delle varie manifestazioni dell'Arte con la parola, col disegno e il colore, e col suono, se esse non sono asservite direttamente a uno scopo di moralità reli-

⁴¹ Cfr. L. CAPUANA, *Cronache...* cit., pp. VIII-X.

⁴² A. GRAMSCI, *Letteratura...* cit., p. 37, nota (nell'ed. critica dell'Istituto Gramsci dei *Quaderni...* cit., vol. I, p. 519).

⁴³ Cfr. L. CAPUANA, *Cronache...* cit., p. X. Il brano così proseguiva: «Questi, in un certo momento, ha sopraffatto l'artista; l'artista però gli ha tenuto il broncio pel sacrificio a cui era stato costretto; e vedremmo che l'artista aveva ragione, se l'autografo dei *Promessi Sposi* contenesse le scene passionali tolte via e queste venissero pubblicate». Curiosamente il vecchio Marzot, nel suo *Battaglie veristiche dell'Ottocento* (Milano-Messina, Principato 1941, p. 34, nota), citava come unici esempi della critica capuaniana (e naturalistica in genere) su Manzoni, questo passo (con la sostituzione del soggetto «il moralista cattolico» al pronome «questi») e quello di poco seguente nello stesso scritto, che, isolato dal contesto e preceduto da un avverbio di sapore conclusivo, così suonava: «...ecco "Renzo e Lucia ridotti a due larve incolori, da amanti appassionati che erano nella prima redazione del romanzo"», travisando così lo spirito di queste pagine e alterando profondamente il senso complessivo dell'atteggiamento del siciliano verso Manzoni.

⁴⁴ Cfr. *Cronache...* cit., p. X.

giosa o di insegnamento civile»; e conclude: «Qui, tra il Manzoni e il Tolstoj, non c'è più nessuna relazione, nessuna lontana concordanza»⁴⁵.

Ma se in queste pagine (di carattere 'pubblico') Capuana appare impegnato a difendere le idee di Manzoni e a ridurre al minimo possibile, in particolare, la portata delle sue opinioni sull'amore, un atteggiamento diametralmente opposto manifesterà, proprio in riferimento alla questione dell'amore nell'arte, in una lettera a Giovanni Alfredo Cesareo del 12 luglio 1914, nella quale, contrariato e stanco di vedersi ancora «classato tra i così detti realisti, che per molti significa tra i superficiali, tra i sensuali, tra i bestiali, tra gli immorali»⁴⁶ (o, come aveva scritto allo stesso corrispondente qualche settimana prima, di esser considerato un «*superstite del naturalismo*»⁴⁷), sfoga il suo disappunto prendendosela anche con lo scrittore lombardo (a cui Cesareo aveva fatto qualche riferimento) e rinfacciandogli, in particolare, appunto quella concezione sessuofobica che nella conferenza del '99 aveva cercato di minimizzare se non di negare. Così scrive al riguardo:

Ho voluto esprimervi la mia sorpresa di vedervi dare importanza al *concetto morale* e non giudicarlo dalla forma ch'esso ha assunta, diventando opera d'Arte, creazione. Voi citate il *Manzoni e la sua morale cattolica*; ma dimenticate che i *Promessi Sposi* vivono perché hanno Don Abbondio, Perpetua, il sarto, la Monaca di Monza, don Rodrigo, lo zio Fernando.

Credete forse che vivrebbero egualmente se avessero soltanto la psicologia della conversione dell'Innominato, la figura di parata del cardinale Borromeo, e quella povera Lucia di cui il Manzoni ha voluto fare una donna senz'amore per la ragione che *ci sia*

⁴⁵ Ivi, pp. XI-XII.

⁴⁶ Cfr. L. SPORTELLI, *Luigi Capuana...* cit., p. 68.

⁴⁷ Ivi, p. 67. La lettera è del 27 giugno 1914. Il corsivo è nel testo.

troppo amore nel mondo ed è bene non metterne nei libri?⁴⁸.

Si tratta, insomma, di una posizione assai diversa da quella di quindici anni prima e, più in generale, da quelle precedentemente espresse. Comunque, pur tra oscillazioni e contraddizioni, l'atteggiamento di Capuana nei confronti di Manzoni, quale risulta dall'insieme degli interventi e delle prese di posizione che siamo venuti esaminando, si può definire, nel complesso, un atteggiamento di rispetto e di distaccata ammirazione. Improntato a un'ammirazione più fervida e incondizionata appare, nelle sue non molte manifestazioni, l'atteggiamento di Verga.

A fronte di tanta abbondanza di interventi da parte di Capuana, comunque, veramente esiguo appare il numero dei riferimenti manzoniani rinvenibili negli scritti del catanese. Solo in rarissime occasioni, del resto, questi, riservato e schivo com'era, espresse pubblicamente le sue idee e i suoi giudizi sulla letteratura — presente e passata — e sui letterati. In compenso, nella corrispondenza privata, nelle lettere destinate, nelle intenzioni dell'autore, a restare nelle mani di amici discreti e non certo ad essere rese di pubblica ragione, i giudizi e le prese di posizione sono frequenti e spesso netti e penetranti.

Appunto di natura epistolare sono gli scritti in cui si trovano le poche testimonianze dirette dell'interesse verghiano per Manzoni⁴⁹; si tratta, comunque, di testimo-

⁴⁸ Ivi, pp. 68-69. I corsivi sono nel testo. Poco più avanti, comunque — nella stessa lettera del 12 luglio 1914 —, Capuana ribadisce che « a dispetto della teorica » Manzoni ha creato nel suo romanzo « persone vive » (ivi, p. 69).

⁴⁹ Prendiamo qui in considerazione esclusivamente i riferimenti manzoniani espliciti di carattere 'teorico' che si possono registrare in sede di discussione letteraria (o di 'dibattito culturale'), prescindendo, per adesso, dalla valutazione degli elementi di 'manzonismo' rinvenibili, sotto diverse forme e a vari livelli, nell'arte verghiana, su cui si possono vedere i lavori di G. RAGONESE, *La lingua parlata dei « Promessi Sposi » e del Verga*, in « Belfagor », III (1948), 3, pp. 289-299 (ora nel vol. *Interpretazione del Ver-*

nianze per più versi significative e rivelatrici non solo di un atteggiamento complessivamente improntato a profonda ammirazione per il maestro lombardo, ma altresì di una chiara consapevolezza della posizione della propria arte nei confronti della tradizione letteraria, all'interno della quale appunto il romanzo manzoniano costituisce un caposaldo essenziale.

I motivi di maggior interesse, al riguardo, sono offerti, indubbiamente, da due lettere scritte a distanza ravvicinata l'una dall'altra e di poco posteriori all'uscita dei *Malavoglia*. E già il fatto che il nome di Manzoni sia presente alla mente di Verga e ricorra in un momento psicologico e artistico che si iscrive interamente sotto il segno del romanzo dell'81 ed è ancora, per così dire, tutto palpitante del travaglio creativo da cui *I Malavoglia* hanno avuto vita, è di per sé significativo, in quanto mostra come lo scrittore catanese, ancora verosimilmente polarizzato con tutto il suo essere sul romanzo appena dato alle stampe, corresse istintivamente col pensiero al capolavoro manzoniano, quasi a proporre, più o meno inconsciamente, un implicito accostamento tra la propria opera e quello che, ancora a quell'epoca, si poneva per ogni scrittore di romanzi come un imprescindibile termine di riferimento e di confronto.

ga, Roma, Bulzoni 1977, pp. 139-160); V. LUGLI, *Anticipazioni manzoniane*, in «L'Approdo letterario», XIII (1967), n. 38, pp. 59-63; I. SCARAMUCCI, *Verga lettore del Manzoni*, nel vol. *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, I.P.L. 1969, pp. 13-41; P. SPEZZANI, *I manzonismi nei "Malavoglia"*, in *I Malavoglia* (Atti del Congresso Internazionale di Studi tenutosi a Catania dal 26 al 28 novembre 1981), II, Catania, Fondazione Verga 1982, pp. 739-767. Spezzani, in particolare, individua nei *Malavoglia* numerose e precise affinità coi *Promessi Sposi*, sia « a livello di "contesto", come riecheggiamento del testo manzoniano in particolari modulazioni del discorso narrativo », sia « a livello di "lingua", come assimilazione di una gamma abbastanza vasta di scelte sia lessicali, sia grammaticali, utilizzate dal Manzoni »; affinità che, secondo lo studioso, nel loro insieme rivelano, da parte di Verga, « una profonda e intima frequentazione del grande autore lombardo » (*I manzonismi... cit.*, rispettivamente p. 748 e p. 755).

La prima delle due lettere in questione è del 19 febbraio 1881 ed è indirizzata a Luigi Capuana. Dopo un inizio in tono minore e colloquiale in cui Verga ringrazia l'amico che in un articolo sul settimanale catanese «Don Chisciotte» aveva deplorato il silenzio della stampa locale su *Vita dei campi* e fa, tra il serio e il faceto, alcune disincantate considerazioni sulla generale condizione («la cosa più naturale del mondo») a cui si riferisce il detto *nemo propheta in patria* («Tu a Mineo ed io a Catania siamo in famiglia; ed in famiglia chi ci prende sul serio, noi e la nostra professione se non pei denari che ci costa?»), si ha, a un tratto, come un cambiamento di registro e la pagina assume un tono quasi solenne, quello, per intenderci, delle grandi occasioni:

E se vogliamo andare un po' più in là, questa suprema noncuranza per l'artista qualsiasi parmi che dev'essere una maniera universale con cui sarà vista l'arte in avvenire [...]. Che cos'è non il tuo nome, né il mio, ma quel del Manzoni, o di Zola, in faccia ai *Promessi Sposi* e all'*Assommoir*? L'opera d'arte non val più dell'autore? se è riuscita ben inteso. Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé; sai la mia vecchia fissazione di una ideale opera d'arte tanto perfetta da avere in sé stessa tutto il suo organismo...⁵⁰

Il brano è interessante per diverse ragioni. Oltre alla menzione di Manzoni e dei *Promessi Sposi*, va infatti rilevato, in primo luogo, il riferimento abbastanza esplicito al principio dell'impersonalità, già teorizzato da Verga nella dedicatoria dell'*Amante di Gramigna* e qui portato a una formulazione estrema, nella sua concisione, che postula

⁵⁰ Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., p. 105, dove si trovano anche i due brevi passi riportati sopra.

l'assoluta autosufficienza dell'opera e il totale annullamento dell'autore e che consuona singolarmente con certe enunciazioni flaubertiane (compendiabili nella lapidaria affermazione « L'homme n'est rien, l'œuvre tout »)⁵¹, le quali per altro non potevano essere da Verga conosciute, trovandosi tutte nelle lettere dello scrittore francese, la cui prima parziale raccolta sarebbe stata pubblicata solo nel 1884⁵².

È poi da notare l'accostamento (sia pure, qui, in forma di semplice giustapposizione materiale, priva, almeno all'apparenza, di precise implicazioni storico-critiche) tra il nome di Manzoni e quello di Zola; accostamento che comunque era già presente negli studi zoliani di De Sanctis degli anni precedenti⁵³ e che appunto in quelle pagine trovava la sua più autorevole legittimazione.

L'accostamento si ritrova anche in quello che costituisce il secondo importante documento dell'interesse verghiano per lo scrittore lombardo — la lettera a Felice Cameroni del 19 marzo 1881, occasionata dalla lettura del volume *Le roman expérimental* che l'amico, fervente zoliano, gli aveva inviato — ed è senz'altro, qui, più pensato e articolato che non nella lettera a Capuana. Ne emerge una esplicita attestazione di ammirazione per l'autore dei *Promessi Sposi*, resa ancor più evidente proprio dal confronto con Zola, che non si risolve interamente a favore di quest'ultimo. Particolarmente notevole e significativo è

⁵¹ La frase è contenuta in una lettera a George Sand del dicembre 1875 (si veda G. FLAUBERT, *Correspondance*, Septième Série, Paris, Conard 1930, p. 280). Si legge poco più avanti, nella stessa lettera: « Il me serait bien agréable de dire ce que je pense et de soulager le sieur Gustave Flaubert par des phrases; mais quelle est l'importance dudit sieur? » (ivi, p. 281).

⁵² Appunto in quell'anno infatti uscì (presso Charpentier) il volume contenente le *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, précédées d'une étude par Guy de Maupassant.

⁵³ Lo *Studio sopra Emilio Zola*, del 1877, e la conferenza su Zola e "L'assommoir", del 1879 (e pubblicata nello stesso anno).

poi il deciso — e quasi polemico — inserimento dello scrittore lombardo nella linea di svolgimento della « moderna » arte narrativa, che ha appunto nell'autore dei *Rougon-Macquart* la sua più recente e cospicua espressione e a cui lo stesso Verga intende evidentemente riallacciarsi. Zola, scrive Verga,

insegnerà assai meglio con due pagine come la sua *Miseria* che con dieci volumi di critica il nuovo metodo di cui l'arte moderna ha cominciato a sentire l'alito vivificatore fin dalla prima metà di questo secolo; lasciamici mettere pure Manzoni, col caro Cardinale Borromeo, e col suo padre Cristoforo, che dato l'ambiente, la tendenza degli spiriti in quell'epoca, la situazione particolare dell'individuo, mi sembrano altrettanto vivi e reali quanto don Abbondio e il Conte zio. Zola stesso nella *Faute de l'abbé Mouret* ha studiato il fenomeno psicologico o fisiologico, secondo lui, e meno felicemente parmi.

Coteste affermazioni che faccio non vogliono dire che io non reputi Zola uno dei più grandi artisti che siano stati mai ⁵⁴.

Il richiamo a De Sanctis appare qui quanto mai pertinente. Tutto il discorso di Verga su Zola e Manzoni sembra quasi svolgersi in ideale dialogo, e a tratti, forse, in velata polemica ('da destra'), col critico irpino, che, in particolare, nel sesto capitolo del suo *Studio sopra Emilio Zola*, da una parte aveva chiaramente messo in relazione i due scrittori sottolineando l'appartenenza di entrambi (ovviamente a diverso titolo) al movimento realista (« Questi [cioè gli scrittori, come Manzoni, eccellenti sia nel genere « storico » che nel genere « psicologico »] sono già realisti, perché le loro analisi psichiche e storiche tendono appunto a togliere l'uomo dal suo astratto isolamento, dalla sua idealità, e

⁵⁴ Si veda G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, Roma, Bulzoni 1979, pp. 107-108.

farlo cosa viva... »⁵⁵), dall'altra, tuttavia, aveva ribadito le sue osservazioni sulla persistenza, in Manzoni, di « un certo ideale di convenzione »⁵⁶ e le sue riserve su alcuni personaggi dei *Promessi Sposi* ritenuti appunto astrattamente idealistici, come Lucia o come padre Cristoforo, che « in certi punti » appare, a giudizio del critico, « una caricatura di costruzione ideale »⁵⁷.

Ora, che Verga abbia conosciuto il pensiero desanctisiano e abbia letto, in particolare, le pagine sopra considerate, ci pare — con buona pace dei tanti critici che, per lunga tradizione, hanno alimentato la leggenda di una presunta sprovvedutezza culturale dello scrittore catanese — abbastanza evidente. Infatti, oltre alla sostanziale affinità dell'impostazione storico-critica di fondo, all'analogia dei problemi e degli argomenti presi in considerazione, dei concetti e dei parametri critici impiegati, si possono poi riscontrare corrispondenze e concordanze anche più specifiche e puntuali⁵⁸. Al tempo stesso, tuttavia, lo scrittore

⁵⁵ Lo *Studio*, pubblicato dapprima, in undici puntate, tra il 27 giugno e il 20 dicembre 1877, nel giornale « Roma » di Napoli, fu poi accolto nella 2ª ed. accresciuta dei *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano 1879. Noi lo leggiamo in F. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M. T. LANZA, Torino, Einaudi 1972, dove il passo citato è a p. 408.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 410.

⁵⁸ Non sfuggano neppure i riecheggiamenti e i precisi richiami anche lessicali (in contesti concettualmente affini), che si possono cogliere in passi come i seguenti (in cui i corsivi — tranne che per il titolo del romanzo zoliano — sono nostri): Verga: « ... Cardinale Borromeo, e [...] padre Cristoforo, che [...] mi sembrano altrettanto *vivi e reali* quanto Don Abbondio e il Conte zio », e De Sanctis: « ... le loro analisi [...] tendono appunto a togliere l'uomo dal suo astratto isolamento [...] e farlo cosa *viva*, collocarlo nella *realtà* della sua natura psichica e del suo ambiente storico » (cfr. *L'arte...* cit., p. 408); Verga: « Zola stesso nella *Faute de l'abbé Mouret* ha studiato il fenomeno *psicologico o fisiologico*, secondo lui... », e De Sanctis: « È lui [Zola], che [...] ripiglia le tradizioni, e [...] compie il romanzo *psicologico* e storico assorbendolo e realizzandolo ancor più nel suo romanzo *fisiologico* » (cfr. *L'arte...* cit., p. 409); e si noti il valore di contrapposizione, si direbbe, intenzionale, che acquista l'antonomasia tra l'epiteto « reali » attribuito da Verga al cardinale Borromeo e a padre Cristoforo e l'aggettivo

catanese dimostra una notevole indipendenza di giudizio, come si vede dalle conclusioni profondamente diverse e perfino antitetiche, rispetto a quelle desanctisiane, alle quali egli giunge, pur all'interno del quadro storico-culturale d'insieme fissato dal grande critico, su singole questioni anche di importanza non secondaria: così, per esempio, appunto, nella valutazione della qualità 'realistica' del cardinale Borromeo e di Padre Cristoforo, o nel giudizio sull'idillio tra Miette e Silvère nel romanzo *La Fortune des Rougon* (e il fatto che l'episodio già preso in esame da De Sanctis nel sesto capitolo del suo *Studio* venga citato anche da Verga costituisce, in sé, un altro significativo elemento di concordanza 'oggettiva' tra i due testi), giudizio che, al riguardo, risulta in Verga diametralmente opposto rispetto a quello del critico irpino, in quanto, mentre per De Sanctis Zola, nell'episodio in questione, « sotto forme ideali è un realista », giacché « l'ideale vi è spiegato e messo a posto »⁵⁹, secondo il catanese invece « tutto l'idillio tra la *Miette* e *Silvère* » è « sbagliato e falso da cima a fondo »; il che non toglie, per altro, che egli riconosca in Zola — come si è visto — « uno dei più grandi artisti che siano stati mai », o anche « il più grande artefice dell'idea moderna di romanzo » e, insomma, « il solo che *gli* fa cascare la penna di mano »⁶⁰.

Comunque, quel che più ci interessa sottolineare, in questa sede, è l'aperta e viva ammirazione che Verga manifesta qui per Manzoni e, in particolare, la vibrata affermazione della piena appartenenza del maestro lombardo a quel grande movimento dell'« arte moderna » di cui Zola rappresentava la punta più avanzata e nel cui solco si col-

« ideale » impiegato per qualificare lo stesso padre Cristoforo (oltre che Lucia) da De Sanctis.

⁵⁹ Cfr. *L'arte...* cit., p. 411.

⁶⁰ Cfr. *Lettere sparse...* cit., p. 108.

locava, con piena consapevolezza — per altro — dell'originalità e del valore della propria opera, lo stesso autore dei *Malavoglia*, che — non dimentichiamolo — aveva pubblicato il suo romanzo da un paio di mesi appena e che in questa stessa lettera (come, del resto, in altre di questo periodo⁶¹) difende energicamente le scelte e le soluzioni artistiche adottate.

È implicita in tale affermazione da parte di Verga l'idea di una sia pur generica e indiretta affinità, e quindi di una almeno relativa continuità, tra l'arte manzoniana e la propria. Una simile idea si ripresenterà, questa volta in forma esplicita anche se estremamente concisa e incidentale (e pur se in una chiave polemica che induce a cogliere nelle parole di Verga un sapore leggermente paradossale), nella lettera a Cameroni dell'8 aprile 1890, nella quale lo scrittore catanese, irritato dall'ottusità critica e dalla pedanteria linguaiola con cui Policarpo Petrocchi aveva recensito (su «La Lombardia» del 18 febbraio 1890) il *Mastro-don Gesualdo*, si dichiara senza titubanze più autenticamente manzoniano del suo gretto recensore: «Il Petrocchi è manzoniano (lo sono anch'io, meglio di lui)...»⁶². Ed è poi significativo, per un altro verso, che il pensiero di Verga, in un modo o nell'altro, torni a Manzoni in occasione dell'uscita del suo secondo grande romanzo.

⁶¹ Si veda, in particolare, la lettera a Carlo Del Balzo del 28 aprile 1881, dove Verga dichiara categoricamente: «Se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia* li scriverei allo stesso modo» (cfr. *Lettere sparse...* cit., p. 110) e dove, mettendo in questo caso l'accento sull'esigenza del rinnovamento delle forme narrative, dichiara il suo fastidio per la «solita nenia delle frasi lisciate da 50 anni» (*ibidem*), con visibile riferimento non tanto a Manzoni (che appunto circa mezzo secolo prima aveva pubblicato il suo romanzo), quanto ai suoi scialbi e stucchevoli epigoni e in generale agli stanchi ripetitori dei moduli stilistico-formali da lui introdotti nella prosa narrativa italiana.

⁶² Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 241. Prende alla lettera la dichiarazione verghiana, senza fare alcuna tara per il tono polemico del contesto, Pietro Spezzani, secondo il quale «questa orgogliosa impennata del

Comunque, l'ammirazione e il rispetto di Verga per il maestro lombardo si rivelano in ogni occasione costanti e inalterati, confermandosi tali anche nei casi in cui il nome dello scrittore è evocato o toccato appena di sfuggita, come nella lettera a Ferdinando Di Giorgi del 30 luglio 1899, dove il catanese, nel consigliare all'esordiente romanziere di « non aver mai troppa fretta », lo invita ad aver pazienza e a « pensarci su molto, come diceva Manzoni, Lui che la sapeva più lunga di tutti e che cominciò con un capolavoro »⁶³, o come, ancora, nella lettera a Francesco Geraci del 4 settembre 1912, in cui, per altro, Verga si limita, in verità, a registrare il giudizio espresso dallo stesso Geraci in un articolo pubblicato sul « Caffaro » di Genova, nel quale l'autore dei *Malavoglia* veniva considerato secondo solo a Manzoni, e a proporre, con eccessiva (e forse un po' polemica) modestia, un rettifica a favore di Fogazzaro circa l'ordine della « graduatoria » (« Trovo che Lei ha esagerato, e molto, nell'assegnarmi il secondo posto dopo il Manzoni. Ha dimenticato che c'è il Fogazzaro prima di me »⁶⁴), sottoscrivendolo però senza riserve, pur se in maniera implicita, per quel che riguarda l'indiscutibile preminenza del maestro lombardo nel panorama della narrativa italiana dell'Ottocento, e, tutto sommato, avallando il sia pur indiretto accostamento, che oggettivamente si trova nell'articolo di Geraci, tra la propria arte e quella di Manzoni.

Verga [...] ci dà la chiave per intendere la vera natura del suo manzonismo contrapposta a quella del manzonismo più volgare, che era ancora in voga » (*I manzonismi...* cit., p. 767).

⁶³ Cfr. *Lettere sparse...* cit., p. 225. Il corsivo è nel testo.

⁶⁴ Ivi, p. 396.